أنماط الصورة في شعر الخوارج

م.د. حميد فرج عيسى
كلية الآداب – جامعة ذي قار

الملخص :

يهدف البحث الى معاينة الصورة في شعر الخوارج وتبيان انماطها من الناحية الموضوعية ؛ لما نرى في ذلك من افادة في استنباط بعض المتغير العقدي والاخلاقي الذي طرأ على فكر الخوارج وهم يخوضون معاركهم ضد المسلمين ، وبالفعل فان البحث وجد في تضاعيف شعرهم صور الجبن والختل والجنس ، الى جنب صور الحنين الى الاهل وصور الخوف من الدهر ، مما لم يلحظ مثل ذلك في شعر جماعة تدعي جهادية الحركة وتبتغي وجه الله ! ....

Abstract

The research aims to preview the image in the poetry of the Kharijites and identify patterns in substantive terms; to see this from the testimony in the development of some of the religious and moral variable that has occurred over the ideology of Kharijites who are fighting their battles against the Muslims, and already the search is found in Tdaiv hair cheese and Alchtl and sex photographs, photo by side nostalgia for the parents and pictures of the fear of eternity, which did not notice, such as in the hair group claiming jihadist movement, seeking the face of God.. !

المقدمة

يعد شعر الخوارج نصا ملفتاً للنظر ، اذ يتظافر في ثناياه الاتجاه العقدي وهو يؤسس لنظرته في الدين والوجود ، ويبني مفاهيمه الفنية على اساس من الموروث النصي الديني ومعطيات البيئة العربية ، ولعل الصورة الشعرية لدى الشاعر الخارجي تشكل مرتكزا واضحا في بنية النص الشعري ؛ لما لها من وقع في التلقي وهي تحرك فيه الكامن الديني وتدعوه لمفاهيمها عبر زخم الصورة واطرها المعرفية ..

ويمكن النظر فيما بعد الى ان المهيمن الصوري في شعر الخوارج يكمن في مشاهد الحرب وتوابعها ، من استعراض لحركية المشاهد المصورة وتناغم النفسية الخارجية وهي تنشد للحماسة ، راغبة عن الحياة وطامعة في لقاء الله – بحسب تصورهم - الا ان البحث هنا تتبع هذه الصور فوجدها وان انتمت الى مشاهد المعركة الا انها تفيض بالباعث النفسي والوجداني وهي تنقل احاسيس الخارجي إذ يحن الى بناته او زوجه ، ولربما اقعدت الخارجي حال بناته اللواتي سيعرين من بعده او يصيبهن اليتم ، وهذا امر لم يؤلف في النص الخارجي الذي عرف بالشدة والعنف ، كما نلاحظ الصور الايروسية التي ترسمها المراة الخارجية وهي تستدعي الحالة الحميمية التي فارقتها لذهاب

زوجها للقتال ، بل نراها تندم كثيرا باستبدالها الزوج بالرمح ، وهذه الصور في الواقع تشكل كسرا في افق تلقي الشعر الخارجي ؛ من هنا يهدف هذا البحث الى معاينة انماط الصورة في الشعر الخارجي ، وتقسيمها على ذهنية وحسية ، لتقسم الحسية فيما بعد على حربية ونفسية وايروسية ، ولقد مضى البحث بهذا التقسيم تفاديا للتكرير الحاصل في الابحاث التي تشتغل في حقل الصورة في الشعر الخارجي ، فقد اعتادت الابحاث في هذا الحقل ان تقسم الصورة الحسية الى سمعية وبصرية وشمية وذوقية ، الامر الذي يعد من وجهة نظرنا اعادة لما كتبه الاخرون في الموضوع نفسه ، واستدعاء للنص من دون بحث في غوامضه .

ولقد بدأ البحث مساره بالحديث عن الصورة في اللغة والمفهوم ، في الحقل النقدي والفلسفي ، العربي منه والغربي ، ثم توجه الى معاينة النص الخارجي وتفكيك اسسه ومرتكزاته ، واهم خصائصه الفنية ، بعد ذلك استدعى البحث النصوص الشعرية وطبق عليها انماط الصورة التي استنبطها .

وانتهى البحث الى خاتمة اجمل فيها النتائج التي توصل اليها . يبقى ان نقول: ان البحث هنا لايدعي الاحاطة التامة بقدر توجيه الانظار الى النص الخارجي والافادة منه.

الصورة في البعد المعجمي:

لا يعدو المعجم في ايراد معنى الصورة التصور العام ، وان كان على اساس تقسيم انماطها ، يقول الزبيدي(ت379 هـ) : الصورة ((ضربان : محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركها الانسان، وكثير من الحيوان .... والثاني معقول، يدركه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي اختص الانسان بها من العقل والروية والمعاني التي ميز بها))(1) و جاء في اللسان لابن منظور (ت 711 هـ)((الصورة في الشكل وهي الهيئة)) (2) ، وفي الاحوال كلها فان الصورة هي الشكل والهيئة في بعدها المادي – الحسي- فيما هي التوهم والتخييل في معناها الذهني؛ فإن الزبيدي يعني في الضرب الثاني تكوين الصور وتركيبها لا مشاهدتها والتعرف عليها ، فعبارة (يدركها الخاصة دون العامة) تعني عنده يركبها بعد انشائها ، والظاهر أن حديث المعجميين عن الصورة غير الحسية كان تلميحاً للبعد الفلسفي وهو ينشئ تصوراته عنها عبر التقاط تقسيماتها من كتابات الفلاسفة العرب . كما يمكن أن يلحظ في معناها التماثيل في اشارة الى صوركم بمعنى خلقكم ، اذا اجيز لنا عد صنع التمثال خلقا(3) .

الصورة في بعدها الفلسفي

ينطلق الفلاسفة العرب في فهمهم للصورة انطلاقات عقلية تشريحية وهم يحصرونها في بعدين : محسوس، وذهني ، وهم لذلك يجعلون لتأليف الصور وتركيبها قوة لدى الإنسان ، هذه القوة تتحرك في التنامي لتكون فيما بعد مَلَكةً يستطيع بها الإنسان أن يخلق الصور ويرسلها ، إلّا أن التأثير اليوناني يبدو واضحاً في كتاباتهم ، ونستطيع تبرير ذلك خلال الكشف عن المصطلحات المستعملة لديهم للتعبير عن مصدر خلق الصورة وتركيبها ، فمتابعة لقول الكندي (ت 256 هـ) في الصورة يتضح انه أراد من التوهم التخيّل ((والتوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها))(4) ويبدو من مصطلح الفنطاسيا أنه يعني ماوراء المادة الدنيوية ، بمعنى

الأخروية ، بدلالة عبارة غيبة طينتها ، وهنا فإن التوهم = الوهم لايحقق دلالة التخيل ، بمعنى قوة تصوّر غير الموجود عياناً ، إلّا أن صاحب اللسان يراها مرادفا للخيال والتمثيل (5) من هنا يحاول جابر عصفور أن يجد مبرراً لهذا الخلط فيقول : ((إن بعض المترجمين آثر أن يضع لفظة التوهم مقابلاً للكلمة اليونانية (الفنطاسيا) ، في حين اختار البعض الآخر لفظة التخيّل ((وهي اللفظة التي قدر لها الشيوع))(6) ، فيما يربط الفارابي(ت 339 هـ) بين التخيل من جهة تكوين الصور والقدرة على الاتصال بالعقل الفعّال في اشارة الى لوازم النبوة (7) . ولعل ماذهب اليه الفلاسفة العرب بشان الصورة هو عين ما ذهب اليه آرسطو في تصوره عنها حين قال: ((إن العقل الإنساني قادر بطبيعته على ادراك ماهيات الأشياء ادراكا تاما، والماهيات هي المعاني الكلية للأشياء))(8). وفي كل الأحوال فإن الصورة في الحقل الفلسفي ترتبط بشبكة العلاقات التي يعقدها التخيل وهو يؤلف بين أجزاء المدركات الكلية وإحالتها الى وجود تركيبي في حيز ما . هنا نتحدث عن الصورة المتخيلة التي تعد نشاطاً ذهنياً خالصاً يعمد اليه المصّور / المبدع/ في لحظة الإنشاء الفني.. في حين إن أقرب تعبير عن الصورة الحسية في رسمها وتأليفها هي المحاكاة بتعبير آرسطو ، بمعنى نقل الصورة من حسي وتجسيدها عبر وسائط البلاغة .

مفهوم الصورة في النقد العربي القديم

يحيل ابو هلال العسكري (ت بعد 395 هـ) في عنايته بالصور الى المعاني ، في إشارة الى أن المعنى وحده هو من يحقق تخيل الصور بالنسبة الى المتلقي ، بوصف الكلام صوراً متتابعة تحققها الألفاظ التي هي بالضبط وسائل الكشف عن الصورة ، ومعنى ذلك أن المعنى لايمكن أن يتحقق في ذهن المتلقي مالم يتحول الى صور ذات أبعاد من خلال اللفظ ، وإلّا فهو مبهم ، وهنا فالصورة معنى، فـ ((اذا أردت أن تصنع كلاماً فاخطر معانيه ببالك وتنوق له كرائم اللفظ))(9) فيما يفرق الجاحظ (ت 255 هـ) بين المعنى والصور في قولته الشهيرة " المعاني مطروحة في الطريق " وانما ((الشعر صياغة وضرب من التصوير))(10) ، ويرى عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الصورة ((تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا))(11) ويبدو أن الجرجاني كان قد فصّل في الصورة وعدّها تمثيلاً ، في محاولة للإقتراب من جهة المحاكاة، خصوصاً وهو يربطها بالمخزون العقلي لطرحه، فيما بعد، موافقا لما تراه أعيننا ، فيما اجمل الجاحظ اجمالاً.

الصورة عند النقاد المحدثين:

تشير أغلب المتون النقدية العربية الحديثة الى أن العناية بمفهوم الصورة انما جاء بعد المثاقفة مع الغرب ، والا فالعرب لم يولوه عناية تامة ، يقول جابر عصفور بصدد ذلك ((الصورة مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها))(12) ، والواقع أن عصفور أراد القول: إن العرب لم يكتبوا في الصورة بوصفها تقنية بلاغية فصلاً مستقلا ، انما جاء ذكر الصورة والتصوير لديهم ضمن المتون النظرية لفن الشعر خاصة والكلام عامة ؛ ومن هنا تحدث عنها الفلاسفة الى جنب حديث النقاد ، وإلّا فان القران الكريم ذكر الصورة ((في أي صورة ماشاء ركبك))(13) كما وردت في المعجم لعربي ايضا(14) بل ان عصفور أعاد رأي الجاحظ في أهمية الصورة بوصفها شرطاً لازماً في الشعر بقوله: ((إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر))(15) وهو عين قول الجاحظ : الشعر صياغة وضرب من التصوير .

وعلى أي حال فإن الصورة ((تمثيل بصري لموضوع ما ، وتعتبر المعارضة بين الصورة والمفهوم عند باشلار أساسية ، لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين : فالصورة انتاج الخيال المحض وهي بذلك تبدع اللغة وتعارض المجاز الذي لايخرج اللغة عن دورها الإستعمالي))(16) . فيما يمضي الدكتور عز الدين اسماعيل الى إيراد مفهوم الصورة من جانب نفسي، فيقصر إنتاجها على التخييل أكثر من النقل عن الواقع ، وعلى ذلك فالصورة لديه ((تركيب عقلي تخييلي تنتمي في جوهرها الى عالم الفكر أكثر من انتمائها الى عالم الواقع))(17) ؛ وبذا فعز الدين اسماعيل هنا بالقدر الذي يقلل من استعمال الواقع في انتاج الصور، فانه يشير الى الاضافة العقلية للصورة الواقعية عبر التخييل ، لتغدو صورة فنية أكثر من كونه مجرد نقل فوتوغرافي . وقريبا من ذلك يراها الدكتور صالح محمد حسن ، إذ يقول: ((الصورة نتاج العقل والتفكير لأنها مركبة من خيال وفكر؛ لذا نجد كثيراً من الصور تتم بتقابل طرفين : الغائب التجريدي والحاضر المحسوس))(18) ، فيما يجمل الدكتور علي البطل رؤيته للصورة بأنها ((تشكيل لغوي))(19) ليحقق فيما بعد تشكل الصورة ضمن الفضاء اللغوي ونسيجه بصورة عامة، وعبر التشكل البلاغي ووسائله بصورة خاصة ؛ ولهذا يشير شرف الدين ماجدولين الى الصورة بأنها ((إنشاء فني عبر أداة اللغة))(20) .

في الأحوال كلها ، فإن الصورة في النقد العربي الحديث تراوحت بين التداول الفلسفي والنفسي واللغوي ؛ ذلك يعود الى الاتجاهات التي يتباها النقاد في الحقل النقدي ، كما أن هناك إجمالاً في تناول الصورة ، بين الصورة الذهنية التي هي نتاج التخييل ، والصورة الحسية التي هي نتاج الحواس . ونرى أن **الصورة هي خلق مشهدي يتم عبر انزياحات اللغة بدلالة الواقع** ، فليس هناك من صورة ليس للواقع فيها أثر وان كانت صورة ذهنية ؛ لأن تأليف الصور في الذهن يحتاج الى مقابل معقول ليتم الاضافة عليه أو تحويله الى صيغة أخرى ، ومن هنا تحير المفسرون في قوله تعالى ((طلعها كأنه رؤوس الشياطين))(21) ، فكيف يمكن لمن لم ير الشيطان أن يتخيل صورة رأسه ؛ لذا عبرنا عن الصورة بالخلق لدمج بعديـــــها : الذهني والحسي . وتكتسب الصورة في الشعر أهمية بالغة ، إذ إنها تختزل المعنى في مشهد ، وتضع المتلقي في حدود التمثيل عبر تمثلات اللغة في مجال الانزياح؛ من هنا فقد حفل الشعر العربي القديم بالصورة بوصفها إنجازا لغوياً مكثفاً يعبر عن حالتي الخلق والايجاز معا . ولعل شعر الخوارج كان قد حفل بالصورة ؛ لكونه شعر حرب ومعارك يستند- كما يعتقد الخوارج - الى عقيدة تتبدى في بعدها الغيبي ، اضافة الى البعد الدنيوي الذي يحاصر التلقي في بث صورة اقامة الدولة العادلة .

شعر الخوارج :

يستدعي الحديث عن شعر الخوارج التذكير بالظروف التي شكلت رؤاهم العقدية بعد معركة صفين ، وأهم الأفكار التي تبنوها قبالة الفكر الإسلامي السائد آنذاك ، ذلك الفكر الذي صيغ في قالب من التشدد لم يعهده المسار السلوكي الإسلامي حينها ، وهم يتصورون أنهم يجالدون عن العقيدة الصحيحة التي ضيعها الناس وتنكب جادتها الخلفاء ، فكفروا المسلمين جميعاً وأباحوا دمهم، ودخلوا معهم في حروب .

والظاهر أن شعر الخوارج لم يصلنا كاملاً ، وانما وصل الينا بعض منه ، فقد جمعه الدكتور إحسان عباس في كتابه (شعر الخارج) ويذكر الدكتور احسان عباس أن شعر الخوارج لم يكتب فيه

شيء ذو قيمة من قبل ذلك الا رسالة الدكتورة سهير القلماوي (ادب الخوارج) والاستاذ احمد الشايب في كتابه (الشعر السياسي في العصر الاموي) (22) ويعلل الباحثان عاصم شحادة وبدري نجيب قلة العناية بشعر الخوارج أو إهماله ؛ لتعمد الرواة أو تجنباً لإثارة خصومهم (23) ، ولعل المتتبع لشعر الخوارج يجد أن القسم الأعظم من هذا الشعر في الجهاد – من وجهة نظر الخارجي- والحث عليه ، وطلب الشهادة ، فلا تكاد تخلو مقطوعة أو قصيدة من ذكر الفاظ مثل : الموت ، الشهادة ، الرحيل ، وغيرها من الألفاظ المؤدية هذا الغرض ، كما تتجلى في شعرهم أيضا صور القسوة والبطش والترهيب للآخر ، وأغلب شعرهم هو تصوير للمعارك التي خاضوها او استذكار لوقائعها ،ونتائجها ، كما يكثر فيه لوم بعضهم بعضا او عتابه على تقصير ما ، كما هو حالهم مع قطري بن الفجاءة حين هُزِمَ أكثر من مرة من المهلب .

والغريب في شعرهم الذي يفترض أنه قام على مبدئهم وهو الانتصار للشريعة ومنع مخالفتها (تحكيم الرجال في القرآن) انه لم يتجه للدعوة الى الإيمان ، ولم يأتِ فيه ذكر الصور الأخلاقية ولا الحث عليها ، ويلحظ فيه غياب تام للدين بوصفه منظومة سلوك إجتماعي وأخلاقي وتعبدي ، لا في الظاهر الحسي، ولافي الخفي الغيبي ، فهم ليسوا دعاةً بقدر ماهم مقاتلون ، وفيما تبدو الشدة واضحة وجلية ومنظر الرؤوس المقطوعة وزعقات الرجال في شعرهم ، فإن صوتاً واضحاً للمرأة يشق غبار المعارك ويسكت الزعقات ويخلص الى نعومة بعد خشونة ، سواء في شعرهم وهم يذكرون النساء ام في شعر النساء الخارجيات وهن يندبن ويستذكرن ، فأم حكيم غيرت من صورة الزهد لدي قطري بن الفجاءة ، وبنات عيسى بن فاتك قعدن به عن الجهاد خوفاً عليهن من عاديات الزمان ، وخارجية شاعرة تذكر جهاراً نهاراً أنها خلفت ...ير زوجها الذي تشبهه بالرمح وجاءت الى رمح آخر قاتل !! الى غير ذلك مما سيرد في البحث من صور .

وفيما يخص الاتجاه الفني في شعرهم، فانه جاء في أغلبه ردوداً على الآخر ، خالياً من التأمل ، مصوراً المحيط الا ماندر، أضف الى ذلك فانه ((ظهر فيه انفلات من قوانين القصيدة الجاهلية ، فقد غادروا المقدمة الطللية والتزموا موضوعا واحداً))(24) ، ولعل الدكتور احسان عباس يلتمس لهم عذراً ، وعذره أن ((اكثر هؤلاء الشعراء غير محترفين))(25)، كما يمكن أن نصف الخارجي وشعره بالجبن والختل ؛ لأن كثيراً من مقطوعاتهم كانت تتحدث حول التراجع والخوف من الآخر والغدر للإيقاع بالخصم واليأس من الحياة ، ويكفي للتدليل على ذلك أشعارهم في الملهب ، واغتيال الامام علي (ع) بطريقة الدس (دسسنا له تحت الظلام ....الخ) ، بل أن أوضح مثال على ذلك قصيدة قطري (اقول لها وقد طارت ..)، رغم أن بعض الدارسين يرى أن (((جمال القصيدة – اقول لها- يكمن في الحوار الذي بدأه الشاعر مع نفسه ..))(26) والظاهر أن الباحث هنا ينعطف من تحليل الخطاب الذي عنون به دراسته الى الى تبيان الجانب الفني فيها ، والا فالحوار واقع في هذه القصيدة وغيرها وبالتالي فليس الحوار علامة فارقة في النص ، كما لا يبقى شيء لمقولة الدكتور احسان عباس في أن شعرهم – الخوارج- ((شعر زهدي ثوري جامح ، يتميز بالصدق والاخلاص كما يتميز بالقوة))(27) .

أنماط الصورة في شعر الخوارج :

يقسم الباحثون الصورة على قسمين :

1- **الصورة الذهنية** :

تشتغل في المجال التجريدي (28) بوصفه حيزاً للتخييل عبر الوسيط اللغوي وتقنية الانزياح ، ولعل معيارية هذا الفهم يتحقق في الصور التي تتخطى المألوف الصوري السائد الى إنشاء الصور ذات التأثيث غير المألوف ، بوصفه – التأثيث- عالماً منجزاً على ضوء تخييلات المنشئ وإن انماز بالمفارقة ، من هنا فالصورة الذهنية تشتغل ضمن مجالات الرؤية التخييلية لكل من المنشئ والمتلقي ، فبالقدر الذي يحرص المنشئ على خلق الصورة وتأثيثها ، فان المتلقي يحرص كذلك على تلقي الصورة التي أنشأها في إدراكه؛ لتكون طبقاً للصورة الأصل أو مقاربة لها ، بوصف المتلقي قارئا خبيراً .

وعلى اي حال، فان الصورة الذهنية في شعر الخوارج تبدو في حيز بسيط ، قليلة الورود ؛ ذلك لأن الخارجي الشاعر يهدف في مقطوعاته وقصائده الى إيصال الفكرة بالسرعة الممكنة الى المتلقي الخارجي وغير الخارجي ، والصورة الذهنية تحتاج الى فك رموز واشارات وقد تحتاج الى تأمل ، كما أن الخارجي يرى أن الاشتغال بالعنيف الواضح خير من الإنهماك بالأعنف الغامض ، هذا فضلاً عن أن أغلب شعراء الخوارج غير محتـــــرفين بتعبير إحسان عباس ، والصورة الذهنية تحتاج الى صنعة الشاعر المتمكن من أدواته ، الذي يعي فيما بعد خاصية التخييل في خلق المشهد .

يقول فروة بن نوفل الاشجعي (29) :

(الطويل)

هم نصبوا الأجساد للنبل والقنا فلم يبقَ منها اليوم إلّا رميــمها

تظلُّ عتاقُ الطير تحجل حولهم يعللن أجساداً قليلاً نعيـــــمها

لطافاً براها الصومُ حتى كأنّها سيوفٌ إذا ماالخيل تدمى كلومها

يستعرض الشاعر هنا عبر تقنية السرد الموظف توظيفاً درامياً في النص مشهد المقاتلين الخوارج وهم يقفون ليتلقوا النبال والرماح بأجسادهم التي لم يبق منها من جرّاء تلقي النبال الا الرميم ، اذ تظل الطير الكبيرة تحلق فوق هذه الأجساد فلا تحصل منها على مايؤكل؛ لأن هذه الاجساد كان الصوم قد براها حتى صيّرها الى مايشبه السيف في دقته وعريه ، ولعل الإنتقال السريع من مشهد نصب الأجساد الى تصويرها رميماً هو من أعطاها صفة التصوير الذهني ، فالشاعر حلّق في خياله في نقل الجسد من مستواه الطبيعي /جسد ممزق / الى مستوى متخيَّل / رميم / في صورة جمع /رميم/، واذا علمنا أن حالة تحول الجسد الى رميم تحتاج الى وقت طويل ، وان العملية تتم تحت الثرى ، ادركنا

حجم التخييل الذي استعمله الشاعر في خلق الصورة ، على أن عملية الخلق – خلق الصورة – كانت قد تمت على وفق اقناع منظومة التلقي بصحة الصورة بدلالة استعمال الشاعر لظرف الزمان اليوم / في محاولة منه لإثبات جدية المشهد كما أنه – الشاعر – استدعى الصورة القرآنية وهو يؤلف الصورة الكلية ((من يحيي العظام وهي رميم قل يحييها الذي انشأها أوّل مرة))(30)، ويبدو أن الشاعر قد أنزل هذا الانتقال من الجسد الى الرميم منزلة الواقع ؛ بدلالة انه لم يستعمل تقنية التشبيه أو الإستعارة أو أي من الأدوات البلاغية في ذلك، على عكس الصورة في البيت الثالث :

لطافاً براها الصوم حتى كأنها سيوفٌ اذا ما الخيل تدمى كلومها

فالاجساد في ضعفها وقلة إمتلائها باللحم أضحت سيوفاً ، فصورة ضعف الأجساد جاءت عبر التشبيه وأداته كأنّ ، في إنتقال سريع من حال التخييل المحض الى المألوف البلاغي ، عبر ثقافة النسق وهو يشبه الرشيق بالسيف .

ولعل بعض الباحثين يكرر كثيراً مقولة شجاعة الخوارج(31) ، ويبدو أن هذا الرأي لايستند في مجمله الى دليل ، غير دليل الحكايات التي أُلّفت حول الخوارج ، وإلّا فـ**إن نص الخوارج نصٌ مهزوم وإن كان يتعللُ بالتضحية والفداء ، فليست الشجاعة إلّا المواجهة ، لاالختل والدس والخديعة** ، يقول أحد الخوارج :

(الطويل)

دسسنا له تحت الظلام ابنَ ملجمٍ جزاءً إذا ماجاء نفساً كتابُها(32)

هنا تبدو صورة الظلام المطبق لوحةً في الانشاء والتلقي معاً ، تفوق صورة الليل إذ إن الظلام ينتمي الى حقل العتمة في جانبيه المادي /ليل / والمعنوي / تعتيم / جهل / كهف / مغارة / الخ ؛ ليتصور المتلقي بعد ذلك عتم الصورة المرسومة لمشهد صامت إلّا من حركة الدس التي تحيل الى الهمس والخفاء عبر قصدية السين في الفعل (دسَّ) ، ومن ثَمَّ فإن هذه العتمة تتيح للخوارج أن يدسوا القاتل ابن ملجم لقتل الإمام علي ، في حركة ذهنية تنقل التلقي الى دفع رجل بحذر وخوف شديدين تحت جنح الظلام لترصد فيما بعد حركة المغدور فيقتله ، وقد إستطاع الشاعر بالفعل نقلنا الى أجواء الحذر والخوف عبر استعماله للفعل(دس) الذي يحيل الى حركة سفلية اخفائية(33) ، فصورة الرجال يدسون رجلاً في الليل تبدو غاية في الروعة من الجهة الفنية ، استطاع الذهن الخارجي خلقها تحت وطأة الخوف الشديد من القتيل ، مع الأخذ بالحسبان أن توظيف الفعل (دس) لم يكن موفقاً من الناحية المعرفية الدينية ، فهو في جانبه السلبي في قوله تعالى : ((وقد خاب من دساها))(34) ، وكيف يكون الأمر فان ذهنية الصورة تكمن في نقل الفعل (دس) من الإستعمال المعهود (دس الاشياء / اخفاؤها) الى دس الإنسان ، وهو استعمال غير معهود أُنجز عبر فعالية الخرق لتوليف الصورة الذهنية وخلقها خلقا يتناسب مع فداحة الحادثة نفسها .

مثل ذلك مايصور قطري بن الفجاءة ، وهو ينقل لنا الخطاب الداخلي مع نفسه التي فصمت عراها في جسده ونشطت تحلق بعيداً عنه، يقول قطري:

(الوافر)

أقول لها وقد طارت شعاعاً من الأعداء ويحك لاتراعي(35)

لامراء في أن قطري بن الفجاءة شاعر ، يمتلك أدواته الفنية في إنجاز نصه واظهاره فيما بعد الى ساحة التلقي ، فهو محترف بجملة احسان عباس ، وبذا فان محاورة نصوص المحترفين يفترض أن تتم على وفق معايير الفن وضوابطه ، وأن مايصدر منه وإن كان في حدود الفن ومستويات الانزياح للغة الشعرية ، الا أنه لاشك كان فيما بعد يعبر عن موقف ، لا سيما ونحن نتحدث عن شاعر عقائدي من وجهة نظر الدارسين ! الا ان كل ذلك لم يمنع قطري من إرسال صورته الى جهود التلقي النشط مخيبة للآمال ، من حيث كونها تريد اثبات الشجاعة والاقدام ، في حين تنجز قراءة الصورة لدينا معاني الخوف الشديد الى حد الهلع ، ويظهر هذا واضحاً في لاوعي الشاعر وهو يتجاوز تسمية النفس / الروح/ الى الاشارة اليها بالضمير / الهاء / في حركة إستياء واضحة من نفس إكتشف أنها دون مستوى الموقف ، وبالتالي فهي لاتستحق أن تذكر ، ولعله افاد من التركيب القرآني ((يوسف إعرض عن هذا واستغفري لذنبك))(36) حين يشير القرآن الكريم الى زليخة بياء المخاطبة دون اسمها الصريح ، ليشير قطري الى نفسه المهزومة بالضمير \ الهاء \ تاء التأنيث \ ياء المخاطبة \ ، وليس في حوار قطري مع نفسه من تخييل ، لكن ما يؤشر التخييل لدينا هنا وتوظيفه في خلق الصورة الذهنية هو تصوير قطري لنفسه التي طارت كأنها الشعاع في رصد مباشر وحاذق لحركة عمودية ، هي حركة الشعاع، ودمجها بفعالية اللون، وهو يعتقد أن الروح كائن أثيري شفاف كأنه الشعاع يكتسب لونه من المحيط ، هذا الطيران للنفس هو تجريد كامل لمفهوم الروح الذي لم يتسنَّ لأحد معرفته ، وهل هو مادة أم لا ، بل أن الخطاب القرآني يشير الى الروح اجمالاً في جهة الصنع لاجهة المادة ، يقول تعالى : ((يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي))(37) ، والصورة بأجمعها – صورة النفس الطائرة – تفارق المحسوس الى غير المحسوس المتخيل الذهني.

2 – **الصورة الحسية** :

يذهب النقاد والمعنيون بشؤون الصورة الى وضع الصورة الحسية موضع ادراك الحواس ، والواقع ((ان الصور الموحية لاتتاتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها ، انما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية)) (38) وهذا ماأشرنا اليه من عدم امكانية قبول الصورة كماهي من المبدع ، وانما عليه اضافة لمساته الفنية على وفق اعادة انتاج الصورة التي يريد نقلها ، وهنا يكمن السبب في تعريفنا للصورة في انها خلق لانقل ، غير أن بعض المهتمين والدارسين للصورة يقسمونها على صورة شمية وذوقية ولمسية وصورة بصرية (39) ، وفي الحقيقة ان بعض الدارسين فهم من (الحسي) مجرد الحواس الخمس ، فراح يفصل الصورة الى شمية ولمسية وغيرها ، مما يشعر المتلقي لهذه الصور أن المحلل للصورة قد تعسف في استنباطها بلي عنق النص ، فهو يبحث عن افعال (شمَّ و لمسَ وسمعَ وأبصرَ) ليقول انها صورة شمية او لمسية او ذوقية ، في حين نرى هنا : **ان الصورة الحسية هي صورة خارج فنطاسي وداخل واقعي** ، بمعنى إن تأليفها وبثها الى التلقي يتم على وفق المدركات الحسية المعتادة ، وإن باستطاعة التلقي تصورها من دون عناء ، في حين تمثل الصورة الذهنية تاليف صورة خارج واقعي مما لم يؤلف ولم يتوقع ، غير ان قابلية المبدع تنزله منزلة الواقع عبر فعالية التخييل لا التخيل ؛ وهنا يكمن الحاحنا على مصطلح الخلق بوصفه

ممارسة فنية تستلزم جهداً في الصياغة والنقل الى الآخر .وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور عن الشعر : ((انه يحطم سور مدركاتنا المعرفية ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد))(40) . وعلى وفق ذلك فان تاثير الصورة يتم في حيز كلي بوصفها صورة مدركة حسية قبالة الصورة الذهنية . وفي ضوء ذلك انعطفنا هنا الى رصد الصورة عبر موضوعاتها ، لابوصفها شمية اوسمعية او بصرية ؛ لما نعتقده هنا من ان تحصيل الصورة على وفق ماسبق سهل يسير ، وهو بعد ذلك لايحقق الكشف المعرفي عبر تحليلها وتركيبها مرة اخرى ، في حين يمكن للباحث في رصد الصورة عبر موضوعاتها أن يستكشف البنى المعرفية ، والمغذيات الثقافية لها .

الصورة الحربية :

انماز شعر الخوارج بصورة الحرب والقتال ، فلا تكاد قصيدة من قصائدهم تخلو من ذكر مشاهد القتل والقتال ، فضلا عن المقطوعات والاراجيز ايضاً ، وليس بعسير تفسير ذلك ، فان الخوارج فرقة اتخذت المعارضة المسلحة وسيلة للتغير والاصلاح – من وجهة نظرهم – وبذا فان الحاجة الى تسويق انتصاراتهم ، ستكون من ضمن اولوياتهم ، وهي لاتقل شأنا عن السيف .

ومتابعة لشعر الخوارج نرى أن الصورة الحربية مبثوثة في شعرهم بوضوح وهم يصورون المعارك التي خاضوها مع العدو ، محاولين دفعها بزخم صوري لدقائق الميدان وجزئياته؛ لتبيان تفوقهم العسكري ونشاطهم الروحي في هذا المضمار ، يقول ابو بلال مرداس بن اوبه :

(البسيط)

ما إن نبالي اذا رواحنا خرجت ماذا فعلتم بأجساد وأوصال(41)

نرجو الجنان اذا صارت جماجمنا تحت العجاج كمثل الحنظل البالي

اني امرؤ باعثي ربي لموعده اذا القلوب هوت من فوق اهوال

فالشاعر هنا يستهدف صورة رؤوس قتلى الخوارج وهي تلتحف عجاج المعركة لتكون كأنها حنظل بالٍ ، كناية عن تعرضها الى السحق والتهشيم ، ولعل المدقق في الصورة يرى أنها وضعت ضمن مشهد لساحة قتال ، يشكل الغبار فيها خلفية هذا المشهد ، في محاولة لسد ثغرات الصورة التي جسدها الشاعر في اطار المرجعية الثقافية له ، فالحنظل ذلك النبات البري الذي يستعصى على الانسان تناوله ، لشدة طعمه المر هو رأس الخارجي الذي يستعصى إستئصاله أو قطفه ، حتى إذا قطف وجف صار بالإمكان التعامل معه بسحقه وجعله دواءً، من هنا لم يقل الشاعر مثل الحنظل ، انما قال كمثل الحنظل في إشارة الى عدم التطابق الكلي بين الحنظل والجماجم ، ويبدو أن التقنية البلاغية كانت قد عملت في رسم الصورة في هذا النص عبر التشبيه ، والتمثيل (الكاف – مثل) لتقريب الصورة الى التلقي كما يراها الشاعر.

وقال احد الخوارج : (الطويل)

وكم من قتيلٍ تنقرُ الطيرُ عينَه بسولاف غرتهُ المنى والحبائلُ(42)

وهذا مشهد آخر من مشاهد الحرب التي خاضها الخارجي ، الا انه مشهد يحكي حالة الفحص بعد نهاية المعركة واخلاء القتلى والجرحى ، ففي سولاف (المنطقة التي دارت رحى المعركة فيها) تحلق الطير فوق جثث القتلى ، لتنقر أعينهم ، في مشهد حسي الى درجة الواقعية الكاملة ، اذ ان الطير بالفعل أول ما يبتدئ بالعين البشرية ؛ لكونها أرق الاعضاء وأسهلها مضغاً على الطير ، بخلاف الوحش الذي يبتدئ بمناطق خشنة في جسد القتيل ، هذا الاصرار على تتبع الطير الى منطقة طعامه المفضل هو تشكيل بارع بث فيه الشاعر نبأ كثرة القتلى (كم من قتيل) وحالة القتلى وهم يتعرضون الى نهش الطير لأعينهم . ولعل المرجعية القرآنية للصورة تبدو واضحة الا من بعض التعديل بحسب اللحظة التاريخية للحدث ، جاء في قوله تعالى : ((اني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطيرُ منه))(43) ، واذ يصور الشاعر مشهد القتلى فانه يحرص على إضافة الزخم المشهدي عبر استعماله للفعل (تنقر) ليضيف الى ترسيخ دلالة النقر بعداً زمنياً مستمراً ، لكون الفعل يتسم بالحركة والتجدد(44) والصورة فيما بعد ترحِّلُ الحمولة الثقافية التي أسسها النص الشعري الى التلقي النشط لتثبيت معالم المشهد الحربي عقيب نهاية المعركة .

الصورة النفسية :

وانى تذهب شجاعة الخارجي وطلبه الموت في سبيل عقيدته ، وتوزيع جسده على رات السيوف ورؤوس الرماح ، تذهب هواجسه وأحاسيسه مذاهب الشغف بالمرأة ، فتسرع وتيرة التنقل اليها ، سواء أكانت زوجة أم بنتاً أم حبيبة ! ليكسر افق التلقي لدى القارئ وهو يحتفظ في ذاكرته للخارجي بالخشونة والصلابة ،وليمكن أن تناقش عبارة الدكتور احسان عباس في أن شعر الخوارج يتميز بالقوة وأنه شعر زهدي(45) يقول قطري بن الفجاءة :

(الطويل)

لعمركِ إني في الحياة لزاهـــــــــــدٌ وفي العيشِ مالم القَ أمَّ حـــكيم(46)

من الخفرات البيض لم يُرَ مثلها شفاءً لذي بثٍ ولا لســـــــــــــــــــقيم

لعمرك إني يوم الطمُ وجهَـــــــــــها على نائباتِ الدهرِ جدُ لئـــــــــــــــــيم

ولو شهدتني يوم دولاب أبصرت طعانَ فتىً في الحرب غير ذميم

هكذا يؤسس قطري منهجه في الحياة في كونه يعيش للمرأة ومن أجلها ، والا فهو زاهد في الحياة وفي العيش ، على أن الزهد الذي يستدعيه قطري لاشك قي انه واقع ضمن الجهاز المفاهيمي الذي يؤمن به قطري وجماعة الخوارج ، بل هو ضمن ثقافتهم التي أُسِّسَت على التضحية بالنفس ، ومن هنا سموا الشراة ، وعلى هذا فالزهد يعد من المبادئ التي يدور حولها سلوك الخارجي ، غير أن ذلك لايتم لقطري وهو ينقل لنا هواجسه واحاسيسه بالمرأة ، التي يعيش لأجلها ، وهو انحراف واضح عن

سياسة الخارجي في البوح بقضاياه الخاصة ، من المخبوء المسكوت عنه الى المفضوح المصرح به ، فما لم يلق (ام حكيم) فانه مستعد للموت ، والملفت للنظر أن قطري يكني هذه المرأة ، وهو تعامل راقٍ يخرج - ولو في مثل هذه الحالة - الخارجي من دائرة التعنت والخشونة الى الرقي والليونة . ليصور أم حكيم ذات حياء مشرقة /من الخفرات / لم ير مثلها ، الا أن العنف وكسر العنف يعودان مرة أخرى في لغة الخارجي وهو يؤثث لصورته، ليقابل صورة الموت والحياة ، وهو يصف نفسه في انه لئيم للطمه خدها ، فصورة لطم الخد / عنف / ولئيم / لين / تقابل صوري وإن اختلف في نمطيته ، اذ أن اللطم ينتمي الى الصورة الحسية ، فيما ينتمي اللئيم الى الصورة الذهنية . فيما يمكن قراءة الصورة قراءة اخرى بعيداً عن العنف المعهود المصاحب للعدوانية والكراهية الى العنف الأيروسي الذي يتملك الرجل في حالة الهيام التام واللذة العليا في المعاشرة الحميمية ، ليغدو اللطم هنا يتسع لثنائية الدلالة عبر استدعاء البعد الصوتي للشاعر في تحفيز مناطق التهييج لدى ذات الحياء ، وبذا تخرج دلالة اللطم من حقل العنف الى حقل الحث والترغيب ، ومع ذلك فالشاعر يصور أسفه لذلك ؛ لكون أم حكيم أرق من أن تلطم لصالح شهوته . هكذا يصور قطري البطل تأرجحه في عسل أم حكيم ، وهو كامن نفسي لايمكن الاحتفاظ به طويلا .

واذا كان لقطري أن يُعذَر في تشبثه بالحياة من أجل لذة أم حكيم ، فان لعيسى بن فاتك الخطي عذراً آخر يستدعي العاطفة لا اللذة ، لكنها عاطفة بطلتها إمرأة أو اكثر ، مستعرضا مالديه من شغف وحنين ببنياته اللواتي سيُعرين بعده ويضعن ، يقول في إحدى مقطوعاته :

(الوافر)

لقد زادَ الحياةَ اليَّ حـــــــــــــبّاً بناتي إنَّهُنَّ من الضـــــــعافِ (47)

مخافةَ أن يرينَ البؤسَ بعدي وأن يشربنَ رنقاً بعدَ صـــــــاف

وأن يعرينَ إن كسيَ الجواري فتنبو العينُ عن كرمٍ عجاف

وأن يضطرَّهُنَّ الدهرُ بـــــــعدي الى جافٍ من الأعمام جاف

فلولا ذاكَ قد أسرجتُ مهري وفي الرحمن للضـــــــعفاء كاف

ويبدو أن عيسى بن فاتك كأخيه قطري يعلق بقاءه في الحياة من أجل الأُنثى ؛ لذا نجد أن كليهما قد إستهلا بالمعنى نفسه ، الا أن مارسم عيسى بن فاتك من صورة للأنثى يستدعي التثبيت على قولنا بوجود المساحة الإنسانية لدى الخوارج ، إذ يصور عيسى بناته ضعافاً في مشهد حسي ، يلتقطه الشاعر عبر مجساته بوصفه أباً يراقب نمو أبنائه ويتحسسه ، الا أنه مايلبث أن يتحول الى ميتا اللحظة ، لينطلق في التخييل في رسم الصورة الذهنية في أبعادها المستقبلية عبر إستدعائه الظرف / بعدي / مبرراً هذا الإستدعاء بالخوف / مخافة / ليحقق فيما بعد مشهدية الحياة التي عبرها تشرب بناته الماء غير صاف وهن بائسات عاريات يضطرهن الدهر الى الالتفاف حول عم جلف جاف ، على أنَّ تتابع الصور الذهنية في نص الشاعر يمتثل لضغوط النسق وحركته داخل نفسية الشاعر في كونه أباً ،

تحقق له هذه الميزة الشغف بالحياة اكثر من أي شيء آخر ولو كان الجهاد / الدين / العقيدة / لذا فهو يجعل كل هذه الصور مبرراً للقعود ولولاها لسوّق مهره للقتال .

الصورة الجنسية :

يحتكم النص الخارجي في كثير منه الى أدبيات النص المقدس وهو يصور العلاقات الإنسانية عموماً والداخلية الحميمية خصوصا ، ولعل منشأ هذا الاتجاه يعود الى تسويق الخوارج لفكرة قوة العقيدة لديهم وثباتهم عليها ، ومن هذه الأدبيات اشارتهم الى الجنس اشاراتٍ بعيدةً جداً ، بل تكاد لاتذكر ، مع أنهم إمتدوا الى عصور أوغلت في لغة الجنس كثيراً، بدءاً بالعصر الأموي وانتهاءً بما انتهوا اليه ، على أن التفسير الذي نذهب اليه هو ما اسلفنا في أن الخوارج بشر ، ولابد من أن تتكشف لديهم ماطمر من لذّات في حقل المسكوت عنه ، وبذا فاننا لانصدم كثيرا من وجود غزل خارجي أو تشبيب من شعراء رجال ، لكننا بالفعل نصدم لوجود نص خارجي نسوي يصور لنا العضو التناسلي للرجل أدق تصوير ، بل ان النص النسوي يحتال في تمرير خطاب الصورة التي يريدها عبر التماس الجو الحربي أيضا بوصفه السائد المعرفي لدى الخوارج ، يقول الدكتور احسان عباس : وقالت امرأة من الخوارج:

(السريع)

تركتُ رمحاً ليّناً مسّهُ وجئتُ رمحاً مسّهُ قاتلُ (48)

شتّان ، هذا بدمٍ سائلٌ وذاكَ منهُ عَسلٌ سائلُ

مطعونُ ذا كم منه في لذةٍ وأمُ مطعونٍ بذا ثاكلُ

مرّوا بنا نرجع الى ديننا فكلُّ دينٍ غيره باطلُ

تتحرك الصورة في حدود استدعاء الأنثى لفحولة الرجل ساعة المعاشرة ، ولتصب بلاغة التصوير في رسم مشهد رمز الفحولة للرجل عبر تشبيهه بالرمح شدةً وقوةً وانتصاباً ، وأحسب أن الشاعرة لم تترك ذكر اسم العضو ولا اداة التشبيه خجلاً من جهة التلقي ، ولكنها أرادت أن تعطي زخماً كبيرا للصورة، فصورت المراد على وجه الحقيقة لا الشبه ، ولعل حسية الصورة ذهبت أبعد من الوصف البصري حين صرَّحَت بأن هذا العضو / الرمح / ذو ملمسٍ لين ؛ لتدخل التلقي فيما بعد في أجواء الهمس السريري والرفث المعلن ، على أن لفظة (ليّن) وحدة صورية تهيء القارئ الى التقابل في الجهة الأُخرى من صورة الرمح الذي بدا لها قاتلاً ، لأنه يسيل بالدم (بدم سائل) في نقلة درامية موفقة الى أجواء المعركة وصخبها ، كاشفةً بذلك عن حزمة من الضوء يتسرب في نسيج الصورة هو اللون الأحمر لاشك ، لون الدم ، فيما يحضر العسل الذي استدعته الصورة ورسمته لرمح الفحولة ، وهذه المرة ينتقل الحس من اللمس الى التذوق في جملته الثقافية التي تضمر نسقاً مغيباً عن المعلن في ثقافتنا العربية الجنسية في لافتة المحرم والمعيب ، فهي تركت رمح العسل لترد رمح الدم ! فيما يخلق النص تقابله الصوري عبر الثنائية الضدية ، فانه لايبتعد كثيرا عن أجواء المعركة وصخبها إستدعاء آلاتها إستدعاءً كاريكاتوريا ، في حركة التفاف حول اللحظة القيمية لأدوات القتال وتسفيهها ، بل أكثر

من ذلك حين يعمد النص الى خلخلة مستويات التلقي لمشاهد القتال وإنزالها منزلة السخرية عبر سلب لغة العنف من مستوياتها الدلالية ومنحها مستوى آخر في انحراف دلالي وُفِّقَ النص في خلقه خلقا مناسبا للحظة التذكر ، فالطعن تعبير يضج بالعنف والرعب والموت ، اذا ما بقي التلقي يستحضره في مشاهد الموت ، إلّا أنه أضحى تعبيراً عن أعظم لذة ممكن أن يحس بها المرء ، فرمح الفحل عند الشاعرة حين يطعن له لذة ، لذة المعاشرة ، وسكر النشوة ، في حين رمح المعركة يخلف الثكل ، وبين اللذة والثكل تتشكل الصورة المفارقة في ثنائية ضدية سجلت الأروع في تلقي التصريح وبث البوح

خاتمة

فيما تقدم كان استكشاف لوحات فنية صنعها الشاعر الخارجي وهو يتلو نشيد الحرب ، او يتأمل الليل ، او يتغنى بالحب ، ولقد توصل البحث الى النتائج الاتية :

- لم يزل النقاد العرب والدارسون في حقل الصورة يستدعون المفهوم الغربي لها في رسم حدود التعريف ، بل يعترفون ان مفهوم الصورة وافد غربي ، وان النقاد العرب القدامى تطرقوا اليه فقط من باب الاشارة ولم يؤصلوا له .
- يندرج مفهوم الصورة في السياق البلاغي ، الا انه لايمكن الاغفال عن التأثير الفلسفي الذي اطر الصورة بإطارها المعرفي ، ومن هنا ربطت الصورة بالمنظومة المعرفية العربية في الكهانة والنبوة ، كما هو الحال في رؤية الفارابي لها وعد التخييل مدخلا للاتصال بعالم الملائكة .
- فيما يخص شعر الخوارج فان ما كتب عنه في انه شعر ثوري زهدي جامح ، لايعدو كونه حكما عاما ، والا فقد اثبت البحث أن في شعر الخوارج مناطق رخوة مقابل الوصف السالف اشرت عناية الشاعر الخارجي بالجوانب الانسانية ، ولسنا هنا بصدد مدح الخوارج ولكن بصدد كشف اعمالهم الفنية .
- كانت الصورة الحربية في شعر الخوارج صورة نمطية ليس فيها مايشير الى خرق فني او معرفي ، فيما يمكن عد الصورة النفسية صورة تثير في الباحث استعمال المجس النقدي للوصول الى كنه الصورة ومغزاها ، اذ لم يألف الخارجي هذا التودد والضعف خصوصا امام المرأة ، وعلى ذلك فقد لفت انتباه البحث تلك الصور النفسية التي احاطت بنات الشاعر وزوجه بهالة من التقديس والحب الذين جعلاه يترك الجهاد وساحة المعركة، بل حتى مبادئه.
- لقد لاحظ البحث أن الصورة الجنسية كانت في شعر الخوارج ، وهذا ليس في شعر الرجال منهم ، بل في شعر النساء ، وهذا ما ثار البحث ليجعله امام مفارقة صعبة تتمثل بالصورة النمطية للخارجي وخرق الصورة في مثل هذه الصور التي رسمت مشاهد ايروسية مثيرة .
- البحث يوصي هنا بمتابعة الظاهرة الايروسية في شعر الخوارج عبر دراسة التحولات الكبرى في خطاب الخوارج ، لتعم الفائدة وليكون هذا البحث بداية لأبحاث اخرى متممة . فلسنا هنا ندعي الاحاطة ، بل يكفي اننا نبهنا الى ظاهرة كانت غير مطروحة على بساط البحث .

الهوامش :

(1) تاج العروس ، الزبيدي ، ج12 ، ص 258-259

(2) ابن منظور : مادة صور

(3) يورد جواد علي في بسطه الكلام حول الصور التي كانت تعلق في بيوت العرب في الجاهلية ذكر التماثيل بوصفها صوراً ، اذ يقول ((ووضع – النبي- كفيه على صورة عيسى بن مريم وامه وقال : امحوا جميع الصور الا ماتحت يدي فبقيت صورة عيسى ، وروايات اخرى تذكر ان تمثال عيسى ومريم بقي الى ان هلك في الحريق)) : تاريخ العرب في الاسلام: ص66

(4) رسائل الكندي ، ج1 ص167

(5)اللسان ، مادة وهم

(6) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ،ص18

(7) ينظر: المصدر نفسه ، ص23-24

(8)مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية او مقال في الانسان ، اونسيت كاسيرر ، ترجمة احسان عباس ، ص25

(9) كتاب الصناعتين ،ابو هلال العسكري ، ص151

(10) الحيوان ، ابو عمر الجاحظ ، ج3ص132

(11) دلائل الاعجاز في علم المعاني ،عبد القاهر الجرجاني : ص389

(12)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، جابر عصفور : ص7

(13) الانفطار : 8

(14) اللسان ، مادة صور

(15)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 7

(16) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، ص 136

(17) التفسير النفسي للادب ، ص 66

(18) صورة الخليفة في الشعر الاموي ، ص 11

(19) الصورة في الشعر العربي حتى اوائل القرن الثاني الهجري ، الدكتور علي البطل، ص 30

(20) بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي ، شرف الدين ماجدولين ، ص27

(21) الصافات : 65

(22) ينظر : شعر الخوارج ، د. احسان عباس ، ص7

(23) ينظر : اثار الخوارج الشعرية : دراسة تحليلية نقدية ، عاصم شحادة ، ص 158

(24) اثار الخوارج الشعرية ... دراسة تحليلية نقدية ، عاصم شحادة وبدري نجيب ، ص 159

(25) شعر الخوارج ، ص8

(26)اثار الخوارج الشعرية .. دراسة تحليلية ، ص159

(27) شعر الخوارج ، ص9

(28) ينظر : صورة الخليفة في الشعر الاموي ، صالح محمد حسن ، ص 11

(29) شعر الخوارج ، ص50

(30) يس : 78

(31) ينظر: اثار الخوارج الشعرية : 159

(32) شعر الخوارج ، د. احسان عباس، ص38

(33) ينظر : اللسان ، مادة دس

(34) سورة الشمس : 10

(35) شعر الخوارج ، ص 108

(36) يوسف: 29

(37) الاسراء: 85

(38) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، محمد علي كندي، ص29

(39) ينظر : الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي (دراسة اسلوبية) رسالة ماجستير ، اعداد ق بلغيث ، الجزائر ص70

(40) الصورة الفنية (مصدر سابق) ص 14

(41)شعر الخوارج، د. احسان عباس ، ص50

(42) شعر الخوارج : ص78

(43) يوسف: 36

(44) ينظر : معاني الابنية ، فاضل السامرائي ، 65

(45) شعر الخوارج ، ص 8

(46) المصدر نفسه : ص 106

(47) نفسه: ص 57

(48) نفسه: 206

قائمة المصادر

القران الكريم

- بيان شهرزاد ، التشكلات النوعية لصور الليالي ، شرف الدين ماجدولين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2001م
- تاج العروس ، محمد بن محمد الحسيني الزبيدي ، تحقيق علي شيري ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان (د. ط) 1994
- تاريخ العرب في الاسلام (السيرة النبوية) ، جواد علي ، منشورات الجمل ، ط1 ، 2011 م
- التفسير النفسي للأدب ، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر ، ط1 ، 1990م
- الحيوان ، ابو عثمان عمرو بن بن بحر الجاحظ ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، الناشر مصطفى البابي الحلبي ، ط2 ، 1965 م
- دلائل الاعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية ، دار الفكر ، بيروت – ط1 ، 2007
- رسائل الكندي الفلسفية ، حققها واخرجها ، محمد عبد الهادي ابو ريده ، دار الفكر العربي – مصر العربية ، ط1 ، 1950 م
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 2003 م
- شعر الخوارج ، جمع وتقديم الدكتور احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1974 م
- صورة الخليفة في الشعر الاموي ، صالح محمد حسن اردیني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا اللاذقية ، ط1 ، 2012 م

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 1992 م
- الصورة في الشعر العربي حتى اوائل القرن الثاني الهجري ، دراسة في اصولها وتطورها ، الدكتور علي البطل ، دار الاندلس ، بيروت – لبنان ،ط1 ، (د.ت)
- كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تصنيف ابي هلال الحسن عبد الله العسكري ، حققه وضبط نصه ، د. مفيد قمحه ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ط2 (د.ت)
- مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية او مقال في الانسان ، ارنسنت كاسيترر ، ترجمة الدكتور احسان عباس ، دار الاندلس بيروت ، ط1 ، 1961
- معاني الابنية في العربية ، د. فاضل صالح السامرائي، دار عمار للطباعة والنشر ، ط2 ، 2007
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 1985
- اللسان ، ابن منظور محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ، دار صادر – بيروت ، ط 3 ، 1414 ه

الرسائل الجامعية

- الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي / دراسة اسلوبية ، رسالة ماجستير ، اعداد الطالب عبد الرزاق بلغيث ، الجزائر ، 2002 م

المجلات

آثار الخوارج الشعرية (دراسة تحليلية نقدية) عاصم شحادة علي ، و بدري نجيب ، مجلة الدراسات اللغوية والادبية ، السنة الثانية ، عدد خاص ، 2011 م