ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:

**M. Haitham Abdul Hussein Mariwish**

Ministry of Education / Wasit Education Directorate

Email: Alrbyyhythm68@gmail.com

***Keywords:***

code, semiotics, context, misers, al-Jahiz, communication, recipient, text, sender, addressee

A R T I C L E I N F O

***Article history:***

| | |
|---|---|
| Received | 5 Jun 2023 |
| Accepted | 18 Sep 2023 |
| Available online | 1 Oct 2023 |

# Coding performance in Arabic semiotic studies "Reading in the Book of Misers by Al-Jahiz"

A B S T R U C T

The study explained the proveding of fact that the existence of the initial perceptions of the science of semiotics was proven by the Arabs in the past, as they knew it and talked about it in their works, but with other concepts that differ from the concept of the current science of semiotics, as this concept was associated with the unseen, and with everything that is out of the ordinary. Al-Jahiz, Al-Jurjani, and Al-Ghazali talked about the sign, its intent, and its arbitrariness, and it is one of the topics of semiotics, while Arab critics have recently had many opinions in approximating the term semiotics, which made the term suffer from many problems in contemporary Arab criticism, as the name differed from one critic to another. As for the "misers" of Al-Jahiz, his texts were vague in their references, carrying more than one purpose and symbolizing to some extent, which is evidence that it is an open text. Every story contains signs of absent meanings. To be a semiotic indicator that obliges the recipient to investigate the aesthetic effect that the code creates within the text.

© 202 3LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/

# الأداءُ الشفراتيُّ في الدراسَاتِ السيميائيَّةِ العربيَّةِ "قراءةٌ في كتَابِ البُخَلاءِ للجاحِظِ "

م. م. هيثم عبد الحسين مريوش فرحان /وزارة التربية / مديريَّة تربية واسط

**الخلاصة:**

كشفتِ الدراسةُ إثباتَ حقيقةِ وجودِ التصوراتِ الأوّليَّةِ لعلمِ السيمياءِ عند العربِ قديماً، إذ إنَّهم عرفوه وتحدثوا عنه في مصنفاتِهم، لكن بمفاهيم أخرى تختلفُ عن مفهومِ علمِ السيمياءِ الحاليّ، حيث ارتبطَ عندهم بالأمورِ الغيبيَّةِ، وبكلِّ ما هو خارجٌ عن المألوفِ، فالجاحظُ، والجرجانيُّ، والغزاليُّ؛ تحدثوا عن العلامةِ وقصديتِها واعتباطيتِها، وهي من مباحثِ السيميائيَّةِ، بينما النقادُ العربُ حديثاً تعددت آراؤهم في تقريبِ مصطلحِ السيمياءِ ممَّا جعلَ المصطلحُ يعاني من إشكالاتٍ كثيرةٍ في النقدِ العربيّ المعاصرِ، إذ اختلفتِ التسميةُ من ناقدٍ لآخر، أمَّا بخلاءُ الجاحظِ جاءتْ نصوصُهُ غامضةً في إشاراتِها حاملةً أكثرَ من غرضٍ وملغزةٍ إلى حدٍ ما، ممَّا يعدُّ دليلاً على أنَّه نصٌ مفتوحٌ؛ فُكلُّ قصَّةٍ فيها

إشاراتٌ دالةٌ على معانٍ غائبةٍ؛ لتكونَ مؤشراً سيميائيّاً يلزمُ المُتلقّي على استقصاءِ الأثرِ الجماليّ الّذي تخلقُه الشفرةُ داخلَ النصِّ.

الكلماتُ الدَّالَّةُ: الشفرةُ، السيمياءُ، السِياقُ، البُخَلاءُ، الجاحِظُ، التواصلُ، المُتلقّي، النصُّ، المرسلُ، المرسل إليه .

**مدخلٌ مفاهيميٌّ:**

**الشفرةُ (المصطلحُ والمفهومُ)**

تميزتِ الشفرةُ بكوّنها وسيلةٌ تعبيريَّةٌ لفتتْ انتباهَ النقادِ إليها؛ بوصفها نتّاجاً إيحائيّاً له مردوداتٌ جماليَّةٌ تختفي بها قيمةُ النصِّ الإبداعيّ، إذ إنَّها " مجموعةٌ من المواضعاتِ أو المقولاتِ المستمدةِ من المنطقةِ بعينِها من مناطقِ الخبرةِ، والتي تتعالقُ على النحوِ يجعلُ منها أدواتًا منطقيَّةً تفيدُ في التعبيرِ عن علاقاتٍ أخرى" **(جوناثان،2000م:66)**؛ إذن هي وسيلةٌ ناقلةٌ للمعاني لا تقفُ عند حدودِ ما ترمزَ له من أشياءَ، ولكنها تصبح هي نفسها شيئاً له وجودُه المستقلُ، بسببِ تضافرِ الوسائلِ المتعددةِ المتاحةِ للمرسلِ الأديبِ أو تلاقيها مثلُ الصورِ؛ لتحليلَ تلكَ العلامةُ اللفظيَّةُ إلى كيانِ ذي قوى متوافقةٍ ومتنافرةٍ، كانّما هي عملٌ دراميٌّ أو فعلٌ أو حركةٌ لا مجردُ رمزٍ خامدٍ **(عناني، 1996م:70)**.

إنَّ العمليَّةَ التي يقومُ بها القارئُ عند قراءتِه للأعمالِ الأدبيَّةِ هي عمليَّةُ (فكِّ الشفرةِ)، تكشفها مدى قدرتِهِ على الغورِ في تلافيفِ النصِّ وتأويله على النحو الّذي ينسجمُ مع طبيعةِ النصِّ والروئ المتبناة فيه بمختلفِ صيغِ التَّلقّي المدعومةِ نقديّاً، إذ لا يمكنُ التطابقُ بين اللحظةِ الإبداعيَّةِ وبين ما يستندُ إليه من مرجعيَّةٍ تأريخيَّةٍ، لأنَّ المبدعَ لا يتقيدُ بحدودِ الزمنِ **(ادونيس،1983م:104)**، فهي رسالةٌ معينةٌ يعمدُ المبدعُ إيصالَها للقرّاءِ بشكلٍ غيرِ مباشرٍ من أجلِ المتعةَ في عملِه الأدبيّ.

**السيميائيَّةُ وجدليَّةُ استنطاقاتِها التأويليَّةِ في الدراسَاتِ العربيَّةِ:**

**أوَّلاً- التفكيرُ السيميائيُّ عند العلماءِ العربِ القدامى:**

إنَّ العلماءَ العربَ حين تحدثُوا عن النصِّ استعملُوا هذا التعبيرَ الرائعَ (الجسدَ اليقينيّ)، أيُّ جسدٍ؟ إنَّ لدينا أجساداً متعددةً، فلدينا جسدٌ لعلماءِ التشريحِ، وجسدٌ لعلماءِ وظائفِ الأعضاءِ، وإنَّ هذا الجسدَ الّذي يراه العلمُ، ويتكلمُ عنه، هو نصُّ النحويين والنقادِ والمفسرين وفقهّا اللغةِ، إنَّهُ النصُّ الظاهرُ**(بارت،2002م: 41)**، فالعلاقةَ اللغويَّةَ قد سطرتْ وجودَهَا في النصِّ العربيِّ القديمِ، مبثوثةً في جوانبِه الشعرَ العربيَّ القديمَ، وعلاماتٌ دالةٌ على وجودٍ مختلفٍ، ثمّ كان الكوّنُ بما فيه دلالةً على وجودِ الخالقِ في المنظورِ الإسلاميّ، وكان الموتُ علامةَ الفصلِ في هذهِ الدلالاتِ، " فقد سُئِلَ بعضُ الأعرابِ، ما الدليلُ على وجودِ الربِّ تعالى؟ فقال : يا سُبحانَ اللهِ ! إنَّ البعرَ ليدلُّ على البعيرِ، وإنَّ الأثرَ

ليدلُّ على المسيِر، فسماءٌ ذاتُ أبراجٍ، وأرضٌ ذاتُ فجاجٍ، وبحارٌ ذاتُ أمواجٍ ! ألا يدلُّ ذلكَ على وجودِ اللطيفِ الخبيرِ" ! **(الدمشقيّ،2000م: 162)** .

إذ إنَّ العربَ قديماً قد عرفُوا علمَ السيمياءِ، وتحدثُوا عنه في مصنفاتِهم، لكن بمفاهيمَ أخرى تختلفُ عن مفهومِ علمِ السيمياءِ الحاليّ، حيثُ ارتبطَ عندهم بالأمورِ الغيبيَّةِ، وبكلِّ ما هو خارجٌ عن المألوفِ .

من هؤلاءِ الّذينَ تناولُوا هذا المصطلحَ الجاحظَ (ت255هـ)؛ فكان سابقَ عصرِهِ، تكلَّمَ عن الدلائلِ وأضرابِها، والدلالةُ ـ كما يعُلمُ ـ هي أساسياتُ علمِ السيمياءِ، وقد قسّمها على خمسةِ أقسامٍ: " أوّلُها اللفظُ ثُمّ الإشارةُ ثُمّ العقدُ ثُمّ الخطُ ثمّ الحالُ وتسمى نصّيَّة ... ولكلِّ واحدٍ من هذهِ الخمسةِ صورةٌ بائنةٌ من صورِ صاحبتِها، أو حليةٌ مخالفةٌ لحليةِ أختِها، وهي تكشفُ لكَ من أعيانِ المعاني في الجملةِ، ثُمَّ عن حقائقِها في التفسيرِ، وعن أجناسِها، وأقدارِها، عن خاصِها وعامِها " **(الجاحظ،1947م: 91)**

أمّا ابن سينا (ت427هـ) في مخطوطةٍ تُنسبُ له عنوانَها (كتاب الدرّ النظيم في أحوال علوم التعليم) في فصلٍ عنوانُه (علمُ السيمياءِ)، قال: "علمُ السيمياءِ علمٌ يقصدُ فيه كيفيةَ تمزيجِ القوى التي في جواهِرِ العالمِ الأرضيّ؛ ليحدثَ عنها فعلٌ غريبٌ، وهو أيضاً أنواعٌ، فمنه ما هو مرتبٌ صفةُ اليدِ، وسرعةُ الحركةِ، والأوَّلُ من هذه الأنواعِ هو السيمياءُ بالحقيقةِ، والثاني من فروعِ الهندسةِ " **(المناصرة،2002م: 23)**، ولعلَّ أبرزَ تفكيرٍ سيميائيٍّ قديمٍ نجده عند عبدِ القاهرِ الجرجانيّ (ت471هـ) صاحبُ نظريةِ النظمِ، إذ قال في حديثِهِ عن الألفاظِ: إنَّها" تجري مجرى العلاماتِ والسماتِ، ولا معنى للعلامةِ والسمةِ حتى يحتملُ الشيءُ ما جُعِلتِ العلامةُ دليلاً عليه " **(الجرجانيّ،1972م: 280)**، وذهبَ الغزاليُّ (ت505هـ): أنَّ للشيءِ وجوداً في الأعيانِ، ثُمَّ في الأذهانِ، ثُمَّ في الألفاظِ، ثُمَّ في الكتابةِ، فالكتابةُ دالةٌ على اللفظِ، واللفظُ دالٌ على المعنى الّذي في النفسِ، والّذي في النفسِ هو مثالُ الوجودِ في الأعيانِ **(الغزالي،(د ـ ت)،36).**

فالسيميائيَّةُ في تراثِنا النقديّ فقد حددَها الإطارُ المرجعيُّ للنصّ والمُتلقّي منذُ البدايةِ؛ غيرَ أنَّ ذلكَ التُّراث بكُلِّ مصادرِهِ المعرفيَّةِ، ووسائلِه المتعدِّدةِ في التعاملِ مع ضروبِ الكلامِ كان - التُّراثُ- أكثر التزامٍ بطبيعة ونوعيَّةِ العلاقاتِ بين النصّ وأحوالِ المُتلقّي، وقد احتضنَ هذا التراثُ الكبيرُ من مواقفٍ للتّلقّي التي تقتربُ من النظريَّاتِ المعاصرةِ في التّلقّي والاستقبالِ **(بو سقطة،2000م :94)**، أيّ نظريةُ القراءةِ، ونظريةُ الاستقبالِ، فعرفَ العلماءُ العربُ التفكيرَ السيميائيَّ منذُ القدمِ، لكنَّهم أختلفوا في أصلِهِ.

**ثانياً ـ السيمياءُ في الخطابِ النقديّ العربيّ المعاصرِ:**

إنَّ الحداثِي العربيَّ له حضوران، يحرصُ عليهما قدرُ استطاعتِه، حضورٌ في مجتمعهِ العربيّ، وحضورٌ أمامَ مركزِ الثقافةِ العربيَّةِ، وحضورُهِ في الثقافةِ العربيَّةِ واضحٌ فهو يحاربُ التخلفَ والجمودَ في النظمِ والمؤسساتِ، كما يحطمُ

التقاليدَ اللغويَّةَ والفنّيَّةَ، ويُمارسُ أقصى ما يستطيعُ من حريةٍ في التشكيلِ، معبراً عن شهوةِ الإبداعِ، وغرامِ الإكتشافِ في كلِّ تجربةٍ جديدةٍ **(عياد،1993م:16)**، فهو يقفُ ضدَ الجمودِ والتخلفِ، وفي الوقتِ نفسِهِ يقفُ ضدَ الثقافةِ التجاريَّةِ الرأسماليَّةِ.

فالسيمياءُ أو السيميولوجيا تُرجمَ ستاً وثلاثين مصطلحاً عربيَّاً مقابلَ هذين المفهومين **(وغليسي،2008م:221)**، إذ إنَّ في العالمِ العربيِّ الحديثِ وضعَها يختلفُ تماماً عمّا عليه في أوربا، إذ لم يرقَ بحكمِ التضاربِ الموجودِ في المصطلحاتِ المستعملةِ إلى بلورةِ أنموذجٍ مؤسسٍ لخطابٍ علميٍّ دقيقٍ يضبطُ مفاهيَمه، وأدواتَه الإجرائيَّةِ الخاصةِ به سلفاً، يكفي أنْ نقرأ بعضَ الدراساتِ السيميائيَّةِ؛ لنثبتَ من الاختلافاتِ الموجودةِ بين الباحثين، التي تُؤثرُ سلباً في تبليغِ الرسالةِ العلميَّةِ، وتفسرُ جانباً من جوانبِ الفشلِ في الاتصالِ القائمِ بين القارئِ العربيِّ والمعرفةِ السيميائيَّةِ، ولأنَّ كان الخطابُ السيميائيُّ المعاصرُ مستعصيَ الفهمِ في لغتِه الأصليةِ؛ فإنَّ الترجمةَ بالشكّلِ الّذي يتمُّ به، وبحكمِ تعبيرِها عن رغبةٍ فرديةٍ، تخضعُ لميولِ شخصيَّةٍ أكثرَ ممَّا تخضعُ لفعلٍ معرفيٍّ، تزيدها غموضاً على غموضٍ، ولا تفي بالغرضِ العلميِّ، وتتعقدُ الأمورُ أكثرَ فأكثرَ عندما نعلمُ أنَّ ترجمةَ الخطابِ النقديِّ المنجزةِ في إطارِ السيميائيَّةِ **(مالك،1999م:45)**.

فقد أختلفَ الباحثون والدارسون العربُ، وتعددتْ آراؤهم في تقريبِ مصطلحِ السيمياءِ (semiatics) ممَّا جعلَ المصطلحُ يعاني من إشكالاتٍ كثيرةٍ في النقدِ العربيّ، إذ اختلفتِ التسميةُ من ناقدٍ لآخرَ، فعبدُ السلامِ المسديّ يؤثرُ استعمال مصطلحَ علمِ العلاماتِ **(المسدي،1977م:178)**، وعبد الله الغذّاميّ يعلقُ على هذا التعريبِ بقوله: " هو تعريبٌ سليمٌ ولا أعترضُ عليه، لولا أنني وجدْتُ مشكلةً في النسبةِ إليه، حيثُ استعصى عليّ أنْ أقولَ مثلاً، تحليلًا علاماتيّاً بدلاً من تحليلِ سيملوجيّ، ووجدتُ الإفرادَ غامضاً فيما لو قلتُ تحليلاً علاميّاً كما فعلَ المسديُّ " **(الغذامي،1985م:42)**.

لقد تعددتْ تعريفاتُ هذا المصطلحَ التي توحي بدلالتِه، والمرادُ منه، ولا سيما في تأليفِ المحدثين العربِ وأبحاثِهم، فقد أوردَ محمَّدُ السرغينيُّ تعريفاً للسيميولوجيا "هي ذلكَ العلمُ الّذي يبحثُ في أنظمةِ العلاماتِ أيّاً كان مصدرُها، لغويّاً، أو سننيّاً، أو مؤشريّاً" **(السرغيني،1987م:5–6)**، أمّا صلاحُ فضل؛ فقد حددَ مفهومَ السيميولوجيا بأنَّها " العلمُ الّذي يُدرسُ الأنظمةَ الرمزيَّةَ في كُلِّ الإشاراتِ الدالةِ، وكيفيةِ هذهِ الدلالةِ" **(فضل،1998م:297)**، في حين ذهبَ سعيد علوش إلى تعريفِها بقولهِ "هي دراسةٌ لكُلِّ مظاهرِ الثقافةِ، كما لو كانتْ أنظمةٌ للعلامةِ، أعتماداً على أفتراضِ مظاهرِ الثقافةِ، كأنظمة علاماتٍ في الواقعِ" **(علوش،**1985م**: 118)** .

والجديرُ بالذكرِ أنَّ السيمياءَ بوصفِها علماً ومنهجاً لتحليلِ الخطابِ؛ انتقلتْ إلى الوطنِ العربيّ في وقتٍ متأخرٍ نسبيّاً، فجاءتِ القراءاتُ والدراساتُ السيميائيَّةُ العربيَّةُ مختلفةً، فمنهم من يوردِها قسماً واحداً، تنظيراً أو تطبيقاً، ومنهم من جمعَ بين الاثنين، ومن أبرزِ تلكَ الدراساتِ العربيَّةِ، دراسةُ محمَّدِ مفتاحٍ بالمغربِ في عامِ (1985م) بعنوانِ (تحليل الخطاب الشعريّ ـــ استراتيجية التناص) وبدأ الدراسةَ بمدخلٍ تنظيريٍّ، تناولَ فيه عناصرَ تحليلِ الخطابِ الشعريّ، وبعدَها طبقَ ما ورد في المقدمةِ النظريةِ. وبعد عرضِهِ لوجهاتِ النظرِ السيميولوجيّةِ، وصلَ إلى مجموعةٍ من القواسمِ المشتركةِ بين المنظرين السيميوطيقين للشعرِ، أبرزَها **(مفتاح،1992م:5-6)**:

1- قراءةُ النصِّ الشعريِّ من وجهتين،هما: التعبيرُ والمضمونُ.

2- تعددُ القراءاتِ للنصِّ الواحِد، بناءً على تطبيقِ مفهومِ التشاكلِ.

3- النصُّ الشعريُّ لعبٌ لغويٌّ .

4- النصُّ الشعريُّ منغلقٌ على نفسِهِ، له عالمُه، وحياتُه الخاصان، فلا يحيلُ على واقعٍ إلّا ليخرقَه.

وفي عام (1987م) كتبَ الناقدُ محمَّدُ السرغينيّ كتابَه الموسومِ بـــ(محاضرات في السيميولوجيّا) أيضاً كان فيه جانبان (تنظيريّ وتطبيقيّ) معتمداً على عناصرِ النظريةِ البارتيَّةِ التي تُجِبَ الأعتمادُ على القصيدةِ وحدها في استخراجِ المعطياتِ، التي تعينُ على تفسيرِ النصِّ؛ بوصفِهِ أنَّ كلَّ نصٍّ يحملُ في تضاعيفه مفاتيحَ حلٍّ ما يراد حلّه، وتفجيره استنطاقاتِ الدلالاتِ الممكنةِ دون الخروجِ عن سياقِ العامِ، وذلكَ باحترامِ الظواهرِ البارزةِ في النصِّ، أو الموحيَّة التي نشعرُ ونحن نحللُها أنّها ذاتُ حمولةٍ دلاليَّةٍ ثرية **(السرغيني،1987م:12)**، وجاءَ صلاحُ فضل، (1990م) بدراسةٍ عنوانَها ( شفراتُ النصّ: بحوث سيميولوجيّة في شعريَّة القص والقصيد) ولم يتطرقْ في هذهِ الدراسةِ إلى المدخلِ النظريِّ للمنهجِ السيميولوجيّ، فضلَ أنْ يدخلَ الجوانبَ التطبيقيَّةَ مباشرةً، وقد وضّحَ السببَ في ذلكَ، هو أنَّ " المنهجَ السيميولوجيَّ في تناولِ الظواهرِ الأدبيَّةِ والثقافيَّةِ، وفكَّ شفراتِها، واستكشافَ شعريتِها، قد حُظِيَ ببعضِ التأسيسِ النظريِّ في لغتنا العربيَّةِ، وبقى استكمالُ اختباره ببحوثٍ تطبيقيَّةٍ، تستكشفُ إمكاناتِه، وتجربُ مختلفُ مستوياتِه تجريباً يرتاد دون أنْ يرتدَ، ويتعمقَ في استقصاءِ الأدواتِ المنهجيَّةِ، كي يستبقى منها ما يضمنُ له المشروعيَّةَ العلميَّةَ، والكفاءةَ التحليليَّةَ، واليقينَ النقديَّ" **(فضل،1990م:7)**، وهذا يحُمدُ له لبعده عن الجانبِ التنظيريّ واتجاهِه المباشرِ إلى الجانبِ التطبيقيّ المكثّفِ، فهو ينطلقُ إلى المضمونِ محاولاً فكَّ الشفراتِ، وبذلكَ يكون كتابُه محاولةً تطبيقيَّةً تسعى إلى فكِّ التمركزِ الشفراتيّ، وبيانِ سمتِه الفاعلةِ في استكشافِ مدياتِ النصِّ ومحاورةِ الأساسيّةِ.

وقدّمَ محمَّدُ عزام دراسةً سيميائيّةً عام (1996م) وذلكَ في كتابِه (النقد والدلالة نحو تحليل سيميائيّ للأدب) وقد ركزَ محمَّدُ عزام في مستوياتِ الخطابِ الشعريِّ ومكوّناتِه المتمثلةِ في **(عزام،1996م:70)**:

1- المستوى الصوتيّ .

2ـ المستوى المعجميّ .

3ـ المستوى التركيبيّ .

4ـ المستوى المعنويّ .

ولكنَّه لم يستعملْ المستوى الصوتيَّ بنحوٍ جيد، فكان ينبغي له أنْ يتحدثَ عن حروفِ الجهرِ والهمسِ، وعلاقتِها بالمدلولِ اللغويّ، فالصوتُ له أهميةٌ قصوى في بناءِ النصّ، وتوزيعُ دلالاتِه، أمّا الكلماتُ ذاتُ الدلالةِ الإيجابيةِ؛ فأرجعها إلى ثلاثةِ أنواعٍ، وعند تحليلِه السيميائيّ لقصيدةِ (شاهين) للشاعرِ السوريّ نسى نوعاً مهماً؛ وهو النسقُ الثقافيُّ للشاعرِ، وكذلكَ قدّمَ حميدُ سمير من المغربِ عام (1999م) مقاربةً سيميائيَّةً في دراستِه حول (رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي) وهي دراسةٌ تُعدُّ أقلَ كفايةً من الدراساتِ التي سبقتها، حيثُ إنَّ الناقدَ قدّمَ قراءةً انطباعيَّة، وقد ربطَها بحالةِ الشاعرِ النفسيَّةِ، ومن ثُمَّ، فقد حمَّلَ كُلَّ نقدِهِ على الشاعرِ، ووجَّه كلَّ مقارباتِه السيميائيَّةِ إلى الشاعرِ نفسِه، ليصلَ في النهايةِ إلى الثنائيةِ الضدّيةِ في النصّ، القائمةَ على العلاقةِ الجدليَّةِ بين الحياةِ والموتِ **(سمير،1999م:55–62)**.

ومن البحوثِ والدراساتِ عند الباحثين والنقادِ المعاصرين العربِ حولَ السيمياءِ مثل:(توظيف الشفرة والرمز في الفلم السينمائيّ) مقال لـــ ماهر مجيد إبراهيم الّذي يرى أنَّ الشفرةَ هي الأساسُ في توصيلِ الفهمِ وأنْ تباينت من متلقٍ إلى آخر**(إبراهيم،2002م:104)**، وكذلكَ كتاب (شيفرة أودنيس الشعريَّة، سيمياء الدال ولعبة المعنى) لـــ محمَّد صابر عبيد، فهو يفكُّ أسراراً شعريَّةً لأدونيس.

وبعد هذا، يمكنُ القولُ: إنَّ الجهودَ العربيَّةَ في الاتجاهِ السيميائيّ كانتْ لها وقفةٌ تستمدُ ديمومتها من توافرِ القراءاتِ، التي اتسمتْ بطابعِ المحاولةِ والرصدِ وفي تقديمِ المقارباتِ النقديَّةِ، التي سعتْ نحوَ استظهارِ المغزى أو السبيلَ لاستشفافِ الكامنِ وراءِ تلكَ الإيماءاتِ بطريقةٍ ما.

إنَّ هذهِ الدراسةَ تدورُ قراءتُها حولَ تقنياتِ (الشفرة) وآلياتِها المستخدمةِ في نصوصِ البخلاءِ؛ وذلكَ نظراً لما ينمازُ به الأداءُ الشفراتيُّ في تلكَ النصوصِ, حيثُ تمثلُ أكبرُ الآثارِ التي ابقتْ عليها الأيّامُ من ميراثِ الجاحظِ الأدبيَّ الخالصَ, إذ قدّم لنا فيها نماذجَ بشريَّةً حيّةً تدينُ بمذهبِ البخلِ, جاءتْ متنوعةً، وهذا التنوعُ يضعُ المُتلقّي في ضربٍ من الفوضى والاضطرابِ, وبناءً على هذا التصور سيكونُ المنحى البحثيُّ أمامَ ثلاثةِ أبعادٍ التي اتخذَها في نصوصِه وهي:

**ــ البُعدُ اللغويُّ:(The linguistic dimension)**

**ــ البُعدُ الدراميُّ :(The dramatic dimension)**

**ـ البُعدُ الثقافيُّ:(The cultural dimension)**

نقصدُ بالبُعدِ اللغويّ إنتاجَ التلفظِ في مقامِ الخطابِ وليس دراسةَ الجملةِ، أمَّا البُعدُ الدراميُّ يُعنى بحركيَّةِ النصِّ، وجمالِ مدياته الدواليَّةِ، والبُعدِ الثقافيّ يُعنى بالمتبنياتِ الأساسيَّةِ التي بُنِي علِيها النصُّ؛ بحكمِ دوافعَ المشاهداتِ اليوميَّة للمجتمعِ.

**أوَّلاً- البُعدُ اللغويُّ: (The linguistic dimension)**

تنطلقُ أهميةُ البعدِ اللغويّ بوصفِهِ مرتكزاً أساسيَّاً في الإبداعِ الأدبيّ مِنْ حيثُ إنَّ سلطةَ اللغةِ موضوعٌ قديمٌ حديثٌ, درسُهُ الباحثونَ في مجالاتٍ علميَّةٍ ومعرفيَّةٍ مختلفةٍ, فهي بحكمِ طبيعتِها العرفيَّةِ والقانونيَّةِ والمؤسساتيَّةِ، وبحكمِ سلطتِها، وقوةِ كلماتِها تكونُ ملزمةً للأنا والآخر, وبعبارةٍ أُخرى تستعملُ للالزامِ والالتزامِ, فتُعدُّ المكوّنَ الّذي يشغلُ صميمَ العملِ الأدبيّ الإبداعيّ ؛ لأهميتها في الإنتاجِ الثقافيّ بنحوٍ عامٍ والفنيّ بنحوٍ خاصٍ, **(الطحان،1981م:116)** .

فالبُعدُ اللغويُّ بوصفِهِ دالٌّ غامضٌ لا يمكنُ أن يفصلَ عن النصّ الأدبيّ. فالغموضُ لن يكونَ إلَّا دلالةً معبرةً على ما في أعماقِ المبدعِ, و" مواردِ الغموضِ في التكوينِ اللغويّ كثيرةٍ, وقد اهتدى إليها كثيرٌ مِنْ أهلِ التفسيرِ والتأويلِ, وأهلِ اللغةِ والنقدِ, بعد أن اتّسعتْ دائرةُ التأملِ في التدريسِ والتأليفِ, وأخذ المفكرونَ يستنبطونَ ويقلبون الأمرَ على أوجهٍ مختلفةٍ, فهم ينظرون إلى التركيبِ, فإنَّ دلّ على ظاهرٍ فلا مشاحة في ذلكَ, وإن احتملَ أوجهاً أخرى، فأنَّه يستدعي التأملَ والتأويلَ", **(العطيويّ،2000م:77)**، وهذا الأمرُ يقتضي البحثَ عن دلالاتٍ شفراتيَّةٍ متجددةٍ، تكفلُ كشفَها آلياتُ التّلقّي الناتجةِ عن عمقِ القراءةِ النصيَّةِ وتعددِها؛ لأنَّ التجددَ الدلاليَّ ماهو إلَّا انتقالُ مستوى اللغةِ إلى مستوى القراءةِ، **(صفدي،1986م:11)**.

ومغزى ذلكَ نجدُ أنَّ نصوصَ كتابِ البخلاءِ فيها طائفةٌ من الأبعادِ اللغويَّةِ الغامضةِ التي تخرجُ عن صورةِ معانيها المعجميَّةِ العرفيَّةِ إلى دلالاتٍ لغويَّةٍ مشفرةٍ, وهذا الأساسُ يقودنا إلى الوقوفِ عند عنصرينِ من عناصرِ الأداءِ الشفراتيَّ وهما: التراكيبُ النحويَّةُ وتاويلاتُها، واستعمالُ الألفاظِ الأعجميَّةِ في النصّ القصصيّ, حيثُ تباريحُ ذلكَ نجدُه في قصّةِ ذرّاعِ الذرّاعِ مع خالدِ بنِ صفوان حيثُ وردَ فيها:

**" وقالوا: كان ذِرّاعُ الذرّاعِ مع خالدِ بنِ صفوان، فوضعوا بين يديه دجاجةً، وبين يديه شيءً من زيتون، فجعل يلحظُ الدجاجةَ، فقال: (( كأنك تهمّ بها))، قال: ((ومن يمنعني؟))، قال: ((إذًا أصير أنا وأنت في مالي سواء)) ".(الجاحظ،1990م:151)**

إذ إنَّ القارئَ في هذا النصّ يجدُ نفسَهُ حائراً، فالجاحظُ دفعَ بنصّه إلى الدخولِ في شفرةٍ نصيَّةٍ جاءت لتسجلَ استفهاماً وتعجباً وهو: من الّذي جعلَ يلحظُ الدجاجةَ؟؛ ليخلقَ وتيرةَ اضطرابٍ لغويّ مشفرٍ بوساطةِ الضمائِر وعلى ما

تعودُ عليه في السياقِ, لأنَّ " في القراءةِ الأولى للنصِّ نفهمُ من العباراتِ المعنى الذي يؤديه إلينا ارتباطُ السابقِ بالكلماتِ, ولككنا إذا أخذنا نشكُ في هذا الارتباطِ السابقِ بدأنا نلتمسُ معنى أخرَ وثيقَ الارتباطِ ببناءِ النصِّ؛ لذلكَ يكون النصُّ إلى حدٍّ ما الذي هدانا إلى طريقٍ معناه"، **(ناصف،1965م:160)**، فمودى ذلكَ نجدُه في ضميرِ لفظةِ **(يديه)** حيثُ جاءَ مرتين ولا يتبين للمُتلقّي للقراءةِ الأوَّلى على مَن يعودا هذانِ الضميرانِ، ممَّا يخلقُ نوعًا مِن التشفير في هذا السياقِ، وهذا يحتاجُ إلى مُتلقٍّ يستطيعُ معرفةَ على مَن يعود هذا الضميرِ، ففي **(يديه)** الأوَّلى يرجعُ إلى خالدِ بنِ صفوانٍ، وضميرُ **(يديه)** الثانية يعودُ إلى ذرّاعِ الذرّاعِ، وأمّا الضميرُ المستترُ في **(جعل)** يعودُ إلى ذرّاعِ الذرّاعِ، فهوَ يجعلُ المُتلقّي من إيجادِ تفاعلِ يخصبُ المعنى ويخلقُ له تذوقاً خاصاً بهِ.

إذ جاءَ إثراءُ الجاحظِ لنصوصِهِ دلاليًّاً عبرَ إسقاطِ ضمائرٍ فيها؛ لتكونَ ملمحاً إيحائيًّاً مكوّناً بدورهِ بؤرةً خياليَّةً لشدّ انتباه المُتلقّي، ومن هنا " يكونُ تحديدُ دلالةِ هذا الظاهرِ قرينةً لفظيَّةً تعيّنُ الإبهامِ, الّذي كان الضميرُ يشتملُ عليه بالوضعِ؛ لأنَّ معنى الضميرِ وظيفيٌّ وهو الحاضرُ أو الغائبُ على إطلاقِهما فلا يدلُّ دلالةً معجميَّةً إلَّا بضميمةِ المرجعِ لفظاً أو رتبةً وبوساطةِ هذا المرجعُ يمكنُ أن يدلُّ الضميرُ على معّينٍ, وتقدّمُ هذا المرجعِ لفظاً أو رتبةً أو هما معاً ضروري للوصولِ إلى هذهِ الدلالةِ, ولا يمكنُ للضمائرِ أن تدلُّ على مسمّى إلَّا بوساطةِ هذا المرجعِ"،**(بنيس،1979م:182)**؛ ولتقصي حقيقةَ ذلكَ في تأكيدِ صحةِ هذا الاتجاهِ يمكنُ الوقوفُ عندَ حديثِ (خالد بن يزيد)، ووصيتِهِ لابنه، إذ يقولُ: **" إنّ اللهَ ــ جلّ ذكره ــ لم يسلطْ القضاءَ على أموالِ الأولادِ إلاّ عقوبةً لأولادِ، لأنّ أباه إن كان غنيًّا قادرًا أحبَّ أن يُريه غناه وقدرتَه، إن كانَ فقيراً عاجزاً أحبَّ أن يستريحَ من شَينه ومن حملَ مؤنتِه، وإن كانَ خارجاً من الحالينِ أحبَّ أن يستريحَ من مُداراته، فلا هم شكروا من جمعٍ لهم وكفاهم ووقاهم وغرسهم، ولاهم صبروا على من أوجب الله حقّه عليهم" .(الجاحظ،1990م:48-49)**

إنَّ الجاحظَ بنصّهِ هذا إنَّما يدفعُ المُتلقّي لإنتاجِ دلالةٍ ما حول اشكاليَّةِ عودةِ الضمائرِ في هذا النصِّ, وهذا يُعبّرُ عن قوةِ السردِ عنده, فتجلّت لفطةُ (أباه) شفرةً لغويَّةً تحشدتْ بها الكثّافةُ الرؤيويَّةُ في نسيجِ قصّتِهِ, التي احتوتْ على غموضٍ وحيرةٍ خلقَها الضميرُ لدى المُتلقّي الّذي لا يتبينُ له للوهلةِ الأولى معرفةً إلى مَنْ يعودُ في النصِّ, فهو بدأ الكلامَ بضميرِ الجمعِ، ثُمَّ انتقلَ إلى ضميرِ المفردِ، ثُمَّ عادَ إلى ضميرِ الجمعِ، ويبدو عودةُ هذا الضمير إلى الولدِ المفهومِ ضمنًا، وفاعلِ (يريه) يعودُ إلى الأبِ، أيَّ بالإنفاقِ عليه عن سعة، حيثُ يراوحُ بين الضميرين دون أنْ يدخلَ عنصرًا جديدًا، وعلى هذا النحوِ كانتِ المبثوثاتُ الشفراتيَّةُ التي أمطرَها الجاحظُ من التراكيبِ النحويّةِ وتأويلاتِها هي عائديَّةُ الضمائرِ التي شكلتْ صورٌ مكثفةٌ من الإيحاءِ, حيثُ نجده يذكرُ ضميرًا ويلتبسُ عائده فلا ندرك ارتباطَه واحالاتَه.

وبحكمِ تميزِ أسلوبِه النصيّ عن سائرِ النصوصِ الأخرى؛ ما دفعَه إلى الإفادةِ من الازدهارِ الكبيرِ الّذي شهدَه العصرُ العباسيُّ وتلاقحُ الثقافاتِ الأخرى، فكانَ دائمَ البحثِ في محتوى الثقافاتِ المجاورةِ آنذاك، إذ "يبحثُ في المدونِ

والمترجمِ والمنقولِ، في ثقافاتِ المعرفةِ: كالهنديَّةِ، والفارسيَّةِ، واليونانيَّةِ، والرومانيَّةِ؛ لتحسينَ ذائقةَ الصفوةِ، وتهذيبَ سلوكِها وتنقيةَ مرادِها"،**(الموسويّ،(د ـ ت):57)**، للإفادةِ من نتاجِهم الفكريّ في تطويرِ أنماطِ حياتِهِ الأدبيَّةِ والاجتماعيَّةِ؛ ممَّا أكسبَه معرفةً لغويَّةً وثقافيَّةً واسعةً، أدّت إلى استعمالِ ألفاظٍ أعجميَّةٍ غريبةٍ زجَّ بها في فضاءاتِ نصوصِهِ، وربطَها بالمتعةِ الحسيَّةِ والعقليَّةِ، فوضفَها لتعزيز"روافدِ ودعائمِ يتعززُ بها نظامُهُ، ويتقوى بها نسيجُهُ الدلاليُّ، وتنجلي بها مقصدياتُه"، **(بازي،2013م:110)**، فكان همُّه أن يعبّرَ بلغةٍ غنيةٍ بالمفرداتِ، حيثُ يعنى عنايةً خاصةً باختيارِ الكلمةِ؛ لتكونَ أداةً إيصاليَّةً معبّرةً عن أفكارِه، ورؤاهِ التي دفعَها إلى نصِّه، لتمثلَ صورةَ البخيلِ لعصرِهِ، ومِنْ مصداقِ ذلكَ قصَّةُ الشيخِ الخراسانيّ، والتي رواها إبراهيمُ السِّنديّ، إذ يقولُ: **"وحدثني إبراهيمُ بنُ السِّنديّ قال: كان على ربضِ الشاذروان شيخٌ لنا، من أهلِ خراسانَ، وكان مصححًا بعيدًا عن الفسادِ ومن الرشا ومن الحكمِ بالهوى، وكان حفيًّا جدًّا، وكذلك كان في إمساكِه وفي بخلِهِ وتدنيقِهِ في نفقاتِهِ، وكان لا يأكلُ إلا ما بدّ منه، ولا يشربُ إلا ما بدّ له، غيرَ أنّه إذا كان في غداة كلّ جمعةٍ حملَ معه منديلًا فيه جرذقتان، وقطع لحم سكباج مبرّد، وقطع جبن، وزيتونات، وصرة فيها ملح، وأخرى فيها أشنان، وأربع بيضات ليس منها بدّ".** **(الجاحظ،1990م:44)**

وجهُ الجاحظِ في هذا النصّ أثّر أسلوبُه اللغويُّ الشاحنُ لأطرِه التعبيريَّةِ، إلى إنتاجِ رمزيَّةٍ إيحائيَّةٍ دالةٍ على البخلِ تمكنُهُ مِن استثارةِ المُتلقّي عبّر الألفاظِ الاعجميَّةِ، وهذا النصُّ يتطلبُ من المُتلقّي أن يكونَ دائبَ البحثِ؛ لكشفِ المعاني الغائبةِ في متنِ النصّ، ولا يتأتى له ما لم تكنْ لديه إحاطةٌ بمرجعيَّةِ النصّ وتفصيلاتِه، لأنَّ "أيَّة قراءةٍ مهما كانتْ جديتُها لا يمكن أن تنجوَ من المفارقاتِ الإشكاليَّةِ التي يظنُّ النصُّ يواجهَها بها "، **(عقاق،2002م:8)**

حيثُ نبعتْ جماليَّةُ الألفاظِ الأعجميَّةِ في هذهِ القصةِ، إذ يلحظُ القارئُ وجودَ ألفاظٍ غريبةٍ غامضةٍ بعناصرِها اللغويَّةٍ الإيحائيَّةِ، تحتاجُ إلى استضاءاتٍ تأويليَّةٍ للجوانبِ الخافيةِ في مكنوّنِ ذاتِ المبدعِ فقولُه: ((ربض الشاذروان، جرذقتان، سكباج)) هي الفاظٌ فارسيَّةٌ استعملَها مع اللغةِ العربيَّةِ تحملُ إشاراتٍ دالّةٍ على معانٍ غائبةٍ يتبناها الناقدُ أو المُتلقّي، فالشاذروان؛ كلمة فارسيَّة ومعناها نوعٌ من القناطرِ أو الخزاناتِ يتيحُ للماء أن يتجمعَ وراءه ويرتفعُ، إذ إنَّ صفتَه إنَّ الماءَ يتبحرُ عنده، **(الشاميّ،1906م:411)**، ولفظةُ الجرذقةِ، الرغيفُ، أيَّ الرغيفُ الغليظُ، أو الخبزُ الغليظُ، **(الخفاجيّ،1282ه:58)**، وأمَّا السكباجُ مرقٌ يُعملُ من اللحمِ، والخلِّ، معرب (سكبًا)، وهو مركبٌ (سك)، أيَّ خلّ، ومن (با)، أيَّ طعامٍ ويسمى الخليلة، أو المخللة ، **(الكلدانيّ،1908م:224).**

إنَّ احتفالَ نصوصِ البخلاءِ بشكلٍ متناثرٍ بالألفاظِ الاعجميَّةِ ذاتِ إيماءاتِ خفيَّة تضعُ القارئُ أمامَ توقعاتٍ محبطةٍ في كُلِّ آنٍ، فما أن يتضحَ معه المعنى حتى يُفاجأ ببروزِ ألفاظٍ جديدةٍ تدخلَه في عتمةٍ أخرى؛ لأنَّها " تتنوعُ في تياراتِ لا تُدرك منفصلةً، وإنَّما تنبثقُ شكّولها من خلالِ الدلالاتِ اللغويَّةِ، وبوساطةِ تتابعُ المعطياتِ الإيحائيَّةِ"، **(عبيد،2003م:43)**

ومن مسوغاتِ ذلكَ نجدُه في قصَّةِ الحزاميّ، حيثُ يقولُ: **"هو ذا أنا أشتهي لحم دجاجتين: واحدة خلاسية مسمّنة، واخرى خوامزكة رخصة"، (الجاحظ،1990م:62)**، فالخوامزكة كلمةٌ فارسيَّةٌ، لم أجدْ لها معنى مناسبًا للسياقِ ممَّا أتيحَ من المعاجمِ الفارسيَّةِ، لكن يبدو هذهِ اللفظةُ نفسُها (خاميز) كما ذهبَ صاحبُ لسانِ العربِ على أنَّها فارسيَّةُ الأصلِ ومعناها في العربيّةِ (عمص) وهو أن يُشرَّحَ اللحم رقيقاً، ويُؤكلُ غيرَ مطبوخٍ، ولا مشوي، وهذا ما يفعلُه السكارى، **(ابن منظور،2000م:مادة أمص)**، يبدو اختيارَ اللفظةِ مرصودةٍ من مرئياتِ الواقعِ الّذي يعيشُه الجاحظُ من الانفتاحِ الكبيرِ الّذي شهده العصرُ العباسيُّ، فهو يقومُ بالهجومِ المباغتِ على المُتلقِّي باختيارِه ألفاظًا خارجَ المفهوماتِ السائدةِ؛ ممَّا تؤدي إلى مزيدٍ مِن الغموضِ في النصِّ.

ووردتْ في القصَّةِ ذاتها كلمةٌ أخرى، **إذ يقول: " أوَّل ذلك كِراء الحمال، ثم هو على خطرٍ حتّى يصيرُ إلى المنزل، فإذا صار إلى المنزلِ، صار سببًا لطلب العصيدة والأرُزّة والبستندود"، (الجاحظ،1990م:13)**، مثلتِ (البستندود) شفرةٌ في النصُّ، وهي كلمةٌ فارسيَّةٌ " تدلُّ في على ذلكَ النوعِ من الفطائرِ المحشوةِ"، **(الجاحظ،1990م:335)**، إذ إنَّها اسهمتْ في إنتاجِ ذاكرةٍ ثقافيَّةٍ تُخلِّدُ حضورَ المبدعِ التي عملَ على ضخِّها في متبيناتِ النصِّ؛ لكشفِ شفرتِه وعمليَّةِ استقراءه مِنْ قبل المُتلقِّي، والوقوفِ على المكمّنِ الجماليّ للنصِّ.

بروزُ البعدُ اللغويُّ في القيمةِ النصيَّةِ لأسلوبِ الجاحظِ في البخلاءِ؛ ممثلاً شفراتيّاً قاد مضمونَ قصصِهِ المشحونةِ بالإيحاءاتِ والقيمِ التعبيريَّةِ، والمعرفيَّةِ، والثقافيَّةِ، التي اتته من روافدٍ مختلفةٍ، فكان استعمالُه للضمائرِ ذاتِ دلالةٍ لغويَّةٍ فيها إيهامٌ وعتّمةٌ؛ بتجاوزهِ ما هو مألوفٌ في اللغةِ؛ ادتْ غيابُ مفاتيحِ النصّ، فالضميرُ الّذي يورده ينزلُ بين عيني المُتلقِّي وفي ذهنِه غائماً جوالاً لا يرسو على مرجعٍ محددٍ، وهذا يخلقُ لديهِ تصعيداً تصويريّاً؛ ممَّا يدخلُه في باحاتِ الغموضِ المشفرِ، بينما توظيفُ الألفاظِ الاعجميَّةِ أعطتْ دلالةً جماليَّةً، فكان بروزُها في نصوصِ البخلاءِ يعودُ إلى أجواءِ كتاباتِه المنفتحةِ على التنوعِ والاختلافِ، والحريةِ في الإبداعِ، فانمازتِ بالصورِ الجماليَّة، التي تعملُ على استثارةِ المُتلقِّي وجذبِ انتباهِه.

**ثانياً- البُعدُ الدراميُّ:(The dramatic dimension)**

يعدُّ البعدُ الدراميُّ ملمحاً أسلوبيّاً كاسراً لتوقعِ المُتلقِّي؛ بوصفِهِ شفرةً جديدةً قائمةً على الحوارِ الترميزيِّ الّذي يميلُ للإيحاءِ بعيداً عن التقريريَّةِ والمباشرةِ الظاهرةِ، إذ إنَّه "حوارٌ عميقٌ يستدعِي الشرحَ والتأويلَ، ويعتمدُ الحجةَ والبرهانَ، ويهدفُ إلى الإقناعِ، واثباتِ وجهةِ نظرٍ" **(تودوروف،1982م:57)**، فالحوارُ الدراميُّ يهتمُّ بالتعبيرِ عن الشخصيَّاتِ الدراميَّةِ بمختلفِ مستوياتِها، فيخلقُ صراعًا وتوترًا ويصعّدُ من وتيرةِ النصِّ بدلالاتٍ مختلفةٍ ينتّجُها المبدعُ، فتتحولُ داخلَ النصِّ إلى " شفرةٍ بالغةِ الخصوصيَّةِ والسيميائيَّةِ والتدليلِ والترميزِ والكشفِ، لا تكتفي برسمِ

الصورة والتقاط مدياتها ووضع حدودها؛ بل تسعى إلى رعايتها واستمرار رفدها بما تحتاجه مِنْ أدواتِ النمو والصيرورةِ والاستكمالِ وصولاً إلى الجمالِ المبتغى الّذي تقترحُه معطياتُها وتوفرُه إمكاناتُها"،**(عبيد،2009م:129)**؛ لتحويلِها إلى قيمةٍ ابداعيَّةٍ ووسيلةٍ تعبيريَّةٍ يوثقُها المبدعُ بعدسةِ تصويرِهِ.

أنَّ توظيفَ الجاحظُ للبعدِ الدراميّ لتنامي حركيَّةَ النصِّ على النحوِ الّذي يديمُ التواصلُ ونقلُ أحاديثٍ وحواراتٍ على ألسنةِ البخلاءِ؛ كان منبثقاً مِنْ قدرتِهِ على الإحاطةِ والإلمامِ بموضوعِ البخلِ الّذي يعالجُهُ بشمولٍ وعمقٍ ببراعتِه الفائقةِ، والإفاضةِ فيه مِنْ جميعِ جوانبِه، فكان هدفُهُ من ذلكَ الكشفِ عن بخلِ الشخصيّاتِ، فيتصدى للذينَ يعارضونَهم ويتهموهم بالبخلِ بما يحضرونه من الحججِ والبراهينِ؛ للدفاعِ عن مذهبِهم، وهذا كُلُّه تمظهرٌ في قصةِ الكنديّ، إذ جاءَ فيها :**" قالَ معبّد: نزلنا دارَ الكنديّ أكثر من سنة، نروّج له الكراء، ونقضي له الحوائجَ، ونفي له بالشرطِ ، قلت: قد فهمتُ ترويج الكراء، وقضاء الحوائج، فما معنى الوفاء بالشرط ؟ قال: في شرطه على السُّكان أن يكون له روث الدابة، وبعرُ الشاة، ونشوار العلوفة، والا يلقوا عظماً، ولا يخرجوا كساحة، وأن يكون له نوى التمر، .....**

**قال معبد: فينا أنا كذلك قدم ابن عم لي ومعه ابن له، وإذا رقعة منه قد جاءتني(( إن كان مقام هذين القادمين ليلة أو ليلتين احتملنا ذلك، وأن كان اطعام السكان في الليلة الواحدة يجر علينا الطمع في الليالي الكثيرة)) فكتبت إليه (( ليس مقامها عندنا إلّا شهرا أو نحوه)) فكتب إليَّ: ((إن دارك بثلاثين درهما، وأنتم ستة، لكلّ رأس خمسة، فإذا قد زدت رجلين فلا بد من زيادة خمستين، فالدار عليك من يومك هذا باربعين)) فكتبت إليه: ((وما يضرك من مقامهما ، وثقل ابدانهما على الأرض التي تحمل الجبال، وثقل مؤنتهما على دونك ؟ فاكتب إلي بعذرك لأعرفه)) ولم أدر أنّي أهجم على ماهجمت، وأنّي أقع منه فيما وقعت، فكتب إلي:**

**((الخصال التي تدعو إلى ذلكَ كثيرة، وهي قائمة معروفة، من ذلكَ سرعة امتلاء البالوعة، وما تنقيتها من شدة المؤنة،..."**.**(الجاحظ،1990م:82)**

جسّدَ الجاحظُ في نصّهِ هذا مشهداً دراميَّاً مندرجاً ضمن ما ينتجه بإبداعِه الشخصيّ بما ينسجمُ مع متطلباتِ الإبداعِ الثقافيِّ القائمِ على الحوارِ؛ دارتْ أحداثُه بين شخصيَّةِ الكنديِّ والشخصيَّةِ الرئيسةِ في الأحداثِ، وشخصيَّةِ معبدٍ وهي الشخصيَّةُ الثانويَّةُ؛ لإيصالِ المُتلقِّي إلى الاستنتاجِ مِنْ هذهِ الشخصيَّاتِ وتأويلِ ما توحي إليه "أن يكشفَ ما هو كامنٌ تحت ما هو ظاهرٌ وما هو خفيٌّ تحت ما هو واضحٌ"، **(بارت،1991م:153)**، إذ إنَّ حدودَ الوعي النقديِّ والثقافيِّ الّذي يمتلكُه الجاحظُ رسَّخَ القناعةَ لدى المُتلقِّي المتخصصِ بقدرتِه على استعمالِ اللغةِ استعمالاً فنّياً يكون دليلاً على قوةِ مهارتِهِ الإبداعيَّةِ المتجسدةِ في شاعريتِهِ القادرةِ على خلقِ استجابةٍ لها بالغُ الأثرِ في مُتلقِّي نصوصِه التي وضعَها في الدلالةِ التصويريَّةِ وحوارِيتِها الدراميَّةِ أشبه بوعاءٍ يحتضنُ لغتِه الشعريَّةِ؛ لتتجسدَ شكلاً ومضموناً في بناءِ النصِّ. **(غزوان،1994م:116)**

إنَّ البناءَ الدراميَّ الراسمَ لحديثِ النصِّ؛ أتى ليكونَ بمثابةِ أداةِ لشحنِ المفرداتِ بإيحائيَّةٍ إلى حواريَّةِ الحدثِ، حيثُ تبدأُ القصَّةُ بحديثِ معبدٍ وكيفيةِ نزولِه في دارِ الكنديِّ ويفي له بالشرطِ، وقد وردَ ذكرُ منزلِ الكنديِّ وهو مكانٌ مغلقٌ وخاصٌ، ثُمَّ يسردُ معبدٌ بقيةَ القصةِ فيقولُ: (قدمَ ابنُ عمٍّ لي ومعه ابن له،...) أيَّ إنَّ الرسالةَ جاءَتُه من الكنديِّ، فالقصَّةُ عبارةٌ عن مرسلٍ، وهو الكنديُّ يبعثُ رسالةً إلى معبدٍ، فهناكَ مرسلٌ للرسالةِ ومستقبلٌ لها، ويبدأ معبدٌ يكتبُ إليه ويحاججه؛ لأنَّه رفضَ نزولَ ابنِ عمِّ معبدٍ وابنه في منزلِهِ من غيرِ أنْ يدفعَ له أجرةً مبيتهما عنده، ويقومُ الكنديُّ بالردِ عليه، ويبدو أنَّ معبدًا استطاعَ استدراجَ الكنديِّ؛ لتحقيقَ غرضُه بالردِ عليه وهذا ما جاءَ في القصَّةِ، والحوارِ الذي دارَ بينهما هو حوارٌ قصديٌّ يكشفُ عن بخلِ الكنديِّ، وكيفيةِ محاججتِه لمعبدٍ حتى يدفعُ له **(الونسة،2004م:214)**، ونلحظُ أنَّ الكنديَّ عمدَ إلى الشرحِ والتفسيرِ الطويلِ؛ لإقناعِ معبدٍ، ويدافعُ عن حجتِه، كما نلحظُ طولَ الحوارِ، وهذا أمرٌ بديهيٌّ؛ لأنَّ البخيلَ أرادَ اثباتَ حجتِه. فالبعدُ الدراميُّ هنا حملَ مغزى مهمًا، وهو أنَّ البخلَ آنذاك أصبحَ لدى بعضِهم مبدأً يتخذونه ومنهجاً يسيرون عليهِ، ويحتجون له، وهذا الحوارُ لا يعملُ على تطويرِ الأحداثِ ودفعِها إلى الإمامِ بقدر ما يعملُ على تصويرِ الشخصيَّاتِ وبيانِ تأزمِ الصراعِ بينها. **(الونسة،2004م:215)**

سخّرَ الجاحظُ طاقتَه الفنيَّةَ ووسائلَ التعبيريَّةِ حيث جعلَ منها ثنائيَّةً حواريَّةً بين شخصياتِه التي تومئ بالبُعدِ الدراميِّ؛ بوصفِه نتاجاً إيحائيَّاً له مردوداتٌ جماليَّةٌ، حيثُ عمدَ إلى تركيبِ بنيةٍ دراميَّةٍ؛ لتحقيقَ من خلالها قوةَ انتباهٍ عاليةٍ، إذ أرادَ التأكيدَ على " وجودِ القارئِ معه لاحتلالِ مسارٍ عميقٍ وتأملي فضلًا عن تحفيزِ دورِه في عمليَّةِ الحفرِ المتواصلِ عن معاني النصِّ الداخليَّةِ من تقلباتِ نفسيَّةٍ ومواقفٍ فكريَّةٍ". **(جابر،2005م:129)**

إنَّ البعدَ الدراميَّ الّذي لُمحَ في القصَّةِ قائمٌ على الحوارِ الثنائي الترميزيِّ؛ بوصفِهِ ممثلاً شفراتيَّاً عن سلطةِ النصِّ، حيثُ عمدَ الراوي إلى تقديمِ وجهةِ نظرِ الشخصيَّةِ البخيلةِ، والحججِ التي قدمَها لإثباتِ بخلِه، فشكّلَ إيحاءاتٍ أدائيَّةٍ ومضمونيَّةٍ؛ لما يحتوي من المحاججةِ مِن كلا الطرفين، وهذا يؤكدُ على أنَّ الجاحظَ يؤمنُ بالمُتلقّي، لكشفِ الأبعادِ الفكريَّةِ والثقافيَّة للشخصيَّاتِ البخيلةِ داخلِ قصصِه.

**ثالثاً- البُعدُ الثقافيُّ:(The cultural dimension)**

تنطلقُ أهميةُ البعدِ الثقافيِّ في النصِّ القصصيِّ عندما " تستندُ القراءةُ إلى فضاءِ الجماليَّةِ؛ لتؤلفُ مصطلحَ القراءةِ الجماليَّةِ؛ بوصفِها الوسيلةَ الأقربَ لفكِ شفرةِ النصِّ، فإنَّ ذلكَ بلا شك يضاعفُ من أنفتاحِها على شعريَّةِ المقروءِ وأدبيتِه، وعناصرِ تشكيلِه المميزةِ؛ لترفعَ القراءةُ بذلكَ احتمالَها الجماليِّ الأقصى الّذي يولدُ المتعةَ القرائيَّةَ المرجوةَ "، **(عبيد،2009م:23)**

فالمتكلمُ حين يخرجُ من حدودِ المعياريَّةِ المطّردةِ يفعلُ ذلكَ؛ ليحقّقَ هدفاً دلاليَّاً، وهو ما يمكن أن نسمّيَه هدفاً شعريّاً، لا تنجزه الحدودُ المطّردةُ لدى المتحدثين باللغة، فتلك الحدودُ تحقّقُ المستوى النّفعيُّ، وهذا لا يشكلُ إساءةً للنصِّ، أو إخلالاً في جماليَّتِهِ الفنيَّة، وإنَّما يمنحُ المُتلقِّي أكبرَ قدرٍ مِنْ المعرفةِ في رحلتِهِ عبّر النصوص. **(الرواشدة،2005م:79)**

إنَّ الجوهرَ الّذي يقدّمَه المبدعُ مِنْ خلالِ ثقافتِه، هو ذلكَ التصورُ لمجتمعهِ على وفقِ ما تذهبَ إليه مخيلتُه المبدعةِ، فيتمظهرَ في نصِّهِ نظاماً اجتماعيَّاً يقوم على أساسٍ ثقافيٍّ وسلوكيٍّ وأمنيٍّ واقتصاديٍّ واضحَ المعالمِ، تنشأ فيه على الدوامِ التحالفاتُ الداخليَّةُ والخارجيَّةُ، بناءً على مصالحِ جوهريَّةٍ وبناءً على حقوقٍ ثقافيَّةٍ وإنسانيَّةٍ، **(الغذاميّ،2009م:159)**، إذ يقومُ فعلُه على الإحاطةِ بعالمِه، ومعرفةِ مدى نفوذِه، فيترسخُ همَّه الفنيّ على صياغةِ المعنى أو الفكرةِ، أو الشعور.

يُعدُّ هذا البُعدُ واحداً من الأبعادِ الاساسيَّةِ التي يقوى استعمالها في كتاباتِ الجاحظِ ، إذ نجده يوظفُ شفرةً ثقافيَّةً (تواصليَّة) يفتحُ أمامَنا إمكاناتٍ غنيَّةٍ للتأويلِ، وهذهِ حصيلةُ موهبتِه، وثقافتِه الموسوعيَّةِ، وتفاعلِه مع عصرِه، فحقيقةِ تأليفِه للبخلاءِ تقودُ إلى نتيجةٍ مفادَها؛ استمدَ موضوعُ البخلِ من المجتمعِ؛ لأنَّ التجاربَ والمشاهداتِ هي الأساسُ في استنباطِ الحقائقِ حولَ كنه الحياةِ، فولجَ النسقُ الثقافيُّ فاعليتَه في أعماقِ قصصِهِ، بوصفِه مدركاتٍ حسيَّةٍ لها أثرٌ كبيرٌ في توجيهِ المغزى المحققِ للقيمِ التصويريَّةِ بمنحاها الشفراتيّ القادرِ على الارتفاعِ بقيمةِ النصِّ، وما تثيره من هذهِ المكتنزات الثقافيَّة قصصُ أهلِ البصرةِ، وهي عبارةٌ عن مجموعةٍ قصصيَّةٍ اخترنا منها قصَّةَ مريمَ الصناعِ، إذ يقولُ:

**" فأقبل عليهم شيخ فقال: هل شعرتم بموت مريم الصنّاع ؟ فإنَّها كانتْ من ذوات الاقتصادِ، وصاحبة إصلاحٍ. قالوا: فحدثنا عنها . قال نوادرها كثيرة وحديثها طويل، ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية فقالوا: وما هي ؟ قال:**

**زوَّجت ابنتها وهي بنت اثنتي عشرة سنة، فحلتها الذهب، والفضة، وكستهاالمرويَّ والوشي، والقزّ والخزَّ، وعلَّقت المعصفر، ودقت الطيب، وعظمتْ أمرها في عين الختن، ورفعتْ قدرها عند الإحماء، فقال لها زوجها أنى لك هذا يا مريم؟ قالت هو من عند الله قال: دعي عنك الجملة وهاتي التفسير، والله ماكنت ذا مال قديماً ولاورثته حديثاً، وما أنت بخائنةٍ في نفسك ولا في مال بعلكِ، إلَّا أنْ تكوني قد وقعت على كنز وكيف دار الأمر؟، فقد أسقطتْ عني مؤنة وكفيتني هذهِ النائبة.**

**قالت: أعلم أنّي منذُ يوم ولدتُّها إلى أنْ زوَّجتها كنت أرفع من دقيق كُلّ عجنة حفنة، وكنَّا _ كما قد علمتَ_ نخبز في كُلِّ يوم مرّة، فإذا اجتمع من ذلكَ مكُّوكٌ بعثُه قال زوجها ....وأنّي لأرجو أنْ يخرج ولدك على عرقك الصالح ، وعلى مذهبك المحمود". (الجاحظ،1990م:30)**

النصُّ يحملُ بُعداً ثقافيَّاً عبرَ (المرسل) لها الّذي تمثلُ بالشيخ، عمد إلى إيصالِ فحوى هذهِ القصَّةِ إلى المرسلِ إليه، وهو أنَّ البخلَ لدى أهلِ البصرةِ يعني الاقتصادَ؛ ولذلك اتخذوه مذهباً فكريَّاً واخلاقيَّاً يدافعون عنه، ويحتجون إليه،

لينقلَ المُتلقِّي من الحقيقةِ الواقعيَّةِ إلى الحقيقةِ المختزنةِ في نفسِ المُبدعِ؛ ليتجلى لنا وضعُ تصوراتِه الذهنيَّةِ لبخلِ أهلِ البصرةِ كما يراها هو في ثقافتِهِ، إذ يشيرُ بإيحاءٍ خفيٍّ للتصوراتِ والرؤى المنبثقةِ من تفكيرِهِ.

إنَّ القارئَ لهذهِ القصَّةِ بدقةٍ يلحظُ كثيراً من التقنياتِ السرديَّةِ، ولا سيما التقنياتُ الزمنيَّةُ، كالاستباقِ، والاسترجاعِ، وكذلك نلحظُ قيامَ المرسلِ بتقديمِ الأحداثِ وتأخيرها، حيثُ ألغى التتابعَ الزمنيَّ والمنطقيَّ لسيرَ الأحداثِ؛ لأنَّ السيرَ الطبيعيَّ للأحداثِ يبدأُ من ولادةِ مريمِ الصناعِ لابنتها، ثُمَّ اقتصادها، وزواجُ ابنتها وتجهيزُها، وأستغرابُ زوجِها من مصدرِ جهازِ الابنةِ، وتوضيحِ مريمَ لزوجِها، وسعادةِ زوجِها وثنائه عليها، وموتِ مريمِ الصناعِ، أمَّا في الخطابِ الأدبيِّ؛ فكانتِ الأحداثُ منقلبةً؛ لأنَّها بدأتْ مِنْ موتِ مريمِ الصناع، وانتهتْ بسعادةِ الزوجِ وثنائه على زوجتِه، حيث تمثلتْ تقنيةُ الاسترجاعِ بولادةِ مريمَ لابنتها، بينما تقنيةُ الاستباقِ؛ تجسدتْ بموتِ مريمِ الصناعِ؛ لأنَّه قدّمَ حدثَ موتِها في البدايةِ، **(الونسة،2004م:85)**

أدخل الجاحظُ في قصتِهِ شفراتٍ نصيَّةً تضمرُ نسقَ النصِّ، كان مصدرُها التواصلَ مع معطياتِ الرؤيةِ العامةِ وتوجهاتِها المكتسبةِ، من النواحي الاجتماعيَّةِ، والثقافيَّة، والأخلاقيَّةِ للمجتمعِ، والمتمثلةِ بمحاولةِ كشفِ عن سرِّ تجهيزِ مريمِ لابنتِها، فهذا التلاعبُ بالأحداثِ يخلقُ لدى المُتلقِّي الإثارةَ، والتشويقَ، وتولدُ لديه الدهشةُ، فتمثلتِ الآصرةُ الثقافيَّةُ التواصليَّةُ على أنَّها عنصرٌ مكمِّلٌ لمتبنياتِ النصِّ؛ لتقتربَ من المشهدِ القصصي وتفاصيله الصغرى؛ ولتكونَ مؤشراً سيميائيَّاً مقترناً ببخلِ مريمَ ورفعَها مِن كُلِّ دقيقٍ عجنةٍ على طولِ هذهِ المدةِ ـــ اثنتي عشر سنةً ـــ كان يمثلُ الاقتصادَ لدى أهلِ البصرةِ.

ومن النصوصِ المنطويةِ على مغزى ثيماتي يسموُ في أهميةِ بُعدها الثقافيِّ هي قصَّةُ الرجلِ المروزيِّ الّذي كُلما حلَّ ضيفًا على العراقِ؛ يضيفه العراقيّ ببيته، في حين عندما ينزلُ هذا العراقيُّ إلى مرو قابله الرجلُ المروزي بالإنكارِ، حيثُ يقولُ: **"ومن أعاجيبِ أهلِ مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجهِ الدهر، وذلك: أنّ رجلاً من أهل مرو، كان لا يزال يحجُّ ويتَّجرُ، وينزلُ على رجلٍ من أهلِ العراقِ، فيكرمه ويكفيه مؤنته، ثُمّ كان كثيراً ما يقول لذلكَ العراقيّ: ليت أنّي قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لقديم إحسانك، وما تجدّد لي من البرّ في كلّ قدمةٍ، فأمّا ههُنا فقد أغناك الله عني. قال: فعرضتُ لذلك العراقيِّ بعد دهر طويل حاجةٌ في تلك الناحية، فكان ممَّا هوَّن عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هنالك، فلمَّا قدم مضى نحوه في ثياب سفره، وفي عمامته وقلنسوته وكسائه؛ ليحطّ رحله عنده، كما يصنعُ الرجلُ بثقتِه وموضعِ أُنسهِ، فلما وجده قاعداً في أصحابه، أكبَّ عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل به سؤال من رآه قط، قال العراقيُّ في نفسِه: لعلّ إنكاره إيّاي لمكان القناع، فرمى بقناعه، وابتدأ مساءَلته، فكان له أنكر، فقال: لعلّه أن يكونَ إنّما أتِيَ من قبل العمامة، فنزعها ثُمّ انتسب، وجدَّد مساءلته، فوجده أشدَّ ما كان إنكاراً، قال: فلعلّه إنما أتى من قبل القلنسوة، وعلم المروزيُّ أنّه لم يبقَ شئٌ يتعلقُ به المتغافلُ**

**والمتجاهلُ، فقال: لو خرجتَ من جلدك لم أعرفك، ترجمةُ هذا الكلامِ بالفارسيةِ: ((اكرازبويت بارون بيائي نشناستم)) ". (الجاحظ،1990م:22)**

إنَّ مقدارَ الاكتنازِ الثقافيِّ والفنّيِ الّذي يحفلُ به هذا النصُّ متأتٍ من قدرةِ المؤلفِ على تكثيفِ الرؤى المستوحاة مِنْ طبيعةِ المجتمعِ، وما يمكنُ أن تمنحَه مِنْ شحنِ النصِّ بنوعٍ من التشفيرِ الّذي يستوجبُ على المُتلقّي "إزالةَ التطبيعِ عن هذهِ الشيفراتِ، وذلكَ بتحويلِ الاصطلاحاتِ المستترةِ فيها إلى اصطلاحاتٍ بينةٍ وجلبِها إلى التحليلِ"، **(تشاندلر،2008م:294)**، إذ إنَّه بدأ هذهِ القصَّةَ بمقدّمةٍ حاولَ من خلالِها أنْ يجذبَ المُتلقّي إلى ما يقولُ، والمتمثلةُ بالعبارةِ (ومن أعاجيبِ أهلِ مرو)، حيثُ قامَ بتهيئةَ المُتلقّي واستعدادِه لقراءةِ ما يقولُ ويجعلَه متلهفًا أنْ يكملَ القصَّـــةَ، **(بعيرة،2012م:53)**، وهذهِ العبـارةُ تدلُّ على أنَّ الجاحظَ كان يستغربُ تصرفاتِ البخيلِ ويأخذُها عليه، فأصبحتْ علامةً إيحائيَّةً تبزغُ في أفقِها كرامُ أهلِ العراقِ وبذلكَ يكونُ النصُّ مشتملاً على جملةٍ قيّمٍ إنسانيَّةٍ عراقيَّةٍ بإمتيازٍ.

إذ استطاعَ الجاحظُ أنْ يوظفَ تقنيةَ الحذفِ بالقصَّةِ، وتعدُّ هذهِ التقنيةُ شكلاً من أشكالِ الحركةِ السرديَّةِ، التي تقومُ بتسريعِ الأحداثِ واختزالِها في مدةٍ زمنيَّةٍ، فتطولُ أو تقصرُ، فحمّلَ بقوله: (فعرضتُ لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة)، دلالةً إيحائيَّةً لم يحددْ لها المدةَ الزمنيَّةَ، إنَّما انتقلَ إلى الأحداثِ التي جرتْ بعدَ تلكَ المدةِ، كما نلحظُ أنَّ الشخصيتينِ قد قُدمتا بطريقةٍ شفراتيَّةٍ غيرَ مباشرةٍ من خلالِ أفعالِهما، إذ إنَّ شفرةَ شخصيَّةِ العراقيِّ جاءتْ ممثلةً للكرمِ، والطيبِ، وتصرفَ بحسنِ نيةٍ مع هذا الرجلِ، بينما للرجلِ المروزي؛ فقد جسدتْ (الشفرة) لنا وصفًا عن شخصيَّتِه البخيلةِ الناكرةِ للجميلِ، وكذلك صورتْ حالتَهما النفسيَّةَ، فالحالةُ النفسيَّةُ للعراقيِّ تمثلتْ بالاستغرابِ والدهشةِ؛ بسببِ نكرانِ الرجلِ المروزي له، والحالةُ النفسيَّةُ للمروزي تمثلتْ بالإنكارِ والخوفِ من استضافةِ العراقيِّ، والإنكارِ لم يكنْ إلَّا حيلةً من حيلِ البخلاءِ. **(الونسة،2004م:99)**

مثّلَ البُعدُ الثقافيُّ في نصوصِ البخلاءِ قيمةً فنيَّةً تحملُ مجموعةً مِن المفاهيمِ والرؤى؛ بحكمِ دوافعَ المشاهداتِ اليوميَّة للمجتمعِ عند الجاحظِ، إذ اتّخذَ المجتمعَ مادةً لقلمِهِ، فكانتْ نصوصُه عبارةً عن تصويرِ الواقعِ المعاشِ آنذاك، وقد انعكسَ ذلكَ جلياً بالانثيالِ المفرداتيِّ المُشفَّر على أنَّها إضاءةٌ داخليةٌ في نفسيَّةِ الجاحظِ الّذي يعيشُ معطياتِ عصرِه؛ لتتصيرَ أبداعاً أدبيّاً في منحاه الدلالِيّ والثقافِيّ.

**خاتمةُ البحثِ ونتائجهُ:**

1- إنَّ التفكيرَ السيميائيَّ للعربِ القدامى لم يكنْ خالياً من نظرٍ ثاقبٍ، وفكرٍ عميقٍ يخترقُ حقائقَ الأشياءِ، انطلاقاً من قضيةِ الدلالاتِ الخمسِ، وقضيةِ الصوتِ التي اعطاها الجاحظُ من دلالةٍ لغويَّةٍ وفيزيائيَّةٍ سابقةٍ لزمانها، ثُمَّ قضيةِ المجازِ والتأويلِ المجازيِّ، ووصولاً إلى قضيةِ صعوبةِ ترجمةِ الشعرِ، حيثُ عرفوه منذُ القدمِ، لكنَّهم أختلفوا في أصلِه، فالسيميائيَّةِ سطرتْ وجودَهَا في تراثنا العربيِّ، مبثوثة في القرآنِ الكريمِ، والنصِّ العربيِّ القديمِ.

2- إنَّ الجهودَ العربيَّةُ في الخطابِ النقديّ المعاصرِ في الاتجاهِ السيميائيّ كانتْ لها وقفةٌ تستمدُ ديمومتها من توافرِ القراءاتِ، التي اتسمتْ بطابعِ المحاولةِ والرصدِ، وفي تقديمِ المقارباتِ النقديَّةِ التي سعتْ نحوَ استظهارِ المغزى أو السبيلِ لاستشفافِ الكامنِ وراءِ تلكَ الإيماءاتِ بطريقةٍ ما، لكن الترجمةِ لمصطلحِ (السيمياء) تعددتْ، وهذا التعددُ يفضي إلى إضعافِ المفهومِ؛ ممَّا قد يؤدي إلى أن تكونَ الإفادةُ منه قليلةً، كما إنَّ دراساتِهم لمصطلحِ (التشفير) جاءَ فيها العرضُ النظريُّ أوسعَ بكثيرٍ من ميدانِ تطبيقِها، الأمرُ الّذي جعلَه مصطلحاً غائماً ومجهولاً بالنسبة لكثيرٍ من القرّاءِ العربِ، وخاصةً غيرُ المتخصصين في الأدبِ، أو النقدِ المعاصرِ.

3- بروزُ البعدُ اللغويُّ في القيمةِ النصيَّةِ لأسلوبِ الجاحظِ في البُخَلاءِ؛ ممثلاً شفراتيّاً قاد مضمونَ قصصِهِ المشحونةِ بالإيحاءاتِ والقيمِ التعبيريَّةِ، والمعرفيَّةِ، والثقافيَّةِ، التي اتته من روافدٍ مختلفةٍ، فكان استعمالُه للضمائرِ ذاتِ دلالةٍ لغويَّةٍ فيها إيهامٌ وعتّمةٌ؛ بتجاوزهِ ما هو مألوفٌ في اللغةِ؛ بينما توظيفُ الألفاظِ الاعجميَّةِ أعطتْ دلالةً جماليَّةً، فكان بروزُها في نصوصِ البخلاءِ يعودُ إلى أجواءِ كتاباتِه المنفتحةِ على التنوعِ والاختلافِ، والحريةِ في الإبداعِ، فانمازتِ بالصورِ الجماليَّة، التي تعملُ على استثارةِ المُتلقّي وجذبِ انتباهِه.

4- شكّلَ البُعدُ الدراميّ في نصوصِ البُخَلاءِ إيحاءاتٍ أدائيَّةٍ ومضمونيَّةٍ، فبدتْ وكأنّها مشاهدَ حية آنية، وهذا يؤكدُ على أنَّ الجاحظَ يؤمنُ بالمُتلقّي؛ لكشفِ الأبعادِ الفكريَّةِ والثقافيَّة للشخصيَّاتِ البخيلةِ داخلِ قصصِه، فيكون المتُلقّي حراً في النتائجِ التي يتوصل إليها.

5- تجسدَ البُعدُ الثقافيُّ في بُخَلاءِ الجاحِظِ؛ قيمةً فنيَّةً تحملُ مجموعةً مِن المفاهيمِ والرؤى، إذ اتّخذَ المجتمعَ مادةً لقلمِهِ، فكانتْ نصوصُه عبارةً عن تصويرِ الواقعِ المعاشِ آنذاك، وقد انعكسَ ذلكَ جلياً بالانثيالِ المفرداتيّ المُشفَّر على أنَّها إضاءةٌ داخليةٌ في نفسيَّةِ الجاحظِ الّذي يعيشُ معطياتِ عصرِه؛ لتتصيرَ أبداعاً أدبيّاً في منحاه الدّلالِيّ والثقافِيّ.

**مصادر البحث ومراجعه:**


**ـ إبراهيم، ماهر مجيد:** توظيف الشفرة والرمز في الفلم السينمائيّ: ماهر مجيد إبراهيم، آفاق عربيَّة، بغداد ،ع 7ــ 8 ، س 27، 2002م.

**ـ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ):** لسان العرب، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

ـ **أدونيس:** الثابت والمتحول للبحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط4، ج1، 1983م.

ـ **بارت، رولان:** لذة النصّ، ترجمة د. منذر عياشيّ، مركز الأنماء الحضاريّ ، ط2 ، 2002م.

ـ **بارت، رولان، بورنوف:** عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط1، 1991م.

ـ **بازي، محمَّد:** نظرية التأويل التقابليّ(مقدمات لمعرفة بديلة بالنصِّ والخطاب)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013م.

ـ **بعيرة، عقيلة:** بنية الخطاب السرديّ في بخلاء الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة ، كلية الآداب،واللغات، 2012م.

ـ **بنيس، محمَّد:** ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

ـ **بو سقطة، سعيد:** سيميائيَّة التَّلَقِّي في تُراثِنا النقديّ، السيمياء والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الوطني الأوَّل، 2000م.

ـ **تشالندر، دانيال:** أسس السيميائيَّة، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2008م.

ـ **تودوروف:** شعريَّة النثر: تودوروف، ترجمة، أحمد المدينيّ، مجلة الثقافة الأجنبيّة، العدد الأوَّل، السنة الثانية، دار الشؤون الثقافيّة، العامة، بغداد، 1982م.

ـ **جابر، إسراء حسين:** أسلوبيّة القص في روايات غائب طعمة فرمان: إطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية ــ كلية الآداب،2005م.

ـ **الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر(ت255هـ):** البخلاء، تحقيق، طه الحاجريّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، 1990م.

ـ **الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر(ت255هـ):** البيان والتبين، تحقيق، حسن السندوبيّ، القاهرة، (د.ط)، 1947م ،ج1.

ـ **الجرجانيّ، عبد القاهر (ت471هـ):** أسرار البلاغة، تحقيق: محمود عبد المنعم الخفاجيّ، مكتبة القاهرة، ط2، 1972م.

ـ **جوناثان كولر:** الشعريَّة البنيويَّة، ترجمة، السيد إمام، دار شرقيات، مصر، القاهر، 2000م.

ـ **الخفاجيّ، أحمد بن محمد بن عمر شهاب الدين:** شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، مطبعة بولاق، 1282هـ.

ـ **الدمشقيّ،الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير:** تفسير القرآن العظيم، منشورات محمَّد عليّ بيخون، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م، ج1.

ـــ **الرواشدة، سامح:** في الأفق الأندونيسيّ، دراسة في تحليل الخطاب الشعريّ، عمان، دار أزمنة، 2005م.

ـ **السرغينيّ، محمَّد:** محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء ،ط1، 1987م.

ـ **سمير، حميد:** رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي، مجلة البيان ،الكويت،ع 346، 1999م.

ـ **الشاميَّ، شمس الدين أبي عبد الله محمَّد بن أحمد بن أبي بكر:** أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ط بريل، ج3، 1906م.

ـ **صفدي، مطاع:** استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفيَّة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط2، 1986م.

ـ **الطحان، ريمون:** الألسنة العربيَّة، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط2، 1981م.

ـ **عبيد، محمَّد صابر:** شيفرة أدونيس الشعريَّة، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009م .

ـ **عزام، محمَّد:** النقد والدلالة(نحو تحليل سيميائيّ للأدب)، دمشق، وزارة الثقافة، (د.ط)، 1996م.

ـ **العطيوي، أ.د.مسعد بن عيد:** الغموض في الشعر العربيّ، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط2، 2000م.

ـ **عقاق، قادة:** دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ العربيّ المعاصر (دراسة في إشكاليّة التلقي الجماليّ للمكان)، منشورات إتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق ، 2002م.

ـ **علوش، د.سعيد:** معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

ـ **عناني، د.محمَّد:** المصطلحات الأدبيَّة الحديثة، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.

ـ **عياد، د.شكري محمَّد:** المذاهب الأدبيَّة والنقديَّة عند العرب والغربيين، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1993م.

ـ **عيد، رجاء:** لغة الشعر: (قراءة في الشعر العربيّ المعاصر)، منشأ المعارف، 2003م.

ـ **الغذاميّ، عبد الله محمَّد:** الخطيئة والتفكير من البنيويّة إلى التشريحيَّة، قراءة نقديّة لنموذج إنسانيّ معاصر، النادي الأدبيّ الثقافيّ، المملكة العربيةَّ السعودية ،جدة ، ط1 ،1985م .

ـ **الغذاميّ، عبد الله:** القبيلة والقبائليَّة، أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافيّ العربيّ، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

ـ **الغزاليّ، أبو حامد (505هـ):** معيار العلم، تحقيق، سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ـ ت).

ـــ **غزوان، د.عدنان:** مستقبل الشعر وقضاياه النقديّة، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط1، 1994م،

ـــ **فضل، د.صلاح:** شفرات النصّ(بحوث سيميولوجيَّة في شعريَّة القص والقصيد)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1990،1م.

ـ **فضل، د.صلاح:** نظرية البنائيَّة في النقد الأدبيّ، دار الشروق ،ط1، 1998م.

ـ **الكلدانيّ، أدى شير:** الألفاظ الفارسيَّة المعربة، مطبعة بيروت، لبنان، 1908م.

ـ **مالك، رشيد:** ترسيمات سيميائيّة، مجلة كتابات معاصرة ،ع 39، كانون الأوَّل، كانون الثاني، 1999ـ 2000م.

ـ **المسديّ، عبد السلام:** الأسلوب والأسلوبيّة، نحو بديل ألسنيّ في النقد الأدب، الدار العربيّة للكتاب، تونس، (د.ط)، 1977م .

ـ **مفتاح، د.محمَّد:** تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التناص)، المركز الثقافيّ العربيّ، البيضاء،(د.ط)،1992م.

ـ **المناصرة، عز الدين:** السيميائيَّة أصولها وقواعدها: ميشال آريفية وآخرون، منشورات الأختلاف، الجزائر،(د.ط)، 2002م .

ـ **الموسويّ، د.محسن جاسم:** سرديات العصر العربيّ الإسلاميّ الوسيط، المركز الثقافيّ العربي، (د ـ ط)، (د ـ ت).

ـ **ناصف، د.مصطفى:** نظرية المعنى في النقد العربيّ، دار القلم، القاهر، 1965م.

ـ **الوغليسيّ، د. يوسف:** إشكاليَّة المصطلح في الخطاب النقديّ العربيّ الجديد، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، ط1،2008م.

ـ **الونسة، فادية مروان أحمد:** السرد عند الجاحظ (البخلاء انموذجاً) إطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، العراق، 2004م.