# خطاب الانزياح في النظام الاستعماري -شعر الخوارج أنموذجا-
# The discourse of methodical displacement in the metaphorical system .


**أ. عيســـى عيســـاوي**

**(المدرسة العليا للأساتذة– قسنطينة)**

Email : enscadabe@gmail.com



مجلة البحوث والدراسات الإنسانية العدد 14–2017 ص ص. 151 – 174



**الملخص**

*قديما قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته،وتبّنى هذا المفهوم البلاغيون العرب ،والاستعارة من الصور المبنية على علاقة التشابه شأنها شأن التشبيه، وهي أرقى صور الانزياح الاستبدالي كونها تدرس في السياق،وإنّ فهمها في مدّونة شعر الخوارج يقع ضمن مفهوم الدلالة ،وإنّ مقاربتنا لاقتحام فضاء شعر الخوارج تنطلق من خلال رحلة السياقات النصية ، ولعّل 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 يؤّسس لشعرية الانزياح ،وهو ما يحملنا على القول أنّ مدّونة 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.*



**الكلمات المفتاحية :** *خطاب– إنزياح– النظام الاستعاري– شعر الخوارج*



***Abstract***

*The metaphor and the most beautiful poetic image in Aristotle, which is also in the old Arab rhetoric, because the genius of the poet appears in metaphors; And is also in stylistics because the metaphor also in this field is a kind of violation or deviation since it is taught in context.*

*From this point of view we wanted to study the metaphorical system in the poetry of the Kharijites.*



***Keywords** : speech - displacement - metaphorical system - poetry Kharijittes*

**توطئـــة:**

**1- الانزياح بين المفهوم والوظيفة:**

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". ولعّل 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 الأنماط التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة ، وهو الانتقال بالألفاظ والتراكيب من محّل إلى محّل أوسع وأرحب "[1] .

وعليه فالانزياح هو جوهر اللغة الإبداعية والشعر هو الأنموذج الأرقى للغة العليا وفي هذا المعنى يقول علي التميمي(599 هـ):"أما الشعر في نفسه فهو الدرجة العليا من

[1] -عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ،مزايا الفن والتعبير ، لبنان-بيروت المكتبة العصرية .د ت . ص 6
- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر،ط1 .2006.المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ،ص10.

الكلام كلّه،بعد الكلام الإلهي والكلام النبوي ،فهما فوق كّل كلام، وفوق كّل 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].

ولعّل هذا المقول النقدي الذي يرّجح الشعر في أعلى مراتب الكلام الوضعي في القرن السادس الهجري ،يتوافق مع المبدأ اللساني عند **دي سوسير** 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 عّما هو مألوف في اللغة ممّا يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة".

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.

ولا يختلف اثنان في أنّ الانزياح أخذ حيّزا واسعا في الدرس البلاغي والأسلوبي ، ولعّل كثرة الخوض فيه لا تحيلنا إلى إضافة جديدة ،لذلك سأوجز ما استطعت في الكشف والتنقيب عن ماهية هذا المصطلح سواء عند القدماء أم المحدثين.

[2] – 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 ، والولاة القضاة،وبغية الوعاة ، ووفيات الاعيان ،وطبقات النحويين. وإنباه الرواة .
– جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج،ط1 ،2010 ، دار دجلة ، الأردن ، ص10 .
– محمد مشبال : اللغة والأصول ،ط 2007،إفريقيا الشرق،الدارالبيضاء،المغرب ،ص 126 .

بداية ينحصر هذا المفهوم عند ابن جني في كتابه "الخصائص" في المقّومات 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،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".

والعدول عن الأصل ارتبط بالشعر لما له من طبيعة لغوية خاصة، على أنّ **ابن جني** يميز بين العدول بالزيادة والعدول بالانحراف.

وهو ما يحملنا على القول أنّ الاسم الموضوع وإن اتّفق مع الصفة المعدولة في الدلالة على معنى الكثرة ،فإنّ دلالته تبقى مرتبطة بالوضع اللغوي ، أما 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 الا ختيار يشكّل محور نظرية التعبير ككّل.[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 التحّول 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".

[3]- المرجع السابق،ص126 .
- ابن جني ، الخصائص ،ج 3،ص360 .

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.

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 .وهو 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 النّص 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 يحقّق نشوة الانحراف والعدول أو الانزياح ، ولا يتأتّى للشاعر المبدع هذه التقنية إلاّ 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 التداعي أو الصورة المبنية على علاقة التشابه،والتي تشكّل محور هذه الورقة العلمية.

**2– بلاغةالانزياح في الصورة الشعرية:**

**2- 1 /في مططلح الصورة الشعرية:**"مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات التي صيغت تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهادفي ترجمتها، بينما يقّر عز الدين إسماعيل بصعوبتها فيقول:"إنّ الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة"[4].

وإذا تتبّعنا تاريخ تطّور مصطلح الصورة الفنية وجدناه يتشكّل من مفهومين:

مفهوم قديم:لا يتجاوز حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز.

ومفهوم حديث: يضّم الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا.

**2-2/ بلاغة الانزياح في النظام الاستعاري:**قديما قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته. 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 مدّونة 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 مدّونة الخوارج فيها ما يجعل اللغة الشعرية تشكّل باقات من الانزياحات الاستعارية المتشابهة في دلالتها ذلك أنّ شعر

[4]–جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، 1992،المركز الثقافي العربي، ط3،147.

– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 1981،دار العودة بيروت،ط3،ص 140.

الخوارج يمثّل بنية كلية تقوم على وحدة الغايات والمشاعر والخصائص ،ولعلّ أوّل ما يستوقفنا في هذه الرحلة قول عمران بن حطّان:

لا يعجز الموت شيء دون خالقه***والموت فان إذا ما ناله الأجل.[5]

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 "**دن"Donne** حين صرخ ذات مرة :أيّها الموت!إنّك ميّت لا محالةThou shalt death« die" » .

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 بحّسه الإبداعي قلب دلالة الموت في قوله"والموت فان إذا ما ناله الأجل" فهذه البنية الاستعارية تحّدد 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 نطا 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.

[5] – ينظر: محمد بن يحي، سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، 2011 ،عالم الكتب الحديث ،ط1 ،ص 147.
– إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج ،ص 32 .

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 السنبسي خرج يوم النهراوان بين الصفين فأنشأ يقول:

ألا ليتني في يوم صفّين لم أؤب*** وغودرت في القتلى بصفّين ثاويا[6]

ولم أر قتلى سنبس ولقتلهم ***أشاب غداة البين منّي النواصيا

ثمانون من حيي جديلة قتلوا *** على النهر كانوا يخضبون العواليا

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 تيّمنا بفرحها.

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.

[6]- المرجع السابق ،ص 32 .

وأجمل ما في هذه الاستعارة أنّها تقوم على انزياح يشكّل انزياحا في فهم الحياة والموت لدى ا الشعراء الخوارج فهذه الرؤية الثنائية للحياة والموت "هي رؤية تنكر ثنائيتهما، فالحياة مثل الموت وحدات متكّررة ، ولا وج ود للموت حقّا ،فكّل 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 قّمة ثنائية الوجود ، فالشهيد تصدى لإرادة الموت دفاعا عن عقيدته وارتقى إلى ذروة الخلود الأبدي ، فمن الموت تتولد الحياة"[7].

بل إنّ الموت كماهية قد لبس مفهوما جديدا عند الشعراء الخوارج ، فقد تّحول 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 ،ويعّبر عن هذا المعنى الجديد أحد الشعراء الخوارج فيقول:

أرى الموت بين السيف والنطع كامنا***يلاحظني من حيث ما أتلفت

فالشاعر في هذه الصورة الاستعارية يكشف لنا عن بسالة الشاعر الخارجي ومواجهته للموت الملازم له في كّل مكان فهو أنيسه ورفيقه بل وغايته التي يرومها ويحرص على طلبتها ، ولعّل في استخدامه للأفعال المضارعة ما يكشف عن استمرارية الملازمة

[7]– إحسان عباس:ديوان شعر الخوارج،ص 45 .

– محمد الحلحولي : الموت والحياة ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، 2011 ،المجلد 6 ، العدد 1 ، ص 89 15– ماجد النعامي : صورة الشهيد في شعر الخوارج ، مجلّة جامعة الأزهر بغّزة2009 ،سلسلة العلوم الإنسانية ، المجلد 11 ،العدد2 ،ص331 .

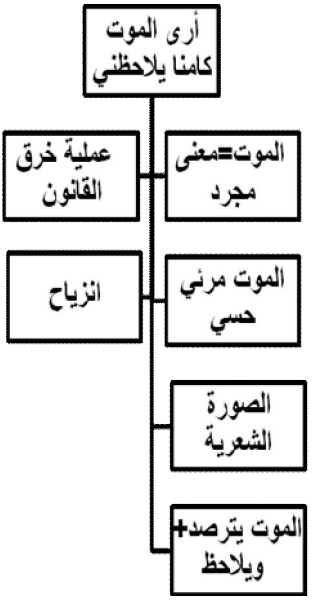
– إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج ،ص 26 .

والطلب(أرى-يلاحظني-أتلفت) ولعّل في قوله(كامنا يلاحظني) ما يوحي بشدّة طلب الموت له،حيث يحيط به من كل جانب،في انتظار الفرصة المناسبة للانقضاض عليه ومن منظور أسلوبي فإنّ البنية الاستعارية في قول الشاعر:

أرى الموت بين السيف والنطع كامنا***يلاحظني من حيث ما أتلفت

هي بنية مجازية تفسّر الانزياح بوصفه عملية خرق لنظام اللغة المطابق أولا ، 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.

والانزياح 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[8]:




[8]- : كمال أبو ديب : في الشعرية ، ،بيروت لبنان ، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1، 1987 ،ص20،21 .

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 الخطاطة تصحّ أن تكون سمة أو قاعدة للكشف عن عديد الانزياحات الاستعارية ، فانظر إلى قول عمرو بن الحصين في رثاء علي بن الحصين وهو يقول:

لم ينفك في جوفه حزن *** تغلي حرارته وتستشري.

فالحزن عدل عن قانون اللغة ليتحّول إلى صورة ودلالة أخرى ، وهي صورة الماء المناخن، ولعّل 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 ، تستشري ) للتدليل على ديمومة واستمرارية الحزن عند الفرسان الخوارج ، هذا من الناحية ا لفنية ، أّما 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 متخيل ، 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 يسّل تارة ويغمد أخرى على مرتفع من الأرض وفي هذا المعنى اللطيف يقول الطرماح بن حكيم:

يبدو وتضمره البلاد كأنّه *** سيف يسل على شرف ويغمد[9]
وكأنّه قهزة تاجر جيبت له*** لفضولأسفلها كفاف أسود

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، ويسّل 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 يسّل ويغمد .

بهذه الصورة يغدو تمفصل الانزياح فعلا ونتيجة ، وهوما يحيلنا إلى القول أنّ عالم الصورة الاستعارية الانزياحية يحيلنا إلى عالمين هما :

العالم الواقعي السابق :ويجسّده مشهد الثور الأبيض،والعالم المتخيل الجديد: وهو السيف الذي يسّل على شرف.

وهذا التمفصل بين هذين العالمين لا ينتهي عند هذا الحد "إنّما هو فهم يرتبط بكون وجود الإنسان في العالم وجود بالقّوة،لا بالفعل بحسب **ياسبرزkjasper**يعني أنّه ينبغي للإنسان ألّا يقول إنّي موجود ،بل إنّني موجود ممكن من حيث أنّه لا يملك ذاته الآن ، لكنّه سيصبح ذاته فيما بعد"[10]

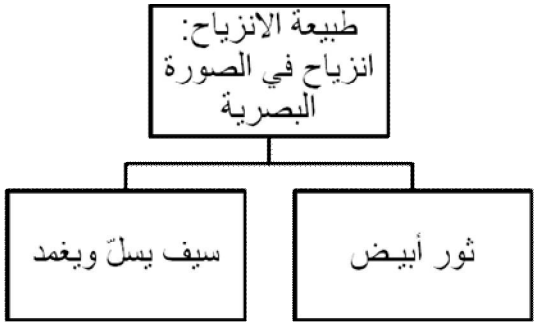
ومعنى هذا أنّ النظام اللغوي قبل الخرق موجود بدلالة أنّ الثور الأبيض واقع لغوي منطقي ، قبل أن يتحّول إلى ذات أخرى متخيّلة بدلالة أنّه صار كالسيف الذي يسّل ويغمد.

[9]-خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ،عالم الفكر ،الكويت ،مج 3 ،ع1،1994ص 398 .

[10]-إحسان عباس :ديوان الخوارج ،ص117 .

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 |
| الوجود | الماهية |




*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:

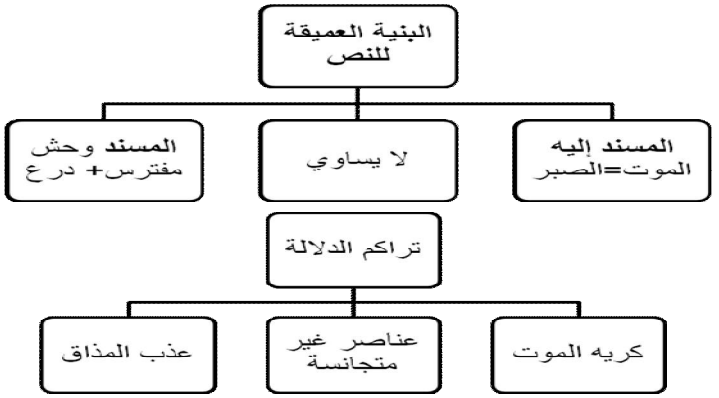
ومن يخشى أظفار المنايا فإنّنا *** لبسن لهنّ السابغات من الصبر[11]

وإنّ كريه الموت عذب مذاقه ***إذا ما فرجناه بطيب من الذكر

وما رزق الإنسان مثل ميتة *** أراحت من الدنيا ولم يخز في القبر

إنّ هذا النص يستمدّ بنيته العميقة من معطيات الاستعارة المكنية التي تبدو بيّنة الملامح من خلال اقتران المسند إليه المعنوي بمسند ليس من جنسه.

ولعّل 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:




النتيجة: 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

[11]– جون ماكوري : الوجودية ، ترجمة : د إمام عبد الفتاح ومراجعة د فؤاد زكريا ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1982 ،ص94 .

–إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج ،ص 255 .

مستويين بنائين مجّردين لتحديد الشيفرة السيميائية ،الأّول منها يعني أنّ الوحدات الصغرى في اللغة هي إشارات ذات معنى مكتمل،بمعنى أنّ كّل واحد منها يتألّف من دال ومدلول .

أّما المستوى الثاني للتمفصل فيدلّ على وحدات وظيفية لا تحمل معنى في ذاتها إذ أنّها تحتاج إلى المستوى الأّول من التمفصل كي تكون إشارات ذات معنى.

والحقيقة أنّ إحساس الخوارج بالموت ترّسخ في قلوب شعرائهم حتّى تجّسد في شعرهم بصور وأشكال حسيّة ترتبط بحالاتهم النفسية ، فهذا معاذ بن جوين وهو يحثّ قومه على الشهادة يتمنى أن ينتشي بكأس الموت فيقول:

ألا فاقصدوا يا قوم للغاية التي *** ذا ذكرت كانت أّبر و أعدلا [12]

فيا ليتني فيكم على ظهر سابح *** شديد القصيرى ذراعا غير أعزلا

ويا ليتي فيكم أعادي عدّوكم *** فيسقيني كأس المنية أّولا.

في هذه المقطّعة يدفع معاذ بن جوين الخوارج إلى خوض غمار المعارك موضّحا أفضلية الموت على الحياة الزائلة ، وقد وفّق الشاعر في توظيفه لبعض الاساليب التي أسهمت في إبراز المعنى الذي أراد ،حيث بدأ الأبيات بأداة التنبيه (ألا) لاستمالة قومه ، وأتبعها بأسلوب الأمر (فاقصدوا)ليثّ هم 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 .[13]

[12]– ينظر : محمود جاسم الصميدعي،شعر الخوارج ، 2010 ،ط1 ،ص 75 .

–ينظر:دانيال شاندلر:أسسالسيميائية،تر:د طلال وهبة ،بيروت–لبنان، المنظمة العربية للترجمة،ط1 ،2008 ص 441_442 .

[13]–إحسان عباس ،ديوان شعر الخوارج،ص115 .

– ثائر شعبان محمد أبو ركبة : البطولة في شعر الخوارج ،رسالة ماجستير،كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية غّزة ،2012 ،ص 37

– ينظر : باشيرتاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة– الجزائر،2006 ،ص 156 .

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.

فشعرية "**جوين**" 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 الشعراء 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".

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** 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 "[14]

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:

إلى كم تغادرني السيوف ولا أرى *** مغازاتها تدعو إلى حماميا
أقارع عن دار الخلود ولا أرى *** بقاء على حال لمن ليس باقيا
ولو قرّب الموت القراع لقد أبى *** لموتي أن يدنو لطول قراعيا

فالسيوف تملك القدرة على المغادرة والمبارحة والمغازاة تدعو الشاعر لحمامه وكأنّ ه 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".[15]

فالمتأمل 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

[14]– المسدي عبد السلام محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الأدبي،اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق – سوريا ،آذار 1997 . ص67 .
– ضيف شوقي ، البطولة في الشعر العربي ،دار المعارف ،ط2ص 54 يعدّل
[15]إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج ص 125.

من إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللاّمنتظروواللاّمتوقع "وإنّ هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكّل لديه لذّة وطرافة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللّغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية".[16]

فمعادلة الموت في شعر الخوارج دائمة الحضور،ومرجع ذلك انشغالهم الدؤوب والمتواصل بالقتال دون هوادة، وهو ما جعل نظرتهم إلى الحياة نظرة أحادية حيث يتم إقصاء الآخر في توجهاتهم العقدية والسياسية ،وكان شعر الأزارقة من الخوارج تسجيلا لبطولاتهم وانتصاراتهم الحربية المزعومة،ووجودهم كان سلسلة متصلة من المعارك ورثاء لقتلاهم وكانوا يرون الحرب التي يخوضونها حربا مقدّسة فأخذوا يتسابقون إلى الموت وراء حياة ما بعد الموت ، وفي هذا المعنى يقول أحد الخوارج يصف أصحابه وهم في طريقهم إلى الحرب :

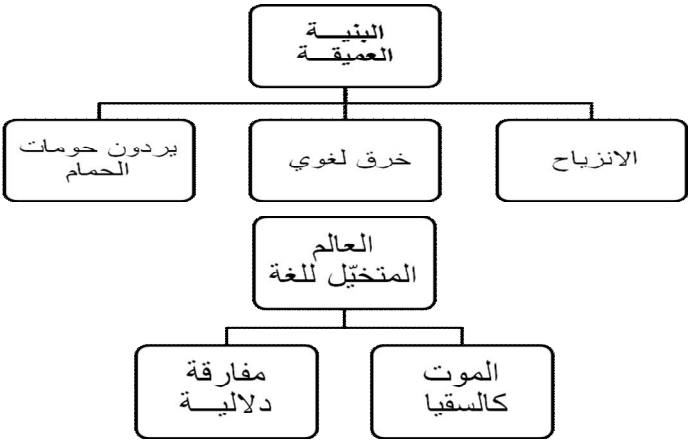
وهم الأسود لدى العرين بسالة*** ومن الخشوع كأنّهم أحبار
فكأنّما أعداؤهم أحبابهم *** فرحا إذا خطر القنا الخطّار
يردون حومات الحمام وإنّها *** تاللّه عند نفوسهم لصغار

إنّ هذه المقطّعة تشكّل متتالية فنية،فكّل بيت فيها يستقّل 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 الحمام أي الموت فورود الماء وهو المحمول اللغوي الأصلي انزاح في معناه إلى ورود للموت ، والحقيقة أنّ المتلقي كمستقبل 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 بكّل لهفة كما يترقّب العربي القديم مورد الماء.

- ينظر : صالح هاشم ، بنية اللغة الشعرية ،مجلة المعرفة، دمشق ،1979ص 164 .
- موسى ربابعة : الأسلوبية ، مفاهيمها وتجلّياتها 2002 ،ط1 دار الكندي ص 56

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 كمدر للصراع من أجل الوجود وبين الموت كمصدر لنهاية هذا الوجود.

وهو ما يحيلنا على القول أنّ ماهية الوجود عند الخوارج تتباين عن 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[17] الذي يقوم على خرق التطابق في العلاقات اللغوية من

[17]– نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي ، 2006 ، دار النفائس ،بيروت ،ط6 ص 371 .
– ينظر ، محمود جاسم الصميدعي،شعر الخوارج ،ص 74 –75 .

خلال استثمار تقنية التنافر بين الدال والمدلول اللذان يتمردان على الثبات حتّى على مستوى التعبير الواحد"

والحقيقة أنّ البحث في النظام الاستعاري لشعر الخوارج يقودنا إلى رؤية نقدية جديدة في تشكيل طبيعة هذا النظام ، ذلك أنّ الاستعارة في مدّونة 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**

**أ- الاستعارة الأُم**

لا يعجز **الموت** شيء دون خالقه ***و**الموت** فان إذا ما ناله الأجل

**ب-استعارات فرعية**

1*يخضبون العواليا 2* أرى الموت كامنا يلاحظني 3 *في جوفه مزن تغلي حرارته

4*أظفار المنايا 5* لبسن لهّن سابغات من الصبر 6* يسقيني كأس النية

7* تدعو إلّي حماميا 8 * إلى كم تغادرني السيوف 9*يردون حومات الحمام

فالاستعارة المحورية في المخطّط السالف نابّجة عن حقل الموت ،وهو ظاهرة أدبية جديرة بالدراسة في حقل الخوارج.

**3 –الخاتمة:**

من الضروري أن نوضّح أنّنا اعتمدنا في مقالناهذا 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 المدّونة 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".

وعليه فإنّ كلّ قصيدة خارجية إنّما هي استعارة محورية تتفرع إلى مجموع استعارات القصيدة ككلّ وقد سمّاها "ريفاتير" بالاستعارة المحبوكة أو المرشّحة ، وهي مجموعة من الاستعارات المتسلسلة تتعالق فيما بينها عن طريق التركيب[18]، 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 ...واللذين 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.

[18]– ينظر:سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال 2005 ،الدار البيضاء ط1 ص 15 .

– المرجع نفسه ،ص 23.

– ينظر نايف معروف ، الخوارج في العصر الأموي ،ص 341– 342 .

وأكثر شعر الخوارج يدور في باب العقيدة وهو ما يجعل أغراضه متشابكة و متداخلة ولعّل أهمّ ها:

أ—المراثي.ب – شعر الحرب .ج— الزهد.د— الهجاء.هـ— الفخر.

وأغراض الشعر الشعر الخارجي تنبع من منهل واحد وهو معين العقيدة ، وهو ما دفعنا إلى القول أنّ ديوان الخوارج ككّل 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 لاستعارة 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،وكّل هذا قائم على علائق الاستبدال سلبا وإيجابا ووجودا وعدما.

**الإحالات:**

1–عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ،مزايا الفن والتعبير ، لبنان–بيروت المكتبة العصرية .د ت . ص 6

2– أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر،ط1 .2006.المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ،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 ، والولاة القضاة، و بغية الوعاة ، ووفيات الاعيان ،وطبقات النحويين. وإنباه الرواة .

4 – جاسم محمد الصميدعي : شعر الخوارج،ط1 ،2010 ، دار دجلة ، الأردن ، ص10 .

5– محمد مشبال : اللغة والأصول ،ط 2007،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب ،ص 126 .

6 – المرجع نفسه،ص126 .

7– ابن جني ، الخصائص ،ج 3،ص360 .

8 –جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، 1992،المركز الثقافي العربي،ط3،147.

9 – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 1981،دار العودة بيروت،ط3،ص 140.

10 – ينظر: محمد بن يحي، سمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، 2011 ،عالم الكتب الحديث ،ط1 ،ص 147.

11– إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج ،ص 32 .

12– المرجع نفسه ،ص 32 .

13– المرجع نفسه ،ص 45 .

14 – محمد الحلحولي : الموت والحياة ، مجلة جامعة الخليل للبحوث، 2011 ،المجلد 6 ، العدد 1 ، ص 89 .

15 –ماجد النعامي : صورة الشهيد في شعر الخوارج ، مجلّة جامعة الأزهر بغّزة2009 ،سلسلة العلوم الإنسانية ، المجلد 11 ،العدد2 ،ص331 .

16– إحسان عباس :ديوان شعر الخوارج ،ص 26 .

17 – : كمال أبو ديب : في الشعرية ، ،بيروت لبنان ، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1، 1987 ،ص20،21 .

18 –خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ،عالم الفكر ،الكويت ،مج 3 ، ع1،1994ص 398 .

19 –إحسان عباس :ديوان الخوارج ،ص117 .

20 – جون ماكوري : الوجودية ، ترجمة : د إمام عبد الفتاح ومراجعة د فؤاد زكريا ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1982 ،ص94 .

21-إحسان عباس : ديوان شعر الخوارج ،ص 255 .

22- ينظر : محمود جاسم الصميدعي،شعر الخوارج ، 2010 ،ط1 ،ص 75 .

23 -ينظر:دانيال شاندلر:أسس السيميائية،تر:د طلال وهبة ،بيروت-لبنان، المنظمة العربية للترجمة،ط1 ،2008 ص 441_442 .

24 -إحسان عباس ،ديوان شعر الخوارج،ص115 .

25 – ثائر شعبان محمد أبو ركبة : البطولة في شعر الخوارج ،رسالة ماجستير،كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية غزّة ،2012 ،ص 37

26- ينظر : باشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر،قسنطينة-الجزائر،2006 ،ص 156 .

27 – المسدي عبد السلام محاولات في الأسلوبية الهيكلية ، مجلة الموقف الأدبي،اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق –سوريا ،آذار 1997 . ص67 .

28 – ضيف شوقي ، البطولة في الشعر العربي ،دار المعارف ،ط2ص 54.

29 إحسان عبّاس ،ديوان شعر الخوارج ص 125.

30- ينظر : صالح هاشم ، بنية اللغة الشعرية ،مجلة المعرفة، دمشق ،1979ص 164 .

31 – موسى ربابعة : الأسلوبية ، مفاهيمها وتجلّياتها 2002 ،ط1 دار الكندي ص 56

32 – نايف معروف : الخوارج في العصر الأموي ، 2006 ، دار النفائس ،بيروت ،ط6 ص 371 .

33- ينظر ، محمود جاسم الصميدعي،شعر الخوارج ،ص 74 -75 .

34- ينظر:سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال 2005 ،الدار البيضاء ط1 ص15.

35- المرجع نفسه ،ص 23.

36- ينظر نايف معروف ، الخوارج في العصر الأموي ،ص 341- 342 .