تمثيلات الإسلامية في الرواية السعودية
رواية (سقيفة الصفا ..أنموذجا)

د/ مجدي بن محمد الخواجي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة جازان

يشرع البحث في الكشف عن التمثيلات الإسلامية في الرواية السعودية، متخذا من رواية (سقيفة الصفا) لحمزة بوقري أنموذجا لدراسة تلك التمثيلات، وبيان مدى ارتباط الأدب بالفكر والرؤية من خلال تتبع نماذج تلك التمثيلات، عبر مقاربة نقدية تطبيقية تتلمس جماليات التمثيلات وطرق معالجتها في الرواية، وأشكال الظواهر المنبثقة عن تلك المعالجة داخل هذا الفن السردي.

وقبل الدخول في تفصيلات البحث، يجدر أن نقف عند التحديد النظري لمفهومات العنوان ودواله، وهو:" **تمثيلات الإسلامية في الرواية السعودية .. رواية (سقيفة الصفا ..أنموذجا)**"، حيث تستثير بعض الكلمات عودتنا إلى المعاجم لتبين دلالاتها، والمراد منها، واصطلاحاتها، مما يسهل وضوح الجانب التطبيقي ومساراته الموضوعية والفنية في الدراسة، لينتقل الحديث حول روائية الرواية، وسبيل اختيارها، فتناول الظاهرة من زوايا ثلاث، هي: الرؤية، والمكان، واللغة، ومن ثم خاتمة البحث للوقوف على أهم ماتوصل إليه الباحث من نتائج .

التدقيق المصطلحي:

لعل أهم مايقابلنا هو مفهوم (التمثيلات *Representations*)، حيث أشارت المعاجم العربية والأجنبية إلى مفهوم (التمثيل) ودلالته وعلاقاته.

ورد في (اللِّسان) : مثَّلَ الشيء بالشيء: سواه وشبهه به، وجعله مِثْله، وعلى مِثَالِه. وماثَلَ الشيء: شابهه، وهما يتماثلان. ومثَّلْت له كذا تمثيلاً: إذا صورت له مثاله بكتابة وغيرها. ومَثَّلَ له الشيء: صورة حتى كأنه ينظر إليه، وامتثله هو: تصوره[1].

وفي (القاموس المحيط): مَثّله له تمثيلاً: صوره له، والتَّمثال بالفتح التمثيل، وبالكسر الصورة[٢].

وتميز غالبية المعاجم الإنجليزية بين ثلاثة معان للتمثيل ومشتقاته: المعنى الرمزي، ويرادف إلى حد ما معنى (العلامة)، والمعنى السياسى ويشير إلى (من يتحدثون بالنيابة)، والمعنى المعرفي ويظهر فيه التمثيل بوصفه أساس التكوين العقلى للمعرفة[٣].

ويتبين من خلال هذه الدلالات المعجمية للتمثيل أنه مجموعة علاقات تبادلية تنطوي على مفهوم إعادة تقديم الشيء (*Representation*). أي هناك حضور متعاضد، ومنفعة متبادلة، أو التزام متبادل بين الممثِّل والممثَّل (بكسر الثاء وفتحها) على مستويات عدة، وبهذا تغدو قراءة التمثيل محاولة للتعبير عن دور في نص الحياة[٤].

فتمثيل الشيء يعني إعادة صياغته وتصويره وخلقه من جديد إدراكاً وفهماً وتخيلاً على نحو ما. وهذه العملية تتطلب وجوده سلسلة من العناصر المتحركة والمتداخلة جوهرياً، هي:

أولاً: الحضور: (*Present*) أي وجود واقعة (حدث، إحساس، شعور) ظاهرة طبيعية أو بشرية أو مجتمعية قابلة للإدراك والتصور وإعادة البناء.

ثانياً: المتمثِّل: (*Representator*)، وهو إنسان مبدع له القدرة على إدراك وفهم وتخيل إحدى هذه الوقائع أو الظواهر وإعادة بنائها أو خلقها أو إنتاجها من جديد بشكل فني أو أدبي أو فكري.

ثالثاً: المتمثَّل (*Represented*)، أي جملة الأعمال الإبداعية التي أنتجها الفنان أو الروائى أو القاص أو الفيلسوف[٥] وفقا لهذه الرؤية التحويلية.

على أن سؤالا يفرض نفسه دائما، وهو: هل يمكن القول إن (الواقع) مستقل عن تمثيله؟، أم أن أي تمثيل يمكن أن يكون تسجيلاً حيادياً لذلك الواقع؟ وهذا لا يعني إنكار وجود شيء ما موجود بالفعل، بل يعني الإصرار على أن أي معرفة به تعتمد على وسائط تمثيله وتقنيته. لهذا السبب يقال: إن ممارسات التمثيل تطلق لتأويل الواقع الذي تمثله، وأحياناً لإنشائه [٦].

ويبدو أن إدراك تصور منفرد لعملية التمثيل يغدو من الصعوبة بمكان مادام الأمر مردودا إلى شبكة من العلاقات التكوينية لإبراز منتج جديد استخلاصا من

الوقائع وترسيخا لرؤية بذاتها بحسب ما يرى ريموند وليمز[٧]، غير أنها في ارتباطها بالمتمثِّل سوف تظل رهن ثقافته ورؤيته الفنية وربما موقفه من الحياة والوجود.

أما مفهوم(**الإسلامية**): فيعني هنا وجهة النظر الدينية للطبيعة والإنسان فيما يتعلق بالمفاهيم الأدبية[٨]، وتدل (الإسلامية)على لون من الأدب يتأسس على وعى بالعقيدة الإسلامية وما تتضمنه من تصور للوجود، ويسعى لتمثلها فيما يصدر عنه، سواء على مستوى القضايا والاهتمامات، أو على مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموماً[٩].

أي أنها تعبير فني جميل مؤثر، ينبع من ذات مؤمنة، ويترجم عن الحياة والإنسان والكون، وفق الأسس العقائدية للمسلم، وعلى نحو باعث للمتعة والمنفعة، ومحرك للوجدان والفكر، مع تحفيزه الإنسان لاتخاذ موقف والقيام بنشاط ما[١٠].

إذن، فـ"الإسلامية" في الأدب لا تعني أن يكون دينياً يعني بالتحميد والتسبيح والاستغفار والدعاء والابتهال إلى المولى سبحانه وتعالى ولكنها تعنى كل قضايا الكون والحياة، والإنسان حين تمتزج بالعاطفة الإسلامية أو تتشح بوشاح الفكر الإسلامى[١١].

فهى رحبة الآفاق، متعددة الجوانب، تشمل الإنسان بعواطفه وأشواقه وآماله وآلامه، وحسناته وسيئاته ودنياه وآخرته، كما تشمل الحياة بكل ما فيها من سعادة وشقاء ومقومات وقيم، وهي تشمل الكون بره وبحره، وأرضه وسماءه، والطبيعة بطيرها السابح، وحيوانها السارح، وربيعها الجميل وشتائها العاصف، وما إلى ذلك[١٢].

نخلص من هذا إلى أن مفهوم (الإسلامية) هو:" التعبير الفني الهادف عن وقع الكون والحياة والإنسان على وجدان الأديب تعبيراً ينبع من التصور الإسلامى للخالق عز وجل ومخلوقاته"[١٣].

روائية الرواية:

تعد رواية "سقيفة الصفا" (١٩٨٣م) لحمزة بوقري[١٤]. من بواكير الأعمال الروائية في الأدب السعودي التي اعتنت بتحقيق الشروط الفنية للإبداع الروائي، وهي تندرج ضمن الاتجاه التقليدي الذي حافظ على بنية الرواية التقليدية من حيث اعتمادها على السرد التتابعي للأحداث الخاضع للتسلسل الزمني الطبيعي، وبنائها للشخصية بناء كاملاً يشمل كافة أبعادها (الجسمية، والنفسية، والاجتماعية) والتعامل معها على أنها كائن حي له وجوده الفعلي، وعنايتها بالمكان ووصفه بدقة تعين على رسم ملامحه وتحديد معالمه ليكون موازيا للمكان الواقعي، واعتمادها على راو واحد، ولغة واضحة مفهومة ونحو ذلك من المكونات السردية التي تحقق للرواية أعلى قدر من الوضوح والواقعية[١٥].

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بروايات التعلم أو التطور الداخلي للشخصية، فكل الأحداث ترتبط بالشخصية المركزية (محسن البلي) الذي تسرد الرواية كيفية تطوره ونضجه وتعلمه واكتشافه للعالم المحيط به والبيئة التي تحتضنه، وكأنه يحاول استبطان النسيج الاجتماعي والبيئي من خلال رصد تحولاته أثناء التعلم.

وبهذا يمكن أن يطلق على هذه الرواية "سقيفة الصفا" مصطلح رواية تكوين الشخصية ***Bildungsroman***، وهو مصطلح شاع بين النقاد الألمان لإطلاقه على نموذج الروايات التي تعتني بالوصف الدقيق لأطوار إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية من الطفولة إلى النضج . مثال ذلك رواية "الجبل المسحور" ***Derzauberberg*** لتوماس مان ***Thomas man*** وقد يسمى هذا النوع من القصص أحياناً : رواية التربية" ***Erziehungrsoman*** ويمكن اعتبار "عودة الروح" و" عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم من هذا النوع من القصص الذي أطلق عليه هذا الاسم الاصطلاحي وليم دلتاي ***Wilheim Dilthey*** سنة ١٩٠٦م[١٦].

وعلى صعيد الصيغة السردية تنحاز رواية "سقيفة الصفا" إلى أسلوب السرد الشخصي الذي يقترب من السرد الذاتي أو السيرة الذاتية الروائية أو رواية السيرة؛ مما يوحي إلى الاعتقاد بواقعية السرد أو انتمائه إلى الواقع الفعلي كلياً.

وهذا اللون من السرد يندرج تحت ما يسميه بعض النقاد بالتيار الإصلاحي النقدي الذي يسعى إلى رصد الظواهر الاجتماعية المختلفة وتسليط الأضواء عليها في محاولة لعلاجها أو وضع الحلول لها، كما في "الأيام" لطه حسين، و"سارة" للعقاد و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس ونحوها(١٧).

وقد لفتت رواية "سقيفة الصفا" أنظار النقاد إليها منذ صدورها ١٩٨٣م، إلى وقتنا الحالي، إذ صاحب صدورها احتفاء عدد من النقاد بها، حتى شبهها بعضهم برواية (الحرب والسلام) لتولستوي من حيث الإطار العام على أساس أن الأحداث تسير بطريقة عرضية اتفاقية وإذا ما بلغنا النهاية وجدنا أنها تنحصر في إطار ضيق محكم وتجري في تطويرية جبرية في آن واحد، وأن حمزة بوقري وظف خبرته على الاصطفاء والتنظيم والإضافات والاختيار وإعادة تكوين الواقع ثم أطلق الزمن ليلعب دوره المنتقي خلال حياة جيل كامل، واعتبرت في ذلك الوقت أفضل وأعمق عمل روائي سعودي على الإطلاق كما يقول سحمي الهاجري(١٨).

وقد أشار الدكتور الشوكاني إلى تأثر حمزة بوقري بعالم تشارلز ديكتر ومارك توين وخصوصاً في (أوليفر تويست) مؤكداً أن الرواية لم تتكئ على السيرة الذاتية كما يبدو لأول وهلة بل إن السيرة هي التي تأثرت بالتقنية الروائية وذلك من خلال قدرته على "رصد الأشياء الصغيرة والأحداث اليومية البسيطة وتوظيفها توظيفا مدهشاً من خلال علاقة الذات المتأملة والذات الفاعلة وهو يقرن الأسطورة بالحكاية الشعبية ثم يفسرها علمياً بذكاء بحيث لا تكاد تشعر بهذا الانتقال(١٩).

وفي كتابه " تشكيل المكان وظلال العتبات" درس الناقد معجب العدواني التعالق النصي بين" سقيفة الصفا" ورواية "العصفورية" لغازي القصيبي التي صدرت بعد رواية البوقري بأكثر من ثلاثة عشر عاماً، مبيناً أن النصين الروائيين

السابقين تشاكلا إلى حد بعيد في بناء تلك التقنيات السردية، الأمر الذي يوحي بقيام علاقة تداخل نصي بينهما، حيث تتبدى للعيان ملامح لبنى نصية تتراوح بين السطحي والعميق توهم بذلك التشاكل النصي الأعمق بين نصين أحدهما لاحق وهو (العصفورية)، والآخر سابق وهو(سقيفة الصفا)[٢٠]، مما يؤكد أثر هذه الرواية في تشكيل المشهد الروائي السعودي.

تجتهد الرواية في تجسيد البيئة المكانية (مكة المكرمة) خلال ربع قرن من الزمن وهي ما بين الحربين العالميتين تقريباً وذلك من خلال السرد السيري لشخصية البطل (محيسن البلي)، حيث تحكي "قصة واحد من أبناء ذلك الجيل المفصلي الممزق بين الماضي الذي بدأ يتهدم والقيم الوافدة التي أخذت في التنكيل بهذا الماضي"[٢١].

تبدأ الرواية بحادثة (الموت)كما تنتهي بالحادثة نفسها، فعندما بلغ الطفل (محيسن البلي) سن الخامسة أو السادسة من عمره توفي عمه (زوج أمه) وقد شهد البطل تفاصيل تلك الوفاة، وما استتبعها من أمور الجنازة والتكفين والدفن والمقبرة ونحوها، كل ذلك وهو بعد لا يعي معنى الموت أو البكاء أو الحزن على الفقيد لتنتهي الرواية بموت أمه وقد جاوز الثلاثين من عمره. وعبر هذه الفترة ما بين حادثتي الموت تقدم لنا الرواية معالم شخصية البطل وتطورها وتمرحلها الدراسي من الكُتّاب إلى المدرسة الأهلية التحضيرية ومنها إلى المدرسة الفخرية الأهلية ليتخرج بعد ذلك مدرساً في المدرسة ذاتها، ومن خلال رحلة البطل التعليمية استطعنا أن نقف على كثير من أمور الحياة الدراسية آنذاك سواء ما يتعلق بالمعلمين أو الطلبة أو المراحل التعليمية أو المناهج الدراسية وما يتخلل ذلك من علاقات بين المعلمين وإدارة المدرسة أو بين الطلبة أنفسهم التي دائماً ما تنتهي بعراك حاد، إذ يقول الراوي:" حيث المعارك تنشب كل يوم تقريباً بعد الانصراف من المدرسة، وحيث كانت الحسابات تسوى بين التلاميذ بعضهم وبعض"[٢٢].

من خلال عملية السرد نتعرف على شخصية أم البطل وصديقتها الخالة أسماء وعلاقته بهما وتأثيرهما عليه. يقول:" لقد أصبح للخالة أسماء تأثير كبير في حياتنا-حياتي أنا شخصياً- فقد أصبحت المستشارة الرسمية لنا بعد وفاة العم"[٢٣].

ويستغل البطل هذه الشخصية ليقدم من خلالها صوراً عديدة عن كثير من التقاليد والعادات والخرافات والبدع المنتشرة آنذاك في المجتمع المكي.

وتحفل الرواية بقصة "سفيان" الصديق الشخصي للبطل وبخاصة أيام الدراسة وهو تلميذ يمثل الشر والعنف ديدنه الدائم، لم يخالفه التوفيق في الدراسة، وانتهى به المطاف لصاً يسرق كل شيء، لكنه في تعامله مع زميله (محيسن) يختلف تماماً إذ يكن له كل الود والحب حتى إنه ليدافع عنه ممن يعتدون عليه ويضع أنوفهم في التراب ليأمن صديقه على نفسه ويعيش بلا قلق ولا خوف.

ونقف في الرواية على قصة الأستاذ عمر وشخصيته المثقفة المطلعة على الآداب واللغات الأجنبية مما جعل المجتمع يطلق عليه اسم (الفرمسوني) لإجادته اللغة الانجليزية وعلاقة (محيسن) بهذه الشخصية التي تعد منعطفاً مهماً في سيرته الذاتية، إذ علمه الانجليزية نظير تعليمه اللغة والنحو لابنيه (جميل وجميلة) كما فتح له مكتبته الخاصة ليطلع على مجموعة من الكتب والمؤلفات التي أثرت ثقافته ووسعت مداركه وفكره لتنتهي هذه العلاقة بزواج (جميلة) من (محيسن) ووقوف أسرة الأستاذ عمر بجواره في محنته عند مرض أمه ثم وفاتها.

إن الشيء الأساس الذي تلفت انتباهنا إليه رواية سقيفة الصفا هو أن الرؤية الإسلامية قد امتدت مساحتها لتشمل الأحداث والوقائع والشخصيات مبدءا وتصورا، وكذا الزمان والمكان، وبمعالجة فنية اعتمدها الكاتب بعيدا عن التسطيح والجمود إلى نوع من القراءة المعمقة التي لا تتأتى عبر السائد والمعلن وإنما عبر الغوص في العلاقات والسلوك، وتفاصيل الحياة اليومية وبأسلوب سردي لا يتخذ من إبراز تلك الرؤية هدفا لذاتها،وإنما تندرج بصورة تلقائية لاستكمال صورة المجتمع، وتجسيد نماذجه البشرية،واتجاهاتهم السلوكية المختلفة، وتحليل ظواهره، وتعليلها، وقراءة آثارها في بناء حركة المجتمع المكي في مرحلة من مراحل تطوره ونموه.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة تسعى للكشف عن هذه الجوانب المضمونية مجتمعة في الرواية، فإنها لا تغفل استجلاء جماليات العمل السردي وقيمه الفنية، فمقاربة الإبداع بوصفه تمثيلات تتيح لنا آمادا شاسعة للممارسة النقدية،

وتوثيق العلاقة ما بين المتلقي والعمل الإبداعي المنوط بالدراسة، حيث يغدو فعل القراءة بمثابة مراجعة ثقافية تشد القارئ نحو الإبداع الذي يحدد معالم العصر وتطورات المجتمع، ويعالج قضية الإنسان وتجربته الحياتية.

ومن ثم تجنح الدراسة إلى مقاربة التمثيلات الإسلامية من خلال زوايا ثلاث، هي الأكثر هيمنة على المنطوق السردي عبر امتداد بنية الرواية. وهي:

١- الرؤية.

٢- المكان.

٣- اللغة.

أولا : زاوية الرؤية:

تحتل زاوية الرؤية موقعا مركزيا في سردية الرواية، ونعني بها وجهة النظر التي ينطلق منها الراوي إلى عالمه المروي، مستعينا بضمير المتكلم، محددا رؤيته للعالم بأشخاصه وأحداثه، متخذا من الرؤية الداخلية وسيلة لها حضورها الفني على مستوى بنية الرواية، ملتصقة في الوقت نفسه بتقنية التذكر، وهو ما يقابلنا كثيرا في روايات تيار الوعى الحديثة، حيث تظل الرؤية ملازمة لأحداث الرواية منذ البدء إلى نهايتها. ومن هنا، يبدو لنا الكاتب الروائى" يمارس وظيفة فنية، تعادل دور الوسيط أو الناقل (الراوي) لعالم يبنيه هو، يصوغ الكاتب المرئى كلاما، ينسج باللغة عالما، لكنه يوهم بصياغته هذه أنه وسيط، أو ناقل يبدع وسيلة نقله. من أجل هذا الإيهام يمارس اللعبة الفنية ويتوسل تقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي"(٢٤).

ولا شك في أن (الرؤية/وجهة النظر) تستمد أهميتها من قدرتها على امتصاص الرحيق البنائى والفلسفى للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائى، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفى للبعد الفكري.. ولا تعنى بأدلجة الفكر الروائى وقولبته بالتأويل والإسقاط.. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائى لتغرق في تفاصيل الراوي والمروي له فقط... وإنما تُعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفني والفكري معاً(٢٥).

والمتأمل في رواية سقيفة الصفا يجد أن الرؤية فيها مرتبطة لدى حمزة بوقري برحلة البحث عن الذات في مفهومها الوجودي، التي تتمحور في اكتناه الأبعاد الإنسانية التي تمر بها الشخصية الإنسانية عبر مسيرتها الحياتية، وبخاصة ثيمة الموت المتولدة عن (الاحساس باليتم)، إذ تعد المولد الحقيقي لاشتعال ديناميكية أحداث الرواية، وإن لم تكن ظاهرة على السطح، فهي الخلفية المتوارية غير المرئية لتتابع مضمونات الرواية، وسيرورتها على النحو الذي جسده الراوي في سقيفة الصفا.

انطلقت بداية الرواية من فكرة (الموت) هذه، وبالتحديد (موت الأب) مع ظهور البطل، وكذا النهاية كانت أيضا مع الموت (موت الأم)، وبينهما حضرت فكرة موت العم (زوج الأم) البديل غير المحبب للأبناء، وبهذا اشتغلت الرواية، لتنفتح على مجالات واسعة تشكلت من خلالها رحلة الذات في حزنها وفرحها، حضورها وغربتها، وجودها وعدميتها، انفتاحها وقلقها..إلخ.

ولاشك في أن وعي الكاتب دفعه إلى طرح قضية الموت ومعالجتها، ليؤكد من خلالها فكرة جدوى الحياة، ومعناها الحقيقي،فالموت ارتبط في كثير من الأعمال الروائية الإبداعية بمضمونات رمزية تنسحب على حالات من الهروب، والخوف، والانزواء، والاستلاب، والارتداد إلى الذات بعيدا عن مواجهة الواقع، بمعنى الانفصال الرمزي عن المشاركة الفاعلة في دورة الحياة، والموت هو المعادل الموضوعي للحياة، فيولد معها وينتهي بها، والموت وإن طغى على الإحساس الرومانسي فهو من جانب آخر ومن خلال الرؤية الإسلامية يشكل منحى مختلفا يرتبط إلى حد كبير بالسلوك الإنساني والممارسة الحياتية، فيصبح ذريعة الحياة على نحو ما، ولا شك أن حضوره الدائم نصب عين المسلم يشكل محور سلوكه، بل وكل مستويات الإيمان على إطلاقها، ومن ثم يغدو قيمة فلسفية عظمى لإضفاء قدر من القيمة على فعالية الأشياء.

يبدو الموت عنصرا قويا ومؤثرا يشكل محور الرواية الأول الذي تنبني على فروعه مواقف متعددة ورؤى مختلفة تغدو معيارا جماليا إنسانيا لعله الأقوى في إثارة المشاعر والإحساسات التي تهيمن على القارئ، ولو لم تكن هذه الرؤية الإسلامية في الطرح لصار ذلك الموت رؤية سوداوية، وربما رومانسية شجية ضعيفة

مستسلمة منهزمة ومنكسرة تجاه تلك المواقف المتعددة من الموت وما يترتب عليه من طقوس لعلها تشكل تبعات أخرى متباينة وفق رصدها من خلال المنظور الإسلامي.

وإذا كان حمزة بوقري قد نجح في تجسيد هذه الرؤية المثالية في بداية الرواية حيث تمكن البطل من سيطرته على مشاعره، وانفعالاته، وتغلبه على إحساسات اليتم، وانكساراتها، وكذا تماسكه وشجاعته الأدبية أثناء وبعد وفاة العم، فإنه عاد في النهاية ليصور بطله وقد خذلته قواه المعنوية والنفسية أمام موقف موت الأم في ختام الرواية. والذي يعنينا هنا أن الروائي أراد أن يستوفي عبر هذه الحالات نماذج السلوك الإنساني، فيضع أمامنا الهوية الإنسانية وهي تتشكل في دورة الحياة والموت.

وهذا المعنى يكشف لنا كيف أن الموت يمثل مشكلة وجودية تثير كثيرا من التساؤلات حول معرفة الذات، وإدراك مكنوناتها الداخلية، وتبعث في الوقت نفسه دواعي القلق حول فهم حركية الفناء والتجدد، وليس هذا من بنات أفكار البوقري وحده، فقد سبقه إلى طرح هذه الرؤية مجموعة من المبدعين العالميين أمثال فرانز كافكا ***Franz Kafka***، ودي اتش لورانس ***D.H.Lawrence*** وغيرهم ممن تجاوز نظرهم في نهاية الحياة إلى التأمل الواعي في معنى الحياة، وفهمها بشكل أوفى، ودلالة ذلك على استبطان الذات، والوقوف على هويتها وخصائصها الشخصية.

لكن الغريب أن حمزة بوقري ركز في روايته سقيفة الصفا على فكرة الموت "بطريقة حادة، فنراها تبدأ بالموت وتنتهي به تقريبا، وتعرض للجنازات والمقابر بصورة ملفتة للنظر"[٢٦].وهنا لفتة عميقة المغزى ينبغي أن نقف عندها، وهي أن تجربة الموت ليست كبقية التجارب بحيث نتجاوزها دون أن نستجلي دلالاتها، فهي من أخصب التجارب الشخصية وأشد المواقف الحياتية التي تضع القيم والمعتقدات أمام خيارات صعبة وقاسية في آن، كما أنها تكشف المواقف الإنسانية على حقيقتها دون مواربة أو تردد، وتتيح الغوص في أعماق الشخصية، وسبر أغوارها، فتكون – بحق- بمثابة الابتلاء والاختبار للنفس البشرية، وهذا أمر مستقر

في رحاب التصور الإسلامي لحقيقة الموت، عبّر عنه القرآن الكريم في قوله تعالى:" الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور"(٢٧).

وحين نعود إلى تفاصيل الرواية أثناء الحديث عن فكرة الموت نجد زاوية الرؤية أو وجهة النظر هذه تهيمن على مسرح الرواية متخذة من الملامح الإسلامية سبيلا إلى المعالجة والطرح، كما نلمس الطابع الروحي هو المسيطر على تغطية الفكرة بشكل لافت، ولا غرابة في ذلك، فحمزة بوقري يصدر في رؤيته عن بيئته المكية الخاصة، ويستقي مرجعياته من ثقافته الإسلامية المستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية.

ويتأكد هذا التصور حين يرسم لنا الكاتب مشهد موت عمه (زوج أمه)، وطريقة تغسيله، وحمله على النعش، ودفنه ونحو ذلك، في قوله : " على دكة خشبية عالية بعض الشيء عن تلك التي كنا ننام عليها في السطوح، وضعوه ويداه على صدره، ووقف قبالته رجل انقبضت لمرآه نفسي – كان طويلاً .. طويلاً، يشد على وسطه حزاماً أزرق باهت اللون، وينتعل حذاءً بالياً ذا أصبع – من ذلك النوع الذي اندثر هذه الأيام – وكان يغرف بيده من الإناء ماءً دافئاً كان يصبه على الجسد المطروح أمامه، وهو يقرأ ويتمتم بكلام لا أفهمه، وخلف الباب أمي وأخواتها ونساء كثيرات لا أعرفهن، يبكين ويصرخن،... وبين الفينة والفينة كان يقطع عمله، ليشمر عن ساعديه ويصيح:(وحّدوه ... وحد الله يا عالم)، فيزداد الصراخ ويتعالى النحيب ... إلى أن خرج جميع المشيعين ووقفوا في صف طويل، ثم حمل النعش خارجاً .. حمله أربعة ثم وضعوه على الأرض أمام المنزل، وقرأوا عليه الفاتحة، وصاح أحدهم بصوت عال جدا:(من أهل الخير إن شاء الله)... وعلا النحيب مرة أخرى، نحيب أمي وجاراتها .. وتحرك الموكب ... كان الباعة وغير الباعة وجموع المصلين الزاحفة إلى المسجد، لتلحق بصلاة العصر .. كان كل أولئك يشارك في حمل الميت، حمل عمي للصلاة عليه، وصادف حين دخولنا المسجد موكب آخر من باب آخر، وعندما أقيمت الصلاة كانت على الأموات الحاضرين، لا على ميت واحد،...وانتقل الجثمان من يد إلى أخرى خارج المسجد بسرعة كبيرة، فلقد شارك كل من خرج من باب المسجد، سائراً في اتجاه المقابر

في حمله، في حين سار خلفه عدد من الناس، وضع بضعهم على رأسه (جبّته) – وكانت تلك سمة توضح أهل الميت – وحول الرمس الذي ووري فيه تدافع الناس ليشاركوا في تنكيسه، وفعلت كل ما في وسعي، حتى لا تفوتني رؤية شيء، ولقد جلست أخيراً وبعد أن دافعت مَنْ حولي على حافة القبر، أشاهد المنظر الذي عاش في نفسي منذ ذلك اليوم،وكان آخر ما لمحته في ظلمة القبر تلك اللحية البيضاء، منثورة على صدره بعد أن كشف عن وجهه، وقبل أن تطبق الصخور الكبيرة عليها، ويبدأ الجميع يحثون التراب عليه .." (٢٨).

والمتأمل لهذا الوصف يدرك حرص الراوي على ذكر التفاصيل الدقيقة من طريقة تغسيل الميت، والجو الروحي المحيط بها، والكلمات التي تتردد أثناء التغسيل، وحمل النعش، ووضعه خارج الدار، والجمل المتفائلة التي تُقال قبل أن يحمل للصلاة عليه في المسجد الحرام، وتمييز أهل الميت (بالجبة)، وتدافع الناس لحمل الميت رغبة في الأجر، وتنكيسه في القبر، وكشف الغطاء عن وجهه قبل أن توضع الصخور على اللحد، ثم دفنه، ونحو ذلك.

وطبعي أن يظل هذا الموقف ساكناً في ذاكرة الراوي لسنوات طويلة، فإذا به بعد أن أصبح يحضر حلقات الدرس في المسجد الحرام لا يترك ميتاً إلا ويصلي عليه، ويمشي في جنازته حتى قبره، ومن خلال هذا الارتباط بالموتى والجنائز كشف لنا عن الطريقة المتبعة للتفريق بين جنازة الذكر والأنثى، وذلك بواسطة القفص الموضوع على صدر الأنثى، كما بيّن – أيضاً – أن جنازة السادة العلويين كانت تلف بوشاح أخضر يميزهم عن غيرهم، وكذلك أشار إلى أن "في الثرى أماكن مخصصة للوجهاء .. (شعبة النور)، وأماكن للعامة، وثالثة قريبة في المدخل لأولئك الذين لا يسألون عن مدفن بعينه"(٢٩).

لكنه عاد ليبين لنا أثر هذا الحدث على شخصيته بوصفه طفلا عانى ماعاناه من زوج الأم، وما الذي تمخض عنه هذا الموقف من انعكاسات نفسية واجتماعية على سلوكه. يقول: "وعلى الرغم من ولولتها ذلك اليوم على تيتمي المتكرر إلاّ أنني – في الحقيقة – أصبحت أحسن حالاً بوفاة عمي – الذي هو زوج أمي – .. وكانت أولى بشائر ذلك التحسن انتقالي من الدكة الصغيرة الملقاة جانباً على

سطح بيتنا إلى الدكتين الرئيستين هناك، واحتلالي مكان عمي والنوم بجانب أمي .. والاستمتاع بحكاياتها الحلوة دائماً عن الجن والمردة .. والفرسان الذين ينقذون فتيات أحلامهم على ظهور الجياد التي كانت تطير فوق السحاب ... "[٣٠].

وبصرف النظر عن صغر سنه أو كبره أثناء وقوع الحدث، فإن ما يهمنا هنا هو طريقة رؤيته لتداعيات الموت، والتقاء مفهوم التّخيل بالتمثيل، والعمل على تجسيد الأبعاد المتخيلة في هذه التمثيلات المشدودة إلى شبكة من المواقف والصور والعادات والأحكام التي ترتوي مادتها من "خزان رمزي ووجداني وعقائدي ضخم، اسمه "المتخيل"[٣١].

وتتسع رقعة هذه الرؤية في حادثة (موت الأم)، حتى لتغدو في سياقاتها اللغوية والسردية أداة للهيمنة النفسية والعاطفية على مستوى بنية الرواية، حيث يمسك فيها البطل/ الراوي خيوط الحكي، ويتفرد بوجهة النظر التي تنبني في هذه الواقعة عل أساس متين من التفاعلات بين الإنسان والحياة والموت. وهي تحكي تجربة شخصية، وترسم نموذجا بشريا يعي طبيعة علاقته بدوال الحياة والموت ومدى تداخلها في تشكيل مصير الإنسان، منذ بداية ميلاده إلى نهاية حياته، مما يؤكد إحساس الراوي باستمرار لغز السلوك الإنساني والنهاية المحتومة، على أن هذه التجربة قد أصابها اختلال في التوازن عند نهاية الرواية، إثر وفاة الأم.

توسل الراوي/ البطل في سبيل دعم وجهة نظره نحو التشابك بين دوال الحياة والموت بالتمرحل الفني في صناعة الحدث وصياغته، فبدأ بمرحلة ظهور التغيرات في طبيعة حياة الأم، ثم اكتشاف مرضها ورحلة العلاج، وصولا إلى مرحلة الموت. وهو هنا في طريقة عرضه يوحي لنا بامتزاج الخيال بالواقع في سرد هذه التجربة، ليجعل من ذلك دعما لموقفه الشخصي في نهاية الحدث.

بدأ حمزة بوقري باسترجاع سردي لزمن الحادثة بدءا من لحظة تغير الأم، وهو أسلوب يترك فيه الراوي" مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[٣٢].

يقول الراوي:

"عدت ليلتها إلى المترل القابع فوق ذلك المرتفع الشهير بمرتفع " باب الريع"، و لم ألحظ شيئا غير عادي حتى إذا جاء موعد العشاء لم تجلس إليه الوالدة مشاركة لي كالعادة، قائلة: إنها لا تشعر برغبة في الطعام تلك الليلة، فلما ألححت جلست وأخذت تأكل بدون شهية، وبين اللقمة واللقمة كانت ترتشف رشفة من ماء حتى إذا انتهينا طوت " الفتة" التي وضع عليها الطعام وذهبت بدون أن تقول شيئا، وبمرور الأيام قل تناولها للطعام أكثر فأكثر، وازداد قلقي عليها، فلم أكتشف بعد ما الذي حدث سوى أنها كانت لا تبلع لقمة إلا بجرعة من ماء، وهي لا تشتكي ولكنها تذبل، حتى إذا أوشك الصيف على الانتهاء عدنا إلى مكة .. وفي مكة بدأنا ننظر إلى الأمر نظرة أخرى، " الوالدة مريضة"، وذلك حدث عجيب بالنسبة لي، فلم يسبق لها أن مرضت على هذا النحو.." (٣٣).

وليس من سبيل في التعليق على هذا الوصف إلا ما أثاره من تهيئة لنفسية المتلقي، وحفز مشاعره وإحساساته الإنسانية للالتفات إلى عظمة (الأم) ومكانتها في نفوس الأبناء، وهي إشارة خاطفة إلى قيمة (بر الوالدين) في نفوس البنوة، واستنهاضها بطريقة غير مباشرة، بعيدة عن الوعظية والتقرير.

ويتخذ بوقري من تفصيلاته رحلة العلاج مجالا لتوسيع فضاء الرواية، وفرصة سانحة لرصد علاقته الشخصية بهذه الرحلة المضنية، ليجعل المتلقي يعيش مع الرواية حياة كاملة دون اجتزاء موقف بعينه، وفي الوقت ذاته ليسقط تمثيلاته ودلالاتها المضمرة والظاهرة على منطوقه السردي، حتى تصل المعاناة ذروتها بموت الأم. وهو بهذه الطريقة " يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وواقعه وقيمه الإنسانية.

يقول الراوي:" فكرت في إحضار طبيب من المستشفى الوحيد الذي أعرفه بمكة، والذي كان يسمى " التكية"، وبعد أن فحصني الطبيب مليا ليتأكد من أن معي ريالا كاملا يمكنني دفعه له بعد أن يعاين المريضة ويصف لها العلاج تبعني، وأنا أحمل حقيبته الطبية، وهو يسير خلفي بخطى سراع، لم يستغرق الفحص أكثر من دقائق بسيطة أعلن بعدها أن الوالدة مصابة بسرطان الحنجرة، وربما المريء أيضا، و لم أفهم شيئا فتلك أول مرة أسمع فيها بأن هناك داء اسمه سرطان، وما العمل ياحكيم؟ هكذا قلت. فأجاب أنه في مرحلة متقدمة وحالتها العامة سيئة

جدا، ومع ذلك إعطها هذا الدواء، وكتب ورقة وسلمني إياها، وبعد أن حضر ذلك الشراب من صيدلية" التكية" على عادة تلك الأيام، عدت إليها وأنا حائر، وأكثر تشاؤما من ذي قبل، وأخذت تستعمل الدواء ولبضعة أيام وبدون جدوى، فعدت إليه مرة أخرى، ولكنه رفض أن يصحبني قائلا: لا أريد أن آخذ نقودك بدون داع، والدتك حالتها ميئوس منها، وستقضي ما بقي لها من أيام في هذه الدنيا، ثم ترحل" وكلنا لها"، فلا تأس، وكن رجلا .. وفي صباح يوم أغمضت عينيها، وأنا أنظر، ثم لم تفتحهما أبدا.." (٣٤).

وهنا ندرك أن حسا شفافا يحاول أن يرسخ قيمة خاصة في علاقة الابن بأمه، ولا تخفى منزلة الأم في الإسلام، وهي الأم دائما وأبدا في كل المجتمعات وسائر الشرائع، غير أنها هنا مسحة من المشاعر والإحساسات الجياشة التي تألفت أدبيتها من فيض انخفاض جناح الذل من الرحمة.

لتبدأ بعد ذلك معاناة الراوي إزاء إشكالية الموت، وتعميق الوعي به، وتوظيف تيار الوعي، وكيف كان أثر الموت على ذاته؟، وإلى أي حد تتجلى رؤيته لتمثيلات الإسلامية في هذه الإشكالية؟، وما ترمز إليه من صراع الإنسان مع الموت؟، وما موقف المؤمن منه، ومدى استعانته بتلاوة القرآن الكريم كي يجد سلوة تخفف أحزانه وآلامه؟. يقول: " جلست على ذلك القبر الندي بعد أن رحل المشيعون وأنا لا أكاد أصدق أن أغلى إنسان عندي يضطجع تحت هذه الصخور التي صفها القبوري فوق فتحة القبر، لم أكن أفكر، لم أكن أتألم، لم أكن أعي شيئا مما يدور أو لا يدور حولي، حتى إذا استعدت حواسي تذكرت سورة " يس" فقرأتها مرة تلو مرة، تلو مرة، حتى جف حلقي، وأوغل الليل في ظلمته، ونبهني حارس القبور إلى أن البقاء في القبور بعد هذا الوقت ممنوع، فنهضت في اتجاه المدخل الرئيسي وأنا في شبه غيبوبة، وبعد أن لفظتني المقابر خارجها وقفت أمام قهوة السيد حائرا أين أذهب؟ .." (٣٥).

ليصل بنا في نهاية المطاف إلى لحظة استرداده لوعيه، ومعرفته لما يحيط به، بعد أن عاش مرحلة من الذهول وغياب الإدراك إثر صدمة الموت، مرحلة لم يفق منها إلا بعد أيام وليل عاش خلالها صراعات حادة مع ذاته وكل ما حوله. يصور ذلك حمزة بوقري بقوله:

" فوجئت أنا نفسي بصوت يلعلع في صياح حاد: آه يا أمي.. لقد اهتز العم عمر اهتزازا شديدا من هول تلك الصيحة، وأسرعت زوجه تشدني إلى صدرها، وتربت عليّ، وهي تبسمل وتحوقل، وأنا أصيح لسبب مجهول بتلك الطريقة، وبعد ثوان سمعته يقول: لقد بدأ يستعيد ذاكرته، دعيه يبكي ويصرخ، لقد بدأ الإحساس يعود إلى وعيه بعد أن كان عقله يرفض ما حدث، إنه في الطريق إلى الشفاء.."[٣٦].

لقد خلص بوقري إلى أن تمثيلات إشكالية الموت بوصفها مسألة حتمية تشكل صراع الإنسان مابين إيمانه بها، ويقينه بحضورها، وتحديد موقفه إزاء ما تحدثه من صدمات نفسية وشعورية تعمق الوجه الدرامي للموت، وتكثف هالته المأساوية، وتكشف عن عمقه الوجودي والواقعي.

وبالرغم من طول الوصف والاسترسال في صياغة الحدث من قبل البطل نفسه، فهو يجسد البعد النفسي لشخصيته، ويكشف عن مشاعره " تجاه أمّه، وحبّه لها، وارتباطه بها، يتكشف ذلك بوضوح من خلال الحزن الكبير الذي جثم على البطل حتى أوصله إلى مرحلة فقدان الوعي، وعدم الإحساس بمن حوله وما حوله، ولعل كشف ذلك عن طريق البطل نفسه كان أنسب طريقة، لأنه لا أحد يستطيع أن ينقل تلك الأحاسيس والمشاعر، ويصور ذلك الذهول كالشخص الذي أحسّ بها وعاشها وهو البطل، الذي لا تملك وأنت تقرأ حديثه عن نفسه، إلاّ أن تتأثر وتشاركه حزنه، وإحساسه الفاجع باليتم والوحدة والضياع "[٣٧].

كذلك كان منهج البوقري في عرضه لحادثة القصاص بوصفه الوجه الديني أو الشرعي للموت، وتقديم علاقته به، فحين تحدث عن حضوره مشهد القصاص توقف طويلاً عند سرد تمثيلات المشهد ودراميته وانعكاس ذلك كله على شخصيته. يقول في سياق حديثه عن علاقته بصديقه سفيان: "ومرت أيام لم أره فيها، ولعل ذلك كان خيراً على أي حال،.. إلى أن جاء يوم جمعة لا أنساه .. طرق الباب علينا ضحى – قبل الظهر – وأبلغني أنه يريد أن يريني شيئاً لم أر مثله في حياتي، فوافقت وسرنا بضع دقائق، ثم انحرف يساراً، وأدخلني من الباب الخلفي لمبنى كبير كان يسمى (الحميدية) ... وأخذ يسير بي، ثم جلسنا على السلالم

الموصلة إلى الدور العلوي، حتى إذا سمعنا ضجة قادمة أخذني إلى الشرفة المطلة على المسجد، وعلى الباب الأمامي للمبنى، وهناك رأيت بالفعل ما لم أره من قبل، رأيت إنساناً تقطع رأسه بالسيف تحت ناظري، ولو كنت واقفاً على رمل لساحت قدماي كما يقولون في الروايات، ولكنني كنت واقفاً على صلب، فاكتفتا بالاهتزاز المستمر، فسقطت وأنا في شبه غيبوبة ... "[٣٨].

لقد اسنعاض بوقري بالتفصيل عن الإجمال في رصده لهذه الحادثة، وكان بإمكانه أن يشير بأن (سفيان) أطلعه على مشهد القصاص هذا، لكنه بدا حريصاً على رصد التجربة التي عاشها بعمق، وتصوير العملية لحظة بلحظة، بلهفته لمعرفة ما شوقه (سفيان) لمعرفته، وبردة فعله وهو يرى ما يراه للمرة الأولى في حياته، متخذاً من الجملة الفعلية بما تحمله من حركية، وبما تشيعه من تجسيد، بنية رئيسة لإضفاء الحيوية والحياة على الحدث، وإكسابه صفة الحضور الآتي، وكأن الراوي وهو يستحضر الماضي الذي حدث يحرص على تحويله إلى حاضر نراه، ونعيشه معه، وكأنه يحدث الآن .

ومن الضروري أن نوضح هنا نقطة تتعلق بزاوية الرؤية أو وجهة النظر التي من خلالها طرح الكاتب مفهوم الموت/ القصاص، وهي ما يمكن تسميتها بوجهة النظر الإيديلوجية، وهي أكثر جوانب وجهة النظر أهمية، لأن الحديث عن نظام الأفكار التي تشكل العمل الفني هو حديث عن البنية التأليفية العميقة له، في مقابل البنية التأليفية السطحية التي يمكن تتبعها على الصعيد النفسي، أو الصعيد المكاني-الزماني، أو الصعيد التعبيري كما يقول أوسبنسكي،[٣٩]. وهي أيضا تمثل الجانب الذي يتجلى على الصعيد التقويمي(إذا فهمنا من التقويم نظاما عاما لرؤية العالم تصوريا)، وهذا الصعيد أقل خضوعا للصياغة الشكلية، لأن التحليل فيه يعتمد إلى حد ما على الفهم الحدسي. ووجهة النظر هذه، سواء كانت مستترة أم مصرحا بها قد تنتمي للمؤلف نفسه، حين يقوّم العالم الذي يصفه ويدركه أيديلوجيا، أو تكون جزءا من المنظومة المعيارية للراوي، أو تنتمي لإحدى الشخصيات كما يراها أوسبنسكي،[٤٠]. وهي في رواية سقيفة الصفا ليست بمعزل عنهم جميعا، فالمؤلف والراوي والشخصية حاملون ضمنيون لوجهة النظر الإيديولوجية نفسها، وهي وجهة نظر إسلامية مهيمنة على بنية السرد في الرواية جميعها.

وتمتد حكايات الموت والقصاص والقتل والانتحار على مستوى البنية السردية للرواية، حيث تقابلنا إشارات متناثرة لا تكاد تخرج عن هذه الدائرة السوداوية، من ذلك عودة سفيان صديق الراوي/ محيسن البلي إليه بعد حادثة القصاص السابقة ببضع سنوات ليقوده نحو دار صغيرة في جبل السبع بنات، محروسة برجلي أمن، ليتسلقا شجرة شوك خلف المنزل، فيلجا داخله عبر نافذة علوية، وهناك يرى بقعا من الدم كبيرة قد تخثرت ولطخت الفرش والوسائد، وعندما سأله بعد خروجهما، أجابه:" إن ما رأيته من دم إنما هو دم " عم بختيار" قتله البارحة محمد على الأسخربوطي بائع "السوبيا"، الذي يقع حانوته قرب باب الصفا.. قتله لأنه ضبطه مع شقيقته- شقيقة الأسخربوطي، وقد قتلها هي أيضا في نفس الوقت، ثم ذهب إلى مخفر الشرطة وسلم نفسه وسكينه بيده، وهذان الشرطيان يخرسان البيت حتى ينتهي التحقيق في القضية، وقد نقلت الجثتان قبل الفجر، ثم أضاف أن محمد على سوف يقتل يوم الجمعة القادم قصاصا.." [٤١].

ونلحظ كيف أن ذاكرة الراوي باتت تستدعي المشاهد المشابهة لذلك، فإلى جانب حادثة الأسخربوطي يذكر حادثة ابنة(الملكني) التي أحرقت نفسها، بأن صبت قاز المسرجة على شعرها وأشعلت في نفسها النار، واثنين آخرين على الأقل ألقيا بنفسيهما في بئر الحمام القابع أسفل جبل خدمة، كما انتشلت جثة الثالث من بئر أخرى، وأن هناك شخصا آخر مات مسموما بعد أن شرب مادة قاتلة وغير ذلك[٤٢].

هذا إلى جانب النشاط الجنائزي الذي مارسه البطل فترة من حياته المبكرة، من الصلاة على الأموات والسير في الجنازة، والمشاركة في الدفن، حد قوله:" هكذا تطورت العلاقة بيني وبين الأموات، حتى أصبحت أتبع كل فقيد إلى مثواه الأخير.. وقد استغرقتني عملية الجنائز هذه كلية..ولقد حفظت بطبيعة الحال سورة "يس" بأكملها من كثرة ما سمعتها تتلى حول القبر"[٤٣].

وكان من نتائج هذا النشاط أن وقف الراوي على مشاهد صعبة من حكايات المقابر من قفل قبر ونبش قبر آخر بسبب عدم خبرة الحفارين بمواطن الدفن، ورؤيته لتلك الوجوه التي انسلخت منها الحياة وبقايا العظام والشعر التي

كثيرا ما كان يصطدم بها، والروائح المنبعثة من بعض القبور التي انهارت جدرانها ونحو ذلك(٤٤).

ولاشك أن هذه العلاقة الغريبة للراوي مع الأموات قد انعكست على حياته وشخصيته، فأصبح ارتباطه بالحياة هامشيا، بل وصل به الحد إلى حالة نفسية يمكن تسميتها بحسب تعبيره " حالة الغثيان" المستمر، وما يستتبعها من أحلام غريبة تدور في فلك الوحوش المخيفة، فيستيقظ صارخا مرتعدا، إلى أن انتهى به الأمر بالإحساس بشلل في الدماغ بحسب تعبيره" فأصبحت أسير في الحياة وأنا غائب حاضر...ولكم اصطدمت في سيري بهذا أو ذاك من الناس،كما اصطدمت مرات ومرات بعمدان الحرم الشريف، حيث كنت أتجول في أروقته على غير هدى"(٤٥).

وقد انتهت هذه الفترة من حياة البطل بالشفاء بعد أن حاول التداوي بآيات القرآن الكريم وقراءات الصالحين.

نستخلص مما سبق: بأن الراوي/ البطل تعرض لهزات نفسية ومعنوية عديدة، ارتبطت في مجملها بحادثة الموت، بأشكاله المتعددة وآثاره المتنوعة من الموت الطبيعي والقتل حدا بالقصاص ومتابعات الجنائز، وتداعيات المقابر ونحو ذلك، فكان له بعد كل حادثة ردة فعل تدرجت من الغثيان، ففقدان الشعور والغيبوبة الدماغية، انتهاء بموقف الانهيار الكلي بعيد وفاة أمه. وهو في هذا كله إنما يرصد السلوك البشري حالة ضعفه في مجابهة صدمات الحياة ومواقفها القاسية، وقد لاحظنا مدى حضور التمثيلات الإسلامية في كثير من تلك المواقف، كالقصاص رمزا دينيا وشرعيا لبقاء الحياة وديمومتها ﴿ولكم في القصاص حياة﴾(٤٦). والاستشفاء بآيات القرآن الكريم، ﴿ونترل من القرآن ما هو شفاء ورحمة﴾(٤٧) وقراءة سورة "يس" على الموتى كما في الحديث الشريف:" اقرأوا سورة يس على موتاكم.." (٤٨) وغير ذلك.

ويلحق بزاوية النظر هذه موقف الراوي من الخرافات والشعوذة والبدع حال رصده لعناصر التخلف الاجتماعي في بيئته، حيث اجتهدت الرواية في توخي الجانب الإصلاحي والتركيز عليه، من خلال الالتزام بالفكرة الإسلامية في التفكير والسلوك، والانحياز نحو المفاهيم الإسلامية عبر السرد الروائي وتصورات

الشخوص وسلوكهم، سواء المطابقة لهذا الفهم أو المخالفة له، وكأنها معنية "بالإصلاح الذي يسعى لاستئصال الخرافة والبدعة والشر، وتأصيل القيم الإسلامية النبيلة وخاصة التضامن الاجتماعي والمروءة والشهامة وجميل العادات القديمة"(٤٩).

ولكي يقدم بوقري تشخيصا ورصدا لكثير من الخرافات والتقاليد والبدع المنتشرة إذ ذاك في بيئته، لجأ إلى شخصيتين مهمتين هما : أمه والخالة أسماء المستشارة الخاصة والصديقة الحميمة للعائلة، ومن ذلك استشارتهم للعرافين وتعليق الحجب(٥٠)،. وحديث الراوي عن رحلتهم سويا إلى المدينة المنورة لزيارة مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم وقبره، وبحثهم عن قافلة مسافرة، لكي يقطروا جملهم فيها، وما فعلته الخالة "أسماء" من أعمال ومواقف بدعية في هذه الرحلة كإحضارها لـ(المزهّد) الذي ينشد بصوته الرخيم أناشيد تزهد الناس في حب الدنيا وتشوقهم إلى زيارة المدينة المنورة، والحث عليها، كما ينشد أناشيد وداعية عند مغادرة مكة (٥١)، وكانت الخالة أسماء تتردد بين النافذة المطلة على الشارع وبين الدهليز الطويل الموصل إلى الغرفة التي احتلها المزهد وذلك للتأكد من أحدا من محاربي البدع لم يسمع شيئا، وحديثها غير المنقطع عن (هول الليل)، وتحذير الركب منه، حيث يعترض القوافل في المساء ويحاول أن يضللها، محاولا الظهور بمظهر الناصح الأمين، وكم لقي الزائرون مصارعهم نتيجة لأحابيل (هول الليل) ولذلك نادرا ما تنام الخالة أسماء على ظهر البعير بل تظل متيقظة خوفا من أن ينخدع الجمالون بهذا(٥٢)،. وكذا توهمها سماع طبول أهل بدر، ورقصها على هذه الأصوات المزعومة، وذلك عندما وصلت القافلة إلى بدر، " وعقب العشاء حلت الخالة أسماء لفة كانت تحمل فيها ملابسها وأخرجت بعض ما فيها ثم انتحت جانبا من العشة وبدأت تزين نفسها، وتمشط شعرها..وبعد ذلك كله زججت حاجبيها واكتحلت حتى ليخيل إليك أنها مدعوة لعرس، وعندما أوشك الناس أن يأووا إلى مضاجعهم أخذتني من يدي ويممت صوب الصحراء..حتى إذا أوغل الليل بدأت تتحرك عند قدمي الكثيب ببطء، وشيئا فشيئا أصبحت حركتها رقصة هادئة أولا، ثم محمومة، كأن يحيل إلي أنها تتم على نغم آت من بعيد، أو دقات طبل أو دف، واستمرت في دورانها وأنا جالس على الأرض مذعور، أسأل

نفسي هل جنت الخالة؟ هل أنا في حلم؟ حتى إذا أنهكها الدوران المستمر جلست بجانبي ثم سحبتني من يدي عائدين إلى عشتنا.." (٥٣)، ومن ذلك – أيضاً – إغماءتها المزعومة التي مثلتها تمثيلاً أمام قبر الرسول ﷺ لكي تستطيع الإمساك بالسياج الحديدي والتبرك به دون أن يمنعها الجنود من ذلك (٥٤)، وكذا احتفال نساء مكة اللاتي لا يستطعن الحج لسبب أو لآخر بما يسمى (القيس)، فيجتمعن في باحات الحارات حتى وقت متأخر من الليل، ويحملن معهن سيوفاً خشبية ومشاعل، ويبدأن في الإنشاد:

"قيسنا يـــا قيسنا يـــا للا معانا بيتنا

نسقيك من شر بيتنا وارخو الستاير عليه "(٥٥)

وكن يحرصن على حضور ذلك المحفل ليشاركن في الأهازيج ويبددن عن أنفسهن وحشة الليل، ويحمين أنفسهن وبيوتهن من اللصوص المتخلفين عن الحجّ الذين كانوا يسمونهم لصوص (الخلّيف)، ولم يكن يخلو هذا التجمع النسوي من الحوادث أو الحكايات أو الأساطير التي نسجت أو تنسج حوله(٥٦).

ومن صور هذه الخرافات والبدع ما تصنعه الخالة أسماء من قراءة الودع والتنبؤ بما سيحصل للآخرين من وقائع في حياتهم، والتبرك أو التشاؤم بالنجوم، كما في قول الراوي:" لقد تيتمت مرتين ياولدي – هكذا قالت الخالة أسماء- ضاربة على صدرها، مضيفة..كل الناس يتيتمون مرة إلا أنت.. تحت أي نجم مشؤوم ولدت ياولدي"(٥٧).

لقد كانت كل هذه الممارسات جزءاً من المكونات الثقافية والاجتماعية لفئة من فئات المجتمع القديم، وكانت والدة البطل والخالة "أسماء" مجرد رمز له بكل ما تحملانه من حكايات وخرافات ومعتقدات توارثتاه، وتظنان أنها جزء من الدين، في حين أنها بدع أضيفت إلى الدين وما هي منه.ولعل الكاتب أراد من خلال اختياره لهاتين الشخصيتين أن يشير إلى أن عدم تعليم المرأة وجهلها، الذي كان سائداً في تلك الفترة هو الذي جعلهما تؤمنان بكل ما ورثتاه، وتطبقانه بلا تمحيص أو تدقيق أو مساءلة(٥٨).

وعند التأمل في جوانب الرواية نجد أن الراوي لم يكتف بسرد هذه المشاهد دون تحديد وجهة نظره منها، إما بصورة معلنة وإما ضمنية تفهم من السياقات السردية، فمن الأخرى ما سطره في تشكيل هاتين الشخصيتين من صفات تكشف جهلهما وعاميتهما وأنهما يمثلان شريحة معينة من ذلك المجتمع الذي توارث هذه الثقافة الشعبية المبنية على الخرافات والحكايات البدعية، وأما وجهة نظره الصريحة فقد ساقها الراوي في موطنين، الأول منهما عقب سرده لحكاية المزهد، حيث يقول:" وبالرغم من أنني استغفرت الله حين بلغت رشدي عن كثير من تلك البدع التي كنت أزاولها في حماية الوالدة والخالة أسماء إلا أنني لم أنس بعد- وأستغفر الله- صوته الناعم الحنون وهو يصيح .. الصلاة والسلام عليك.." (٥٩).

فهو يلتمس العذر لمشاركته إياهما لصغر سنه وعدم رشده، ويستغفر الله عن ذلك الموقف الذي لم يكن عن قصد أو إدراك، وفي تكرار الاستغفار هذا رسالة موجهة إلى القارئ بأن مثل هذه البدع لم يكن الراوي مؤمنا بها أو راضيا عنها،فضلا عن عدم شرعيتها ومن ثم الإقرار بمخالفتها لنصوص الشريعة والعقيدة الإسلامية.بينما يقابلنا النص الآخر في نهاية سرده لاحتفال النسوة بـ(القيس) وحكايات (الخلّيف)، حيث يقول:" ومع أن الله صرف عنا هذه البدعة مع ما صرف من البدع التي كانت سارية على عهد جيلنا السابق .. ولقد قدر لي بطبيعة الحال أن أشهد أكثر من (قيس) وأنا طفل، كما قدر لي أن أحمل معهن المشاعل سائراً أمامهن وهنّ يرقصن بسيوف خشبية كنّ يحملنها في أيديهنّ"(٦٠).

فالراوي هنا أراد أن يبين للقارئ الحاذق أن هذه صورة المجتمع القديم فحسب،وليست معبرة عن مجتمع مكة المعاصر، ويكشف سر فرحته بأن هذه أمور قد صرفها الله عنهم، هذا من جانب الصورة الكلية. أما جانب زاوية النظر فقد عبر عنه بلفظة(البدعة / البدع) صيغتي المفرد والجمع ليؤكد موقفه الصريح منها، المتمثل في الرفض وعدم القبول بهذه الاعتقادات صغيرها أو كبيرها، مما لا يقرها دين أو يقبلها عقل، ومصطلح (البدعة) خير وسيلة تعكس تمثيلات

الإسلامية في البنية السردية، إذ لها دلالتها في مفهوم المخالفة لصريح الاعتقاد وصحيح الملل.

وفيما يتعلق بنقد المجتمع –أيضا– ترهن تمثيلات الرواية إلى أسلوب السخرية من خلال استخدام الألقاب والكنى ذات الدلالات الشعبية المجنمعية التي تظل في حيز التنابز والتندر بوصفها بديلة فعلية عن الأسماء الحقيقية للشخصيات، من مثل: (الهبلّو، النطفة الحرام،أبو طويلة، أزرق العينين، الفرمسوني، الدهل) ونحوها،يقول الراوي:" لم يكن في أسمائنا يومذاك شيء مستغرب فأغلبها مما حمّد وعبّد، وبعضها أسماء أنبياء وملائكة وصالحين، ولكن داخل المدرسة لم نكن ندعى بها،.. وأغلب – وإن شئت كل هذه الأسماء– كانت لها دلالاتها في أنفسنا، وكانت معانيها معروفة على وجه التحديد"(٦١).

واستخدام الكاتب لوسيلة النعوت أو الألقاب ***Epithets*** الراسخة في الموروث الشعبي، أي الكلمات التي لا تعتمد على سياقها الخاص والتي تنسجم في الدرجة الأولى مع موقف المؤلف من الموضوع الذي يصفه، هو من الوسائل الخاصة المتاحة للمبدعين للتعبير عن وجهة النظر التقويمية والأيدلوجية بحسب رأي أوسبنسكي(٦٢).

وفي سياق مناقشتنا لاستخدام حمزة بوقري لهذه الألقاب والكنى كركن من أركان وجهة النظر يمكننا أن ندرك تمثيلات الإسلامية من خلال الاستدراك الاستباقي الذي أورده الراوي في بداية حديثه عن هذه الجزئية، وهو أن أغلب الأسماء مما حمّد وعبّد، أو أسماء ملائكة وأنبياء وصالحين، وإنما واقع المجتمع وطبيعة جهله آنذاك ينضح بهذه الاستخدامات غير اللائقة للأسماء والألقاب، وفيها نهي قرآني صريح"(٦٣).

وقد رأينا كيف وظف الراوي تلك الأسماء لتكون هي الفاعلة في حركة التمثيلات السردية، لا سيما من قبل الجهات التي أطلقت تلك التسمية، فالفرمسوني إطلاق خص به المجتمع (عمر) " يعرف عنه ذلك كل أهل الحي، وهو يسافر إلى بلدان النصارى، ويستطيع أن يتكلم بلغة غير المسلمين، ويقرأ كتبا (كبارا) لا يعرف أحد مافيها.." (٦٤).هكذا عبرت عنه والدة البطل حينما طلب

إليها ابنها زيارته في بيته.بينما (النطفة الحرام) إطلاق فردي من أحد المدرسين وهو الشيخ إسحاق الذي يصر على نداء (سفيان) به جراء ما يلاقيه من شقاوة وأذية لا تطاق من قبل هذا التلميذ(٦٥).في حين عطلت الأسماء الحقيقية، ولكن ليست بصفة دائمة، حيث " نجد ذلك التفعيل للأسماء يدخل في دائرة التخصيص، إذ تقتصر بعض الفصول على تلك الألقاب ومن ثم العود إلى الأسماء المعلنة في بعض الفصول"(٦٦).

بحسب ما تقتضيه زاوية النظر، وهي تغييرات ذات وظيفة دلالية مهمة في تمثيلات الرواية.

ولا يغفل السارد الإشارة إلى مجتمع العبيد بوصفه أحد مكونات المجتمع المكي آنذاك، والاهتمام بوصف عاداتهم وتقاليدهم، حيث بدأت اتصاله بهذه الفئة إثر إنهاء والدته خدمات (مسفر) بحجة أنه شاب، ولا يستحسن دخوله عليها، واستعاضت عنه في الخدمة بالعم (بشير) ذلك النوبي شيخ، دكة العبيد التي كان يرتادها كل من كان رقيقا فأعتق،(٦٧). وهي دكة التي لها قوانينها في السلوك وقواعدها في العقوبات، وإجراءاتها في الحكم بين العبيد السقاة، والفصل بين المتنازعين منهم، وتتم المحاكمة فوق تلك الدكة بعد صلاة الظهر، وأغلب الحالات تنتهي بالجلد الذي "لا يتعدى ثلاث ضربات هينات إلا أن يعفو صاحب الحق، أو أن يلقي متطفل وسط تلك الحلبة حزمة خضراء من البرسيم أو الكرات.. عندها تنفض الجلسة بدون تنفيذ العقاب، ولكن بعد أن يستشيط الشيخ غضبا على الفاعل"(٦٨).

والذي يعنينا من سرد طبيعة هذه المجتمعات التي تتخذ وضعا خاصا في التعامل والعلاقات هو موضوع (العتق)، مما له صلة وثيقة بتمثيلات الإسلامية في الرواية، فـــــ(العتق) رمز ديني للحرية، والانفكاك من أسر العبودية والذل، وهو ما ركزت عليه الرواية، فتلك الدكة تضم كل من كان رقيقا فأعتق، ومن ثم يسترسل السارد في وصف ما يجري على تلك الدكة على ألسنة أولئك العبيد من استدعاء ذكريات الرق وآلآمها، وفي المقابل الفرح بعيشة التحرر والانعتاق من العبودية المقيتة.

ثانيا: زاوية المكان:

يحتل المكان أهمية كبرى ضمن عناصر البناء الروائي، ويمثل مكونا جوهريا في النهوض به، ويشتبك في علاقات وثيقة مع باقي أركان العمل الحكائي، فالفضاء السردي يشكل " البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي "(٦٩).

كما أنه يساعد، بشكل أعمق، في فهم الدلالات الرمزية والواقعية ويحدد امتداداتها الأيديلوجية التي تنطوي داخل بنية السرد، وهذا ما نهدف إليه في دراستنا هذه حيث الوقوف على تمثيلات الإسلامية عبر استكناه جزئيات هذا الفضاء واستنطاق مكوناته وعرض طوبوغرافيته، ومن ثم الشروع في مقاربته وتحديدها، واستلهام النطاق الذي تتحرك فيه سائر عناصر الرواية.

وفيما يخص تلك التمثيلات لابد من الإشارة إلى ذلك التلازم المنطقي ما بين زاوية النظر وعنصر المكان، لأن فعالية التحليل، لا يمكن بحال، استنتاجها، وفهمها بمنأى عن وجهات النظر التي توجه الخطاب السردي، وتتحكم في الربط بين أجزائه. فالمكان في الرواية كما يراه بعض النقاد " ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخّصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها. فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة ــ حي ــ منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة"(٧٠).

وبالنظر في رواية (سقيفة الصفا) نجد أن المكان قد لعب دورا مثاليا في بنية الرواية، حيث يشكل البطولة الحقيقية لهذا العمل السردي، وهو ما أشار إليه عدد من النقاد، ونوهوا به خلال قراءاتهم لبنيات هذه الرواية. يقول أحمد فضل شبلول: " إن ما يشدنا في هذه الرواية هو المكان الذي يكاد يكون البطل الرئيسي للرواية، والذي ينافس (محيسن البلي) في البطولة، رغم أن محيسن هو الذي يذكرنا به دائماً، وهو الذي يرصده، ويرصد التحولات الحية التي مرت وتمر عليه"(٧١).

إذن، فالكاتب قد أولى المكان أهمية خاصة، حتى إن القارئ ليحس بأن المكان هو البطل الحقيقي في الرواية، وليس أدل على ذلك من العنوان الذي اختاره لروايته وهو: (سقيفة الصفا) (٧٢).

ولا غرابة في ذلك، وبخاصة إذا ما عرفنا تلك العلاقة الوثيقة مابين حمزة بوقري والبيئة المكية التي تكاد تكون هي البطل الحقيقي للعمل، بل إن البطل الظاهر للرواية "محيسن البلي" يشترك مع الكاتب في الانتماء إلى البيئة المكية، والاتّجاه إلى التعليم، وحبّ القراءة، ونزعة التأليف والكتابة، بل إن محاولات البطل الكتابية كانت تتجه إلى الفن الروائي.

وتتجلى تمثيلات الإسلامية في فضاء الرواية من خلال الأمكنة ذات الدلالة المباشرة على هذ المعنى، أو ما تومئ إليه مضمونات الرواية إزاءها."فالمعنى قد يكون في تصور البعض محايثا للنص، أي طاقة دلالية مكثفة بذاتها ومستقلة عن كل بؤر التلفظ ومودعة في النص- صراحة أو ضمنا- خارج إرادة القارئ وبعيدا عن تدخلاته، وعلى المحلل تقع مهمة العثور على ما يود النص قوله استنادا إلى هذه الوسيلة أو تلك"(٧٣)., ويمكن تحديدها بأماكن أربعة، هي: (مكة المكرمة، الحرم المكي، المدرسة، المترل) حيث احتضنت هذه الأماكن معظم أحداث الرواية وشاركت في تجسيد فكرتها. فمنها ما كان ملاذا روحيا للبطل (كالحرم)، ومنها ما كان مقاما للعيش والألفة (كالمترل)، ومنها ما كان معقلا للقيم والتعلم والآداب (كالمدرسة)، ونحوها. وهو ما عبر عنه البطل "محيسن" نفسه أثناء حديثه عن صديقه سفيان بقوله : "ألم يكن هو الذي نبهني إلى أن الدنيا ليست هي ذلك الشارع الضيق الذي أسير فيه، والمحصور بين جبلي أبي قبيس والسبع بنات، مع ما يتفرع عنه من أزقة أكثر ضيقاً، تنتهي كلها إما يميناً أو شمالاً مصطدمة بهذا الجبل أو ذاك ؟ ألم يأخذني أول مرة خلال سقيفة الصفا المظلمة إلى العالم الرحب الذي انتهى بعد سير ساعات إلى (محبس الجّن) مروراً بريع اللصوص، وطلعة أبي لهب وغيرها..؟"(٧٤).

في البدء، تأتي (مكة المكرمة) بوصفها البيئة المكانية التي اختارها الراوي مسرحا تدور فيه أحداث روايته، وقد بدا حريصا منذ عنوان روايته (سقيفة

الصفا) حتى نهايتها على أن يجعل القارئ يتجول في مكة المكرمة:"أحيائها، وشعابها، مرتفعاتها ومنخفضاتها، الحرم والمعلاة، يعبر الدروب والأزقة، ويسوح داخل الدور البسيطة والمدارس المتواضعة، ويرى عالماً محدوداً لا ينفسخ إلا داخل الكعبة حيث يمثل الحرم عالم الرحابة والسعة الذي يستوعب المهمومين والمحزونين والباحثين عن الطمأنينة والصفاء والسلام الروحي"(٧٥).

فهو لم يترك صغيرة ولا كبيرة تتعلق بمكة المكرمة، وأحيائها أو فيما تتعلق بعادات أهلها وتقاليدهم في المآتم والأفراح والمواسم المختلفة إلا ووصفها وصفاً دقيقاً وثائقياً، ولكنه ليس وصفاً منعزلاً عن أحداث القصة، بل شديد الصلة بها وبشخوصها، فالبيئة هي المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الأشياء والأحياء في القصة...(٧٦).

ونظرا لما تمثله مكة المكرمة من مكانة عظيمة في وجدان المسلمين، فهي أحب البلاد إلى الله، وهي مهبط الوحي، وموطن الرسالة، ومثابة الأمن، فقد رأينا الكاتب يسترسل في الحديث عن طبيعتها وأحيائها والعلاقات الاجتماعية، مما يوثق الصلة بين العمل الروائي والقارئ، وبخاصة أن القارئ الافتراضي تربطه بهذه البيئة روابط إسلامية وثقافية وتاريخية وشيجة، فهو لا يمل من هذا الاسترسال، بل يجد فيها سلوة وحنوا، تبعثه على المزيد من الاشتياق لمعرفة ذلك الواقع. يقول: " ولمن لا يعرف مكة وأحيائها، وعلاقاتهم ببعض يستحسن أن يقال : إن أحياء مكة آنذاك لم تكن أحياء ذات علاقة ودية دائماً، بل العكس، فحي الشامية كان حليف حي المسفلة، وحي أجياد كان حليف حي الشبكية .. وهما عدوان لدودان لسابقيهما ... ولكم تعذر على ساكني حينا عبور منطقة المسيال في الطريق إلى أسفل مكة للاستمتاع ببساتين البرسيم التي كانت منتشرة هناك ...وقد كان أهل حينا يردون الصاع صاعين .. فيمنعون كثيراً من فتيان حي المسفلة من العمل في حيهم، وخاصة طبقة الحجّارين الذين كانوا ينقلون الحجارة من جبل خندمة على ظهور بهائمهم إلى مناطق أخرى..."(٧٧).

وعلى هذا النحو يمضي السارد في التعريف بأحياء مكة، بحيث يغدو هذا الفضاء عنصرا مهيمنا على الوظيفة الروائية، ومتضمنا معاني عميقة تتجاوز

الوصف المباشر إلى نوع من الاستحواذ على مشاعر القارئ وشده نحو الدلالة الأكثر تأثيرا في هذا العمل، وهي دلالة إسلامية تعني تعزيز الانتماء لهذا البلد الأمين (مكة المكرمة)، فالمكان كيان له عمق وامتداد وإحالات واختلافات طوبوغرافية، ولا يمكن فهمه بدون التعرف على هذه الممكنات وتعيينها ووصفها وتحديد العلاقات الممكنة بينها، ومدى الاختلاف الاجتماعي والثقافي والنفسي المصاحب لها، ولهذا فإن هذه الأحياء أو المعالم المكية المعروفة ليست وحدها المسيطرة على روح السرد، بل نجد الراوي يستعرض حتى الشوارع والأزقة الصغيرة، فيذكرها بأسمائها، ويصفها وصفاً تحليلياً، ليجعل القارئ حاضرا في جنباتها، معايشا لتفصيلاتها، وممارسا فعليا ليومياتها. يقول : "لم أعد أرى سفيان إلا لماماً حينما كنا نتقابل صدفة في ذلك الشارع الضيق، الذي يمتد بين (برحة السلولي)، و (باب أجياد)، وعندنا يتقابل اثنان هناك، فلا مناص أن يرى أحدهما الآخر فيبتسم له، ويتبادل معه كلمة أو اثنتين، أو يشيح بوجه عنه محاولاً تجنبه، ولذلك فهو من الشوارع القليلة في الدنيا، التي تجبرك على أن تفصح عما في نفسك تجاه من تلقاه ... "[٧٨] .

وعن تلك الأزقة يقول:" لم يَقُدْنِي سفيان في نفس الاتجاه الذي قادني فيه سابقاً، بل على العكس لقد ولج زقاقاً ضيقاً ليس بعيداً من بيتنا يسمى زقاق (الجبرت) سمي بذلك لوقوع رباط يحمل نفس الاسم ... وبعد أن سرنا الجزء المنبسط من الزقاق المذكور أخذنا نصعد متجهين إلى الجبل العتيق (جبل السبع بنات) ... " [٧٩] .

ولا شك في أن هذه الأحياء والشوارع والأزقة وما يدور فيها، تحمل هويتها الخاصة، وهي مرتبطة بقيم إيدلوجية ورمزية، لا يمكن بحال، أن تنفك عنها، وهي أماكن انتقال ومرور نموذجية، تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وتمدنا في الوقت نفسه بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم تساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها[٨٠].

ومن ثم تظهر لنا تمثيلات الإسلامية في تشكيل العلاقات التي تنفتح عليها تلك الأمكنة، فـ(الضيق والقدم) مما تتصف به تلك الشوارع والأزقة يعكسان الإغراق في الماضي والتشبث به، دون الالتفات إلى التطور العمراني والانفتاح الحضاري، ولذا لا نستغرب أن تطالعنا الخرافات والبدع من هذه الأماكن المغلقة، وهو ما سعى إلى معالجته الكاتب بأن صرح بأن الله قد صرف عن المجتمع هذه البدع والخرافات التي كانت سارية في الجيل السابق[٨١].ليؤكد من طرف آخر، غير مباشر، مدى تطور المجتمع وتمسكه بالعقيدة الإسلامية الصحيحة التي تنبذ الخرافات وتستنكر البدع. كما أن ذكر الراوي للعلاقات الاجتماعية بين أحياء مكة آنذاك إنما هو من باب التحليل المستوعب لحركة المجتمع في مرحلة معينة من مراحل نموه، عبر نماذج إنسانية وتجارب بشرية تسيطر عليها نوازع الأثرة والفردية والتعلق بالمصالح الآنية، على أن هذه الروح قد استبدلت بقيم إسلامية عليا يعيش بها الناس ويبنون علاقاتهم عليها في محاولة لانتصار الإنسان المعاصر على نوازع الشر واستبدالها بعناصر الخير، وبهذا التنوع ما بين النماذج السوية والمنحرفة تأخذ التمثيلات الإسلامية امتدادها في الرواية وحقها في الظهور حتى وإن كان ضمنيا أو صامتا.

هذه هي أبرز التمثيلات المرتبطة بمكة المكرمة بوصفها فضاء يستوعب أحداث الرواية ووجهة نظر الراوي الذي بدا مرتبطا ببيئته المكية حدّ الالتصاق، متأثراً بها بكل خصوصيتها، ففي كتابها ومدارسها تعلم، وفي شوارعها وأحيائها درج ولعب، وعلى عاداتها وتقاليدها وخرافاتها تربى، وفي جوها الروحاني المستمد من الحرم المكي نشأ، حتى بدت جزءاً لا يمكن فصله عن النص الروائي، لارتباطها الوثيق بحركة البطل، ولا نبالغ إذا قلنا إن قصته المروية كأنما هي مجرد إطار لاحتواء البيئة المكية وإبرازها[٨٢]. وهذا ما أكده الدكتور حلمي القاعود في قوله:"سقيفة الصفا" رواية مكان وزمان بالدرجة الأولى، يتحول المكان والزمان إلى بطلين، أو بطل مشترك، حيث نرى المكان والزمان يمثلان بيئة لها ملامحها وشخصيتها المتفردة، في زمانٍ ذهبَ ولن يعود = ترى هل كان الموت الذي ألحت عليه الرواية موازياً لهذا الزمان الذاهب ؟ = ومع أن الرواية حافلة بالشخوص

والأحداث، فإن المكان والزمان يلحّان على صفحات الرواية بوصفهما البيئة التي أنضجت البطل أو نضج فيها البطل ..ويبقى المكان والزمان متعانقين ليقدما لنا بيئة خاصة في عصر خاص، من خلال مذاق خاص، يستشعره من عاش بالقرب من هذا العصر وتلك البيئة، وينبهر بهما من يسمع عنهما من الجيل الجديد"(٨٣).

الحرم المكي:

من الطبيعي أن يكون للحرم المكي حضوره الفاعل ضمن سيرورة الحكي وفضاءه في بنية هذه الرواية، وبخاصة إذا ما علمنا أن مسرحها الحقيقي هو مكة المكرمة، على أن ما يشدنا في هذا الأمر عمق الصلة ما بين الكاتب والحرم المكي، فهو لا يني يحدثنا عنه في أكثر من موقف بوصفه مكانا آخر مفارقا لعالم الضيق والألم والحزن إلى عالم الراحة والطمأنينة والسكينة، ومشكلا في الوقت نفسه مادة خصبة للانطباعات والتحليل وفهم الوظيفة الدلالية والرمزية لطبيعة المكان، فهو الملاذ الأخير للراوي كلما داهمته الخطوب، أو تكالبت عليه الأحزان، أو اعترضته المحن، فيلجأ إلى الحرم، كيما يتخفف من تلك المعاناة ويسري عن نفسه الكربات والضيق. هاهو يحدثنا إثر مروره بحالة نفسية صعبة نتيجة حدث شخصي بينه وبعض زملائه، فيقول: " ولم ينقذني شيء سوى الركض نحو الحرم ملاذي الأخير دائماً – حيث أخذت أطوف حول الكعبة –سبعاً بعد سبع – حتى لم اعد أدري كم سبعاً طفت، وقد أنهيت ذلك بشربة من زمزم دافئة، أخذتها من دلو البئر مباشرة .. حتى أحسست أن أضلاعي تكاد تتقفص من الامتلاء عندها فقط عادت السكينة إلى نفسي وعاد الهدوء يلفني .. " (٨٤)

وينتقل في حديثه عن الحرم من الخاص إلى العام، فإذا كان بالنسبة له الملاذ الذي يجد فيه أنسه وطمأنينته، فهو بالنسبة للآخرين العالم الرحب والجو الروحي الفسيح حين تضيق عليهم الدنيا، وتدلهم المصائب، ويضرب مثلا بأهل مكة وحرصهم الشديد على الارتباط بالحرم والصلاة فيه، وبخاصة صلاة الفجر وما لها من انعكاسات إيمانية على نفوسهم وحيواتهم عموما.يقول: "كانت صلاة الفجر في المسجد الحرام، أو (الحرم) كما يسميه أهل مكة، – وخاصة صلاة (السجدة) – فجر يوم الجمعة تمثل محفلاً روحياً هائلاً بالنسبة لي ولكثيرين ممن عاشوا تلك

الفترة.. ربما كانت كذلك حتى اليوم بالنسبة لمن بقي من أهل مكة فيها، وكانت قمة النشوة أن يتمكن إنسان من أن يصل إلى الحرم قبل الآذان بساعة أو بعض ساعة، فيضع سجادة صلاته في الصف الأول أمام الكعبة، ثم ينهمك في صلاة تهجد أو في طواف حتى يؤذن المؤذن ... وفي واحدة من تلك الروحات البكورية لمحت قبل الفجر (مولانا) تحت رواق من أروقة الحرم يصلي متهجداً ..."(٨٥).

ونلحظ من خلال المقطعين السابقين كيف أن الكاتب لا يغفل عن ربط الحرم المكي بسياق الرواية، ففي الأول جعله وجهة أساسية لشخصه كلما داهمته محنة، أو صادفه عائق، وفي الثاني جعله امتدادا روحانيا ومتنفسا إيمانيا لانطلاق الآخرين في هذه الحياة.

تلك هي التمثيلات الإسلامية التي يقدمها المشهد الروائي عبر فضاء الحرم المكي ودلالته الإيمانية، تمثيلات تنشد القيم الإسلامية وتستدعي الصفاء القلبي بما تقوم عليه من الانعتاق من عالم المادة إلى الانفتاح على عوالم الروح، والتخفف من ضغوطات الجسد وحرارته إلى رحابة الإيمان ولذته، وقد جسدها الكاتب بشكل إرادي أو لا إرادي في مشاهد سلوكية لا تتزاح عن الخطية السردية بل تلتحم معها في رحابة الحرم المكي، حيث يبدو "في الرواية مكاناً خارج المكان، وربما الزمان أيضاً، فهو نبع العلم والمعرفة، ومصدر السكينة والأمل، ورمز الإيمان واليقين، وينتقل فيه الناس من الدنيا إلى الآخرة .. حيث يكون آخر عهدهم بالدنيا أن يُصَلّى عليهم في رحابه ليذهبوا بعد ذلك إلى حيث لا عودة . الحرم إذاً عنصر فاعل في حياة البطل والمجتمع معاً، ليس من الناحية الروحية وحدها، ولكن من الناحية الاقتصادية وخاصة في موسم الحج كل عام لتكون طوافة وتجارة وبيع وشراء وتعارف وأشياء أخرى. وقد أبرزت الرواية دور الحرم وتأثيره بطريقة جيّدة، وأعطته بُعداً طبيعياً عبر السرد والأحداث) (٨٦).

المنزل:

يأتي (المنزل) بوصفه مكانا حميميا للبطل وأسرته، ومن ثم رأيناه يصفه بصورة حسية مدهشة ترصد علاقة الإنسان بالمكان،فهو أي منزل البطل "بيت متواضع ليس فيه ما يلفت النظر، ولكنه بالنسبة لنا كل شيء في هذه الحياة"(٨٧). فالمنزل

ليس جدرانا وغرفا وساحات ونوافذ وباحات فحسب، وإنما مشاعر وإحساسات ومواقف وذكريات لا يمكن فصلها عن بعض، ومن ثم تتحدد وظيفته ويسهل الكشف عنها في بؤرة النسيج السردي، فالرؤية " التجزيئية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية لفضاء البيت ستقوم عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته، وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدرا لفيض من المعاني والقيم"(٨٨).

يلاحظ القارئ لهذه الرواية أن المنزل قد أخضع لوصف دقيق وشامل، ليعكس التفاعل البناء ما بين المكان وساكنيه، فيعطي العمل السردي قدرا من العمق والجدية في التعبير عن طبائع البيئة الشاملة بكافة عاداتها وموروثاتها، وكان للتمثيلات الإسلامية حضورها التلقائي في هذا الوصف من خلال منظومة القيم التي ينطوي عليها تشكيل البيت من ناحية، ومدى إيمان ساكنيه بتلك المعاني والقيم من ناحية أخرى، فالرضا والطمأنينة والتواضع والقناعة والاستقرار وغيرها من التمثيلات التي تستدعي حالة التوافق بين الداخل والخارج الذي يسفر عنه وصف البطل لمنزله " كنا نسكنه، أو على الأصحّ نسكن جزءاً منه من خلال العام، ونؤجره – أو إن شئت – نؤجر أغلبه خلال موسم الحج، ونعيش أنا والوالدة في بحبوحة طيلة تلك السنوات، و لم نحس أننا نرغب في المزيد ..." (٨٩).

كما تكشف هندسة المنزل عن منظومة العادات الجميلة المتنوعة ويأتي في مقدمتها الكرم مثلا، فغرفة استقبال الضيوف هي أول ما يطالعه الزائر لهذا المنزل " فعندما تدخل البيت تجد نفسك في دهليز طويل مظلم في أوله، وبعد أن تخطو بضعة أمتار تجد إلى يسارك باباً يوصل إلى (المقعد)، أو غرفة استقبال الضيوف، وهي غرفة مربعة لا تزيد مساحتها عن أربعة أمتار في أربعة، يوجد (مستراح) صغير به حنفية ماء مجصصة، وفسحة صغيرة وضع فيها زير الماء الكبير – المغربي – الذي يمثل أعز ما في البيت، وأكثر أشيائه نفعاً، ثم إذا استمريت بضعة أمتار أخرى في الدهليز وجدت باباً آخر يوصلك إلى فسحة تربط من الداخل بين المقعد سابق الذكر، وبين الديوان الذي يمثل غرفة المعيشة وغرفة الطبخ، وغرفة خزن المواد الغذائية "(٩٠).

ويرتبط المترل في الثقافة المكية آنذاك بمنسك الحج، إذ يتحول جزء منه لسكنى الحجاج وتأجيره عليهم، ومن ثم تنشأ علاقات ومثاقفات مع الحجاج الذين يفدون سنويا ومن بقاع متنوعة مع الساكنين الأصليين، وإن لم يفصح عنها السارد بشكل جلي وواضح، يقول:" هذا الجزء من المترل كان هو الجزء المستعمل من قبلنا طيلة العام تقريباً حتى يفد الحجيج، فيصبح جزءاً مما يؤجر، وننتقل إلى جزء آخر في ذلك البيت الفسيح"(٩١).

إن حضور (الحج) هنا لدليل على حضور التمثيلات الإسلامية في أقوى صورها، فليس المراد مجرد التأجير من الحجاج فقط، وإنما تنسحب الدلالة لتشمل الإحساس بالواجب الديني الذي يمليه علينا ديننا الحنيف تجاه حجاج بيت الله الحرام، ومد يد العون لهم، ومساعدتهم في كل ما من شأنه تيسير حجهم وتسهيل أداء فريضتهم، وهو ما يحرص عليه المكيون في مثل هذه المناسبة قديما وحديثا.

كما أن الاحتكاك بالثقافات الأخرى والاندماج معها يوسع مدارك الإنسان ويفسح له في رؤيته للعالم وتفسيره للأشياء، وهو ثمرة من ثمار هذا التداخل الإنساني مع أنواع الحجيج، لذا نجد انعكاسات هذه الدلالة على تصميم بعض غرف المترل كغرفة النوم مثلا التي تحكي سعة أفق المكيين ورحابة صدورهم " ويمكنك أن تصعد إلى السطح الأول من تلك الفسحة فتجد نفسك في غرفة النوم الرئيسية في البيت، وهي غرفة غريبة الشكل بمقاييس هذه الأيام لأنها غرفة لا سقف لها، ولا جدران، وكل أثاثها ثلاث (دكاك) عريانة نهاراً، مفروشة ليلاً بتلك الفرش، التي كنا نطويها صباحاً في ركن مغطى بمظلة من الصفيح "(٩٢).

وإذا ما أردنا توسيع دائرة التأويل فإننا سنجد السارد يتدرج في تحديده لأبعاد المكان (المترل) تدرجا يبدأ من الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي ومن الأصغر إلى الأكبر ومن الضيق إلى الأوسع، وكأنما هو معادل موضوعي لحركة المجتمع المكي وتطوره عبر مرحلة زمنية معينة وانعكاس صريح لهويته الثقافية والفكرية والإيدلوجية، فالحضور " الإنساني في المكان يعتبر عاملا أساسيا في مقروئية النص موضوع الفضاء الروائي، فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته

الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته"[٩٣].

استمع إليه يقول : " كان مكوناً من عدة غرف يصعب وصف علاقتها ببعض، ولعلّ ذلك راجع إلى شكل التي الأرض التي بني عليها .. وهي – الأرض – ليست شاذة عن بقية الأراضي التي عن يمينها وشمالها .. كانت أرضاً مستطيلة تبلغ عند المدخل وعلى الشارع ما لا يزيد عن ستة أمتار فقط، ولكنها تمتد في العمق إلى ما يصل إلى ثلاثين متراً أو أكثر، ولهذا فعندما تدخل البيت تجد نفسك في دهليز طويل مظلم في أوله، وبعد أن تخطو بضعة أمتار تجد إلى يسارك باباً يوصل إلى (المقعد)، أو غرفة استقبال الضيوف ... ولو سرت في الدهليز إياه متين آخرين فسترى ضوء الشمس، لأن هذا الجزء غير مسقوف، وهو يقودك إلى بقية الدهليز، وإلى حنية الفحم ثم إلى ديوان آخر وفسحة صغيرة و (حنية) ثانية لنا نربي بها الأرانب، وهذا الجزء كان يمثل مقامنا وقت الموسم عندما يؤجر المنزل .. أما الجزء الثالث والأخير فهو مجلس مرتفع يحتل الجزء الأخير من البيت، نصعد إليه عندما نصل نهاية الدهليز الطويل، حيث تجد غرفة مضيئة لها سطح مستقل، و(مستراح) كانوا يسمونه (طهارة)، وخلف ذلك المجلس برحة صغيرة، إذا خرجت إليها عانقك جبل السبع بنات الشامخ بما تناثر فوق أكتافه من مساكن..."[٩٤].

وبما أن السرد لا يمكن أن يوجد خارج تساؤلات الهوية، فقد تجلى ذلك من خلال المقاطع السابقة التي تصور حرص الكاتب على تصوير بيئته المكانية بكل استقصاء ودقة وتجسد الهوية الإسلامية وتعبر عنها خير تعبير بالفعل والسلوك والكينونة، وهذه مجتمعة واجهات متنوعة لمظهر واحد هو الهوية بما هي موقع مخصوص داخل الزمن الإنساني. إنها ما يمنح الكينونة خصوصيتها وما يوفر للعمل والسلوك ما يحتضنهما من التمثيلات والسياقات الإنسانية[٩٥].

المدرسة:

ترتبط دلالة (المدرسة) ارتباطا وثيقا بالتمثيلات في بنية هذه الرواية وسياقاتها المختلفة، ذلك لأنها تعد مرجعية إيديلوجية لتكوين رؤية الكاتب للعالم ومفهوماته حوله، فالحكاية لاتتبلور حقيقتها إلا بإحالات مرجعية تكسبها حياة واقعية ضمن السياق التخييلي الفني. وهذا بالفعل ماعمد إليه حمزة بوقري في (سقيفة الصفا)، فقد جعل للمدرسة امتدادات نحو عمق النص لإظهار تشكيلاته المعرفية والثقافية، من خلال بطل الرواية (محيسن البلي) ورحلته التعليمية التي كونت شخصيته وشكلت فكره وثقافته من التلمذة وحياة الطلب إلى الوظيفة التدريسية بوصفها نتيجة طبيعية لتلك الرحلة.

ومن ثم لا نستغرب أن تكون (المدرسة) هي الحاضن الحقيقي للتمثيلات الإسلامية وتشكلاتها داخل الرواية، بدءا من الكُتاب في بداية رحلة الراوي الذي أمضى فيه عاما كاملا تنقل خلاله بين دارين، الأول كُتاب للبنات والأخر للأولاد، حيث استطاع أن يفك الحرف ويحفظ الفاتحة وقصار السور. يقول: " :"... كما أعرف أن هذه المدرسة التي كنت أذهب إليها لم تكن هي دار العلم الأولى في حياتي، بل سبقتهما داران، كتاب لبنات أرسلت إليه أول أمر لفك الحرف، ثم نقلت منه بعد بضعة أشهر حتى سألتني أمي: ما ذا تعلمت حتى الآن ؟ فأخبرتها أني تعلمت سورة (لاشيون عليها)، فضربت على صدرها مستغربة كيف أنني لم أتعلم سورة (الحمدو) حتى الآن .. وحين نُقلت إلى كتاب آخر للأولاد استطعت أن أحفظ (الحمدو) وغيرها، ولكنني لم أنس أبداً سورة (لاشيون) هذه أبداً، وحتى الآن أستطيع أن أردد كما فعلت أكثر من ستين عاماً : (ألف لاشيون عليها . والباء واحدة من تحتيها، والتاء اثنين من فوقيها) .

وبعد سورة (الحمدو) – لا قبلها – تمكّنت من فكّ الحرف، - أي : أنني تمكّنت من التفريق بين الباء والتاء – وإن استعصى علي تذكر الظاء (كما في ظبي) لمدة طويلة ... ومن أبجد هوز إلى حكاية الجدي الذي عكر الماء على الأسد، والغراب الذي قلد البومة .. كما ننتقل في خفة بعد أن أقسم المعلم ألا يقفل الكتاب ذلك الصيف، قبل أن ننتهي من قراءة الحكايات الخمس التي اختارها لنا،

والتي تثبت أننا فككنا الحرف فكاً لا رجعة فيه ... ولقد أثبت عام الكتاب هـذا أنه حاسم في حياتي المدرسية التالية، إذ إنه مكنني من البدء في قراءة كتاب القراءة الرشيدة ...

وما يتبع ذلك من احتفال بهيج بفك الحرف، يعد تشجيعا تربويا وحافزا قويا للأبناء على التعلم : "احتفلنا بفك الحرف احتفالاً مهيباً، وزعت فيه قطع من الحلوى، مصنوعة من السكر والدقيق، ومصبوغة بلون أحمر كانوا يسمونها حلاوة (بتاسة)، وسرنا في الزقاق الضيق من باب الكتاب إلى البازان المجاور في موقف ظللت أتذكره كلما رأيت أحداً يلبس (روبا) جامعياً من تلك التي انتشرت هذه الأيام "[٩٦].

ليشرع الراوي بعد ذلك في الحديث عن المدرسة التحضيرية الأهلية التي قضى فيها ثلاث سنوات، متحدثا عن طبيعة الدراسة والمدرسين والطلبة ونحو ذلك، مبينا الفرق بينها وبين الكُتاب الذي كان عبارة عن غرفة واحدة فقط، بينما المدرسة تتكون من ثلاث غرف وفناء، وعدد المدرسين هنا يزيد مائة في المائة عما كان عليه في الكتاب، إذ يبلغ مدرسين بدلاً من واحد، لهذا كان أحد الفصول الثلاثة يدار دائماً برئيس الفصل، وكان النظام المتبع في ذلك هو على النحو التالي : يوزع المدرسان في الحصة الأولى على الفصلين الثاني والثالث، ويبقى الفصل الأولى خالياً يديره رئيس الفصل، ثم ينتقل أحد المدرسين إلى الفصل الأول في الصحة الثانية، ويدار الفصل الخالي برئيسه، وهكذا ... وفي بعض حالات الطوارىء كتلك التي يزورنا فيها بعض الحجاج الأثرياء للتبرع للمدرسة يكلف أحد التلاميذ في الفصل الثالث من كبار السن بالتواجد في فصلنا على أساس أنه مدرس لا طالب، وكان الشيخ (إسحاق) هو مدير المدرسة وصاحبها، أحد المدرسين الاثنين فيها، يتواجد في الفصل الثالث لأن الضيوف عادة يطلبون الوقوف هناك، ويسألون التلاميذ بعض الأسئلة المستعصية في التجويد، وكان هو حريصا على أن يوجه الأسئلة إلى من يطن به خيرا من التلاميذ حتى لاتبوء الزيارة بالفشل"[٩٧].

على أن اللافت هنا هو دور الحجاج الأثرياء في رفد الحركة التعليمية وزيارتهم للمدارس المكية ودعمهم لها بالإعانات المادية، مما يشكل سندا قويا لاستمراريتها

والقيام بواجبها تجاه المتعلمين خير قيام، وفي هذا المعنى تجسيد للتمثيلات الإسلامية حيث النفقة على طلبة العلم ورعاية دور التعليم مما حث عليه ديننا الحنيف ورغب فيه، كما يكشف لنا هذا الموقف مدى السمو الروحي الذي تتحلى به نفوس أولئك الحجاج القادمين إلى مكة، وحرصهم على الصدقات في سبيل العلم والمتعلمين.

ويتجلى احتفاء الكاتب بهذا المكان الروائى المهم أثناء حديثه عن المدرسة الفخرية الأهلية، التى درس وتخرج وعمل فيها معلما فيما بعد، إذ يدهشنا بالتفصيلات الدقيقة حول طبيعة الدراسة ومستوياتها التعليمية، وشخصيات المعلمين والطلاب وكثافة المناهج وإسلاميتها، وهو حديث يعكس لنا مدى احتفالية السارد بهذا النوع من الأمكنة، ليس فقط من زاوية الممارسة اليومية والزمنية التى عاشها في المدرسة ذاتها، بل أيضا من زاوية الاهتمام الثقافي والفكري المرتبط بطبيعة الحال بالمجال الديني والإسلامى في شخصية الكاتب. لنستمع إليه وهو يصف فرحته الغامرة بالانتساب إلى هذه المدرسة والتقاءه بزملائه الطلبة، ومستويات الدراسة. يقول:" كان اليوم الأول في المدرسة الفخرية الأهلية التى انتقلنا إليها يوماً حافلاً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ... وكانت هذه المدرسة أشبه بمعهد جامع تنقسم فيه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : تحضيري ... أشبه بجميع المدارس الأخرى لثلاث سنوات، ثم ابتدائى لثلاث أخرى، ثم عال للثلاث الأخيرة التى كان يطلق على آخر سنة فيها القبة، والمتخرج منها يشبه حامل الدكتوراه هذه الأيام، وكثير من أولئك أصبحوا مدرسين في المدرسة نفسها، أو في المسجد الحرام .. وتحول آخرون منهم إلى كتبة، وموظفين كبار في الدوائر الحكومية، وفي المحاكم على الأخص. ولما كانت مدرستنا السابقة تحضيرية فقط فقد التحقنا بالصف الأول ابتدائي .. مع قرابة عشرين آخرين، نصفهم من المدرسة ذاتها، والباقون من المدارس الأخرى .. ولئن كانت أعمار تلاميذ الصف الرابع في أي مدرسة هذه الأيام تتراوح بين التاسعة والعاشرة، فأعمار رفاقنا ذلك العام كانت تتراوح — ربما — بين الحادية عشرة والعشرين، كما تتراوح مظاهرهم بين مظاهر ابن الحجّار .. الذي حضر أول يوم وفي يده (شوحط) ركزه خلف الباب .. وبين ابن الأفندي الذي حضر إلى المدرسة وعلى رأسه شيء أشبه بالطربوش التركي .." (٩٨).

لا يخفى على قارئ هذا المقطع الدهشة والإعجاب لدى السارد بهذه المدرسة واسترساله الممتد إلى نوعية التلاميذ ومتزلتهم الاجتماعية وأعمارهم وبيئاتهم المختلفة، وكذا مراحل الدراسة والخريجين الذين يماثلون في مستوياتهم وقيمتهم الاجتماعية حاملي شهادة الدكتوراه في أيامنا هذه.

ويحدثنا عن طبيعة المدرسين، وسعة أفقهم، وطرائق تدريسهم، فيقول:"ومدرسونا في تلك المدرسة لم يكونوا أكثر تآلفاً وتوافقاً فيما بينهم من الطلبة أنفسهم، فبعضهم كان مهيب الطلعة .. يلبس جبة وعمامة .. أو جبة وعمامة وشيئاً آخر أشبه (بالشال) يوضع فوق العمامة .. كما أن البعض الآخر كان يلبس ثوباً وصديرياً .. وعمامة يلفها بنفسه .. والنوع الثالث كان يعتمر طاقية منشاة مرتفعة .. وأعمارهم تتراوح بين أعمار بعض التلاميذ أنفسهم، وبين الستين أو السبعين أحياناً .. وقد كانت لكل منهم شخصية واضحة متميزة، وتختلف عن شخصيات الآخرين .. كما أن لهجاتهم كانت متباينة، وبعضهم كان يتكلم الفصحى، مثل شيخنا الشنقيطي الذي كان ينغم كل جملة يقولها، ويحرك أواخر حروفها بشكل لا يدع مجالاً للالتباس في أنه ضليع في اللغة العربية ... ومهما قيل في علوم تلك الأيام، وفي طريقة التدريس فإن أحداً لا ينكر أنها كانت تسهم جميعها في تقوية ذاكرة الطلبة، إذا كان علينا أن نحفظ كثيراً من العلوم المنظومة شعراً من ألفية ابن مالك في النحو .. إلى الرحبية في علم الفرائض .. حتى الجغرافيا كان جزءاً منها شعراً :

إفريقيا تُحد من الشمال * بتونس يا عالماً بالحال**

وقد كان أساتذتنا على سعة في الأفق تلك الأيام – لا تضحكوا – وأول دليل على ذلك أنهم يدرسون الفقه على عدة مذاهب، وكانت كل مجموعة منا تدرس على مذهب أبيها ..." [٩٩].

وتنبع أهمية هذا الوصف في كونه حاملا للتمثيلات الإسلامية المرتبطة بالفكر والسلوك داخل هذه المدرسة مما يتعلق بالمنهج الذي يغلب عليه طابع السلفية فـ " أغلب أنواع العلوم الحديثة كانت إما حراماً أو بدعاً، أو لم تعلم بوجودها المدرسة، وبذلك أصبح علمنا كله علما سلفيا صحيحا"[١٠٠] وكذا المعلم أو

الطالب، وفي الوقت نفسه يعد وصفا توثيقيا يحمل الكثير من التفاصيل الدقيقة عن الحركة العلمية في مكة المكرمة في تلك الفترة الزمنية، التي رجّح النقاد أنها الثلث الأول من القرن الرابع عشر الهجري، وبالتحديد الفترة الواقعة بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية(١٠١) .

ولا شك في أن مثل هذه التفصيلات قد تثقل كاهل السرد الروائي، وتبعث الملل في نفس المتلقي إلا أن الكاتب استطاع أن ينجو بروايته من هذا المزلق، وأن يجذب المتلقي إلى متابعة هذه التفاصيل الدقيقة بلا ملل أو سأم، وذلك من خلال اختياره لشخصية البطل، لكي يتولى عملية السرد، فقدم من خلاله كل شيء عن تلك البيئة الثقافية كجزء من تجربته التي يرويها بضمير المتكلم، مما جعل القارئ أكثر تفاعلاً واستقبالاً للنص بكل تفصيلاته واستطراداته، لإحساسه بأن كل ذلك حلقات الدراسة طالباً ومعلماً، يُضاف إلى ذلك تلك الروح المرحة التي تتخلل هذه المقاطع، ولعل القارئ لمس ذلك بوضوح في الأجزاء التي تم نقلها(١٠٢).

ويمتد الحديث عن التمثيلات الإسلامية إلى حلقات العلم في المسجد الحرام وحرص الراوي على حضورها والإفادة منها، حيث يقول:" ولئن تقلص نشاطي الجنائزي مع نهاية العام، فقد امتد في اتجاه آخر شمل كثيرا من حلقات الدرس في المسجد الحرام.."(١٠٣).إذ كانت موازية للتعليم النظامي فتنقل مابين الدروس الشرعية واللغوية العامة والخاصة، وتتلمذ على أيدي كبار المشائخ والعلماء في الحرم المكي، وحضر كثيرا من النقاشات العلمية والشرعية المثمرة التي أفاد منها في شخصيته وحياته(١٠٤).

كما تتجسد تلك التمثيلات من خلال القيمة الاجتماعية التي يمثلها طالب العلم في مجتمعه، وقد حاول السارد تصويرها عبر شخصية والده ونقيضها شخصية عمه زوج أمه، يقول:" خلال تلك الأمسيات عرفت أن زوجها الثاني الذي هو والدي كان من طلبة العلم وكان يلبس عمامة وجبة.."(١٠٥). على حين يصف عمه بأنه على النقيض من والده فهو ليس بطالب علم ولا لابس جبة بل كان "جزارا ولابسا ثوبا وحزاما حول وسطه كما كان يفعل من ليس بطالب علم"(١٠٦).

ومادمنا قد ربطنا التمثيلات بالشخصيات سواء على مستوى الطلبة أو المعلمين، فإن ثمة ملمحا آخر مكملا لصورة التمثيلات الإسلامية يتبلور في الرواية

من خلال شخصية (عمر) الملقب بالفرمسوني والذي يعد مدرسة جديدة طورت أفكار البطل ونسجت له منهجية في المثاقفة والتعلم والحوار كان لها أكبر الأثر في حياته المعرفية. وقد يتراءى للقارىء الضدية المتناهية مابين المدرستين السلفية المتمثلة في الكتاب والمدارس التي درس فيها السارد، والمدرسة الحديثة -إن جاز لنا التعبير- بريادة العم عمر أو الأستاذ (عمر الفرمسوني). والحق أن الأخيرة أتاحت للراوي فهما أوسع ودراية أشمل بالمفاهيم الحياتية والإسلامية، حيث فتحت أمام البطل آفاق المعرفة، من خلال مكتبة (عمر) العامرة التي كان بها ما لم يخطر على قلب بشر كما يقول الراوي سقيفة الصفا ١١٨-١١٩، وقد اطّلع البطل على كمية ضخمة من الكتب الفكرية والإبداعية، وكان الأستاذ "عمر" يناقشه فيما قرأ، ويطلب منه تلخيص بعضها، وهو الذي علّمه الاستقلال برأيه، وعدم التسليم بآراء الآخرين، إلاّ إذا كانت مقنعة، ويقبلها العقل والمنطق، وهو الذي نبهه إلى أن ما يكتبه يجب أن يكون فيه أصالة وابتكار، ومع أنه صدم بهذا الرأي في كتاباته الأولى، التي عرضها على الأستاذ "عمر" إلا أنه فيما بعد أدرك وجاهته وصوابه، وأفاد منه في مقبل أيامه .وعن طريقه تعلّم اللغة الإنجليزية مقابل تدريسه اللغة العربية لابنه وابنته، وعلى مرّ الأيام توطّدت علاقته بالأستاذ "عمر"، وأصبح بيته المكان الذي يأوي إليه في أوقات المحن، كما حدث عندما ماتت أمه، ووجد قدميه تقودانه إلى بيت الأستاذ "عمر"، الذي وقف معه في محنته، وآزره حتى زالت، وزوجه ابنته جميلة، ليصبح عمه بالفعل[١٠٧].

ولهذا كانت شخصية (الأستاذ عمر) تمثل أنموذجاً فريداً للمثقف الجديد الذي بدا يظهر في المجتمع المكي بما يحمله من لغة أجنبية، وقراءات متنوعة خارجة عن المقروء المألوف.

ثالثا: زاوية اللغة :

للغة في العمل الروائي أثرها الواضح من حيث تشييد البناء السردي، وتوثيق الصلة مابين عناصره المختلفة، وتجسيد التلاحم والاتساق والترابط داخل نسيجه الحكائي، فهي" وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة، وبناء هيكل الرواية الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز"[١٠٨].

وتتمثل أهمية اللغة بوصفها – مدخلا من مداخل القراءة السردية - في كونها مرتبطة ارتباطا وثيقا بطرائق السارد في طرحه الروائي،ومعالجته للأحداث،وتوظيفه

للرؤى،وإفصاحه عن كينونة الشخصيات، وحمولات الأمكنة،وأبعاد الزمن . ومن ثم كان لها حضورها الطاغي على مضمونات السرد ومدلولاته وأهدافه وجمالياته الفنية. وهو أمر طالما أشار إليه نقاد الرواية وأساطين النظرية السردية، أمثال: ميخائيل باختين وتزفيتان تودوروف وغيرهم، منوهين بالتحولات الجديدة في البنية اللغوية الداخلية في نظام الرواية، حيث لم تعد تقتصر على البعد التوصيلي، وإنما تجاوزته إلى أبعاد تأويلية أخرى،[١٠٩]. تتطلب من الدارس عدم الوقوف عند السطح اللغوي المباشر وقصر اهتمامه بجمال الكلمة وماتحمله من طاقة تصويرية، بل يتقصى المعنى والوظيفة التي تؤديها. فالكلمة تكسب معناها داخل سياقها وهو الجملة، كما أن الجملة لايتضح معناها إلا داخل سياق النص،فكل شيء يحمل معنى حتى أصغر التفاصيل، فليس هناك وحدة ضائعة مهما كان الخيط الذي يربطها بأحد مستويات اللغة طويلا أو واهنا أو قويا كما يرى رولان بارت[١١٠].

وإذا ماعدنا إلى تلمس أوجه التمثيلات الإسلامية من خلال زاوية اللغة، فإننا نجد أن حمزة بوقري قد عمد في روايته (سقيفة الصفا) إلى توظيف البعد الإسلامي ودلالته ورمزيته ليتشابك مع لغة النص وفكرته، ويتناسب مع البنية الدلالية العامة للرواية، وذلك عبر مستويات اللغة السردية وإشاراتها ومرموزاتها الداخلية، ومرجعياتها الخارجية، وبذلك يصبح تحليل الدراسة للبناء اللغوي إضاءة مهمة "من أجل فهم القول المضمر للرواية، وكذلك سببا لإظهار رؤية – الرواية- الكاتب الكلية، وكذلك اكتشاف الحاضن الاجتماعي والإطار المرجعي داخل بنية النص لا خارجها، بمعنى كيف تسلل الخارج لداخل الرواية، فهي ليست رؤية مسبقة، بل رؤية مستخلصة من معاينة الرواية ولغتها، لأن التركيب الفني الروائي أو الصوغ اللغوي ليس مجرد لعبة شكلية أو لهوا، بل هو محاولة لتحديد العملية الأدبية جماليا ومعرفيا، عبر فهم هذه العملية من داخلها، وبلغتها ومكوناتها وأدواتها"[١١١].

وانطلاقا من العنوان (سقيفة الصفا) وما يشكله من أهمية في ولوج عالم الرواية والكشف عن أسرارها، بوصفه العتبة اللغوية الأولى ذات الدلالات المركزية والوظائف الفنية والإحالات المضمونية المعبرة عن أفكار الرواية والمتداخلة معها، حيث نجده يوحي بالتمثيلات الإسلامية من خلال التركيب الإضافي فـــ(سقيفة)

مضاف، وهي لفظة لها إحالات تاريخية وإسلامية قوية، إذ تشير في تاريخنا الإسلامي إلى) سقيفة بني ساعدة) وما تمثله من منعطف خطير في تاريخ الدولة الإسلامية، حيث وقع الخلاف في أمر الخلافة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم وقبل تجهيزه ودفنه، فجرت المجادلات والمناقشات والدود والحوارات في سقيفة بني ساعدة بين المهاجرين والأنصار، ليتفقوا أخيرا على خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه(١١٢).

ويحيل المضاف إليه (الصفا) إلى مكان له صبغته الإسلامية بوصفه شعيرة عظيمة من شعائر الله، ومنسك لا يتجاوزه حاج أو معتمر، كما في قوله تعالى :" إن الصفا والمروة من شعائر الله فمن حج البيت أو اعتمر فلا جناح عليه أن يطوف بهما ومن تطوع خيرا فإن الله شاكر عليم"(١١٣).

ناهيك عن قصة هاجر وابنها اسماعيل وسعيها بين الصفا والمروة، وزمزم وماتمثله تلك القصة من ركيزة مهمة في الإحالة الدينية لهذه المفردة.

هذا من ناحية التركيب الإضافي للعنوان، فإذا ما التفتنا إليه من حيث هو جملة اسمية، فتعرب (سقيفة الصفا) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره :(هذه)، فإن العنوان حينئذ يأخذنا إلى دلالة المكان وحضوره في الرواية، وطبيعة التعامل معه، وتأثيره البالغ على أفكار الشخصيات وسلوكهم، وتقاطعه مع أحداث الرواية ومضموناتها من خلال الوعي به، والعلاقة الوثيقة معه، مما يؤكد طبيعة الرواية المكانية بدءا، فـــ(سقيفة الصفا) تحيل إلى جزء مهم من الطبيعة الدينية للمكان وهو مكة المكرمة(١١٤).

وبهذا يحقق العنوان وظيفته المرجعية والإيديولوجية على أحسن الوجوه، فاختيار العنوان " عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه"(١١٥).

وهو ما لمسناه جليا لدى حمزة بوقري في عنوان روايته.

وإذا ما نظرنا إلى عالم النص السردي بأنه خاضع في جميع تمظهراته لمقتضيات المادة اللغوية الحاملة له، فإنه يستوقفنا سياق البداية الروائية في (سقيفة الصفا) ومدى ارتباطه بالنهاية، ودلالتهما معا على التمثيلات الإسلامية، ذلك أن البداية الروائية تشكل عنصرا مهما ضمن مكونات الخطاب الروائي في القيمة الدلالية على المعنى الكلي، بل هي المفتاح الحقيقي الذي يشير به السارد إلى خلفيات دينية واجتماعية وتاريخية وثقافية متنوعة، ويسهم في فهم المتلقي لتوليد الدلالات ضمن السياقات الداخلية والخارجية للنص السردي(١١٦).

وقد نهضت البداية الروائية هنا على فكرة (الموت) إذ يصور الراوي ذلك بقوله:" لم أر في حياتي إنسانا يموت قبل اليوم، وعندما مات أبي وأنا صغير لا أميز كنت يومها لدى جدتي العجوز التي لم تستطع أن تشهد وفاة ابنها، فلما عادت إلى المترل في اليوم التالي علمت أن أبي مات لا أكثر ولا أقل. لهذا كان موت عمي شيئا جديدا بالنسبة لي..." (١١٧).حيث تكررت لفظة (الموت) خمس مرات في الأسطر الأولى للمتن الروائي، وبصيغ مختلفة مابين الماضي(مات)، والمضارع (يموت) والمصدر (موت) ونحوها، وكأن هذه المفردة هي (اللازمة) -بحسب تعبير جيرالد برنس(١١٨).-.المسيطرة على أحداث الرواية، المتعالقة مع أفكارها، ومن ثم رأيناها جاءت تمهيدا للربط بين موضوعات مختلفة داخل النص السردي كما اتضح ذلك بجلاء أثناء دراستنا لزاوية الرؤية.

من هنا يتبين لنا كيف أن مفردات البداية الروائية تعكس القيم الفكرية والثيمات الرئيسة التي سيتمحور حولها عالم الرواية، بما تحيل إليه من دلالات تتناسب مع طبيعة الموضوع العام للرواية، كما تتمثل فيها الظاهرة الاجتماعية من خلال الصياغة الأسلوبية التي تحيل إلى بيئة مغينة، أو تنتسب إلى ثقافة ما، أو تشير إلى تصنيفات دينية أو إيديلوجية أو غير ذلك(١١٩).

ويقابلنا خطاب النهاية في (سقيفة الصفا) متضمنا ما أحالت إليه مفردات البداية، وما بينهما من علاقات المماثلة والانسجام، فإذا نحن أمام دورة الحياة والموت التي انطلقت منها البداية الروائية، ولكنها هنا بصياغة لغوية تقتضي روح النهاية وطبيعتها، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين(محيسن البلى) والأستاذ (عمر)، وفيه يقول السارد على لسان الأستاذ عمر:" .. الحياة تسير على وتيرة

واحدة في العموميات، ولكنها لا تفعل ذلك في التفاصيل، والموت والحياة يتعاقبان، ولا يعرف أحد أيهما كان الأول أهو الليل أم النهار؟"[١٢٠].

وهي نهاية روائية جيدة، تضمنت الاستجابة لإحالات البداية، وفك طلاسم الأحداث البينية، والتذكير بالوظيفة التكاملية التي هي نتيجة طبيعية " تؤديها النهاية للبداية الروائية، باعتبارها اقتضاء وتقييدا لما طرحته البداية من قبل"[١٢١].

تحفل رواية (سقيفة الصفا) بمستويات لغوية عديدة، كل منها يؤدي وظيفته الإبداعية في البناء والدلالة بحسب موقعه من تركيبة السرد. وما يهمنا في هذه الدراسة هو ما تحمله تلك المستويات من تجسيد للتمثيلات الإسلامية.

فعلى مستوى اللغة التقريرية التي تنهض على الإخبار والوضوح وإعطاء المعنى بصورة مباشرة وعرض الأحداث بطريقة تقريرية مباشرة[١٢٢]،نلحظ حضور التمثيلات بشكل لافت من خلال هذه اللغة التقريرية الإخبارية، كما في المقطع الآتي: "ما إن انتهت "العدة" الشرعية وأصبحت أمي في حل من أي قيد يمنعها من الخروج أو السفر حتى قررت أن تزورني المدينة، وكالعادة استشارت الخالة أسماء التي قررت أن ترافقنا في تلك الزيارة..." [١٢٣].

فالراوي هنا يخبر عن موقف معين بلغة يغلب عليها طابع الوضوح والتقرير، وبخاصة تكراره للفعل الماضي (قررت)، وهو مقطع لا يخلو من تجسيد للتمثيلات الإسلامية عبر مصطلحات شرعية مثل (العِدَّة الشرعية)، (زيارة المدينة المنورة) فكل واحدة من هاتين العبارتين لها إحالتها الدينية التي تشكل سلوك الشخصيات وتعبر عن ممارساتهم الإسلامية.

وفي سياق إخبار الراوي عن طبيعة رحلته الدراسية وما يدور في داخل الفصل من علوم ومعارف يطالعنا هذا التقرير الذي تسيطر عليه لغة التمثيلات الإسلامية جملة وتفصيلاً حيث يقول: "وقد كانت نواقض الوضوء بالذات محل شرح واف ومن أستاذنا مدرس الفقه المالكي، الذي سألنا ذات يوم سؤالاً لم يكن يخطر ببال أحدنا مما دل على ضيق أفقنا -نحن الطلبة- فلقد سأل: إذا كان الخارج من السبيلين ينقض الوضوء، فهل ينقضه أيضاً حمل الخارج منهما، أي لو حمل أحدهم وعاء من الغائط أو قربة مليئة بالفساء ما حكم ذلك؟ ولقد صاح أحمد يومها: بلاش قرف يا أستاذ، فرد: لا حياء في الدين". [١٢٤].

فألفاظ اللغة هنا تدور في فلك قضية فقهية شرعية كانت مثار تساؤل أستاذ الفقه المالكي، ودهشة واستغراب الطلبة، ومن ثم سيطرت عليها الألفاظ والمصطلحات الفقهية: (نواقض الوضوء، الخارج من السبيلين، الغائط... إلخ). ليتدخل الأستاذ فيختم النقاش بالأثر المشهور (لا حياء في الدين).

وعلى مستوى اللغة المرجعية أو (المضمّنة) ذات الإحالات التناصية تظهر لنا التمثيلات الإسلامية من خلال عدد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي توسل بها السارد في نصه لتؤدي وظيفة مضمونية وفنية تعزز الفكرة وتؤكدها من ناحية، وتضئ البعد الثقافي أو الديني للمحيط الذي تنتمي إليه أحداث الرواية من ناحية أخرى. ونماذج هذه اللغة كثيرة جداً في الرواية نلحظ ذلك في قوله – مثلاً–: " ومهما يكن من أمر فإنني لم أترك ميتا يموت دون أن أحثي عليه التراب وأجلس على فتحة قبره مشاهدا تنكيسه التنكيسة الأخيرة، ولقد حفظت بطبيعة الحال "سورة يس" بأكملها من كثرة ما سمعتها تتلى حول القبور." فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون"[١٢٥].

فالراوي هنا اختار الآية القرآنية الأخيرة من سورة يس[١٢٦] ليدلل على حفظه التام لهذه السورة جراء سماعها وتلاوتها على الموتى، وليعكس للقارئ جانب التمثيلات الإسلامية وحضورها الطاغي على مستوى لغة السرد.

وفي مقطع آخر يتحدث السارد عما يقع للأموات من حوادث وبخاصة في البحث عن القبور مما يستدعي دفن قبر ونبش قبر آخر لسبب أو لآخر:"فليس للميت نصيب في تلك البقعة، " وما تدري نفس بأي أرض تموت"....[١٢٧].

فتنساب في صياغته اللغوية الآية القرآنية السابقة[١٢٨] مكملة المعنى، ودالة على الفكرة المراد إيصالها إلى القارئ أو المتلقي بكل عفوية واسترسال دون قصدية أو تكلف.

وللكشف عن طبيعة الحلقات العلمية التي ينتمي إليها الراوي ويحرص على حضورها وما يدور فيها من قضايا علمية في رحاب المسجد الحرام، يعمد الراوي إلى الاستشهاد ببعض الآيات القرآنية أو السور التي كانت مناط الدرس أو النقاش، كما في قوله :" ولعلني واحد من أولئك القلائل الذين شهدوا تلك الحادثة

المشهورة التي فسر فيها أحدهم:" والسماء ذات الحبك" كما يلي:" السماء هذه هي السماء، وأشار بأصبعه:" حبك ما حبك، شيء لا نعرفه نحن ولا أنتم"، الذين تناقلوا هذه الواقعة تناقلوها مبتورة، فلم يكن ذلك الفقيه جاهلاً بما نذر نفسه له، فلقد أردف بعد ذلك "ولكن العلماء يقولون في الحبك... كذا وكذا.. واستمر في فيض من العلم والشرح..." (١٢٩).

فقد بدا هذا الاستشهاد جليا في الكشف عن صورة حلقات العلم وتشخيص مكانة الفقهاء والمشائخ الذين يتولون التدريس بها وتميزهم في الجانب الشرعي.

وفي رحاب المدرسة الفخرية الأهلية يعكس لنا السارد صورة الدرس اليومي داخل الفصول الدراسية موظفاً البعد الإسلامي الذي يتحلى به المدرسون في التطبيق والأمثلة من خلال هذه اللغة المرجعية، حيث أستاذ النحو الذي وجه سؤاله الأول إلى أحد الطلبة واسمه أحمد:" يا أحمد أعرب "ألهكم التكاثر" فضحك أحمد بصوت حاد عال وأجاب: هذه بسيطة يا أستاذ..." (١٣٠).

وقد يستعيض السارد عن ذكر الآية القرآنية بالإشارة إلى مضمونها والإحالة الفنية إلى دلالتها كما في ذكره لقصة صاحبي السجن أثناء حديثه عن (سفيان) وشقاوته داخل المدرسة، وتوالي الوساطات للعفو عنه لدى مدير المدرسة، إذ يقول:" ... ليس هذا فحسب، بل إن الشيخ قد تنبأ إثر واحدة من تلك الوساطات بأن سفيان سينتهي نهاية تشبه خاتمة أحد صاحبي السجن ليوسف الصديق، ولم يزد على ذلك، مما أثار كثيرا من التكهنات حول حقيقة مقصده". (١٣١).

فقد ترك السارد للمتلقي مسافة تخييلية تدور حول أفق التوقع لما سيحل بهذه الشخصية الشقية من هلاك، باسترجاعه لقصة صاحبي السجن مع يوسف عليه السلام، حيث جاء في "القصة القرآنية:" ودخل السجن معه فتيان، قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا، وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه، نبئنا بتأويله، إنا نراك من المحسنين... إلى قوله تعالى:" يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا، وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه، قضي الأمر الذي فيه تستفتيان"(١٣٢).

حيث أتاحت اللغة المرجعية للسرد أن ينهض بدلالته الفنية وقيمه المضمونية على مختلف مستوياتها الفكرية والنفسية والاجتماعية(١٣٣).

كما تستند لغة الرواية على جانب من الأحاديث النبوية الشريفة من باب التنوع في اللغة المضمنة أو المرجعية للدلالة على ثقافة الكاتب وسعة إطلاعة على مصادر التشريع الإسلامي ودقته في اختيار الأسلوب الأمثل في طريقة سرده الحكائي، ولتعزز صورة التمثيلات الإسلامية بكامل مرجعياتها، فتبدو الأحداث منطقية مقنعة. ومن الأمثلة على ذلك ما ضمنه السارد من معنى أثناء تفكيره في العمل بالمحاماة أو (الدعوجية) كما يسميها وذلك بعد إفادته من دروس العقيدة والتأمل في الحجج والمنطق والردود التي تكتظ بها تلك الكتب: "... لدرجة أنني فكرت ذات يوم وبطبيعة الحال بعد سنوات عديدة من احتراف مهنة (الدعوجية) أي أن أكون (أبوكاتو) كما يسمي ذلك الجيل الحديث، فقد كنت أحس أنني قادر على الدفاع عن أية قضية اقتنع بالدفاع عنها، ولكنني لما كنت أعلم أن الناس إنما يكبهم على وجوههم حصائد ألسنتهم فقد أثرت العافية حتى لا أكون في عداد أولئك الذين يكبون على وجوههم من المحامين وأمثالهم"(١٣٤).

فإذا ما تأملنا هذا المقطع وجدناه يحمل إشارتين مهمتين: الأولى فيما تحيل إليه اللغة المرجعية من حديث معاذ رضي الله عنه عندما سأل النبي صلى الله عليه وسلم أن يخبره بعمل يدخله الجنة ويبعده عن النار وقد جاء في نهاية الحديث" ألا أخبرك بملاك ذلك كله، قلت: بلى يا رسول الله. قال: فأخذ بلسانه وقال: كف عليك هذا، فقلت: يا نبي الله وإنا لمؤاخذون بما نتكلم به؟ فقال: ثكلتك أمك يا معاذ! وهل يكب الناس في النار على وجوههم أو على مناخرهم إلا حصائد ألسنتهم"(١٣٥).

لقد ركزت لغة السارد على هذا البعد الإسلامي ونجحت في نقل صورة واضحة عما تضمنته من إقناع المتلقي بانصراف الراوي عن مزاولة تلك المهنة، وجاء هذا التضمين في موضعه المناسب مرتبطاً بكفرة سوغت استدعاءه والاستشهاد به.

أما الإشارة الثانية: فهي ما أسفرت عنه هذه اللغة من سبر أغوار الشخصية وتصوير حالتها النفسية وما تجيش به من إحساسات ومشاعر وهواجس

وانفعالات تترك آثارها واضحة على سلوكها وعلاقاتها بالآخرين، وقد تجلى ذلك في انصرافها عن مزاولة هذه المهنة احتراساً من الوقوع فيما لا تحمد عقباه. والسارد إنما يعمد إلى هذه اللغة ليقدم شخصياته بوصفها شبيهة بالواقعية مما تسهم في إقناع المتلقي وأدعى إلى ثقته بها.

ونلحظ تجلي التمثيلات الإسلامية -أيضاً على مستوى اللغة التعبيرية التي تعني بنقل المشاعر والإحساسات وتجسيد العواطف والانفعالات الشخصية (١٣٦).

لنقرأ معاً قول الراوي معبراً عن حالته النفسية إثر وفاة والدته:" "جلست على ذلك القبر الندي بعد أن رحل المشيعون وأنا لا أكاد أصدق أن أغلى إنسان عندي... يضطجع تحت هذه الصخور التي صفها "القبوري" فوق فتحة القبر.. لم أكن أفكر... لم أكن أتألم.. لم أكن أع شيئاً مما يدور أو لا يدور حولي...حتى إذا استعدت حواسي تذكرت سورة "يس" فقرأتها مرة تلو مرة.. تلو مرة... حتى جف حلقي وأوغل الليل في ظلمته... ونبهني حارس القبور إلى أن البقاء في القبور بعد هذا الوقت ممنوع... فنهضت في اتجاه المدخل الرئيسي وأنا في شبه غيبوبة... وبعد أن لفظتني المقابر خارجها وقفت أمام "قهوة السيد" حائراً أين أذهب.. وكما تضغط على زر حاسب آلي... فتضيء أمامك على اللوحة عدة نقاط لمعت أمام ذهني عدة أماكن.. ذلك المقهى بمحبس الجن.. الحرم.. البيت... المدرسة التي كنت أذهب إليها وأنا طفل... ال.. ال.. وأماكن لا تحصى بعضها لا يمكنني الذهاب إليه بطبيعة الحال، وبعضاً لم يعد له وجود... وبعضها لم أره منذ سنوات وسنوات... ولم يرقني شيء من ذلك فتركت لقدمي اتخاذ القرار الذي تراه مناسباً"(١٣٧).

فالمقطع يشي باحتشاد العواطف الحزينة تجاه الفقيدة، وما تبثه الألفاظ والعبارات هنا من حالة اللاوعي التي تلبست البطل وسيطرة على عقله: (لم أكن أفكر)، (لم أكن أتألم)، (لم أكن أع شيئاً).

فإذا ما تجاوزنا هذا الحدث الشخصي إلى خواطر الراوي التأملية وجدناه يوظف التمثيلات الإسلامية بلغة تعبيرية شجية، يغلب عليها طابع التفكير الإسلامي في طبيعة الوجود، وسر الحياة، والانتقال من الدنيا الفانية إلى الآخرة الباقية على حد قوله: "ولم يكن يخطر لي ببال أن في الحياة ذاتها.. تمر الأعوام والأحقاب.. كما تمر

الليالي.. وفجأة يجد البطل –وكلنا بطل والحمد لله– يجد نفسه وقد وصل الليلة الثانية أو الثالثة في لمح البصر أو ما هو أسرع.. وإلا فكيف أفسّر اكتشافي فجأة.. أن مدير المدرسة قد هرم هكذا.. ثم تقاعد.. ثم جاءه هادم الملذات.. كما جاء لغيره.. وجلست أنا بالذات على قبره القنة: "إذا جاءك الملكان فقالا لك من ربك..إلخ"؟ أو كيف أفسر أن هذه السنوات الطوال قد مرت على التحاقي بالمدرسة.. مدرساً.. فمراقباً.. فمعاوناً للمدير..؟ وكيف أن جميلة قد شبت أمام ناظري... وأصبحت فتاة ناضجة مكتملة تفوح أنوثتها كلما سعت إلى الدرس الذي استمر.. واستطال.. حتى كدت أن أعجز في اختيار العلوم أو الكتب التي أدرسها لها... وهي تلتهم كل ذلك في شراهة "الجراد" الذي كان يغير من وقت لآخر على بساتين الطائف... فيحيلها إلى أعواد جافة..؟ كيف حدث كل ذلك وأنا غير ملتفت للسرعة الهائلة التي يسير بها الزمن؟ لعلها ألغاز الوجود.. التي تقضي بإفناء كل من على هذه الأرض –خلال نصف قرن– وذلك أعلى متوسط لأعمار البشر تلك الأيام.. وإحلال آخرين محلهم.. حتى يتجدد شباب الحياة.. وتستمر في دورانها العجيب.." (١٣٨).

فألفاظ وتراكيب مثل: (هادم اللذات)، (القبر)، (الملكان: منكر ونكير)، (تعاقب الأعوام)، كلها تعكس طبيعة تفكير الراوي المندرجة تحت التأثير بالحس الإسلامي الموقن بأن هذه الحياة إنما هي ممر وأن هناك حياة خالدة باقية فيها الحساب والجزاء، كما أن تضمين المقطع حديث سؤال الملكين للعبد في قبره جاء مؤكدا هذه التمثيلات ومفصحاً عن وظيفتها داخل بنية السرد من خلال هذه اللغة التعبيرية التأملية في قضية الحياة والموت.

أما اللغة التصويرية المعنية بتمثيل الأحداث ورسم الشخصيات وتصوير الأماكن وبث الحركة والحياة فيها، فإننا نجدها لا تخلو من سيطرة التمثيلات الإسلامية على مفرداتها وتراكيبها ومشاهدها الحية المتحركة أو الصامتة. من مثل تصوير السارد للحظات تعيينه مدرساً وحالة أمه وهي فرحانة جذلة بهذا الخبر. يقول:" "عندما عدت إلى المترل ذلك اليوم الذي أبلغت فيه بتعييني مدرساً، "غطرفت" الوالدة "غطرفة" عالية تشبه غطاريف الزواج، وأسرعت إلى شربة الماء وملأت فاها ثم "بَخَّتْهُ" عليَّ، وتلك كانت العادة آنذاك إذا شئت أن لا تحسد إنساناً لهذا السبب

أو ذلك. وبعد قليل أخبرتني بأنها ستحتفي بهذه المناسبة، وتعد لي وليمة صغيرة مناسبة، وطلبت إليّ أن أذهب إلى بيت الخالة أسماء لأدعوها إلى الغداء، ثم إلى بيت سيدة أخرى لا أعرف اسمها، وإنما أعرف أنها من بيت التربي، ثم عليّ أن أذهب إلى المسجد لأصلي صلاة الظهر وركعتي شكر لله، ريثما تتولى هي إعداد الطعام.لقد تغدينا يومها نحن الأربعة في الغرفة الرئيسية في البيت، والشيء الوحيد الذي كان غير متوقع هو أن سيدة بيت التربي تغدت معنا وهي ملثمة- لأنني أصبحت رجلاً ما شاء الله، مما جعل الخالة أسماء تشتاط غيظاً لذلك وتصيح فيها: ما هذا الذي تصنعين..؟ إنه لا يزال طفلاً- وهو أي أنا- أصغر من أصغر أبنائك"(١٣٩).

ليشعرنا الكاتب بالجو الإسلامي الشامل لهذه الحياة الاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع المكي آنذاك، فمع أن المناسبة زغاريد وفرح وابتهاج وضيافة، فإنها لا تخلو من الممارسات الإسلامية التي تعرض في مشهد تصويري حي، مشاهد للعيان، وهو هدف طالما سعت الرواية إلى تجسيده من بدايتها إلى نهايتها.

ولا يخفى على المتأمل حضور هذه التمثيلات من خلال مفردات (المسجد، صلاة الظهر، ركعتا الشكر، ما شاء الله، ملثمة (كناية عن الحجاب)... إلخ).

وتقابلنا هذه التمثيلات في مقطع تصويري تراجيدي يصور فيه السارد الخالة أسماء وهي تنهار بكامل قواها أمام شباك الحجرة الشريفة بالمسجد النبوي، فيقول: "في آخر يوم لإقامتنا.. وبعد أن زرنا زيارة الوداع نحن وجمع كبير من الزوار الذين قرروا المغادرة عصر تلك الجمعة التي قررنا أن نغادر فيها.. وبعد أن أجهشنا جميعاً بالبكاء.. ونحن نردد كلمات الوداع.. أغمي على الخالة –هكذا خيل إليّ ساعتئذ- وأنهارت بكامل جسدها وملء عباءتها أمام ذلك السياج الذي يحيط بالحجرة الشريفة.. بشكل أحدث ارتجاجات في الشباك الذي يحمي القبر.. مما أحدث ضجة كبيرة تكأكأ على إثرها الناس وتجمع حرس المسجد والخالة منهارة في مكانها ويداها مثبتتان بالسياج والناس من حولها يحاولون رفعها.. وأنا أحوقل... وأقرأ الفاتحة عدة مرات... سائلاً الله في سري أن لا تقضي الخالة نحبها وهي على تلك الحال.. بعيدة عن دارها ومن بقي من أهلها على قيد الحياة"(١٤٠).

فاللغة التصويرية هنا قدمت مشهداً تراجيدياً تمثيلياً حول التعلق بالقبر الشريف لتتداخل معها التمثيلات الإسلامية لفظاً ومضموناً من خلال: (الحوقلة، قراءة الفاتحة، الدعاء) ناهيك عن الفعل الأساس وهو زيارة المسجد النبوي لطلب الأجر والمثوبة.

وبما أن الرواية تغلب عليها اللغة التسجيلية التوثيقية فقد ظل طابع التمثيلات الإسلامية ميهمنا على معظم أفكارها وتفصيلاتها، ولنتأمل هذا المقطع التسجيلي لحفل التخرج من المدرسة.يقول الراوي: "مع نهاية ذلك العام انتهت-أو هكذا بدا آنذاك- علاقة الطالب"محيسن"-الذي هو أنا- بالمدرسة إياها بعد أن تخرج منها حاملاً أعلى شهادة يمكن أن تعطي لإنسان في أوائل القرن الرابع عشر الهجري، ولقد أقيم كالعادة حفل مدرسي توزع فيه الهدايا على المتفوقين... ولقد تخلل الحفل كثير من الكلمات وتمثيلية هي عبارة عن مناظرة بين العلم والجهل، انتهت بانتصار العلم بطبيعة الحال... وانتهت التمثيلية بـ"هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون" فأفحم الجهل الذي لم يجد آية تقوي حجته"(١٤١).

حيث يعكس لنا عبر هذه اللغة التسجيلية مراسم الحفل ومضموناته التي تسيطر عليها الفكرة الإسلامية عبر تمثيلية (العلم والجهل) والاستشهادات بالآيات القرآنية.

كما نلحظ حضور التمثيلات الإسلامية في مقطع تسجيلي آخر من خلال توظيف مفردات اللغة معجما وتركيبا، مما يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه. يقول الراوي: "كانت العلاقة بين "العمالقة" وبين صغار السن والجسم علاقة غير متكافئة فكثيراً ما ضُرب الأخيرون وسرقت كتبهم وأقلامهم واستهزئ بهم وشقت ثيابهم بطريقة تصبح معها غير صالحة للاستعمال إلى أن تعاد خياطتها مرة أخرى ولم يكن هناك نصير لهؤلاء سوى الدهل الذي كان كثيراً ما كانت تأخذه الحمية فينهال ضرباً وركلاً على الأقوياء انتصاراً للضعفاء وكانت جثته الهائلة وعضلاته القوية خير معين له على ذلك. وكان مغرماً بفرك أنوف المعتدين حتى يخرج منه لبن أمهاتهم على حد تعبيره.. حتى المدرسين المستضعفين كان كثيراً ما ينتصر لهم من أقوياء الطلبة وبعض المدرسين تلك الأيام لم يتجاوزوا في أعمارهم أعمار بعض طلبتهم وخاصة أستاذنا المرحوم مدرس التاريخ الذي لم يجد ما يرد

به على أحد العمالقة الذي تهدده بأن يخرج له الزقاق لم يجد ما يقول له سوى:"إن كنت قوياً فالله أقوى منك" وكان الزقاق الذي أشار إليه العملاق هو زقاق "أبي رغال" الذي كان بجانب المدرسة حيث المعارك تنشب كل يوم تقريباً بعد الانصراف من المدرسة"[١٤٢]. فاللغة السردية هنا تنم على لعبة المفارقة التي تتفرع عنها فكرة الانتصار للمظلوم من الظالم، وأخذ الحق من القوي للضعيف، مع المراهنة على التعبير اللغوي المباشر :"إن كنت قوياً فالله أقوى منك".

فإذا ما انتقلنا إلى لغة (الحوار) ألفيناها تكتظ بفكرة التمثيلات الإسلامية التي يتقصى الراوي تجسيدها كلما سنحت خاطرة أو تبدى موقف. وبما أن الحوار يؤدي وظيفة بنائية وفنية مهمة داخل لحمة السرد، فقد عمد إليه السارد ليجسد تلك التمثيلات بصورة لغوية عفوية، كما في الحوار الذي دار بين محيسن والأستاذ عمر حول فكرة الزواج حيث سأله عن ذلك:

- "ماذا قلت؟
- فأجبت: لم أقل شيئاً.
- ألا تود أن تقول شيئتاً؟

وبدون وعي رددت: ولكن الليلة الثانية كانت تأتي قبل الثالثة دائماً..

وكمن غاص في بحر عميق أخذ يفرك جبهته في جهد محاولاً أن يجد معنى لما قلت. وبعد مدة بدا وكأنه سبر غوري فقال: الحياة تسير على وتيرة واحدة في العموميات لكنها لا تفعل ذلك في التفاصيل، والموت والحياة يتعاقبان، ولا يعرف أحد أيها كان الأول أهو الليل أم النهار؟"[١٤٣].

حيث هيمنة فكرة الحياة والموت على مضمون الحوار لتخرجه من السطحية إلى العمق ومن هشاشة المباشرة إلى قاع الترميز والتحليل.

خاتمة البحث

حاولنا في هذه الدراسة لرواية (سقيفة الصفا) تقديم صورة عن حضور التمثيلات الإسلامية في المتن السردي، وتوخينا ذلك عبر زوايا الرؤية والمكان واللغة، لما تتضمنه من مضمونات فكرية، وجماليات فنية، ووظائف تمثيلية، وقد خلصنا إلى الآتي:

- تعد رواية سقيفة الصفا من بواكير الأعمال السردية التي جسدت هذا الفن في تاريخ الأدب العربي السعودي، وعكست في الوقت نفسه مدى مشاركة حمزة بوقري في الريادة لهذا الإبداع في محيطه، وترسيخه لطريقة سردية ذات طابع سير ذاتي بناء ورؤية وأسلوبا.
- حرص حمزة بوقري في روايته هذه على ربط السرد بأمور الحياة ومتعلقاتها، والنزول إلى الواقع المعيش ورصده بكل ظواهره العليا والدنيا، وتصوير المجتمع وما طرأ عليه من جديد، أو اعتراه من نكوص أو انحراف أو استلاب خلف شروخا تستدعي المعالجة والإصلاح.
- تبين من خلال الدراسة وعي الكاتب (حمزة بوقري) بالبعد الإسلامي وطرائق توظيفه في المتن السردي، وحضور التمثيلات الإسلامية بوصفها إيديولوجيا مهيمنة على فكر المجتمع ومنطقه وممارساته اليومية.
- اتضحت تداخلات السارد بوصفه (الراوي العليم) في جملة المنطوقات السردية، وتعزيزها بالتمثيلات الإسلامية، لخلق موازنة فاعلة تدير سير الحياة المجتمعية من ناحية، وتضيق الخناق على التناقضات بين عوالمها من ناحية أخرى.
- تتخذ التمثيلات الإسلامية في زاوية الرؤية صورا وأشكالا عدة، منها ما يتعلق بدورة الحياة والموت، مرتبطة في ذلك بالأحداث التي عاشها الكاتب وتجرع آلامها، ومنها ما يتعلق بممارسات الحياة المجتمعية العامة كالجريمة والقصاص وبعض حالات الانتحار، ناهيك عن صور الخرافات والشعوذة والبدع، وكذا المفارقات السلوكية الخاطئة.
- خضعت المعالجة السردية في (سقيفة الصفا) لأسلوب السخرية متنا ووظيفة، بغية الإصلاح الاجتماعي، والكشف عن المخالفات الدينية، وتعرية الأوهام السائدة في المجتمع المكي القديم، وقد تمازجت هذه المعالجة بطرح التمثيلات الإسلامية إلى جانبها ، لتخفف من حدة النبرة الساخرة، وتؤدي وظيفتها في الإقناع والتأثير.

-للمكان في رواية (سقيفة الصفا) أثر كبير في إبراز وتجلي التمثيلات الإسلامية، حيث تشكل في صورة مكة المكرمة والحرم المكي والمسجد النبوي ومجالس العلماء والمنزل المكي والمدرسة المكية وسقيفة الصفا ونحوها، ومن ثم شرع السارد في استنطاق مكونات هذه الأمكنة ورصد امتداداتها الدينية، ليجعل منها بطلا يحرك عناصر السرد، ويهيمن على تجلياته، ومن ثم نطل على فترة مهمة من تاريخ مكة المكرمة تميزت بالانغلاق من ناحية والانفتاح من ناحية أخرى، والتفاعل مع الآخر والاستجابة لمتطلبات المرحلة المعاشة.

- تعتمد اللغة السردية في هذه الرواية على البعد الإسلامي، حيث تجلت التمثيلات الإسلامية عبر مستويات لغوية عديدة، بدءا من عنوان الرواية (سقيفة الصفا) وبدايتها، مرورا بمستويات اللغة، من تقريرية ومرجعية وتعبيرية وتسجيلية ونحوها، وانتهاء بخاتمة روائية تفصح عن المعنى الإسلامي وتؤكد مقصدية كاتبه. هذا إلى جانب القاموس اللفظي الذي لا تكاد تغادر مفرداته المصطلح الشرعي والديني عبر ألفاظ العبادت والمعاملات والممارسات الإسلامية المتنوعة، مما لايخفى على قارئ الرواية.

المصادر والمراجع

- **الإسلامية والمذاهب الأدبية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥م.**
- **بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠١١م.**
- **البطل في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى،١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.**
- **بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.**
- **بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، ص٥٤، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.**
- **البناء الفني في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، مطابع الحميضي، الرياض.**

- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م.
- تشكيل المكان وظلال العتبات، معجب العدواني، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٢م.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت١٩٩٠م.
- التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.
- تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية، رسول محمد رسول، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، إصدارات وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبو ظبي.
- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي–سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الخامسة، ٢٠٠٧م.
- الرحيق المختوم، صفي الدين المباركفوري، دار مكتبة وليد الكعبة، الطبعة الأولى ١٩٨٠م .
- الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي محمد القاعود، الطبعة الأولى، نادي جازان الأدبي، ١٩٩٨م.
- الرواية الإسلامية المعاصرة،حلمي القاعود، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
- رواية" سقيفة الصفا"، حمزة محمد بوقري، دار الرفاعي للنشر، الرياض، ١٩٨٣م.
- رياض الصالحين، للإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، تحقيق: مجموعة من العلماء، دار الفجر الإسلامي.
- السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.
- سنن أبي داؤود، سليمان بن الأشعث أبو داؤود السجستاني الأزدي، دار الفكر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.
- الشعر الإسلامي في صدر الإسلام، عبد الله الحامد، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

- شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩م.
- عتبات النص (البنية والدلالة)، عبدالفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
- علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء ٤١.
- فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ.
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، مبريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٣م.
- القاموس المحيط، للفيروز آبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، بيروت.
- القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء٢٠٠٣م.
- الكلمات المفاتيح، لريموند وليمز، ترجمة نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، بيروت.
- لسان العرب، لابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، دار المعارف.
- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ناصر يعقوب، الطبعة الأولى٢٠٠٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٢م.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مطبوعات نادي جازان الأدبي، ١٩٩٣م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة–كامل المهندس، مكتبة لبنان،الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، بيروت.
- المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية: بيروت ١٩٨٢م.

- مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع) لـــ: طوني بينيت– لورانس غروسبيرغ– ميغان موريس، ترجمة سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية.
- الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ٩٨٢م.
- موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام، أحمد سعيد بن سليم، الطبعة الثانية، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٩٩٩م.
- نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمن رأفت الباشا، الرياض، ١٩٨٥م، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
- نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م.

المجلات والصحف:

- جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية، الرياض.
- مجلة علامات في النقد،المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جدة.
- مجلة قوافل، المملكة العربية السعودية، نادي الرياض الأدبي.

الحواشي والإحالات:

(١) انظر: لسان العرب، لابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، دار المعارف، مادة (مثل): ٤١٣٥/٧.

(٢) انظر: القاموس المحيط، للفيروز آبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، بيروت، فصل الميم، (المثل): ص١٣٦٤.

(٣) انظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع) لـــ: طوني بينيت– لورانس غروسبيرغ– ميغان موريس، ترجمة سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص٢١٣.

(٤) انظر: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٤٠.

(٥) انظر: تمثيلات المرأة في الرواية الإماراتية، رسول محمد رسول، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، إصدارات وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبو ظبي، ص٢١–٢٢.

(٦) انظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ص٢١٥.

(٧) انظر: الكلمات المفاتيح، لريموند وليمز، ترجمة نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، بيروت، ص٢٦٥.

(٨) انظر: الإسلامية والمذاهب الأدبية، نجيب الكيلاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥م، ص٤٧.

(٩) انظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي – سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت الطبعة الخامسة، ٢٠٠٧م، ص٢٥.

(١٠) مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٢م، ص٣٦.

(١١) انظر: الشعر الإسلامي في صدر الإسلام، عبد الله الحامد، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ص١٤-١٥.

(١٢) انظر: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمن رأفت الباشا، الرياض، ١٩٨٥م، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص٩٢.

(١٣) المصدر السابق نفسه.

(١٤) حمزة بن محمد بوقري، ولد بمكة المكرمة وقيل بالطائف، وتخرج في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول بالقاهرة، عمل وكيلاً لوزارة الإعلام ومشرفاً على مجلة الإذاعة، وهو من الرواد في كتابة القصة والرواية، ومن أهم أعماله دراسة بعنوان: القصة القصيرة في مصر ومحمود تيمور، ومجموعة قصصية مترجمة بعنوان:" بائع التبغ" ثم روايته" سقيفة الصفا" صدرت عن دار الرفاعي للنشر، الرياض، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، وتقع في ٢٥٦ صفحة من القطع الصغير، توفي سنة ١٤٠٣هـ. انظر: موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام، أحمد سعيد بن سليم، الطبعة الثانية، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٩٩٩م، القسم الأول، ص١٢٩، والرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي محمد القاعود، الطبعة الأولى، نادي جازان الأدبي، ١٩٩٨م، ص١٠٣.

(١٥) انظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٣٥، ٨٥-٨٦، والبناء الفني في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، مطابع الحميضي، الرياض، ص٢٥.

(١٦) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة–كامل المهندس، مكتبة لبنان،الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، بيروت، ص ١٨٤–١٨٥.

(١٧) انظر: الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، منشورات نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص١٠٤.

(١٨) انظر: علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء ٤١، رجب ١٤٢٢هـ، سبتمبر ٢٠٠١م، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٥٧٩.

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ٥٨٠.

(٢٠) انظر: تشكيل المكان وظلال العتبات، معجب العدواني، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٢م، ص١٦٠–١٦١.

(٢١) علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء ٤١، ص٥٨١.

(٢٢) رواية" سقيفة الصفا"، حمزة محمد بوقري، دار الرفاعي للنشر، الرياض، ١٩٨٣م، ص٦٧.

(٢٣) رواية" سقيفة الصفا" حمزة محمد بوقري، ص٣٣.

(٢٤) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت١٩٩٠م، ص ٩٣–٩٤

(٢٥) ذكر سعيد علوش في كتابه: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢٢١، (أن وجهة النظر تعني:

١–طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقاً من أجزائها فقط.

٢–موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما.

٣–تعني الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم (وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف:

–رواية الراوي بضمير المتكلم.

–رواية من منظور إحدى الشخصيات.

–رواية من زاوية العلم بالأشياء

ويرى مجدي وهبه في كتابه معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، أنه يطلق مصطلح "وجهة النظر– **Narratar's Point of view** ويراد به الموقف الفلسفي الذي يتخذه مؤلف أثر أدبي، أو نظرته الفكرية والعاطفية للأمور، ويراد بهذا المصطلح في القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذي تَرْشح من

خلاله أحداث القصة... وذلك الراوي أو تلك النظرة التي يستتر بها هي ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر:

-إما أن يحكيها الراوي بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث.

- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء).

(٢٦)الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، ص ١٠٥.

(٢٧)سورة الملك، آية رقم ٢.

(٢٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٩ – ١٢ .

(٢٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٧٨.

(٣٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٣٤.

(٣١) تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص ٢٤

(٣٢) بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، ص٥٤، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

(٣٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٣٥-٢٣٦.

(٣٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٤٠-٢٤٢

(٣٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٤٣

(٣٦) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٤٧

(٣٧) البناء الفني في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، ص٤٨١

(٣٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٩-٣٠.

(٣٩) انظر: شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩م، ص١٩.

(٤٠) انظر: شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي، ص١٩،

(٤١) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٩٠

(٤٢) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٩٠

(٤٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٧٧-٧٩

(٤٤) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٧٩

(٤٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٨٠-٨٢

(٤٦) سورة البقرة، آية ١٧٩.
(٤٧) سورة الإسراء، آية ٨٢.
(٤٨) سنن أبي داؤود، سليمان بن الأشعث أبو داؤود السجستاني الأزدي، دار الفكر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ٢٠٨/٢، رقم (٣١٢١) من حديث معقل بن يسار.
(٤٩)الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، ص ١٠٦
(٥٠) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٣٥
(٥١) انظر : رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري: ٣٨ .
(٥٢)انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٤٠-٤١.
(٥٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري:ص ٤٣ – ٤٥ .
(٥٤) انظر رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري:ص ٤٩ .
(٥٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري:ص ٢٢٢ .
(٥٦) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٢١-٢٢٣
(٥٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٣٣.
(٥٨) انظر :البطل في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص ٣٢٥-٣٢٦.
(٥٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٣٨
(٦٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٢٢-٢٢٣.
(٦١) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٩.
(٦٢) انظر: شعرية التأليف، بوريس أوسبنسكي،ص٢٣
(٦٣) قوله تعالى :﴿ولا تنابزوا بالألقاب ﴾ سورة الحجرات، آية ١١.
(٦٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١١٦.
(٦٥) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢١.
(٦٦) تشكيل المكان وظلال العتبات، معجب العدواني، ص ١٦٧
(٦٧) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٥٤
(٦٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٥٥
(٦٩) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ٢٠٠٩م، ص ٢٩
(٧٠) نقلا عن : بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٣٢

(٧١) مجلة قوافل، نادي الرياض الأدبي، ع٥، ص٩٧، دراسة للأستاذ : أحمد فضل شبلول، بعنوان : (جماليات المكان في رواية (سقيفة الصفا)..

(٧٢) انظر:فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، محمد صالح الشنطي، نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ، ص ٦٦، .

(٧٣) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، ص٣٨

(٧٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٧.

(٧٥) الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، ص١٠٩.

(٧٦) انظر: فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، محمد صالح الشنطي، ص٦٣.

(٧٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٠٠ – ٢٠١.

(٧٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٨٧.

(٧٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٨٨ .

(٨٠) انظر:بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٧٩

(٨١) انظر: سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٢٣

(٨٢) انظر: البطل في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، ٢٥٥ .

(٨٣) الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، ص ١٠٨-١١٢ .

(٨٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٧٠ وما بعدها .

(٨٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٠٧ .

(٨٦) الرواية الإسلامية المعاصرة، حلمي القاعود، ص ١١٠-١١١.

(٨٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥٩.

(٨٨) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٤٣.

(٨٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥٩.

(٩٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥٩-١٦٠.

(٩١) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ١٦٠-١٦١.

(٩٢) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٦٠.

(٩٣) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص ٥٤.

(٩٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥٩ – ١٦١.

(٩٥) انظر:السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، ص ١٠١.

(٩٦)رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ١٧ .

(٩٧)رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥ – ١٨ .

(٩٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٦١ – ٦٢ .

(٩٩)رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٦٨، ٦٩ .

(١٠٠)رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٦٤ .
(١٠١) انظر: جريدة الرياض، ع١٥٣ في ١٤٢٦/١١/٢٢هـ، ص ٢٨، دراسة للدكتور منصور الحازمي، بعنوان : (مكة في عيون أبنائها المبدعين)، وكذلك ملحق الأربعاء العدد ٣٢٥ في ١٤١٠/٣/١٩هـ، دراسة للدكتور مؤمنة العوف، بعنوان : (سقيفة الصفا لحمزة بوقري) .
(١٠٢) انظر: البطل في الرواية السعودية، حسن حجاب الحازمي، ص٣٢٢.
(١٠٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٨٢.
(١٠٤)انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٨٢،٩٥-٩٨.
(١٠٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٣٦.
(١٠٦) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٣٦.
(١٠٧) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١١٤-١٤٦،١٢٥-١٨٧،١٥١-١٩٧.
(١٠٨) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ٣٧٦.
(١٠٩)انظر:الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت،١٩٨٢م، ص١٩،ونقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٦١-٦٢.
(١١٠)انظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مطبوعات نادي جازان الأدبي، ١٩٩٣م،ص٤٦-٤٧.
(١١١) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ناصر يعقوب، الطبعة الأولى٢٠٠٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ٥٧-٥٨.
(١١٢) انظر: الرحيق المختوم، صفي الدين المباركفوري، دار مكتبة وليد الكعبة، الطبعة الأولى ١٩٨٠م، ص ٥٣٠.
(١١٣) سورة البقرة، آية ١٥٨.
(١١٤) انظر: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٤٤،١٤٧،١٣٦،٣٢،٢٧.
(١١٥) عتبات النص (البنية والدلالة)، عبدالفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص١٩.
(١١٦) انظر: القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء٢٠٠٣م، ص٨٨.
(١١٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٥.
(١١٨) انظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، مبريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٣م، ص١٦٥

(١١٩) انظر: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص٩٠-٩١.
(١٢٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٢٥٢.
(١٢١) بداية النص الروائي، أحمد العدواني، ص ٦٣.
(١٢٢) المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية: بيروت ١٩٨٢م: ٢٧٣/١.
(١٢٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص ٣٧.
(١٢٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٧٠،
(١٢٥) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٧٩.
(١٢٦) سورة يس، آية ٨٣.
(١٢٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ٢٧٩.
(١٢٨) سورة لقمان، آية ٣٤.
(١٢٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٨٢-٨٣.
(١٣٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٦٣.
(١٣١) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٥.
(١٣٢) سورة يوسف الآيات ٣٦-٤١.
(١٣٣) انظر- على سبيل المثال-: رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٠٩.
(١٣٤) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٠٣.
(١٣٥) رياض الصالحين، للإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، تحقيق: مجموعة من العلماء، دار الفجر الإسلامي، ص٤٤٧.
(١٣٦) انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، ص١١٠.
(١٣٧) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٤٣
١٣٨) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٣٤-٢٣٥.
١٣٩) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٦٧.
١٤٠) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٤٩.
(١٤١) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص١٥٣.
(١٤٢) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٦٧
(١٤٣) رواية سقيفة الصفا، حمزة بوقري، ص٢٥١-٢٥٢.