الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج –

كلية الآداب و اللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: 340120232290229411

الشعبة: دراسات نقدية

رقم التسجيل: 2290229411

التخصص: نقد حديث ومعاصر

الـــعنـــوان

رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعز الدّين جلاوجي

– مقاربة سيميائية -

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر.

نظام: L.M.D

إعداد الطالب:

– عبد المالك سعيدي

إشراف الأستاذ الدكتور:

– وليد خضور

اسم العضو ولقبه	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
د . رابح بن خوية	أستاذ التعليم العالي	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي	رئيسا
د. وليد خضور	أستاذ محاضر أ	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي	مشرفا ومقررًا
د.ناصر معماش	أستاذ محاضر	جامعة مُحَّد البشير الإبراهيمي	ممتحنا

السنة الجامعية :

1445–1446هـ/2023–2024 م

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): عبد المالك لسكيدي ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..هاستو.....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 100915498 والصادرة بتاريخ 2016/09/25.....

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات ..... قسم اللغة والأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: ..رواية على بابا والأربعون حرمية لعز الدين جلاوجي.....

.....مقاربة بسيميائية.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: 2024/07/10

توقيع المعني (ة)

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

شكروعرفان

أتوجه بشكري الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وأدبها،جامعة محمد البشيرالإبراهيمي

وإلى زملائي بثانوية محمد بن مساهل : مديرة وأساتذة ،

وشكري الخاص إلى الصديق والأخ والأستاذ رابح بن خوية الذي فتح لي باب مكتبته

إهداء

إلى سندي في رحلة العمر أم أولادي

إلى بحر العطاء الذي لا ساحل له ؛ أمي الثانية : أختي الكبرى مليـــــــــــــــــكة

إلى كل الذين أحبهم

إلى كل الذين يحبونني

أهدي هذا العمل

مقدّمـــة

مقدمة:

استطاعت الرواية بوصفها جنسا أدبيا على مدى نضالها الطويل أن تحتل مكانتها في الراهن الأدبي عن جدارة واستحقاق؛ بما امتلكته من خصائص فنية وسردية وجمالية أن تسمع بها صوت الأديب ، و تكشف عن فكره ورآه ومواقفه ، كما استطاعت أن تجد لها متلقيا متفاعلا مع كل ما يقدمه الروائي فيها. ولم تكن الرواية الجزائرية معزولة عن هذا الزخم الروائي الإبداعي بل كانت لها بصمتها الخاصة و إضافتها المتميزة.

و إذا كانت الرواية الجزائرية حاضرة في المشهد الأدبي بشكل لافت فمن الضرورة أن تجد نقدا يرافق مسارها و تكون له قيمته و أهميته . و أولى الناس بتقديم هذه الخدمة النقدية لها الباحث الأكاديمي . و شعورا من صاحب هذا البحث بالمسؤولية حدد هدفا محددا و هو أن يحاول خدمة الأدب الجزائري و نقده و لو من خلال مشروع مذكرة تخرج .يدرس فيها رواية جزائرية هي رواية "علي بابا و الأربعون حبيبة " للأديب عز الين جلاوجي ليدرسها دراسة سيميائية تحت هذا العنوان البحثي : رواية علي بابا و الأربعون حبيبة " مقاربة سيميائية .

و اختيار هذه الرواية لدراستها له أسبابه : لقد سبق للباحث أن قرأ هذه الرواية و أثارت في نفسه شغف البحث و قدر أنها تستحق ذلك فأقدم و لم يتأخر . ثم إن هذه الرواية حديثة عهد بالصدور و الإقبال النقدي عليها مازال في أوله ، و قد يحوز الباحث شرف هذا السبق . كما أن لها علاقة بالتراث و هو مجال خصب مشوق يمكن أن يدرس أيضا . يضاف لهذه الأسباب؛ما عرف عن تميز الأديب عز الدين جلاوجي في رواياته و طموحه إلى التجريب .

و هذه الأسباب التي دعته أن يقدم على دراسة هذه الرواية ، هي ذاتها جعلته يطرح بعض الإشكالات التي تؤسس لمشروع دراسته النقدية لرواية علي بابا و الأربعون حبيبة و على رأسها :

ما جدوى أن يضيف الروائي لياليه الستة إلى ليالي ألف ليلة وليلة؟ وهل ما يقرأه القارئ هو ما أراده الروائي؟ و ما التميز الموجود في عنوان الرواية وفضائها وشخصياتها؟ و هل استطاع الروائي أن يتجاوز فنيا الإرث التراثي المتمثل في ألف ليلة وليلة ؟ وهل المنهج الذي اختاره الباحث يوصله إلى الإجابة عن هذه الإشكالات؟

لأجل هذه الإشكالات المطروحة و لأجل تفادي مشكلة عدم وجود دراسات سابقة للرواية محل الدراسة كما تمت الإشارة قبل قليل ، اعتُمدت المقاربة السيميائية لرواية "علي بابا و الأربعون حبيبة " و المنهج السيميائي أداة . ذلك أن هذا المنهج بخلفية البنيوية يمكّن من النظر في بنى الخطابات السطحية التي تكون بدورها سبيلا إلى التوغل في الخطابات العميقة وصولا إلى مطاردة المعنى المختفي في طياتها ، كما يفتح هذا المنهج آفاق التأويل المؤسس بعد ذلك لقراءات الباحث كي يصل إلى مكامن المعنى المختفية خلف ستائر العلامات .

ولأن البحث عملية مركّبة ، لا يمكن لمنهج المقاربة الرئيس؛ المنهج السيميائي أن يحيط وحده بها ، و إن كان هو الأساس في القسم التطبيقي ، كان لزاما أن يستعان بمناهج تفيد في ذلك كالتاريخي و المقارن حين تستدعي الضرورة و لا غنى عن إجرائي الوصف و التحليل أثناء هذا كله .

وقد وقع الاختيار من أجل إجراء هذه المقاربة النقدية السيميائية لرواية " علي بابا والأربعون حبيبة "خطة قُدر أنها تحيط بموضوع البحث: رواية "علي بابا والاربعون حبيبة" " مقاربة سيميائية " انطلاق من العنوان الذي احتوى على كلمات مفتاحية هي: مصطلح الرواية و مصطلح السيميائية و مصطلح المقاربة الذي معناه بشكل غير مباشر النقد ، فقدر الباحث وجود مصطلح آخر ينبغي إيضاحه هو النقد السيميائي. وضم هذه المباحث جميعا مدخل نظري توقف الباحث فيه عند هذه المصطلحات .

وقسم الباحث بعد هذا المدخل النظري بحثه إلى ثلاثة فصول:

عنون الفصل الأول بـ: سيميائية العنوان وقد حاول أن يدرس هذه العتبة النصية مشيرا أولا إلى فكرة العتبات النّصية ، ثم خص الحديث عن العنوان فقط دون سائر العتبات الأخرى من حيث المفهوم والوظيفة التي يؤديها والمنهج الذي يدرس به وأُتبع هذا القسم النظري بقسم تطبيقي التزم فيه بالخلفية النظرية التي انطُلق منها.

أما الفصل الثاني فخصصه الباحث لدراسة: سيميائية الفضاء و قد وقف فيه عند المفهوم و إشكالية المصطلح و هي من المشاكل التي تصادف الباحث في الوطن العربي حين تتعدد له المصطلحات للمصطلح الواحدمن شاكلة الفضاء و المكان و الحيز. كما تحدث عن المنهج الذي يدرس به هذا المكون السردي الهام واختار زاوية نظر "غاستون باشلار" في دراسته للفضاء السردي وزاوية الشعرية التي يمتلكها هذا الفضاء وأُتبع كذلك هذا الجانب النظري بجانب تطبيقي درس فيه فضاء رواية: "علي بابا والأربعون حبيبة".

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة سيميائية الشّخصية. واشتمل هذا الفصل على جانب نظري ذُكرت فيه بعض جهود النقاد ممن درس هذا المكون السردي وعرضت أفكار أصحابها تركيزا على: نظرية التحليل المرفولوجي لـ: فلاديمير بروب ونظرية النموذج العاملي لـ: غريماس، ثم سيميائية الشخصية الروائية لـ: فيليب هامون. وأُتبع هذا الجانب النظري بتطبيق على الرواية محل الدرس حتى تتم الاستفادة من هذه النظريات جميعا وأن تطبق على رواية:" علي بابا والأربعون حبيبة" لما في هذه الرواية من إمكانية أن تستوعب ذلك.

ولا يمكن في حال من الأحوال إنجاز بحث دون الاستعانة بالمصادر والمراجع ومصادر هذا البحث ومراجعه ارتبطت مباشرة بمضمون البحث وخطته؛ فالمدخل النظري استدعى حضور المعاجم اللغوية والمتخصصة كلسان العرب لابن منظور ومعجم السرديات لمحمد القاضي وآخرون ومعجم السيميائيات لفيصل لحمر وغيرها

وأما ما تعلق بالرواية ونظريتها فتم الاعتماد بشكل مباشر على ما قاله أصحاب هذه النظريات من كتب مترجمة إلى اللغة العربية مثل كتاب: الرواية كملحمة بورجوازية لـ: "جورج

لوكاتش" من ترجمة " جورج طرابيشي " وكتاب: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية لـ: لوسيان قولدمان من ترجمة: بدر الدين عرودكي . وكتاب: الخطاب الروائي لـ: ميخائيل باختين من ترجمة: محمد برادة.

كما استعين بالمراجع الخاصة بالسيميائية ككتاب: السيميائية أصولها وقواعدها لـ: ميشال أرفييه من ترجمة رشيد بن مالك، وكتاب: السيميولوجية بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي.

وكمااعتَمد على مراجع أخرى تعلقت بفصول البحث ومباحثه مثل: العنوان في الرواية العربية لعبد المالك أشهبون و كتاب : جماليات المكان لغاستون باشلار من ترجمة غالب هلسا و غيرها من المراجع التي اهتمت بدراسة السرديات عموما.

ولأن رحلة البحث ليست رحلة هينة ولا بدَ أن تتخللها صعوبات، فقد واجهت الباحثَ بعض منها؛ على رأسها عدم تفرغه للبحث وحده لارتباطه بالتدريس فكان على هذا الأساس وقته موزعا بين التدريس وبين البحث وفي كثير من الأحيان يضحي بوقت البحث لعدم قدرة البدن على حمل صاحبه على البحث و لكنه رغم ذلك كان يستغل هذه الفترة للقراءة و البحث عن المصادر و المراجع التي بها تتضح معالم طريق البحث.

وليست هذه هي المعضلة الوحيدة بل يضاف إليها غزارة المادة العلمية المبثوثة في المراجع التي وإن حاول أن يلم بكثيرها فإنه لا يظفر في النهاية إلا بالنزر القليل منها وقد حاول الباحث أن يستفيد منها قدر الإمكان لإنجاز بحثه. و لكن بقدر صعوبة المهمة، بقدر حلاوتها خصوصا حين يتغلب على هذه الصعوبات ويحقق هدفه ويتم إنجاز بحثه.

آخر الأمر أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ وليد خضور الذي تكرم علي بقبوله الإشراف على البحث وعلى كرمه في توجيهاته التي لم يبخل بها على خدمة للبحث العلمي.

كما أتوجه بالشكر لكل من مد يد العون في إنجاز هذا البحث و لكل من وقف محفزا أو مشجعا أو مدعما. والله ولي التوفيق.

مدخل

أولا :الرواية المصطلح والنظرية

1-الرواية لغة

2-الرواية في الاصطلاح

3-الرواية وتطور المفهوم:

ثانيا: السيميائية والنقد السيميائي:

1- مفهوم السيميائية:

2- مفهوم السيميائية اصطلاحا:

3- النقد السيميائي

4- مبادئ النقد السيميائي

أولا : الرواية المصطلح و المفهوم :

لا ينبغي ان ننظر الى الرواية وهي عملاق ساخت اقدامه في ارض الادب في الوقت الراهن نضجا وجمالا ولكن قبل ان نقف عند هذا المشوار الطويل يستوجب على الباحث ان يقف عند مصطلح الرواية من ناحية اللغة محاولة لتوثيق الصلة بين اللغة والاصطلاح او لاستبعاد هذا عن ذاك:

1- **الرواية لغة:** لم يخرج معنى الرواية في لسان العرب عن السقي او ما تعلق به، واذا خرج المعنى الى رواية الكلام فهو معنى مجازي يعود اصله الى كلمة الري والرواء يقول ابن منظور: تروي معناه تستقي، وروى معناه استقى على الراوية ... وروى الحديث والشعر يرويه رواية، فانا راو في الماء والشعر من قوم رواة"[1]

ومعنى هذا الكلام يؤدي الى الاستسقاء المرادف الحصري للرواية والري وإذ تعلق الامر برواية الكلام شعره ونثره، اذ قبل روايتهما لا بذلك ان ترتوي من معينهما، حتى تنقل بعد ذلك بالرواية لمن تشاء.

والمعنى ذاته يود في المعجم الوسيط في معنى الرواية: " روى على البعير ريا: استقى، وروى القوم عليهم ولهم، استقى لهم الماء وروى الحديث او الشعر رواية حمله ونقله فهو راو ... وروى الزرع سقاه"[2]

وبالنظر الى معنى الرواية بين المعجمين فانه لا يخرج عن معنى الري والاستسقاء، او نقل الحديث الى الغير عن طريق روايته، ولا إشارة مطلقا الى الرواية بوصفها جنسا ادبيا له ما يميزه من خصائص لا في قديم التراث اللغوي الذي جمعه ابن منظور ولا في حديثه ما ورد في المعجم الوسيط وهي إشارات ضمنية الى ان الرواية يوصفها جنسا ادبيا ليست وليدة الثقافة العربية ولها أصولها التي انحدرت منها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ج 6، ص، 271.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ج 1، ص .385.

2_ **الرواية في الاصطلاح** : ما يخطر ببال الباحث وهو يحاول ان يقترب ممن حاول ان يقيد جنس الرواية في مصطلح دقيق شامل، جامع يشبه ما قاله أحد النقاد عمن حاول تعريف الرومنسية: لابد ان يكون المرء غير متزن العقل إذا أراد ان يعرف الرّومنسية.

وقد ورد في معجم السرديات:" يجد دارس الرواية صعوبات عمة لوضع تعريف جامع مانع لهذا الجنس الادبي يحيط بخصائصه الأساسية والفنية فينزلها منزلة القواعد المحددة لطرائق في هذا الجنس"[1] الكتابة

وأصعب مشكلة يواجهها النقد الادبي هي ضبط المصطلح ذلك انه جاب المعرفة النقدية الأول وبخصاصة في عالمنا العربي عند الترجمة عن اللغات الأوروبية والرواية كما يرى أصحاب هذا المعجم استعصت على الدارسين ان يجدوا لها مفهوما جامعا مانعا يقيدها ويسهل بذلك دراستها.

ويقترب من هذا الرأي بيار شارتييه الذي يقول " من الصعوبة بمكان اذن الإحاطة بالرواية، ولهذا الامر عدة أسباب: فالرواية لا تعرف قواعدا ثابتة قاطعة، واصولها قائمة ومثار جدل، وموضوعها قد تطور مع الزمن ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها، ونبرتها"[2]

في هذا القول ما يوضح الأسباب التي جعلت الإحاطة بمفهوم الرواية يكون صعبا أساسه عدم خضوع هذا الفن الى قواعد ثابتة يلتزم بها صاحب هذه الصناعة الأدبية، بدءا من هذا التطور الذي تعرفه باستمرار، وكأنها ترفض عملية القولبة التي يفرضها النموذج السائد كما في بقية الفنون، والسبب الاخر هو تغير طريقتها من خلال الأساليب التي تكتب بها، ولا اختلاف في هذا الأمر حينما نسلم ان الأسلوب هو الرجل وبالتالي لكل روائي أسلوبه الذي يختلف فيه عن غيره.

---

[1] مُحَمَّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار مُحَمَّد علي لنشر، تونس، ط1، 2010، ص 202.

[2] بيار شارتييه ، مدخل إلى نظرية الرواية ، تر : عبد الكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2001، ص 10

ومع كل هذه الصعوبات، فقد حاول بعضهم ان يضع للرواية مفهوما وخصوصا أصحاب المعاجم المتخصصة في المصطلحات الأدبية والنقدية كإبراهيم فتحي الذي يقول:" الرواية سرد نثري طويل, يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة الاحداث والافعال والمشاهد, والرواية شكل ادبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى, نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية, وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[1].

وفي هذا التعريف يركز إبراهيم فتحي على الخصائص التي تمتلكها الرواية ويشير الى بعض جوانبها التاريخية كما يشير الى أصولها العربية.

3- **الرواية و تطور المفهوم** : و يسعى الباحث الى ابراز مسار تطور الرواية في البيئة التي نشأت فيها ونشأ التنظير لها بدءا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع "هيجل" ثم " لوكاتش" و " قولدمان " و " باختين ".

أ_ **الرواية عند هيجل:** يعتبر " هيجل " المنظر الأول للرواية , وقد ظهرت نظرتيه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر, وقد رّأت ان الرواية ملحمة بورجوازية وترتبط بأساسين مهمين عنده الجمالية والتاريخ فالجمالية شكل فني والتاريخ هو ما رصده من تتبع مسار الملحمة وصولا الى الرواية وتبنيها من طرف المجتمع البرجوازي الجديد, يقول حسن بحراوي:" لقد كان هاجس "هيجل "هو البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البرجوازي الحديث, وذلك نراه يعود الى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي"[2].

ب_ **الرواية عند جورج لوكاتش:** لقد تبنى لوكاتش أفكار أستاذه "هيجل" في بعض طروحاته منها أن الرواية ملحمة برجوازية، لكن هذه الملحمة الجديدة لابد لها ان ترتبط بفلسفة أخرى غير الفلسفة الرأسمالية البورجوازية، لابد لهذه الملحمة الجديدة أن تكون خادمة

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص 176.

[2] حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2009، ص 5.

للفكر الماركسي الاشتراكي، مناهضة للفكر الرأسمالي الاستغلالي الذي صوره "لوكاتش " بأنه يحمل تناقضات المجتمع البورجوازي يقول: " ان الرواية هي التي صورت تناقضات المجتمع البورجوازي النوعية أصدق تصوير".[1]

يريد "لوكاتش" القول أنّ الرواية قد فضحت هذه المجتمعات الرأسمالية وما فيها من استغلال للإنسان، ويجب تصحيح النظرة الآن، وتصحيح هذا الوضع البائس الذي تعاني منه الطبقات الكادحة.

ج _ **الرواية عند لوسيان قولدمان:** ما عرف عن قولدمان أنه كان متأثرا كثيرا بفلسفة أستاذه " لوكاتش" وقد رأى:" أن الرواية هي تاريخ بحث منحط، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم، بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة"[2]. ويكشف لنا هذا القول عن الأيديولوجية التي يتبناها " قولدمان" وكيف ينظر بها الى المجتمع الرأسمالي وما فيه من جشع واستغلال، فالمال يصنع القيم، وهذه القيم دون شك هي قيم منحطة، تمخر المجتمع وتفسده ولا غنى للمجتمع من فلسفة أخرى بديلة يلغى فيها دور الفرد وسيطرته وتتجه به الى الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج التي يحققها النظام الاشتراكي، ولا يجب أن تبتعد الرواية عن هذا الطرح الأيديولوجي.

د_ **نظرية الرواية عند ميخائيل باختين:** من الذين ظهر عندهم طرح آخر لنظرية الرواية "ميخائيل باختين" وإذ كانت نظريته تنبثق هي الأخرى من الرؤية الماركسية حيث ينبغي للرواية أن تعبر عن الطبقة العمالية, ولكن الذي ميز نظريته هو فكرته المتعلقة بتعدد الأصوات واللغات وطرائق الكلام, وكل ذلك التنوع الذي يشكل المجتمع بقول باختين:" ان الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات, وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا...

---

[1] جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 9.

[2] لوسيان قولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1987 ، ص 39.

والى لهجات اجتماعية... ولغات للأجناس التعبيرية, وطرائق كلام ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخليا, وعند كل لحظة من وجودها التاريخي"[1]

هذه أهم نظريات الرواية الغربية، التي حاول أصحابها أن ينظروا لهذا الفن الأدبي المستحدث، والذي فرض نفسه جنسا أدبيا مستقلا بذاته بعيدا عن المشابهة لغيره من الأجناس الأخرى كالملحمة، مثلما أشار كل من "هيجل" و "لوكاتش" و" قولدمان". وبعيدا عن فكرة علاقة هذا الجنس عن الأدب الشعبي، وان كان مجال التأثر والتأثير في عالم الفن لابد منه، كما لا ينفي هذا الكلام إرادة الرواية أن يكون لها الاستقلال التام عن غيرها من الفنون القصصية الأخرى. ومهما حاول أصحاب هذه النظريات أن يلحموا هذا الفن بمفهوم علمي دقيق المعنى واضح الفهم في مصطلح خاص بها غير مصطلح الرواية الذي عرفت به فإنها محاولة فاشلة، وسيظل ما قاله "باختين" عنها صوابا الى أبعد الحدود خصوصا وان هذا النوع ينفتح على التجريب، فحلة اليوم ليست دون شك حلة الغد، وحلة الغد لا تصلح لما بعده وهكذا يقول "باختين":" الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة، وما يزال غير مكتمل".[2]

ثانيا : السيميائية و النقد السيميائي :

مفهوم السيميائية :1

أ- **السيميائية في اللغة العربية** :كانت فتوحات " فرديناد دوسوسير" اللسانية كبيرة جدا، ليس على مستوى اللغة فحسب بل بتأثيراتها المباشرة على النقد الأدبي، خصوصا حين تولد منها المنهج البنيوي الذي أعاد للنص سلطته المسلوبة، انطلاقا من فكرة: أن النص الأدبي مادته اللغة، فيجب أن تستنطق هذه المادة باللغة ذاتها وبما تحوزه من إمكانات لغوية خالصة من أجل اكتشاف معاني هذه النصوص المختبئة فيها بعيدا عن أي سياق تاريخي او اجتماعي أو نفسي.

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1 ص 39.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص 16.

وسرعان ما انبثق من هذا المنهج البنيوي مناهج تتكئ عليه، وتنفتح على إجراءات نقدية أخرى، تستقل بها عنه، وتؤسس لنفسها مناهج مستقلة ترى بها ما في النص الأدبي من كوامن المعنى، وجمال الشكل، كالمنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي، ولأن البحث يرتبط بالسيميائية وبالنقد السيميائي: وجب الوقوف عنده ومعرفته في حدود ما يساعد في دراسة الرواية المقترحة للتطبيق: رواية " علي بابا والأربعون حبيبة " لعز الدين جلاوجي.

السيميائية لغة: ورد في لسان العرب: " السيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر، قال تعالى:" تعرفهم بسيماهم" وقال: وفيه لغة أخرى" السيمياء بالمد"[1] وبعيدا عن الأصل الواوي أو اليائي للكلمة فهي تعني العلامة.

ووردت هذه اللفظة في المعجم الوسيط: " السومة: السمة والعلامة، والسيما: العلامة والسيماء: السيما"[2]

ولا يخرج معناها أيضا عما ورد في لسان العرب العلامة وان تعدد رسم الكلمة من السيما الى السيمياء الى السيماء هذا في اللغة العربية.

ب – **السيميائية في اللغة اللاتينية:** و أما بلد منشأ السيميائية فينحدر أصلها اللغوي من: (semiotique)الذي يعود أصله الى العصر اليوناني من الأصل(semeion)الذي يعني علامة :(logos)والذي يعني خطاب، وبامتداد أكبر كلمة(logos) تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات.[3] كما يدل هذا الجذر اللغوي أيضا على معاني لها علاقة بالطب، وبأعراض الأمراض ونظرية الرموز والعلامات كما أورد ذلك رشيد بن مالك في قاموسه [4] والملاحظ أن السيمياء في اللّغتين: العربية واللاتينية تعني العلامة، واذا ارتبطت بعلوم عدة في الغرب ، فكذلك الشأن في التراث العربي الإسلامي، فقد ارتبطت بجملة من

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 308 – 309.

[2] إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص 46.

[3] فيصل لحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان ومنشورات اختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 11.

[4] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط 1، 2000، ص 175.

العلوم يقول عبد الواحد المرابط : "خاض اللغويون العرب في فحص الظاهرة اللغوية من حيث نشأتها وتكوينها وخصائصها البنيوية والدلالية والتداولية كما حفلت كتب المنطق وعلوم المناظرة وأصول الفقه والتفسير والبلاغة والنقد بتصورات عميقة حول العلامات اللغوية وغير اللغوية"[1] .

هذا في المعاني اللغوية لمصطلح السيمياء شرقا وغربا فماذا عن الاصطلاح؟

2_ مفهوم السيمياء اصطلاحا:

ان السيمياء بوصفها علما للعلامات فكانت بشارة من طرف عالم اللسانيات " فرديناد دوسوسير" وردت في كتابه "محاضرات في علم اللسان العام " حين صرح بأن علما ما سيكون موضوعه العلامة وستكون اللسانيات فرعا من فروعه يقول: "ونستطيع اذن أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس المجتمعي، و من ثم يندرج في علم النفس العام، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة: (semiologie)"[2]و الملاحظ في هذا القول:أن " دوسوسير" توقع أن يظهر هذا العلم مستقبلا واعطاه المصطلح الذي سمي به السيميولوجيا" وماذا سيدرس هذا العلم، وكيف سيرتبط بالدلالة التي يقتنصها من العلامات اللغوية.

و في الفترة ذاتها التي تحدث فيها دوسوسير عن السيمولوجيا في أوروبا ظهر في أمريكا "شارل سندرس بيرس" عالم الرياضيات والمنطق والفيلسوف محققا توقع "دوسوسير" ودون أن يكون على اطلاع على إنجازه مؤسسا لعلم سماه(semiotic)يقول: " ليس المنطق بمفهومه العام الا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات " [3].

---

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات اختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص 30.

[2] فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص 26.

[3] ميشال آريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 26.

ولأن "بيرس" عالم منطق جعل السيمياء مرادفا للمنطق ومن ثم طبق هذه القواعد المنطقية على العلامة اللغوية وبالتالي" سينصب على تناول قضايا الاستنباط والاستقراء ومنطق العلاقات "[1] بإجراءات منطقية سليمة توضح ارتباط كل من العلامة والمنطق ببعضهما البعض.

والسيمائيات بالاتفاق عند الغربيين هي دراسة العلامات، وبهذا عرّفوها من " غريماس"

و" جوليا كريستيفا" و"جون دوبوا" وغيرهم[2] ، وإذا انفتحت على دراسة العلوم والفنون المختلفة فان مجال النقد الأدبي قد حقق منها فتوحات أثرت الأدب وفتحت مغاليق نصوصه، وشكلت المعنى بعد أن كان كائنا زئبقيا يصعب الإمساك به.

3_ **النقد السيميائي:** بعد أن تاه النقد الأدبي سابحا في سياقات النصوص الأدبية المختلفة: التاريخية والاجتماعية والنفسية، فتحت لسانيات "دوسوسير" الباب أمام "البنيوية" التي رأت أن النص الأدبي منطلقه اللغة وهي منتهاه: مادته اللغة مادته اللغة، فيجب ألا يدرس بغيرها، وقد أثرت الأسلوبية بعد ذلك البنيوية وصولا الى النقد السيميائي الذي تبنى الأفكار البنيوية وزاد عليها بدراسة العلامة اللغوية بما تتيحه من فضاء واسع في مرحلة بحثها عن المعنى وصناعته.

4- مبادئ النقد السيميائي: وقد اعتمد النقد السيميائي على أسس منهجية لا غنى له عنها تعتبر مسلمات لا يحق لناقد سيميائي أن يتجاوزها، وهذه الأسس هي:

أ_ **التحليل المحايث:** وتنطلق المحايثة من الاستقراء الداخلي للوظائف النصية، الاستقراء في الأساس هو النظر في الأجزاء من أجل الوصول الى الكل، ولا يكون هذا بعيدا عن الانطلاقة من النص والعودة اليه أثناء التحليل وابعاد كل سياق منتج للنص، يقول سعيد

---

[1] بن سنوسي سعاد، السيرورة السيميائية ومشروع الدلالات المفتوحة، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018، ص 36

[2] فيصل لحمر، معجم السيميائيات، ص 17

بنكراد:" المقصود بالتحليل المحايث، أن النص لا ينظر اليه الا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه... هو عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به."[1]

ب_ **التحليل البنيوي:** من المعلوم أنّ السيمائية هي احدى بنات البنيوية، وبالتالي الارتباط بها لا مناص منه، وآليات المنهج البنيوي ضرورة من ضروراتها حين تقترب من النصوص الأدبية، يقول جميل حمداوي:" تتضمن السيميوطيقا في طياتها المنهج البنيوي القائم على مجموعة من المفاهيم الاصطلاحية التي يعتمد عليها تفكيكا وتركيب مثل النسقية والبنية وسكة العلاقات"[2] .

ج_ **تحليل الخطاب:** الخطاب في الأساس أوسع من الجملة التي ركز عليها" دوسوسير" دراسته اللسانية، ولذلك احتاج النقاد البنيويون الى هذا التعديل، وهو الخروج من نظام الجملة الى نظام الخطاب، لأن الخطاب في الأساس مجموعة من الجمل.

ويرى جميل حمداوي في فكرة تحليل الخطاب بالتحليل السيميائي أن" السيميوطيقا" تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص، ورصد اختلافاتها سطحا واتفاقها عمقا"[3] وهذا القول يحدد لنا الغاية من تحليل السيميائيات للخطاب، وهي البحث عن كيفية توليد المعنى من النصوص باكتشاف دلالاتها انطلاقا من بني الخطاب السطحية الى بناه العميقة.

---

[1] سعيد بن كراد ، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، دار احوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط 3 ، 2012 ، ص 255.

[2] جميل حمداوي ، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق ، مطبعة الوراق للنشر و التو زيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص 11.

[3] جميل حمداوي ، السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق ، ص 11.

الفصل الأول:

عتبة العنوان وسيميائيته

1-سيميائية العتبات

2-سيميائية العنوان

3-سيميائية عنوان رواية علي بابا والأربعون حبيبة

5-سيميائية العناوين لرواية علي بابا والأربعون حبيبة

1- سيميائية العتبات:

ترتبط العتبة في التراث اللغوي العربي بالباب الذي منه يلج الوالج إلى أي فضاء، فإذا قيل: عتب الباب عتبا، فمعناه وطيء عتبته[1] .

وتعني العتبة خشبة الباب التي يوطأ عليها[2] : أي المكان الذي تطأه القدم إذا أردت أن تدلف منه الداخل، وجمعها عتبات.

وفي لسان العرب وردت العتبة بمعنى" أُسكفّة الباب التي توطأ، وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الباب، والأسكفة: السفلى"[3] .

وإذا كان لكل فضاء بابه الذي يدخل منه إليه، فإن الرواية هي الأخرى حازت هذا الفضل، وكانت لها عتباتها التي يلج من خلالها القارئ إليها. ولسوء حظها لم يكن لها ذلك الشأن الذي كان للمتون في وقت سابق قريب.

وعتبات الرواية عديدة منها ما يتعلق:" بالعتبات الواقعة على الصفحة الأولى من اسم المؤلف والتعيين الأَجناسي وصورة الغلاف والعنوان ومنها العتبات الواقعة داخل العمل الروائي نفسه كالإهداء والمقدمات والعبارات التوجيهية والتنبيهات والهوامش والتذييل وغيرها"[4]

ورغم هذه المكتسبات التي امتلكتها الرواية خصوصا إلا أنها ظلت حيادية عن المتن لا ينظر إليها نقاد الأدب ودارسيه توهما أن لا قيمة لها يمكن أن تضيفها ، إلى أن قُيّض لها من يحوّل زاوية النظر إليها ولتصبح ذات قيمة نقدية تضاف إلى الجهود التي كانت تركز على المتون ، تجلّت في أعمال " جيراد جنيت" في كتابيه:" أطراس" " atras" وكتاب "عتبات" ".seuils" الذي أكد فيهما على وجوب استثمار هذه العتبات، وتعقب آثار المعنى

---

(1) إبراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، ص 581-582.

(2) المصدر نفسه ، ص 581-582.

(3) ابن منظور لسان العرب ، ج 10 ، ص 21.

(4) عبد المالك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2001، ص 5.

الذي تكتنزه الرواية: يقول عبد الحق بلعابد:" لقد انخرط "جنيت" كباقي السيميائيين والشعريين في مساءلة النص ومكوناته السردية، وكيفية بنيتها منطلقا من تعاريفه اللسانية الدالة ، و كمنطقة قابلة للحفر والتأويل إلا أنه أراد أن يوسع منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافة و متاخمة للنص "[1] .

إن الوقوف عند جميع العتبات في هذه المقاربة السيميائية لرواية " علي باب والأربعون حبيبة" لعز الدين جلاوجي سيشغل بحثا مستقلا بذاته، لذلك سيركز الباحث على دراسة أهم هذه العتبات وهي عتبة العنوان.

أ_ العنوان في اللغة العربية:

ورد في لسان العرب أن المادة اللغوية لكلمة عنوان ترتبط بجذرين لغويين: عنّ (عنن) وعناء واللافت للنظر أن تقاربا كبيرا في المعنى بينهما وإن اختلف الجذر يقال:" عننت الكتاب وأعننته إذا أعرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعنّه عنّا وعنّنه كعنونه... مشتق من المعنى".[2]

وهذه الواو التي تظهر إنما هي منقلبة عن نون حينما تعدّد النونات في اللفظة، يقول ابن منظور:" عنّيته تعنية إذا عنونته أبدلوا من إحدى النونات واوا"[3].

ومن معاني عنّ التعويض، إذ يقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرّخ قد جعل كذا وكذا عنزانا لحاجته.[4]

---

[1] عبد الحق بلعابد ، عتبات (ج ، جنيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف ، الجزائر ، و الدار العربية للعلوم ناشرون ،لبنان ، ط1 ، 2008، ص 27.

[2] ابن منظور، لسان العرب ، ج 10، ص 312.

[3] المصدر نفسه ، ص 312.

[4] المصدر نفسه، ص 312.

كما ورد عن ابن منظور أن العنوان هو الأثر الذي يستدل به على غيره [1] ، و"عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى... والعنوان سمته الكتاب، وعَنوَنه عَنوَنة وعُنوانا وعنّاه، كلاهما وسمه بالعنوان[2].

والأهم في هذا التتبع اللغوي لكلمة عنوان هو المعنى الذي ينحصر في معنى الظهور والأثر والسمة، وهي جميعا تجتمع في بناء دلالة كلمة "عنوان" ووظائفه المتعددة التي أثبتها المشتغلون بدراسته بوصفه عتبة مهمة يمكن أن تقدم الإضافة في دراسة الأثر الأدبي، ولا يهم إذا كان لكلمة عنوان أكثر من أصل لغوي مادام الاتفاق حاصلا في الأصل.

ب_ العنوان في الاصطلاح:

يقول محمد فكري الجزار: "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف، وبفضله يتداول، ويشار به اليه، ويدلّ به عليه، يحمل وسم كتابه"[3] ويوضح لنا هذا القول مدى تشابك المعنى الاصطلاحي للعنوان مع معانيه اللغوية التي تمت الإشارة اليها، إذ العنوان يظهر لك الكتاب، وسمته التي يتميز بها، وبذلك سيكون العنوان دليلا على هذا المؤلف أو ذاك، وهو ما يميزه عن غيره من المؤلفات الأخرى حتى للمؤلِّف الواحد، وبذلك تتحقق الاستقلالية.

وقد حاول صاحب المصطلحات الأدبية المعاصرة أن يشير إلى معنى الاستقلالية هذا حين قال: "والعنوان المسمى: عنوان يستعمل في استقلال عن العمل بتسميته والتفوق عليه سيميائيا مثال مادام بوفاري عمل كلاسيكي"[4] والاستقلال هنا ليس استقلالا للأثر المعرفي بعنوانه فحسب، بل يتجاوزه إلى استقلال العنوان حتى عن متن الكتاب نفسه.

وحين تجلّت أهمية العنوان وغدت علامة سيميائية تمكن الناقد الأدبي أن يلج من خلالها النص لمطاردة المعنى، غدت العنونة هاجسا ملحّا على الكاتب حين يريد أن يعنون

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، ج 10، ص 312.

(2) المصدر نفسه ، ص 316.

(3) محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 ، ص 15.

(4) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت و سوشبريس ، المغرب ،ط 1 ، 1985 ، ص 155.

كتابه ويقدمه للقارئ فهي استراتيجية هامّة لجذب المتلقي، يقول خالد حسين: " إن العنونة غدت هاجسا ملحّا على الكاتب وهو يقدم نصّه للقارئ نظرا للدور الخطير الذي يمارسه العنوان في العملية الأدبية إبداعا والغواية المثيرة التي يبثها حول النصّ تلقائيا، بمعنى أن العنونة جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكاتب لدى الناس لاصطياد القارئ واشراكه في لعبة الكتابة "[1].

ومقولة حسين خالد بقدر ما توضح لنا أهمية العنوان بالنسبة للكتاب، بقدر ما تحيلنا إلى الوظائف الهامة التي يجب أن يضطلع بها العنوان.

ج – **وظائف العنوان**

نقل عبد الحق بلعابد رأي " لوي هويك" في كتابه " عتبات جيرار جنيت" قوله: " العنوان مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعيّنه وتشير إلى محتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف "[2]. وهذا القول فيه بعض التفصيل الذي أجمله خالد حسين سواء تعلق الأمر بمفهوم العنوان أم بالوظائف التي يؤديها و سيتم التركيز على وظائف العنوان كما نقلها عبد الحق بلعابد[3]:

أ_ **الوظيفة التعنينية(التعيينية):** وهي التي تعين الكتاب، وهي اسمه الذي يعرف به، وبه ينتشر بين الناس.

ب_ **الوظيفة الوصفية:** وبها يمكن لعنوان أن يكشف عن بعض النص.

ج_ **الوظيفة الايحائية:** وترتبط هذه الوظيفة بما يوحيه العنوان للمتلقي.

---

(1) خالد حسين حين ، في نظرية العنوان ، دار التكوين ، مصر ، 2007 ، ص 15 – 16.

(2) عبد الحق بلعابد ، عتبات (ج جنيت من النص إلى المناص) ، ص 67.

(3) المرجع نفسه، ص 67. خالد حسين حين ، في نظرية العنوان ، دار التكوين ، مصر ، 2007 ، ص 15 – 16.

(3) عبد الحق بلعابد ، عتبات (ج جنيت من النص إلى المناص) ، ص 67.

د_ **الوظيفة الإغرائية:** لأن العنوان أول ما يغري المتلقي، لذلك يجب أن يكون مغريا، مؤثرا، مشوقا لأن الكتاب في النهاية بضاعة ولابدّ أن تسوّق ولابدّ من إشهار يلعب فيه العنوان الدّور الهام.

وحين كانت لهذه العناوين هذه الوظائف الهامة الدّالة على علوّ شأنها اهتم النقد الأدبي السيميائي بها وبالمنهج الذّي ينبغي أن تدرس به.

2_ المنهج السيميائي الذّي يدرس به العنوان:

لقد اعتبر السيميائيون العنوان بنية من البنيات اللغويّة وكل بنية تتكون من علامات يجب استثمارها كي تقول ما يمكن به أن يصل الناقد إلى الدّلالات المختبئة تحت هذه العلامات.

فمقاربة جميل حمداوي للعنوان ترتكز على النظر في بنيته ودلالته وفرادته سياقيّا: داخليا وخارجيا[1]. والقراءة في البنية تستدعي الوقوف عند كلّ مستويات اللغة المعروفة؛ من صوت وصرف وتركيب ومعجم ودلالة، لأن القراءة السيميائية هي قراءة بنيويّة في الأساس ولابدّ أن تستثمر كل هذه الإمكانات اللّغوية لقراءة العنوان، ثم لابدّ من قراءة أفقية تنظر في علاقة العنوان بمتنه أو أثر العنوان في المتن أو العكس وهو ما سمّاه جميل حمداوي: القراءة الدّاخليّة والخارجيّة للعنوان.

ويقترح عبد المجيد نوسي أن يدرس العنوان انطلاقا من الدّلائل اللّغوية " وهي تشمل كلّ العناصر التّي تسهم في تكوين المّادة الدّالة للعنوان"[2] . ومنطلقها البنية اللّغوية للعنوان ثمّ ينظر فيما تحقّقه اللّغوية للعنوان في ذهن النّاقد وقد سمّاها عبد المجيد نوسي "التّمثيلات الذّهنية" ثمّ بعد ذلك ينظر في " مجموعة الأشياء التّي يحيل إليها المعنى المتولّد"[3] أي ما يصل إليه الدّارس من معاني يبوح بها العنوان.

(1) جميل حمداوي ، مقاربة العنوان في الرواية العربية ، مجلة : دنيا الوطن ، ع 2: ، فبراير 2007 ص 9 .
(2) عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ،شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ، 2002 ، ص 111 .
(3) المرجع نفسه، ص 111 .

3- العنوان و التناص :

وتنفتح دراسة العنوان عند النقادّ إضافة للبنية اللّغوية المكوّنة له على دراسة العنوان والتّناصّ ويقصد بذلك "توظيف الإشارات التّي تحيل القارئ بكلمة أو جملة إلى نصّ آخر سابق... وتبرز طبيعة هذه العلاقة بشكل مباشر وصريح أو بطريقة ضمنية " [(1)] ، لأن النّصوص تتوالد بفعل القراءة عن بعضها البعض، شاء الأديب ذلك أم أبى، كذلك هذه العناوين هي الأخرى يمكن لها أن تتناصّ مع غيرها، لأن العناوين خطابات ولابدّ أن يؤثر بعضها في بعض.

وقد قسّم عبد المالك أشهبون التّناصّ العنواني إلى قسمين:

أ_ **التّناصّ العنواني الغيري:** حين يناصّ عنوان الرّواية مع روايات أخرى ليست من ابداع المؤلف.

ب_ **التّناصّ الذاتي:** حين يتناص عنوان الرّواية مع ما أبدعه المؤلف نفسه من نّصوص سابقة.

هذه في المجمل أهم المحطّات المنهجية التّي يمكن لقارئ العنوان أن يقف عندها بالدّراسة، انطلاقا من بنيته السّطحية وما يتشكل منها علامات لغويّة وتراكيب، ثمّ مدى انفتاح هذا العنوان على النّصوص الدّاخلية والخارجيّة من خلال علاقاته التناصّية معها. ويسعى الباحث أن ينتهج هذا المنهج في قراءته لعنوان رواية: "علي بابا والأربعون حبيبة " لعز الدّين جلاوجي.

ثانيا: سيميائية عنوان رواية علي بابا والأربعون حبيبة:

اختار عز الدّين جلاوجي عنوان علي بابا والأربعون حبيبة لسكون عنوانا لروايته محل المقاربة، وقبل الحديث عن أيّ أثر يثيره هذا العنوان في كلّ من يقترب من هذه الرّواية

---

(1) عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر و محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع ،ط 1 ، 2011 ،ص 86

باعتباره يعرف مسبقا هذا الاسم الذّي يصادفه، سيحاول الباحث أن يطبّق ما توصّل اليه من مادّة سيميائيّة نظريّة على هذا العنوان من خلال هذه العناصر:

1_ العنوان خارج النص الروائي:

أ_ **البنية السّطحيّة للعنوان:** علي بابا والأربعون حبيبة

أ_1_ **البنية المعجميّة:** يتشكّل هذا العنوان من خمس علامات ظاهرة وسادسة محذوفة مقدّرة وهذه العلامات الظّاهرة هي: علي_ بابا_ الواو_ الأربعون_ حبيبة.

أ_1_1 **علامة علي:** عليٌّ اسم علم عربيّ مذكّر تراثيّ وُجد قبل الإسلام وما يزال الى الآن. والحروف المكوّنة لهذا الاسم تدلّ على العلوّ والشّرف، والشّدّة والصّلابة وقد ورد في المعجم الوسيط بهذا التفصيل: " عَليَ في الشّرف علاء: ارتفع، وعلا الشّيء علوّا: " ارتفع فهو عال، والعُلا: الرّفعة والشّرف "[1].

كما ورد في أساس البلاغة: " هو من علية النّاس. وعليَ في المكارم يعلى علاء"[2].

وحين يُعرّف هذا الاسم بـ (ال) التعريف يصبح دالاّ على اسم من أسماء الله الحسنى يقول تعالى﴿وَهُوَ ٱلۡعَلِيُّ ٱلۡعَظِيمُ ٢٥٥﴾ البقرة 255، فقد قيل في تفسير هذا الجزء من الآية في تفسير الجلالين: " العليُّ: فوق خلقه بالقهر، وهو العليّ بذاته على جميع مخلوقاته، وهو العليّ بعظمة صفاته، وهو العليّ الذيّ قهر المخلوقات، ودانت له الموجودات وخضعت له الصّعاب وذلّت له الرّقاب"[3] .

---

(1) إبراهييم أنيس و آخرون ، المعجم اوسيط ، ص 625.

(2) الزمخشري ، أساس البلاغة ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ،بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص 434.

(3) جلال الدين بن أحمد و جلال الدين عبد الرحمن ، تفسير الجلالين ،دار الإمام مالك ، الجزائر ، 2010 ، ص 42.

وعند بن كثير:" وهو العليّ العظيم كقوله: ﴿ٱلۡكَبِيرُ ٱلۡمُتَعَالِ ۝٩﴾[الرعد: 9] "[1] هذا عن علامة عليّ في المعجم العربي التي معانيها جميعا تدلّ على الرّفعة والشّرف. وقدر هذا الاسم يعظُم حين يُعرّف بـ (ال) التعريف ليصبح من أسماء الله الحسنى.

أ_1_2 **العلامة بابا:** وهي العلامة الثّانيّة التّي جاءت بعد اسم علي، وهي لقب له، كما أنها دالّة على الوالد في بعض البلدان العربيّة في الوقت الحالي، وقد تسرّب هذا اللّقب من اللّغة التّركيّة لأنّ الألقاب عندهم تعقُب الأسماء كأن نقول: حسين داي فكلمة داي لقب بعد اسم ومثلها حمدان خوجة فكلمة خوجة لقب لحمدان وكذلك علي بابا [2].

أ_1_3 **العلامة الثالثة: الواو:** الواو حرف من حروف المعاني الذيّ يفيد الاشتراك في علم النّحو وهو أحد أركان عطف النّسق: المعطوف والمعطوف عليه وحرف العطف. والمراد هنا فقط الإشارة إليه دون تفصيل حتى لا تختلط دراسة المعجم مع التّركيب.

أ_1_4 العلامة الرابعة هي الأربعون: وهو عدد يتكوّن من (ال) التعريف، والجذع اللّغوي: أربع والواو والنّون علامة الجمع، والأربعون من مضاعفات: أربع.

وقد ورد هذا العدد في القرآن الكريم أربع مرّات في أربع آيات هي:

_ قال تعالى" ﴿وَإِذۡ وَٰعَدۡنَا مُوسَىٰٓ أَرۡبَعِينَ لَيۡلَةٗ﴾: 51.

_ قال تعالى﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيۡهِمۡۛ أَرۡبَعِينَ سَنَةٗ﴾المائدة : 26.

_ وقال تعالى﴿فَتَمَّ مِيقَٰتُ رَبِّهِۦٓ أَرۡبَعِينَ لَيۡلَةٗ﴾الأعراف : 142.

_ قال تعالى ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرۡبَعِينَ سَنَةٗ﴾الأحقاف :46 .

كما وردت هذه اللّفظة عند الشّاعر عنترة يقول:

---

[1] ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 2017 ، م 1 ، ص283.

[2] https //ar . wikipedia. Org. le 10 /05 /2024 a 16 H.

فيها اثنتان وأربعون حلوبة * سوداً كخافية الغراب الأسحم**[1]

وستكون هنالك وقفة خاصّة لاحقا لدلالة هذا العدد " أربعين".

أ_1_5 **العلامة الخامسة: حبيبة:** هذه هي العلامة الخامسة الظّاهرة في العنوان المدروس، وقد أورد المعجم الوسيط معناها: " الحبيب: المحبوب والحبّ: الوداد، الميل الى الأشخاص أو الأشياء العزيزة أو الجذّابة أو النّافعة " [2]

أمّا في أساس البلاغة فقد قال الزّمخشريّ: " حَبَبَ، أحببته، وهو حبيب إلَيَّ "[3].

فالحبيبة هي المحبوبة من الجذر اللّغوي حَبَّ والتأنيث فيها واضح بدلالة تاء التّأنيث في آخرها.

أ_2 **البنية الصّرفيّة:**

أ_2_1 **اسم عليّ من النّاحية الصرفية:** هو صفة في الأصل مشتقّة على وزن فعيل التّي تفيد المبالغة؛ وصيغة المبالغة هي صيغ مُحوّلة من اسم الفاعل للدّلالة على الكثرة والمبالغة.

أ_2_2 **العلامة "أربعون"** : هي صيغة تشبه صيغة الجمع المذكّر السّلم وعلماء النّحو يُلحقونها به أي مُلحَقة بالجمع المذكّر السّالم إلاّ أنّ الاختلاف الجوهريّ بين الملحق بالجمع المذكّر السّالم والجمع المذكّر السّالم فهو دلالة هذا الأخير على العاقل وعدم امتلاك الملحق به لهذه الميزة فـ " أربعون " تدلّ على عدد على خلاف لو قلنا " معلّمون " فهي تدلّ على ذوات عاقلة.

أ_2_**3** **العلامة "حبيبة"**: هي من النّاحية الصّرفيّة تأتي على وزن " فعيلة " وتدلّ هذه الصّيغة على صيغة المبالغة الدّالة على الذّات التّي يصدر منها الفعل أو تتّصف به، كما

---

(1) عنترة بن شداد ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د ت ، ص 18.

(2) إبراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، ص 151.

(3) الزمخشري ، أساس البلاغة ، ص 109.

تدّلّ على الذّات التّي يقع عليها الفعل بمعنى " محبوبة " وهي صيغة اسم مفعول والتّاء في هذه الصّيغة تاء تأنيث، واللاّفت للنّظر هو توافق صيغتي علامتي البدء والختام في العنوان في وزنهما الصّرفي " فعيل " والخلاف بينهما هو في الجنس، علي مذكّر يقابله حبيبة مؤنّثة.

أ_ 3 البنية التّركيبيّة:

عنوان" علي بابا والأربعون حبيبة " جملة اسميّة، ورغم بساطة تركيبها إلاّ أنّه تركيب محيّر؛ فهل يريد عز الدّين جلاوجي أن يقول لنا " هذا علي بابا والأربعون حبيبة " فيشير إلى بطله، فيكون علي بابا وما بعده خبر لـ (هذا) الإشارة؟

أم يريد القول علي بابا والأربعون حبيبة رواية؛ فيكون علي بابا المبتدأ الذّي يحتاج إلى خبر يخبر عنه هو " رواية ". وهما احتمالان واردان لأن باب التأويل مُنفتح على آخره وليس لنا إلاّ أن نبحث عن الفرق بين التّركيبين: إذا سلّمنا بأن يكون علي بابا خبرا، فكأنّما سمع عز الدّين جلاوجي من يسأله من هذا؟ فيجيب: هذا علي بابا والأربعون حبيبة، فهذه الإجابة تسمح بالسّؤال عن عاقل، غير معروف عند السّؤال.

وإذا كان: علي بابا مبتدأ فمعناه أنّ السّائل سأل الكاتب ما علي بابا والأربعون حبيبة؟ فيجيب: علي بابا والأربعون حبيبة رواية. ولعلّ التّحديد الأجناسي الموجود تحت العنوان في العلامة (رواية) يسمح لنا بهذا التّأويل.

أمّا الواو: فهي حرف عطف وهي تربط في هذه الجملة بين "علي بابا " وحقل التّواصل الذّي هو " أربعون حبيبة "، إذ لا يكفي أن يكون العدد " أربعون " معطوفا على " علي بابا " وهو لا يحمل معنى تامّا واضحا، لذلك كانت لفظة " حبيبة " تمييزا لهذا العدد حتّى يُزال عنه الإبهام والغموض كما حدّد علماء النّحو وظيفة التّمييز، وتركيب العنوان بهذا التّركيب الاسمي له ما يدلّ عليه ذلك أنّ التراكيب الاسميّة تدلّ على الثّبات والاستقرار.

وما الأربعون إلا عدد دالّ على الكثرة من جهة و له مايوحي به من جهة ثانية سيعرف حين يُرجع إلى المتن الروائي و العنوان.

واللاّفت للنّظر أنّ عز الدّين جلاوجي عنون أغلب رواياته بجمل اسميّة؛ "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" "ها وأسفار عشتار" و " الرّماد الذّي غسل الماء" وغيرها ...

والسّؤال المطروح: هل يبحث الأديب عن ثبات واستقرار كثبات واستقرار عناوين رواياته الاسميّة؟

كما يلاحظ في هذا التّركيب وظيفته الإبلاغية المباشرة ، لم يحاول الأديب أن يخفي مراده بالأساليب البلاغيّة المعروفة من مجاز أو استعارات أو أقنعة أو رموز، لكأنّما اعتمد عز الدّين جلاوجي على شخصيّة علي بابا التراثيّة حتّى يثير شهيّة المتلقّي، ليسأل عن " علي بابا " عز الدّين جلاوجي وهل هو علي بابا " ألف ليلة وليلة " إنّه يطمح في هذا الانزياح الذّي يريد أن يصل به منتهاه في تحقيق وظيفة العنوان الإيحائيّة.

أ_4 **المستوى الدّلالي:** لقد أحال المستوى المعجمي على بعض الدّلالات المعجميّة للعلامات اللّغويّة المشكّلة للعنوان، وهذه الوحدات مجتمعة فيما بينها برباط عجيب، ليس لما حقّقه التّركيب الاسمي لجملة العنوان فقط ، إنّما بانتماء وحدات هذا العنوان إلى الذّوات (علي ذات)، (أربعون حبيبة ذوات): إنّ ذات علي بابا متواصلة مع الحبيبات باعتبار ما تُقرّره هذه الجملة، وحين نوازن بين عنوان " ألف ليلة وليلة " في قصّة " علي بابا والأربعون لصّا " مع عنوان عز الدّين جلاوجي "علي بابا والأربعون حبيبة " ، فانّ ما يطمح إليه هذا الأخير من دلالة تفوق ما عُرض في " ألف ليلة و ليلة " . إنّ صورة علي بابا في " ألف ليلة وليلة " تقترن باللّصوصيّة على عكس ما يجب أن يكون في علي الذّي هو من العلوّ والرّفعة بمكان ما يجعله أشرف من أن يمارس اللّصوصيّة، وهو ما حاول عزّ الدّين جلاوجي أن يصرف نظر المتلقّي إليه، إنّ عليا بابا يجب أن يكون اسما على مسمّى، عنوانا للرّفعة والشّرف والنّبل والحبّ، إنّه انزياح دلاليّ آخر يريد الرّوائي عز الدّين جلاوجي به لـ " علي بابا " رسالته الحضاريّة السّامية . و إن علاقات الإنسان يجب أن تبنى على علاقات الحبّ لا علاقات العنف.

وهذه الدّلالات السّامية التّي يُفصح عنها العنوان تظهر لنا حتى من خلال ما توحي به صيغة المبالغة " فعيل " مرّة مذكّرة في علامة " علي " فهو عليّ دائما صاحب عزة و علو وشرف.

وحين تخرج صيغة المبالغة إلى أداء وظيفة الصّفة المشبّهة بالفعل التّي تثّبت اتّصاف الذّات بهذه الصّفة على وجه اللّزوم والمصاحبة ستتوافق كثيرا مع ذوات الحبيبات، ذلك أنهنّ بالضّرورة يُحببن علي بابا وفي الوقت ذاته هنّ محبوبات علي بابا ويرجو معهنّ إقامة عالم الحبّ الذّي يبتغي أن تقوم عليه الإنسانيّة.

هذا العنوان في مستواه الخارجي بعيدا عمّا ورد في النّص فهل كان علي بابا بالوصف الذّي دلّت عليه علامات العنوان مجرّدة من كلّ سيّاق إلا السياق الذّي وردت فيه؟

2_ العنوان والنّص الرّوائي:

2_1 إنّ معطيات بنية النّص السّطحية لعنوان " علي بابا والأربعون حبيبة " كشفت لنا عن اسم علي وعن علاقة التّواصل القائمة بينه وبين حبيباته الأربعين خلافا لعنوان " ألف ليلة وليلة " " علي بابا والأربعون لصّا " ، فاسم علي التّراثي سيكشف لنا عنه النّص الرّوائي إذا ما كان الاسم على مسمّاه أم باعده وجفاه: قال علي بابا: " سنكمن ها هنا الى أن يحلُكَ الظّلام "[1] وقال أيضا: " لست أنا من يريد، لكن ميثاق الصّعلكة هو الذّي أراد "[2] . هذان القولان من بداية الرّواية إنّ عليّا بابا لصّ من اللّصوص وصعلوك من الصّعاليك يتّخذ الصعلكة حرفة مع أصحابه، إنّه يتأسى بصعلوك الشعراء " عروة بن الورد " الذّي كان يُغير على الأغنياء ويسرقهم ليوزّع غنائمه على الفقراء "كان علي بابا يعشق عروة بن الورد، في فروسيّته وشعره وأخلاقه " أقوال علي بابا تظهره لصّا ولكنّه لصّ شريف يسرق من أجل الفقراء إنها صعلكة شريفة.

(1) عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة ، دار المنتهى للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2023 ، ص 9.
(2) المصدر نفسه ، ص 12.

إنّه علي بابا في الصّفحات الأولى من الرواية، صعلوك يخدم الفقراء وينتصف لهم من الأغنياء يقول: " قد يرانا النّاس مجرّد صعاليك لصوص، دفعت بنا ظروف الحياة لأن نمارس السّطوة على الممتلكات، وقد يكون في هذا جانب من الحقيقة، غير أنّنا وأنتم أعلم ما كنّا إلاّ حربا ضد ظلم الأغنياء الذين يكتنزون الأموال بغير حق ، لنسلّمها لمن يستحقّها من الفقراء والمعوزّين " (1)

إنه صعلوك شريف ويتأثر لكلام النآس وإنّه سيقرّر اعتزال هذه المهنة " قرّرت أن أعتزل فعل الصعلكة(2) ". هذا علي بابا قبل اعتزال الصّعلكة، صعلوك شريف أمّا بعد الاعتزال فانّه يصبح بطلا قويّا " قريبا سيحلّ بيننا فارسنا المغوار ... انّ سيّدي الأمير الأمجد يلزم الجميع بالاستعداد لاستقباله " (3) .

وسيساعد آخر على استرجاع بناته المخطوفات من الصّعاليك أصحابه فيقال عنه: " لكن شتّانا بين ذاك الشّريف وهذا اللّص "(4). ويقول هو عن نفسه: " كنزي الأكبر زوجتي لا معنى لحياتي كلّها دونها " (5) .

كلّ هذه النّصوص التّي قالها علي بابا أو قيلت عنه تدّل على امتلاكه الصّفات التّي تضمّنها اسم علي بابا: العلا والشّرف والصلابة والقوة.

(1) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 14
(2) المصدر نفسه، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص 24.
(4) المصدر نفسه، ص 220.
(5) المصدر نفسه ، ص 251.

2_2 العلامة " أربعون " بين العنوان والمتن الرّوائي:

دلّ العدد " أربعون " في العنوان على أنّه ملحق بالجمع المذكّر السالم وهو مضاعف جذر أربع" وفي المحصّلة هو دالّ على الكثرة وقد كان مميّزا لعلامة " حبيبة ".

وأمّا في المتن الروائي فقد ارتبط هذا العدد ب " علي بابا " وعالم الجنّ الذّين ساقوه الى الكفّ وكيف أجبرته ملكة الجنّ على البقاء عندهم سنة كاملة من أجل أن يتزاوج مع بنات الجنّ وعدد من يتزوّج منهنّ يبدأ من أربعين جنّية تقول ملكة الجنّ: " العدد عندنا يبدأ من أربعين " (1)

وذكر هذا العدد مرّة أخرى مع العقد السّحري الذيّ يتألّف من أربعين جوهرة " عقد من أسلاك ذهبية ملفوفة، وعليها أربعون جوهرة مُشعّة مختلفة الألوان " (2)

وتَمييز هذا العدد مرّة كان حبيبة ومرّة ثانية كان جنّية ومرّة ثالثة كان جوهرة وفي كلّ منها هو عدد دالّ على الكثرة في بنيته السّطحيّة.

إنّ عليّا بابا وإن تعدّدت حبيباته لم يصل عددهنّ إلى الأربعين وإنّ حكاياته مع بنات الجنّ لم يكن له فيهنّ قصد، ولو فُسح له المجال لعاد إلى زوجته، وما لبث في ذلك العالم العجيب إلاّ مقدار ذهابه وإيّابه، لكن اللاّفت للنّظر أنّ عليّا بابا غامر وتحمّل المشاقّ في سبيل استرجاع العقد ذي الأربعين جوهرة أوّلا وتحمّل أمانته و الذّي كانت ترغب فيه العرّافة، ثمّ حين اختطفته الجنّيات تحمّل تلك الشّروط القاسيّة حتّى عاد به ثمّ يسرقه منه الجوهري، وأصرّ علي بابا أن يسترده وتمكّن من ذلك.

إنّ رحلة علي بابا الشّاقة كان في ثناياها هذا العقد العجيب وإنّ جواهره الأربعين حبيباتُ علي بابا أيضا فقد ضحّى في سبيلهنّ حتى وصل بهنّ إلى بر الأمان.

(1) عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 138 .
(2) المصدر نفسه ، ص 231 .

وممّا يمكن أن يُستكشف أيضا أنّ العدد أربعون له دلالاته التّي يحملها في القاموس الديني ذلك أنه يرتبط بالتّطهير إذ قبل أن يتلقى موسى عليه السّلام كلام الله صام أربعين يوما يقول تعالى:" وإذ واعدنا موسى أربعين ليلةً " البقرة :51 . كما أنّ بني إسرائيل عاقبهم الله أربعين سنة يتيهون في الأرض حينما عصوا الله عزّ وجلّ وهذه المدّة فيها تطهير لهم قال تعالى: "قال فإنّها مُحرّمة عليهم أربعين سنةً " المائدة : 26 . و كذلك كان العقد حينما تتزيّن به النّساء يصبحن أكثر جمالا كما لو أنّ العقد بجواهره الأربعين يطهّرهنّ من كلّ الشّوائب فيصبحن بذلك الجمال الأخاذ كما حدث مع بدر البدور حينما ضمّت إليها العقد " وأشرقت بدر البدور وسرى في كلّ بدنها بهاء لم تكن عليه " [1] كما يقول علي بابا : " إنّه عقد سحريّ لقد سرت فيك منه فتوّة و أنوثة عجيبة "[2].

وحدث هذا الأمر أيضا مع الجوهري حين سلّم العقد لابنته وتزيّنت به " لبست مَلَكَة العقد بلهفة وبدأت تشرق كحوريّة جنّة".[3] هذا العقد السّحريّ بجواهره الأربعين تحصل منه طهارة من تتزيّن به ، وهو ما يحيل الى فكرة ارتباط العلامة أربعين بالتّطهّر التّي أشير إليها، خصوصا ما ورد عند أهل التّصوّف يقول السّهروردي " فقد خصّص التبتّل والخلوة أربعين ليلة مثل ما أمر الله تعالى سيّدنا موسى بالتّبتّل أربعين ليلة...فإذا تمّ للإنسان أربعون ليلة من التّبتّل والقرب من الحضرة الإلاهيّة زالت الحجب، وانصبّت إليه العلوم والمعارف..."[4] هذا القول لأحد أعلام التّصوّف يشير فيه إلى فكرة التّطهّر التّي تحصل للمَّريد اذا اختلى بنفسه أربعين ليلة متبتّلا ولعلّ عز الدّين جلاوجي باختياره هذا العدد وربطه بالعقد السّحري يأخذ هذا المسلك، خصوصا و أن كل امرأة تتزين بهذا العقد تزداد جمالا و بهاء لم تكن عليهما قبل التزين به.

---

[1] عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 132.

[2] المصدر نفسه ، ص 132.

[3] المصدر نفسه ، ص 291.

[4] السهروردي ، عوارف المعارف ، تح : أحمد عبد الرحيم السايح و توفيق علي وهبة ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2006 ، ج 1 ، ص 228.

ج- عنوان رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و التناص :

إنّ كلّ من يقرأ عنوان هذه الرّواية " علي بابا والأربعون حبيبة " يعود إلى مخيّلته قصّة علي بابا والأربعون لصّا " ذات الصّلة ب " ألف ليلة وليلة " وإن كانت هذه القصّة أُلحقت بــ " ألف ليلة وليلة " من طرف المترجم الفرنسي " أنطوان غالان" في القرن الثّامن عشر بعد أن سمعها من القاصّ السّوري " حنا دياب "[1] المهمّ أنّ عنوان عز الدّين جلاوجي يتناص مع تراث "ألف ليلة و ليلة " فيبني روايته عليه مع انزياح واضح تجلى في التمييز الذي اختاره وهو " حبيبة " . بدلا من التّمييز " لصّا "، وقد تجسّدت نوايا المؤلّف بهذا الاختيار في أن يبني هذا العالم على الحبّ لا على اللّصوصيّة والإجرام. يقول على لسان

أحد شخصياته:

" إذا كان العدل أساس الملك، فإنّ الحبَّ هو أساس الحياة؛ الحبّ أيّها النّاس هو أساس الحياة، فانشروا الحُبَّ بينكم تسعدوا" [2].

4- سيميائية العناوين الدّاخليّة للرواية:

قسّم عز الدّين جلاوجي روايته " علي بابا والأربعون حبيبة " إلى ليال، ذلك أنّ الرّوائيّ أراد أن يصل بعدد اللّيالي إلى اللّيلة السّابعة بعد الألف تتمّة لليالي" ألف ليلة وليلة " ولكن هذه المرّة اختار الرّوائي لياليه السّبعة راوية أخرى هي " دنيا زاد " أخت شهرزاد، وقد جعل لكلّ ليلة من هذه اللّيالي عنوانا ويسبق كلّ عنوان كما قال الرّوائي " آية " بهذا الشكل:

- اللّيلة الثّانية بعد الألف وسمّاها (بآية الخروج) وعنوانها إنّ سعيكم لشتّى .
- اللّيلة الثّالثة بعد الألف وسمّاها (آية البعث) وعنونها ب: وهو الذّي يخرج الخبء.
- اللّيلة الرّابعة بعد الألف وسمّاها (آية الغيب) وعنونها ب: قال عفريت من الجنّ.

[1]https //ar . wikipedia. Org. le 10 /05 /2024 a 21 H.

[2] عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 261.

– اللّيلة الخامسة بعد الألف وسمّاها (آية العودة) وعنونها ب: ثم جئت على قدر.

_ اللّيلة السّادسة بعد الألف وسمّاها (آية الكشف) وعنونها ب: تلك آية أخرى.

– اللّيلة السّابعة بعد الألف وسمّاها (آية الدخول) وعنونها ب: فاخلع نَعلَيك.

و كلّ هذه اللّيالي تتناصّ عناوينها بالقرآن الكريم ما عدا اللّيلة السّادسة التّي تشبه في تركيبها تركيب الآيات القرآنية، والملاحظ أنّ الرّوائيَّ يبدأ بآية الخروج وينتهي بآية الدّخول والذّي يمكن له أن يبرمج هذه الفوضى الخلاّقة؛(خروج / دخول) هو علي بابا.

أ_ الليلة الثانية بعد الألف: وسمّاها الرّاوي آية الخروج، وشفّعها بالعنوان المقتبس من آية قرآنيّة (وانّ سعيكم لشتّى) اللّيل:04 دون واو. وأمّا الخروج في اللغة فمعناه " برز من مقرّه أو حاله و انفصل ، و يقال خرجت السماء إذا أصحت و انقشع عنها الغيم "[1] و هذه المعاني المعجمية للخروج لها وجودها السياقي كذلك ، فالخروج في هذا الفصل و إن تعدّدت صوره التّي ارتبطت ارتباطا مباشرا بعلي بابا فقد خرج على أصحابه الصّعاليك وقرّر اعتزال حرفة الصّعلكة والعودة إلى مدينته ،ثم تلا هذا الخروج خروج مادّي من الإمارة التّي عاد إليها واستقبلته استقبال الأبطال. توحي بذلك الخروج الذي تنقشع معه سحب نفسية و ليخرج علي بابا بعدها إلى عالم النور الذي فيه راحته و سكينته .

ثم إنّ الآية التّي عنون بها هذا الفصل" إنّ سعيكم لشتّى" فيها إشارة واضحة لبعض النّاس الذّين تواصل معهم علي بابا في الإمارة وكلّ كان يحسب لحركته ألف حساب؛ فالأمير له حسابه، يريد أن يُزوّج ابنته من علي بابا والعرّافة تريد أن يكون علي بابا زوجا لابنتها وصاحب الحصن هو الآخر يريد الأمر ذاته وهكذا فقد كان همّ هؤلاء جميعا أن يغنموا عليّا بابا فكان سعيهم شتّى.

ب_ اللّيلة الثالثة بعد الألف: وسمّاها الرّاوي آية البعث وعنونها بآية " وهو الذّي يخرج الخبء"، والخبء في هذه الآية معناه النّبات قال الزّمخشريّ: " والله يخرج الخبء " وأخرج

[1]إبراهيم أنيس و آخرون ، ص 223 .

خبءُ السّماء خبءَ الأرض أي المطرُ النّباتَ " [1] ولكنّ الذّي خرج ليس النّبات من الأرض وانّما جمجمة الأمير الأمجد المغدور التّي صاحبت عليّا بابا وأخبرته بتفاصيل موت الأمير وما تعلّق بالغدر الذّي قام به الأمير الغريب المزيّف الذّي عزل الأمير الحكيم عن إمارته واستولى عليها بعد أن فرغ له المجال حين قام باغتيال الأمير الأمجد بن الأمير الحكيم، واتّخذ من اسمه اسما له . هذا هو الخبء الذّي أخرجته الأرض لعلي بابا، سجلاّ من الأخبار والحكايات.

ج_ اللّيلة الرّابعة بعد الألف: وسمّاها الرّاوي آية الغيب؛والغيب في اللغة : " كل ما غاب عن الإنسان سواء أكان محصّلا في القلوب أم غير محصّل "[2] و هو " بخلاف الشهادة "[3] والغيب الذي يطرحه الروائي هنا هو الغيب المتعلق بعالم الجن و العفاريت وعلى هذا الأساس اختار لهذه الليلة عنوان " قال عفريت من الجنّ " آية من سورة النّمل 39 وتروي قصّة ذلك العفريت الذّي أظهر قدرته أمام سليمان عليه السّلام بإحضار عرش بلقيس من اليمن، وانّما أراد الرّوائي أن يشير بهذه الآية إلى اختطاف الجنيات لعلي بابا والعقد حين اخترق المنع، وكلّفه ذلك سنة كاملة في كهفهم لغرض أرادته ملكة الجنّ لمملكتها.

د_ اللّيلة الخامسة بعد الألف: وسمّاها آية العودة واختار لها هذه الآية التّالية عنوانا " ثمّ جئت على قدر" وقد اقتبس الآية دون إتمام كلماتها وهو ما يتناسب مع ما أراده الرّوائي ، وقد وردت هذه الآية " ثم جئت على قدر يا موسى " في سورة طه 36، وهو مجيء موسى عليه السّلام لميقات ربّه لكن الروائي ينزاح بنا إلى معنى آخر هو عودة علي بابا من كهف الجنّ بعد أن أكمل المدّة التّي فرضتها عليه ملكة الجنّ ليجتمع بزوجته بدر البدور بعد لَأي وبعد مكيدة أخرى وقع فيها علي بابا فريسة الجوهريّ المستغل، أنصفته فيها زوجته بدر البدور بعد أن تحوّلت إلى القاضي بدران .

---

(1) الزمخشري ، أساس البلاغة ، ص 151.

[2] إبراهيم انيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، ص 667 .

[3] المصدر نفسه ، ص 667 .

هـ_الليلة السّادسة بعد الألف: سمّاها الرّوائي آية الكشف واختار لها العنوان " تلك آية أخرى " وهذا العنوان على خلاف العناوين السّابقة ليس مقتبسا من القرآن، لكنّه في تركيبه يشبه تركيب بعض آيات القرآن كقول الله عز وجلّ " ولتاتي طائفة أخرى " النّساء 102، وكقول الله عز وجلّ " ولا تزر وازرة وزر أخرى " الإسراء15 وكغيرها من الآيات التّي نسج الرّوائي عنوانه على شكلها.

ومناط الحديث عن الكشف الذّي يخصّ عليّا بابا أنّه تعرّض لمحنة أخرى من الجوهري الذّي اشتغل عنده، بعد عودته من كهف الجنّ والذّي تمكّن فيه الجوهريّ من الاحتيال على علي بابا وأن يسرق منه العقد السّحري، وأن يزجّ بعلي بابا في السّجن متّهما إيّاه بالسّرقة. ويستطيع علي بابا أن يهرب من السّجن ويحتاج إلى خدمات القاضي بدران الذّي هو بدر البدور ويستطيع أن ينتصف له وأن يرجع له العقد السّحري ثمّ تكشف له بدر البدور عن نفسها وينكشف أمر القاضي بدران بعد ذلك لأمير المملكة، كل هذه الكشوفات ناسبت كثيرا اختيار الرّوائي لهذا العنوان " آية الكشف ".

و _ **اللّيلة السابعة بعد الألف:** وسمّاها الرّوائي آية الدّخول واختار لها الآية " فاخلع نعليك " لتكون عنوانا لها، وهي مقتبسة من القرآن الكريم لقوله تعالى: " فاخلع نعليك انّك بالواد المقدّس طوى " سورة طه 12، وفيها أمر من الله لنبيّه موسى حين وصل إلى المكان المقدّس الذّي كلّمه الله فيه أمره بأن يخلع نعليه. ولكنّ الرّوائي أيضا ينزاح عن هذا المعنى ويربطه بعلي بابا وحبيباته الأربعين، حين يعود إلى الإمارة التّي انطلقت منها رحلته ليدخلها ويجد أنّ من كان سببا في ابتعاده وزوجته عن الإمارة من أمير مزيّف خائن، قد عزل بعد أن فضحت السّاحرة أمره للأهالي وهو يقيم عليها حكم الإعدام وابنتها، فقد تطهّرت الإمارة من الشّر وخُلعت نعالهم عنها وعاد إليها أصحابها وفي مقدّمتها علي بابا وبدر البدور.و إذا كان الخروج علامة سيميائية دالة على انقشاع الغمام إلى النور الفسيح ، فإن علامة الدخول تصب في هذا المعنى أيضا؛إن دخول علي بابا إلى الإمارة دخول مشرق انقشعت عنه كل المنغصات التي نغصت حيانه و حياة زوجه .

فهذه اللّيالي السّبعة هي امتداد اللّيالي الألف واللّيلة كما عرف بها كتاب " ألف ليلة وليلة " وأكملها عز الدين جلاوجي على لسان راوية أخرى هي دنيا زاد أخت شهرزاد، وقد فصل لنا هذه الليالي عن بعضها بعناوين تقنية تفرض على من يتتبّع العنوان دارسا أن يعود إلى العناوين الدّاخلية، وكلّ عنوان قدّم به أحداث ليلة من اللّيالي، لكأنّ الروائي أراد أن تُقرأ روايته من خلال عناوينها الموحية و المشوقة مستفيدا بذلك من ثقافة العنونة و ما تحققه من وظائف تكون سببا في اصطياد القارئ إلى روايته .

وكما لوحظ تناصّ هذه العناوين مع القرآن الكريم بانزيّاحات واضحة المعالم تحطّم أفق انتظار المتلقّي وتجبره على إعادة قراءة جديدة غير التّي قرأها من قبل.

الفصل الثاني

سيميائيّة الفضاء

1-الفضاء المصطلح والمفهوم

2-أهمية المكان بوصفه مكونا سيميائيا للعمل السردي

3-منهج دراسة الفضاء سيميائيا

4-سيميائية قضاء رواية علي بابا والأربعون حبيبة

تتميز بنية النّصوص السّردية بقوتها، ويتلاحم عناصرها، فالحدث لا تقوم له قائمة إلا بشخصيات تتفاعل فيما بينها، والشّخصيات لا يمكن تحقيق وجودها إلا من خلال فضاء تناور فيه، والفضاء وكل العناصر الأخرى ترتبط بزمن تجري فيه الأحداث بحضور الشّخصيات وتعددّ الفضاءات، ولأن الإلمام بدراسة جميع هذه العناصر في بحث قصير سيكون مدعاة للتقصير ولذلك سيتم التركيز على بعض العناصر دون الأخرى كالفضاء في هذا الفصل والشّخصية في فصل آخر.

1. الفضاء المصطلح و المفهوم

ويمكن أن يكون المكان وربّما الحيّز، كلها مصطلحات تعلّقت بمسمّى واحد، وكل ناقد كانت له وجهة نظر في اختيار المصطلح الذي يرتضيه لنفسه. ولكن في الوقت نفسه يشوّش على المتلقي الذّي تنبه بين هذه المصطلحات. والحقيقة إشكالية مصطلح الفضاء الرّوائي لا تعني البحث، ولكن حين تندسّ المفاهيم في مصطلحاتها يكون لزاما تتبّع هذه الإشكالات حتى يتسنى للباحث أن يقف عند مفاهيمها.

وهذه الإشكالية في الأساس نشأت بفعل التّرجمة من اللّغتين الفرنسية أو الإنجليزية، باعتبار أن السّرديات الحديثة وافد نقدي جديد استقاه النقّاد العرب من الثقافتين السّابقتين بالخصوص ومن غيرها بشكل عام. وإن المشكلة ليست موجودة في النّقد العربي فقط، فحتى المدارس الغربية قد وقعت في مطبّ تعدّد المصطلح، تقول سيزا قاسم:" يحاول بعض النّقّاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان:

الإنجليزية	الفرنسية
Space / place	espace
Location	lieu

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في: المكان / الفراغ / الموقع"[1] .

وإذا كان هنالك اختلاف في الأصل: في اللّغة الأم، فكيف لا يحدث في اللّغة المنقول إليها؟ فقد ترجم النّقّاد العرب: lieu من الفرنسية بالمكان كما فعلت سيزا قاسم حين درست ثلاثيّة " نجيب محفوظ" ففي إحدى فقراتها تضع عنوانا تسميه ب: وصف المكان ثم تقول: " إنّ الرّوائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذّي سوف يضع في إطاره الشّخصيّات، ثم يسقط عليه الزمن حيث أنّ الزمان لا يوجد مستقلا عن المكان، يصنع عالما مكوّنا من الكلمات"[2]. فالملاحظ عند هذه النّاقدة أنها استعملت مصطلح المكان ووصفته بالإطار الذّي تتفاعل فيه الشّخصيات. وأنّه مذكور عندها في العنوان وأثناء التحليل.

كما أن "غالبا هلسا" حين ترجم كتاب "غاستون باشلار" فصّل الحديث فيه عن الأماكن، وعنوان الكتاب المترجم هو " جماليات المكان".

ويختار كثير من النّقاد العرب وخاصّة المغاربة مصطلح "الفضاء"، إذ يرونه أشمل من المكان وأوسع منه وما الفضاء إلا مجموعة من الأماكن، وكل مكان يتعلق فقط:" بمجال جزئي من مجالات الفضاء الرّوائي" هذه رؤية " حميد لحميدني" للفضاء الرّوائي الذّي له علاقة قويّة بالمكان، إذ لا فضاء عنده دون مجموعة الأماكن التّي تكونه[3].

ويعنون حسن نجمي كتابه بـ " شعريّة الفضاء" وعنوان كتابه يوحي بميل هذا النّاقد الى استعمال مصطلح الفضاء، ويؤثر استخدامه في كلّ كتابه فمثلا يقول: " الفضاء هو إحدى العلامات المميّزة للكتابة الرّوائية الجديدة "[4].

ويقول في موضع آخر" ان الفضاء الرّوائي ليس مجرد تقنية أو قيمة أو إطار للفعل الرّوائي"[1].

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القاهرة للجميع، مصر، 2004، ص 105.

(2) المرجع السابق، ص 107.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2000، ص 63.

(4) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2000، ص 60.

ويتميز عبد المالك مرتاض بمصطلح الحيّز ويراه أشمل وأدق من الفضاء الذي يراه قاصرا عن المعاني التّي يحتويها الحيّز بقول: " مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيّز: لأن الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله الى النّشوء والثّقل والحجم والشّكل"[2] .

إن وجهة نظر عبد المالك مرتاض لها ما يبررها فالفضاء في لغة العرب وفي معاجمها يشير بالضّبط الى معنى الخواء والفراغ:" الفضاء: ما اتسع من الأرض والخالي من الأرض، والفضاء من الدّار ما اتّسع من الأرض أمامها..."[3] ،فهو يحمل معنى الشّساعة والخلوّ في حين أن شخصيات الرّواية لا يتحرّكون في الفراغ. وإنّما في أماكن يضع لها الرّوائي كل الحسبان، وأما الحيّز "فهو المكان، والحيّز من الدّار ما انظم إليها من المرافق والمنافع "[4] وفي هذا المعنى يدور عبد المالك مرتاض وهو يلائم المكان الرّوائي بامتياز باعتبار الحيّز مكانا يضم المرافق والمنافع التّي تجعل من المكان الرّوائي حيّا .

وقد أرجعت الباحثة "وردة معلم" في مقال لها تناول فكرة الفضاء الرّوائي، المصطلح والعلاقات إلى سوء ترجمة مصطلح (espace) من الفرنسيّة إلى العربية حين ترجم إلى مكان فتقول: " اختيار مصطلح المكان مقابلا للكلمة الفرنسية(espace) يرتبط في بدايته بعدم رؤية نقديّة عربيّة تخصّ المكوّن الحكائي"[5] .

والحقيقة التي يجب أن ينتبه إليها دارس الفضاء الرّوائي هي تلك الجزئية المهمّة التي تتعلق بمكوّن الفضاء ذاته، إنّه المكان سواء أ كان جزءا مكوّنا للفضاء أم مستقلا بنفسه كما سمّاه العديد من النّقاد بالمكان الجغرافي (espace géographique) يقول حميد لحميدني:" يفهم الفضاء في هذا التّصوّر على أنّه الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المرجع السابق، ص 59.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.

(3) إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، ص 206.

(4) المصدر نفسه، ص 206.

(5) وردة معلم، الفضاء الروائي : المصطلح و العلاقات، مجلة الآداب، عدد 14، ص 85.

عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي والفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرّواية"[1] .

ثم إن الأمر الأهم عند كل درس الفضاء الرّوائي اعتمد كليّا أو جزئيا على ترجمة كتاب: "جمالية المكان" لـ "غاستون باشلار" وما احتوى من مادّة معرفيّة فلسفت لنا المكان، وهكذا تُرجم إلى العربية بهذا المصطلح، والحقيقة إن هذا الأخير أشار إلى أنواع الأماكن وبالتّالي يعود إلى الفكرة القائلة أن الفضاء الرّوائي هو مجموعة الأماكن التي تجري فيها أحداث العمل السّردي.

2. أهمية المكان كمكوّن للفضاء في العمل السّردي

إذا اختلف نقاد السّرد في مصطلح الفضاء والمكان والحيّز، وأي هذه المصطلحات ينبغي له أن يفرض نفسه بديلا عن الآخر، إلّا أنم يتّفقون في أهميته باعتباره مقوّما له علاقة بكل مقوّمات العمل السّردي، فالفضاء السّردي له علاقة بالحدث إذ لا يتصور أن تقع أحداث خارج الإطار المكاني بل لا يمكن أن يكون له وجود بالمطلق، يقول لطيف زيتوني في معجمه: " الفضاء الجغرافي هو من محدّدات الحدث"[2]

و إنّ المكان كما ترى سيرا قاسم: " يمثل الخلفية التّي تقع فيها أحداث الرواية "[3] وهذه أهمية أخرى تتجلى للمكان حين يصبح خلفية للحدث كالدّيكورات في المسرح وما تؤديه من دور في إبراز الحدث المسرحي.

وتنوع الأمكنة في الفضاء السّردي، يجعل الزّمن يستطيل معه، ومحدودية الأمكنة تؤدي إلى نتيجة عكسية، إذ تجعل الزّمن يتقلص بالضّرورة يقول حميد لحميدني:" والمكان

---

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 53-54 .

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ،مكتبة لبنان ناشرون و دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،2009، ص 30.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.

محدّد في الرّواية يفترض دائما توقّفا زمنيا لسيرورة الحدث"[1] كما يوضّح لنا هذا القول علاقة الاتصال القويّة والارتباط وثيق الصّلة بين الزّمان والمكان.

ثمّ إنّ " الفضاء السردي الذّي تجري فيه الأحداث سيعمل الرّوائي على أن يكون بنائه منسجما مع مزاج وطبائع شخصيّته، وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللاّزم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشّخصيّة والمكان "[2]. وكلام "حسن بحراوي" هذا يلخص لنا علاقة أخرى تجعل للفضاء الرّوائي أهمية كبرى ذلك أنه الإطار الذّي تتحرّك فيه الشّخصيّات، ويجب على الرّوائي أن يهتم ببنائه لأنه يجب أن يكون مرآة عاكسة للشّخصيّات التّي تتحرك فيه على المستويين المادّي والنّفسي.

والحديث عن الفضاء أيضا لابدّ من الحديث معه على الوصف، إذ هو وسيلة الرّوائي لجذب المتلقّي حين يجعله يعيد بناء المكان بخياله انطلاقا ممّا هندسه الرّوائي لتلك الأمكنة، خصوصا حين يصفها بشكل مطوّل ودقيق يقول" حميد لحميدني" في هذا المعنى: " إنّ المكان في الرّواية الواقعيّة يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطوّل ودقيق"[3] . إنّ التّفاصيل المكوّنة للمكان حين يقدّمها الرّوائي للمتلقي بتقنية الوصف تشعره بأنه يشاهد لوحة فنّية أو صورة فوتوغرافيّة توهمه أكثر بواقعيّة ما يرى لا ما يقرأ.

ويلخص لنا "عبد المالك مرتاض" هذا التّلاحم مع سائر عناصر الرّواية مظهرا لنا مدى أهمية الحيّز المكاني في إحداث هذه الألفة الفنيّة بينها بقوله: " الذّي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبيّ تمثُل غالبا في أمرين مركزيين: أوّلهما الحيّز وآخرهما الشّخصية التّي تضطرب في هذا الحيّز بكلّ ما يتولّد عن ذلك من اللّغة التّي تنسج، والحدث الذّي تنجز، والحوار الذّي تدير، والزّمن الذّي فيه تعيش"[4] .

(1) حميد لحميداني، بنية انص السردي، ص 63.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص67.

(4) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 132.

3. منهجية دراسة الفضاء :

واذا اكتسى الفضاء هذه الأهمية يتعيّن على دارس الفضاء الرّوائي أن يُوليَه الأهميّة البالغة بالدّراسة، وأن يجد له المنهج الذّي يستثمر به هذا المُعطى حتى يصل به الى مكمَن المعنى الذّي يريد الرّوائي أن يصدّره الى متلقّيه بطرائقه الظّاهرة والباطنة، وحتى يكون الدّارس في مستوى الرّوائي أو يتفوق عليه حين يتسلّح بإجراءاته النّقديّة التّي ترتقي بدراسة الفضاء الرّوائي من المستوى البسيط المعروف عند عامّة القرّاء إلى المستوى المُبهر الذّي يليق به. يقول "حسن نجمي": " إنّ الفضاء الرّوائي ليس مجرّد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الرّوائي، بل هو المادّة الجوهريّة للكتابة الرّوائية، ولكلّ كتابة أدبية... ومن ثمّ يتعيّن أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القرّاء"[(1)] .

ومن الرّواد في العالم الذين فلسفوا الفضاء، وتحدّثوا من المكان وتفصيلاته " غاستون باشلار" الذّي أدرك قيمة المكان في الحياة الواقعية قبل أن يكون فضاء متخيّلا يتجسّد في النّصوص السّرديّة والشّعريّة على السّواء من خلال ما رصده من مشاعر تتولّد عن الأمكنة ممّا يحبّ الإنسان أو يكره، ومن خلال تفصيلاته في أنواع الأفضية من واسعها و ضيقها ، من أعلاها وأسفلها، ومن الأثاث الذي تأثثت به وغيرها من الأماكن التّي فصّل فيها الحديث، لكنّ الأهم هو مدى تأثير هذه الأماكن في نفوس مرتاديها يقول غاستون باشلار: " إنّه المكان الذّي يحقّق الألفة التّي تظهر من خلال طرح الأسئلة جماليات البيت... كيف يمكن للحجرات السّريّة الحجرات التّي اختفت عن الوجود أن تصبح ملاجئ لماض لا ينسى؟ أين وكيف تجد الرّاحة مواقف؟ كيف يحدث أنّه في بعض الأحيان يصبح مأوى مؤقتا ممتلكا في أحلام يقظتنا الحميمية..."[(2)].

إنّ المكان عند " باشلار" من خلال إشكالاته العديدة التّي طرحها تجعله مكانا نفسيّا بامتياز، مكان فيه الحياة بما تثيره في النّفس الإنسانية من مشاعر الألفة أو الحنين أو حتى

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 59.

(2) غاستون باشلار، جمالية المكان، تر : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984 ص 31.

الكراهية حين يتحدّث عن الأماكن المعاديّة. إنّ "باشلار "توقّف عند الأماكن المختلفة، وحتّى عند "بيوت الأشياء" كالأدراج والصّناديق والخزائن:" إنّها سيكولوجيا تختفي وراء مفاتيحها وأقفالها"[1] .

لقد أتاحت هذه الفلسفة الباشلاريّة الموضوعاتيّة أن ينظر في الفضاء بمنظور جمالي سمّي فيما بعد بـ " جماليات الفضاء" سمحت هذه الرّؤية الفلسفية لنقّاد الأدب أن يقرأوا الفضاء بل أن يقرأوا ما تعلّق به من مكوّنات فتحت لهم أفق النّظر في شعريّة الفضاء يقول حسن نجمي:" فنحن في الحقيقة لا نقرأ الفضاء بل نقرأ أشياء وموضوعات وهوامش وظلالا ذات امتدادات وعلائق فضائية في حقل سردي حكائي له خصوصيته وذاكرته وبنيته السيكولوجية والمعرفيّة"[2].

وهذ الرّؤية للفضاء ومُشكّلاته، وما تثيره في النّفس من مشاعر، ستكشف للدّارس خبايا كثيرة حين يتعتبر هذه الفضاءات علامات سيميائية تكشف عن سلوك الشّخصيّة النابع من نفسيّاتها التّي للمكان دور فعّال في بنائها.كما أنّ شعريّة الفضاء هي أحد أهمّ وسائل دراسة الفضاء سيميائيا لأنّ " معنى وفعّاليّة أيّ تحليل للفضاء لا يمكنه أن يُفهَم سوى بالرّجوع لشعريّة المكان وسيميائيّته والنّتائج التّي تُسفر عنها، ومن جهة ثانية لأنه ليس هناك من شيء يستطيع أن يحدّثنا عن المكان الرّوائي أحسنَ من شعريّة المكان نفسها"[3] .

وسيسعى الباحث بعد أن ينظر في الأماكن وأنواعها كما حدّدها "غاستون باشلار" وما تأثثت به وما أثارته من مشاعر في نفوس الشّخصيّات التّي شغلت تلك الأماكن، وبما تتيحه شعريّة المكان وسيميائيّته أن يدرس فضاء رواية " علي بابا والأربعون حبيبة " لعز الدّين جلاوجي وبالقدر الذّي يسمح به هذا البحث.

---

[1] غاستون باشلار، جمالية المكان،، ص 32.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء ،ص 75.

[3] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 39.

4. سيميائيّة فضاء رواية " علي بابا والأربعون حبيبة

يعود عز الدّين جلاوجي بقارئ هذه الرّواية " علي بابا والأربعون حبيبة " إلى أجواء ألف ليلة وليلة ويزعم أنّه يضيف لها ستّ ليال ، براوية أخرى هي دنيا زاد ، والعودة إلى هذا الإرث التّراثي السّردي بخصوصيّاته يستوجب من الرّوائيّ معرفة عميقة باللّغة التّراثيّة السّرديّة وبإحاطة واسعة بالمأكول والمشروب والملبوس بتلك البيئة، كما لا ينبغي أن يفوته تفاصيل الفضاء الذّي تنشط فيه شخصيّاته ثمّ معرفة مدى استجابة هذه الفضاءات لحالات هذه الشخصيّات النّفسيّة باعتبار المكان كما جاء عند "غاستون باشلار" هو المكان الذّي تحدث فيه الألفة أو العكس[1].

إنّ الفضاءات التّي تجري فيها أحداث علي بابا والأربعون حبيبة فضاءات تجري فيها البطولة والأميرات والأمراء والصّعلكة والعجائبيّة؛ من سحر وجنّ، وكلّ هذه الأجواء تتطلّب أن تكون الفضاءات مناسبة لهذا الجوّ الخيالي البديع. وقد التمس الباحث في هذه الرّواية مدى التّناص الرّهيب بين الذّي عُرف في" ألف ليلة وليلة " وبين " علي بابا والأربعون حبيبة" من حيث هذه الفضاءات التّي تمّ رصدها كما وظّفها صاحب الرّواية في روايته بهذا الشّكل:

أ- **فضاء الحصون:** أثناء ممارسة الرّاوية " دنيا زاد " سرد آخر إغارة قام بها علي بابا قبل أن يتوب من الصّعلكة روت لنا كيف انطلق علي بابا وبعض معاونيه من الصّعاليك من وكرهم الى الحصن الذّي همّ علي بابا وأعوانه أن يغيروا عليه، تقول الرّاوية: " وانطلقوا منحدرين كالأسود من عرينهم الواقع في قمّة الجبل، بين الأشجار العظيمة الملتفّة، ولمسافات طويلة كانت قلوب الرّجال ترقص فرحا على إيقاع سنابك الخيل القويّة المدرّبة ، بدأت الأرض ليّنة وراحت تغلظ وتخشن ومعها راح الإيقاع يشتدّ والفرح يتوهّج وعلى قمّة المرتفع أوقفت الجياد... ذاك هو الحصن سنكمن ها هنا إلى أن يحلّ الظلام "[2]

---

[1] ينظر : غاستون باشلار، المرجع السابق، ص 31.

[2] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 109.

منطلق هذه الإغارة من رأس الجبل، حيث يقيم الصّعاليك وكرهم، وهي علامة توحي بما هو معروف عن اختباء اللّصوص وقطّاع الطّرق في الجبال. فهذا المكان الذّي انزوى فيه الصّعاليك واختبأوا فيه هو مكان حصين يصعب أن يصل إليه شرطيّ أو غيره، و كلّ من سوّلت له نفسه أن يتتبّع طريق الصّعاليك ليصل إلى عرينهم كما قال الرّوائي سيكون صعبا عليه ولابدّ أن يقطع غابة وأشجارا كثيفة تعيق الحركة وتحذّر اللّصوص في نفس الوقت قبل وصوله.

وأمّا مكان الوصول فهو حصن من الحصون وأيضا يتمتّع بهذه الحصانة كما وصفته لنا الرّاوية: " بدأت الأرض ليّنة ثمّ راحت تغلظ وتخشن " [1] .

إنّ موقع الحصن هو الآخر لابد أن يدلّ على حصانته إذ ليس من السّهل أن يصل إليه واصل بسهولة إنّه حصن مكين بين جبال.

وإذاً كان مكان الصّعاليك حصينا وكان الحصن حصينا هو الآخر، ولكنّه مع ذلك يتعرّض لغزو علي بابا وصعاليكه.

وتصف الرّاوية وكر الصّعاليك مرّة أخرى بشيء من التّفصيل حين يستنجد صاحب الحصن بعلي بابا بعد توبته من أجل إنقاذ بناته المخطوفات بأيدي عصابة علي بابا السّابقة تقول الرّاوية : " وإن هو إلاّ زمن حتّى احتضنته أشجار البلّوط، وصارت الدّروب أكثر وعورة ولزوجة ، وراح الفارسان يرتقيان سفح الجبل "[2]، ومرّة أخرى أشجار البلّوط تضرب طوقا على هذا الوكر وإنّ السّبيل للوصول إليه صعب ، ولا ألفة يمكن أن تتحقّق إلاّ مع الأمن، وما وصل اليه علي بابا ومن معه إلاّ لأنه يعرف مداخله ومخارجه، لقد كان سيّد هذا الوكر لوقت قريب.

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 109.

[2] المصدر نفسه ص 60.

هنالك تفصيل آخر ذكرته الرّاوية عن هذا المكان، لابدّ أن يكون مريحا لهؤلاء الصّعاليك، تقول الرّاويّة: " وما كادا يعتليان كتف الجبل حتّى انبسطت الأرض أمامهما، وقد سويت بعناية فائقة، كأنّها شرفة عملاقة سُويت وُبنيت حوافها بمهارة "[1]، الصّعلكة عند هؤلاء فنون ومكانهم لابدّ أن يكون صالحا للحياة، كما هو صالح للنّجاة؛ انبساط الأرض بعد مرتفع وتسويتها علامات سيميائية ذات دلالة على أنّ أصحابها لهم ألفتهم مع مكانهم الذّي اختاروه.

هذه التّفاصيل تحقّق لهذا المكان شعريّته، إذ كلّ مكان يمكن أن يكون جميلا إذا أُحسن تأثيثه، ليصبح هذا التّأثيث والمكان شيئا واحدا " إنّ الرّوائيّ كالمصوّر أو الفنّان الفوتوغرافي يختار أوّلا قطعة من فضاء فيؤطّرها ثمّ يتموقع على مسافة معينّة تجاهها " [2] هذا القول لـ " رولان بورناف " ينقله حسن نجمي ليوضّح لنا كيف تصنع التّفاصيل التّي يذكرها الرّوائيّ في فضاء معيّن حين يحسن تأطيرها ويختار لها المسافة المعيّنة بينه وبينها ليحقق للمكان شعريته ، وكلّ التّفاصيل المذكورة المتعلّقة بوكر اللّصوص تشعر القارئ بهذه الشّعريّة وتشعر القارئ بشعور الصّعاليك الذّين اتّخذوا من هذا المكان ملجأً لهم.

ب-**فضاء القصور:** تكشف صورة غلاف الرّواية عن جلسة حميميّة جدّا في قصر فخم، لرجل ربّما يكون علي بابا وسط مجموعة من الجواري يُحلّقن به، ويُقدّمن له الطّعام والشّراب والأنس، وهذه الصّورة نمطيّة في أصلها تكوّنت في المخيال الشّعبي عن جلسات "ألف ليلة وليلة " من خلال ما قدّمه هذا الكتاب.

وفي رواية " علي بابا والأربعون حبيبة " المليئة بحركة بطلها، لا يُعثر عن هذه الأجواء إلاّ في القليل، ومن هذا القليل رصد الباحث جلسة في قصر إمارة المجد؛ الإمارة التّي ينتمي إليها علي بابا جغرافيّا، إذ حين عاد من رحلته، واستقبله الأمير الأمجد المزيّف هيأ له جلسة في قصر الإمارة ترويها الرّاويّة: " واستويا على زرابيَ مبثوثة، ونمارق

(1) عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 60.

(2) ينظر : حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 97.

مصفوفة، قال علي بابا منتشيّا تالله حتّى المكان فرح بنا بكلّ هذا البهرج، إليّ بما يشنق جوعي يا رجل " [1] .

قدّمت لنا الرّاويّة هذا القصر الفخم من خلال أثاثه الذّي استعاره الرّوائيّ من عوالم الجنّة التّي أعدّها الله لعباده المؤمنين، يقول تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ ﴿٨﴾ لِّسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ ﴿٩﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿١٠﴾ لَّا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً ﴿١١﴾ فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ ﴿١٢﴾ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴿١٣﴾ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴿١٤﴾ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ﴿١٥﴾ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ﴿١٦﴾﴾ الغاشية :08 إلى16 .

في هذا القصر توجد الزّرابي المبثوثة والنمارق المصفوفة وهو أثاث تأثّث به المكان ولم يعط الرّاوي صورة هذا القصر ولا شكّ أنّ وصف الأثاث يعطي انطباعا لدى القارئ بأنّ هذا القصر قصر ملكي، ولكنّ علي بابا لم يبد اهتماما بجمال هذا المكان، بل كلّ ما أراده هو الطّعام الذّي يشنق به جوعه كما يرجع عدم انتباهه الى زينة هذا القصر الى معرفته للشّخص الذّي يستضيفه الأمير المزيّف، قاتل الأمير الوريث وعازل الأمير الحكيم وابنته في حجز.

أمّا القصر الثّاني فهو في المدينة التّي خرج اليها علي بابا باحثا عن زوجته التّي سبقته اليها والتّي دخلته في ثوب القاضي بدران إذ قبل أن يُكلّف القاضي بالقضاء ويعرف أصلا أنّه القاضي يستدعيه أمير تلك المدينة ويعيّنه بشكل رسمي قاضيّا للبلاد، تصف لنا الرّاويّة هذا القصر الملكي: " كان القصر على مرمى حجر وكان مهيّأ، يقف في مدخله حرص، وكذا على طول الرّواق الذّي قطعته مع مرافقها الذّي توقّف عند باب فاخر من خشب أحمر منقوش، فتح الباب فدخلت وتأخّر مرافقها " [2] .

لقد وُصف هذا القصر بالمهابة، فيه حرص على طول الرّواق إلى الباب، أبوابه من خشب أحمر منقوش. إنّ هذا المشهد يشي بأمور عديدة، فبدر البدور تُستدعى إلى قصر

(1) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الاربعون حبيبة، ص 117.

(2)المصدر نفسه ، ص 155.

الإمارة في شكل رجل لا تعرف سبب مجيئها إلى هذا القصر، ومشاعر كلّ شخص يعيش هذا المشهد، لا شكّ أنّه يعيش جوّ الحيرة والقلق؛ ستدخل على أمير ولا تعرف ما ارتكبت من ذنب فهي غريبة وتُساق من مدخل المدينة إلى قصر الأمير أمامها وخلفها حرس وفي القصر حرس، ما يهمّ بدر البدور من الباب الفاخر المصنوع من خشب أحمر منقوش؟ هذه التّفاصيل يكون لها شأن لو كانت بدر البدور تدري ما ينتظرها، وأنّ الأمن الذّي تشعر به يمكن أن يحقّق لها تلك الرّاحة النفسيّة.

ت-فضاء الكوخ والكهف: فضاء الرّواية واسع، لا يقتصر فقط على الحصون ولا القصور فقط بل إنّ حركة علي بابا وبدر البدور ورحلة هروبهما من الإمارة وبعد اختراق المنع، وجد كلّ منهما نفسه في مكان يبعد عن الثاني؛ علي بابا في كهف الجنّ، وبدر البدور في كوخ العجوز بالغابة:

ث-فضاء الكوخ: بعد أن تبقى بدر البدور وحيدة بالغابة وتيأس من عودة علي بابا تتّجه نحو كوخ لمحته وسط الغابة فرارا من كلاب حاصرتها لتجد في استقبالها عجوزا تقيم بهذا الكوخ وحيدة إلاّ مع كلابها وحيواناتها، وتدخل بدر البدور الكوخ وتسدّ العجوز بابه " قادتها إلى الدّاخل، وأعادت سدّ الباب، وعجّلت تزيد من توهّج المصباح الضئيل الذّي كان يقوم على محمل في زاويّة البيت، ثمّ مدّت للفتاة فراشا استلّته من ثنايا أثاث راكمته على صندوق صغير " (1) .

كلّ ما في هذا الكوخ، يوحي ببساطته وفقره من مصباح ضئيل في زاوية البيت، وفراش كان مركوما على صندوق، لكنّ العجوز حين سدّت الباب، لابدّ وأنّ بدر البدور تشعر بالرّاحة والطّمأنينة، خصوصا من الكلاب التّي أفزعتها، وبوجود هذه العجوز التّي أكرمت وفادتها بما تيسّر لها. **إنّ** هذا الكوخ يُحقّق الألفة لبدر البدور، ثمّ إنّها ستجد فيه الحلول المستقبليّة لها حين تغادر هذا الكوخ البسيط بما زوّدتها به هذه العجوز من أدوات سحريّة.

(1)عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 149.

لقد فرّت من محتجز في إمارتها مع والدها وتفقد زوجا في منتصف الطّريق لتجد بعض الأمن في هذا الكوخ البسيط.

ج- **فضاء الكهف:** إذا قُدّر لبدر البدور أن تتوجّه إلى كوخ العجوز حين اختفى علي بابا ولم يعد، فإنّ عليا بابا وهو يلاحق الطّائر الذّي سرق منه العقد، جرّه هذا الطّائر إلى كهف سكّانه من الجنّ " لقد انفصل علي بابا تماما عمّا كان فيه، وقد شعّ المكان نورا بألوان قوزحيّة بديعة، وامتدّت أمامه جدران بلّوريّة تتعاشق حجارتها المزخرفة، ونبض السّقف بنقوش بديعة، وتعالت تموّجات بألحان عذبة ساحرة " [1] ، إنّه كهف عجيب من كهوف " ألف ليلة وليلة " يختاره الرّوائيّ لعلي بابا، كهف مظلم، يتحوّل مع مدّ الخطوات إلى هذا المكان السّحريّ، الجدران من البلّور والحجارة المزخرفة والسّقف المنقوش والغناء المُرسل، إنّه مكان مُغر، يخالف ما هو معروف عن الكهوف التي لها علاقة بالرعب ، وإن ما يخبّئه له هذا الكهف هو فصله عن زوجته لمُدّة سنة كاملة ، في جوّ فريد من نوعه و تحت سلطة أقوى من قوّته التّي يمتلكها، وحين يحاول رفض هذا الواقع تُلقّنُه ملكة الجنّ درسا سريعا ، تجعله يخضع ويستسلم ، وسيقبل بهذا الحجز الإجباريّ بما فيه من مُغريات، تجعل هذا المكان مألوفا مرغوبا فيه؛ نساء الجنّ وأنوار المكان وأنغام الموسيقى ، حتّى إنّه يزداد قوّة وبهاء وأناقة " التهب المكان فجأة بالتّصفيق والغناء، وابتهج بالإنارة البديعة... وتهاوى علي بابا الى الأرض وقد تغيّر كلّ شيء فيه، ازداد قوّة وبهاء وأناقة " [2]. وما ورد من تفاصيل في هذا المكان لم يرد في قصور الأمراء، انّه عالم عجيب من عوالم " ألف ليلة وليلة ".

إنّ عز الدّين جلاوجي يريد أن يوهم القارئ حقيقة بأنّه يعرف عوالم " ألف ليلة وليلة " وتفاصيل أماكن جريان الأحداث، ويستطيع أن يجعل القارئ من خلال ملفوظاته أن يعيش جو عالم الجنّ الذّي لم يعرفه النّاس إلاّ من خلال " ألف ليلة وليلة " بالأخصّ.

---

(1) عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 134.

(2)المصدر نفسه ، ص 137.

ح- فضاء السّجن: قدر علي بابا أن يُطلق سراحه بعد سنة كاملة في كهف الجنّ وأن يتوجّه إلى الإمارة التّي سبقته إليها بدر البدور التّي هي في هذا الوقت القاضي بدران، ويشتغل عند جوهري الذّي يكتشف عنده العقد السّحري الذّي استعاده علي بابا من الجنّ، ليّدبّر له هذا الجوهري مكيدة، ويزجّ به في السّجن ويستولي على العقد السّحري ، تأخذ الشّرطة علي بابا نهارا إلى السّجن، ولم يرد من وصف هذا المكان المُغلق إلا ذكر صفة بابه ، وما انتاب علي بابا من مشاعر غريبة ، من هذه الحلقة المُفرغة التّي يدور حولها " في السّجن المُحكم الاغلاق لم يَبرح علي بابا مكانه، ولم يُغيّر حتى وضعيّته، ظلّ يوغل في تفاصيل التّفاصيل، ويعيد شريط الأحداث عشرات المرّات " [1]، إنّ ما حدث لعلي بابا أفقده الشّعور بهذا المكان، إنّه كغيره من الأماكن ، فهو لم يستوعب هذه الرّحلة من الكهف إلى مأوى متواضع عند الجوهري ، إلى السّجن، إنّ عقوبة خرق المنع كانت قاسية، عام في الكهف، مدّة وجيزة عند الجوهري، وها هو الآن في السّجن، وبدل أن يكون مُفرّطا في أمانة واحدة، صار مفرّطا في أمانتين؛ بدر البدور والعقد السّحري، إنّ هذه المشاعر عزلت عليّا بابا من أن يكون شاعرا بهذا المكان المغلق الذّي عنوانه " الحديد " .

في هذا المكان أيضا ، يعزم علي بابا أن يخرج منه، ربّما إملاء آخر خارج نطاق علي بابا بأنّ هذا السّجن له زبانيّة لا تأتي السّجين إلاّ ليلا لتُكرمه بعصيّها وسلاسلها ، ولأنّ هذا السّجين من نوع خاصّ هو علي بابا الفارس الصّعلوك، يستطيع أن يهرب من السّجن باحثا عن الانتقام من الجوهري سارق العقد السّحري . تقول الراويّة : " ما كاد الظّلام يسدل ستائره حتّى هجمت عليه جحافل الشّر، دفع الشّرطيّان الباب الحديديّ بقوّة حتّى ارتطم بالجدار ... ثبّت أحد الشّرطيين هراوة واستلّ الثاني سلسلة غليظة لواها على يده جيّدا " [2] ، بشكل ما تفاصيل هذا المشهد تحيل إلى كلّ زنزانات القهر والاستبداد في الدّنيا، قد يختلف الأشخاص لكنّ المكان يحافظ جيّدا على هويّته، مكان سلب الحرّيات ،مكان الاضطهاد، مكان

(1) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 206.

(2) المصدر نفسه ، ،ص 208.

التعذيب، وليس في كلّ مرّة يمكن أن تسحق الضحيّة جلاديها مثل ما فعل علي بابا في سجنه، فلو شهد سجون العصر الحديث وزبانيّتها لأناخ ولا تلقّى ما يفقده كرامته وانسانيّته .

خ- فضاء المنفى: غير بعيد عن مكان السّجن، هنالك مكان آخر ورد في الرّواية إنّه مكان المنفى، أو الحجز الإجباريّ، إنّه مكان مغلق هو الآخر وإن اتّسعت مساحته قليلا، إنّه المكان الذّي حجز فيه الأمير الغريب صاحب الإمارة الشّيخ الحكيم، وابنته بدر البدور، الذّي تمكّن علي بابا من زيارته فيه بعد مكيدة دبّرها مع ساحرة إمارة المجد، تقول الرّاوية: " خطا علي بابا بحذر ودهشة، وجد نفسه في فناء صغير لكنّه مرتفع الأسوار وفي الرّكن الأيسر استوت حجرة صغيرة ينبعث من بابها الصّغير ضوء خافت "(1) . هذا المكان يشبه السّجن ولا يليق مطلقا بشخص تقدّمت به السّن؛ أسواره عالية تمنع من الهرب وحجرة صغيرة وبابها صغير، عديمة الإنارة الاّ من قليلها كلّ هذه الصّفات المتعلّقة بهذا المكان، تُأثث بهذا المكان شعريّته الخاصّة والتّي تجعله ينطق من نفسه، لا يصنع هذا المكان إلاّ الزّبانية المستقوون بالسّلطة، المُغتصبون لها، الحارمون أصحابها الحقيقيين منها.

د- فضاء الطّبيعة: إنّ حياة علي بابا ارتبطت بالطّبيعة منذ صغره وقد اشتدّ عوده معها، وعرّفته الصّعلكة بأسرار أمكنتها ثمّ انّه بقي مربوطا بها من خلال وصيّة والده: " وظلّ الوالد لا يكفّ يوصيه، كان يحدّثه عن الرّياح والأمطار والسّيول، وعن النّسيم والضّياء والسّماء، وعن الذّئاب والأسود، وعن الخيول الأصيلة والأشجار التّي تموت واقفة وعن النّسور التّي لا تموت الاّ في القمم العاليّة " (2).

إنّ وصيّة والده بقيت تسري في دمه، وتُنعش ذاكرته حين يغفل عنها، إنّ ألفته مع الطبيعة لا توصف إنّه مكانه الذّي يجد فيه راحته وسكينته، وكلّ ما في الطّبيعة يقاسمه هذا الشّعور بل الطّبيعة ذاتها تصطبغ بمشاعره نحوها فتتجمّل له كما يتجمّل لها " حين لاحت أشعّة الشّمس الأولى كان علي بابا قد بلغ مجمع الهضبات السّود، كان الفصل آخر الرّبيع

(1) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون ، ص 124.

(2)المصدر نفسه ، ص 72.

وكان المكان على مدّ البصر موشّحا بحقول القمح والشّعير، تتمايل راقصة على إيقاع النّسيم، وفعل حفيفها فعله في أعماقه " [1] .

إنّ نفس علي بابا الصّافيّة جعلت من هذا المكان يطرب له ويتراقص خصوصا وأنّ هذه النّزهة في الطّبيعة جاءت بعد اعتزاله الصّعلكة، وعودته إلى مسقط رأسه عودة الأبطال، كلّ شيء تغيّر وصفاء نفسه قد زاد لذلك أضفى جمال نفسه على هذه الطّبيعة التّي هو جزء منها وهي جزء منه.

وحين يعود علي بابا وبدر البدور بعد غياب سنتين، ومن الطّريق ذاته الذي خرج منه إلى مسقط رأسيهما، وتلوح لهما الإمارة حين اقتربا منها، يتغيّر الأمر لم يُشر مطلقا الى جمال تلك الطبيعة خصوصا وهو يعود إليها ربيعا كما تركها، لم ينتبه إلا إلى الإمارة وما أثارته في نفسه من مشاعر الشّوق، مكان الميلاد له خفقته الخاصّة في القلب. تقول الرّاوية: " ولاحت الدّيار من بعيد، فقد صارت اللّحظة على مرمى شوق قريب، أوقف علي بابا جواده، وترجّل، عجّلت بدر البدور تلحق به وقالت:

_ حسنا فعلت، لقد تعبنا.

_ صدقت، ما كنّا نمتطي الاّ أجنحة الشّوق " [2]

الأماكن لها قيمتها من خلال المشاعر التّي تبثّها في أصحابها كما يرى " غاستون باشلار " وإنّ المتأمّل في هذا الحوار بين بدر البدور وعلي بابا يلحظ كيف شوق العودة إلى الإمارة ينسي عليّا بابا ومن معه سحر الطّبيعة التّي ما كان لعلي بابا أن يفرّط في الشّعور بجمالها.

[1] عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 56.

[2] المصدر نفسه ، ص 263.

الفصل الثالث:

سيميائية الشخصية

أولا: مقدمات نظرية في الشخصية الروائية

1-الشخصية الروائية بين زمنين:ماقبل الثرن العشرين واثناءه

2-الشخصية والتحليل المورفولوجي ل" فلاديمير بروب"

3-الشخصية والنموذج العاملي ل "ألجيرداس جوليان غريماس"

4-الشخصية عند "فيليب هامون"

ثانيا: سيميائية الشخصية في رواية علي بابا الأربعون حبيبة

1-رواية علي بابا والأربعون حبيبة والنموذج الوظائفي البروبي

2- رواية علي بابا والأربعون حبيبة والنموذج العاملي لغريماس

3- رواية علي بابا والأربعون حبيبة ونموذج فيليب هامون

أولا : مقدمات نظرية في الشخصية الروائية

1- الشخصية الروائية بين زمنين : ما قبل القرن العشرين و أثناءه:

إن تاريخ اهتمام النّقد الأدبي بالشّخصيّة الرّوائيّة قديم، لكن زوايا رؤية النّقّاد بين القدماء والمحدثين تختلف كثيرا؛ ذلك أنّ نظرة نقّاد القرن التّاسع عشر وما قبله اختلفت كثيرا عمّا نظر إليه النّقّاد في القرن العشرين؛ يتحدّث "عبد المالك مرتاض" في هذه النّقطة قائلا:" تُعامل الشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة على أساس أنّها كائن حيّ له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، و سنّها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، و شقاؤها، ذلك بأنّ الشّخصيّة كانت تلعب الدّور الأكبر في أيّ عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي قبل القرن العشرين ."[1]

إن قول عبد المالك مرتاض يفصّل النظرة التي كانت تعامل بها الشخصية الروائية قبل القرن العشرين؛ إنها نظرة تشبه النظرة للشخص العادي في حياته بكل تفاصيلها، و الظن هو ما جعل الروائي في تلك الفترة الزمنية يتفنن في إبداع شخصياته حتى ليخيل إلى المتلقي أنه واحد منها.

لكن هذه النظرة تغيرت مع القرن العشرين، و اختلفت رؤية النقاد لها، كما أن مفاهيمها تغيرت تماما؛ يقول لطيف زيتوني : " هي عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، و يصور أفعالها، و ينقل أفكارها و أقوالها و يعتبر جيرار جنيت الشخصية أثرا من آثار الخطاب و لا تنتمي إليه "[2]

يلاحظ في هذا التعريف النقلة العملاقة التي نقل بها نقاد القرن العشرين الشخصية؛ هي كائن ورقي لا أكثرو لا أقل، يقدمها الخطاب و لا تنتمي إليه ،و لو عاد أحد نقّاد القرن التّاسع عشر وقرأ هذا الكلام لا تهم هؤلاء المحدثين بالجنون.

إنّ المدّ اللّساني الحديث، واستفادة النّقد الحديث منه، جعل الرّؤية للشّخصيّة تحمل بعدا آخر ما كان ليحدث دونه، ومن أبرز من استفاد من هذا الإرث اللّساني " السويسري" الشّكلانيّون الرّوس وعلى رأسهم " فلاد مير بروب " والسّيميائيّون الفرنسيّون ك" غريماس " و

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 76.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 111.

" فيليب هامون" وغيرهم، وسيعرض الباحث نظريّات هؤلاء لاكتشاف الجديد الذّي قدّموه في دراساتهم النّقديّة للشّخصيّة الرّوائية:

2_ الشّخصيّة و التحليل المورفولوجي لـ " بروب ":

تعتبر جهود " فلاد مير بروب " الرّوسي جهودا رائدة في تحليل النّصوص القصصيّة: من حيث الفكرة أوّلا، و من حيث المنهج ثانيا، فقد تمكّن من خلال دراسته للحكاية العجيبة أن يتوصّل إلى دراسة الشّخصيّة من خلال تحديد الوظائف التّي تقوم بها وهذه الوظائف ذاتها تسمح ببناء ما لا يحصى من القصص وقد حصرها في واحد وثلاثين وظيفة من خلال تحليل ودراسة عميقة للحكاية العجيبة الرّوسيّة سمّها:" التّحليل المرفولوجي "؛ اكتشف بفضلها هذا البناء الشّكلي لها، ولدور الوظائف في تشكيل حدث كل حكاية يقول" فلاد مير بروب ": " ستكون نتيجة هذا العمل دراسة في الشّكل (une morphologie) أعني وصفا للقصص تبعا لأجزائها المكوّنة وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، إضافة إلى علاقتها بالكلّ "[1] وهذه العلاقات بين الوظائف هي التّي تحقّق انسجام النّص الحكائي وتؤلف حدثها يقول: " تمثّل الوظائف العناصر الأساسيّة في القصّة العناصر التّي تشكّل الحدث "[2] وممّا تطلّبه هذا المنهج أن يوضح "بروب" مصطلح الوظيفة وما يعني؟ وما دوره؟ وما علاقة الوظيفة بالشخصيّات أيّا كانت يقول: " إنّ العناصر الثّابتة الدّائمة في القصّة هي وظائف الشّخصيّات أيّا كانت هذه الشّخصيّات و أيّا كانت الطّريقة التّي تُؤدّى بها هذه الوظائف، فهذه الأخيرة هي الأجزاء المكوّنة للقصّة"[3] .

وقد حدد "بروب" هذه الوظائف في واحد و ثلاثين وظيفة، لخصها في حقول، يجمع كل حقل مجموعة من الوظائف بهذا الشكل [4]:

1. حقل المعتدي أو الشرير : و يحتوي على الإساءة و المعركة و أنواع الصراع ضد البطل المطارد .

---

(1) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة ،تر ، عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، ط1 ،1996، ص 241..

(2) المرجع نفسه، ص 88.

(3)، المرجع نفسه ، 241.

(4) المرجع نفسه، ص 97-98.

2. حقل عمل المانح : و يحتوي على التحضير للأداة السحرية و وضع هذه الأداة في يد البطل .

3. حقل عمل المساعد : و يحتوي على نقل البطل في الفضاء و إصلاح الإساءة و النجدة أثناء المطاردة و الإنجاز .

4. حقل عمل الأميرة أو الشخصية موضع البحث و أبيها و يحتوي على طلب القيام بمهمات صعبة و الوسم بعلامة، و اكتشاف البطل المزيف، و التعرف على البطل الحقيقي و معاقبة المعتدي و الزواج .

5. حقل عمل الطالب : و لا يحتوي إلا على إرسال البطل .

6. حقل عمل البطل و يحتوي على الرحيل من أجل البحث و رد الفعل على مطالب المانح و الزواج .

7. حقل عمل البطل المزيف، و يحتوي على الرحيل من أجل البحث و رد الفعل السلبي على مطالب المانح و الادعاءات الكاذبة .

إنّه تطوّر مذهل نقل الشّخصيّة القصصيّة من عالم كانت فيه كلّ شيء إلى عالم آخر صارت فيه وظيفة من الوظائف، ويتناوب عليها عدد لا يحصى من الشّخصيّات.

3- الشّخصيّة و النموذج العاملي لـ غريماس:

استفاد " غريماس " من جهود بروب كثيرا، ومن جهود غيره حتّى وصل إلى نظريّة " النّموذج العاملي " التّي جعل فيها الشّخصيّة مجرّد دور يُؤدّى ولا يهمّ من يُؤدّيه، وأن مفهومها يمكن أن ينظر فيه من خلال مستويين؛ مستوى عاملي ومستوى ممثّلي تقوم الشّخصيّة فيه بدور الفاعل.[1]

وقد قام " غريماس" في هذا" النّموذج العاملي" بتقليص الوظائف بتقليص الوظائف البروبيّة وقد سمّاها بالعوامل، واختزلها في ستّ وجعلها بمثابة القالب الذّي يمكن أن نصبّ فيه ما لا يُحصى من القصص، كما فعل بروب في تحليله المورفولوجي وتأتي هذه العوامل بشكل ثنائيّات متقابلة هي:

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 52.

أ_ الذّات والموضوع

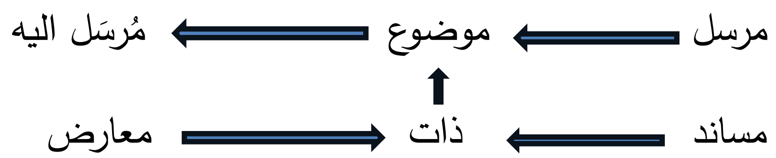
ب_ المُرسل والمُرسَل إليه

ج _ المساعد والمعارض

وقد عمل من خلال هذه العوامل المتقابلة " من منظور نحوي بين العوامل التّركيبيّة في برنامج سردي معيّن مثل ذات الحالة وذات الفعل، وبين العوامل الوظيفيّة التّي تؤدّي أدوارا عامليّة في المسار السّردي "[1] .

يوضّح لنا هذا القول الآليّة التّي اشتغل بها غريماس في تحليله للنّصوص السّرديّة فهذه العوامل السّت شكّل بها غريماس برنامجه السّردي والكيفيّة التّي تشتغل بها الذّات والعامل؛ فالذّات الواحدة يمكن لها أن " تُسهم في عدّة عوامل أو أن يُسنَد لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل إليه، معارض) أو أن تؤدّي أدوارا مختلفة من خانة المساندة الى خانة المعارضة ويحدث أن تساند وتعارض في الوقت ذاته " [2]

و قد وضع غريماس مخطّطا لهذا البرنامج السّردي يأتي بهذا الشّكل



هنالك ذات ترتبط بالموضوع لعلاقة رغبة، يرسلها مرسل الى مرسَل إليه لعلاقة اتّصال وهذه الذّات تجد المساند الذّي يدعمها أو المعارض الذّي يحاول أن يحول بينها وبين ما ترغب في تحقيقه، وتنتج عنه علاقة الصّراع بين هذين العاملين (المساعد والمعارض).

ويبنى على هذا اكتشاف المحاور الثلاثة التّي تقوم بين هذه العوامل:

أ- حور التّواصل ويكون بين المرسل والمرسل إليه

ب _ محور الرّغبة ويكون بين الذات والموضوع

ج _ محور الصّراع ويكون بين المساعد والمعارض

(1) سعيد بو طاجين، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 15.

(2)المرجع نفسه ، ص 15.

هذه بعض الأسس النّظريّة التّي شكّلت نظريّة غريماس لسيمياء الشّخصيّة، وقد لقيت هذه النّظريّة قبولا واسعا عند جمهور نقّاد الأدب عموما وعند السّرديين خصوصا.

4 _ الشخصيّة الرّوائية عند " فيليب هامون ":

يتحدّث فيليب هامون عن الشّخصيّة الرّوائيّة التّي أفرد لها كتابا كاملا سمّاه " سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة " فيقول عنها: " إنّها علامة، يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات، بعبارة أخرى أنّ وظيفتها خلافيّة، فهي كيان فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدّلالات فيها، وهو منطلق تلقّيها "[1].

إنّ هذا القول يترجم فكرة "فيليب هامون" اللّساني السّيميولوجي، ذلك أنّ الشّخصيّة في المنطلق علامة لغويّة، وهي بمفردها لا يمكن أن تُنبئ عن دلالتها إلا حينما تنتظم هذه العلامة مع غيرها داخل أنساق حتّى تكتسب دلالتها، إنّه فكر بنيويّ خالص يطبّقه حتّى مع الشّخصيّة الرّوائية فاسمها لا يعني شيئا، فارغ من كلّ محتوى ودلالة، ويكتسب هذا الفراغ دلالته من العمل الرّوائي من بدايته إلى نهايته، ويصبح بذلك للمتلقّي دوره في ملء هذا البياض وإنماء الشّخصيّة وصولا إلى اكتمالها.

بل إنّ هذا الفكر ذاته يرتبط في أساسه بدالّ ومدلول ثنائيّة " دوسوسير" اللّسانيّة، وإنّ الشّخصيّة الرّوائيّة هي الأخرى علامة سيميولوجية لها دال ومدلول وعليه " يمكن النّظر إلى الشخصيّة باعتبارها مفهوما سيميولوجيّا... إنّها مورفيم ثابت ومتجلّ من خلال دالّ منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشّخصيّة)"[2].

تتجلّى لنا الشّخصيّة من هذا القول أنّها صورة لغويّة، شكل ظاهر متجلّ دالّ بتعبيره يحيل على مدلول.

ويشرح حميد لحميدني هذه الفكرة؛ أن تكون الشّخصيّة دالاّ ومدلولا؛ فهي دالّ من خلال اسمها وأوصافها التّي تعطيها هويّتها، وهي مدلول من خلال ما يقوله غيرها عنها عن

---

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية ؛ تر ، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص 12-13.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

طريق الوصف أو حديث شخصيّة أخرى أو الرّاوي عنها[1] . كل هذا يعتبر مدلول الشّخصيّة عند فيليب هامون.

أ_ أنواع الشّخصيّة الرّوائيّة عند فيليب هامون: قسّم فيليب هامون الشخصيّة الرّوائية إلى ثلاث فئات؛ فئة الشّخصيّة المرجعيّة وفئة الشّخصيّة الإشاريّة وفئة الشّخصيّة الاستذكاريّة وقد فصّل فيها الحديث بهذا الشّكل[2]:

_ الشّخصيّة المرجعيّة ولها علاقة بالشّخصيّات التّاريخيّة، والأسطوريّة أو الاجتماعيّة كما يمكن لها أن تكون شخصيّة مجازيّة بالحبّ أو الكراهيّة.

_ الشّخصيّة الإشاريّة: وهي الشّخصيّة التي تكون دليلا على حضور المؤلّف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النّصّ.

_ الشّخصيّة الاستذكاريّة ودور هذا النّوع من الشّخصيّات يكمن في ربط الجزاء العمل السّردي بعضها ببعض، ولا يمكن فهم الأحداث إلا من خلال هذه الإشارات.

هذه بعض آراء فيليب هامون في الشّخصيّة الرّوائيّة وقد بناها باعتبارها دالاّ ومدلولا كما قسّمها إلى فئات محدودة؛ مرجعيّة وإشاريّة واستذكاريه، وقد وجدت أفكاره رواجا كبيرا بين النّقاد كما وجدت الاقبال الكبير من نقّاد الأدب الرّوائي ودارسيه لفاعليّتها أثناء تحليل الشخصيّة الرّوائية ودراستها سيميائيّا.

---

(1) ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 52.

(2) ينظر، فيليب هامون، المرجع السابق، ص 36.

ثانيا : سيميائية الشخصية في رواية " علي بابا والأربعون حبيبة :

توقف الباحث في باب سيميائية الشخصيات عند المنطلقات النظرية التي تم النظر فيها إلى الشخصية نظره سيميائية انطلاقا مما أبدعه "بروب" الشكلاني الروسي ونموذجه المورفولوجي ثم ما أتى به غريماس ونموذجه العاملي ثم ما جاء فيليب هامون الذي اعتبر الشخصية الروائية علامة سيميائية لها دالّها ومدلولها. وسيسعى الباحث في تطبيق هذه النظريات السيميائية على رواية " علي بابا والأربعون حبيبه" للروائي عز الدين جلاوجي.

1- رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و النموذج الوظائفي:

قد يقول قائل إن هذه رواية من زمن متأخر فكيف لها أن تحلل تحليلا بروبيا مورفولوجيا ولكن حين تقرأ الرواية، و تجد صاحبها يعود بقارئه إلى أجواء " ألف ليله وليله " وما فيها من عجائبية يصبح الأمر ممكنا جدا وبخاصة في فصليها المعنونين: الليلة الرابعة بعد الألف والليلة الخامسة بعد الألف إذ فيهما هروب البطل وزوجه من إماره المجد إلى إماره أخرى بعيدة وقبل الخروج من المدينة الأم يسلّم الأمير المحتجز لعلي بابا عقدا ملفوفا في قطعه قماش ويطلب منه أن ينظر إليه عندما يصبحان في المكان المناسب يقول الأمير الحكيم لعلي بابا:" هذا عقد خاص صَنَعته لها أمها خصّيصا لا أريدك أن تراه علي بابا ولا أن تراه بدر البدر حتى تستقر حيث تقصدان"[1].

يبتعد علي بابا وبدر البدور وقبل الوصول إلى حيث يقصدان يُخرق المنع ويرى علي بابا وبدر البدور العقد فيختطف منهما العقد طائر، حاول علي بابا أن يتبعه فأوقعه في قبضه ملكه الجن فيقضي سنة كامله في كهف الجن ثم يطلق سراحه.

في الوقت ذاته تيأس بدر البدور من عودة زوجها فتتوجه سائرة في الغابة فتجد كوخا تسكنه عجوز ستلعب دور المانح ودون امتحان فتستضيفها ليلتها تلك وعند مغادرتها صباحا الكوخ تزودها بمادتين سحريتين واحده منهما عشبه إذا تناولتها صارت تشبه الرجال والمادة الثانية ماء سحري يزيل هذا التحول. وحين تصل بدر البدور إلى الإمارة الجديدة تستعمل العشبة التي تجعلها تشبه الرجال. وصادف أن قاضي هذه البلدة قد مات وفي عرفهم أن أول

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 126.

من يدخل المدينة سيكون قاضيها فتشتغل بدر البدور قاضيه في هذه البلدة باسم مستعار هو القاضي بدران.

يلتحق بها علي بابا ومعه العقد ليستغله لي الجوهري الذي يكتشف عنده العقد الذي يخبئه ويحاول هذا الجوهري أن يحصل عليه ثم يتهم علي بابا بالسرقة فيزج به في السجن لكنه يستطيع أن يخرج منه هارب محاولا الانتقام من هذا الجوهري ويجد المساعدة من قاضي البلاد الذي هو بدر البدور ويستطيع أن يكشف خدعه الجوهري ويعيد العقد لصاحبه ثم تكشف له عن نفسها ولأمير تلك البلدة ثم يقرران الرجوع إلى أم إلى إماره المجد فيجدن أن أمر الأمير الغريب المزيف قد كشف أمره وتمّ تحرير الأمير الحكيم وإعادته للحكم ثم يكلف علي بابا بتسيير شؤون هذه الإمارة.

إن هذا العرض المختصر لسير أحداث بعض الفصول من الرواية، يتيح للباحث أن يرصد مجموعة من الوظائف التي أحصاها " بروب " في تحليله المرفولوجي للحكاية العجيبة و سيركز على البارز منها باعتبار مخالفة جنس الرواية لجنس الحكاية العجيبة متبعا فكرة الحقول التي جمع فيها " بروب " مجموعة من الوظائف في الحقل الواحد مثلما تمت الإشارة إلى ذلك آنفا:

أ – **حقل المعتدي أو الشرير:** و يمثله كل من : الأمير الغريب المزيف و جنيات الكهف وما فعلاه من إساءة في حق علي بابا و زوجته .

ب – **حقل عمل المانح:** و ظهر من خلال عمل عجوز الغابة التي زودت الأميرة بالمادة السحرية، بعد أن حضرتها لها.

ج _ **حقل عمل المساعد:** وقد تجَسّد في هذه الرواية في شكل آخر غير المعروف في الحكاية العجيبة؛الذي يتم عن طريق طيران البطل ساعيا وراء إصلاح الإساءة و البحث عن النجدة أثناء المطاردة ، فقد كان شكله من اختراع البطل علي بابا، الذي يستدرج أحد معارضيه وصولا إلى هدفه : تحرير الأميرة و الهرب بها إلى مكان أبعد متجاوزا عراقيل الشرير .

د – **حقل عمل الأميرة أو الشخصية موضع البحث و أبيها:** الشخصية موضع البحث هنا كانت الأميرة " بدر البدور " و قد تكفل البطل بتهريبها بموافقة والدها الأمير الحكيم و الذي كلفه أيضا بأمانة حفظ العقد السحري و هي المهمة الصعبة .

هـ _ **حقل عمل الطالب** الذي لا يحتوي إلا على إرسال البطل و ظهر ذلك من خلا شخصية الأمير الحكيم الذي أرسل ابنته مع البطل علي بابا .

و – **حقل عمل البطل:** و يحتوي على الرحيل من أجل البحث و رد الفعل على مطالب المانح و الزواج؛ في أحداث فصول الرواية المشار إليها سابقا ثم زواج البطل بالأميرة بحضور والدها فقط للظروف الاستثنائية التي كان فيها والد الأميرة و ابنته الأميرة ليكون الهرب بعد ذلك و اختراق المنع و انفصال البطل عن زوجته بسبب سرقة العقد السحري منه و في الوقت ذاته تلتقي الأميرة بشخصية المانح : عجوز الغابة التي تزودها بالأداة السحرية .

ز – **حقل عمل البطل المزيف:** و يحتوي على الرحيل من أجل البحث و رد الفعل السلبي على مطالب المانح أيضا في هذه الأجزاء من الرواية المشابهة للحكاية العجيبة يتحرك البطل المزيف و لكن في حدود إمارته و لم يخرج منها، و قد جسد هذا الدور الأمير المزيف الذي عجز أن يجد البطل، و لكنه استطاع أن يكشف الشخصية التي ساعدت البطل و قام بإعدامها و هي بدورها قبل أن تعدم كشفت حقيقة هذا الأمير المزيف الذي تكون للرعية دور في هروبه من الإمارة، ليعود البطل و زوجه في الأخير بعد أن تكفلت الرعية بإصلاح الإساءة التي تعرض لها : أمير البلاد و ابنته و زوجها .

دون شك تختلف تفاصيل هذه الرواية " علي بابا و الأربعون حبيبة " في بعض فصولها عن الحكاية العجيبة لكن البناء العام لشكلها المورفولوجي يتطابق إلى حد بعيد مع ما جاء به بروب في نموذجه الوظائفي الذي حلل به الحكاية العجيبة . و استثمار هذا القالب في هذه الرواية من الروائي عز الدين جلاوجي يكشف عن سعيه في التجريب الذي هو أحد أهم ركائز الإبداع بشكل عام و الرواية بشكل خاص .

2 – رواية علي بابا و النموذج العاملي:

إذا كان بالإمكان تطبيق التحليل المورفولوجي على رواية "علي بابا والاربعون حبيبه"، فإن النموذج العاملي يكون صالحا للتطبيق أيضا، باعتبار أن منطلقات غريماس في دراسة الشخصية القصصية كان من نموذج بروب المورفولوجي ، و لكن قبل تطبيق نموذجه على الرّواية محل الدراسة يجب أولا أن تخضع الرواية للتقطيع بوصفه إجراء شكليا يساعد في استنتاج الدلالات التي يحملها الخطاب كما يرى عبد الحميد نوسي : " إن تقطيع الخطاب إلى مجموعة مقاطع يمكّن من التعامل المرن مع هذه المقاطع أثناء التحليل : حيث يسهل الرجوع إلى تحليلها ... و لاستنتاج دلالات بخصوص تموضعها "[1] هذه هي الغاية من التقطيع و يؤكد كلامه بعرض فكرة صاحب هذه النظرية " غريماس " :

" كل مقطع سردي يكون قادرا على أن يكون لوحده حكاية مستقلة و أن تكون له غايته الخاصة به غير أنه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعا مؤديا وظيفة خاصة داخلها "[2]

وقد كفى الباحثَ الروائيُ الذي قسّم روايته إلى فصول، و يكاد كل فصل منها يشكل وحدة مستقلة بذاتها لها علاقتها بسابقها و لاحقها كما وضّح غريماس في قوله السابق، ذلك أن عز الدين جلاوجي قسم روايته إلى فصول ؛ سماها ليالي تتمة لليالي " ألف ليلة وليلة " وجعل لكلّ ليلة من هذه اللّيالي عنوانا مستقلاّ، سبق الحديث عنها في الفصل السّابق وسيحاول الباحث من هذه المعطيات أن يقف عند أهمّ هذه البرامج السّرديّة لهذه الرّواية، من خلال فصولها الموافقة لطرح " غريماس "و من منطلق تطبيق نظريّته " النّموذج العاملي"

أ : المقاطع المشكّلة للرّواية:

ـ علي بابا صعلوك من الصّعاليك يخطّط مع جماعته لسرقة حصن من الحصون.

ـ علي بابا يعتزل الصّعلكة ويعود إلى الإمارة.

ـ علي بابا يخرج إلى البريّة ويجد الجمجمة وتكشف له سرّها وسرّ الإمارة.

---

[1] عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص13 – 14.

[2] المرجع نفسه، ص 1.

[2] المرجع نفسه، ص 3.

_ علي بابا يصل إلى الأمير الحكيم ويُنقذ الأميرة، ويهرب من الإمارة.

_ علي بابا وبدر البدور يفقدان العقد ويفترقان.

_ علي بابا يخرج من كهف الجنّ ويتوجّه إلى الإمارة الجديدة.

_ بدر البدور تتحوّل إلى القاضي بدران، وتُنصف عليا بابا من الجوهريّ.

_ علي بابا وبدر البدور يعودان إلى الإمارة.

ب – البرامج السردية لمقاطع الرواية :

البرنامج السّرديّ الأوّل:

علي بابا زعيم الصّعاليك، وهو عامل مُرسل يريد سرقة الحصن وهو عامل مُرسَل إليه، وعامل علي بابا يمثّل الذّات التّي ترتبط بالموضوع (اللّصوصيّة) يساعده الصّعاليك ويعارضه صاحب الحصن وبناته.

ويبدو إصرار علي بابا واضحا على تحقيق موضوعه، إّه صعلوك والفقراء ينتظرونه، إنّه يرى نفسه امتدادا ل "عروة بن الورد " يقول: " ذلك هو الحصن سنكمن هنا " [1]، وفرحة مساعديه لا توصف، تقول الرّاويّة: " كانت قلوب الرّجال ترقص فرحا "[2]. وبالمقابل أهل الحصن كانوا يقظين واستطاعوا أن يواجهوا عليا بابا وجماعته ولكنّهم رغم مقاومتهم هُزموا آخر الأمر، لكنّ عليا بابا لم يأخذ شيئا من ذلك الحصن لأنّ أحد أتباعه أكل من طعام أصحاب الحصن وفي عرفهم لا يُأخذ مال أو متاع من أكل وغيره يعود لأصحاب المكان الذين يريدون سرقته . فالملاحظ أنّ الصّعلكة موضوع قيمة ولا ينبغي التّفريط في قيمتها.

وهذه الخطاطة تُمثّل هذا البرنامج:

المرسل علي بابا ← الموضوع: الصّعلكة ← المرسل اليه صاحب الحصن

↑

المساعدون: أفراد العصابة ← الذّات: علي بابا ← المعارضون: صاحب الحصن وبناته

والملاحظ أنّ النّموذج العاملي يوضّح كيف يتحرّك الممثّلون فيه من منطلق هادف؛ مرسل ومرسل إليه وذات ترتبط بموضوعها. تحتاج من يساعدها وستجد من يعارضها،

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص9.

والملاحظ أيضا كما تمّت الإشارة في الجانب النّظري، أنّ العامل الواحد يمكن أن يقوم به أكثر فاعل واحد إذ يعطينا هذا المخطّط أنّ عليا بابا من جهة مرسل ومن جهةُ ثانية هو الذات صاحبة الموضوع ، و هو يسعى إلى تحقيق موضوع قيمة يتمثل في الإغارة على الحصن لمساعدة الفقراء.

البرنامج السّردي الثّاني:

ويرتبط أيضا بعلي بابا الذّي يريد أن يستقيل من حرفة الصّعلكة؛ والملاحظ أيضا اتّصال علي بابا بموضوعه، فالقضيّة قضيّة شرف ولا يليق به أن يكون صعلوكا لأنّه في النّهاية لصّ وفقط . و هذه خطاطته:

المرسل : علي بابا ← الموضوع: التّوبة من الصّعلكة ← مرسل إليه : نساء الحصن

↑

المساعد: استماتة أهل الحصن في الدّفاع ← الذّات: علي بابا → المعارض: الصّعاليك

البرنامج السّردي الثالث:

يرتبط علي بابا وهو عامل الذّات بموضوع قيمي تمثّل في تحرير الأمير الحكيم وابنته بدر البدور من قبضة الأمير الغريب المزيّف، ويجد عامل الذّات علي بابا مساعدة من العرّافة التّي لم تكن على اطّلاع تامّ بخطّة علي بابا. وأمّا المعارضون فهم كلّ من يقف في صفّ الأمير المزيّف، وأمّا المرسل الحقيقي فهو جمجمة الأمير الأمجد الذّي كشفت له أسرار الامارة الخطاطة:

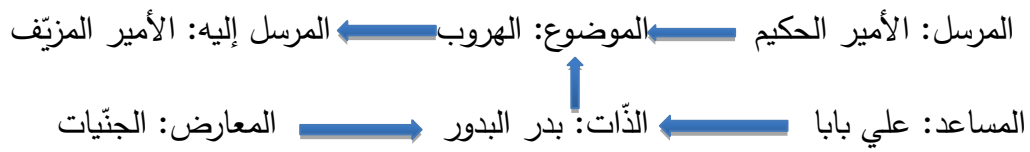
المرسل :جمجمة الأمير الامجد ← الموضوع: تحرير الأمير وابنته ← المرسل إليه الأمير المزيّف

↑

المساعد: العرّافة ← الذّات: علي بابا → المعارض: أعوان الأمير المزيّف

البرنامج السّرديّ الرّابع:

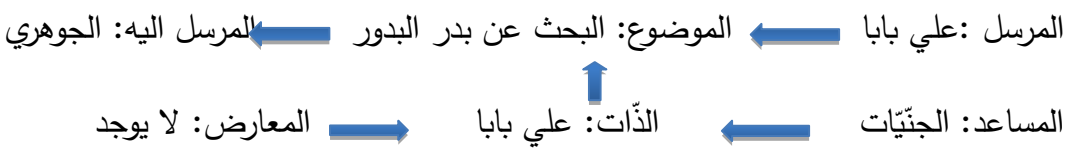
في هذا البرنامج يرسل الأمير الحكيم ابنته بدر البدور مع علي بابا كي يهرّبها من قبضة الأمير المزيّف لكنّه يقع في شَرَك بنات الجنّ، فيأخذن ذات علي بابا والعقد رهينة من أجل تنفيذ شروط حين يقوم بتنفيذها يطلق سراحه ويعاد اليه العقد وفي الوقت ذاته سيصبح لبدر البدور برنامجا خاصّا، خطاطة هذا البرنامج تعرض كالتّالي



البرنامج السّرديّ الخامس:

في هذا البرنامج يكون علي بابا هو المرسل والذّات ويلتحم بموضوعه: البحث عن بدر البدور بعد أن أطلقت الجنّيّات صراحه، فيصبحن بذلك طرفا مساعدا له، ولكن للأسف سيقع ضحيّة المرسل إليه الجوهري الذّي يسرق منه عقده ويرمي به في السّجن بتهمة السّرقة.

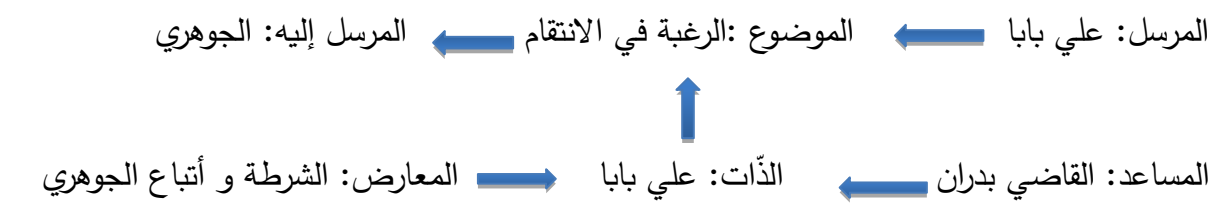
الخطاطة:



البرنامج السردي السادس:

في هذا البرنامج يكون علي بابا مرسلا وذاتا والجو هري مرسلا إليه وأما موضوع علي بابا فهو الرغبة في الانتقام من الجوهري ويجد مساعدة من القاضي بدران ومعارضة من الشرطة وأتباع الجوهري ويستطيع علي بابا أن يحقق موضوعه و أن يستعيد العقد السحري.

الخطاطة:



البرنامج السردي السابع:

يكون المرسل في هذا البرنامج معنويا يتمثل في واجب عودة علي بابا وبدر البدور إلى إمارة المجد من أجل استرجاع حكم الإمارة من المرسل إليه: الأمير الغريب الخائن، وأما الذات فستكون مزدوجة: علي بابا وبدر البدور وموضوعهما يتمثل في : استرجاع أصحاب الإمارة لحقوقهم. وسيكون المساعدون متعددين من سكان الإمارة وأمير البلاد الأخرى والصعاليك انتصارا منهم للحق. وأما الأمير الغريب فلا يجد من يساعده و بالتالي المعارض يختفي من هذا البرنامج . وفي هذا ما يدل على انكسار معول الشر.

خطاطة البرنامج السابع :

المرسل: واجب العودة ⟵ الموضوع :استرجاع الحق ⟵ المرسل إليه: الأمير الغريب

↑

المساعدون: سكان الإمارة ⟵ الذّات: علي بابا و بدر البدور ⟶ المعارض: لا يوجد الصعاليك و أمير البلاد الغريبة

و الملاحظ في كل هذه البرامج أن عليا بابا حاضر في كل هذه البرامج بوصفه مرسلا و ذاتا فاعلة متمسكة بموضوعها و توفق دائما في سعيها و تحقق نصرها على أعدائها بمساعدين أو دونهم، و أن المرسل إليه ينهزم دائما مع مساعديه أمام إصرار علي بابا على الفوز إشارة من الروائي إلى موضوع القيمة الكبير الذي يريد أن يوصل قارئه إليه و هو: انتصار الحق على الباطل في الأخير رغم سطوة الظلم التي تبدو لا تهزم أول الأمر. وبتحقق هذه المعادلة يتحقق معها رسالة الحق والخير والحب التي جعل الروائي عليا بابا حاملا لواءها.

3 – رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و الشخصية عند فيليب هامون :

استطاعت رواية "علي بابا والأربعون حبيبة " أن تقبل تحليلا مورفولوجيا لبعض فصولها كما استطاعت أن تخضع لدراسة برامجها السردية وفق نظرية: النموذج العاملي وسيحاول الباحث أن يطبق نظرية الشخصية الروائية لـ: فيليب هامون للنظر سيميائيا في شخصيات الرواية محل الدرس انطلاقا من أن الشخصية الروائية تدرس عنده من زاويتي: دال الشخصية ومدلولها. وسيتم التركيز على أبرز شخصيات العمل الروائي.

1- **شخصية علي بابا:** هذه الشخصية قد عرف عنها الكثير من خلال دراسة: سيميائية العنوان فعرف دالها كما عرف مدلولها، ولذلك سيحاول الباحث أن يلخص ما تمت الإشارة إليه في هذا العنصر:

أ- **دال شخصية علي بابا:** لقد دل اسم " علي" على معنى العلا والشرف والشدة والصلابة، وهو اسم تراثي قديم وجد منذ العصر الجاهلي، ويطلق على مذكر عاقل، وحين يعرف هذا الاسم بأل التعريف يصبح اسما من أسماء الله الحسنى: العلي.

وكل حروف هذا الاسم تشترك هذه الصفات: الجهرية والبينية والاستقالة والانفتاح، وتحدث هذه الخصائص انسجاما في الحروف مع التوافق في صناعة معنى الاسم: العلا والشرف والشدة والصلابة.

وأما لفظة بابا: فهي لقب بمعنى الأب في لغتنا العربية ويعادله: الأب علي وقد تأخر عن الاسم على شاكلة اللغة التركية كما تم إيضاح ذلك في فصل سابق. و قد ورد في الرواية أن والد علي بابا دون سابقة و لا لاحقة. تقول الراوية:" فتعلق به بابا "[1] و بهذا الشكل يكون عليا بن بابا و حذفت لفظة: ابن لتعوّد الناس على تركيب الاسم الثنائي أو الثلاثي فقيل علي بابا.

ب – **مدلول الشخصية:** قرّب إلينا " فيليب هامون " فكرة مدلول الشخصية بأنه: ما تقوله عن نفسها، أو ما يقوله غيرها عنها، أو ما يصدر عنها من سلوكات[2].

إن شخصية علي بابا تنطبق عليها بالتمام و الكمال ما دلّ عليه اسم علي بابا، لقد كان اسما على مسمّى؛ ففي بداية الرواية كان صعلوكا و كان يرى أن في هذه الحرفة شرفا، ذلك أنه كان يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء، و إن مثله الأعلى " عروة بن الورد " تقول الراوية : " كان علي بابا يعشق عروة بن الورد في فروسيته و شعره و أخلاقه " و إنه يرى ألا سبيل له إلا اتباع ميثاق الصعلكة ؛ إذ لها ميثاقها الذي أحبه علي بابا يقول :" لست أنا من يريد و لكن ميثاق الصعلكة هو الذي أراد "[3] .

وما يلبث حتى يستقيل من هذه الحرفة، ذلك أنه مهما قيل عنه فإنه في نظر الكثيرين لص من اللصوص. ثم يبدأ في إنجاز رسالته السامية فها هو يساعد صاحب الحصن في استرجاع بناته اللواتي اختطفهن صعاليكه تحت إمرة قائدهم الجديد " العضد الأيمن " ويؤنّبهم على خرقهم لميثاق الصعلكة.

ويساعد الأمير الحكيم حين يعلم بحجزه، ويحفظ أمانته: ابنة الأمير "بدر البدور" والعقد السحري

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 71.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51.

[3] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 12.

يقول علي بابا وهو يقدم على مساعدتهما: "فلتذهبا معي، أعرف كيف أنقذكما مما أنتما فيه "[1]

وحتّى أمير البلاد البعيدة التي لجأ إليها حين عرف أخلاقه العالية يشهد له بالفضل يقول فيه: " بل أنت مفخرتنا علي بابا، وما تناهى إلى....؟ من أخبارك لهو مثار الفخر والاعتزاز "[2]

من بدء الرواية إلى نهايتها لم يعثر على علي بابا إلا صاحب شرف وفضيلة لأنه في النهاية صاحب رسالة؛ حيث يحضر هو يحضر الحب معه.

2- **شخصية بدر البدور**: وقد ظهر من هذه الشخصية زوجان؛ بدر البدور المزيفة بنت الأمير المزيف الذي اتخذ من اسم الأمير الوريث الشرعي للإمارة اسما له "الأمجد" ومن اسم الأميرة الحقيقية "بدر البدور" اسما لابنته. وما يهم الباحث هو شخصية بدر البدور الحقيقية التي كان لها دور في الرواية محل البحث.

أ- **دال شخصية بدر البدور**: ومعنى البدر في اللغة: القمر ليلة اكتماله [3]والبدور جمع له. وحروف هذا الاسم بين الجهرية والشديدة والاستقالة والانفتاح وفيه حرف بيني واحد هو الراء وحروف هذا الاسم تتقارب كثيرا مع حروف اسم علي في الصفات، ولهذه الصفات بصمتها في شخصية بدر البدور.

وهذا الاسم مركّب تركيبا إضافي؛ بدر مضاف والبدور مضاف إليه، لكأنما يريد هذا الاسم أن يقول : إن هذا البدر أصل، وكل البدور فرع عنه. وقد عرف هذا الاسم في عوالم ألف ليلة وليلة وفي قصة السندباد تحديدا.[4]

وهذا الاسم كما ورد في معجم معاني الأسماء:" اسم مذكر ومؤنث، عربي، ويطلق على القمر المكتمل في ليلته الرابعة عشرة، وكان العرب يسمون به عبيدهم السود، ثم صار اسما لبعض جواريهم وقيانهم، ثم شاع " [5]

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 259.

[3] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، ص43.

[4] https//ar .wikipedia .org .le 10/04/2024 a 20h.

[5] معاني الأسماء،معجم www.almaany.com.le ،16/05/2024 a 10h

وما يهم من هذا كله جمال الاسم من الناحيتين؛ الصوتية والمعنوية ومن تتسمى به يجب أن تمتلك نصيبا من هذا الجمال.

ب – مدلول اسم بدر البدور: يبدأ ظهورها في الرواية منذ اللحظة التي استطاع علي بابا أن يتسلل فيها إلى محتجز الأمير الحكيم ليجدها مع أبيها ترعى شؤونه بعد أن سرى الضعف فيه. فهي أميرة ابنة أمير يطالها ما طال والدها من جور الأمير الغريب الذي انقلب على مربيه. ثم لتكون بعيدة عن الأنظار فلا تطلب الإمارة لنفسها فهي الوريث الشرعي لوالدها بعد اغتيال أخيها الأمجد. تصف لنا الراوية ذعرها حين تسلل علي بابا إليهما:" أسرعت البنت تلتصق به (الوالد) وقد بدت مرعوبة ترتجف عيناها كما ترتجف شعلة المصباح " [1]

لم تذكر الراوية أوصافها في الرواية إلا ما ورد على سبيل تأثير الحجز عليها:" كانت ملامحها باهتة، وكان وجهها معروقا.[2]

يحدثهما علي بابا بالهرب معه، و لكن الأمير الحكيم يرفض هذه الفكرة و يسمح بها لابنته ثم يوافق على تزويجها من علي بابا و هي حيلة من الروائي حتى يسمح لبدر البدور أن تهرب معه و هو الأجنبي عنها، فتهرب معه ، يقول علي بابا :"سيدي الأمير، أطلب يد ابنتك زوجا لي فلا تخيبني" [3]و يجيبه الوالد بالموافقة : " إن كانت نيتك حسنة فقد فعلت"[4] و يجعلها أمانة في عهدة علي بابا :"ابنتي قلبي إنها أمانة عندك ".[5]حين يشعران بالأمان و و قبل أن يصلا المكان المناسب كما أوصاهما الأمير الحكيم يخرقان المنع؛و يكشفا عن العقد السحري، و تتزين بدر البدور به: " قالت و هي تسحبه من رقبتها... فيسرق منهما العقد . وقد سبقت الإشارة إلى هذه الفكرة في التحليل المورفولوجي. تنفصل عن زوجها حين يختفي علي بابا وتفشل في إيجاده، ثم تجد المساعد في الغابة " عجوز في كوخ فتقدم لها المساعدة، تقول بدر البدور " ألجأتني إليك الحاجة، كنا نخيم قريبا منك، لكن زوجي اختفى

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الاربعون حبيبة، ص125 .

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] المصدر نفسه، ص 126.

[4] المصدر نفسه، ص، 126.

[5] المصدر نفسه، ص 127.

فجأة "[1]. ثمّ تُزوّدها هذه العجوز بمادّة سحريّة، قالت : " غير أنّي خرجت في هذه السّاعة من اللّيل وتسلّلت عميقا في الأحراش لأعدّ لك مكوّنا سحريّا لا يعرفه أحد إلاّ أنا ولا يحفظ طلاسيمه الاّ أنا... برمجت العشب على شيء واحد يمكن أن تمضغي منه ورقة فيصير صوتك خشنا كصوت الرّجال طيلة أيّام عشر، ولك أن تضاعفي الكميّة كلّما احتجت إلى مضاعفة المدّة، فإن أردت أن يكون لك شارب ولحية فاقضمي ثلاث ورقات ليلا " [2] وحين تريد إزالة المفعول السّحري أعطتها قنينة صغيرة بها ماء سحري، تقول العجوز : " إذا اضطررت للعودة إلى طبيعتك فما عليك إلاّ أن تقطّري من هذا المنقوع قطرة واحدة في كفّك ثمّ العقيها، أو في كأس ماء واجرعيها، وستعودين إلى أنوثتك بل أحلى " [3]

وقد تمكّنت بدر البدور بهذه المّادّة السّحريّة أن تدخل الإمارة الجديدة و أن تصبح قاضيّة باسم مستعار هو " الأمير بدران " ويعيّنها أمير تلك البلاد قاضيا بشكل رسمي في الإمارة، يقول: " وقد مات البارحة قاضي الامارة، والذّي قضى سنوات طويلة يحكم بالعدل والحكمة بين النّاس والعادة عندنا تقتضي أنّ أوّل من يدخل الحصن في الصّباح الموالي يجب أن يخلفه على كرسي القضاء ... ولا مناص من القبول " [4] .وتضطرّ بدر البدور أن تقبل دور القاضي بدران وتمارس المهنة باقتدار إلى أن يلتحق بها زوجها ويُتّهم بالسّرقة فتُنصفه وتستطيع كشف سر الجوهري المحتال، تقول بدر البدور في شكل القاضي بدران: " القاضي الذّكي يعرف كيف يردّ الحقوق إلى أهلها ويعرف كيف يقتصّ من الجُناة " [5]، تقول تقول بدر البدور حينما توصّلت بالدّهاء إلى كشف ألاعيب الجوهري: " فقد اعترف الجميع بمخطّطاتك ومخطّطات زوجتك، وربّما سيعترف العبد الذّي جنّدته لقتل علي بابا في الحجز حين نلقي عليه القبض"[6] تكمل هذا الدّور إلى غاية إنصافها زوجها لتكشف له عن نفسها فيما بعد ولأمير البلاد بعد ذلك، تقول بدر البدور مخاطبة علي بابا:" قبل أن تغادر دعني أريك ما قد يسرقك"، وكان هذا الكلام إشارة منها إلى شخصيّتها الحقيقيّة غير شخصيّة القاضي بدران، ثمّ تصف لنا الرّاويّة ما كان من بدر البدور حين اكتشفت عن نفسها لزوجها

(1) المصدر نفسه ، ص 141.

(2) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الاربعون حبيبة ، ص 152.

(3) المصدر نفسه، ص 152.

(4) المصدر نفسه، ص 156 .

(5) المصدر نفسه، ص 228.

(6) المصدر نفسه، ص 251.

" حدّثته عن مغامرتها إلى هذه المدينة " . وبعد ذلك تكشف نفسها للأمير بعد أن قدّم علي باب اعتذارا له تقول الرّاوية: " التفت الأمير إلى بدر البدور محاولا استكناه حقيقتها، أزالت عنها اللّثام مبتسمة ، ارتسمت الدّهشة على ملامح الجميع "[1] ثمّ تعود بدر البدور مع زوجها إلى إمارتها الأصليّة لتجد أهالي تلك الإمارة قد ثاروا على الأمير المزيّف وأعادوا والدها إلى إمارته، ثمّ تصف مشهد لقاء بدر البدور بأبيها: " ارتمت بدر البدور باكية وهي تحضن اليها يد أبيها الذّي كان ممدّدا في السّرير"[(2)] .

يكشف مسار شخصيّة بدر البدور عن شخصيّتها القويّة الدّالّة على أنّها أميرة حقّا منذ لحظة هروبها مع علي بابا إلى عودتها لإمارة المجد؛ قوّة شخصيّة وعقل راجح ظهر من خلال تولّيها القضاء ، كما أنّها ابنة بارّة بوالدها ، لقد جمعت صور الجمال من جميع نواحيه واستحقّت أن تكون بدر البدور عن جدارة واستحقاق ، وقد ظهر ذلك التّناسب بين الاسم والمسمّى؛ بين دالّ الشّخصيّة ومدلولها.

3_ شخصيّة العضد الأيمن: هذه الشّخصيّة كانت من الشّخصيّات المساعدة لعلي بابا قبل أن يستقيل من الصّعلكة.

أ_ **دالّ الشّخصيّة:** إنّ اسم هذه الشّخصيّة مركّب تركيبا وصفيّا من موصوف هو: العضد وصفة هي: الأيمن، وقد وردت هذه الصّفة معرّفة كموصوفها من أجل توظيفه.

ومعنى العضد في اللّغة: المعين، وعاضده بمعنى ناصره وعاونه[(3)].

وأمّا معنى كلمة الأيمن فتدلّ على الذّي يصنع بيمناه أي بيده اليمنى، وفي هذه المعاني اللّغويّة ما يدلّ على قرب هذا المساعد والمعاون من رئيسه. كما يختصّ هذا المركّب الوصفيّ بالمذكّر دون المؤنّث، في هذا التّركيب الوصفي لعدم وجود ما يدّل على تأنيث هذا الاسم ، والتّعريف له أفضل، لأنّه يسمح بذكره ومناداته بشكل يسير.

ب_ **مدلول الشّخصيّة :** اجتمعت المعاني اللّغويّة لتقول إنّ اسم هذه الشّخصيّة يدلّ على قربها من رئيسها، وكذلك كان الأمر، فشخصيّة العضد الأيمن كانت مقرّبة جدّا من

---

[1] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة ، 260 .

[(2)] المصدر نفسه ، ص .269

[(3)] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، ص .606

شخصيّة رئيس الصّعاليك علي بابا، إنّه المعين الأوّل ، وقد تميّز بقوته البدنيّة واندفاعه، ثمّ إنّ هذه الشّخصيّة هي الوحيدة من الصّعاليك التّي تحاورت مع علي بابا في الرّواية: " سيكون الحصن فريسة سهلة وستكون غنائمه وفيرة لنا كلّنا و لمن هم في حاجة من الفقراء.

_ علي بابا: وكيف جزمت؟ نحن ستّة فرسان مدجّجين...

_ العضد الأيمن: لا خوف قهرنا الأكثر منهم... "[1].

في هذا الحوار ما يدلّ على قرب هذه الشّخصيّة من علي بابا كما يدلّ على إيمانه بقانون الصّعلكة: الأخذ من الغنيّ وإعطاء الفقير. لكن هذه الشّخصيّة تخالف هذه القوانين حين تصير زعيمة للصّعاليك بعد اعتزال علي بابا. يتّضح هذا الأمر حين يخطف بنات الحصن ولا يعيدهم إليه إلاّ بعد تدخّل علي بابا الذي أعاد البنات إلى والدهنّ يقول له علي بابا: " جرح السّيف يبرأ لكن جروح الشّرف لا تندمل " [2]، ثمّ يطلب منه علي بابا أن يظهر رجولته في نزال، لكنّه يبقى مضرما لسيّده: " حشاك وهل أجرأ "[3].

لكنّه يقبل أن تنازله وسطى بنات صاحل الحصن وتهزمه "وأبدت الفتاة مهارة وخفة أربكت جسده الضّخم الثّقيل"[4] . وبعد هذه الهزيمة يشعر بتأنيب الضّمير، ويعتزل المجموعة ثمّ ينتمي به الأمر إلى الانتحار، يروي صاحبه العضد الأيسر نهايته لعلي بابا: " لقد قتله حزنه وندمه، لم يستطع أن يتجرّع الإهانة ولم يستطع أن ..... فعلته في اختطاف الفتيات انعزل عنّا ... وذات صباح فوجئنا به مشنوقا على شجرة الصّنوبر العملاقة " [5]، وهكذا كانت نهاية هذه الشّخصيّة لكنّه في كلّ الأحوال ظلّ متمسّكا بقانون الصّعلكة وميثاقها الذّي سنّه علي بابا وإن أخطأ مرّة.

(1) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 10.
(2) المصدر نفسه، ص 61.
(3) المصدر نفسه، ص 61.
(4) المصدر نفسه ،ص 63.
(5) المصدر نفسه، ص 113.

4_ شخصيّة الأمير الغريب: ما يلفت النّظر في هذا الاسم: غريب كل الأسماء في الزّاوية لها صداها الصّوتي والمعنوي، لكن هذه الشّخصيّة أعطاها الرّوائي هذا الاسم ليقول به أشياء معيّنة عنها:

أ_ **دالّ الشّخصيّة:** أصل كلمة غريب في اللّغة العربيّة ينحدر من الجذر الثّلاثي: " غَرُبَ، والمصدر غرابة، وغُربة ومعناه البعد عن الوطن كما يقال أيضا غرُب الكلام غرابة إذا غمض وخفيَ "[1].

والغريب صيغة مبالغة وتدل على الذات التي صدر منها الفعل؛ غرب لتدل على الكثرة والمبالغة. وتشترك حروف هذه العلامة في بعض الصفات: كالجهر والانفتاح والرخاوة، بخلاف حرف الباء الذي يدل على الشدة. كما يلفت النظر في هذا الاسم الراء المتوسطة المكسورة التي تفقد قوتها مع حرف المد، ما يشعر بانكسار الغريب حين يكون بعيدا عن وطنه.

ب–**مدلول شخصية الغريب:** قدمت لنا الرواية صورة كاملة عن الشخصية و سلوكها وأصلها؛ إنها شخصية غريبة عن وطنها، و ليست هذه الغربة طوعية منها، إنما لأمر خارج نطاقها؛ لقد وجده الأمير الحكيم أمير إمارة "المجد" في الخلاء، و رباه و أعطاه هذا الاسم، دون أن يعلم أحد بهذه القصة إلا الأمير و زوجه و العرافة؛ يقول الأمير مخاطبا زوجه:" نحن بحاجة إلى غريب بيننا، منذ وجدناه مرميا في الفلاة، و تعهدناه بالتربية كنا نعده لهذا اليوم "[2] و قد قال هذا الكلام حين كان ابنه " الأمجد " مغادرا الإمارة لطلب العلم. وهنا بدأ هذا الغريب يفكر بالاستيلاء على دواليب الحكم فدبر كمينا تخلص فيه من "الأمجد" الذي استطاع أن يكشفه قبل موته. تقول الراوية:

" وهزت المفاجأة الأمير الأمجد، إذ لم يكن الفارس إلا الغريب "[3]. ويعود بعد ذلك إلى الإمارة ويعزل الأمير الحكيم وعائلته في حجز لا خروج لهم منه. يقول الغريب:

"سيتفرغ (الأمير) لحكمته، سأمنح له بيتا هادئا معزولا ليقيم فيه مع أسرته ويهتم بتأملاته وقراءاته "[1]ويقول مخاطبا الأمير الحكيم:" يجب أن تستريح، اهتم بنفسك، وصحتك

---

[1] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط ،ص 648.

[2] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 82.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

وستقوم ابنتك عليك من اليوم فصاعدا سأكون الأمير الجديد لإمارة المجد وسأحمل اسم الأمير الأمجد "[2].

ومن هذه اللحظة يحول اسمه إلى الأمير الأمجد بدلا من الغريب وفي هذا ما يدل على عقدة هذه الشخصية من اسم الغريب.

يظهر اهتمامه بعلي بابا المعتزل الصعلكة، ويستقبله استقبال الأبطال، ويطمح أن يزوجه ابنته " بدر البدور المزيفة " التي سرق لها هذا الاسم من ابنة الأمير المحجوز، لتكتمل لصوصيته للأسماء؛ هو صار الأمجد وابنته بدر البدور. تقول الراوية " إنه ليسرق كل شيء حتى الأسماء والألقاب "[3] .

ثم سرعان ما ينقلب على علي بابا، ويدبّر له محاولة اغتيال ويكشف أمرها صعاليك علي بابا فينقذونه منها. يقول العضد الأيسر:" الحقيقة أن صاحب الحصن بريء مما نسب إليه، و إنما الأمر كله هو مكر الأمير الأمجد "[4] .

لكنه آخر الأمر تفضحه العرافة حين أراد أن يشنقها وابنتها بتهمة مساعدة علي بابا وبدر البدور في الهرب. وينتهي به المآل بالهرب من إمارة المجد.

إنها شخصية يسيرها الحقد والانتهازية ويسكنها الإجرام، لقد وجد كل الإحسان عند أمير إمارة المجد وكان يعتمد عليه كما صرح بذلك الأمير الحكيم لكنه يجازي كل هذا الإحسان بالإساءة. إن جميع أفعاله تدل على غربته المعنوية؛ إنه بعيد عن عالم الفضيلة. لقد صنعه الروائي ليكون مناقضا تماما لشخصية علي بابا: الطهارة والنقاء والشّرف التي يقابلها الدنس والرذيلة في شخص الغريب. وهذا التقابل بين هاتين الشخصيتين كان له دوره في حركة أحداث الرواية وإذكاء الصراع فيها. كما يكشف لنا الروائي مرة أخرى عن حسن اختياره أسماء شخصياته.

---

(1) المصدر نفسه، ص 85.

(2) عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 94.

(3) المصدر نفسه، ص 94.

(4) المصدر نفسه، ص 112.

5- **شخصية العرّافة:** شخصية العرافة شخصية أخرى ارتبطت بإمارة المجد وكان لها أثرها في سير أحداث الرواية.

أ_ **دالّ الشّخصيّة:** اسم العرّافة " في اللّغة مأخوذ من الجذر الثلاثي لكلمة عَرَف ومعناه: التّدبير وسياسة القوم، أو الإدراك بالحسّ، وأمّا معنى العرّاف فهو المنجّم أو الكاهن[1]. والتّاء في آخر الاسم علامة التأنيث، ودلالة المبالغة، إذ يمكن إطلاقها على الجنسين مذكّرا ومؤنّثا، لكنّها مع المذكّر تكون دالّة على المبالغة كقولهم: رجل فهّامة. وفي المطلق هي على وزن " فعّال" أو" فعّالة" لتدلّ على صيغة المبالغة التّي وظيفتها الدّلالة على الذّات التّي يصدر منها الفعل بكثرة و مبالغة.

وصفات حروف هذه الكلمة متّفقة في الاستفالة والانفتاح، والعين والرّاء حرفان مجهوران وأمّا الفاء فهي حرف همس، ولكلّ حرف استقلاله الذّي يميّزه؛ فالعين صفتها التّوسّط، والرّاء الشدّة، والفاء حرف رخو، وهذا هو الاسم الوحيد في الرّواية الذّي ورد مفردا غير مركّب، ربّما لأنّه دلّ على غلبة الصّفة على الموصوف فصارت الصّفة بذلك علما على هذه الشّخصيّة. وكلّ ما قيل عن معنى هذه الكلمة وعلاقتها بالعرافة والكهانة وسياسة النّاس، وما قيل عن صفات الحروف المُكوّنة لهذا الاسم سيكون له وجود مُثمر في مدلولها.

ب_ **مدلول شخصيّة العرّافة:** إنّ مدلول شخصيّة العرّافة هو المدلول ذاته الذّي تعرفه العامّة في مجتمعاتها، وعبر التّاريخ ارتبط العرّاف بمعرفة الغيب وقربه من مراكز السّلطة بل وحيازته على رتبة المستشار الأوّل للملوك والأمراء، وبذلك يتم لهذه الشّخصيّات تسيير شؤون الدّول بطريقة غير مباشرة.

والرّوائي عز الدّين جلاوجي في هذه الروّاية يُبقي على حظوظ هذه العرّافة كاملة كما كان لكلّ عرّاف قريب من السّلطة قبلها؛ إنّها تحضر في كلّ صغيرة وكبيرة تخصّ إمارة المجد ولا يمكن لأمير إمارة المجد المزيّف ولا لزوجته أن يفصل في أمر إلاّ إذا كانت العرّافة موافقة عليه تقول الرّاوية : " ورغم أنّ الأمير أدركنا الى فراشه مبكّرا فانّه لم ينم، ظلّت الهواجس توخز قلبه وعقله، أعاد شريط لقاءاته الأخيرة مع العرّافة، وتوقّف عند كلّ تصرّفاتها

[1] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، 595

وكلّما تلفّظت به بين يديه ... " [1]، يدلّ هذا القول على تدخّل العرّافة في شؤون الحكم والسّياسة وحتّى في الأسرة .

كما أنّها في الوقت ذاته تسعى لخدمة أنانيّتها إنّها تخطّط لتزويج ابنتها لعلي بابا حتّى يصل إلى الإمارة، أمّا في علانيّتها فهي تخدم الإمارة وأميرها تقول: " آه لو تتحقّق أحلامي "[2]، فهي تحلم أن يكون علي بابا زوجا لابنتها ثمّ أميرا للبلاد بعد ذلك، وفي سبيل هذا المسعى تزعم أنّها تقدّم ابنتها كبش فداء لابنة الأمير لتكتشف إن كان بعلي بابا عيب من العيوب فإن لم يكن به ذلك طلّقت ابنتها منه وقدّمته زوجا لابنة الأمير ، تقول: " إن هي حملت منه فصلنا بينهما وزوّجناه من بدر البدور وإن تبيّن عقمه رمينا به بعيدا ككلب أجرب " [3] .

وفي حديثها مع علي بابا تكشف له عن مؤامرة أخرى تقول له: " أريد أن أتوّجك أميرا على هذه الإمارة المنهوبة [4] ". وهي تختار كلماتها جيّدا (الإمارة المنهوبة) لأنّها تعلم من نَهَبَها ولا تقول أكثر من ذلك.

ثمّ إنّها على علم ومعرفة بمصير الأمير الحكيم الذّي عزله الغريب وحجزه في مكان لا يعلمه إلاّ القليل، هي واحدة منهم وهي التّي تُفشي بسرّ مكانه لعلي بابا حين أوهمها بقبول ما تريد. كلّ هذا التّلوّن في الحياة يكشف عنه سلوكها حتّى إذا فرّ علي بابا مع بدر البدور والعقد يستطيع الأمير الغريب أن يكشف تآمرها وأن يحكم عليها بالشّنق، ولأنّها خزانة أسراره تشي به وسط العامّة وتفضحه تقول مخاطبة سكّان إمارة المجد: " ما لا تعرفونه أيّها النّاس هو أنّ هذا هو المخادع الأكبر لأنّه مجرّد لقيط ربّاه الأمير الحكيم، فانقلب عليه، واستولى على الحكم بعد أن تخلّص من الوريث الشّرعي "[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 41.

[2] عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص 116.

[4] المصدر نفسه، ص 122.

[5] المصدر نفسه، ص 268.

كلّ هذا الكلام يربطنا ربطا وثيقا بين دالّ الشّخصيّة ومدلولها من الكهانة والعرافة إلى سياسة النّاس إلى التآمر والخديعة إلى خصائص الأصوات بين القوّة والضّعف والجهر والهمس، لأنّ التّمكّن _ عند هذا النوع – يقتضي سلوك المداهنة.

5_ شخصيّة الجوهري: وهي شخصيّة تظهر مع وصول علي بابا إلى الإمارة الجديدة بحثا عن زوجته بدر البدور.

أ_ دالّ الشّخصيّة: يتكوّن هذا الاسم من كلمة أصل وهي (جوهر) و (ال) التعريف في أوّله، ثمّ ياء النّسبة في آخره، ومعناه في اللغة العربيّة حين يقال جوهر الشّيء حقيقته وذاته، كما هو دالّ أيضا على معنى الأحجار الكريمة والجوهر النّفيس الذّي تُتّخذ منه الفصوص ونحوها[1] .

وحروفه أربعة الجيم والواو والهاء والرّاء، وهنالك توافق كبير في أصواته هذه العلامة: فكلّها مستفالة ومنفتحة وأغلبها مجهور: الجيم والواو والرّاء، وأغلها رخو: الواو والهاء والرّاء. وفيها حرف واحد مهموس: الفاء. وحرف واحد شديد: الرّاء. وقد حقّقت هذه الحروف الوقعة الصّوتي المرجوّ منها.

والجوهري اسم منسوب أي منسوب لحرفة صناعة الجواهر، وهي الوظيفة التّي أسندها الرّوائي لهذه الشّخصيّة. وكثيرا ما يغيب الاسم ليحلّ محلّه الحرفة التّي يمارسها صاحب ذلك الاسم و هو ما حدث مع الجوهري في هذه الرّواية.

ب_ مدلول الشّخصيّة: لم تطلق هذه الصّفة على صاحبها اعتباطا، إنّما هو بالفعل صاحب مهنة إنّه جوهريّ ورث هذه الصّنعة أبا عن جدّ كما يقول عن نفسه: " هذه الحرفة ورثتها أبا عن جدّ، ولم أتوقّف عند ما ورثته، بل عمّقت قدراتي ومهاراتي " [2] .

وتظهر مهارته حين قلّد عقد علي بابا السّحري وسلّمه للقاضي.

لقد مكّنته هذه الحرفة من أن يكون ثريّا، حتّى أنّ عليّا بابا انبهر بما رآه في المحل. تقول الرّاوية: " وقف علي بابا يقلّب طرفه مشدوها فاغرا فمه، يحاول أن يتفحّص كلّ تفاصيل المحل الذّي كان واسعا وثريّا " [1] .

---

[1] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، ص 149.

[2] عز الدين جلاوجي، علي بابا و الأربعون حبيبة، ص 180.

ورغم ثرائه يبدو مستغلّا إذ حين صادف عليّا بابا في الطّريق أظهر له الكرم وحسن المعاملة، ولكنّه وهو يحاور زوجه يقول لها: " دعيني أستخدمه زمنا، ولو عاما واحدا، لن أزيد في أجرته عمّا يكفي طعامه وشرابه " [(2)].

وحين يكتشف العقد السّحري عند علي بابا يُخطّط للاستيلاء عليه وينجح، كما ينجح بزجّ علي بابا في السّجن بتهمة السّرقة. يقول" رسمت له خطّة جهنّميّة بالأدلّة المادّية الثّابتة، وبشهود عيان " [(3)] .

ثمّ يخاف من علي بابا وهو في سجن القاضي فيدبّر له محاولة اغتيال، يقول: " علي بابا في دار القضاء، أريده أن يموت اللّيلة " [(4)].

ويستطيع القاضي في الأخير أن يكشف أسراره وأن يزجّ به في السّجن وأن يُعيد لعلي بابا العقد الذّي اؤتمن عليه.

إنّ هذا العقد كشف عن جوهر حقيقة هذا الجوهري، إذ جعل نمط الإجرام يتطوّر عند هذه الشّخصيّة؛ من الاستغلال، والاستيلاء على ممتلكات النّاس بالباطل، ثمّ الإقدام على التآمر والقتل. ثمّ إنّ الثّروة يمكن أن تمنح صاحبها الحصانة على خلاف الفقراء، فالجوهريّ يُصَدَّق عند الشّرطة، والضّعيف يسجن رغم أنّه صاحب حقّ. كل هذه الإشارات تمنحناّ إياها شخصيّة الجوهري في هذه الرّواية.

إنّ وقوف الباحث عند سيميائيّة الشّخصيّة كشف له استثمار الرّوائي للإرث العجائبي الذّي ظهر في بعض فصول الرّواية حكاية عجيبة، تمكّن الباحث أن يتتبّع آثار " فلادمير بروب " في تحليله المرفولوجي لهذه الحكاية العجيبة، كما مكّن أيضا من خلال تتبّع دالآت الشّخصيّة ومدلولاتها حين طبّق نظريّة " فيليب هامون " في دراسته الشّخصيّة سيميائيّا أن يكتشف مدى التّطابق الكبير بين دالّ كل شخصيّة ومدلولها وكيف ساهمت هذه الشّخصيّات في تطوّر الحدث الرّوائي والمُضيّ به قُدُما من أوّل الرّواية إلى نهايتها، خصوصا وأنّ

---

(1) المصدر نفسه، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ،ص 178

(3) عز الدين جلاوجي ، علي بابا و الأربعون حبيبة ، ص 205

(4) المصدر نفسه، ص 234

الشّخصيّة الرئيسة ارتبطت بجميع أحداث الرّواية، إذ كان علي بابا حاضرا في كلّ تفاصيلها و هذا الأمر ذاته ظهر لنا بشكل جليّ في البرامج السّرديّة لهذه الرّواية حين تم تطبيق نظريّة (النّموذج العاملي) ل " غريماس " كما تمّ توضيح ذلك بالخطاطات وقراءاتها.

خاتمة

خاتمة:

يرتبط البحث الأكاديمي بمنهجيّة محدّدة تضمن له التّنظيم والتّدرّج المعرفي، ولذلك كانت له خاتمة ينبغي أن ينتهي إليها . وخاتمة هذا البحث المعنون ب " رواية علي بابا والأربعون حبيبة" مقاربة سيميائيّة فقد توصّل الباحث إلى بعض النّتائج التّي حصّلها من خلال بحثه و من خلال الإجابة عن الإشكالات التي طرحها في مقدمة البحث، و تجسدت في النتائج التالية:

1 _ الحديث عن جنس الرّواية ونظريّتها بالشّكل الذّي رآه المُنَظّرون لها من هيجل إلى لوكاتش إلى غولدمان يبقى بعيدا جدّا عمّا أثير في هذه الرّواية، التّي تتّكئ على إرث سرديّ عربيّ أصيل، ويُستثنى من هذا ذلك التّماثل الموجود في أغلب الفنون القصصيّة؛ من حدث وشخصيّة وزمان ومكان وحبكة التّي لا غنى لكلّ من يُقدم على فعل القصّ أن يستعملها.

2_ أضاف الرّوائي ست ليال أخرى إلى " ألف ليلة وليلة " لكن تقنيّة الإضافة اختلفت كليّا عن " ألف ليلة وليلة " ؛ بتقسيم اللّيالي إلى فصول وجعل لكل فصل عنوانا ومفتاحا، وقلب كلّ هذه الرّواية وفصولها هو شخصيّة علي بابا التي تبدأ في الظّهور مع العنوان ولا تنتهي الرّواية إلاّ به.

3_ الانزياح الواضح على مستوى العنوان، بأنّ عليّا بابا في " ألف ليلة وليلة " له وجه آخر غير الذي ظهر به في رواية" علي بابا والأربعون حبيبة "، فعالم علي بابا واللّصوص يختفي ويأتي بدلا منه عالم الحب والحقّ والخير والجمال الذّي ساهمت شخصيّة علي بابا بنشره على مدار فصول الرّواية.

4_ إنّ الوصول إلى عالم الجمال في هذه الرّواية كشف عنه المنهج المُتبع في الدّراسة بشكل جليّ، ذلك أنّ المنهج السيميائي همّه الأوحد مطاردة المعنى المختفي وراء العلامات اللّغويّة، وقد حاول الباحث أن يطبق هذا المنهج من أجل الوصول إلى الدلالات

التي كانت تختفي وراء كل مكون سردي في هذه الرواية تمّ البحث فيه، إنْ على مستوى العنوان أو الفضاء أو الشخصية

5_ نظام العنونة في هذه الرّواية كان مناط اهتمام الرّوائيّ بدءا من عنوان الرّواية " علي بابا والأربعون حبيبة " إلى عناوين الرّواية الدّاخليّة التّي صدّر بها الرّوائي فصول روايته. و التي كشفت للباحث قدرة الروائي على اختيار عناوينه المحتوية للمعنى و المنفتحة على التأويل.

6_ رصد الباحث ذلك التناسب الكبير بين دوال الشّخصيّات ومدلولاتها، فالأسماء عبّرت عن مُسمّياتها و قد دلّ هذا الأمر على قدرة الروائي اللغوية في معرفة معاني الأسماء قبل أن يسند لها الأدوار في النص الروائي.

7_ استطاع الباحث أن يرصد الفضاءات المتنوّعة في الرّواية وكيف حقّقت هذه الفضاءات الألفة للشّخصيّة الموجودة بها أو النفور منها، إذ ليس الفضاء الهندسي هو الذي يبهر و إنما الإبهار يكمن في حالة نفس الشخصية و هي تسبح في ذلك الفضاء كما أشار إلى هذا المعنى غاستون باشلار و أصحاب الشعرية.

8_ تعدّدت وتقاربت مواضيع الجهات في الرّواية لكنّ موضوع القيمة جمع بين كلّ تلك مواضيع الجهات وقد أشرنا إلى موضوع القيمة في هذه الرّواية وهو أنّ الحب يمكن له أن يصنع الحضارة أمّا اللّصوصيّة والخيانة فهي المهدّم الأوّل لهذا العالم الجميل.

و يبقى هذا البحث محل اجتهاد صاحبه و دون أدنى شك قد غابت عنه أشياء كثيرة لم يتمكن إلى الإشارة إليها خصوصا و أن رواية :" علي بابا و الأربعون حبيبة " حديثة عهد بالظهور و لم تنل حظها من الدراسة بعد.

ويدعو الباحث إلى توسيع دائرة البحث فيها خصوصا ما يتعلق بهذه الرواية و التراث، أو العجائبية اللافتة للنظر فيها أو تقنية السرد التي تعلمها العالم من " ألف ليلة و

ليلة " و هل استطاع الروائي مجاراتها أو تجاوزها ؟ إشكالات عديدة يمكن أن تثار في بحوث أخرى تثري البحث العلمي و تخدم الروائي دون شك .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا : المصادر:

1- عز الدين جلاوجي، رواية علي بابا و الاربعون حبيبة، دار المنتهى للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 2023 .

ثانيا : المراجع بالغة العربية :

1- ابن كثير، تفسير ابن كثير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4، 2017 .

2- جلال الدين محمد بن أحمد و جلال الدين عبد الرحمن، تفسير الجلالين، دار الإمام مالك للكتاب، الجزائر، د ط، 2010 .

3- جميل حمداوي ،السيميولوجيا بين النظرية و التطبيق، مطبعة الوراق للنشر و التوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2012 .

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2009 .

5- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000 .

6- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000 .

خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، مصر، د ط ، 2007 .

8 – سعاد بن سنوسي، السيرورة السيميائية و مشروع الدلالات المفتوحة، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط 1، 2011 .

9 – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط 3، 2012 .

10 – سعيد بو طاجين، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000 .

11 – السهروردي، عوارف المعارف، تح : أحمد عبد الرحيم و توفيق علي وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ط، 2006 .

12 – سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مصر، د ط، 2004 .

13 – عبد الحق بلعابد، عتبات (ج جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر و الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2011 .

14 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 .

15 – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط 1، 2011 .

16 – عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات و النشر و التوزيع و محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011 .

17 – عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 .

18 – عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة و سيمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر و و الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010 .

19 – محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998 .

ثالثا : المراجع المترجمة :

1- بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001 .

2- جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر : جورج طرابيشي، دار الطليعة لطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979 .

3- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1984 .

4- فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر : عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1987 .

5- فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر : عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع،ط 1، 1996 .

6- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات، تر : سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 2013 .

7- لوسيان غولد مان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر : بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،ط 2، 1965 .

8- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر : محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1987 .

9- ميشال آرفييه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، تر : رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2002 .

رابعا : المعاجم :

1- إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط 2، 1990 .

2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للنشر، صفاقس، تونس، د ط، 1986 .

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000 .

4- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحلي السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2000 .

5- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2004 .

6- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت و سوشبريس، المغرب، ط 1، 1985 .

7- فيصل لحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان و منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010 .

8- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002 .

9- محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر تونس، ط 1، 2010.

خامسا : المجلات:

1- جميل حمداوي، مقاربة العنوان في الرواية العربية، مجلة الكلمة :الكلمة، العدد 2، فبراير 2007 .

2- وردة معلّم، الفضاء الروائي : و المصطلح و العلاقات، مجلة الآداب، قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ، العدد 14، 2014 .

سادسا : المواقع الالكترونية:

المعاني : https://www.almaany.com

https://ar.wikipedia.org

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ–و
مدخل	
أولا : الرواية المصطلح و المفهوم	08
1. الرواية لغة	09
2. الرواية في الاصطلاح	09
3. الرواية و تطور المفهوم :	10
أ- عند هيجل	10
ب- عند جورج لوكاتش	11
ت- عند لوسيان غولد مان	11
ث- عند ميخائيل باختين	11
ثانيا: السيميائية و النقد السيميائي :	12
1- مفهوم السيميائية :	12
أ - السيميائية في اللغة العربية	12
ب – السيميائية في اللغة اللاتينية	13
2- مفهوم السيميائية اصطلاحا	14
3- النقد السيميائي	15
4- مبادئ النقد السيميائي :	15
أ- التحليل المحايث	15
ب - التحليل البنيوي	16
ج - تحليل الخطاب	16

الفصل الأول: عتبة العنوان وسيميائيته	
1- سيميائية العتبات :	18
2- سيميائية العنوان :	19
أ – العنوان في اللغة العربية	19
ب – العنوان في الاصطلاح	20
ج – أهمية العنوان بوصفه علامة سيميائية	22
د – وظائف العنوان	21
2 – المنهج السيميائي لدراسة العنوان	22
- العنوان و التّناص	23
سيميائية عنوان رواية: علي بابا و الأربعون حبيبة :	23
أ – العنوان خارج النص الروائي	24
ب- العنوان و النص الروائي	29
4- قراءة سيميائية في العناوين الداخلية للرواية	33
الفصل الثاني: سيميائيّة الفضاء	
1. الفضاء المصطلح و المفهوم	39
2. أهمية المكان بوصفه مكونا سيميائيا للعمل السردي	42
3. منهج دراسة الفضاء سيميائيا	44
4. سيميائية فضاء رواية : علي بابا و الأربعون حبيبة :	46
- فضاء الحصون	47
- فضاء القصور	49
- فضاء الكوخ	50
- فضاء الكهف	51
- فضاء السجن	52

– فضاء الطبيعة	**53**
الفصل الثالث: سيميائية الشخصية	
أولا : مقدمات نظرية في الشخصية الروائية :	**56**
1– الشخصية الروائية بين زمنين : ما قبل القرن العشرين و أثناءه	**56**
2– الشخصية و التحليل المورفولوجي لـ " فلادمير بروب "	**57**
3– الشخصية و النموذج العاملي لـ " ألجيرداس جوليان غريماس "	**58**
4– الشخصية عند " فيليب هامون "	**60**
ثانيا : سيميائية الشخصية في رواية : علي بابا و الأربعون حبيبة	**62**
1– رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و النموذج الوظائفي البروبي	**62**
2– رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و النموذج العاملي لـ غريماس	**63**
3– رواية علي بابا و الأربعون حبيبة و نموذج فيليب هامون :	**69**
أ – دوال الشخصيات	**70**
ب – مدلولات الشخصيات	**71**
خاتمة	**84**
قائمة المصادر والمراجع	**88**
فهرس المحتويات	**93**

ملخص :

حظيت الرواية على المستوى الوطني الجزائري باهتمام بالغ، إبداعا و تلقيا، و قد استطاع روائيونا أن يبرزوا على المحافل الوطنية و الدولية و يحصلوا على جوائز هامة ، و من بينهم الروائي عز الدين جلاوجي من خلال روايته : (عناق الأفاعي) . و مع هذا الزخم الروائي الجزائري النوعي وجب أن يجد له نقدا أدبيا مسايرا يضمن له السيرورة و التطور .

و هذا البحث يسعى أن يكون من هذا النقد مرافقا لهذه التجارب الروائية ذلك أنه يحاول الاقتراب من رواية : (علي بابا و الأربعون حبيبة) لعز الدين جلاوجي مقاربة سيميائية من خلال عنوانها و فضائها و شخصياتها .

الكلمات المفتاحية : رواية ، سيمياء ، نقد سيميائي .

Abstract :

The Algerian novel has received great attention in termes of creativity and reception, and our novelists have been able to emerge and win important awards including azzedine djlaouji through his novel " Embrace of snakes" . Whith this qualitative Algerian novelist momentum he must find a consistent literary criticism that ensures its progress and development .

This research seeks to be that criticisms that accompanies these kinds of novels trying to approch the novel entitled " Ali Baba and the forty Lovres" by azzedine djlaouj, a semiotc approch through its title, space, and characters .

Keywords : novel ,semiotics , semiotic criticism .