الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

UNIVERSITE LARBI BEN MHIDI
OUM ELBOUAGHIE.

2016- 2017

جامعة العربي بن مهيدي(أم البواقي)

كلية الآداب اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل:.....

العدد الترتيبي:.....

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

بلاغة الخطاب الشعري

عند شعراء الخوارج

الشعبة : أدب التخصّص : أدب قديـــــم الطالب: عيسى عيساوي.

المشرف: العلمي لراوي الرتبة : أستاذ التعليم العالـي جامعة العربي بن مهيدي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
المكي العلمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	رئيسا
العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	مشرفا ومقرّرا
رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر قسـنطينة	عضوا مناقشا
الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنـــطينة1	عضوا مناقشا
محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قســنطينة1	عضوا مناقشا
لقمان شاكر	أستاذ محاضر" أ "	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: ﴿ 1437هـ- 1438هـ الموافق لـ 2016م- 2017م ﴾

République Démocratique Populaire Algérienne
Ministère de l'Enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

UNIVERSITE LARBI BEN MHIDI **جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي**

OUL ELBOUAGHIE.

Faculté des lettres et des langues.

Département de langue et littérature Arabe.

Thèse
Présentée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat

L'éloquence du discours Chez les poètes kharijites

Option : lettre Spécialité : lettre ancienne.
Par : Aissa Aissaoui.
Directeur de la thèse : lalmi Laraoui Grade : Professeur

JURY

	Nom & prénom	Grade	Etablissement
Président	**Elmaki elalmi**	**Professeur**	**Université lArbi Ben Mhidi**
Encadreur	**LAlmi Laraoui**	**Professeur**	**Université lArbi Ben Mhidi**
Examinateurs	**Rabah dobe**	**Professeur**	**Université EL Amir .Constantine**
	Rabai ben salama	**Professeur**	**Université des frères mentouri**
	Mohammed ben zaoui	**Professeur**	**Université des frères mentouri**
	Lokmane chaker	**Maitre de conf . A**	**Université lArbi Ben Mhidi**

Année Universitaire : 2016-2017.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إهداء

إلَى أُمِّي

ثمّ أُمِّي

ثمّ أمِّي

أُهْدِيكِ ثَمرةً حَاَل الظَلَامُ قِطَافهَا

إلى زوجتي

و أطفالي: عمر

وفاطمة الزهراء

وأريج عائشة

إلى شقيقتي

أُهديكم حصاد صبركم وفاءً ومحبّةً وإجلالاً لكم.

شكر وعرفان

شكر وعرفان

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين،وبعد:

لا يسعني بعد أن وفّقني الله لإتمام هذه الرسالة، إلّا أن أتقدّم بخالص الشّكر والتقدير لكلّ من ساهم في إنجاز هذه الدراسة، سواء برأي، أو توجيه، أو دعم، أو تسهيلات.

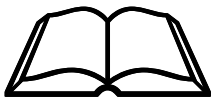
وأخصّ بالشكر والتقدير الأستاذ الدكتور العلمي لراوي، مشرفا وموجّا ومرشدا وممحصا ومغربلا ومثمّنا،مع وافر الشكر والمحبّة للأستاذ الدكتور العلمي المكّي شكرا يعجز عنه الشكر،والشكر موصول كذلك للدكتور شاكر لقمان على ما بذله معي من جهد لإخراج هذه الرسالة إلى النور.

كما أتقدّم بوافر الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الكرام، كلاًّ من الأستاذ الدكتور الربعي بن سلامة، والأستاذ الدكتور رابح دوب، والأستاذ الدكتور محمد بن زاوي، اعترافا لهم بجميل صبرهم وتكرّمهم عليّ لمناقشة هذه الأطروحة.

وإنّه لمن الإنصاف أن أتوّجه بشكر خاص إلى الأستاذ الدكتور محمد كعوان الذي غمرني بفيض معرفته وأصالة إنسانيته ،فكان لي نِعْمَ الأستاذ ونِعْمَ الصديق في اللحظات الحالكة .

كذلك أتقدّم بالشكر الوافر للإدارة الرشيدة لقسم اللغة العربية وآدابها،وكلّ هيئاتها الإدارية الملحقة بها.وكلّ من كانت له يد ظاهرة أو باطنة للدفع بهذه الأطروحة إلى المنبر الأكاديمي.

وختاماً أتمنى من الله العليّ القدير أن تكون دراستي هذه سندا ومرجعا للطلبة الباحثين، وحسبنا الاجتهاد فيما ذهبنا إليه،على أنّنا نأمل أن تجد هذه الدراسة من يتمّم نقائصها ويقوّم ما فيها من هفوات ،ولله الشكر من قبل ومن بعد، والله المستعان وهو وليّ التوفيق.



مُقَدِّمَة

مقدَّمة:

يعدّ هذا البحث وجهة نظر في الدرس البلاغي لتراثنا الشعري العربي في فترة الخلافة الأموية إذ يتناول حيّزا تاريخيا يمتدّ من عهد خلافة الإمام عليّ﵁،حتّى أواخر الدولة الأموية من سنة 132هـ،كما ينحو إلى الوقوف على جماليات الانزياح انطلاقا من بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد ، وتأتي هذه الأطروحة الموسومة بـ "بلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج" لتكشف عن جملة العلاقات والأبنية المتراكبة وانتظامها في نسق ديناميكي ، وهو ما يعرف بحركية الأنساق المعرفية في ظلّ بلاغة النص الجديدة التي تجعل منه هيكلا متناميا،ووفق هذا المنظور يأتي هذا البحث ليثبت الوحدة الكلّية عند شعراء الخوارج لأنّ الأدب خطاب نصّي كلّي ،وليس وحدات جزئية ،ذلك أنّ التجديد المبدع في الخطاب الأدبي لا يقوم على الوحدات الصغرى وإنّما يقوم على الأبنية الكلّية النصية.

ويندرج هذا البحث في مجال الدراسات الأسلوبية التطبيقية ، متّخذا من مدوّنة "شعر الخوارج" لإحسان عبّاس حقلا لدراسة الأنساق الأسلوبية،ومنه جاءت هذه الدراسة كمقاربة نقدية للكشف عن السمات الأسلوبية في الشعر الخارجي ،على أنّ جوهر هذه المقاربة تركّز حول آليات الانزياح في المستويات الإجرائية للأسلوبية بدءا بالمستوى الدلالي فالمستوى التركيبي ،ثمّ المستوى الصوتي في حدود المدوّنة الشعرية.

وهي المقاربة التي سنتبنّاها في أطروحتنا للكشف عن بلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج، مستعينين ما أمكن بالمنظومة المعرفية لعلوم اللغة والبلاغة والشعرية الألسنية ،وكذا الإجراءات الأسلوبية.

وإنّ المنظومة المعرفية لبلاغة الخطاب تخضع لمنطق استدلالي علمي وبالتالي فلزاما علينا أن نستعين في بحثنا هذا بآليات المنهج التجريبي وهو ما يتماشى وعلوم البلاغة والأسلوب والألسنية الشعرية لأنّها تنصبّ على البحث في خواص الخطاب الفنية والنوعية.

وبهذا الطرح المنهجي لإثراء تصوّرنا عن بلاغة الخطاب ، نكون قد أمددنا النّص بأدوات تحليلية وتجريبية،وهو ما يجعل نتائج هذا البحث مستوفية للقدر الضروري من الشروط المنهجية. وهي في محدّداتها ونهجها تختلف عن المقاربات البلاغية السابقة .وهو ما يحملنا على القول أنّ بحثنا يقوم على منهجية بإمكانها أن تعبّد لنا الطريق في البلاغة والأسلوبية والنقد النصي ،الأمر الذي يكفل لنا تنظيم العمل البحثي وتأسيسه على هيكل متنام يعتمد على سلامة الفروض النظرية وصحّة الإجراءات التجريبية ، ومن ذلك القدرة على تحليل آليات التلقي وطبيعة الأبنية اللغوية الماثلة في اللاّشعور، والكشف عن قوانين التداعي وأدوات الترميز وكلّ ماله علاقة بحياة اللّغة داخل النص الشعري الخارجي،وهو ما يسلّط الضوء أكثر على الخطاب الأدبي وعلاقته بشعراء الخوارج، وموقف المتلقّي في إعادة إنتاجه ، ولتحقيق هذا المبتغى كان لزاما علينا الاستعانة بالمنهج التاريخي لا سّيما وأنّ البحث يفرض علينا توظيف المادة التارخية التي تؤسس لمرجعية الخوارج ومن جهة أخرة كانت المدوّنة في حدّ ذاتها وثيقة تاريخة وحقلا خصيبا لتاريخ شعر وشعراء الخوارج .أمّ المنهج الوصفي فجاء كضرورة لاعتمادالأسلوب الوصفي في دراسة الواقع السياسي والاجتماعي للخوارج ودراسة الظاهرة الشعرية عند شعراء الخوارج كما هي في الواقع وبالتالي وصفها وصفا دقيقا سواء باستخدام الأسلوب الكيفي أو الكمي. وهو ما أملى علينا الاستعانة بالمنهج التجريبي الذي فرضته المقاربة الاسلوبية كمنهج نقدي يقوم على مجموعة من الإجراءات اللغوية التجريبية.

ولم يحظ الشعر الخارجي أو أدب الخوارج –في حدود ما اطّلعنا عليه– بعناية في الدرس الأدبي والنقدي ،خلافا لما حظي به الشعر الشيعي والشعر المؤيّد للسلطة الأموية، إذ لم تتجاوز أقلام الأدباء والنقاد ما كتبته الدكتورة **سهير القلماوي** في رسالتها (أدب الخوارج في العصر الأموي) مشفوعة بردّ الأستاذ **أحمد الشايب** في كتابه (الشعر السياسي في العصر الأموي)، وكذا كتاب (حزب الخوارج في أدب العصر الأموي) للدكتورة **ثريّا عبد الفتاح ملحس** وكتاب (الخوارج في العصر الأموي) للدكتور **نايف معروف** ،وكتاب (في الشعر السياسي) **لعبّاس الجراري** ،وكذا

كتاب (أدب السياسة في العصر الأموي) **لأحمد محمد الحوفي**، ودون أن ننسى كتاب **أميرة فرحات** "الخوارج في التاريخ والسياسة والفقه وعلم الكلام والخطب والشعر والطرائف " ، مشفوعا بدراسة نقدية عن شعر الخوارج **لسلطاني العيد** وهي دراسة فنية ،كما نلفي دراسة نقدية أخرى **لمحمد جاسم الصميدعي** بعنوان (شعر الخوارج) صادر عن دار دجلة سنة2010.

ولعلّ هذه القلّة في الدراسات النقدية للشعر الخارجي ،جاءت مبعثرة في مظانها محدودة في كمّيتها،وأنّ المادة الشعرية لم ترق إلى مستوى الدواوين الشعرية باستثناء ديوانين شعريين هما: ديوان عمران بن حطّان ،وديوان الطرماح بن حكيم، أمّا بقية الأشعار فقد جاءت متناثرة في صفحات الكتب كتاريخ الطبري وأنساب الأشراف للبلاذري والكامل للمبرد، والإعلام بالحروب الواقعة في صدر الإسلام للبياسي ،وهذه هي المصادر التراثية التي اعتمدها إحسان عبّاس في مدونته الشعرية (ديوان شعر الخوارج).

ويأتي هذا البحث ليتجاوز القراءة المعيارية المطلقة في البلاغة القديمة التي تتعالى على حركية الإنتاج الأدبي في واقعه التاريخي ،ما يدفعنا إلى تجاوز مبدأ المعيار المثالي لنقترب أكثر من النموذج العلمي بمفهومه التنظيري والتجريبي المعاصر، وهو ما يخوّل لنا صلاحية التعامل مع بلاغة الخطاب الشعري الخارجي في ضوء الأبنية الكلية التي تشكّل الوحدة الكبرى عند الشعراء الخوارج ، ومن هذا المنطلق يأتي هذا البحث ليكشف عن جملة من الأنساق المعرفية ولعلّ أهمّها ما يلي:

1 -. وحدة الغايات والخصائص والتيارات النفسية في الشعر الخارجي.

2 – تحديد الأشكال النسقية لبلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج.

3 – تحديد الحقول الدلالية الأكثر شيوعا في شعر الخوارج.

4 – الكشف عن جماليات الخطاب الشعري الخارجي في ضوء البلاغة الجديدة.

5– استثمار بلاغة الانزياح في المستوى الدلالي والتركيبي والموسيقي في مدوّنة شعر الخوارج ،ثمّ البحث عن مواطن التعالق بينها.

على أنّنا سنستعين في بحثنا بالمقاربة الأسلوبية وفيها سنركّز على عناصر ثلاث (الاختيار، التركيب، الانزياح) في تكوين العمل الفني والأدبي، وهي مقولات الأسلوبية الهامة في رصد الإبداع الأدبي وتتبّع التميّز فيه ،فجاء البحث وفق الخطّة الآتية:

مقدّمة: في التعريف بالموضوع وبيان أهمّيته، وتحديد أدبيات الدراسة، وضبط المقاربة النقدية المتبنّاة في تحليل المدوّنة الشعرية.

مدخل: وجاء في شكل مداخلة نظرية موسومة بـ" أسس الدراسة ومرجعيتها" وفيها تناولنا المرجعية التاريخية للخوارج و السياق التاريخي لشعرهم ، ثمّ عرّجنا على المرجعية النقدية والمنهجية ممثّلتين في الأسلوبيات ومنهجها.

وقسّمنا الأطروحة إلى أربعة فصول، أمّا **الفصل الأوّل** فاختصّ بدراسة **البنى الدلالية في شعر الخوارج** وجاء في مبحثين: **المبحث الأوّل** منه اختص **بدراسة المعجم الشعري عند شعراء الخوارج** ،وأمّا **المبحث الثاني** فجاء تفكيكا **للحقول الدلالية في الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج** ، وارتأينا أن نقسّمه بدوره إلى مطالب فرعية ،بدءا بتداعيات الذات في الشعر الخارجي ،ثمّ حاولنا الوقوف على دراسة الاغتراب كظاهرة أدبية في شعر الخوارج ،وبعدها عرّجنا على تناول البطولة في الشعر الخارجي على أنّنا خصّصنا مطلبا رابعا تناولنا فيه ظاهرة الموت في شعر الخوراج ،وهي في مجملها أربعة حقول تشكّل وحدة دلالية تتقاطع فيها وحدة الغايات ووحدة المشاعر والتيارات النفسية.

أمّا **الفصل الثاني** فجاء ليرصد **بلاغة الخطاب في البنى التركيبية** ،وينقسم إلى مباحث ثلاثة :

المبحث الأوّل : الجملة الخبرية وبلاغتـــها.

المبحث الثاني : الجملة الإنشائية وبلاغتها.

المبحث الثالث: الجملة الشرطية وبلاغتها.

أمّا **الفصل الثالث** فخصّصناه للوقوف على **بلاغة الانزياح في شعر الخوارج** على مستوى الصورة الشعرية ، ثمّ على مستوى نظام الثنائيات الضدية ،وقد قسّمنا هذا الفصل إلى مبحثين ، أمّا **المبحث الأوّل** فتناولنا فيه مطلبين وهما:

1-الانزياح في الصور المبنية على علاقة التشابه.

2-الانزياح في الصور المبنية على علاقة التداعي.

وهذان المطلبان يشكّلان نمطي التشكيل البلاغي للصورة الجزئية.

أمّا **المبحث الثاني** فخصّصناه للحديث عن الثنائيات الضدية في القصيدة الخارجية.

أمّا **الفصل الرابع** من هذا البحث ،فحاولنا فيه تسليط الأضواء على **بلاغة البنى الصوتية في شعر الخوارج** ، وقسّمناه منهجيا إلى مبحثين:

المبحث الأول : بلاغة الإيقاع الخارجي للخطاب.

المبحث الثاني : بلاغة الإيقاع الداخلي للخطاب.

وكان هدف البحث من البداية جليّا ،وهو تحديد السمات والإجراءات الأسلوبية في تراثنا الشعري عامة وشعر الخوارج خاصة انطلاقا من بلاغة الخطاب الشعري.

ونأمل في بحثنا أن نتوصّل إلى جملة من النتائج تشكّل عصارة ما بذلناه من جهد ولعلّ أهمّها ما يلي:

1_ إعادة قراءة التراث الشعري قراءة نسقية، تستدعي توظيف البلاغة الجديدة .

2_ الانتقال من الممارسة الآلية للبلاغة القديمة إلى استثمار بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد.

3 _ الكشف عن جماليات الخطاب الشعري الخارجي من خلال الغوص في أدبية الخطاب وشعريته وبلاغته.

4_ الكشف عن المسكوت عنه ،من خلال قدرة الشعر الخارجي على محاكاة الواقع السياسي

للدولة الأموية ورفضه.

5- قدرة الشعر الخارجي على تغطية الغايات والخصائص والمشاعر النفسية لشعراء الخوارج.

6- شعر الخوارج يشكّل نصّا لسانيا كليّا.

7- إثبات بعض التفاوت الفني بين شعراء الخوارج وعلى رأسهم عمران بن حطان والطرماح بن حكيم وقطري بن الفجاءة،موازنة مع غيرهم من شعراء الخوارج.

ولعلّنا في دراستنا هذه قد هيّأنا كلّ أسباب البحث لاستجلاء تراثنا الأدبي ،ومحاولة الكشف عن بعض مكنوناته وأسراره الأسلوبية والبلاغية ، وهي أسرار ما كنّا لنفتح أبوابها لولا التوجيهات السديدة والنصائح الرشيدة للأستاذ المشرف العلمي لراوي، الذي كان نِعم الدليل والمرشد والموجّه في هذه الرحلة العلمية.

ولا يسعني في هذا المقام سوى أن أتوجّه بوافر الشكر للأستاذ الدكتور العلمي المكي الذي غمرني بفيض معرفته،مشفوعا بالدكتور شاكر لقمان اعترافا له بما له من فضل في إثراء هذه الأطروحة.

كما أقدّم شكري الخاص إلى قسم اللغة والأدب العربي، الّذي هيّأ لي كلّ الوسائل المادية والمعنوية ، وكلّ هيئاته الإدارية بجامعة العربي بن مهيدي .

كما لا يفوتني أن أشكر كلّ الأساتذة الأفاضل الذين أوكلت لهم مهمّة قراءة وتقييم ومناقشة هذه الأطروحة ، وحسبنا الاجتهاد فيما ذهبنا إليه ، على أنّنا نأمل أن تجد هذه الدراسة من يتمّم نقائصها ويقوّم ما فيها من هفوات ،ولله الفضل والشكر من قبل ومن بعد، والله المستعان وهو وليّ التوفيق.

مدخل

أسس الدراسة ومرجعيتها

1-المرجعية التاريخية للخوارج.

2- السياق التاريخي لشعر الخوارج.

3- الأسلوبيات ومنهجها.

أسس الدراسة ومرجعيتها

1- المرجعية التاريخية للخوارج.

2- السياق التاريخي لشعر الخوارج.

3- الأسلوبيات ومنهجها.

1- المرجعية التاريخية للخوارج:

يفرض علينا المنهج العلمي أن نستحضر المرجعية التاريخية للخوارج حسب ما ورد في المصادر التاريخية العربية كالكامل للمبرد،ومروج الذهب للمسعودي ،والملل والنحل للشهرستاني ،ومقالات الإسلاميين للأشقري ، (وبعض الكتابات العلمية لعدد من المستشرقين ككتاب العقيدة والشريعة)[1] لجولد زيهر[2] "**Goldziher**" وكتاب تاريخ الدولة العربية.[3]" ليوليوس فهلوزن **Julius Wellhausen** "،ولعلّ هذه المصادر التاريخية تؤرّخ لثلاث مراحل في تاريخ الخوارج نوجزها في الآتي:

أ-مرحلة ما قبل التأسيس: وتبدأ مع حرقوص السعدي الذي قال فيه النبيّ (ﷺ):(إنَّ من ضِئضئِ هذَا قومًا يقرءُون القرآنَ لا يتجاوزُ حنَاجرَهُم ،يَقتُلون أهلَ الإسلامِ ،ويَدَعُون أهلَ الأوثَان،يَمْرُقُون منَ الدِّينِ كَما يمرقُ السهمُ مِنَ الرَميَةِ)[4]،وحرقوص السعدي هو الذي ثبت أنّه خرج في صفّين على عليّ (رضي الله عنه) عنه معترضا على اختيار أبي موسى الأشعري حكما ، وهو خروج يفسّر لنا اعتزاز الرجل بعصبيته القبلية ،(كما كان من رؤوس الثائرين على الخليفة عثمان (رضي الله عنه) ،انتقادا لسياسته ،إلّا أنّ كلّ هذا لا يدفعنا إلى تسميته خارجيا)[5].

فكأنّ المواصفات كانت حاضرة بينما غاب مسمّى الخوارج، ولكنّ الغلوّ في الدين كان حاضرا بدليل قوله ﷺ:(يمْرُقُون منه كما يمْرُقُ السَهم من الرَميةِ)،ونرجّح خروجهم إلى سببين:

أ- سبب فكري: يتمثّل في فهمهم للنص الشرعي دون تعمّق، فهم كما جاء في صحيح البخاري:(يُدعُون إلَى كتَابِ اللهِ ولَيْسُوا مِنْهُ فِي شيءٍ، ويَقُولُون مِنْ خَيرِ قَولِ البَرِيَة)

---

[1] - سهير القلماوي :أدب الخوارج في العصر الأموي.الهيئة المصرية العامة للكتاب،2010.ص09 .

[2] - ينظر: نجيب العقيقي: المستشرقون .دار المعارف بمصر،1964م. ،ج2/ص906.

[3] - **يوليوس فلهاوزن** Julius Wellhausen (1844- 1918) : باحث توراتي ومستشرق ألماني، وهو صاحب الفرضية الوثائقية.

[4] - ينظر:علي محمد الصلابي: فكر الخوارج والشيعة. دار ابن الجوزي ،ط1، 2007،ص 19.

[5] - سهير القلماوي: أدب الخوارج في العصر الأموي.ص 27 .

ب-سبب عملي: ويتمثل في الغلوّ في التديّن ،فهم يتعمّقون في الدين (ليسَ قراءَتُكُم إلَى قِراءَتِهم بشيءٍ ،ولاَ صَلاتُكم إلى صَلاتهم بشيءٍ،ولا صيَامُكم إلَى صيَامهم بشيءٍ، لَا يُجَاوِزُ إيمانَهم حنَاجِرَهُم.)[1]

فهذا الإسراف في العبادة لا أثر له في الباطن ،ولو كان له أثرا ما امتدّت أياديهم إلى قتل المسلمين واستحلال دمائهم ،(يَقْتُلُون أهلَ الإسْلامِ ،ويَدَعُونَ أهلَ الأوثَانِ)[2]

هذا بعض ما جاء من مواصفات لفئة الخوارج ،غير أنّ النبيّ صلّى الله علي وسلّم لم يذكرهم بهذا المسمّى.

ب/**مرحلة التأسيس**: مع نهاية خلافة عثمان ﷺ ،ظهرت بداية الفتنة وبذور الاختلاف ، وبعد مقتله ﷺ ،بويع عليّ بن أبي طالب خليفة للمسلمين،وأوّل من بايعاه طلحة والزبير،غير أنّ معاوية امتنع عن المبايعة ،وحجّته في ذلك المطالبة بدم الخليفة عثمان ،وما لبث أن انضمّ إلى هذا الرأي طلحة والزبير وساندهما السيّدة عائشة في هذا المسعى، فكانت موقعة الجمل بالقرب من البصرة (35هـ-656م)وانتصر عليّ وقتل طلحة والزبير وأعيدت عائشة رضي الله عنها إلى ديارها في المدينة.[3]

وفي سنة(37هـ ،656م)اندلعت الحرب بين عليّ ومعاوية في موقعة صفين ،وأوشك عليّﷺ أن يجهز عليهم لولا أنّهم رفعوا المصاحف واحتكموا إلى كتاب اللهﷻ ،غير أنّ عليّﷺ تفطّن لحيلتهم ،إلّا أنّ كبار أتباعه ألحّوا عليه وقف القتال ،وبعد أن استجاب لطلبهم وتمّت حادثة التحكيم ،خرجوا عليه سنة 37هـ وطعنوا فيه ،وفي غيره من الصحابةﷺ ونزعوا إلى

[1] – البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله : صحيح البخاري.تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر،دار طوق النجاة ،رقم الحديث 1066 ،ط1 ،1422 هـ.

[2] – المصدر نفسه،رقم الحديث3610 .

[3] – ينظر :سهير القلماوي: أدب الخوارج في العصر الأموي.ص 31.وينظر :أدب السياسة في العصر الأموي :أحمد محمد الحوفي .وينظر: عبّاس الحراري :في الشعر السياسي وينظر : علي محمد الصلابي :فكر الخوارج والشيعة في ميزان أهل السنّة والجماعة.

تكفيرهم. وتعدّ هذه اللحظة التاريخية التأسيسية التي حضرت فيها المواصفات والمسمّى معا ،فصاروا يلقّبون بالخوارج[1].

وكان من إفرازات هذه المرحلة الغلوّ في التكفير ،وسوء تأويل النصوص الشرعية فقد كانوا يسقطون الآيات التي نزلت في الكفّار على المسلمين ، ومن ذلك ما حصل في قتل عبد الله بن خباب رضي الله عنه ،فقتلوه وبقروا بطن جاريته ،ثمّ عدوا على قوم من بني قطبة ،فقتلوا الرجال وأخذوا الأموال ،وغلّوا الأطفال في المراجل ،وتأوّلوا قول الله تعالى :(وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا، إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا) 2وفي هذه المرحلة انقسمت وتطوّرت مقولات الخوارج لتؤسسّ لمرحلة الانشقاق.

ج/مرحلة ما بعد التأسيس: وفيها انقسم فيها الخوارج إلى طوائف عديدة ،كالأزارقة والصفرية والنجدية والإباضية، فوجدوا أنفسهم وجها لوجه أمام بني أميّة بعد أن استقرّ الحكم لمعاوية ،فكان ولاته يلاحقون الخوارج ويقتلونهم بالتهمة والظنّة،ويبعثون الجيوش في آثارهم حتّى أوشكوا على استئصالهم،وزاد في ضعف الخوارج في العصر الأموي ،انشقاقهم إلى جماعات متناحرة تجاوزت العشرين فرقة.[3]،وهو ما أدّى إلى القضاء على ثورتهم ، ما جعل يوليوس فلهوزن **Wellhausen Julius**[4] يقول عنهم :(كانت سياستهم غير سياسية)[5]،فساءت أحوالهم في أواخر القرن الأوّل الهجري ،واستحال معها مواصلة الثورة ما دفعهم فيما بعد أن يغيّروا من أساليبهم في المعارضة ، فانتهجوا بعد ذلك أسلوب الدعوة السرية واتّخذوا التقية مبدأ سياسا جديدا في حركتهم الثورية.

---

[1] – ينظر: المرجع السابق ،ص 41.

3 – سورة نوح :الآية (26-27).

[3] – أميرة حركات: الخوارج في التاريخ والسياسة والفقه وعلم الكلام والخطب والشعر والطرائف.ج2 ،دار المحجة البيضاء ،ط1، 2009 ص345.

[4] -. يوليوس ڤلهاوزن Julius Wellhausen : (1844 -1918) باحث توراتي ومستشرق ألماني، وهو صاحب الفرضية الوثائقية.

[5] – يوليوس فهلوزن : تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية.تر: محمد عبد الهادي أبو ريدة ،مراجعة :حسين مؤنس، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،1968، ط2، ص372.

2–السياق التاريخي لشعر الخوارج:

إنّ دراستنا للسياق التاريخي عند شعراء الخوارج ، تكتسي قيمتين علميتين : أمّا القيمة الأولى فتحيلنا إلى معرفة تراثنا العقدي والسياسي والأدبي لأمّتنا العربية الإسلامية ، وأمّا القيمة الثانية فتحيلنا إلى قراءة واعية لجانب من الموروث الثقافي العربي الإسلامي في عهد الخلافة الراشدة .وقد حصرناه تاريخيا من موقعة صفّين سنة37هـ إلى نهاية العصر الأموي سنة132هـ. وعليه فليس هدفنا الوقوف عند المحطّات التاريخية ، وإنّما هو البحث عن بنية تطوّر المسار الشعري في هذه الفترة من تاريخنا الإسلامي،وفيه ركّزنا على شعر الخوارج ، وهو شعر دون مستوى الشعر السياسي وشعر النقائض من الناحية الجمالية، ولكنّه دلاليا يحمل قيمة تاريخية تؤسّس لمعتقدات أصحابه، ولظهور الفرق الدينية في الإسلام، كما يصوّر هذا النوع من الشعر أحداثا ووقائع تاريخية ،تشكّل صورة المعارضة السياسية في العصر الأموي ، ممثّلة في ثلاثة أحزاب معارضة للسلطة ، وهي حزب الشيعة والخوارج وحزب عبد الله بن الزبير، على أنّ الذي يعنينا في هذا المدخل هو حزب الخوارج وشعراؤهم بدءا بالمفهوم ،ثمّ النشأة، ثمّ التطوّر.

أ – قراءة في مفهوم التسمية: يصطلح الخوارج على أنفسهم ما يقرّبهم إلى الفرقة الناجية فهم المؤمنون أو جماعة المؤمنين أو الجماعة المؤمنة ، وما دون هذه المسمّيات ،فقد نعّتوا بها ، ومنها مسمّى الخوارج، وهو عند خصومهم يعني الخروج عن أئمة الحقّ والعدل، وحديث الخويصرة عند جمهور العلماء يدعّم شرعية هذا المفهوم،(والخروج يعني الثورة في العرف اللغوي ،فلمّا شاع هذا الاسم قبلوه ،وقالوا إنّما خروجهم إنّما هو على أئمة الجور والفسق والضعف... وقالوا إنّ الخروج عن الدين مروق ،ويسمّى أصحابه المارقة والمارقون،أمّا الخروج إلى الدين فإنّ أصحابه هم الذين يسمّون بالخوارج والخارجة)[1].

1 – محمد عمارة:تيارات الفكر الإسلامي. دار الشروق ،القاهرة،ط2 ،1997 ،ص 115.

فلا غرو إذن أن نجد قطري بن الفجاءة (78هـ،697م) أحد أئمة الخوارج يكتب إلى أبي خالد القناني يلومه على قعوده عن الخروج فيقول:[1](الطويل)

1-أَبَا خَالِدٍ يا أُنفُرْ فلستَ بخـــالدٍ*** ومَا جعلَ الرَّحمَانُ عُذْرًا لِقَاعِدِ.

2-أَتَزعَمُ أَنَّ الخَارِجِيَّ عَلَى الهُدَى*** وأنْت مُقيمٌ بَيْن لصٍّ وجَاحِدِ.

ونجد تسمية الخوارج بالمفهوم الذي يرتضونه ، وهو الخروج إلى الدين في قول عمران بن حطان، عندما قتل الأمويون أبا بلال مرداس بن جبير الربعي الحنظلي يقول[2](الوافر)

1-لَقَـــدْ زَادَ الحَيَاةَ إِلَيَّ بُغضًـــا *** وحبـًّا للخروجِ أبُو بِـــــلاَلِ.

3-أُحاذرُ أن أموتَ علَى فِراشِي *** وَأَرْجُو الموتَ تَحت ذُرى العَوَالِي.

ومن الأسماء المطلقة عليهم ما دلّ على المكان كقولهم أهل النهراوان ،أو الحرورية والحروريون، ومن الأسماء المحبّذة إليهم "الشَرَاةُ" ذلك أنّهم باعوا أرواحهم لله واشتروا النّعيم في الآخرة، واستشهدوا في ذلك بقوله تعالى:(فَلْيُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ الَّذِينَ يَشْرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا بِالْآخِرَةِ وَمَن يُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيُقْتَلْ أَوْ يَغْلِبْ فَسَوْفَ نُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا.)3، وهو ما دعا الأصمّ الضبي ،قيس بن عبد الله إلى التباهي بهذه الصفة فقال(البسيط):[4]

1-إنِّي أديِنُ بمَا دَانَ الشراةُ بهِ *** يومَ النَخيلةِ عند الجوسَقِ الخربِ[5]

والخوارج حزب معارض لحكم بني أميّة ،منذ تأسيس الدولة الأموية إلى سقوطها ، وهم الذين خرجوا عن عليّ ﷺ بعد معركة صفّين يوم التحكيم فرفضوه والتزموا شعارهم " لا حكم إلّا الله" وقد سمّوا لهذا السبب بالمحكّمة الأولى،(فاعتزلوا عليّا،وانسحبوا إلى حروراء من ناحية الكوفة وعلى رأسهم عبد الله بن الكواء ،وعبد الله بن وهب الراسبي ،وحرقوص بن زهير وغيرهم).[6]

1- إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج .دار الشروق،بيروت ،لبنان،ط4 ص119.

2 - المصدر نفسه،ص 159.

[1] - سورة النساء :الآية 74.

4 - إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج.ص 139.

[5] - من مصانع الفرس بالكوفة.

1- ثريا عبد الفتاح ملحس: حزب الخوارج في أدب العصر الأموي .الشركة العالمية للكتاب ،بيروت،ط1، ،1989 ، ص 14.

ب- في النشأة والتطوّر: أجمع المؤرخون على بداية التأريخ لحركة الخوارج ابتداء من وقعة صفّين، أمّا ظهورهم في المشهد السياسي فهو مرتبط بقبول الإمام عليّ(ﷺ) مبدأ التحكيم في أعقاب وقعة صفّين، وهذا رأي المؤرّخين القدامى والمحدثين على حدّ سواء.

ولعلّ البحث عن بذور الخوارج الأولى ، يستوجب العودة إلى عهود الإسلام التي سبقت ورافقت الصراع السياسي والعسكري بين علي ومعاوية[1] ﷺ وهو ما يحملنا على القول أنّ حركة الخوارج في بواكيرها الأولى تعود إلى عهد النبيّ – صلّى الله عليه وسلّم- ذلك أنّ رواة الحديث يجمعون على نبوءة الرسول بظهور الخوارج ، فقد روى صاحب السيرة أنّ بعض الغنائم جاءت النبيّ عليه الصلاة والسلام،فأخذ يوزّعها بين الناس ، فجاء رجل من "تميم" ،يقال له ذو الخويصرة فاعترض على قسمته قائلا: لم أرك عدلت !فقال له النبيّ ﷺ:﴿ويْحكَ إذَا لمْ يَكُن العَدلُ عِنْدِي ، فَعِنْدَ مَنْ يَكُونُ ؟﴾ !فحاول أحد الصحابة قتل الرجل فقال له المصطفى ﷺ:﴿دعْه فإنَّه سيَكونُ له شيعةٌ يتعمَّقُون في الدّينِ حتَّى يَخرُجُوا مِنْهُ كما يخرجُ السَّهمُ مِنَ الرميَة﴾[2]،وهذا الحديث مشهور في عرف الرواة بحديث ذي الخويصرة أو الخنيصرة كما جاء في الكامل في الأدب [3]، ويجمع المؤرّخون القدامى بمن فيهم ابن الجوزي والمالطي على أنّ حرقوص السعدي هو أوّل خارجي خرج في الإسلام ، لذلك فلا غرو أن نجده فيما بعد يتآمر على الخليفة الراشد عثمان بن عفان ليكون في طليعة ثوار البصرة ، كما نجد حرقوص السعدي بين قادة الخوارج الذين شقّوا عصا الطاعة في وجه الإمام عليﷺ حين انشقّ عليه أصحابه، وكان عنصرا فاعلا في إلزام الخليفة علي ﷺبقبول مبدأ التحكيم ، ثمّ يأتي فيما بعد بصحبة الخارجي زرعة بن البرج الطائي ليأمر أمير المؤمنين بالتوبة من خطيئته كما كان حرقوص السعدي حاضرا في موقعة النهراوان[4]

1 -ينظر: نايف معروف: الخوارج في العصر الأموي.دار النفائس ،بيروت،ط6، 2006 ،ص 11.

2 -المرجع نفسه ،ص 14.

3 – المبرد أبو العبّاس:أخبار الخوارج من كتاب الكامل في اللغة و الأدب والنحو والتصريف . دار الفكر الحديث،لبنان ،ص23.

1-معركة النهروان إحدى المعارك الإسلامية الداخلية المبكرة، وقعت سنة38 هـ حوالي سنة659 م، بين علي بن أبي طالب وبين المحكّمة الخوارج فيما بعد، والنهروان موقع بين بغداد وحلوان .وكانت المعركة واحدة من نتائج معركة صفين بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي

وجاء في تاج العروس[1] أنّ حرقوصا كان منافقا وفيه نزل قوله ﷻ:(وَمِنْهُم مَّن يَلْمِزُكَ فِي الصَّدَقَاتِ فَإِنْ أُعْطُوا مِنْهَا رَضُوا وَإِن لَّمْ يُعْطَوْا مِنْهَا إِذَا هُمْ يَسْخَطُونَ)[2]، وعليه فإنّ المنطلق الأوّل لتأسيس هذه الحركة كان فاسدا بما يكفي لإجهاض فرقة الخوارج ووصفها بالحركة المارقة عن الدّين وهو ما يؤكّد نبوءة النبيّ محمد ﷺ حول ضئضئ الحركة الخارجية .وهو ما يحملنا على القول أنّ حادثة حرقوص السعدي مع النبيّ صلّى الله عليه وسلّم كانت بذرة المعارضة الأولى التي منها انبثقت حركة الخوارج، ولعلّ موقف الأشعث بن قيس من اختيار ممثّل عليّ ﷺ في حادثة التحكيم يحيلنا إلى العصبية الجاهلية المفرطة ، إذ نجده يعترض بشدّة على ترشيح عبد الله بن عبّاس ﷺ قائلا : (لا والله لا يحكم فيها مضريان حتّى تقوم الساعة)[3]، وهذا المقول يؤكد يقينا نزعة الخوارج القبلية وحساسيتهم تجاه سلطان قريش ، وتمرّدهم على قادتها ودليل ذلك أنّ ابن عبّاس حدث وأن ناظرهم عند نزولهم حروراء، فتمكّن من مناظرتهم وأقام عليهم الحجّة ، فأخذ الكثير منهم بقوله وحينذاك قال فريق منهم للمغلوب على أمرهم : لا تجعلوا احتجاج قريش حجّة عليكم[4] ثمّ رموه من باب التأويل بقوله تعالى:(بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُون)[5].

واستمرّت عصبية الخوارج ،بل زادت تأجّجا في عهد الضّحاك بن قيس الشيباني ، وهو خارجي حكم العراق لفترة قصيرة من الزمن في مرحلة متقدّمة من العهد الأموي، فبايع له عبد

سفيان، والتي انتهت بالإتفاق على التحكيم بعد رفع المصاحف على أسنة الرماح إشارة إلى ضرورة التحاكم إلى كتاب الله، وحينها رفضت جماعة التحكيم وكان عددهم يبلغ إثنا عشر ألفًا بقيادة عبد الله بن وهب الراسبي ورفعوا شعارهم الشهير :لا حكم إلا حكم الله .وانتهت المعركة بانتصار جيش علي بن أبي طالب عليهم. ولم ينج من المحكمة إلا أربعين شخصا فقط .والمحكمة هم أصل الخوارج ومبدأ ملتهم.

1 – الزبيدي محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس. مطبعة حكومة الكويت.ج4 تح :عبد الحليم الطحاوي ،مراجعة محمد بهجة الأثري و عبد الستار أحمد فراج ، ط 2 ،1987، ، ص379.

2 – سورة التوبة:الآية 58.

3 – نصر بن مزاحم المنقرى: وقعة صفّين . تح: عبد السلام محمد هارون ،المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ،مصر ،ط2 1382 هـ ،ص 500 .

4 – المبرد أبو العبّاس محمد بن يزيد : الكامل في اللغة و الأدب.ج3 ، تح : محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2 ،1992 ص 1129.

5 – سورة الزخرف: الآية 57.

الله بن عمر بن عبد العزيز وسليمان بن هشام بن عبد الملك، وهي مبايعة يحسبها الخارجيون نصرا مبينا على القرشيين، وفيها يقول شبيل بن عزرة:(الطويل)

1-ألَمَ تَرَ أنّ الله أظـْهر دينَه ***وصلّت قريشٌ خلْف بَكر بن وائلِ.[1]

فانتصار البكريين على القرشيين والإشادة به شعرا يكشف عن النزعة العشائرية للخوارج، ثمّ لا تلبث أن تنحو هذه النزعة منحى متطرّفا عنيفا على قبيلة قريش ذلك أنّ أبي حمزة الخارجي بعد أن تمكّن من إلحاق الهزيمة بأهل المدينة في وقعة قديد[2] أخذ يعرض الأسر ، فيقتل منها من كان قرشيا ويخلّي سبيل من كان نصرانيا.

وهذا التعريض بالمسلمين يمثّل مظهرا آخر من المظاهر التي يخرج فيها السهم عن الرمية ، ولعلّ السهم الذي لم يصب مقتله هو سهم القرّاء قبل صفّين، وهم جماعة من المسلمين أوتوا جودة القراءة والترتيل ، وأُوكلت لهم مهمّة تحفيظ كتاب الله وتعليمه للناس، وهم من المتَبَرْنِسِين ، وقد كان أبو موسى الأشعري متبرنسا ، ولم تكن السياسة طلبتهم ومرامهم ، حتّى إذا جاء الخليفة الراشدي عثمان بن عفّان ألّبوا عليه النّاس وطعنوا في خلافته ، وحجّتهم في ذلك أنّه خالف سيرة أبي بكر وعمر ﷺ فآثر القربى وخرج بذلك عن حدود الله-حسب شرعة الخوارج- على أنّه فيهم من اعتزل الفتنة ولم يخرج لحرب صفّين كعبد الله بن مسعود ﷺوهو ما جعل فريقا من القرّاء يخرج على عثمان ﷺ ،ثمّ ذهب فريق آخر منهم إلى الخروج عن عليّ (ض) لاعتقادهم أنّه وقع في حدود الله بعد قبوله مبدأ التحكيم ، وهو ما دفعهم إلى الانتقال إلى معسكر الخوارج.

وتجدر الإشارة في هذا المقام أنّ قرّاء أهل الشام لم يعترضوا سبيل معاوية ولم يتدخّلوا في انتقاء ممثّليهم في الحكومة ، بينما نجد قرّاء العراق يفرضون على عليّ إنهاء الحرب أوّلا ، ثمّ يفرضون عليه أبا موسى الأشعري ممثّلا في الحكومة.

---

1 - إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج .دار الشروق،بيروت ،لبنان،ط4، ص226.

2 - معركة قديد هي معركة وقعت بين أهل المدينة والخوارج عام 130 هـ، وانتهت بانتصار الخوارج بقيادة المختار بن عوف الأزدي الملقب بابي حمزة الخارجي.

كما نجد فريقا آخر من القرّاء يفرضون على عليّ الاستمرار في القتال بعد قبوله مبدأ التحكيم ، ومنهم رأس الخوارج وحَرْبتهم عبد الله بن وهب الراسبي.

ولعلّ المفارقة الغريبة في الفريقين من القرّاء ،أن نجد قادة كلّ منهما على رأس جماعة الخوارج في النهراوان[1] ، وبرغم هذا الاختلاف والتباين بين القرّاء إلاّ أنّهم كانوا التربة الخصيبة التي نبت فيها عود الخوارج واستقام.

ولكن بعد خروج الحرورية على عليّ رضي الله عنه افتضح أمر الخوارج ، وهو ما جعل القرّاء المهاجرين والأنصار يعتزلون القتال بين المسلمين قبل صفّين ، وليس غريبا أن يتولّى قرّاء البصرة فيما بعد محاربة الخوارج، وهو ما جعل أبا حمزة الخارجي في أواخر العصر الأموي يحمل بعنف على قرّاء المدينة ويتّهمهم بخداع المسلمين وتضليلهم.

إذن ،انطلاقا من هذا السرد التاريخي لحركة الخوارج (مذ خلافة عليّ35هـ-656م حتّى أواخر العهد الأموي132هـ-750م) نستطيع أن نخلص إلى استنتاج يشكّل مشهدا لتطور الوضع السياسي في الحكم الإسلامي ، وهو الانتقال من مفهوم الدولة القبيلة إلى مفهوم الدولة العقيدة ، ذلك أنّ الخوارج رفعوا في ثورتهم وخروجهم على عليّ رضي الله عنه شعار (لا حكم إلاّ لله) وإن كان "حقّ أريد به باطل" كما قال الإمام عليّ رضي الله عنه ساعتها .

وبعيدا عن الخلفية السياسية للخوارج ومآربهم فقد كان شعارهم أكبر تحدّ للقبيلة منذ المرحلة المكيّة من الدعوة المحمدية[2]،ومع هذا الشعار قفز المشهد السياسي في تلك المرحلة على باب المفاضلة بين عليّ ومعاوية ، بل نحا منحى مغايرا للمألوف ، وهو مبدأ الأئمة من قريش، وخرج إلى ساحة النقاش السياسي الديني حول أساسيات الحكم في الإسلام، فاستطاع الخوارج إنشاء تحالف لا قبلي فكان أمير قتالهم شبث بن ربعي التميمي ، وأمير الصلاة عبد الله بن الكواء اليشكري ،وخليفتهم عبد الله بن وهب الراسبي الأزدي ، وهو تحالف عقدي ثار على مفهوم

[1] – معركة النهروان: إحدى المعارك الإسلامية الداخلية المبكرة، وقعت سنة38 هـ حوالي سنة659 م بين علي بن أبي طالب وبين المحكّمة (الخوارج فيما بعد).

2 – محمد عابد الجابري: نقد العقل العربي .ج3 ، مركز دراسات الوحدة العربية ،ط1، 1990 ،ص 239 .

الدولة القبيلة أي على قريش ، ثمّ اختلقوا شعارا آخر في الحكم ، فبعد أن شرّعوا أحقّية الخلافة لكلّ عربيّ حرّ ، غيّروا هذا المبدأ وجعلوا الخلافة من حقّ كلّ مسلم عادل وهذا بعد أن التحق بصفوفهم جمع من الموالي قاتلوا في صفوف الخوارج ، فكان منهم في صفوف قطري بن الفجاءة نحو عشرة آلاف مقاتل .

(وما يدلّ على مبلغ التهديد الذي كان يشكّله الموالي للحكّام الأمويين، ما يروى من أنّ الحجّاج والي العراق لعبد الملك بن مروان كتب من مقرّ عمله بالكوفة إلى عامله بالبصرة يأمره بنفي الموالي النبطيين لأنّهم حسب قوله مفسدة للدّين والدّنيا)[1].

في هذا المشهد السياسي والتاريخي المضطرب ، ظهر شعر الخوارج ، ليقدّم لنا قراءة واعية عن بنية العقل العربي في ظلّ حكومة إسلامية متباينة، فكان لزاما على الشعري أن يتعالق بالسياسي.

ج – التعالق بين الشعري والسياسي: ممّا أفرزه المشهد السياسي الأموي ،ظهور الشعر السياسي أو ما يسمّى بشعر المعارضة ، وهو نوع من الشعر المحظور بالنسبة لحزب بني أميّة الحاكم ،ويتّفق الدارسون على أنّ الأحزاب المعارضة للحكم الأموي ثلاثة وهي: حزب الخوارج وحزب الشيعة وحزب عبد الله بن الزبير ،وسنسعى في بحثنا إلى التركيز على الشعر الخارجي بدءا من سنة 37هجرية أي بعد موقعة صفّين، وبالتالي انتصار معاويةﷺ وتولّيه الحكم حتّى أواخر العصر الأموي سنة 132هجرية.

في هذه الحقبة التاريخية تبلورت مبادئ وثوابت الحزب الخارجي وأنصاره من الشعراء ، ولعلّنا نجملها فيما يلي :

أ- الإقرار بصحّة خلافة أبي بكر وعثمان في السنوات الأولى من حكمهما.

ب- الإقرار بصحّة خلافة الإمام علي ﷺ مع تخطيئه لقبوله بمبدأ التحكيم.

ج- تكفيرهم لممثلي الحكومة وهما : أبو موسى الأشعري وعمرو بن العاص.

1- المرجع السابق،ص 274.

د- تكفير أعلام الجمل وهم : طلحة والزبير وعائشة أمّ المؤمنين (رضي الله عنهم).

هـ- تكفير العبّاسيين لبطلان خلافتهم والدعوة إلى محاربتهم.

و- تكفير معاوية بن أبي سفيان والدعوة إلى قتالهم .

ز- وجوب الخروج عن الإمام الجائر والقول بتساوي المسلمين في أحقية الخلافة، وإن كان أعجميا أو مواليا.

ولا يزال الخوارج على هذه المبادئ والثوابت حتّى تفرّقوا شيعا وأحزابا ، قال عبد القادر البغدادي(ت429هـ):(ثمّ اختلفت الخوارج فيما بينها ، فصارت مقدار عشرين فرقة ، كلّ واحدة تكفّر سائرها)[1]،ولعلّ أهمّها:

1- المحكّمة الأولى: وهم الذين خرجوا عن عليّ رضي الله عنه بعد حادثة التحكيم ،وشعارهم لا حكم إلّا لله.

2 – الأزارقة: وهي أخطر الفرق الخارجية ، وهم أتباع نافع بن الأزرق (ت65هـ).

3 – النجدات: وهم أتباع نجدة بن عامر الحنفي.

4 – الإباضية: وهم أتباع عبد الله بن إباض التميمي.

5 – الصفرية: وهم أتباع زياد بن الأصفر ويكنّون بالزيّادية .

6 – العجاردة: وهم أتباع عبد الكريم بن عجرد.

وحسبنا أن نكتفي بذكر هذه الفرق كونها تؤصّل لبقية ما تفرّع عنها من فرق كالخزامية والمعبدية والرشيدية والحمزية والإبراهيمية والواقفة والميمونية...وهلمّ جرّا.

وإنّنا إذ نقف على هذا الترتيب الكرونولوجي للفرق الخارجية إنّما نهدف إلى وضع الشعر الخارجي في سياقه التاريخي والسياسي والعقدي، وهو ما يبرّر منهجية مدخلنا المقترح بدءا بالسياق التاريخي ، ثمّ السياق السياسي ، ثمّ السياق العقدي للخوارج.

1 – عبد القادر البغدادي : الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم . دار الآفاق الجديدة ، بيروت ،ط1، 1973،ص20.

وعليه فإنّ الشعر الخارجي نشأ في هذا النسق الثلاثي-التاريخي، السياسي، العقدي-، وبقدر ما يتفق الدارسون على كثرة الشعراء الخوارج، فإنّ ما وصلنا من شعرهم قليل جدّا ، وهو ما يجعل طبيعة البحث في الأنساق الثلاثة تخضع لمنهج العيّنة. ويؤكّد الدارسون أنّ أكثر ما وصلنا من هذا الشعر كان في حروبهم[1]، وعلى وفرة هذا النوع من الشعر فإنّه اتّسم تارة بالشكلية وتارة أخرى جمع بينهما معا.

فمن خصائصه الشكلية أنّه جاء في شكل مقطّعات وقصائد قصيرة، جلّها منظوم على بحر الرجز، كما يتّسم بالوحدة الموضوعية، نتيجة سيطرة المضمون السياسي عليه.

ومن خصائصه الموضوعية ، الالتزام الكلّي بالعقيدة والمبادئ الخارجية ، والتحلّي بالإخلاص والصدق ، والدعوة إلى الرفض والحثّ على الخروج ، والإشادة بالزهد والترفّع عن الدنيا وملذاتها ، وبروز نبرة الحزن والبكاء فيه ،والإشادة بالإقدام في الوغى والاستبسال حين يشتدّ الوطيس أملا في نيل الشهادة وتقرّبا إلى الله .

وما يميّز الخصائص الموضوعية له، التزام وحدة الموضوع ، وبساطة الجانب المذهبي ،وعدم التأويل والاستنباط نتيجة عدم تأثّرهم بالثقافة الجديدة.

وعند بياننا لشعراء الخوارج، نحصي في ديوانهم تسعين شاعرا ، واحد وخمسون بالمائة منهم لم يتجاوزوا القصيدة الواحدة ، أمّا بقية شعراء الديوان فكانوا من المقلّين ، ومن أعلامهم "عبيدة بن هلال اليشكري" ، وله عشر قصائد و"الأعرج المعني" وله إحدى عشرة قصيدة، و"حبيب بن خدرة الهلالي" وله ثلاث عشر قصيدة، وأفعلهم وأشعرهم "قطري بن الفجاءة" وله سبع عشرة قصيدة، و"عمران بن حطّان" وله أربعون قصيدة تشكّل مع قصائد قطري عماد ديوان الخوارج، وأمّا "الطرماح بن حكيم" فله ديوان مطبوع إلاّ أنّ أكثر شعره جاء على غير

[1] – بدأ القتال بينهم وبين معاوية سنة41هـ إذ نزلوا " النخيلة" بالقرب من الكوفة فأرسل إليهم جيشا من الشام فانتصروا عليه ،فاستشار معاوية أهل الكوفة لقتالهم ،فأثخنوا في الخوارج وانتصروا عليهم،وفي سنة 58هـ قاتلهم عبيد الله بن زياد وكان في القتلى عروة بن أدية ،وأراد أبو بلال مرداس بن أدية أن ينتقم لأخيه فخرج إلى الأهواز بأربعين رجلا فبعث إليهم زياد ألفي رجل فهزمته الخوارج في موقعة آسك. ومن أشهر معاركهم وقعة دولاب وفيه قتل زعيمهم نافع بن الأزرق ،ولمزيد من التوضيح ،ينظر: أدب السياسة في العصر الأموي :أحمد محمد الحوفي . ص 90 وما بعدها.

مذهب الشراة.[1] وتنقل لنا كتب التاريخ أنّه كان خارجيا صفريا على حدّ رواية ابن قتيبة،في حين يروي لنا أبو الفرج في أغانيه أنّه كان يعتقد مذهب الشراة الأزارقة.[2]

أمّا الشعر النسائي فكان محدودا إذ لم تتجاوز القصيدة الواحدة من بين ثماني شاعرات سوى "أمّ حكيم"، والتي تركت لنا أرجوزتين بمعدل خمس أبيات في كلّ أرجوزة ، أمّا السبع الباقيات منهنّ ، فلم تتجاوز حدود بضعة أبيات.

أمّا من حيث الترجمة للشعراء الخوارج ، فإنّ ما وصل إلينا من ترجمات غير وافية ، لا يخوّل لنا الكشف عن مسؤولياتهم في حركة الخوارج ،باستثناء بعض الأعلام الذين كانوا من زعماء الخوارج وقادتهم وساستهم ، ومنهم خليفة الخوارج الأوّل "عبد الله بن وهب الراسبي" ، و"حرقوص بن زهير السعدي" و"شريح بن أوفى العبسي" ، و"مالك بن الوضّاح" ،و"نافع بن الأزرق" ، و"قطري بن الفجاءة "، و"عبيدة بن هلال اليشكري" ، و"شبيب الأشجعي"، و"الضحّاك بن قيس الشيباني" ، ورأس الإباضية في أواخر العصر الأموي ،"عبد الله بن يحي" ، وجلّ هؤلاء الشعراء كانوا من قادة حركة الخوارج ومن زعماء الفرق الخارجية.

وأمّا العلماء فكان فيهم ، أبو الوازع الراسبي ، وحبيب بن حذرة الهلالي ، وداود بن عقبة العبدي ، والرهين المرادي ، وشبيل بن عزرة الضبعي ، وأبو بلال مرداس بن أديّة.

وإنّ أكثر شعراء الخوارج كانوا من المحاربين ، ولم يكونوا من القعدة إلاّ عمران بن حطّان بعد تقدّمه في السنّ ، وأبي خالد القناني الذي تخلّف عن الخروج خوفا على بناته ، وسالم بن أبي الجعد الأشجعي الذي لم يكن من أنصار التعريض بالناس وإرهابهم،أمّا من حيث النسب فإنّ المصادر التاريخية تجمع على تباين نسبهم ، فقد جاؤوا من مختلف القبائل العربية باستثناء قريش ، أمّا الموالي منهم فكان عددهم محدودا ومنهم حبيب بن خدرة من موالي بني هلال ، وعمرو بن الحسن الإباضي من موالي الكوفة.[3]

---

1 – نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي . دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،ط6 ،2006 ، ،ص341.

[2] – ينظر : سهير القلماوي : أدب الخوارج في العصر الأموي .ص160.

3 – نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي.ص345.

وإنّ هذا التباين في نسب شعراء الخوارج ،وفي موقع مسؤولياتهم ،وفي انتمائهم العقدي الطائفي لم يحمل أحدا منهم من أن يثور على أيّ خارجي، وهو ما يفسّر التحام شعراء الخوارج حول مبادئ الشراة العامة ،أمّا جمهور الشعر الخارجي ،أو المتلقّي لرسالة الشعر عندهم ،فكانوا من الخوارج أنفسهم.

وليس من نافلة القول أنّ مشاعر المتلقّي الخارجي كانت وجهة لعملة واحدة ،وهي الشعور بالحرية والإيمان بالشخصية والصراحة والجرأة في القول ، والإعراض عن الدنيا ورفض الحياة بمفهومها الوجودي المحدود والإقبال عليها بالمفهوم الخارجي وهو الموت الذي يشكّل خلاص الشراة وملاذهم.

ولعلّ من باب الإنصاف أن نقول أنّ هذه الخوالج والمشاعر العقدية لم تولد من العدم ، وإنّما كانت نتاج قسوة الحكّام الأمويين–ورأي الخوارج فيهم أنّهم استأثروا بالفيء[1] وهو ما يؤكد ارتباط الحركة الخارجية بالواقع السياسي الجديد، وهو واقع ينطلق من احتكار الخوارج للدّين ، ما أدّى بهم إلى الثورة والقتال الشديد والمتواصل.وهو ما جعل نظرتهم أحادية إقصائية لاعتقادهم أنّهم يملكون الحقيقة العقدية المطلقة دون سواهم ، فهم الفئة المؤمنة الناجية وغيرهم يمثّل الفئات الباغية حسب اعتقادهم.

ولم تجد محاولات بني أميّة مع حاملي لواء الثورة من الخوارج نفعا في دفعهم إلى المهادنة ، فلم يستسلموا واستنكروا خضوعهم للسلطة الأموية بل وأعلنوا الانتقام لضحايا النهراوان وللعنف الأموي الدموي.

لهذه الأسباب التاريخية جاء المشهد الإبداعي لشعراء الخوارج صورة محاكية لبطولاتهم وانتصاراتهم الحربية إذ كانوا يؤمنون بقداسة الحرب المعلنة ضد الأمويين كونها تؤسّس لإقامة حكم الله ،وهو ما جعلهم يتهافتون على الموت بكلّ حبّ وشغف.

1 –ينظر: محمد الحلحولي: الموت والحياة في شعراء الخوارج في العصر الأموي. مجلّة جامعة الخليل للبحوث،ج6،العدد1،2011، ،ص90.

وبرغم هذه اللحمة المتينة للخوارج ، وبرغم وحدة مشاعرهم ،إلاّ أنّهم واجهوا صراعات داخلية ، فتفشّت الخلافات فيما بين الجماعات والفرق بسبب اختلافهم في المبدأ والرأي ، فتباينت آراؤهم واختلفت ممّا أدّى إلى انقسامهم إلى فرق ، في الوقت الذي كانوا يخوضون فيه المعارك ، وهو ما أدّى بدوره إلى عدم تحقيق النصر في كثير من معاركهم وإن كان شعارهم فيها "لا حكم إلاّ لله "، وهو المضمون السياسي والعملي للخوارج ، والذي ترجم فيما بعد إلى شعار "الأمر شورى والبيعة لله عزّ وجلّ والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" ثمّ إلى مبدأ "الخلافة لكلّ مسلم عادل" وهو المضمون الذي أحدث نوعا من التعالي بالسياسة[1]، وهو ما عبّر عنه الجابري بمسألة الحكم من إطار القبيلة إلى مستوى العقيدة ، هذا المضمون السياسي الجديد ، طرح إشكاليات عقدية لم تكن موجودة من قبل ، ومنها إشكالية الكفر والإيمان ، والجنة والنار حسب النظرية العقدية الخارجية.

ولم يقف أثر هذه النظرية على الجانب العقدي فقط بل أثّر على الجانب السياسي بما في ذلك الضغط العسكري على الدولة الأموية من قبل الطوائف الخارجية ، ما جعل الحزب الحاكم يلجأ كراهية إلى المهادنة تجنّبا لشرّها ودرءا لخطرها ، يقول صاحب نقد العقل العربي :(وهذه مسألة يجب أن نوليها كامل الاعتبار ، فالليبرالية النسبية التي طبعت سلوك الخلفاء الأمويين ، على الصعيدين الفكري والديني والسياسي ، لم تكن راجعة فقط إلى الاختيار السياسي الذي دشّن بها معاوية عهده ، بل إنّها كانت أيضا من أجل حصر حركة الخوارج في إطارها الضيّق سواء على صعيد القبيلة أو على مستوى العقيدة)[2].

وما نستشفّه من خلال هذا المقول على أهميته التاريخية ، أنّ الدولة الأموية لجأت إلى سياسة المهادنة والمصالحة محاولة منها لتحييد النخبة من رجال الدين والفكر ، وبالتالي عدم انخراطهم في الثورة الخارجية التي يعدّها المؤرخون مؤشرا تاريخيا على نهاية الدولة الأموية، ومهما يكن من أمر هذه الفرقة (الخوارج)،فإنّها لا تعدو أن تكون إحدى تيارات الفكر الإسلامي ،وأكثرها

1 – ينظر : نقد العقل العربي :محمد عابد الجابري . مركز دراسات الوحدة العربية، ج3 ، ط1، بيروت ، 1990.
2 – المرجع السابق ، ص 112 .

خطرا على الدولة الأموية من عهد عليّ (ﷺ) حتّى زوال حكم بني أميّة من سنة 132هـ . وخلاصة القول في هذه الرحلة التاريخية، رأينا من الضروري أن نحمل المبادئ العامة لحركة الخوارج فيما يلي:

1 – في نظام الحكم: الإقرار بتقوى المسلم الذي تتوافر فيه شروط الإمامة بغضّ النظر عن نسبه وجنسه.

2 – النظام الثوري : الإقرار بوجوب الخروج على أئمة الجور والفسق والضعف إذا بلغ نصاب الخارجين أربعين رجلا وهو ما يسمّى عندهم بحدّ الشراة [1].

3 – الموالاة: الإقرار بشرعية خلافة أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وخلافة عثمان بن عفان ما عدا الستّ الأواخر من عهده ، والإقرار كذلك بخلافة عليّ بن أبي طالب قبل قبوله بالتحكيم.

4 – الخطيئة: مرتكب الكبيرة كافر ما لم يتب منها وهو بكفره خالد في النار.

5 – في العدل: جزاء الإنسان بالثواب والعقاب عدل مطلق لأنّه مسؤول عن أفعاله.

6 – في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر: السيف الثائر على الجور هو أداة النهي عن المنكر والأمر بالمعروف.

7 – الإمامة [2]: يقرّ الخوارج بوجوب الاختيار والبيعة لتنصيب الإمام عكس الشيعة.

---

1 – محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامي.دار الشروق ،القاهرة،ط2 ، 1997،ص 174.

2– للخوارج رأي خاص في الإمامة: فالإمام لا يكون إلا باختيار حرّ من المسلمين ، وإذا اختير فليس يصحّ أن يتنازل أو يحكم . ويظل رئيسا للمسلمين ما دام قائما بالعدل مجتنبا للجور، ومن خرج عليه يجب نصب القتال معه، ولكن إذا غيّر السيرة وعدل عن الحق وجب عزله أو قتله. ولا يشترطون القرشية كما اشترط الجمهور، فللأمة أن تختار من تشاء ولو كان عبدا حبشيا . كما أن فرقة منهم وهي "النجدات " أجمعت على أنه لا حاجة بالناس إلى إمام وإنما عليهم أن يناصفوا فيما بينهم فإن رأوا أن ذلك لا يتم إلا بإمام يحملهم عليه فأقاموه جاز ، فإقامة الإمام في نظرهم ليست واجبة بإيجاب الشرع بل جائزة ، وإذا وجبت فإنما تجب بحكم المصلحة والحاجة . وفرقة أخرى منهم وهي " الشبيبية " أتباع شبيب بن يزيد الشيباني – " أجازوا إمامة المرأة منهم إذا قامت بأمورهم . وخرجت على مخالفيهم ، وزعموا أن غزالة أم شبيب كانت الإمام بعد قتل شبيب إلى أن قتلت.

هذه المبادئ العامة في مجملها شكّلت فيما بعد أصول المذهب الخارجي من حيث فلسفتهم في الحكم ، وفي ضوء هذه الفلسفة جاء شعرهم ليعبّر بكلّ صدق عن الحياة السياسية والعقدية للفكر الخارجي.

إذن ليس غريبا أن تكون الحياة الأدبية للخوارج ، صورة يحاكي من خلالها الأديب الخارجي النسق العقدي والسياسي والاجتماعي، هذا النسق الثلاثي الأبعاد نجده يرسم لنا المسار الفني لأدب الخوارج في ظلّ نظرية المحاكاة الطبيعية وهي محاكاة لا ترقى من الناحية النفسية إلى المحاكاة الأرسطية ،لأنّها لا ترقى إلى التنقيح والتعديل بل تحاكي الموجود كما هو موجود ، ولعلّ هذا راجع إلى الفكر الظاهري في نظرتهم للعقيدة. وأدب الخوارج هو ترجمة حرفية وتصوير فوتوغرافي لجملة آرائهم الدينية والسياسية والاجتماعية.

وسواء كان هذا الأدب شعرا أو نثرا فإنّه يشكّل لسانا واحدا من حيث دلالة الخطاب، وهو ما يحملنا على القول أنّ الخطيب الخارجي أو الشاعر الخارجي يتقاسمان همّا واحدا وشعورا مشتركا ، كالصدق والقوة والوضوح والاستبسال...وغيرها من الصفات التي تحيلنا إلى صناعة عقل خارجي بمورّثات لا يمكن أن توجد إلاّ في وعي وضمير الخوارج.

وعليه فإنّ الهدف من استجلاء السياق التاريخي هو محاولة عزله تاريخيا وحصره في حيّزه الجغرافي ، ومن ثمّة محاولة اكتشاف آليات الخطاب البلاغي الشعري بنوعيه : الخطاب الشعري الحجاجي والخطاب الشعري البلاغي ، وبهذه الآلية يسمو الشعر على التاريخ ليلامس فضاءات الخطاب الفلسفي الواعي ، والشعر الخارجي بما يملكه من آليات إبلاغية وبلاغية له القدرة على استمالة جمهور الخوارج وتحريضهم على قتال إخوانهم في الدين ، فالشعر الواعي هو الذي يملك هذه الطاقة التواصلية والبلاغية ليحرّر بها النفوس القاعدة ويدفعها إلى ويلات الحرب في حيّز جغرافي متميّز وظرف تاريخي ينطلق في مسيرة أتباعه من متعة القول إلى نهضة الفعل، ولعلّ وقوفنا على السياق التاريخي لنشأة الشعر الخارجي ،لم يأت حشوا أو جمعا أو

ترصيفا بل ،جاء لربط الظاهرة الأدبية لشعر الخوارج بآراء مؤرخي الأدب إيمانا منّا أنّ تاريخنا الثقافي لا يستطيع أن يستغني عن تاريخ الخوارج والتأريخ لأدبهم .

وعليه فإنّه في اعتقادنا لا يمكن الإجابة عن السؤال الذي يشكّل أدبية شعر الخوارج في طرح هذا التساؤل التالي: وهو ما الذي يجعل شعر الخوارج شعرا يرقى إلى الأدبية أو الشعرية بمفهومها الحديث.نعم لا يمكننا تقديم جواب عن هذا السؤال هذا ما لم نعرّج أوّلا على النص الخارجي الشعري كوثيقة تاريخية أوّلا ثمّ نتفحصه فيما بعد كخطاب بلاغي،ومن جهة أخرى فإنّ قراءة الموروث الشعري للخوارج، قراءة محفوفة بمساقط التأويل المغرق في الذاتية . وعليه فإنّ حضور السياق التاريخي في شعرهم ،قد يقلّص من فجوة الإسقاطات ، فتلقّي النص في نظرنا يستوجب النظر إلى الإرث البلاغي داخل نسقه السوسيوثقافي ، وعليه لا يمكننا إقصاء أو عزل الأوجه البلاغية عن واقع المجتمع الخارجي وفلسفته في الحياة.

ولسنا نغالي إذا قلنا أنّنا نروم قيمتين علميتين في هذا المدخل، قيمة حضارية نقف من خلالها على الإرث الثقافي لأمتنا العربية الإسلامية ، وقيمة ثانية تحيلنا إلى قراءة راشدة لبنية العقل السياسي العربي الإسلامي في عهد الخلافة الراشدة،وإنّ إقحام مبحث تاريخي في مقاربة أسلوبية لا يتعارض مع إجراءاتها وآلياتها،بل يشكل إضافة معرفية تحدّد الملمح العام لشعر الخوارج،انطلاقا من تأثّره تاريخيا بالقرآن الكريم كمصدر رئيس في تشكيل المادة الخام للمعجم الشعري عند الخوارج.

ولقد سعينا في هذا المدخل إلى إثراء فكرة التعالق بين المشهد السياسي والمشهد الشعري ، وخلصنا إلى القول أنّ الشعر لم يكن غاية فنية عند الشعراء الخوارج ، بل كان وسيلة للإشهار والترويج لمذهبهم ورؤاهم السياسية ، وبالتالي فإنّ الخطاب الشعري في هذه الفترة جاء هجينا وهو ما يسمّى في الخطاب الحديث بخطاب التظفير[1]،كما سنوضّحه فيما بعد.

[1] – من هذا المنظور سوف يتبين أنّ الشاعر الخارجي يعتمد آلية (التضفير) لتحقيق التأثير المطلوب، عبر اعتماد التناص مع النص الديني الإسلامي، مما يحدث تداخلا بين الخطابين البشري والإلهي.وعبر التضفير الخطابي(Interdiscursivity)، تفرض ضوابط التعامل مع الخطاب المقدس، وتنتقل إلى التعامل مع خطاب السياسي ، رغبة في الارتقاء بالخطاب البشري النسبي إلى مستوى المقدّس والنهائي.

3 – الأسلوبيات ومنهجها:

1- الأسلوب والأسلوبية عند العرب:

أ– الأسلوب في المعاجم العربية :

يعرّف **ابن منظور** الأسلوب قائلا:(يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتدّ فهو أسلوب ،فالأسلوب هو الطريق و الوجه و المذهب ،ويقال أنتم في أسلوب سوء ...ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه.)[1]هذا من الوجهة اللغوية،أمّا من الوجهة الدلالية[2] فقد عرّفه ابن خلدون بقوله (إنّه عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب و لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة و البيان ،ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب) [3] ويضيف(هو الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة باعتبار الإعراب و البيان فيرصها فيه رصًا.)[4]وهو (مفهوم تركيبي دقيق للأسلوب بالمعنى الاصطلاحي،ويسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوربي)[5].

ب – الأسلوبية في المعاجم العربية:

الأسلوبية مصدر صناعي من الأسلوب. وجذر هذه الكلمة الثلاثي هو: سَلَبَ، ولا بأس من الإشارة إلى المعنى الأول، الذي يوحي به الجذر في لغة العرب، ومفاده: انتزاع الشيء وأخذه والاستيلاء عليه، وفيه معنى ما يكون على الإنسان من اللباس[6]. وتأتي كلمة أسلوب بمعنى

1– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، (مادة سلب)، ج 7 دار صادر 2003، ص125 .

[2] - ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب(مبادئه وإجراءاته)،النادي اللأدبي الثقافي،ط3،ص 107.

2– ابن خلدون عبد الرحمان:المقدمة. دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت لبنان ط1، 1424هـ، 2004م،ص571.

3 – المرجع السابق،ص571.

[5] - صلاح فضل: علم الأسلوب.ص108.

4 – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب.مادة (سلب) بيروت: دار صادر، الثالثة، مجلد 5 ،مادة سلب.ط3 ،1994، ص583.

السطر من النخيل، (وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب هو الفنّ، (يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين منه).[1]

ج- الأسلوب في النقد العربي القديم:(لم يستعمل مصطلح (أسلوب) في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، واستعمل مرّة واحدة عند عبد القاهر الجرجاني، وفي عديد من المرات عند **حازم القرطاجني** في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء)[2].

وقد استخدم علماء العربية هذا اللّفظ في دلالات اصطلاحية متعدّدة ، فقد ذكر **ابن قتيبة** مصطلح الأسلوب في قوله :(إنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتّسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب).[3]

كما ذكره **الخطّابي** في معرض حديثه عن إعجاز القرآن وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، ويقول **الباقلاني** في حديثه عن الإعجاز أيضا:(وقد بيّنا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب.)[4]

بينما يعرّفه الجرجاني في قوله: (هو الضرب من النظم والطريق فيه)[5] ،كما تعرّض له حازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كلّه ممّا يؤكّد وجود أصل هذا المصطلح قديما .

واستقرّت كلمة الأسلوب في صيغتها الاسمية في لسان العرب ، وفي فصل صناعة الشعر من مقدمة ابن خلدون، وتحدّدت للأسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية والاصطلاحية المهمة[6].

---

[2]- المرجع السابق ،مادة (سلب)،ص 584 .

2- محمد الهادي الطرابلسي: قضايا الأدب العربي. مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب: مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية: الجامعة التونسية: 1978م.ص262.وينظر:يوسف أبو العدوس: الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق. ص23. وينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص48 وما بعدها.

[3] - عمر إدريس: نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي .دار الجنادرية للنشر والتوزيع ،ط 2009 ، ص62.

4- شكري عياد :اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب. ط1 1988م. ص13.

5- عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز.تح: محمود شاكر ،مكتبة الخانجي القاهرة 1404،(دط) ص469.

6- ينظر:يوسف أبو العدوس: الأسلوبية . الرؤية والتطبيق. ص23.

و نظر العرب إلى الأسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج فيه، أو الذي يتوهّم خروجه فيه، كذلك. فعدوه: الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلاً عند عبد القاهر الجرجاني وابن خلدون[1].

ونظر بعض الأدباء بين تعدّد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، بحيث يكون لكلّ مقام مقال، (فتعدّد الأساليب راجع إلى: اختلاف الموقف- وطبيعة الموضوع- ومقدرة المتكّم وفنيّته)[2]. ولم يَثبُت النقادُ القدامى على اتّجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب.(فقد ربطوه مرّة بالناحية المعنوية في التأليف، وربطوه مرّة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرّة ثالثة بالفصاحة والبلاغة)[3].

كما(تحدّث النّقاد العرب القدامى عن الانحرافات السياقية، مثل: التقديم والتأخير والحذف والتكرار، والالتفات)[4].

بالرغم من عدم وجود مصطلح الأسلوب بصيغته هذه لدى الجاحظ، إلا أنّ نظريته القائمة على مبدأ اختيار اللفظ، قد توافقت مع طروحات المحدثين الغربيين حول الأسلوبية. فهي تتوافق مع ما يسمّيه الأسلوبيون: "الانتظام النوعي"، وهو ما يعبّر عنه الجاحظ بقوله:(لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك)[5].

وممّا سبق يظهر كيف تحمل كلمة أسلوب في ذات استعمالها عند العرب، قديماً، معنى الفنّ، أو ما يكون متعلقاً باللّغة، من حيث التفنّن في إظهارها بسماتٍ تكون أدعى للقبول، وأشد تأثيراً في السامع.

1- ينظر: المرجع السابق.ص23.

2- المرجع نفسه، ص23.

3- المرجع نفسه ،ص24.

4- المرجع نفسه.ص24 وما بعدها.

5- الجاحظ عمرو بن بحر: البيان والتبيين. ج1: تحقيق: عبد السلام هارون: مصر: ط3: 1968، ص14.

ولا عجب في ذلك، إذ عُرف العرب بفصاحتهم وبلاغتهم وحرصهم على انتقاء الألفاظ والمعاني في كلّ ما يصدر عنهم ، ولعلّ ظاهرة "عبيد الشعر"، تعدّ دليلاً على ذلك. و الأكبر منه هو نزول القرآن الكريم متحديّاً إيّاهم بأن يأتوا بمثله، فجاءهم الله تعالى بمعجزة تناسب المقام الذي كانوا عليه من حيث اللغة الفصيحة، والبلاغة المليحة.

د- مفهوم الأسلوبية عند المحدثين العرب: سار النقاد العرب المحدثون في المنهج الأسلوبي، وقد تعرّفوا على الأسلوبية الغربية، فكان توجّههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم، "وهذه النظرية تجد ما يقابلها في أسس النظرية الأسلوبية الحديثة"[1].و هؤلاء النّقاد، إنّما كان سعيهم في سبيل إثبات أصالة الدرس الأسلوبي العربي، وليس مجرد أن يكون درساً تابعاً للغرب، أو خالياً من المضامين النقدية.

وأهمّ من مثّل ذلك الرعيل على المستوى النقدي، نذكر ثلاثة من أقطاب الأسلوبية في العالم العربي وهم على التوالي:

- **أحمد الشايب**: عرّف الشايب الأسلوب تعريفات مختلفة، دارت حول محاور ثلاثة: فن الكلام، وطريقة الكتابة، والصورة اللفظية التي نعبّر بها عن المعاني[2]. ويلاحظ أنّ تعريفه جمع بين الفن والطريقة والصورة، وهي عناصر تشرك في تفاعلها عناصر ثلاثة، هي: المنشئ للأدب، والمتلقّي له، والأدب نفسه[3].
- **عبدالسلام المسدي**: عرّف الأسلوبية انطلاقاً من محاور ثلاثة: المخاطِب (صاحب الأدب)، والمخاطَب (متلقي الأدب)، والخطاب (النص الأدبي). وقد كان تعريفه منطلقاً من تعريفات الغربيين للأسلوب. إذ كانت تعريفاته للأسلوبية ناتجة عن أثر غربي. وينحو في ذلك

1 –ينظر: عبد الجواد إبراهيم عبد الله أحمد : اتّجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث .أطروحة دكتوراه ،الجامعة الأردنية ،عمان 1994 ،ص63.وينظر:يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف ،ط1 2008، ص 179.

2–ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق.ص26. وينظر كتاب : الأسلوب، لأحمد الشايب.

3- سيأتي لاحقاً الحديث عن هذه العناصر الثلاثة، عند تناول مفهوم الأسلوبية الغربية. وهذه العناصر تركزت عليها الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد كان هناك شبه توافق بين الدارسين العرب عليها، مثل: المسدي، وشكري عياد. ينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص40.

منحىً لسانياُ وأدبياً كمنطلقه لتعريف الأسلوبية[1]، حيث يعرّفها بأنها: (علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية)[2]. وكما يُلاحَظ على الصيغة التي صاغ بها المسدي تعريفه، فإنها مليئة بالزخم المعرفي والعمق الفلسفي، ما يستوجب البحث عن معجم يفسرّ كل كلمة في التعريف.

- **منذر عياشي**: (الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنّها أيضا علم يدرس الخطاب موزّعاً على مبدأ هوية الأجناس؛ ولذا كان موضوع هذا العلم متعدّد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوّع الأهداف والاتّجاهات)[3]. وبالرغم من الملاحظة الظاهرة في تعريف العياشي للأسلوب مركزاً على عنصر الخطاب، إلا أنّه لا ينفي تعدّد مستويات الأسلوبية.

وجدير بالذكر أنّ الرواد العرب في تعريفاتهم كانوا يقتربون من الطرح الغربي، بصورة توحي بتبنّيه، ولا يعيبهم هذا في شيء، بل كانت ثقافتهم واطّلاعهم على ما استجدّ في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية، واللسانية، والصوتية، والنقدية، حافزاً إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل، انطلاقاً من الحس المرهف، الذي تلبّس في هذا الوافد الجديد، روح الآباء والأجداد، الذين أرسوا دعائم علوم اللغة، والبلاغة، وإن لم يسجلها التاريخ المعاصر باسمهم. فكان الجهد في البحث في بطون التراث مجدياً، حين أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدامى. والموضوعية العلمية تستوجب أن يعطى كل ذي حقّ حقه؛ وعليه فلا بدّ من ذكر الجهود العربية في مجال علم الأسلوب و الأسلوبية، فالتاريخ

1- هذا تأكيد على دور اللسانيات في توجيه الدراسات الأسلوبية، وهي من نتاج (دي سوسير) الذي أثر في المدارس اللغوية، وفي طريقة نظرتها إلى اللغة. ينظر: إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص: دار المسيرة: عمان- الأردن: 2007م: ص22، وما بعدها. وينظر: سامي عبابنة: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث: عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي: عمان/إربد-الأردن: 2007م: ص12 وما بعدها.

2- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية. نحو بديل ألسني في نقد الأدب: الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس: ط2 ،1982 : ص33.

3- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب. مركز الإنماء الحضاري: 2002م: ص27.

لا ينكر تضلّعهم في الأبحاث الأسلوبية، وقد كانت مؤلفاتهم، ومنشوراتهم رافداً ومرجعاً من مراجع الدراسات الأسلوبية، ويمكن حصرها في اتجاهين[1]:

أ – الاتّجاه الأول: طريقة بحثهم: تنبع من التراث؛ وتنظر في آراء القدماء، وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم،ويمكن حصرهم في الجدول الآتي:

الباحث	دراسته	السنة
محمد الهادي الطرابلسي	مظاهر التفكير الأسلوبي عن العرب	1978م
شكري محمد عياد	مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد	1980م
محمد عبدالمطلب	مفهوم الأسلوب في التراث	1987م

ب–الاتجاه الثاني: طريقة بحثهم: تقوم على الكشف عن النظرية الأسلوبية في كتاب ما، أو مؤلّف ما" من التراث القديم.والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الباحث	دراسته	السنة
عبد السلام المسدي	المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال "البيان والتبيين" للجاحظ	1976
شكري محمد عياد	البلاغة العربية وعلم الأسلوب	1985
نصر حامد أبو زيد	مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية	1984

ولا يتوقف الجهد العربي في البحث في التراث القديم عند الأسماء التي ذكرها إبراهيم عبد الجواد ،ولعلّه اكتفى بذكر هذه الأسماء على سبيل التمثيل لا الحصر. فهناك دراسات أخرى لأعلام كانت لهم بصمات واضحة حول إجلاء الدور العربي القديم في موضوع الأسلوبية، وإن كانت دراسات بعضهم قد احتوت على إشارات منثورة في مؤلّفاتهم، ومن هؤلاء:

الباحث	دراسته	الباحث	دراسته
مصطفى صادق الرافعي	إعجاز القرآن والبلاغة النبوية	**أحمد حسن الزيات**	دفاع عن البلاغة
عباس محمود العقاد	مراجعات في الآداب والفنون	**أحمد الشايب**	الأسلوب
أمين الخولي	فنّ القول		

1- المرجع السابق، ص47.

وقد كانت أطروحات الأدباء والنّقاد القدامى حول الأسلوب في معرض حديثهم عن القضايا النقدية والبلاغية وقضية إعجاز القرآن الكريم، ولا يعني هذا أنّهم تعرّضوا إلى كلّ القضايا الأسلوبية (إنّما هي معالم واضحة، لها دور... في تاريخ الدراسات الأسلوبية)[1].

2 – الأسلوبية عند الغربيين: يأتي مفهوم الأسلوبية عند الغرب ومعه صراع إشكالية التعريف؛ وذلك بسبب (مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها)[2]. حيث قدّمت إحدى النشرات الببليوغرافية حول الدراسات الأسلوبية في ميدان اللغات الرومانية ما يقرب من ألف وخمسمائة عنوان[3].

ويضاف إلى أسباب صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب، أن الباحثين قدّموا هم أنفسهم تعريفاتهم للأسلوب بصورة متباينة، تجاوزت الثلاثين تعريفاً، في بعض الأحيان[4]. بالإضافة إلى كون بعض الدراسات الغربية، لا تكشف بطبيعتها عن مفهوم الأسلوب، بل يُترَك ذلك للدارس ليستخلصه من خلال جملة من المعطيات، التي يشتمل عليها المنهج المتّبع في تحليل الخطاب الأدبي[5].

وإن كانت الأسلوبية في لفظها الأجنبي"Style"، مشتقة من الأصل اللاتيني الذي يعني القلم[6]، فإن طبيعة الفلسفة الغربية هي التي ساهمت في نشوء التباين في الموقف التعريفي للأسلوبية، فقد ورد في الموسوعة الفرنسية "Encyclopedia Universalis" أنّه: (يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب، ووظيفتين: فمرّة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها، أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلّف من المؤلّفات. وتحدّد– مرّة أخرى– خصوصياته، وسمة مميّزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة) وأضافت الموسوعة: (إنّنا إذا أولينا

1– المرجع السابق ص11.

2– المرجع نفسه. ص35.

3– ينظر:شكري عيّاد: اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية: اختيار وترجمة وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر: الرياض: 1985م: ص84.

4– ينظر:صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2: 1985م: ص73.

5–ينظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث،ط1 ،1997 ،عمان– الأردن،ص38.

6– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: ص35.

الاهتمام بالنظام وقّدمناه على الإنتاج، فإننا نعطي الأسلوب تعريفاً جماعياً، ونستعمله في عمل تصنيفي، ونجعل منه أداة من أدوات التعميم. أمّا إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النظام، والتجديد، والقراءة اهتمامنا، فإنّنا نعرّف الأسلوب، حينئذٍ، تعريفاً فردياً، ونسند إليه وظيفة فردية. ولكن، كل هذا يقودنا إلى التفكير فيه، كذلك، على أنّه سمة مميّزة ونظام بآنٍ)[1].

ومما طرحته الموسوعة الفرنسية، ينبغي التفريق إذاً بين أمرين: الأوّل علم الأسلوب، والثاني الأسلوبية. وهذا الطرح دفعه مدى عمق الإشكالية التعريفية لمفهوم الأسلوب، حتى تعمّقت النظرة فيه، ما أدّى إلى تحوّله من مجرد جزء يعمل لحساب علوم أخرى، إلى أن بات علماً له نظرية ابستيميولوجية تحدّد أصوله العلمية، ونظريته المعرفية.

ويمكن اختصار التفريق بين الأمرين من خلال أن علم الأسلوب يبحث في الأصول المتّبعة في الدراسات الأسلوبية، بينما تمثّل الأسلوبية المنهج التطبيقي الذي يسير وفق ما أصّله علم الأسلوب. وهذا يشابه تماماً ما يعرف في الدراسات الشرعية، إذ يوجد علم أصول الفقه، وعلم الفقه.

وقد أحسّ **شارل بالي" charle bally"** باحتمال الخلط بين المفهومين، ففرّق بينهما على النحو الآتي[2]:

فأمّا الأسلوب:(فهو تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي،إلى حيّز الموجود اللغوي،أي هو الاستعمال ذاته.وأمّا الأسلوبية فهي"إقامة ثبت لجملة من الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بقوة).[3]

1- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص31.

2- شارل بالي: " لساني سويسري (1865- 1947) اختص باللغة السنسكريتية واليونانية، وتتلمذ على يد سوسير. يعد رائد الأسلوبية التعبيرية، وهو من أرسى قواعد علم الأسلوب الحديث الغربي. من مؤلفاته: مصنف الأسلوبية الفرنسية. اللغة والحياة. ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص188.

3- المرجع نفسه. ص85.

أما التّعريف اللغوي للأسلوب عند الغربيين (فإنّ كلمة «style الإنجليزية أي أسلوب، يعود إلى اللغة اللاتينية ،حيث كان يعني عصا مدبّبة ،تستعمل في الكتابة على الشمع).[1]

هذا من حيث التعريف اللغوي للأسلوب،أما اصطلاحًا فإن تعريفات الأسلوبية تعددت إلى درجة لا يمكن معها حصر كل التعريفات التي ذكرت،لكن سنحاول أن نكتفي بما نرى أنّه من الضروري ذكره ،و لتكن نقطة انطلاقنا من بداية استعمال هذا المصطلح، فقد كان الكونت "دي بيفون[2] **Comte de Buffon**" أوّل كاتب فرنسي صرف اهتمامه للأسلوب، ورفع منزلته في كلّ بناء أدبي،وقد عرّفه في خطابه الذي ألقاه أوّل دخوله عضوًا في الأكاديمية الفرنسية،بقوله:(ليس الأسلوب سوى النظام والحركة اللتين يضعهما المرء في أفكاره ... الأسلوب هو الرجل نفسه) ،وقد أصبح قوله هذا معروفًا في جميع الأوساط و الدراسات اللغوية.[3]

وبالنظر إلى الفترة التي عاش فيها **دي بيفون"de Buffon"** فإن تاريخ الأسلوبية يمتدّ إلى القرن الثامن عشر،وقد(حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجًا نقديًا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكّل منه النص،مفيدةً من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف،و إذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركّزت بشكلٍ أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقّي)[4].

وقد ركّزت الأسلوبية على عملية الإبلاغ والإفهام، على أنّ اهتمامها الجوهري و الأساسي؛ وهو التأثير في المتلقي أو القارئ.

3-محمد كريم الكواز:علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات.منشورات جامعة السابع من أبريل،ليبيا،ط1، 1426هـ،ص53

[2] - جورج دي بوفون Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon :هو مؤرخ طبيعي، رياضياتي وعالم كوني فرنسي .ولد في كوت دور في 7 سبتمبر 1707 ،وتوفي في باريس في 16 أبريل 1788.

3-لجنة من المؤلفين: في النقد الأدبي. مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981م،ص89.

4- موسى سامح ربايعة: الأسلوبية مناهجها وتجلياتها.دار الكندي ،الأردن،ط1، 2003م،ص9.

وإذا كان"**دي بيفون**" "**de Buffon**" سبّاقًا إلى فكرة الأسلوب فإنّ "**شارل بالي** charle bally " (1865-1947) يعدُّ مؤسس علم الأسلوب معتمدًا في ذلك على دراسات أستاذه "**فرديناند دي سوسير** Ferdinand de Saussure"[1]، لكن "**بالي**" تجاوز ما قال به أستاذه، و ذلك من خلال تركيزه الجوهري على العناصر الوجدانية للغة، أما "**ياكبسون**" فيعرف الأسلوبية بقوله: (إنها البحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوّلاً، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيًا)[2].

لأن الأسلوبية (لا تشتغل إلاّ على الكلام الفنّي دون غيره، فالأسلوبية إذًا تخرج العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني وهو مجال دراستها)[3].

أمّا "**ميشال ريفاتير Michael Riffaterre** " فيقول عن الأسلوبية:(إنّ القارئ يجَلِّي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه ،فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ و اهتمامه عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام، والقارئ بدوره يستجيب للأسلوب فيضيف إليه من نفسه عن طريق رد الفعل الذي يحدثه فيه) [4]

وبذلك فإن الأسلوبية تتّخذ كمجال لبحثها (الخصائص الفنية الجمالية التي تميّز النّص عن آخر، أو الكاتب عن آخر،من خلال اللغة التي يحمّلها خلجات نفسه،وخواطر وجدانه،قياسًا على هذه الأمور مجتمعة،تظهر الميزات الفنية للإبداع،إذ منها نستطيع تمييز إبداع عن إبداع انطلاقًا من لغته الحاملة له بكلّ بساطة،ومن ثمَّ فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال:كيف يكتب الكاتب نصًا من خلال اللغة؟ إذ بها و منها يتأتّى للقارئ استحسان النص أو

1-**رديناند** دي **سوسير** Ferdinand de Saussure : ولد في 26 نوفمبر 1857 وتوفي في 22 فبراير 1913، عالم لغوي سويسري شهير. يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية

[2] -موسى سامح ربايعة:الأسلوبية مناهجها وتجلياتها.دار الكندي ،الأردن،ط1، 2003م،ص9.

3- المرجع السابق ص15

4- طارق البكري: الأسلوبية عند ريفاتير.مجلة الموقف الأدبي،عدد402، تشرين الأول 2004م،نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب .www.awu-dam.org

استهجانه،كما يتأتّى له أيضًا الوقوف على ما في النص من جاذبيةٍ فنيةٍ تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة)[1].

وبطريقة أخرى فإنَّ(معظم الأسلوبيين قد أقرّوا بأنّ الأسلوبية هي الإجابة عن السؤال:كيف عبَّر النص عن دلالته الجزئية والكلّية؟)[2]. و بالإضافة إلى هذا فإنّ الأسلوبية كمنهج (تترصّد مكامن الجمال الفنية في الآثار الأدبية وما تحدثه من تأثيرات شتّى في نفس القارئ، لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة، إلى لغة إبداعية غير مباشرة، فنية وأكثر إيحاءً وتلميحًا)[3] كما أنّ الأسلوبية تهتّم بدراسة المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية ومن خلال ذلك تقف على اكتشاف السمات الأسلوبية لأدب ما أو لفترة من الفترات أو كاتب من الكتّاب،فالأسلوبية (بشكل عام منهج يدرس النّص و يقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتّى مستوياتها:نحويًا،ولفظيًا،وصوتيًا،وشكليًا،وما تفرده من وظائف و مضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمُتُّ المؤلف بصلة مباشرة لها على أقل تقدير)[4].

كما أنّ البحث الأسلوبي ينطلق في مقاربته للّنص الأدبي من المقولات التالية: الاختيار. التركيب . الانزياح.

أ- **الاختيار**: يعتبر حدًا فاصلاً بين الجمالي و غير الجمالي؛ فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلّا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يُؤثِرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أن تسدّ مسدّها، و الاختيار يجعل من الأسلوب عملا واعيًا وقصديًا .فكلّ علامة لغوية تقوم بوظيفتها التي حدّدها لها المبدع.

ب- التركيب: يعتبر طرفًا فاعلا في عملية الخلق الأدبي؛إذ به تكتمل صورة التعبير اللغوي ويخرج من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل،و التركيب هو مظهر الأدبية؛ذلك أنّ

1-محمد بلوحي: بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية.مجلة التراث العربي، ع 95،أيلول 2004م.

2- عدنان حسين قاسم: الاتّجاه البنيوي في نقد الشعر العربي.الدار العربية للنشر والتوزيع،1421هـ، 2001 م،ص107.

3- المرجع نفسه، ص108

4- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية.مجلة التراث العربي، ع 95،أيلول 2004م، رجب 1425هـ . نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب .www.awu-dam.org

الجمال في النص الأدبي،إنّما يعود إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منه.

ج–الانزياح: يعد مؤشرًا نصيا على أدبية النص أو شعريته ؛ ذلك أنّ الخروج عن النسيج اللغوي في أيّ مستوى إجرائي،الصوتي،التركيبي،الأسلوبي،البلاغي،يمثّل في حدّ ذاته حدثًا أسلوبيًا.كما أنه يرتبط بالنص"الرسالة"ويتّخذ أشكالا و صورًا كأن يكون"خرقًا للقواعد"أو(لجوءً إلى ما تدرس الصيغ"وقد يكون الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير المألوف كالإسراف في استخدام الصفات) [1]

ومع كل هذا فإنّ الأسلوبية لا يمكن اعتبارها النموذج المثالي لتحليل النصوص الأدبية و الوقوف على مكنونات تلك النصوص،والوصول إلى الغايات المتوخّاة من دراسة وتحليل الإبداع الأدبي ،لأنّ نظرة الناس تختلف،وبفضل هذا الاختلاف فإننا نصل في كلّ مرّة إلى قراءة متجدّدة للنصوص الإبداعية،ولذلك فإنّه (لا تسلم القراءة الأسلوبية من الخلط،إلا إذا عثرت على أسلم السُّبُلِ للولوج إلى عوالم النص،لذا كانت الانطلاقة حجر عثرة في طريق التحليل الأسلوبي،وهل تكون البداية من الصوتي،ثم الصرفي،على منوال النموذج اللغوي؟أم أن إدراك الصوتي يحتاج إلى وقفات متأنية لاكتشاف الصوت الطاغي في العمل الأدبي والذي يضفي جوًا جرسيًا ما على جملة النص و دلالته.) [2]

3– مقومات المقاربة الأسلوبية: تعتمد المقاربة الأسلوبية على عديد المقوّمات منها: [3]

أ– الانطلاق من الظواهر اللغوية خاصة،ومن مختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة،وتركيز النظر في كيفيات التعبير المفصحة عن صور الشعور والتفكير،سواء ما تعلق منها بالمفردة

1–حسين بوحسون:الأسلوبية والنص الأدبي.مجلة الموقف الأدبي،دمشق،عدد 378، تشرين الأول 2002،صص45،44.

2–حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن.منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000م،ص170.

2 – ينظر: محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات.منشورات جامعة السابع من أبريل،ط1، 1426 هـ،ص120 وما بعدها.

أو التركيب،أو الصوت،أو بالمعنى،أو بالصيغة،أو الدلالة،أو بالحركة،أو بالصورة،أو بنوع النص أو شكله،أو بجنس الكتابة أو غرضها،و يكون الاعتماد على الظواهر الموظّفة توظيفًا جديدًا،لا على الظواهر المستعملة استعمالاً عاديًا،طبق أوضاع اللغة و تقاليد الكتابة والمألوف من قواعد التواصل.

ب- التمهيد للتحليل الأسلوبي بأعمال تحضيرية،ليست من صميمه،أهمّها حلّ الإشكالات العالقة عن الفهم،وتحديد الموازين التي بها تعرف قيم الظواهر،لتطرح من الحسابات كل ظاهرة مستعملة على غير وجه التوظيف الجمالي،ومعرفة ما استقرّ عليه العرف في الوضع اللغوي والدرس النقدي والتاريخ الأدبي،استعدادًا لتحديد مظاهر الأسلوب،و عناصر الإضافة ومواطن الإبداع التي تقدّمها النصوص المدروسة.

ج- التحقيق في وضع الظواهر المختارة:هل يصدق عليها وصف الظواهر الموظّفة؟ وما مسوّغ ذلك فيها؟وما الذي يصوّر مدى التوظيف الذي جعلت له وأثره في بنية النص ودلالته؟ذلك لأن المحلّل الأسلوبي لا يسلِّم بأدبية النص أو شعرية الشعر تسليما؛و إنّما هو ينحو منحى البحث و المناقشة و المساءلة قبل الاطمئنان إلى أي نتيجة من نتائج التحليل.

د- ليست المقاربة الأسلوبية بحثًا في الموافقات،ولا في المفارقات،أي أنّه لا تتأسّس على ما في النص ممّا يوافق كونًا موجودًا من القواعد و تقاليد الكتابة،و المعاني المقصودة و الانطباعات الحاصلة،أو ما يخالف شيئًا من ذلك في النص نفسه؛وإنّما هي تتأسّس على ما فيه من إنجاز الكلام موافقًا كان أو مخالفًا لإنجازات معروفة،ويؤسّس كونًا جديدًا خاصًا بالنص المدروس.

4- اتجاهات الأسلوبية ومناهجها :

أ- **الأسلوبية التعبيرية** : ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلّم وأحاسيسه حيث أن المتكلّم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقّي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسمّيها البعض ويعدّ "بالي" رائدا لهذا الاتجاه

ب- **الأسلوبية البنائية** : وهي امتداد لآراء "سوسير**Saussure** " في التفريق بين " اللغة والكلام" كما تعدّ امتدادا لمذهب **بالي** في الأسلوبية التعبيرية الوصفية ، وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائناعضويا شعوريا [1].

ج- **الأسلوبية الإحصائية**: وهذا الاتّجاه يعنى بالكمّ وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء.

ولكن هذا الاتّجاه إذا تفرّد فإنّه لا يفي الجانب الأدبي حقّه فإنّه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرّد في العمل الأدبي ، وإنّما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى .

ويبقى أنّ المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرّى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[2]، فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص .

د- منهج الدائرة الفيلوجية :

وهو منهج يقوم بدراسة العمل الأدبي على ثلاث مراحل هي:

الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرّة بعد مرّة حتّى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرّر بصفة مستمرة.

الثانية : يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكولوجية التي تفسّر هذه السمة .

الثالثة : يعود مرّة أخرى إلى النص لينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية.

فهذه المراحل الثلاث تشكّل في هيئتها الدوران حول النص مرّة بعد مرّة ويعتبر" سبتزرspetzer"[1] أوّل من طبّق هذا المنهج على أعمال "ديدرو**dédro** " ورواية" شارل لويس**charle louis**".

---

1 - محمد شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م. ص117.

2- ينظر:محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية.مكتبة لبنان ، ط1، 1997م، ص 198.

هـ– **أسلوبية الانزياح** : وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنّه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أنّ الأسلوب الجيّد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كلّ قواعد اللغة وهذا ما طبّقه أهل الحداثة في أدبهم ، والمعتدل منهم يقول أنّ الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرون لكنّها لا تخالف قواعد اللغة أي النّحو

ويسمّيها جون كوهين**john cohen** " الانتهاك " حيث أنّ المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.[2]

و – الأسلوبية الأدبية : وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني ، ويسعى أصحاب هذا الاتّجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد ، والجانب الوصفي اللغوي اللساني .

وهذا هو الذي يميّز هذا الاتجاه عن الاتّجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وإنّما بالشكل والصياغة.

ي– الأسلوبية التأثرية :

وينصبّ اهتمام هذا الاتّجاه على المتلقّي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله، حيث إنّ المتلقّي له الحقّ في توسيع دلالات النص من خلال تجربته.

وانطلاقا ممّا تقدّم يحضرنا سؤال رئيس عن طبيعة العلاقات بين البنى اللغوية والبنى الدلالية والصوتية المكوّنة للخطاب الشعري الخارجي ،وهل أنّ هذا التعالق بين المستويات الإجرائية للأسلوبية في المدوّنة أدّى في النهاية إلى تحقيق الانسجام والإبلاغ والإفهام والتواصل في المتن الشعري للخوارج أم لا؟

1– نمساوي نشأ فيها ثم في ألمانيا وأخيرا في فرنسا عاش بين سنتي (1887–1960) وهو من علماء الألسنية ونقادها .من مؤلفاته : دراسات في الأسلوب ، الأسلوبية والنقد الادبي.ينظر: المسدي :الأسلوب والأسلوبية، ص 244.

2– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان ، دار نوبار للطباعة،القاهرة .ط1 ،1997، ص268.

وهل أسهمت هذه الإجراءات في الكشف عن الخصائص المائزة التي تنحو بالخطاب إلى رسم عوامل التميّز والفرادة ؟ لاسيّما أنّ اللغة الشعرية هي في الأساس خرق للغة المعيارية ،وهل استطاع الانزياح كعنصر رئيس في البلاغة الجديدة أن يحقّق مشروعية بلاغة الخطاب عند شعراء الخوارج أم لا ؟

لعلّنا بهذه الأسئلة الجديدة قد نتوصل إلى قدر من المعرفة الجديدة حول شعر الخوارج من خلال الفصول الأربعة لأطروحتنا.

الفصل الأوّل

البنى الدلالية في شعر الخوارج

المبحث الأوّل : المعجم الشعري

عند شعراء الخوارج.

المبحث الثاني: الحقول الدلالية

في شعر الخوارج.

المبحث الأوّل

المعجم الشعري عند شعراء الخوارج

المطلب الأوّل: أثر الشعر الجاهلي في شعر الخوارج.

المطلب الثاني :أثر لغة القرآن في شعر الخوارج .

توطئة:

شعر الخوارج شعر رسالي، وهو في معظمه تواصل حميمي بين المبدع والمتلقي، لأنّهما يلتقيان في غاية واحدة،وهي نصرة المذهب الخارجي والذود عن سياسته، ولا يمكننا فهم الخطاب الشعري في هذا المقام بمعزل عن هذين المصطلحين (المبدع والقارئ)، ذلك أنّ عملية التقاء ذات المرسل بذات المرسل إليه كفيلة بميلاد ذات أخرى ،وهي الذات المتحرّكة في النص ، هذا الميلاد في النهاية هو الذي يكشف عن وعي الباثّ الأنا والمستقبل الآخر، وهما اللذّان يشكّلان نواة البنية الدلالية للخطاب في شعر الخوارج.

ومفهوم التواصل في الدرس البلاغي والأسلوبي وهو يبحث عن الشراكة بين المنتج والمستهلك، يقودنا إلى التوقّف عند محطة كبرى هي السياق الذي تندرج فيه أفكار الشاعر وعواطفه وخلجاته النفسية ومقاصده الدلالية، حيث تظهر قدرة المبدع في العملية التواصلية بينه وبين المتلقي، فيعمد إلى الأشياء المألوفة فيجعلها تبدو غير متوقّعة عندما يضعها في سياق مختلف لما اعتاده الناس فيكسر وقع آلية المتلقي[1]. الأمر الذي يعمل على خلق متعة فائقة اللّذة بالنسبة للمستهلك لمنتوج الخطاب الشعري ، وهو ما سمّاه "**ريفاتير riffatere**" بأفق التوقّع عند القارئ ، أمّا "**برغسون bergson**"فيسمّيه بالهزّة العاطفية.

وينظر الخطاب الشعري إلى النص على أنّه نظام من العلاقات التي تشير إلى مدلولات ، كما يراها"**ياكبسون yakobson**"(نظام من العلاقات يحدّده نسق دلالي وتعبيري)[2]. وبهذا المفهوم يتقاطع مرجعيا مع آراء "سوسير**saussure** " يقول محمد بن يحي :(والأسلوبية تتّخذ من الوجه الثاني من ثنائية سوسير – اللغة والكلام – قاعدة انطلاق)[3]،ولئن كانت كذلك فإنّنا سنعتمد على البنية اللغوية للكشف عن دلالة الخطاب بغية دراسة المنجز الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة، على أنّنا في بحثنا عن دلالة الخطاب الشعري سوف نغضّ

[1] – ينظر: جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج .ط1 .2010 .دار دجلة ، الأردن.ص26.

[2] – المرجع نفسه ،ص 27.

[3] – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.دار العودة ،ط 1 ، 1979، ص23.

الطرف عن اللغة الآنية السانكرونية[1] في حين أنّنا سنركّز جهودنا على اللغة الدياكرونية إيمانا منّا أنّ اللغة بنية متطوّرة عبر الزمن وقد يكون هذا التطور أظهر وأجلّ في مستواها الدلالي،وعلى هذا الأساس تتغيّر دلالات مفردات اللغة وتكتسب الكلمات دلالات ومعان جديدة مختلفة عن تلك التي كانت مرتبطة بها، وذلك كلّه رهين بالسياق العام[2].

هذه الدلالة الخصيبة بثراء معجمها اللغوي، لم تكن غائبة في شعر الخوارج[3] بوحداتها الثلاث، وحدة الغايات ووحدة الخصائص ووحدة التيارات النفسية:

أ) **أما وحدة الغايات** :فهي النقطة التي تتقاطع فيها أحلام أولئك الشعراء:وهي الإقبال على الموت رغبة في نيل الشهادة .

ب) **وأما وحدة الخصائص**: فهي مجموعة الصفات التي يمكن أن تقال في كل خارجي صادق العقيدة، ولذلك تشابه شعراؤهم في الصورة العامة الكبرى، ما جعل وصف الشراة لا يتميز إلا باختلاف الأسماء ، فلا فرق بين أبي بلال والطرماح وعمران وقطري وداود بن النعمان والخطّار،والبهلول والشيباني وغيرهم، فكلّهم واحد ؛ وهذه الخصائص تتمثل في كل فرد على حدة كما تتمثل في الجماعة.

ج) **وأما وحدة التيارات النفسية**: فتتمثل في إجماعهم وتوافقهم على معاني التلوّم النفسي والحسرة عند أدنى شعور بالتقصير في جانب الوحدتين السابقتين: وحدة الغاية ووحدة الخصائص؛ وإذا كانت هذه الوحدات قد تركت طابعاً من الصدق العميق في الشعر الخارجي فقد اسهمت كذلك في خلق فضاء لغوي خاص أمدّ المعجم الشعري بمرجعية لسانية ،وهو ما سنبيّنه في المبحث الأوّل من هذا الفصل للكشف عن مرجعية المعجم الشعري في مدوّنة شعر الخوارج.

[1] – يميّز سوسير بين الموقف السانكروني والموقف الدياكروني في دراسته للغة،على أساس أنّ الدراسة السانكرونية أو التزامنية هي التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها أي في زمن بعيد ،والدراسة الدياكرونية أو التعاقبية هي التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن.

[2] – ينظر: بن خوية رابح : مقدمة في الأسلوبية.ط1 ،2013 ،إربد عالم الكتب الحديث ،ص09 .

[3] –إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج.ط4 ،1982 ،دار الشروق. ص 25.

المبحث الأوّل /المعجم الشعري عند شعراء الخوارج:

توطئة:

إذا كان البحث في المعجم اللغوي يعني الوقوف على معان محدودة للكلمة،وسعيا إلى حصرها،فإنّ البحث في المعجم الأدبي هو بحث في السياق الذي تخضع له الكلمة مع احتمال خضوعها لانزياحات تبعدها عن معناها المعجمي الأصلي.فالمعجم الأدبي شعرا ونثرا يحمل مستويين لدلالة الكلمة فلكلّ كلمة معناها الأصلي ومعناها السياقي وهو ما أشار إليه "**بيار غيرو pierre guiraud**" في كتابه "علم الدلالة"[1].

ونحن في هذا المبحث سنركّز جهودنا على السياق ،لأنّه الآلية التي تخرجنا من المعنى التعييني إلى المعنى التضميني الذي سيفتح لنا نافذة لغوية ،لعلّنا نطلّ من خلالها على الانزياح الشعري عند الشعراء الخوارج من خلال الوقوف على معجمهم الشعري .وهو ما يحملنا على القول أنّ البحث في هذا الباب هو بحث في الدلالة ،وهي الآلية التي تبنتها عديد الدراسات اللسانية الحديثة ،وما النظرية السياقية إلاّ واحدة منها وهي تهتمّ بالنظر إلى السياقات المختلفة التي وردت فيها الكلمة من أجل الوقوف على معناها[2] الذي يتجلّى من خلال وضع الكلمة في ثلاث سياقات حسب ما ذهب إليه " **ammer k** " وهي السياق اللغوي والسياق العاطفي والسياق الثقافي[3].

فالكلمة إذن لا تدرس في ذاتها بل في سياقها اللغوي والاجتماعي،و السياق عند **بيار جيرو** يؤسس لهذا المفهوم فالكلمات عنده ليس لها معنى وإنّما استعمالات شتّى حيث إنّ المعنى كما يصلنا في الخطاب يخضع لعلاقات الكلمة مع غيرها من الكلمات المتواجدة ضمن السياق

[1]-ينظر : بيار غيرو: علم الدلالة .ترجمة أنطوان أبو زيد،ط1 ، منشورات عويدات،بيروت ،1986 ،ص42.

[2]- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري . من البنية إلى القراءة ط1، دار الثقافة ،الدارالبيضاء2000.ص 41 .

[3] - ينظر:أحمد مختار:علم الدلالة. عالم الكتب القاهرة، ط4 ،1993 ،صص 68-69.

ذاته[1] والسياق عند "غيرو" يعمل على إخفاء المحتوى الدلالي الأساسي للكلمة لكنّه لا يسعى أبدا إلى محوه لأن محوه يؤدي إلى إفساد المعنى [2].

ومن الدراسات اللسانية الحديثة التي أولت اهتماما بدراسة المعجم الشعري ،نظرية الحقول الدلالية وهي نظرية تعنى بدراسة الألفاظ في حقولها الدلالية فلكي نحدّد مفهوم كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا[3] مع مراعاة السياق الذي ترد فيه الكلمة ،فالبحث المعجمي لا يتأتّى إلاّ في نطاق الحقول أو المجموعات وعليه فإنّ الدراسات المعجمية الأدبية لاسيّما الشعرية تتجاوز مجرد الوصف والتصنيف بالاعتماد على الدلالة المعجمية الأصلية وعلى نظرية الحقول الدلالية إلى دراسة السياق الذي يخضع له هذا المعجم داخل النص الشعري وهو ما نرومه في مبحثنا من خلال الوقوف على التشاكلات الدلالية لشعر الخوارج وحصرها في شكل مجموعات تقودنا إلى ملامسة الانزياحات اللغوية في شعر الخوارج وإكساب المعجم دلالات تختلف في درجة اقترابها من الدلالات الأصلية أو ابتعادها عنها دون إلغاء المعنى المعجمي الأصلي الذي يملك القدرة على فتح الفضاءات الدلالية المتعلقة بديوان الخوارج.

وقبل معالجة هذه الفضاءات تحضرنا عديد الأسئلة لعلّ أهمّها مايلي :

أ- ما المرجعية التي تشكّل المعجم الشعري عند الخوارج؟

ب- ما الذي يميز لغة المعجم ؟ هل من تفاوت في اللغة الشاعرة عند شعراء الخوارج ؟ وإلى أيّ مدى نستطيع ربط المعجم الشعري عندهم بالشعرية؟

ج - وهل نستطيع القول بأنّ المعجم الشعري عند الخوارج هو قراءة حضارية تجمع بين متعة القول ومتعة العمل ، أو بمعنى آخر هل يشكّل المعجم الشعري عند الشعراء الخوارج نقلة من نهضة الشعر إلى نهضة الواقع؟

[1] - بيار غيرو:علم الدلالة . تر : أنطوان أبو زيد ،ص 29 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 39.

[3] - أحمد مختار عمر : علم الدلالة.عالم الكتب ، القاهرة ،ط4 .صص 79- 80.

ولسنا ندعي في هذا المبحث الإجابة عن هذه التساؤلات كلّها وإنّما سنكتفي بالإجابة عمّا يخدم مصدر المعجم الشعري عند الخوارج الذي يطرح شهادة اعتراف بالأصل المرجعي لشعرهم ممثّلا في مصدرين دون مواربة وهما:

1 – لغة الجاهلية أو لغة عصر ما قبل الإسلام:ذلك أنّ رعيلا من الخوارج عايشوا الجاهلية والإسلام أو تأثّروا بمن نقل إليهم هذه اللغة.

2 – لغة القرآن الكريم: وهي اللغة الأكثر شيوعا في أشعارهم حتّى أنّ جلّها يكاد يكون تفسيرا لبعض آي كتاب الله.

وتنوّع المعجم الشعري بين هذين المصدرين يجعل من لغته الأدبية لغة لاحقة وأخرى سابقة (فهي لاحقة على أساس الاعتقاد بتقدّم النمط الاصطلاحي، وهي سابقة بحكم خواصها الرائدة التي ما تلبث أن تتحوّل إلى قواعد أو أعراف نمطية)[1]، فمعجم الشعراء الخوارج بهذه المرجعية السابقة واللاحقة يثبت صحة أنّ اللغة كائن حيّ يبعثها الاستعمال و يميتها الهجر.

المطلب الأوّل /أثر الشعر الجاهلي في شعر الخوارج:

الشاعر الخارجي وهو يأخذ من لغة الشعر الجاهلي ،ومن ألفاظ القرآن الكريم ومفرداته لا يأخذها بظاهرها، وإنّما يتصرّف فيها محاولا إخضاعها إلى موقفه الوجداني لحظة الإبداع.

وليس أدلّ على هذه التجربة الوجدانية من حضور هذه المعاجم الشعرية في الشعر الجاهلي ولعلّها تشكّل بكلّ تقاطعاتها المرجعية المعجمية لشعر الخوارج ،وسنحاول حصرها في جملة من الحقول المعجمية أهمّها ما يلي:

أ – معجم الحماسة والبطولة

ب – معجم الموت والشهادة

ج – معجم الاغتراب

د –معجم الموت.

[1] –عبد الله محمود حسن محروس: الظاهرة الأدبية في شعر الخوارج. مطبعة الأمانة'مصر، ط1 ،1988 ،ص 92 .

ولعلّ هذه الحقول الدلالية الأربعة تجتمع في حقل واحد وهو حقل الحرب الذي نجده تحت غرض الحماسة في الشعر الجاهلي.

(والشعر الحماسي هو الذي يسجّل الحركات والحروب التي نشبت بين قبيلة وأخرى أو بين رؤساء ورعاياهم أو بين أمّة وأمّة أو بين حزب وحزب أو بين ملّة وملّة أو بين رجل أو رجل آخر ،كما يشيد بذكر الأبطال ويهجو من فرّ من غمرات الحرب ...وقد نبّه الشعر الحماسي الأمّة ورؤساءها من نومهم العميق يدعوهم إلى إصلاح ما فسد في البلاد وقد يثير العواطف ويحرّض على القتال ، وتارة يتلوّن بفخر شديد بالفروسية الذاتية أو القبلية وأحيانا يصطبغ بصبغة المدح وطورا يتضور بضورة الهجاء المرّ كما قد يتجلّى في قالب الرثاء وقد يبرز في وصف بليغ من أوصاف الحرب ...وقد يتمثل الشعر الحماسي في صورة التحريض على القتال، وكثيرا ما يدافع شعر الحماسة عن الكيان المذهبي أو الحزبي)[1].

هذا التعريف يحيلنا إلى حصر الشعر الجاهلي في مجالات معجمية تتقاطع دلاليا مع المعجم الشعري عند الخوارج في عديد الموضوعات ،غير أنّنا سنركّز في هذا المبحث الوجيز على حقل الحرب كعيّنة عن مرجعية الشعر الخارجي ،كون حياة الخوارج كانت حربا من المهد إلى اللحد ، وهو حال الحياة العربية قبل الإسلام ، فجلّ قصائد الشعر الجاهلي أو كلّها لم تخل واحدة منها من الحديث عن الحرب أو ما يتّصل بها[2].

يقول علي الجندي:(وبذلك وجد عندي أكثر من خمسة آلاف بيت من شعر العصر الجاهلي تتّصل كلّها بالحرب وهي من نتاج حوالي مائة وخمسون شاعرا عاش معظمهم ومات قبل الإسلام وقليل منهم عاش بعد ظهور الإسلام)[3]، ولعلّ هذا الإحصاء دليل على أنّ الحرب من أقوى ما يثير الشعراء من مظاهر التأثّر، فلا ريب إذن أن نلفي ابن سلاّم يقول:(وإنّما كان يكثر

[1] – عثمان عبد السلام الثقافي : دور الشعر الحماسي في العصرين الجاهلي والإسلامي. ص5 ،منقول من موقع ww.startimes.com/f.aspx?t=30961307 بتاريخ 10 أوت 2014 ، الساعة 21.10سا.

[2] – ينظر:كامل عبد ربّه حمدان : الصورة البشعة للحرب في العصر الجاهلي . مجلة الفارسية في الآداب والعلوم التربوية ، العددان 34 ،المجلد السادس 2007. ص9.

[3] – علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي.دار الفكر العربي ، القاهرة،ط3 ، 1966 ،ص 9.

الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم...)[1].

ونحن في هذا المبحث ارتأينا أن نسمّي هذا النوع من الشعر بشعر الحرب كيما يحيلنا مباشرة إلى الحقول التي شكّلت المرجعية الأولى لشعر الخوارج ،لاسيّما وأنّه يتقاطع مع الشعر الجاهلي الحربي في كثير من التشاكلات المعجمية ممثّلة في القتال والشجاعة والجرأة والحماسة والبطولة والإقدام أو الجبن والخور والتولّي والإعراض والقعود عن القتال أو ما قيل في موقعة من مواقع العرب ،وكثيرا ما كان الشعراء يثيرون أقوامهم فيشعرونهم بعواطف الظلم والسيطرة كيما يستميلونهم إلى الحرب وهو حال الشعراء الخوارج الذين لم يجدوا بدّا من الدعوة إلى الحرب وهو ما كان عليه الشاعر الجاهلي.

ومن أجلّ المظاهر التي يتقاطع فيها الشاعر الخارجي مع الشاعر الجاهلي تلك التي تكون أثناء القتال وفيها يثير الشاعر نفسه أو قومه بأبيات من الرجز ساعة الوغى ليحرّضهم على القتال ، فانظر إلى المرأة العجلية وهي تصيح :(الرجز)

إنْ تُهزَمُوا نُعانِقْ *** ونْفِرشُ الَّنمِارقْ

أَوْ تُهزَمُوا نُفَارقْ ***فِرَاقَ غْير وَامِقْ[2].

وفي يوم الرقم قال عبس بن حذار يرتجز:(الرجز)

1-أَقْدِمْ قديدُ لا تَكن خَـنُوسَا

2-لأطـــعننّ طعنة قَلُـــوسَا

3-ذاتُ رشَـــاش تَزَعُ الخمِيسَا

4-مَنْ لَا يُقَاتِل لا يَكنْ رئِيسَا[3].

[1]- محمد ابن سلام الجمحي:طبقات فحول الشعراء.دار الكتب العلمية ،2001 ،ص 9 .

[2] لويس شيخو :شعراء النصرانية . دار المشرق ،1999،ط5 ، ص344 .

[3] - المرجع نفسه ،ص 31 .

فالحرب عند العربي كما عند الشاعر الخارجي مرجعية لتحديد الانتماء والهوية ونجد هذا المعنى عند دريد بن الصمة في قوله :

وهَلْ أَنَا إلاّ مِنْ غُزيةَ إنْ غَوَتْ *** غويتُ وإنْ تَرْشُد غزَيةَ أرشُدِ[1]

فهذا المعنى يتردّد بلغة أخرى عند الشاعر الخارجي عبد الله بن وهب الراسبي الذي يقول[2]:

(الرجز)

1- أنَا بنُ وهْبِ الراسبِي الشَاري

2-أضربُ في القومِ للأخذ بالثارِ

3-حتّـــى تَزُولَ دَولَةُ الأشْرَارِ

4-ويرجعُ الحقُّ إلى الأخْيـــَارِ.

ولعلّ هذه السمة الحماسية في الشعر الجاهلي قد قرنت غرض الفخر بشعر الأيّام وهو غرض صريح فيه كثير من العنف وهو أمر متوقع في شعر الفرسان الذين يمارسون القتال ويعيشون على مقربة من المعارك وأبطالها و ضحاياها ،فالفخر بالثبات وعدم الفرار من المعركة والإقدام دون إحجام مبدأ سام عند المقاتل العربي وهو ما يجعله يؤثر نفسه ويقدّمها قربانا للعدوّ في سبيل نجاة قبيلته ونجد هذا المعنى يتردّد في الشعر الجاهلي ،لاسيّما عند عبد يغوث الحارثي في قوله: (الطويل)

1- جَزى اللهُ قَومِي بالكلاِب مَلاَمةً *** صريخُهم والآخَرينَ الموالـــيَا

2- ولَـو شئتَ نَجْتـَنِي منَ الخَيْلِ نَهْدَةً *** ترى خَلفها الجِـــياد تواليَا

3- ولكِنّني أَحْمِي ذِمارَ أبِيـــــــكم *** وكان العَوَالِي يخْتَطفنَ المحامِيا[3].

فجليّ إذن أنّ حقل الحرب في الشعر الخارجي يتقاطع دلاليا ومعجميا مع حقل الحرب في الشعر الجاهلي، وهو ما يحملنا على القول أنّ هذا الأخير يشكّل المرجعية الأولى لشعر الخوارج من حيث المعجم الشعري، أمّا المرجعية الثانية فتحيلنا إلى القرآن الكريم.

[1] – ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي:الكامل في التاريخ .دار الكتاب العربي ،1997،ج 1 ،ص11.

[2] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص42.

[3] – عفيف عبد الرحمان : ديوان شعر الأيّام .دار صادر ،ط1 ،1998،ص 60 .

2 –المطلب الثاني/ لغة القرآن في شعر الخوارج:

يقول شوقي ضيف في معرض حديثه عن أثر القرآن في اللغة والأدب (إنّ القرآن اختطّ أسلوبا جزلا له رونق وطلاوة مع وضوح القصد والوصول إلى الغرض من أقرب مسالكه وهو أسلوب ليس فيه زوائد ولا فضول، فاللفظ على قدر المعنى وكأنّما رسم له رسما وهو لفظ لا يرتفع على الأفهام ، ولا عن القلوب بل يقرب منها حتّى يلمس الشغاف)[1] ،تأثّر العرب بالقرآن الكريم حتّى تجلّت مظاهر هذا التأثّر في شكلين:

أ – التضمين : وهو أن يلجأ الشاعر أو الخطيب إلى آي القرآن الكريم فيضمّنها في شعره أو نثره ليعطي كلامه الحجّة والإقناع.

ب – أن يعمد الخطيب أو الشاعر إلى معاني القرآن الكريم فيعبّر عنها بلغته أو أسلوبه لكي يكسب كلامه جمالا يفوح منه عطر القرآن الكريم.

والخوارج من أحرص الفرق الإسلامية حفظا لكتاب الله ، فلا غرو إذن أن يتمثّل شعراؤهم بآياته، فأشرقت أشعارهم بألفاظه وأضاءت بمعانيه ، فجمعوا إلى بلاغتهم وفصاحتهم المشهودة بلاغة القرآن وعظمة بيانه ، يقول أحمد الشايب (فهم من هذا الجيل الجديد الذي نشأ في الإسلام وأخذ بآدابه ودرس قرآنه واهتدى بسنّته فصار جيلا إسلاميا جديدا في ثقافته ودينه ولغته وأدبه ومنهجه السياسي ، وثمرة هذا أن يكون الشعر الخارجي شعرا إسلاميا قويا جديدا)[2].

ومن أوثق الحجج على تأثّر الخوارج في شعرهم بالقرآن الكريم ما يتعلّق بما أطلق عليهم من تسميات مختلفة أو بما خصّوا هم به أنفسهم من أسماء كلفظ الشراة، وهو مأخوذ من قوله تعالى:(وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ)[3] هذا من حيث

[1] – شوقي ضيف :تاريخ الأدب العربي .ج2 العصر الإسلامي. دار الكتب العلمية ، ط1، 2008، .ص 256 .

[2] – أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني. دار القلم ،بيروت–لبنان ، ط5 ص 205 .

[3] - سورة البقرة ، الآية 207.

التسمية أمّا من حيث مواطن تأثّر شعر الخوارج بالمعجم القرآني فيمكننا حصرها في عديد المعاني نوجزها في الآتي:

أ– ميزان الإيمان: انتصر الخوارج في معركة آسك بقيادة أبي بلال مرداس بن أدية على جيش قوامه ألفان فارس وهم لا يتجاوزون الأربعين وهو ما جعل عيسى بن فاتك يشابه هذا الحدث بحدث معركة بدر العظمى فأنشد يقول: (الوافر)

5- أألفَا مُؤْمِنٍ فِيمَا زَعمـــــتُمْ *** ويَهْزِمُهم بآسِكَ أَرْبَعُونَـا

6-كَذَبتُم ليْسَ ذاك كمَا زَعَمْتُم *** وَلَـــكِنَّ الخَوارِجَ مُؤْمِنُونَا

7-هُمُ الفئَةُ القَلِيلَةُ غـير شكٍّ *** عَلَى الفئَةُ الكَثِيرةِ يُنْصَرونَا[1]

فهذه الأبيات تحيلنا إلى قوله تعالى: (كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ واللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ)[2].

كما لا يتوانى الشعراء الخوارج في رسم لوحاتهم الإيمانية بكلّ صدق، فهذا الطرماح يقول:(المنسرح)

1-للهِ درُّ الشـــَـراةِ إنَّهُمُ *** إذَا الكَرَى مـــــالَ بالطَلاَ أرقُوا

2-يُرجِعـــــون الحنينَ آونةً *** وإنْ عَلَا ساعةً لهُم شَهَقُوا

3-خوفًا تَبِيتُ القلوبُ واجفةً *** تكادُ عنهَا الصُدُورُ تنفلقُ[3]

فالقلوب الواجفة هي التي جاءت في قوله تعالى: (إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَىٰ رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ).[4]

ب – التحذير من الدنيا : عرف الخوارج بإفراطهم في الزهد وما يعزّز هذا الإفراط تحذيرهم من الدنيا الفانية ، فهذا عمران بن حطان يقول:(الوافر)

---

[1] – المبرد أبو العبّاس محمد بن يزيد : الكامل في اللغة و الأدب. تحقيق ،د محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2 ،1992 ، ج1ص،253 .

[2] –سورة البقرة :الآية 249 .

[1] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج ص، 265 .

[2]– سورة الأنفال: الآية 2 .

3– وإنْ قُلنَا لَعَلَّ بِهَا قَرَارًا *** فَمَـــــا فِيهَا لِحَيٍّ مِنْ قَرَارِ

6– وَلَا تبْقَى ولاَ نَبْقَى علَيْهَا ***وَلَا فِي الأَمْرِ نَأْخُذُ بالخيَارِ[1].

فالبقاء لله والدوام للحيّ الذي لا يموت ،وصدق ربّ العزّة إذ يقول في محكم كتابه: (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ)[2].فميزان الإيمان عند شعراء الخوارج هو التزوّد بالتّقوى والإعراض عن الدنيا وملذّاتها ، فهذه ليلى بنت طريف الشيباني ترثي أخاها الوليد فتقول:(الطويل)

1- أيَا شجَرَ الخابُورِ مَالكَ مُورقًا ***كَأَنّكَ لَمْ تَحْزَنْ عَلَى ابنِ طَرِيْفِ

2–فتًى لا يحبُّ الزادَ إلّا مِنَ التُّقى *** ولا المالَ إلاّ مِن قَنًا وسيوفِ[3].

فصدر البيت الثاني هو تضمين لقوله تعالى: (وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى)[4].

ج–**الأخوة في الدين** :وهو مبدأ سام عند الخوارج ،ولهذا السبب يرفضون أن تكون الخلافة في قريش دون غيرها من القبائل العربية ، فهم بنو الإسلام وإخوة في الدين وفي هذا المعنى يقول عمران بن حطان(الطويل)

7– فنَحنُ بَنُو الإسلامِ واللهُ واحِدُ ***وأَوْلَى عبَادِ اللَهِ بِاللَه مَنْ شَكَرْ.

وعلى هذا النهج القرآني يمضي شعراء الخوارج مترسّمين خطى الكتاب الكريم مضمّنين أشعارهم ومقتبسين معانيه داعين إلى التسامح والبعد عن العصبية، فالجنس لا أثر له عند شعراء الخوارج فهم لا يتعصبون لحميّة الجاهلية لذا جاءت أشعارهم نابعة من إيمانهم .

يقول أحمد الشايب :(أمّا عن شعر الخوارج فالقول الفصل فيه أنّه كان أصدق صورة أدبية لمذهب ديني سياسي ، لا يشاركه في هذا الوصف شعر آخر، لذلك كان أدبهم هو الأدب الإسلامي القويّ الجديد)[5].

---

[1] – عبد القادر بن عمر البغدادي :خزانة الأدب ولب لسان العرب .تحقيق : عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،ط4 ،ص 440،وينظر: إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج ص 172 .

2 – سورة الرحمان ، الآية 26 .

3– نايف معروف :ديوان الخوارج .تح :نايف معروف ،دار المسيرة ،بيروت ،ط1 ،1983،ص 184.

4–سورة البقرة ، الآية 197

[5] – أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي. ط5 ، ص 167

هذا بعض ما دار في أشعار الخوارج من معاني المساواة والأخوة في الدين والتحذير من الدنيا والإقبال على الآخرة ورسم موازين الإيمان الصحيحة في مذهبهم، وهي معان مستوحاة من آي القرآن الكريم فأضاءت أشعارهم وأنارت ظلمات ألفاظهم (ولم يكن هذا هو الهدف والغاية،فغايتهم لم تكن التمثّل والتأثّر بآيات الكتاب الكريم بقدر ما كانت غاية دينية، الشعر وسيلتها يخدم العقيدة ويمشي في ركابها ملتزما طريقها لا يحيد عن ذلك قيد أنملة)[1].فالالتزام بالعقيدة يمثّل عندهم روح المذهب،ومن هنا لا نكاد نجد أثرا للعصبية القبلية أو العرقية في أشعار الخوارج لأنّها انصهرت في بوتقة العقيدة الخارجية ،وهذا من الأسباب التي جعلت بعض الدارسين يعتبرونه أصدق صورة أدبية لمذهب ديني سياسي لا يشاركه في هذا الوصف شعر آخر.

[1] – عبد الرزاق حسين: شعر الخوارج .دراسة فنية موضوعية مقارنة. دار البشير ، عمان ط1 1986 ،ص 42 .

المبحث الثاني

الحقول الدلالية في شعر الخوارج

المطلب الأوّل: تجلّيات الذات وتداعياتها في شعر الخوارج.

المطلب الثاني: تجلّيات الاغتراب في شعر الخوارج.

المطلب الثالث : البطولة في شعر الخوارج.

المطلب الرابع: تجليّات الموت في شعر الخوارج.

المبحث الثاني/ الحقول الدلالية في شعر الخوارج:

توطئة:

بالنظر إلى الاتّجاهات الأسلوبية وتنوّعها فإنّنا سنعتمد في هذا المبحث على أسلوبية التعبير[1]،وهي دراسة لعلاقات الشكل مع التفكير، وتستند إلى دراسة البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي ، وبهذا تعتبر وصفية وهي تتعلّق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني، كما أنّها تركّز على دراسة الأثر الأدبي وهو أثر مفتوح يستدعي عديد التأويلات.

يقول المسدي:"وحيث إنّ الخطاب الأدبي قد اعتبر كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه فقد تولّد عن ذلك تيار يعرّف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنّه محيط لساني مستقلّ بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[2].

والمعنى أنّ السياق الأسلوبي هو القناة التي يمرّ منها الخطاب كي يستقيم مضمونه ، ومتى حدث هذا المرور استطاع النص أن يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية.

وعليه فإنّ القيم الدلالية لشعر الخوارج تحدّد في نظرنا من خلال السياق الداخلي للنص.

وحتىّ نميز في بحثنا بين الخطاب الشعري وغيره من الخطابات النفعية علينا أن نقرّ بأنّ المعجم الذاتي للنص الشعري هو صوغ للغة واعية ومدركة ، بمعنى أنّ المحمول اللغوي لا يكتفي بالدلالة وإنّما ينتقل إلى الكشف عن الأثر الدلالي ، وعودة إلى ما سبق، فإنّ الخطاب الخارجي يشكّل تواصلا بنّاء بين المبدع والمتلقّي غايته تحقيق رسالة عقدية وسياسية وهي الترويج والإشهار لمذهب الخوارج بكلّ فرقه المتطرّفة منها والمعتدلة.[3]

وهو ما يحملنا في دراستنا للتركيز أكثر على المحمول العاطفي للغة أو الوجداني للكلام كونه يرتبط بفكرتي القيمة والتوصيل، ما يجعلنا نبحث في مدوّنة شعر الخوارج عن القيمة التأثيرية

---

[1] –ينظر:منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب .مركز الإنماء الحضاري،ط1 ،2002،ص41 وما بعدها.

[2] – عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب .الدار العربية للكتاب ، ط3 ،ص 114 ،

[3] – ينظر: البغدادي : الفرق بين الفرق .ص17وما بعدها.

لعناصر اللغة المنظّمة انطلاقا من محتواها التعبيري والتأثيري وفي هذا المعنى يقول عدنان بن ذريل: (المضمون الوجداني في اللغة هو الذي يؤلّف موضوع أسلوبية **باليbally**[1] وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية ،مفرداتها،تراكيبها ،دلالاتها دون النزول إلى خصوصيات المتكلّم وخاصّة المؤلّف الأدبي لأنّ ذلك من اختصاص البحث الأدبي في الأسلوب وليس من اختصاص الأسلوبية كعلم لغوي منهجي)[2].

ومن هذا المنطلق فإنّ رصدنا لتجليّات الخطاب الشعري ودلالته ، يأخذ مشروعيته انطلاقا من فرضية السياق الأسلوبي للكشف عن بعض المنافذ المغلقة في المنجز الدلالي ولعلّ أهمّها:

المطلب الأوّل:– تجليّات الذات وتداعياتها في شعر الخوارج:

إنّ ماهية الذات في شعر الخوارج إنّما هي عيّنة عن روح الجماعة ذلك أنّ الشاعر الخارجي هو ملك لمبدأ المجموع ،فهو لا يعيش لنفسه بل يرهن كيانه لما تحالف عليه الخوارج (لا حكم إلاّ لله) فذاته تحت جناح الجماعة.وبهذه الفلسفة التعبيرية وهذه السلطة التأثيرية– تأثير المبدأ العام على الذات– تتمكّن الذات الجماعية من الكشف عن بعدها النفسي ، وهو ما يحدث أثرا فاعلا في ذهن المتلقي.

ولعلّ تشبّع شعر الخوارج بالحضور المكثّف للذات الشاعرة يعزى إلى إحدى سببين وهما:أنّ شعر الخوارج في جلّه يخاطب المشاعر والوجدان ،دون أن يعمد إلى مخاطبة العقل والمنطق لإعطاء الحجّة المقبولة والبرهان العقلي لما ينادون به[3].

كما أنّ جلّ الشعراء الخوارج كانوا قادة وزعماء للمذهب الخارجي، فجاء شعرهم خلاصة تجربة ذاتية حيّة ذاتية بعيدا عن التكلّف والرياء، كما يبدو أنّ أغلب هؤلاء الشعراء كانوا

[1] – شارل بالي (1865–1947) ألسني سويسري.

[2] – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب .منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1980 ص 146 .

[3] – ينظر:نايف معروف: الخوارج في العصر الأموي . دار النفائس ،بيروت،ط6 (2006) ص 380 .

من أعراب البادية... فجاء شعرهم صدى لمزايا البدوي الذي تغلب عليه الصراحة والجرأة مع صفاء في الطبع وصدق في العقيدة[1].

إنّ تداعيات الذات وتجلّياتها في الشعر الخارجي تفرض حضورها انطلاقا من محمولين وهما:

أ-المحمول اللغوي الوجداني: وهو محمول يحيلنا إلى الأثر الجمعي الذي ينبثق من ذات مثقلة بحلم واحد وأمل واحد وهو التوق للاستشهاد في سبيل الله ،فانظر إلى قول البهلول[2] وهو يروم الموت والحمام تخلّصا من درن الدنيا وتقرّبا إلى الله إذ يقول:(البسيط)

1- منْ كانَ يكرهُ أنْ يلقى مَنيتَهُ *** فالموتُ أَشْهَى إِلَى قَلبِي مِنَ العَسلِ.

2- فَلَا التَقَدُّمُ فِي الهَيْجَاءِ يُعَجِّــلُنِي *** وَلَا الحَذَارِ يُنجـــِينِي مِنَ الأَجَــلِ.

إنّ المنجز الدلالي في هذين البيتين يقوم على نظام الثنائيات وهو نظام تقابلي، فالشاعر يشتهي الموت معرّضا بالآخر الذي يكره هذا الكائن المدلّل عند كلّ شاعر خارجي ، لذا نجده مقداما في الهيجاء إيمانا منه أنّ هذا التقدّم لا يعجّل موته كما أنّ الحذر لا ينجيه من قضاء الله وقدره .

إنّ هذا الشعور يشكّل قاسما مشتركا يوّحد ذوات وقلوب الشعراء الخوارج ،فكأنّهم قلب واحد ورجل واحد ،وفي هذا المعنى يقول العيزار بن الأخنس [3]:(الطويل)

1-ألاَ ليتني في يوم صفّين لم أُوَبِ *** وغُودرتُ في القَتْلَى بصَفِّينَ ثاويَا.

2-وقُطّــعت آراما وأُلْقِيتُ جثّةً *** وأصْبحتُ ميتا لا أجيبُ المنَادِيَا.

3- ولمْ أَرَ قتْــلَ سُنْبُسٍ ولَقَتْلهـم *** أشَابَ غداة البيْن منّي النَوَاصِيَا.

4-ثمَانـُون من حيي جديلةَ قُتلوا *** على النَّهر كانوا يَخَضّبون العـوَالِيا.

5- يُنـَادون لاَ لاَحُكْمَ إلاّ لربِّنَا *** حنَانيْك فاغْفِرْ حَوْبَنَا واَلمسَـاوِيَ .

[1] - المرجع السابق، ص379 .

[2] - إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص 219 .

[3] - المصدر نفسه ،ص45.

إنّ هذه السيولة الشعرية ذات عملة واحدة، تستمدّ حضورها وتكثّف ذاتها من خلال نفيها ورفضها لذات الآخر، فالشاعر متمسّك بمبدأ أصحابه في الإقدام مؤمن بفلسفتهم في الحكم.

ولعلّ هذه الدفقة الشعورية ما كانت لتحقّق حضورها لولا أنّها انبثقت من المحمول اللغوي الوجداني في هذا السياق الأسلوبي الذي يحمل دلالة تعبيرية واحدة تمثّل حلقة الوصل في المسار الشعوري العام ، وهو ما يحملنا على القول أنّ تعبير بن الأخنس عن ذاته الجماعية ما هو إلاّ تعبير نفسي يكشف عن عميق الأثر في ذهن المتلقي.

ب: المحمول الاجتماعي والمدني:

من المعلوم تاريخيا أنّ الشعراء الخوارج كانوا قادة وساسة وهو ما جعلهم يعايشون التجربة الشعرية بصدق، ثمّ أن شعر الخوارج يكاد يقتصر عليهم ويدور حولهم فهو يصف إيمانهم وأحوالهم وأيّامهم ، مادحا أو مفتخرا أو هاجيا أو راثيا أو متغزّلا.

يقول عبد الرزاق حسين:(إنّه شعر ذو طابع خاص به ، ويصدق عليه القول بالشعر الخارجي لأنّ الشخصية الخارجية متمثّلة فيه بجميع جوانبها وشتّى أحوالها.)[1]، فالشعراء الخوارج لم يجعلوا الإحساس بالغير مركز شعورهم ، ويبدو هذا واضحا في عدم تمييز سمات أعدائهم وخصومهم من أمويين وشيعة وزبيريين ، فجميع من عداهم على إطلاقهم كفرة فجرة دون تفريق وكأنّهم لا يحسّون في شعرهم إلاّ بأنفسهم.

وسواء عرّجنا على الشعر الخارجي بمحموله اللغوي الوجداني أو بمحموله الاجتماعي المدني ، فإنّه يشكّل مرآة تعكس معاناة واحدة وتجسّد خصوصية تعبيرية لرسالة واحدة وهي إقناع الآخر لاستمالته وجدانيا ،فانظر إلى قول أبو بلال مرداس بن أدية[2]:(الطويل)

1- إلهـي هَبْ لي زلفةً ووسيـــــلـةً *** إليكَ فإنّي قَدْ سِئمتُ مِنَ الدّهْـرِ.

2- وقد أظْهَرَ الجورَ الولاةُ وأَجْـمَعُوا *** علَى ظُلمِ أهلِ الحَقّ بالغَدْرِ والكفرِ.

[1] -حسين عبد الرزاق:شعر الخوارج.دراسة فنية موضوعية.دار البشير ، عمان ، الأردن. ط1 .1986 ،ص86

[2] - إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج . ص 65 .

5- فيا ربِّ لا تُسلِمْ ولَاتكٌ للرَدَى *** وأيّـــدهـم يَارَبِّ بالنَّصرِ والصبْرِ.

6-ويسِّرْ لنَا خيرًا ولا تَحرمنّنَـــــــا *** لقـــــاء ذوي الإلحـاد في عددٍ دثرِ.

8-نكفّ إذا جاشَتْ إلْينا بحـُورُهم *** ولا بمهابيـَب نَحِيدُ عن البَـــــــثْرِ.

9-ولكنّنَا نلقى القَنَا بنُحُـــــورِنَا *** وبِالهـَـامِ نَلقَى كُلَّ أبْيَضَ ذِي أَثَرِ.

10-إذا جَشَأَتْ نْفُس الجَبانِ وهَلّلتْ *** صْبرنَا ولو كَانَ القِيَامَ عَلى الجـمرِ.

إنّ المنجز الدلالي في هذه المقطّعة لا يختلف عن المقطّعات السالفة ،فهو يشكّل خطابا واحدا يقوم على مناجاة الموت وطلبه رفضا لواقع يخالف مذهبهم ، وحتّى من الناحية اللغوية فإنّ حضور الدعاء في النّص ،ما هو إلاّ تحريض للمتلقي لتحفيزه على المشاركة الوجدانية.

وعليه فإنّ الخطاب الشعري في القصيدة السالفة جاء موّزعا بين ثلاث دوال:

الباث: وهو الشاعر المنتج للخطاب (المخاطب بكسر الطاء)

الآخر: وهو الخصم الموصوف بالجبن والإلحاد والجور

المتلقي: وهو المستقبل للمنتوج الشعري .

وفي هذا المقام على القارئ أن يتفاعل مع الدفقة الشعورية، من خلال انفعاله لمعاناة الشاعر النفسية ، سواء حدث هذا التفاعل عن طريق الانحرافات اللغوية كقول الشاعر في المقطّعة السالفة: (أظهر الجور،ضيّعوا الدنيا ،ولا تك للردى...) أو بطريق فعل التداعي وما أثارته تلك المعاني في نفس المتلقّي ، وهو ما أدّى إلى زيادة فاعلية الاندماج الحسّي بالجانب الدلالي ،وعمل على الكشف عن المعطيات النفسية والذهنية ،وهو ما يفسّر عمق المساحة التعبيرية في شعر الخوارج ،لأنّه يقوم على وظيفة تواصلية هدفها التأثير في الآخر.

إنّ هذا الحضور المكثّف للذات الجماعية في شعر الخوارج في اعتقادنا يعزى إلى تمسّكهم بإنشاء مجتمع مثالي يدعو إلى إعادة ترميم الخلافة الإسلامية وفق نظرية سياسية راشدة ، وفي هذا المعنى يقول الشاعر معاذ بن جوين[1].(الطويل)

1– أَلَا أَيُّهَا الشَارُون قَدْ حَانَ لِامْرِئٍ *** شَرَى نَفْسَهُ للهِ أَنْ يَترجَّلَا.

2–أَقَمْتُمْ بِدَارِ الخَاطِئِينَ جهَالَةً *** وَكلُّ امرئٍ منِكُم يُصَادُ لِيُقْتَلَا.

3–فَشدُّوا علَى القَوم العَداةِ فَإنَّــمَا*** إقَامَتُكُم للذَبْحِ رَأْيًا مضَــــلّاَ

4–أَلَا فاقْصِدُوا يَا قومُ للغايةِ الــتِي*** إذَا ذُكرتْ كانَتْ أَبَرّ وأَعْــــدلاَ

5– فيَا لَيْتَنِي فِيكُم علَى ظهْرِ سَابِحٍ*** شَديد القُصَيرَى دَارِعًا غَيْرَ أعْزَلَا.

7– يعزّ عليّ أن تخافو وتطـــــــردوا*** وَلمّا أُجَرِّرْ المحِلِّينَ مُنْـــــــصلَا.

فالدعوة إلى الثورة في هذه الأبيات تعطي للذات الجماعية حضورا أقوى ، ذلك أنّ واقع الشاعر والجماعة إنّما يشكّلان بنية واحدة للخطاب الجمعي ، فذات الشاعر في قوله: "أيّها الشارون ، أقمتم بدار الخاطئين ، يشتد على القوم ، ألا فاقصدوا يا قوم" تذوب وتندمج مع ذاته كفرد في قوله : "فيا ليتني فيكم ، يعزّ عليّ أن تخافوا" ،وهو ما يحملنا على القول أنّ الذات عند الخوارج هي ملكية جماعية ، ومن ثمة فإنّ معاناة الشاعر تعني معاناة كلّ الخوارج.

إنّ هذا الشعور الجمعي ممثّلا في تداعيات الذات وحضورها بكثافة في الشعر الخارجي، لهو نابع في اعتقادنا من عدّة عوامل لعلّ أهمّها:

أ– صدق التجربة الشعورية (فشعر الخوارج كان أصدق صورة أدبية لمذهب ديني سياسي)[2]

ب – احتفاظ الخوارج بطبعهم البدوي وعدم ذوبانهم في المدينة المترفة.

ج – تفرّغ الشعراء الخوارج للشعر السياسي وعدم الارتزاق به.

د– اضمحلال العصبية القبلية في عقيدتهم المذهبية.

[1] – المصدر السابق ، ص59.

[2] –أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني الهجري. دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، ص 204 .

كلّ هذه العوامل جعلت الشعراء الخوارج يجتمعون على قلب رجل واحد إن من حيث صدق الشعور أو قوّة العقيدة أو سلامة الخلق والطبع ، وفي هذا المعنى العقدي يعبّر عمران بن حطّان عن المرجعية الدينية للذات الجماعية فيقول[1]:(الطويل)

1-فنحنُ بنُو الإسْلامِ واللهُ ربُّنَا *** وأوْلَى عبَادَ اللهِ باللهِ منْ شكَرْ.

ويكفينا في هذا المقام ونحن نتقصّى تداعيات الذات في الشعر الخارجي، أن نستشهد ببعض المقطّعات من المدوّنة ، ومرجع ذلك أنّ الشخصيات الفنية لشعراء الخوارج متشابهة (لا تجد بينها فرقا كبيرا في الصياغة ، فإذا ينسب شعر أحدهم إلى الآخر جاز على كثير من القرّاء ، وقد وقع الأقدمون في ذلك ، ولعلّ سببه هو فناء الشعراء في عقيدتهم وتشبّثهم بها فخضعوا لسلطانها راضيين مغتبطين لم يشغلوا بسواها عنها فاتّحد معينهم الأوّل ... وتأثّروا بشعور مشترك وحوادث واحدة.)[2]

هذا المقول يحيلنا إلى أنّ الرؤية الشعرية لشعراء الخوارج ذات مكوّن واحد (إذ أنّها تكون متشابهة عند الجميع لأنّهم يؤمنون بفكر واحد ويقفون منه موقفا واحدا ، يفسّرون به الحقائق)[3]،وإذا تتبعنا الرؤية الشعرية في الخطاب الخارجي وجدناها مشخّصة في النوع الثاني من أنواع الخطاب عند "**شارل بالي charle bally**" وهو الخطاب الحامل للعواطف والخلجات وكلّ الانفعالات [4].

وهو ما يعمل أكثر على جلاء الذات بكلّ أبعادها النفسية والجمعية في المدوّنة الشعرية للخوارج.

[1] -إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص138.

[2] - المصدر نفسه ، ص 210 .

[3] - عبد الله محمود حسن محروس : الظاهرة الأدبية في شعر الخوارج ، مطبعة الأمانة، مصر،ط1 ، ص63.

[4] - محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري . عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ،ط 2011 ، ص 12 .

والحقيقة أنّ المحمول اللغوي المشحون بالعواطف والانفعالات كان عاملا رئيسا في الكشف عن تجربة الشاعر الخارجي ، وهي تجربة مفعمة بالثراء والألم وهو شعور متبادل بين الشاعر والمتلقي ، فانظر إلى قول أحد الشعراء الشراة وهو يقول[1]:(المنسرح)

1- للهِ دَرُّ الشَـرَاةِ إِنَّـــــهُم *** إِذَا الكرَى مَالَ بالطَلَا أرَقُّوا.

2- يُرجِعُــون الــحنينَ آونَـةً ***وَإن علا ساعة بهم شَهقُوا.

3- خَوْفًا تَبِـيتُ القلوبُ واجِفَةً*** تكادُ عَنْهَا الصُدُورُ تَنْفَلِقُ.

4-كيفَ أُرْجِئُ الحَيَاةَ بَعدَهُـم *** وقَدْ مضَى مُؤْنِسِي فانْطَلَقُوا

5- قَومٌ شِحاحٌ علَيَّ اعِتقَادهُم*** بِالفَوْزِ مِمَّا يَخَافُ قَد وَثقُـــوا.

لا ريب أنّ هذه المقطوعة تعبّر بشكل جليّ على درجات التأزّم النفسي، ففيها تكثيف شعوري لمعاناة الشاعر الخارجي ذاتيا ،وقد جاءت كدفقة شعورية جماعية غايتها استجلاء التجربة ممثّلة في الموقف الذاتي والجمعي للشاعر وهو يختزل التجربة الإنسانية ويبيّن موقفها من الظلم والجور.

فتجسيد الذات لهذا الشعور الإنساني يزيد في تكثيف الدلالة ويعمّقها ، ذلك أنّ الشاعر يستعيض عن التعبير بضمير المخاطب (أنا) ويعبّر عن المعنى بضمير الجماعة (نحن) حتّى يكتسب التعبير شرعيته العامة والجماعية، وهو ما يحملنا على القول أنّ الذات الفردية مغيّبة في الخطاب الشعري الخارجي ، وإن وردت فإنّها تعبّر غن الاندماج والذوبان في الجماعة.

وعليه فإنّ التجربة الذاتية تستحيل إلى مشاركة وجدانية جماعية فاعلة يشغل فيها المستوى التعبيري حيّزا واسعا، على مستوى الوظيفة التواصلية أو الوظيفة الإبلاغية.

[5] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج . ص 256 .

أ –الوظيفة التواصلية في الشعر الخارجي: غايتها التأثير في الآخر من خلال العزف على وتر الدين لإضفاء السلطة الشرعية على كمال ما يعتقدون ومن ذلك قول معدان بن مالك الأيّادي[1]:(الطويل)

1–سلامٌ عَلَى مَنْ بَايَعَ اللهَ شَارِيَا *** وليسَ على الحزبِ المقيمِ سلامُ

فالشاعر يبايع كلّ من باع نفسه لله ومن أجل ذلك سميّ الخوارج بالشراة وجرى ذلك عليهم مجرى العلم أمّا الحزب المقيم فهم القعدة.[2]

ثمّ أنظر إلى قول مرداس بن أدية:(الطويل)

2–وقد أظْهرَ الجُورَ الولاةُ وأجمَعُوا***علَى ظُلمِ أهْلِ الحَقِّ بالغَدْرِ والكُفْرِ.

فالوظيفة التواصلية في هذا البيت تتفاعل مع المشاركة الوجدانية حتّى ليعتقد المتلقي أنّ الخوارج هم أولياء الله ، وهم أصحاب الحقّ و الشرع وأمّا أعداءهم من المسلمين فهم أهل الحيف والجور والكفر.

فالدين إذن في الوظيفة التواصلية لا يعدو إلاّ أن يكون وسيلة للتأثير في الآخر ، والشاعر هو من يقوم بدور الموصل والمبلّغ في آن واحد.

ب – الوظيفة التبليغية: إنّ النص الخارجي يشكّل خطابا تحريضيا وهو ما يعمل على تشكيل الطوق الفكري والنفسي للقصيدة التي تنمو تدريجيا من خلال تكثيف فاعلية الإبلاغ والتلقي للتأثير في القارئ .

فتمعن معي أخي القارئ قول عروة بن أدية[3]:(الطويل)

1– لعمْرُكَ ما بالموتِ عَارٌ عَلَى الفَتَى *** إذا ما الفتى لاقَى الحِمَامَ كَرِيمَا.

2–ولكنّـــما ضرَّ الحيَاةَ وعـــــارهَا *** أحَالَ عَلَيهِ أنْ يَمُـوت ذمِـــيمَا.

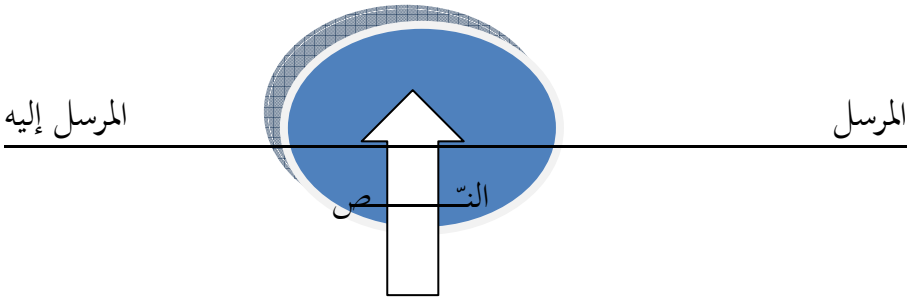
[1] – المصدر السابق، ص 43 .

[2] – المصدر نفسه، ص 43 .

[3] – المصدر نفسه،ص67 .

إنّ الموت عند العربي يشكّل موقفا يكون هو الحكم الفصل بين الكريم والذميم ، وهو معنى مستهلك في الشعر القبلي العربي لطالما عبّر فيه الشاعر عن فضاء رهيب من الإثارة النفسية.

أ- الوظيفة الإفهامية: إنّ البنى المضمونية للشعر الخارجي تشكّل دارة مختلفة ، فهي تنتهي عند النقطة التي تبدأ فيها رسالة الشاعر ،ويمكن تمثيلها بالخطاطة التالية:



فالمرسل هو الناقل الكهربائي للعلامة اللغوية في الدارة الممثّلة أعلاه في حين أنّ المرسل إليه هو من يتلقّى هذه الصعقة أو هذا المثير ،فتصير العملية عكسية ، وهو ما يجعل علاقة التأثّر والتأثير متبادلة بين الباثّ والمستقبل ، وهو ما يخلق في النهاية شعورا مشتركا ناتج عن ثقافة الشراكة الوجدانية الحاصلة نتيجة نقاط التقاطع المشتركة بين صنّاع النص.

ولعلّنا نهتدي إلى تمثيل الخطاطة السالفة في قول عمرو بن الحصين[1]:(الكامل)

7-في فتيةٍ صبْرٍ أَلُفُّهُمْ بِـــهِ *** لَفَّ القِداحِ يَدَ المفيضِ الضَارِبِ

8_فنَدُور نحنُ وهُم فيمَا بيننا *** كَأْسُ المَنُونِ تَقُولُ هل مِنْ شارِبِ؟

ما أروع هذه الصورة الشعرية وهي تتفاعل لتشكّل للقارئ فسيفساء ثلاثية الأبعاد(تواصلية-تبليغية-إفهامية) تؤول كلّها إلى إحداث الأثر في المتلقي من خلال المشاركة الوجدانية ، فالشاعر يذكر في حماسة أمانيه في الجهاد، ويؤثر الموت شهيدا على أن يبقى قعيدا بين آله.

ولعلّ نقطة البدء تبدأ من المثير الخارجي الذي يتلقّاه الشاعر بفعل حماسته وهو مثير خارجي فاعل في تشكيل المرجعية المباشرة التي من خلالها تبدأ عملية التواصل مع القارئ الذي يمثّل

[1] - إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج . ص251.

دور الإنسان الخارجي وهو يتلقّى أوّل صعقة كهربائية بمعنى دلالية ممثّلة في المثير المحرّض على الجهاد.

وهكذا تبدأ رحلة النص في هذه الدارة المغلقة فيبدأ المرسل في بثّ شحناته ودفقاته الشعورية لتصطدم بجهاز الإرسال المزوّد بلغة مشحونة بالانفعالات ، فتنعكس على شاشة الاستقبال ليرى المرسل نفسه من خلالها مقاتلا باسلا مُقدِما غير مُحجم مُؤثرا الموت على القعود ، وهو ما يحقّق في النهاية رغبة الشاعر في إحداث أثر فاعل لدى المتلقي الأمر الذي يدفعه إلى تجديد طاقته الشعرية دونما الخروج عن دائرة الأنا والآخر التي تشكّل في النهاية حلقة من حلقات التعبير عن الذات الجماعية ، وبهذه التقنية يتحول المتلقّي إلى شريك في العملية الإبداعية من خلال عمله الدءوب على تجديد الطاقة الشعرية الكامنة في خلجات الشاعر.

المطلب الثاني:

تجلّيات الاغتراب في شعر الخوارج:

جاء في لسان العرب عن معنى الاغتراب قول ابن منظور:(والغربة والغرب :النزوح عن الوطن والاغتراب)[1]، وذهب الفيروز آبادي إلى القول:(وغرب :غاب، كغرب وبعد،واغترب:تزوّج في غير الأقارب)[2].

وكلا المعنيين يفيدان الخروج عن دائرة المألوف، فالنزوح عن الوطن اغتراب عن الأرض والعادات والتقاليد والأعراف.والذي يصاهر الأباعد من غير الأقارب يدخل في دائرة الاغتراب ، فيصبح غريبا بين قومه.

ولعلّ أكثر الناس شعورا بالاغتراب هم الشعراء ، ففي تراثنا الشعري القديم نلفي امرأ القيس يخرج من قبيلته مغضوبا عليه بعد أن شبّب بإحدى نساء أبيه، أمّا عنترة العبسي فقد تجرّع مرارة الاغتراب بسبب لونه ونسبه لأمّه الحبشية .

[1] –ا بن منظور أبو الفضل جمال الدّين: لسان العرب. مادة غرب،مج 9،دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1994.

[2] – الفيروز آبادي محمد بن يعقوب:القاموس المحيط .مج1 ،مادة غرب ،دار الفكر ،بيروت ،1983 م، ،ص154 .

أمّا الشعراء الصعاليك فكان اغترابهم جماعيا تعبيرا منهم عن حالة إنسانية نفسية واجتماعية تعكس رفضهم للواقع الاجتماعي لقبيلتهم.

وعانى غيرهم من اغترابات متعدّدة حتّى ارتبط بحياتهم فمن اغتراب الأسر لأبي فراس الحمداني إلى اغتراب الشريف الرضي إلى اغتراب المكان والجسد والنفس لأبي العلاء المعري...وهلّم جرّا.

ومهما تعدّدت أنواع الاغتراب وأشكاله فهو لا يخرج عن حيّزي الزمان والمكان.

1 – الاغتراب الزماني: وفيه يشعر الإنسان بعمق المفارقة بين ما يعتقده هو وما يعتقده معاصروه ،

2 – الاغتراب المكاني: إمّا طواعية بحثا عن الرزق أو طلبا للعلم أو كراهية رفضا للاستبداد الفكري أو السياسي أو العقدي كما هي الحال عند شعراء الخوارج.

أمّا أشدّ أنواع الاغتراب على المرء فهو ما عبّر عنه "أبو حيان التوحيدي" في قوله:"أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه"[1]، فالنأي عن الوطن ليس اغترابا بالضرورة ، فالخوارج عايشوه بكلّ أشكاله النفسية والاجتماعية والدينية داخل حدود الدولة الإسلامية لاسيّما الشعراء منهم ذلك أنّ الشاعر أكثر الناس عرضة للاغتراب بحكم تركيبته النفسية ، فالذي يروم الموت بصدق لا بدّ أنّه بلغ ثمالة الاغتراب عن واقعه الاجتماعي والسياسي والديني، وهو ما حملهم على الثورة والتمردّ .

وشعر الخوارج شعر مكثّف بمشاعر الاغتراب فالشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره والشاعر الخارجي متميّز عن أقرانه من الشعراء في مسار الشعر العربي القديم ، فاغترابه ليس وجوديا ، بل هو اغتراب ديني ذلك أنّ الشاعر الخارجي شاعر ساخط على الحاكم الذي ارتضى غير شريعة الله وحكمه وحادثة التحكيم هي الحكم الفصل في ضبط عقيدته ، وفي هذا المعنى يقول عبد الله بن وهب الراسبي [2]:(الطويل)

1- نُقَاتِلُكُم كَيْ تَلزَمُوا الحَــقَّ وَحدَهُ ***ونَضْرِبُكُم حتَّى يَكُونَ لَنَا الحُـــكْمُ

[1] – أبو حيان التوحيدي : الإشارات الإلهية .تح :عبد الرحمان بدوي،دار القلم ،ط1 ، بيروت، لبنان،ط1 ،ص81.

[2]– إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج.ص44 .

2- فَإِنْ تَتبعُوا حُكمَ الإلهِ يكنْ لكُم ***إِذَا مَا اصطلحْنَا الحقّ والأمْنَ والسِلْمُ

3- وإلاّ فإنّ المشْـــرِفِيَةَ مِـْخـــــذَمٌ *** بأيْدِي رجَالٍ فيهم الدينُ والعِـــــلْمُ.

فعبد الله الراسبي الذي انشقّ عن الإمام عليّ ﷺ يعلن أنّ قتاله للمسلمين يملك شرعية دينية وهي التي تلزم عليّا بالتوبة والعودة إلى الحقّ ، لأنّه حاد عن إرادة الله في الحكم حسب المعتقد الخارجي في تأويل طبيعة الإمامة وكيفيتها ، ما جعل الشاعر يشعر يقينا بمروق الخليفة وهو ما يؤجّج في نفسه شحنة اغترابية تشعره بأنّ الدين كدستور في عهد الإمام عليّ ﷺصار مغيّبا وبالتّالي غريبا، وهو اغتراب ديني منبته قناعة الخوارج بتفسير الأحكام حسب زعمهم العقدي.

والمتلقّي لهذه الأبيات يقع ضحية سلطة تأثيرية قوية جدّا يمارسها الشاعر بغواية على القارئ بما يملكه من وسائل حجاجية تؤهلّه لفرض رأيه، لاسيّما وأنّ آلية الحجاج عند الشعراء تقوم على وتر الدين وهو خطاب تضفيري مزدوج تتعالق فيه العقيدة مع السياسة.

فالشاعر إذن يتحوّل إلى الله كسند ليشعر الآخر بتغيّر القيم ، وهو نوع من التعويض يمارسه الشاعر للتخفيف من آلام اغترابه ،ويتردّد هذا النوع من الشعور عند العيزار بن الأخنس في قوله:[1](الطويل)

6- هُم فَارقُوا في الَله منْ جَارَ حُكْمَهُ ***وَكلٌّ عَن الرحْمان أَصْبحَ رَاضيَا.

فأشياع **عليّ** (ض) قد فارقوا حكم الله في اعتقاد العيزار، ما جعله يشعر بجور الخليفة وهو الظلم الذي يشعر بن الأخنس باستبداد النظام وعدم شرعيته وفي هذه الحالة يمتزج الاغتراب السياسي بالاغتراب الديني ،وحسب الاستبداد أن يكون المحفّز الرئيس لكلّ أشكال الاغتراب.

ولعلّ ما كان يزيد من اغتراب شعراء الخوارج هو فقدهم لقادتهم الذين باعوا أنفسهم لله ،فهذا أبو بلال مرداس بن أدية يقول في الخروج بعد مقتل عبد الله بن وهب [2]:(الطويل)

1-أَبَعدَ ابنَ وهب ذي النَزَاهَة والتُقى*** ومَنْ خَاض في تلك الحُروب المهَالكا.

2-أُحبُّ بَقاءَ أو أُرَجّي سَـــلامةً *** وقدْ قَتـــلُوا زيْد بن حصين ومَالكَا.

[1] -المصدر السابق،ص45 .

[2] - المصدر نفسه، ص 62.

3-فيَـــاربّ سَلّمْ نيّتي وبصيرَتي*** وَهبْ لي التُـقى حتَّى أُلَاقي أُولَئكا.

فذهاب الأحبّة يشعر المرء بالحزن فكيف إذا كانوا قادة ؟ لا ريب في أنّه يشعر الأمّة بالهمّ والغمّ وهو شعور يوّلد في قلب بن مرداس حزنا واغترابا شديدين لا سيّما في في غياب القادة لذا نجده يناجي ربّه لكي يلحقه بأولئك الصالحين حسب اعتقاده.

والشاعر في المقطوعة السالفة يشعرنا بنوعين من الاغتراب :

1-اغتراب نفسي: فخوالجه مشحونة بألم الفراق في الدنيا لذا يترجى الشاعر ربّه أن يلحقه بالراسبي أملا في لقياه في دار البقاء حيث لا غربة ولا اغتراب.

2-اغتراب ديني: وفيه نوع من المفارقة العقدية التي تبيح دماء المسلمين غير أنّ قناعة الشاعر وهو يناجي ربّه تجعل القارئ يسلّم بأحقيّته في حكم الإباحة وهو ما يشكّل حكما عقديا يخوّل للشاعر الشعور بظلم أشياع معاوية ويزيد وجورهما واستبدادهما.

وفي هذا المقام خليق بنا أن نلفت انتباه المتلقي أنّ شعر الخوارج نشأ في ظلّ حركة دينية سياسية كان حكمها الفصل السيف والشعر ، لاسيّما وأنّ زعماء هذا المذهب كانوا شعراء ومحاربين وفرسانا بواسلا ، فلم يكن الشعر عندهم حرفة ولا غاية بله وسيلة للإشهار بمذهبهم والترويج لسياسيتهم هذا من جهة ،ومن جهة أخراة فإنّ الخروج في حدّ ذاته قد فتح الباب واسعا أمام كلّ أشكال الاغتراب ، لاسيّما الديني منه فهم لم يخرجوا إلاّ لإقامة العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر حتّى يعود الناس إلى ربّهم وإلى دينهم ، ويدعّم هذا الرأي ما قاله عبد الله بن وهب الراسبي مخاطبا أتباعه:(فو الله ما ينبغي لقوم يؤمنون بالرحمان وينيبون إلى حكم القرآن أن تكون هذه الدنيا التي الرضا بها والركون إليها والإثارة إيّاها عناء وتبار أثر عندهم من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والقول بالحقّ، فاخرجوا بنا من هذه القرية الظالمة أهلها إلى بعض كور الجبال أو إلى بعض هذه المدائن منكرين لهذه البدع المضلّة.)[1]

[1] – أبو جعفر جرير الطبري : تاريخ الرسل والملوك. ط 2 ، ج 5 ،ص 74 .

فالظلم كما يقرّ الراسبي هو سبب شعور الخوارج بالاغتراب ، وفي هذا المعنى يقول عمرو بن ذكية الربعي مخاطبا الخليفة عمر بن عبد العزيز طالبا منه أن يتبع منه سبيل الرشاد ومنتقدا سياسته الظالمة[1] :(البسيط)

1-قُلْ للمُوَلّى على الإسْلاَمِ مُؤْتَنِقًا *** وقَدْ يرى أنَّهُ رَثُّ القِوى واهِ.

2- أزرى بهَ معشَرٌ غَذَّوْهُ مَأْكَلَةً *** بنَخْوَةِ العِزِّ والإنْزَافِ والبَاهِ.

3-أنَّا شرينا بدين اللهِ أنفسَـــنا *** نَبْغِي بِذَاكَ إلَيْهِ أَعْظَمَ الجَاهِ.

4-نَنْهى الولاةَ بحَدِّ السّيفِ عَنْ سرفٍ *** كفَى بِذَلِكَ لهُم من زاجِرٍ ناهِ.

5-فإن قَصدتَ سبيلَ الحقِّ يَا عُمَرُ *** أخَاكَ في الَله أَمثَالِي وأشبـاهِي.

6-وإن لحِقتَ بقومٍ كنت وَاحدهُم*** في جورِ سِيرتهم فالحُكـمُ للهِ.

فالخليفة أمام خيارين ،إمّا اتّباع الحقّ ونيل نصرة الخوارج بالقتال في صفّه أو عدم اتّباعهم ، وهو عندهم طريق الجور والظلم الذي يوجب عليهم إشهار السلاح في وجهه.

إنّ هذا الخطاب حتّى وإن شكّل ملمحا من ملامح البطولة في شعر الخوارج 'إلاّ أنّه يحيلنا إلى منعرج خطير وهو تغيّر المفاهيم والقيم الدينية عند فئة من المسلمين ما جعلهم يشعرون بالإقصاء والإبعاد وهو ملمح من ملامح الاغتراب الديني موّرى بقناع سياسي وهو ما جعل شعراءهم يسلكون سبيل التضرع إلى الله والشكوى له رفعا لمظالم الحكّام، وهو تمثّل يكشف عن اغتراب هؤلاء المستضعفين الذين لا يملكون آليات التغيير حتّى يصل بهم الأمر إلى أقصى درجات التأزّم النفسي فلا يجدون بدّا من التوجّه إلى الله بالدعاء ومن ذلك قول حبيب بن خدرة الهلالي[2] :(الكامل)

1-ياربّ إنّـَـــهم عَصَوك وحكَّمُوا *** في الدين كلَّ مُلْعَنٍ جَبَّارِ.

2-يَدعو إلى سبُل الضَلاَلة والرَدَى *** والحقُّ أبلجُ مثْلُ ضْوءِ نَهَارِ.

فالشاعر يفوّض أمره لله فيناجيه معلنا ضعفه وعجزه ومنكرا حكم العصاة لذلك لا يجد حرجا في لعنهم ووصفهم بالضلالة ، وبغض النظر عن بصيرة الشاعر من عدمها فيما يذهب إليه إلاّ

[1] - إحسان عباس: ديوان شعر الخوارج .ص 211.

[2] - المصدر نفسه ،ص232 .

أنّه يشعر المتلقّي بأنّه في حكم المظلوم العاجز الضعيف الذي يستعين بالله ليدرأ عنه شعوره بالاغتراب والاستلاب وهو استلاب يتفنّن الشاعر في صناعته ليوهم القارئ بأنّه مهضوم الحقوق، كيما يكسبه إلى صفّه. ويتوالد هذا الشعور بالاغتراب من شاعر إلى آخر حتّى يشكّل عندهم ظاهرة موحّدة وهو ما عبّر عنه إحسان عبّاس بوحدة التيارات النفسية وهي ناتجة عن تأزّمهم النفسي الحاصل عن تقصيرهم في تغيير الحكم و التوق إلى الاستشهاد في سبيل الله.

هذا يعني أنّ من يروم الموت بلهفة وشوق فهو يريد العزوف عن الدنيا الدنية بحثا عن الأفضل وهو الفوز بالجنان السنية والحياة الأبدية ،إذن فرحلة البحث عن الموت ما هي في الحقيقة إلاّ ضرب من الهروب عن هذا الشبح المخيف الذي ضلّ يلاحق الخوارج أينما ثقفهم ، إنّه شبح الاغتراب الذي جعل دنياهم ظلاما دامسا ، فلا غرو إذن أن نجدهم يمتعضون منها وفي هذا المعنى يقول عطية بن سمر الليثي[1] (الطويل)

1-وحَسْبي منَ الُدنْيَا دلَاصٌ حصينةٌ*** ومِغْفَرُهَا يَوْمًا وصَدْرُ قَناةِ.

2-وأجْرُدُ مَحْبُوكُ السَراةِ مُقَلِّصٌ *** شديدٌ أعاليه وعشْـــرُ شَرَاةِ.

وتتكرّر هذه الصورة نفسها عند سائر شعراء الخوارج ، فهذا شاعر آخر يريد أن يبيع الذي يفنى بالذي يبقى فيقول [2]:(البسيط)

2-حتَّى أبيعَ الذي يفنَى بآخرةٍ *** تَبقَى على دين مِرْدَاسٍ وطَوَّافِ

وإنّ تكرار هذه الصور في ملامحها الاغترابية لا تحدّ من صدق التجربة الشعرية للشعراء الخوارج لأنّها غير ناتجة عن تقليد نموذج شعري ما بقدر ما هي تعبير مفعم بالصدق والوفاء لمذهبهم.

وإلى هذا الحدّ يمكننا القول بأنّ اغتراب الشعراء الخوارج لم يكن سلبيا كاغتراب الشعراء الحداثيين بل كان إيجابيا لأنّه كان في مجمله نقدا للحياة لاسيّما وهو يهاجم عيوب المجتمع ويكشف عورات الدولة الأموية.

[1] - المصدر السابق ، ص 79 .

[2] - المصدر نفسه ، ص 73 .

ولعلّ ما يميّزه عن سائر الشعراء هو وحدة التيارات النفسية التي تشعر القارئ بأنّهم رجل واحد وقلب واحد.

على أنّ ما يعتري شعرهم من تكرار يشكّل شعورا مشتركا يعبّر عنه الضمير الجمعي بصيغة الجمع الذي يدلّ على أحادية الموقف عندهم.

ولنا أن نقول في هذا المبحث أنّ اغتراب الخوارج بإمكانه أن يثير نقدا نفسيا واجتماعيا وسياسيا ودينيا لأنّه كشف واستجلى ما وراء هذه الأقنعة بدلالاتها المختلفة.

وخلاصة مطلبنا أنّ تجليات الاغتراب في شعر الخوارج تكشف عن خطاب واع يظهر تنوعا في مستوياته وأشكاله، وحتّى مفهومه كمصطلح فقد تعدّدت معانيه فكثير من الباحثين حمّلوا هذا المصطلح معنى انعدام السلطة والانخلاع والانفصام عن الذات والاستياء والتذمر والعداء والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط.[1]

ولعلّ الشاعر الخارجي قد رضع من لبان هذه المعاني على اختلافها، غير أنّ مصطلح الاغتراب في سياق العزلة يتكشّف بجلاء من خلال عزوفهم عن الدنيا

وإقبالهم على الآخرة، وهو في رأينا شعور بالتجرّد وعدم قدرة الخوارج على الاندماج النفسي والفكري بالمقاييس الشعبية في المجتمع الإسلامي، ما يعني انفصالهم عن ثقافة المجتمع الدينية ، ولعلّ اغترابهم الديني وشعورهم بخروج الخليفة عن حكم الله –حسب قناعتهم– هو ما دفعهم إلى الانقلاب والخروج عن طاعة الخليفة وهو ما يشكّل بيت القصيد فهو الخلل الشّرعي الذي يجعل الخوارج يستعيضون عن معصيتهم باللجوء إلى الله كسند لتعويض الخطيئة.[2]

وهو الأمر الذي خافه المسلمون، فخالفوا تعاليم دينهم وسفكوا دماءهم فعاشوا حالة اغترابية لم يجدوا لها وسيلة من الخلاص إلاّ الملاذ إلى الله كسند يوارون خلفه خطاياهم.

[1] – ينظر:خالد معيوف محمود :الاغتراب الديني .تجلياته في شعر صدر الإسلام. أطروحة دكتوراه ،جامعة تكريت ،كلية التربية،قسم علوم القرآن،ص 94 .

[2] –ينظر : ريتشارد شاخت:الاغتراب.تر:كامل يوسف حسين،و فالح عبد الجبار:المقدمات الكلاسيكية ،ومجاهد عبد المنعم مجاهد:الإنسان و الاغتراب.

ربّما كان من الطبيعي أن يعيش المسلمون عامّة و الخوارج خاصّة هذه الحالة الاغترابية نتيجة احتدام الحرب بينهم ،و أنّ البدو و الموالي من الخوارج كانوا يقبلون على الموت بشغف ويسعون إليه بفرحة لأنه في مثل حالتهم أصبح أملا مرجوا تفرح بنواله القلوب و تسعد الأفئدة فهو عندهم الرجاء الوحيد في الخلاص من دنيا اكفهرت من حولهم و أنذرت بشرّ... وبذلك أصبحت الحياة عبثا مرهقا يحسن التخفف منه [1].

إنّ هذا المقول في النهاية يلخّص لنا سبب اغتراب الخوارج، فأحداث الحياة تمرّ بهم غير عابئة ،بل وتستفزّ مشاعرهم، والنبوّة ليست منهم والخلافة تقوقعت في قريش والغنائم التي كانت توزّع عليهم بأمر الدين لم ينالوا منها إلاّ الفتات مع أنّهم جالبوها وتعرضوا للهلاك قتالا في سبيل الله ،فلا أقل من أن ينالوا حظّهم و نصيبهم المشروع[2].

هذه هي الجذور العميقة في وجدان الخوارج وهي مردّ اغترابهم وعزلتهم وشعورهم بالإحباط.وهو شعور جمعي تتقاطع فيه ذات الشاعر والقائد مع ذوات الأتباع.

المطلب الثالث/البطولة في شعر الخوارج:

لم يكن شعر الخوارج ليرقى إلى المستوى الجمالي والفني من حيث الغاية بقدر ما كان وسيلة للإشهار والترويج لعقيدة الخوارج وسياستهم ،فجاء مرآة عاكسة لجوانب كثيرة من حياتهم، وجسد فلسفتهم قي الإقبال على الموت والجهاد في سبيل الله ما جعل شعرهم ينبض بالمواقف البطولية الصادقة التي قلّما نراها في تراثنا الشعري العربي ، ولعلّ ذلك يعزى إلى إحدى سببين:

السبب الأوّل: هو أنّ هؤلاء الشعراء لم يشتغلوا بالشعر بل كان عندهم وسيلة فنية لتحفيز المحاربين على القتال ولاستمالة الناس إلى صفّهم لاسيّما الأعراب منهم والموالي.

السبب الثاني: في اعتقادنا هو أنّ زعماء هذا المذهب كانوا شعراء و محاربين بواسلا يقدمون على الحرب ولا يحجمون ولا يولّون الأدبار.

[1] – ينظر:عبد الله حسن محمود محروس:الظاهرة الأدبية في شعر الخوارج.ط1 1988 .مطبعة الأمانة.مصر48.

[2]– المرجع نفسه ،ص48 .

وهذا مظهر من مظاهر البطولة عندهم ، وإن كان مفهومها يتقاطع مع ما جاء في كتاب شعر الحرب في العصر الجاهلي لعلي الجندي حول مفهوم البطل،فهو ذلك الشخص الذي كانوا يعدّونه ذخيرة وقت الخطر ، وأهلا للاعتماد عليه في القتال ، فنجد أنّهم كانوا يتصوّرون فيه الرجل الكامل بمعنى الكلمة، أو بعبارة أخرى الشاعر المثالي الحقيقي، ومع أنّ المقصود من البطل من الناحية التي تتّصل بالحرب وهي القوة والشجاعة ، فقد وصفوه فوق ذلك بصفات أخرى لو اجتمعت كلّها جمعاء لكان شخصا كاملا في الخلق والخلق والصفات والعادات، ويظهر أنّهم كانوا لا يعنون بالقوة الجسمية فحسب ،بل ما يشمل أيضا القوّة في العقل والقوّة في الخلق والقوّة في الشرف والكرامة"[1].

والبطولة عند العرب منذ القديم قيمة واقعية يرتفع بها الفارس الباسل عن غيره بقوّته وبسالته وإقدامه،فبطولته تتفجّر من طاقته الإنسانية المشحونة بالمواقف المتميّزة والإيمان العميق والعزائم الفذّة على خلاف البطولة عند اليونان أو الفرس والتي تستمدّ قوتها من الآلهة أو العجائبي ،ومردّ هذا الاختلاف أنّ المكونات الثقافية للمجتمع هي التي ترسم صورة البطل وهي التي تدفع به إلى ميدان البطولة متى وجدت المناخ الاجتماعي والسياسي الملائمين لميلاد وتشكّل هذا المفهوم.

ولعلّ الساحة التي فتحت ذراعيها للبطولة عند العرب، هي ساحة الحرب لاسيّما عند الخوارج ذلك أنّ شعرهم"كان تتمّة طبيعية لما عرف بالشراية والخروج"[2].

فلا ريب أن نجد ديوان الخوارج يعجّ بشعر الحرب والبطولة ، ولا غرو أيضا أن نجد شعراءهم من فوارس الميدان ،وأبرز ما يميّز أشعارهم في هذا الباب هو كثرة الأرجاز فيه ، ما يدلّ على أنّها كانت تنشد في ميادين القتال تحفيزا للمحاربين وتثبيتا لعزائمهم ، وهم في ذلك يصوّرون الخارجي بطلا مرابطا يحمل سيفه على عاتقه حتّى إذا تصادم الجيشان وجدت الفارس منهم

[1] – محمد كلاب: البطولة في شعر الشهيد إبراهيم المقادمة . مجلّة الجامعة الإسلامية للعلوم الإنسانية ، غزّة ،فلسطين،2012 .عدد 20. ص 5 .

[2]– نايف معروف:الخوراج في العصر الأموي.دار النفائس ،بيروت .ط6 .2006 ،ص352.

يتكاتف صفّا واحدا وهو يروم الموت ليشرب من كاس المنية ، ولا أجد أبلغ من وصف هذه المشاهد البطولية كوصف مرداس بن أدية لبسالة الخوارج وثباتهم عند اللقاء فيقول[1]:(الطويل)

7- فلسنا إذا جمّت جمُوعُ عدوِّنا *** وجاءوا إلينا مثل طامية البحرِ.

8-نَكُفُّ إذا جاشـــت إلينا بحُورهم *** ولا بمهابيبَ نحيد عن البترِ.

9- ولكنّنا نلقى القـَـــنا بنُحورنا *** وبالهَامِ نلقى كلَّ أبْيَضَ ذِي أَثَرِ

10-إِذَا جَشَأَتْ نَفْسُ الجبَان وهلَّلَتْ *** صبَرنَا لهَا ولَوْ كَانَ القِيَامُ عَلى الجَمْرِ.

إنّ هذه البطولة النادرة ليست نتاج مخيّلة شعرية خصيبة بقدر ما هي نابعة من عقيدة راسخة ، وعليه فصورة البطل عند الخوارج لا تتقاطع كثيرا مع صورة البطل في الشعر الجاهلي ، ذلك أنّها تستمدّ شرعيتها من قدرة البطل على المجابهة أثناء القتال واستماتته في طلب الشهادة بغض النظر عن شرفه أو نسبه أو تكوينه الخلقي أو أصالته، وهو ما يشكّل منحى دلاليا متميّزا لمفهوم البطولة في شعر الخوارج ، وهو مفهوم لا ينفصل عن فكر الخوارج الذي بات يمثّل تحوّلا من عقل فاعل يروم السلطة بالسيف إلى عقل يبحث عن الحقيقة ، وهذا المفهوم يتقاطع مع الخطاب الإفهامي عند "**جاك لينهارت j.lenhardt**"[2] وهو خطاب يحمل رسالة إفهامية القصد منها التأثير وتحديد رؤية معيّنة تحدّدها آليات ما ويتطلب تطبيقها من قبل الجماعة[3].

فالشاعر الخارجي وهو القائد في المعركة كان يدرك أنّ الشعر وسيلة إيحائية للتواصل من خلال نقل خبراته إلى المقاتلين ، فتحوّل كلّ منهم إلى مجاهد يطلب الموت والشهادة في ميادين الجهاد أمّا جماعاتهم فتحوّلت إلى كتائب حربية تقبل على الموت بنفوس راضية ، وكأنّه الباب الموصد بينها وبين فراديس الجنان فهي تريد اجتيازه حتّى تنطلق إلى الملأ الأعلى[4].

---

[1] – المرجع السابق ،ص 354.

[2] – من تلاميذ لوسيان غولدمان.

[3] – ينظر:لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مراجعة الترجمة :محمد سبيلا ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت،ط2 ،1986،ص64.

[4] – ينظر:شخصية البطل في الشعر العربي المعاصر . الإمام الشهيد أحمد ياسين أنموذجا، كتاب مؤتمر الشهيد أحمد ياسين ج1 ، الجامعة الإسلامية غزة،2005 . ص 643 .

فبطولة الخوارج تستحيل إلى طاقة نفسية وجسدية تعتمد الفكرة، إنّها بطولة الفكرة المغذّية للطاقات الروحية في النفس والطاقات المادية في الجسم، وهذا النموذج من البطولة هو نمط حيّ يشكّل الممارسة اليومية لفعل الحياة عبر الموت.

ذكر المبرد أنّ الحجّاج وجّه الجراح بن عبد الله [1]إلى المهلّب بن أبي صفرة ليحثّه على حرب الأزارقة، فأرسل معه كتابا يقول فيه:(أمّا بعد فإنّك قد جبيت الخراج بالعلل وتحصّنت بالخنادق وطاولت القوم وأنت أعزّ ناصرا وأكثر عددا ،وما أظنّ بك مع هذا معصية ولا جبنا ، ولكنّك اتّخذت أكلا ، وكان بقاؤهم أيسر عليك من قتالهم ،فناجزهم وإلاّ أنكرتني والسلام " فقال المهلّب للجرّاح:"يا أبا عقبة !والله ما تركت حيلة إلاّ احتلتها ولا مكيدة إلاّ أعملتها ،وما العجب من إبطاء النصر وتراخي الظفر ولكن العجب أن يكون الرأي لمن يملكه دون من يبصره. ثمّ ناهضهم ثلاثة أيّام يغاديهم القتال، ولا يزالون كذلك إلى العصر، وينصرف أصحابه وبهم قرح وبالخوارج قرح وقتل ،فقال له : "لقد أعذرت" فكتب المهلّب إلى الحجّاج:" أتاني كتابك تستبطئني في لقاء القوم على أنّك لا تظنّ معصية ولا جبنا وقد عاتبتني معاتبة الجبان و أوعدتني وعيد العاصي ،فاسأل الجرّاح والسلام،فقال الحجّاج للجرّاح :" كيف رأيت أخاك" قال: "والله ما رأيت مثله أيّها الأمير قطّ ولا ظننت أنّ أحدا يبقى على ما هو عليه ، ولقد شهدت أصحابه أيّاما ثلاثة يغدون إلى الحرب، ثمّ ينصرفون عنها وهم بها يتطاعنون بالرماح ويتجادلون بالسيوف و يتخابطون بالعمد ثمّ يروحون كأن لم يضعوا شيئا،رواح قوم تلك عادتهم وتجارتهم " فقال الحجاج :" لشدّ ما مدحته أبا عقبة " فقال :" الحقّ أولى)،[2]وهذه الأخبار حسب رواية المبرّد شهادة تاريخية يقرّ فيها صاحب الكامل بالنفس الثوري الجامح للخوارج ، وربّما بتطرّفهم الذي امتدّ إلى رفضهم الحياة وتعلّقهم بالموت ، هذا التهافت على الشهادة صار

[1] – هو الجراح بن عبد الله الحكمي ، قائد من قادة جيوش الحجّاج ، وأحد أبطال القتال ،كان عاملا للحجّاج على البصرة من سنة 80 إلى سنة 94 هـ ،ولّي خراسان لعمر بن عبد العزيز سنة 100 هـ ،كان أميرا على أرمينيا وأذربيجان سنة 104 هـ ، فتح على يديه قسم من أرض الترك وقتل وهو يلقاهم سنة 112هـ .ينظر، تاريخ الطبري ،ج6، ص36.

[2] – المبرد أبو العبّاس محمد بن يزيد : الكامل في اللغة و الأدب. تح:د محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2 .ص 378.

عندهم نوعا من العبادة فكان المقاتل منهم ينتظر مقتله وكأنّه ينتظر محبوبته[1]، وفي هذا المعنى يقول قطري بن الفجاءة[2]: (الرجز)

1-حتَّى متَى تُخطئُني الشهادةْ .

2- والمـوتُ في أَعْنَاقِها قلادهِ.

هذا الانتظار وهذا التطلّع إلى الموت هو أمل الشاعر في لقاء المحبوب، ومن هنا تبرز الوظيفة التأثيرية وسلطة الشاعر في دغدغة عواطف المحاربين فيحبّب إليهم الموت ويدعوهم إلى الثبات في المعركة قائلا :(الكامل)

1-لاَ يَرْكَنَنَّ أحدٌ إلى الإحجامِ *** يوم الوغى متخوِّفًا لحمامِ.[3]

ثمّ نجده يقول في موضع آخر:(الوافر)

3-فَصبْرًا فِي مجَالِ الموتِ صبْرًا *** فَما نيْلُ الخُلودِ بمُسْتَطَاعِ.[4]

فالقتل والموت هو زاد الخوارج وملاذهم وخلاصهم من السلطة الظالمة ، ومن أعظم وأجلّ ملامح البطولة عندهم أنّ الفارس منهم كان يسعى إلى قاتله وقد أنفده الرمح وهو يقول:" وعجّلت إليك ربّ لترضى"[5]. فكأنّه يسعى إلى الفناء بقدميه وفي هذا المعنى يقول عمران بن حطان وقد أبطأ الموت:(الطويل)

أفِي كلِّ عامٍ مرضةٌ ثمّ نقهةٌ *** ويَنْعى ولا يُنعى ،متَى ذا إلى متَى؟[6]

ولم تقتصر هذه المواقف البطولية على الرجال بل تعدّت إلى نساء الخوارج ف "البجاء" رفضت التخفي والهرب عندما أعلمت بنية ابن زياد في قتلها ، فواجهت الموت صابرة محتسبة[7]،وقد

[1] -عبد الرزاق حسين : شعر الخوارج .دراسة فنية موضوعية مقارنة . دار البشير، عمان ، الأردن ،ط1، 1986 ، ص 98.

[2] - إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج .ص129.

[3] - المصدر نفسه ص 126.

[4] - المصدر نفسه ،ص 122.

[5] - اسورة طه: لآية 84 ،

[6] - المصدر س ذ.ص 174.

[7] - عبد الرزاق حسين: شعر الخوارج ،ص 101

شاركت نساء الخوارج في الدعوة وفي ساحات المعارك ، فأمّ حكيم كانت من أشجع نساء الخوارج تحمل على الأعداء وهي ترتجز[1]:(الرجز)

1-أَحْمِلُ رأسًا قد سَئِمْتُ حَمْلهْ

2-وقد مللْتُ دَهْنَهُ وغسْلَهْ.

3-ألَا فتًى يحْمل عنّي ثقلهْ.

ومثلها أمّ عمران بن الحارث الراسبي يستشهد ولدها فلم تجزع وتلقى قضاء الله وقدره بالحمد والشكر :كيف لا وقد رزق ولدها فتقول[2]:(البسيط)

1- اللهُ أيَّد عمرانًا وطهَّرَهُ ***وكَانَ عمرانُ يَدعُو اللهَ فِي السَحَرْ.

2- يَدْعُـــــو سرّا وإعلانا ليرْزُقَهُ *** شهادة بيد ملـحادة غدرْ.

وهذه غزالة زوجة شبيب بن يزيد الخارجي الصفري ، تدعو الحجّاج إلى المبارزة فيأبى وهو ما يثير إعجاب عمران بن حطان بهذا الموقف البطولي فينشدا قائلا:[3](الكامل)

1-أسَدٌ عليَّ وفي الحُروب نَعامـةٌ *** ربْداء تَجْفلُ من صفير الصــافِرِ.

2-هلّا برزت إلى غزالةَ في الوَغَى *** بل كان قلبك في جناحي طائرِ

3-صَدعَتْ غزالَةٌ قَلْبَهُ بفـَـوارِسَ *** تركتْ منَابِره كأمـــــسِ الدَابرِ.

وكان الخوارج يفاخرون بغزالة ، ففيها قال عتبان بن اصيلة الشيباني:[4](الطويل)

9-غَزالةُ ذات النَذرِ مِنَّا حميدةٌ *** لَهَا فِي سِهَامِ المسلمين نصيبُ.

والحقّ أنّ المرأة تتّخذ في شعر الخوارج وضعا جديدا يختلف اختلافا تامّا عن وضعها في الشعر التقليدي حينذاك، فهي ليست موضوعا للغزل العاطفي الذي يبثّ فيه الشاعر أشواقه وحرمانه ،بل هي رفيق سلاح أو كفاح ، والحقيقة أنّي عرّجت على ديوان شعر الخوارج لإحسان عبّاس

[1] – إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج . ص142.

[2] – المصدر نفسه ص 85.

[3] . المصدر نفسه ،ص213،

[4] – المصدر نفسه ،ص 238.

،فقرأته قراءة متأنية فلم أجد صفحة منه تخلو من تمجيد الشاعر الخارجي للبطولة والموت وكأنّي قرأت لشاعر واحد ذلك أنّهم يشتركون جميعا في وحدة الغايات والمشاعر النفسية وحتّى وحدة الخصائص النفسية .

إذن فالشعر الخارجي حافل بمعاني البطولة، فهو لوحة فنية ترتسم فيها مشاهد الجهاد والروح الدينية بصورها وأنماطها الفردية والجماعية ،فهي تكشف بجلاء عن طاقات متدفقة بشحنات عالية ودفقات شعورية ذات جرعات بطولية قوية جدّا ومتنوعة تنوّعا يضع القارئ أمام صور متعددة لعلّ أهمّها:

1 – صورة البطل الشهيد:الشهادة هي المنزلة الرفيعة التي يرومها كلّ خارجي فهذا عمران بن حطان يعبّر عن رؤية الخوارج ونظرتهم للموت فيقول[1]:(الوافر)

3-أُحاِذرُ أن أموتَ على فراشِي *** وأرجو الموتَ تحت ذُرى العوالِي.

4-ولو أنّي علمت بأنّ حَتْفِي *** كَحَتْـــــف أبي بلال لم أُبَالِي.

الموت على الفراش مذلّة وأولى بالمرء أن يلقى حتفه كأبي بلال ، فهذه القناعة تحوّلت إلى مبدأ ،ولم يكن الخوارج أصحاب تقية بل كانوا يجاهرون بالخروج وبالشهادة.

كتب قطري بن الفجاءة إلى سميرة بن الجعد إلى أحد أصحابه وقد أصبح جليسا للحجاج وهو يقول[2]:(الطويل)

8-فراجعْ أبَا جعْدٍ ولا تكُ معضـيا *** على ظلمة أعشت جميع النـواظر.

9-وتب توبة تهـــدى إليك شهادة *** فإنّك ذو ذنب ولســت بـكافر.

10-وسر نحونا تلقى الجهاد غنيـــمة *** تفدك ابتياعا رابحا غير خـــاسر.

11-هي الغـاية القصوى الرغيب ثوابها *** إذا نال في الدنيا الغنى كلّ تـاجـر.

فالشهادة إذن هي الدين الحقيقي للخوارج حتّى أنّ الأعرج المعنى يتذوق الموت بطعم العسل فيرتجز قائلا[1](الرجز)

[1] – المصدر السابق ،ص 159.

[2] – المصدر نفسه،ص 134.

1–لا جَزَعَ اليَـــوم قَرب الأجَلْ.

2–الموتُ أحلى عندنا من العَسلْ.

3– نحن بني ضبّةَ أصاب الجمْل

4– نَحن بنُو الموتِ إذا الموت نزلْ.

إنّ الموت ههنا يكتسي دلالة جديدة عند الخوارج فهو يعدل الحياة ويساويها بل هو الحياة الحقيقية (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ) [2].

هذا ملمح من ملامح صورة البطل الشهيد في شعر الخوارج، وحسبنا ما قدّمناه من شواهد على كثرتها اعتقادا منّا أنّها تفي بالغرض ولو عرضنا النماذج البطولية للشهيد في شعر الخوارج لوجدناها وافرة ولكنّها تصبّ جميعا في معنى واحد يشكّل مفهوما أحاديا لصورة البطل الشهيد في الشعر الخارجي.

2 – صورة البطل السياسي:

كان شعر الخوارج خطابا محظورا في السلطة الأموية بل إنّ أدب الخوارج ككلّ يندرج ضمن خانة المسكوت عنه في الأدب الإسلامي، لأنّه أدب ثوري جامح ، فشعراؤهم ثاروا على الخلفاء والحكّام وكانوا يشكّلون جبهة المعارضة الحقيقية من خلال رفضهم واعتراضهم على الحزب الحاكم الذي كان يمثّل عندهم مظهرا من مظاهر الاستبداد والجور، فهذا البطل السياسي الثائر أبو بلال بن مرداس يقول فيهم[3]:(الطويل)

1–وقد أظْهر الجورَ الولاةُ وأجمعُوا***على ظلْمِ أَهلِ الحَقِّ بالغَدْرِ والكُفْرِ.

2–فقد ضيّقوا الدُّنيا عَلينَا بِرَحْبِهَا *** وقَدْ تَرَكُونَا لَا نَفِـــرُّ مِنَ الدَّهرِ.

[1] – المصدر السابق ،ص274.

[2] – سورة آل عمران :الآية 169.

[3] – ينظر إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج ، صص 25 .26 .وينظر : الجاحظ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون،مجلد 2 ،ط 7 مكتبة الخانجي ، القاهرة 1988 .ص63 .

فخطاب الخوارج خطاب ديني مقنّع ، ولا يلبث أن تتكشّف صورته السياسية بمجرد تعرية الألفاظ من لباس المعاني وإخضاعها إلى دلالتها الحقيقية ،وإلاّ كيف نفسّر تكفير هؤلاء للصحابة رضوان الله عليهم فهذا أحد الخوارج يلعن عليّا وعمرو بن العاص ومعاوية (ض) فيقول[1] :(البسيط)

1- أَبْرَأُ إِلَى اللهِ مِن عُمَرٍ وشِيعَتِهِ*** ومِنْ عليٍّ ومِن أصْحَاب صَفِّين.

2- ومِن مُعاويةَ الغَاوي وشِيعَتِه *** لَا بَارَكَ اللهُ في القومِ الميَــامِين.

ومن مظاهر البطولة السياسية قول عمران بن حطان منتقدا الولاة ،فيثور عليهم وهو يخاطب عدوّه اللّدود الحجّاج -بعد أن طلبته غزالة للمبارزة فتمنّع- فينتفض قائلا:[2] (الكامل)

1-أسد عليّ وفي الحروب نعامة *** ربداء تجفل من صفير الصـَافِرِ

2-هلاّ برزت إلى غزالة في الوغى *** بل كان قلبك في جناحي طائرِ

3-صدعت غزالة قلبه بفوارس ***تركت منابره كأمـــس الدابِر

4-أَلْقِ السلاحَ وخُذْ وشاي معمر *** واعمد لمنزلة الجبان الكـــافِرِ.

ويقول عبد الله بن وهب الراسبي[3] :(الرجز)

1-أَنَا ابْنُ وهْبٍ الرَّاسِبِي الشَارِي.

2-أَضْرِبق فِي القَومِ لأَخْذِ الثَارِ.

3-حتّــَى تزُولَ دولَةُ الأشرَارِ.

4-ويَرجِـعُ الحَقُّ إِلَى الأَخيَـارِ.

فهذا المقطع من الرجز ينتفض بمعاني الثورة على نظام الحكم والإيمان بالحقّ ووصف دولة الحاكم بدولة الأشرار وهو ما يجعل الراسبي عند أنصاره من رجال السياسة وأبطالها الذين

[1] - إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج،ص 157.

[2] - المصدر نفسه ،ص 166.

[3] - المصدر نفسه ،صص 31.32.

يحسنون مجابهة الحكّام جهرا وعلانية إيمانا منه بأنّه على حقّ لذلك فلا غرو أن نجده يقول لرسول عليّ ﷺ:(الطويل)

1-نُقَاتِلُــكم كَيْ تَلْزَمُوا الحَقَّ وَحْدَهُ*** وَنَضْرِبُكُم حتَّى يكُونَ لنَا الـحُــكْمُ.[1]

2-فإنْ تَتَّبِعُوا حكْمَ الإلهِ نَكُنْ لَكُم *** إذَا مَا اصْطَلَحْنَا الحقّ والأمنُ والسِلمُ.

فحكم الإله عند الخوارج ينبثق من شعارهم" لا حكم إلّا لله " وهو أعلى مراتب النقد السياسي ذلك أنّ ينطلق من مرجعية التحكيم التي تشرّع لهم الخروج والقتال والتكفير والتنفير من القعود فهذا قطري بن الفجاءة يقول[2] :(الطويل)

1- أَبَا خَالِدٍ أُنْفُرْ فَلَسْتَ بِخَالِدِ*** ومَا جَعَلَ الرَّحمَانُ عُذرًا لِقَــاعِدِ.

2- أتَزْعَمُ أنَّ الخارجيَّ عَلَى الهُدَى*** وأَنْتَ مُقِيمٌ بَيْنَ لِصٍّ وجَاحِدِ.

والملاحظ أنّ نقد الشاعر الخارجي لنظام الدولة وجور السلطان ، لم يكن ليعبّر عن حالة شعورية فردية بله كان يعبّر عن الشعور الجمعي للخوارج، هذا البعد الجماعي للنقد هو ما أضفى على شعر الخوارج وحدة الموضوع ومن ثمّ وحدة المشاعر النفسية التي يثيرها الباثّ في المتلقي .

ولعلّ الحقل الدلالي للبطولة بكلّ أبعادها وصورها عند الخوارج يأتي كبرهان آخر على وحدة الغايات والتيارات النفسية لدى الشعراء الخوارج ، ما يجعلنا نحكم على ديوانه بأنّه يشكّل قصيدة واحدة تؤسسّ للمرجعية الفكرية والعقدية والسياسية للخوارج.

3 – صورة البطل المجاهد:

(إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَىٰ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ ، يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ ، وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنجِيلِ وَالْقُرْآنِ ، وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ ،فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُم بِهِ ، وَذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ.)[3]

[1] – المصدر السابق، ص43.

[2] – المصدر نفسه ،ص 119 .

[3] – سورة التوبة ، الآية 111.

فالجهاد أعلى مراتب العبادة والتقرب إلى الله ، وهو يعادل الدين عند الخوارج فهو ملاذهم وخلاصهم من دار البوار،لهذا استحال الموت هدية ربانية ينتظرها كلّ خارجي بشغف ولهفة ، وهي المعادلة التي وفّق فيها الشعراء الخوارج إلى أبعد حدّ "فمن أجل ذلك نراهم في أشعارهم يطلبون الاستشهاد ويستعذبونه مشمّرين له، حتّى يلحقوا بمن سبقهم إلى الفردوس ، ممّا جعلهم لا يبكون قتلاهم بل يمجّدونهم ، كما جعلهم يزهدون في الدنيا ونعيمها الفاني ، فالخوارج دائما في حماسة وظمأ شديد إلى القتال ،بل ويتهافتون عليه في استماتة ليس بعدها استماتة"[1]، فهذا عمران بن حطّان يعلن مواجهته حتّى النصر أو الشهادة فيقول[2](الطويل)

1- إِذَا قَصرَتْ أَسْيَافُنَا كَانَ وَصْلُهَا *** خُطَانَا إِلَى أَعْدَائِنَا فَنُضَارِبُ.

وقال: (الطويل)[3]

1-وَلَمْ يُغْنِ عنْك الموتُ يا جَمرُ إِذَا أَتَى***رِجَالٌ بِأَيْدِيهُم سُيُوفٌ قَواضِبُ.

فأشياعه وجنده يجاهدون بسيوفهم حتّى إذا تكسّرت واصلوا إقدامهم من دونها.

إنّ البنية الدلالية للبطل المجاهد تشكّل حقلا دلاليا مفعما بالبطولة فالموت عند المجاهد البطل من أرقى درجات الإيمان،فهو معيار الحقيقة في ميزان الخوارج ،فحتّى وإن تكسّرت سيوفهم من شدّة القتال، وتوالت الهزائم عليهم فإنّهم لم يجدوا في الموت مخرجا لهم ،بل وحتّى في قمّة انتصاراتهم كانوا يرومونه لأنّه يشكّل في فلسفتهم الدينية نقطة عبور للحياة الأبدية وفي هذا المعنى يقول عبيدة بن هلال[4](الطويل)

1-لعمـــري لقد بِعْنَا الحياةَ وطيبهَا *** بِرضوانِ ربٍّ بالخلائقِ عـــــالِمِ.

2-غداةَ نُكِرُّ المشرفـــــيةَ فيهم *** بسولافَ يومَ المأزقِ المتلاحـــمِ.

3-بكلِّ فتًى رخو النِّجَادِ كَأنّـــــه *** شهابٌ بدا تحت السيوف الصوارمِ.

4-سقَى اللهُ أرضًا لا تَلُوحُ وَأَعْظُمًا*** بدولابِ صوب الهَاطِلاَتِ الرَهَائمِ.

[1] – ينظر، شوقي ضيف : الشعر وطوابعه الشعرية على مرّ العصور ،دار المعارف ، ط2 ص 37 .

[2] – إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج ، ص166.

[3] - المصدر نفسه ،ص166.

[4] – المصدر نفسه، ص 106.

5-هُمْ أَدْرَكُوا فَوْزَ الحَيَاةِ وخُــلْدَهَا*** ومَا خَافَ شَرُّ البيعِ يومًا كغــانِمِ.

بهذه المعاني كان البطل المجاهد يتوق إلى الموت وينشده ،ووفق هذه الرؤية أصبح الموت عندهم على هذه الصورة لون من ألوان الأمل وضرب من الأماني ،لأنّه لا يعني لديهم غير دخول الجنّة ولقاء الإخوان الأبرار الأتقياء.

وخلاصة هذا المبحث ونحن نتقصّى الحقول الدلالية لشعر الخوارج ممثّلة في تداعيات الذات وتجلياتها، وكذا الاغتراب الديني والنفسي كظاهرة دلالية في شعرهم ،ثمّ البطولة ومفهوم الموت عند الشعراء الخوارج ، كلّها تحيلنا إلى حكم واحد ،وهو سيطرة وحدة الغايات ووحدة الخصائص ووحدة التيارات النفسية ، هذه الثلاثية تشكّل مجتمعة المرجعية العقدية والسياسية بل المنظومة الثقافية لشعراء الخوارج.

هذا ما أمكن إيراده في هذه المباحث من الفصل الأوّل وقد أوردناه في مبحثين نوجزهما في الآتي:

1 –المعجم الشعري عند الشعراء الخوارج: نالت هذا العنوان مبحثا مستقلاّ ومن نتائجه أنّنا توصلنا إلى ربط المعجم الشعري عند الشعراء الخوارج بمصدرين عظيمين من مصادر الأدب وهما الشعر الجاهلي لاسيّما شعر الحرب منه ، والقرآن الكريم الذي صنع لشعرهم التميّز وتعالى به إلى خانة الشعر القويّ الجديد على حدّ تعبير أحمد الشايب، وهو جديد في دلالته وفي معجمه وجديد في انزياحاته ،إن على مستوى الصورة المبنية على علاقة التشابه أو الصورة المبنية على علاقة التداعي ، وهو ما سنوضّحه في الفصل الثاني الموسوم بآليات الانزياح في شعر الخوارج.

2 –الحقول الدلالية في شعر الخوارج: في هذا المبحث حاولنا التركيز على اللغة الدياكرونية على أساس أنّها بنية متطورة وهو ما سمح لنا بالكشف عن مواطن التغيير في مفردات اللغة عند الشعراء الخوارج انطلاقا من نظرية السياق ما أكسبها معجما لغويا خصيبا.

ثمّ أنّ السياق هو القناة التواصلية التي مكنّتنا من الكشف عن الأنماط الذاتية والسنن العلامية والدلالية للنص في الشعر الخارجي ، ولم نكتف في هذا المبحث بالتنقيب عن الحقول الدلالية للنص الشعري ،وإنّما حاولنا الكشف عن الأثر الدلالي وهو ما أحالنا إلى إقامة جسر للتواصل بين الشاعر الخارجي كونه يمثّل المبدع، وبين أتباعه من الخوارج كونهم يمثّلون عنصر المتلقّي في النص الخارجي المشحون بالدلالات الجمعية.

وهو ما كشف لنا عن حتمية التعالق بين فكرتي القيمة والتوصيل ، ولعلّ اعتمادنا على المحمول العاطفي والوجداني للغة هو الذي أوصلنا إلى حميمية هذه العلاقة وأسعفنا في الفحص عن طبيعة القيمة التأثيرية لهذه اللغة بأسلوبية " شارل بالي" التي مكنّتنا من الكشف عن عديد المنافذ المغلقة في المنجز الدلالي للشعر الخارجي ممثّلة في جملة من الحقول الدلالية لعلّ أهمّها الوقوف على تجليات الذات وتداعياتها وأبعادها التاريخية والعقدية والسياسية والاجتماعية ، ما سمح لنا بالمرور دون جواز سفر إلى المحمول الاجتماعي والمدني الذي كشف لنا بعمق عن الشخصية الخارجية الأحادية .

وهو ما يحيلنا إلى أنّ الرؤية الشعرية للشعراء الخوارج ذات مكوّن واحد مشحون بعواطف وانفعالات جمعية كانت في جلّها عاملا رئيسا في الكشف عن تجربة الشاعر الخارجي المفعمة بالثراء والألم.

هذه التجربة الذاتية تستحيل في النهاية إلى مشاركة وجدانية جماعية فاعلة يشغل فيها المستوى التعبيري حيّزا واسعا على مستوى الوظيفتين الإبلاغية والبلاغية .

ومن الحقول الدلالية التي فرضت حضورها في الشعر الخارجي حقل الاغتراب وتجليّاته لاسيّما الاغتراب الديني ،وإن كان المتلقّي هو الذي يتحمل تبعات هذا الشعور الديني كونه يعدّ ضحية لسلطة تأثيرية قوية جدّا يمارسها الشاعر الخارجي بغواية على القارئ بما يملكه من وسائل حجاجية تؤهلّه لفرض رأيه لاسيّما وأنّ آلية الحجاج عند الشعراء الخوارج تقوم على عامل عقدي ظلّ محافظا على سلطته التأثيرية في كلّ الأزمنة والأمكنة .

ومن حقل الاغتراب إلى البطولة والفروسية والموت الرهيب ، والإقدام في الوغى دون إحجام ذلك أنّ الشعراء الخوارج كانوا شعراء وقادة ومحاربين بواسل يقدمون على الحرب ولا يولّون الأدبار، و أشعارهم في هذه الموضوعات تميّزت بكثرة الأرجاز ما يدلّ على أنّها كانت تنشد في ميادين القتال.

هذه الثلاثية من الحقول الدلالية تشكّل مجتمعة المرجعية العقدية والسياسية بل المنظومة الثقافية لشعراء الخوارج.

الفصل الثاني

بلاغة الخطاب في البنى التركيبية:

المبحث الأوّل : الجملة الخبرية وبلاغتها.

المبحث الثاني : الجملة الإنشائية وبلاغتها.

المبحث الثالث: الجملة الشرطية وبلاغتها.

المبحث الأوّل

الجملة الخبرية وبلاغتها

المطلب الأوّل:الجملة الفعلية .

المطلب الثاني: الجملة الاسمية.

المطلب الثالث: جملة العطف.

.

المبحث الأول/ الجملة الخبرية وبلاغتها:

توطئة:

يأتي هذا المبحث محاولة منّا لتفكيك البنية التركيبية لخطاب شعر الخوارج ، اعتمادا على سياق الجملة وما تحمله من حمولات تعبيرية بإمكانها الكشف عن الذات الجماعية لشعراء المذهب الخارجي ،وفي هذا السياق نحاول أن نرصد أشكال الجملة باعتبار وظيفتها النحوية ،على أنّنا سنركّز على الجمل التي تشكّل ظاهرة أسلوبية حسب نسبة شيوعها في المدوّنة.

وقد أجمعت الدراسات الأسلوبية على أهمّية دراسة المنجز التركيبي لإدراك المثيرات الأسلوبية للخطاب،كونه يشكّل مؤشّرا فاعلا في عملية الخلق الشعري ،وإنّ محاولة الوقوف على المستوى التركيبي للنّص تحيلنا إلى ضرورة التوقّف عند الجملة العربية ،وقد نظر إليها المحدثون من زوايا متعدّدة نوجزها في اتّجاهات ثلاثة:[1]

أ- **الاتّجاه الأوّل**: اعتمد الإسناد، فقد جعلها محمد إبراهيم عبادة في ستّة أقسام : البسيطة "اسمية أو فعلية " والممتدّة والمزدوجة و المتعدّدة والمركّبة والمتداخلة .

ب – الاتّجاه الثاني: اعتمد نوع المسند، ومنهم محمود أحمد نحلة الذي جعل الجملة أربعة أقسام [2] وهي:

1-الجملة الاسمية: التي لا يكون المسند فيها فعلا ولا جملة.

2-الجملة الفعلية: التي يكون المسند فيها فعلا.

3-الجملة الوصفية: التي يكون المسند فيها وصفا(اسم فاعل ،اسم مفعول ...)

4-الجملة الجمليّة: التي يكون فيها الخبر جملة اسمية أو فعلية.

[1] – محمد إبراهيم عبادة:الجملة العربية دراسة لغوية نحوية .منشأة المعارف ، الإسكندرية 1988 ، ص153 وما بعدها.

[2] – محمود أحمد نحلة :مدخل إلى دراسة الجملة العربية .دار النهضة العربية ،بيروت 1988 ،ص91.

ج – الاتّجاه الثالث: ويجمع بين المعنى والمبنى ويمثّله تمّام حسّان ،فقد رأى أنّ الجملة ثلاثة أقسام: اسمية وفعلية ووصفية[1]،وأقام حسّان نظرته إلى الجملة على الجمع بين المعنى والمبنى فقسّمها إلى خبرية وإنشائية.

*الجملة الخبرية: وتشمل الجملة الفعلية والاسمية في حالات الإثبات والنفي والتوكيد.

*الجملة الإنشائية : ويدخل ضمنها الجملة الطلبية والشرطية والإفصاحية.

وحسبنا أن نتبنّى في هذا الفصل هذا التقسيم ، لأنّه يعدّ امتدادا لنظرية النظم التي تقوم أساسا على توخّي معاني النحو،[2]على أنّ البنية التركيبية في الجملة بكلّ أنواعها تبقى قاصرة عن إدراك الدلالة ما لم يحرص المحلّل الأسلوبي على سبر أغوارها من خلال التركيب والسياق اللذان يعملان على كشف الدلالة ،انطلاقا من الجملة باعتبارها أكثر المثيرات الأسلوبية إحالة على الخطاب الشعري ،ولأنّها تشغل هذه الوظيفة البلاغية والأسلوبية ،فإنّنا سنتحرّى في هذا الفصل دراسة أنواع الجملة المتواترة في المدوّنة باعتبار أسلوبها إلى ثلاثة أقسام وهي: "الجملة الخبرية والجملة الإنشائية والجملة الشرطية".

–المطلب الأوّل /الجملة الفعلية:

أ– الجملة المثبتة:

قال أحد الخوارج يوم سولاف[3]:(الطويل)

1– وكَم مِن قتيلٍ تنقرُ الطيرُ عينَهُ *** بسولاف غرّتْه المنَى و الجعائلُ[4].

[1] – ينظر،تمّام حسّان : اللغة العربية معناها ومبناها .عالم الكتب ،القاهرة ،2004ط4 ،ص 103. وينظر : محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري .ص 245 وما بعدها .وينظر:أحمد الشريف شطراح : خصائص الأسلوب في شعر الزمخشري. أطروحة دكتوراه 2015 ،جامعة باجي مختار عنابة ، ،ص162 وما بعدها.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، راجعه علي أبو زقية، موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية – الجزائر، 1991،صص 65، 66 .

[3] –عندما تولى المهلب حرب الخوارج أيام ابن الزبير ،هزم الخوارج فصاروا إلى نهر تيري ، وانضموا إلى عبيد الله بن بشير بن الماخور،ثمّ توجه نحو سولاف من مناذر وقد صار الخوارج إليها فقاتلهم ،فانكشف جيشه.

الجعائل: جمع جعالة وهي ما يجعل لمن يغزو بالنيابة عن من يقيم.

[4] – إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج .ص91.

تصدّرت كم الخبرية هذا المنجز الشعري لتحيل المتلقّي على كثرة القتلى وهول الفاجعة،أمّا من حيث البناء التركيبي لجملة البيت ،فقد سدّت جملة المضارع(تنقر الطير) مسدّ الخبر لمبتدأ "كم" الخبرية ،وهي الأنسب للتعبير عن كثرة ما يمكن أن يشاهد من مناظر رهيبة عن القتل ،غير أنّ الشاعر عبّر عنها إيجازا بـ"كم"، وهي شكل من أشكال الاقتصاد اللغوي والتعبيري. وتكمن شعريتها وبلاغتها في الفضاء المتخيّل الذي يمكن أن يرتسم في مخيّلة المتلقّي.

ومن جهة أخرى فإنّ جملة الخبر (ينقر) وردت مضارعية للدلالة على الاستمرار ،كما أنّها تحقّق نوعا من الاتّساق مع الغرض الشعري ،وهو افتخار الشاعر بإيقاع أكبر عدد ممكن من القتلى في أوساط الخصم، ثمّ أنّ الشاعر في هذا المنجز اللغوي لم يكتف بنقل معنى الكثرة إلى المتلقّي ،بل انتقل من المضارع المثبت إلى الماضي المثبت "غرّته الأماني والجعائل"، وأيّ إذلال لأمّة أو قوم يجعل لمن يغزو بالنيابة عن من يقيم منهم. وقد تردّد هذا المعنى في قول أحد الخوارج: (الطويل)

1- وكَائِن تَرَى يومَ سولافِ مِنهُم *** أسَارى وقتْلى في الجَحِيمِ مَصيرُها.[1]

وفيه يخبرنا الشاعر بكثرة أسرى وقتلى الخصم، ثمّ يحكم عليهم بالجحيم، وفي هذا الحكم التقريري بيان لعقيدة الخوارج ومذهبهم في تكفير من يخالفهم.

ويتكرّر هذا النمط من الجملة الفعلية المثبتة في قول المنهال الشيباني البصري:[2](البسيط)

1- وَكَمْ تَرَكْتُ بِعَيْنِ الجَرِّ[3] مِنْ بَطَلٍ***يَمْشي العِرَضْنَةَ فِيهِ الرُّمْحُ مُعْتَدِلُ.

هذا النسق اللغوي يتألّف لسانيا من (كم + فعلين مضارعين مثبتين) ،ولئن كان الشاهد الأوّل يقوم على الاستمرار ثمّ الانقطاع ،فإنّ الدلالة الزمنية في هذا البيت تفيد الانقطاع أوّلا (تركت) بدلالة الماضي ،ثمّ الاستمرار ثانيا بدلالة المضارع (يمشي)، وهذا التقابل يفيد التحوّل من زمن الانقطاع إلى زمن الاستمرار.

[1] – المصدر السابق،ص91.

[2] – المصدر نفسه،ص199.

[3] – قال المرزباني : الجرّ موضع ،وعند ياقوت أنّ عين الجرّ بسهل البقاع ،ويمشي العرضنة : يسبق في عدوه.

ب – الجملة المنفية:

جاء في رثاء الخطّار النمري[1]قول سلامة بن عامر القشيري[2]:(الطويل)

4-فَتًى لا يَرَى نَومَ العَشَاءِ غَنِيمَةً *** ولَا يَنْثَنِي مِن رَهبَةِ الحَدَثَانِ.[3]

وظّف الشاعر أسلوب النفي لإثبات مناقب المرثي وهي عزمه وحزمه وبقاؤه يقظا كيّسا فطنا حتّى أنّه لا ينثني من وهبة النهار واللّيل.

وعليه فإنّ الجملة الفعلية المنفية تؤول من حيث المعنى إلى الضدّ ، وهو ما يحمل المتلقّي على إدراك طبيعة التقابل الودّي بين النفي والتوكيد .

وقد اختار الشاعر الجملة الفعلية المضارعية المنفية لأنّها الأنسب للتعبير عن مقام الرثاء فجاء الخبر بها .وهو ما خلق تقابلا جميلا بين المبتدأ الذي ورد اسما مفردا والخبر الذي ورد جملة فعلية مضارعية ،وهو ما أدّى إلى تقابل العلاقة التلازمية بين طرفي الإسناد فإذا ما جاء المبتدأ اسما مفردا جاء الخبر جملة.

المطلب الثاني/الجملة الاسمية:

أ– الجملة المثبتة:

يقول ابن أبي ميّاس المرادي[4]:(الطويل)

4- ونَحْنُ كِرَامٌ في الصَبَاحِ أَعِزَّةٌ *** إِذَا الموتُ بِالموتِ ارْتَدَى وتَأَزَّرَا.

فهذه الجملة المثبتة تحمل شحنة تقريرية ، يقرّ فيها الشاعر بخبر قطعيّ" نحن كرام " ، الخبر فيها جاء وصفا للذات الجماعية عند الخوارج ، وهي دفقة شعورية يقرّ فيها ابن أبي ميّاس بعزّة الخوارج وكرامتهم.

[1] – كان "الخطّار النمري" من النمر بن قاسم نصرانيا ، فأسلم ،ودعته الخوارج فأجابها وخرج براذان على سفيان بن هانئ الهمذاني ،فحاربه سفيان فقتله وأصحابه . نقلا عن إحسان عباس ،ديوان شعر الخوارج ،ص204.

[2] – إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص 204.

[3] – الحدثان:الليل والنهار.

[4] – المصدر نفسه ،ص 72.

و الملاحظ أنّ هذه الجملة الاسمية على بساطتها وهي تتكوّن من (مبتدأ+ خبر)، تحمل معنى الاستمرارية والديمومة، فكرم وعزّة الخوارج غير مقرونين بزمن ما.

ب – الجملة المؤكّدة:

ممّا ينسب إلى عيسى بن فاتك الخطيّ قوله :[1](الوافر)

1 –أَبِي الإِسْلامُ لَا أَبَ لِي سِوَاهُ *** إِذَا فَخَرُوا بِبَكْرٍ أَوْتَمِـــــــيمِ.

2 –كِلَا الحَيَّينِ يَنْصُرُ مُدَّعِـــــيهِ *** لِيُلْحِقَهُ بِذِي الحَسَبِ الصَّمِيمِ.

3–وَمَا حَسَبٌ ولَوْ كرُمَتْ عُرُوقٌ*** ولَكِنَّ التَـــــقيَّ هُوَ الكَـرِيمُ.

إذا ربطنا البناء التركيبي بدلالته نجده يسير في غرضين بلاغيين وهما التقرير عن طريق النفي ،ثمّ التوكيد بـ(ما+ لكن)،فالابتداء جاء لينفي أصالة الحسب بالعرق ،والخبر ورد جملة اسمية تؤكّد أنّ التقيّ هو كريم الحسب.

والمتأمّل في المنجز الدلالي لمعنى الحسب عند الخوارج ، يلفي انزياحا عن المفهوم العربي ذلك أنّ الحسب مرتبط آليا في تراثنا بالعرق ،فهو عند **ابن منظور**(الكرم والشرف الثابت في الآباء.)[2]

غير أنّ الخوارج يعدلون عن هذا المعنى فيجعلونه متعلّقا بالتقوى في الرّجل لا في آبائه ،وهو انتهاك مقصود ناتج عن عقيدة خارجية ترفض مبدأ " الخلافة في قريش"

ولعلّ بلاغة هذا الانزياح تكمن في شعرية التقابل الحاصل بين المبتدأ وجملة الخبر التي تفاجئ المتلقّي بمعنى جديد لماهية الحسب.

ج – الجملة المنسوخة:

ونجد هذا النمط في قول العيزار بن الأخنس الطائي:[3](الطويل)

1–ألا ليتني في يوم صفّين لم أُوَبِ ***وغُودِرتُ في القَتْلَى بصفِّينَ ثَاوِيَا.

[1] – المصدر السابق،ص92.

[2] – ابن منظور:لسان العرب.ج1 ، مادة (حسب)،ص310.

[3] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص .44

يلتقي هذا النسق النسخي في نقطتين، أولاهما النسخ بأخوات" إنّ "عبر التمنّي غير الممكن بواسطة" ليت " ، لأنّه مسلوب الإرادة في اختيار الموت من عدمه ،وثانيهما النّهل من معين المعنى ذاته وهو الحديث عن الموت بقرينتين هما الفعل (أوّب +غودرت) وهما عملة لمعنى واحد وهو تمنّي الموت يوم صفّين ، ونلمس من خلال هذا المعنى فلسفة الخوارج في رؤية الموت.

والملاحظ على خبر الناسخ أنّه قلب المعنى في الفعل المضارع (أوّب) من الحال والاستقبال إلى زمن الماضي باستعمال "لم" ، وهو ما جعل الجملة المعطوفة بعد خبر الناسخ ترد ماضوية (غودرت) ،فضلا عمّا أحدثته هذه القرينة من تقابل بين معنى الإيّاب والذهاب أو معنى الحضور والغياب في المتن الشعري.

المطلب الثالث/جملة العطف:

جملة العطف: قال ابن عقيل [1]:

1- فالعطف مطـــــلقا بواو،ثمّ،فا *** حتّى، أم،أو،كـ"فيك صدق ووفا.

2-وأتبعت لفظا فحسب:بل ، ولا،*** لكن ،كـ"لم يبد امرؤ لكـن طلا."

إنّ هذا المتن اللغوي على دقّته لا يقدّم لنا سوى إحصاء لحروف العطف ، وعلى القارئ أن يعود إلى بقيّة النظم ليتعرّف على معانيها وأحكامها، وهو مبحث نحوي مجرّد لا يقدّم لنا تفسيرا جماليا لصيغ العطف في النصوص الأدبية العالية ، وهو ما نرومه في جملة العطف ، ولعلّ هذا الكشف لا يتحقّق إلّا بفكرة " تراسل ماهيات المعاني " وفي هذا المعني يقول عفّت الشرقاوي :(إنّ البناء الداخلي لصيغة العطف ينتج معنى كليّا عمّا هو الذي ندركه لأوّل وهلة ، ولا جدوى من اعتبار مفردات العطف منفصلة بعضها عن بعض.)[2]، وهذا المقول ينقلنا بدوره إلى وظيفة العطف ، فهو يؤدّي دورا رائدا في توليد وخلق السياق الأدبي إذ تكتسب به

[1] – ابن عقيل: شرح ابن عقيل . تح :حنّا الفاخوري ،ج2 ،صص233 -234 .

[2] – عفّت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية ،بيروت-لبنان 1981،ص 141 .

الكلمات ارتباطا جديدا يخرج بها عن ارتباطها التراثي المعتاد ،أو يوظّف من أجل تحقيق السياق الجديد.[1]

وانطلاقا ممّا سبق فإنّنا نروم في هذا المطلب أن نؤلّف بين جزيئيات المتعاطفات في مدوّنة شعر الخوارج ،وأن نقف على بلاغتها وشعريتها انطلاقا من أنّ شعر الخوارج يمثّل نصّا لسانيا كليّا. ولهذا السبب سنحاول البحث عن السياق الجديد لحروف العطف في الجملة بل في المقطّعة أو القصيدة كبنية تشكّل الخطاب الأدبي العالي ،فلنتأمّل قول كعب بن عميرة:[2](الطويل)

1- لقد فاز إخواني فنالوا التي بهـا *** نجوا من عذاب دائم لا يفـــتّرُ.

2- أبى الله إلّا أن أعيشَ خلافهـــم *** وفي الله لي عزّ وحرز ومنصـــرُ.

3- ويـا ربّ هب لي ضربة بمهنـــّـَد *** حسامٌ إذا لاقى الضريبة يهبرُ[3].

4- فقد طال عيْشي في الضلالِ وأهله** أخاف التي يخشى التقيّ وأحـذرُ.

5- أخـافُ صروفَ الدّهر إنّي رأيتُـها *** تروحُ على هذا الأنـام و تبــكرُ.

تقوم هندسة هذه المقطّعة على رابط لغوي يتكرّر سبع مرّات ليشكّل سمة تراكمية للعطف ما أدّى إلى إحداث تعالق دلالي مع بقيّة مفردات الأبيات، ولعلّ هذا التواشج والترابط يتّضح أكثر من خلال الجدول الآتي:

الواو	و في الله عزّ	البيت الثاني
	و حرز	
	ومنصر	
	ويا ربّ	البيت الثالث
	طال عيشي في الضلال وأهله	
	أخاف و أحذر	البيت الرابع
	وتبكر	البيت الخامس

[1] -ينظر: المرجع السابق ،ص 155.

[2] - إحسان عبّاس: ديوان شعر الخوارج .ص74.

[3] - يهبر: يقطع الحم قطعا كبارا.

يشكّل العطف في المقطوعة أعلاه نسقا دلاليا يتوزّع بين معاني التقرير والإخبار،فالشاعر يقرّ في المقطوعة السالفة بأنّ عزّه ومنصره في الله ،كما يخبرنا على وجه التقرير بطول عيشه مع أهل الضلال ،ثمّ يردف هذا التقرير بخوفه وحذاره من صروف الدّهر .

ونتيجة لذلك ينتقل من التقرير إلى الدّعاء والتضرّع إلى الله بأن يرزقه الشهادة ،فقد أراد أن يخرج يوم النهراوان فحبسه أخوه.[1]

وإذا قارنا هذه الأغراض(الإخبار+ الدعاء + التقرير) فإنّنا نجد خرقا أو انتهاكا في ترتيبها، فمعياريا كان يجب أن يكون ترتيب الأبيات السالفة كالآتي:

2-أبى الله إلاّ أن أعيشَ خلافـــَـهُم *** وفي الله لي عـــزّ وحرزُ ومنصـرُ.

3- فقد طالَ عيشي في الضلال وأهْلِهِ *** أخاف التي يخشى التقيّ وأحذرُ.

4-أخـــافُ صُروفَ الدَّهْرِ إنِّي رَأَيْتُهَا *** تروح على هذا الأنام وتبـــكرُ.

5-ويـــا ربِّ هَـــبْ لي ضَرَبَةً بِمُهَنَّد *** حسَام إذا لاقَى الضَريبَةَ يهبـــرُ .

وهذا الترتيب المعياري يحملنا على السؤال التّالي، وهو لِمَ عطف الشاعر بالدّعاء على التقرير ؟ ثمّ يعود ليعطف بالتقرير على الدّعاء ، في حين أنّه من الاقتصاد اللغوي العطف بأحدهما على الآخر دون تكرار.

لعلّ الإجابة عن هذا السؤال تعود إلى سيكولوجية العطف عند الشاعر،فكأنّه يسارع إلى الدعاء رغبة منه في الشهادة ،ربّما قبل أن يكمل ما يختلج في صدره من مقول شعري ، ولعلّ القارئ بحدسه يشعر بأنّ موقع البيت الثالث كان يجب أن يكون خامسا ،وحسب رأينا فهذا هو السبب في اختلال الوظيفة الترابطية لحرف الواو الذي يفيد الجمع بين المتعاطفين عند البصريين ، ويفيد الترتيب عند الكوفيين ،فلا معنى الجمع ولا معنى الترتيب قد تحقّقا في هذه

[1] –المصدر السابق ،ص74 .

المقطّعة[1]،ولعلّ هذا الخروج عن مألوف المعيارية في معاني حروف العطف ،هو الذي يضفي على السياق شعرية ترقى إلى بلاغة "تراسل ماهيات المعاني".

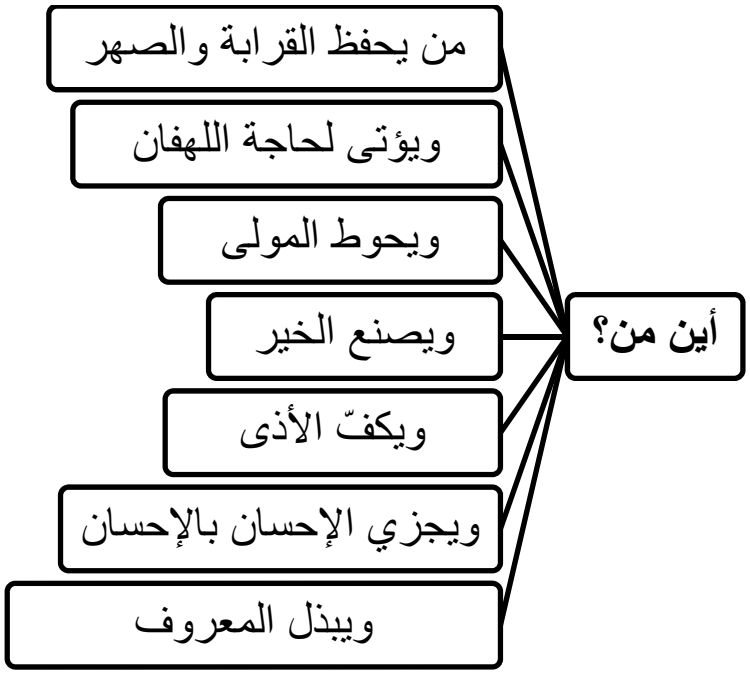
وتزداد هذه الشعرية جمالا حين يتعالق العطف كرابط مع نسق الاستفهام ، ومن نماذج هذا التكثيف في توظيف أدوات الربط قول مليكة الشيبانية :[2](الخفيف)

4-أيْن منْ يحفظ القرابةَ والصهر ويُؤتى لحاجة اللهـــفانِ.

5-ويحوطُ المولى ويصطنع الخير ويجزي الإحْسان بالإحسانِ.

6-ويكفُّ الأذى ويبتذل المعروفَ سمحَ اليدين سَبْطَ البنانِ.

يتعالق في هذا النص نسق الاستفهام مع نسق العطف ، بحيث يشكّلان تراكما ترابطيا ثريّا ينمّ عن تنوّع واضح في اللّغة الشعرية لشعراء الخوارج ،إذ تبدأ "مليكة" هذا التعالق الدلالي بقولها "أين من ؟" كنقطة تقاطع تلتقي فيها كلّ زوايا العطف ، ويمكن توضيح هذا الالتقاء بالترسيمة التالية :



[1]- حرف العطف المناسب للبيت الثالث (ويا ربّ)هو الفاء (فيا ربّ) لأنّها تدلّ على تأخّر المعطوف عن المعطوف عليه متصلاّ به.
ينظر :ابن عقيل :شرح ابن عقيل .ص235 .

[2] - المصدر السابق.ص238 .

إنّ هذه التّرسيمة تجعل من الاستفهام مجردّ نقطة لتعدّد مرايا العطف ، ما يمنح هذا النسق سمة تراكمية مكثّفة تقوم على تعدّد صفات المعطوف (من صلة الرحم وكرم وشجاعة وإباء وحمية وبذل للمعروف)،وهذا التواتر الدلالي يأتي عن طريق " التحفيز المضاعف" كما يسمّيه **ريفاتير**، وهو وسيلة أسلوبية ذات مبدأ تركيبي لكنّها تتحقّق بالمواشجة الدلالية.[1]

ولهذا السبب فإنّ مليكة الشيبانية لا تبحث عن جواب ،وإنّما هي حالة نفسية تستدعي الوقوف عند أفقين :أفق المحزون للشاعرة وأفق الغياب الذي يحيل النص إلى مأساة تستميل المتلقّي بكلّ هذا التراكم الحزين.

ومن جهة أخرى فإنّ الحضور المكثّف للأفعال المضارعة بعد حرف العطف (الواو) قد أدّى إلى تتابع الأفعال ، ما أكسب الخطاب الشعري بعدا دلاليا كون "الأفعال المضارعة تحمل حركة مشحونة بتفاعل الصراع فضلا عن قابليتها للمزج بين الحدث والزمن في اللّفظ ، وما تحمله من شعور بفاعلية الحدث وكأنّ هذا المرثي لا يمكن أن يأتي أحد مثله الآن ولا في المستقبل."[2]

معنى هذا أنّ فاعلية الزمن دالة على الاستقبال لأنّها باعدت دلالة الحدث إلى زمن أبعد من دلالته الحقيقية، ما يوحي للقارئ أنّ الزمن النفسي للشاعرة أكثر إيلاما وحرقة من الزمن الطبيعي .

[1] ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب .تر: حميد لحمداني.منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ،دراسات سال،ط1 1993،دار النجاح الجديدة ،الدار البيضاء،المغرب ،ص77.

[2] – محمد جاسم الصميدعي: شعر الخوارج .دراسة أسلوبية2010 ، ص 95 .

المبحث الثاني

الجملة الإنشائية وبلاغتها:

المطلب الأوّل: أسلوب النــداء.

المطلب الثاني: أسلوب الأمر.

المطلب الثالث: أسلوب الاستفهام.

المبحث الثاني/الجملة الإنشائيةوبلاغتها:

توطئة:

يتوقّف مضمون الإنشاء على النطق به، وطريقته تحدّد نوع الطلب واستدعاء ما هو غير حاصل، ومن ثمّ ينفّذه المخاطب، ثمّ يتمّ تنفيذ ما يدلّ عليه.[1]

وتتميّز الجملة الإنشائية بأنّ مضمونها لا يصحّ وصفه لا بالصدق ولا بالكذب لذاته.[2]

وتنحصر دائرة الإنشاء في البناء اللّغوي ذاته ،بحيث تتحقّق الفائدة الدلالية ابتداء ،ودون الرجوع إلى الواقع الخارجي ،فهو يلقي إلى المتلقّي ليستدعي مطلوبا ما ، ما لم يكن حاصلا وقت الطلب ،ومن ثمّ فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب.[3]

ويقسّم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي:[4]

أ- الطلبي: وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويشمل جملة الأمر والنهي والاستفهام، والتمنّي، والترجّي، والنداء، والعرض والتحضيض.

ب- غير الطلبي : وهو ما لا يستلزم مطلوبا ليس وقت الطلب ومنه أفعال التعجّب والمدح والذمّ وصيغ العقود ، والقسم ،وربّ ، وكم الخبرية ونحو ذلك.[5]

على أنّنا سنركّز في هذا المبحث على الإنشاء الطلبي ،بحكم استجابة المدوّنة له حيث أنّه يشكّل ظاهرة أسلوبية تغطّي 08.87 % من المساحة الشعرية لشعر الخوارج، ويأتي النداء في الطليعة متبوعا بالأمر ثمّ الاستفهام ،وهي أكثر الأساليب الإنشائية الطلبية حضورا في شعر الخوارج.

1- ينظر:حسن جمعة : جمالية الخبر والإنشاء –دراسة بلاغية جمالية نقدية – منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق 2005،ص101 .

[2] – ينظر:محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط05 ،2001 ،ص13 .

[3] – ينظر:محمد صلاح آيت حميدة : القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي ، القاهرة 1996 ،ص175 .

[4] – المرجع نفسه، ص13 وما بعدها .

[5] – المرجع نفسه ص 14 .

المطلب الأوّل/ أسلوب النداء:

ويغطّي الحيّز الشعري للمدوّنة بنسبة 03.70%، وبمعدّل 48 بيتا من مجموع 1296 بيتا في المدوّنة، نوردها كما جاءت في ديوان إحسان عبّاس وفقا للجدول الآتي:

	الشاهد الشعري			الشاعر	الصفحة
	الشطر الأوّل		الشطر الثاني		
1	ألاأيّها الشارون قد حان لامرئ	*	شرى نفسه لله أن يترحّلا	معاذ بن جوين	59
2	فياربّ سلّم نيّتي وبصيرتي	*	وهب لي التّقى حتّى ألاقي أولئكا	أبوبلال مرداس	63
3	يا طالب الخير نهر الجور معترض	*	طول التهجّد إن لم يأت عبّار	أبو بلال مرداس	63
4	إلهي هب لي زلفة ووسيلة	*	إليك فإنّي قد سئمت من الدّهر	أبو بلال مرداس	65
5	فيا ربّ لا تسلم ولا تكن للّرد	*	وأيّدهم ياربّ بالنصر والصبر	أبو بلال مرداس	65
6	فيا ربّ هب لي ضربة بمهنّد	*	حسام إذا لاقى الضريبة يهبر	كعب بن عميرة	74
7	فيا عمرو ثق بي واتّق الله وحده	*	فقدخفت أن أرد بماعضّني الكبل.	كعب بن عميرة	76
8	فواحربا ألاّ أكون شهدتهم	*	بمكّة والخيلان تدمي كلومها	حجّة بن أوس	83
9	فيا لهفتي ألا تكون لقيتهم	*	بصحراء لا ضيق المكرّ ولا وعر	أخت الحازوق	89
10	أيّها المادح العباد ليعطي	*	إنّ لله ما بأيدي العباد	عمران بن حطّان	176
11	فيا ربّ يوم قد دعاني لمثلها	*	فلم أك في ما سالني بمجيب	عبيدة اليشكري	109
12	فيا ليتني قبل هذا الحصار	*	ثويت بجيرفت في من ثوى	عبيدة بن هلال	113
13	فيا نفس صبرا كلّ ما حمّ واقع	*	وليس إلاّ ماتعلمين سبيل	عبيدة بن هلال	114
14	أيا قطري بن الفجاة أمالنا	*	من النصف شيئ غير فعل الجبابر	حصين بن حفصة	117
15	أباخالد أنفر فلست بخالد	*	وما جعل الرحمان عذرا لقاعد	قطري بن الفجاءة	119
16	ألا أيّها الباغي البراز تقرّبن	*	أساقك بالموت الذعاف المقشّبا	قطري بن الفجاءة	126
17	يا نفس لا يلهينّك الأمل	*	فربّما أكذب المنى الأجل	قطري بن الفجاءة	127
18	فيا ليتني إذا أمكنتني فرصة	*	فتكت به فتك امرئ غير نافج	قطري بن الفجاءة	137
19	يا جمر قد مات مرداس وإخوته	*	وقبل موتهم مات النبيّونا	عمران بن حطان	160
20	يا جمر لو سلمت نفس مطهّرة	*	من حادث لم يزل يا جمر يعيينا	عمران بن حطان	
21	يا ضربة من تقيّ ما أراد بها	*	إلاّ ليبلغ من ذي العرش رضوانا	عمران بن حطان	164

وحسبنا هذه الأبيات كشواهد على أسلوب النداء[1]، ولعلّ المثير الأسلوبي الأكثر حضورا فيه هو النداء المقترن بالأمر ،ويمثّل هذا النّمط قول أبو بلال مرداس بن أدية في قوله:[2](الطويل)

1-إلهي هب لي زلفة ووسيلة *** إليك فقد سئمت من الدهر.

وقوله:(الطويل)

5-فيا ربّ لا تسلم ولا تكن للردى *** وأيّدهم ياربّ بالنصر والصبر.

كما نجده يقولّ(الطويل)

3- فيا ربّ سلّمْ نيّتي وبصيرتي ***وهَبْ لي التُقى حتّى ألاقي أُولئكا.

ويتردّد هذا النمط في قول كعب بن عميرة:[3](الطويل)

4 -فيا ربّ هب لي ضربة بمهنّد** * حسام إذا لاقى الضريبة يهبر

وقوله حين حبسه أهله ومنعوه من الخروج:(الطويل)

5-فيا عمرو ثق بي واتّق الله وحده*** فقد خفت أن أردى بما عضّني الكبل.

إنّ اقتران النداء بالأمر يستدعي قراءة مكوّناته، كونه يشكّل رسالة كلامية ،وخطابا إبداعيا، فالمتكلّم ليس مجرد مرسل بل قد يعبّر تعبيرا مثيرا ليجلي عمّا يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس ، وهو يتواصل مع المخاطب سواء كان قريبا منه أو بعيدا عنه مكانا أو منزلة ، ما يجعل أسلوب النداء خاصيّة جمالية تعكس طبيعة التواصل والتعالق بين المتكلّم والمخاطب.

فخطاب **أبو بلال** في البيت الأوّل"إلهي " خطاب موصول للنداء بأداة محذوفة ،لأنّ تقدير الكلام "يا إلهي" ،فحذف الشاعر الأداة كيما يكون التواصل بينه وبين ربّه بلا زلفى لغوية ،وهي أفضل وسيلة لتواصل الإنسان مع ربّه، ثمّ جاء هذا النداء مقترنا بفعل الأمر"هب لي"

[1] -تتوزّع بقية الشواهد الخاصة بنسق النداء في مدوّنة شعر الخوارج لإحسان عبّاس ،ط4 ،عبر الصفحات الآتية: 167-176-179-186-191-196-202-204-213-215 -221-225-231-232-234-235-239-247-252 .

[2] - إحسان عبّاس: شعر الخوارج .صص 36-65 .

[3] -المصدر نفسه ،صص74،76 .

وهي تحمل دلالة تنزاح إلى الدّعاء والتضرّع إلى الله ،وهو منبّه أسلوبي يجد فيه الشاعر وحتّى المتلقي راحة نفسية تجعله يتوق للّحاق بأصحابه من الشراة أهل التقى.

وفي موضع آخر يتواصل الشاعر مع ربّه موظّفا أداة النداء"يا" والأصل فيها أنّها لنداء البعيد بعدا حقيقيا أو مجازيا فيقول:

5-فيَا رَبِّ لَا تُسْلِم ولَا تَكُنْ لِلرَدَى***وأَيِّدْهُم يَا ربِّ بِالنَّصرِ والصَبْرِ.[1]

إنّ النداء في هذا البيت ينزاح عن أصله اللغوي فيتحوّل دلاليا إلى نداء القريب ،وفي هذا المعنى يقول صاحب الكشّاف:" فإن قلت: ما بال الداعي يقول في جؤاره: يا ربّ ،ويا الله،وهو أقرب إليه من حبل الوريد وأسمع به وأبصر؟ فلت :هو استقصار منه لنفسه واستبعاد لها من مظان الزلفى ، وما يقرّبه إلى رضوان الله ومنازل المقرّبين هضما لنفسه وإقرارا عليها بالتفريط"[2] ويتكرّر هذا المعنى نفسه في قول أبو بلال مرداس " فيَا ربِّ سلّم نيّتي ...وهَبْ لي التُّقى"[3]،غير أنّنا إذا عدنا إلى البيت السالف وجدنا تقابلا تركيبيا من حيث الاستهلال بالنداء والأمر.

فالشطر الأوّل : "فيا ربّ لا تسلم ولاتكن" هو نداء مقترن بالفعل المضارع المجزوم والناسخ المجزوم ،وكلاهما يخرج لغرض الأمر .

أمّا الشطر الثاني : "وأيّدهم يا ربّ بالنصر" فهو على خلاف الترتيب في الشطر الأوّل استهلّه الشاعر بالأمر، ثمّ عرّج على النداء.ولعلّ سرّ هذا الانزياح يكمن في أنّ الشاعر لم يرغب بأن يكون المعطوف بعد الواو هو لفظ الجلالة ،بل جعله تابعا لما قبله "ولا تسلم ولا تكن للردى وأيّدهم" ،ثمّ خلص إلى النداء في آخر البيت " يا ربّ" ليختتم كلامه بذكر الله كما بدأه باسم الله "فيا ربّ"،ويتواصل هذا السيل من النداء المقترن بالأمر في قول كعب بن عميرةّ:[4] "فيا ربّ

[1] - المصدر السابق ،ص65 .

[2] - الزمخشري :الكشّاف ،ج1 ،ص 210-211.

[3] - إحسان عبّاس :شعر الخوارج .ص63 .

[4] -المصدر نفسه ،ص76 .

سلّم ...وهب لي" وهو ينزاح إلى الدعاء والتضرّع إلى الله كيما يرزق الشاعر ضربة ينال بها الشهادة .

ويتردّد هذا النوع من أشكال النداء في قوله أيضا"فيا عمرو ثق بي ... واتّق الله " فهو ينادي أحد أهله حين حبسوه ومنعوه الخروج ، وهو نداء غرضه الاستجداء والاستعطاف ،أمّا الأمر بعد النداء فقد خرج إلى طلب الالتماس عسى أن يفكّ عمرو قيد الشاعر بعد أن كادت الأغلال أن ترديه ،فخاف أن يموت قاعدا وهذا هو سبب استعطافه.

أمّا أخت الحازوق فإنّها تستهلّ بيتها بالهمزة دون الياء فتقول: "أعينيّ جودا"[1]والهمزة لنداء القريب "وأحرف النداء هي امتدادات صوتية تسبق المنادى لاستمالته انتباها أو استماعا ،فالهمزة لنداء القريب ،وإذا مدّت "آ" كانت لنداء البعيد أو ما في حكمه كالنائم والسّاهي"[2] وعليه فالهمزة في "أعينيّ" هي أقرب امتداد صوتي لاستمالة الدمع إلى مجرى عين أخت الحازوق ،وهي أقرب نقطة للتعبير عن دلالات الحزن والأسى بعد مقتله.

أمّا الأمر "جودا" فيأتي كمثير لغوي بعد فعل الاستمالة والانتباه والاستماع ،ليعزّز هذه المثيرات بكرم البكاء على المرثي.

المطلب الثاني/ أسلوب الأمر:

الأمر عند الزمخشري هو(طلب الفعل ممّن هو دونه ،وبعثه عليه.)[3]،أمّا عند المحدثين،فيعرّفه محمد عبد السلام هارون بأنّه (طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى ،حقيقة أو ادّعاء ،ويأتي بصور هي :الأمر، الفعل المضارع المقرون بلام الأمر ،اسم فعل الأمر،والمصدر النائب عن فعل الأمر.)[4]

[1] – المصدر السابق ،ص89 .

[2] – ينظر: ابن عقيل :شرح ابن عقيل .ص260 .

[3] – الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد ،الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل،دار الكتاب العربي بيروت ،ط3 ،1407 هـ ،ص247 .

[4] – ينظر محمد عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،ص114.

والأمر كغيره من الأساليب الإنشائية ،إمّا أن يجري على الأصل اللغوي ، أو يخرج إلى أغراض بلاغية تستفاد من السياق ،ويسمّى حينئذ "الأمر المجازي " وقد أشار السكاكي إلى بعض ما يخرج إليه من أغراض فقال:"إن استعملت على سبيل التضرّع كقولنا: اللّهم اغفر وارحم،ولّدت الدعاء ،وإن استعملت على سبيل التلطّف كقول كلّ أحد لمن يساويه في المرتبة :افعل بدون الاستعلاء،ولّدت السؤال والالتماس كيف عبّرت عنه،وإن استعملت في مقام الإذن ،كقولك : جالس الحسن أو ابن سيرين لمن يستأذن في ذلك بلسانه أو بلسان حاله ،ولّدت الإباحة ،وإن استعملت في مقام تسخطّ المأمور به ،ولّدت التهديد..."[1]

وإذا عدنا إلى مدوّنة شعر الخوارج وجدنا نسق أسلوب الأمر يغطّي 2.77% منها ،بمجموع 36 بيتا ،تتنوّع معانيها بحسب الأغراض البلاغية التي خرج إليها في الخطاب الشعري للخوارج ،ويمكننا أن ندرجها إيجازا في الأغراض الآتية:

1 – المنزاح إلى معنى الالتماس: ومنه قول قطري بن الفجاءة [2]يلتمس من سميرة بن الجعد التوبة بعد أن أصبح جليسا للحجّاج .(الطويل)

8- فرَاجِعْ أبَا جعدٍ ولَا تكُنْ مُغْضِيًا *** عَلَى ظُلمةٍ أَعشَتْ جمِيعَ النَواظِرِ.

9- وتُبْ توبةً تُهدَى إِلَيْكَ شهَادةً ***فَإنّكَ ذُو ذنْبٍ ولَسْتَ بِكَافِرِ.

10- وسِرْ نحْوَنَا تَلْقَ الجِهَادَ غَنِيمةً *** تُفِدْكَ ابْتِيَاعًا رَابِحًا غيْرَ خَاسرِ.

ينزاح الأمر في هذه الأبيات الثلاثة إلى غرض الالتماس عبر متتالية فعلية (فراجع ،وتب ،وسر)إذ يتساوى فيها الآمر والمأمور بحكم العلاقة المذهبية التي كانت تجمع بينهما ،وما استلطافه للمأمور في هذا الخطاب الشعري ،إلاّ وسيلة منه ليصرف سميرة بن الجعد نظره عن الحجّاج ، ويعود تائبا إلى أصحابه الشراة عسى أن ينال معهم كرم الشهادة.

2 – المنزاح إلى معنى الدعاء: ومن هذا الأسلوب قول أبو بلال مرداس:[3](الطويل)

---

[1] – يوسف بن أبي بكر بن محمد علي السكاكي: مفتاح العلوم .دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان، ط2 ،1407هـ – 1987،ص 248

[2] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص 134.

[3] – المصدر نفسه،ص65.

1-إلهِي هَبْ لِي زلفَةً ووسيلةً *** إلَيكَ فَإنِّي قَدْ سَئِمتُ منَ الدَّهرِ.

2- ويَسِّرْ لنَا خَيرًا وَلَا تَحْرِمْنَا *** لِقَاءَ ذَوِي الإلحَادِ في عَدَدٍ دُثُـرِ.

فالأمر في قوله (هب، ويسّر)خرج إلى الدعاء ،إذ أنّ الشاعر يتضرّع إلى الله كيما يرزقه الوسيلة ،وكي ييّسر له سبل الخير بعد أن لقي الاستجابة من قومه ،في حين ألحّ ابن زياد في طلب الخوارج وأخافهم ،عزم أبو بلال على الخروج فدعا قومه فأجابوه.

3- المنزاح إلى استحضار الطلل: ومن هذا النمط قول العيزار بن الأخنس الطائي:[1](الطويل)

- ألاَ حيِّ رسمَ الدارِ أصبَح باليَا *** وحيٍّ وإن شابَ القُذالُ[2] الغوانيَا.

يستحضر الشاعر في هذا البيت أطلال صفين فترتسم في ذاكرته صورة لرسم الديار و للغواني وهن يقطعن البيد المهاويا في هذا المكان القفر[3].

ولما كانت هذه الصورة تمثّل معيارا أو نموذجا في الحياة العقلية عند العرب أراد الشاعر أن يعبّر عنها بصورة الأمر"حيّ" وهو خطاب يجمع بين الحضور والغياب ويتّسم فيه الأمر بالحركية و الاستمرار.فواجب التحية لا يقف عند زمن الحضور فقط وإنّما يبقى مستمرّا ،و كأنّه يخاطب مأموره في المستقبل بأن يبقى وفيّا لاستحضار الطلل كلّما وقف بباب صفّين.

4-المنزاح إلى التهكّم والسخرية:

وليس أدلّ على هذا الغرض من قول أحد الخوارج وهو يتلذّذ بمقتل عليّ (ض):(الطويل)

2-أبا حسن خذها على الرأس ضربةً***بكفّ كريـم بعد موت ثوابهَا.

فهذا الخارجي يسخر من الخليفة وهو ميّت ويتهكّم به غير مبال بأنصار عليّ(ض)، فيقول "خُذْهَا ضَرْبَةً عَلَى الرَّأسِ" ،وتزيد درجات هذا التهكّم حدّة حين يرجو الثواب لقاتل الخليفة

[1] - المصدر السابق ،ص45.

[2] - القذال: الراس

[3] - المصدر نفسه ،ص 46.

،وليس بعيدا عن هذا الغرض ، نجد الأمر ينزاح كذلك إلى الذمّ والتحقير ،ومن ذلك قول حصين بن حفصة السعدي:[1](الطويل)

9- فَمُتْ قطريّ إنّ في الموت راحةٌ *** وأنــْتَ لديه لَا مَحَالَةَ صائرُ.

فبعد أن اشتدّ الحصار على قطري في "جيرفت"وبلغ أصحابه أنّه يريد الهرب ،قال له عامر بن عمرو السعدي :إن قاتلت قاتلت معك ،وإن هربت فأنا أبرأ إلى الله منك ،فأمر به فضربت عنقه ،فغضب ابن عمّه حصين، فقال فيه قصيدة من تسع أبيات كلّها في ذمّ قطريّ وتحقيره ،ومنها ما جاء في صورة الأمر "فمت" فبعد أن عيّره بعدم الاستحياء بعار الهروب من المهلّب وفراره منه ، ثمّ ذكّره بما لبسه من عار جرّاء مقتل عامر بن عمرو السعدي ،ها هو يستصغره فلا يرى في حياته نفع ،بل إنّ موته راحة له ،وفي هذا ذمّ واحتقار وصغار للمأمور الذي وإن تساوى مع الآمر فإنّه دونه.

5-المنزاح إلى النصح والإرشاد:

ومن هذا النمط قول معاذ بن جوين [2]:(الطويل)

3 - فشدُّوا على القوم العداة فإنّمَا *** إقامتكم للذبح رأي مضـلّلاَ .

4- ألا فاقِصدوا يا قوم للغايةِ التي *** إذا ذكرت كانت أبرّ و أعدلَا.

ورد الأمر في هذين البيتين طلبا لنصيحة القوم وتحذيرهم من كيد المغيرة ،ولهذا السبب جاء الأمر فيهما (شدّوا، وأقصدوا) متبوعا بالقرينة اللفظية (القوم) ،وهو ما جعل الأمر ينزاح إلى النصح والإرشاد ،ودليل ذلك أنّ الشاعر قال هذين البيتين ،وهو محبوس حين همّ المغيرة بنفي الخوارج من الكوفة.[3]

وحسبنا هذه الأغراض البلاغية الخمسة في هذا المطلب ،على أنّ الأمر في مدوّنة شعر الخوارج لا يزال رحبا واسع الأغراض ،فنأمل أن يسدّ هذه الفجوة باحث قد يهتدي إلى البحث في

[1] - المصدر السابق ،ص 118.

[2] - المصدر نفسه ،ص59

[3] المصدر نفسه ،ص 59.

بلاغة أسلوب الأمر في شعر الخوارج،وإنّه من باب الإشارة لا الإحاطة أن نشير في هذا المطلب إلى ضرورة البحث عن بلاغة توالي أسلوب الأمر فيما قدّمنا من شواهد حول خروج الأمر عن أصله اللغوي ،فهو إذ ينزاح إلى أغراض بلاغية أخرى تستفاد من السياق ،فإنّ حضوره يفرض مراعاة توالي أساليب الأمر وتقديم بعضهما على بعض ،وقد أشار علماء البلاغة إلى أسرار هذا التقديم والتأخير في نسق الأمر كالزركشي والسيوطي وغيرهم.

وإنّه من باب التمثيل أن نضع نصب أعيننا شاهدين ثمّ نحاول أن نلتمس لتقديم بعضهما على بعض سببا بلاغيا.

أمّا الشاهد الأوّل، فهو قول قطري بن الفجاءة(الطويل): كما أسلفنا في أنماط المنزاح

1-فرَاجِعْ أبا جعد ولا تكن مُغضيَا *** على ظلمة أعشت جميع النواظرِ.

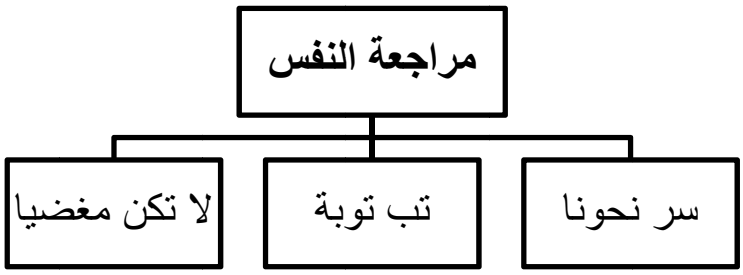
2-وتُبْ توبة تُهدَى إليك شهـــادةً *** فإنَّك ذو ذنب ولست بكـــافرِ.

3-وسِرْ نحونا تَلْقَ الجهادَ غنيمـــــةً *** تفدك ابتياعا رابحا غير خـــاسرِ.

يشكّل هذا الخطاب الشعري متتالية أمرية تقوم على العطف،ويمكن تمثيلها وفق الترسيمة الآتية:

الفاء+ الواو= (1-راجع+2 – تب+3- سر.)

وهو ما يدفعنا إلى التساؤل حول سرّ هذا الترتيب،فلا ريب أنّ الشاعر يلتمس ممّن كان في صفّه أن يراجع نفسه وأن يعود إلى صفّ الشراة ،بعد أن انقلب إلى مجالسة الحجّاج ،وهو العدوّ الأكبر للخوارج . ومراجعة النفس لا تأتي دفعة واحدة وإنّما تحتاج إلى ترتيب ورويّة و إلى ضبط النفس وحثّها من باب الالتماس أن تسلك ترتيبا يقتضيه السياق ،ولعلّ الترسيمة التالية توضّح لنا أكثر طبيعة هذا الترتيب وفق التدرّج الآتي :



فالشاعر يلتمس من أبي جعد أن لا يغضّ النظر عن حاله المنقلبة وأن يبادر بالتوبة، لأنّه على مذهب الشراة ، ولم يتسلّل إليه الكفر بعد ،وإنّ دليل هذه التوبه هو الأوبة والعودة إلى صفّ الخوارج .

وعلى هذا النسق جاء توالي أفعال الأمر ،فلمّا كانت المعادلة الأمرية الكبرى فيه هي مراجعة النفس تقدّمت التوبة على الأوبة ،وهذا منطق ترتيب الأحداث حسب أغراضها وحسب التدرّج من الضعف إلى القوّة .

وعليه فإنّ التوالي – فيما سبق – يخرج إلى غرض بلاغي وهو التقديم بالترقّي والتدرّج في الحدث، وفي هذا التدرّج تتجلّى حكمة قطري بن الفجاءة في محاولة استمالة "أبا جعد"إلى صفّه بعد أن عاد إلى صفّ الحجّاج.

ويتكرّر هذا الغرض البلاغي في قول معاذ بن جوين: [1](الطويل)

1- أَلَا أَيُّهَا الشارُونَ قد حَانَ لامرئٍ *** شَـرَى نفسَه للهِ أنْ يَتَرَحَّلَا.

2-أَقَمْتُمْ بِدَارِ الخَاطِئِينَ جَهَالَـةً *** وكلّ امرئ منكم يُصَادَ لِيُقْتَلَا .

3- فشُدُّوا على القوم العداة فإنّما *** إقامتكم للذبح رأيا مضـلّلا .

4-ألا فاقْصِدُوا يا قَومُ للغَايةِ التّي *** إذَا ذُكِرَت كانَت أبرَّ وأعْدَلَا.

المعادلة الكبرى في هذا النسق الشعري هي تحريض القوم على الجهاد ، وهذا الأمر يتطلّب :

أ – مقاطعة العدوّ "شدّوا على القوم" وهذه المقاطعة لا تحصل إلاّ بالخروج عن دائرته.

ب – طلب القصد: "فاقصدوا يا قوم " وهو أمر يتّجه إلى تحريض القوم على مجاهدة من يتربّص بهم الدوائر ،وإنّ ورود أفعال الأمر بهذا الترتيب يقتضي التدرّج في طلب الأحداث ،فلا يجوز أن يحصل الجهاد مباشرة والشراة لا يزالون يقيمون مع العدوّ في أرض واحدة. وعليه فهذا الترتيب اللّساني يخرج هو الآخر إلى الترقّي والتدرّج، أمّا غرضه الرئيس فهو النصح والإرشاد.

[1] – المصدر السابق ،ص 97.

وخلاصة المقول في هذا المطلب أنّ أسلوب الأمر في مدوّنة الخوارج، يستمدّ أغراضه البلاغية من الحقول الدلالية الأكثر شيوعا في المدوّنة. فالمنزاح إلى الدعاء يتقاطع دلاليا مع حقل الموت ،فأبو بلال حين يتضرّع إلى ربّه قائلا :"إلهي هب لي زلفة ووسيلة" فإنّه يروم في خلجات نفسه الشهادة ، وهكذا يتقاطع غرض النصح والإرشاد مع حقل البطولة ،فالخوارج فئة لا تعرف القعود ،ويؤكّد هذا المعنى قول قطري بن الفجاءة "وسر نحونا تلق الجهاد غنيمة" ،فالأمر بالسير صوب الجهاد يلتقي مع مواقف البطولة والحماسة ، والمنزاح إلى التهكّم والسخرية يتقاطع دلاليا مع الفكر العقدي للخوارج ،فقاتل الخليفة عندهم له ثواب من الله، لذلك لا يتردّد أحد الخوارج وهو يقول "أبا حسن خذها على الرأس ضربة"،والمنزاح إلى الالتماس يتقاطع مع الذات الجماعية للخوارج ونبذ الفرقة . وفي زعمنا أنّ هذا الانزياح يضفي على بلاغة الخطاب شعرية وأدبية تجعل من النّص الخارجي نصّا لسانيا كليّا يتعالق فيه الأسلوب مع الدلالة ليشكّلا معا فضاء شعريا متميّزا.

المطلب الثالث /أسلوب الاستفهام: يغطّي نسق الاستفهام في مدوّنة شعر الخوارج مساحة تعبيرية لا تتجاوز 31 بيتا من مجموع 1296 بيتا شعريا، أي بنسبة 2.39% ،وجاءت في مجملها لتعبّر عن دلالات نفسية واجتماعية نابعة ممّا يختلج في خلجات الشاعر الخارجي من أسئلة داخلية قادرة على شحن طاقة النّص بآفاق إيحائية، وإبداعية جديدة ،تلخّص في النهاية المشروع العقدي والحضاري للخوارج،على أنّ "الاستفهام يشكّل في الدراسات اللغوية معنى أسلوبيا بارزا،فهو يحمل في تركيبه دلالات تمكّن المبدع من التعبير عن أفكاره ومشاعره ،إذ يخرج عن وظيفة الاستخبار ، ويتلوّن لغرض الكاتب أو السياق ،فيكون للنهي والتحذير أو التعجّب أو للتقرير ،وغير ذلك ، ويعدّ اللفظ والمعنى طرفي معادلة لتوضيح الدلالة .وتكمن أهمية الاستفهام في أنّ جملته التي تتحوّل في معناها إلى جملة أخرى منفية أو تعجبية أو إقرارية ،تحافظ

على دلالتها " [1]،وبعد معاينتنا لدلالة نسق الاستفهام في شعر الخوارج ،نتبيّن أنّ الاستفهام في مجمله جاء مجازيا لينزاح إلى أغراض بلاغية كانت في جلّها وليدة السياق ،وبإمكاننا أن نقف عند بعض تلك النماذج الاستفهامية ،ومنها قول مليكة الشيبانية ترثي عمّها[2]:(الكامل)

1-ما بالُ دَمعكِ يَا مليكةُ جَـــارٍ *** أَمْ ما لِقَلْبِـكِ لا يُقِرُّ قَــرَار.

2-أمْ مَا لنَفْسِكِ ليْسَ يَسْكُنُ حزْنها *** لَيْلاً ولَيْسَ نَهَارُها بنَهَــارِ.

9-أَيْنَ الذين إذا ذكرت فعـــَالهَم *** عرفوا بحسن عفافة ووقــَارِ.

10-أَيْنَ الذين إذا أتَاهم سائـــــلُ *** بذلوا أمـــــواهم بيَسَــارِ.

11-أَيْنَ الذين إذا ذَكَرْتَ دينَهَـــــم *** قَالَت عَشَائرُهم هُم أخيَارِي.

وقالت أيضا في رثاء عمّها[3](الكامل)

4- مَنْ ذا يُرجى للنصيحَة حين تفتقـد النَصـائحُ.

5- أمْ مَنْ يُرجى للقَريـــبِ ومن يكون لكـلِّ نازحِ.

6- أمْ مَنْ يُؤمل لليتيم وكلُّ ذي عزب ونـَـــائحِ .

7-أمْ مَنْ يعمّ صديقَهُ *** خيرا ويحجر كلّ نـابحِ .

نلاحظ في المقطوعة الأولى والثانية حضورا متراكما لأدوات الاستفهام (ما +أين+من)،تضافرت كلّها لتكشف عن الدفقة الشعورية الحزينة لمليكة الشيبانية، فقلبها يعتصر ألما ووجعا لفراق عمّها.

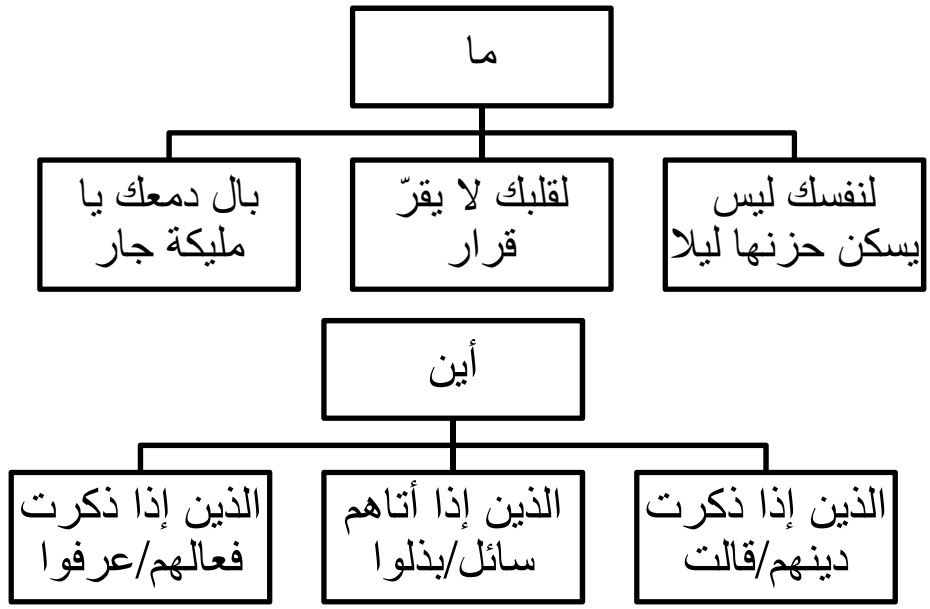
في المقطوعة الأولى تتقاسم أداتي الاستفهام (ما + أين) مركز ثقل النص، ما أدّى إلى احتوائها على الطاقة الدلالية ،حتّى تحوّل الخطاب إلى السيطرة على النسق اللغوي في النص ككلّ.

[1]- ينظر :يوسف محمد الكوفحي : اللغة الإبداعية .دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية ،ط1 ،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن 2011 ،صص 55-56.

[2]- إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج .ص240.

[3] -المصدر نفسه ،ص240.

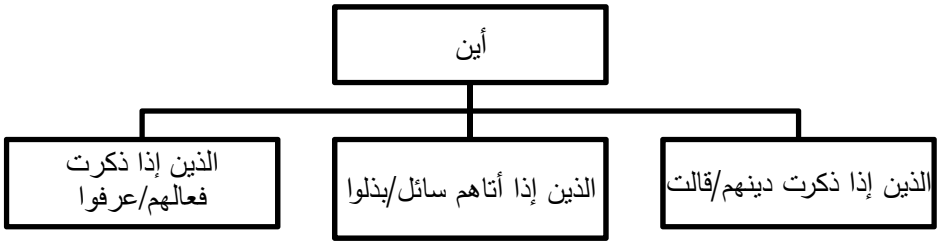
ويمكن توضيح هذا التدفّق الاستفهامي على بقية دلالة النّص وفق الترسيمة الآتية:



يبدو أنّ مليكة تستهلّ مرثيتها بمساءلة نفسها المفجوعة، فيتراكم في خلجاتها النفسية سؤال تريد أن تجيب به عن دمعها الجار ،وقلبها الضعيف ونفسها الحزينة ،سؤال تجيب عنه قبل المتلقّي فتقول:(الكامل)

4-جَزَعًا عَلَى مَنْ كَانَ يَجْمَعُ شَمْلَنَا *** ونُعِـــدُّهُ لنَوائِـبَ وعُثَارِ.[1]

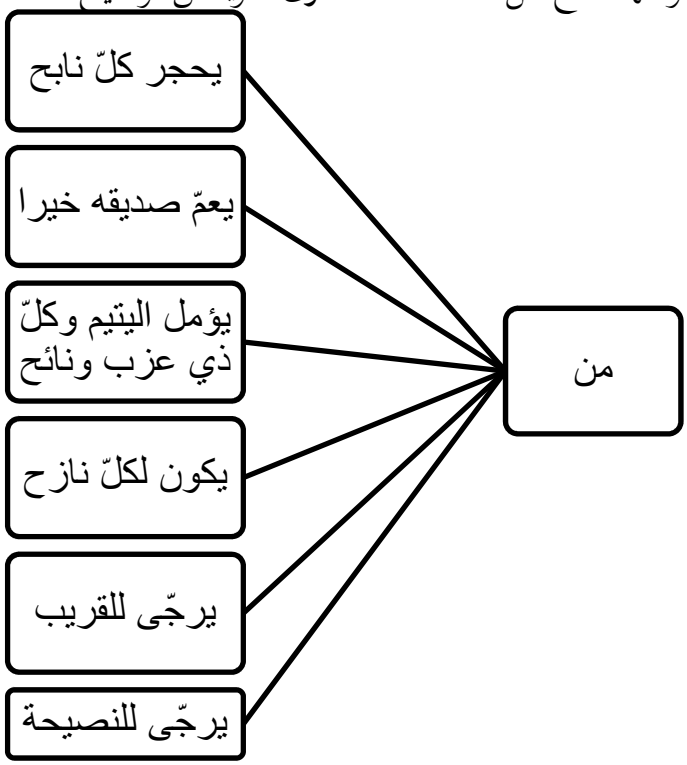
وهي بهذا الجواب تطفئ بعض الاحتراق الذي يلهب عاطفتها الحزينة ،وتبقى مساحة اللوعة والفجيعة تغطّي حيّزا واسعا من نفسها الجريحة ،ولهذا فهي تستحضر مزيدا من الأسئلة عساها أن تفرغ المزيد من وجعها من خلال توظيفها لأداة الاستفهام (أين) التي تتوزّع بكثافة متراكمة على دلالة السياق ،ويمكن توضيح هذه الكثافة من خلال الترسيمة الآتية:



[1] - المصدر السابق ،ص 239.

إنّ أداة الاستفهام أين في هذا النسق تشكّل بؤرة النص من حيث الدلالة ،إذ أنّها تستقلّ بتقنيتين : تقنية التكثيف كونها تعمل على بيان تعدّد صفات المرثي من عفّة ووقار وبذل للمال،وذكر بين العشائر بالخيرة. أمّا التقنية الثانية فهي تقنية الحذف كونها تختزل هذه الصفات بلاغيا من خلال الاستفهام بـ"أين" على وجه المجاز لا الحقيقة. وإذا تأمّلنا سياق النص وجدنا توظيفا مكثّفا للجملة الشرطية المتصدّرة بـ"إذا" (إذا ذكرت فعالهم/عرفوا.إذا أتاهم سائل /بذلوا. إذا ذكرت دينهم /قال العشائر...)، وتتراكم هذه الجمل عبر رابط نسقي هو اسم الموصول (الذين) ، وبهذا فحرف الاستفهام "أين" يشكّل النواة التي انشطرت منها الجملة الشرطية المتصدّرة بـ"إذا". وهو ما يشكّل مثيرا أسلوبيا ينزاح إلى تعداد مناقب المرثي وتقريرها في ذهن المتلقّي ،فيتحوّل الاستفهام بهذا المنظور من أسلوب إنشائي طلبي إلى أسلوب خبري غرضه الرئيس هو التقرير والإخبار عن صفات المرثي.

أمّا المقطوعة الثانية فتشهد تراكما وحضورا قويّا لأداة الاستفهام "من " وهي مركز الدائرة اللغوية ومنها تشعّ كلّ الدلالات الأخرى ، ويمكن توضيح هذه الدائرة بالترسيمة اللغوية الآتية:



تشكّل" من" كأداة استفهام محورا تندفع منه جملة من الاستفهامات، مفرزة شبكة من العلاقات الدلالية مبنية على أساس تعدّد صفات المرثي ،فهو من يرجّى للنصيحة والقريب والنازح ،وهو من يؤمل اليتيم ويعمّ الصديق خيرا ويحجر كلّ نابح ،وتتحقّق هذه الصفات الدلالية عن طريق "التحفيز المضاعف" فتتجاوز بذلك الدور اللغوي للدال والمدلول ،لتعبّر عن تجربة نفسية للشاعرة وهي تبثّ حزنها للمتلقّي.

وما يلفت النظر في الأداة "من" يجد بعدها توظيفا مكثّفا لصيغة الفعل المضارع (يرجّى ،يكون ،يؤمل،يعمّ ،يحجر) إذ تأتي كمتتالية مضارعية عبر رابط نسقي هو"أم" ،أمّا حرف الاستفهام "من" فكان النواة أو البؤرة التي تولّدت منها هذه الأفعال المضارعة ،وهو ما شكّل مثيرا أسلوبيا أدّى بدوره إلى الانزياح بصيغة المضارع إلى المستقبل بعد دخول حرف الاستفهام عليه ،كما أنّ تراكم الأفعال المضارعة ومجيئها بعد اسم الاستفهام "من" وحضور الرابط "أم" أدّى إلى تتابع الأفعال ما أفضى على الدلالة بعدا أسلوبيا أدّى إلى تعالقه مع التركيب.

وإنّ هذه الأفعال وما تحمله من حركة تتميّز بقدرتها على التفاعل بين الحدث والزمن في اللفظ ،ما يجعل المرثي في نظر الشاعرة قريبا إلى مفهوم الإنسان الكامل الذي يستحيل أن يتجدّد وجوده إن حاضرا أو مستقبلا.

– الاستفهام بالهمزة:

"إذا كانت الهمزة تأتي طلبا للتصديق أو التصوّر ،فإنّها قد ترد لمعان أخر عبر نسيج الاستفهام ، وبهذا يخرج الاستفهام إلى أسلوب مجازي لا يطابق في دلالته المجازية الدلالة الحقيقية ،فيصبح بمعنى الخبر لا بمعنى الإنشاء"[1]

ومن النماذج الشعرية التي تثبت صحّة هذا المقول، قول ش[2]بيل بن عزرة:[3](الطويل)

[1] –حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء.دراسة بلاغية جمالية نقدية ،ص143 .

[2] – كان نسابة لغويا راوية خطيبا شاعرا، وعرف بقصيدته اللامية الطويلة ومطلعها: "نزا بتّي" وهي مليئة بالغريب حتّى قيل إنّها تقوم مقام كتاب كبير في اللغة،وقد ظلّ شبيل سبعين سنة رافضيا ثمّ انتقل خارجيا عند انتصار الضحاك بن قيس على ابن عمر والي العراق.
وقال هذا البيت يذكر أنّ عبد الله بن عمر بن عبد العزيز وسليمان بن هشام بن عبد الملك صليا خلف الضحاك.

[3]–إ حسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص 226.

1- أَلم تَرَ أنَّ اللهَ أنزَلَ نصْـرَهُ *** وصَلَّتْ قُرَيْشٌ خَلْفَ بَكْرٍ وَوَائِلِ.

في هذا البيت يتّجه الخطاب عبر التقرير إلى حمل المتلقّي على الإقرار بحقيقة عقدية وهي صلاة قريش خلف بكر ووائل ،وفي هذا إثبات لنصر الخوارج ،وهو إقرار لا يحتاج إلى جواب في الاستفهام المجازي ، وغالبا ما يتحقّق غرض التقرير في الهمزة معزّزا بالفعل المنفيّ "ألم تر" فالهمزة إذا دخلت على نفي "فالمنفيّ يجاب فيه ببلى إن أريد الإثبات،وبنعم إن أريد النفي "[1]،وهو ما يعني انزياح الطلب وخروجه من دائرة الإنشاد إلى دائرة الخبر،وهو ما يؤدي إلى خلق ظاهرة جمالية وبلاغية لا تعرف في الأسلوب الحقيقي.

ولعلّ أجمل ما جاء من الاستفهام في مدوّنة الخوارج هو ما كان تجسيدا لفلسفة الخوارج في الموت، فهذا عمران بن حطان يقول[2](الكامل)

1-حتّىَ متَى تُسقَى النُفُوسُ بِكَاسِهَا *** رَيْبَ المنُــون وأنت لا تَرتَعُ.

2- أفَقد رَضيتَ بأنْ تُعلّلَ بالمـــنى *** وإلى المــنيّة كلَّ يومٍ تدفـعُ.

ثمّ نجده يقول في موضع آخر:[3](الطويل)

- أَفِي كلِّ عامٍ مرضةٌ ثمّ نقهةٌ *** ويُنعى ولا يَنعَى مَتَى ذَا ؟إلَى مَتَى.

ويتردّد هذا المعنى في قول قطري بن الفجاءة[4]: (الطويل)

3 إلَى كَمْ تغارِينِي السيوفُ ولا أرَى**** مُغارَاتَهَا تَدعُو إلى حِمَامِيَا .

ويقول مرتجزا[5]:(الرجز)

1- حتّىَ متَى تُخطئُنِي الشهَـادةْ.

2- والموتُ في أعنَــاقنَا قِلَادَةْ .

[1] - عبد السلام محمد هاورن : الأساليب الإنشائية في النحو العربي .ص19.

[2] - إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص173.

[3] - المصدر نفسه ،ص 174

[4] - المصدر نفسه ،ص 125

[5] - المصدر نفسه ،ص 129

تنهض البنية اللسانية للاستفهام في أبيات قطري لتشكّل تراكما مكثّفا لدلالة الموت عبر شبكة من الأسئلة الوجودية التي تقوم في جوهرها على أسلوب الحوار الداخلي الذي يبحث من خلاله الشاعر الخارجي عن خلاصه ،فهو الملاذ الذي ينشده ، وقطري يؤمن بهذا الاعتقاد فيتوق إلى الموت أكثر من توقه إلى الحياة ،لذا تختلج في ذاته جملة من الاستفهامات محمّلة بطاقة تعبيرية يرسمها الشاعر بثلاثة حروف استفهامية (حتّى متى +إلى كم + همزة الاستفهام)، فهو يتساءل دوما عن اللحظة التي ينال فيها شرف الشهادة أو الموت فيقول :" حتّى متى تسقى النفوس بكاسها؟ أفقد رضيت بأن تعلّل بالمنى ؟ وينعى ولا ينعى، متى ذا إلى متى؟ إلى كم تغاريني السيوف؟

– وعليه فبنية الاستفهام عند قطري بن الفجاءة تقوم على تقديم رؤية فكرية لعقيدة الخوارج في نظرتهم إلى الموت، وهي بهذا المنظور تشكلّ بؤرة الانطلاق لأفكار الشاعر وارتباطاته النفسية العميقة.

وخلاصة القول في هذا المطلب أنّ نسق الاستفهام جاء مشحونا بطاقة تعبيرية ، تصبّ كلّها في الدلالة والتركيب ، ما يجعل الاستفهام مثيرا أسلوبيا لشتّى أنواع الانزياح في النّص.

وهكذا فإنّ الاستفهام[1] يتحوّل إلى أداة فاعلة ذات وظائف متعدّدة ،إفهامية وانفعالية ونفسية.

[1] – ينظر المصدر نفسه، الصفحات: 114،41 ،120، 125، 129، 136، 158، 167 ، 173، 174، 187، 200،204،208 ،220، 224، 226 ، 237 ، 240 ، 247 ، 251 ، 257 .

المبحث الثالث

الجملة الشرطية وبلاغتها

المطلب الأوّل: الجملة الشرطية المصــدّرة بإذا.

المطلب الثاني : الجملة الشرطية المصــدّرة بإن.

المطلب الثالث: الجملة الشرطية المصــدّرة بلو.

المطلب الرابع : الجملة الشرطية المصدّرة بمن.

المبحث الثالث/ الجملة الشرطية وبلاغتها:

توطئة:

تتعدّد أساليب الشرط في اللغة العربية ،إلاّ أنّنا نحصرها في هذا المبحث في قسمين،يتحدّد كلّ منهما تبعا لعملية التعليق،وأسلوب الشرط بنوعيه يأتي معنويا يتنزل فيه معنى الشرط (التعليق) من سياق التركيب دون أداة (في الطلب وجوابه)،كما يأتي لفظيا وهو ما يحصل بأداة الشرط،والأداة مبنى تقسيمي تؤدي معنى التعليق في اللّغة العربية.[1]

واعتمادا على المشهور فإنّنا تبيّنا دراسة النسق اللفظي في أسلوب الشرط (الأداة –الشرط– الجواب)،وتجدر الإشارة إلى أنّ عناصر التشكيل اللّساني لنسق الشرط "تقوم على اكتشاف عناصر البنية الدالة في النّص الذي يعمل على تجسيد الوظيفة الشعرية والدلالية عبر ترابط الأفكار واتّساق الأنساق اللسانية وانسجام المعاني المعبّر عنها."[2] وهو ما يحيلنا إلى القول أنّ بلاغة الخطاب في العمل الأدبي تقوم على موقفين:

موقف فكري ببعده السوسيولوجي ،وموقف فنّي إبداعي وظيفته إبراز الظاهرة الجمالية من خلال نسق الشرط.

ومن خلال استقرائنا لمدوّنة الخوارج في إطار أساليب الشرط، وقفنا على ألوان الأداء الشرطي بتواتر أدواته بصور تتفاوت فيه أدوات شرطية على حساب أخرى، وهو ما يجعلها كمنبّهات أو مؤشّرات أسلوبية تفرض حضورها كنسق لغوي في السياق الشعري.

وهي في مجملها تشكّل91 بيتا من مجموع 1296 بيتا في المدوّنة، أي بنسبة07.02 % من مجموع شعر الخوارج، وقد حاولنا رصدها وفق أربعة أنماط تبعا للأداة التي تتصدّر هذه التراكيب، وهي على الترتيب(إذا، إن، لو، من).

[1] – ينظر: تمّام حسّان : اللغة العربية معناها ومبناها .عالم الكتب ،القاهرة ،ط4 ،2004. ص 123.

[2] – جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج .دار دجلة ،ط1 ،2010،ص139.

المطلب الأوّل: الجملة الشرطية المصدّرة بـ"إذا":

تأتي إذا في المنجز الكلامي للشرط وغيره ،وعندما تتعلّق بطرفي الجملة الشرطية فهي ظرف لما يستقبل من الزمن خافض لشرطه متعلّق بجوابه مبني على السكون في محلّ نصب على الظرفية ،وتأتي بعد إذا جملتان فعليتان،الأولى فعل الشرط ،هي في محلّ جرّ بالإضافة ، والثانية جواب الشرط غير الجازم لا محلّ لها من الإعراب.[1]، ونحصي منها في المدوّنة 33 شاهدا شعريا، ونكتفي منها بعشرين بيتا للتمثيل، وهي كالآتي:

	الشاهد الشعري			الشاعر	الصفحة
1	إذا عضّها سوطي تمطّت ملحة	*	بأروع مختال يفوق النواظرا	كعب بن عميرة	75
2	إذا ذكرت نفسي رجاء وصحبه	*	أكاد على بعض الأمور ألومها	حجر بن أوس	83
3	إذا انتطحت منّا كراديس غادرت	*	جراشيم صرعى للنسور القشاعم	يزيد بن حبناء	100
4	يعاتبه المرء الشفيق نصيحة	*	يزيدهم عفوا إذا القوم أذنبوا	حصين بن حفصة	119
5	إذا قلت تسلو النفس أو تنتهي المنى	*	أبى القلب إلاّ حبّ أمّ حكيم	قطري	122
6	إذا استلب الخوف الرجال قلوبم	*	حبسنا على الموت النفوس الغواليا	قطري	125
7	ولا خير في الدّنيا إذا الدين لم يكن	*	صحيحا ولم يصمد لقصد المخارج	سميرة بن الجعد	137
8	إذا ذعرت ذات الرماح جرت لنا	*	أيامن الطير الكثير غنائمه	قيس	139
9	ولولا حذاري أن تكون مطيّتي	*	إذا ركب الفرسان جذع مشذّب	أحد الخوارج	138
10	كشفت قناعي ثمّ قلت أنا الذي	*	غضبت ولكنّي لها متهيّب	أحد الخوارج	148
11	فإذا سمعت انبنها في ليلها	*	طفقت عليك شؤون عيتي تدمع	مالك المزموم	195
12	إذاما التقينا كنت أوّل فارس	*	يجود بنفس أثقلتها ذنوبها	أحد الخوارج	149
13	إذا ما تذكّرت الحياة وطيبها	*	إليّ جرى دمع من العين عاشق	عمران	153
14	إذا قصرت أسيافنا كان وصلها	*	خطانا إلى أعدائنا فنضارب	عمران	166
15	إذا قلت أنسى صالحا عاد ذكره	*	جديدا لما اتضمّت عليه الجوانح	المنهال الشيباني	198
16	شهدتم أسدا إذا الحرب شمّرت	*	مساميح بهم بالمهنّد البتر	داود بن عقبة	210
17	وإذا المنيـــّة أقبلت	*	لم تغن أقوال الرثاة.	مليكة الشيبانية	239

[1] – ينظر : أحمد الخوص: قصّة الإعراب.الأدوات ،ج3 ،دار الهدى ،عين مليلة ،الجزائر، ط1، ،1995ص84 .

19	إذا كانت السبعون أمّك لم يكن		لدائك إلاّ أن تموت طبيبا	الحسن الإباضي	259
20	إذاما انقضى القرن الذي أنت منهم		وخلّفت من قرن فأنت غريب	الحسن الإباضي	260
21	إذا فارقوا دنياهم فارقوا الأذى		وصاروا إلى موعود ما في المصاحف	الطرماح بن حكيم	264

و يمكننا أن نحدّد المنجز الشرطي في هذه الأبيات وفق أنماط مختلفة أهمّها:

1 – النمط الأوّل (الشرط ماضوي والجواب مضارعي): ويمثّل هذه الصورة قول كعب بن عميرة :

"إذا عضّها سوطي تمطّت ملحة " فهو منجز شرطي يتألّف لسانيا من [أداة الشرط إذا + عبارة الشرط = فعل ماض + الضمير المتّصل + الفاعل المؤخر+ عبارة الجواب= فعل ماض + تاء التأنيث + مفعول به.]

فالملاحظ في هذا الترتيب أنّ الرتبة اللّسانية للمنجز الشرطي قد اختلّت ،لأنّ الغالب في فاعل إذا أن يأتي بعدها، فحدث انزياح نحوي مسّ الرتبة اللسانية لعناصر أسلوب الشرط للدلالة على أنّ تقديم المفعول به في صورة الضمير المتصل بالفاعل هو المقصود بالوصف ،فجاء الاهتمام بوصف الفرس وهو يضجرها بسوطه أولى من وصف السوط وزجر الفرس من خلال توظيفه للقرينة "عضّ" الدالة على ذلك.

أمّا العلاقة بين الشرط وجوابه في المنجز الشرطي من حيث البناء فتقوم على الاختلاف في كون فعل الشرط ماض "عضّ" وجوابه مضارع"تمطّى" والماضي منه "مطا" بمعنى جدّ في السير وأسرع ،كما يدلّ على مدّ المشي ومطّه وهو المشي بتبختر، و منه قوله تعالى : (ثمّ ذهب إلى أهله يتمطّى).[1]

فكأنّ الجملة الشرطية بهذا المعنى جاءت لتقرّ أنّ خيلاء هذه الفرس وتبخترها لم تكن لتفيد هذه الدلالة لولا حركة السوط.

[1] – سورة القيامة:الآية 33.

ويتردّد مثل هذا النمط الشرطي في قول مليكة الشيبانية:(الكامل)

5 – وإذا المنية أقبلت *** لم تغن أقوال الرثاة.[1]

فالمنجز الكلامي في نسق الشرط يتكوّن من (أداة الشرط "إذا"+ فعل الشرط= فعل ماض+ تاء التأنيث + جواب الشرط= أداة الجزم +المضارع المجزوم+ الفاعل المضاف+ المضاف إليه.)

جاء الفاعل بعد إذا اسما صريحا يفسّره الفعل الذي يليه "أقبل" ،أمّا جواب الشرط فجاء للدلالة على أنّ كلّ المراثي لا تغني إذا ما أقبل الموت.

وهذه الدلالة تتحدّد من خلال طبيعة العلاقة بين الشرط والجواب،فمن حيث البناء فإنّهما يختلفان في الدلالة الزمنية إذ أنّ الشرط جاء ماضيا والجواب جاء مضارعا،كما أنّ فعل الشرط يندرج ضمن الفعل الصحيح بينما يندرج الجواب ضمن الفعل المعتلّ الآخر،وهذا الاختلاف هو الذي يصنع الفارق في المساحة الدلالية بين إقبال الموت ،وأقوال الرثاة.

2–النمط الثاني (الشرط والجواب جملتان ماضويتان): ويمكن حصر هذا النمط في الأبيات السالفة الذكر حسب الجدول أعلاه: [3 – 6 – 9 –14 –16 –20] وحسبنا أن نتمثّل بمثالين منها: الأوّل قول قطري بن الفجاءة :(الطويل)

3 إذَا اسْتَلَبَ الخوف الرجال قلوبهم***حبَسْنَا عَلضى المِوتِ النُفُوسَ الغَوالِيَا.

والثاني قول الطرماح بن حكيم:(الطويل)

4 إذَا فَارَقُوا دُنْيَاهُم فَارَقُوا الأَذَى *** وصَارُوا إِلَى مَوعُودِ مَا فِي الَمَصَاحِفِ.

ويمكننا حصر أركان المنجز الشرطي للبيتين السابقين في الجدول الآتي:

الرقم	الشاعر	الأداة فعل الشرط	جواب الشرط
01	قطري	إذا: فعل ماض+تاء التأنيث +فاعل+مفعولا به+بدل	فعل ماض+ضمير+جار ومجرور
02	الطرماح	**إذا:** فعل ماض+واو الجماعة +مفعول به+ المضاف	فعل ماض+واو الجماعة +مفعول به

[1] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص239.

وهذا الحصر يوضّح لنا مواطن الائتلاف الحاصلة في أركان الجملة الشرطية،فالمنجز الكلامي يتوزّع على أركان شرطية واحدة ،أمّا دلاليا فيتوافق قطري مع الطرماح في أنّ الموت هو غاية كلّ خارجي ،فحين تحضر المنيّة تكرّم عند قطري بالنفوس الغواليا ،أمّا عند الطرماح فإنّ حضور الموت يعني مفارقة الأذى عن كلّ حيّ.

3–النمط الثالث(الشرط والجواب جملتان مضارعتان): ويمثّلهما الشاهد الرابع وهو قول الحصين بن حفصة السعدي:

5 يُعَاتبُهم المرءُ الشقيفُ نصِيحةً *** يَزيدُهُم عَفْوًا إذَا القومُ أذْنَبُوا.

فالجملة الشرطية في قوله (يزيدهم عفوا إذا القوم أذنبوا) اختلّت من حيث الرتبة اللّسانية ،إذ تقدّم جواب الشرط على فعله،ولعلّ الغرض البلاغي من هذا التقديم هو الاهتمام بأمر المتقدّم وهو تقديم العفو عن الذنب ،وفي هذا ردّ صريح على قطري الذي همّ بقتل الحصين ثمّ تراجع لئلاّ يلتاث عليه عسكره ،ولكن الحصين هرب وصار إلى المهلّب واستأمنه فأمنه.[1]

3– النمط الرابع(الشرط والجواب جملتان اسميتان منسوختان):

يقول الحسن بن عمرو الإباضي :(الطويل)

3– إذا كانت السبْعونَ أُمُّكَ لم يَكُن*** لدَائِك إلَاّ أنْ تموتَ طَبِيــبُ.

وهذه وقفة أخرى مع الموت يرسمها لنا الشاعر ممثّلة في جملتين اسميتين منسوختين:

الجملة الأولى: أداة الشرط+ جملة الشرط وهي جملة اسمية منسوخة تتكوّن من فعل ماض ناقص+ اسم كان +خبرها مخصوص بالإضافة.

الجملة الثانية: جملة الجواب: وتتألّف من فعل ماض+جار ومجرور+ أداة حصر +أداة نصب +فعل مضارع+حال.

[1] – ينظر :المصدر السابق ،ص118.

وهو ما يجعلنا نقول أنّ المنجز الأسلوبي أو النحوي للجملة الشرطية قد حقّق توافقا وتماثلا بين جملتي الشرط وجوابه ،فكلاهما منسوختين،هذا وتكسب الجملة الشرطية جمالها في هذا البيت وشعريتها من خلال التداخل الدلالي الحاصل بين الشرط وجوابه ،فالسبعون تحيل إلى الموت حتما ، وهذا يعني أنّ الحكم في الجواب لم يأت من خارج بنية الشرط، ومن هذا أكسب الخطاب مفهوما جديدا للموت مرتبطا بالعدد.

المطلب الثاني:الجملة الشرطية المصدّرة بـ"إن":وهي أصل الجزاء عند المبّرد[1]،و (زعم الخليل أنّ"إن" هي أصل حروف الجزاء يقول سيبويه " فسألته: لم قلت ذلك؟قال:من قبل أنّي أرى حروف الجزاء قد يتصرّفن فيكنّ استفهاما ومنها ما يفارقه(ما) فلا يكون فيه الجزاء وهذه على حال واحدة أبدا لا تفارقها المجازاة)[2]

وقد تواتر حضورها في مدوّنة شعر الخوارج بشكل ملحوظ وقد تصدّرت المرتبة الثانية بعد" إذا " بـ 27بيتا من مجموع 1296بيتا أي بنسبة 2 % جاءت موّزعة بأشكال و أنماط يمكن ضبط صورها فيما يأتي:

1-**النمط الأوّل(الشرط مضارعي + الجواب جملة منسوخة)**:ويمثّل هذه الصورة قول حبيب بن خدرة الهلالي:(الكامل)

2- إِنْ يقْتُلُوكَ فإنَّ قَتْلَكَ لم يكُنْ *** عَارًا عَليْك ورُبَّ قَتْلٍ عَارُ.

يتكوّن هذا النسق الأسلوبي في المنجز الشرطي من الوحدات النحوية الآتية:(الأداة+ فعل الشرط مضارع+ الجواب = جملة منسوخة.)

جاء الشرط جملة فعلية مضارعية مثبتة ،وقد عطف على فعل الشرط بجملة اسمية منسوخة جاءت مساحتها اللغوية ثلاثة أضعاف مساحة جملة الشرط ما يفسّر بوح الشاعر بالانتشاء وشرف القتل طلبا للشهادة.

[1] - ينظر أبو عباس محمد بن المبرد:المقتضب.تح ،محمد عبد الخالق عضيمة،ج2 ،مطابع الأهرام التجارية ،القاهرة ،1994 ،ص49 .

[2] - سيبويه : الكتاب.تح،عبد السلام هارون ،ط1 ،بيروت،دار الجيلنج1 ،ص 433 .

وتقابل الشرط كجملة فعلية مع الجواب كجملة اسمية، ليدلّ هذا التقابل في أنواع الجملة على التباين الجليّ بين من يقتل تحت وقع السيوف ومن يقتل عارا.

2- **النمط الثاني (الشرط وجوابه مضارعين)**:ومن ذلك قول قطري بن الفجاءة ،(**البسيط**)

7- فإنْ أَمُتْ حتْفَ أنْفِي أَمُتْ كَمَدَا***عَلَى الطِعَانِ وقصر العَاجز الكَمَدُ.[1]

يتوزّع نسق الشرط في هذا البيت كالآتي (الأداة + الشرط =فعل مضارع + الضمير المستتر+ جواب الشرط= أداة نفي+ فعل مضارع + مفعول به)،وتقوم بلاغة الجملة الشرطية في هذا النسق اللساني على الائتلاف الحاصل في توظيف الفعل "أمت" كقاسم مشترك بين فعل الشرط وجوابه ، أمّا الاختلاف بينهما فيكمن في طبيعة الفعل من حيث أنّه جاء مثبتا في الشرط ومنفيا في جوابه ، وفي هذا التباين دلالة على رفض الموت بالمعنى المبتذل،وهو ما يفسّر فلسفة الخوارج في الانتشاء بالموت كونه الملاذ والخلاص من جور الحكّام وفتنة الدّنيا.

3**- النمط الثالث(الشرط وجوابه ماضويين)**:ومن ذلك قول بن عامر الحنفي[2](الطويل)

1- وإنْ جرَّ علَينَا مَولانَا جَرِيرَةً *** ثَبَتْنَا لَهَا إنَّ الكرَام الدَعَائِم.

فالمنجز الشرطي في قوله (إن جرّ ...ثبتنا) يتكوّن من أداة الشرط إن +جملة الشرط= الفعل + الفاعل+ الجار والمجرور+المفعول به.+جملة الجواب = الفعل+ الضمير+ حرف الجر + الضمير في محلّ جرّ.

فانطلاقا من هذا الترتيب اللساني للمكوّنات النحوية ،فإنّنا نلاحظ تباينا بين عبارة الشرط وجوابه من حيث المساحة اللغوية ،فجملة الشرط تحتلّ رقعة واسعة في حيّز البيت في حين أنّ الجواب يحتلّ ثلث مساحة عبارة الشرط وفي هذا إحالة إلى البنية العميقة ،فطول الجملة الأولى يدلّ على أنّه مهما كثرت جرائر المولى على المولّى ثبت لها دون إبداء الملل أو الضجر منها .

[1] - إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج ،ص 124 .

[2] - المصدر نفسه،ص87 .

ولئن كانت هذه المساحة اللغوية تشكّل وجها من أوجه الاختلاف بين الجملتين ،فإنّ الاتّفاق حاصل بينهما من خلال الفعلين "جرّ" و" ثبت" فكلاهما مثبت وصحيح وثلاثي وهذا يدلّ في زعمنا على التقارب الحاصل بين العبد الخارجي وبين ربّه ،ومن جهة أخرى فإنّ تقارب الفعلين في الدلالة الزمنية والصرفية يدلّ على تشاكل الشرط والجزاء من حيث الزمن واللزوم ،فكلّ منهما ماض اكتفى بالمسند إليه (الفاعل)،بالإضافة إلى أنّ الجملة الشرطية انزاحت بفعلي الشرط والجواب من الماضي إلى الدلالة على الاستقبال ،وهذا الضرب من العدول في الدلالة الزمنية هو شكل من أشكال الشعرية اللسانية التي تعمل على خلق دلالة جديدة .

المطلب الثالث: الجملة الشرطية المصدّرة بـ "لو":

1-لو حرف شرط في مضيّ ويقلّ*** إيلاؤها مستقبلا، لكن قبل.[1]

وتفيد لو الشرطية عقد السببية و المسبّبية بين الجملتين بعدها،كما تفيد الشرطية بالزمن الماضي ،وبهذا الوجه فارقت "إن" وهي تفيد أيضا الامتناع ،فقال جماعة :هي حرف امتناع لامتناع أي امتناع الجواب لامتناع الشرط،وهذا هو القول الجاري على ألسنة المعربين ،وقال سيبويه :هي حروف لما كان سيقع لوقوع غيره،وتأتي "لو" حرف شرط في المستقبل إلاّ أنّها لا تجزم ،والشرط متى كان مستقبلا كانت"لو" بمعنى"إن" ومتى كان ماضيا كان حرف امتناع ومتى وقع بعدها مضارع فإنّها تقلب معناه إلى المضيّ"[2].

وقد تواتر أسلوب الشرط وفق هذه القواعد النحوية، ما يجعلنا نقف عليه في المدوّنة على أنّه يشكّل ظاهرة أسلوبية ولسانية تستدعي منّا أن نقف على تحديد صورها وأنماطها انطلاقا من الشواهد السبعة الآتية:

[1] – ابن عقيل :شرح ابن عقيل.تح حنّا الفاخوري ،ج2 ،دار الجيل ،بيروت (د ت)ص 393 .

[2] – المرجع السابق ،ص 393 وما بعدها .

	الشواهد الشعرية			الشاعر	ص
1	وشككتم ومن أرسى ثبيرا مكانه	*	ولو لم تشكّوا مانثنيتم عن الحرب	زيد بن عبد الله الراسبي	42
2	فلو غيرنا يلقى لقال لنا اذهبوا	*	ولو غيره نلقى لقلنا له اذهب	عبيدة بن هلال	108
3	فلو كان لي ملك اليمامة سوّمت	*	فوارس يسبون العذاريّ من شكر	اليشكري	89
4	ولو كان لي ملك اليمامة قد غزت	*	قبائل دوس كلّ قنبلة شقر	أخت الحازوق	
5	فلو أنّها ترجو الحياة عذرتها	*	ولكنّها للموت يحدى بعيرها	قطري بن الفجاءة	133
6	لو كنت مستغفرا يوما لطاغية	*	كنت المقدّم في سرّ وإعلاني	عمران بن حطّان	175
7	فلو بعثت بعض اليهود عليهم	*	يؤمّهم أو بعض من تنصّرا لقالوا	عمران بن حطان	175
8	رضينا أن أقمت عطاءنا	*	وأجريت ذاك الفرض من برّ كسكرا	عمران بن حطّان	177
9	ولو قسم الذنب الذي قد أصبته	*	على النّاس خاف النّاس كلّهم الردى	مالك المزموم	192

وحسبنا أن تتبيّن صورها وفقا للآتي:

1 – الصورة الأولى(الشرط مضارعي والجواب ماضوي):ويمثّل هذا النمط البيت الأوّل والثاني في الجدول السابق، ومن ذلك قول زيد بن عبد الله الراسبي (ولو لم تشكّوا ما انثنيتم عن الحرب)،وكذا قول اليشكري (فلو غيرنا يلقى لقال لنا اذهبوا)

فهذا المنجز الشرطي يتكوّن من الأداة + مفعول به مقدّم+ جملة الشرط= الفعل + الفاعل المستتر+ جواب الشرط = لام التوكيد +الفعل الماضي +الجار والمجرور + الأمر).

هذه الوحدات اللسانية تعزف على وتري التوافق والتقابل معا ،فالفعل المضارع يلقى يكاد يتوافق مع الفعل قال من حيث نوع الحروف ،ولكنّه يتباين معه دلاليا ، فاللقاء غير القول،

ومن شعرية وجمال هذا المنجز الشرطي أنّه يتقابل دلاليا مع الشطر الثاني بمنجز آخر من جنسه فانظر إلى قول الشاعر (ولو غيره نلقى لقلنا له اذهب) والأجمل في هذه الصياغة الأسلوبية هو أنّ النتيجة واحدة في المنجزين الشرطيين الأوّل والثاني ،وهي أنّ كلا القولين يحرص على ذهاب الآخر ،فضلا عن أنّ هذا المنجز يتفرد بتضاده الدلالي [فلو غيرنا ≠ولو غيره ، يلقى (هو) ≠ نلقى (نحن) ،لقال (هو) ≠ لقلنا(نحن)،اذهبوا (للجماعة)≠ اذهب(للمفرد).]

ولعلّ هذا البيت مستقلاّ يحمل من المماثلة و المشاكلة اللّفظية ما يحمل بالتوازي قدرا هائلا من التقابل الدلالي والصرفي ، ما يجعل كلّ هذه المستويات ،الموسيقية والدلالية والصرفية والنحوية عملة واحدة لبلاغة الجملة الشرطية في النسق الأسلوبي.

2 – الصورة الثانية (الشرط جملة اسمية منسوخة والجواب فعل ماضوي):

– "فلو كان لي ملك اليمامة ...سوّمت فوارس..."

– "ولو كان لي ملك اليمامة ... قد غزت ..."

وعليه فهذا المنجز الشرطي يتكوّن من (الأداة + جملة الشرط = ناسخ + خبر الناسخ +اسم الناسخ وهو مضاف.+الجواب = الفعل + تاء التأنيث)

ولعلّ هذا التباين في المساحة اللغوية المكثّفة لجملة الشرط والمساحة اللغوية القليلة لجوابه، يدلّ على أنّ اهتمامه موجّه صوب الغزو بالخيل المسوّمة ،إذ أنّ فعل الشرط يمتنع في البدء ، وكتحصيل حاصل يمتنع الجواب لامتناع الشرط .

3– الصورة الثالثة (الشرط والجواب جملتان منسوختان): ويمثّل هذا النمط قول عمران بن حطّان:" "لو كنت مستغفرا...كنت مقدّما" ففعل الشرط كما جوابه وردا جملتان اسميتان منسوختان ،الأولى تتكوّن من الأداة + فعل الشرط= الناسخ+ اسمه،والثانية من الجواب = الناسخ+اسمه.

و هو توافق نحوي بين الجملتين أو العبارتين يعبّر من خلاله الشاعر عن موقفه الثابت من مبدأ الولاء والطاعة في عقيدة الخوارج.

كما أنّ هذا التوافق امتدّ حتّى إلى اسم الناسخين ،فقد ورد في كلا الحالتين اسم فاعل مشتق من الثلاثي المزيد (استغفر- مستغفر)و(قدّم- مقدّم) ،وهذه المماثلة في المشتقّ تؤكّد ثبات الشاعر على موقفه وعدم تغييره.

4-النمط الرابع (جملة الشرط وجوابه ماضويتان): ويمثّل هذه الصورة قول كلّ من عمران ومالك المزموم: أ-ولوبعثت...لقالوا رضينا. ب_ ولو قسم الذنب...خاف الناس.

فهذين المنجزين يمثّلان صورة من صور التماثل في البنية السطحية ، ففعل الشرط في البيت الأوّل والثاني ماضويان مبنيان للمجهول ،وأمّا جوابهما ففعلهما ماضويان مبنيان للمعلوم.

المطلب الرابع :الجملة الشرطية المتصدّرة "بمن":ترد "من" في لغة العرب اسم استفهام أو اسما موصولا أو اسم شرط[1]" وتأتي في كلّ الأحوال للعاقل مذكّرا ،ومؤنّثا مفردا وغيره."[2]

والراجح في من الشرطية أنّها تعرب اسم شرط جازم مبني على السكون في محلّ رفع مبتدأ ، وأنّ جملة الشرط ترد خبرا للمبتدأ "من" [3].

وتأتي في مدوّنة شعر الخوارج في المرتبة الرابعة بنسبة 09.89% ،ونحصي منها في المدوّنة تسعة شواهد نوردها فيما يأتي:

1	ندمنا على ماكان منّا ومن يرد	*	سوى الحقّ لا يدرك هواه ويندم	راسبي من حارواء	41
2	من كان من أهل هذا الدين كان له	*	ودّي وشاركته في تالد المال	أبو بلال مرداس بن أدية	64
3	فلئن أمير المؤمنين أصابه	*	ريب المنون فمن يصبه يغلق	أحد الخوارج	83
4 5	ومن يعتم العام الوشك ولاحقا	*	وقتل حزاتق لا يزال عالي الذكر	أخت الحازوق	89
6	تعاوره أسياف قوم تعوّدوا	*	قراع الكماة لا خنوس ولا ضجر	أخت الحازوق	89

[1] - طاهر شوكت البياتي :أدوات الإعراب،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1 ،2005 ، بيروت-لبنان ،ص 299 وما بعدها.

[2] - علي توفيق الحمد ويوسف جميل الزغبي: المعجم الوافي في النحو العربي.صص 318-321.

[3] - أحمد الخوص : قصّة الإعراب . الأدوات ، دار الهدى ،عين مليلة ،ج3 ،ص342 .

7	ومن لا يعتبط يسأم ويهرم	*	وتسلّمه المنون إلى انقطاع	قطري بن الفجاءة	123
8	ومن يكن ظهريا على الله ربّه	*	بقوّته فالله أغنى وأوسع	عمران بن حطان	165
9	ومن يقصد لأهل الحقّ منهم	*	فإنّي اتّقيه كما اتّقاني	عمران بن حطان	176
10	من لم يمت غبطة يمت هرما	*	الموت كأس والمرء ذائقها	عمران بن حطان	188
11	ومن يخش أظفار المنايا فإنّنا	*	لبسنا لهنّ السابغات من الصبر	أحد الخوارج	255

وحسبنا هذه الشواهد وهي تشكّل 9.89% من مساحة الجملة الشرطية الموزّعة في المدوّنة عبر91 بيتا. وقد وردت بصور وأنماط مختلفة نذكر منها الآتي:

1 – الصورة الأولى(الشرط والجواب مضارعان):

ويمثّل هذا النمط قول راسبي من حاروراء: (الطويل)

3- نَدِمنَا عَلَى مَا كَانَ منَّا ومَنْ يُرِدْ***سوَى الحقَّ لَا يُدرك هَوَاهُ ويَندَمِ[1]

يتألّف هذا المنجز الشرطي من الأداة +فعل الشرط =الفعل المضارع+ الفاعل في ضمير الغائب+ حرف الجرّ+ الجار والمجرور.+ جواب الشرط= لا+ الفعل المضارع+الفاعل ضمير مستتر+ المفعول به المضاف+ المضاف إليه.+جملة معطوفة على جملة جواب الشرط .

جاءت جملة فعل الشرط متساوية من حيث المساحة اللّفظية مع جملة الجواب ، وهذا التماثل بين عبارتي الشرط يحيل إلى أنّ كرونولوجيا البحث عن الحقّ جاءت معادلة لزمن الندم لحظة عدم إدراك هذا الإنسان لهواه ، فالندم مقرون بإرادة الحقّ ومساو له .

أمّا من حيث الدلالة الزمنية فقد ورد الجزء الأوّل من أسلوب الشرط مضارعيا مثبتا (من يرد) في حين ورد الجزء الثاني من المنجز الشرطي مضارعا منفيا(لا يدرك) وهو تقابل بين الإثبات والنفي من شأنه أن يوثّق أكثر وشائج الاتّساق في التركيب الشرطي.

[1] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص 41.

وليس أدلّ على هذا التواشج بين جملة فعل الشرط وجوابه كما هي الحال في قول أحد الخوارج" فمن يصبه يغلق" ، فقد ورد الأداء الشرطي في هذا المقول فعلا دالاّ على الثبات وعدم التحوّل في الزمن ،وهو تماثل يجعل النتيجة متوقّعة انطلاقا من فعل الشرط ة، وهذا التوقّع ناتج عن المساواة بين فعل الشرط يصب+ الضمير المتّصل (الهاء) وجوابه وهو الفعل "يغلق" + الضمير.

ويتكرّر هذا المنجز الشرطي ، ولكن بصورة أخرى بحيث يكون فيها المضارع منفيا في جملة فعل الشرط في حين يكون المضارع مثبتا في الجزاء أو الجواب ومن هذا النمط قول قطري بن الفجاءة :

"ومن لا يعتبط يسأم ويهرم" وكذلك قول عمران "من لم يمت غبطة يمت هرما" .

فمن حيث البناء الأسلوبي، فإنّ كلا الشطرين يقوم على وحدات لغوية متماثلة ولعلّها لا تخرج عن الآتي:

أ- أداة الشرط "من" + فعل الشرط= لا النافية + الفعل المضارع "يعتبط" + جواب الشرط= الفعل المضارع "يسأم" + حرف العطف + المضارع "يهرم"

ب – أداة الشرط "من" + فعل الشرط= لم + الفعل المضارع "يمت" + الحال+ جملة الجواب = الفعل المضارع "يمت" + الحال .

إنّ هذا التماثل و التشاكل بين صور هذا المنجز الشرطي يكاد يكون عملة لدلالة واحدة وهي حتمية الموت برغم تعدّد أسبابه ،أمّا من حيث البناء الأسلوبي ،فإنّ التماثل بين المنجزين حاصل من خلال نوع العبارتين ،فعبارة فعل الشرط جاء الفعل فيها مضارعا منفيا ،وكذلك فعل الشرط في العبارة الثانية ، هذا التماثل يقابله تباين صارخ في عبارتي جواب الشرط ، فقد ورد الفعل فيهما مضارعا مثبتا ، وهو ما يؤكّد أنّ الموت هو الحقيقة الواحدة الثابتة في عرف الخارجي.

النمط الثالث(الشرط والجواب جمليتين اسميتين منسوختين):

ويمثّل هذه الصورة قول:أبو بلال مرداس بن أديه:[1](البسيط)

3- من كان من أهل هذا الدّين كان له: ودّي وشاركته في تالد المال [2].

جاء اسم الشرط(من) مسندا إليه(مبتدأ) ليأتي الشرط و الجواب كلاهما جملة مركّبة تقوم مقام المسند. ومن ثمّ فإنّ الخبر يتأسّس على علاقة الاتصاف بين المتحدّث عنه و الحديث أو المحكوم عليه، والحكم الذي يظهر في أبسط صورة بين اسمين (مبتدأ+خبر) إلاّ أنّ هذه العلاقة البسيطة قد أتت في أسلوب الشرط بمجموعة من العلاقات الإسناديّة بمتعلّقاتها لتكونّ جملة اسمية مركّبة.

ولعلّ هذه الصورة البسيطة نحويا تجد لها معادلا موضوعيّا دلاليا، وهو بحث الشاعر عن شريك له يساويه في الاعتقاد و المذهب ، فودّ الشاعر وماله يساوي فعليا من كان من دينه.

وعليه فشرط هذا الودّ و المشاركة هو نفسه البحث عن ذات موازية عقديا لذات الشاعر ، وإنّ هذه الموازاة قد تحقّقت في المنجز الشرطي أسلوبيا قبل أن تتحقّق دلاليا ،فالعبارة الأولى منسوخة وكذلك العبارة الثانية، ما يعني أنّ عبارتي الشرط متساويتان من حيث البناء والدلالة.

ولئن تعدّدت الأنماط الأسلوبية في المنجز الشرطي إلى صور أخرى كأن يكون فعل الشرط ماضويا وجوابه مضارعيا ،أو أن يكون فعل الشرط جملة اسمية منسوخة وجوابه جملة اسمية مثبتة، أو أن يكون فعل الشرط مضارعيا ،وجوابه ماضويا ،فإنّ هذا الاختلاف يؤول إلى نتيجة واحدة وهي بلاغة الجملة الشرطية ، وشعرية المنجز الشرطي وقدرته على خلق جسور أسلوبية بين شتّى المستويات الإجرائية الأسلوبية ، فقد رأينا أنّ المنجز الشرطي كبنية تركيبية ، يتفاعل بشكل مكثّف مع ما هو صوتي ودلالي ، حتّى لتغدو المقطّعة أو القصيدة الشعرية كفسيفساء لأشكال فنية متداخلة ، وحتّى لأبعاد ومستويات إجرائية لشبكة لغوية واحدة تؤول في النهاية إلى تفعيل شعرية وأدبية الخطاب الشعري الخارجي.

[1] – المصدر السابق ،ص 64.

[2] _ عبّر الشاعر عن معنى الأخوة في العقيدة بالحبّ والمشاركة المادية.

وبناء على ما تقدّم من تنوع وثراء في غنى المدونة بأساليب الشرط ،فإنّنا نستنتج أنّ حضورها القويّ كان له الأثر الفعّال في نسج التماسك النصي في المنجز الشعري .كما عملت أساليب الشرط على الوصل بين الأساليب الخبرية والإنشائية كما كانت وسيطا بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية ،كما أنّ تعلّق الشرط بجوابه ساهم في تنوّع أساليب الجملة بن النفي والإثبات والتوكيد والنسخ ما جعل البنية التركيبية عبارة عن وحدة لسانية مغلقة.

وإذا كان شعر الخوارج يحفل بهذا الثراء الأسلوبي واللساني فإنّه يحفل أكثر بصور منزاحة تؤهله لملامسة خطاب الانزياح في نظام الصورة البلاغية ،وهو ما نسعى لتوضيحه في الفصل الثالث.

الفصل الثالث

. بلاغة الانزياح في شعر الخوارج:

المبحث الأوّل/الانـزياح عـلى مســـتوى الصورة الشعرية.

المبحث الثاني/الانزياح على مستوى نظام الثنائيات الضدية.

المبحث الأوّل

الانزياح على مستوى الصورة الشعرية

المطلب الأوّل: الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التشابه

المطلب الثاني: الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التداعي.

الفصل الثالث/بلاغة الانزياح في شعر الخوارج:

توطئة:

يتمثل جوهر اللغة الشعرية في انتهاك معيارية اللغة، إلاّ أنّ الذي يحدّد الصورة في المنجز الأسلوبي هو القاعدة والانزياح معا، وتنحصر مباحث الانزياح في مقولتين هما : الأصل المثالي ثمّ الانحراف عنه وينطبق هذا على المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية، وهذا يتطلب أنّ يكون الخطاب الشعري بمنأى عن المعطى المباشر،ما يستدعي حضور التخييل الذي يعمل على تخصيب اللغة الشعرية.

يقول العقاد في لغته الشاعرة :(إنّ اللغة العربية وصفت بأنّها لغة شاعرة أو لغة الشعرية ،ليس فقط لأنّها لغة يكثر فيها الشعر والشعراء وأنّها لغة موسيقية تستريح الآذان والنفوس لوقع ألفاظها وأصواتها وحروفها، وأنّها تشابه الشعر في قوامه وبنيانه من وزن وحركة وإيقاع...ليس لذلك فحسب بل لأنّها كذلك لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللّغات .

فاللغة العربية تتميّز بأنّها لغة مجاز ليس لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، وإنّما لأنّها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، وانتقلت فيها الرسوم إلى حروف وكلمات ، فأصبح القمر فيها بهاء،والزهرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقة ،والطود وقار وسكينة.)[1]

ولعلّ المجاز يتّسع أكثر في الشعر حين تتجاوز ألفاظ اللغة ورموزها حدودها الدلالية الموضوعية ،وأبعادها المعنوية المألوفة ،فيستحيل فيها المجاز إلى طاقة لغوية متجدّدة ترتقي من عالمها المادي إلى عالم روحي غير محدود حيث المجاوزة والانزياح الذي يفاجئ المتلقي بعصف لغوي غير متوقع أو كما يقول أحمد المعتوق:(إنّه الانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخيلات والمعاني ، وهو العدول الشامل وغير المحدود عن

[1] – عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة .مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، المكتبة العصرية، لبنان– بيروت.د ط. ص 6 .

الأنماط التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة ، وهو الانتقال بالألفاظ والتراكيب من محلّ إلى محلّ أوسع وأرحب.) [1]

وعليه فالانزياح هو جوهر اللغة الإبداعية، والشعر هو الأنموذج الأرقى للغة العليا. وفي هذا المعنى يقول علي التميمي(599 هـ):(أمّا الشعر في نفسه فهو الدرجة العليا من الكلام كلّه،بعد الكلام الإلهي والكلام النبوي ،فهما فوق كلّ كلام، وفوق كلّ ذي فوق ،لبلاغتهما وشرف المتكلّم بهما ، وما سوى هذين من كلام العرب فيكون على مرتبتين: علياها النظم لما جمع من البلاغة والوزن والقافية وسفلاها النثر لتعريته عن الوزن والتقفية.)[2]

ولعلّ هذا المقول النقدي الذي يجعل الشعر في أعلى مراتب الكلام الوضعي في القرن السادس الهجري ،يتوافق مع المبدأ اللساني عند "دي سوسير **Ferdinand de Saussure**" حول ثنائية اللغة والكلام ، (فالكلام يتميّز بأنّه عمل فردي قائم على الاختيار، بينما الشعر هو انزياح عن الاختيار والتوزيع العادي والمألوف إلى نوع خاص من الكلام يتميّز بنوع من العدول عمّا هو مألوف في اللغة ممّا يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة.)[3]

هذه الطاقة الكامنة في اللغة هي التي ترتقي بها من الوظيفة العقلية الذهنية إلى الوظيفة الوجدانية الانفعالية، ومن وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء، ومن وظيفة الإخبار والتوصيل إلى وظيفة الخلق والتأثير.

والانزياح أخذ حيّزا واسعا في الدرس البلاغي والأسلوبي ، ولعلّ كثرة الخوض فيه لا تحيلنا إلى إضافة جديدة ،لذلك سأوجز ما استطعت في الكشف والتنقيب عن ماهية هذا المصطلح سواء عند القدماء أم المحدثين.

[1] - أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا . دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1 .2006. ،ص10.

[3] – الحيدرة (– 599 هـ – 1202 م) علي بن سليمان بن أسعد بن علي التميمي البكيلي، أبو الحسن، الملقب بالحيدة أو الحيدرة: أديب من وجوه أهل اليمن وأعيانهم، علما ونحوا وشعرا. له كتب، منها : النجوم الزاهرة ، الولاة و القضاة، بغية الوعاة و وفيات الأعيان ،طبقات النحويين. وإنباه الرواة .

[3] – جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج. دار دجلة ، الأردن ،ط1 ،2010 ، ص10 .

بداية ينحصر هذا المفهوم عند ابن جني في كتابه "الخصائص" في المقوّمات التي توصف بالعدول عن أصل لغوي أو قياس نحوي، يقول عنها:(اعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف.)[1]، والعدول عن الأصل ارتبط بالشعر لما له من طبيعة لغوية خاصة، على أنّ ابن جنّي يميز بين العدول بالزيادة والعدول بالانحراف.

(وربّما اتّضح أنّ مفهوم العدول في علاقته بمفهوم آخر جاء عارضا في ثنايا كلام ابن جني وذلك عندما ميّز بين الصفات المعدولة والأسماء الموضوعة في الدلالة على معنى الكثرة.)[2]

وهو ما يحملنا على القول أنّ الاسم الموضوع وإن اتّفق مع الصفة المعدولة في الدلالة على معنى الكثرة ،فإنّ دلالته تبقى مرتبطة بالوضع اللغوي ، أمّا دلالة الصفة فتبقى حادثة مرتبطة بالسياق ما يجعل العدول وثيق الصلة بالاختيار الأسلوبي .

فالشاعر الذي يتوخى إحداث التأثير الجمالي ،يلجأ إلى اختيار الصيغة الملائمة ، ومن المعروف الآن أنّ مفهوم الاختيار يشكّل محور نظرية التعبير ككلّ .[3]

على أن يكون الاختيار قائما على العدول عن الأصل كونه يشكّل معيارا جماليا للانزياح في الشعر، والذي يقوم أساسا على دلالة التجاذب بين القاعدة والاستعمال وهو محور التفكير الأسلوبي في ممارسته للعبة التحوّل في وظائف اللغة ودلالتها ، فالانتزاع والخلع والتجريد ضرب من العدول باللفظ ، وفي هذا يقول ابن جني عن استخدام أسماء الأعلام في غير دلالتها على العلمية:(أفلا تراك كيف انتزعت من العلم الذي هو أبو المنهال معنى الصفة والفعلية.)[4]

فالانتزاع والخلع والتجريد ألفاظ تلتقي مع مبدأي"تجاذب المعنى والنحو والعدول عن الأصل" وهو ما يشكّل عند ابن جني مفهوم "شجاعة العربية" الذي يتشكّل بدوره من "أجناس الشجاعة" وهي كلّها في النهاية تخضع لمبدأ العدول.

---

[1] – ابن جني أبو الفتح عثمان الموصلي: الخصائص.باب شجاعة اللغة العربية،ج2 الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4،ص360.

[2] – محمد مشبال : اللغة والأصول. إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007 ،ص 126 .

[3] – ينظر المرجع نفسه،ص126 .

[4] – ابن جني : الخصائص .ج 2،ص360 .

غير أنّ السمات الأسلوبية التي تناولها ابن جني تقوم على أساس لغوي صرف، ما يعني أنّ تفكيره البلاغي لم يتجاوز حدود اللغة والنحو، وبالتالي لم يتجاوز في مفهومه للعدول مستوى الجملة ولا مستوى النص.و هو حال البلاغة القديمة التي لم تفلح في صياغة مفهوم أو تشكّل بلاغة النص الشعري.

وبهذا الطرح فإنّ البلاغة القديمة وهي تقدّم لنا ملمحا من ملامح الانزياح ،تكتفي فقط بممارسة هذا العدول على لغة الشعر ، وهي تنتهك قواعد اللغة المعيارية، وهو ما يختزل النص الشعري في علاماته الشكلية الجمالية ،فالشعر لا يساوي الوظيفة الشكلية الجمالية عند اللّسانيين بل إنّ قيمته الجمالية تتجاوز السمات اللغوية إلى سمات ذات ارتباط بالسياق.

وهنا تكمن وظيفة المحلّل الأسلوبي الذي يعمل على تفسير الاختيار المحكوم بمبدأ مراعاة السياق والموقف الشعري، وعلى الأسلوبي في هذا المقام أن يقفز على النمط التعبيري العادي ليلامس شرفات النمط الإبداعي الذي يحقق نشوة الانحراف والعدول أو الانزياح ، ولا يتأتّى للشاعر المبدع هذه التقنية إلّا إذا احترف لغة مكثّفة يتعسّر على المتلقي الإمساك بدلالتها إلّا من خلال تفكيك بنيتها العميقة على مستوى الصورة الشعرية المشحونة بشتّى صنوف الانزياح إن على مستوى الصورة المبنية على علاقة التشابه أو الصورة المبنية على علاقة التداعي،بل وحتّى على مستوى الثنائيات الضدية.

المبحث الأول/ الانزياح على مستوى الصورة الشعرية:

مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية،والبلاغية التي اعتراها اختلاف كبير بين الدارسين من حيث الاصطلاح والمفهوم ، فعجّ ميدان النقد والبلاغة بمصطلحات شتى : الصورة البلاغية ، الصورة الفنية ، الصورة الشعرية ،الصورة الأدبية ، الصورة الذهنية ، الصورة البيانية ، وفي المقابل نجد تفاوتا شاسعا في تحديد مفهومها،وتوسع بعضهم حتى جعل الصورة الفنية تدل على كل أبواب البلاغة من بيان وبديع ومعان والتمسها في موسيقى الكلام وفي بناء اللغة .

وتأتي الصورة الفنية على ثلاثة أنواع هي: الصورة الشعريّة المفردة: يكتفي الشاعر فيها بتصوير التشابه الظاهر والحقيقي بين الأشياء، ولا يستخدم المعنى النفسي. الصورة الشعريّة المركبة: يجمع فيها بين ما تراه عينه، وما تشعر به نفسه وعاطفته. الصورة الشعريّة الكليّة: تكتمل في هذه الصورة المعاني التجسيديّة، والنفسيّة، والتعبيريّة للتعبير عن التجربة،وتتكوّن الصورة الشعريّة من مجموعة من العناصر أبرزها الفكرة، والعاطفة، والخيال، والأسلوب بأنواعه العلميّ، والأدبيّ، والخطابيّ، واللغة، والنّظم، وتعمل هذه العناصر على خلق الصورة الشعريّة.

و(مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات التي صيغت تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها)[1]، بينما يقرّ عز الدين إسماعيل بصعوبتها فيقول:(إنّ الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة.)[2]

وإذا تتبّعنا تاريخ تطوّر مصطلح الصورة الفنية وجدناه يتشكّل من مفهومين:

أ- مفهوم قديم:لا يتجاوز حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز.

ب- مفهوم حديث: يضم الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا، وهو ما سنتبناه في مبحثنا ،من خلال خطاب الانزياح في الأنظمة الاستعارية والتشبيهية وكذا الكنائية للصورة الفنية في شعر الحوارج.

[1] -ينظر:جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . المركز الثقافي العربي ،ط3،.1992ص147 .

[2] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ،بيروت ،ط3، 1981.ص 140.

المطلب الأوّل/– الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التشابه:

1–خطاب الانزياح في النظام الاستعاري وبلاغته:

قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته[1].والاستعارة من الصور المبنية على علاقة التشابه شأنها شأن التشبيه، وحسبنا في هذا المبحث أنّها أرقى صور الانزياح الاستبدالي كونها تدرس في السياق،وإنّ فهمها في مدوّنة شعر الخوارج يقع ضمن مفهوم الدلالة ،وإنّ مقاربتنا لاقتحام فضاء شعر الخوارج تنطلق من خلال رحلة السياقات النصية ، ولعلّ إبحارنا في دراسة البنية الاستعارية سيكون بمعية مجموعة من الأنساق الدلالية محاولة منّا للكشف عن الرؤى الإبداعية التي تشكّل البنى العميقة ممثّلة في النسق الاستعاري الذي يؤسس لشعرية الخروج عن المألوف ،وهو ما يحملنا على القول أنّ مدوّنة الخوارج فيها ما يجعل اللغة الشعرية تشكّل باقات من الانزياحات الاستعارية المتشابهة في دلالتها ذلك أنّ شعر الخوارج يمثّل بنية كلية تقوم على وحدة الغايات والمشاعر والخصائص ،ولعلّ أوّل ما يستوقفنا في هذه الرحلة قول عمران بن حطّان:(البسيط)

1–لَا يُعجِزُ الموتَ شيءٌ دونَ خالقِهِ ****والموتُ فَانٍ إذَا مَا نَالَه الأَجَلُ.[2]

يعبّر إحسان عباس عن هذا الانتهاك الدلالي للموت بقوله:(وقد عجب الأقدمون كيف اهتدى هذا البدوي الساذج إلى أن يميت الموت ؟ كلمة قال مثلها من بعد الشاعر الإنجليزي "**جون دون Donne**"[3] حين صرخ ذات مرة : أيّها الموت ! إنّك ميّت لامحالة.) [4]والبيت مترجم من الأنجليزية [5]« death Thou shalt Die »

---

[1] – ينظر: محمد بن يحي: سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث ،ط1، 2011 ،ص 147.

[2]– إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج .ص 32 .

[3] –جون دون (1572– 1631) شاعر إنجليزي، وواعظ عاش في عهد الملك جيمس الأول ،وهو ممثل للشعراء الميتافيزيقيين في تلك الفترة. وصفت أعماله بأنها جديرة وواقعية، واتسمت بأسلوبها الحسي، ومنها سوناتا، شعر الحب والقصائد الدينية، والقصائد الساخرة، والمرثيات، والأغاني، تتسم لغته بالحيوية والمجاز وتعبيراته بالابتكار، مقارنةً بأشعار معاصريه.

[4] – إحسان عباس(م س ذ).ص 32 .

5– والقصيدة ترجمها الناقد العراقي حكمت الحاج ترجمة إبداعية وهي بعنوان: لا تتباه بنفسك يا موت ،ومنها قوله على لسان جون دون : نَومَةٌ واحدةٌ قصيرةٌ تمضي /ثُمَّ نَصحو إلى الأبدِ/ وَلنْ يكونَ بعدَها موتٌ/ بَلْ أنكَ أنتَ حينئذٍ،/ أيها الموتُ/ سَتَمُوتْ.

إنّ هذا البيت المستقل يرقى لأن يكون رؤية نصية تكشف بجلاء عمق التأزّم النفسي للشاعر ، كما تكشف عن دفقه شعورية ذات دلالة انزياحية عميقة حيث استطاع الشاعر بحسّه الإبداعي قلب دلالة الموت في قوله(والموت فان إذا ما ناله الأجل) فهذه البنية الاستعارية تحدّد البعد الرمزي للموت وتلبسه صورة الفناء فيستحيل المعنى من صورته المعنوية إلى صورته الحسية ، وهذا التحول من المعنى المجرد في الذهن إلى المعنى الحسي الملموس ليس إلّا انعكاسا لذات الشاعر الفاعلة في البيت السالف والذي يشكّل نصا بنيويا قائما بذاته ،هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ الانزياح في هذه البنية الاستعارية قد نقل العلاقات الإسنادية إلى حقل غريب ،فالفناء أسند إلى حقل الموت "والموت فان" وهو انتهاك مفاجئ يصفع المتلقي بعصف دلالي جديد لا يدرك معناه إلّا من خلال النسق الذي عمل على خلق الدلالة عن طريق الانزياح عن معيارية الصورة الفنية في حدّ ذاتها.

وعليه فإنّ البحث عن معنى المعنى "الجرجاني" وما يحقّقه من عدول وخروج عن المألوف يتحقّق في شعر الخوارج بصورة جمعية تكشف عن رؤية شعورية موحدة في نظرتهم إلى الموت أو الشهادة ،فهذا العيزار بن الأخنس الطائي خرج يوم النهراوان بين الصفين فأنشأ يقول:(الطويل)

1- أَلَا لَيتَنِي في يَومِ صَفِّين لمْ أُوّبِ*** وغُودِرتُ في القَتلَى بصفّينَ ثَاوِيَا[1]

2- ولمْ أَرَ قَتْلَى سُنْبُسٍ وَلَقَتْلُهُـمْ *** أَشَابَ غَدَاةَ البَينِ مِنّي النَواصِيَـا

3 - ثمَانُونَ مِنْ حَيّي جديلَةَ قُتِلُوا *** عَلَى النّهْرِ كَانُوا يُخضَّبُونَ العَواليَا

إنّ البيت الثالث في هذه المقطّعة مبني على انتهاك مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية ، وهي علاقة قائمة على روابط لغوية غير منطقية ذلك أنّ الشاعر يبني لغته على نسق من المفارقات ، فالبعد الدلالي للشهادة يتشكّل في بناء تركيبي يجنح فيه الشاعر إلى تنافر حاد بين المسند والمسند إليه ،فهو يشبّه صورة شهداء صفّين ورقابهم كلمى بالدماء بصورة العروس وهي تخضّب بالحناء تيمّنا بفرحها.

[1] – إحسان عباس (م س ذ).ص 45 .

وإنّ هذا التنافر بين صورتين ليستا من جنس واحد،بل هما قائمتين على طرفي نقيض :صورة الشهيد الغارق في بحر الدم ،وهو مشهد حزين ومؤثّر ،وصورة العروس وهي تزفّ وهو مشهد سعيد ، هذا التنافر هو الذي يخلق المتعة الفنية لأنّه يؤدي في النهاية إلى تزويد المتلقي بدفقة شعورية مفاجئة وغير متوقعة ،لأنّ لحظة التكشّف الشعوري في مقطّعة العيزار السالفة تستمدّ مقوّماتها من التمسّك بالقيم التي سار عليها الخوارج.

فنحن إذن أمام دفقة عاطفية ورؤية شعورية ، يواجه فيها الشاعر منعطفين دلاليين ،فالأوّل يمثّل ما يختلج في حنايا هذا الخارجي من مرارة وألم نتيجة ما آل إليه الوضع من قتل أصحابه، والمنعطف الآخر يتمثّل في أمنية الاستشهاد واللّحاق بهم.

وأجمل ما في هذه الاستعارة أنّها تقوم على انزياح يشكّل انزياحا في فهم الحياة والموت لدى الشعراء الخوارج ،فهذه الرؤية الثنائية للحياة والموت (هي رؤية تنكر ثنائيتهما، فالحياة مثل الموت وحدات متكرّرة ، ولا وجود للموت حقّا ،فكلّ من يموت سعيد الحظّ ، ويصبح الخلود مثل الموت،جزءا من دائرة وحركة من الحضور إلى الغياب، وتتحقّق من خلال الموت – بهذا المفهوم– حرية الخارجي وخلاصه ، ولذلك كان الموت أمنية الخارجي لما يرى من مكانة الشهيد في الحياة الأخروية الأبدية، وتلك قمّة ثنائية الوجود ، فالشهيد تصدّى لإرادة الموت دفاعا عن عقيدته وارتقى إلى ذروة الخلود الأبدي ، فمن الموت تتولّد الحياة.)[1]، بل إنّ الموت كماهية قد لبس مفهوما جديدا عند شعراء الخوارج ، فقد تحوّل إلى فارس يحسن القنص والكمين ،فيترصد ويمكن للمقاتلين البواسل فيصيب منهم مقتلا ، فالموت بهذا المفهوم يتحول من صورته الذهنية المجردة إلى صورة إنسان يملك القدرة على الترصد واقتفاء آثار فريسته ،ويعبّر عن هذا المعنى الجديد أحد الشعراء الخوارج فيقول:(الطويل)

1– أَرَى الموتَ بَيْنَ السَّيفِ والنَّطْعِ كَامِنًا *** يُلَاحِظُنِي مِنْ حَيْثُ مَا أُتْلِفْتُ

[1] – محمد الحلحولي : الموت والحياة . مجلة جامعة الخليل للبحوث،،المجلد 6 ، العدد 1 ، 2011 ، ص 89 .

فالشاعر في هذه الصورة الاستعارية يكشف لنا عن بسالته ومواجهته للموت الملازم له في كلّ مكان فهو أنيسه ورفيقه ، بل وغايته التي يرومها ويحرص على طِلْبَتِهَا ، ولعلّ في استخدامه للأفعال المضارعة ما يكشف عن استمرارية الملازمة والطلب(أرى-يلاحظني-أتلفت) وفي قوله(كامنا يلاحظني)ما يوحي بشدّة طلب الموت له،حيث يحيط به من كل جانب،في انتظار الفرصة المناسبة للانقضاض عليه[1]

ومن منظور أسلوبي فإنّ البنية الاستعارية في قول الشاعر:(الطويل)

أَرَى الموتَ بَيْنَ السَّيفِ والنَّطْعِ كَامِنًا *** يُلَاحِظُنِي مِنْ حَيْثُ مَا أُتْلِفْتُ[2]

هي بنية مجازية تفسّر الانزياح بوصفه عملية خرق لنظام اللغة المطابق أوّلا ، لينتج عن هذه العملية خلق عالم جديد بوصفه عالم معنى المعنى ثانيا، ويفسّرها كمال أبو ديب بوصفها فجوة أو مسافة توتّر تحدث عن الانتقال الحاد بين الكونين[3].

والانزياح هنا يعني أن شعريّة اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العُرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمَّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية، فبينما يُقَدِّم النثر (المعنى)، يُقَدِّم الشعر "معنى المعنى".

والانزياح في معناه الواسع، هو كل خروج —غير مُبَرَّر- على أصول قاعديّة مُتَعَارَفٍ عليها، ويمكن حصر الانزياحات الشعريّة بالوقوف على الأشكال البلاغيّة والأسلوبية التي يطرحها علم النص، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على حصر الانزياحات الشعرية، وهو يَتِمُّ، أولاً، طبقاً للمستويات الصوتية والدلاليّة، ثم يتم طبقاً للوظائف التقابليّة بأنماطها الإسنادية والتحديديّة والتراكمية، الأمر الذي يسمح مثلاً بالتمييز بين عامل إسنادي، وهو الاستعارة، وعامل تحديدي وهو الوصف، وآخر تركيبي وهو عدم الترابط.

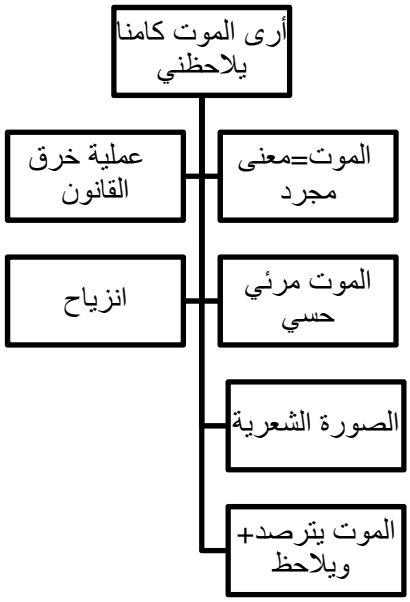
[1] -ماجد النعامي : صورة الشهيد في شعر الخوارج. مجلّة جامعة الأزهر بغزّة،سلسلة العلوم الإنسانية ، المجلد 11 ،العدد2 ،2009ص331 .

[2] - إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص 26 .

[3] - : كمال أبو ديب : في الشعرية .بيروت لبنان ، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1، 1987 ،صص20-21 .

وفكرة الانزياح déflection تعتبر خرقاً منظّماً لشفرة اللغة، يحاول بناء نمط شعوري آخر بنظام جديد، وجملة الأمر أن تجاوز نمطية اللغة أصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر.

و بالعودة إلى ما سبق فالانزياح بهذا المعنى هو تمفصل جدلي بين عالمين ، عالم الموت وعالم الحياة ولعلّ الخطاطة الآتية تمكننا من تفكيك دلالة هذه الثنائية بشكل أوضح من خلال طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول[1]:



وهو ما يؤدي إلى إعادة بناء واقع لغوي جديد ما يجعل العلاقة الإسنادية بين الدال والمدلول قائمة على علاقة غير منطقية،تحيل المتلقي إلى معنى المعنى.

إنّ هذه الخطّاطة تصحّ أن تكون سمة أو قاعدة للكشف عن عديد الانزياحات الاستعارية ، فانظر إلى قول عمرو بن الحصين في رثاء علي بن الحصين وهو يقول:

1- لَمْ يَنْفَكَ فِي جَوفِهِ حَزَنٌ *** تَغْلِي حَرَارَتُهُ وتَسْتَشْرِي.

فالحزن عدل عن قانون اللغة ليتحوّل إلى صورة ودلالة أخرى ، وهي صورة الماء الساخن، ولعلّ الشاعر في هذه الصورة الفنيّة يريد أن يكشف عن صورة ملازمة الحزن للخوارج ،وهو حزن وصل إلى أعلى درجاته تماما كالماء المغلي الذي تجاوز درجة الغليان (لم ينفك ،يغلي ،

[1] -خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني .عالم الفكر ،الكويت ،مج 3 ،ع1،1994ص 398 .

تستشري) للتدليل على ديمومة واستمرارية الحزن عند الفرسان الخوارج ،هذا من الناحية الفنية ، أمّا من الناحية الأسلوبية فإنّ الانزياح يبدأ في هذه الصورة برسم الخريطة السيميوطيقية للغة من خلال رسم مشاعر الحزن لدى الفرسان الخوارج،لينتج عن ذلك إعادة رسم للخريطة السيميوطيقية للأشياء(في جوفه حزن تغلي حرارته)وهو رسم جديد لعالم اللغة في إطار التباعد والاختلاف ، وكأنّ اللغة في هذا الانزياح الاستعاري تمارس هجرة متمفصلة جدليا بين الوقائعي والمتخيّل .

ومن خلال هذا التمفصل بين الحزن كعالم واقعي للغة وبين كونه ماء يغلي كعالم متخيّل ، فإنّ المتلقي يتفاجأ بهذا التكثيف المجازي الناتج عن المباعدة والاختلاف ، ومن المجانسة والجمال والروعة بين طرفي الصورة في الاستعارة نجد الطرماح بن حكيم يشبّه الثور الأبيض وهو ينطلق في الصحراء يعلو النّجاد ويهبط الوهاد ، بالسيف يسلّ تارة ويغمد أخرى على مرتفع من الأرض وفي هذا المعنى اللطيف يقول الطرماح بن حكيم:(المديد)

1-يَبْدُو وتُضمِرُهُ البِلَادُ كَأَنَّهُ *** سَيْفٌ يُسَلُّ عَلَى شَرَفٍ وَيُغمَدُ[1]

2-وكَأَنَّهُ قِهْزَةٌ تَاجِرٍ جِيبَتْ لَهُ*** لِفُضُولِ أَسْفَلُهَا كَفَافٌ أَسْـــــودُ.

في هذين البيتين جمع الطرماح استعارة لطيفة مع حسن التقسيم وصحّة المقابلة ويتجلّى هذا الإجراء على شاكلة الوصف الذي جاء في غاية الحسن (يبدو وتضمره، ويسلّ ويغمد) وهو وصف يقوم على أصالة الإحساس وروعة التصوير ودقّة التعبير، ومرجع هذا التشكيل الجمالي يعزى إلى طبيعة العلاقة بين المسند والمسند إليه ، و هي علاقة تتجاوز عالم اللغة الواقعي إلى عالم متخيل يصدم القارئ بخرق غير منطقي لنظام اللغة ، فالثور الأبيض يتراءى للقارئ وكأنّه سيف يسلّ ويغمد .

بهذه الصورة يغدو تمفصل الانزياح فعلا ونتيجة ، وهو ما يحيلنا إلى القول أنّ عالم الصورة الاستعارية الانزياحية يحيلنا إلى عالمين هما :

[1] -إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص117 .

العالم الواقعي السابق : ويجّسده مشهد الثور الأبيض،والعالم المتخيل الجديد: وهو السيف الذي يسلّ على شرف.

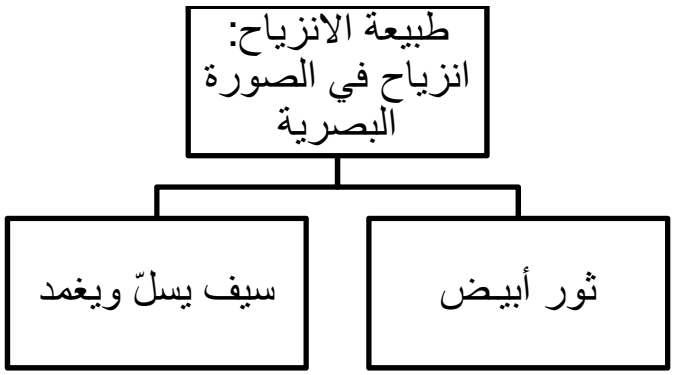
وهذا التمفصل بين هذين العالمين لا ينتهي عند هذا الحد (إنّما هو فهم يرتبط بكون وجود الإنسان في العالم وجود بالقوّة،لا بالفعل بحسب **ياسبرز kjasper** بمعنى أنّه ينبغي للإنسان ألّا يقول إنّي موجود ،بل إنّني موجود ممكن من حيث أنّه لا يملك ذاته الآن ، لكنّه سيصبح ذاته فيما بعد.)[1]

ومعنى هذا أنّ النظام اللغوي قبل الخرق موجود بدلالة أنّ الثور الأبيض واقع لغوي منطقي ، قبل أن يتحوّل إلى ذات أخرى متخيّلة بدلالة أنّه صار كالسيف الذي يسلّ ويغمد. وهذا يعني بالضرورة أنّ النظام اللغوي لا يستطيع أن ينجو مطلقا من الصراع بين الوقائعية والإمكان لكونه يقيم أصلا في الفجوة أو الشرخ أو المباعدة أو التنافر أو الانزياح بين الوجود والماهية أو بين الذات الغوية الأصلية والذات اللغوية المستقبلية، وتيسيرا للفهم لا بأس أن نوضّح هذا المعنى للقارئ بهذا الجدول:

الوقائعية	الإمكان
الثور الأبيض	سيف يسلّ ويغمد
وجود بالقوة	وجود بالفعل
الذات الأصلية	الذات المستقبلية
الوجـود	الماهـية

فالثور الأبيض يتمفصل من عالمه الواقعي فينزاح إلى عالم الإمكان سيفا يسلّ ويغمد ،فيخالف وجوده بالقوّة إلى وجود بالفعل،فينسلخ من ذاته الأصلية ويعدل عنها إلى ذات مستقبلية ، فينحرف معناه من عالم الوجود إلى عالم الماهية.

[1] – جون ماكوري : الوجودية . تر: إمام عبد الفتاح ومراجعة فؤاد زكريا ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1982، ص94 .



بؤرة الانزياح=انزياح في عناصر الصورة المفردة

إنّ السياقات النصية التي يرد فيها الموت تشكّل ظاهرة دلالية حبلى بشتّى أشكال الانزياح(دلالي ،تركيبي) ما أدّى إلى تكثيف الدلالة وبالتّالي انفتاح النص الخارجي على وظائف دلالية جديدة هي نتاج تمفصل حاد بين العالم الوقائعي للغة والعالم المتخيّل ، فالموت أضحى وحشا مفترسا والصبر درعا واقيا وفي هذا المعنى يقول أحد الخوارج: (**الطويل**)

1- وَمَن يَخْشَ أظْفَارَ المَنَايَا فَإِنَّنَـا *** لَبِسنَ لهُنّ السَابِغَاتِ مِنَ الصَّـبرِ.[1]

2- وإنَّ كَرِيهَ الموتِ عَذبٌ مذَاقُه *** إذَا مَا مَزَجْنَاهُ بطيبٍ مِنَ الذِكْـرِ.

3- ومَا رُزِقَ الإنسانُ مثْلَ مِيتَـةٍ *** أرَاحَتْ مِنَ الدّنُيا ولم تُخْزِ فِي القَبرِ.

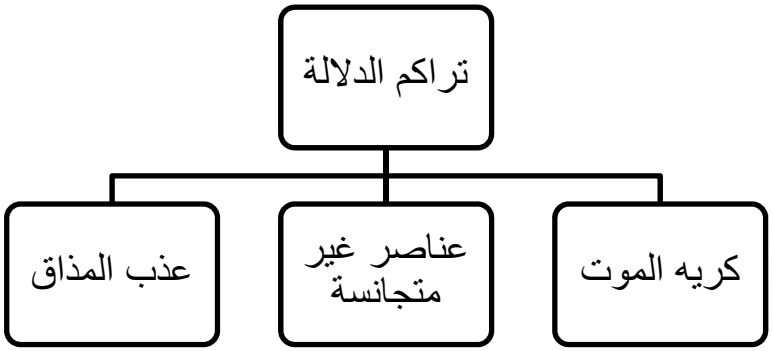
يصور الشاعر في هذه المقطّعة ، صبر الخوارج وجلدهم في مواجهة أعدائهم ومجابهتهم، فهم لا يخافون الموت الذي يحدّق بهم، بل إنّهم يتحولون من كراهية الموت _ وهو فطرة جبل الإنسان عليها الإنسان- إلى حبّه والحرص عليه، وهو حبّ ما كان له أن يكون، لولا إكثار الخوارج من ذكرهم الله، وقد صور الشاعر الشهادة، بالرزق الذي يسوقه االله إلى من يشاء، بل وجعلها أفضل ما رزق الإنسان . ويتمنى أحدهم أن يلحق بأصحابه الذين فرّوا لله عزّ وجلّ ، فيسأله الصدق والثبات عند اللقاء.

إنّ هذا النص يستمدّ بنيته العميقة من معطيات الاستعارة المكنية التي تبدو بيّنة الملامح من خلال اقتران المسند إليه المعنوي بمسند ليس من جنسه[2].

[1] -إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج .ص 255 .

[2]- ينظر : محمود جاسم الصميدعي:شعر الخوارج . 2010 ،ط1 ،ص 75 .

ولعلّ هذا الخرق لم يقتصر على البيت الأوّل بل تجاوزه إلى البيت الثاني تعميقا للفكرة ،وتكثيفا لإعراض الشاعر عن الحياة الدنيا،وهو ما يعمل على خلق نوع من التراكمية في النص ، الأمر الذي يحدث تعدّدا في عناصر الدلالة ، وبالتالي نكون أمام عملية خلق لعنصر دلالي آخر، ويمكننا توضيح هذا المعنى بالخطّاطة التالية:



النتيـجة: تعدد عناصر الدلالة (وجود أكثر من دال).

وبحسب النتيجة المشار إليها في الخطاطة السالفة (وجود أكثر من دال)، فإنّنا ننتقل من التمفصل بين الوقائعي والمتخيل إلى التمفصل المزدوج المفرد ،الذي يشير إلى وجود مستويين بنائين مجرّدين لتحديد الشيفرة السيميائية ،الأوّل منها يعني أنّ الوحدات الصغرى في اللغة هي إشارات ذات معنى مكتمل،بمعنى أنّ كلّ واحد منها يتألّف من دال ومدلول .

أمّا المستوى الثاني للتمفصل فيدلّ على وحدات وظيفية لا تحمل معنى في ذاتها إذ أنّها تحتاج إلى المستوى الأوّل من التمفصل كي تكون إشارات ذات معنى.[1]

والحقيقة أنّ إحساس الخوارج بالموت ترسّخ في قلوب شعرائهم حتّى تجسّد في شعرهم بصور وأشكال حسيّة ترتبط بحالاتهم النفسية ، فهذا معاذ بن جوين وهو يحثّ قومه على الشهادة يتمنى أن ينتشي بكأس الموت فيقول:(الطويل)

4-ألاَ فاقصِدوا يا قومُ للغايةِ التي *** إذا ذُكرتْ كَانَت أَبرَّ و أَعْدلَا [1]

[1] -ينظر:دانيال شاندلر:أسس السيميائية.تر: طلال وهبة ،بيروت-لبنان، المنظمة العربية للترجمة،ط1 ،2008 صص 441-442 .

5- فيَا لَيتَني فِيكُم عَلَى ظَهرِ سَابِحٍ *** شَديدِ القُصَيرى ذِرَاعًا غَير أَعزَلَا

6- ويَا لَيتَني فيكُم أُعادِي عدوَّكُـم *** فَيَسْقيني كأسَ المِـــــنِيّةِ أوَّلَا.

في هذه المقطّعة يدفع معاذ بن جوين الخوارج إلى خوض غمار المعارك موضّحا أفضلية الموت على الحياة الزائلة ، وقد وفّق الشاعر في توظيفه لبعض الأساليب التي أسهمت في إبراز المعنى الذي أراد ،حيث بدأ الأبيات بأداة التنبيه (ألا) لاستمالة قومه ، وأتبعها بأسلوب الأمر(فاقصدوا) ليحثّهم على طبيعة الهدف الذي يجب أن يكون غاية مقصدهم ،ثمّ وظّف أسلوب النداء مقترنا بالتمني"فيا ليتني" الدال على تعظيمه لقومه ،وقد حضر مقاصد البّر والعدل على طلب الشهادة .[2]

غير أنّ شعرية معاذ بن جوين تتجلّى أكثر في قوله(فيسقيني كأس المنية أوّلا)، فالمنية صارت مشروبا روحيا أو أيّ نوع من أنواع السقيا التي تحقّق النشوة، وهذا هو التمييز الذي تبحث عنه الأسلوبية والذي غالبا ما يتحقّق عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي لاسيّما في مستواه الدلالي.[3]

فشعرية "**جوين**" وبلاغته في هذا المقطع تتأتّى من اللاّمتوقع ، وهو ما يخلق في نفس المتلقّي المفاجأة والإعجاب على عكس المألوف أو المكرور ، فمعاذ بن جوين يبحث عن النشوة بمبدأ الألم في حين أنّها تتحقّق في العالم الوقائعي بمبدأ اللّذة ،فالموت بمنظور وجودي لطالما كان مصدر خوف الشاعر العربي قبل الإسلام ،غير أنّ هذا الهاجس يتحوّل إلى قمّة الاستثناء عند شعراء الخوارج ،وهو ما يشكّل تجاوزا للنمط التعبيري المتواضع عليه عند شعراء ما قبل الإسلام (وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين ،كما قد يكون لجوءا إلى ما ندر من الصيغ.)[4]

---

[1] -إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج.ص115 .

[2] - ينظر: ثائر شعبان محمد أبو ركبة : البطولة في شعر الخوارج .رسالة ماجستير،كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية غزّة ،2012 ،ص 37

[3] - ينظر : باشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة-الجزائر،2006 ،ص 156 .

[4] - المسدي عبد السلام :محاولات في الأسلوبية الهيكلية .مجلة الموقف الأدبي،اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق –سوريا ،آذار 1997 . ص67 .

ولا نغادر بيت معاذ بن جوين لأنّه يستحقّ منّا وثبة نوعية لبلوغ عالمه اللغوي المشحون بالقيم التعبيرية والانطباعية التي تختزلها بنيته الاستعارية في شكل شحنات عاطفية متدفقة ،وهو ما يعني وقوفنا على دراسة وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية وهو ما أشار إليه "**شارل بالي charle bally**" في بحثه الأسلوبي عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلّم ليوفّق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله.

وعليه فإنّ شعرية جوين في استعاراته ناتجة عن سبق فكري نابع من عقيدة الخوارج في فهم الموت ، وناتج أيضا عن مجهود الشاعر في اختيار الأسلوب الأنجع لإيصال فكرته إلى المتلقّي ، وهو ما يضمن له تحقيق شحنات عاطفية كفيلة بالتأثير فيه.

"ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ البطولة الحزبية في العالم العربي القديم لم تتمثّل في حزب كما تمثّلت في حزب الخوارج ، وقد تحول كلّ منهم إلى مجاهد شاكي السلاح يطلب الموت والشهادة في ميادين الجهاد،أمّا جماعاتهم فتحوّلت إلى كتائب حربية تقبل على الموت بنفوس راضية ،وكأنّه الباب الموصد بينها وبين فراديس الجنان ،فهي تريد اجتيازه حتّى تنطلق إلى الملأ الأعلى "[1]

هذا المشهد التاريخي لواقع الخوارج تجلّى بعمق في محاكاة الشعراء الخوارج له فجاء خصيبا ، وهو ما يفسّر الأبعاد الفردية والجماعية للبطولة في شعرهم ، حتّى تشعر كأنّها لوحة فنية تشكّل متتالية أو فسيفساء ذات معلم واحد ومشهد واحد.

والأجمل في هذه المشاهد هو تلك الانزياحات التي تغذّي بنيتها الاستعارية بصور غير مألوفة ومنها قول قطري بن الفجاءة يستنكر بعد الشهادة عنه وهو يرومها بشدّة فيقول:(الطويل)

1- إِلَى كمْ تُغَادِرُنِي السُيوفُ ولَا أَرَى *** مُغَازَاتها تَدْعُو إِلَى حِمَامِيَـا.[2]

2-أُقَارِعُ عَنْ دَارِ الخُلُودِ وَلَا أَرَى *** بَقَاءً عَلَى حَالٍ لِمَنْ لَيْسَ بَاقِيَا.

3-وَلَو قَرَّبَ الموتُ القِرَاعَ لَقَدْ أَنَى *** لموتِي أَنْ يَدْنُو لِطُولِ قِرَاعِـــيَا.

[1] – شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي .دار المعارف ،ط2ص 54 .

[2] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج. ص 125.

فالسيوف تملك القدرة على المغادرة والمبارحة ، والمغازاة تدعو الشاعر لحمامه وكأنّه مدعو لمأدبة ،وحسبه أن يظفر فيها بإكرامية الموت وهو شرف الخارجي.

إنّ جوهر هذه الرؤية الانزياحية قائم على الاستعارة الشعرية وهي (انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقّق بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى ،لأجل العثور عليه في المستوى الثاني.)[1]

فالمتأمّل في طبيعة العلاقة الإسنادية بين السيوف وهي تأبى النيل من عنق الشاعر من جهة ،وبين أمله في أن تدعوه مغازيه إلى الموت ، يفاجأ لا ريب بنسق لغوي يرنو إلى اللاعقلانية واللاّمألوف ، وهو ما يميّز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها وألقها ،ما يفسّر ما للانزياح من تأثير جمالي وبعد إيحائي ناتجين عمّا يتولد في القارئ من إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللاّمنتظر واللاّمتوقع (وإنّ هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكّل لديه لذّة وطرافة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللّغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية.)[2]

فمعادلة الموت في شعر الخوارج دائمة الحضور،ومرجع ذلك انشغالهم الدؤوب المتواصل بالقتال ، وهو ما جعل نظرتهم إلى الحياة نظرة أحادية حيث يتم إقصاء الآخر في توجهاتهم العقدية والسياسية ،كما كان شعر الأزارقة من الخوارج تسجيلا لبطولاتهم وانتصاراتهم الحربية ،ووجودهم كان سلسلة متصلة من المعارك ورثاء لقتلاهم إذ كانوا يرون الحرب التي يخوضونها حربا مقدّسة لذا أخذوا يتسابقون إلى الموت رغبة في حياة ما بعد الموت ، وفي هذا المعني يحاور قطري بن الفجاءة نفسه الفانية ، محاورة جميلة ، يبث فيها الشجاعة ويكشف لها حقيقة كونيه خالدة ، فالموت حقّ ولا أحد ناج منه؛ لذا فلا خلاص للنفس ، إلاّ أن تختار الميتة المشرفة، التي تخلد ذكراها :(الوافر)

1-أقولُ لَها وَقَد طارَت شَعاعاً*** مِنَ الأَبطالِ وَيحَكِ لَن تُراعـــــي

2-فَإِنَّكِ لَو سَأَلتِ بَقاءَ يَومٍ *** عَلى الأَجَلِ الَّذي لَكِ لَم تُطاعي

[1] – ينظر : صالح هاشم : بنية اللغة الشعرية .مجلة المعرفة، دمشق ،1979ص 164 .

[2] – موسى ربابعة : الأسلوبية . مفاهيمها وتجلّياتها دار الكندي،ط،1 ، 2002،ص 56.

3-فَصَبراً في مَجالِ الموتِ صَبراً *** فَما نَيلُ الخُلودِ بِمُستَطاعِ
4-وَلا ثَوبُ البَقاءِ بِثَوبِ عِزٍّ *** فَيُطوى عَن أَخي الخَنعِ اليُراعُ
5-سَبيلُ الموتِ غايَةُ كُلِّ حَيٍّ *** فَداعِيَهُ لِأَهلِ الأَرضِ داعي
6-وَمَن لا يُعتَبَط يَسأَم وَيَهرَم *** وَتُسلِمهُ المَنونُ إِلى اِنقِطاعِ
7-وَما لِلمَرءِ خَيرٌ في حَياةٍ *** إِذا ما عُدَّ مِن سَقَطِ المَتاعِ[1]

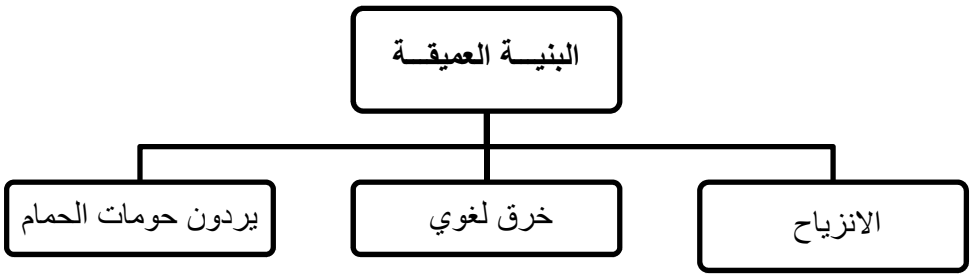
فأخوف ما يخافه الخارجي أن يكون من سقط المتاع ،فإذا كان الموت غاية كلّ حيّ ، فالأولى أن يموت الإنسان تحت ذرى العوالي ،فهذا أحد الخوارج يصف أصحابه وهم في طريقهم إلى الحرب قائلا (الكامل)

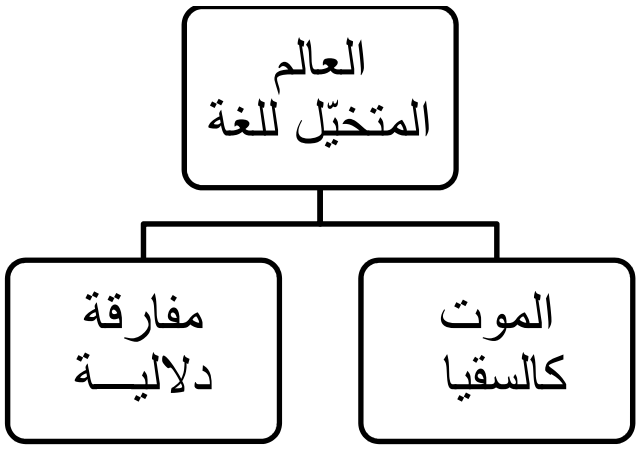
1- وهُمُ الأسُودُ لَدَى العَرِينِ بَسَالةً *** وَمِنَ الخُشُوعِ كَأَنَّهم أَحْبارُ.[2]
2- فكَأَنَّما أَعْدَاؤُهم أحبَابُهُـــم *** فَرَحًا إِذَا خَطَرَ القَنَا الخطَّارُ.
3- يَرِدُونَ حَوْمَاتِ الحِـمَامِ وإِنَّهـا *** تَاللّهِ عنْدَ نُفُوسهم لَصِغَارُ.

إنّ هذه المقطّعة تشكّل متتالية فنية،فكلّ بيت فيها يستقلّ بصورة جمالية ، ولعلّ أجملها قدرة الشاعر على خلق عالمين متمفصلين في البيت الرابع، وهما عالم اللغة الواقعي والمتمثل في فعل الورود ، والعالم المتخيل والمتمثل في ورود الحِمام أي الموت ،فورود الماء وهو المحمول اللغوي الأصلي انزاح في معناه إلى ورود للموت ، والحقيقة أنّ المتلقي المستقبل للخطاب ينتظر مشهدا مألوفا ،ولكنّه في لحظة دفق شعري يفاجأ برسم صورة جديدة لم يألفها حتّى الشعراء خارج دائرة الشعر الخارجي ،وهي صورة الإقبال على الموت الذي يترقّبه الشاعر الخارجي بكلّ لهفة كما يترقّب العربي القديم مورد الماء. إنّ هذا التنافر بين المسند والمسند إليه هو الذي جعل من هذا الانزياح صورة استعارية تخالف النمط الاستعاري الأرسطي، ذلك أنّها تنتقل من المشابهة إلى المباعدة والمنافرة ،فشتّان بين مورد الماء كمصدر للصراع من أجل الوجود وبين الموت كمصدر لنهاية هذا الوجود. وهو ما يحيلنا إلى القول أنّ ماهية الوجود عند الخوارج تتباين عن

[1] -إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج . ص122.
[2] - نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي . دار النفائس ،بيروت ،ط6 ،2006، ص 371 .

ماهيته عند غيرهم ، فهذا الخرق لمفهوم فلسفة الوجود الإنساني يعمل على استثارة واستمالة المتلقي وتحفيزه ذهنيا ليلج إلى البنية العميقة لهذا النسق الاستعاري ،وافتراضيا فإنّ المرسل إليه يتصوّرها وفقا للشكل الآتي:





وعليه فإنّ النظام الاستعاري يكمن في الطابع المغاير بين الدلالات المشكّلة للسياقات النصية ،فاللغة تغادر دلالتها المألوفة لتمارس رحلة إبداعية غير مألوفة ،(إنّها رحلة الابتكار والخلق الجديد الذي يقوم على خرق التطابق في العلاقات اللغوية من خلال استثمار تقنية التنافر بين الدال والمدلول اللذان يتمردان على الثبات حتّى على مستوى التعبير الواحد.)[1] والحقيقة أنّ

[1] – ينظر: محمود جاسم الصميدعي:شعر الخوارج .صص 74 –75 .

البحث في النظام الاستعاري لشعر الخوارج يقودنا إلى رؤية نقدية جديدة في تشكيل طبيعة هذا النظام ، ذلك أنّ الاستعارة في مدوّنة الخوارج ليست ظاهرة مفردة أو معزولة بل أنّها تشكّل نسيجا نصّانيا متكاملا ، وهو ما يتبناه الدرس الاستعاري الحديث فيما يدعى بالخطاب الاستعاري الذي يتشكّل أساسا من استعارة محورية كلّية تتفرع عنها باقي الاستعارات الفرعية المشكّلة للخطاب الشعري ،ويمكن توضيح هذا المقول أو الرأي بالشكل التالي:

الخطاب الاستعاري

الاستعارة الكبرى[1]

-لا يُعْجِزُ الموتَ شيءٌ دُونَ خَالِقِهِ***والموتُ فَانٍ إِذَا مَا نَاله الأَجلُ.

استعارات فرعية

يخضبون العواليا	أرى الموت كامنا يلاحظني	في جوفه زن تغلي حرارته
أظفار المنايا	لبسن لهنّ سابغات من الصبر	يسقيني كأس المنية
تدعو إليّ حماميا	إلى كم تغادرني السيوف	يردون حومات الحمام

فالاستعارة المحورية في المخطّط السالف ناتجة عن حقل الموت،وهو ظاهرة أدبية جديرة بالدراسة في حقل الخوارج.

[1]- مفهومَ الاستعارة الكُبرى هو مفهومٌ نقصد به استعارة مشهدٍ عام ببعديه: اللغوي، والدلالي أو التأويلي المحتمل الذي ينتجه تأويلُ الذات الشاعرة ويلقي به في طريق التلقي ليصبحَ محرضاً له على مقاربة المشهدِ الشعري الذي تسعى الذات الشعرية لترسيمه ، أي ترسيم علاماته الدلالية التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة.وبالتالي على جملة من المتتاليات الاستعارية الفرعية.

2- فاعلية الاستعارة في الخطاب الشعري الخارجي:

من الضروري أن نوضّح أنّنا اعتمدنا في مبحثنا هذا على منهج العيّنة في الحقول الدلالية ، ووقع اختيارنا على حقل الموت، وبالتالي فإنّ دراستنا للنظام الاستعاري فيه نابعة من أنّ شعر الخوارج يشترك في وحدة الخصائص والغايات والمشاعر ، وعليه فإنّه من باب الإيجاز ارتأينا أن نركز على الحقل الأكثر شيوعا في المدوّنة وهو في نظرنا الحقل الرئيس الذي تولدت عنه باقي الحقول كحقل الحرب والبطولة والزهد ، والتي تعدّ في حدّ ذاتها " استعارة كبرى تخضع لقواعد سياقية داخلية وكذا لقواعد إيديولوجية تتمثّل في مختلف علاقات التماثل والتخالف التي تقيمها مع عناصر العالم الخارجي".[1]

وعليه فإنّ كلّ قصيدة خارجية إنّما هي استعارة محورية تتفرع إلى مجموع استعارات القصيدة ككلّ وقد سمّاها "ريفاتيرRIFFATER" بالاستعارة المحبوكة أو المرشّحة ، وهي مجموعة من الاستعارات المتسلسلة تتعالق فيما بينها عن طريق التركيب[2]، وإنّ هذا التعالق في النظام الاستعاري يشكّل مؤسسة انزياحية كبرى يؤطّرها تسعون شاعرا منهم ثماني نساء ،وواحد وخمسون بالمائة منهم لم يتجاوز القصيدة الواحدة ،أمّا بقية شعراء الديوان فقد كانوا من المقلّين ...واللّذين تجاوزوا القلّة هم : عبيدة بن هلال اليشكري وله عشر قصائد ،والأعرج المعني وله إحدى عشرة قصيدة ، وحبيب بن خدرة الهلالي وله ثلاث عشرة قصيدة ، و من أبرز شعرائهم قطري بن الفجاءة وله سبع عشرة قصيدة ، وعمران بن حطان وله أربعون قصيدة وأمّا الطرماح بن حكيم فله ديوان مطبوع إلّا أنّ أكثر شعره جاء على غير مذهب الشراة.[3]

ولأنّ شعر الخوارج يشكّل وحدة لسانية تشترك فيها وحدة الغايات والخصائص والمشاعر النفسية، فإنّ النظام الاستعاري في المدوّنة يشتغل على جهاز مشفّر مصدره الاستعارة الأمّ

[1] - ينظر:سعيد الحنصالي :الاستعارات والشعر العربي الحديث . دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط1، 2005، ص 15 .

[2] - المرجع نفسه ،ص 23.

[3] - ينظر: نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي.ص 341- 342 .

،التي تتفرع فيما بعد إلى سلسلة من المتتاليات الاستعارية الفرعية معلنة ولاءها للنظام المركزي الذي يشتغل وفق سلطة الاستعارة الكبرى.

وأكثر شعر الخوارج يدور في باب العقيدة وهو ما يجعل أغراضه متشابكة و متداخلة ولعلّ أهمّها:

1 -المراثي

2 – شعر الحرب

3– الزهد

4– الهجاء

5– الفخر

وأغراض الشعر الشعر الخارجي تنبع من منهل واحد وهو معين العقيدة ، وهو ما دفعنا إلى القول أنّ ديوان الخوارج ككلّ يشكّل قصيدة استعارية كبرى ذات مرجعية عقدية خارجية.

هذه القصيدة الاستعارية الكبرى تقوم في بنيتها الأسلوبية على علاقات المشابهة ، وهو ما يحملنا على القول أنّ الاستعارة الخارجية لم تخرج في تركيبتها الفنية عن الاستعارة الأرسطية القائمة على المحاكاة ، ومعنى هذا أنّ النظام الاستعاري في شعر الخوارج كان محاكاة لأساليب العرب القدماء التي لم تخرج في صيغتها الفنية عن مبدأ المماثلة أو المشابهة الذي ينتمي إلى مبدأ الحسية وهو حال العقلية العربية آنذاك ومن ثمة فنظرية العدول العربية تلتزم بالعلائق العمودية (كالحنين إلى الماضي وتوظيف الاستعارة وتفضيل القديم لأنّه الأصل في السلسلة العمودية لعمود الشعر.)[1]، وكلّ هذا قائم على علائق الاستبدال سلبا وإيجابا ووجودا وعدما.

[1] – علي كاظم علي : البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير . مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية،المجلد 8 ،العدد 2 ،2009 ،ص 63.

2 – البنية الأسلوبية للتشبيه وبلاغته:

نظر البلاغيون العرب إلى التشبيه بوصفه(الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه حتّى إنّ بعضا من هؤلاء رفعه إلى مكانة سامقة ،معتبرا إيّاه من أشرف أنواع البلاغة ،وأنّه ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية .)[1]

ويعتمد التشبيه في حقيقته على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر ،وهذا الأمر يدعو المبدع للجوء إليه إذ يمنح النص بعدا إيجابيا من خلال قدرة الشاعر على تقريب الصورة إلى الأذهان فيعمل عمل الاستعارة ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان قيمة هذه السمة الأسلوبية ،ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية بالتحليل لبيان هذه السمات الأسلوبية ،يقول أبو بلال مرداس بن أدية :(البسيط)

1–مَا إِنْ نُبَالِي إِذَا أَروَاحُنا خَرجَتْ *** مَاذَا فَعَلتُم بِأجْسَادٍ وَأَوصَـالِي[2]

2–نَرجُو الجِنَانَ إِذا صارَتْ جمَاجِمُنَا *** تَحْتَ العُجَاجِ مِثْلَ الحَنظَلِ البَالِي.

إنّ الشاعر عمد إلى استخدام الشبه الواضح في قوله :(صارت جماجمنا تحت العجاج مثل الحنظل البالي)،وهو ما يجعل هذا النسق اللغوي شديد الإيحاء ،فقد عمد إلى هذا المشهد الدرامي ليضع المتلقي أمام رهبة مشهد جماجم الفرسان والخيل تدوسُها بحوافرها حتّى تتراءى للناظر ،كأنّها مثل نبات الحنظل البالي ،وهو تشبيه يصوّر مدى مرارة هذا المشهد،وقد غذّى الشاعر صورته الفنية بتكثيف نظام العناصر في الصورة المرئية ،فتعدّدت الدلالات عند القارئ لتلامس فضاء الزمان والمكان وهي ترسم الحدود الجغرافية والتاريخية للصورة التشبيهية المبنية على علاقة المشابهة بين عالمين متمفصلين ،عالم الإنسان وعالم النبات بل وحتّى عالم الحيوان،فالجماجم الإنسانية تدوسها أقدام الحيوان وهي مفارقة أناسية تجعل الشاعر يغادر هذين العالمين إلى عالم متخيّل وهو عالم النبات الذي لا يخلو هو الآخر من أسى ومرارة ،

[1]– سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية .منشورات عويدات ،بيروت–لبنان ،ط1 1999 ، ص 151 .

[2] – إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص 64 .

فتصير هذه العناصر الثلاثة مرفوضة في وجوده (عالم النبات) الواقعي ما يجعله يبحث عن الوجود الممكن في ذاته وهو عالم الجنان أو عالم الخلود السرمدي .

ولعلّ ما يميّز هذه العوالم الثلاثة هو الوصف المقيّد بالتشبيه الذي أضفى على الدلالة أثرا إيجابيا للنص ، وهو أثر يتسم بالحركية الصاخبة التي تخلد فيما بعد إلى عالم السكون ، وهو في نظرنا انزياح دلالي توليدي ناتج عن المستوى التركيبي لنظام الصورة وأنّ الانزياحات الدلالية تعمل على تعميق الترابط في النص الشعري ما يجعل منه كيانا عضويا موّحدا من خلال عملية الانتهاك الحاصلة في العلاقات اللغوية التي تعمل على إ ثارة القارئ وتحفيزه ذهنيا ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي قد تبوح لنا ببعض أسرار الشاعر الوجدانية،ولعلّ في قول كعب بن عميرة نزر من هذا البوح وهو يرثي أبا بلال الشهيد الحيّ في وجدان الخوارج فيقول:(الطويل)

1-شَرَى ابنُ حُدَيرٍ نَفْسَهُ اللهَ فاحْتَوَى *** جِنَانًا مِنَ الفِردَوسِ جَــنَّ نَعيمُهَا[1].

2-وأَسعدهُ قومٌ كَأنَّ وُجُوهَـــــــــهُمْ *** نجومُ دُجُّنَاتٍ تَجَلَّتْ غيُـــومُهَا.

3-مَضُوا بسيُوفِ الهندِ قِدْمًا وبِالقَـــنَا *** علَى مَقرُباتٍ باديَاتٍ سهُومُـها.

فابن حدير هو الرمز التاريخي للخوارج ،وتترسّخ رمزيته في الذاكرة الجمعية لهؤلاء حين يظفر مرداسا بالشهادة ، وهو يخوض حربه بمعية أتباعه وأنصاره ،هؤلاء القوم وهم يدفعون بقائدهم إلى نيل الحسنى الكبرى (الشهادة) تتراءى وجوههم للشاعر كأنّها نجوم غرّاء مضيئة أضاءت بنورها فأزاحت الغيوم الداجنة.

إنّ هذا الرسم التصويري المشحون بالأحاسيس والمفعم بالعاطفة يدفعنا إلى أن نسأل أنفسنا ببساطة: لماذا يثير التشبيه عواطفنا ؟ وما سرّ المتعة التي نجدها في هذا الخرق اللغوي ؟ ولماذا نغرق في اللّذة حين نصوّر وجوه المحاربين بالنجوم المنيرة؟؟

[1] المصدر السابق .ص75.

إنّ بنية التشبيه عند كعب بن عميرة لا تتحقّق على المستوى السياقي، بل تتحقّق على المستوى الدلالي، ذلك أنّنا بصدد استبدالنا للمعنى حيث لا يكتفي مفكّك الرسالة بالخضوع للقانون اللغوي الذي يستلزم لكلّ دال مدلولا معيّنا ،بل يلجأ إلى تفكيك ثان للوصول إلى المعنى الثاني ،وعليه فالتشبيه لا يتحقّق في المعنى الأوّل بل في المعنى الثاني بسبب الخرق الذي يعمل على تشكيل المنافرة ،وبفضل المعنى الثاني تستعيد الجملة التشبيهية عنصر الملاءمة فتتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة ،ويمكن توضيح هذا المعنى بالخطّاطة التالية:

	التشبيــه قوم كأنّ وجوههم تجلّت نجوم دجّنات غيومها	
المستوى السياقي المسند إليه	↓	المستوى الاستبدالي المسند
المعنى 1		المعنى 2
	منافـرة إسناديـة = انـزياح لغوي	

فلا شكّ أنّ هذه الخطاطة توضّح لنا اتّساع مساحة المنافرة بين وجوه القوم (المشبه) وبين النجوم وهو المشبّه به ،برغم أنّهما يقوما على علاقة المشابهة كقاسم مشترك بين طرفي التشبيه وهو صفة الوضاءة والنورانية .

وعلى نحو هذه الخطاطة تسير البنى الأسلوبية للتشبيه في شعر الخوارج على اختلاف حقوله وإن كانت منحصرة في الشعر العقدي والسياسي لمذهبهم.

ولا يقف المتلقي على صورة من صور التشبيه في ديوانهم إلاّ ووقف على محور المنافرة فيها ، ولنا أن نقدّم في هذا الباب بعض الشواهد الشعرية على البنى التشبيهية في هذا اللون من الشعر ومن ذلك قول عمرة أمّ عمران بن الحارث الراسبي ،وهي تقول في رثاء ابنها :(البسيط)

1 – اللهُ أيَّدَ عِمرانًا وطَـــــهَّره *** وكان عمرانُ يدعُو الله في السَّحرِ[1]

2- يَدعُوه سرًّا وإعلانـــَا ليرزُقَه *** شهادةً بِيَدِ مِلحـــــــادةٍ غُدُرِ

3- ولَّى صحَابتَه عَنْ حرِّ ملْحَمةٍ *** وشَدَّ عِمرانُ كالضِرغَامَة الهُصـرِ.

فالمشبّه هو عمران يؤول فجأة عند المتلقي إلى أسد شديد الفرس والكسر،فبالرغم من علاقة المشابهة بين عمران كمشبه والأسد كمشبّه به وهي البسالة والشجاعة والقنص والفرس إلاّ أنّ المشبّه ليس من جنس المشبّه به فعمران إنسان والأسد حيوان مفترس، وهو ما يوسّع هذه المنافرة بين طرفي التشبيه ،ومثل هذا الانزياح اللغوي نجده في قول أخت الحازوق الحفصي الخارجي في رثاء أخيها إذ نجدها تقول(الطويل)

1-أَعينيَّ جُودَا بالدُموع على الصَدرِ*** عَلى الفَارسِ المقتُول في الجَبَلِ الوَعرِ [2]

2-فإن تقْتلوا الحَازُوقَ وابن مُطَرِّفٍ*** فإنَّا قَتَلنا حَوْشَـباً وأبَا جسرِ[3].

3-أقلّب عينيّ في الركِابِ فَلاَ أرَى *** حُزَاقًا وعَيْنِي كالحَجَاةِ مِنَ القَطرِ

إنّ الكلمة المفتاح في هذه المقطّعة هي لفظة عيني فالشاعرة ،وهي تخاطب عينيها على غرار الخنساء، تأمرهما بكرم التهاطل بكاء على فقيدها الحازوق حتّى تشبّههما بالحجاة ، فالعلاقة في شكلها الإسنادي السياقي علاقة منطقية تكمن في المشابهة القائمة بين البكاء الشديد والمطر ، ولكنّ العلاقة في شكلها الإسنادي الاستبدالي علاقة لا منطقية إذ لا شيئ يجمع بين العين والمطر وهو ما يعطي بعدا أوسع للمنافرة بين طرفي التشبيه ، وتشكّل هذه المنافرة

[1] – إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج .ص 85 .

[2] – المصدر نفسه ص 89 .

[3] – المصدر نفسه ،ص 89 .

متتالية تشبيهية تتكرّر في كلّ صورة ومن ذلك قول يزيد بن حبناء في لقاء الخوارج معاتبا بن ورقاء:(الطويل)

3- صَبَحْنَا بِرَازِ الرّوزِ مِنَّا بغارةٍ *** كوِرْدِ القَطَا فيها الوشيجُ المقوَّمُ .[1]

ومثل هذا المعنى يتردّد في قول عبيدة بن هلال اليشكري:(الكامل)

1- وُمسوَّمٌ للمَوتِ يَركبُ درعهُ *** بين القواضبِ والقَنَا الخطّارُ.[2]

2- يَدنُو وتَرفَعُه الرّماحُ كَأنَّهُ*** شِلوٌ تَنشَّبَ في مَخَالِبِ ضَارِ.

وليس بعيدا عن تشبيه هذا المقاتل الخارجي ، وقد قتل في الوغى ،قول قطري بن الفجاءة وهو يصوّر هذه المشاهد البطولية فيتحدّث عن نفسه مفتخرا :(البسيط)

5- ورُبَّ هَاجِرةٍ تَغْلِي مَراجِلُهَا ***مَخَرْتُهَا بِمَطَايَا غَارَةٍ تَخِـــدُ.[3]

6- تجتَابُ أوديةَ الأفْزَاعِ آمنةً *** كأنَّها أُسْدٌ تَقْتَادُها أَسْدُ.

إنّ هذه الصورة التشبيهية حتّى وإن كانت نمطية في سياقها ،خاضعة لعمود الشعر في لزومها لقاموس الصورة الفنية، فإنّ بنيتها الدلالية القائمة على نظام المنافرة بين طرفي التشبيه يجعل منها انزياحا استبداليا من شأنه استمالة المتلقي من خلال الخرق اللغوي .

وهكذا تتكرّر هذه الخروقات اللغوية ولكن هذه المرّة في باب الاعتراف بقوة الخصم ، فلطالما كان المهلّب بن صفرة النقطة السوداء في حرب الخوارج حتّى تحوّل حكم التولّي فيمن يواجهه ليس جبنا بل عجزا عن المواجهة ، وفي هذا المعنى يقول فارس الخوارج قطري بن الفجاءة وهو يذكر ضعف خالد بن عبد الله بن أسد في لقاء الأزارقة ،وكيف تغيّرت الحال حين آلت لقياه إلى المهلّب فنجده يقول:(الطويل)

1-أَلَمْ يأتها أَنّي لعِبتُ بخَـــالدٍ *** وجَاوزتُ حدَّ اللّعبِ لَولَا المهَلَّـبُ.[4]

2- وأنّاَ أخذنَا مَالهُ وسِلاحَـــه *** وسُقنَا لَهُ نِيرانَها تَتَهَـــلَّبُ.

[1] - إحسان عباس:(م س ذ). ص 98 .

[2] المصدر نفسه ،ص 107.

[3] - المصدر نفسه،ص 124 .

[4] - المصدر نفسه، ص ،127.

3-فلَم يبقَ منهُ غيرَ مُهجةِ نَفسهِ*** وقَد كان منه الموتُ شبرًا وأقربُ.

4-ولَكن مُنِينا بالمهلّبِ إنّـهُ ***شَجًى قَاتلُ في داخلِ الشَجَى مِنشَبُ.

فالمهلّب هو الشجى القاتل في حلق كلّ خارجي ،وهذا لا يعني تساوي الطرفين في المعنى ذلك أنّ التشبيه لا يعدو أن يكون علاقة مقارنة بين طرفيه لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو أكثر(هذه العلاقة قد تسند إلى مشابهة حسّية ، وقد تسند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين.)[1]

وبحكم هذه العلاقة القائمة على المقارنة فإنّ المعنى الأوّل وهو المعنى السياقي لا يساوي المعنى الثاني وهو المعنى الاستبدالي وتبقى وظيفة التشبيه بهذا المفهوم تكمن في المقارنة بين طرفيه دون مراعاة التناسب النفسي الذي ينبع من المواقف والانفعالات الإنسانية التي يتشكّل منها نسيج التجربة الشعرية .

وعليه فجلّ البنى الأسلوبية في شعر الخوارج تقوم على هذا الفهم ،والذي يحيلنا إلى أنّ التشبيه يفيد الغيرية ، وهو ما يفّسر طبيعة المنافرة الموجودة بين طرفي التشبيه ما يجعلهما متمايزين وغير متفاعلين ، ولعلّ هذا ما يميّزه عن الاستعارة على أنّ كلاهما يعدّ انحرافا لغويا لبنية الشعر الخارجي.

فالكلمة الشعرية إن في الاستعارة أو التشبيه تفقد وظيفتها التواصلية ، وهذا التواصل ليس إلاّ مبدأ الشكل نفسه الذي يبتعد فيه الخطاب عن التعبير الشائع (والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوي البنوي للشعر أنّ الكلمة الشعرية تفقد مهمّتها باعتبارها عملا تواصليا إذ أنّها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء أو بعبارة أدقّ لا توصل سوى ذاتها : ويمكن أن يقال إنّها تتّصل بنفسها وهذا التواصل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه وعندما يدخل بين كلّ مستوى من القول وآخر ضرورة التطابقات المتعدّدة فإنّ الشاعر يغلق خطابه على ذاته ،هذا الإغلاق هو الذي يسمّى عملا.)[2]

[1] – جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.المركز الثقافي العربي، ط 3 .1992 ،ص 172.

[2] – صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص ،عالم المعرفة ، الكويت ،ص 125 .

هذا الإغلاق نجده يتكرّر عند الشعراء الخوارج ليشكّل متتالية كبرى، إن في النظام الاستعاري أو في البنى التشبيهية، فهذا الرهين بن سهم المرادي يجسّد هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر واللغة الممكنة فينشد قائلا :(البسيط)

1- يانَفسُ قد طالَ في الدُنيا مُرَاوغتي *** لَا تَأمَنينا لِصرفِ الدَهرِ تنغيصَا.[1]

2- إنِّي لبائعُ ما يفنَى لباقيـــــــــةٍ *** إنْ لم يُعِقْني رَجاءُ العيش تَربيصَا.

3- أخشَى فُجاءةَ قومٍ أن تُعاجـــلَني*** ولم أُردْ بِطوال العُمر تنْقيصَا.

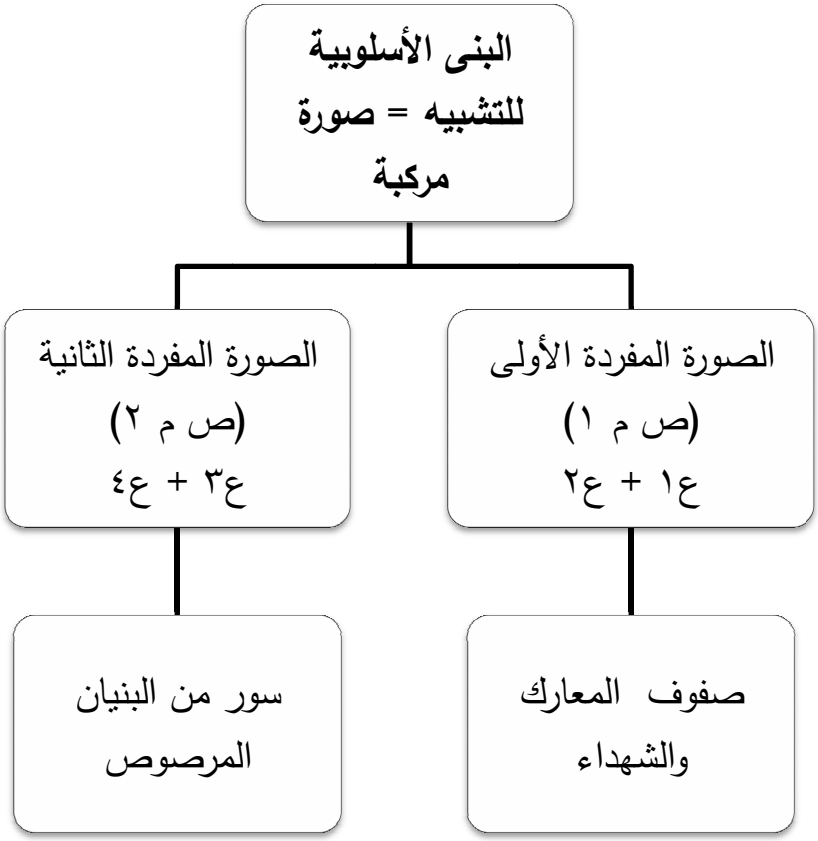
4- وأسألُ الله بيعَ النفسِ مُحتـــسبَا *** حتَّى أُلاقي في الفِردوسِ حُرقُوصَا.

5- وابن الُمنيحِ ومِرداسًا وإخْـــوتِه *** إذ فَارقُوا زَهرةَ الدُنيا مخَامِيصضا.

6-تخالُ صفَّهم فِي كلِّ مُعتـــركٍ *** للموتِ صُورًا من البنيان مرْصُوصَا.

إنّ هذه المقطّعة تنبض بفيض وافر من الانزياحات اللغوية و الأشكال المجازية ،ففي البيت السادس صورة بصرية تنزاح من لغتها الواقعية المجسدة في شكل صفّ من المقاتلين البواسل(تخال صفّهم في كلّ معترك) ،يتحوّل هذا الصف فجأة إلى صور أو بنيان مرصوص(صورا من البنيان مرصوصا) ،فيحدث الانزياح على هذا المستوى فتتخلّى اللغة عن وقائعيتها وتتحول إلى فضاء لساني متخيل وهو عالم الإمكان،وفيه تفقد اللغة خطاب الوجود لينوب عنها خطاب الماهية.وهو خطاب يقوم على سلطة المنزاح فالعناصر المشكّلة للصورة المفردة الأولى في التشبيه التمثيلي لا تملك سلطة البقاء ،فكأنّها تستجيب لقانون الغلبة مفسحة بذلك السلطة للفضاء اللغوي المستقبلي ،فصفّ المقاتلين الخوارج انزاح إلى صورة بديلة نابت عن الصورة المفردة الأولى،غير أنّ النيابة لم تلغ الصورة الأصلية بل امتزجت معها وتوحدّت فيها لتشكلّ صورة مركبة منتزعة من متعدّد لمزيج من العناصر المتفاعلة فيما بينها ،وهو تفاعل يضفي بلاغة جديدة على البيت الشعري بل ويشعر المتلقي بضرورة فكّ عناصر الصورة وإعادة ترتيبها وللمتلقي أن يفكّكها وفق الآتي:

[1] - إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج .ص 76 .



يستلزم أنّ: ع1+ع2 = ص م 1 و ع3+ ع4 = ص م 2.

وعليه فإنّ ص م 1 +ص م 2= ص م ك أي صورة مركّبة ، وهي صورة منتزعة من متعدّد تؤول في النهاية إلى تشبيه تمثيلي يرسم الموت كعلامة كبرى.

ومهما يكن نوعه فإنّ التشبيه يتمّ تلقيه على مستوى الاتّصال المنطقي ، يضاف إلى ذلك أنّ دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا تقبل التجزئة، ولا تفقد شيئا من مكوّناته على أنّ التأثير الذي يحدثه يتجّه إلى التصوّر عن طريق الذهن بخلاف الاستعارة التي تتّجه إلى الخيال.

المطلب الثاني: الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التداعي :

*** الكناية أنموذجا***

النظام الكنائي في شعر الخوارج يؤسس للبنى الدلالية الفاعلة في المدوّنة التي تعمل على تكثيف الملمح الجمالي في الخطاب الخارجي . والنظام الكنائي كإجراء أسلوبي يقوم على إقصاء المعاني المباشرة للدوال لينحرف بها إلى دلالات إيحائية عميقة ، وهو ما يحمل المتلقي إلى البحث عن الدلالات الغائبة.

ولعلّنا في هذا المبحث قد نوفّق في استكشاف دلالات هذا الغائب الممتع من خلال إبحارنا في البنية العميقة للصورة الكنائية في شعر الخوارج محاولة منّا لملامسة المنتوج الدلالي في النظام الكنائي ، ولن تتحقّق هذه الملامسة لطبيعة هذا المنتوج إلاّ من خلال التأمّل في الأنظمة العلاقية التي تربط الدوال بمدلولاتها والسياق القولي للنص الكنائي ،مستعينين في هذا الطرح بالإجراءات السيميولوجية التي تركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحدّدها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات وكيفية إنتاجها للمعنى.

وإنّه لمن باب الإنصاف أن نعرّج على الصورة الكنائية في الدرس البلاغي القديم ، وخلاصة ما قيل في ماهيتها أنّ مفهومها قد تشعب واختلف من حيث المصطلح أو من حيث علاقتها بالصور البلاغية الأخرى، فقد وردت في البلاغة العربية القديمة بمسمّيات مختلفة ،كالإرداف والتتبيع والتجاوز، كما اشتغل الدرس البلاغي القديم بمسألة مجازية الكناية أو موقعها بين المجاز والحقيقة .

أمّا الكناية في الدرس البلاغي الحديث فتتموضع في إطار علاقتي التجاور والتداعي ،فهي عند دي سوسير امتدادية أوتتابعية كونها تستثمر العلاقات الأفقية للغة[1] التي تتكشّف بجلاء في نظرية جاكبسون الدلالية فيما يتعلّق بالحبسة القائمة على اختزال الأوجه البلاغية في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألّف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كلّ من المحورين

[1] – المراغي أحمد مصطفى : علوم البلاغة .دار إحياء التراث الإسلامي ،مكّة المكرّمة ،ط 10 ،1992 ،ص 205 .

الاستبدالي (العمودي) والسياقي (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتمادا على المشابهة والمشاكلة في حين يقوم كلّ من المجاز المرسل والكناية على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي[1] ،بينما تأخذ الكناية موضعها مع الاستعارة في نموذج هنريش بليث السيميائي المسمّى بالصور الدلالية والميتادلالية المنضوية في إطار الصور المعتمدة على الانزياح في التركيب وهي الصور السيموتركيبية وتجمع لديه الكناية عددا من التعويضات القائمة على المجاورة [2]،وهو ما ذهب إليه **جورج لاكوف ومارك جونسون** في كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها)فهما يوّظفان مصطلح الإحالة بدلا من التعويض ويعرّفان الكناية بأنّها "استعمال كيان معيّن للإحالة على كيان آخر مرتبط به"[3].

وعلى هذا النحو سار البلاغيون العرب ،فمعظم الاتّجاهات في دراسة الدلالات قد اتّجهت نحو التركيب العمودي لها ، وعليه فإنّ دراسة البنية الكنائية في الخطاب الأدبي يفرض على المحلّل الأسلوبي و السيميائي عدم اجتزائها من سياقها النّصي ، وبالتالي وجوب النظر إليها من خلال موقعها وعلاقاتها بغيرها من العلامات في إطار سياق النص وهو ما يمكّننا من تتبّع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولّدها بالتعرّف على هذه البنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية[4].

وعليه فسنحاول في هذا المبحث التطبيقي تقصّي البنية العميقة للناتج الدلالي في شعر الخوارج انطلاقا من إجراء **لاكان** على نظام الصورة الكنائية والقائم على نظام اللاّوعي الذي يقوم بكبت المعنى المحذوف في الكناية كونها تقوم على مبدأ الانزياح عنده وفي هذا المعنى نجده يقول

[1] – مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري .إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1 ،1985 ،ص 107 .

[2] – نعاس وليد شاكر: دراسة شعرية في شعر أبي تمام .رسالة دكتوراه ،مجلس كلية التربية ، جامعة بغداد ،1997 ،ص 311 .

[3] – نور الدين صبّار :قراءة في النص الدلالي القديم .الكناية أنموذجا ،مجلّة الموقف الأدبي ع381 كانون الثاني 2003 ،ص .311

[4] – ينظر :صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية . مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ،1987 ،ص 42

"الانزياح هو التحوّل الدلالي الذي تبنيه الكناية والذي يعتبر عند فرويد وسيلة اللاّوعي التي تبطل الكبت"[1].

إذن فالإزاحة هي بنية الكناية عند "**لاكان**[2]" والدال الاستعاري فيها باطن وخفيّ و يعبّر لاكان عن البناء الكنائي بالدالة التالية:

$$F(s\ldots s')s=s(-)s$$

ويمكننا تفسير دلالة الرموز اللاكانية في تحليل بنية الكناية كما يلي :

S ـ هو الدال رقم 1 الذي يظهر الدال رقم2 وهو الدال الاستعاري.

S' ـ هو الدال رقم 2 الذي يخفي الذات وهو الدال الأصلي

(+) إذا وضع بين قوسين دلّ على اجتياز الحاجز وعلى أهمية هذا الاجتياز في بروز الدلالة .

(−) يمثّل الاختزالية أين تتشكّل المقاومة الدلالية من علاقة الدال والمدلول

(=) يعني التوافق "la congruence" .

(s) الصغير ويعني المدلول الجديد وهو ما سمّاه لاكان بالدلالة المستقرأة

وانطلاقا من دلالة هذه الرموز ،سنحاول أن نتناول النمط الكنائي في ديوان الخوارج وفق المدوّنة اللاكانية التالية :

---

[1] – ماري زياده : اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان. ترجمة فاطمة طبال بركة، الفكر العربي المعاصر، العدد 23 ، كانون الأول 1982/كانون الثاني 1983، صص 57- 69.

Voir : Lacan.J : Ecrits 1 à 7, Paris , Seuil, 1966, P.495.

ينظر جان آلان ميللر : جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الفكر العربي المعاصر، العدد 23 ، كانون الأول 1982/كانون الثاني 1983، (صص 78-84).

[2] – **لاكان جاك**.(1901-1981) : محلل نفسي فرنسي ولد في باريس وتوفي بها. اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن، وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه.

إحدى أهم الإضافات التي قدمها لاكان في تحليلاته النفسية اعتماده على اللغة بوصفها مبنينة كما اللاوعي، مما أثر بدوره في الدراسات اللغوية والأدبية. كما أنه أعاد تفسير أعمال فرويد متكئا على علم اللغة البنيوي كما تطور لدى فرديناند دي سوسير ورومان ياكبسون وغيرهما، فقد أعاد تفسير الكثير من مقولات فرويد حول الدافع الجنسي من زاوية اللغة وعلاقة الدال بالمدلول عند سوسير.

الشاعر	الصورة الكنائية	الدال الاستعاري الدال الباطنS	الدال الأصلي(2) S’	عملية إقصاء الدال الاستعاري للدال الأصلي	اللفظة المولّدة لأثر الدال	المدلول المستقرأ الصغير
الخيبري الشيباني	فلا رعش اليدين ولا هذان × ولا وكلّ اللقاء ولا كهام نايف معروف ص 59	لا رعش اليدين+ لا كهام	الباسل الشجاع (الفارس المفقود)	عدم ارتعاش اليدين + غير كهم أو كهيم (ليس جبانا)	لا رعش اليدين ولا وكل اللقاء ولا كهام	ليس بالخائن وليس بالثقيل في الحرب ولا الجبان البليد ولا البطيئ
حجية بن أوس	ترى عافيات الطير يحجلن حولهم× يقبّلن أجساما قليلا لحومها نايف معروف ص47	أجساما قليلا لحومها	نحافة أجسادهم من كثرة الصوم	خيبة النسور الجوارح في الإفادة من لحوم الخوارج	يقلّبن+ يحجلن حولهم	**الزهد والتعفّف**
مليكة الشيبانية	أين من يحفظ القرابة والصهر× ويؤتى لحاجة اللّهفان نايف معروف ص203	سؤالها عن صلة الرحم وإغاثة الملهوف	فقدان أخيها	فقدان شقيقها= انقطاع صلة الرحم والإغاثة	من يحفظ القرابة والصهر من يؤتى لحاجة اللّهفان	**مرارة الحزن والالم**
ليلى بنت طريف	تضمّن سرورا حاتميا وسؤددا× وسؤرة ضرغام وقلب صحيف نايف معروف ص 142	سورا حاتميا+وسؤرة ضرغام+ قلب حصيف	البطل المفقود	نسبة صفات الكرم والجود والسيادة والقوة لإلى	سرورا حاتميا وسؤددا+ سؤرة	**الإشادة بالبطل المفقود لإظهار**

				الموصوف دون ذكرها صراحة	ضرغام + قلب حصيف	**جلل الرزء الذي حلّ بالشاعرة**
فروة بن نوفل	تظلّ عتاق الطير تحجل حولهم × يعلّلن أجسادا قليلا نعيمها نايف معروف ص 159	أجساما قليلا لحومها	كثرة التعبد من صوم وقيام	هزال أجساد هم	قليلا لحومها	**زهد الخوارج في الحياة**
عمران بن حطان	أحاذر أن أموت على فراشي × وأرجو الموت تحت ذرى العوالي	أن أموت على فراشي أموت تحت ذرى العوالي	تجنّب الجبن الشجاعة والقوّة	الموت تحت ذرى العوالي دون الموت على الفراش	على فراشي تحت ذرى العوالي	**الرغبة في نيل الشهادة**
عمرو بن الحصين	إلّا تجئهم فإنّهم ×× رجف القلوب بحضرة الذكر متأوّهون كأنّ جمر غضى×× للخوف بين ضلوعهم يسري تلقاهم ألاّ كأنّهم ×× لخشوعهم صدروا عن الحشر لا ليلهم ليل فيلبسهم×× فيه غواشي النوم بالسكر إلاّ كذا خلسة وآونة× حذر العقب وهم على ذعر.	رجف القلوب بحضرة الذكر+جمر الغضى+ بين ضلوعهم يسري+صدورا عن الحشر+ لا ليلهم ليل فيلبسهم	شدّة الجوع التأوّه والأنين خوفا من الله كثرة التهجّد والمناجاة طول القيام والذكر	قلوبهم راجفة واجفة وليلهم ليس لباسا	يلبسهم ليلهم ضلوعهم خشوعهم غواشي خلسة	**ورع إخوانه وقوّة إيمانه**

–تحليل الصورة الكنائية وفق مدوّنة لاكان: إنّ الهدف الرئيس من تحليل البنية الكنائية وفق منظور لاكان هو البحث عن العلاقة الاستلزامية بين الدال الاستعاري الأوّل والدال الأصلي الثاني ، وهو ما يسمح لنا بالكشف عن الذات في الصورة الكنائية .

إذن سنحاول أوّلا استخراج الدوال الأصلية ،على أنّنا اخترنا حقل البطولة سبيلا للكشف عن التجليات الدلالية للذات وجعلها كعيّنة عن المدوّنة ككلّ بحكم أنّ شعر الخوارج يشكّل وحدة دلالية في غاياتها ومقاصدها وخصائصها وأغراضها وأبعادها.

ومن الدوال الكنائية في شعر الخوارج دالّة البطولة وتتجسّد في البنى الكنائية التالية:

-الرغبة في نيل الشهادة	-الإقبال والإقدام في الوغى
-زهد الخوارج وورعهم في الحياة	-طلب الموت على القعود
-قوّة إيمانهم	

يقول الشيباني[1]:

- فَلَا رَعْشَ اليدين ولا هَذَانِ *** ولاَ وَكلُ اللقاءِ ولا كهَام.

يشكّل هذا البيت عقدا فريدا محلّى بسلسلة من الكنايات وفيها يكشف الشاعر عن بسالة المرثي وهو عبد الملك بن علقمة ، وتكراره لأداة النفي (لا) توكيد على نفيه لصفتي الخوف والجبن عن فارسه ومقابل ذلك إثباته لصفتي البسالة والقوّة فهو ليس بالخائف الذي ترتعش يداه عند لقاء الخصم ، وليس بالثقيل في الحرب ولا الجبان ولا البطيء فقول الشيباني:" فلا رعش اليدين" مفاده أنّ البنية الكنائية في هذا النسق اللغوي تقوم في كيانها على اللفظ المولّد لأثر الدال وهو ارتعاش اليدين ، هذا المعنى ساعد على إدراكنا بأنّ الشاعر لجأ إلى المرثي ليستعيره كاشفا بدوره الدال الثاني (البطل المفقود)الذي يخفي الذات المعجبة للخيبري بفقيده المرثي عبد الملك بن علقمة. والحاصل هنا في هذه الذات المعجبة أنّها كشفت عن المدلول المستقرأ الصغير و هو ما يسمّيه **الجرجاني** بمعنى المعنى من خلال تفكيك معادلة الصورة الكنائية إلى دالّين : الدال الاستعاري وهو دال خفي باطني والدال الأصلي وهو الدال الثاني على أنّ الهدف من استحضار الدالين هو البحث عن العلاقة

[1] - إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص 224.

التوافقية أو الاستلزامية التي تجمع بينهما ومن ثمّة تأتي عملية إقصاء الدال الاستعاري للدال الأصلي على خلفية أنّ الدال الاستعاري هو لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إيراد المعنى الأصلي له .

ولا يتحقّق هذا الإقصاء لمعنى الدال الثاني إلاّ من خلال حضور لفظة موّلدة لأثر الدال فينتج حينئذ المدلول المسمّى بالمستقرأ الصغير و هو المعنى الجديد الذي عدلت الشاعرة مليكة الشيبانية عن التعبير به صراحة حين فقدت أخاها فكنّت عنه بصفة من صفاته أو لازمة من لوازمه وهي صلة الرحم وإغاثة الملهوف وهي الصفات التي تجمع بين الدال الأوّل والدال الثاني في سلسلة توافقية تعمل في النهاية على خلق المعنى المستقرأ الجديد وهو التعبير عن مرارة الحزن والألم ما يكشف عن حضور الذات المتخفية للشاعرة في نسقها الشعري السالف ، وهكذا ترسم الذات حضورها في الخطاب الخارجي بشكل أو بآخر فانظر إلى قول ليلى بنت طريف وهي تقول:

-تضمّن سُرورًا حَاتَمًيا وسُؤْددا***وسؤرةُ ضرغامٍ وقلبُ حَصيفٍ.

فهذه السلسلة من الكنايات جاءت في شكل متتالية لغوية لتجيب عن معنى المعنى المراد وهو المستقرأ الجديد أو الأخ المفقود الذي جمع بين الجود والكرم والسيادة والقوة والرأي السديد وهي —من دون شكّ- صفات قلّما اجتمعت في رجل واحد ، ولعلّها أرادت أن تبين لنا عن ذاتها المفجوعة من وراء هذه المزايا ، وبالتالي عمدت إلى إظهار جلال وعظمة الرزء الذي أصابها لفقد هذا البطل الخارجي الذي تجمّل بالشهادة ،وهي مطلب ومرام كلّ خارجي وفي سبيلها تفنى أجسام الخوارج فتعدل الطيور الجوارح على أن تنال لحومها وهو المعني الذي تردّد في قول حجية بن أوس "أجساما قليلا لحومها".

وهو مقول يسير في تراتبية هذه المعادلة الكنائية من خلال حضور الدال الأوّل وهو الأجسام النحيفة، وكذا الدال الثاني وهو المعنى المستقرأ الذي يفيد الزهد والورع والتقوى ،

فالصوم والقيام هما من أحال هذه الأجسام إلى هذه الحالة من النحافة والهزال ما يدلّ على زهدهم وورعهم وتقواهم وكأن الكناية في هذا المقام تأتي كبرهان يثبت صحّة الحكم.

فالدال الأول في المعادلة الكنائية "أجساما قليلا لحومها" يعمل على إقصاء الدال الأصلي وهو معنى الزهد والورع لولا أنّه يحتفظ بأحد لوازمه ، وهو ما يحقّق حصول التوافق في السلسلة الدالة للصورة الكنائية على أنّ الذات تفرض حضورها في هذا النسق الشعري من خلال المستقرأ الجديد وهو إثبات صفات الزهد والورع والتقوى والتعفّف وإسقاطها على كلّ ذات خارجية ، ويتكرّر حضور هذه الذات في قول مليكة الشيبانية "أين من يحفظ القرابة والصهر" فهي في تساؤلها تكني عن فقدان أخيها من خلال رسمه لدالين متباينين: الدال الأوّل الاستعاري وهو ذهاب عهد صلة الرحم والقربى ، والدال الثاني وهو استشهاد شقيقها.

وما بين الموت على الفراش والموت تحت ذرى العوالي يرسم لنا عمران بن حطان أنموذجا راقيا عن مستوى الصورة الكنائية عنده ،فهو يبني المعنى المستقرأ الجديد من خلال التضاد أو المعاني المتقابلة ، ما يجعل الشاعرة تمارس طقسها اللغوي باحترافية ،فهي تثبت حضور البسالة والقوّة من خلال رفضها لمذلّة القعود .

فذات الشاعر توّاقة للموت ،محبّة للشهادة ، وفي هذا المعنى كناية عن شجاعة هذا الفارس وبسالته ،فنظرة عمران للموت نظرة عميقة تعكس مذهب الخوارج في البطولة والشهادة ،ومثل هذه المعاني يتكرّر حضورها عند فروة بن نوفل [1] في قوله:(الطويل)

1-همْ نصبُوا الأجْسَادَ للنَبْل والقَنَا *** فلَمْ يبقَ منها اليومَ إلاّ رميمُها.

2- تظلُّ عتَاقُ الطَّيرِ تحجلُ حَولَهم *** يُعلّلنَ أجسَادًا قَليلًا نعيمُـها.

3- لِطَافًا بَرَاها الصومُ حتَّى كأنَّها *** سُيوفٌ إِذَا مَا الخَيلُ تدمي كُلومُها.

[1] - المصدر السابق .ص 57.

إنّ الشاعر استطاع أن يرقى بسقف الكناية إلى مستوى رفيع ،فحرّك المشاهد الجامدة وجعلها تنبض بالحياة ، كما شخّصها وخلع عليها صفات البشر ،وجسّم المعنويات وأظهرها بمظاهر حسيّة تتحرّك واستطاع أن يقدّم صوره في شكل فنية متلاحمة كوّنت في النهاية الكناية الكبرى أو الكناية الأمّ ، فهو يصوّر في كلّ ما سبق حال أصحابه في المعارك وأجساد الخوارج التي أضحت أهدافا للرماية ، وهي كناية عن بسالتهم وكثرة حروبهم ، حتّى صارت أجسامهم البالية دليلا على كثرة القتلى فيهم وكثرة ما خاضوه من حروب وأمّا قوله "صدورا عن الحشر" فهي كناية تظهر تقوى وورع الخوارج ، وقد تظافرت الصورة الجزئية مع عناصر الصوت واللون والحركة(النبل ، القنا ، الطير، السيوف ، الخيل) لترسم لنا مجتمعة ملامح الصورة الكلّية التي كوّنت في النهاية حضور الذات الجماعية لهذه الجماعة ممثّلة في حياة الزهد وترقّب الشهادة للفوز بالدار الآخرة .

وتتكرّر هذه اللوحات الفنية عند شعراء الخوارج بدرجات متفاوتة، فهذا عمرو بن الحصين يرسم لنا لوحة فنيّة في غاية الجمال فينشد قائلا [1]:(الكامل)

13-إلاّ تجئْهُم فَإنَّهُـــــــــم *** رُجُفُ القُلُوب بِحَضْرَةِ الذِكْر

14-مُتَأوِّهــُون كأنّ جمْر غضّا *** للمَوْتِ بين ضلُوعِهم يَسرِي

15-تلقَاهُم إلاّ كَأنّـــــــهم *** لخشوعهم صدروا عن الحَشْرِ

16_فهم كأن بهم جوى مرضٍ *** أو مسَّهم طرفٌ من السِحرِ

17- لا ليلهم ليــلٌ فيلبـسهم *** فيـــه غوَاشِي النّـوْمِ بالّسُكَرِ

18_إلاَّ كذا خلـــسًا وآونـــةً *** حَذَرَ العقابِ فهم على ذُعْرِ.

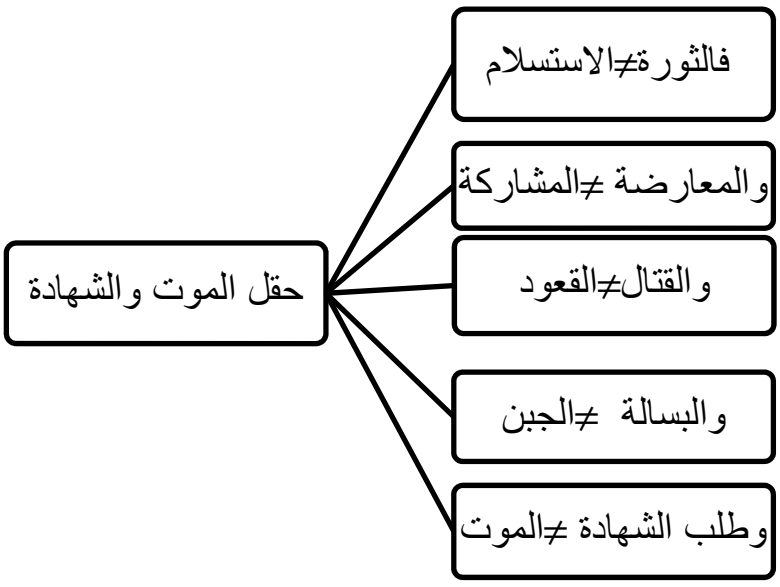
فالبيت الأوّل(والثالث عشر في القصيدة) فيه إحالة إلى شدّة خشوع الخوارج وهم يذكرون الله حتّى أنّ خشوعهم ترتجف منه القلوب ما يدفعهم للتأوّه والأنين خوفا من الله ، فكأنّ جمر الغضى يلهب ضلوعهم ، حتّى يخيّل لك وأنت تنظر إليهم لكثرة مناجاتهم وتهجّدهم وكأنّهم

[1] - المصدر السابق.ص 248.

في يوم القيامة، ثمّ يكشف الشاعر عن حالهم في البيت الرابع وكأنّ مرضا معد نزل بهم أو مسّهم طرف من الجنّ ،ثمّ يبين عن ورعهم في البيت الخامس ،فهم لا يعرفون للنوم طعما لطول قيامهم وسهرهم ، وهذه الصفات كلّها تكشف في النهاية عن الذات الجماعية للخوارج في هذه الصورة الكلّية ممثّلة في تقوى الشراة وورعهم وهي لوحة دلالية تشكّل أهمّ الأغراض الشعرية في شعرهم.

خلاصة المقول في هذا المطلب أنّ ما لاحظناه في مدوّنة "**لاكان**" أنّ الذات الخارجية ذات جماعية تكرّر الكشف والجلاء عنها في النظام الكنائي من خلال التوافق الحاصل بين الدال الاستعاري والدال الأصلي ، وهو ما أفرز معان تشكّل قاسما مشتركا لذات الخارجي المشحونة بمبدأ واحد وهو البطولة وطلب الشهادة ، فالموت في الذات الخارجية هو في حدّ ذاته ملمح من ملمح البطولة ما يعني غياب عنصر الصراع فيها.

وعليه فإنّ الوحدات الدلالية الصغرى المستقرأة من الصور الكنائية حتّى وإن كانت تشهد تضادا أو تقابلا لفظيا في المدوّنة فإنه لا يعكس بالضرورة تقابلا دلاليا ، ذلك أنّ المبحث البياني للذات الخارجية ينطلق من نقطة واحدة ويشكّل معلما واحدا من خلال جملة من الوحدات الدلالية. وعليه فالموت هو لحظة الميلاد في عرف الخارجي، فلا غرو إذن أنّه يشكّل الوحدة الدلالية الكبرى، كونه ملمحا من ملامح البطولة.،كما هو موضّح في الترسيمة التالية:



المبحث الثاني

الانزياح على مستوى نظام الثنائيات الضدية.

المطلب الأوّل: الثنائيات الضدية من خلافة عليّ إلى 132هـ.

المطلب الثاني: الحقول الدلالية وفق نظام الثنائيات الضدية.

المبحث الثاني/ الانزياح على مستوى نظام الثنائيات الضدية :

توطئة:

عرّف المعجم الفلسفي الثنائية بأنّ :(الثنائي من الأشياء ما كان ذو شقّين ، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون كثنائية الأضداد وتعاقبها أو ثنائية الواحد والمادة — من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين — أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيتاغورثيين أو كثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون ... والثنائية مرادفة للإثنينية ،وهي كون الطبيعة ذات مبدأين ،ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو عدّة مبادئ "الثنوية والإثنينية")[1]،أمّا في الموروث الثقافي العربي فإنّ للجاحظ فضل السبق في الالتفات إلى نظام الثنائية الضدية، فالعالم عنده على ثلاثة أنحاء:متّفق ومختلف ومتضاد ،يقول (تلك الأنحاء الثلاثة كلّها في جملة القول جمادونام وكأنّ حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة أن يقال نام وغير نام).[2]

وكتاب المحاسن والأضداد للجاحظ دليل على اشتغاله على اجتماع الفكرة وما يقابلها من أضداد في فكره.

بينما نجد هذه الفكرة في النقد العربي القديم في بعض جوانبه حاصلة في مصطلح الطباق والتضاد والتكافؤ (إذ يماثل مصطلح التكافؤ مصطلح الطباق الذي اختلف النقاد في تحديد تسميته ، فتارة يطلقون عليه المطابقة وتارة الطباق وتارة التطبيق وهو في النهاية على تعدّد تسمياته يعني لديهم التكافؤ والتضاد والمقابلة.)[3]

ومثل هذا المفهوم كان حاضرا في ثقافة الجرجاني النقدية وفي معنى التباين يقول:(حتّى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق ... ويريك التئام عين الأضداد

[1] – صليبا جميل : المعجم الفلسفي .ج1 ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،ص379.

[2] – ينظر: الجاحظ ابن بحر عمرو بن عثمان :الحيوان . شرح وتحقيق Mعبد السلام هارون ج1 ، المجمع العربي العلمي الإسلامي ،بيروت – لبنان ط3، 1969 ،ص26.

[3] – ينظر : الرازي أبو بكر : روضة الفصاحة . دار الطباعة المحمدية ،تحقيق أحمد النادي شعلة ، ،ط1 .1982صص 232 –238 .

،فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين والماء والنار مجتمعين ، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه موت لأعدائه ، ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى نار.)[1]

أمّا في الثقافة الغربية الحديثة فقد تكلّم **جاك دريدا** عن ثنائية الظاهر والمضمر ، ووجد أنّ هذه الثنائية دليل على أنّ وجود نص نهائي هو وهم كبير ، ذلك لأنّ العناصر التي يتألّف منها النص غير ثابتة الدلالة ، فثمّة نصوص بعدد المتلّقين والنص الواحد يتعدّد ويتنوّع ويختلف تبعا للحظات التلقين للمتلقي.[2]

هذا ويشكّل مفهوم الثنائيات الضدية عمود المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنوي بوصفه مفهوما بنويا تبلور من دراسات ليفي ستراوس حول الأساطير ذلك أنّ فكرة الثنائيات لا تقوم على الكلمات والمفاهيم فقط بل تتطرّق إلى تقاليد النص ورموزه .

وعلى غرار البنوية فإنّ التفكيكية تهتمّ بتحليل الثنائيات الضدّية داخل النص ، فهي ترفض أن يقوم المعنى في النص على فكرة الثبات ،والثنائية النصية سواء أكانت فعلية أو اسمية فإنّها تعمل على انسجام إيقاع النص وانفتاحه على أكثر من محور بمعنى أنّنا يمكن كما يقول **سمر الديوب** أن نعثر على مجموعة من أنساق متضادّة في النّص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيدا من الحيوية والحركة ، وهذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوّره سواء كان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل ، لذا تجتمع فيه الخصائص الجمالية.[3]

ولا يمكن في الثنائية استمرار المعنيين معا لأنّ معنى واحدا هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي ، وحول هذه الرؤية الثاقبة يقول **جون كوين**[4]:(إنّ الثنائية الضدّية تنشأ من شعورين

[1] – الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة.قراءة وتعليق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط1 ، 1991،ص 32.

[2] – ينظر:الديوب سمر : الثنائيات الضدية . دراسة في الشعر العربي القديم ،وزارة الثقافة ،دمشق 2009 دت، ص06.

[3] – المرجع نفسه ، ص07.

[4] –**جان كوهين**(Jean Cohen): ولد في 1919 وتوفي في1994 ، هو فيلسوف وأستاذ فرنسي في جامعة السوربون، يعرف جان كوهين بكتابه بنية اللغة الشعرية.(Structure du langage poétique) .

مختلفين يوقظان الإحساس ، وواحدا من هذين الشعورين ، هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي والثاني يظلّ في اللاّوعي).[1]

وقد حدا النقاد المحدثون العرب حدو النقاد الغربيين ، وتناول كلّ ناقد نظام الثنائيات وفق طريقته في فهم المنهج ، أمّا على المستوى الإجرائي فقد امتدّت هذه التقنية إلى عديد الدراسات التطبيقية في تحليل الشعر العربي قديمه وحديثه ، غير أنّ موضوع شعر الخوارج لم ينل كلّ هذا الاهتمام من قبل الدارسين ذلك أنّ جلّهم تناول هذا البحث سياقيا أمّا نسقيا فلا نكاد نعثر إلاّ على النتف القليل ومن ذلك الدراسة المتميّزة للباحث جاسم الصميدعي فقد تناول نظام الثنائيات الضدّية في شعر الخوارج بمنظور أسلوبي[2] ،غير أنّه في مبحثه المتعلّق بالثنائيات لم يتجاوز فيه التحليل الشكلي البنوي إذ بقي يراوح حدود الكلمات المتقابلة دون تحليل مدوّنة الثنائيات وفق حقولها الدلالية هذا من جهة ،ومن جهة أخرى لم يحلّل الخطاب الخارجي وفقا لتقاليد النص ورموزه اللّسانية ، ذلك أنّه لم يلجأ إلى ضبط مدوّنة الثنائيات الضدية وفق جداول وخطّاطات إحصائية وإنّما اكتفى بعرض خمسة عشرة بيتا مقسّمة إلى أربعة مقطّعات شعرية.

وحسبنا أنّ هذه الشواهد غير كافية للوصول إلى تفكيك البنية العميقة للمعنى[3] التي تعمل على الإزاحة والخرق لتحقيق الانزياح الأسلوبي بفعل نظام التضاد والتقابل بين الألفاظ ومعانيها وبين تقاليد النص ورموزه اللّسانية وتحقيقا لهذا المبتغى ارتأينا أن نرصد هذه الثنائيات الضدية في شعر الخوارج وفق الآتي:

[1] –جون كوهن : اللغة العليا : النظرية الشعرية.ترجمة وتقديم أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة 1995 ،ص187.

[2] – ينظر:جاسم الصميدعي:شعر الخوارج .دراسة أسلوبية ،2010 .ص 75 وما بعدها.

[3] –البنية العميقة : (deep structure) فهي كامنة في صميم الشيء، وهي التي تمنح الظاهرة هويتها وتضفي عليها خصوصيتها. وعادة ما يعي المرء إدراك البنية السطحية المادية المباشرة، فإدراكها أمر متيسر، أما إدراك البنية الكامنة فهو أمر أكثر صعوبة، يتطلب استخدام الحواس وإعمال العقل والخيال والحدس. لذا عادة ما يعيش البشر داخل بُنى اجتماعية وتاريخية واقتصادية يستنبطونها فتؤثر في سلوكهم وتشكيل رؤيتهم للكون وتحدد خطابهم الحضاري دون وعي منهم.

أ- الخوارج أيّام عليّ (رضي الله عنه)[1]:

الشاعر	الشاهد الشعري	المعنى	ضدّه
راسبي من أهل حاروراء	ندمنا على ما كان منّا ومن يرد** سوى الحقّ لا يدرك هواه ويندم فجاء عليّ بالتي ليس بعدها ** مقال لذي حلم ولا متحلّم إحسان عبّاس ص 41	الحقّ ذي حلم	الهوى لا متحلّم
زيد عبد الله الراسبي	شككتم ومن أرسى ثبيرا مكانه** ولو لم تشكّوا ماانثنيتم عن الحرب إحسان عبّاس ص 42	شككتم	لم تشكّوا
مسلم بن يزيد الثقفي	وإن كان ما عبناه عيبا فحسبنا** خطايا بأخذ النصح من غير ناصح إحسان عبّاس ص 42	النصح	غير ناصح
معدان بن مالك الأيادي	سلام على من بايع الله شاريا** وليس على الحزب المقيم سلام إحسان عبّاس ص 43	سلام	ليس سلام
عبد الله بن وهب الراسبي	سيعلم القوم إذا التقينا ** دور الرّحى عليه أو علينا إحسان عبّاس ص 44	عليه	علينا
ابن أبي ميّاس المرادي	ولم أر مهرا ساقه ذو سماحة ** كمهر قطام من فصيح وأعجم إحسان عبّاس ص 48	فصيح	أعجم
شريح بن أوفى	أقتلهم ولا أرى عليّا ** ولو بدا أوجرته الخطيّا إحسان عبّاس ص 49	لا أرى	بدا
عبد الرحمان بن ملجم المرادي	لئن كان حجّار بن أبجر مسلما** لقد بويعت منه جنازة أبجر وإن كان حجّار بن أبجر كافرا ** فما مثل هذا من كفور بمنكر أترضون هذا أنّ قسّا ومسلما ** جميعا لدى نعش فيا قبح منظر ولكنّي أنوي بذاك وسيلة ** إلى الله أو هذا فخذ ذاك أو ذر إحسان عبّاس ص 47	مسلما قسّا خذ	كافرا مسلما ذر

[1] - إحسان عبّاس: ديوان شعر الخوارج . صص 40 -52 .

بناء على جدول الضبط للثنائيات الضدية[1] للخوارج أيّام **عليّ (ض)** والمستمدّ من مدوّنة **إحسان عباس** في تحقيقه لشعر الخوارج ،توصّلنا كتحقيق أوّلي إلى أنّ هذه المدوّنة تؤسس دلاليا للمرحلة الأولى من تاريخ الخوارج،وهي مرحلة بنيت على الشكّ والتردّد بين الحقّ والباطل ،ثمّ تطوّرت هذه المرحلة لتلامس حدود اليقين عندهم بعد أن تبيّن لأهل حارروراء أنّ عليّا رضي الله عنه لم يكن حليما في قبوله لحادثة التحكيم وهو الأمر الذي لم يدع مجالا للشكّ،لذلك لم يكن الحارويون في حاجة إلى نصح ناصح ، لأنّ الأمر صار بيّنا فلا سلام ولا سلم ولا نصيحة ولا تناصح مع من احتكم بغير شرعة الله ، لذا فالحرب هي الحكم الفصل بين الخوارج وعليّ (ض) ، وهي التي تميز أهل التقوى من أهل الهوى ، وأهل الإسلام من أهل الكفر فصيحهم وأعجمهم.

ب : مدوّنة الثنائيات الضدية :

1. الخوارج أيّام معاوية ويزيد:

الشاعر	الشاهد الشعري	المعنى	ضدّه
حوثرة بن وداع	اكرر على هذي الجموع حوثرة فعن قليل ما تنال المغفرة إحسان عبّاس ص56	الجموع	قليل
فروة بن نوفل	كرهنا أن نريق دما حلالا وهيهات الحرام من الحلال نقاتل من يقاتلنا ونرضى بحكم الله لا حكم الرجال إحسان عبّاس ص56	الحرام حكم الله	الحلال حكم الرجال
حيان بن ظبيان السلمي	إذا جاوزت قسطانة الريّ بغلتي فلست بسار نحوها آخر الدهر ولكنّني سار وإن قلّ ناصري	لست بسار	سار

[1] – المصدر السابق .صص40-52.

	قريبا فلا أخزيكما مع من يسري إحسان عبّاس ص58		
معاذ بن جوين	ولما يفرّق جمعهم كلّ ماجد إذا قلت قد ولّى وأدبر أقبلا ص60	ولّى وأدبر	أقبل
أحد الخوارج	وألفت أقواما لغير موّدة وهجرت غير مفارق إخواني إحسان عبّاس ص62	ألفت	هجرت
أبو بلال مرداس بن أدية	يا طالب الخير نهر الجور معترض طول التهجّد إن لم يأت عبّار إحسان عبّاس ص63	الخير	الجور
نفسه	وأدّت الأرض منّي مثل ما أخذت وقرّبت لحساب القسط أعمالي إحسان عبّاس ص64	أدّت منّي	أخذت
نفسه	إنّي وزنت الذي يبقى بعاجله تفنى وشيكا فلا والله ماتّزنا	تفنى	يبقى
نفسه	وقد أظهر الجور الولاّة وأجمعوا على ظلم أهل الحقّ بالغدر والكفر إحسان عبّاس ص65	الجور	الحقّ
عروة بن أدية	لعمر ما بالموت عار على الفتى إذا ما الفتى لاقى الحمام كريما ولكنّما ضرّ الحياة وعارها أحال عليه أن يموت ذميما	كريما الحياة	ذميما يموت
أمّ الجرّاح العدوية	فلست بناج من يد الله بعدما هرقت دماء المسلمين بلا دم	دماء	بلا دم

	ص66		
عيسى بن فات الخطيّ	هم الفئة القليلة غير شكّ على الفئة الثيرة ينصرونا أطعتم أمر جبّار عنيد ***وما من طاعة للظالمينا إحسان عبّاس ص69	الفئة القليلة أطعتم	الفئة الكثيرة ما من طاعة
أحد أحدالخوارج	حتّى أبيع الذي يفنى بآخرة تبقى على دين مرداس وطوّاف إحسان عبّاس ص73	يفنى	يبقى
عب بن عميرة	فقد طال عيشي في الضلال وأهله أخاف التي يخشى التقيّ وأحذر أخاف صروف الدهرإنّي رأيتها تروح على أهل الأنام وتبكر إحسان عبّاس ص74	الضلال تروح	التّقى تبر
الرهين بن سهم المرادي	إنّي لبائع ما يفنى لباقية إن لم يعقني رجاء العيش تربيصا	يفنى	باقية
عمرة أمّ عمران بن الحارث	الله أيّد عمرانا وطهّره وكان عمران يدعو الله في السّحر يدعوه سرّا وإعلانا ليرزقه شهادة بيد ملحادة غدر	سرّا	علانية
رجل من جرم	فأصبحت اليمامة بعد عزّ أذلّ رقابها الأسد العقير	عزّ	أذلّ

تحليل المدوّنة ب:

إنّ هذه الثنائيات لا تخرج في دلالتها عن حقل البطولة والحرب والموت، ولعلّها تشكّل المرحلة الثانية في تطوّر بنية العقل الخارجي،فبعد أن نضج الفكر العقدي للخوارج وحدّد موقفه من

خصمه(ﷺ وأتباعه)ها هم يعلنون الحرب ويجهرون بها في عهده لتزداد ضراوة وشراسة أيّام **معاوية** و **يزيد** ،حتّى وإن كانوا قلّة ، فالفئة القليلة تنتصر على الفئة الكثيرة بإيمانهم المزعوم.

ومن منظور بلاغي فإنّ هذه الثنائيات تشكّل أنساقا دلالية تتآلف فيما بينها لإبراز شعرية النص الخارجي ،وهو ما يبرّر قدرة النسق الثنائي على إبراز العوالم الفكرية والفنية التي يمكننا معاينتها في رصدنا للدلالة المركزية في النص،فالمدلول الأوّل غالبا ما يتخطى القراءة ليصل إلى المدلول الثاني الذي يمثل البنية العميقة للمعنى ،وهذا النسق يقوم بانتهاك المألوف ليحقّق انزياحا أسلوبيا من خلال المنافرة والتضاد والتقابل بين المعاني.

ج :مدوّنة الخوارج في عهد عبد الملك بن مروان[1]:

الشاعر	الشاهد الشعري	المعنى	ضدّه	ص
يزيد بن خبناء	فليس بمهد من يكون نهاره** جلاّد ويمسي ليله غير نائم	نهاره	ليله	99
نفسه	ما شقوة المرء بالاقتار يقتره** ولا سعادته يوما بإكثار وخير دنيا ينسي شرّ آخرة** وسوف ينبئني الجبّار أخباري	إقتار دنيا	إكثار آخرة	100
عمرو القنا	اليوم عمرو وغدا عبيدة كلاهما شوكته شديدة لا خير في الدنيا لمن يكن له من الله في دار القرارنصيب	اليوم الدنيا	غدا دار القرار	105
نفسه	أجود بنفسي عند ذاك وبعضهم** بأرذل من نفسي هناك بخيل	أجود	بخيل	114
حصين بن حفصة	فأنت الذي لا تسنطيع فراقه** حياتك لا نفع وموتك ضائر	حياتك	موتك	117

[1] – المصدر السابق .ص من99إلى ص105.

قطري بن الفجاءة	من الخفرات البيض لم ير مثلها** شفاء لذيي بثّ ولا سقيم	شفاء	سقيم	120
قطري	سبيل الموت غاية كلّ حيّ** فداعيه لأهل الأرض داعي	الموت	حيّ	123
قطري	فلو أنّها ترجو الحياة عذرتها**ولكنّها للموت يحدى بعيرها	الحياة	الموت	132
زيد بن جندب	-كنّا أناس على دين ففرّقنا** قرع الكلام وخلط الجدّ باللعب	الجدّ	اللّعب	144
شيب الأشجعي الحروري	-وجمعت في شتّى حراما وغيره** حلالا لأعداء لديّ أقارب	حلالا	حراما	146
عمران بن حطان	-تركتني هائما أبكي لمرزيتي** في منزل موحش من بعد إيناس	موحش	إيناس	159
عمران	-لقد زاد الحياة إليّ بغضا** وحبّا للخروج أبو بلال	بغضا	حبّا	159
نفسه	-لا تقل في الجواد ما ليس فيه** وتسمّي البخيل باسم الجواد	البخيل	الجواد	172
مالك المزموم	-وما عذر من يعمى وقد شاب رأسه** ويبصر أبواب الضلالة والهدى	الضلالة	الهدى	192
المنهال الشيباني	-أمنهال غنّ الموت غائد ورائح**ولا خير في الدنيا وقد مات صالح	غائد	رائح	198
عتبان بن أصيلة	-فوارسنا من يلقهم يلق حتفه** ومن ينج منهم ينج وهو سليب	يلق حتفه	ينج منهم	201

تحليل المدوّنة ج:

إنّ هذه الثنائيات الضدّية تشكّل متتالية لمذهب الخوارج وعقيدتهم وهي لا تخرج في دلالتها عن الحقول الكبرى لشعرهم،ولعلّ حقل الموت يأتي في طليعة هذا النظام الدلالي ،فسعادة المرء لا بإكثاره أو إقتاره في الدنيا وإنّما تبدأ لحظة الميلاد الحقيقية عند الخوارج وهي ساعة الموت ، هذا الكائن المقدّس الذي غيّر ماهية الحياة الدنيا عندهم إذ لا خير فيها إذا لم يكن للمرء في دار القرار نصيب ولا نفع يرجى منها .

فالموت في فلسفة الخوارج تحوّل إلى غاية والشقيّ هو من يرجو الحياة ويرومها لأنّ الموت يغدو ويروح ويصول بلا كفّ ولا رجل فلا خير في الدنيا بعد أن مات سراة الخوارج وأشرافهم من القادة والساسة.

ثمّ يأتي حقل البطولة طلبا للشهادة وسبيل هذا المطلب النفيس هو الجهاد وكراهية القعود في نفوس الشراة الذين باعوا أنفسهم لله،فالجهاد كمصطلح عقدي عند الخوارج هو سنام الأمر وذروته ومن سلكه صار رابحا غير خاسر ،حتّى وإن لاقى في الوغى ذوي القربى فإنّ عقيدة الخارجي تبيح قتالهم بل وتحرّم عليهم تركهم ،لذا نجد الفارس من الخوارج يجود بنفسه في الوغى،حتّى أنّه يتعرّض للرماح والقنا عساه يظفر بالشهادة ولو كان العدوّ عمرو أو عبيدة أو المهلّب بن أبي صفرة.

د/ بعد عبد الملك بن مروان حتّى أواخر الدولة العباسية:

الشاعر	الشاهد الشعري	المعنى	ضدّه	ص
نفسه	تعاتبني عرسي على أن أطيعها***وقبل سلمى ما عصيت الغوانيا	أطيعها	عصيت	208
داود بن عقبة العبدي	مضوا سلفا قبلي وأخّرت بعدهم** وحيدا لأقوام تنابلة حزر	سلفا قبلي	أخّرت	209
الصحاري بن شبيب	كلّ جبّـار عنيد أراه** ترك الحقّ وسنّ الضلالا	الحقّ	الضلالا	218
البهلول بن بشر	من كان يكره أن يلقى منيته** فالموت أشهى إلى قلبي من العسل فلا التقدّم في الهيجاء يعجّلني**ولا الحذار ينجيني من الأجل	أشهى التقدّم	يكره الحذار	219
حبيب بن خدرة الهلالي	فصرت صاحب دنيا لست أملكها**وصار صاحب جنّات وأنهار	صاحب دنيا	صاحب جنّات	220
مليكة الشيبانية	أم ما لنفسك ليس يسكن حزنها** ليلا وليس نهارها بنهار	اللّيل	النهار	239
نفسها	ألقيت جلبابي لعظم رزيتي** وبرزت سافرة بغير خمار	جلبابي	سافرة	240

نفسها	أبكي وحقّ لي البكا ** دمع الغوادي والروائح	الغوادي	الروائح	241
عمرو بن الحصين	أوفى بذمّتهم إذا عقدوا** وأعفّ عند العسر واليسر	العسر	اليسر	247
أحد الخوارج	وإنّ كريه الموت عذب مذاقه** إذا ما مزجناه بطيب من الذكر	كريه	عذب	256
أحد الخوارج	فكأنّما أعداؤهم أحبابهم** فردا إذا خطر القنا الخطّار	أعداؤهم	أحبابهم	257
الطرماح	وكذاك الزمان يطرد بالنا...** س إلى اليوم : يومه وغده	يومه	غده	262

تحليل المدوّنة د :

إنّ المدوّنة "د" تشكّل حلقة وصل بالمدوّنة "ج" فهي تتقاطع معها في كثير من الثنائيات الضدّية ويمكننا تيسيرا للفهم والإيضاح أن نجملها فيما يلي:

الزوال، البقاء، الطاعة ، العصيان ، الحقّ ، الضلال، التقدّم، الحذار، صاحب دنيا ، صاحب جنّات، اللّيل ، النهار ، الجلباب ، السفور ، الغوادي ، الروائح ،العسر اليسر ، الأعداء ، الأحباب ، اليوم ، الغد.

فطلب الإقامة في الدنيا صار مطلبا غير شرعيّ عند الخوارج ،ومن حدّثته نفسه بالقعود عاذلته وعاتبته العرائس والغواني ، والتعجيل بالخروج للقتال فضيلة كبرى كونه الحكم الفصل بين الحقّ والضلال والمنية عند الخوارج محلاّة بالشهد والعسل ، ومن أراد أن يظفر بهذه الجائزة فعليه بالإقدام لأنّ الحذار لا ينجي من الأجل بل إنّ الموت صار إغراء فذاقه عذب وكأنّه مزج بطيب من الذكر.

وخلاصة القول فإنّ المدوّنات الأربع لشبكة الثنائيات الضدّية في شعر الخوارج تتقاطع في حقل واحد وهو حقل الموت والشهادة ، وعليه فإنّ النظام الدلالي للنسق الثنائي يأتي ليسهم في تغطية بلاغة الخطاب الشعري بجملة من الوظائف الأسلوبية ،ولعلّ أبرزها إبراز شعرية النّص من

خلال الكشف عن الدلالة المركزية في بنية النص بالنظر إلى العلاقة بين المدلول الأوّل والمدلول الثاني الذي يشكّل البنية العميقة للنص .

هذا النسق الدلالي بمدلوليه يعمل على انتهاك المألوف وخلق مساحات أسلوبية انزياحية بواسطة شبكة من المتنافرات ، هذه الشبكة هي التي تعمل على تكثيف اللغة الشعرية للخطاب من خلال تقاطع الدوال بالمدلولات. وعملا بنتائج المدوّنات الأربع المشكّلة لنظام الثنائيات فإنّنا نخلص إلى أنّ هذه الشبكة لا تخرج عن هذه الحقول الدلالية:

1 – حقل الموت والشهادة

2 – حقل الحرب والبطولة

3 – حقل الزهد

4 – حقل المراثي

هذه الحقول الأربع تقوم على استحضار دالين رئيسين:

الدال الأوّل:ذات الشاعر و هو دال ينبئ عن حضور مكثّف مقصود سواء أكان حضورا عاطفيا أو حضورا فكريا ، فالموت شحنة ذات تواتر عال على ذات الشاعر، ما جعلها حضورها في النص دالاّ على العفوية والتمرّد والرفض الأمر الذي أدّى إلى إحداث صراع درامي بين الحياة والموت ، وفي هذا التوّتر الحادّ تتوّلد السمة التنافرية التي لا تنفكّ أن تعبّر عن حالة شعورية نفسية تعكس تجربة الذات الشاعرة.

و الدال الثاني: يكمن في دلالة الخطاب الموجّه إلى الآخر الذي ناله الموت، وهنا يتمّ تحويل هذا الأخير إلى حياة ، وهو خرق دلالي جذّاب يعمل على إثارة المتلقي واستمالته بعد حصول عنصر المفاجأة نتيجة تحويل النسق الدلالي إلى نسق دلالي متعارض ومتضاد مع الدلالة الأخرى وهو تمرّد في الصياغة ، وفي هذه اللحظة تولد حركية الإبداع في الخطاب بفعل الخداع اللغوي أو الخرق أو الانتهاك الذي يحوّل هذا النظام الثنائي إلى سلسلة من الانزياحات الجمالية في الخطاب الشعري الخارجي، وينتقل هذا الانتهاك من المنزاح الدلالي في نظام الثنائيات إلى

المنزاح في الإيقاع الموسيقي ،وما يحدثه من تعالق مع التشكيل الدلالي وهو ما نرومه في الفصل الرابع من الأطروحة.

الفصل الرابع

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي للخطاب.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي للخطاب.

المبحث الأوّل

الإيقاع الخارجي للخطاب:

المطلب الأوّل : إيقاع الوزن

المطلب الثاني: إيقاع القافية

المبحث الأول/الإيقاع الخارجي للخطاب:

المطلب الأول/ إيقاع الوزن:

الأوزان العروضية : (الوزن ذو طبيعة تجريدية مكوّن من توالي الحركات والسكنات في وحدات سمّيت أسبابا وأوتادا،تُمثّل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل.)[1]

وبين الوزن والشعر علاقة شرطية تلازمية لم تلبث أن تمنهجت حين أعلن قدامة بن جعفر(337ه) قناعته بحدّ الشعر بأنّه :(قول موزون مقفىّ يدلّ على معنى)[2]، هذا التحديد على رأي كمال عبد الرزاق العجيلي(استلهم موقف تلاؤم الثقافة الشعرية والفطرة الشعرية المتوارثة عبر قرون عديدة)[3]، وهو يشير بهذا المعنى إلى قول الجاحظ (255 ه): (المعاني مطروقة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ،وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ،وفي صحّة الطبع وجودة السبك،فإنّما الشعر صناعة ،وضرب من النسج وجنس من التصوير.)[4]، فالجاحظ لم يكتف بالوزن لصناعة الشعر،وهو ما أكّده حازم القرطاجني(684ه) (إذ أضاف إلى كلّ من عنصري الوزن والقافية عناصر التخييل والمحاكاة والغرابة)[5] وبهذا ينتقض وصف الشعر بأنّه (تنظيم لنسق من أصوات اللغة.)[6]،وبالمقابل يصحّ القول بأنّ(الوزن ينظّم الخصائص الصوتية في اللغة.)[7]

فتاريخيا لم يتمكّن الشعراء العرب من تجاوز ظاهرة الوزن قديما وحديثا، ذلك أنّه تحوّل إلى بنى موسيقية ونغمية راسخة في ذهن الشاعر والمتلقّي.

وعلى خلفية ما أوردناه فإنّ الوزن هو طريقة لاستحضار الصورة صوتيا وهذا الجرس الصوتي هو الذي يؤدي دور المنبّه في الشعر لما فيه من مقاطع خاصة تنسجم مع السماع ،هذه

[1] – محمد العمري :تحليل الخطاب الشعري .البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ،ط1 ، 1990،ص11 .

[2] – قدامى بن جعفر: نقد الشعر.تحقيق : كمال مصطفى ،ط1 ، 1963،ص40.

[3] – كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية .دراسة في الشعر العربي الحديث .دار الكتب العلمية ،بيروت،ط1 2012. ص51 .

[4] – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر :البيان والتبيين .تحقيق :عبد السلام هارون ،ج1،ط2 ،1965 ،صص 131.

[5] – محمد رضا مبارك : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي .دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،ط1 ،1993،ص71.

[6] – أوستن ورينيه ويلك: نظرية الأدب.ترجمة : د عادل سلامة ،دار المريخ ،الرياض،1992.ص 205 .

[7] – المرجع نفسه، ص225.

المقاطع بأصواتها المختلفة هي التي تكوّن القافية ما يجعل الوزن (كالعقد المنظوم، تتّخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصا،وحجما خاصا ولونا خاصا فإذا انتقلت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد)[1]،وعليه (فالوزن يمثّل مظهرا من مظاهر الانسجام بين عناصر العمل الشعري ،بل إنّ الانسجام في القصيدة يتمظهر من خلال الوزن،ولذلك رأى بعض النقّاد أنّ الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى)[2]،ولعلّ هذا الانسجام يجد له وقعا في النفس الإنسانية ،وهو ما أقرّه ابن سينا في حديثه عن السبب المولّد للشعر فأرجعه إلى إحدى سببين:

(أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصّبا، والثاني حبّ الناس للتأليف المتّفق للألحان طبعا،ثمّ قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها.)[3]

وهما علّتان كافيتان لنشأة الشعر بصورة طبيعية في النفس الإنسانية (ومن هاتين العلّتين تولّدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع وأكثر تولّدها من المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا.)[4]

وبهذا المفهوم فإنّ الوزن عند الشاعر هو حالة فرادية فهو صوته الخاص،(ويأخذ الوزن أسلوبيته من ارتباطه بفنية اللغة وطاقاتها اللاّمحدودة،وقدرته في التعبير عن متطلبات الحالة الشعورية ،فهو طاقة مستعدّة دوما لاستيعاب المعاناة الشعرية ، والتمثّل بصورها الفنية عبر علاقات تجسّد الرؤية فيها إلى الواقع ارتكازا على وعي الكاتب وحركة البؤرة الدلالية والإيقاعية.)[5]

وسنهتدي في هذا المبحث بربط متطلبات الحالة الشعورية بالوزن العروضي سعيا منّا للكشف عن حركة البؤرة الدلالية والإيقاعية لشعر الخوارج،واعتمادا على مدوّنة إحسان عبّاس فإنّنا

[1] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.مكتبة الأنجلومصرية ،ط 5 ،1978،ص13.

[2] – أحمد محمد علي محمد:شعر زهير بن أبي سلمى .دراسة أسلوبية.أطروحة دكتوراه كلية الآداب،جامعة الموصل ،إشراف :أحمد فتحي رمضان،1426 هـ-2005 م ،ص153.

[3] – ابن سينا: فنّ الشعر. طبع ضمن فنّ الشعر لأرسطو، تر: متّى يونس، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، القاهرة، 1953.ص127.

[4] – ينظر محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية.إفريقيا الشرق ، المغرب، الدار البيضاء ،2001 صص127.128 .

[5] – جاسم محمد الصميدعي :شعراء الخوارج .دار دجلة ، الأردن ،عمان ط1 ،2010 ،ص151.

أحصينا ثلاثمائة وإحدى وثلاثين ما بين قصيدة ومقطّعة ،كان بحر الطويل الأكثر شيوعا فيها ،إذ شكّل أكثر من خمسين بالمائة مشفوعا بالبسيط ثمّ الكامل ثمّ الخفيف ثمّ الرجز.

ومن المهمّ جدّا في بحثنا محاولة إيجاد علاقة دلالية بين هذه الأوزان وبين نوع الدلالات المستقرأة إيمانا منّا بشرعية هذه العلاقة أي علاقة الدلالة بالوزن.

1 – بحر الطويل وعلاقته بالتشكيل الدلالي:

الشاعر	البحر	القافية	رقم ص	الشاعر	البحر	القافية	الصفحة
أبو الوازع الراسبي	الطويل	غالب	60	عمران بن حطان	الطويل	والخفر	182
عبيدة بن هلال	الطويل	المهلّب	107	بن أبي مياس	الطويل	فتفطرا	47
قطري بن الفجاءة	الطويل	شزّب	128	عمران بن حطان	الطويل	تنصرا	175
عمران بن حطان	الطويل	محرب	185	شاعر خارجي	الطويل	وتتّقوا	265
زيد بن عبد الله	الطويل	الحرب	41	كعب بن عميرة	الطويل	صابرا	75
أبو الوازع الراسبي	الطويل	الكرب	81	العيزار بن الأخفش	الطويل	خيارها	45
عبيدة بن هلال	الطويل	بمعيب	109	كعب بن عميرة	الطويل	يفتر	74
شاعر من الخوارج	الطويل	مخرجا	151	عبيدة بن هلال	الطويل	يحضر	105
سميرة بن الجعد	الطويل	الخوارج	136	الأصمّ بن الضبي	الطويل	النفور	141
عطية بن سميرة	الطويل	قناة	79	حبيب بن خدرة	الطويل	القصر	230
عمران بن حطان	الطويل	منجح	186	شاعر خارجي	الطويل	مصيرها	91
المنهال الشيباني	الطويل	صالح	194	بن الفجاءة	الطويل	نصيرها	132
مسلم بن يزيد الثقفي	الطويل	ناصح	41	شاعر من الخوارج	الطويل	الزماجر	116
الجعد بن ضمام	الطويل	الخلدا	196	الرهين المرادي	الطويل	عامر	77
الجعد بن ضمام	الطويل	وجدا	197	عمران بن حطان	الطويل	الصبر	255
زياد الأعسم	الطويل	ويوعد	.208	ابن ملجم	الطويل	أبجر	47
ثابت بن وعلة	الطويل	مهنّد	82	الأعرج المعنى	الطويل	بنصير	273
ثابت بن وعلة	الطويل	ضدّ	254	الحارث الشني	الطويل	أحمر	86
ثابت بن وعلة	الطويل	عوائده	217	قطري بن الفجاءة	الطويل	فارسا	131
ثابت بن وعلة	الطويل	خدودها	93	شبيل بن عزرة	الطويل	أوكس	228
قطري بن الفجاءة	الطويل	لقاعد	119	شبيل بن عزرة	الطويل	القوادس	222
قطري بن الفجاءة	الطويل	محمد	155	عمرو القنا	الطويل	خفض	104
قطري بن الفجاءة	الطويل	ورد	93	نافع بن الازرق	الطويل	نافعا	80
شاعر خارجي	الطويل	بالحجز	92	أمّ حكيم	الطويل	جامعا	142

الشاعر	البحر	القافية	الصفحة	الشاعر	البحر	القافية	الصفحة
أخت الحازوق	الطويل	الوعر	89	قطري بن الفجاءة	الطويل	المقادم	106
الحويرث الراسبي	الطويل	العمر	195	غير منسوب	الطويل	عاصم	204
عبيدة بن هلال	الطويل	يدري	109	غير منسوب	الطويل	الدعائم	220
سميرة بن الجعد	الطويل	يدري	138	راسبي حروري	الطويل	ويندم	40
الأعرج المعني	الطويل	يدري	273	ابن أبي ميّاس	الطويل	وأعجم	47
عمران بن حطان	الطويل	ظهر	189	أمّ الجرّاح	الطويل	منشم	67
عمران بن حطان	الطويل	وجوّع	172	أمّ الجرّاح	الطويل	حكيم	120
عمران بن حطان	الطويل	أتقنع	174	قطري بن الفجاءة	الطويل	فتيان	204
الجعد بن ضمام	الطويل	ويطمع	197	سلامة القشيري	الطويل	شجوني	140
حبيب بن خدرة	الطويل	أشنع	233	الأصمّ الضبي	الطويل	ثاويا	44
الاعرج المعنى	الطويل	توجع	271	العيزار بن الأخنس	الطويل	الغوانيا	45
كعب بن عميرة	الطويل	الإبل	76	قطري بن الفجاءة	الطويل	حماميا	125
عمران بن حطان	الطويل	شمائله	178	زياد اللأعسم	الطويل	غواديا	207
الأعرج بن المعنى	الطويل	مجاهله	273	زياد الأعسم	الطويل	الغوانيا	208
جحية بن اوس	الطويل	أقالها	83	حبيب بن خدرة	الطويل	تطاء	273
عيسى الخطيّ	الطويل	بالنبل	69	عمران بن حطان	الطويل	الدسائع	178
عبيدة بن هلال	الطويل	وصول	113	الطماح بن حكيم	الطويل	المقاذف	264
سلامة بن يسار	الطويل	عزل	199	عمران بن حطان	الطويل	السوابق	162
الضحاك بن قيس	الطويل	يترحل	234	عمران بن حطان	الطويل	وتبارق	163
حارثة القيني	الطويل	ذوابل	61	عمران بن حطان	الطويل	غاسق	163
منير الراسبي	الطويل	المحافل	78	مرداس أبو بلال	الطويل	المهالكا	62
شبيل بن عزرة	الطويل	وائل	226	ايوب بن خولي	الطويل	الملائك	216
عروة بن أدية	الطويل	كريما	66	عروة بن أدية	الطويل	علل	66
عروة بن أدية	الطويل	أكرما	256	معاذ بن جوين	الطويل	يترحلا	59
معدان بن مالك	الطويل	سلام	42	سوادة الحروري	الطويل	مضلّلا	145
معدان بن مالك	الطويل	كردم	90	الأعرج المعني	الطويل	أوّلا	272
يزيد بن حبناء	الطويل	المقوّم	98	عبيد بن هلال	الطويل	دليل	114
عبد الله بن وهب	الطويل	الحكم	43	حبيب بن خدرة	الطويل	غليل	245
نجدة الحنفي	الطويل	الدعائم	87	شاعر خارجي	الطويل	والجعائل	88
الأصمّ الضبي	الطويل	ملاطمه	140	شاعر خارجي	الطويل	المهلّب	147
فروة بن نوفل	الطويل	رميمها	57	شاعر خارجي	الطويل	المهلّب	151
كعب بن عميرة	الطويل	نعيمها	75	حطان الأعسر	الطويل	وأقارب	116
حجية بن أوس	الطويل	الومها	83	شيب الأشجعي	الطويل	أقارب	146
يزيد بن حبناء	الطويل	عاصم	99	عمران بن حطان	الطويل	خاطب	166

الشاعر	البحر	القافية	الصفحة	قطري بن الفجاءة	الطويل	المقشّبا	127
عمران بن حطان	الطويل	فنضارب	166	قطري بن الفجاءة	الطويل	ملحبا	130
عمران بن حطان	الطويل	ومناكب	191	حصين بن حفصة	الطويل	يتذبذب	118
عمرو القنا	الطويل	نصيب	102	قطري بن الفجاءة	الطويل	المهلّب	127
عتبان بن أصيلة	الطويل	يجيب	200	عمران بن حطان	الطويل	فنضارب	166
الحسن بن عمرو	الطويل	رقيب	260-259	عمران بن حطان	الطويل	ومناكب	191
أيوب بن خولي	الطويل	وقرائبه	215	أيوب بن خولي	الطويل	وقرائبه	215
أيوب بن خولي	الطويل	كتابها	51	أيوب بن خولي	الطويل	كتابها	51
أيوب بن خولي	الطويل	نحيبها	149	أيوب بن خولي	الطويل	نحيبها	149
أبو الوازع الراسبي	الطويل	المضارب	82	قطري بن الفجاءة	الطويل	المقشّبا	127
عمران بن حطان	الطويل	متى	174	قطري بن الفجاءة	الطويل	ملحبا	130
عمران بن حطان	الطويل	الشوى	174	حصين بن حفصة	الطويل	يتذبذب	118
مالك المزموم	الطويل	الهوى	192	قطري بن الفجاءة	الطويل	المهلّب	127

بعد هذا الإحصاء الدقيق ،يتبيّن لنا جليّا أنّ الطويل يشكّل50 % من مجموع القصائد والمقطّعات التي بلغت ثلاثمائة وإحدى وثلاثين في مدوّنة الخوارج[1] ، منها مائة واثنان وأربعون ما بين قصيدة ومقطّعة نُظِمت على وزن الطويل، ما يعني أنّ الحالة النفسية لشعراء الخوارج كانت مشحونة باليأس والجزع ، وهو ما يذكّرنا بقول إبراهيم أنيس في مسألة تخيّر البحور إذ نجده يقول:(إنّا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرّر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع.)[2]، وليس في زعمنا وزن أنسب من الطويل يصبّ فيه الشاعر أشجانه لينفّس عن حزنه وجزعه ،لاسيّما وأنّ الشاعر الخارجي عاش غريبا عن دينه ووطنه.

فهذه المعاني الشعرية في حقيقتها ،هي انفعال وجداني حاد يختلج في ذات الشاعر أوّلا،ثمّ يترجم إلى قصيدة شعرية هي في جوهرها مجموعة من الإيقاعات والأوزان تتشكّل محاكية في دلالتها الانفعالات الوجدانية الأولى، التي ولدت في ذات المبدع ، وهو ما يفسّر تلازم الأوزان العروضية مع الدلالات الشعرية غالبا،فبحر الطويل بتفعيلاته (فعولن ،مفاعيلن ،فعولن

[1] - ينظر:إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج .دار الشروق،ط4 .ص23.
[2] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر .مكتبة الأنجلو مصرية ،ط5 ،1978،ص177.

،مفاعيلن) يقع في الأذن وقعا بطيئا لأنّه يتكوّن من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة أو خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة[1].

وإنّ استئثار شعر الخوارج بنصف النسبة(50 %)من بحر الطويل في شعرهم ، ليس غريبا إذ إنّ أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن ،ومن سماته أن يكون تامّا لا مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا والمقصود بذلك حذف العروض والضرب أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيهما على التوالي وهذا سبب تسميته بالطويل[2] ،وهو من الأوزان الشعرية التي تهيّأ لها زمن صوتي ناتج من نظامه الإيقاعي المتشكّل من وحدتين هما(فعولن + مفاعيلن) ما يمنح القصيدة ملمحا جماليا يتوافق مع البعد الزمني وهو ما يعمل على تشكيل البنية الإيقاعية التي تمنح النّص الشعري تواترا موسيقيا موازيا للتواتر الإيحائي والدلالي.

وقد وظّف شعراء الخوارج عديد الوسائل الصوتية لبحر الطويل تعبيرا عن تجربتهم الشعرية المشحونة بدلالات الموت والشهادة والبطولة، فهذا عيسى الخطيّ يخاطب الهثهاث بن ثور السدوسي في قصيدة له عندما أشار الهثهاث على طوّاف بقوله : ما أجد لك توبة إلاّ آية من كتاب الله (ثُمَّ إِنَّ رَبَّكَ لِلَّذِينَ هَاجَرُوا مِن بَعْدِ مَا فُتِنُوا ثُمَّ جَاهَدُوا وَصَبَرُوا إِنَّ رَبَّكَ مِن بَعْدِهَا لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ)3، فردّ عليه قائلا:[4](الطويل)

1-فجَّـهْلت طوّافا وزيّـــــنت فِعلهُ *** فأصبح طوّافُ يمزّق بالّنـبْلِ.

2-فقُلْ لعبيد الله إنْ كنت طالبًا *** ذَوِي الغشِّ والبغضاءِ واللومِ والبُخلِ.

3-فَدُونك أقوامُ سَـــــــدوسٍ أَبُوهم *** فإنّ سدُوسًا آفةُ الدّينِ والعقْلِ.

وتقطيع هذه الأبيات عروضيا يخضع للتفعيلات الآتية:

---

[1] - ينظر:صفاء خلوصي :فن التقطيع في الشعري والقافية .منشورات مكتبة المثنى،بغداد ،ط 5 ، 1977 ،صص43.44 .

[2] - اعترض بعض النقّاد على ذلك بدليل أنّ البحر الواحد يستعمل في عواطف مختلفة ومتغايرة مع إغفالهم عن تفاوت درجات الانفعال في النوع الواحد من العاطفة . ولمزيد من الإيضاح، ينظر: محمد النويهي الشعر الجاهلي :منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة.

[3] - سورة النحل :الآية 110.

[4] - إحسان عبّاس: ديوان شعر الخوارج . دار الشروق ط4 ، 1982، ص 69.

فعول- مفاعيلن –فعولن –**مفاعلن**** **فعول**-مفاعيلن-**فعول**-مفاعيلن

فعولن- مفاعيلن- فعولن-**مفاعلن****فعول**-مفاعيلن-فعولن-مفاعيلن

فعول- مفاعلن- فعولن- **مفاعلن** ****فعول**-مفاعيلن-فعولن-مفاعيلن.

فحاصل التفعيلات في هذه المقطّعة أربع وعشرون تفعيلة تكرّرت اثنتي عشرة مرّة وأفرزت عن التعييرات التالية:

- إنّ زحاف القبض قد مسّ كلا التفعيلتين ،فلحق تفعيلة(فعولن) فصارت (**فعول**)،بينما تغيّرت (مفاعيلن) إلى (**مفاعلن**).

وعليه فقد أصاب القبض (حذف الخامس الساكن في فعولن) تفعيلة (فعولن) ستّ مرّات بينما مسّ تفعيلة مفاعيلن أربع مرّات.

هذا و(إنّ حدود انتهاك التفاعيل الأصل يتضمّن شروطا وإمكانات أوجزها العروضيون في الزحافات التي تتيح للشاعر ما لا تسمح به لغيره بخروجه عن نموذج المفتاح العروضي،ولذا جاء تشكّل التفعيلة العروضية في النّص الشعري ليفسح المجال أمام مزيد من التعدّد والاختلاف ويهيّئ الأرضية لانزياحات إيقاعية تظهرها رخصة الزحافات حينما تقوم بنقل التفعيلة من بنيتها الأصلية المجردة إلى بنيتها الافتراضية التي تتطابق وبنية النّص الشعري.)[1]

فالظاهرة العروضية في هذا الزحاف تكمن في التلوين الإيقاعي من خلال التنوّع الصوتي الحاصل بين حركتين ،أحدهما التفعيلة الأصلية (فعولن) والأخرى التفعيلة التي أصابها القبض (فعول)،هذا الانتهاك في الوزن الأصلي للتفعيلة جاء ليعبّر عن عمق التجربة الشعرية ممثّلة في بعدها الدلالي مع مراعاة الشاعر للزمن الشعري الذي يسير وفق ثنائية ضدّية تحدّدها الحركة والثقل في النّص الشعري.

[1] – خلف خازر الخريشة :جمالية الاعتماد في الزحاف العروضي . دراسة مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 36 ،ملحق 2009 ،كلية الآداب ،جامعة اليرموك ،أربد ، الأردن، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية 2009 ، ص 77.

إذن،فهذه الرخص ممثّلة في الظاهرة الزحافية أو الاعتمادية تتوافق في حسّها الإيقاعي مع ما يضمره عيسى الخطيّ للهثهاث بن ثور الأسدي ،فكأنّ القبض في هذه المقطّعة جاء ليكثّف هذا الحدث ،ويعطيه بعدا دلاليا فضلا عن كونه سمة أسلوبية تمنح النّص أبعادا متجدّدة .

وتتكرّر هذه الظاهرة الزحافية في شعر الخوارج إذ نلفي هذا التنوّع الصوتي بين (فعولن و **فعول**) ،يتردّد في أكثر من مائة وأربعين ما بين مقطوعة وقصيدة من حاصل ثلاثمائة وإحدى وثلاثين ، ما يحملنا على القول أنّ الشعر الخارجي يشكّل بنية عروضية موّحدة في موسيقاها الخارجية ، ما جعلنا لا نجد عناء في تصنيف المقطّعات أو القصائد التي تقوم على وزن الطويل ولاسيّما المقبوضة منها ، فهذا قطري بن الفجاءة يذكر ضعف خالد بن عبد الله بن أسيد في لقاء الأزارقة ،وكيف تغيّرت الحال حين تولّى المهلّب القيادة ، فيقول :[1]

1-أَلَمْ يَأتِها أَنِّي لَعِبتُ بخَالِدٍ * **وجَاوزتُ حَدَّ اللَّعِبِ لَولاَ المهَلَّبُ

2-وأَنَّا أَخَذنَا مَالَهُ وسِلاَحَهُ *** وسُقـــــــنَا لَهُ نيرَانها تَتَلهَّبُ

3-ولَكن مُنِينَا بالمهَلَّب إنّه *** شَجىً قَاتِلٌ في دَاخِلِ الحلقِ مِنشَبُ.

وتخضع هذه الأبيات للتقطيع العروضي الآتي:

فعولن-مفاعيلن-**فعول-مفاعلن****فعولن-مفاعيلن-فعولن-**مفاعلن**

فعولن—مفاعيلن-**فعول-مفاعلن**** فعولن-مفاعيلن-**فعول-مفاعلن**

فعولن—مفاعيلن-**فعول-مفاعلن****فعولن-مفاعيلن-فعولن-**مفاعلن**

هذا التنوّع الصوتي نفسه يتردّد في قول عبيدة بن هلال اليشكري:[2]

1-وقُولُوا لِيَحْيَ يستعدُّ كتيبةً *** تُجالِدُ عن حوبَائِهِ حينَ يُحـــــضرُ.

2-فعَمَّا قليلٍ سوفَ يَلقى حِمَامَهُ***كَمِثْلِ الَّذي لَاقَاهُ عبَّادُ فَاحذَرُوا.

والتقطيع العروضي لهذين البيتين يخضع للتفعيلات الآتية:

فعولن-مفاعيلن-فعولن-**مفاعلن****فعولن-مفاعيلن-فعولن-**مفاعلن**

[1] - - إحسان عبّاس: ديوان شعر الخوارج .ص 127.

[2] - المصدر نفسه، ص106.

فعولن–مفاعيلن–فعولن–**مفاعلن***فعولن–مفاعيلن–فعولن– **مفاعلن**.

وليس بعيدا عن هذه الظاهرة الزحافية قول قطري بن فجاءة المازني[1]:

1– ورُبَّ مَصَاليتٍ نِشَاط إلَى الوَغَى***سِرَاع إلى الدَاعي كِرَام المقَادمِ.

2–أَخضْتُم بْحرَ الحِمَامِ وخُضتُهُ *** رجَاءَ الثوابِ لَا رجَاءَ المغَانِمِ .

3– فَأُبْنَا وقَد حُزْنَا الثَوابَ ولم نُرِدْ*** سِوى ذَاك غُنمَا وابْتِغَاء المكارِمِ.

فهذه المقطّعة تستجيب عروضيا للتفعيلات الآتية:

فعول–مفاعيلن–فعولن–**مفاعلن*****فعولن–مفاعيلن–فعولن–**مفاعلن**.

فعول–مفاعيلن–**فعول–مفاعلن*****فعولن–مفاعلن**–فعولن–**مفاعلن**.

فعولن–مفاعيلن–فعولن–**مفاعلن*****فعولن–مفاعيلن–فعولن–**مفاعلن**.

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها	موقعها	نوع التغيير
فعولن	فعول	حشو البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	عروض البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	ضرب البيت الأوّل	قبض
فعولن	فعول	حشو البيت الثاني (العجز)	قبض
مفاعيلن	**مفاعلن**	**عروض البيت الثاني**	قبض
فعولن	**فعول**	**حشو البيت الثاني**	قبض
مفاعيلن	**مفاعلن**	**ضرب البيت الثاني**	قبض
فعولن	فعول	حشو البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	عروض البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	ضرب البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	حشو البيت الأوّل	قبض
فعولن	فعول	حشو البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	عروض البيت الأوّل	قبض

[1] –المصدر السابق .ص106.

مفاعيلن	مفاعلن	ضرب البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	في عروض وضرب البيت الثاني	قبض
فعولن	فعول	التفعيلة الأولى من البيت الأوّل والتفعيلة الثانية من البيت الثاني وصدر البيت الثاني	قبض وهو حذف الخامس الساكن ويلحق تفعيلتي فعولن ومفاعيلن
مفاعيلن	مفاعلن	عروض وضرب البيت الأوّل والثاني. حشو البيت الثاني .عروض وضرب البيت الثالث	قبض وهو حذف الخامس الساكن ويلحق تفعيلتي فعولن ومفاعيلن

وحسبنا مبدئيا هذه المقطّعات الثلاث للخروج بالتغيّرات التالية: بناء على المقطّعة الثالثة لقطري بن الفجاءة نخلص إلى جملة من الزحافات نوردها في الجدول الآتي:

- **جدول التغيّرات/ المقطّعة الثالثة لقطري بن الفجاءة:**

فعولن	فعول	حشو البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	عروض البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	ضرب البيت الثالث	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	حشو البيت الأوّل	قبض
فعولن	فعول	حشو البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	عروض البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	ضرب البيت الأوّل	قبض
مفاعيلن	مفاعلن	في عروض وضرب البيت الثاني	قبض
فعولن	فعول	التفعيلة الأولى من البيت الأوّل والتفعيلة الثانية من البيت الثاني وصدر البيت الثاني	قبض وهو حذف الخامس الساكن ويلحق تفعيلتي فعولن ومفاعيلن
مفاعيلن	مفاعلن	عروض وضرب البيت الأوّل والثاني. حشو البيت الثاني .عروض وضرب البيت الثالث	قبض وهو حذف الخامس الساكن ويلحق تفعيلتي فعولن ومفاعيلن

بناء على الجدول السابق ،فإنّ القبض قد أصاب كلّ مواطن التفعيلات، فلم تسلم لا عروضه ولا ضربه وهذا هو الأصل في الزحاف إذ أنّه تغيير لازم يختصّ بثواني الأسباب.وبالنظر إلى

عروض الأبيات وضربها فإنّ هذا الوزن يندرج ضمن الطويل المقبوض كون عروضه وضربه مقبوضة ،ثمّ إنّ المقطّعات الثلاث السالفة تندرج دلاليا إلى حقل البطولة ،وهو حقل صاخب بالحركة ومشحون بالصبر على مواجهة الخصم ، وهو صبر لا يخلو من انفعالات نفسية مشحونة بالحزن والكآبة،ما يجعلنا نبحث في هذا السياق عن نقاط التقاطع بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي للمقطّعات السالفة ،والأرجح أنّ العروض والضرب يشكّلان الحكم الفصل فيما يحصل في الأبيات من تقطّع شعوري ونفسي حادّين بفعل الانتظام والتكرار ، وما يحدث من قبض في حشو الأبيات ما هو إلاّ تقطيع شعوري يصبّ في العروض والضرب ،فأغلب الشواهد التي قدّمناها يعتريها في الحشو هذا التغيير سواء كان في صدر البيت أو عجزه على أنّ عدد التغييرات في الصدر لا يقابلها العدد نفسه في العجز.

وإنّ هذا التكرار والانتظام للأعاريض والأضرب ،تقابلهما انزياحات زحافية على مستوى التفعيلات في الحشو ممثّلة في القبض ،ما يعني أنّه ليس ثمّة نظام داخل هذا الانتهاك العروضي.وإذا صحّ أن نسمّي هذا العدول اضطرابا، فإنّ هذا الاضطراب في الأصل ناتج عن عدم الاستقرار النفسي لشعراء الخوارج ،ولعلّ هذا الطرح يقودنا إلى إشكالية كبرى وهي علاقة البحر كشكل إيقاعي بالغرض الشعري كعنصر دلالي ،أو بمعنى آخر إشكالية موسيقى الشعر ومعناه في النقد العربي القديم والحديث.

ومن الانزياحات العروضية المعبّرة عن ارتباط الوزن بالمحمول النفسي قول عبيدة بن هلال اليشكري:[1]

1-هَلِ الفَضلُ إلاّ أنّ مالي أعزّهُ *** لدين إذا ما الحقّ آب دليلُ.

2-وإنّي إذا ما الموتُ كان بمرتَأًى*** من العين مقدامٌ عليه صؤولُ.

3-وإنّي إذا ما الحرْبُ أسلمَها ابنُها*** لِدُرّتها عِندَ اللّقاءِ وُصُولُ.

4-أَجُودُ بنَفسِي عِنْدَ ذاك وبَعضُهم ***بأَرذلَ مِنْ نفْسِي هُناكَ بَخيلُ.

[1] - إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص114.

وتقطيع هذه المقطّعة عروضيا يؤول إلى التفعيلات الآتية:

فعولن–مفاعيلن –فعولن –**مفاعلن*****فعولن–مفاعيلن –**فعول** –فعولن

فعولن–مفاعيلن –**فعول** –**مفاعلن*******فعول**–مفاعيلن –**فعول** –فعولن

فعولن–مفاعيلن –**فعول** –**مفاعلن*******فعول**–مفاعيلن –**فعول** –فعولن

فعول–مفاعيلن –**فعول** –**مفاعلن*******فعول**–مفاعيلن –**فعول** –فعولن.

وإنّا سنتّخذ هذه المقطّعة كعيّنة لدراسة التوافق بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي ، بداية يجب أن نقرّ بأنّ الوزن الشعري له ارتباطات أسلوبية فهو يعكس علاقة التركيب اللغوي للانتظام ضمن هذا الوزن الإيقاعي والذي هو بحر الطويل.

وبالعودة إلى مقطّعة زياد الأعسم يمكننا رصد التغييرات وفق الآتي:

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها	موقعها	نوع التغيير
مفاعيلن	مفاعلن	في عروض البيت 1و2و3و4	قبض مسّ العروض
فعولن	فعول	في حشو وعجز البيت1 وفي حشو وصدر البيت 2 نوفي حشو صدر البيت 3 و4 ، وكذا عجزها.	قبض مسّ الحشو
مفاعيلن	فعولن	في ضرب الأبيات الأربعة	علّة حذف أصابت الضرب

واعتمادا على الجدول السالف فإنّنا نحصي 32 تفعيلة تكوّن في مجموعها أربعة أبيات ، أربعة عشرة تفعيلة فيها جاءت مزحوفة ،عشرة زحافات مسّت تفعيلة (فعولن) وأربعة منها أصابت تفعيلة (مفاعيلن) ،أمّا علّة الحذف فقد أصابت تفعيلة مفاعيلن أربعة مرّات في ضربها.

وهي انزياحات عروضية مضطربة تعكس في دلالتها الحالة الشعورية النفسية للبطل الخارجي وهو يجابه الموت (وهولا يعني أنّ القصيدة تتمتّع برتابة إيقاعية ناجمة عن رتابة الحالة النفسية لا

بل إنّ الإيقاع الحركي المتسارع أدّى إلى اختصار الزمن الصوتي ، وهذا التسارع الصوتي تولّد نتيجة للانفعال الوجداني.)[1]

هذا الرأي يحملنا على القول أنّ الانزياح الأسلوبي الحاصل نتيجة انعطاف التفعيلات عن مسارها الصحيح وانزياحها إلى العلّة والزحاف (القبض والحذف) ،هذا الحدث العروضي هو الذي كثّف الإحساس بتجلّيات الذات الشاعرة وهي ترسم مسارها النفسي من خلال ياء المخاطبة في قول الشاعر(مالي –وأنّني –بنفسي)ما جعل وجدان الشاعر في حالة قلق واضطراب للذات الشاعرة،وهو ما يتوافق مع الظاهرة الزحافية إيقاعيا ،ولعلّ هذا التوافق هو ما يفسّر لنا التعالق بين الذي يعمل بدوره على إزالة الرتابة والروتينية لدى المتلقّي.

وفي اعتقادنا فإنّ هذا التنوع الإيقاعي ناتج عن العاطفة المحتدمة للشاعر زياد الأعسم وغيره من شعراء الخوارج في هذا المنحى العروضي ،فخلف لغة النص وإيقاعه دلالات عميقة ، فهذا التمرد العروضي يعكس دلاليا تمرّد الشاعر على المألوف ،فالأعسم يجود بنفسه في الحرب ويروم الشهادة ،فهو يلاحق الموت ويطارده كما كلّ شعراء الخوارج حتّى ليستحيل الموت في نظرهم إلى مكافأة وقلادة لا ينالها إلاّ البواسل من الفوارس ،وحتّى لو عدنا إلى نصوصنا السابقة وكلّها من بحر الطويل لوجدنا أنّها لوحة متلوّنة الإيقاع ذات مضمون واحد يجمع أجزاءه خيط دلالي موّحد.

فحركية المقطّعات فيها تتواشج مع الدفقات الشعورية أو الجرعات العاطفية إذ ليس فيها رتابة نغمية ، وهو ما يؤكد صحّة أنّ الشكل عموما والإيقاع خصوصا لا يمكنه إلاّ أن يكون انعكاسا للتحوّل وبالتالي متغيّرا أو متنوّعا.

ولا غرو أنّ الشعر الخارجي ككلّ يشكّل ملمحا ثقافيا قائما على التغيير الجذري لطبيعة الحكم بل وحتّى لطبيعة المعتقد.

[1] –محمد جاسم الصميدعي : شعر الخوارج .ص145.

ولعلّ أهمية الإيقاع والوزن تتجلّى أكثر حين يصبح كلّ منهما ملمحا دلاليا يتواشج مع بؤرة المعنى ، وبهذا المنظور يتحوّل الإيقاع من إشارة حسيّة إلى ظاهرة عروضية غير بصرية أي أنّ الإيقاع تحوّل إلى علامة نصيّة.

2- بحر البسيط وعلاقته بالتشكيل الدلالي:

يأتي البسيط في المرتبة الثانية بعد الطويل في شعر الخوارج بنسبة تقارب15 %، وبمعدّل سبعة وخمسين ما بين مقطّعة وقصيدة نظمت على هذا الإيقاع العروضي وفيه يقول صاحب ميزان الذهب في صناعة شعر العرب[1]:

1-أجزاؤه مستفعلن وفاعلن *** أربعـــة وعدّه مماثل.

2- مثل ومقطوع وأمّا الثانية*** فإنّها مجزوءة ووافيـــة.

3-أضربها ثلاثة فالأوّل *** نظيرها لكنّه مـــذيّل.

4-ومثلها والثالث المقطوع *** ثالثه وضربها مقطوع.

فعروضه الأولى تامّة مخبونة (فعلن) ولها ضربان: مخبون مثلها(فعلن) ومقطوع (فعلن) بإسكان العين ،بشرط أن يدخله الردف ،والعروض الثانية مجزوءة صحيحة (مستفعلن) ولها ثلاثة أضرب : مذيّل (مستفعلان) وصحيح مثل العروض (مستفعلن) ومقطوع (مفعولن).

أمّا العروض الثالثة فمجزوءة مقطوعة (مفعولن) ولها ضرب واحد مثلها(مفعولن).

والبسيط من البحور المركّبة وطاقته الاستيعابية من حيث التعبير أكبر من بحر الطويل ،و يتطلّب نغمه عاطفة قويّة أنّى كان نوعها يعبّر عنها الشاعر تعبيرا خطابيا جهيرا. وحسبنا أن نعود إلى القصائد والمقطّعات (57 ما بين قصيدة ومقطّعة) وهي تشكّل 15 بالمائة من مدوّنة شعر الخوارج ، وفي ضوء هذا الإحصاء سنحدّد الحقل الدلالي الغالب عليها ،ثمّ سنحاول إسقاطها عروضيا على النغم الإقاعي وما يقتضيه من تشاكلات دلاليةأو من تعالق بين الوزن العروضي وما يناسبه من معان ، وتحقيقا لهذا المبتغى سنستعين بالجدول الآتي:

[1] - أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب.ضبطه وعلّق عليه علاء الدين عطية،مكتبة دار البيروني ،د ط. صص53-54.

الشاعر	البحر	القافية	الصفحة	الشاعر	البحر	القافية	الصفحة
شاعر من الخوارج	البسيط	الطلبا	225	شاعر من الخوارج	البسيط	جسّاس	78
حيّ بن وائل	البسيط	بأصحاب	88	عمران بن حطان	البسيط	بالناس	157
شاعر من الخوارج	البسيط	والعنب	73	عمران بن حطان	البسيط	آسي	157
الأصمّ الضبي	البسيط	الخرب	139	الرهين المرادي	البسيط	تنغيصا	76
يزيد بن جندب	البسيط	والهرب	143	عمران بن جطان	البسيط	زنباع	180
الضحّاك بن قيس	البسيط	المثاعيب	235	عمران بن حطان	البسيط	الكافي	73
عمرو القنا	البسيط	عودوا	103	عمران بن حطان	البسيط	شهقوا	141
عمرو القنا	البسيط	العود	266	عمران بن حطان	البسيط	الحدق	272
قطري بن الفجاءة	البسيط	تجتلد	123	عمران بن حطان	البسيط	نرائيكا	190
عمران بن حطان	البسيط	أحقاد	184	عمران بن حطان	البسيط	فيك	167
امرأة من الخوارج	البسيط	كالاسد	259	عمران بن حطان	البسيط	الهبل	171
مرداس أبو بلال	البسيط	عبّار	63	المنهال الشيباني	البسيط	والأسل	198
محارب بن دثار	البسيط	تنتظر	274	مرداس أبو بلال	البسيط	وأوصال	64
حسّان بن جعدة	البسيط	المقاصير	214	شاعر من الخوارج	البسيط	الأجل	97
ابن أبي الحوساء	البسيط	وأبشار	55	البهلول الشيباني	البسيط	العسل	219
يزيد بن حبناء	البسيط	عار	100	حسان بن جعدة	البسيط	وبسطاما	213
حبيب بن خدرة	البسيط	الشاري	229	عمران بن حطان	البسيط	والرتم	162
الطرماح بن حكيم	البسيط	النار	263	عمران بن حطان	البسيط	يتم	162
أم عمران الراسبي	البسيط	السحر	85	مرداس أبو بلال	البسيط	اتّزنا	65
شاعر من الخوارج	البسيط	جوازا	209	عمران بن حطان	البسيط	يموتونا	160
عمران بن حطان	البسيط	مؤتفك	191	عمران بن حطان	البسيط	عدلوا	168
امرأة شيبانية	البسيط	صفّين	157	عمران بن حطان	البسيط	غلل	168
عمران بن حطان	البسيط	غسّان	179	عمران بن حطان	البسيط	والحبل	169
عمران بن حطان	البسيط	الأجل	167	عمران بن حطان	البسيط	مؤتفك	191
عمران بن حطان	البسيط	الأجل	168	عمران بن حطان	البسيط	عدلوا	168

– الحقل الدلالي للتشكيلة العروضية لبحر البسيط:

كشف لنا الجدول السابق عن تداخل بيّن في التشكيل الدلالي لبحر البسيط، من خلال وقوفنا على سبعة عشرة مقطّعة مرقمة حسب صفحات المدوّنة ،وهو ما أحالنا على الآتي:

دلالة المقطّعة أو القصيدة	حقلها الدلالي	الصفحة
خروجه لقتال السلطان راجلا	البطولة	88
في ذكر طوذاف وأصحابه(أهل الجدار)	الرثاء	73
في رثاء الخوارج الذين قتلوا عند الجوسق	الرثاء	139
في ذكر الاختلاف الواقع بين الازارقة وعدم الاكتراث للفرقة	الثبات على المذهب	143
في طعن الرجال	البطولة	235
في وصف بسالة الخوارج	البطولة	103
في الإشادة ببطولة الخوارج في الحرب	البطولة	266
في رثاء الفوارس الاربعة	الرثاء	259
في معارضة أبا زياد من قبل مرداس أبو بلال ونعته بالجور	الهجاء	63
حبيب بن خدرة في قتل عتّاب بن ورقاء والإشادة بوقفته ضدّ الحجّاج	نصرة القادة والتعريض بالعدوّ	259
في الولاء لمذب الشراة	نصرة المذهب	263
في رثاء ابنها يوم دولاب	الرثاء	85
في وقفة الخوارج عند ميجاس ،أميرهم ابو بلال	البطولة	157
في رثاء أبي بلال مرداس	الرثاء	157
في الورع والتقوى	الزهد	76
في قتلى خوارج الجوسق ووصفهم بالبسالة والبطولة	البطولة والرثاء	141
في التعريض بالخليفة عمر بن عبد العزيز	التعريض بالخصم	211
امرأة حرورية ترغب في الخروج مع زوجها	البطولة	225

وحسبنا هذا الجدول للكشف عن الحقول الدلالية للبحر البسيط ،وخلاصة ما أحالنا إليه هو تداخل البطولة والزهد والرثاء على أنّ حقل البطولة يشكّل الحيّز الأوفر كونه النافذة التي يطلّ

منها الخارجي للظفر بالشهادة.وهذا يثبت مقولة إحسان عبّاس بأنّ "هذا اللون من الشعر زهدي ثوري جامع يكبر الإنسان[1] الخارجي إكبارا شديدا"،وهو ما يحتاج إلى شحنة عاطفية قويّة تعبّر عن هذا الإكبار تعبيرا خطابيا ،وعليه فاختيار البسيط في مثل هذه المواقف لم يأت جزافيا لأنّ موقف الحماسة والجديّة يتطلّب النسج على إيقاع البسيط ومن نماذجه قول الرهين بن سهم المرادي:[2]

1-يا نفْسُ قد طال في الدّنيا مرَاوغتِي *** لا تأْمَنِينا لِصرْفِ الدَّهر تَنْغِيصَا

2-إنّي لَبائِعُ ما يفـــــــنى لباقيـةٍ *** إن لم يعِقْني رَجاءُ العَيْش ترْبِيصَ

3-أخشى فجاءة قوم أن تـــــعاجلني *** ولم أرد بطوال العمر تنقيصا

4-وأسال الله بيعَ النّفْس مُحْتَـــسبًا *** حتّى ألاقي في الفردوس حُرْقُوصَا

5-وابنُ المنِيـــــــــحِ ومرداسًا وإخوته *** إذ فارقوا زهرة الدنيا مخاميصا

6-تخال صفَّهمُ في كلّ معـــــتركٍ *** للمَوت سُورًا من البنيان مرصُوصا.

وتقطيع هذه الابيات يستجيب لإيقاع التفعيلات الآتية:

مستفعلن- فاعلن-مستفعلن-**فعلن** ** مستفعلن- فاعلن-مستفعلن-**فعلن**

مستفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن** ** مستفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن**

مستفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن** ** **متفعلن**- فاعلن-مستفعلن-**فعلن**

متفعلن- فاعلن-مستفعلن-**فعلن** ** مستفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن**

مستفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن** ** مستفعلن- فاعلن-مستفعلن-**فعلن**

متفعلن- **فعلن**-مستفعلن-**فعلن** ** مستفعلن- فاعلن-مستفعلن-**فعلن**

[1] - إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص 19.

[2] - المصدر نفسه،صص76 -77.

نحصي في هذه المقطوعة ثمانية وأربعون تفعيلة ،منها سبع وعشرون صحيحة وواحد وعشرون غير صحيحة ،منها خمسة عشرة تفعيلة مزحوفة وستّ تفعيلات أصابتها العلّة،أمّا الزحافات فقد مسّت التفعيلات الآتية:

عروض الأبيات الستّة أصل التفعيلة فيها فاعلن تحوّلت إلى **فعلن** فحذف الثاني الساكن ،وهو زحاف مفرد يسمّى بالخبن الذي أصاب أيضا حشو البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس ،ولم تسلم تفعيلة مستفعلن من هذا الزحاف المفرد كما هي الحال في البيت الثالث والرابع والسادس ، فتفعيلة مستفعلن تحوّلت إلى **متفعلن** وهو خبن .

أمّا الضرب فقد أصابها القطع فتحوّلت تفعيلة فاعلن إلى **فعلن** وهي علّة نقص وبيانها حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

و لعلّنا بعد أن اهتدينا لضبط الحلية الخارجية للمقطّعة السالفة، يحضرنا سؤال رئيس وهو: ما الوظيفة الدلالية التي أفادتها هذه التفعيلات؟ أو بالأحرى : ما دور الموسيقى الخارجية ولاسيّما الوزن في تشكيل الدلالة الشعرية؟

إنّ موقف الشاعر في بناءه لمعنى النّص يأتي موازيا للإيقاع والوزن اللذين اختارهما ، وفي هذا المعنى فإنّ كلّ غرض من الأغراض الشعرية يناسبه بحر معيّن من البحور وإن بدا غير ذلك في الظاهر ، والرأي نفسه يتبنّاه **إبراهيم أنيس** ،"فالشاعر في حالة اليأس والجزع والحزن يلجأ إلى البحر ذي التفاعيل الكثيرة لاتّساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه محبّا كان أم راثيا"[1] وهو حال الرهين بن سهم وهو يخاطب نفسه الفانية ليذكرها بشوقه للقاء الأحبّة في الفردوس الأعلى ، لهذا السبب وظّف الشاعر البسيط بحرا عروضيا تتناسب تفعيلاته مع الآهات والشكوى والحرقة والوجع.

ولعلّ ما ورد في التفعيلات السابقة من زحافات وعلل ما هو إلاّ آلية أو إجراء لانزياح عروضي ذلك أنّ هذه التغيّرات تختزل سكنات التفعيلات الأصلية لتعبّد الطريق لمزيد من الحركات

[1] -إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ط5 ،1981 ،ص 54.

المتتالية ، وهو ما يعمل على خلق حركية وتسارع في نبض الإيقاع الذي نلحظه في تفعيلة مستفعلن التي تؤول إلى **متفعلن** فاسحة بذلك مجالا أوسع للحركات التي تسهم في خلق مفردات وتراكيب تشكّل في النهاية الطاقة التعبيرية للشاعر. فهذه الرخص العروضية جاءت لتخلق توازنا نفسيا بين رغبة الشاعر في الموت ورغبته في اللّحاق بالفردوس الأعلى رفقة أحبابه ،فهو لا يروم الموت لأجل الفناء ولكنّه يطلبه بشدّة أملا في حياة جديدة ،فهذا التنوّع التعبيري بين الموت والحياة جاء ليتوزع على الوزن العروضي بالقدر نفسه تقريبا إذ إنّ المقطوعة الشعرية للرهين جاءت في 48 تفعيلة منها21 صحيحة و27 غير صحيحة ،وكأنّ هذه الظاهرة الانزياحية ممثّلة في الزحافات والعلل جاءت لتعيد للشاعر استقراره النفسي.

ثالثا : بحر الكامل وعلاقته بالتشكيل الدلالي:

يغطّي الكامل 30 قصيدة في المدوّنة ،نوجزها في الجدول الآتي:

الشاعر	البحر	القافية	الصفحة	الشاعر	البحر	القافية	الصفحة
عمرو بن الحصين	الكامل	المتساكب	251	مليكة الشيبانية	الكامل	قرار	239
عمران بن حطان	الكامل	مولاته	187	عمران بن حطان	الكامل	صدور	190
مليكة الشيبانية	الكامل	الممات	238	عمران بن حطان	الكامل	نصير	190
عبد الواحد الأزدي	الكامل	بالحجاج	202	عمرو بن الحسن	الكامل	السمر	246
حبيب بن خدرة	الكامل	الحجاج	228	عمرو بن الحسين	الكامل	بحري	247
مليكة الشيبانية	الكامل	والصفائح	240	مليكة الشيبانية	الكامل	الأجر	238
حبيب بن خدرة	الكامل	أنهار	229	عمران بن حطان	الكامل	ترتع	173
حبيب بن خدرة	الكامل	أطوار	231	مالك المزموم	الكامل	تسمع	194
حبيب بن خدرة	الكامل	إصدار	231	شاعر من الخوارج	الكامل	المستطيع	225
شاعر من الخوارج	الكامل	أحبار	257	شاعر من الخوارج	الكامل	الازرق	74
عمران بن حطان	الكامل	الصافر	184	الأعرج المعنى	الكامل	الفاصل	273
حبيب بن خدرة	الكامل	الصادر	232	عميرة	الكامل	مقيلي	236
عبيدة بن هلال	الكامل	الخطّار	107	شيب بن يزيد	الكامل	معدم	156
عبيدة بن هلال	الكامل	جبّار	232	عمران بن حطان	الكامل	انتقامه	177

وعملا بمنهج العيّنة نكتفي بمقطّعة لعمرو بن الحصين وفيها يذكر وقعة قديد وأمر مكّة [1]:

1	مَا بَالُ هَمّكِ لَيسَ عنْكَ بعَازبِ	***	يَمري سوابقَ دمْعكَ المتَساكِبِ
2	وتَبيتُ تكتلىءُ النّجومَ بمـــــقلةٍ	***	عبرى تسرُّ بكـلِّ نجمٍ دائـــبِ
3	حذَر المنيةِ أَن تجِيءَ بـــــداهةً	***	لم اقضِ منْ تَبعِ الــشُراةِ مَآربِي
4	فأقودَ فِيهم للعِدا شَنَجَ النـــسَا	***	عبلُ الشَوى أشْرَانَ ضَمْرِ الحَالِبِ
5	متحَدّرًا كالَسيذِدِ أخْلَصَ لَونُـــه	***	ماءُ الحَسيكِ معَ الجَلال اللَّاتِبِ
6	أرمِي به من جمْع قومي معــشرًا	***	بـــــورًا أولي جــبريّةٍ ومَـعَايِبِ
7	في فتية صبِر أَلْفُّـــــــــهمُ بهِ	***	لفَّ القداحِ يدَ المفِيضِ الضاربِ

إنّ هذه الدفقة الشعورية للحصين تحدث جلجلة لا تخلو من رقّة وعطف ومردها إيقاع الكامل ، وقد جاءت قصيدة الحصين وفق التقطيع العروضي الآتي:

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** **متفاعلن**–متفاعلن–متفاعلن

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** **متفاعلن**–متفاعلن–**متفاعلن**

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** **متفاعلن**–متفاعلن–متفاعلن

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن

متفاعلن–**متفاعلن**–متفاعلن *** **متفاعلن**–متفاعلن–متفاعلن

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** **متفاعلن–متفاعلن**–متفاعلن

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن *** **متفاعلن**–متفاعلن–**متفاعلن**

[1] – إحسان عبّاس : ديوان شعر الخوارج.ص 251.

فتفعيلات الكامل ذات إيقاع ناري تكرّر فيه طلقات التفعيلة ستّة مرّات متتالية وهي:

متفاعلن –متفاعلن –متفاعلن*** متفاعلن –متفاعلن –متفاعلن.

وقد اختلف في صلاحية الكامل للمعنى ،فهو أكثر البحور جلجلة وفيه مذهبان : مذهب الفخامة والجزالة والرقّة والعطف ،وهو لا يصلح للعواطف البسيطة ، ومذهب آخر يرى فيه جزالة وحسن اطّراد.

ويأتي هذا البحر في المرتبة الثالثة بعد البسيط كإيقاع مكمّل لملحمة شعر الخوارج فتفعيلته الواحدة القائمة على التكرار تمنحه قدرا من الانسيابية والتدفق ما يجعل المتلقي متأهبا لاستقبال المدّ الشعري الذي وصل إلى اثنتي وثلاثين ما بين مقطوعة وقصيدة في مدوّنة الخوارج جلّها في باب التفجّع على النفس والنوح على قتلى المذهب .

3– بحر الوافر وعلاقته بالتشكيل الدلالي:

يأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة حسب مدونّة إحسان عبّاس، إذ نحصي فيها ثمانية وعشرون مقطّعة وقد أغفلها جاسم محمود الصميدعي بل وأسقطها جملة محتجّا في ذلك بأنّ عدد أبيات الوافر لا يتجاوز الواحد والعشرين بيتا ومردّ ذلك اعتماده على مدوّنة نايف معروف.

وحسبا في هذا المبحث أن نؤكد أنّ بحر الوافر ظاهرة عروضية في شعر الخوارج إذ يحصد نسبة 10بالمائة تقريبا وعلى قلّتها مقارنة بالطويل والكامل والبسيط إلا أنّها تشكّل انزياحا عروضّيا خليق بالبحث والّدراسة.

جاء في ميزان الذهب[1]:

1- وهـاك بحر الوافر البديع*** فكن لما أتلـــــــــوه بالسميع.

2– ستّا مفاعلتن وذي اللاّم انصب***له عروضان وثلاث أضرب.

3– أوّلهما مقطوفة كضربها*** أخـــــــراهما مجزوءة فاعرف بها.

4– صحيحة و هي لها ضربان*** نضيرها واحكم بعصب الثاني.

[1] – أحمد الهاشمي :ميزان الذهب في صناعة شعر العرب.تحقيق :علاء الدين عطية،مكتبة دار البيروني،ط3، 2006،ص62.

وسمّي الوافر وافرا لتوفّر حركاته في (مفاعلتن) و قيل لتوفّر أوتاده في أجزائه و يستعمل تامّا و مجزوءا' و يجوز فيه من التغيير العصب و هو حسن'ويدخله العقل و هو قبيح، والنّقص فيه وهو صالح.

	الشاعر	البحر	القافية	الصفحة
01	عمران بن حطان	الوافر	السراب	191
02	المعرج المعن	الوافر	الطبيب	273
03	حبيب بن خدرة	الوافر	هجود	125
04	المعمر بن شيبة	الوافر	النداد	242
05	شاعر من الخوارج	الوافر	حديد	153
06	سالم بن أبي الجعد	الوافر	مهاد	146
07	شاعر من الخوارج	الوافر	مجير	87
08	عمران بن حطان	الوافر	بداري	171
09	عمران بن حطان	الوافر	جواري	171
10	عيسى الخطيّ	الوافر	الجذوع	70
11	قطري بن الفجاءة	الوافر	تراعي	122
12	عيسى الخطيّ	الوافر	الضعاف	71
13	شاعر من الخوارج	الوافر	نصول	258
14	فروة بن نوفل	الوافر	الجلال	56
15	حارثة القيني	الوافر	الضلال	61
16	عمران بن حطّان	الوافر	بلال	159
17	شاعر من الخوارج	الوافر	هلال	212
18	البهلول الشيباني	الوافر	للرجال	219
19	شبيل بن غزرة	الوافر	أبالي	227
20	شبيل بتن غزرة	الوافر	رعال	227
21	الأعرج المعني	الوافر	قاما	272
22	الخيبري	الوافر	السلام	224
23	كهمس اليشكري	الوافر	القيام	241

24	عيسى الخطيّ	الوافر	تميم	72
25	شاعر من الخوارج	الوافر	والجبينا	51
26	عيسى الخطيّ	الوافر	مسومينا	68
27	محارب بن دثار	الوافر	عليّا	275
28	محارب بن دثار	الوافر	سويّا	277

وتطبيقا لما ورد في نظم الوافر ،يمكننا أن نتمثّل بعيّنة من الشعراء في الجدول أعلاه محاولة منّا للوقوف على الحقل الدلالي الذي يتعالق ويتناسب وتفعيلات الوافر،ولعلّه من باب المنهجية في العمل أن ندعّم هذا الإجراء بالجدول الآتي:

الرقم	صاحبه	دلالته
122	قطري بن الفجاءة	في معاتبة النفس
71	عيسى الخطيّ	في التحسّر على بناته وعدم قدرته على الخروج
258	شاعر من الخوارج	في تقديم الأفعال على الأقوال
56	فروة بن نوفل	في الإشادة بمذهب الشراة
61	حارثة القيني	في نفيه الهروب من زياد
159	عمران بن حطان	الترغيب في الموت شهيدا
212	شاعر من الخوارج	البقاء على عهد أبي بلال
219	البهلول الشيباني	البكاء على الصحب
227	شبيل بن غزرة	التنديد بالجبابرة والبقاء على دين الشراة
272	الأعرج المعني	التمسّك بكتاب الله
224	الخيبري	في رثاء عبد الملك بن علقمة
236	شاعرمن الخوارج	في رثاء الضحّاك والخيبري ويعقوب
72	عيسى الخطيّ	في الإشادة بالإسلام والتقوى ونبذ العصبية.

فموسيقى الوافر وتفعيلاته في نظرنا ليست مجرد أوتاد وأسباب لحركات وسكنات مرصوفة بل هي تواصل بين الصوت والدلالة بين جرس الألفاظ وجلجلتها وبين همس الأصوات ووقعها

،وحتّى وإن كانت موسيقى الشعر خارجية في ظاهرها ،فإنّها مشحونة بقيم صوتية باطنية ،لها دورها الفاعل في تشكيل الدلالة الشعرية .

فالوافر بتفاعيلة الكثيرة استطاع أن يعبّر عن دلالات الحزن وتجليات الذات وعذابات الاغتراب فهو أقرب البحور للتعبير عن المراثي كما ورد في الجدول السالف،فالبهلول الشيباني يبكي على صحبه والخيبري يرثي عبد الملك بن علقمة بتفعيلات تشعرك بالجزع والحزن ،وما تبقى منحقول دلالية كانت في الاستقامة والتمسك بكتاب الله والتنديد بالجبابرة والبقاء على العهد والإشادة بمذهب الشراة وهي دلالات ذات أغراض جدّية ورزينة.

المطلب الثاني/ إيقاع القافية:

(القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة ،وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت ،فأوّل بيت في قصيدة الشعر الملتزم ، يتحكّم في بنية القصيدة من حيث الوزن العروضي ومن حيث نوع القافية.)[1]

ومن جملة ما اشتهر في القافية قولان، الأوّل(قول الخليل والجمهور،فهي عندهم ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرّك الذي قبل السكن الأول، والثاني قول الأخفش ومن تبعه ، فهو عندهم آخر كلمة في البيت،والقول الأوّل هو المعتمد عند أهل الصنعة وهو أصّح القولين وأرجحهما.)[2] و(سمّيت قافية لأنّها تقفو الكلام أي تجيء في آخره،ومنهم من يسمّي البيت قافية ،ومنهم من يسمي القصيدة قافية ،ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية.)[3]

وحسبنا في هذا المبحث أن نهتدي برأي الخليل في تحديدها،فهي ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرّك الذي قبل الساكن الأوّل،وهذا الجزء المكمّل لإيقاع البيت هو الذي يمنحه الدفقة الصوتية الجمالية بفعل تكرارها عبر أبيات القصيدة ،كما أنّ القافية تعمل على خلق انسجام

[1] – عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية.مكتبة الطال الجامعي، مكّة المكرمة،ط3 ،1987،ص93 .

[2] – محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ،قدّم له سعد بن عبد العزيز مصلوح،وعبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر ،الكويت ،ط01، 2004 ، ،ص103.

[3] – الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي.تح: الحسّاني حسن عبد الله ،ط03 ،1994 ، مكتبة الخانجي ،القاهرة،ص 149.وينظر:محمد علي سلطاني :المختار من علوم البلاغة والعروض. دار العصماء ،سوريا ،ط01 ،2008، ،ص 269–ص271.

صوتي بين حروفها ولعلّ أبرزها الرويّ والتأسيس ثمّ (تسير على نسق واحد قائم على نظام ينهض على بنية موّحدة ،فهي بمثابة الإطار الضابط للإيقاع الشعري وتمام الدلالة.)[1]،وهو ما يفسّر تنامي الفاعلية الفنية والكفاءة الجمالية للوصول إلى أعلى درجات كمال الشعرية في بلاغة الخطاب الشعري .

أ- حرف الرويّ:

ومن أبرز الملامح الأسلوبية للقافية حرف الرويّ وهو (الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه ،فيقال قصيدة رائية أو دالية ويلزم في آخر كلّ بيت منها.)[2]

وعليه فإنّ حرف الرويّ يشكّل تردّدا صوتيا واحدا في آخر الأبيات ويؤدّي وظيفة نغمية موسيقية ، تعمل على استمالة القارئ حين سماعه للقصيدة وهو ما نسعى إلى بنائه في هذا المبحث .

ومن خلال رصدنا لمدوّنة شعر الخوارج توصّلنا إلى أنّهم استثمروا سبعة من حروف المعجم العربي وهي (الرّاء واللام والميم والعين والدال والباء والنون)وهذه الحروف تشكّل صوتيا وحدة منسجمة ذات جرس موسيقي متناغم ،ويمكننا إجمالها في الجدول الآتي:

الترتيب	حرف الرويّ	عدد القصائد والمقطّعات	النسبة المئوية
01	الراء	55	%16.61
02	اللام	40	%12.08
03	الباء	32	%09.60
04	الميم	29	%08.76
05	العين	24	%07.25
06	الدال	19	%05.74
07	النون	15	%04.53

[1] – محمود جاسم الصميدعي:شعر الخوارج .دراسة أسلوبية ،ص168.

[2] – التبريزي: الكافي في العروض والقوافي . ط03 ،ص149.

وتقييما للإحصاء الوارد في الجدول أعلاه نجد أنّ شعراء الخوارج استثمروا سبعة حروف من حروف المعجم العربي، ويمكننا تقسيمها إلى قسمين:

القسم الأوّل:ويضمّ (الراء ،اللام ،الباء،الميم والدال).والقسم الثاني ويضمّ (العين والنون).

وهذا التقسيم أقرّه إبراهيم أنيس ، وفي هذا الباب يقول:(ونحن حين نستعرض الشعر العربي قديمه وحديثه نلحظ أنّ معظم حروف الهجاء ممّا يمكن أن يقع رويّا،ولكنّها تختلف في نسبة شيوعها،فوقوع الراء رويّا كثير شائع في الشعر العربي في حين أنّ وقوع الطاء قليل أو نادر.)[1]،وهذا المقول يؤكد صحّة ما توصلنا إليه مبدئيا إذ يشكّل حرف الراء النسبة الأوفر بمعدل 16.21% من المدوّنة.

ويمكن أن نقسّم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

1- حروف تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام ، الميم ،النون ،الباء والدال.

2- حروف متوسطة الشيوع

وهي:التاء ،السين،القاف،الكاف،الهمزة،العين،الحاء،الفاء،الياء،الجيم.

3- حروف قليلة الشيوع وتلك هي :الضاء،الطاء والهاء.

4- وحروف نادرة في مجيئها رويّا وهي:الذال،الثاء، الغين ،الخاء،الشين،الصاد ،الزاي،الضاء والواو.

وحسب هذا التصنيف نخلص مبدئيا إلى أنّ شعراء الخوارج درجوا على شاكلة من سبقهم من الشعراء في البناء الصوتي لحروف الرويّ سواء في نظام القصيدة أو المقطوعة ،وقسّمت أصوات الحروف في مدوّنة الخوارج بحسب أهميّتها إلى:

[1] - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.ط2 ،1952 ،ص246.

- أصوات شائعة :إذ أظهرت نتائج الإحصاء شيوع حروف الرويّ الآتية: الراء،اللام،الميم ، الباء والدال.
- وأصوات متوسطة : وهي حرفا الميم والعين.

وكلا الصوتين مرتبط بالبناء الموسيقي فقد تردّد مجموعهما في الاستعمال208 مرّة أي بنسبة 62.83 % من عدد القصائد والمعلّقات البالغ عددها 378.

والأصوات الأكثر شيوعا في مدوّنة الخوارج(الراء،اللام ، الميم،الباء والدال)من حروف الذلاقة وتختص بالانطلاق والمرونة وسهولة المخرج إذ أنّها من الأصوات المجهورة ما أكسبها نغمة موسيقية ذات رنين ،وهو ما يفسّر تآلفا بين هذه الأصوات وطبيعة التكوين الشعري وارتباطها بالفاصلة الموسيقية للقافية المنسجمة مع حالة الخطاب الوجداني النفسي للشاعر الذي تنوّع بين المراثي والبطولة والفروسية والزهد وطلب الشهادة ، وهي أغراض شعرية تتطلّب طاقة صوتية ذات رنين ونغم عاليين ،وهو ما يمكّن القصيدة من أن تشكّل جزءا من الوحدة الموسيقية الشعرية التي تتكرّر في أذن السامع لإحداث فعل التأثير عن طريق القيم التعبيرية الصوتية، ومن ذلك قول مليكة الشيبتنية ترثي الضحّاك بن قيس الخارجي:[1]

1-قُولي مَليكُ عَليكِ بالصَّبرِ *** تَستَوجِبينَ فَضَائِلَ الأَجْرِ.

2-قُولِي فإنَّكِ غَيرُ كَاذبةٍ *** يَا عُدَّتي لنَوائِبِ الدَّهرِ .

3-أوْرَثْتِنِي كَمدًا يؤَرِّقُنِي *** وتَلَهُفًا وحرارةَ الصَّـــدرِ .

4-ومرارةً في العيش دائمةٌ*** وحرارةً كحَرارةِ الجَـــمرِ .

5-ذهبَ الَّذي قَدْ كَان يَأْمُرُنا*** بالخَوفِ والمعْرُوفِ والذِّكْرِ.

إنّ معاينة هذه المرثية تجعلنا نقف على تكرار حرف الراء 18 مرّة ،صوتان جاءا تصريعا في مستهلّ المقطّعة وخمسا رويّا وثلاثة عشرة صوتا رائيا في مَتْنِها،وهو ما يحملنا على القول أنّ الشاعر منح حرف الراء قيمة موسيقية ضمن الوحدة الإيقاعية الكامنة لدلالة الانغلاق في

[1] -إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص283.

الوحدات التعبيرية اللغوية (الأجر،الدهر ،الصبر،الجمر و الذكر)،وصوت الراء من الأصوات الانفجارية،عالجت به مليكة الشيبانية موضوع الرثاء في أكثر من قصيدة ،ومن ذلك قولها في رثاء عمّها:[1]

1-ما بالُ دمعك يا مُليكةُ جارٍ *** أم لقلـــــــبك لا يقرُّ قرارِ.

2-أم ما لنفسك ليس يسكنُ حزنـها*** ليلا وليـــس نهارُ بنهارِ.

3-جزعًا على من كـــــان يجمع شملنا *** ونعدّه لنوائب وعثارِ.

4-لو كنت أملك دفعَ ذلك لم تكن *** يا عمّ بين نضائدِ وغبار.

5-ألقيت جلبـــــابي لعظَم رزيتِي ***وبرزت سافرة بغير خمارِ.

إنّ هذا التدفّق الصوتي لتكرار حرف الرّاء رويا ،يشكّل تماثلا دلاليا موحيا ،فالكثافة الصوتية لحرف الّراء سعت إلى خلق إيقاع يتعالق فيه الصوتي مع الدلالي عبر الوحدات اللغوية التالية:(جار،يقرّ،قرار،نهار،عثار،غبار،زرتني،برزت ،خمار)،فهذه التراكمات الصوتية أحدثت انسجاما بين الإيقاع والدلالة ،فالرويّ إذن جاء ليعبّر عن حالة الانكسار التي أصابت الذات الشاعرة المفجوعة بآهات الحزن ،كما أنّ الروي المكسور قد ساعد على إبراز هذه الدلالة.

ويأتي توظيف اللام كحرف رويّ في المرتبة الثانية بعد حرف الراء بنسبة 12.08%.

واللام صوت لثوي متوسط مجهور منفتح ،يصاحبه التفخيم ، وهو عند علماء اللغة من أصوات الذلاقة مع الباء والميم والفاء والراء واللام والنون.وهذه الأصوات في عمومها تمثّل نوعا من المجاهدة والمعاندة والرفض[2]وحول هذا المعنى يقول عبيدة بن هلال اليشكري[3]:

1- لعمري قد قام الأصمُّ بخـــطبةٍ *** لها في صدُور المسلمين غليلُ.

2-لعمري لئن أعطيْتُ سفيانَ بَيْعتي *** وفارقْتُ ديني إنَّني لجهـــولُ.

3-إلى الله أشكُو ما ترى بجـِيادِنا *** تَسَاوُكَ هَزْلَى مُخُـهُنّ قليـلُ.

[1] - المصدر السابق.ص239.

[2] - حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني . الدار الثقافية للنشر ،ط1 ،ص125.

[3] - (م س ن)،ص114.

4-تعاوَرها القُذّافُ من كلّ جانبٍ *** بقومَس حتّى صَعبُهنّ ذلولُ.

5-فإن يكن أفناها الحِصارُ فربّما *** تَشَحَّطَ فيما بينـــهن قَتيلُ.

6-قتيلٌ عزيزٌ في العشيرةِ فقدُه *** يودّون لَو يَشرُونه ببـــديلِ.

7-وقَد كدن مِمَا أَنْ يُقَدْنَ من الوَجى*** لهنّ بأبوابِ القِبَاب صهيلُ.

8-فيا نفس صبرًا كلّ ما حُمَّ واقعٌ*** * وليْس إلى ما تعلمين سبيلُ.

9-وقومي إلى دروازق فانظرُي *** إلى خندق فيه الحصار طويلُ.

إنّ صوت اللام الذي جاء رويا للقافية في هذه القصيدة جاء مرتبطا بالوحدات اللغوية الدالة على الرفض والمجاهدة وقد تمثّلت هذه الدلالة في المفردات اللغوية الآتية: (غليل،جهول،قليل،ذلول،قتيل،صهيل،سبيل ،طويل) وإنّ اختيار الضمّة في أغلب الأبيات من وزن الطويل باعتبارها صائتا خلفيا منغلقا مضموما ،جاء منسجما مع جوّ الرفض والحماسة والاعتزاز بالنفس،ومردّ هذا التعالق بين الحركة والغرض هو ما تثيره الضمّة من شعور قويّ بالمواجهة والعناد والرفض.

أمّا صوت الباء فقد تكرّر في المدوّنة كحرف رويّ32 مرّة بنسبة تقارب09.60 % ليحتل المرتبة الثالثة ، وحرف الباء له صوت شديد يقوم على انطباق الشفتين فكأنّه يوحي بمشهد الحرب وهي تطبق رحاها على المقاتلين ،كما أنّه يوحي بالحذر والتهديد والوعيد والفخر ،فعند النطق به تنطبق الشفتان انطباقا محكما ، وبعد انفصالهما ينفجر النفس المحبوس محدثا صوتا انفجاريا وهو ما يفسّر طابع المعارضة العنيفة لدرجة تكفير الآخر،وحسبنا أن نتمثّل لهذه المعاني بقول الأصمّ الضبي قيس بن عبد الله[1]وهو يرثي الخوارج الذين قتلوا عند الجوسق:

1-إنّي أدينُ بما دان الشـــراةُ به *** يوم النَخيلةِ عند الجوسق الخربِ.

2-النافريـــن على منهـــاجِ أوّلهم *** من الخوارجِ قبل الشكّ والريبِ.

[1] – كذا سمّاه الآمدي في المؤتلف . وهو عند ابن الكلبي (الخيل.) وفي الأنساب للبلاذري هو: قيس بن عسعس،ويلقب بالحسبي وسمّاه ياقوت : قيس بن الأصمّ ولعلّ لفظة ابن هنا مزيدة ،وقد حارب مع عبيدة بن هلال ولما قتل عبيدة كان هو في المستأمنة ، وعاش حتّى كفّ بصره ،وذكر ابن أعثم أنّه لم ينج أحد غيره ،عندما قتل قطري وأصحابه . تقلا عن إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص 149.

3 –قوما إذا ذُكّروا بالله أو ذَكـروا *** خرّوا من الخوف للأذقان والركبِ.

4–ســـاروا إلى الله حتّى أنزَلوا غرفا *** من الأرائـكِ في بيت من الذهبِ.

5–ما كان إلاّ قليلا ريث وقفتهم ***من كلّ أبيض صافي اللون ذي شطبِ.

فبالرغم من أنّ الشاعر يقف راثيا في هذه المقطّعة إلاّ أنّه يصوّر لنا مشهدا مهيبا رهيبا للحرب ،يتعالق فيه الديني بالسياسي فهؤلاء الشراة هم حملة لواء السلف وهم التقاة ،فلا ريب إذن أن يقاتلوا "يوم النخيلة" وكلّهم بسالة وبطولة ومقاومة،وقد استحضر الشاعر لبيان هذه المعاني رويا انفجاريا قويّا هو حرف الباء وما يحمله من شدّة تتناسب و طبع البداوة ،ثمّ أنّ الوظيفة الأساسية للبنية الإيقاعية في هذه المقطّعة وغيرها من شعر الخوارج تتواشج مع الحركة النفسية الوجدانية لقيس بن عبد الله وهو يرثي خيرة أصحابه ،وفي هذا التعالق يتفاعل الأداء الصوتي مع الأداء الدلالي للتعبير عن هذا الموقف الرهيب.

وبعد حرف الباء يتراءى لنا حرف الميم في مدوّنة الخوارج بجلاء،وهو صوت ذو تواتر موسيقي عال بالنظر إلى الوحدة الإيقاعية الكامنة لدلالة الانغلاق في وحداته اللغوية وهو حرف ذو رنين وتغم عاليين ما يكسبهما وظيفة فاعلة في تشكيل جزء من الوحدة الموسيقية الشعرية التي يتوقع السامع تكرارها،ويلاحظ بعض الدارسين أنّ اجتماع الميم والنون فيه إيحاء بالصغر ويدخلونه ضمن المؤكدات الصوتية ،ومن ذلك قول الخيبري[1] يرثي عبد الملك بن علقمة :

1–وقائلةُ ودمع العين يجري***على روحِ ابن علقمةَ السلامُ.[2]

2–أأدركك الحِمـــام وأنت سار***وكلّ فتى لمصْرعه حمامُ.

3–فلاَ رَعِشُ اليَدين ولَا هِدَانٌ***ولا وَكِلُ اللّقاءِ ولا كَهَامُ.[3]

[1] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص224.

[2] – هو أحد القادة البارزين في جيش الضحاك بن قيس الشيباني ، قتل سنة 127هـ.

[3] – الهدان: الكسول الذي لا يبكر في حاجة أو الأحمق البليد، الوكل : الرجل الضعيف الجبان البليد، الكهام: الثقيل البطيء عن الغاية

4-وما قتـــلُ على شارٍ بعار*** ولكن يقتلون وهم كرامُ.

5-طَغامُ الناس ليس لهم سبيلُ***شجاني ياابن علقمةَ الطغامُ.[1]

يتوقّع السامع في هذه المقطوعة تكرار حرف الميم كرويّ مع بروز حرف النون ويتحقّق هذا التواتر الصوتي من خلال الوحدات اللغوية التالية :(السلام ، العين، حمام ،أنت،كهام، اليدين،كرام ،لكن، الطغام ،الناس،شجاني) على أنّ حرف الميم مرتبط بحقل الموت كملاذ يرومه الشاعر الخارجي ،بينما جاء حرف النون ليصف للقارئ ملامح هذا الميّت،وهو ما يبعث في المتلقي الشعور بنبرة الا لم وصوتها ،ما يعني أنّ لغة شعراء الخوارج تختزن إيقاعا قد أسهم في تشكيل التجربة الشعرية المفعمة بالثراء والألم وهو ما يغذّي التجربة ويمنحها مزيدا من العمق الدلالي والإيقاعي.

أمّا حرف الدال فقد ورد في ديوان الخوارج بنسبة 05.74% ونكرّر وروده 19 مرّة ، وهو صوت مجهور فمي غير مطبق ،يتوزّع في المدوّنة بشكل متواتر ويحمل في إيقاعاته نبرات الإحساس باليقينية في ترك الدنيا وركوب المنية ،وفي هذا المعنى يقول الجعد بن ضمام الدوسي[2]:

1-أياعينُ فابكي صالحا إنّ صالحا***شرى نفسه لله يبغي بها الخلدَا.

2-وقد كانَ ذا رأي مبين ورأفة*** صفوُحا عن العوراءِ يدفعها عمدَا.

3-وقد كانَ في الحرب العوانِ يشبّها*** ويسعرها بالخيلِ محبوكة جرداَ.

أمّا الأراجيز فقد شغلت حيّزا غير وافر في المدوّنة إذ لم تتجاوز 47 مقطوعة ،كان لحرف اللام فيها النصيب الأوفر إذ تكرّر 11مرّة أي بنسبة23.40 %ثمّ يليه حرف الراء وقد نكرّر تسع مرّات وبمعدل 19.14 ،يليه حرف الدال الذي تكرّر 06 مرّات بنسبة 12.67 %،ويليه حرف الباء إذ تكرّر05 مرّات بمعدّل 10.63% ، ثمّ تليه بقية الأصوات ممثّلة في حرف النون والميم والياء والتاء والحاء والقاف بمعدّلات منخفضة لا تتجاوز 06.83% مجتمعة.

ويمكننا تقسيم هذه الأصوات حسب شيوعها إلى الآتي :

[1] – الطغام: الأراذل الحمقى الأوغاد.

[2] – إحسان عباس(م س ذ) ،ص 196.

- الأصوات الشائعة:(اللام ، الراء ، الدال ، الباء).

- الأصوات المتوسطة : الميم ، الحاء ، القاف، الياء).

- الأصوات النادرة (التاء ، الهاء ، الغين) .

وغرضنا من هذا الإحصاء ليس وصف الظواهر الأسلوبية الواردة في أراجيز المدوّنة وإنّما محاولة الكشف عن تأويلات هذا الوصف والبحث في تفسيراته انطلاقا من هذا السياق وهو شرعتنا في هذا المبحث الذي نروم فيه الكشف عن تجلّيات الإيقاع الصوتي وعلاقته بالتشكيل الدلالي والنفسي،وحول هذا المعنى يقول تامر سلوم:"ومؤدى ذلك ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها،إنّما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من شعور."[1]

وبالنظر لتوزيع وتواتر الأصوات حسب الشائع والمتوسط والنادر منها،نورد التقسيم الذي أورده إبراهيم أنيس من مجيئها رويّا بدءا بما هو شائع إلى الأقلّ شيوعا و وصولا إلى النادر منها وقد حصرها في أربعة أقسام:

أ- حروف شائعة وهي: الراء،اللام ، الميم ، النون، الباء، والدال.

ب -حروف متوسطة الشيوع وهي:التاء ، السين ، القاف، الكاف ، الهمزة ، العين ، الحاء،الفاء،الياء والجيم.

ج -حروف قليلة الشيوع وهي: الضاء،الطاء،والهاء.

د- حروف نادرة وهي: الذال، الثاء، الغين ،الحاء، الشين ، الصاد،الزاي ، الظاء والواو.

وإذا راعينا هذا التقسيم المعياري لإبراهيم أنيس ، وما توصلنا إليه في ضبط قوافي أراجيز المدوّنة،فإنّنا نجد أنّ صوت اللام جاء في موقع الطليعة من حيث تواتره رويّا على اختلاف الأغراض الشعرية التي ورد فيها،إذ وظّفه الشعراء الخوارج في الزهد والرّثاء والحماسة والحنين ،وهو

[1] -تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ط 1 ،1988 ،ص 41.

ما يتوافق وسيرورة الشعر العربي القديم من حيث موافقة الروي للغرض ومن ذلك ما ينسب للأعرج المعني قوله:[1]

1-أنا أبو برزة إذا جـــــــدَّ الوهلْ.

2-خلقـــــــت غير زُمّل ولا وكلْ.

3- ذا قوّة وذا شبابٍ مقتبلْ.

4-لا جزع اليومَ على قرب الأجـــلْ.

5-الموتُ أحلى عنـــــدنا من العسلْ.

6-نحنُ بني ضـــــبّة أصحاب الجملْ.

7-نحن بنـــُـو الموت إذا الموت نزلْ.

فالمقطّعة من غرض الفخر والحماسة ذلك أنّ الشاعر يفاخر بنسبه وشبابه المفعم بالقوّة والحماسة ،كما يفتخر بقدرته على مجابهة الموت و مقارعته بمحبّة وإيمان وهو ما يحملنا على القول أنّه فخر لا يخلو من زهد وورع وتقوى .ومردّ هذا التداخل بين الغرضين هو ورود حرف اللام رويّا،وما تواتره في المدوّنة 11مرّة من مجموع 47 مقطّعة على اختلاف أغراضها إلاّ دليل على قدرة هذا الصوت على احتواء أغراض الفخر والحماسة والزهد والرثاء ،وهو ما يفسّر لنا كذلك وحدة الموضوع والغايات والخصائص في مدوّنة شعر الخوارج.

ويأتي بعد اللام صامت الرّاء الذي وظّفه شعراء الخوارج في الأغراض السالفة نفسها،ثمّ يأتي صامت الدال الذي ذكره إبراهيم أنيس على أنّه يجيء في أواخر العربية بكثرة ،لكن شيوعه في العربية ليس بكثير،بل ربّما يقلّ عن العين والفاء،[2]ومن الباحثين من وصف صوت الدال،بدلالة الانغلاق والشدّة والقوّة"وهو يتفاعل مع أصوات بقية الحروف ،مؤثّرا فيها حينا ،ومتأثّرا بها حينا آخر،ولذلك كثرت المصادر التي تدلّ معانيها على الرقة والضعف والوهن لتدخّل الحروف التي

[1] - إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج ،ص274.

[2] - ينظر : إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر .ط2 ،ص246.

في أصواتها رقّة وأناقة ولين، وقد جاء صامت الدال في المدوّنة في الصفحات(117-102-152-129-273) موزّعا على الأغراض التالية:

الصفحة	الشاعر	عددالأبيات	الغرض
117	حطّان الأيّادي	4	البطولة
102	عمرو القنا بن عميرة	7	الفخر والحماسة
152	أحد الأزارقة	4	البطولة والحماسة
129	قطري بن الفجاءة	5	الزهد
273	الأعرج المعني	6	الزهد

فالملاحظ أنّ معاني الانغلاق والسكون جاءت لتعبّر عن دلالة الحماسة والفخر والبطولة، في حين جاءت معاني الرّقة واللّين لتعبّر عن غرض الزهد و التوق إلى الشهادة.

أمّا صامت الباء الذي ورد بنسبة 10.63% في أراجيز شعراء الخوارج فقد تواتر في الصفحات الآتية :(2-9 -110-128-129-149) وجاءت موّزعة على غرض الهجاء بصور شتّى منها ما كان في السخرية من الخصم ومنها ما كان في الضجر منه ومنها ما كان في مواجهته، وصوت الباء كما رأينا في غير الأراجيز جاء ليجسّد لنا أجواء الحرب كونه صوت شديد ومجهور ،وتكراره في متن المعلّقات بكثافة يفسّر تكرار الحروب دون انقطاع عند الخوارج .

هذا عن الأصوات الصوامت الأكثر شيوعا في الرّجز أمّا الأصوات الصوائت فهي ستّة ثلاثة منها قصيرة وهي : الفتحة والضمّة والكسرة ،وثلاثة طويلة وهي: الألف والواو والياء.[1]هذا وتكمن وظيفة الصوائت في تسهيل عملية النطق وسرعة الانتقال من صامت لآخر،بما يحقّق سلسلة الكلام وحلقة التواصل ،وهو ما سنوضّحه بجلاء في المطلب الخاص بحركة الرويّ.

ب/ حركة الرويّ: إنّ دراسة حركة الرويّ تقتضي بالضرورة دراسة القافية من حيث أنواعها سواء كانت مقيّدة أم مطلقة على أنّ الشاعر العربي يفضّل القافية المطلقة لأنّها تكون مختومة بمتحرّك وهو ما يمنح الأذن جرسا موسيقيا عذبا لحظة الإنشاد ،إذن فليس غريبا أنّ النظم على

[1] -ينظر ابن جني : سرّ صناعة العرب .تح : حسن هنداوي ،ج 1 ،ط 2، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق 1993،ص392.

المقيّد من القوافي جاء قليل الشيوع في الشعر العربي على خلاف القافية المطلقة،وعلى هذه الشاكلة جاء شعر الخوارج ،إذ شكّلت القافية المطلقة نسبة 90% في حين أنّ القافية المقيّدة مع حروف (الألف والتاء والدال والراء والميم والنون) شكّلت حوالي 10%[1]،ويتّصل إطلاق القافية أساسا بالصائت الذي ينقل حرف الرويّ من صفته الساكنة الصامتة إلى طبيعته الصوتية الحيّة، ولتحقيق هذه الغاية على أكمل وجه،وجب على الشعراء مراعاة حركة الرويّ عبر سائر أبيات القصيدة ،فتحة كانت أو ضمّة أو كسرة فلا يحيدون عنه."[2]،وقد تجسّدت هذه المراعاة في شعر الخوارج على هذا النحو:

المقطوعة	القصائد	الأبيات مستقلّة	الكسـرة		
215	44	39بيتا	**المقطوعات**	98	350 بيتا
754 بيت	708 بيت	39 بيتا	القصائد	19	340 بيتا
			الأبيات	18	11 بيتا
أبيات المدوّنة1501 بيت			الضمّـة		
الكسرة	46.70	701 بيتا	المقطوعات	63	210 بيتا
			القصائد	13	249 بيتا
			الأبيات	18	18 بيتا
الضمة	31.77	477 بيتا	الفتحـة		
الفتحة	15.45	232 بيتا	المقطوعات	43	145 بيتا
			القصائد	08	79 بيتا
			الأبيات	08	08 أبيات
			السكـون		
السكون	06.06	91 بيت	المقطوعات	11	49 بيت
			القصائد	04	40 بيت
			الأبيات	02	02 بيت

[1] -ينظر : محمود جاسم الصميدعي.شعر الخوارج ،ص176 .

[2] -إبراهيم أنيس :موسيقى الشعر.ط2 ،ص 258.

وسواء تعلّق الأمر في هذا المبحث بإيقاع الوزن أو إيقاع القافية ،فإنّهما في الحقيقة عملتان لوجهة واحدة،فكلاهما يحيل إلى علاقة التشكيل العروضي بالدلالة ،بل وعلاقة الوزن بالغرض الشعري،ولعلّ ما توصّلنا إليه من نتائج في هذا المبحث يدعّم رأينا بضرورة التعالق بين الصوت والدلالة ،وإنّه من المنهجية في البحث أن نوجزها فيما يلي:

أ- الحالة الشعورية مرتبطة بالوزن العروضي ما يعني أنّ البؤرة الإيقاعية تتعالق مع البؤرة الدلالية.

ب- شيوع بحر الطويل في شعر الخوارج بنسبة 50% في شعر الخوارج يفسّر شعورهم بالاغتراب والحزن واليأس،ما يفسّر توافق الوزن العروضي مع الدلالة الشعرية.

ت- إنّ الظواهر الزحافية قد مكّنت من إحداث تلوين إيقاعي من خلال التنوّع الصوتي الحاصل في الحركات،وبهذا تكون قد هيّأت الأرضية لانزياحات إيقاعية ذات بنية افتراضية مطابقة لبنية النص الشعري.

ث- إنّ تكرار وانتظام الأعاريض والأضرب في بحر الطويل وما يقابله من انزياحات زحافية على مستوى التفعيلات ،يعني أنّه لا يوجد نظام داخل هذا الانتهاك العروضي،وهو ما يبيّن اضطراب الانزياح الناتج عن الاضطراب النفسي لشعراء الخوارج،ما يعني أنّ الشكل الإيقاعي له علاقة بالغرض الشعري كعنصر دلالي.

ج- إنّ الوزن الشعري له ارتباطات اسلوبية لأنّه يعكس علاقة التركيب اللغوي للانتظام ضمن إيقاع الوزن ،وهو ما يدعم رأينا بوجود توافق بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي.

ح- يتحوّل الإيقاع في شعر الخوارج إلى ملمح دلالي أي يتجاوز إشارته الحسيّة إلى ظاهرة عروضية غير بصرية،فيصبح علامة نصية.

خ- كلّ البحور الحاضرة في شعر الخوارج ،ما هي إلاّ تواصل بين الصوت والدلالة بين جرس الألفاظ وجلجلتها وبين همس الأصوات ودلالتها.

د- الخطاب الصوتي لحرف الرويّ في شعر الخوارج يتآلف مع حالة الخطاب الوجداني النفسي للشاعر الذي تنوّع خطابه بين المراثي والبطولة والفروسية وطلب الشهادة.

ذ- شكّلت القافية المطلقة 90 % من شعر الخوارج،فحرف الرويّ فيها ذو طبيعة صوتية حيّة تتوافق مع طبيعة الخوارج التي ترفض تكميم الأفواه.

وعليه فإنّ البنية الصوتية للشعر الخارجي في نظرنا تزخر بمؤشرات أسلوبية قويّة الإيقاع ،ولها من التأثير في المتلقي ما يكشف بعمق عن التشكيل العروضي وعلاقته بالتشكيل الذاتي والوجداني للخطاب الشعري.فتآلف الأصوات بمخارجها وانسجامها يكشف عن عمق التجربة الذاتية للشاعر الخارجي وهو يبحث عن خلاصه ، ولئن كانت البنية الإيقاعية على اختلاف دفقاتها الشعورية وسيلة للتعبير عن هذا المبتغى ،فإنّها كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنية الدلالية .

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي للخطاب:

المطلب الأوّل:إيقاع التكرار.

المطلب الثاني:المجانسات الصوتية.

المطلب الثالث: موسيقى الترصيع.

المبحث الثاني/ الإيقاع الداخلي للخطاب:

المطلب الأول/ إيقاع التكرار:

لم يعتن البلاغيون القدماء عناية بالغة بظاهرة التكرار(إذ لم تقم حاجة إلى التوّسع في تقويم عناصره ،وتفصيل دلالته.)[1] ،ويمكننا إنجاز الرؤية النّقدية للتكرار عند القدماء من خلال جملة من التعريفات نوجزها فيما يلي:

– **الجاحظ**(ت255هـ):يقول في الظاهرة:(ليس التكرار عيّا، مادام كلمة لتقرير المعنى،أو خطاب الغبي أو السّاهي،كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث)[2]

– **ابن رشيق القيراواني**(ت456هـ)،لا يخلو أي فن قولي عند ابن الرشيق من ظاهرة التكرار وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام:(تكرار اللفظ دون المعنى–ويرى انه أكثر الأنواع تداولا في الكلام العربي–وتكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها استعمالا وتكرار الاثنين أي اللفظ والمعنى،وقد اعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار،بل حكم عليه بأنه الخذلان بذاته.)[3]

(و للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني،وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ.جميعا فذلك الخذلان بعينه)[4].

– **ابن الأثير**(673هـ):(التكرار هو دلالة اللّفظ على المعنى)[5].

– **ابن أبي الإصبع المصري** :(ت 654 هـ):(التكرار هو أن يكرّر المتكلّم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذمّ أو التهويل أو الوعيد)[6].

---

[1] – نازك الملائكة :قضايا الشعر العربي المعاصر. دار العلم للملايين ،بيروت ،ط14 ،2007.ص275

[2] –الجاحظ:البيان والتبيين،ج1 ،دارالكتب العلمية. بيروت–لبنان ،ط1 .1998، ص79 .

[3] ينظر:ابن الرشيق القيراواني العمدة.ج2 ،تح: عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،بيروت. 2001 . ص92.

[4] – عز الدين علي السيد:التكرير بين المثير و التّأثير.عالم الكتب،لبنان،ط2. 1986. ص107

[5] – ابن الأثير :المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.تح:محي الدين بن الحميد ،المكتبة العصرية بيروت –لبنان ،ج2، (د ت)1999 ، ص146.

[6] – ابن أبي الاصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن .تح : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة (د ت) ،ص375.

- **ابن الناظم** : (ت 686هـ):(التكرار في إعادة اللفظ لتقرير معناه)[1].
- **ابن الأثير الحلبي** :(ت 737هـ):(وأمّا التكرار فهو قسمان :أحدهما يوجد في اللّفظ والمعنى ،والآخر يوجد في المعنى دون اللّفظ)[2].
- **السجلماسي** (والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما).[3]
- أمّا **الزركشي**(ت 794هـ) فقد تعرض للتكرار في سياق الدراسة البلاغية القرآنية ،بيد أنّه كان يركّز على فوائده لا على قيمته الموسيقية (فعدّد له سبعا أعظمها التقرير ،وقد قيل الكلام إذا تكرّر تقرّر)[4].

ويجمع النقاد القدماء بأنّ التكرار سنّة من سنن العرب في كلامها،وقد عزاه ابن فارس إلى (إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر)[5]،فهو عند القدماء لا يخرج عن تكرار معنوي وآخر لفظي حسب ما تؤدّيه المفردة ،كما أنّ جلّه في سياق دراسة البلاغة القرآنية .

أمّا عند المحدثين فإنّ التكرار" la répétition" يؤول إلى ظاهرة جمالية فنية ،وفي هذا المعنى يقول أحد الباحثين:(التكرار يعدّ في الفنّ من علامات الجمال وأحد أهمّ أركانه ولاسيّما في الشعر،إذ تظهر قوّته السحرية فيه.) [6]،وتعبّر عنه نازك الملائكة بقولها بأنّه (إلحاح على جهة هامّة في العبارة ،يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها)[7] ،كما أنّ التكرار يسلّط الضوء على على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه.)[8]

---

[1] – ابن الناظم:المصباح في المعاني والبيان والبديع .تحقيق :حستي عبد الجليل يوسف ،مكتبة الأدب ، مصر ،ط1 ،1981 ،ص232

[2] – ابن الأثير الحلبي:جوهر الكنز.تح::محمد زغلول سلام نمنشأة المعارف ،مصر (د ت)،ص257.

[3] – أبو محمد القاسم السجلماسي : من نقاد القرن الثامن الهجري ، سنة وفاته مجهولة ، من مؤلفاته : المنزع البديع في نجنيس أساليب البديع ،كتبه سنة 704هـ.

[4] – الزركشي :البرهان في علوم القرآن .تح: أبو الفضل الدمياطي ،دار الحديث ،القاهرة (د ت)2006 ،ص 277 .

[5] – ابن فارس أبو الحسين أحمد :الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها .دار الكتب العلمية ،علّق عليه أحمد حسن بسج،بيروت–لبنان ط1 ،1995 ،ص 158.

[6] – موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي .دراسة أسلوبية ، مجلّة الموقف للبحوث والدراسات،مج 05 ،ع 1 ،1990 ،ص 160.

[7] – المرجع نفسه ،ص 161.

[8] – نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر.مطبعة دار التضامن ،بغداد ،ط2 ،1965 ، ،ص 242.

والتكرار عند نازك يتضمّن إمكانات إبداعية وجمالية ترتقي إلى مرتبة الأصالة بشرط أن يكون اللّفظ وثيق الصلة بالمعنى العام ،وأن يخضع لكلّما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية ،وأن لا يكون المكرّر لفظا ينفر من السمع[1].

بينما يرتبط مفهوم التكرار عند محمد بنيس بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر لتجاوز أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه وهو ما حمله على القول (أنّ ظاهرة التكرار تقنية معقّدة من التقنيات الفنية انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة ،فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء "التوكيد" ...وفائدتها في جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشعرية)[2] ، بينما يذهب محمد مفتاح إلى القول(أنّ التكرار والأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنّه شرط "كمال" أو "محسّن" أو "لعب لغوي" ...ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية)[3] .

وعلى مستوى بنية النص الشعري يرى صلاح فضل (أنّ التكرار يمكن أن يمارس فعاليته بشكل مباشر كما ،أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد من التمفصلات الصغيرة التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[4]،ويتوسّع مفهوم التكرار عنده ليشمل تكرار المفردات والجمل في النص وهو ما يعبّر عنه بقوله "إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة –فمن الممكن بالتأكيد- تكرار كلمة في جملة أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر.)[5]

ولعلّ رأي صلاح فضل فيه من التحديد في تناول ظاهرة التكرار لاسيّما في النصوص الحديثة ، وإن كنّا نروم في مطلبنا هذا إسقاطه على النّص التراثي في شعر الخوارج ،وحسبنا أن نقف على

---

[1] – ينظر:المرجع السابق،ص 231.

[2] – محمد بنيس :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .مقاربة بنوية تكوينية ،دار العودة ،بيروت،(د ت) 1989 ،ص 175.

[3] – مفتاح محمد : الخطاب الشعري .استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط 3 ،1992 ،ص39.

[4] – صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص .سلسلة عالم المعرفة ،عدد 164،الكويت ص264.

[5] – المرجع نفسه ،ص253.

أنّ ظاهرة التكرار عند صلاح فضل هي بحث عن أنموذج جديد قادر على خلق رؤية انزياحية جديدة على مستويات عدّة،وإن كان قد ركّز جهوده على ظاهرة التكرار المقطعي،وربّما يتجاوز عبد الرزاق العجيلي هذا المفهوم الإجرائي إلى إجراء وثيق الصلة بتكرار الوحدة الموسيقية وفي هذا المعنى يسترسل قائلا(إنّ تكرار الوحدة الموسيقية في القصيدة العربية يصحبه تغيّرات صوتية تتمثّل بالزحافات والعلل وأنساق إيقاعية أخرى)[1] .

وحسبنا في هذا المبحث أن نلامس جماليات التكرار في شعر الخوارج بوصفه ظاهرة أسلوبية ،ولعلّنا نوفّق في استجلاء مظاهره وصوره ،وهو ما يجعلنا نمعن النظر أكثر في الدوافع الأدبية واللغوية والتعبيرية التي حدت بشعراء المذهب الخارجي إلى توظيف هذه الآلية الأسلوبية التي أسهمت بعمق في تكثيف الدفقة الشعورية وكذا التجربة الشعرية لهؤلاء من خلال تخصيب الدلالات وتعميق المعاني التي تعمل على شحن النّص الشعري جماليا داخل أتون العمل الفنّي.

كما لا يخفى على النّاقد الذوّاق ما في التكرار من خفّة وجمال وعذوبة في النفس ،فإنّ تكرار أصوات ذوات صفات معيّنة أو مقاطع صوتية أو كلمات أو عبارات كلّها وسائل فنّية يتحقّق بها الإيقاع الداخلي.[2]

وهذا المقول يحيلنا إلى النظر غلى التكرار من الزاوية الموسيقية ،ثمّ إلى الزاوية اللفظية ،لأنّه في اعتقادنا أنّ التكرار الموسيقي هو خطاب وجداني يعمل على استمالة المتلّقي والتأثير فيه ،ويدعّم هذا الرأي الباحثة أماني سليمان إذ تقول: (يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميّزة لا تحسّ بها الأذن فقط بل ينفعل بها الوجدان كلّه ،ممّا ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنّية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة.)[3]

---

[1] – كمال عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية .دراسة في الشعر العربي الحديث .دار الكتب العلمية ،بيروت ط1 ،2012 ،ص52.

[2] – ينظر إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب .دراسة أسلوبية لشعره ،دار وائل للنشر والتوزيع ،عمان ،ط1 ،2008 ،ص279.

[3] – أماني سليمان داود :الأسلوبية والصوفية .دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج ندار مجدلاوي ،عمان ،ط1 ،2002 ،ص67. نقلا عن نبيلة تاوريريت: حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني.مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها ،جامعة الوادي ، العدد 4 2012،،ص 30.

وسنحاول في هذه الدراسة الوقوف على مواطن التكرار كنمط أسلوبي إن على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة.

أوّلا:

تكرار الحرف:

يقول العيزار بن الأخنس في يوم صفّين :[1]

1-ألا ليتني في يوم صفّين لم أوّبِ ***وغودرت في القتلى بصفّين ثاويَا.

2- وقطّعت آرابا وألقيتُ جثّةً *** وأصبحتُ ميتاً لا أجيب المناديَا.

3-ولن أرَ قتل سُنبسِ ولقَتلهم *** أشابَ غداة البين منّي النواصيَا.

يهيمن على هذه المقطّعة تكرار حرف الواو ويفرض حضورا قويّا على بنية المقطع ودلالته، ويبدأ هذا التكرار من الشطر الثاني في البيت الأوّل ثمّ يتواصل دون انقطاع حتّى يصل إلى البيت الثالث وهو توظيف مكثّف يأتي مباشرة بعد خيبة أمل الشاعر في العودة إلى الحياة مجدّدا بعد أن أخفق في الشهادة يوم النهراوان،وهو ما جعله يعيش عالما افتراضيا يشتهيه كلّ خارجي وهو الموت في الوغى ،هذه الدلالة هي التي عملت على خلق تكرار حرف الواو لخمس مرّات متتالية ،كلّ تكرار يشكّل حدثا افتراضيا يتوافق مع الحالة الوجدانية للشاعر.

ويأتي هذا التكرار الحرفي ليفصّل جزئيا هذه الأحداث (وغودرت في القتلى) (وقطّعت آرابا) (وألقيت جثّة)(وأصبحت ميّتا) ،وهو تتابع أسلوبي يعمل على ربط الأحداث الافتراضية ،كما أنّ تكرار حرف الواو بهذه الطريقة التتابعية يضفي على النّص نغمة موسيقية تضع القارئ في جوّ النّص.

إذن فتكرار حرف الواو هو تواصل تركيبي وموسيقي ودلالي ،وليس بعيدا عن دلالة الحرف ،ومثل هذا التواصل نجده في حرف اللام –وهو حرف أسناني لثوي- في قصيدة لعبيدة بن هلال اليشكري يقول فيها:[1](الخفيف)

[1] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص45.

1-طَال ليلي وغيّر الدهرُ حالي *** ورمـاَني بصائباتِ النبـالِ.

2 -أفرَّق الدهرُ بـيننا قطـريٌ *** ورمَانا بفتنة الدجـــالِ .

3-وأرى عبد ربّه ترك الحـــقِّ فهـــــذان في الردَى والضـلالِ.

4-أوْقدوها على الشَراة وقالوا *** شنّ هذا عبيدةُ بن هلالِ.

5-ولعَمري ما إن هما زعَـماه ***لقليلٌ في جمعـــهم أمثـالِي.

6- إنّني لصبورُ في حمَسِ الحر ***بَصـــــيرٌ بما عليّ ومـــالِي.

7-غيرَ أنيّ لم أجنها عَلِـــــم اللهُ ولا حُلَّ في اللّجاج عقـالِي.

8-قَرتِ العينُ بالشراةِ وأمْسى *** للمحلّين غيـــرَ ما زلزالِ.

9- وتبارى المهلّـب ابن أبي صفرَةَ للموتِ عند هُلْكِ الرجالِ.

10-مدّ رجليه للقرَاعِ من الحَرْ ***بِ ومـدّ اليـدين للأنفالِ.

11-وعيالي مطّرحون بـجيرفـــــتَ لكَ الخيرُ أين منّي عيـالِي.

12-إن تنَلْهُم يدُ المهلّب في الحر *** بـ سبايا فإنّني لا أبالي.

13- يمنعُ الشيخَ منـهم عظمُ الخَطْبِ وأن ليس بيعهم بحـلالِ.

14-إنّ مَن خالُه المهلّب في النّا*** سِ له هيبةٌ وعزُّ جلالِ.

حرف اللام من الصوامت وهو زلقي المخرج ،يخرج من زلق اللّسان أي طرفه ،تكرّر هذا الحرف في قصيدة "طال ليلي"أربعة وسبعون مرّة وبمعدّل15% من مجموع 28 حرفا في لغة الضاد جاءت بمعدّل490 حرفا في القصيدة ككلّ. وحسبنا حرف اللّام فيها ،وقد جاء موّزعا حسب الأبيات كالتالي:

البيت	1	2	3	4	5	6	7	8	9
عدد الحروف	5	3	4	5	3	4	8	7	7

البيت	10	11	12	13	14
عدد الحروف	8	4	6	4	6

[1] -المصدر السابق ،ص112.

حسب الجدول فإنّ تكرار حرف اللام يشكّل نسبة مغرية تقدّر ب15% ما يجعلنا نتساءل عن سرّ توظيف هذا الصوت وعلاقته بالإيقاع الداخلي للنص وبالتشكيل الدلالي ؟

"إنّ صوت اللام يندرج في رحاب جرس الجهر ،وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[1] ولعلّه في هذا المقام جاء للدلالة على الانهيار والانكسار لاسيّما وأنّ اليشكري نظم هذه القصيدة بعد إخفاق قطري في" جيرفت" حيث" ولّى هاربا إلى الريّ ومعه عبيدة بن هلال ومن تبعهما من الأزارقة ثمّ افترقا ،فذهب قطري إلى ناحية طبرستان ومضى ابن هلال في نفر من أصحابه إلى قومس" [2] وهو ما يدعّم رأي إبراهيم أنيس في أنّ حرف اللام يأتي للدلالة على الانهيار والهزيمة والانكسار جرّاء الهزائم المتتالية للخوارج في حروبهم مع المهلّب بن أبي صفرة.

ثمّ أنظر إلى قول قطري بن الفجاءة وقد قتل عمرو بن عامر السعدي حين تجرّأ فاتّهمه بالهرب من وجه المهلّب ،ففارقه على إثر ذلك جماعة من أصحابه ،وبقي مغموما وقد ضاق به الأمر ولم يدر ما يصنع فأنشأ يقول:[3]

1-وقد كنت أوَفي للمهلّبِ صاعَهُ ***ويَشجَى بنا والخيلُ تُثْنَى نُحـــورُها.

2-إذَا ما أتَتْ خيلٌ لخيلٍ لَقـــــيتُها***بأقـْــــــرانِها أُسْدًا تُداني زئيرُها.

3-ولا يبتغي الهِنديُّ إلاّ رؤُوســـــها*** ولا يَلتقي الخَطِيُّ إلاّ صـــــدُورها.

إلى أن يقول في البيت الحادي عشر :

11 - لقُوني بالأمر الذي في نُفوسهم ***ولا يقتُل الفُجَّارَ إلاّ فـجورُهَا.

إنّ تكرار أداة النفي لا وأداة الاستثناء إلاّ وحرف العطف الواو في البيت الثاني والثالث والحادي عشر قد أحدث جرسا موسيقيا عذبا نتج عن توازي الإيقاع واتّساقه مع البنية الدلالية والنحوية ،فالمكوّنات الصوتية الثلاثية أسهمت في إبراز معنى البطولة والبسالة وهو ما سعى الشاعر

[1] - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية .مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ،ط4 1999 ،ص 58.

[2] - إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج .ص99.

[3] - المصدر نفسه ،ص132.

لإيصاله إلى خصومه مسترشدا في تبليغ هذه الرسالة إلى المتلقي بوسائط فنية جمالية ناتجة عن تعالق المكوّن النحوي بالمكوّنين الإيقاعي والدلالي .

وعليه فإنّ ما يميز التكرار في الحرف اعتمادا على الشواهد الشعرية التي قدّمناها، أنّه ذو وظيفة ثلاثية الأبعاد نحوية وصوتية ودلالية تتواشج كلّها وتتعالق فيما بينها لتضفي على النص الشعري بعدا جماليا.

ولعلّ هذه الوظيفة تتعالق أكثر في قول عمران بن حطان وهو يرثي أبا بلال مرداسا:[1]

1–أصْبحتُ عن وجل منّي وإيجاسِ *** أشكو كُلومَ جراح ما لها آسِ.

2- يا عينُ بكّـــي لمرداس ومصْرعه*** يا ربَّ مرداس ألحِقني بمرداسِي .

فالملاحظ في هذين البيتين هو تكرار حرف السين الذي يقول فيه ابن عربي[2]:

- في السين أسرار الوجود الأربع***وله التحقّق والمقام الأرفع.

غير أنّنا في هذا المبحث **لا** نبحث عن أسرار الوجود بالمفهوم الصوفي وإنّما نبحث عن أسرار تكرار حرف السين ودلالته ،لاسيّما وأنّ الشاعر وظّفه مكسورا في حالاته الخمسة ما يحيلنا إلى مناسبته للروح الكسيرة للشاعر فهو يقف راثيا إذ كانت روحه جريحة ونفسه كلمى.فجاء حرف السين ليعبّر عن هذه الدلالة بمجموع خمس مرّات في شكل صوت رخو مهموس يتكرّر بنفس المحور الدلالي من خلال كلمات محدّدة (إيجاس ،آسي ،مرداس ،مرداسي) وهي حالة وجدانية تشعرنا باستكانة الشاعر واستغاثته بالله كيما يلحقه بمن يحبّ.

وقد نقع في المدوّنة على أبيات تزخر بتنسيقات صوتية ناتجة عن تكرار حرفين معا في مقطوعة واحدة ومن ذلك قول عيسى بن فاتك الخطيّ:[3]

1–فلمّـا أصبحوا صلّوا وقَـاموا ***إلى الجُردِ العِتاقِ مُسوّمينَا.

2–فلمّا استجمعوا حَمَلُوا عليهم ***فظَلَّ ذَوُو الجعائلِ يقتُلونَا.

[1] – المصدر السابق ،ص 158.

[2] – محي الدين بن عربي: الفتوحات المكيّة .دار صادر بيروت ،(د ت) قدّم له نوّاف الجرّاح ،ج1،ص 27 .

[3] –إحسان عباس (م س ذ) .ص 68.

3-يقولُ بَصـــــــــيرُهم لما رآهـم ***بأنّ القوم ولُّوا هاربينا.

4-أألفَا مُؤمِنٍ فِيمَا زعَمتُم ***ويهزمهم بآسكَ أربعونـــــــا.

6-هُمُ الفِئةُ القَليلةُ غَير شَـكٍّ***على الفِئَةِ الكَثِيرَةِ يُنصرونا.

7-أَطَعتُم أمرَ جبَّـــــــارٍ عـنيدٍ***وما مِنْ طاعةٍ للظَّالمِينَـا.

يتكرّر في هذه القصيدة حرف النون والألف والميم بشكل ملفت للنظر وهو ما يحيلنا إلى دراسة الوظيفة الدلالية الأسلوبية للحرف المتعدّد:

أ – حرف النون : ورد بمجموع عشرمرّات في القصيدة بنسبة مئوية تقارب 04.16% ،وهو صوت مجهور بين الرخاوة والشدّة سريع التأثّر بما يجاوره من الأصوات لاسيّما في مجاراته لحرفي الألف والميم ،أمّا عن دلالته في المقطوعة فقد جاء ليعبّر عن حقل الحرب والبطولة ممثّلا في الكلمات التالية (مسوّمينا ،يقتلونا ،يراوغونا ،هاربينا ،مؤمنونا).

ب – حرف الميم: ورد بجموع 22حرفا في القصيدة بنسبة تقارب 09.82 % وهي نسبة متوسطة يغطّيها هذا الصوت المجهور ،فلا هو بالرخو ولا بالشديد وهو أقلّ تأثّرا بما يجاوره ،ويعبّر في المقطوعة عن سلسلة من الأحداث جاءت محصورة في الأفعال التالية(قاموا ، حملوا، استجمعوا،أتاهم ،يهزمهم ،زعمتم ،كذبتم...).

والملاحظ بعد هذا الإحصاء أنّ اجتماع الميم والنون فيه إيحاء بالنصر وتعظيم للفئة القليلة من الخوارج ، وهذه الدلالة تتوافق مع مناسبة هذا النّص الشعري إذ نظمه "فاتك" بعد أن هاجمهم "عبد الله بن رباح الأنصاري" في جيش من ألفين غير أنّه انهزم وولّى الأدبار[1]

ج –حرف الألف: ورد بمجموع أربعين حرفا وبمعدّل 17.85% وتشير القارئة الدلالية انطلاقا من هذه النسبة إلى طبيعة المدلول الأسلوبي الذي يحمله النص كشحنة دلالية منبثقة عن تكرار صوت الألف لأربعين مرّة ،وبالنظر إلى المسافة الدلالية للنّص فإنّ حرف الألف جاء لإثبات غرض دلالي ترميزي وهو الابتهاج بنصرة الفئة القليلة على الفئة الكثيرة ،وهو صوت يمتدّ نحو

[1] -ينظر: إحسان عباس (م س ذ) ،ص68.

المستقبل ليستمتع بنشوة النصر المبين ،ما يعني أنّ تكرار صوت الألف لم يأت اعتباطيا، (فالحرف في حدّ ذاته لا يتّخذه الشعر اعتباطا بل هو جوهر دلالي في النّص ،والحيّز الذي يتّخذه الحرف ذو بعد دلالي مثله مثل الحيّز الذي يتّخذه دلاليا اللّفظ والجملة والنّص.)[1]

وخلاصة المقول في مطلب تكرار الحرف يحيلنا إلى حتمية أسلوبية ،وهي أنّ اتّخاذ التحليل الصوتي كسند معرفي يجعلنا نقف على النّص الشعري للخوارج على أنّه عيّنة دلالية صوتية ،يمثّل فيها كلّ حرف دلالته السياقية الصوتية ،وأنّ تكرار هذه الحروف ناتج عن دلالة وجدانية وشحنة شعورية تفرض سيطرتها على ذات الشاعر لغويا.

ثانيا: تكرار الكلمة:

فيما يتعلّق بأسلوبية الصوتيات يرى "**بالي bally**"(أنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ،فالأصوات وتوافقاتها ،وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ،كلّ هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية فذّة "إلاّ أنّها تظلّ في طور القوّة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها ،فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية ،وهكذا فإنّه إلى جانب علم الصوتيات اللّغوية يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية لتلقي ضوءا غامرا على العلم الأوّل بتحليل ما اهتدت إليه غرائزنا الفطرية)[2].

إنّ هذا المقول بالغ الأهمية في اعتقادنا لأنّه يجيب عن سؤال مهمّ وهو العلاقة بين الدلالة والمؤثرات الحسيّة التي تنتجها اللغة بأصواتها سواء حرفا أو كلمة أو جملة ،وحسبنا في هذا المطلب أن نركّز على تكرار الكلمة كصوت لغوي وعلاقتها بالجانب الدلالي ،وتطبيقا لهذا المبتغى وهو التكرار اللّفظي داخل نسيج البيت الشعري ،واستجلاء لهذا المكوّن الأسلوبي سنحاول الاستشهاد بنزر من النماذج الشعرية ولعلّ أبرزها في المدوّنة قول عمران بن حطان[3]:

---

[1] -ينظر سعيد حسن البحري :علم لغة النص .المفاهيم والاتّجاهات ،دار توبار للطباعة ،القاهرة ،ط1 ،1997،صص 142 ،193.

[2] -- صلاح فضل :علم الأسلوب .مبادئه وإجراءاته ،كتاب النادي الأدبي الثقافي ،جدّة ،السعودية ط 3 ،ص30.

[3] -إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج .ص32.

1-يا جمرُ يا جمرُ لا يطمح بك الأملُ***فقد يكذب ظنّ الأمل الأجلُ.

2-يا جمرُ كيف يذوق الخفض معترفُ***بالموت والموت فيما بعده جللُ.

3-وكيفَ أواسيك والأحداث مقبلةٌ***فيها لكلّ امرئ عن غيره شغلُ.

4-لا يعجزُ الموتُ شيء دون خالقه ***والموتُ فانٍ إذا ما ناله الأجَلُ.

إنّ تكرار لفظة جمر بصيغة النداء مرّتين متتاليتين في البيت الأوّل ،ثمّ مرّة أخرى في البيت الثاني يجيب المتلقي بجلاء على أنّ جمر في شعر عمران حلّت محلّ النّفس ،(فإليها الجهر وإليها تتّضح معالم عقيدته وبين أحضانها يبكي فقدان إخوانه الفوارس ، وإليها يبثّ ما ناله من أعباء الحياة وهواجسها، فهي الظلّ الذي يفيء إليه حين يضيق ذرعا بالفناء.)[1]

وعليه فإنّ التردّد الصوتي لجمر لم يأت اعتباطا بل جاء كمثير رمزي ليكشف عن الصراع الحاد لذات الشاعر التي تحاول أن تنجو من الموت الذي لم ينج من نفسه ،ومن أجل هذه الدلالة تكرّر لفظ الموت مرّتين "ومرّة أخرى تقف جمرة والموت متقابلين في نفس عمران فيثير هذا التقابل نغمة من أشجى النغمات في الشعر الخارجي سكب فيها عمران حزنه وتفجّعه وهو يخاطب زوجه قائلا:[2]

1_إذَا كُنتِ كارِهةً للمَوتِ فَارتَحِلِي***ثُمَّ اطْلُبِي أَهلَ أرضٍ لَا يَمُوتُونَا.

2- فَلستِ واجِدةً أَرْضًا بِهَا بَشَرٌ ***لاَ يَرُوحُون أَفْوَاجًا وَيَغدُونَا.

3-يا جَمْـــرُ قَدْ مَاَت مَردَاسُ وإِخْوَتُهُ*** وَقبلَ مَوتِهِم مَاتَ النَبِيـُونَا.

4-يا جمرُ لَو سلَمَتْ نَفْسٌ مطهّرةٌ ***مِنْ حَادِثٍ لَمْ يَزَلْ يا جمرُ يَعيينَا.

5-إِذَنْ لَدَامَت بِمرداسٍ سَلاَمَتَهٌ ***ومَا نعَاهُ بذَاتِ الغُـــصنِ نَاعُونَا.

[1] - المصدر السابق،ص 32.

[2] المصدر نفسه ،ص34.

إنّ العناية بالمكرّر (جمر والموت) هو محور اهتمام الشاعر وهو تكرار صوتي يعكس طبيعة التقابل للذات الشاعرة بين جمر رمز الحياة وبين الموت الذي يهدّد جمال الظلّ الجميل للشاعر غير أنّ الموت يأتي ليهدّد هذا الجمال.

والحقيقة أنّ الموت عند الخوارج قد تحوّل كمفهوم إلى ملاذ يأنس إليه الخارجي في ظلّ الاغتراب الذي يعيشه ،فهو خلاصه لذا فلا ريب أن يقيم فيه الشاعر حالة من التوازن الوجودي ،وهو ما جعل عمران يصوّره بوصف فريد غير مألوف عند الشعراء إذ نجده يقول:

1-لا يعجزُ الموت شيء دون خالقِه*** والموتُ فانٍ إذا مَا نَالَه الأجلُ

2-وكلُّ كربٍ أمام الموت متّضعُ ***للموتِ والموتُ فيما بعده جللُ.

ويتكرّر موضوع الموت في مدوّنة الخوارج حتّى يتحوّل إلى ظاهرة خليقة بالدراسة ،فهذا البهلول الشيباني يردّد بحرقة:

1-مَنْ كان يَكْره أن يلقى منيّتَهُ ** فالموتُ أشهى إلى قلبي من العسَلِ.

فالموت عند عمران أو عند الشيباني له أجل مسمّى غير أنّ الخارجي يستعجل هذا الأجل طلبا للخلود ،فيتحوّل هذا القلق الوجودي إلى خلاص وملاذ ،يخلّص الشاعر الخارجي من اغترابه الناتج عن التباين الاجتماعي القائم على المفارقة بين الأفكار والمثل التي يعتقدها وبين واقعه السياسي ومحيطه المتعفّن بجور السلطة.

إذن فهذا الحضور المكثّف لدلالة الموت وفلسفة الموت حدث في النّص الشعري كظاهرة أسلوبية كان لتكرار الكلمة فيها الدور الرئيس في إبراز هذا المعنى الدلالي.

فتكرار لفظة الموت لم يكن تعبيرا عن الهروب من مواجهة الحياة ،بل كانت توكيدا للإلحاح على إحلال قيم الحقّ والعدالة.

ثمّ إنّ هذا التواتر لتكرار لفظة الموت كمفهوم وجودي يشكّل ماهية فريدة من نوعها في شعر الخوارج ،إذ يتسامى هذا التكثيف وتتنامى دلالته الإيحائية حتّى يتحوّل الموت إلى معادل موضوعي للحياة وفي هذا المعنى يقول أحد شعراء الخوارج:

1-لاَ جزَعَ اليَومَ عَلَى قُرْبِ الأَجَلْ

2-الموتُ أحْلَى عِنْدَنَا مِنَ العَسَلْ

3-نَحنُ بَنُو الموتِ إِذَا الموتُ نَـزلْ.

بل إنّ هذا التكرار المكثّف لصوت الموت لم يجعله معادلا موضوعيا للحياة فقط ،وإنّما تجاوزها إلى مدلول الحياة الرغيدة المترفة ذلك أنّ الموت عندهم أحلى من العسل ،هذا من الناحية الدلالية ،أمّا من الناحية الموسيقية ،فإنّ هذا التوازي في تكرار الموت قد أحدث نغما موسيقيا تطرب له الآذان والنفوس،ولعلّنا نلامس هذه الجمالية الأسلوبية بجلاء في قول حسّان بن جعدة :

1-بنُو مقاصر في الدُّنيا لتخلّدهـــم *** فمن لهم بخلود في المقاصيرِ

2-هيهاَتَ أن يخلدوا فِيها ولو حرَصُوا *** حتّى تَروعَ أناس نفخةُ الصورِ.

3- فقد كان قبلهُم قومٌ فمـــا خلَدوا *** وأصبحوا بين مقتول ومقبورِ.

تكرّر لفظ الخلود في هذه المقطّعة أربع مرّات (تخلّدهم ،خلود،يخلدوا ،خلدوا).إنّ هذا التماثل الصوتي ناتج عن الموازاة التركيبية بين الجملتين الفعلية والاسمية،وهو ما يحيلنا إلى تكرار اللازمة "الخلود" بصيغ مختلفة لأنّ تكرار اللفظة بصيغة واحدة قد يفقدها قوّة التأثير عند المتلقي الذي يكون قد وصل إلى درجة التشبّع من تكرار هذا التردّد الصوتي بالشكل نفسه.

فتكرار اللازمة بهذا التنوّع قد رسم أبعادا دلالية مختلفة للخلود "وأعطاها بعدا إيقاعيا تمثّل في أركام تنسيقات صوتية على مستوى الدلالة"[1]،ويتكثّف هذا التراكم الدلالي على مستوى تكرار الكلمة كلفظ يشكّل تباينا دلاليا في اللّفظة الواحدة ،فانظر إلى قول عمران بن حطّان:

1-هما فريقانِ فرقةٌ تدخل الجنَّة*** خفَّت بهم حدائِقُها.

2-وفرقةٌ منهم قد أُدخلت النَّار ***شانتهم مرافقُـــها .

[1] - محمود جاسم الصميدعي :شعر الخوارج.ص195.

والخطاب عن الجنّة والنار هو خطاب ما بعد الموت عند شعراء الخوارج ،وهو خطاب يقوم على بلاغة التضاد الدلالي الحاصل في لفظة "فريقان"- فرقة تخل الجنّة ≠ فرقة أدخلت النار،وما يحمله من بعد إيحائي فد عمل على إثراء البعد الدلالي ممثّلا في نصرة الفرقة الخارجية على فرق الخصوم ،كما عمل على إثراء البعد الصوتي من خلال تكرار المكوّن الصوتي القائم على التّضاد ،وهو ما أحدث تدفقا وجدانيا وتقابلا موسيقيا نتج عن عنصر المفاجأة لدى المتلقي .

وخلاصة مقولنا في مبحث التكرار أنّه يشكّل ظاهرة أسلوبية فذّة في شعر الخوارج ، يتعالق فيها الصوتي بالدلالي والنحوي ، ما يجعل وظيفته ذات أبعاد ثلاثية من شأنها استمالة المتلقي إن على مستوى الحرف أو الكلمة.

المطلب الثاني/المجانسات الصوتية :

يستمدّ مفهوم الموازنات الصوتية صورته من مفهوم التوازي "parallelisme" لدى جاكبسون ،ولهذه الظاهرة دور في إضاءة التجربة الشعرية والكشف عن ملامحها التعبيرية ، كما أنّها تكسب الخطاب الشعري انسجاما ، يتجلّى في نسق من التناسبات على مستوى البنيات التركيبية ،والصيغ والمقالات النحوية، والمترادفات والمتطابقات المعجمية والتشكيلات الصوتية والأشكال التطريزية[1]،على أنّ فعالية الموازنات الصوتية لا تتمّ خارج أسئلة العروض التي هو فضاؤها،وأسئلة الأداء المؤول لها، حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشّرات النص المتكهّن لمقاصد المؤلف، ويتمّ ذلك كلّه في إطار الحوار بين الصوت والدلالة : بين الانسجام الصوتي والاختلاف من جهة وبين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية.

فالتوازن (هو في الأساس اتّفاق الأصوات واختلاف الدلالة)[2]،ولعلّ هذا الائتلاف والاختلاف يحيلنا إلى سؤال جوهري وهو ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل والمناسبة

[1] – ينظر:رابح بوحوش:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري .دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجّار،عنابة ،الجزائر،2006،ص65.

[2] –محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية .إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،المغرب ،2001، ص11 .

الدلالية لتكوين مفهوم ذي بعدين : صوتي ودلاليّ؟ وإنّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منّا أن تعرّج على موسيقى التجنيس أوّلا وموسيقى الترصيع ثانيا، ذلك أنّ هذا البحث ينحصر في الموازنات المجسّدة بواسطة الصوائت أو الترصيع.

أوّلا : موسيقى التجنيس: اصطلاحا (التجنيس هو تجانس الصوامت ، ومنه لفظيّ حال ارتباطها بكلمات تجانس الألفاظ ، وسجعيّ وهو تردّد صامت أو عدّة صوامت في بيت أو قصيدة)[1].وهذه أنواعه وصوره باعتبار بنيته ودلالته:

1-**تكرار أصول الدال وأصول المدلول:** وهو أقلّ أشكال التجنيس تواترا في مدوّنة شعر الخوارج إذ لم يحفل الجناس التامّ بحيّز وافر ،ومن هذا النزر القليل قول زيد بن عبد الله الراسبي:[2]

1-وتحكيمُكم عمرًا على غير توبَةٍ***وكَان لعبْدِ اللهِ خَطبًا مِنَ الخُطبِ

وقال حارثة بن صخر القيني:[3]

1-ستلقحُ حربًا يا بن حربٍ شديدَةً*** وتُنْتجها نَتِنًا بِسُمرِ ذوابلِ.

وقال قطري بن الفجاءة المازني:[4]

1- أبَا خالدٍ يا انفِر فلستَ بخالِدٍ *** وما جَعَلَ الرحمَانُ عذْرا لقاعِدِ.

انطلاقا من هذه الشواهد الثلاث يمكننا الوقوف على مواطن التداعي الفكري والترابط العلائقي فيما بين الألفاظ التي تشكّل فيما بينها تجانسا لفظيا ،وبحكم أنّ شعر الخوارج شعر عفويّ يخلو من التكلّف ،فإنّ أغلب ما جاء فيه من تجنيس ،إنّما جاء على السليقة والسجية النفسية للشاعر.

---

[1] – محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري .البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ط1، 1990،ص273 وما بعدها.

[2] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج .ص42.

[3] – المصدر نفسه ،ص61.

[4] – المصدر نفسه ،ص119.

ففي الشاهد الأوّل (خطبا-الخطب) نلفي توافقا وائتلافا بين حروف اللفظتين نوعا وشكلا وعددا،ما يحيل المتلقي بالاستمتاع بلذّة الإنشاد ،هذا الائتلاف في اللفظ يقابله اختلاف في المعنى إذ أنّ خطبا الأولى جاءت للدلالة على خطابة عبد الله وقدرته على استمالة جمهور الخوارج ، بينما الخطب الثانية جاءت للدلالة على الرزء الذي أصاب الخوارج بعد تحكيم عمرو بن العاص (ض) وقدرته على غلبة عبد الله أبو موسى الأشعري.

أمّا بيت قطري بن الفجاءة ففيه مماثلة شائقة تتواشج فيها العلاقة بين "خالد" وهو اسم علم يدلّ على ذات ،فيما تفضي لفظة خالد الثانية إلى صفة الخلود ،وعليه فإنّ هذه المماثلة تحيل من البداية إلى دلالة الفناء واستحالة الخلود في الدار الدنيا.

ومثل هذا التجنيس نجده في بيت حارثة بن صخر بين لفظتي (حربا وحرب)،فهما إذ تتّفقان في اللّفظ نوعا وعددا وشكلا فإنّهما تختلفان دلالة ومعنى ،فحربا الأولى تحيلنا إلى دلالتها المعجمية ،وهي الحرب وورودها كثير في الشعر العربي القديم ،وحرب الثانية اسم علم يدلّ على ذات ،وبالنظر إلى الرتبة اللسانية لكليهما فإنّ الحرب الأولى كمعنى تقدّم على "حرب" الثانية كاسم علم ، وهذا يدلّ على الاهتمام بأمر المتقدّم من حيث النظر إلى الأغراض الأدبية للتقديم والتأخير في الكلام.

ولعلّ هذه الشواهد الثلاثة على قلّتها توضّح ما للتجانس من دور في اتّساق وانسجام الوحدات اللغوية، وهو ما أكسب الخطاب فيها جرسا موسيقيا يمنح متعة الإنشاد والتلّقي.

2- تكرار أصول الدال دون المدلول:

وفيه سنقف على نماذج من الجناس الناقص(غير التام)،وهو ما اختلف ركناه في عدد الحروف سواء كان الحرف المزيد في أوّل الكلمة أم في وسطها،أم في آخرها،وهو ما يحيلنا إلى الوقوف على اختلاف القرائن المتجانسة في شرط من الشروط

الأربعة"الأصوات'وشكلها'وعددها'وترتيبها،ومن أمثلة هذا النوع من الجناس قول رجل من الخوارج :[1](الوافر)

1-إلىَ كَم يا دُعاةَ الحقّ فينَا *** ندين بما نقول ولا نصولُ.

2- لـسانٌ في تناجينا طويلُ ***وعزم في تناخينا كليلُ.

فما يميّز هذا الجناس (نقول – نصول) هو التباين الدلالي بين الوحدتين اللغويتين (القول – الصول)،أمّا من حيث مخارج الحروف المتقابلة فقد اتّفقت القرينتان في الوزن واختلفتا في المخرج والدلالة.

ويتكرّر هذا الجرس الموسيقي في البيت الذي يليه بوحدتين لغويتين هما (تناجينا – تناخينا) وهذه الأزواج اللغوية بلاغيا لا تختلف إلاّ في وحدة صوتية من حيث نوع الحروف بين الحاء والخاء ،وهو انزياح صوتي أسهم في تغيير الوجه الدلالي ،فكأنّما سحر الصوت هو الذي جرّ المتلقي إلى السماع حتّى إذا حصلت له نشوة الإنشاد تفاجأ باختلاف المعنى وانزياح الدلالة بين فعلي المناجاة والتناجي.

وسواء عرّجنا على الجناس الناقص أو التامّ في مدوّنة الخوارج ،فإنّنا لا نكاد نقف إلاّ على النزر القليل منه إذ يشكّل بنوعيه نسبة 16.86 بالمائة ، في حين يستأثر جناس الاشتقاق بنسبة 62.65 بالمائة موّزعة في المدوّنة وفقا للجدول الآتي:

الرتبة	التجانس الصوتي	الصفحة	الرتبة	التجانس الصوتي	الصفحة
01	شقيت –شقاء	263	08	قلنا –قولا –قيل –قال	56
02	حلم –متحلّم	41	09	سار –يسري	58
03	النصح- ناصح	42	10	الشارون – نشر ي	59
04	قتلى- قتلهم	45	11	أطعتم – طاعة	69
05	الروع-أروعا	46	12	يرتجيهم-يرجى	77
06	كافر-كفور	47	13	ظلوما – مظلوما	78

[1] – إحسان عبّاس :ديوان شعر الخوارج.ص258.

07	قدر- مقدار	55	14	الطاعن – الطعنة	89
15	شمت – الشامتون	84	21	عقوبته- يعاقب	109
16	حلفت – حلفة	100	22	الغلوب – تغلب	119
17	الإقتار- تقتره	100	23	عظمت – أعظم	113
18	ركبت- مركب	108	24	أحبس- حابسا	131
19	وثبة- المتوثّب	108	25	الفجّار- فجورها	133
20	هياب – هيوب	109	26	أمير –آمر	134
27	تب – توبة	134	32	عيبة- عيب	252
28	فتكن –فتك	137	33	ناصر- ينصره	155
29	حسّن – الحسن	142	34	نعجزون –عجز	158
30	رسولك- مرسلا	145	35	مهتديا –يهدي	160
31	نعطف –عطفة	147	36	تؤلفنا- المؤلف	161
37	دعانا- دعوته	161	38	عوار – المعير – المعار	172
39	أتلبّث – لبثة	184	40	صفير – الصافر	184
41	مربحا-أربح	186	42	نجا – ناج	202
43	أخذلهم- خذلاني	229	44	قرع –يقرعهم	230
45	زرت –مزاري	240	46	الحرورية –الحرّى	255
47	خطر – الخطّار	257	48	حلق – لحق	253

إنّ هذا التجانس الصوتي بين هذه الوحدات اللغوية يتعالق مع الحقول الدلالية لشعر الخوارج ى،إذ تتفاوت دلالته بين الزهد والبطولة والحماسة وطلب الشهادة ، وبالتالي شيوع غرض المراثي.

وه ما أعطى للمعاني قوّة وأضفى على الألفاظ جزالة وسكب في الأذن سحرا ، ذلك أنّ هذه التجانسات الصوتية ممثّلة في جناس الاشتقاق جاءت حسنة ،لا تكلّف فيها مع ما تحدثه من بديع الأثر في إبراز المعاني وجمال الأسلوب ووضوح الصورة وإجلاء أثرها في ذهن المتلقي .

فصور جناس الاشتقاق في مدوّنة شعر الخوارج حسب الجدول السالف شكّلت نمطا تكراريا داخل المتن الشعري ما جعل التكرار ظاهرة أسلوبية فيها ،وظيفته الكشف عن البنية العميقة المتحكّمة في آليات المنجز البديعي ،ومن هذه الصور قول عمران بن حطّان في الدّنيا:[1]

– ومَا أَمْوالُنَا إلاّ عَوَارٌ *** سيَأْخُذُها المعِيرُ منَ المعَارِ.

فاجتماع أصوات العين والواو والألف والميم والراء،قد شكّلت تجانسا صوتيا شائقا بحيث يتلاءم المصدر واسم الفاعل واسم المفعول(عوار– معير–معار) ليشكّلوا ائتلافا موسيقيا عذبا تطرب له الآذان والنفوس ،وهو ما يحمل المخاطب على النفور من المال بعد أن شحنه الشاعر بذلّ الإعارة والعيب ، ولعلّ المتلقي وهو يأنس لتآلف الأصوات وانسجامها يصاب في اللحظة نفسها بخرق دلالي ناتج عن اختلاف الدلالة بين (عوار بضمّ العين ،وعوار بفتح العين)فقد ورد في فتح الباري قوله (حدّثنا محمد بن عبد الله ،قال حدّثني أبي حدّثني ثمامة أنّ أنسا رضي الله عنه حدّثه أنّ أبا بكر رضي الله عنه كتب له الصدقة التي أمر الله رسوله صلّى الله عليه وسلّم ولا يخرج في الصدقة هرمة ولا ذات عوار و لا تيس إلاّ ما شاء المصدّق فقوله ذات عوار:بفتح العين المهملة وبضمّها أي : معيبة وقيل بالفتح العيب ، وبالضمّ العور .)[2]

وهو ما يحملنا على القول أنّ الشاعر عدل عن الإتيان بمصدر الفعل عور فقلب الدلالة من الإعارة إلى العوار ولكنّه أراد معنى السلفة ،ولم يقصد العوار كعيب أو معيبة ، ودليل ذلك أنّ القرائن اللغوية ممثّلة في اسم الفاعل معير،واسم المفعول معار،تدلّان على أنّ الشاعر أراد معنى الإعارة ،هذا من حيث الدلالة المعجمية وصيغها الصرفية ، أمّا من حيث الكثافة الصوتية،فإنّ هذا التجانس بين عوار ومعير ومعار،يعمل على ربط وحدات الخطاب الشعري من خلال هذا التنوّع الإيقاعي الذي يكشف عن شعرية التوازي بين الوحدات الصوتية في شعر الخوارج.

[1] – المصدر السابق، ص172 .

[2] – أحمد بن علي بن حجر العسقلاني : فتح الباري في شرح صحيح البخاري .دار الريّان للتراث ،1986(د ت) كتاب الزكاة 1378 ،ص 377 .

المطلب الثالث/ موسيقى الترصيع:

في هذا المطلب سنسعى للكشف عن الظواهر الأسلوبية التي يتعالق فيها خطاب الصوت والإيقاع مع الدلالة والصيغ التركيبية ،وفي هذا المقام يحضرنا قول أحد شعراء الخوارج :[1]

1-لسان في تناجِينا طويلُ ***وعزمٌ في تناخينا كليلُ

فانظر إلى هذا التواشج والتواصل بين الإيقاع والدلالة والنحو ، فموسيقى النّص الشعري ما كانت لتطرب السامع لولا هذا التوازي القائم بين الشطرين :

في تناجينا طويلُ = في تناخينا كليلُ .

فهذه التركيبة اللغوية تؤول إلى: حرف جرّ +اسم مجرور+ضمير+صفة تكرّر بالتوازي في التركيبة الثانية ، وهو ما أكسب هذا النسق اللغوي النحوي قدرة على خلق قوافي داخلية كانت كفيلة برفع درجة التواتر الإيقاعي فضلا عن أنّ التقطيع العروضي يحمل دلالة صوتية ولحدة في كلا الشطرين.

إذن هذا التوازي هو الذي أكسب البيت الشعري أدبيته وشعريته بفعل الانسجام بين الإيقاع والتركيبة النحوية والدلالة ، وهذه الهندسة الصوتية تأتي ضمن نطاق البيت أو البيتين لتحقّق أغراض صوتية ترفع موسيقى القصيدة نحو آفاق فنيّة من جهة وأغراض دلالية من جهة أخرى ومثل هذا التوازي نجده في قول قطري بن الفجاءة :[2]

1-ولا يبتغي الهنديُّ إلاّ رؤوسَها*** ولا يلتقي الخطيُّ إلاّ صدورَها.

فقد وفّق الشاعر في رسم موسيقاه ودلالته من خلال التركيبة النحوية الآتية:

الواو(حرف عطف) لا (أداة نفي) يبتغي (فعل) الهنديّ (فاعل) إلاّ (أداة استثناء) رؤوس(مستثنى منه) الهاء(ضمير) ،هذه الوحدات النحوية تتكرّر بالمكوّنات الأسلوبية نفسها في الشطر الثاني :الواو(حرف عطف) لا (أداة نفي) يلتقي (فعل) الخطيّ (فاعل) إلاّ(أداة استثناء)

[1] – إحسان عبّاس:ديوان شعر الخوارج . ص258 .

[2] – المصدر نفسه ص .145

صدور(مستثنى منه) الهاء(ضمير)، وهو ما يضفي على رقعة البيت نكهة ناتجة عن حسن التوزيع والاختيار ، فالقرائن اللفظية وإن لم تتطابق دلالة فإنّها تحيل إلى ذات المعجم على سبيل التقارب المعنوي ، فالقرينتان لا يبتغي – ولا يلتقي لا تجتمعن على معنى الابتغاء والالتقاء فحسب ، بل تقترن بفعل الوزن والإيقاع وهو ما يكشف بجلاء عن المعنى من خلال السياق الشعري .

إذن فالهندسة الصوتية لبيت قطري ،تزخر بقرائن وافرة من التوازيات الصوتية القائمة على الانسجام من حيث تظطلع القرائن المتوازية بذات الوظيفة والعمل ، محقّقة بذلك أعلى درجات الانتظام الصوتي والاتّساق الدلالي في الرّبط بين طرفي الترصيع.

ومن أشكال التوازي الترصيعي ما كان قائما على المفردات المزدوجة ،وهو تجانس يفضي إلى الترادف المؤسّس أحيانا على التلازم من حيث تستدعي الواحدة منها الأخرى على سبيل الاتّفاق والانفتاح على المعنى لفائدة الخطاب ، ومن ذلك قول قطري بن الفجاءة [1]:

1-فَمَا الدينُ كالدُّنيا ، ولا الطعنُ كالمنَى ***ولا الضرُّ كالسترِ، ولا الليث ثعلبَا.

إذ يستلزم دلالة الدين حضور دلالة مقارنة لها وهي الدّنيا ،كما أنّ لفظة الضرّ تتطابق مع لفظة الستر كون الأولى متعلّقة بها بجامع المشابهة ،فلا الضرّ كالستر ، في حين تتّصل القرينتان اللّيث وثعلبا وهما من جنس واحد ،غير أنّهما تختلفان في الصفة وهو ترادف غرضه المقارنة وغايته إجلاء المعنى وإيضاحه.

وهذا النوع من الترصيع يحمل من جمال الإيقاع ومتعة الإنشاد والسماع ما يجعل المتلقي يطرب لهذا النغم في ظلّ التنوّع الحاصل على مستوى الدلالة والإيقاع والتركيب.

ولعلّ من أجمل أنواع الترصيع في المدوّنة ما كان قائما على التضاد ومنه قول حبيب بن خدرة الهلالي [2]:

[1] – المصدر السابق،ص .130.

[2] – المصدر نفسه ،صص231،230 .

1-قَدْ أصبْنا العيشَ عيشًا نَاعِمَا ***وأصْبنا العيشَ عْيشًا رَنَقًا

2-وأصَبْتُ الدّهرُ، دهرًا أشتهِي *** طَـبَقًا مِنْهُ وألْوِي طَبَقًا.

ويمكننا تفكيك هذه التجانسات الصوتية وفق الشبكة اللغوية الآتية:

التضاد الدلالي:

قد أصبنا العيش /عيشا **ناعما*****وأصبنا العيش /عيشا **رنقا**

أصبنا العيش + أصبنا العيش = توازي مزدوج.

ناعما≠ رنقا = تضاد دلالي

أصبت الدهر/دهرا أشتهي *** طبقا منه /وألوي طبقا

أشتهي طبقا+ ألوي طبقا = توازي مزدوج.

أشتهي≠ ألوي = تضاد دلالي

فوفقا للشبكة اللغوية أعلاه فإنّ البيتين يكتسبان شعريتهما من هذا التوازي القائم على التضاد الدلالي بين بعض المفردات كمثل (ناعما≠ رنقا، أشتهي ≠ ألوي) ويزداد جمال هذا التجانس المتضاد بفعل التناظر الموقعي كمثل(أصبنا العيش ، وعيشا ناعما في الشطر الأوّل = أصبنا العيش وعيشا رنقا في الشطر الثاني) (وأشتهي طبقا في الشطر الأوّل = ألوي طبقا في الشطر الثاني) ،هذا التناظر الإيقاعي هو ما أحدث توازيا صوتيا مزدوجا تعالق مع التوازي المتضاد ليسمو بالخطاب الشعري إلى مستوى اللغة العليا أو الكلام السامي على حدّ تعبير جون كوهن.

وخلاصة القول في هذا المبحث، وبعد هذه الرحلة الأسلوبية على مستوى الإيقاع الداخلي،يمكننا أن نخلص إلى الآتي:

1- على مستوى التكرار:

أ- جاء هذا الملمح الأسلوبي بشكل مكثّف ،وانحصر دوره كمنبّه أسلوبي على اكتشاف التفاعلات النصيّة بين الحروف والكلمات المكرّرة ،كما أنّه يشكّل ظاهرة جمالية فنية ،فهو

علامة من علامات الجمال ،كما أنّه يشكّل محور اهتمام الشاعر ،وهو بهذا المعنى ذو دلالة وجدانية .

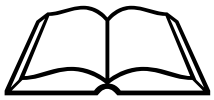
ب- هذا ويرد التكرار في المدوّنة كأسلوب فاعل لأنّه يتجاوز أدوات الربط الرتيبة ليفيد معان أخرى مرتبطة بالتوكيد والإقناع.

ج- والتكرار بهذا المنظور يشكّل في رأينا رؤية انزياحية جديدة على المستوى المقطعي ،بل وعلى مستوى الوحدة الموسيقية ،وهو ملمح جمالي بوصفه ظاهرة أسلوبية أسهمت في تكثيف التجربة الشعرية من خلال تخصيب الدلالات وتعميق المعاني التي تعمل على شحن الجمالي والدلالي في شعر الخوارج ،فالتكرار إذن خطاب وجداني وظيفته استمالة المتلقي والتأثير فيه.

2- على مستوى الوحدات الصوتية:

أ- تشكّل ظاهرة المجانسات الصوتية في شعر الخوارج هي الأخرى ظاهرة أسلوبية وظيفتها تكثيف النغم الصوتي من خلال شحن الفضاء الشعري بالخطاب الوجداني ما يجعل الوحدات الصوتية موازية للحدث والتجربة الشعرية.

ب- التوازي والتجانس والترصيع كتجمّعات صوتية أسهمت في تعميق وإثراء التجربة الشعورية من خلال تعالقها وتواشجها بالحدث الشعوري ،وتتمّ هذه العلاقة في إطار الحوار بين الصوت والدلالة،أي بين الانسجام الصوتي والاختلاف من جهة ،وبين التمفصل الدلالي والتشكيل الصوتي من جهة أخرى ،وهو ما يدعم في رأينا شرعية العلاقة بين اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل والمناسبة الدلالية.



خاتمة

خاتمة:

بلاغة الخطاب عند شعراء الخوارج هو بحث في المدوّنة التراثية للشعر العربي القديم ، يتناول حيّزا تاريخيا يمتدّ من عهد خلافة الإمام عليّ رضي الله عنه، حتّى أواخر الدولة الأموية من سنة 132هـ، وشعر الخوارج شعر محظور عقديا وسياسيا لما كان يشكّله من ثورة وخطر على أمن الدولة الأموية.

ويندرج هذا البحث في مجال الدراسات الأسلوبية التطبيقية ، متّخذا من مدوّنة "شعر الخوارج" لإحسان عبّاس حقلا لدراسة الأنساق الأسلوبية ،ومنه جاءت هذه الدراسة كمقاربة نقدية للكشف عن السمات الأسلوبية في شعر الخوارج ،على أنّ جوهر هذه الدراسة تركّز حول آليات الانزياح في المستويات الإجرائية للأسلوبية بدءا بالمستوى الدلالي فالمستوى التركيبي ،ثمّ المستوى الصوتي في حدود المدوّنة الشعرية بدءا من البنى الدّنيا ووصولا إلى الوحدات الكبرى لفصول ومباحث الأطروحة التي أحالتنا إلى النتائج الآتية:

1 -يحمل الشعر الخارجي قيمة دلالية تاريخية تؤسّس لمعتقدات أصحابه، ولظهور الفرق الدينية في الإسلام، كما يصوّر هذا النوع من الشعر أحداثا ووقائع تاريخية ،تشكّل صورة المعارضة السياسية في العصر الأموي.

2-يشكّل شعر الخوارج وحدة كلّية على اعتبار أنّ الأدب خطاب نصّي كلّي ،وليس وحدات جزئية كما يفهمه الأقدمون،لأنّ التجديد المبدع في الخطاب الأدبي لا يقوم على الوحدات الصغرى وإنّما يقوم على الأبنية الكلّية النصية.وهو ما يفسّر وحدة الغايات والخصائص والتيارات النفسية في شعر الخوارج.

3- انطلاقا من السرد التاريخي لحركة الخوارج (مذ خلافة عليّ (ض) حتّى أواخر العهد الأموي) نستطيع أن نخلص إلى استنتاج يشكّل مشهدا جديدا في الساحة السياسية في طبيعة الحكم الإسلامي ، وهو الانتقال من مفهوم الدولة القبيلة إلى مفهوم الدولة العقيدة ، ذلك أنّ الخوارج

رفعوا في ثورتهم وخروجهم على عليّ(ﷺ)شعار ﴿لاحكم إلاّ لله﴾ وإن كان "حقّ أريد به باطل" كما قال الإمام عليّ ساعتها.

4 – الحياة الأدبية للخوارج صورة يحاكي من خلالها الأديب الخارجي النسق العقدي والسياسي والاجتماعي ، هذا النسق الثلاثي الأبعاد نجده يرسم لنا المسار الفني لأدب الخوارج في ظلّ نظرية المحاكاة الطبيعية وهي محاكاة لا ترقى من الناحية النفسية إلى المحاكاة الأرسطية ،لأنّها لا ترقى إلى التنقيح والتعديل بل تحاكي الموجود كما هو موجود

5– وأدب الخوارج هو ترجمة حرفية وتصوير فوتوغرافي لجملة آرائهم الدينية والسياسية والاجتماعية.

6– شعر الخوارج شعر رسالي ،وهو في جلّه تواصل حميمي بين المبدع والمتلقي كونهما يلتقيان في غاية واحدة ،وهي نصرة المذهب الخارجي والذود عن سياسته.

7– إنّ الرؤية الشعرية لشعراء الخوارج ذات مكوّن واحد إذ أنّها تكون متشابهة عند الجميع لأنّهم يؤمنون بفكر واحد ويقفون منه موقفا واحدا ، يفسّرون به الحقائق

8–.إنّ ماهية الذات في شعر الخوارج إنّما هي عيّنة عن روح الجماعة ذلك أنّ الشاعر الخارجي هو ملك لمبدأ المجموع ،فهو لا يعيش لنفسه بل يرهن كيانه لما تحالف عليه الخوارج (لا حكم إلاّ لله) فذاته منزوية تحت جناح الجماعة.

9–شعر الخوارج شعر مكثّف بمشاعر الاغتراب فالشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره والشاعر الخارجي متميّز عن أقرانه من الشعراء في مسار الشعر العربي القديم ، فاغترابه ليس وجوديا ، بل هو اغتراب ديني.

10– لم يكن شعر الخوارج ليرقى إلى المستوى الجمالي والفني من حيث الغاية بقدر ما كان وسيلة للإشهار والترويج لعقيدة الخوارج وسياستهم ،فجاء مرآة عاكسة لجوانب كثيرة من حياتهم ، وجسد فلسفتهم قي الإقبال على الموت والجهاد في سبيل الله ما جعل شعرهم ينبض بالمواقف البطولية الصادقة التي قلّما نراها في تراثنا الشعري العربي

11-صورة البطل عند الخوارج لا تتقاطع كثيرا مع صورة البطل في الشعر الجاهلي ، ذلك أنّها تستمدّ شرعيتها من قدرة البطل على المجابهة أثناء القتال واستماتته في طلب الشهادة بغض النظر عن شرفه أو نسبه أو تكوينه الخلقي أو أصالته، وهو ما يشكّل منحى دلاليا متميّزا لمفهوم البطولة في شعر الخوارج.

12- يغطّي نسق الاستفهام والأمر والنداء في مدوّنة شعر الخوارج مساحة تعبيرية واسعة،جاءت في مجملها لتعبّر عن دلالات نفسية واجتماعية نابعة ممّا يختلج في خلجات الشاعر الخارجي من أسئلة داخلية قادرة على شحن طاقة النّص بآفاق إيحائية وإبداعية جديدة ،تلخّص في النهاية المشروع العقدي والحضاري للخوارج.

13- شاعت الجملة الخبرية بنوعيها الفعلية المثبتة ،والمنفية والمنسوخة ،والاسمية المثبتة والمؤكدة ،وهذا الشيوع أسهم في تخصيب الخطاب دلاليا ،كما أكسب المشهد الشعري القدرة على الاستمرار والحركة .

14- تعدّدت أساليب الشرط في الخطاب وشكّلت تقاطعا نحويا دلاليا وهو ما جعل شعر الخوارج نسيجا فنيّا متلاحما ومتماسكا، لأنّ عناصر التشكيل اللّساني لنسق الشرط "تقوم على اكتشاف عناصر البنية الدالة في النّص الذي يعمل على تجسيد الوظيفة الشعرية والدلالية عبر ترابط الأفكار واتّساق الأنساق اللسانية وانسجام المعاني المعبّر عنها.

15- ينبع الخطاب الاستعاري في مدوّنة شعر الخوارج من استعارة واحدة وهي الاستعارة الأمّ أو الاستعارة الكبرى ،وهي تخضع لقواعد سياقية داخلية وقواعد إيديولوجية ،تتمثّل في مختلف علاقات التماثل و التخالف التي تقيمها مع عناصر العالم الخارجي.

16- جلّ البنى الأسلوبية في شعر الخوارج تقوم على المقارنة بين المعنى السياقي والمعنى الاستبدالي وهو ما يحيلنا إلى أنّ التشبيه يفيد الغيرية ، وهو ما يفّسر طبيعة المنافرة الموجودة بين طرفي التشبيه ما يجعلهما متمايزين وغير متفاعلين ، ولعلّ هذا ما يميّزه عن الاستعارة على أنّ كلاهما يعدّ انحرافا لغويا لبنية الشعر الخارجي.

17- إنّ الذات الخارجية ذات جماعية تكرّر الكشف والجلاء عنها في النظام الكنائي من خلال التوافق الحاصل بين الدال الاستعاري والدال الأصلي ، وهو ما أفرز معان تشكّل قاسما مشتركا لذات الخارجي المشحونة بمبدأ واحد وهو البطولة وطلب الشهادة .

18-إنّ نظام الثنائيات الضدّية يشكّل متتالية لسانية لمذهب الخوارج وعقيدتهم وهي لا تخرج في دلالتها عن الحقول الكبرى لشعرهم،ولعلّ حقل الموت يأتي في طليعة هذا النظام الدلالي متبوعا بحقل البطولة والحماسة ثمّ حقل الزهد.

19- فإنّ النظام الدلالي للنسق الثنائي يأتي ليسهم في تغطية بلاغة الخطاب الشعري بجملة من الوظائف الأسلوبية ،ولعلّ أبرزها إبراز شعرية النّص من خلال الكشف عن الدلالة المركزية في بنية النص بالنظر إلى العلاقة بين المدلول الأوّل والمدلول الثاني الذي يشكّل البنية العميقة للنص . هذا النسق الدلالي بمدلوليه يعمل على انتهاك المألوف وخلق مساحات أسلوبية انزياحية بواسطة شبكة من المتنافرات ، هذه الشبكة هي التي تعمل على تكثيف اللغة الشعرية للخطاب من خلال تقاطع الدوال بالمدلولات.

20- ترتبط البنية الصوتية في الشعر الخارجي بمتطلبات الحالة الشعورية وهو ما يكشف لنا عن طبيعة التعالق بين البؤرة الدلالية والبؤرة الإيقاعية لشعر الخوارج.

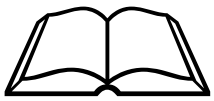
21- غطّى بحر الطويل مساحة عروضية واسعة في المدوّنة، وساهمت الزحافات في توسيع دائرة النفس الشعري وكسر رتابة البحر وثقله.

22-أحدثت التجانسات الصوتية جرسا موسيقيا عذبا ، مع ما تحدثه من بديع الأثر في إبراز المعاني وجمال الأسلوب ووضوح الصورة وإجلاء أثرها في ذهن المتلقي.

23- شكّل جناس الاشتقاق في مدوّنة شعر الخوارج نمطا تكراريا داخل المتن الشعري ما جعل التكرار ظاهرة أسلوبية فيها ،وظيفته الكشف عن البنية العميقة المتحكّمة في آليات المنجز البديعي.

24-أحدث التناظر الإيقاعي توازيا صوتيا مزدوجا يتعالق مع التوازي المتضاد ليسمو بالخطاب الشعري إلى مستوى اللغة العليا أو الكلام السامي على حدّ تعبير جون كوهن.

وحسبنا هذه النتائج أن تكون ثمرة من ثمرات الدرس الأسلوبي في تحليل ودراسة التراث الشعري لشعراء الخوارج ،ولعلّنا في دراستنا هذه قد هيّأنا كلّ أسباب البحث لاستجلاء تراثنا الأدبي ومحاولة الكشف عن بعض مكنوناته وأسراره الأسلوبية ، على أنّنا نأمل أن تجد هذه الدراسة من يتمّم نقائصها ويقوّم ما فيها من هفوات، والله وليّ التوفيق.



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

– المصحف الشريف: رواية ورش عن نافع. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.

الدواوين الشعرية:

1-إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج. دار الشروق ،ط4 ، 1982.

المراجع القديمة:

2- ابن الأثير الحلبي:جوهر الكنز.تحقيق:محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ،مصر 1975.

3- البغدادي عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لسان العرب .تحقيق:عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،ط4 ،1997 .

4- البغدادي عبد القادر : الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم.دار الآفاق الجديدة بيروت ،ط2. 1977.

5-البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله : صحيح البخاري ،تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر،دار طوق النجاة ، ،ط1 ،2001 .

6- الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة .قراءة وتعليق محمود شاكر ، مطبعة المدني بجدة.ط1، 1991.

7- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة،مطبعة المدني.

8 – الجاحظ بن بحر عمرو بن عثمان:البيان والتبيين.ج1،دار الكتب العلمية بيروت–لبنان ، ط1 .1998.

9- الجاحظ بن بحر عمرو بن عثمان : الحيوان . شرح وتحقيق عبد السلام هارون ج1، المجمع العربي العلمي الإسلامي ،بيروت – لبنان، ط3، 1969 .

10 – ابن جني : سرّ صناعة العرب .تحقيق : حسن هنداوي ،ج 1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق ،ط 2، 1993.

11- الجمحي محمد ابن سلام: طبقات فحول الشعراء. دار الكتب العلمية ،2001.

12-أبو الزمخشري القاسم محمود بن عمرو بن أحمد :الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل.دار الكتاب العربي بيروت ،ط3 ،1407 هـ.

13 - الزركشي :البرهان في علوم القرآن .تحقيق: أبو الفضل الدمياطي ،دار الحديث ،القاهرة 2006 .

14- المبرد أبو العبّاس محمد بن يزيد : الكامل في اللغة و الأدب. تحقيق:د محمد أحمد الدالي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط2 .

15- المبرد أبو عباس محمد بن يزيد:المقتضب.تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة،ج2 ،مطابع الأهرام التجارية ،القاهرة ،1994 .

16- المنقرى نصر بن مزاحم: وقعة صفّين . تحقيق: عبد السلام محمد هارون ،المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ،مصر ،ط2 ،1382 هـ.

17 - المفضل بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي:المفضليات.تحقيق :أحمد محمد شاكر ،دار المعارف ،ط6.

18- ابن الناظم:المصباح في المعاني والبيان والبديع.تحقيق :حسني عبد الجليل يوسف ،مكتبة الأدب ، مصر ،ط1 ،1981.

19 - سيبويه : الكتاب.تحقيق:عبد السلام هارون بيروت،دار الجيلنج1 ،ط1.

20 - ابن سينا : فنّ الشعر .طبع ضمن فنّ الشعر لأرسطو،ترجمة: متّى بن يونس، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، القاهرة ،1953 .

21- السكاكي يوسف بن أبي بكر بن محمد علي: مفتاح العلوم.دار الكتب العلمية ،بيروت-لبنان، ط2 ، - 1987 .

22 - العسقلاني أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري.دار الريّان للتراث ،1986.

23- ابن عربي محي الدين : الفتوحات المكيّة . تحقيق: عثمان يحي، الهيئة المصرية للكتاب، ط 1985.

24-عفيف عبد الرحمان : ديوان شعر الأيّام . دار صادر ، ط1998،1.

25- ابن عقيل:شرح ابن عقيل . تحقيق :حنّا الفاخوري ،دار الجيل ،ج2،ط1 .

26 - الصاحبي ابن فارس أبو الحسين أحمد : في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، دار الكتب العلمية ،علّق عليه أحمد حسن ،بيروت-لبنان ط1.

27-ابن أبي الأصبع المصري:تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن .تحقيق: حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة .

28 - قدامى بن جعقر:نقد الشعر.تحقيق : كمال مصطفى ،ط1 ، 1963.

29- القيرواني ابن رشيق: العمدة.ج2،تحقيق عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية، بيروت،2001.

30- الرازي أبو بكر: روضة الفصاحة دار الطباعة المحمدية .تحقيق: أحمد النادي شعلة . ،ط1 ،1982 .

31 - التبريزي الخطيب : الكافي في العروض والقوافي .تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط03 ،1994 .

32 - التوحيدي أبو حيان : الإشارات الإلهية . تحقيق: عبد الرحمان بدوي،دار القلم بيروت، لبنان،ط1. 1975 .

33- ابن خلدون عبد الرحمان:المقدمة.دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت لبنان ط1، 2004م.

المراجع الحديثة:

34- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا . دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ،ط1 .2006.

35-أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة .دار إحياء التراث الإسلامي ،مكّة المكرّمة ،ط 10 ،1992 .

36- أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب.تحقيق علاء الدين عطية،مكتبة دار البيروني،ط3، 2006.

37- أحمد مختار:علم الدلالة. عالم الكتب القاهرة، ط4 ، ،1993.

38-أحمد محمد الحوفي:أدب السياسة في العصر الأموي.الهيئة المصرية العامة للكتاب،2010.

39- أميرة حركات:الخوارج في التاريخ والسياسة والفقه وعلم الكلام والخطب والشعر والطرائف. دار المحجة البيضاء،ط1 ،2009.

40- أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني. دار القلم ،بيروت-لبنان ، ط5 .

41- أحمد الخوص: قصّة الإعراب. الأدوات ،ج3 ،دار الهدى ،عين مليلة ،الجزائر.

42-إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب .دراسة أسلوبية لشعره ،دار وائل للنشر والتوزيع ،عمان ،ط1.

43- باشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر. دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة-الجزائر،2006 .

44- بروين حبيب : تقنيات التغبير في شعر نزار قباني.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط1 . 1999.

45- جاسم محمد الصميدعي: شعر الخوارج .دار دجلة ،ط1 ،2010..

46-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ،المركز الثقافي العربي ،ط3. 1992.

47-حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني . الدار الثقافية للنشر ،ط1.

48-حسن عبّاس:خصائص الحروف العربية ومعانيها.منشورات اتّحاد الكتاب العرب،1998.

49-حسين عبد الرزاق:شعر الخوارج.دراسة فنية موضوعية، دار البشير ، عمان ، الأردن. ط1 .1986 .

50- حسن جمعة : جمالية الخبر والإنشاء .دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق 2005 .

51- حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن.منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000م.

52- طاهر شوكت البياتي:أدوات الإعراب.مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت-لبنان ،ط1 ،2005.

53- يوسف محمد الكوفحي : اللغة الإبداعية .دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية ،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن ،ط1 ، 2011.

54- كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية . دراسة في الشعر العربي الحديث ،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط1 2012.

55- كمال أبو ديب : في الشعرية ،بيروت لبنان ، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1، 1987.

56- لجنة من المؤلفين: في النقد الأدبي. مؤسسة ناصر للثقافة، ط1، 1981م.

57- لويس شيخو : شعراء النصرانية . دار المشرق ،1999،ط5 .

58 - محمد شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.

59- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية . مكتبة لبنان ، ط1، 1997م.

60-محمد كريم الكواز:علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات،منشورات جامعة السابع من أبريل،ليبيا،ط1، 1426هـ.

61- محمد عابد الجابري : نقد العقل العربي مركز دراسات الوحدة العربية، ج3 ، ط1، بيروت ، 1990.

62- محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامي،دار الشروق ،القاهرة،ط2 ،1997.

63- محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط05 ،2001.

64 - محمد صلاح أبة حميدة : القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي . القاهرة . 1996

65- محمد إبراهيم عبادة:الجملة العربية دراسة لغوية نحوية ،منشأة المعارف ، الإسكندرية . 1988

66- محمود أحمد نحلة :مدخل إلى دراسة الجملة العربية ،دار النهضة العربية ،بيروت 1988.

67- محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ،ط 2011.

68 - منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،مركز الإنماء الحضاري، ط1 ،2002.

69- محمد بنيس :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.دار العودة ط1 ،1979.

70 - محمد بنيس :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،مقاربة بنوية تكوينية ،دار العودة بيروت، . 1989

71 - محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية.قدّم له سعد بن عبد العزيز مصلوح،وعبد اللطيف بن محمد الخطيب،مكتبة أهل الأثر ،الكويت. ط01، 2004 .

72- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية.إفريقيا الشرق ، المغرب، الدار البيضاء 2001 .

73- محمد العمري :تحليل الخطاب الشعري . البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء ،ط1 ، 1990.

74- محمد رضا مبارك :اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي .دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،ط1 ،1993.

75- مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري .استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1 ،1985.

76- مفتاح محمد : الخطاب الشعري.استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ،ط 3 ،1992 .

77- محمد مشبال: اللغة والأصول. إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 2007 .

78- موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها.دار الكندي ،ط1، 2002.

79- محمد عابد الجابري: نقد العقل العربي .ج3 ، مركز دراسات الوحدة العربية ،ط1، 1990.

80 – محمد الهادي الطرابلسي : قضايا الأدب العربي.مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب.مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ،الجامعة التونسية 1978.

81- موسى سامح ربايعة: الأسلوبية مناهجها وتجلياتها.دار الكندي ،الأردن،ط1، 2003م.

82 - محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات.منشورات جامعة السابع من أبريل،ط1، 1426هـ.

83- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر .مطبعة دار التضامن،بغداد ،ط2 ،1965.

84-نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ط6 ،2006 .

85- سعيد الحنصالي : الاستعارات والشعر العربي الحديث . دار توبقال، ، الدار البيضاء ط1 ،2005.

86 – سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية.منشورات عويدات ،بيروت–لبنان ،ط1 1999 .

87– سمر الديوب : الثنائيات الضدية . دراسة في الشعر العربي القديم، وزارة الثقافة ،دمشق 2009.

88 – سعيد حسن البحري :علم لغة النص .المفاهيم والاتّجاهات ،دار توبار للطباعة ،القاهرة ،ط1 ،1997.

89– عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة .مزايا الفن والتعبير ، لبنان –بيروت المكتبة العصرية

90– عباس الجراري: في الشعر السياسي .دار الثقافة،الدار البيضاء ،ط2، 1982.

91–عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة بيروت،ط3 ، 1981.

92–علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري.دار الأندلس ،بيروت،ط2 ،1981 .

93–عبد السلام المسدي:محاولات في الأسلوبية الهيكلية . مجلة الموقف الأدبي،اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق ، سوريا ، 1997.

94– عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية. مكتبة الطال الجامعي، مكّة المكرمة،ط3 ،1987 .

95–عز الدين علي السيد:التكرير بين المثير و التّأثير.عالم الكتب،لبنان،ط2. 1986.

96– عبد الله محمود حسن محروس: الظاهرة الأدبية في شعر الخوارج.مطبعة الأمانة'مصر ،ط1 ،1988.

97– علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي.دار الفكر العربي ، القاهرة،ط3 ، 1966.

98- عبد الرزاق حسين : شعر الخوارج . دراسة فنية موضوعية مقارنة، دار البشير ، عمان ط1 1986.

99- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . الدار العربية للكتاب ، ط3 .

100- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب.منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1980.

101- عبد الله محمود حسن محروس : الظاهرة الأدبية في شعر الخوارج . مطبعة الأمانة، مصر،ط1.

102-عبد الرزاق حسين : شعر الخوارج .دراسة فنية موضوعية مقارنة ، دار البشير، عمان ، الأردن ،ط1، 1986.

103- عفّت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية ،بيروت-لبنان 1981.

104 – عبد الجواد إبراهيم عبد الله أحمد : اتّجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث. أطروحة دكتوراه ،الجامعة الأردنية ،عمان 1994.

105- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة. دار الثقافة ،الدار البيضاء ،ط1، 2000 .

106- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية.مكتبة الطالب الجامعي، مكّة المكرمة،ط3 ،1987 .

107-عدنان حسين قاسم:الاتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي.الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001م.

108 - عمر إدريس: نظرية الأسلوب عند ابن سنان الخفاجي .دار الجنادرية للنشر والتوزيع ،ط 2009

109- فخر الدين قباوة:الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد . الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،2007.

110- صليبا جميل : المعجم الفلسفي .ج1 ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت.

111- صلاح فضل : علم الأسلوب.مبادئه وإجراءاته ،كتاب النادي الأدبي الثقافي ،جدّة ،السعودية ،ط 3 .

112-صلاح فضل :إنتاج الدلالة الأدبية ،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة،1987.

113 - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة، ع،124،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت.

114-صفاء خلوصي :فن التقطيع في الشعري والقافية .منشورات مكتبة المثنى ،بغداد، ط 5. 1977.

115-صالح هاشم: بنية اللغة الشعرية.مجلة المعرفة، دمشق ،1979 .

116- رابح بوحوش :اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري.دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجّار،عنابة ،الجزائر،2006.

117-رابح بن خوية : مقدمة في الأسلوبية. إربد عالم الكتب الحديث ، ،ط1 ،2013 .

118- شوقي ضيف :تاريخ الأدب العربي . دار الكتب العلمية ، ،ط1 . 2008.

119- شوقي ضيف : الشعر وطوابعه الشعرية على مرّ العصور .دار المعارف ، ط2 .

120- شكري عياد :اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب. ط1 1988م.

121- شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي.دراسات أسلوبية: اختيار وترجمة وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر: الرياض: 1985م.

122-تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي.دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا، ط 1. 1988.

123- تمّام حسّان : اللغة العربية معناها ومبناها .عالم الكتب ،القاهرة ،ط4 ،2004.

124- ثريا عبد الفتاح ملحس: حزب الخوارج في أدب العصر الأموي. الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع،1989 .

المعاجم العربية:

125- الزبيدي محمد مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس.تح :عبد الحليم الطحاوي ،مراجعة محمد بهجة الأثري و عبد الستار أحمد فراج ،مطبعة حكومة الكويت،ج4،ط2 ،1987.

126- بن منظور أبو الفضل جمال الدّين: لسان العرب.مجلد5،بيروت: دار صادر، الطبعة الثالثة، 1994.

127- الفيروز آبادي محمد بن يعقوب:القاموس المحيط.مج1دار الفكر بيروت ،1983.

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

128- أوستن ورينيه ويلك: نظرية الأدب.تر : عادل سلامة ،دار المريخ ،الرياض،1992.

129- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.مكتبة الانجلو مصرية ،ط 5 ،1978.

130-بيار غيرو:علم الدلالة.ترجمة أنطوان أبو زيد، ، منشورات عويدات،بيروت ط1،1986.

131 - جون كوهن : اللغة العليا. النظرية الشعرية ،ترجمة وتقديم أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة.

132-جون ماكوري : الوجودية. ترجمة : د إمام عبد الفتاح ومراجعة د فؤاد زكريا ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1982

133-:دانيال شاندلر:أسس السيميائية.تر:د طلال وهبة ،بيروت-لبنان، المنظمة العربية للترجمة،ط1 ،2008.

134- لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. مراجعة الترجمة :محمد سبيلا ،مؤسسة الابحاث العربية ،بيروت،ط2 ،1986.

135-ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الاسلوب.تر: حميد لحمداني،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ،دراسات سال، ،دار النجاح الجديدة ،الدار البيضاء،المغرب. ط1 1993.

136- ريتشارد شاخت:الاغتراب.تر:كامل يوسف حسين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 1980.

الرسائل والأطروحات:

137- أحمد محمد علي محمد: شعر زهير بن أبي سلمى .دراسة أسلوبية ،أطروحة دكتوراه بكلية الآداب،جامعة الموصل ،إشراف أحمد فتحي رمضان، 2005.

138-أحمد الشريف شطراح : خصائص الأسلوب في شعر الزمخشري.أطروحة دكتوراه جامعة باجي مختار عنابة 2015.

139- نعاس وليد شاكر: دراسة شعرية في شعر أبي تمام .رسالة دكتوراه ،مجلس كلية التربية ، جامعة بغداد ،1997.

140- ثائر شعبان محمد أبو ركبة : البطولة في شعر الخوارج .رسالة ماجستير،كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية غزّة ،2012 .

المجلاّت والدوريات:

141- أماني سليمان داود :الأسلوبية والصوفية .دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج دار مجدلاوي ،عمان ،ط1 ،2002. نقلا عن حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني،نبيلة تاوريريت ،مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها ،جامعة الوادي ، العدد 4 2012.

142- جان آلان ميللر : جاك لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الفكر العربي المعاصر، العدد 23 ، كانون الأول 1982/كانون الثاني 1983.

143 - حسين بوحسون:الأسلوبية والنص الأدبي.مجلة الموقف الأدبي،دمشق،عدد 378، تشرين الأول 2002.

144 - طارق البكري:الأسلوبية عند ريفاتير.مجلة الموقف الأدبي،عدد402، تشرين الأول 2004م،نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب .www.awu-dam.org

145-كامل عبد ربّه حمدان : الصورة البشعة للحرب في العصر الجاهلي . مجلة الفارسية في الآداب والعلوم التربوية ، العددان 34 ،المجلد السادس ،2007.

146 - ماري زياده : اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان. ترجمة فاطمة طبال بركة، الفكر العربي المعاصر، العدد 23 ، كانون الأول 1982/كانون الثاني 1983.

147-محمد بلوحي:الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية.مجلة التراث العربي،ع 95،أيلول 2004م، رجب 1425هـ . نسخة إلكترونية من موقع اتحاد الكتاب العرب .www.awu-dam.org

148- محمد الحلحولي: الموت والحياة في شعراء الخوارج في العصر الأموي. مجلّة جامعة الخليل للبحوث ج6،العدد1 ،2011.

149- محمد كلاب: البطولة في شعر الشهيد إبراهيم المقادمة . مجلّة الجامعة الإسلامية للعلوم الإنسانية ، غزّة ،فلسطين ،عدد 20 ،2012 .

150- موسى ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي .دراسة أسلوبية ، مجلّة الموقف للبحوث والدراسات،مج 05 ، ع 1 ،1990.

151- محمد الحلحولي : الموت والحياة . مجلة جامعة الخليل للبحوث، ،المجلد 6، العدد 1 . 2011.

152 -ماجد النعامي : صورة الشهيد في شعر الخوارج . مجلّة جامعة الأزهر بغزّة ،سلسلة العلوم الإنسانية ، المجلد 11 ،العدد2. 2009.

153- نور الدين صبّار :قراءة في النص الدلالي القديم .الكناية أنموذجا ،مجلّة الموقف الأدبي ع381 كانون الثاني 2003.

154- علي كاظم علي:البنيات الأسلوبية للكناية في شعر البهاء زهير . مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية،المجلد 8 ،العدد 2 ،2009 .

155 – خالد معيوف محمود :الاغتراب الديني.تجلياته في شعر صدر الإسلام، ،جامعة تكريت ،كلية التربية،قسم علوم القرآن .مجلة تكريت للعلوم،المجلد 20، العدد 03 ،آذار2013.

156 – خالد سليكي :من النقد المعياري إلى التحليل اللساني.عالم الفكر ،الكويت ،مج 3 ،ع.1،1994 .

157– خلف خازر الخريبشة : جمالية الاعتماد في الزحاف العروضي.مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 36 ،كلية الآداب ،جامعة اليرموك ،أربد ، الأردن، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ،2009.

المراجع باللغة الأجنبية:

158- Rhétorique restreinte. G. Genette. Figure3. Edition du seuil. Paris 1972.

159 -L'empire Rhétorique. Ch. Perelman. Librairie Philosophique.Paris 1977.

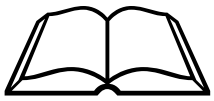
160- Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

المواقع الإلكترونية:

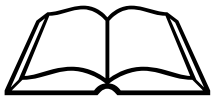
161–عثمان عبد السلام الثقافي : دور الشعر الحماسي في العصرين الجاهلي والإسلامي ،منقول من موقعww.startimes.com/f.aspx?t=30961307 بتاريخ 10 أوت 2014 ، الساعة 21.10سا.

162- *www.saidbengrad.free.fr*

163- *www.en.wikipedia.org/wiki/Rhetoric.*



الفهارس



فهرس الشعراء والأوزان والقوافي.

فهرس الشعراء والأوزان والقوافي:

الشاعر	البحر	القافية	رقم الصفحة
شاعر خارجي	الطويل	المهلّب	147
شاعر خارجي	الطويل	المهلّب	151
حطان الأعسر	الطويل	وأقارب	116
شيب الأشجعي	الطويل	أقارب	146
عمران بن حطان	الطويل	خاطب	166
عمران بن حطان	الطويل	قواضب	166
عمران بن حطان	الطويل	فنضارب	166
عمران بن حطان	الطويل	ومناكب	191
عمرو القنا	الطويل	نصيب	102
عتبان بن أصيلة	الطويل	يجيب	200
الحسن بن عمرو الإباضي	الطويل	رقيب	260-259
أيوب بن خولي	الطويل	وقرائبه	215
أيوب بن خولي	الطويل	كتابها	51
أيوب بن خولي	الطويل	نحيبها	149
أبو الوازع الراسبي	الطويل	المضارب	82
عمران بن حطان	الطويل	متى	174
عمران بن حطان	الطويل	الشوى	174
مالك المزموم	الطويل	الهوى	192
قطري بن الفجاءة	الطويل	المقشّبا	127
قطري بن الفجاءة	الطويل	ملحبا	130
حصين بن حفصة	الطويل	يتذبذب	118
قطري بن الفجاءة	الطويل	المهلّب	127

أبو الوازع الراسبي	الطويل	غالب	60
عبيدة بن هلال	الطويل	المهلّب	107
قطري بن الفجاءة	الطويل	شزّب	128
عمران بن حطان	الطويل	محرب	185
زيد بن عبد الله	الطويل	الحرب	41
أبو الوازع الراسبي	الطويل	الكرب	81
عبيدة بن هلال	الطويل	بمعيب	109
شاعر من الخوارج	الطويل	مخرجا	151
سميرة بن الجعد	الطويل	الخوارج	136
عطية بن سميرة	الطويل	قناة	79
عمران بن حطان	الطويل	منجح	186
المنهال الشيباني	الطويل	صالح	194
مسلم بن يزيد الثقفي	الطويل	ناصح	41
الجعد بن ضمام	الطويل	الخلدا	196
الجعد بن ضمام	الطويل	وجدا	197
زياد الأعسم	الطويل	ويوعد	208.
ثابت بن وعلة	الطويل	مهنّد	82
ثابت بن وعلة	الطويل	ضدّ	254
ثابت بن وعلة	الطويل	عوائده	217
ثابت بن وعلة	الطويل	خدودها	93
قطري بن الفجاءة	الطويل	لقاعد	119
قطري بن الفجاءة	الطويل	محمد	155
قطري بن الفجاءة	الطويل	ورد	93
شاعر خارجي	الطويل	بالحجز	92

عمران بن حطان	الطويل	والخفر	182
بن أبي مياس	الطويل	فتفطرا	47
عمران بن حطان	الطويل	تنصرا	175
شاعر خارجي	الطويل	وتتّقوا	265
كعب بن عميرة	الطويل	صابرا	75
العيزار بن الأخفش	الطويل	خيارها	45
كعب بن عميرة	الطويل	يفتر	74
عبيدة بن هلال	الطويل	يحضر	105
الأصمّ بن الضبي	الطويل	النفور	141
حبيب بن خدرة	الطويل	القصر	230
شاعر خارجي	الطويل	مصيرها	91
قطري بن الفجاءة	الطويل	نصيرها	132
شاعر من الخوارج	الطويل	الزماجر	85
الرهين المرادي	الطويل	عامر	77
عمران بن حطان	الطويل	الصبر	255
ابن ملجم	الطويل	أبجر	47
الأعرج المعنى	الطويل	بنصير	273
الحارث الشني	الطويل	أحمر	86
قطري بن الفجاءة	الطويل	فارسا	131
شبيل بن عزرة	الطويل	أوكس	228
شبيل بن عزرة	الطويل	القوادس	222
عمرو القنا	الطويل	خفض	104
نافع بن الازرق	الطويل	نافعا	80
أمّ حكيم	الطويل	جامعا	142

أمّ حكيم	الطويل	أجمعا	154
أمّ حكيم	الطويل	فتصدّعوا	150
عمران بن حطان	الطويل	وأوسع	165
عمران بن حطان	الطويل	موضع	165
عمران بن حطان	الطويل	موضع	165
حصين بن حفصة	الطويل	الجبابر	117
قطري بن الفجاءة	الطويل	المظاهر	134
قطري بن الفجاءة	الطويل	المتشاجر	204
حيان بن ظبيان	الطويل	بالنهر	59
داود بن عقبة	الطويل	والنهر	210
مرداس أبو بلال	الطويل	الدهر	65
عيسى الخطيّ	الطويل	والغدر	70
أخت الحازوق	الطويل	الوعر	89
الحويرث الراسبي	الطويل	العمر	195
عبيدة بن هلال	الطويل	يدري	109
سميرة بن الجعد	الطويل	يدري	138
الأعرج المعني	الطويل	يدري	273
عمران بن حطان	الطويل	ظهر	189
عمران بن حطان	الطويل	وجوّع	172
عمران بن حطان	الطويل	أتقنع	174
الجعد بن ضمام	الطويل	ويطمع	197
حبيب بن خدرة	الطويل	أشنع	233
الاعرج المعنى	الطويل	توجع	271
كعب بن عميرة	الطويل	الإبل	76

عمران بن حطان	الطويل	شمائله	178
الأعرج بن المعنى	الطويل	مجاهله	273
جحية بن اوس	الطويل	**أقالها**	83
عيسى الخطيّ	الطويل	**بالنبل**	69
عبيدة بن هلال	الطويل	**وصول**	113
سلامة بن يسار	الطويل	**عزل**	199
الضحاك بن قيس	الطويل	**يترحل**	234
حارثة القيني	الطويل	**ذوابل**	61
منير الراسبي	الطويل	**المحافل**	78
شبيل بن عزرة	الطويل	**وائل**	226
عروة بن أدية	الطويل	**كريما**	66
عروة بن أدية	الطويل	**أكرما**	256
معدان بن مالك	الطويل	**سلام**	42
معدان بن مالك	الطويل	**كردم**	90
يزيد بن حبناء	الطويل	**المقوّم**	98
عبد الله بن وهب	الطويل	**الحكم**	43
نجدة الحنفي	الطويل	**الدعائم**	87
الأصمّ الضبي	الطويل	**ملاطمه**	140
فروة بن نوفل	الطويل	**رميمها**	57
كعب بن عميرة	الطويل	**نعيمها**	75
حجية بن أوس	الطويل	**الومها**	83
يزيد بن حبناء	الطويل	عاصم	99
عبيدة بن هلال	الطويل	عالم	106
قطري بن الفجاءة	الطويل	المقادم	106

غير منسوب	الطويل	عاصم	204
غير منسوب	الطويل	الدعائم	220
راسبي حروري	الطويل	ويندم	40
ابن أبي ميّاس	الطويل	وأعجم	47
أمّ الجرّاح	الطويل	منشم	67
أمّ الجرّاح	الطويل	حكيم	120
قطري بن الفجاءة	الطويل	فتيان	204
سلامة القشيري	الطويل	شجوني	140
الأصمّ الضبي	الطويل	ثاويا	44
العيزار بن الأخنس	الطويل	الغوانيا	45
قطري بن الفجاءة	الطويل	حماميا	125
زياد اللأعسم	الطويل	غواديا	207
زياد الأعسم	الطويل	الغوانيا	208
حبيب بن خدرة	الطويل	تطاء	273
عمران بن حطان	الطويل	الدسائع	178
الطماح بن حكيم	الطويل	المقاذف	264
عمران بن حطان	الطويل	السوابق	162
عمران بن حطان	الطويل	وتبارق	163
عمران بن حطان	الطويل	غاسق	163
مرداس أبو بلال	الطويل	المهالكا	62
ايوب بن خولي	الطويل	الملائك	216
عروة بن أدية	الطويل	علل	66
معاذ بن جوين	الطويل	يترحلا	59
سوادة الحروري	الطويل	مضلّلا	145

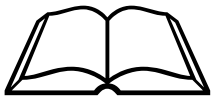
الأعرج المعني	الطويل	أوّلا	272
عبيد بن هلال	الطويل	دليل	114
حبيب بن خدرة	الطويل	غليل	245
شاعر خارجي	الطويل	والجعائل	88
شاعر من الخوارج	البسيط	الطلبا	225
حيّ بن وائل	البسيط	بأصحاب	88
شاعر من الخوارج	البسيط	والعنب	73
الأصمّ الضبي	البسيط	الخرب	139
يزيد بن جندب	البسيط	والهرب	143
الضحّاك بن قيس	البسيط	المثاعيب	235
عمرو القنا	البسيط	عودوا	103
عمرو القنا	البسيط	العود	266
قطري بن الفجاءة	البسيط	تجتلد	123
عمران بن حطان	البسيط	أحقاد	184
امرأة من الخوارج	البسيط	كالاسد	259
مرداس أبو بلال	البسيط	عبّار	63
محارب بن دثار	البسيط	تنتظر	274
حسّان بن جعدة	البسيط	المقاصير	214
ابن أبي الحوساء	البسيط	وأبشار	55
يزيد بن حبناء	البسيط	عار	100
حبيب بن خدرة	البسيط	الشاري	229
الطرماح بن حكيم	البسيط	النار	263
أم عمران الراسبي	البسيط	السحر	85
شاعر من الخوارج	البسيط	جوازا	209

شاعر من الخوارج	البسيط	جسّاس	78
عمران بن حطان	البسيط	بالناس	157
عمران بن حطان	البسيط	آسي	157
الرهين المرادي	البسيط	تنغيصا	76
عمران بن حطان	البسيط	زنباع	180
عمران بن حطان	البسيط	الكافي	73
عمران بن حطان	البسيط	شهقوا	141
عمران بن حطان	البسيط	الحدق	272
عمران بن حطان	البسيط	نرائيكا	190
عمران بن حطان	البسيط	فيك	167
عمران بن حطان	البسيط	الهبل	171
المنهال الشيباني	البسيط	والأسل	198
مرداس أبو بلال	البسيط	وأوصال	64
شاعر من الخوارج	البسيط	الأجل	97
البهلول الشيباني	البسيط	العسل	219
حسان بن جعدة	البسيط	وبسطاما	213
عمران بن حطان	البسيط	والرتم	162
عمران بن حطان	البسيط	يتم	162
مرداس أبو بلال	البسيط	اتّزنا	65
عمران بن حطان	البسيط	يموتونا	160
عمران بن جطان	البسيط	وساقونا	161
عمران بن حطان	البسيط	مأمونا	161
المصك الطائي	البسيط	بالخبيثينا	202
عمران بن حطان	البسيط	أعوانا	164

عمران بن حطان	البسيط	إنسانا	164
الضحاك بن قيس	البسيط	إخوانا	235
امرأة شيبانية	البسيط	سكن	237
امرأة شيبانية	البسيط	صفّين	157
عمران بن حطان	البسيط	غسّان	179
عمران بن حطان	البسيط	مؤتفك	191
عمران بن حطان	البسيط	الأجل	167
عمران بن حطان	البسيط	الأجل	168
عمران بن حطان	البسيط	عدلوا	168
عمران بن حطان	البسيط	غلل	168
عمران بن حطان	البسيط	والحبل	169
عمران بن حطان	البسيط	حول	169
عمران بن حطان	البسيط	المهل	169
عمرو بن الحصين العنبري	الكامل	المتساكب	251
عمران بن حطان	الكامل	مولاته	187
مليكة الشيبانية	الكامل	الممات	238
عبد الواحد الأزدي	الكامل	بالحجاج	202
حبيب بن خدرة	الكامل	الحجاج	228
مليكة الشيبانية	الكامل	والصفائح	240
حبيب بن خدرة	الكامل	أنهار	229
حبيب بن خدرة	الكامل	أطوار	231
حبيب بن خدرة	الكامل	إصدار	231
شاعر من الخوارج	الكامل	أحبار	257
عمران بن حطان	الكامل	الصافر	184
حبيب بن خدرة	الكامل	الصادر	232
عبيدة بن هلال	الكامل	الخطّار	107

عبيدة بن هلال	الكامل	جبّار	232
مليكة الشيبانية	الكامل	قرار	239
عمران بن حطان	الكامل	صدور	190
عمران بن حطان	الكامل	نصير	190
عمرو بن الحسن الإباضي	الكامل	السمر	246
عمرو بن الحسين العنبري	الكامل	بحري	247
مليكة الشيبانية	الكامل	الأجر	238
عمران بن حطان	الكامل	ترتع	173
مالك المزموم	الكامل	تسمع	194
شاعر من الخوارج	الكامل	المستطيع	225
شاعر من الخوارج	الكامل	الازرق	74
الأعرج المعنى	الكامل	الفاصل	273
عميرة	الكامل	مقيلي	236
شيب بن يزيد	الكامل	معدم	156
عمران بن حطان	الكامل	انتقامه	177
قري بن الفجاءة	الكامل	لحمام	240
شاعر من الخوارج	الكامل	الفتيات	62
مليكة الشيبانية	الكامل	النظم	147
عمران بن حطان	الوافر	السراب	191
المعرج المعن	الوافر	الطبيب	273
حبيب بن خدرة	الوافر	هجود	125
المعمر بن شيبة	الوافر	النداد	242
شاعر من الخوارج	الوافر	حديد	153
سالم بن أبي الجعد	الوافر	مهاد	146
شاعر من الخوارج	الوافر	مجير	87
عمران بن حطان	الوافر	بداري	171
عمران بن حطان	الوافر	جواري	171

عيسى الخطيّ	الوافر	الجذوع	70
قطري بن الفجاءة	الوافر	تراعي	122
عيسى الخطيّ	الوافر	الضعاف	71
شاعر من الخوارج	الوافر	نصول	258
فروة بن نوفل	الوافر	الجلال	56
حارثة القيني	الوافر	الضلال	61
عمران بن حطّان	الوافر	بلال	159
شاعر من الخوارج	الوافر	هلال	212
البهلول الشيباني	الوافر	للرجال	219
شبيل بن غزرة	الوافر	أبالي	227
شبيل بتن غزرة	الوافر	رعال	227
الأعرج المعني	الوافر	قاما	272
الخيبري	الوافر	السلام	224
كهمس اليشكري	الوافر	القيام	241
عيسى الخطيّ	الوافر	تميم	72
شاعر من الخوارج	الوافر	والجبينا	51
عيسى الخطيّ	الوافر	مسومينا	68
محارب بن دثار	الوافر	عليّا	275
محارب بن دثار	الوافر	سويّا	277



فهرس

المصطلحات

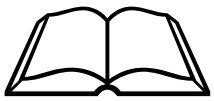
فهرس المصطلح:(ترجمة عن الفرنسية)

	المقابل الاصطلاحي	الصفحة	المصطلح باللغة الفرنسية
1	الأسلوبية	2	Stylistique
2	الخطاب الشعري	90	discours poétique
3	البنية التركيبية	5	structure compositionnelle
4	الاقتصاد اللغوي	5	économie linguistique
5	الشعرية	5	Poésie
6	الفضاء المتخيّل	5	espace imaginaire
7	الاتّساق	6	Cohérence
8	الغرض الشعري	6	but poétique
9	النسق اللغوي	6	Mode linguistiques
10	التقابل الودّي	7	juxtaposition convivial
11	الانزياح	8	L’écart
12	النصوص الأدبية العالية	9	Les textes littéraires hauts

	المقابل الاصطلاحي	الصفحة	المصطلح باللغة الفرنسية
13	تعالق دلالي	10	corrélation sémantique
14	الحدس	11	intuition
15	الوظيفة الترابطية	11	Position associative
16	التواتر الدلالي	13	fréquence sémantique
17	التحفيز المضاعف	13 + 30	multiplicateur de stimulation
18	أفق الغياب	13	horizon absence
19	منبّه أسلوبي	18	alarme stylistique
20	المتلقي	18	récepteur
21	الحقول الدلالية	45-26	les champs sémantique
22	أدبية	26	littéraire
23	بؤرة النص	29	l'objectif du texte
24	تقنية التكثيف	29	technique de condensation
25	تقنية الحذف	29	technique de suppression
26	الدائرة اللغوية	29	Cercle linguistique
27	التشكيل اللّساني	34	profil linguistique
28	الوظيفة الشعرية	34	Position poétique et

sémantique		والدلالية	
La cohérence des modèles linguistiques	34	اتّساق الأنساق اللسانية	29
Rhétorique de discours	34	بلاغة الخطاب	30
rang linguistique	37	الرتبة اللّسانية	31
uniformité	42	تشاكل	32
linguistique poétique	42	الشعرية اللسانية	33
unités linguistiques	44	الوحدات اللسانية	34
Concordance morphologique et sémantique	44	التقابل الصرفي والدلالي	35
horizon d'attente	42	أفق التوقع	36
lexique poétique	48	المعجم الشعري	37
La structure profonde du texte	152	البنية العميقة للنص	38
discours métaphorique	157	الخطاب الاستعاري	39
écart linguistique	165	الانحراف اللغوي	40
relation effondrement	167	علاقة التداعي	41
La structure de la métonymie	169	بنية الكناية	42
Bilatérale implicites et explicites	180	ثنائية الظاهر والمضمر .	43
rythme	198	الإيقاع	44

45	التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي	.214	Articulation sémantique et systémique écaillage
46	*الأصوات الصوامت*	245	sons consonnes
47	عملية الاختيار	255	le processus de sélection
48	التراكم الدلالي	267	accumulation sémantique
49	المجانسات الصوتية	268	L'homogénéité vocale
50	التوازي الترصيعي	275	Parallélisme incrustation
51	التضاد الدلالي	277	contraste sémantique



فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدّمة	أ،ب،ج ،د،ه،و
مدخل/ أسس الدراسة ومرجعيتها.....	40-7
1- المرجعية التاريخية للخوارج	9-7
2- السياق التاريخي لشعر الخوارج.....	16-9
أ:قراءة في مفهوم التسمية.....	11-10
ب: في النشأة والتطور.....	16-11
ج: التعالق بين الشعري والسياسي.....	24-16
3-الأسلوبيات ومنهجها.....	40-25
1- الأسلوب والأسلوبيةعند العرب:.....	31-25
2- الأسلوبية عند الغربيين.....	36-31
3- مقومات المقاربة الأسلوبية.....	37-36
3- اتّجاهات الأسلوبية ومناهجها.....	40-37
الفصل الأوّل/ البنى الدلالية في شعرالخوارج.....	86-41
توطئة:.....	47-45
المبحث الأوّل: المعجم الشعري عند شعراء الخوارج	54-45
المطلب الأوّل:أثر الشعر الجاهلي في شعر الخوارج.....	50-47
المطلب الثاني: لغة القرآن في شعر الخوارج	54-51
المبحث الثاني:الحقول الدلالية في شعر الخوارج.....	86-55
توطئة.....	57-56
المطلب الأوّل: تجلّيات الذات وتداعياتها في شعر الخوارج.....	65-57
المطلب الثاني:تجلّيات الاغتراب في شعر الخوارج.....	73-66
المطلب الثالث : البطولة في شعرالخوارج.....	84-73
ملخص الفصل الأوّل.....	86-84

الفصل الثاني/ بلاغة الخطاب في البنى التركيبية.....	132-87
المبحث الأوّل : الجملة الخبرية وبلاغتها.....	98-89
توطئة	90-89
المطلب الأوّل:الجملة الفعلية.....	92-90
المطلب الثاني: الجملة الاسمية.....	94-92
المطلب الثالث :جملة العطف.....	98-94
المبحث الثاني: الجملة الإنشائية وبلاغتها.....	116-99
توطئة	100
المطلب الأوّل:أسلوب النداء.....	104-101
المطلب الثاني: أسلوب الأمر	110-104
المطلب الثالث: أسلوب الاستفهام.....	116-110
المبحث الثالث: الجملة الشرطية وبلاغتها.....	132-117
توطئة	118
المطلب الأوّل: الجملة الشرطية المصدّرة بإذا.....	123-119
المطلب الثاني: : الجملة الشرطية المصدّرة بإن.....	125-123
المطلب الثالث: الجملة الشرطية المصدّرة بلو.....	128-125
المطلب الرابع: الجملة الشرطية المصدّرة بمن.....	132-128
الفصل الثالث/ بلاغة الانزياح في شعر الخوارج.....	187-133
توطئة.....	138-135
المبحث الأوّل : الانزياح على مستوى الصورة الشعرية.....	174- 139
المطلب الأوّل:الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التشابه....	164-140
1-خطاب الانزياح في النظام الاستعاري وبلاغته.....	154-140
2- فاعلية الاستعارة في الخطاب الشعري الخارجي.....	156- 155
3- البنية الأسلوبية للتشبيه وبلاغته.....	164-157

المطلب الثاني: الانزياح في الصورة المبنية على علاقة التداعي:.. الكناية نموذجا.....	174-165
المبحث الثاني:الانزياح على مستوى نظام الثنائيات الضدية.....	187-175
توطئة.....	178-176
مدوّنة الثنائيات الضدية	
1- شواهد من شعر الخوارج أيّام عليّ (ض).....	180-178
2شواهد من شعر الخوارج أيّام معاوية ويزيد.....	182-180
3_شواهد من شعر الخوارج شعر الخوارج أيّام عبد الملك بن مروان.	184-183
4- شواهد من شعر الخوارج شعر الخوارج بعد عبد الملك بن مروان حتّى أواخر الدولة العباسية.....	187- 185
الفصل الرابع /بلاغة البنية الصوتية في شعر الخوارج.....	250-188
المبحث الأوّل : الإيقاع الخارجي للخطاب.....	226-190
المطلب الأوّل /إيقاع الوزن.....	212-190
المطلب الثاني/إيقاع القافية.....	226-213
المبحث الثاني/الإيقاع الداخلي للخطاب.....	241-228
المطلب الأوّل/إيقاع التكرار.....	240-228
المطلب الثاني: المجانسات الصوتية.....	246-241
المطلب الثالث : موسيقى الترصيع.....	251-247
خاتمة	257-252
المصادر والمراجع.....	272-258
فهرس الشعراء والأوزان والقوافي.....	285 -273
فهرس المصطلحات.....	290-**286**
فهرس الموضوعات.....	**294-291**

ملخّص:

"بلاغة الخطاب الشعري عند شعراء الخوارج" هو بحث في المدوّنة التراثية للشعر العربي القديم ، يتناول حيّزا تاريخيا يمتدّ من عهد خلافة الإمام عليّ رضي الله عنه،حتّى أواخر الدولة الأموية من سنة 132هـ ،ويندرج هذا البحث في مجال الدراسات الأسلوبية التطبيقية ، متّخذا من مدوّنة "شعر الخوارج" لإحسان عبّاس حقلا لدراسة الأنساق الأسلوبية ،ومنه جاءت هذه الدراسة كمقاربة نقدية للكشف عن السمات الأسلوبية في الشعر الخارجي ،على أنّ جوهر هذه المقاربة تركّز حول آليات الانزياح في المستويات الإجرائية للأسلوبية بدءا بالمستوى الدلالي فالمستوى التركيبي ،ثمّ المستوى الصوتي في حدود المدوّنة الشعرية.

ونسعى في هذه الأطروحة إلى الوقوف على جماليات النّص انطلاقا من بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد، و في ظلّ البلاغة الجديدة التي تجعل منه هيكلا متناميا.ووفق هذا المنظور يأتي هذا البحث ليثبت الوحدة الكلّية عند شعراء الخوارج على اعتبار أنّ الأدب خطاب نصّي كلّي، مع الاستعانة بالمنظومة المعرفية لعلوم اللغة والبلاغة والشعرية الألسنية وكذا التقنيات الأسلوبية.

Résumé :

L'éloquence du discours chez les poètes kharijites est une recherche dans le blog patrimonial de la poésie arabe classique, elle obtient un espace historique qui s'étale de la succession du Khalifa l'imam Ali (que Dieu soit satisfait de lui) jusqu'à la fin de la dynastie omeyyade de l'année 132 hégirien.

Cette recherche s'inclue dans le cadre des études stylistiques appliquées prenant en considération la codification ou la notification de poésie kharijite d'Ihsen Abasse, un champ de passages stylistiques ; et de ce contexte, une étude approfondie s'impose pour une approche critique et démontrer les caractéristiques stylistiques de la poésie kharijite.

Vu, la substance de cette approche qui s'enfonce sur l'automatisme des niveaux de procédure tel le niveau sémiologique, le niveau syntaxique et phonétique.

Nous appliquons dans ce travail une attitude ou une posture pour démontrer le coté esthétique du texte à partir de l'art du discours dans ses nouvelles découvertes, connaissances, puis dans le cadre de la nouvelle rhétorique qui le présente dans son essor structural.

Suivant cette perspective, notre recherche établit une macro unité ou une complétude chez les poètes kharijites, et considérer que la littérature est un texte, un énoncé, un discours holistique et entretenir le système cognitif de toutes les sciences du langage, la poésie rhétorique, linguistique, ainsi que toute les techniques stylistiques.