مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 22

1445 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. وليد حماده	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

م. هلا معروف

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
التَّقديم والتَّأخير في شعر ابن الفارض	د. هايل الطالب آراكسي شاهينيان	54-11
جماليات التشكيل الدلالي في شعر الشكوى عند المتنبي التشبيه والاستعارة أنموذجاً	د مصطفى نمر د وهران حبيب محمّد عامر حسين	84-55
الشخصية: البطل التراجيدي المخالف للعرف لمسرح إيونيسكو	نور برّاك	112-85
الفضاء الشّعريّ في الأسطورة قراءة فنّيّة في جماليّة الرَّمز الأسطوريّ في شعر محمّد الماغوط	سولين علي مرتكوش	158-113
بنية النظام السياسي الإيراني وعملية صناعة القرار السياسي الخارجي في الجمهورية الإيرانية بعد نجاح الثورة الإسلامية عام 1979	د. ابراهيم علاء الدين كينا رقيه	212-159

التَّقديم والتَّأخير في شعر ابن الفارض

الدكتور هايل الطالب [1]

آراكسي شاهينيان [2]

ملخص البحث:

يهدفُ هذا البحثُ إلى دراسةِ ظاهرةٍ نحويَّةٍ ولغويَّةٍ، هي ظاهرةُ التَّقديمِ والتَّأخيرِ في شعرِ ابن الفارض، وهي من أبرزِ الظَّواهرِ اللُّغويَّةِ التي تتسمُ بها العربيَّةُ، فهي تعملُ على جذبِ انتباهِ القارىءِ وتنشيطِ ذهنِهِ، وجعلِهِ يُمعِنُ النَّظرَ في النصوصِ، ليكشفَ عن دلالاتِ هذا التَّقديمِ، وكشفَت الدراسة عن قدرةِ الشَّاعرِ على سبكِ نصوصِهِ من خلالِ صورِ التَّقديمِ المتنوعةِ.

الكلمات المفتاحية: التَّقديم والتَّأخير، ابن الفارض.

[1]- أستاذ دكتور في قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة البعث- حمص- سوريا

[2]- طالبة دراسات عليا(ماجستير)- قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة البعث- حمص- سوريا

Postponing and Delaying in the Poetry of Ibn Al-Fadidh

Abstract:

This research aims to study the grammatical and linguistic phenomenon that is the Phenomenon of Postponing and Delay in the Poetry of Ibn Al-Faridh. It is one of the most prominent linguistic phenomena that text characterizes Arabic, as it works to attract the reader, stimulate his mind, and make him look carefully at the texts to reveal the implications of this presentation. The study reveals the poet's ability to cast his texts through various forms of presenting.

Keywords: Delaying and postponing, Ibn Al-Faridh.

مقدمة:

يعدُّ التَّقديم والتَّأخير من أبرزِ الظَّواهِر اللُّغويَّةِ التي تدلُّ على مرونةِ اللُّغةِ ومرونةِ نظامِها، وهو أسلوبٌ بلاغيٌّ أولاهُ البلغاءُ والنُّحاةُ اهتمامهم ورعايتهم بهِ قديماً وحديثاً، فالأصلُ أن تلتزمَ جمل العربيَّةِ ترتيب محدد لمفرداتِها فلا يمكنُ تخطيه– أي الترتيب– أو الخروج منه، ولكنَّ هذه الظاهرة تقوم على كسرِ القاعدةِ النَّحويَّةِ تقديماً وتأخيراً، فيتقدم ما أصله أن يتأخر، ويتأخر ما أصله أن يتقدم؛ وذلك لتحقيقِ أغراضٍ بلاغيةٍ ودلالةٍ جماليَّةٍ، فيعطي للجملةِ معنىً آخر ما كانت لتُؤديهِ لو أنَّها بقيَت على ترتيبِها الأوَّل، فهو تبادلٌ في المواقعِ وتغيّيرٌ في رتبةِ الألفاظِ.

ولعلَّ أهمَّ ما يُميِّزُ هذه الظاهرة الحرية التي تمنحُها للمفرداتِ للتنقُّلِ داخلَ التركيبِ اللُّغويّ مع المحافظةِ على المعنى، وتتنوعُ هذه الظاهرة وتتغيَّرُ دلالتها تبعاً لتغيُّرِ السِّياقِ وحاجةِ المقامِ، فهي طريقةٌ من طرقِ التَّفنُّنِ في الكلامِ ونقله إلى المتكلمِ بحسبِ أهميتِهِ.

مشكلة البحث:

صعوبةُ تفسير شعر ابن الفارض؛ لأنَّه:

- كثيرُ الكناياتِ التي تحتاجُ إلى القراءةِ على أكثرِ من وجه، وإلى تأمُلٍ دقيقٍ لفَهمِ المُرادِ من العبارة.
- كثيرُ التَّصرُّفِ في بناءِ عباراتِهِ.
- كثيرُ الاحتفالِ بأنواعِ البديعِ من جناسٍ وطباقٍ، فهو يسعى إلى تحقيقِ التناغُمِ الموسيقيّ عندَ اختيارِ مفرداتِهِ.

أهمية البحث:

- تنبعُ أهميةُ البحثِ من كونِهِ يكشفُ عن مواضعِ التَّقديمِ والتَّأخير المتنوعةِ في شعرِ ابن الفارض.
- يبرزُ البحثُ الأغراضَ البلاغيَّةَ التي دفعت الشَّاعر لمخالفةِ القواعدِ والخروجِ عن الأصل.

أهداف البحث:

- إثراء جانب من جوانب المكتبة العربية من خلال دراسة ظاهرة لغوية عند شاعر صوفي تتوفر في شعره شروط الفصاحة والبلاغة، ويتميز بمعانيه الدقيقة، ومضمونه الجميل.
- دراسةُ التَّقديمِ والتَّأخيرِ دراسة نحويَّة تجمعُ بينَ التنظير والتحليل، وذلك أنَّ التنظير وحده لا يكفي لتنمية الذائقة اللُّغويَّة ولا بدَّ أن يتبعَ التحليل والتنظير لربطِ القاعدةِ النَّحويَّةِ بالغرضِ البلاغيِّ الذي يقصدُهُ الشَّاعر.

المنهج المتبع في البحث:

المنهجُ الوصفيّ التحليليّ الذي يقومُ على متابعةِ الظَّواهرِ وملاحظتِها؛ لمعرفةِ خصائصِها والتَّعرُفِ على جوانبِها.

الدراسات السّابقة:

- التَّقديم والتَّأخير في ديوان عبد الله البردوني.
- التَّقديم والتَّأخير وأثره في التركيب عينية أبي ذؤيب الهذلي أنموذجاً.
- التَّقديم والتَّأخير في معلقة زهير.
- أسلوب التَّقديم في شعر أيام العرب في كتاب النقائض.

ابن الفارض:

سلطانُ العاشقينَ، وإمامُ المُحبِّينَ، أو حفصٍ وأبو القاسم، شرفُ الدِّين، عُمَرُ بنُ أبي الحسن عليّ بن المرشدِ بن عليّ، المشهورُ بابن الفارض، رأسُ شعراءِ الصُّوفيَّة العرب.

وُلِدَ في مصر في الرَّابعِ من ذي القِعدةِ سنةَ ستٍّ وسبعين وخمسمئةٍ للهجرة(567هـ)، الموافق للثَّاني والعشرين من آذار سنةَ إحدى وثمانين ومئةٍ وألفٍ للميلاد(1181م)، وتُوفِّيَ في مصر في الثَّاني من جمادى الأولى سنة أربعٍ اثنتين وثلاثين وستِّمئةٍ للهجرة(632هـ)، الموافق للثَّالث والعشرين من يناير سنة أربع وثلاثين ومئتين وألفٍ للميلاد(1234م)، ودُفِنَ من الغد بالقِرافةِ بسفحِ المُقَطَّمِ عند مجرى السَّيلِ تحتَ المسجدِ المعروفِ بالعارضِ، وهو أعلى الجبل المذكور، وسُمِّيَ بابن الفارض؛ لأنَّ أباه كانَ يثبت الفروض للنِّساء على الرِّجال بينَ يدي الحكام فلُقِبَ بالفارض، وبالتالي لُقِبَ ابنه بابن الفارض.[1]

وأوفى المصادر التي ترجمت لشاعرنا– على حدِّ علمنا– هي تلك التي كتبها عليٌّ سِبطُ ابن الفارض، وسُمِّيَت(ديباجة الدِّيوان).[2]

[1]– ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان البرمكي(ت681هـ)، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج3/ 454 وما بعدها، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي(ت874هـ)، أبو المحاسن جمال الدين، يوسف بن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، ج6/ 288 وما بعدها، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، السيوطي(ت911هـ)، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، ط 1، 1378هـ– 1967م، ج1/ 518.

[2]– أثبت ديباجة الديوان رشيد بن غالب اللُّبنانيّ(ت 1306هـ– 1889م) سنة 1853م في أوّل نسخة الديوان التي طبعها بمرسيليا، ينظر: شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني(ت1024هـ)، بدر الدين الحسن بن محمد و النابلسي (ت1143هـ)، عبد الغني بن اسماعيل جمعه: الفاضل رشيد بن غالب(ت1306هـ)، ضبطه وصححه: محمد عبد الكريم النّمري اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ–2003، ج1/ 9 وما بعدها.

وفي ديباجة الدِّيوان يُحدِّثنا عليٌّ- سِبطُ ابن الفارض- عن مولدِ جدِّهِ ونشأتِهِ، وعن سلوكِهِ وسياحتِهِ، وعن إقامته في مصر ورحلتِهِ إلى الحجاز، وعليٌّ يستندُ في هذا إلى ما أفضى إليه وَلَدُ الشَّاعرِ المُسمّى كمال الدِّين محمّد؛ إذ كانَ ألصق النَّاس بأبيهِ، وألزمَهُم له، وأعرفَهُم بحالِهِ. على أنَّ هذه التَّرجمةَ تنطوي على شيءٍ من الإسرافِ والمبالغةِ في الصُّورةِ التي تعطيها عن ابن الفارض، وفيما تفيض به من عباراتِ المدحِ والثَّناءِ والإشادةِ بذكرِهِ وخُلُقِهِ وشكلِهِ، الأمرُ الذي ينبغي معه أن نَقِفَ من هذا موقفَ الحيطةِ والحذر.[1]

أمّا أوثقُ التَّرجماتِ لهُ، وأقربُها إلى الحقِّ، فتلكَ التي أثبتَها ابن خلكان(ت681هـ)، الّذي عاصر الشَّاعر وألتقى بهِ، وسألَهُ عن تاريخِ مولدِهِ، ووقفَ على بعضِ أحوالِهِ وسيرتِهِ وأخلاقِهِ.[2]

تعريف التَّقديم والتَّأخير:

التَّقديم لغةً:

جاءِ في معجم العين(170هـ):" القُدمَةُ والقَدَمُ أيضاً: السَّابِقَةُ في الأَمرِ، وقَولُهُ تَعالَى:﴿لَهُم قَدَمُ صِدقٍ عِندَ رَبِّهِم﴾؛[3] أي سَبَقَ لَهُم عِندَ اللهِ خَيرٌ، ولِلكافِرِينَ قَدَمُ شَرٍّ... وَالقِدَمُ: مَصدَرُ القَدِيمِ مِن كُلِّ شَيءٍ، وَتَقُولُ: قَدُمَ يَقدُمُ، وَقَدَمَ فُلَانٌ قَومَهُ؛ أي يَكُونُ

[1]- ينظر: المصدر السابق، ج1/ 12 وما بعدها، ابن الفارض والحبّ الإلهي، د محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، ص 21- 22.

[2]- ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، ص 23.

[3]- سورة يونس، الآية(2).

أَمامَهُم... وَالقُدُوم: الرُّجُوعُ مِن السَّفَرِ... وَرَجُلٌ قُدُمٌ: مُقتَحِمٌ لِلأَشياءِ يَتَقَدَمُ النَّاسَ، وَيَمضِي في الحَربِ قُدُماً ، وَمُقَدَّمٌ نَقِيضُ مُؤَخَّرٍ".[1]

وفي أساس البلاغة(538هـ):" تَقَدَّمَهُ وتَقَدَّمَ عَلَيهِ واستَقدَمَ... وَقَدَّمَ قَومَهُ يُقَدِمُهُم، ومِنهُ: قَادِمَةُ الرَّحلِ: نَقِيضُ آخِرَتِهِ. وَقَوادِمُ الطَّائِرِ. وَقَدَّمَتهُ وَأَقدَمَتهُ فَقَدَّمَ وَأَقدَمَ بِمَعنَى تَقَدَّمَ، وَمِنهُ مُقَدِّمَةُ الجَيشِ لِلجَماعَةِ المُتَقَدِمَّةِ، وَالإقدامُ".[2]

وفي اللِّسان(711هـ):" في أَسماءِ اللهِ تَعالَى المُقَدَّم: هُوَ الَّذِي يُقَدِّمُ الأَشياءَ وَيَضَعُها في مواضِعِها، فَمَن استَحَقَ التَّقدِيمَ قَدَّمَهُ... وَالقَدَمُ والقُدمَةُ: السَّابِقَةُ في الأَمرِ، يُقالُ لِفُلَانٍ قَدَمُ صِدقٍ؛ أَي أَثَرَةٌ حَسَنَةٌ".[3]

التَّأخير لغةً:

جاءَ مع معجم العين(170هـ):" تَقُولُ: هذا آخَرُ، وَهَذِهِ أُخرى، والآخِرُ والآخِرَةُ نَقِيضُ المُتَقَدِّمِ وَالمُتَقَدِّمَةِ، وَمُقَدَّمُ الشَّيءِ وَمُؤَخَّرِهِ، وَآخِرَةُ الرَّجُلِ وَقادِمَتُهُ، وَمُقَدِّمُ العَينِ ومُؤخِرُها... وَجَاءَ فُلَانٌ أَخِيراً؛ أي: بِأَخِرة، وَبِعتُهُ الشَّيءَ بِأَخِرَةٍ؛ أي: بِتأخِيرٍ... والأَخِرُ نَقِيضُ القُدُمِ".[4]

وفي أساس البلاغة(538هـ):" جاءُوا عَن آخِرِهِم، والنَّهارُ يَجِرُّ عَن آخِرٍ فَآخِرٍ، والنَّاس يَرذُلُونَ عَن آخِرٍ فَآخِرٍ، وَالسِّتر مِثلُ آخِرَةِ الرَّحلِ، وَمَضَى قُدُماً وَتَأَخَّرَ أُخُراً،

[1]– كتاب العين، الفراهيدي(ت170هـ)، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، تحقيق: د مهدي المخزومي– د ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، مادة(قدم).

[2]– أساس البلاغة، الزمخشري(ت 538هـ)، أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1419هـ– 1998م، مادة(ق د م).

[3]– لسان العرب، ابن منظور الأنصاري(ت711هـ)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة(قدم).

[4]– كتاب العين، مادة(أخر).

وَجاءُوا في أُخرَياتِ النَّاسِ، وَلَا أُكَلِّمُهُ آخِرَ الدَّهرِ وأُخرَى المَنُونِ، ونَظَرَ إِلَيَّ بِمُؤَخِّرِ عَينِهِ، وَجِئتُ أَخِيراً وبِأَخِرَةٍ، وبعته بَيتاً بأخرة؛ أي بِنَظرَةٍ مَعنىً وَوَزناً".[1]

وفي اللِّسان(711هـ):" في أَسماءِ اللهِ تَعالَى: الآخِرُ والمُؤَخِّرُ، فلآخِرُ هُوَ الباقِي بَعدَ فَناءِ خَلقِهِ كُلِّهِ ناطِقِهِ وَصامِتِهِ، والمُؤخِّرُ هُوَ الَّذِي يُؤَخِّرُ الأَشياءَ فَيَضَعُها في مَواضِعِها، وَهُوَ ضِدُّ المُقَدَّمِ، والأُخُرُ ضِدُّ القُدُمِ، تَقُولُ: مَضى قُدُماً وتَأَخَّرَ أُخراً والتَأَخُّرُ ضِدُّ التَّقَدُمِ... وفي التَنزِيلِ:﴿لَا يَستَأخِرُونَ ساعَةً وَلَا يَستَقدِمُونَ[2]﴾".[3]

من التَّعريفاتِ السَّابقةِ نلحظُ إجماعَ أهل اللُّغةِ على أنَّ التقديم هو جعلُ الشَّيءِ في الصَّدارةِ أو المقدمةِ، وهو عكسُ التأخير الذي يدلُّ على الموقع المتأخر أو المرتبة الأخيرة.

اصطلاحاً:

لم يختلف التّعريف الاصطلاحي للتَّقديم والتَّأخير عن التعريف اللُّغوي له، ولكن لم تلتفت كثير من كتب البلاغة إلى تعريف التَّقديم والتَّأخير، ويبدو أنَّ السَّببَ في هذا وضوحِ معناهما عندهم؛ فضلاً عن تفصيلهم لما يتعلق بهما ضمن أبواب: المسند والمسند إليه ومتعلقات الفعل.

[1]– أساس البلاغة، مادة(أ خ ر).

[2]– سورة الأعراف، الآية(34).

[3]– لسان العرب، مادة(أخر).

ولعلَّ من أهمِّ التَّعريفاتِ للتَّقديمِ والتَّأخيرِ تعريفُ الطوفيّ(ت716هـ):" جَعلُ اللَّفظِ في رُتبَةٍ[1] قَبلَ رُتبَتِهِ الأَصليَّةِ، أو بَعدَها؛ لِعارضِ اختِصاصٍ، أو أهمِيَّةٍ، أو ضَرُورَةٍ".[2]

ويليهِ تعريفُ الزركشيّ(ت794هـ)؛ إذ يقولُ:" هُوَ أَحَدُ أَساليبِ البَلَاغَةِ ، فَإِنَّهُم أَتوا بِهِ دَلَالَةً عَلَى تَمَكُّنِهِم فِي الفَصاحَةِ و مَلَكَتِهِم في الكَلَامِ، وانقِيادِهِ لَهُم، ولَهُ في القُلُوبِ أَحسَنُ مَوقِعٍ وأَعذَبُ مَذَاقٍ".[3]

وعرَّفَهُ الدكتور أحمد مختار عبد الحميد عمر بقولِهِ:" التَّغييرُ في التَّرتِيبِ الطَّبِيعيِّ لِأَجزاءِ الجُملَةِ؛ لِغَرَضٍ بَلَاغِيٍّ كَزِيادَةِ الاهتِمامِ، أو القَصرِ، أو التَّشوِيقِ، أو لِضَرُورَةٍ شِعرِيَّةٍ".[4]

وعرَّفَهُ الدكتور محمد سمير نجيب اللّبدي بأنَّ التَّقديم:" هُوَ خِلَافُ التَّأخيرِ، وهُوَ أَصلٌ في بَعضِ العَوَامِلِ والمَعمُولَاتِ، وَيَكُونُ طارِئاً في بَعضِها الآخَرِ".[5]

والتَّأخِيرُ هُوَ:" حالَةٌ مِنَ التَّغييرِ تَطرأُ على جزءٍ مِن أجزاءِ الجُملَةِ، وتُوجِبٌ وَضعَهُ في مَوضِعٍ لَم يَكُن لَهُ في الأَصلِ".[6]

---

[1]– الموقع الذِكري للكلمة في جملتها. معجم المصطلحات النّحويّة والصَّرفيَّة، د محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط 1، 1405هـ– 1985م، ص 92.

[2]– الإكسير في علم التفسير، الطوفي(ت716هـ)، أبو الربيع نجم الدين سليمان بن عبد القوي، تحقيق: عبد القادر حسين، دار الأوزاعي، الدوحة، ط 2، 1409هـ– 1989م، ص 189.

[3]– البرهان في علوم القرآن، الزركشي(ت794هـ)، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركائه ثم صوّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1376هـ– 1957م، ج3/ 233.

[4]– معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد عمر(1424هـ)، عالم الكتب، ط 1، 1429هـ– 2008م، ج 1/ 71.

[5]– معجم المصطلحات النّحويّة والصَّرفيَّة، ص 183.

[6]– المرجع السابق، ص 9.

أضرب التَّقديم والتَّأخير:

للتَّقديم والتَّأخير ضربانِ تبعاً للحُكمِ الإعرابيِّ، فمنه ما يتغيَّرُ به حكمُ اللفظِ المُقدَّمِ أو المُؤخَّر، ومنه ما لا يتغيَّرُ حكمُه، ويبقى انتقالُهُ ضمنَ نظامِ النَّحوِ انتقالاً لفظيَّاً فحسب، وذلك لتحقيقِ غرضٍ من الأغراضِ البلاغيَّةِ المعهودةِ. وعلى هذين الضَّربينِ اعتمدَ الُجرجانيُّ في توضيحِ أقسامِ التَّقديمِ والتَّأخيرِ، فقد قسَّمَهُ في قسمينِ، هما:

القسمُ الأوَّلُ: تقديمٌ علة نيَّةِ التَّأخيرِ، وفيه يبقى اللفظُ المُقدَّمُ والمُؤخَّرُ على حُكمِهِ الإعرابيِّ لا يتغيَّرُ بالنَّقلِ عن محلِّهِ الذي هو عليه في الأصل، نحو الخبرِ إذا قُدِّمَ على المبتدأِ والمفعول به إذا قُدِّمَ على الفاعلِ أو على الفاعلِ والفعلِ؛ لأنَّ ذلك تقديمٌ للفظِ منويٌ فيه محلُّهُ قبلَ التَّقديمِ، يقول الجُرجانيُّ(ت471هـ):" وَذَلِكَ في كُلِّ شَيءٍ أَقرَرتَهُ معَ التَّقدِيمِ على حُكمِهِ الذي كانَ عليهِ، وفي جِنسِهِ الذي كَانَ فِيهِ، كَخَبَرِ المُبتَدَأِ إذا قَدَّمتَهُ على المُبتَدَأِ، والمفعُولِ إذا قَدَّمتَهُ على الفاعلِ، كَقَولِكَ: (مُنطَلِقٌ زَيدٌ، وضَرَبَ عَمراً زيدٌ). ومَعلُومٌ أَنَّ(مُنطَلِقٌ)، و(عَمراً) لَم يَخرُجا بِالتَّقدِيمِ عمَّا كانا عليهِ، مِن كَونِ هذا خَبَرَ مُبتَدأٍ ومَرفُوعاً بِذَلِكَ، وكَونِ ذَلِكَ مَفعُولاً ومَنصُوباً مِن أَجلِهِ".[1]

القسمُ الثَّاني: تقديمٌ ليسَ على نيَّةِ التَّأخيرِ، وهو ما ينتقِلُ فيه المُقدَّمُ من حكمٍ إلى حكمٍ، ومن إعرابٍ إلى إعرابٍ، نحو تقديمِ الخبر المعرفة على المبتدأ، وتقديم المفعول به في أسلوب الاشتغال، فيتحول الاسم من المفعولية إلى الاشتغال، يقول الجُرجانيُّ(ت471هـ):" أَن تَنقُلَ الشَّيءَ عَن حُكمٍ إلى حُكمٍ، وتَجعَلَهُ باباً غَيرَ بابهِ، وإعراباً غَيرَ إعرابِهِ، وذَلِكَ أَن تَجِيءَ إلى اسمَينِ، يَحتَمِلُ كُلُّ وَاحِدٍ مِنهُما أَن يَكُنَ مُبتَدأً، ويَكُونَ الآخَرُ خَبَراً لَهُ، فَيَتَقَدَّمُ تارَةً هذا على ذاكَ، وأُخرى ذاكَ على هذا. ومِثالُهُ ما تَصنَعُهُ بـ(زَيدٍ

[1]– دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، ص 134.

والمُنطَلِق) حَيثُ تَقُولُ مرَّةً: (زَيدٌ المُنطَلِقُ)، وأُخرى: (المُنطَلِقُ زَيدٌ)، فأَنتَ في هذا لَم تُقَدِّم(المُنطَلِق) على أَن يَكُونَ مَتروكاً على حُكمِهِ الذي كَانَ عَلَيهِ مع التَّأخِيرِ، فَيَكُونَ خَبَرَ مُبتَدأٍ كَما كَانَ، بَل على أَن تَنقُلَهُ عَن كَونِهِ خَبَراً إلى كَونِهِ مُبتَدَأً، وكَذَلِكَ لَم تُأَخِّر(زَيداً) على أَن يَكُونَ مُبتَدأً كَما كَانَ، بَل على أَن تُخرِجَهُ عَن كَونِهِ مَبتَدأً إلى كَونِهِ خَبَراً . وَأَظهَرُ مِن هذا قولُنا: (ضَرَبْتُ زَيداً)، و(زَيدٌ ضَرَبْتَهُ)، لَم تُقَدِّم(زَيداً) على أَن يَكُونَ مَفعُولاً مَنصُوباً بالفِعلِ كَما كَانَ، ولَكِن على أَن تَرفَعَهُ بالابتداءِ، وتَشغُلَ الفِعلَ بِضَمِيرِهِ، وتَجعَلَهُ في مَوضِعِ الخَبَرِ لَهُ".[1]

وقسَّمَهُ ابنُ الأثير(ت637هـ) إلى ضربين:

" **الأَوَّلُ:** يَختَصُّ بِدَلالَةِ الألفاظِ على المعانِي، ولو أُخِّرَ المُقدَّمُ أو قُدِّمَ المُؤَخَّرُ لَتَغَيَّرَ المَعنى.

والثَّانِي: يَختَصُّ بِدَرَجَةِ التَقَدُّمِ في الذِّكر؛ لِاختِصاصِهِ بِما يُوجِبُ لَهُ ذَلِكَ، ولو أُخِّرَ لَما تَغَيَّرَ المَعنى".[2]

ويقسم الدكتور علي أبو المكارم الترتيب في التركيب اللغوي إلى نوعين:[3]

أَوَّلُهما: الترتيب الداخلي: ويشملُ ترتيب الأصوات والصِّيغ والمفردات، بحيثُ يعبرُ عن الدلالاتِ المقصودةِ تعبيراً دقيقاً.

---

[1]– المصدر السابق، ص 134.

[2]– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري(ت637هـ)، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، تحقيق: أحمد الحوفي – بدوي طبانة ، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ج2/ 172.

[3]– ينظر: الظواهر اللغويّة في التراث النَّحوي، د علي أبو المكارم، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006م، ص 233– 234.

وثانيهُما: ترتيبٌ بينَ الصِّيغِ والمفرداتِ، بحيثُ لا تفقدُ الصِّيغُ معانيها المقصودة، ولا تخرج عن غايتِها المنشودةِ.

فائدة التَّقديم والتَّأخير:

للتَّقديمِ والتَّأخيرِ أهميَّةٌ كبيرةٌ في الكلامِ، وفوائدُ جمّةٌ تزيدُ الكلامَ حُسناً وبياناً، قال الجُرجانيُّ(ت471هـ) في فائدةِ التَّقديمِ والتَّأخيرِ:" هو بابٌ كَثِيرُ الفَوائِدِ، جَمُّ المَحاسِنِ، واسعُ التَّصرُّفِ، بَعِيدُ الغايَةِ، لا يَزالُ يَفتَرُّ لَكَ عَن بَدِيعةٍ، ويُفضِي بِكِ إلى لَطِيفةٍ، ولا تَزالُ تَرى شِعراً يَرُوقُكَ مَسمَعُهُ، ويَلطُفُ لَدَيكَ مَوقِعُهُ، ثُمَّ تَنظُرُ فَتَجِدُ سَبَبَ أَن رَاقَكَ ولَطُفَ عِندَكَ، أَن قُدِّمَ فِيهِ شَيءٌ، وحُوِّلَ اللَّفظُ عن مَكانٍ إلى مكانٍ".[1] فالجُرجانيُّ يرى أنَّ سببَ جمالِ ما نسمعُهُ من شعرٍ أو نَظمٍ، هو تحويلُ الألفاظِ من مكانٍ إلى مكانٍ آخر؛ وذلك لأنَّه يمنحُ المُتكلِّمَ مساحةً واسعةً من صُنعِ كلامِهِ، ومُرُونةً في التَّعبيرِ، وإنشاءِ جُملٍ ذاتِ أشكالٍ متعدِّدةٍ، وكلُّ هذا يتحصَّلُ بتقديمِ موضعِ لفظٍ إلى موضعِ لفظٍ آخرَ، ووضعِهِ موضِعَهُ.

ويرى العلويُّ(ت745هـ) أنَّ أهميةَ التَّقديمِ والتَّأخيرِ تكمُنُ في إفادةِ معنىً من المعاني، كأن تأتي بذكرِ شيئين أحدهما يكونُ أفضل من الآخرِ، وكانَ المفضول مناسباً لمطلعِ الكلامِ فأنتَ هنا بالخيارِ، فإن شئتَ قدَّمتَ المفضولَ لما لهُ من المناسبةِ في الكلامِ، وإن شئت قدَّمتَ الفاضلَ لما لهُ من رتبةِ الفضلِ، وقد جاء في التنزيلِ تقديم السَّماء على الأرضِ وتقديم الأرض على السَّماء، وكلّ واحدٍ منهما يحملُ سرَّاً إلى لطائفٍ غريبةٍ ومعانٍ عجيبةٍ، فعلى النَّاظرِ إكمال نظره في استنباطها وإمعانِ فكرهِ في استخراجها.[2]

[1]– دلائل الإعجاز، ص 134.

[2]– ينظر: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد بالله الحسيني(ت745هـ)، يحيى بن حمزة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423هـ، ج2/ 43.

تقديم خبر المبتدأ:

الخبر هو الركن الثاني من أركان الجملة الاسمية، وهو الكلام القابل للتصديق والتكذيب، وتتم به مع المبتدأ فائدة،[1] ويرى ابن جني(ت392هـ) أن حدّه:" كلُّ مَا أسنَدْتَهُ إلى المُبتَدَأ وحَدَّثتَ بِهِ عَنهُ، وذَلِكَ عَلى ضَربَيْن مُفرد وجُملَة ".[2]

والأصلُ في الخبر أن يلي المبتدأُ، لأنَّهُ المسندُ إليهِ والمحكومُ عليهِ، والحكمُ على الشَّيءِ لا يكونُ إلَّا بعدَ معرفتِهِ، فصارَ لزاماً تأخيرُ الخبرِ؛ لأنَّهُ وصفٌ للمبتدأ ومحكومٌ بهِ، فحقُّهُ التَّأخيرُ لفظاً كما هو متأخر معنىً.[3] يقول سيبويه(ت180هـ): " الابتِداء إنَّما هُوَ خَبَرٌ، وأَحسَنُهُ إذا اجتَمَعَ نَكِرةٌ ومَعرِفَةٌ أَن يُبتَدىءَ بِالأَعرافِ؛ وهُوَ أَصلُ الكَلَامِ".[4]

[1]- ينظر: المقتضب، المبرد(ت285هـ)، أبو العباس محمد بن يزيد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت، ج3/ 89، ج4/ 126، الأصول في النحو، ابن السراج(ت316هـ)، أبو بكر محمد بن السري، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج62/1.

[2]- اللمع في العربية، ابن جني الموصلي(ت392هـ)، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، ص26.

[3]- ينظر: الكتاب، سيبويه(ت180هـ)، أبو بشر عمر بن عثمان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ- 1988م، ج2/ 126، الأصول في النحو، ج1/ 62، الإيضاح في شرح المفصل، ابن الحاجب(ت646هـ)، أبو عمر جمال الدين عثمان بن عمر، تحقيق وتقديم: د موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينيَّة، إحياء التراث الإسلامي، العراق، ج1/ 184، شرح التصريح على التوضيح، الوقاد الأزهري(ت905هـ)، أبو الوليد زين الدين، خالد بن عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنا، ط 1، 1421هـ- 2000م، ج1/ 213، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي(ت911هـ)، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة التوقيفية، مصر، ج1/ 384.

[4]- الكتاب، ج1/ 328.

ولكن قد يُخالف الأصل فيُقدِّم ما حقّه التَّأخير ويُؤخِّرُ ما حقّه التَّقديم، وهذا ما ذهبَ إليه ابنُ جني(ت392هـ)؛ إذ يقولُ:" وممَّا يصحُ ويَجُوزُ تَقدِيمَهُ خبر المبتدأ، نَحوَ: (قائِمٌ أخوكَ)، و(في الدَّارِ صاحِبُكَ)".[1]

أي أنَّ الخبر يجوز أن يتقدم على المبتدأ دون أن يُحدثَ خللاً في المعنى، ويظلُ كل من المبتدأ والخبر محتفظان بوظيفتِهما النحويَّةِ، وإلى ذلك ذهبَ عبدُ القاهر الجُرجانيُّ(ت471هـ)؛ إذ قال:" المُبتَدَأُ لَم يَكُن مُبتَدَأً؛ لِأَنَّهُ مَنطُوقٌ بِهِ أَوَلَاً، وَلَا كَانَ الخَبَرُ خَبَراً؛ لِأَنَّهُ مَذكُورٌ بَعدَ المُبتَدأ، بَل كَانَ المُبتدأُ مُبتَدَأً؛ لِأَنَّهُ مُسنَدٌ إِلَيهِ، مُثبِتٌ لَهُ المَعنى، والخَبَرُ خَبَراً؛ لِأَنَّهُ مُسنَدٌ ومُثبِتٌ بِهِ المعنى، وتَفسيرُ ذَلِكَ أَنَّكَ إذا قُلتَ: (زَيدٌ مُنطَلِقٌ) فَقَد أَثبَتَّ الانطِلَاقَ لـ(زيد) وأَسنَدتَهُ إِلَيهِ... وَلَو كَانَ المُبتَدأُ مُبتَدَأً؛ لِأَنَّهُ في اللَّفظِ مُقَدَّمٌ مَبدُوءٌ بِهِ، لَكانَ يَنبَغِي أَن يَخرُجَ عَن كَونِهِ مُبتَدأ، بِأَن يُقالَ: (مُنطَلِقٌ زَيدٌ)، ولَوَجَبَ أن يَكُونَ قَولَهُم: (إنَّ الخَبَرَ مُقَدَّمٌ في اللَّفظِ والنِيَّةِ بِهِ التَّأخِيرُ) مُحالاً".[2]

وذهب الكوفيون إلى منع تقديم الخبر على المبتدأ مفرداً كان أو جملة؛ لأنَّهُ يؤدي إلى أن تقدّم ضمير الاسم على ظاهره.[3]

واشترطَ ابن هشام(ت761هـ) في تقديم الخبر شبه الجملة أن يُفيدَ الاختصاص، يقولُ:" أَن يَكُونَ خَبَرُها ظَرفاً أو مَجرُوراً قال ابن مالك أو جُملةً، نَحوَ: و﴿وَلَدَينا مَزِيدٌ﴾،[4]

---

[1]- الخصائص، ابن جني الموصلي(ت392هـ)، أبو الفتح عثمان بن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، ج2/ 384.

[2]- دلائل الإعجاز، ص 192.

[3]- ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ابن الأنباري(ت577هـ)، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، المكتبة العصرية، ط 1، 1424هـ- 2003م، ج1/ 56، شرح المفصل، ابن يعيش الموصلي(ت643هـ)، أبو البقاء موفق الدين يعيش بن علي، قدم له: د اميل بديع يعقوب، دار الكتب العليمة، بيروت، لبنان، ط 1، 1422هـ- 2001م، ج1/ 235.

[4]- سورة ق، الآية(35).

و﴿لِكُلِّ أَجَلٍ كِتابٌ﴾، [1]و(قَصدكَ غُلَامُهُ رَجُلٌ)، وشَرطُ الخَبَرِ فِيهِنَّ الاختِصاص، فَلَو قِيلَ: (في دارٍ رَجُل) لم يَجُز؛ لِأَنَّ الوَقتَ لا يَخلُو عَن أَن يَكُونَ فِيهِ رَجُلٌ ما في دارٍ ما، فَلَا فائِدة في الإِخبارِ بِذَلِكَ، قالُوا: والتَّقدِيمُ فَلَا يَجُوزُ (رَجُلٌ في الدَّارِ)، وأقولُ: إِنَّما وَجَبَ التَّقدِيمُ هُنا لِدَفعِ تَوَهُّمِ الصِّفَةِ، واشتِراطُهُ هُنا يُوهِمُ أَن لَهُ مَدخَلاً في التَّخَصِيصِ".[2]

واشترطَ ابن عقيل(ت769هـ) في تقديم الخبر عدم اللّبس؛ إذ يقولُ:" الأَصلُ: تَقدِيمُ المُبتَدأ، وتَأخِيرُ الخَبَر، وذَلِكَ لِأَنَّ الخَبَرَ وَصفٌ في المَعنَى لِلمُبتَدأ، فاستَحَقَّ التَّأخِيرَ كَالوَصفِ، ويَجُوزُ تَقدِيمهُ إِذا لَم يَحصَل بِذَلِكَ لَبسٌ أو نَحوُهُ".[3]ووافقه السيوطيّ(ت911هـ)؛ إذ يقولُ:" الأصلُ تَقدِيمُ المُبتَدأ وتَأخِيرُ الخَبر؛ لِأَنَّ المُبتَدأَ مَحكُومٌ عَلَيهِ فَلَا بُدَّ مِن تَقدِيمِهِ لِيَتَحَقَّقَ، ويَجُوزُ تَأخيرهُ حَيثُ لَا مانعَ".[4]

وقد علّلَ السيوطيُّ(ت911هـ) جواز تقديم الخبر شبه الجملة بقولِهِ:" لأن العرب تتسع في الظّرف والمجرور ما لا تتسع في غيرهما، نحو: (مسافراً كان زيد اليوم) و(راغباً كان زيد فيك)".[5]

[1]– سورة الرعد، الآية(38).

[2]– مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف، تحقيق: د مازن المبارك– محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط 6 ، 1985م، ص 611.

[3]– شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمذاني(ت769هـ)، أبو محمد بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، دار مصر، سعيد جودة السحار وشركاه، ط 20، 1400هـ– 1980م، ج1/ 227.

[4]– همع الهوامع، ج1/ 384.

[5]– المصدر السابق، ج1/ 432.

وقد وقعَ خِلافٌ بينَ النُّحاةِ في الحالة التي يتساوى فيها المبتدأ والخبر تعريفاً، فضلاً عن تساويهما في العلامة الإعرابية، فقد ذهب سيبويه(ت180هـ) إلى ترجيح الخيار، فما شئت منهما فاجعله مبتدأ والآخر خبراً.[1]

في حين يرى عبدُ القاهر الجُرجانيُّ(ت471هـ) أنَّ المعنى هو الفاصلُ في التَّمييزِ بينَ الرُتبتينِ المُتكافئتينِ تعريفاً، سواء أكانَ الخبرُ مقدماً، أم التزمَ أصلَهُ من التَّأخيرِ؛ إذ يقولُ:" واعلَم أَنَّهُ لَيسَ مِن كَلَامٍ يَعمَدُ واضِعُهُ فِيهِ إلى مَعرِفَتَينِ فَيَجعَلهُما مُبتَدأً وخَبَراً، ثُمَّ يُقَدِّمُ الَّذي هُوَ الخَبَرُ، إِلَّا أَشكَلَ الأَمرُ عَلَيكَ فِيهِ، فَلَم تَعلَم أَنَّ المُقَدمَ خَبَرٌ، حَتَّى تَرجِعَ إلى المَعنَى وتُحسِنَ التَدَبُّرَ".[2]

ويرى الزَّمخشريُّ(ت538هـ) أنَّ الخَبَرَ إذا كانَ معرفةً كالمبتدأ لم يَجُز تقديمُهُ.[3] و وافقَهُ ابنُ يعيش(ت643هـ)؛ إذ يقولُ:" إذا كَانَ الخَبَرُ كَالمُبتَدأ، لَم يَجُز تَقدِيمُ الخَبَر؛ لِأَنَّهُ مِمَّا يُشكِلُ ويُلتَبَسُ، إذ كُلُّ واحِدٍ مِنهُما يَجُوزُ أَن يَكُونَ خَبَراً ومُخبِراً عَنهُ، فَأَيُّهُما قَدَمتَ كَانَ المُبتَدأ... اللُّهُمَّ إِلَّا أَن يَكُونَ في اللَّفظِ دَلِيلٌ على المُبتَدأ مِنهُما".[4]

أمّا ابن هشام(ت761هـ) فإنَّهُ يرى وجوب الحكم على المُقدَّم من الرُتبتينِ المُتكافئتينِ، إذ يقولُ:" يَجِبُ الحُكمُ بابتِدائِيَّةِ المُقَدَّمِ مِنَ الاسمَينِ في ثَلَاثِ مَسائِل: إحداها: أَن يَكُونا مَعرِفَتَينِ تَساوَت رُتبَتُهُما، نَحوَ: (اللهُ رَبُّنا)، أو اختَلَفَت، نَحوَ: (زَيدٌ الفاضِلُ) هذا هُوَ المَشهُورُ... الثَّانية: أَن يَكُونا نَكِرَتَينِ صالِحَتَينِ لِلابتِداءِ بِهِما، نَحوَ: (أَفضَلُ مِنكَ أَفضَلُ مِنِي)، الثَّالِثة: أَن يَكُونا مُختَلِفَينِ تَعرِيفاً وتَنكِيراً والأَوَّلُ هُوَ المَعرِفَةُ كـ(زَيدٌ قائِمٌ)،، وأَمَّا إن

---

[1]- ينظر: الكتاب، ج2/ 127.

[2]- دلائل الإعجاز، ص 312.

[3]- ينظر: المفصل في علم العربية، الزَّمخشري(ت538هـ)، دراسة وتحقيق: د فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، الأردن، ط 1، 1425هـ- 2004م، ص 51.

[4]- شرح المفصل، ج1/ 247- 248.

كَان هُوَ النَّكِرةُ، فَإِن لَم يَكُن ما يُسَوِّغُ الابتِداءُ بِهِ فَهُوَ خَبَرٌ اتِّفاقاً، نَحوَ: (خزٌ ثَوبُكَ) و(ذَهَبٌ خاتَمُكَ)، وإِن كَانَ لَهُ مُسَوِّغٌ فَكَذلِكَ عِندَ الجُمهُورِ".[1]

ومن صور تقديم الخبر في شعر ابن الفارض:

1- **تقديم الخبر(المفرد):** وهو قليل في شعر ابن الفارض،[2] ومنه قوله: بحر الرَّمل

جَنَّةٌ عِندِي رُباها أَمحَلَتْ أَمْ حَلَتْ عُجِّلتُها مِنْ جَنَتَيّ[3]

فموضعُ الشَّاهدِ في قولِهِ:(جَنَّةٌ عِندِي رُباها) قدَّمَ فيهِ الخبر(جَنَّةٌ) على المبتدأ(رُباها)، وكانَ حقُّ الخبرِ التَّأخيَر ولكنَّهُ قدَّمَهُ؛ وذلكَ لتأكيدِ الصِّفةِ وإبرازِها فالشَّاعرُ يصفُ المحبوبةَ بالجَّنةِ سواءٌ كانت ممحلة معطلة من أسبابِ النَّفعِ أو كانت معطاءة، فهي جنَّةٌ على كل حال في الشِّدَّةِ والرَّخاءِ، وقد يكونُ هذا التَّقديمُ لإفادةِ معنى الاختصاص، اختصاص الجَّنة بالمحبوبة.

2- **تقديم الخبر(شبه الجملة):** قد كَثُرَ تقديم الخبر(شبه الجملة) في شعر ابن الفارض،[4] ومنه قوله: البحر الطَّويل

---

[1]- مغني اللبيب، ص 588.

[2]- ينظر مثلا: شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 45، ج1/ 84، ج1/ 127، ج1/ 133، ج1/ 134، ج2/ 174.

[3]- شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 96. الجنّة: الحديقة ذات النخل والشّجر، جمعه(جنا) على وزن كتاب. الرُبا: ج(ربوة) ما ارتفع من الأرض. أمحلت: أمحل المكان فهو ماحل على غير قياس، وممحل وهو القياس قليل في السّماع ، ومعناه الشّدّة والجذب وانقطاع المطر.حلت: ماضي من الحلاوة. عُجِّلتُها: على البناء للمجهول، أي جعلت هذه الجنّة معجّلة لي.

[4]- ينظر مثلاً: المصدر السابق، ج1/ 38، ج1/ 57، ج1/ 61، ج1/ 140، ج1/ 175، ج1/ 188، ج1/ 189، ج1/ 216، ج1/ 230، ج1/ 264، ج1/ 282، ج1/ 302، ج1/ 331، ج1/ 349، ج2/ 6، ج2/ 15، ج2/ 44، ج2/ 95، ج2/ 173، ج2/ 180، ج2/ 199، ج2/ 208، ج2/ 228، ج2/ 258، ج2/ 262، كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدُّرّ شرح تائية ابن الفارض، الإمام القاشاني(ت730هـ)، كمال الدين عبد

لَكَ الخَيرُ إنْ أَوضَحْتَ تَوضِحَ مُضحِياً وَجُبْتَ فَيَافِي خَبْتِ آرامِ وَجْرَةِ[1]

فموضعُ الشَّاهدِ في قولِهِ: (لَكَ الخَيرُ) قدَّمَ الخبر شبه الجملة(لَكَ) على المُبتدأ (الخَيرُ)، مع أنَّ أصلَ الكلامِ تقديم المبتدأ إذا كانَ معرفةً، ولكنَّ الشَّاعرَ قدَّمَ الخبر على المبتدأ لعلمِهِ أنَّ الخيرَ مُختصٌّ باللهِ، ومحصورٌ بِهِ لا بغيرِهِ، ولو قال: (الخَيرُ لَكَ)، لكانَ إخباراً بأنَّ الخيرَ لهُ دونَ نفيِهِ عن غيرِهِ، لكنَّهُ قدَّمَ(لَكَ) ليقول: أنتَ مُختصٌّ بِكَ الخيرُ، وهو مقصورٌ عليكَ، كما في قولِهِ تعالى: ﴿بِيَدِكَ الخَيرُ﴾.[2]

جاء في الكشَّاف(538هـ) في قولِهِ تعالي: ﴿لَهُ المُلكُ وَلَهُ الحَمدُ[3]﴾:" قُدِّمَ الظَّرفانِ لِيَدُلَّ بِتَقدِيمِهِما على معنى اختِصاصِ المُلكِ والحَمدِ بالله عَزَّ وجَلَّ، وذَلِكَ لِأَنَّ المُلكَ على الحَقِيقَةِ لَهُ؛ لِأَنَّهُ مُبدِىءُ كُلِّ شَيءٍ ومُبدِعُهُ، والقائِمُ بِهِ، والمُهَيمِنُ عَلَيهِ، وكَذَلِكَ الحَمدُ؛ لِأَنَّ أُصُولَ النِّعَمِ وفُرُوعَها مِنهُ، وأَمَّا مُلكُ غَيرِهِ فَتَسلِيطٌ مِنهُ واسترِعاءٌ، وحَمدُهُ اعتِدادٌ بِأَنَّ نِعمَةَ اللهِ جَرَت على يَدِهِ".[4]

الرزاق بن أحمد، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1426هـ- 2005م ، ص 89، ص 173، ص 230.

[1]- المصدر نفسه، ج1/ 213. أوضح زيد المكان: إذا أشرف على موضع فنظره منه. توضح: اسم بقعة، فهو ممنوع من الصرف للعَلَميّة والتَّأنيث. مضحياً: اسم فاعل من (أضحى زيد) إذا دخل في الضّحى. جبت: قطعت. الفيافي: جمع(فيفاء)، وهي الصحراء الملساء. الخبت: المطمئن من الأرض فيه رمل. الآرام: وزنه(أفعال)، مفردها(رئم)، وهو الظبي الأبيض خالص البياض. وجرة: اسم موضع. وجواب الشرط في الأبيات التي تليه.

[2]- سورة آل عمران، الآية(26).

[3]- سورة التَّغابُن، الآية(1).

[4]- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الزمخشري(ت538هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1407هـ، ج4/ 545.

وقوله: البحر الطَّويل

لَهَا بِأُعَيشَابِ الحِجازِ تَحَرُّشٌ بِهِ بِخَمرٍ دُونَ صَحبِيَ سَكرَتِي[1]

ففي قولِهِ: (لَهَا تَحَرُّشٌ) قدَّم الخبر على المبتدأ تنبيهاً من أوَّلِ الأمرِ على أنَّ المُسند خبرٌ لا نعت؛ " إذ النَّعت لا يَتَقَدَّم على المَنعوتِ وإنَّما قال من أَوَّلِ الأمرِ لِأَنَّهُ رُبما يَعلَمُ أَنَّهُ خَبَرٌ لَا نَعتٌ بِالتأَمُلِ في المَعنى والنَّظَرِ إلى أَنَّهُ لَم يَرِد في الكَلَامِ خَبَرٌ لِلمُبتَدأ"،[2] ولو أنَّهُ أخَّره فقال: (تَحَرُّشٌ لَهَا) لظنَّ السَّامعُ أنَّ(لَهَا) نعتٌ لا خبر، وانَّ الخبر سيأتي بعد ذلك، " وذَلِكَ لِأَنَّ حاجةَ النَّكِرةِ إلى النَّعتِ أَشَدُّ من حاجَتِها إلى الخَبَر"،[3] وإن كان هذا الظن سرعان ما يزول " إلَّا أَنَّ إيقاعَ المَعنى في النُّفوسِ مِن أَوَّلِ وَهلَةٍ أَولَى بِمَقامِ المَدحِ؛ لِيَتَمَكَنَ في نَفسِ السَّامِعِ"،[4] وتجري الصِّفة العظيمة الواردة على(التَّحَرُّش) من كون ما يحصُلُ بسببِهِ من الرَّائحةِ الطَّيِّبةِ سكرةُ ابن الفارض لا بخمرٍ، وأصحابهُ ليسوا كذلك؛ إذ لا يدركونَ من الرَّائحةِ ما يدركُهُ. [5]

أمَّا تقديم الخبر(بِهِ) على المبتدأ(سَكرَتِي) فقد أفادَ معنى الاختصاص، اختصاص سكرة ابن الفارض بهذا التَّحرُّش، وحصرها عليه دون غيره. وقد أكدَّ هذا المعنى بنفي أن

[1]– شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 210. الضمير في(لها) للصّبا المذكورة في مطلع القصيدة الأعيشاب: تصغير(أعشاب).التحرُّش بالأعيشاب: الدخول بينها ليحرّك بعضها بعضاً بسبب تحريك الصّبا لها. السكرة: مصدر سكر فلان إذا زال صحوه.

[2]– كتاب مختصر المعاني، السعد التفتازاني(ت793هـ)، أبو سعيد سعد الدين مسعود بن عمر، تحقيق: محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط 1، 1430هـ– 2009م، ص 160.

[3]– المفصل في علوم البلاغة العربيّة، أ د عيسى علي عاكوب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ط 2، 1438هـ– 2017م، ص 216– 217.

[4]– خصائص التراكيب(دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، محمد محمّد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 4، 1416هـ– 1996م، ص 315.

[5]– ينظر: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1/ 210. من شرح البوريني.

تكون السَّكرةُ حاصلةٌ بالخمر، وأنَّ يكونَ أصحابُهُ يُدرِكونَ منِ الرَّائحةِ المسْكِرَةِ ما يُدرِكُهُ هو.

تقديم المفعول به:

المفعول به هو اسم يدل على من وقع عليه فعل الفاعل، وعرّفه الشريف الجرجاني(ت816هـ) بقوله:" هُو مَا وَقَعَ عَلَيهِ فِعلُ الفَاعِلِ بِغَيرِ واسِطَةِ حَرفِ جَرٍّ أو بِها؛ أي بِواسِطَةِ حَرفِ جَرّ، ويُسَمَّى أيضَاً: ظَرفاً لَغواً إذا كَانَ عَامِلُهُ مَذكُوراً، أو مُستَقِراً، إذا كَانَ مَع الاستِقرارِ أو الحَصُولِ مُقَدَّراً".[1]

الأصلَ في بناءِ الجملةِ الفعليَّةِ هو أن يتقدَّمَ الفعل يليه الفاعل ثمَّ المفعول به، إلّا أن هذا الترتيب النّحوي قد يتغير أحياناً فيتقدَّم المفعول به.[2]

وقد أشار سيبويه(ت180هـ) إلى الغاية والعلة من تقديم المفعول به وهي تسليطُ الضوءِ عليه وإبرازه للمتلقي، وليُفهِمَهُ أنَّهُ هو عُمدةُ الكلامِ، وأنَّه هو المقصودُ إيصاله من الكلامِ، يقولُ: " وَإن قَدمتَ المَفعُولَ وآخرتَ الفاعِلَ جرى اللَّفظُ كَما جرى في الأوَّلِ وذَلِكَ قولك: (ضَرَبَ زَيداً عبدُ الله)؛ لِأَنَّكَ إنَّما أَرَدتَ بِهِ مُؤَخَّراً ما أَردتَ بِهِ مُقَدَّماً، وَلَم تُرِد أن تَشغَلَ الفِعلَ بِأَوَّلَ مِنهُ وإن كَانَ مُؤَخَّراً في اللّفظِ، فَمِن ثُمَّ كَانَ حَدُّ اللَّفظِ أن يَكُونَ مُقدَّماً، وهُوَ عَرَبِيٌّ جَيِّدٌ كَثِيرٌ، كَأَنَّهُم إنَّما يُقَدِمُونَ الّذِي بَيانهُ أَهمُّ لَهُم وَهُم بِبَيانِهِ أعنَى، وَإن كَانا

[1]- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني(ت816هـ)، علي بن محمد، ضبطه وصححه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العليمة، بيروت، لبنان، ط 1، 1403هـ- 1983م، ص 224.

[2]- ينظر: الكتاب، ج1/ 34 وما بعدها، الخصائص، ج1/ 195، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، ج2/ 79، همع الهوامع، ج1/ 580.

جَمِيعاً يُهِمَّانِهِم ويَعنِيانِهِم".[1] أي أن سيبويه حصرَ تقديم المفعول به في إفادة العناية والاهتمام.

ومما جاءَ في القرآن الكريم على هذا الغرض قولُهُ تعالى: ﴿إِنْ يَمسَسكُمْ قَرحٌ فَقَدْ مَسَّ القَومَ قَرحٌ مِثْلُهُ وَتِلكَ الأَيامُ نُدَاولُهَا بَينَ النَّاسِ﴾،[2] فقد قدّم الله المفعول به(القومَ) ويعني بهم الكافرين على الفاعل(قَرحٌ)؛ لأنَّ اهتمامَهُ بالّذينَ أصابَهُم القرحُ من الكافرين، وليس المهم ذكر الفاعل أوّلاً وذلك مواساة للمسلمين، وتخفيفاً عنهم؛ لأنَّ ماسسَّهم من الفرح قد مسَّ الكافرين مثلُهُ، فهم سواءٌ فيما مسَّهم.[3]

وقد وافق ابن جني (ت392هـ) سيبويه(ت180هـ) في أن السبب أو العامل في تقديم المفعول به هو العناية والاهتمام بشأن المفعول، وبيَّنَ مراحل التقديم التي تتفاوت قوة وضعفاً، وكيف تكون العناية في كلِّ مرحلة أشد من المرحلة التي قبلها، واختلاف الأساليب لإبراز تلك العناية، فقد ركزّ على تقديم المفعول به، وأهميته البلاغية، وتظهر هذه الأهمية من ناحيتين: الأولى: تقديم المفعول به، والثانية: حذف الفاعل وإسناد الفعل إلى المفعول به، يقول:" أَصلُ وَضعُ المَفعُولِ أَن يَكُونَ فَضلَةً وبَعدَ الفَاعِلِ كـ(ضَرَبَ زَيدٌ عَمراً)، فَإذا عَناهُم ذكر المَفعُولِ قَدَّمُوهُ عَلَى الفَاعِلِ، فَقالُوا: (ضَرَبَ عَمراً زَيداً)، فَإذا ازدادَت عِنايتهم بِهِ قَدَّمُوهُ عَلَى الفِعلِ النَّاصِبِ، فَقَالُوا: (عَمراً ضَرَبَ زيد)، فَإن تَظاهَرَت العناية بِهِ عَقَدُوهُ على أَنَّهُ ربُّ الجُملَةِ، وتَجاوَزوا بِهِ حَدَّ كَونِهِ فَضلَةً، فَقالُوا: (عَمراً ضَرَبَهُ زَيدٌ)، فَجاءوا بِهِ مَجيئاً يُنافِي كونه فَضلَةً، ثُمَّ زادُوهُ على هَذِهِ الرُّتبَةِ فَقالُوا: (عَمرو ضَرَبَ زيد)، فَحَذَفُوا ضَميرَهُ ونَوَوهُ ولم يَنصُبُوهُ على ظاهِرِ أَمرِهِ؛ رَغبَةً بِهِ عَن صُورَةِ الفَضلَةِ،

[1]– الكتاب، ج1/ 34.

[2]– سورة آل عمران، الآية(140).

[3]– ينظر: الكشاف، ج1/ 418، البحر المحيط في التفسير، الأندلسي(ت745هـ)، أبو حيان أثير الدين محمد بن يوسف، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ، ج3/ 353.

وتَحامِياً لِنصبِهِ الدَّالِ على كَونِ غَيرِهِ صَاحب الجُملَةِ، ثُمَّ إِنَّهُم لم يَرضُوا لَهُ بِهَذِهِ المَنزِلَةِ حَتَّى صاغُوا الفِعلَ لَهُ، وبَنُوهُ عَلَى أَنَّهُ مَخصُوصٌ بِهِ، وأَلغُوا ذكر الفَاعِلِ مُظهَراً أو مُضمَراً، فَقالُوا: (ضُرِبَ عَمراً)، فاطُّرح ذكر الفَاعِلِ ألبتة، نعم وأسندوا بعض الأفعال إلى المفعول دون الفاعل ألبتة، وهو قولهم: أُولعت بالشيء، ولا يقولون: أولعني له كذا...".[1]

وتقديمُ المفعولِ بهِ على الفاعلِ كثيرٌ جدّاً في الشِّعرِ والنَّثرِ، ولكثرتِهِ يكادُ يكونُ مُطَّرِداً، بل يكادُ يكونُ أصلاً مُستقلّاً، كما أنَّ تقديمَ الفاعلِ عليه أصلٌ. قال ابن جني(ت392هـ):" وذَلِكَ أَنَّ المَفعُولَ قَد شاعَ عَنهُم، واطَّرَدَ مِن مَذاهِبِهِم كَثرةُ تَقَدُّمِهِ على الفاعِلِ، حَتَّى دعا ذاكَ أبا عَلِيٍّ إلى أَن قالَ: إِنَّ تَقَدُّمَ المَفعُولِ عَلى الفاعِلِ قِسمٌ قائِمٌ بِرَأسِهِ، كَمَا أَنَّ تَقَدُّمَ الفاعِلِ قِسمٌ أَيضاً قائِمٌ بِرأسِهِ، وإِن كَانَ تَقدِيمُ الفاعِلِ أَكثَرَ، وَقَد جاءِ بِهِ الاستِعمالُ مَجِيئاً واسِعاً".[2] وقال أيضاً:" والأَمرُ في كَثرَةِ تَقدِيمِ المَفعُولِ على الفاعِلِ في القُرآنِ وفَصِيحِ الكَلَامِ متعالم غير مستنكر، فَلَمَّا كثر وشاع تقديم المفعول على الفاعل كان الموضع له، حتى أنه إذا أخر فموضعه التقديم".[3]

وقد يتقدم المفعول على الفعل والفاعل معاً وذلك لإفادة معنى الاختصاص، يقول ابن الأثير عن قيمة هذا التَّقديم:" فَإِنَّ في قولِكَ: (زَيداً ضَرَبتَ)؛ تَخصِيصاً بِهِ بالضَربِ دُونَ غَيرِهِ، وذَلِكَ بِخِلافِ قَولِكَ: (ضَرَبتَ زَيداً)؛ لِأَنَّكَ إذا قَدَّمتَ الفِعلَ كُنتَ بالخَيارِ في إِيقاعِهِ على أَيِّ مفعولٍ شِئتَ، بِأَن تَقُولَ: ضَرَبتَ خالِداً، أو بَكراً، أو غَيرَهُما، وإِذا أَخَّرتَهُ لزم الاختصاص لِلمَفعولِ".[4]

---

[1]- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني الموصلي (ت392هـ)، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1420هـ- 1999م ، ج1/ 65.

[2]- الخصائص، ج1/ 295.

[3]- المصدر السابق، ج1/ 298.

[4]- المثل السائر،ج2/ 172.

ويمتنع تقديم المفعول به على الفاعل، وذلك في مسألتين: إحداهما: أن يخشى اللّبس ولم توجد قرينة تُبين الفاعل من المفعول، كقولك: (ضرب موسى عيسى)، والثَّانية: أن يحصر المفعول بـ(إنَّما)، نحو: (إنَّما ضَرَبَ زَيدٌ عَمراً)، وكذلك الحصر بـ(إلَّا)، نحو: (ما ضَرَبَ زَيدٌ إلَّا عَمراً).[1]

وقد علّل القزويني(ت739هـ) تقديم المفعول على الفاعل بقوله:" لِأَنَّ ذِكرَهُ أَهَمُّ والعنايةُ بِهِ أَتمُّ، فَيُقَدِّمَ المَفعُولَ على الفاعِلِ إذا كَانَ الغَرَضُ مَعرِفَةَ وقُوعِ الفِعلِ على مَن وَقَعَ عَلَيهِ لا وقُوعَهُ مِمَّن وَقَعَ مِنهُ".[2]

ولم يوافق الدكتور إبراهيم أنيس النحاة في جواز تقدّم المفعول به على الفاعل حين يؤمن اللبس، يقول:" فما قاله النحاة من جواز تقديم المفعول على فاعله حين يؤمن اللبس لا مسوّغ له من أساليب صحيحة ولا يعدو أن يكون رخصة مَنَّ بها علينا النحاة دون حاجة ملحّة إليها، غير أنَّا قد نقبلها في الشعر وذلك لأنَّ للشعر أسلوبه الخاص".[3]

ومن صور تقديم المفعول به في شعر ابن الفارض:

1- **تقديم المفعول به على الفاعل:** وهو كثير في شعر ابن الفارض، [4]ومنه قوله: البحر الطويل

---

[1]- ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج2/ 103 وما بعدها، شرح ابن عقيل، ج2/ 99، همع الهوامع، ج1/ 580 وما بعدها.

[2]- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت739هـ)، أبو المعالي جمال الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 3، ج2/ 166- 167.

[3]- من أسرار اللغة، د ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1966م، ص 230.

[4]- ينظر مثلا: شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 38، ج1/ 54، ج1/ 88، ج1/ 230، ج1/ 242، ج1/ 302، ج1/ 315، ج2/ 7، ج2/ 20، ج2/ 32، ج2/ 62، ج2/ 94، ج2/ 101، ج2/ 134، ج2/ 169، ج2/

هُوَ الحُبُّ فَاسلَمْ بِالحَشَا مَا الهَوَى سَهلٌ فَمَا اختَارَهُ مُضنَى بِهِ وَلَهُ عَقلُ [1]

ففي قوله: (اختَارَهُ مُضنَى) قدَّمَ المفعول به(الضمير المتصل بالفعل) على الفاعل(مُضنَى)، وكانَ حقُّ الفاعلِ أن يتقدَّمَ، وحقُّ المفعولِ أن يتأخَّرَ، لكنَّهُ قدَّمَهُ على الفاعل؛ لأنَّهُ أرادَ أن يُعظِمَ مقامَ الحبِّ ويُهوِلَ أمرَهُ، فالحبُّ لا يختارُ رجلاً يكونُ مريضاً بِهِ مرضاً مُخامِراً كلما قَرُبَ برؤه نكس، وكلما استقامَ أمره عكس، لأنَّ مَن عَلِمَ بضررِ شيءٍ وعاد إليهِ كانَ قليل العقل قطعاً.

وقوله: بحر الرَّمل

سِرُّكُمْ عِندِيَ مَا أَعلَنَهُ غَيرُ دَمعٍ عَندَمِيٍّ عَن دُمَيٍّ[2]

في قوله: (مَا أَعلَنَهُ غَيرُ دَمعٍ) قدّم فيه المفعول به وهو(الضمير المتصل بالفعل العائد على سِرُّكُم) على الفاعل(غَيرُ دَمعٍ)، وكانَ حقُّ المفعولِ أن يتأخَّرَ، ولكنَّهُ قدَّمَهُ وذلك لأنَّهُ أراد تعظيم هذا السرّ، فسرُّ المحبة الحقيقية لم يظهره غير دمع أحمر صارد عن الدم.

2- **تقديم المفعول بع على الفعل والفاعل:** وهو كثير في شعر ابن الفارض، [3]ومنه قوله: البحر الكامل

189، ج2/ 246، ج2/ 256، ج2/ 275، ج2، 305، ج2/ 325، ج2، 349، كشف الوجوه الغرّ، ص 50، ص 106، ص 112، ص 150، ص 158، ص 159، ص 163، ص 164ص 176، ص 186، ص 193، ص 234.

[1]- المصدر السابق، ج2/ 152.

[2]- شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 125. أعلنه: أظهره. عندميّ: نسبة إلى العندم وهو نبت أحمر. دُميّ: تصغير(دم).

[3]- ينظر مثلاً: المصدر السابق، ج1/ 40، ج1/ 52، ج1/ 165، ج1/ 171، ج1/ 181، ج1/ 223، ج1/ 239، ج1/ 242، ج1/ 262، ج2/ 305، كشف الوجوه الغرّ، ص 62، ص 88، ص 224.

أَلِفَ الصُّدُودَ وَلِي فُؤَادٌ لَمْ يَزَلْ مُذْ كُنتُ غَيرَ وِدَادِهِ لَمْ يَأْلَفِ[1]

قدَّمَ المفعول به(غيرَ وِدَادِهِ) على الفعل والفعل وهما قوله: (لَمْ يَأْلَفِ)؛ لإفادة معنى الاختصاص، اختصاص الحب بالحبيب، فالشَّاعرُ يقول: اعتادَ الحبيبُ صدوده عنِّي وبعده مني، وقلبي غير آلفٍ سوى وداد هذا المحبوب في قربِهِ وبعادِهِ.

وقوله أيضاً: البحرالطويل

فَقَالَتْ: هَوَى غَيرِي قَصَدتَ، وَدُونَهُ اقـ تَصَدتَ، عميَّاً، عَن سَواءِ مَحَجَّتِي[2]

قدّمَ المفعول به(هَوَى) على الفعل والفاعل، وهما قولُهُ: (قَصَدتَ)؛ وذلك لتوجيه عناية المتلقي إلى المفعول، فالبيت في مقام الإخلاص والمحبوبة تتهمُ الشَّاعر بأنَّهُ غير مخلص في محبَّتِهِ لها، بل جعلَ منها وسيلةً لتحقيقِ غايته والتي هي حبّه لنفسِهِ وحظوظِها.

تقديم شبه الجملة:

شبه الجملة لغةً: جاء في معجم مقاييس اللغة(395هـ): " الشِّينُ والباءُ وَ الهاءُ أَصلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ على تَشابُهِ الشَّيءِ وَتَشاكُلِهِ لَوناً وَوَصفاً، يُقالُ شِبهٌ وَشَبَهٌ وَشَبِيهٌ".[3]

[1]– المصدر نفسه، ج1/ 302.

[2]– كشف الوجوه الغرّ، ص 67. الاقتصاد: القصد، وهو الوسط بين الطرفين. العمي: الأعمى. سواء: الطريق. قصده: وسطه. المحجّ: طريقة واضحة مسلوكة.

[3]– معجم مقاييس اللغة، ابن فارس القزويني(ت395هـ)، أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1399هـ– 1979م، مادة(شبه).

وفي لسان العرب(711هـ):" الجُملَةُ: وَاحِدةُ الجُمَلِ، وَالجُملَةُ: جَمَاعَةُ الشَّيءِ، وَأَجمَلَ الشَّيءَ: جَمعَهُ عَن تَفرِقَةٍ".[1]

اصطلاحاً: يُقصدُ بشبهِ الجملةِ في الاصطلاحِ النَّحويِّ الظرف وحرف الجر الأصليّ مع المجرور.[2]

والأصلُ في شبهِ الجملةِ أن تتأخَّرَ عن العاملِ فيها، ولكن قد يختلفُ هذا الترتيب فيتقدّم ما حقه التَّأخير ويتأخر ما حقه التَّقديم، وقد تناولَ ابنُ الأثير(ت637هـ) شبهَ الجملةِ متقدِّمةً على العاملِ، ويكونُ ذلكَ إمّا في الإثباتِ أو في النفي، يقولُ:" وأمَّا تَقدِيمُ الظَّرفِ، فَإنَّهُ إذا كَانَ الكَلَامُ مَقصُوداً بِهِ الإثبات، فَإنَّ تَقدِيمَهُ أَولَى مِن تَأخِيرِهِ، وفائدتُه إسنادُ الكلامِ الواقعِ بعدَه إلى صاحب الظرف دون غيره، فإذا أُريدَ بَالكَلَامِ النَفي فَيُحسَنُ فيهِ تقديم الظَّرفِ وتأَخِيره، وكلا هذين الأَمرَينِ لَهُ مَوضِعٌ يَختَصُّ بِهِ، فَإنَّ تَقدِيمَهُ في النَّفي، فَإنَّه يُقصَدُ بِهِ تَفضِيلُ المَنفِي عَنهُ على غَيرِهِ، أمَّا تَأخِيرُهُ فَإنَّهُ يُقصَدُ بِهِ النَّفي أَصلاً مِن غَيرِ تَفضِيلٍ".[3]

وقد ذهبَ العلويُّ(ت745هـ) إلى أنّ الظرف يلزم التَّقديم على عاملِهِ إذا جاءَ في سياقِ الإثباتِ، وعلّلَ ذلكَ بقولِهِ:" لأنَّ تَقدِيمَهُ إنَّما يَكُونُ لِغَرَضٍ لا يَحصَلُ مع تَأخِيرِهِ".[4]

ويُشيرُ إلى أنَّ تقديمَ الظَّرفِ على عاملِهِ يكونُ على وجهين: **أحدهُما:** الدلالةُ على الاختصاص، كقولِهِ تعالى: ﴿أَلَا إِلَى اللهِ تَصِيرُ الأُمُورُ﴾؛[5]لأنَّ المعنى أن اللهَ تعالى

[1]– لسان العرب، مادة(جمل).
[2]– ينظر: شرح ابن عقيل، ج1/ 154.
[3]– المثل السائر، ج2/ 177.
[4]– الطراز، ج2/ 39.
[5]– سورة الشورى، الآية(53).

مختَّصٌ بِصيرورةِ الأُمورِ إليهِ دونَ غيرِهِ، **وثانيهُما:** مراعاةُ المُشاكلةِ لرؤوسِ الآياتِ في التَّسجيعِ، كقولِهِ تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَومَئِذٍ ناظِرَةٌ إِلَى رَبِّها ناظِرةٌ﴾،[1] فالتَّقديمُ هنا من أجلِ المُطابقةِ اللَّفظيَّةِ في تناسُبِ الآياتِ وتشاكِلها.[2]

ومن صور تقديم شبه الجملة في شعر ابن الفارض:

1- **تقديم الجار والمجرور**: وهو كثيرٌ في شعر ابن الفارض،[3] ومنه قوله: البحر الكامل

زِدْنِي بِفَرطِ الحُبِّ فِيكَ تَحَيُّرًا وَارحَمْ حَشَى بِلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرًا[4]

فموضعُ الشَّاهدِ في قولِهِ: (بِلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرًا) قدَّمَ فيهِ الجار والمجرور(بِلَظَى هَوَاكَ) على العاملِ فيهما وهو قوله: (تَسَعَّرًا)، وكانَ حقُّ العاملِ أن يتقدَّمَ، وحقُّ المعمولِ أن يتأخَّرَ، ولكنَّهُ قدَّمَهُ لأنَّهُ أرادَ توجيه عناية المتلقي على ما أصابَهُ مِن نارِ المحبَّةِ، فالخطابُ للمحبوبِ الحقيقيّ وهو الحقُّ سُبحانه وتعالى، وفعلُ الأمرِ خرجَ إلى الدُّعاءِ،

[1]- سورة القيامة، الآية(22).

[2]- ينظر: الطراز، ج2/ 39- 40.

[3]- ينظر مثلاً: شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 36، ج1/ 54، ج1/ 83، ج1/ 102، ج1/ 177، ج1/ 216، ج1/ 228، ج1/ 239، ج1/ 242، ج1/ 262، ج1/ 273، ج1/ 287، ج1/ 288، ج1/ 299، ج1/ 303، ج1/ 317، ج1/ 335، ج1/ 348، ج2/ 58، ج2/ 99، ج2/ 180، ج2/ 182، ج2/ 190، ج2/ 215، ج2/ 216، ج2/ 217، ج2/ 269، ج2/ 298، ج2/ 302، ج2/ 305، ج2/ 316، كشف الوجوه الغرّ، ص 39، ص 41، ص 60، ص 77، ص 99، ص 110، ص 181، ص 182، ص 194، ص 222، ص 223، ص 227، ص 235، ص 242، ص 252.

[4]- المصدر السابق، ج1/ 345. فرط: اسم مصدر من الإفراط في الشَّيء، وهو المجاوزة في الحدّ. الحشى: ما في البطن. اللّظى: لهب النّار الخالص لا دخان فيه. تسعّر: اتّقد والتهب.

وعليهِ يكونُ المعنى: يا ربّ أمّدني بما يُقرِّبُني إليكَ، وزدني تقوى، وارحم حشىً قد توَّقدَ واشتعلَ بنارِ محبتِكَ وعشقِكَ.

وقوله أيضاً: البحر الطويل

بِفَرطِ غَرامِي ذِكرَ قَيسٍ بِوَجدِهِ وَبَهجَتِها لُبنَى أَمَتُّ وأَمَّتِ[1]

فقولُهُ: (بِفَرطِ غَرامِي) جار ومجرور متقدمان على العاملِ فيهما وهو قولُهُ: (أَمَتُّ)، وكانَ حقُّ المعمولِ أن يتأخَّرَ ولكنَّهُ قدَّمَهُ؛ وذلكَ لأنَّهُ أرادَ أن يعطي مزيداً من القوةِ والأهميَّةِ لقوةِ الحبِّ وغلبتِهِ، فقد فاقَ بوجدِهِ على كلِّ المحبِّينَ كما فاقَت بهجتها على كلِّ المحبوباتِ.

وقوله: البحر الطَّويل

وَمِنْ أَجلِهَا طابَ افتِضَاحِي وَلَذَّ لِي اطِّ رَاحِي وَذُلِّي بَعدَ عِزِّ مَقَامِي[2]

فقوله: (وَمِنْ أَجلِهَا طابَ افتِضَاحِي) قدَّمَ فيه شبه الجملة(مِنْ أَجلِهَا) على الفعل العامل فيها(طَابَ)؛ وذلك ليُفيدَ معنى الاختصاص، أي أنَّهُ لو لم يكُن الافتضاحُ بسببِ هذهِ المحبوبةِ ومن أجلِها لما طابَ، إذ طابَ وهو لا يطيبُ ، لكنَّهُ ما دامَ من أجلِها وحدَها لا من أجلِ أحدٍ سواها، فإنَّهُ طابَ ويطيبُ.

[1]– المصدر نفسه، ج1/ 223. الفرط: اسم مصدر من الإفراط والغلبة. الغرام: الولوع والعذاب . قيس: قيس بن الملوذَح العامري، وهو المشهور بمجنون عامر. الوجد: مصدر وجد به وجداً، إذا أحبَّه. لُبنى: اسم امرأة محبوبة. أَمَتُّ: من الإماتة، أصله أموت. أَمَّتِ: فعل ماض من امَّ فلان فلاناً.

[2]– شرح ديوان ابن الفارض، ج2/ 215. الاقتضاح: ظهور العيب. الاطِّراح: السُّقوط.

2- **تقديم الظرف:** وهو كثيرٌ في شعر ابن الفارض،[1] ومنه قوله: البحر الكامل

مَا بَينَ ضَالِ المُنحَنَى وَظِلَالِهِ ضَلَّ المُتَيَّمُ واهتَدَى بِضَلَالِهِ[2]

فقولُهُ: (بَينَ) ظرفٌ مقدَّمٌ على عاملِهِ وهو الفعل: (ضَلَّ)، وكانَ حقُّ الظَّرفِ أن يتأخَّرَ، ولكنَّ الشّاعرَ قدَّمَهُ لأنَّه أرادَ التنبيه على أهميةِ الحيرةِ فهي فرعٌ من المحبَّة التي هي" الغايَةُ القُصوى من المَقاماتِ والذُروةُ العُليا من الدَرجاتِ".[3] فالحيرةُ في اللهِ تعالى هي عينُ الهدايةِ إليهِ، فقد تاهَ المُتيمُ وكانَ آخرَ ضلالِهِ بهِ أوَّلُ هدايتِهِ بِهِ، فقدَّمَ الظَّرفَ تنبيهاً على أهميتِهِ وللعنايةِ بهِ.

وقوله أيضاً: بحر الرَّمل

وَلَنا بالشِّعَبِ شَعبٌ جَلَدِي بَعدَهُمْ خانَ وصَبرِي كاءَ كَي[4]

فموضعُ الشاَّهدِ في قولِهِ: (بَعدَهُمْ خانَ) قدَّمَ فيه الظَّرف على الفعلِ العاملِ فيهِ وهو قوله: (خانَ)، وكان حقُّ العاملِ أن يتقدَّمَ، وحقُّ المعمول أن يتأخَّرَ، ولكنَّهُ قدَّمَهُ لأنَّهُ أرادَ التنبيه إلى ما أصابَهُ من حزنٍ وآلامٍ بعدَ فراقِ الأحبَّةِ، فقوتُهُ قد خانَتهُ وضعف صبره، فقدَّمَ الظَّرفَ تنبيهاً على أهميتِهِ وللعنايةِ بهِ.

---

[1]- ينظر مثلاً: المصدر السابق: ج1/ 123، ج1/ 194، ج1/ 243، ج1/ 260، ج1/ 289، ج1/ 302، ج1/ 315، ج1/ 327، ، ج2/ 181، ج2/ 257، كشف الوجوه الغرّ، ص 43، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ج2/ 3. ضال: نوع من السدر وأظنه البري. المنحنى: موضع وهو في الأصل مكان ينحني فيه الوادي وينعرج. الظلال: جمع(ظل) وهو نقيض الضح. ضلّ: خلاف الهدى.

[3]- حقائق عن التصوف، العارف بالله الحلبي(ت1412هـ)، عبد القادر بن عبد الله، دار العرفان، سوريا، حلب، ط 16، 1428هـ- 2007م، ص 321.

[4]- شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 144. الشِّعب بكسر الشِّين: الطريق في الجبل ومسيل الماء في بطن أرض، أو ما انفرج بين الجبلين. والشَّعب بفتح الشِّين وسكون العين: القبيلة العظيمة. الجَلَد: مُحركة القوّة. خان: من الخيانة خلاف الوفاء.

تقديم خبر الأفعال الناقصة:

الأفعالُ النَّاقصة هي أفعالٌ تدخلُ على الجملةِ الاسميَّةِ فترفعُ المبتدأَ ويسمَّى اسمها وتنصبُ الخبر ويسمَّى خبرها،[1] نحو قوله تعالى: ﴿كَانَ النَّاسُ أُمَّةً واحِدةً[2]﴾.

والأصلُ في الاسم أن يلي الفعل الناقص، ثمَّ يأتي بعدَهُ الخبر، وقد يختلفُ هذا التَّرتيب فيتقدّم خبرُهُ على اسمِهِ، وقد جَوَّزَ ابنُ جني(ت392هـ) تقديم خبرِ كانَ وأخواتها على أسمائِها، وعليها نفسها، وكذلك خبر ليس، نحو: (كانَ قائماً زيدٌ)، و(قائماً كان زيدٌ)، وكذلك تقول: (ليس قائماً زيد)، و(قائماً ليس زيد).[3]

وقد علَّلَ ابن يعيش(ت643هـ) جواز تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها بأنَّه في حكم المفعول به وامتناع تقديم اسمها عليها؛ لأنَّه في حكم الفاعل، يقول:" لما كان المرفوع فيها كالفاعل، والفاعل لا يجوز تقديمه على الفعل لم يجز تقديم أسماء هذه الأفعال عليها، ولما كان المفعول يجوز تقديمه على الفاعل وعلى الفعل نفسه، جاز تقديم أخبار هذه الأفعال على أسمائها وعليها نفسها ما لم يمنع من ذلك مانع".[4]

---

[1]- ينظر: الجمل في النحو، الفراهيدي(ت170هـ)، تحقيق: د فخر الدين قباوة، ط 5، 1416هـ- 1995م، ص144، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج1/ 226، همع الهوامع، ج1/ 408- 409.

[2]- سورة البقرة، الآية(213).

[3]- ينظر: الخصائص، ج2/ 384- 385، اللمع، ص 37.

[4]- شرح المفصل، ج4/ 367- 368.

وقد اختلف النحاة في جواز تقديم خبر ليس وما دام وما زال،[1] ولكن ابن مالك(ت672هـ) أجاز تقديم كل أخبار الأفعال الناقصة، يقول:" توسيط أخبارها كلها جائز، ما لم يمنع مانع أو موجب". [2]

ويمتنع تقديم خبر الفعل الناقص إذا كان إعراب الاسم والخبر غير ظاهر فلا يمكن تمييز أحدهما من الآخر في حال عدم ظهور حركة الإعراب، ففي هذه الحالة يمتنع تقديم الخبر لأمن اللبس، نحو: (كان صاحبي عدوي)، (كان أخي رفيقي)، أو إذا كان الخبر محصوراً بـ(إلَّا)، نحو قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُم عِندَ البَيتِ إلَّا مُكَاءً﴾.[3] أو إذا في الخبر ضمير يعود على شيء في الاسم، نحو: (كان غلامُ هند مبغضها).[4]

ومن صور تقديم خبر الأفعال الناقصة:

1- **تقديم الخبر على الاسم:** وقد كان تقديم الخبر على الاسم كثيراً في شعر ابن الفارض،[5] ومنه قوله: البحر الخفيف

---

[1]- لتفصيل الخلاف في هذه المسألة ينظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1/ 126 وما بعدها.

[2]- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ابن مالك الطائي(627هـ)، أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، 1387هـ- 1969م، ص 54، شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك الطائي(ت672هـ)، تحقيق: د عبد الرحمن السيد- محمد بدوي المختون، دار هجر، ط 1، 1410هـ- 1990م، ج1/ 348.

[3]- سورة الأنفال، الآية(35).

[4]- ينظر: شرح ابن عقيل، ج1/ 272- 273، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، الأشموني(ت900هـ)، أبو الحسن نور الدين علي بن محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط 1، 1419هـ- 1998م، ج1/ 231.

[5]- ينظر مثلاً: شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 129، ج1/ 151، ج1/ 165، ج1/ 314، ج1/ 326، ج2/ 86، ج2/ 164، ج2/ 170، ج2/ 173، ج2/ 275، ج2/ 220، ج2/ 322، كشف الوجوه الغرّ، ص 67، ص 80، ص 89، ص 90، ص 92، ص 198، ص 246.

وَتَلَافِي إِنْ كَانَ فِيهِ ائتِلَافِي بِكَ عَجِّلْ بِهِ جُعِلْتُ فِداكا[1]

فموضع الشاهد في قوله: (كَانَ فِيهِ ائتِلَافِي) قدَّم فيه خبر كان وهو شبه الجملة(فيه) على اسمها وهو قوله: (ائتِلَافِي)، وكان حقُّ الاسم أن يتقدَّم وحق الخبر أن يتأخَّر، ولكنَّه قدَّمه؛ وذلك لبيان أهمية أن الائتلاف يجب أن يكون بالله فإن الاستئناسَ بتجليهِ وشهود مظاهره في كلِّ شيء يجعل الإنسان يتمتع بلذيذ الشهود، فشهود الإنسان نفسه وائتلافه بحضورها حجاب له عن شهود ربِّه.

وقوله أيضاً: البحر الكامل

يا ساكِنِي البَطحَاءِ هَلْ مِنْ عَودَةٍ أَحيَا بشها يا ساكِنِي البَطحَاءِ
إِنْ يَنقَضِي صَبرَي فَلَيسَ بِمُنقَضٍ وجدِي القَدِيمُ بِكُمْ وَلا بُرَحائِي[2]

فقوله: (بِمُنقَضٍ) خبر ليس مقدَّم، وكان حقُّه التأخير ولكنَّه قدَّمه؛ وذلك ليؤكد أنَّ حبَّه القديم لساكني البطحاء لا يفنى ولا ينقطع حتَّى وإن انقطع صبره، فالوجد أكثر من الصبر، فقدم الخبر لبيان أهمية حبّه.

2- **تقديم الخبر على الاسم والفعل الناقص:** وقد كان تقديم الخبر على الاسم والفعل الناقص نادراً في شعر ابن الفارض،[3] يقول: البحر الطويل

[1]- المصدر السابق، ج1/ 314. تلافي: هو التلف والزوال. الائتلاف: مصدر من ائتلف به، أي صارت له به أُلفة.

[2]- شرح ديوان ابن الفارض، ج2/ 32. الساكنون: القاطنون. البطحاء والأبطح: مسيل واسع فيه دقاق الحصى، جمعه(أباطح وبطاح وبطائح).

[3]- ينظر مثلاً: المصدر السابق، ج1/ 66، ج1/ 227.

تَخَيُّلَ زُرِرٍ كَانَ زَورُ خَيالِها لِمُشبِهِهِ عَن غَيرِ رُؤيا وَرُؤيَتِي[1]

قدّم الخبر(تَخَيُّلَ زُرِرٍ) على الفعل الناقص والاسم، وهما قوله: (كَانَ زَورُ خَيالِها)؛ وذلك لتعظيم ما يتوهم به، فطيف المحبوبة كان عبارة عن محض تزوير عليها فالصورة التي ظهرت له بها لا تشبه شيئاً ولا يشبهها شيء، فذلك التخيُّل قد صدر عن غير رؤيا منامية وعن غير رؤية في اليقظة بل في عالم الانسلاخ عن النوم واليقظة، فقدّم الخبر لأنَّه أراد التنبيه إلى عظمة هذا التخيُّل.

تقديم الحال:

الحالُ وصفٌ يُؤتى به لبيانِ هيئةِ صاحبِهِ حينَ وقوعِ الفعل، وعرَّفه ابنُ جنيّ(ت 392هـ) بقولِهِ:" الحَالُ وَصف هيئة الفاعل أو المفعول به، وأمّا لفظها فهي نكرة تأتي بَعدَ مَعرِفَةٍ قد تمَّ عَلَيها الكَلام وتلك النكرة هي المعرفة في المعنى".[2]

والأصل في الحال أن تأتي بعد عاملها وصاحبها، ولكن قد يتغيَّر هذا الترتيب فيتقدَّم ما حقّه التَّأخير، ويتأخَّر ما حقّه التقديم، ويرى سيبويه(ت180هـ) أنَّ الحال لا يجوز أن تتقدَّم على عاملها الظرف والجار والمجرور، فلا يقال: (قائماً فيها رجلٌ)، فلا يجوز تقديم الحال(قائماً) على العامل فيها.[3]

أمّا الفراء(ت207هـ) والأخفش(ت215هـ) فقد جوَّزا تقدُّم الحال على عاملها شبه الجملة بشرط أن يتقدم المبتدأ على الحال، نحو: (زيد قائماً في الدار)؛ وذلك بناء على مذهبهما

[1]– المصدر نفسه، ج1/ 222. التخيُّل: التوهُّم. الزُّور بضم الزاي: الكذب. الزُّور بفتح الزاي: الزيارة. الخيال: عبارة عن طيف الخيال. الرؤيا: مصدر رأى في منامه. الرؤية: مصدر رأى في اليقظة.

[2]– اللمع، ص 62.

[3]– ينظر: الكتاب، ج2/ 124.

من قوة الظرف، حتَّى جاز أن يعمل بلا اعتماد- في الظاهر- ، وقد أجازا في قولهم: (فداء لم أبي وأمي) أن يكون(فداء) حالاً والعامل فيه (لك)، أمَّا مع تأخُّر المبتدأ فإنهما وافقا سيبويه في المنع، فلا يجوز تقديم الحال على عاملها الضعيف.[1]

و وافقهم ابن الحاجب(ت646هـ) ؛إذ يقول:" لا يتقدّم الحال على العامل المعنويّ، بخلاف الظّرف، ولا على المجرور في الأصح".[2]

أمّا بالنسبة إلى تقديم الحال على العامل المتصرف فقد منعه الفرّاء(ت207هـ) وعلل ذلك بقوله:" لأنَّه يؤدي إلى أن يتقدَّم المضمر على المظهر، فإنَّه إذا قال: (راكباً جاء زيد) ففي(راكب) ضمير(زيد)، وقد تقدَّم عليه، وتقديم المضمر على المظهر لا يجوز".[3]

أمَّا المُبرِّد(ت285هـ) فقد ذهب إلى جواز ذلك؛ لأنَّه" جاز فيها كل ما يجوز في المفعول به من التَّقديم والتَّأخير، إلَّا أنَّها لا تكون إلَّا نكرة وإنَّما جاز ذلك فيها لأنَّه مفعولة فكانت كغيرها ممَّا ينتصب بالفعل، تقول: (جاء راكباً زيد) كما تقول: (ضرب زيداً عمرو) و(راكباً جاء زيد)... وقول الله عز وجل عندنا على تقديم الحال والله أعلم ذلك: ﴿خُشَّعاً أَبصَارُهُمْ يَخرُجُونَ مِنَ الأَجدَاثِ[4]﴾".[5]

---

[1]- ينظر: شرح الرّضي على الكافية، الرضي الاستراباذي(ت686هـ)، نجم الدين محمد بن الحسن، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، بنغازي، ط 2، 1996م، ج2/ 24، شرح الأشموني، ج2/ 23، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، الصبان الشافعي(ت1206هـ)، أبو العرفان محمد بن علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1417هـ- 1997م، ج2/ 271.

[2]- الكافية في علم النحو، ابن الحاجب(ت646هـ)، أبو عمرو جمال الدين عثمان بن عمر، تحقيق: د صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2010م، ص 24.

[3]- أسرار العربية، ابن الأنباري(ت577هـ)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط 1، 1420هـ- 1999م، ص 151.

[4]- سورة القمر، الآية(7).

[5]- المقتضب، ج4/ 168- 169.

وتبعه في ذلك ابن جني(ت392هـ)،[1] وإلى مثل هذا ذهب ابن الأنباري(ت577هـ)،[2]والقول نفسه مع ابن يعيش(ت643هـ) من حيث جواز تقديم الحال على العامل المتصرف، وعلى المشتقات التي تعمل عمل الفعل، وما أشبهه من الصفات يجوز تقديم الحال عليه إذا كان عاملاً فيها، فتقول: (زيدٌ ضاربٌ عمراً قائماً)، و(قائماً زيدٌ ضاربٌ عمراً)، وكذلك اسم المفعول والصفة المشبهة باسم الفاعل.[3]

أمّا عن تقديم الحال على صاحبها المجرور بحرف جر أصيل، فلا يجوز فلا يُقال: (مررت جالساً بزيد) أو(مررت جالسة بهند)، [4]ويُعلَّل ذلك بأنَّ" تعلق العال بالحال ثانٍ لتَعَلُّقه بصاحبه فتحقه إذا تعدى لصاحبه بواسطة أن يتعدى إليه بتلك الواسطة، لكن منع من ذلك خوف التباس الحال بالبدل، وأن فعلا واحداً لا يتعدَّى بحرف واحد إلى شيئين، فجعلوا عوضاً من الإشراك في الواسطة التزام التأخير".[5]

أمّا صاحب الحال المجرور بحرف جر زائد يجوز تقديم حاله عليه، يقول الأزهري(ت905هـ):" يجوز تقديم الحال على صاحبها المجرور به اتفاقاً، كما يجوز التقديم على الفاعل والمفعول نحو: (ما جاءني راكباً من أحد)، و(ما رأيت راكباً من أحد)".[6]

ويمتنع تقديم الحال على صاحبها المجرور بالإضافة سواء كانت الإضافة محضة نحو: (عرفت قيام هند مسرعة)، فلا يُقدم(مسرعة) على(هند)؛ لئلا يفصل بين المضاف

[1]- ينظر: اللمع، ص 62.
[2]- ينظر: أسرار العربية، ص 151.
[3]- ينظر: شرح المفصل، ج2/ 8.
[4]- ينظر: اللمع، ص 63.
[5]- شرح التسهيل، ج2/ 336، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج2/ 15، همع الهوامع، ج2/ 307.
[6]- شرح التصريح على التوضيح، ج1/ 591.

والمضاف إليه ولا على (قيام) الذي هو المضاف؛ لأنَّ نسبة المضاف من المضاف إليه كنسبة الصلة من الموصول، فلا يتقدَّم عليه شيء من معمولاته، أم غير محضة نحو: (هذا شارب السويق ملتوياً الآن أو غداً). [1]

ومن صور تقديم الحال في شعر ابن الفارض:

1- تقديم الحال على عامله وصاحبه: وهو قليل في شعر ابن الفارض، [2]ومنه قوله: بحر الرَّمل

سائِقُ الأَظعانِ يَطوِي البِيدَ طَيَّْ مُنعِماً عَرِّجْ على كُثبانِ طَيَّْ[3]

فقوله: (مُنعِماً) حال مُقدَّم على عامله وصاحبه وهما قوله: (عَرِّجْ)، وكان حقُّ الحال أن يتأخَّر عنهما، ولكنَّه تقدَّم ليُفيدَ التنبيه على أَنَّ طلبَ التَّعريجِ منه ليسَ استعلاءً عليه، بل يطلبُهُ منه تفضُّلاً منه إن فعلَهُ، فهو احتراس ليُعلَمَ أنَّ الطَّلَبَ في حقيقته دُعاءٌ متوجِّهٌ من أدنى إلى أعلى فيه معنى التَّرجِّي والتَّوَسُّل، فقدَّم الحال بغرض الثَّناء والتعظيم لسائق الأظعان.

[1]- ينظر: همع الهوامع، ج2/ 307.

[2]- ينظر مثلاً: شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 36، ج1/ 50، ج1/ 106، ج1/ 167، ج1/ 302، ج1/ 319، ج2/ 57.

[3]- شرح ديوان ابن الفارض، ج1/ 35. الأظعان: جمع(ظعينة)، وهي الهودَج فيه امرأة أم لا. يطوي: مضارع طوى الأرض إذا قطعها. البيد: جمع(بيداء)، وهي الفلاة. طيّ(الأولى): مصدر(طَوى- يطوي)، والوقوف عليه بالسكون لغة. منعماً: اسم فاعل من أنعم عليه إذا تفضّل. الكثبان: جمع(كثيب)، وهو التَّل من الرّمل. طيّ(الثانية): اسم لأبي قبيلة سُمِّي بذلك من الطاءة، وأصله الهمز، فَخُفِّفَ. وصاحب الحال هو الضمير المستتر في(عَرِّجْ).

2- تقديم الحال على صاحبه: وهو قليل في شعر ابن الفارض،[1] ومنه قوله:

البحر الكامل

وَالصَّبرُ صَبرٌ عَنهُمُ وَعَلَيهِمِ عِندِي أَراهُ إِذا أَذى ازَّاذا[2]

فموضعُ الشَّاهدِ في قولِهِ: (أَذى) حال مقدَّم على صاحبه وهو قوله(ازَّاذا)، وكان حقُّه التَّأخير ولكنَّه قدَّمَه وذلك لتعظيم مكانة الأحبة ، فصبره على هجرهم وعدم لقائهم مرّ لا قدرة له على تحمُّله، وأمّا صبره عليهم بأن يتحمل جفاهم ويطلب رضاهم يراه حلواً مقبولاً في حال كونه أذى.

خاتمة:

قام هذا البحث على دراسة حالات التَّقديم والتَّأخير في شعر ابن الفارض، وذلك من خلال استخراج الأبيات ودراستها نحويَّاً وفق كل حالة، وبيان الغرض البلاغيّ لمعنى كل بيت، وتحديد نسبة لكل صورة من صور التَّقديم، وقد توَّصل البحث إلى نتائج، وأهمها:

- يعدُّ أسلوب التَّقديم والتَّأخير أحد الأساليب البلاغية التي يظهرُ تمكُنَ الشَّاعرِ وقدرته على الاختيار في تقديم ما يريد تقديمه وهذا يغني الدلالة، وهو بهذا أكثر مباحث التركيب تحقيقاً للانحراف والعدول عن الأصل.

[1]- ينظر مثلا: المصدر السابق، ج1/ 144، ج1/ 184، ج1/ 235، ج1/ 264، ج1/ 276، ج2/ 74، ج2/ 130.

[2]- المصدر نفسه، ج1/ 194. الصَّبر: نقيض الجزع، وهو عُصارة شجر مرّ. ازاذا: نوع من الثمر.

- تعدُّ ظاهرة التَّقديم والتَّأخير من أبرزِ خصائصِ الأسلوبِ في شعر ابن الفارض، وذلك يعدُّ دليلاً علة كثرةِ الأشياءِ التي يُوليها ابنُ الفارض عنايةً واهتماماً، وكثرةُ الاولويات تدلُّ على تعدُّد المعاني واختلافها، وهذه المعاني يجمعُها مشتركٌ واحدٌ هو (المحبَّةُ الإلهيَّةُ).
- تعددت مظاهر التَّقديم والتَّأخير عندَه ممّا أدى إلى تحقيقِ معاني ودلالات جديدة لا يصلُ إليها التركيبُ الأصليُّ، ولعل أكثرها تقديم شبه الجملة(من الجار والمجرور) سواء كان العامل فيها المبتدأ أو الفعل، وذلك لما للجارِ والمجرورِ من الحريَّةِ في التنقُلِ داخلَ التركيبِ حيث توسعَ فيه النُّحاةُ توسعاً كبيراً، ويليه تقديم المفعول به.
- تنوعت أغراضُ التَّقديم والتَّأخير في شعره ولعلَّ أهمها العناية بالمقدَّم والاهتمام به.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- ابن الفارض والحبّ الإلهي، د محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، القاهرة، ط 2.
- أساس البلاغة، الزمخشري(ت 538هـ)، أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1419هـ- 1998م.
- أسرار العربية، ابن الأنباري(ت577هـ)، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط 1، 1420هـ- 1999م.
- الأصول في النحو، ابن السراج(ت316هـ)، أبو بكر محمد بن السري، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
- الإكسير في علم التفسير، الطوفي(ت716هـ)، أبو الربيع نجم الدين سليمان بن عبد القوي، تحقيق: عبد القادر حسين، دار الأوزاعي، الدوحة، ط 2، 1409هـ- 1989م.
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ابن الأنباري(ت577هـ)، المكتبة العصرية، ط 1، 1424هـ- 2003م.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر.

- الإيضاح في شرح المفصل، ابن الحاجب(ت646هـ)، أبو عمر جمال الدين عثمان بن عمر، تحقيق وتقديم: د موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينيَّة، إحياء التراث الإسلامي، العراق.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني(ت739هـ)، أبو المعالي جمال الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 3.
- البحر المحيط في التفسير، الأندلسي(ت745هـ)، أبو حيان أثير الدين محمد بن يوسف، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ.
- البرهان في علوم القرآن، الزركشي(ت794هـ)، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى البابي الحلبي وشركائه ثم صوّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1376هـ- 1957م.
- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ابن مالك الطائي(627هـ)، أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، 1387هـ- 1969م.
- الجمل في النحو، الفراهيدي(ت170هـ)، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، تحقيق: د فخر الدين قباوة، ط 5، 1416هـ- 1995م.
- حقائق عن التصوف، العارف بالله الحلبي(ت1412هـ)، عبد القادر بن عبد الله، دار العرفان، سوريا، حلب، ط 16، 1428هـ- 2007م.
- حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، الصبان الشافعي(ت1206هـ)، أبو العرفان محمد بن علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1417هـ- 1997م.

- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، السيوطي(ت911هـ)، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، ط 1، 1378هـ- 1967م.
- الخصائص، ابن جني الموصلي(ت392هـ)، أبو الفتح عثمان بن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4.
- خصائص التراكيب(دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)، محمد محمّد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 4، 1416هـ- 1996م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، الدار النموذجية.
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، الأشموني(ت900هـ)، أبو الحسن نور الدين علي بن محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط 1، 1419هـ- 1998م.
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل الهمذاني(ت769هـ)، أبو محمد بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، دار مصر، سعيد جودة السحار وشركاه، ط 20، 1400هـ- 1980م.
- شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك الطائي(ت672هـ)، تحقيق: د عبد الرحمن السيد- محمد بدوي المختون، دار هجر، ط 1، 1410هـ- 1990م.
- شرح التصريح على التوضيح، الوقاد الأزهري(ت905هـ)، أبو الوليد زين الدين، خالد بن عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنا، ط 1، 1421هـ- 2000م.

- شرح ديوان ابن الفارض من شرحي البوريني(ت1024هـ)، بدر الدين الحسن بن محمد و النابلسي (ت1143هـ)، عبد الغني بن اسماعيل جمعه: الفاضل رشيد بن غالب(ت1306هـ)، ضبطه وصححه: محمد عبد الكريم النّمري اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1424هـ–2003.
- شرح الرّضي على الكافية، الرضي الاستراباذي(ت686هـ)، نجم الدين محمد بن الحسن، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاريونس، بنغازي، ط 2، 1996م.
- شرح المفصل، ابن يعيش الموصلي(ت643هـ)، أبو البقاء موفق الدين يعيش بن علي، قدم له: د اميل بديع يعقوب، دار الكتب العليمة، بيروت، لبنان، ط 1، 1422هـ– 2001م.
- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد بالله الحسيني(ت745هـ)، يحيى بن حمزة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423هـ.
- الظواهر اللغويّة في التراث النَّحوي، د علي أبو المكارم، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006م.
- الكافية في علم النحو، ابن الحاجب(ت646هـ)، أبو عمرو جمال الدين عثمان بن عمر، تحقيق: د صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2010م،
- الكتاب، سيبويه(ت180هـ)، أبو بشر عمر بن عثمان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ– 1988م.
- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني(ت816هـ)، علي بن محمد، ضبطه وصححه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العليمة، بيروت، لبنان، ط 1، 1403هـ– 1983م.

- كتاب مختصر المعاني، السعد التفتازاني(ت793هـ)، أبو سعيد سعد الدين مسعود بن عمر، تحقيق: محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط 1، 1430هـ- 2009م.
- كتاب العين، الفراهيدي(ت170هـ)، تحقيق: د مهدي المخزومي- د ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الزمخشري(ت538هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1407هـ.
- كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدُّرّ شرح تائية ابن الفارض، الإمام القاشاني(ت730هـ)، كمال الدين عبد الرزاق بن أحمد، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1426هـ- 2005م.
- لسان العرب، ابن منظور الأنصاري(ت711هـ)، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
- اللمع في العربية، ابن جني الموصلي(ت392هـ)، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري(ت637هـ)، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، تحقيق: أحمد الحوفي – بدوي طبانة ، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة.
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني الموصلي (ت392هـ)، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1420هـ- 1999م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد عمر(1424هـ)، عالم الكتب، ط 1، 1429هـ- 2008م.

- معجم المصطلحات النّحويّة والصَّرفيَّة، د محمد سمير نجيب اللبدي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان، ط 1، 1405هـ- 1985م.
- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس القزويني(ت395هـ)، أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1399هـ- 1979م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت761هـ)، تحقيق: د مازن المبارك- محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط 6 ، 1985م.
- المفصل في علم العربية، الزَّمخشري(ت538هـ)، دراسة وتحقيق: د فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، الأردن، ط 1، 1425هـ- 2004م.
- المفصل في علوم البلاغة العربيّة، أ د عيسى علي عاكوب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ط 2، 1438هـ- 2017م.
- المقتضب، المبرد(ت285هـ)، أبو العباس محمد بن يزيد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت.
- من أسرار اللغة، د ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1966م.
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي(ت874هـ)، أبو المحاسن جمال الدين، يوسف بن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي(ت911هـ)، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة التوقيفية، مصر.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان البرمكي(ت681هـ)، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

جماليات التشكيل الدلالي في شعر الشكوى عند المتنبي

التشبيه والاستعارة أنموذجاً

أ.د مصطفى نمر* أ.د وهران حبيب** محمّد عامر حسين ***

الملخّص:

يتناول هذا البحث التشكيل الدلالي في شعر الشكوى عند المتنبيّ؛ تلك الظّاهرة التي برزت بوضوحٍ في شعره، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيّة الشاعر وبناء حياته.

كما يحاول البحث التعرّف إلى أنواع التشكيل الدلالي عند المتنبّي التي تمثَّلت في عدد من المحاور اخترنا منها "التشبيه، والاستعارة" أنموذجاً لهذه الدراسة، وسنحاول البحث في دور هذين المحورين في بناء الجملة على اختلاف أشكالها، وإلى أيّ مدى كانا قادرين على تكوين سياقات شعرّية جديدة ذات دلالات قويّة لدى المتلقّي تعمل على جذب اهتمامه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوّره الشاعر، كما يكشف عن البناء الفنيّ الدقيق للدلالة التي أنتجتها عبقريّة المتنبّي في النّص الشّعري.

الكلمات المفتاحيّة: التشكيل، الدَّلالة، التشبيه، الاستعارة.

* أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، سوريا.
** أستاذة مساعدة في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، سوريا.
***طالب دكتوراه ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، سوريا.

Aesthetics of semantic formation in the complaint poetry of Al-Mutanabbi Simile and metaphor as a model

Prof. Dr. Mostafa Nemer* **Prof. Dr. Oran Habib****

Muhammed Amer Hussain***

Summary:

This research deals with the semantic formation in al-Mutanabbi's poetry of complaint. That phenomenon that clearly emerged in his poetry, which is closely related to the poet's psyche and the structure of his life.

The research also tries to identify the types of semantic formation of Al-Mutanabbi, which were represented in a number of axes, including "similitude and metaphor" as a model for this study. It has strong connotations for the recipient that works to attract his attention so that he lives within the poetic event depicted by the poet. It also reveals the precise artistic construction of the significance produced by Al-Mutanabbi's genius in the poetic text.

Keywords: morphology, significance, analogy, metaphor.

* Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Syria.

** Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Syria.

***PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Human Sciences, Tishreen University, Syria

مقدّمة:

إذا كان العرب قد فرَّقوا بين الشعر والنظم، فإنَّ تمييزهم بين اللّغة الشعرية واللّغة النثريّة كان يستند إلى قانون الانزياح؛ لأنَّ النثر هو الشائع فهو المعيار، والقصيدة الشعريّة انزياح عنه، ولكنَّ هذا الانزياح يتضمّن قيمة جماليّة، ولعلّ (ابن سينا 427هـ) من أهم من عالج هذه القضيّة؛ فقد أدرك أنّ الشعراء في شعرهم هم الرواد في استخدام اللّغة الانزياحيّة المخالفة للّغة النثريّة ، فهو يرى أنَّ الشعراء "أوّل من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل"[1]

وقد لاحظ خصوصيّة اللغة الشعريّة أيضاً (أبو هلال العسكري 395هـ) الذي أكّد أنَّ اللغة الشعريّة هي اللّغة الإيحائية، أي التي تبتعد عن الطريقة المباشرة، يقول: "سبيل الشعر أن يكون كلامه كالوحي، ومعانيه كالسر، مع قربها من الفهم ".[2]

ونجد هنا تمييز واضحٌ بين شكل اللغة الشعريَّة ومعناها، ولذلك نستطيع القول: إذا كان العلماء العرب القدماء لم يطلقوا مصطلح الانزياح على ما هو غير مألوف في التراكيب اللغويّة المخالفة للغة النثر إلّا أنَّهم عرفوا انزياح اللّغة الشعريّة ، وتطرَّقوا إلى أهمّ عناصرها ، والتمسوا عذراً للشعراء في جنوحهم نحو الانزياح اعتماداً على معرفتهم الدقيقة باللّغة الشعريّة ، ففرّقوا بين الفصيح والعاميّ، وبين الخطابة والشعر، وبين الشعر والنظم، وبين اللغة العلميّة واللّغة الشعريّة، وبحثوا في قضيّة الضرورة الشعريّة وتشكّل هذه العناصر أساس نظريّة الانزياح الشعريّة.

[1] - ابن سينا، تح: محمّد سليم سالم، 1954م. الخطابة. القاهرة، ص200.
[2] - العسكري، أبو هلال، 1352هـ ، ديوان المعاني. مكتبة القدسي، ص 87/2.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهميّة البحث من تناول ظاهرة التشكيل الدلالي في ديوان المتنبيّ بوصفها أداة فاعلة داخل النّص الشعري استطاع أن يوظّفها توظيفاً دقيقاً لتصبح أداة جماليّة تحرّك فضاء النّص الشعريّ و تنقله من السكون إلى الحركة.

طريقة البحث:

إنّ طبيعة الموضوع هي التي تحدّد المنهج المناسب الذي يُعتمد للإحاطة بكلّ جوانبه؛ و من أجل ذلك اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي يساعد على وصف الظاهرة و تحليلها.

أولاً: التشبيه (ANALOGY) :

- **التشبيه لغةً :**

الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبيهُ: المثْلُ، والجمع أشباهٌ. وأشْبَهَ الشَّيءُ الشَّيءَ: ماثَلَهُ، أَشْبَهْتُ فُلاناً، وشابهتُهُ واشتبه عليَّ، وتشابه الشَّيئان، واشْتَبَها :أشبَهَ كُلُّ واحد منهما صاحبَهُ، وقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى:(مُشْتَبِهاً وغيْرَ مُتَشَابه). وشبَّهَهُ إيَّاهُ، وشبَّهَهُ به: مثَّلَهُ والمُشْبَهَاتُ من الأمور: المُشكلاتُ، والمُتَشابِهاتُ: المُتَماثِلات. وتَشَبَّه فلان بكذا: والتَّشبيهُ: التَّمثيلُ.[1]

- **التشبيه اصطلاحاً:**

يعرّفه الرمَّاني بقوله: "التشبيه هو العقد على أنَّ أحد الشيئين يسدُّ مسدّ الآخر في حسن أو عقل".[2]

---

[1]- ابن منظور "أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظر"، تح: عبد الله الكبير ومحمّد حسب الله و هاشم الشاذلي، (د ت)، لسان العرب. ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، مادة (شبه).

[2] - الرمّاني، تح: محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، 1976م، النكت في إعجاز القرآن. ط3، دار المعارف، مصر، ص 74.

ويقول ابن رشيق: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، لأنَّه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إياه".[1]

أمّا السكّاكي يقول: "إنَّ التشبيه يستدعي طرفين مشبّهاً ومشبهاً به واشتركا فيما بينهما بوجه وافترقا في آخر ".[2]

من خلال هذه التعريفات نستطيع القول: إنَّ التشبيه هو ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر، فهو أسلوب على عقد مماثلة بين شيئين أو أكثر اشتركا في صفة واحدة أو صفات متعدّدة، وهذه المماثلة إنَّما تُعقد بواسطة الأداة التي تربط بين المشبّه والمشبّه به سواء أكانت موجودة ضمن السّياق أم محذوفة؛ ومعنى ذلك إلحاق المشبّه بالمشبَّه به لتوضيح الصفة الموجودة في المشبّه من خلال تلك المماثلة؛ لأنَّ الصفة تكون أقوى في المشبّه به.

على سبيل المثال إذا رأيت رجلاً شُجاعاً، وأردت أن تنقل ما تراه إلى النَّاس، فإنَّك لا تصفه وصفاً مباشراً وإنَّما تعقد مشابهة أو مقارنة بين ما تراه وما تكون فيه صفة الشجاعة أوضح كالأسد مثلاً فتقول الرجل كالأسد في الشجاعة .

وفي قصائد المتنبي نجده أجاد وابتكر في استخدام التشبيه به في شعره فقد انتشرت قصائده انتشار النار في الهشيم حتى سارت سير الأمثال، فأصبح حكيم زمانه وتفوَّق على أقرانه من الشعراء في عصره، ولم يغفل عن معظم الموضوعات الشعريّة، لأنَّ حياته كانت حافلة بالأحداث، وكانت يسعى لا يكلّ ولا يملّ، تتنازعه هبات الملوك،

[1] - ابن رشيق "الإمام أبو علي الحسن بن رشيق"، تح: محمّد قران، 1988م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط 1، دار المعرفة، بيروت، مج1، ص286/1.
[2] - السكّاكي، أبو يعقوب، مصطفى الحلبي وأولاده، 1937م، مفتاح العلوم. ط1، مصر، ص 157.

وتسلقه ألسنة الحساد من الشعراء وغيرهم، فقضى عمره في طلب ما لا يطلب، يقول:[1] [البسيط]

أُريد منْ زَمَني ذَا أنْ يُبَلغَني ما لَيْس يَبْلُغُهُ في نَفْسه الزَّمنُ

ولعلَّه أدرك جوهر الحياة بفضل خبراته وتجاربه المعيشيّة، فوجد من العمر مالا يوجب الحرص على الحياة، يقول:[2] [الطويل]

كَثِيرُ حَياةِ المَرْءِ مِثْلُ قَلِيلِها يَزُولُ وبَاقي عُمْرِهِ مِثْلُ ذَاهِبِ

إنَّ التشبيه وقع ما بين طول عمر الإنسان وقصره، ولعلَّ هذا لا يبدو منطقياً من الناحية العقليَّة، ولكن المتنبي خيَّل لنا من خلال التشبيه المفصّل ما بين الحالتين من الأمر المشترك بينهما وهو (الزوال /الموت)؛ وكما قلنا لا يمكن أن يتشابه القليل والكثير، إذا نحن رددنا ذلك إلى المنطق؛ ولكنَّ الخيال المبدع يوجب على صاحبه تفكيك الأشياء وإعادة بنائها بضرب من التجديد الباعث على الدهشة والاستغراب، إذا أوجد الشاعر تقارباً بين الأضداد، واستطاع المتلقي أن يدرك الفكرة، فإنَّ الشاعر يستحق أن يوصف بالماهر، وإذا عدنا إلى البيت السابق نجد أن ما بين طول العمر وقصره إذ تخيل الإنسان الموت، تشابه تام، وقد لا ينتبه لذلك كثير من الناس، فالإنسان سواء أعاش عمراً طويلاً أم قصيراً فإنَّ مصيره المحتوم هو الموت والفناء، وهذه هي نتيجة العمر قصر أو طال، ولعلَّ ما يؤكد هذه الحقيقة الضديّة قول المتنبّي في موضع آخر:[3] [الوافر]

---

[1] - العكبري، أبو البقاء، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شبلي، (د ت)، ديوان أبي الطيب المتنبّي، بشرحه المسمى "التبيان في شرح الديوان". (د ط)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص234/4.

[2] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص150/1.

[3] - المصدر السابق نفسه، ص 119/4.

إذا غامرْتَ في شَرَفٍ مَرومِ فَلا تَقْنَعْ بِما دُونَ النُّجُومِ

فَطَعْمَ الموْتِ في أمْرٍ صَغيرٍ كطَعْمِ الموْتِ في أمرٍ عظيمِ

يريد المتنبي أن يقول: إنَّ الموت في سبيل أمر تافه بسيط تماماً كالموت في سبيل قضية وأمر جلل؛ فالأسباب مختلفة ولكنَّ طعم الموت واحد في كلا الحالتين.

ولعلَّ المتنبي يريد من خلال ما قاله أن يصل إلى قيمة الحياة لا إلى مدَّتها، لأنَّ العمر عند أهل العقول والنهى يقاس بالذكر والصنيع الحسن لا بطول الأيام أو قصرها، ولعلَّهُ يريد أن يقدّم لنا نتيجة مفادها الحثّ على الشجاعة والنهي عن الجبن.

ومثل هذه المعاني ترددّت كثيراً في شعر المتنبي، يقول:[1] [السريع]

يَموتُ رَاعي الضَأْنِ في جَهْلِهِ مَوْتَةَ جـــالِينُوسَ فِـــي طِبِّهِ

وَرُبَّمَا زَادَ عَلـــى عُـــــمْرِهِ وَزَادَ فِـــي الأَمْنِ على سِرْبِهِ

وَغايَةُ المُـــفْرِطِ فِي سَلْمِه كَغايَةِ المُـــــفْرِطِ فـــي حَرْبِهِ

فَلا قَضَى حـــــاجَتَهُ طالِبٌ فُؤَادُهُ يَـــخْفِقُ مِـــــنْ رُعْبِهِ

جعل المتنبي التشابه بين موت الراعي الجاهل الذي يحاكي في صورته كلّ إنسان جاهل، وموت العالم الطبيب جالينوس، وهنا نتساءل ما هو الشيء الذي يجعل ميتة هذا كميتة ذاك؟ بل قد يطول عمر الجاهل ويستمتع بحياته كما لا يستمتع بها الطبيب الذي يرى في كل شيء سبباً للموت، ويقرّر المتنبي في البيت الثالث حقيقة مفادها أنَّ الإفراط في طلب السلم والابتعاد عن المهالك نظيرٌ للإفراط في خوض الحروب وأسباب الموت، ولعلَّ هذا ما يلفت نظر القارئ حين يدرك فجأة أن هناك أشياء متضادة من دون أن يجد

[1] - المصدر السابق نفسه، ص 213/1.

هناك علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمّعت وتآلفت لتقدّم صورة واقعية عن الواقع المعاش.

إنَّ التشبيه الذي لجأ إليه المتنبي يكشف عن نظرة خاصة للشاعر إلى قضية الحياة والموت، والعبرة في الشعر ليست بالمعطيات المعرفيّة وأصلها، بل هي في الطريقة التي يتمّ بها تقديم المعاني إلى المتلقين، وما فيها من انزياح يجعل النفس ترتاح وتقبل بها وإن كان فيها من الناحية المنطقيّة تباين كبير.

ونظرة المتنبي إلى الموت في تشبيهاته تنمّ عن نظرة إنسان خبير، استخلص من التجارب معنى الحياة، وما تحتها من مواقف مشرّفة أو مخزيّة، وقد عرف حقيقة الموت من قبل أن يذوقه حين رأى في زمانه ما قال فيه:[1] [الكامل]

فِي النَّاسِ أمثِلَةٌ تَدُورُ حَياتُهَا كمَماتِها ومَمَاتُها كَحيَاتِهَا

هِبْتُ النِّكاحَ حِذَارَ نَسْلٍ مِثْلِها حَتَّى وَفَرْتَ عَلى النِّساءِ بَناتِها

استطاع المتنبّي أن يوهمنا أنَّ حياة هؤلاء النَّاس كالموت، والموت كالحياة، ولعلَّ هذا لا يبدو منطقياً؛ لأنَّ الموت والحياة متناقضان وليس هناك جامع بينهما؛ لكنَّ المتبصر في لغة المتنبّي وأحواله مع المخاطبين لا ينكر مثل هذه الصور التشبيهيّة، فالمتنبي يعبّر عن نظرة خاصة إزاء ما يرى في زمانه وما يسمعه، فهو يشبَّه حياة هؤلاء النَّاس بمماتهم، ومماتهم بحياتهم، وليس الجامع بين التشبيهين هو واحد، فوجه الشبه في التشّبيه الأوّل بين حياتهم ومماتهم وهو قلَّة النفع أو عدمه، وفي التشبيه الثاني مماتها كحياتها؛ في عدم الاكتراث به، وكأنَّه يقول: هؤلاء لا ينفعون إذا عاشوا أو لا يفتقدون إذا ماتوا.

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 235/1.

ومن خلال ما تقدّم يمكن القول: إنَّ المتنبّي كان يسعى من خلال استخدمه لتشبيه الموت والحياة إلى وضع المعيار الأخلاقي بين المفهومين بخطاب يستهدف الخيال ثمَّ العقل، ومعنى ذلك أنَّ ما كشفه من معانٍ خفيّة في هذا الموضوع يبيّن لنا نظرة الشَّاعر العربي إلى الموت والحياة، فليس القبر وحده مخرجاً من الحياة ومدخلاً إلى الموت بل إنَّ كلّ ما يتصل بالحياة من معاني الشجاعة والكرم والسَّعي إلى المجد هو الحياة في حقيقتها، وما سوى ذلك يعد موتاً وإن لم يكن صاحبه في قبره.

إنَّ إبراز المعاني الخفيّة في التشبيه يعتمد على النظرة المتأملة للشاعر، وللمتنبّي في هذه المزيّة نصيب كبير، وكثيراً ما أبدع من الصور التي تحمل من المعاني التي قلَّما يفطن إليها شاعر ومن ذلك قوله وهو سجين: [1] [المنسرح]

أهْوِنْ بِطُولِ الثَّوَاءِ والتَّـــلَفِ والســـــِّجْنِ والقَيْدِ يا أبَا دُلَفِ

غَيْـــــرَ اخْتِيارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ بِي والـــجُوعُ يُرْضِي الأُسُودَ بِالجِيَفِ

كُنْ أيُّها السِّجنُ كيفَ شِئتَ فَقَدْ وَطَّنَتُ لـــــلْمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ

لَوْ كـــانَ سُكْنايَ فِيكَ مَنْقَصَةٌ لَـــــمْ يَكُنْ الدُّرُّ ساكِنَ الصَّدَفِ

إنَّ المتنبّي يغالب شعوره بالحزن والأسى إزاء ما يدفعه إلى فعل ما يكره، فهو يستعطف أناساً لا يرضى أن يتوسَّل إليهم في غير هذه الحال، ويطلب الخلاص، وهذا المعنى يفسِّره التشبيه في البيت الأوَّل حين أقرَّ بأنَّه غير محتار في أمره، والذي دفعه إلى ذلك قلَّة الحيلة، وكذلك فإنَّ الأسود تأكل الجيف إذا لم تجد ما تفترسه، وهذا تعليل بسيط للحالة التي يعانيها. أمَّا في التشبيه الثاني فإنَّ المتنبي يحاول أن يظهر بمظهر المنتصر الذي لا تزيده المصائب إلا عزّة، وذلك حين يُقَرّب إلى المتلقي هذا المعنى

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 2/280-281.

بقوله:(لم يكن الدَّرّ ساكن الصّدف)، فيدرك أنَّ المتنبي يقيم الدليل على الفكرة لمن يمكن أن يخالجه الشَّك في صحتها؛ فكما أنَّ الدَّر نفيسٌ يسكن في مسكن ليس في منزلته من النفاسة والكرامة، فكذلك حال المتنبّي وهو ساكن في السجن.

وفي فراق الأحبّة يستخرج المتنبّي المعاني التي تشي بصعوبة موقفه ومن ذلك قوله:[1] [الوافر]

تَوَلَّوْا بَـــــــغْتَةً فكأنَّ بَيْناً تَهَيَّبَني فَفاجأني اغْتِيـــالا[2]

فكانَ مَسـِيرُ عِيسِهِمْ ذَميلاً وسَيْرُ الدَّمْعِ إثْرَهُمُ انـهِمالا [3]

كأنَّ العِيْسَ كانَتْ فَوْقَ جَفني مُـــناخاتٍ فَلَمَّا ثُرْنَ سَـــالا[4]

لقد صوّر المتنبّي الفراق وكأنَّه شيء يخشاه، ولمَّا كان رحيلهم قد فاجأ المتنبّي وكأنَّه يُقتل من غير سابق تحذير أو وعيد، وبما أنَّ سيلان الدمع كان محبوساً بحضور الأحبَّة، فإنَّ المتنبّي يُريد أن يقول إنَّه لا يتمتّع بحضورهم وليس مرتاحاً إلا من جهة جفاف دمعه وعدم البكاء، وهو يتوّقع الفراق ولا يؤنسه في حالته هذه إلا تأجيل ذلك الدمع، ولعلَّ هذا المعنى لا يتأتى بالسهل، بل على المتلقي أن يتمعن ويتأمل قول المتنبّي حتَّى يستطيع القبض على هذه المعاني الدقيقة، فهي اللؤلؤ في الصَّدف لابدَّ للمتلقي من تكلّف الغوص للوصول إليها.

وفي سياق وصف الحالة النفسيّة لفراق الأحبّة يقول المتنبّي:[5] [الطويل]

بَلِيتُ بِلى الأطلالِ إنْ لمْ أقِفْ بِها وُقوفَ شحيحٍ ضاعَ في التربِ خاتمُهْ

---

[1] - المصدر السابق نفسه. ص 3/221-222.
[2] - تولّوا: فرّوا وأدبروا.
[3] - العيس: الإبل، الذَّميل: السير اللين.
[4] - المُناخات: من أناخ البعير أي أبركه. ثُرن: نهضن.
[5] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 3/328-329.

كَئِيباً تَوَقَّانِي العَوَاذِلُ فـــي الهَوَى كـــما يَتَوَقَّى رَيِّضَ الخَيْلِ حـــازِمهْ[1]

إنَّ المتنبّي في هذين البيتين يشبّه حالته وهو مستغرق في بكاء الأطلال بحالة الإنسان الشحيح الذي يبحث عن خاتم له ضاع في التراب، وليس الأمر الجامع بين الصورتين هو مدّة الفعل (مدة البكاء/مدّة البحث) وإنَّما طريقة الفعل، فالمتنبّي لم يرد معرفة مدّة وقوف الشحيح بل أراد صورة وقوفه، ولعلَّ إرادة المتنبي الهيئة لا المدّة يدعمه السياق؛ إذ لا معنى لاختصاص الشحيح بذلك من دون السَّخي إلا من جهة الحرص والحزن والبخل، وقد لا يطول مكوث كليهما بالبحث ، ولكنه يختلف في الطريقة، ولا يكون الواقف على الأطلال إلا منحنياً إلى الأرض يتلمّس التراب، يكابد حزنه فلا يريد من أحد أن يكلّمه أو يشغله، لذلك شبّه نفسه في البيت الثاني بريّض الخيل وهو الخيل الذي لا يزال في مرحلة التدريب يخشى مدرّبه أن يصيبه بأذى.

وفي موضع آخر يبيّن حال النَّاس في من خلال استخدام التّشبيه بقوله:[2] [البسيط]

أَفاضِلُ النَّاسِ أغْراضٌ لذا الزّمنِ يَخْلُو مِنَ الهَم أخلاهُمْ مِنَ الفِطَنْ[3]

وَإنَّما نَحن في جِيلٍ سَوَاسِيَّةٍ شَرٌّ عَلى الحُرِّ مِنْ سُقْمٍ عَلى بَدنِ

حَوْلي بِكُلِّ مكان مِنهُم خلقٌ تُخْطى إذَا جئتَ في استْفهامها بمنِ

إنَّ هذا التَّشبيه يكشف بصدق ما كان في عصر المتنبّي من انحطاط في القيم حتَّى صار الفاضل من النَّاس هدفاً تصيبه سهام المصائب، التي يعين الدَّهر فيها النَّاس لجهلهم وقلّة فطنتهم، والتّشبيه بين الإنسان الفاضل وبين الغرض الذي تُرمى إليه السّهام يوحي بمصير هؤلاء النَّاس.

[1] - الريض: الصعب من الخيل، والذي يُشدّ حزامه، ويتوقّى منه. الحازم: السائس.
[2] - المصدر السابق نفسه. ص 209/4.
[3] - أغراض: جمع غرض؛ وهو الهدف الذي يرمي إليه.

ولعلَّ غرض المتنبّي من وراء هذا التشبيه أن يشكوا الزمان وأهله، إذ كثر فيهم الجهل والظلم حتَّى أصبحت مخالطتهم أشبه بالداء الذي ينخر جسم الحر الكريم، ولا يقف المتنبّي عند هذا الحد من التشبيه، بل نراه يشبّههم بالبهائم وذلك حين يوحي بالمعنى بقوله: (تخطى إذا جئت استفهامها بمن).

وفي سياق الشكوى يبدو المتنبّي دائم الملاحظة، يحاول من خلال تشبيهاته أن يضع المتلقي في صورة أوضح لمَّا آلت إليه الحال في ذلك العصر، ويخبرنا وهو في أوج غضبه وحنقه كيف غدا الوضيع رفيعاً والحر غريباً، يقول:[1] [الوافر]

أمّـــــا في هذِهِ الدُّنْيا كَرِيمُ تَزُولُ بِهِ عَنِ القَلْبِ الهُمُومُ

أمّـــــا في هَذِهِ الدُّنيا مَكانٌ يُسَرُّ بِأَهْلِهِ الجَارُ المُقيمُ؟

تَشَابَهتِ البَـــــهائِمُ والعِبِدَّى عَلَيْنا والمَوَالي والصَّمِيمُ[2]

حَصَلْتُ بأرْضِ مصرَ على عَبِيدٍ كـــأنَّ الـــحُرّ بَيْنَهُمُ يَتِيْمُ

فقد ضاقت به الدنيا عندما لم يجد في البشر كريماً يجالسه ويؤانسه ويصافيه، قلّ الوفاء والإحساس بين النَّاس، وأصبح الجار لا يأمن على أهله، وتملّك النَّاس عبيداً ليس فيهم مروءة ولا أخلاق وصار الحرّ كاليتيم في زمانه، ولعلّ تصوير الحرّ بهذه الصورة يقصد به المتنبّي أن يصف هؤلاء بالخسة وقلّة الفهم، لأنَّ الحرّ كريم الأخلاق والأفعال منبوذٌ في قومه، ولعلّه يشير من خلال هذا التّشبيه إلى كافور الإخشيدي وحاشيته، ويقصد بالحرّ نفسه وأمثاله من النَّاس الكرام ولعلَّ محاكاة الإنسان الحرّ في صورة اليتيم توحي بأمور كثيرة مشتركة بينهما، فاليتيم لا يجد حناناً ولا إحساناً من النَّاس وقد يظلم وتهضم حقوقه، وكذلك حال الحرّ من النّاس لأنَّه لا جليس ولا أنيس ولا منزلة ولا رأي له

[1] - المصدر السابق نفسه. ص 151/4.
[2] - العبدى: العبيد.

ولا حقّ، ولعلَّ المتنبّي أراد من خلال هذه الصورة التشبيهية أن يعبّر عمّا يعتريه من الحزن والقلق على حاله.

ولا يكاد المتنبّي يطرق غرضاً من الأغراض الشعريَّة إلا وله فيه الخبرة والدراية، وليس عجيباً أن نرى له تحليلات عميقة صائبة في كثير من الأحيان، وهو في غمرة الحبّ والشوق ، فها هو يخاطب الحبيبة ولعلَّه أكثر دراية بفضل حكمته بالمرأة من شعراء الغزل، يقول:[1] [الوافر]

وَمَنْ خَـــــبرَ الغَوَاني، فالغَوَاني ضِياءٌ فـــــي بوَاطِنِهِ ظَلامُ[2]

إذَا كـــانَ الشَّبابُ السُكْرَ والشَّيـــ ـبُ هَمّاً فَالحياةُ هِيَ الحِمامُ[3]

لقد لخصَّ المتنبي ما يكون من حال المرأة في قلب الرجل، فليست إلّا ضياء في ظاهرها بحسنها وجمالها، و ظلاماً في الباطن حين تتعب الرجل في السعي إليها وتجعل حياته هماً، فيعيش كما يعيش من هو تائه في الظلام، ولم يستخدم المتنبّي في التّشبيه أداة ولم يجعل بين الحالتين تشابهاً مقيداً بوجه شبه واحد؛ لأنَّه يخاطب المتلقي خطاب الخبير الذي يريد أن يُخبر النَّاس بما علم، وإذا كان الضياء يخيَّل إلى المتلقي ذلك الحسن والأناقة وحلو الحديث في المرأة من غير توضيح له بوجه شبه؛ فإنَّ الظلام كذلك لا يستدعي من المتنبّي توضيحاً؛ لأنَّ الصور التي يكون بينها تضاد ولا تكاد أن تختلف عن بعضها بعضاً وكلَّ عاشق لا بُدَّ أنَّه جربَّ الحالتين، ويشبّه المتنبّي أيضاً الحياة بصورة الموت، ويجعل بينهما تطابقاً كاملاً، وذلك عندما يعيش الإنسان شبابه لاهياً غافلاً، و يأتي عليه المشيب فجأة، في حالة من الهم والضعف والندم التي يكون عليها،

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 72/4.
[2] - الغواني: النساء الجميلات.
[3] - الحِمامُ: الموت.

وعندها فالمراد من قوله هو أنَّ الحي كالميت في هذه الحالة من اللهو والغفلة لا يعمل عملاً ينتفع به.

وفي بعض الأحيان يذهب المتنبّي بعيداً في صوره التّشبيهية، فيرى غربته بين النَّاس في زمانه مثل غربة النبي صلى الله عليه وسلّم في قومه يقول:[1] [الوافر]

فُؤَادٌ ما تُسَلِّيهِ المُدامُ وَعُمْرٌ مِثْلَ ما تَهبُ اللِّئامُ

وَدَهْرٌ ناسُهُ نَاسٌ صِغارٌ وَإِنْ كانَتْ لَهُم جُثَثٌ ضِخامُ

ومَا أنا مِنْهُمُ بِالعَيْشِ فيهِم وَلكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرَّغامُ[2]

يريد المتنبّي أن يقول: إنَّ قلبي ليس من الأفئدة التي تُنسيها الخمر همومها، ولا أرضى بالأماني الدنيئة، فمطلبي عظيم، وعيشي مع هؤلاء النَّاس صغار العقول، ضخام الأبدان هو عيشي المكره فلست منهم.

إنَّ تشبيه حال المتنبّي مع هؤلاء النَّاس بحال الذهب والتراب يؤكد فكرة إمكان خروج الشيء من أصله ثمَّ استقلاله حتَّى يغدو أصلاً بذاته، فالذهب وإن كان من التراب، فإنَّه لا يشبه التراب في شيء، وليس كل ترابٍ ذهباً وكذلك المتنبّي فهو لا يشبه هؤلاء النَّاس وإن كان يعيش معهم.

وفي سياق الشكوى يلجأ المتنبّي إلى اللّغة العقلية الممزوجة بالخيال، حين يريد للمعاني أن تتمكن في النفوس لأنَّه يرى الضعفاء قد غُلِبُوا والظَّالمين قد طغوا، فيعلن حرباً يحمل فيها النَّاس على عقليِّة جديدة، يرسم فيها القيم العربيِّة رسماً يُجسَّد حالهم ويرفعها أمامهم شعاراتٍ يتمثَّلونها في حياتهم ومعاملاتهم، ليكونوا بذلك جديرين بالحياة،

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 69/4.
[2] - الرغام: التراب. معدِن: موضع الإقامة.

وفي الوقت نفسه يصوّر فيهم النقائض التي جعلتهم يخنعون لجلّاديهم، محاولاً بذلك تحفيزهم، يقول:[1] [الخفيف]

لا افْتِخارٌ إلَّا لِمَنْ لا يُضَامُ مُدْرِكٍ أوْ مُحَارِبٍ لا يَنامُ

ذَلَّ منَ يَغْبِط الذَّلِيلَ بِعَيْشٍ رُبَّ عَيْشٍ أخَفُّ مِنْهُ الحِمامُ

كُلُّ حِلْمٍ أتى بِغَيْرِ اقْتِدَارٍ حُجَّةٌ لاجِئٌ إلَيْها اللِّئَامُ

مَنْ يَهُنْ يَسْهُلِ الهَوَانُ علَيْه ما لِجُرْحٍ بِمَيِّتٍ إيْلامُ

فلا يليق الفخر إلا للشجاع الذي لا يقبل الظلم؛ لأنَّ عيشة الذَّل لا قيمة لها ولا يجب للإنسان أن يدّعي الحلم والعفو عمَّن ظلمه وهو في موقع ضعف، فالعفو يُسمَّى حلماً عند المقدرة، وإذا كان الإنسان يعيش حياته ذليلاً ويرضى بذلك فهو في هذه الحالة يحاكي صورة الميّت الذي لا يؤلمه جرح مهما كان حجمه وعمقه. فالمتنبّي جعل المشابهة بين صورة الذليل الذي لا يشعر بالمذلّة وصورة الميّت الذي لا يتألم؛ لأنَّ كليهما لا يأبه لما يصيبه، وقد يكون الموت حالة من الحالات التي تشبه الذلّ غير أنَّ المتنبّي اختاره دون سواه، لأنَّ النوم والسِكر والجنون من الحالات التي تقلّ فيها درجة تأثّر الإنسان بما يصيبه، لكنَّ الموت يغلب بمناسبته للسياق الاحتمالات الأخرى.

ثانياً: الاستعارة (META PHORE):

- **الاستعارة لغة:**

كلمة مأخوذة من العارية؛ أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتّى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه. والعارية والعارة: ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعار منه

[1] - المصدر السابق نفسه. ص 4/92-94.

وعاوره إيّاه. والمعاورة والتعاور شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين، واستعار الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إيّاه.[1]

والاستعارة: "دفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، ويقال: استعار فلان سهماً من كنانته أي رفعه وحوّله من الكنانة إلى يده".[2]

- **الاستعارة اصطلاحاً:**

"لون من ألوان التعبير المجازي يقوم على استعارة كلمة لتؤدّي معنى كلمة أخرى، أو استعارة صفة أو أكثر من الصفات التي عُرف بها شيء لشيء آخر ليست هذه الصفات من طبيعته".[3]

والاستعارة مجازٌ لغويٌّ عند أكثر البلاغيين، وإن كان(عبد القاهر الجرجاني) قد تردّد فيها فجعلها مجازاً عقلياً مرّة، ومجاز لغويّاً مرّة أخرى، ففي كتابه (دلائل الإعجاز) يميل الجرجاني إلى "أنَّ الاستعارة مجاز عقلي أوهي من أبوابه".[4]

وقد عرّفها ابن قتيبة بقوله: "إنَّ العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها سببٌ من الآخر أو مجاور لها".[5]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب. مادة (عور).
[2] - الفرخ، محمّد، 1996م، الواضح في البلاغة العربيّة(المعاني، البيان، البديع). ط1،، دار هبة وهدى، ص 118.
[3] - فتحي، إبراهيم، 1986م، معجم المصطلحات الأدبيّة. التعاضديّة العمّاليّة للطباعة والنشر، تونس، ص 21.

4 - الجرجاني، عبد القاهر، تح: محمود شاكر، 1992م، دلائل الإعجاز. ط3، دار المدني، جدّة، السعوديّة، ص 233.
[5] - ابن قتيبة، تح: أحمد صقر، 1954م، تأويل مشكل القرآن. (د ط) دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، مصر، ص102.

ولعلَّ هذا التعريف ينطبق على المجاز كلّه ولا سيما المجاز المرسل الذي من علاقاته السببيّة والمجاورة.

وقد عرّفها القاضي الجرجاني بقوله: " الاستعارة هي ما اكتُفي فيها بالاسم المُستعار عن الأصل ونقلت العبارة فوضعت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في إحداهما إعراض عن الآخر".[1]

لعلَّ هذا التعريف يختلف عن التعريفات السابقة فهو أكثر وضوحاً وأعمق دلالةً؛ إذ يوضّح العلاقة بين المستعار له والمستعار منه وهي علاقة المشابهة، وملاكها تقريب الشبه وائتلاف صورة الألفاظ مع معانيها حتّى لا تكون هنالك منافرة بينهما.

وتعدّ الاستعارة في النقد العربي المعاصر، والغربي منه على وجه التحديد من أهمّ الصور البلاغيّة من دون منازع، ويرى بعضهم أنَّها: " ليست مجرّد شكل من الأشكال البلاغيّة، بل هي الشكل البلاغيّ".[2]

ولمّا كانت الاستعارة على هذه الدرجة من الأهميّة في النقد الأدبي المعاصر، فإنَّها تمثّل الخاصّيّة الأساسيّة للّغة الشعريّة، ورأى فيها بعض الباحثين أصلاً تتفرّع عنه الأشكال البلاغيّة الأخرى، وكان(ت.س.إليوت) يُعرّف الكوميديا الإلهيّة بقوله: "استعارة مُمتدّة الأطراف ".[3]

[1] - الجرجاني، القاضي، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، (د ت) الوساطة بين المتنبي وخصومه. دار القلم، بيروت، ص41.
[2] - فضل، صلاح، 1992م، بلاغة الخطاب وعلم النصّ. عالم المعرفة، الكويت، ص181.
[3] - كوهن، جان، ترجمة: محمّد الوالي ومحمّد العمري، 1986م، بنية اللّغة الشعريّة. ط1 دار طوبقال للنشر، المغرب، ص108.

وإذا كان إيقاع اللّغة الشعريّة يعتمد على التلميح دون التصريح، وعلى حرّية التأويل وتعدّديته، فإنَّ القدرة الإيحائيّة للاستعارة تجعلها قادرة على الاستجابة لهذه المطالب، وتؤهّلها لأنْ تكون في ذروة السلّم البلاغيّ، ولا يبعد عن هذا الاتجاه تسمية "البلاغة المقتصرة" التي أطلقها بعض الباحثين على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغيّ الخطاب، بسبب تركيزها واقتصارها على الاستعارة بوصفها بؤرة المجاز.[1]

من خلال ما تقدّم يمكن القول: إنَّ ظاهرة الانزياح تتجلّى أكثر في التعبير الاستعاري، إذ يظلّ الشاعر في التشبيه محكوماً بأداة التشبيه التي تتمثّل وظيفتها بالمقارنة بين المشبّه والمشبّه به، وبالتالي فلا قدرة له على إيراد النادر والغريب، ولذلك كان التشبيه سمة العصور الكلاسيكيّة، في حين أنَّ وظيفة الاستعارة وظيفة انزياحيّة، تختلط فيها المعالم وتتلاشى فيها الحدود، وتميل إلى الإدهاش والانحراف، وتخرق قواعد العقل والمنطق.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ النقد العربي القديم كان في بدايته يؤثر التَّشبيه على الاستعارة، وذلك لأنَّ النُّقاد العرب القدماء كانوا يميلون إلى الوضوح في الصورة الشعريّة، وهو ما ينسجم مع التَّشبيه، ويبتعد نسبياً عن الاستعارة. [2]

وقد أكّد هذا الميل القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبّي وخصومه إذ يقول: "وكانت العرب إنَّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه بمن وصف فأصاب، وشبّهه فقارب

[1] - ينظر: فضل، صلاح، 1992م، بلاغة الخطاب وعلم النصّ. ص 159.
[2] - ينظر: الخطيب، أحمد مبارك، 2009م ،الانزياح الشعري عند المتنبي "قراءة في التراث النقدي عند العرب". ط1، دار الحوار، سورية، ص181-182.

ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع (البديع) والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض".[1]

والمتنبّي لم يكن يرغب في أن يقول أو يعبّر بطريقة مباشرة في معظم الأحيان، ولا أنْ يسمي الأشياء بأسمائها، وذلك ما فهمه القدماء في شعره، ولعلَّ أبرز ما يؤكد ذلك قوله:[2] [البسيط]

أنامُ مِلءَ جُفوني عَنْ شَوَارِدِها وَيَسْهرُ الخلْقُ جَرَّاها وَيَخْتَصِمُ[3]

وإذا انتقلنا إلى الشكوى يقول المتنبّي:[4] [المتقارب]

دعَوْتُك عِنْد انْقِطاعِ الرَّجا ءِ والمَوْتُ مِنّي كحَبْلِ الوريدِ

دعَوْتُك لمَّا بَراني البِلَى وأَوهـــنَّ رِجْلَيَّ ثِقْلُ الحَدِيدِ

وقَدْ كان مَشْيُهُما في النِّعالِ وقَدْ صار مَشْيُهُما في القُيُودِ

وكُنْتُ مِن النَّاسِ في مَحْفلٍ وها أنا في مَحْفِلٍ مِنْ قُرُودِ

لقد مزج المتنبّي في الأبيات السابقة بين الشكوى والتّضجر، فهو الذي اعتاد مجالسة الملوك والعلماء في كل مجلس هاهو يرزح الآن في سجن ليس فيه خير بالنسبة إلى رجل مثله إذ فقد حريته وصار مقيداً بالحديد، وضعف جسده وتدهورت حالته، وأمسى في جماعة من القرود، هكذا أراد المتنبّي أن يصف هؤلاء المساجين، ولعلَّ تشبيه المتنبّي رفاق السجن بالقرود أراد من خلاله أن يكشف عنَّما يتصف فيه هؤلاء من حقارة وخسّة ومبادرتهم بالشّر، وقد يكون أكثرهم قتلة ولصوصاً يعيشون أيام السجن كما خارجه الحال عندهم سواء، وبالتأكيد المتنبّي ليس منهم ولا يقبل بعيشتهم ومعاشرتهم، لذلك نقل

[1] - الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه.، ص 33-34.
[2] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 367/3.
[3] - الشوارد: النوافر.
[4] - المصدر السابق نفسه. ص 1/ 346.

إلى المتلقي هذه الصورة عنهم من خلال الاستعارة التي استخدمها حتَّى يثبت لهم كل صفات القرود من قبح المنظر وخسّة الطبع وعدم الفهم، ولا يستطيع القارئ أن يتخيّل بسبب هذه الاستعارة لهؤلاء أي صفة محمودة.

وفي موضع آخر يقول المتنبّي:[1] [الطويل]

لِأَيّ صُرُوفِ الدَّهْرِ فِيـــه نُعاتِبُ وأيّ رَزَايـــــــــاهُ بـــوِتْرٍ نُطالِبُ

مَضَى مَن فقَدْنا صَبْرَنا عندَ فَقْدِهِ وقد كانَ يُعْطِي الصَّبرَ و الصَّبرُ عازِبُ

مَصَائِبُ شَتَّى جُمِّعَتْ فِي مُصِيْبَةٍ ولَـــــــمْ يَكْفِها حتَّى قَفَتْها مَصَائبُ[2]

رَثـــى ابْنَ أبِينا غيرُ ذِي رَحِمٍ لَهُ فَباعَدَنا مِـــنْهُ ونـــــحْنُ الأقارِبُ

وَعَرَّضَ أنَّـــا شامِتُونَ بِمَوْتِهِ وإلَّا فَزَارَتْ عـــــــارِضَيْه القَوَاضِبُ

أَلَيْسَ عَـــــــجِيباً أنْ بَيْنَ أبٍ لِنَجْلٍ يَـــــــــهُودِيّ تَدِبُّ العَقارِبُ[3]

وظَّف المتنبّي الاستعارة التصريحية في هذه الأبيات للدلالة على خطورة أمر النَّميمة وعبَّر عن ذلك بقوله: (تدبّ العقارب)، وليس بعيداً عن أي عاقل ما تصنع النّميمة من خصومة وفراق بين الأقارب والأحبّة، فهي كالسّم الذي يسري في الدماء الذي يشلّ الحركة ثمَّ يقتل.

إنَّ استخدام الاستعارة يغدو وسيلة لإيصال المعاني وتمكينها في النفوس والشّاعر يستطيع بفضل توظيف الاستعارة وبفضل موهبته وحذقه، أن يتخيّر اللّفظ الدالّ على المعنى ليفيد السَّامع منه اللّذة والفائدة، ولا عجب أنْ ترى تعبيره عن النّميمة من قبل هذا

[1] - المصدر السابق نفسه. ص 106/1- 108.
[2] - شتّى: متفرقات. قفتها: تبعتها
[3] - النجل: النسل.

اليهودي عندما رأى أنَّهم شامتون بموت الفقيد، بدبيب العقارب، لأنَّها تُفسد بين الدَّم ،وبفساد الدَّم يحدث المرض والموت.

ولعلَّ هذه الصورة مألوفة عند المتلقي مقبولة عقلاً، إذ لا اختلاف بين فعل العقرب باللّدغ، وفعل النَّميمة بالكلام، فكلاهما موتٍ بالحقيقة.

وفي تصوير الأخلاق يتخيَّر المتنبّي من الموجودات الحسيَّة ما يوافق السِّياق ويفي بالغرض، فيرى المجد سيفاً يحمله معه أينما ذهب، يقول:[1] [البسيط]

ومَا الحَياةُ وَنَفْسِي بَعْدَ ما عَلِمَتْ أنَّ الحَياةَ كمَا لا تَشْتَهِي طَبَعُ[2]

لَيْسَ الجَمالُ لِوَجهٍ صَحَّ مارِنُهُ أنْفُ العَزِيزِ بِقَطْعِ العِزّ يُجْتَدَعُ[3]

أأطْرَحُ المَجْدَ عَنْ كِتْفِي وأطْلُبُهُ وأتْرُكُ الغَيْثَ فِي غِمدي وأنْتَجِعُ[4]

أراد المتنبّي باستخدامه كلمتي (المجد، الغيث)، التعبير عن السيف لأنَّ كليهما يُدرك به، فالمجد المقصود به هو عزَّة الشَّاعر ومواقفه، وقد ربط معناها بالسيف وجعلها تُحمل على الأكتاف، لأنَّها وإن كان السيف يُحمل إلا أنَّها تمثل حملاً أثقل، وهي التي لا يجب أن تلقى، فالعيش في حالتي العزّة والشموخ لا في سواها.

ولعلَّ تجسيم المجد بجعله سيفاً يشي بالعلاقة بين المتنبّي والمجد في زمانه، وخاصة عندما أشار إلى أنَّ الحياة كلَّها طبع، فلا يطلبها لأنَّها زائلة وغير مشتهاة، ولعلَّ استخدامه الاستعارة في البيت الأخير يجعل المتلقي يقترب من معنى المجد المقصود، لأنَّه في نهاية المطاف يرمي إلى القتال، والقتال من الأمور الحسّيّة، ولذلك فإنَّ هذه

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 2/221-222.
[2] - الطَّبع: الدَّنَس
[3] - المارن: مُقدّم الأنف، وهو مالان منه.
[4] - الانتجاع: طلب الكلأ.

الأبيات تدور في معاني ثلاثة، ترك الاستمتاع بالحياة، عدم قبول الذل، القتال لأجل المعالي، وهذه المعاني الثلاثة يجمعها قول المتنبّي: (أأطرح المجد) لأنَّ طلب الدنيا قد يدفع المرء إلى المذلّة فيكون بذلك كمن وضع سيفه، ومن ألقى سيفه فلا يطمع بقتال ولا بحياة عزيزة ولا بموت مشرِّف.

ولعلَّ من أشهر قصائد المتنبّي في الشّكوى ميّميّته (واحرَّ قلباه)، التي يعاتب من خلالها سيف الدولة، لأنَّه لم يكن عادلاً معه بسبب الخصام والنِّزاع بينهما يقول:[1] [البسيط]

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَـــبِمُ وَمَنْ بِجِسْمي وَحالي عِنْدَهُ سقَمُ[2]

مالي أكتُمُ حُبَّاً قَدْ بَرَى جسدي وَتَدّعي حُــبَّ سَيْفَ الدَّوْلة الأُمَمُ

إنْ كانَ يَجْمَعَنا حُـــبٌّ لِغُرَّتِهِ فَلَيْتَ أنَّـــــا بِقَدْرِ الحُبّ نَقْتَسِمُ

استهلَّ المتنبّي أبياته بحرف النداء (وا) وغرضه الندبة، أراد من خلاله أن يظهر لسيف الدَّولة مدى حرقة قلبه وما أصاب جسمه وحاله من سقم بسبب الخصام والنِّزاع بينهما معتمداً في ذلك على الاستعارة المكنيَّة في قوله: (واحرَّ قلباه)، فقد جعل القلب شيئاً مادياً يحترق، فذكر المشبَّه (القلب) وحذف المشبّه به (الشيء المادي)، وترك شيئاً من لوازمه (حرَّ)،فنتج عن هذا تقابل دلالي (حرَّ، شبم). – ومعنى شبم البرد– وهو طباق إيجاب وأسهم في تأكيد المعنى كما ضمَّ مطلع القصيدة تصريع (شبم ، سقم) الذي أضفى جرساً موسيقياً يترك وقعه في النَّفس، فجاء الاستهلال مناسباً مع غرض الشّكوى.

ثمَّ يوَّضح المتنبّي في البيت الثَّاني الفرق بين حبَّه لسيف الدّولة وحب الحاشية له، فهو كان صادقاً في حبَّه، أمَّا حاشيته فكانت تدَّعي ذلك، وما يؤكّد هذا المعنى هو الطباق بين (يكتم، يدّعي) كما استعان المتنبّي بصورة استعارية بقوله: (أكتم حبَّاً) إذ شبَّه

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 3/362- 364.
[2] - الشبِم: البارد.

الحب بالسّر، فذكر المشبّه وحذف المشبّه به (السّر) وترك شيئاً من لوازمه (أكتم)، وكذلك أيضاً بالنسبة لقوله: (برى جسدي) إذ شبَّه المرض بشيء مادي يأكل الجسد، ولعلَّ هذا الانزياح عن المألوف من المتنبّي الذي يستطيع أن يعبّر عن هذه المعاني بصورة واضحة جليّة، إلا أنَّه آثر استخدام الاستعارة، رغبة منه في إعمال عقل المتلقي وإثارة انتباهه ودفعه إلى الغوص للكشف عن المعاني الدَّقيقة التي أراد المتنبّي التّعبير عنها، وفي البيت الثالث يتمنّى المتنبّي اقتسام المنازل عند سيف الدَّولة في قدر ذلك الحب، حتَّى يأخذ الصادق حقَّه، والكاذب حقه مستعيناً بأداة التَّمنّي(ليت)، غرضه منها الشّكوى.

وفي موضع آخر يشتكي المتنبّي من الحب، يقول:[1] [الكامل]

أَرَقٌ عَلى أَرَقٍ وَمِـــــثْلِيَ يَأْرَقُ وَجَوًى يَزِيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ[2]

جُهْدُ الصَّبابَةِ أَنْ تَكونَ كمَا أَرَى عَيْنٌ مُسَهَّدَةٌ وَقَلْبٌ يَخْفِقُ

مـــــــا لاحَ بَرْقٌ أَوْ تَرَنَّمَ طائِرٌ إِلَّا انْثَنَيْتَ وَلِي فُؤَادٌ شَيِّقُ

في هذه الأبيات يشكو المتنبّي من فقدان النَّوم والسهاد والأرق المتواصل، بسبب الحبّ والعشق معتمداً في ذلك على تكرار كلمة أرق، فذكرها أول مرّة (أرقٌ) خبر، ثمَّ ذكرها (أرقٍ) اسم مجرور، ثمَّ (يأرق) فعل، كما حذف المبتدأ؛ لأنَّ الأرق خبر لمبتدأ محذوف تقديره(بي أرق)، وغرضه جعل المتلقي يشعر بألمه والحزن الذي ألمَّ به بسبب العشق مجسّداً المعنى في الاستعارة المكنيّة بقوله: (جوى يزيد) إذ شبَّه الجوى (الحرقة في القلب بسبب العشق)، بالشيء المادي الذي يزيد فذكر المشبَّه وحذف المشبَّه به.

[1] - العكبري، أبو البقاء، ديوان أبي الطيب المتنبّي. ص 332/2.
[2] - الأرق: فقد النوم. الجوى: الحزن الذي يستبطن الإنسان. العَبرة: تردّد الدمع في العين.

وفي قوله: (جهد الصبابة) استعارة مكنيّة أيضاً، حيث شبّه الصبابة وهي شيء غير مادي بشيء مادي محسوس يحتاج إلى جهد وطاقة، فاستعار المتنبّي، الجهد للدلالة على بلوغه أقصى درجات المعاناة في الهوى وكانت نتيجة هذا الجهد:

أولاً: عين مُسهّدة للدلالة على عدم النوم بسبب المعاناة من الشوق.

ثانياً: قلبٌ يخفق أي قلب دائم الاضطراب بسبب الشوق للمحبوب.

كما أنَّ المتنبّي كلما رأى برق، أو سمع غناء الطائر (ترنَّم) تذكر أحبته، ولعلَّ أبرز ما عكس حالة المتنبّي النفسيّة التي كانت شديدة الاضطراب تقدَّم الخبر في قوله: (لي فؤاد)، فقدم شبه الجملة (لي)، وهي خبر مقدَّم وأخَّرَ المبتدأ (فؤاد) بغرض التخصيص. ويقول:[1] [الكامل]

وَعَذَلْتُ أهلَ العِشْقَ حتَّى ذُقْتُهُ فعَجَبْتُ كيْفَ يَمُوتُ مَنْ لا يَعْشَقُ

وَعَذَرْتُهُمْ وَعَـــرَفْتُ ذَنْبِي أنَّنِي عَيَّرْتُهُمْ فَلَقِيتُ فِيْـــــهِ مـــا لَقُوا

قبل أن يكون المتنبّي عاشقاً كان يلوم العاشقين على معاناتهم بسبب العشق، لكنَّه بعدما أصبح عاشقاً صار يعذرهم ويلوم نفسه، كما أصبح يُعظِّم أمر العاشقين، مجسداً هذا المعنى في صورة جعل فيها العشق شيء له مذاق كالطعام والشراب، فاستعار كلمة (مذاق) للدلالة على حالته، مشبّهاً العشق بالطعام، والجامع بينهما هو التذوق فذكر المشبَّه وحذف المشبّه به مع ترك ما يدل عليه على سبيل الاستعارة المكنيّة، فأجاد المتنبّي في التعبير عن حالته بطريقة سلسة وبسيطة تجعل المتلقي يشعر به، كما تضمّن كلامه استفهام باستخدام الأداة (كيف) غرضه التعجب ممّن ذاق العشق وأحسَّ بشدَّته وما زال على قيد الحياة.

[1] - المصدر السابق نفسه. ص 333/2.

النتائج:

– شكّل التشكيل الدلالي ظاهرة لغوية بارزة في شعر المتنبي، استخدمه بدقّة وبراعة من خلال النماذج التي اختيرت للدراسة، محققاً دوراً مهماً في تحقيق تناغمها النسقي المتفاعل بين الحروف والكلمات، والعبارات والجمل، والتراكيب بموسيقاها بكثافة شعوريّة نابعة من بؤرة الذات.

– إنّ استخدام المتنبي للتشبيه والاستعارة في معظم قصائده التي تناولها البحث بالدراسة والتحليل؛ كان استخداماً متوازناً، ومنطقياً، إذ لا يُبالغ في استخدام هذه الصور إلى حدّ الغلو والإفراط.

– لعلّ استخدام المتنبي هذا النمط من التشكيل الدلالي في قصائده هو رغبته الملحّة في عدم التعبير عمّا يدور في داخله بطريقة مباشرة، إذ كان يجنح إلى استخدام الصور الفنيّة من أجل إيصال ما يريده إلى المتلقي بالطريقة التي أرادها، التي تحتاج إلى إعمال العقل من أجل فهم المغزى الذي أراده المتنبي من خلال هذه الصور.

– إنّ تكثيف المعنى، وإطلاقه إلى أبعد الحدود والإمكانات كان من أبرز الأسباب التي جعلت المتنبي يجنح إلى استخدام الصور الفنية، فهو نادراً ما كان يُسهب في قصائده، وكان يقدّم جملة من المعاني والافكار والرؤى بعدد قليل من الألفاظ، وهذا إن دلّ على شيء إنَّما يدلّ على براعة المتنبي الشعرية التي تفرّد بها، والتي جعلته من أفضل شعراء العربيّة على مرّ الزمان.

– إنَّ العلاقة بين الإيقاع والصورة الشعريّة (التشبيه والاستعارة)– على سبيل المثال في هذه الدراسة– هي علاقة ديناميكيّة حركيّة؛ إذ تتناوب علاقة الحضور والغياب للمعنى على مستوى البنية السطحيّة والبنية العميقة للصورة الشعريّة، التي تؤدّي بدورها إلى خلق بيئة شعورية ملائمة تتّصل اتصالاً مباشراً بالحالة النفسية للشاعر وهذا ما لاحظناه في هذه الدراسة.

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور " أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظر"، تح: عبد الله الكبير ومحمّد حسب الله وهاشم الشاذلي، (د ت)، لسان العرب. ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر.
2. ابن رشيق "الإمام أبو علي الحسن بن رشيق"، تح: محمّد قران، 1988م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط 1، دار المعرفة، بيروت.
3. ابن سينا، تح: محمّد سليم سالم، 1954م. الخطابة. القاهرة.
4. ابن قتيبة، تح: أحمد صقر، 1954م، تأويل مشكل القرآن. (د ط) دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، مصر.
5. الجرجاني، القاضي، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، (د ت) الوساطة بين المتنبي وخصومه. دار القلم، بيروت.
6. الجرجاني، عبد القاهر، تح: محمود شاكر، 1992م، دلائل الإعجاز. ط3، دار المدني، جدّة، السعوديّة.
7. الخطيب، أحمد مبارك، 2009م ،الانزياح الشعري عند المتنبي "قراءة في التراث النقدي عند العرب". ط1، دار الحوار، سورية.
8. الرمّاني، تح: محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام، 1976م، النكت في إعجاز القرآن. ط3، دار المعارف، مصر.

9. السكّاكي، أبو يعقوب، مصطفى الحلبي وأولاده، 1937م، مفتاح العلوم. ط1، مصر.

10. العسكري، أبو هلال، 1352هـ ، ديوان المعاني. مكتبة القدسي.

11. العكبري، أبو البقاء، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شبلي، (د ت)، ديوان أبي الطيب المتنبّي، بشرحه المسمى "التبيان في شرح الديوان". (د ط)، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

12. فتحي، إبراهيم، 1986م، معجم المصطلحات الأدبيّة. التعاضديّة العمّاليّة للطباعة والنشر، تونس.

13. الفرخ، محمّد، 1996م، الواضح في البلاغة العربيّة(المعاني، البيان، البديع). ط1،، دار هبة وهدى.

14. فضل، صلاح، 1992م، بلاغة الخطاب وعلم النصّ. عالم المعرفة، الكويت.

15. كوهن، جان، ترجمة: محمّد الوالي ومحمّد العمري، 1986م، بنية اللّغة الشعريّة. ط1 دار طوبقال للنشر، المغرب.

Sources and references:

1. Ibn Manzoor, "Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram ibn Munthar", edited by: Abdullah al-Kabeer, Muhammad Hasab Allah, and Hashim al-Shazly, (D.T.), Lisan al-Arab. 1st Floor, Dar Al Maarif, Cairo, Egypt.

2. Ibn Rasheeq, "Imam Abu Ali al-Hasan Ibn Rasheeq", Edited by: Muhammad Qur'an, 1988 AD, Al-Umdah in the Beauties and Ethics of Poetry. 1st floor, Dar Al Marefa, Beirut.

3. Ibn Sina, edited by: Muhammad Salim Salem, 1954 AD. oratory. Cairo.

4. Ibn Qutayba, Edited by: Ahmed Saqr, 1954 AD, Interpretation of the Problem of the Qur'an. (D I) Arab Book Revival House, Cairo, Egypt.

5. Al-Jurjani, Al-Qadi, Edited by: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim and Ali Al-Bajawi, (D-T) Mediation between Al-Mutanabi and his opponents. Dar Al-Qalam, Beirut.

6. Al-Jurjani, Abdel-Qaher, edited by: Mahmoud Shaker, 1992 AD, Evidence for Miracles. 3rd floor, Dar Al-Madani, Jeddah, Saudi Arabia.

7. Al-Khatib, Ahmed Mubarak, 2009 AD, The Poetic Displacement of Al-Mutanabbi, "A Reading in the Critical Heritage of the Arabs." 1st edition, Dar Al-Hiwar, Syria.

8. Al-Rummani, Edited by: Muhammad Khalaf Allah Ahmed and Muhammad Zaghloul Salam, 1976 AD, Jokes in the Miracle of the Qur'an. 3rd floor, Dar Al-Maarif, Egypt.

9. Al-Sakaki, Abu Yaqoub, Mustafa Al-Halabi and Sons, 1937 AD, Key to Science. 1st floor, Egypt.

10. Al-Askari, Abu Hilal, 1352 AH, Diwan Al-Ma'ani. Al-Qudsi Library.

11. aleakbiri, 'abu albaqa', dabtuh wshhhh wawadae faharisaha: mustafaa alsaqaa wabrahim al'abyari waeabd alhafiz shibli, (dd ta), diwan 'abi altayib almtnbby, bisharhih almusamaa "altibyan fi sharh aldiywan". (d ta), dar almaerifati, bayrut, lubnan.

12. fathi, 'iibrahim, 1986m, muejam almustalahat aladby. alteaddyt alemmalyt liltibaeat walnashri, tunus.

13. alfarkha, mhmmd, 1996m, alwadih fi albalaghat alerby(almeany, albayan, albadiei). ta1,, dar habat wahudaa.

14. fadal, salah, 1992m, balaghat alkhitab waeilm alnss. ealam almaerifati, alkuaytu.

15. kuhuna, jan, tarjamata: mhmmd alwali wmhmmd aleamri, 1986m, binyat alllght alshery. ta1 dar tubaqal lilnashri, almaghribi.

11. Al-Akbari, Abu Al-Baqa, who regulated it, corrected it, and put in its indexes: Mustafa Al-Sakka, Ibrahim Al-Abyari, and Abd Al-Hafiz Shibli, (D.T.), Diwan Abi Al-Tayyib Al-Mutanabbi, with his commentary called "Al-Tibian fi Sharh Al-Diwan." (D I), Dar Al Marefa, Beirut, Lebanon.

12. Fathi, Ibrahim, 1986, A Dictionary of Literary Terms. Workers' association for printing and publishing, Tunisia.

13. Al-Farkh, Muhammad, 1996 AD, The Obvious in Arabic Rhetoric (Al-Ma'ani, Al-Bayan, Al-Badi'). 1st edition, Dar Heba Wahda.

14. Fadl, Salah, 1992AD, Rhetoric of Discourse and Textology. Knowledge World, Kuwait.

15. Cohen, Jean, translation: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, 1986 AD, The Structure of Poetic Language. 1st Edition, Toubkal Publishing House, Morocco

الشخصية: البطل التراجيدي المخالف للعرف لمسرح إيونيسكو

الباحثة نور برّاك

كلية الآداب – جامعة حلب

ملخص

تشكل الشخصية في مسرح القرن العشرين عموماً وفي مسرح يوجين إيونيسكو خصوصاً جدلاً لا بد منه حيث أنها تبتعد تمام البعد عن مفهوم الشخصية المعتاد في المسرح التقليدي. يقدم إيونيسكو لنا شخصيات تعاني من فراغ وغياب الذات سواء كانت من منحى نفسي أو فردي أو شخصي وفي ظل هذا الفراغ تفقد الشخصيات هويتها وتصبح قابلة للاستبدال وكأنها صناديق فارغة بإمكاننا ملؤها بأي شيء.

وضعت الصفات آنفة الذكر شخصية مسرح إيونيسكو على كفة الميزان مقابل دمى مسرح العرائس فتشابه الطرفان في نقاط عدّة بدءاً من الفراغ وصولاً لقابلية التحكم بها. إن شخصيات هذا المسرح تائهة بين سيطرة المادة وتجريدها من الصفات وبين حقيقة دمى مسرح العرائس وتفاهة وريبة وجودها وتمثيلها لوجود الإنسان الحديث. وبذلك تتحول الشخصية في مسرح إيونيسكو إلى بطل مخالف للعرف وفقاً للتعريف التقليدي للعبارة ولكن بإمكانها أن تكون بطلاً بمعنى حداثي لمأساة الإنسان الحديث.

الكلمات المفتاحية: شخصية، لا شخصنة، التبادلية، الفراغ، العرائس.

Le personnage : anti-héros tragique du théâtre de Ionesco

Résumé

Le personnage du théâtre du XXe siècle en générale et celui d'Eugène Ionesco en particulier forme une polémique inévitable du fait qu'il s'éloigne complétement de la conception habituelle du théâtre traditionnelle. Ionesco nous présente des personnages qui souffrent du vide et de l'absence de soi, que ce soit d'un côté psychologique ou individuel. Face à ce vide, les personnages perdent leur identité et deviennent interchangeable comme s'ils sont des boîtes vides que l'on peut remplir de n'importe quoi.

Ces caractères déjà cités placent le personnage du théâtre de Ionesco et les marionnettes sous le même angle de sorte que tous les deux se ressemblent dans plusieurs points commençant par le vide et arrivant à la déshumanisation. Les personnages de ce théâtre sont perdus entre la domination de la matière et leur décaractérisation, entre la réalité des marionnettes et la banalité et le doute de leur existence, et leur représentation de l'homme moderne.

Dans ce cas, le personnage se transforme dans le théâtre de Ionesco en un anti-héros selon la définition traditionnelle du terme, mais on peut dire qu'il peut être un héros dans le sens moderne du tragique de l'homme du XXe siècle.

Mots clés : personnage, dépersonnalisation, interchangeabilité, vide, marionnette.

Introduction

Les sciences humaines, les idées qui tournent autour de l'existence et de Dieu et les évènements de la première moitié du XXe siècle ont préparé le terrain pour une nouvelle littérature où l'on brise toutes les chaines traditionnelles et à partir de 1950, un Nouveau Roman accompagne un Nouveau Théâtre dans cette tendance révolutionnaire. Parmi les manifestations de ces deux courants, nous remarquons surtout une tendance à omettre ce qui était conventionnellement lié à la littérature traditionnelle : l'intrigue, la présence du héros et les thèmes abordés.

Cette tendance, nous la remarquons surtout dans le théâtre d'Eugène Ionesco qui fait partie d'un théâtre avant-gardiste baptisé comme Nouveau Théâtre. Ce qui distingue son théâtre, c'est surtout l'absence de l'intrigue, l'absence du héros dans le sens traditionnel du terme et la déformation du personnage. Cette déformation implique plusieurs aspects important comme le langage insensé et l'absence des traits personnels comme surtout le nom et la psychologie.

Donc, nous choisissons dans la présente étude de mettre en question le personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco.

Le choix d'une étude traitant du personnage s'inscrit sous l'intérêt porté encore à l'œuvre de Ionesco, et dans le sillage des études et des critiques précédentes qui se sont intéressées aux manifestations modernes son œuvre, à l'onirisme ainsi qu'à

l'insolite. Parmi les thèmes dégagés du théâtre de Ionesco, nous soulignons l'importance donnée à la mort comme obsession, à l'ontologie, au langage, au comique et à l'angoisse. Cela nous pousse à viser dans la présente recherche à souligner l'aspect marionnette du personnage ionescien.

Cet objectif nous met devant des questions importantes à ce propos. Qu'est-ce qui fait cette rupture entre le personnage de Ionesco et le personnage traditionnel ? Est-ce son personnage a de traits individuels comme le personnage traditionnel qui peut être étudié par rapport à une soi-disant psychologie ? Peut-on parler d'une ontologie de son personnage et est-ce qu'il est approprié de l'appeler marionnette suivant les études et les critiques précédentes de son œuvre ? Est-ce que ce personnage peut assimiler le rôle d'un héros tragique ?

Donc, tout d'abord, nous mettons en lumière l'ontologie du personnage de Ionesco par rapport à l'absence de caractérisation en donnant des exemples de certaines pièces comme *La Cantatrice chauve, Jacques ou la soumission, les Chaises,* et *La Leçon.* Nous soulignons également l'aspect interchangeable du personnage comme le résultat de son vide ontologique incarné par le mécanisme de la dépersonnalisation.

Enfin, nous soulignons à la lumière de l'œuvre de Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, la relation entre le personnage et l'objet et nous cherchons à analyser ce qui fait du personnage de Ionesco une marionnette.

1- Personnages dépersonnalisés

Les personnages du théâtre de Ionesco sont distingués par le refus de leur présence matérielle. Ce refus, qui les soumet à une mise à nu, est celui même de Ionesco qui se dérange de la présence des personnages sur scène et qui admirait par contre, le théâtre de guignol, là où jouent des marionnettes et où se montre, sous les yeux, "le spectacle même du monde, […] insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai."[1] Donc, c'est à partir de cette vision que naissent de nouveaux personnages qui, en faisant une réaction contre la mise en scène traditionnelle, détruisent la fiction et la vraisemblance.

Ainsi, pour matérialiser sa vision, Ionesco soumet ses personnages à trois procédés que l'on peut les appeler antithéâtraux : la décaractérisation, l'automatisation et l'absence. La première consiste à leur ôter les caractères qui en font des individus et les caractères qui leur donnent de la psychologie, car "Ionesco ne cherche à peindre des caractères nettement individualisés"[2], selon Favre, la deuxième va vers une réification du personnage, tandis que la troisième joue sur l'ontologie. Par conséquent, libérés de l'effet du réel, les personnages de Ionesco,

[1] IONESCO-E, 1966- *Notes et contre notes*. Paris, Gallimard, coll. essais folio, p.53
[2] FAVRE-Y-A, 1991- *le Théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. Landes, José Feijoo, p.31

comme le remarque Abastado, "n'ont pas de signification individuelle et n'existent que pour la pièce"[3].

- **La décaratérisation :**

La décaractérisation veut dire dépouiller le personnage de tout caractère. Il s'agit d'une dépersonnalisation qui se traduit à travers la désindividualisation et la crise psychologique des personnages.

Dans ses pièces, nous trouvons des personnages détachés du réel. Cela leur enlève toute vraisemblance interne et par conséquent toute identité. Ils sont coupés du monde du fait qu'ils représentent une image sociale extrêmement parodiée et poussée vers la banalité. Ainsi, dans *Notes et contre-notes*, Ionesco explique que ses personnages "sont inhumanisés et vidés de tout contenu psychologique parce qu'ils n'ont pas de drame intérieur"[4].

Donc, tantôt timides, tantôt agressifs, oscillant entre le rire et le pleur, ces personnages ont des sentiments inconstants et insaisissables. Dans *La Cantatrice chauve,* nous avons comme exemple la Bonne Marie dont les sentiments sont troublés comme l'indique Ionesco dans les didascalies : "*Marie éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit*"[5]. De même, dans *Les Chaises,* Le Vieux rit, mais il lui suffit le moindre souvenir pour qu'il pleure ardemment

[3]ABASTADO-C,1971- *Ionesco*. Paris, Bordas, coll. Présences littéraires, p.230
[4] IONESCO-E, 1966- *Notes et contre notes. op.cit.*, p.173
[5]IONESCO-E, 1991- *La Cantatrice Chauve*, Théâtre complet, Paris Gallimard, bibliothèque la Pléiade, p.15

sa mère "Le Vieux ; (*Sanglots*) : Hi, hi, hi ! Maman où est maman ? J'ai plus de maman."[6], tandis que dans *La Leçon*, nous assistons également à la même inconstance au niveau des sentiments que le personnage doit posséder, mais d'une manière plus approfondie. Les deux personnages principaux ont une psyché qui évolue au cours de l'action. L'Élève, souriante au début et sure d'elle-même, perd progressivement son éclat et devient comme hypnotisée pour arriver, à la fin de la pièce, à un état de "*dépression nerveuse*"[7] tandis que le professeur, timide au début, change au cours de l'action et prend un air plus sérieux, plus grave et plus sadique ; ses répliques du début qui contiennent des expressions d'excuse deviennent de plus en plus autoritaires : "Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas..."[8], "mais surtout n'interrompez pas"[9].

De même dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, la banalité est poussée à l'extrémité, la scène se transforme en un lieu où rien d'important ne se passe. Nous avons deux familles inconnues et bizarres qui n'ont pas de psychologie et qui ne s'intéressent qu'à répondre aux demandes d'un certain Jacques si gâté qui cherche à se marier avec une fille à trois nez. Leurs dialogues sont une impasse, car ils ne rapportent aucune information.

[6] IONESCO-E, 1991- *Les Chaises*. Théâtre complet, *op.cit.*, p. 146
[7] IONESCO-E, 1991- *La leçon.* Théâtre complet, *op.cit.*, p. 50
[8] *Ibid.*, p.61
[9] *Ibid.*, p.63

"Roberte mère : La voilà, votre fiancé à trois nez.

Jacqueline : La voilà donc, la voici donc…

Jacques mère : Mon chou, tu la vois, elle est à toi, ta petite mariée à trois nez, telle que tu la voulais !" [10]

C'est une réification des personnages qui finit par les transformer en de semblants robots, du fait qu'elle substitue à leurs comportements normaux d'autres qui sont plus ou moins mécaniques et qui leur donnent l'aspect d'un automate. Ce changement du personnage en automate se trouve comme un résultat nécessaire à la décaractérisation. En fait, l'automatisme se traduit à travers le geste et la parole selon deux mécanismes essentiels : la répétition, la danse.

Nous trouvons, entre autres, dans *La Cantatrice chauve*, dans la parole et dans les mouvements des personnages un pur automatisme. Prenons par exemple Mme Smith, lorsqu'on sonne à la porte, elle agit mécaniquement en répétant le même mouvement trois fois.

"Mme Smith : Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir *(elle va voir, elle ouvre et revient)* Personne.

Elle rassoit.

M. Martin : je vais donner un autre exemple...

Sonnette.

[10] IONESCO-E, 1991- *Jacques ou la soumission.* Théâtre complet, *op.cit.,* p. 101

M. Smith : Tiens, on sonne.

Mme Smith : ça doit être quelqu'un. Je vais voir *(elle va voir, elle ouvre et revient)* Personne.

Elle revient à sa place. [...]

Mme Smith : Eh bien, je vais aller voir. Tu ne diras pas que je suis entêtée, mais tu verras qu'il n'y a personne ! *(Elle va voir. Elle ouvre la porte et la referme.)* Tu vois, il n'y a personne.

Elle revient à sa place." [11]

Ainsi, les Vieux et l'Orateur des *Chaises* se meuvent machinalement sur scène ; les Vieux apportent les chaises mécaniquement sans rien dire ; ils entrent d'une porte et sortent d'une autre, se déplacent d'un côté à l'autre et ils accueillent les invités et leur indiquent leurs places tout mécaniquement comme des machines, des robots que l'on fait remuer. L'Orateur, lui aussi, signe les autographes "*automatiquement*"[12].

De même que les personnages des *Chaises* et de *la Cantatrice chauve*, le Professeur de *La Leçon*, rejoint cette liste d'androïdes dans la mesure où il est présenté comme "une espèce de robot qui rapporte presque mécaniquement un cours tout préparé"[13]. Il récite dans son cours illogique avec ses informations

[11] IONESCO-E, 1991-*La Cantatrice Chauve*. Théâtre complet, *op.cit.*, pp. 24-25
[12] IONESCO-E, 1991-*Les Chaises*. Théâtre complet, *op.cit.*, p.179
[13] JOUANNY-R, 1975- *la Cantatrice chauve la leçon d'Eugène Ionesco*. Paris, Hachette, coll. Lire aujourd'hui, p. 38

irrationnelles des phrases et des mots juxtaposés, et, à la fin de la pièce, ses mouvements se transforment en "une mimique rythmée"[14] qui nous fait penser à la boite à musique danseuse : "*presque hors de lui, tourne autour d'elle en une sorte de danse du scalpe*"[15].

Dans ses *Notes et contre-notes,* Ionesco écrit que ses personnages sont ontologiquement vides. C'est-à-dire qu'il met en doute leur existence psychologique et matérielle. Il les a vidés intérieurement afin de les supprimer définitivement. Et pour mettre l'accent sur ce vide ontologique, Ionesco nous montre que ces personnages peuvent ne pas exister. Par exemple dans *La Cantatrice chauve,* on sonne à la porte quatre fois dans les trois premières fois, Mme Smith l'ouvre sans trouver personne, mais dans la dernière fois, on trouve le pompier à la porte. Ce dernier affirme qu'il était toujours là, à la porte et c'est lui qui a sonné les deux dernières fois, mais non pas les deux premières et pourtant il était toujours à la porte et n'a vu personne. Cela met en doute l'existence du pompier. M. Martin conscient, peut-être, de son inexistence et de son vide, explique son incapacité de se voir au miroir : "M. Martin : C'est parce que je n'étais pas encore là..."[16]. Il y a donc des moments où les personnages de *La Cantatrice chauve* sont absents ou bien n'existent pas, et même le personnage dont la

[14] SEIPEL-H,1973- Personnages, in : *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris, Garnier, p.75
[15] IONESCO-E, 1991- *La Leçon.* Théâtre complet, *op.cit.*, p. 71
[16] IONESCO-E, 1991- *La Cantatrice Chauve.* Théâtre complet, *op.cit.*, p.42

pièce porte le nom, la Cantatrice chauve, est complètement absent et n'a qu'une présence modeste à travers les propos du Pompier qui présuppose son existence :

> "Le Pompier, *se dirige vers la sortie, puis s'arrête* : à propos, et la cantatrice chauve ?
> *Silence général, gêne.*
> Mme Smith : Elle se coiffe toujours de la même façon !"[17]

Dans *Les Chaises*, Ionesco rend concrète cette absence déjà soulignée dans *La Cantatrice* chauve, il présente "des êtres noyés dans l'absence"[18] et les prive de tout, même de leur présence matérielle et c'est pour cela que nous voyons deux sortes de personnages dans cette pièce : ceux qui sont invisibles et inaudibles comme tous les invités et ceux que nous voyons comme l'Orateur et les Vieux, mais ces derniers sont, à l'instar des autres, privés d'existence :

> "L'Orateur, affirmait Ionesco, n'existe ni plus ni moins que les autres personnages. Il est aussi invisible que les autres, il est aussi réel ou irréel ; ni plus ni moins. Seulement, on ne peut se passer de sa présence visible. Il faut qu'on le

[17] *Ibid.*, p. 38
[18] IONESCO-E, 1966- *Notes et contre-notes*. *Op.cit.*, p.257

voie et qu'on l'entende puisqu'il est le dernier à rester sur le plateau." [19]

Même les Vieux, ils sont vides et inexistants. Leur présence matérielle sur scène est trompant, car au fur et à mesure, ils se présentent dénués devant nous. Leurs souvenirs ne sont pas des réalités, leurs histoires se répètent inutilement et leur langage est troublé. La Vieille est la vraie Écho privée de visage et dont l'existence dépend du Vieux, tandis que le Vieux lui-même a ce message futile qu'il confie à un orateur sourd-muet qui ne sait même pas écrire et qui est par conséquent complètement incapable de ne transmettre aucun message.

Enfin, cette dépersonnalisation qui menace l'ontologie des personnages à travers la vacuité et l'automatisation aboutit à l'interchangeabilité, résultat de la déficience de l'identité.

2- Personnages interchangeable :

Les exemples précédents mettent en question l'identité des personnages ionesciens que Seipel appelle "apsychologiques"[20], terme qui les prive de toute psychologie. Cette absence de psychologie pourra entrainer, pour Seipel, l'idée de l'aliénation du personnage, le problème de la nomination et la perte des caractères

[19] *Ibid.*, pp.260-261
[20] SEIPEL-H, 1973,- Personnages, in : *Les Critiques de notre temps et Ionesco*. *Op.cit.*, p.74

ce qui aboutira à une sorte d'interchangeabilité, c'est pourquoi il affirme :

> "[Les personnages de Ionesco] se ressemblent tous et, pour cette raison, ils sont plusieurs à porter le même nom, qu'il s'agisse de figures interchangeables à la recherche de leur identité."[21]

Dans *La Cantatrice chauve,* Ionesco fait exprès de reprendre la première scène avec l'autre couple, mais dans les pièces suivantes, cela devient comme procédé propre à son théâtre et à ses personnages, et apparait comme le résultat nécessaire de leur vacuité. Nous pouvons dégager deux formes d'interchangeabilité : nous appelons interchangeabilité externe celle qui s'applique à l'action, c'est-à-dire au commencement et au dénouement-recommencement, et une autre interne qui peut se faire d'une façon latente au cours de l'action. À propos de l'interchangeabilité externe, *La Cantatrice chauve* parait un exemple parfait, car les personnages se présentent "de manière parodique"[22], selon Favre. Il parait absurde que Mme Smith indique, au début, que leur nom est Smith, car Mme Martin, à la fin, affirme avec la même réplique qu'ils sont les Smith. Alors qui sont les Smith et où sont les

[21] *Ibid.,* p. 71
[22] FAVRE-Y-A, 1991- *Le Théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe. Op.cit.,* p. 29

Martin ? Ionesco en crée des êtres qui s'identifient par n'importe quelle identité :

> "Ils ne savent plus être, ils peuvent être n'importe qui, n'importent quoi, car ils sont interchangeables : on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'en apercevra pas."[23]

Mary dévoile, après la scène de la reconnaissance des Martin, qu'ils ne sont pas les Martin "mais qui est le véritable Donald ? Quelle est la véritable Élisabeth ? Qui a intérêt à faire durer cette confusion ?"[24] Donc, tout affirme que les personnages de la pièce ne sont pas eux-mêmes ; Mary qui se présente, au début, comme la Bonne dévoile plus tard qu'elle n'est que Sherlock Holmes ; changement de nom et de genre.

Dans *La Leçon*, le style de l'interchangeabilité se fait sur un autre niveau ; il s'agit d'un remplacement plus qu'une interchangeabilité ; la pièce recommence toujours avec une nouvelle élève qui remplace la précédente et qui prend son rôle. Ainsi, le Professeur et la Bonne vont reprendre leur rôle, lui de professeur timide, mais assassin et elle, d'une bonne plus ou moins surveillante, mais complice. Doubrovsky trouve que, le recommencement de *La Leçon* ou de *La Cantatrice chauve*, nous

[23] IONESCO-E, 1966- *Notes et contre-notes*. *Op.cit.*, p. 249
[24] IONESCO-E, 1991- *La Cantatrice Chauve*. Théâtre complet, *op.cit.*, p. 20

met devant "d'autres personnages qui sont les mêmes"[25]. C'est une infinitude de remplacement donnant aux personnages des identités indéfinies et perdues qui leur poussent de plus en plus vers l'anonymat, le facteur le plus important dans l'interchangeabilité.

Les deux formes de l'interchangeabilité pourront se manifester dans la même pièce, par exemple, *La Leçon* a aussi une interchangeabilité interne : le Professeur de la fin prend la fermeté et l'assurance de l'Élève du début, en acte d'absorbation, tandis que l'Élève de la fin se transforme en contenant du Professeur du début. Ce qui a eu lieu quarante fois et qui se prépare pour la quarante-et-unième fois, va se répéter jusqu'à l'infini. Donc, même s'ils ont conservé le contour de leur personnage comme la fonction, professeur et élève, ils ont pris l'un la caractéristique de l'autre comme une sorte d'échange de rôle.

Un autre aspect aidant le processus de l'interchangeabilité qu'est l'anonymat qui couvre le personnage. Cet anonymat prend plusieurs aspects : le premier, c'est le jeu de nom, tandis que le deuxième est l'absence.

Le nom est, pour le personnage, la donnée la plus importante de l'identification, mais l'altération de l'être au XXe siècle fait perdre au nom son importance désignative ce qui entraine sa propre

[25] DOUBROVSKY-S, 1973- L'anti-théâtre est un théâtre total, in : *Les Critiques de notre temps et Ionesco*. *Op.cit.*, p. 43

perte : "il a perdu son pouvoir et son sens dans la mesure où la notion d'identité a vacillé"[26], explique Hubert.

Le premier mécanisme du jeu de nom se reflète dans le fait de choisir un nom pour plusieurs personnages. C'est ainsi que toute la famille de Boby Watson s'appelle Boby Watson, que quatre personnages, dans quatre pièces différentes portent le nom de Bérenger, que la Bonne est Mary dans *La Cantatrice Chauve*, mais Marie dans *La Leçon* et enfin que dans *Jacques ou la soumission*, Jacques appartient à une famille dont tous les membres s'appellent ainsi, de même que Roberte qui a une famille avec des membres qui sont tous des Roberte. Nous avons également des personnages dont la désignation est réduite à leurs fonctions ou bien à leurs âges : Le Pompier, le Professeur, le Vieux, la Vieille et l'Élève, le Colonel… Ce sont des noms communs si vagues, comme les décrit Hubert, contribuant à leur tour à aliéner le personnage dépersonnalisé et coupé du monde :

> "Par ce mode de nomination, les dramaturges veulent symboliser l'anonymat de l'individu, éternellement étranger au monde, dépossédé de son individualité par la collectivité où il n'est qu'un numéro. Dans la mesure où le

[26] HUBERT-M-C, 1987, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50*. Paris, José Corti, p.192

personnage a perdu toute identité, le nom n'a plus de raison d'être."[27]

L'anonymat nous met également devant son deuxième aspect qu'est l'absence. Impossible de reconnaitre un personnage qui ne parait pas sous les yeux, un personnage supprimé, un personnage, quand on l'évoque, il parait possédant des caractères incompatibles. D'un côté, dans *Les Chaises*, Ionesco choisit enfin de laisser submerger ses personnages dans l'anonymat qui devient plus clair et plus pesant. Il les crée invisibles ; ils sont plusieurs à être invisibles, même ceux que nous voyons, les Vieux et l'Orateur, Ionesco affirme qu'ils ont le même degré de l'invisibilité et que leur présence est nécessaire pour souligner l'absence des autres :

"[…] il n'y a vraiment personne, pas plus que les deux vieux ni l'orateur qui sont sur le plateau sans y être : les vieux et l'orateur ne sont pas plus là que les personnages invisibles… ils n'ont pas plus d'existence que ces derniers et que nos rêves." [28]

D'autre côté, nous relevons des dialogues d'autres personnages qui sont absents comme Boby Watson dont on ne peut saisir la date de la mort : "Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement,

[27] *Ibid.*, p.195
[28] IONESCO-E, 1966- *Notes et contre-notes. Op.cit.*, p. 264

il y a un an et demi"[29], dit M. Smith. Nous pouvons citer également ce fils mystérieux des Vieux dans *Les Chaises* dont nous doutons de l'existence puisque les propos du Vieux et de la Vieille se contredisent à son propos. Au moment où le Vieux exprime son espoir passé d'avoir un fils la Vieille affirme que leurs fils les a abandonnés : "la Vieille, *au photograveur* ; Nous avons eu un fils… il vit bien sûr… il s'en est allé… c'est histoire courante…"[30]. Un autre exemple qui serait le plus fameux est celui de la cantatrice chauve qui est totalement absente dans la pièce

L'idée de l'absence se développe même dans *Rhinocéros* à travers la métamorphose. Une fois métamorphosé, le personnage cesse d'apparaitre sur scène et devient absent par rapport aux autres personnages présents. Cette absence déplace le personnage métamorphosé dans un monde aliéné où tous les personnages sont des rhinocéros et où se présente l'interchangeabilité des personnages. D'ailleurs, c'est à travers la métamorphose que les personnages deviennent semblables, ils sont tous des rhinocéros dont l'un remplace l'autre ; ils ont désormais tous la même identité aliénée, le même degré de monstruosité.

3- Personnage marionnette, un anti-héros tragique

L'aspect de guignolade que revêt le théâtre de Ionesco augmente le ton tragique de l'œuvre du fait que le personnage vit

[29] IONESCO-E, 1991-*La Cantatrice Chauve*. Théâtre complet, *op.cit.*, p. 12
[30] IONESCO-E, 1991- *Les Chaises*, Théâtre complet. *op.cit.*, p. 160

doublement son malheur : celui de ne pas pouvoir ni être complètement marionnette, ni être complètement personnage ayant tous les traits de l'homme. Il est perdu à mi-chemin entre l'objet et l'être. Même la manière avec laquelle on le désigne n'est pas certaine. Les critiques multiplient involontairement les nominations de ce phénomène représenté sur scène. Ils ont jugé que les personnages de Ionesco sont marionnettes en s'appuyant sur sa reconnaissance d'avoir eu une fascination devant le spectacle de la marionnette et d'avoir considéré ce spectacle comme celui du monde. Mais est-ce que son théâtre est une vraie guignolade et que ses personnages sont des Marionnettes ?

Il ne suffit pas que le personnage soit dépersonnalisé, vidé et ridiculisé pour être une marionnette, car la notion de la marionnette va plus loin que le vide qu'elle porte. Si nous prenons de prime abord la définition de la marionnette de Marinier, nous voyons qu'il est polémique de traiter les personnages de Ionesco de marionnettes :

> "Une marionnette est en réalité la reproduction plus ou moins fidèle, plus ou moins interprétée, d'un être vivant, dans une proportion variable, et plus ou moins capable de mouvement déterminé, d'états d'âme et d'attitudes, bref ayant des possibilités dramatiques, étant animée soit visiblement soit invisiblement à

l'aide de n'importe quel moyen inventé par son manipulateur."[31]

Donc, si nous concevons que ce qui est fait à l'image de l'homme ou qui reproduit l'homme est marionnette, tout personnage est donc marionnette pas seulement ceux de Ionesco. Mais ce qui nous attire l'attention, c'est le "mouvement déterminé" de la marionnette, car Ionesco s'efforce de bloquer le mouvement de ses personnages dans l'espace et de souligner le mouvement qui ne va pas avec l'expression de l'attitude ou la situation : "je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'assoir. *(il s'assoit, sans enlever son casque)*"[32], mais qui est le plus souvent au service d'un objet, d'un motif extérieur au personnage, et qui se transforme le plus souvent en danse : ouvrir la porte, apporter des chaises, apporter des tasses, arracher des champignons… Un autre problème se pose : les marionnettes sont mises en mouvement par l'homme, tandis que le personnage de Ionesco est entrainé par la matière. Cependant le personnage et la marionnette sont créés pour des fins dramatiques, mais cela ne fait pas que l'un peut être essentiellement l'autre. Pour trouver le compromis entre ce que l'on écrit sur les personnages de Ionesco et la réalité de la marionnette, nous allons recourir à l'essence de la marionnette.

[31] Cité par BENSKY-R-D, 2000- *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette.* Paris, A.-G. Nizet, p. 18
[32] IONESCO-E, 1991- *La Cantatrice chauve*, Théâtre complet. *Op.cit.*, p.29

Ce qui est incontestable est que la marionnette fait partie du monde de l'objet qui est une fabrication de l'homme et ce qui distingue l'un de l'autre c'est que "l'objet peut avoir des aspects multiples tandis que l'homme reste immuable"[33]. Normalement, le personnage, qui est une imitation de l'homme, a un caractère immuable, cela peut être reflété dans la condition de la constance qu'Aristote met pour le personnage tragique. Mais vu que Ionesco a brisé toutes règles classiques dans son théâtre, il se contente d'accorder à son personnage la capacité de la métamorphose. Par conséquent, si ce n'est pas au sens strict du terme comme dans *Rhinocéros*, ce sera sous une transformation, interchangeabilité et inconstance, comme nous l'avons vu dans *La leçon,* la métamorphose inverse de l'Élève et du Professeur et dans *La Cantatrice chauve,* l'interchangeabilité des personnages. Cette possibilité de métamorphoser ôte au personnage le côté humain et le rend plus proche de l'objet. Cependant Ionesco relie étroitement ses personnages à l'objet comme signe de dépendance ou de soumission, une tentative de l'homme à ressembler à l'objet sur lequel ses idées sont projetées et avec lequel il voit son reflet "l'homme est accusé de jalouser l'objet",[34] écrit Bensky. Il arrive quand même que "le moi, projeté dans les objets, s'y dilue",[35] le personnage devient en ce cas une concrétisation de l'état de

[33] Cité par BENSKY- R-D, 2000- *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette. Op.cit.*, p.115
[34] BENSKY-R-D, 2000- *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette. Op.cit.*, p. 117
[35] HUBERT-M-C, 1990- *Eugène Ionesco.* Paris, Seuil., p. 114

"zazen"[36] qui est définie comme "la fusion objet-sujet, moment où toute perception s'émousse, où le miroir ne réfléchit plus aucune image [qui] est ici éclatement funeste de l'être."[37]

Ionesco essaie également de se rapprocher de la production de la marionnette sur scène par le fait d'arracher à ses personnages la psychologie, ce qui empêche toute expression particulière et qui permet d'intégrer des sentiments aléatoires, surtout dans *La Cantatrice chauve*. De même, la marionnette a le visage figé doté d'une expression très générale capable de s'adapter aux nécessités du jeu dramatique. En plus, le jeu burlesque du théâtre de Ionesco reflète le jeu du spectacle de guignol, car le geste de la marionnette qui imite celui de l'homme se transforme en mouvement mécanique grotesque, tel est le mouvement des personnages de Ionesco qui déforment celui de l'homme en le menant avec automatisme.

Ionesco veut revêtir le théâtre de la marionnette de l'aspect monstrueux, mais burlesque comme la tentation qu'a fait Jarry auparavant. Il ne cherche pas à représenter la fascination des marionnettes enfantines, mais à souligner la réification de l'homme à travers le jeu scénique. Il va quand même plus loin que la création de la marionnette jusqu'à la désindividualisation, notons que la marionnette est extrêmement individualisée par les traits qu'on lui attribue. Donc, si son personnage est marionnette, c'est parce que l'homme est devenu ainsi en essayant de se réfugier dans l'objet ; il

[36] *Ibid.*
[37] *Ibid*.

s'y perd et échoue. Il arrive donc à un état de monstruosité, il n'a pas de Dieu dont il est à l'image, il n'a pas par conséquent d'image, l'objet ne le reflète plus et sa fusion avec l'objet se transforme en cauchemar. Tout cela s'ajoute à son aliénation : il est privé de la liberté, tout domine sa volonté, la société, l'idéologie, la machine et l'autre, comme la marionnette dont le mouvement et la parole dépendent de son acteur. Voilà le côté cruel que Ionesco veut représenter sur scène et qui prolonge son théâtre de plus en plus dans l'angoisse tragique de l'être.

> "Si [ses] personnages sont des marionnettes, ce sont des marionnettes douloureuses. La caricature est une critique. [Ses] personnages sont risibles de n'être rien."[38]

Ses premières pièces avaient comme exemple *Ubu Roi*, la première pièce de guignolade qui réussit à insérer un reflet peu ou prou tragique au sein du comique burlesque. Ubu, le pantin grotesque et effrayant donne le type à suivre, ses auxiliaires lui ressemblent, ils sont des personnages qui n'ont pas d'identité bien au sein de la pièce qu'en dehors, comme les soldats d'un jeu d'échecs. Ainsi écrit Abirached à leur propos :

> "Personnages sans feu ni lieu, issus de nulle part ballottés aux aires du vent, dotés d'un nom improbable ou, ce qui revient au même, affublés

[38] Cité par CHAMIÉ-R, 2003, *Le Rire paradoxal dans le théâtre d'Eugène Ionesco*. Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail., p. 34

> d'un patronyme historique nettoyé de toute signification, ils sont littéralement vides de personnalité."[39]

Le modèle ubuesque de l'extrême déformation de l'être et de sa transformation sous le désir ardent du pouvoir à une bête replace l'homme au sein d'une vérité inédite qui se concrétise après quelques dizaines d'années dans les deux guerres mondiales où l'homme découvre qu'il est entouré d'un nombre effrayant d'Ubus. La marionnette se transforme ainsi en échec, la scène du monde devient cruellement grotesque, une scène insolite où le comique et le tragique s'allient pour accentuer l'angoisse, comme s'il représente un univers en retour à son état chaotique premier où le soleil et la terre n'existait pas encore. La scène microcosmique, comme cet univers privé de son soleil voire de son Dieu, elle est privée de son héros, c'est le moment où tous les personnages, transformés en marionnettes horribles, deviennent des anti-héros. Ce n'est pas au sens classique du terme de l'antagoniste, mais du héros même déformé qui n'arrive à rien faire au sein d'une action vidée, et qui essaie de se sauver au lieu de sauver le monde ou son devoir, et s'il réussit à se sauver, il se heurte à sa réalité :

> "Hélas, je suis un monstre […] Je ne peux plus me voir. J'ai trop de honte ! […] Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son

[39] ABIRACHED-R, 1994- *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, p. 194

originalité",[40] crie Bérenger le fameux héros de Ionesco.

Ainsi, le héros tragique se transforme-t-il en anti-héros qui n'arrive qu'à garder le plus souvent sa position principale par rapport à une action futile. Il transmet le visage de l'homme moderne dégradé, déshumanisé, dépourvu devant la matière et l'objet.

Conclusion

La mise en question de la notion du personnage de Ionesco à laquelle nous avons procédé, nous a aidés à montrer les points qui l'éloignent du personnage traditionnel. Nous avons vu que l'abolition des caractères individuels et psychologiques met le personnage ionescien dans une position d'anonymat, il devient déraciné et coupé de l'histoire, ce qui le prive de l'identité. Et en l'absence du drame et à cause de la futilité de l'action, le personnage de Ionesco se transforme en anti-héros.

Ce personnage anti-héros ne ressemble pas au héros traditionnel. Il n'est pas sur scène pour essayer de vaincre les forces fatales, il y est au contraire pour servir de miroir à l'homme qui s'assoit devant lui, tout immuable à le regarder, même effrayé de le voir bouger comme un automate, de se voir bouger comme un

[40] IONESCO-E, 1991- *Rhinocéros.* Théâtre complet, *op.cit.*, p. 638

automate, et de découvrir sa soumission à la matière et sa jalousie de la matière, de la prise de conscience de son inanité et de sa déshumanisation. L'homme moderne, lecteur ou spectateur, entre en contact avec un personnage qui lui ressemble dans son quotidien et dans sa banalité ; ce personnage qui le prend par la main vers le secret de son identité, vers sa vérité choquante d'homme aliéné. Il découvre ainsi son idole qui lui ressemble parce qu'il l'aide à comprendre sa profondeur.

Le personnage de Ionesco est victime de sa double mort tragique : la mort de sa psychologie et de son individualité qui en font un objet vidé de signification et la mort dans son sens propre, celle qui le sépare du monde et qui met fin à sa vie. Fantoche qu'il soit, ce personnage mérite d'être héros au sens d'un tragique nouveau, un tragique où l'univers pesant est l'ennemi qui agit en secret contre l'homme et qui l'empêche de regarder le ciel ou d'espérer la gloire, car tout devient banal et tout devient terrestre. Si la spiritualité est en ciel avec Dieu, la matérialité est sur terre, elle se trouve en osmose avec l'homme, mais elle se transforme plus tard en remplacement à cause de la faiblesse de l'homme face à la matière et à la fascination de l'objet et à cause de la vacuité du ciel.

Donc, le changement des valeurs et de la place de l'homme et de Dieu au XXe siècle mérite d'être accompagné d'un changement des notions théâtrales puisque le théâtre est à l'image du monde. Par conséquent, le héros de Ionesco, conçu comme image parodiée du héros traditionnel qui possédait la grandeur de la vie et de la mort, la noblesse du rang et du cœur et l'éloquence d'un langage sublime, est anti-héros par rapport au théâtre traditionnel, mais un vrai héros par rapport au Nouveau Théâtre.

Bibliographie

- ABASTADO-C, 1971- *Ionesco*. Paris, Bordas, coll. Présences littéraires.

- ABIRACHED-R, 1994- *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard.
- BENSKY-R-D, 2000- *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Paris, A.-G. Nizet.
- CHAMIÉ-R, 2003, *Le Rire paradoxal dans le théâtre d'Eugène Ionesco*. thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail.

- DOUBROVSKY-S, 1973- L'anti-théâtre est un théâtre total, in : *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris, Garnier, pp.40-47

- Favre-Y-A, 1991- *le Théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. Landes, José Feijoo.

- HUBERT-M-C,1990- *Eugène Ionesco*. Paris, Seuil.

- HUBERT-M-C, 1987, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50*. Paris, José Corti.

- IONESCO-E, 1966- *Notes et contre notes*. Paris, Gallimard, coll. essais folio.
- IONESCO-E, 1991, *Théâtre complet*, Paris Gallimard, bibliothèque la Pléiade.
- JOUANNY-R, 1975- *la Cantatrice chauve la leçon d'Eugène Ionesco*. Paris, Hachette, coll. Lire aujourd'hui.

- SPEIPEL-H, 1973- Personnages, in: *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris, Garnier, pp.71-75

الفضاء الشّعريّ في الأسطورة
قراءة فنّيّة في جماليّة الرَّمز الأسطوريّ في شعر محمّد الماغوط

الباحثة: سولين علي مرتكوش
كلية الآداب – جامعة تشرين

ملخص الدراسة:

لقد تحسست الدراسة المدلولات الّتي طرحتها الأسطورة في الفكر الإنسانيّ، فقد كان الرّمز الأسطوريّ قد عكس جماليّة بارزة؛ لأنّه لامس العاطفة، والوجدان، وعبّر عن إدراكه الجماليّ الكلّيّ الّذي أبرزناه من خلال دراستنا لبعض المقاطع الشّعريّة الّتي اقتطعناها من سياقاتها، وحاولنا من خلالها كشف جماليّة الرّمز الأسطوريّ، ودوره في تحويل المفهوم الأسطوريّ إلى موسيقا فنّيّة تربط بين الفكر والواقع.

قالجماليّة النّابعة من شعر محمّد الماغوط أنّه استطاع صياغة أساطيره الخاصّة به عبر استخدامه اللّون الأصفر، والأثر الرّمزيّ الفنّيّ لهذا اللّون، ومدى إسهامه في تشكيل رمزيّة شعريّة، ولغة الموقف تعطيه دلالاته المختلفة.

إنّ التّوظيف الأسطوريّ كان، وما يزال من الموارد المهمّة؛ لإغناء الأدب، ولاسيّما إنْ أحسن الأديب توظيف الأسطورة منسجمة، ومتماشية مع الهدف المرجو من توظيفها.

الكلمات المفتاحية: الرّمز، الأسطورة، اللّون، الجماليّة.

The Poetic Space In Myth An artistic (Reading of the aesthetic of the mythical symbol in the poetry of Muhammade Al-Maghout).

Abstract:

The study touched up on the implications that myth presented in thought.

The mythical symbol reflected, because he touched emotion and conscience, and expressed his overall aesthetic awareness, some of which we highlighted through our study of some poetic passages that we extracted from their contexts, and through which we tried to reveal.

The a esthetics of the legendary symbol and its role in trans forming the legendary concept into artistic music that links thought and reality .

The aesthetic that stems from the poetry of Muhammad AL-Maghout is that he was able to formulate his own myths through his use of the color yellow, and the art is tic symbolic impact of tis color and the extent of its contribution to the formation of poetic symbolism, and the language of a situation that gives it its various connotation.

The use of myth was and still is important resource for enriching literature especially if the writer uses the my the well in a way that is consistent and in line with desired goal of using it.

Key words: Code, The legend, Color, Aesthetic.

مقدمة:

إنَّ شغف الإنسان بالبحث عن الحقيقة، والجمال أزليّ لا ينتهي، والحقيقة بوصفها قيمةً جماليَّةً مجرَّدةً، لا يمكن فصلها عن الوجود، فكثير من الأشياء الغامضة قد شغلت بالَ الإنسان، لكن ما شغله أكثر هو معرفة حقيقتها وإبراز جماليتها. فحاول بعض النّاس تفسير هذه الأشياء من خلال الأساطير، التي تسربت إلى حياتنا كلَّها، وحتّى إلى الأدب. وإنْ كانت الأسطورةُ تخرُجُ عن مفهومات الواقع أحياناً، مُحلِّقةً في فضاءات الخيال، والوهم، فإنَّ هذا الخروج يستمدُّ جماليته من قدرته على التّوظيف الصحيح للمفهومات الجديدة بين مفردات الفكر الإنسانيّ.

أهمية البحث، وأهدافه:

من هنا كانت محاولة البحث محاولةً متواضعةً؛ لاستنطاق الرّمز الأسطوريّ، والوقوف على الجماليّة النّاتجة من استخدام هذا الرّمز عند الشّاعر المتمرّد محمد الماغوط؛ وذلك لأنّه شاعر قد أبخسه النّقاد حقّه، وقد اعتمدنا في هذا البحث على استراتيجيَّةٍ محدَّدَةٍ بهدف إيصاله إلى أذهان القرّاء بأسلوبٍ واضحٍ معتمداً في ذلك على مناهج متّعدَّدة؛ الأوَّلُ: المنهج الجمالي، الّذي وظفّناه لإبراز الظّواهر الجماليّة، وتحليلها، وآلية تذوّقها، والثّاني: المنهج الأسطوريّ، الّذي وظفّناه للبحث في معنى الأسطورة، وخصائصها الفنّيَّة والأدبيَّة، والوظائف الّتي تؤدّيها الرّموز الأسطوريّة، والثّالث: المنهج النّفسيّ، الّذي استفدنا منه في الدِّراسةِ الفنّيَّة، والجماليّة لأقوال الماغوط الشّعريّة؛ إذْ ساعدنا في كشف الأبعاد النّفسيّة الّتي دفعت الماغوط إلى اللّجوء إلى التّرميز الأسطوريّ.

مواد وطرائق البحث:

اعتمد البحث على دراساتٍ، وكتبٍ متّعدَّدة، قد مكّنت البحث من امتلاك المرجعيّة الثّقافيّة؛ للخوض في ثناياه، ومن أبرز تلك الدراسات؛ الفنّ والجمال للدكتور علي شلق، والأسطورة في الشّعر العربيّ للدكتور يوسف حلّاوي، والأسطورة في شعر السّياب لعبد الرضا علي، والأساطير للدّكتور أحمد كمال زكي، والصورة الفنّيّة في المنهج الأسطوريّ لدراسة الشّعر الجاهليّ للدّكتور عماد الدين الخطيب، والشّعر العربيّ المعاصر "للدّكتور عزّ الدين إسماعيل.

وقد قسم البحث أربعة محاور مسبوقةً بالمقدمة الّتي رُسمت فيها ملامح هذا البحث، فتناول المحور الأوّل تعريف علم الجمال، ونظرياته عند الغرب والعرب، وآلية التّذوق الجماليّ..

ومن ثمّ تطرّقنا في المحور الثّاني إلى تعريفات الأسطورة، وأنواعها، وجماليّة الرّمز الأسطوريّ، ومنها إلى علاقة الأسطورة بالأدب، وكيفية توظيفها في الأدب.

وأمَّا المحور الثّالث فقد أُفرد لدراسة الرّمز الأسطوريّ، وتجلياته في أشعار الماغوط.

والمحور الرابع خُصص للقراءة التّحليلية في فضاءات الأسطورة التّطبيقية عند الماغوط.

واخُتتم البحث بخاتمةٍ تضمنت أبرزَ ما توصَّل إليه البحث من نتائجَ.

*** تعريف علم الجمال:**

إذا كان علم الجمال بوصفه اصطلاحاً قد ظهر على يدي الفيلسوف الألماني ألكسندر بومجارتن في أواسط القرن الثّامن عشر، فإنّ الدراسات الجماليّة ليست حديثة النشأة، فإنّنا كلّما قلّبنا في صفحات التّاريخ إلى الوراء وجدنا ما يدلّ على هذا العلم.

وإنّنا نكاد نكون أمام إجماع على صعوبة تحديد تعريف لعلم الجمال، فما من باحثٍ في علم الجمال إلّا، وبدأ الكلام بصعوبة الوقوف عند تعريف جامعٍ مانعٍ لعلم الجمال، فإنّ فتحنا المعجم العربي وجدنا ابن منظور يقول: "**الحسن ضد القبح ونقيضه وهو نعت لما حسن**"[1]. **أما الجمال عنده فهو** "**مصدر الجميل، أي البهاء والحسن**"[2]، فكأنّ ابن منظور يرى أنَّ أصل القيمة الجماليّة هو الحسن، والجمال فرعٌ له، فقد عرَّفَ الحسن بذاته، وعرّف الجمال بالحسن.

وإذا انتقلنا إلى الفلاسفة والنّقاد الجماليين، فإنّنا سنجد تنوّعاً كبيراً في تعريف علم الجمال، فهذا أرسطو يعرّفه بقوله: "**إن الفنَّ تقليدٌ للطبيعة، ليس تقليداً صرفاً، بل يجوز أن يكون أفضل من الواقع**"[3].

---

[1]. ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، ط1، 2005م، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان – بيروت، مادّة (ح س ن).

[2]. المصدر نفسه، مادّة (ج م ل).

[3]. ينظر: شلق علي،1982م، **الفنّ والجمال**، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان – بيروت، ص51.

وأمّا الأديب جميل صليبا في معجمه الفلسفيّ فإنّه يعرّفُ علم الجمال بأنَّهُ: "**علمٌ يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظريَّاته، وفي الذوّق الفنِّيّ، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية**"[4].

وترتبط أهمية علم الجمال – كما أسلفنا – باسم الفيلسوف الألماني ألكسندر بومجارتن، الّذي يعرّف علم الجمال بأنَّهُ "علم الأحكام التقويمية التي تُميِّز بين الجميل **والقبيح**"[5].

إنَّ موضوع علم الجمال "**هو الجميل في الفن الذي يبدعه الإنسان؛ ولهذا يمكن أن يسمى هذا العلم باسم فلسفة الفن**"[6]. ولذلك يعدُّ الفنّ صورة من نشاطات الإنسان الاجتماعيَّة، وهو بذلك يدرس القوانين العامة لتطور علاقات الإنسان الجماليّة للعالم من خلال نشاطه العلميّ، الّذي تنتج منه مقولات جماليّة مثل "**الجميل، والقبيح، والنبيل، والديني، والمأساوي، والهزلي، لتكون انعكاساً لفهم الإنسان الجمالي**"[7].

وإذا استطلعنا التّعريفات السّابقة لعلم الجمال نجدها محصورةً في أربعة اتجاهات، هي:

1. اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للجمال سواء أكان الجمال في الفنّ أم في الطبيعة.

2. اتجاه يجعل الجمال مجرّد دراسة للمفهومات، والمصطلحات الجماليّة، فيكون هناك تحليل لمعاني الشكل، والمضمون، والنّمط، والذوّق.

3. اتجاه يربط كلّ هذه الاتجاهات بالإنسان؛ إذْ يرى أنَّ الفنّ إنتاجٌ إنسانيٌّ، ويتمثّل هذا بصفةٍ خاصّة عند (هيجل) الّذي يرى أنَّ علم الجمال هو فلسفة الفنّ الجميل.

4. اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للصّور الفنّيّة[8].

إذاً يمكننا القول: إنَّ علم الجمال يدخل في ميادين العلوم كافة، ولكن تمثله أشمل، وأعمق في الأدب، والفنّ.

---

[4]. ينظر: صليبا جميل، المعجم الفلسفيّ، دار الفكر، لبنان – بيروت، مادّة (جمال).

[5]. **الفنّ والجمال**، ص50.

[6]. بدويّ عبد الرحمن ، **فلسفة الفنّ والجمال عند هيجل**، دار الشروق، ص21.

[7]. ينظر: القضماني رضوان،2001م، **مبادئ النّقد ونظرية الأدب**، منشورات جامعة البعث، ص10.

[8]. ينظر: علم الجمال، د. يعقوب البيطار. منشورات جامعة تشرين، ط1، 2009، ص15.

*** نظرية الجمال عند الغرب:**

لقد شعر الإنسان بالجمال منذ أقدم العصور، وتكوَّن حسُّه الجماليّ عندما ساعدته الملاحظة على إدراك الجمال، وبدأ ذوّقه الفنّيّ يتحسس ما رآه من منابع الجمال، وتعدّ النّظريات الجماليّة جزءاً من علم الجمال الّذي مرَّ بمراحل، "**وتعدّ كلّ نظريةٍ جماليّةٍ بمنزلة تاريخٍ لتطور الفنّ، والنشاط الجماليّ في الفترة الّتي ظهرت فيها، وذلك عبر عصور علم الجمال**"[9].

يعدّ **هيراقليط** من أوائل من تقدَّم بموضوعات حول قضايا الجمال والفن، والجمال من وجهة نظره هو صفة لعالم الأشياء، ونراه يحدد الجمال بقوله: "**إنَّ التّناسق هو وحدةُ الأضداد، فالتّناسق كما هو الحال مع الجمال يظهر من خلال الصراع، والتّناسق الّذي هو أساس الجمال له صفاتٌ عامّة، فنحن نرى التّناسق في الكون كما نرى أنَّه أساس الارتباطات الإنسانيَّة، وهو موجود في الإنتاج الفني**"[10].

وثمَّة اختلافٌ كبيرٌ بين هيراقليط وسقراط الّذي يعدُّ رائداً من روَّاد الفكر الجماليّ، فهيراقليط يبني فلسفته الجماليّة على أساس ماديّ، وأمّا سقراط "**فقد كان مثالياً في آرائه وهو كفيلسوف قلَّما اهتم بمسائل الحياة..... إنَّه يقف موقفاً سلبياً من دراسة الطبيعة دراسة تجريبيّة لأنَّ مثل هذه الدراسة ترتكز على ما تستشهد به الحواس، وهذه الحواس تفتقر إلى القيمة المعرفيّة**"[11].

فسقراط يُلزِم الفنان بتجسيد الإنسان الرائع روحاً، وجسداً، ممَّا جعله من أعداء الجمال الشكليّ الماديّ، ومن أنصار الجمال الروحيّ المثاليّ.

ولم يبتعد أفلاطون عن منطق أستاذه سقراط؛ إذ تناول علم الجمال من منطلق مثاليّ موضوعيّ، "**فالجمال في رأيه أحد المثل العليا، أمَّا الجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة**

---

[9]. ينظر: عبده مصطفى، ط2، 1999، **المدخل إلى فلسفة الجمال**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص36.

[10]. م. أوفيسانيكوف وسمير نوفا، 1979، **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ص14.

[11]. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، ص16

بعالمنا فصورة ناقصة لذلك الجمال المطلق، وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظه من الجمال، وبقدر ما يبتعد عنه يزداد بشاعةً"[12].

ولم يكتفِ أفلاطون بذلك، بل راح يفصِّل في درجات الجمال، "**فهناك جمال الجسم، وهو أسفل درجات الجمال، وأسمى منه جمال النفس أو الأخلاق، ويعلوه درجة جمال العقل، وفي القمة يقع الجمال المطلق**"[13].

ولقد انعكست نظرية أفلاطون في فلسفة أفلوطين، فهو يقول مثل أفلاطون بوجود عالمين هما "**العالم الحقيقي العقليّ، والعالم الحسّيّ، والعالم الحسّيّ يفيض عن العالم العقليّ، وهذا الأخير يفيض عن الله، أو الخير المطلق**"[14].

ولابدَّ في معرض حديثنا عن علم الجمال من ذكر الأبّ الجديد لهذا العلم ألّا وهو ألكسندر بومجارتن، الفيلسوف الألماني الّذي يعود إليه الفضل في اصطلاح لفظ (استطيقا) بوصفه اسماً خاصّاً بعلم الجمال.

والفيلسوف بومجارتن قد تناول في كتابه "**تأمّلات فلسفيّة حول المسائل المتعلّقة بالشّعر، والمعرفة**"، فميز بين نوعين من المعرفة؛ معرفة حسّيّة، وهي معرفة غامضة، ومعرفة عقليّة، وهي معرفة واضحة، وبينهما نوعٌ وسط هو امتثالات واضحة، ولكنها ليست متميزةً، وهي ميدان علم الجمال[15].

وأمّا الفيلسوف الّذي لا يمكن إغفال أبحاثه في علم الجمال هو هيجل صاحب فكرة الرّوح المطلقة، الّذي يؤكّد بأنَّ الفكرة هي منبع الجمال، وتتّجسد في الشكل الحيّ داخل العمل الفنّيّ، ويتأتى النّشاط الجماليّ لديه عن طريق الحرية، ونظريته الجماليّة هذه نابعة من آرائه في السياسة، والاجتماع والفلسفة[16].

---

[12]. ملحم علي أبو،1990، **في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ، ص11.

[13]. **في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**"، ص12.

[14]. **في الجماليات**، ص18.

[15]. أحمد عزَّت السيد، **تمهيد في علم الجمال**، منشورات جامعة تشرين، ص37.

[16]. ينظر: **فلسفة الفن والجمال عند هيجل**، ص11.

*** نظرية الجمال عند العرب:**

إنّ الفنّ ليس وليد العصر الحاضر، ولم يكن تذوّق جماله خاصّاً بالإنسان المعاصر، وإنّما هو قديم قِدم الإنسان نفسه، فالأصول الجماليّة كامنة في الإنسان العربيّ منذ نشأته.

ولو تتبعنا الظواهر الجماليّة عند العرب في الجاهليّة لوجدنا أنّ الشّعر جاء معبّراً عن الانسجام، والوحدة بين ما هو روحيّ، وما هو طبيعي، واكتشف الجاهليّون عناصر متنوّعة للجمال في واقعهم منها؛ الإيقاع، والتوافق.

والشّعراء الجاهليّون "**لم يتعدُّوا النظرة الحسية إلى الجمال، فوصفوا الطبيعة المحيطة بهم، والمرأة الملهمة وصفاً يقف عند الأشكال الظاهرة، وما خرج عن هذا الإطار، فهو قليل جاء شكل ومضات التَمعَتْ على لسان امرئ القيس في وصفه للمرأة**"[17]، وذلك في قوله:

مُهَفْهَفَـــةٌ بَيضَـــاءُ غيـــرُ مفاضَـــةٍ ترائِبُهـــا مصـــقولةٌ كالسَّـــجَنْجَلِ[18]

وما إنْ جاء الإسلام حتّى أحدث تغيُّراً نوعيّاً في فكر المسلمين، فقد بدأ التذوّق الجماليّ للإبداع الشّعريّ يقوم على قواعد واضحة، وأسس مدروسةً، فالنّاقد ابن سلّام الجمحيّ كان أوّل مَنْ عرض آراءه النّقديّة بشكلٍ مدوَّن مكتوب، وبرهن عليها، فكان يربط بين العلّة والمعلول، ويبيِّنُ أثر البيئة في الإبداع الفنّيّ، وابن سلّام كان يحكم على الشّعر متذوّقاً جماله بوعٍ وخبرة، معتمداً على ما بين يديه من طول الباع في معرفة أصول النَّظم وقواعده[19].

وأمّا ابن سينا، فقد انتقل بالجمال من المحسوس إلى المعقول من خلال نوع من أنواع التأمُّل العقليّ للوصول إلى الجمال المحض، "**فجمال كلِّ شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له**"[20].

---

[17]. **الفنّ والجمال**، ص83.

[18]. **ديوان امرئ القيس**، ط1، المركز الثقافيّ اللبنانيّ، بيروت، ص42.

[19]. برجاوي عبد الرؤوف، **فصول في علم الجمال**، دار آفاق، بيروت، ص27.

[20]. النجاة، ابن سينا، مطبعة مصر، 1331، ص245.

وما يجب له عند ابن سينا هو الكمال المتناسب في اكتمال صفات، وعناصر، وخصائص المتَّصف بالكمال.

فالجمال عند ابن سينا هو الكمال، والمعيار الكلّيّ للجمال هو مرتبة سامية من الكمال، فتراه يقول:" "**ولا يمكن أنْ يكون (جمال أو بهاء) فوق أن تكون الماهيَّة عقليَّة محضّة، بريئة عن كلّ واحد من أنحاء النقص**"[21].

و يرى الفارابيّ أنَّ "الجمال، والبهاء، والزينة في كلّ موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويبلغ استكماله الأخير"[22]؛ إذ يتصور الفارابي أنَّ الكمال من أسباب الجمال، فيذكر أنَّ الموجودات متى اكتملت لها خواصها، وعناصرها بلغت غاية الاكتمال، فكانت في غاية الجمال، والبهاء، والزينة.

وقد قسَّم الإمام الغزاليّ الجمال إلى مستويين؛ ظاهر، وباطن، فالجمال الظّاهر يدرك بالحواس، والباطن يدرك بالبصيرة، وفي الاقتصار على تذوّق مستوى واحد لا تبلغ التّجربة الجماليّة في تمامِها، وهذا ما نجده في كتابه (إحياء علوم الدين)؛ إذْ يرى أنَّ "**الصّورة ظاهرة، وباطنة، والحُسنُ، والجمال يتضمنهما، وتدرك الصّورة الظّاهرة بالبصر الظّاهر، والصّورة الباطنة بالبصيرة الباطنة، فمن حُرِم البصيرة لا يدركها، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليها من الحواس الظاهرة كان حبُّه للمعاني الباطنة أكثر من حبِّه للمعاني الباطنة أكثر من حبِّه للمعاني الظاهرة؛ فشتَّان بين مَنْ يحبّ نقشاً مصوَّراً على الحائط لجمال صورته الظّاهرة، وبين مَنْ يحبّ نبيَّاً من الأنبياء بجمال صورته الباطنة**"[23].

وكي لا نغفل علماً من أعلام العرب توقفنا عند أهم ما جاء به الإمام عبد القاهر الجرجانيّ. فالجرجانيّ يولي عملية النَّظم الدور المهم في إبراز الصّورة الأدبيّة، والتّعبير عن الأغراض الفكريّة، والوجدانيّة، والخياليّة، وتتطلب هذه العملية جهداً فنّيّاً، وتعمُّقاً في معرفة أبعاد العلائق النّحويّة، ومعرفة خفايا علم المعاني، وكشف لأسرار البلاغة، ويؤكّد

[21]. المصدر نفسه، ص245.

[22]. **السياسة المدنية**، الفارابي، تح: فوزي النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص46.

[23]. الغزالي، ج4، **إحياء علوم الدين**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص256.

تلازم اللّفظ، والمعنى[24]. فنراه يؤكّد على جماليّة اللّفظ، والمعنى بقوله: "إنَّ ترتيب المعاني في الذهنّ يقتضي ترتيب الألفاظ معها في العبارة؛ إذْ إنَّ اللّفظ لا مزيَّة له في ذاته، وإنَّما مزيَّته في تناسب معناه مع معنى اللَّفظ الّذي يجاوره في النّظم؛ أيْ أنَّ تنسيق الكلمات والمعاني تتدرَّج معاً؛ بحيث يبدي النَّظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعةً، وأنَّ الجمال الفني والروعة في الإبداع رهنٌ بحسن التنسيق أو حسن النَّظم"[25].

*** آلية التَّذوق الجماليّ:**

يقوم الإنسان بالتَّذوق الجماليّ في المراحل الأوّلى من حياته، ولا ينتظر حتَّى تكتمل منظومته الجماليّة، ولكن آلية التّذوق الجماليّ تتكامل رويداً رويداً مع تكامل عناصر بنائها (البيئة، والتربية، والانفعالات، والمعرفة) حتَّى يصير المرء ذوّاقاً للجمال في مستوى رفيع.

ويمكن أنْ نصنِّف آليات التّذوّق الجماليّ في نوعين من التّصنيفات أوَّلها مرحليٌّ، وثانيهما حاليٌّ، والتّصنيف المرحليُّ بدوره ينقسم مرحلتين؛ هما الغائبيَّة، والشاهديَّة؛ إذْ يغيب الأثر الجماليّ في المرحلة الأوّلى من الأعين، ويمثِّل في الأذهان، وأمّا المرحلة الشّاهديَّة، فتتجلّى في المعاشرة المباشرة للأثر الجماليّ.

والتّذوق في المرحلة الغائبيَّة يمثّل في المعايشة (القبلية والبعديّة)، ففي التّذوق القبلي تكون منظومة التّذوق الجماليّ غائبة عن الشعور، وذلك لانشغال الشّعور بأمور أخرى، فإذا تهيَّأ الإنسان للتلقي الجماليّ، فإنَّ الشّعور يقوم باستحضار منظومة التّذوق الجماليّ، ووضعها موضع العمل.

وفي التذوق البعدي يحدث توقف مفاجئ في عملية التلقّي الجماليّ، فيحاول المرء تكميل الأثر الجماليّ عن طريق استرجاع ذاك الأثر[26].

والتّذوّق في المرحلة الشّاهدية يتمثّل في المعايشة (التّلقائيّة والقصديّة)، ويقصد بالتّذوّق التّلقائي الاتصال العفويّ بالموضوعات الجماليّة من دون معايشةٍ جماليّةٍ حقيقةٍ؛ لتغدو

---

[24]. أبو جهجة خليل، ع67، **الأبعاد الجمالية في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني**، مجلة الفكر العربي، ص58.

[25]. **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، علَّق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص373.

[26]. ينظر: تليمة عبد المنعم، **مدخل إلى علم الجمال الأدبيّ**، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص97.

المعايشة الجماليَّة اتصالاً عابراً مفتقراً إلى معظم خصوصيات التّلقّي الجماليّ، وأمّا التّذوّق القصدي، فالمرء فيه يقرّرُ مسبقاً أنْ يتوجّه إلى عملية معايشةٍ جماليّة وتذوّق جماليّ[27].

في الأسطورة:

قبل أن نخوض في غمار بحثنا "الرّمز الأسطوريّ"، علينا بداية أن نقف عند أمور مهمَّة؛ لنتبيَّن ما قبل في الأسطورة من تعاريف، وما الأنواع الّتي قسمّت إليها؟، وذلك لأنَّ الأسطورة تشكّل حجر الأساس في هذا البحث.

تعريف الأسطورة وهدفها:

نحن هنا لن نقف عند تعريف وحيدٍ للأسطورة؛ لأنَّه لا يوجد تعريفٌ متَّفقٌ عليه لها، فتعاريفها كثيرة، ولو أردنا الوقوف عند كلّ تعريف قيل فيها، لاحتجنا إلى بحثٍ خاصّ في هكذا موضوع، ولكنّنا سنعطي فكرة عامّةً عنها، ونقف على أبرز تعاريفها.

ولكن قبل ذلك سنتناول معنى الأسطورة لغةً، ونتحدّث قليلاً عن ورود كلمة الأسطورة في القرآن الكريم.

فإذا فلّبنا صفحات تاج العروس، فإنّنا سنجد فيه، "**الشّطرُ: الصّف من الشّيء كالكتاب، والحجر.....، والأصل في السّطْرِ: الخط، والكتابة.....، وسَطَرَ يَسطُرُ سطراً: كتب...، والأساطير: الأباطيل، والأكاذيب، و(الأحاديث لا نظام لها، جمعُ إسطارٍ وإسطير، بكسرهما، وأسطُور) بالضّمّ، و(بالهاء في الكلّ)**"[28].

وبالانتقال إلى القرآن الكريم، فإنّنا سنلاحظ ورود لفظ «الأساطير» بالجمع فقط، مضافة إلى «الأوّلين» في تسع آيات، ومنها قوله تعالى:

﴿وَإِذا تُتْلى عَلَيهِم آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾ الأنفال 31، وكذلك في قوله جلّ جلاله: ﴿وَإِذَا قِيْلَ لَهُمْ مَّاذا أَنزَلَ ربُّكُمْ قَالُواْ أَسَاطِيرُ الأَوَّلينَ﴾ النحل 24، وقوله: ﴿وَإِذَا تُتْلى عَلَيهِ آيَاتُنا قَال أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾ القلم 15.

---

[27]. ينظر: **تمهيد في علم الجمال**، ص112.

[28]. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، ج12، مطبعة حكومة الكويت، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: مصطفى حجازي، (1393 هـ . 1973 م). مادة (س ط ر)، ص24 . 25.

وبعد ما عرضناه سابقاً، سنقف الآن عند بعض التّعاريف الّتي وردت في الأسطورة، ونشير قبل إيرادها إلى أنّ هذه التّعاريف قد انقسمت في اتجاهين واضحين؛ الأوّل يرى أنَّ الأسطورة كانت من أعظم ما جاء به الإنسان البدائيّ لتفسير ما يحيط به، وفي حين يرى أصحاب الاتّجاه الثّاني أنَّها جاءت نتيجة الأمراض اللُّغويّة، والأوهام الّتي كانت تسيطر على حياة الإنسان البدائيّ، ونحن فيما سنعرضه من تعاريف سنراعي عرض تعاريف تتضمن الاتجاهين.

ومن تعاريف الاتّجاه الأوّل قول بعضهم: "**إنَّها حكايةُ إلهٍ، أو شبهِ إلهٍ، أو كائنٍ خارقٍ، تفسِّرُ بمنطق الإنسان البدائيّ ظواهرَ الحياةِ، والطبيعةِ، والكون، والنّظام الاجتماعي، وأوَّليَّاتِ المعرفة**"[29].

وقول بعضهم الآخر بأنَّها "تمثّل واحدة من منجزات الرّوح الإنسانيّة، وهي الخلق الملهم لعقول شاعريَّةٍ خياليَّةٍ موهوبةٍ سليمةٍ، لم يفسدها تيار الفحص العلميّ، ولا العقليّة التّحليليّة[30].

أمّا فيما يخصّ الاتّجاه الثّاني، فنرى بعضهم يقول: إنّها "مرضٌ من أمراض اللّغة؛ لأنَّ أغلبَ الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعريّة يسمح لها بأنْ تتّخذ شيئاً، فشيئاً مظهر شخصيات مقدّسة، لم يخطر ببال مبدعيها الأصليين"[31].

وبمعنى يقرب من هذا نجد **ماكس موللر** يرى بأنّ الأسطورة إنّما وُجِدت بسبب عجز اللّغة الإنسانيّة في نشأتها الأوّلى[32]، وكما يذهب إلى أنّها تصوير لفترة من الجنون كان على العقل البشريّ أنْ يجتازها[33].

---

[29]. ينظر: حلاوي يوسف، ط1، 1992، **الأسطورة في الشعر العربيّ**،دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، ص9.

[30]. علي عبد الرضا، ط2، 1984، **الأسطورة في شعر السياب**، دار الرائد العربي، بيروت . لبنان، ص14.

[31]. رومية وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**،عالم المعرفة، الكويت مارس، 1996، ص36. نقلاً عن (الأسطورة: ك ك زائفين. تر: جعفر صادق الخليلي، ص10).

[32]. ينظر: حسن حسين الحاج، طبعة فريدة، 1998، **الأسطورة عند العرب في الجاهلية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان، ص25.

[33]. ينظر: **الأسطورة في شعر السياب**، ص14.

وعلى أيَّةِ حالٍ، لا يوجد تعريفٌ جامعٌ مانعٌ للأسطورة وذلك لأنّ الأسطورةَ واقعٌ ثقافيٌّ مُمْعِنٌ في التعقيد[34].

ومن خلال البحث قد لاحظنا وجودَ تعريفٍ جديرٍ بأنْ يذكر؛ لأنَّه قد تجاوز المسائل التي أثارتها التعاريف السّابقة، الّتي اختلف فيها أصحاب الاتجاهين المذكورين سابقاً، وهذا التعريف هو تعريف الدّكتور وهب رومية في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" حيث يقول: "**إنَّ الأسطورةَ حقلٌ من حقول المعرفة، مُلَفَّعٌ بالغموض والضباب والفتنة**"[35].

ففي هذا التعريف نلاحظ أنَّ الدّكتور وهب رومية قد تجاوز تعريف الأسطورة من حيث ما كانت عليه إلى تعريفها من حيث ما هي عليه الآن، فهو يريد من القارئ أن ينظر إلى الأسطورة كما وصلت إلينا، وأنْ نتعامل مع ما فيها من غموض، وفتنة.

ومن منطلق حرص الإنسان على الحياة، وخشيته من الموت، ربط الظّواهر الكونيّة الّتي تبعث في نفسه الخوف، والقلق، بقوى غيبية تسيطر عليه، فيحاول إرضاءها، والتقرب منها بالشعائر، والطقوس الدينيّة.

ومن هنا كان الهدف من وراء استخدام الإنسان للأسطورة؛ لاكتشاف الإجابات عن الأسئلة الّتي كانت تثيرها الظّواهر الطبيعيّة في نفسه، وبمعنى آخر "إنّ الأسطورة وجدت؛ لتقديم الأسباب الكامنة وراء كثير من الظّواهر الّتي كان يراها الإنسان البدائيّ في العالم الواقعيّ"[36].

لذلك عُدَّت "الأسطورة ثمرة جهود الإنسان في فهم طبيعة الكون، وفي تسمّية ظواهره، وتحديد أماكنه[37].

---

[34]. **في النقد والأدب**، مطابع النجوى، تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شيحة، القاهرة . مصر، ص5.

[35]. **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص36.

[36]النعيمي أحمد إسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، دار سينا للنشر . القاهرة، ط1، 1995، ص41.

[37]. ينظر: زكي كمال أحمد، **الأساطير**، جامعة عين شمس، كلية الآداب، ص59.

ويرى السياب أنَّ اللّجوء إلى الأسطورة، وما تحويه من رموز هو وجود البشر في عالم لا شعر فيه؛ أيْ خالياً من القيم الشّعريّة، لذلك قام الشّاعر بالعودة إلى الأساطير الّتي ما تزال تحتفظ بحرارتها، فأخذ يستعمل رموزها؛ ليبني منها عوالم مثاليّة خياليّة[38].

ومما سبق ذكره نستنتج أنَّ الأسطورة تتميزُ بخصوبةٍ قلَّ نظيرُها وهذه الخصوبة عبَّرت عن نفسها في أي شيءٍ يخصُّها، ومن ذلك تعريفها الذي لم يحدث عليه إجماعٌ حتَّى الآن. وكذلك من خلال الأهداف والغايات التي تسعى لتحقيقها من خلال استخدام الأدباء لها.

*** أنواع الأسطورة:**

إنَّنا عندما نعود إلى الأسطورة كمادةٍ خام لم توظف بَعدُ في أيِّ جنسٍ أدبيٍّ، فإنَّنا نلاحظُ أنَّ بعضَ الباحثين حاول تقسيمها إلى أنواع، وذلك بالنظر إلى موضوعاتها الأصلية.

ومن ذلك ما قام به الدّكتور أحمد كمال زكي في كتابه "الأساطير"؛ إذْ قسمّها أربعة أنواع هي: الطقوسيّة، والتّعليليّة، والرّمزيّة، والتّاريخسطوريّة[39].

وأمَّا الأوّلى فهي الّتي "ارتبطت أساساً بعمليات العبادة"، والثّانية التَّعْليليَّة وهي تلك الأسطورة الّتي "لم تجدْ طريقَها إلى الوجود إلّا بعد أنْ ظهرت فكرة وجود كائنات روحيّة في مقابل ما هو كائن من الظّواهر الطبيعيّة، وأمَّا الرّمزية، فقد قرنها "بمرحلة أكثر تعقيداً من المراحل الّتي قطعتها الطقوس، والتّعليل...، وهي تعبّر بطريقة مجازيّة عن فكرة دينيّة أو كونيّة"، والرابعة التّاريخسطورية، فقد رأى أنَّها "تاريخٌ وخرافةٌ معاً، أو تتضمنُ عناصَر تاريخيَّة، ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية"[40].

ولم تكن هذه الأنواع مرضيةً لبعضِ الباحثين، فقد قسمّت الدّكتورة نبيلة إبراهيم الأساطير خمسة أنواع؛ إذْ أضافت إلى قسمة الدّكتور أحمد زكي نوعين آخرين هما؛ أسطورة التّكوين، وهي الأسطورة الّتي تصور لنا خلق الكون...، وأسطورة البطل الإله، وهي الّتي

---

[38]. ينظر: ميا فاخر صالح، ط2، 2011، **النظم الإبداعي عند بدر شاكر السياب**، دار بصمات، اللاذقية – الشيخ ضاهر، ص78. (نقلاً عن مجلة الثقافة الجديدة، عدن، 1989، العدد2، ص140).

[39]. ينظر: **الأساطير**، ص46.

[40]. ينظر: **الأساطير**، ص46، 47، 49، 51.

يتميزُ فيها البطلُ بأنَّه مزيجٌ من الإنسان والإله[41]. في حين حذفت التّاريخسطورية، وأبقت على الأنواع الثلاثة الأخرى كما هي.

إلَّا أنَّ هذه الأنواع المتّعدّدةَ للأسطورة تحمل العناصرَ الأساسيَّة نفسَها في أصقاع الأرض جميعها، وهذا ما أكَّدهُ ليفي ستراوش، إذْ "نظر إلى أساطير العالم على أنَّها واحدةٌ لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلدٍ في أقصى الشرق، وبلدٍ في أقصى الغرب"[42].

ومهما كانت أنواع الأسطورة، ومهما تعدّدت هذه الأنواع، وتعدّدت مسمياتها فإنّها تبقى ذاتَ سحرٍ خاصٍّ بها، ولكن هذه القسمة ضرورية؛ لتسهيل دراسة تلك الأساطير.

*** جمالية الرمز الأسطوري:**

كلُّنا يعلمُ أنَّ الأسطورة هي من إنتاج الإنسان القديم، وهي فلسفته في الحياة، وأنَّ هذه الأسطورة قد استخدمت الرّموز لإيضاح أشياءَ مجهولةً على البشر، وهذه الرّموز الّتي أطلق بعض الباحثين اسم "**العلامات**"، قد انبعثت من طموح الإنسان وآماله.

ولكن علينا أنْ نعترفَ بصعوبةِ الفصلِ بينَ الأسطورة والدينِ؛ "**لأن الأسطورة قد انبثقت مغلفة بالدين، كما نشأ الدين ملفوفاً بطابع أسطوري**"[43].

وهذه الرّمزيّة قد ارتبطت كثيراً بالطقوس، والشّعائر الدينيّة، وعبّرت عن تقديسها لمظاهر الطبيعة، "وقد أضفى هذا التّقديس على الرّموز الأسطوريّة طابعاً دينيّاً عميقاً"[44].

قد أضحت الأسطورة فنّاً أدبيّاً موجّهاً للإنسان، وبما أنَّها تخاطبُ الإنسانَ، بوصفه يعيش تجربةً خاصّةً به، فإنَّ دلالات الرّمز الأسطوريّ هي الأداة الّتي تستخدمها هذه الأسطورة، للوصول إلى هدفها في ملامسة التّفكير، والشعور الإنسانيّ؛ وذلك لأنَّ الرّمزَ الأسطوريّ

---

[41]. الأسطورة في شعر السياب، ص16.

[42]. **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص34، نقلاً عن "موقف من النبوية، شكري عياد، مجلة فصول، العدد الأول، ص196".

[43]. نصر عاطف جودة، بيروت، ط1، 1978، **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، ص31.

[44]. **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص32.

هو "تجسيدٌ شعوريٌّ حيويٌّ في تجربةٍ ما، أُريدَ منه تكييف التّجربة الإنسانيّة، وتعميمها، والإيحاء بظلالها[45].

والرّمز الأسطوريّ هو واحد من مجموعة رموز (خاصّ، تراثيّ، طبيعيّ، صوفيّ) يتفاعل معها؛ لإنشاء منظومة أسطوريّة خاصّة، تتلاقى فيها دلالات الرّموز المختلفة، ولكن يبقى الرّمز الأسطوريّ أقدر على القيام بدورٍ فاعل إيديولوجياً، وتاريخيّاً، وإنسانيّاً؛ وذلك لأنّه "قائم على التّكثيف، والإدماج، وصهر الأفكار المتماثلة، ومزج المعاني المتشابهة[46].

وإنّ قيام الرّمز الأسطوريّ بوظائفه تجعل منه طرفاً أساساً في معادلة التّرميز، الّتي تحوّل الأسطورة من مجرد فكرة إلى كائن حيّ، سواء أكان هذا الكائن الحيّ نصّاً أدبيّاً، أم لحناً موسيقيّاً معزوفاً؛ لأنّ "**المتناسقة إلى شكل موسيقى، إلى سُلَّمٍ، مجرد خطوط، وأشكال، وحروف، ولحظة أن تدب الحياة في هذه الحروف، والإشارات، تقدّم علماً حيّاً يكون المتخيَّل فيه سيداً**"[47].

إنَّ عمليةَ التّرميز في حالة الإبداع الفنّيّ تتحوّل إلى فنّ؛ لأنَّها تحاول أنْ تكون صادقةً في التّعبير عن المشاعر، والعواطف الإنسانيّة.

وما دام الفنُ تصويراً لعواطف النّاس قبل كلّ شيء، فهذه كلّها عواطف صادقة، يشعر بها جميعهم في مراحل مختلفة من حياتهم، فهي إذن تجارب في العاطفة الإنسانية، وتناول الفنّ لها لا يخرجه عن الصّدق الفنّيّ[48].

وهذا المعنى يتوافق مع مفهوم الأسطورة، الّتي ترتبط كلّ الارتباط بعواطف النّاس، وتاريخهم، وعقائدهم، وتطلّعاتهم، وتصوغُ ذلك كلّه؛ لتجعل منه فنّاً حقيقيّاً.

---

[45]. كليب سعد الدين،1997، **وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية . دمشق، ص61.

[46]. **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص27.

[47]. **لعبة الترميز (دراسات في الرموز واللغة والأسطورة**، د. عبد الهادي عبد الرحمن، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص33.

[48]. النويهي محمد، 1966، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، توزيع . درا مكتبة سامر، حلب . السليمانية، ص69.

وهكذا تتراءى الجماليّة الخاصَّةُ للرّمزِ الأسطوريّ ضمن تناسق العناصر المكوّنة لعناصر الأسطورة، ويعطي مدلولات وجوديّة أبقى تأثيراً في الفكر الإنسانيّ.

*** الأسطورة والأدب:**

إنَّ العلاقةَ بين ألأسطورة والأدب هي علاقة وجود، وما سنذهب إليه في هذا الجزء من بحثنا سيؤكّد ذلك، فلو عدّنا إلى كلمة (mythos) الإنكليزية، ومثيلاتها في اللّغات اللاتينيّة، نجد أنَّها مشتقَّة من الأصل اليوناني (mothos) بمعنى قصة أو حكاية، وكان الفيلسوف أفلاطون أوّل من استعمل تعبير (mothologia)، وعنى به فنَّ رواية القصص، وبشكلٍ خاصٍّ تلك القصص الّتي ندعوها بالأساطير[49].

وعلى أيَّة حالٍ فإنَّه من الملاحظ بأنَّ الأسطورة في كلّ الثقافات تندمج في الأدب، وتتكوّن معه بصورة تخفى من مداركنا[50].

وقد عدّ فراي الفرق بين الأسطورة والأدب فرقاً واحداً هو الانزياح؛ فالأدب هو أسطورةٌ منزاحةٌ عن الأسطورة الأوَّلِيَّة الّتي هي الأساس، وهي البنية، وعلى هذا فإنّ الأدب بحسب فراي منبثق من صور العالم الّتي قدّمتها الأسطورة[51].

ويرى الدّكتور يوسف حلّاوي أنَّ "هناك اعتقادٌ راسخٌ بأنَّ الأسطورةَ قويةُ الارتباط بالأدب لدرجة أنَّ مصير أحدهما متعلّق بالآخر"[52]، فكلاهما ينشأ من الحاجات الإنسانيّة نفسها، وكلاهما ينجح في أنْ يخلع على التّجربة الإنسانيّة نوعاً واحداً من الرّهبة، والدهشة السّحريّة[53].

---

[49]. ينظر: الصالح نضال،2001، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص15.

[50]. **في النقد والأدب**، ص71.

[51]. ينظر: **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**، نور ثروب فراي، تر: حنا عبود، دار المعرفة، حمص، ط1، 1987، ص17.

[52]. **الأسطورة في الشعر العربي**، ص47.

[53]. ينظر: صبحي محي الدين،1988، **النقد الأدبي الحديث بين النقد والعلم**، ،دار المكتبات العربية، طرابلس . الجماهيرية العربية الشعبية الاشتراكية، ، ص106.

وفي هذا الإطار يمكن أنْ نذكر ما ذهب إليه حنَّا عبود في أنَّ الأسطورة تلتقي مع الأدب في الموقف المتمثّل بالصراع القائم بين الإنسان والوجود، فضلاً عن أنّ كلاً منهما لا يتناول أيَّ موضوعٍ دون أنْ يمنحه حياة داخلية، وشكلاً إنسانيّاً[54].

ولو أردنا الاستمرار في الحديث عن العلاقة بين الأدب والأسطورة؛ لاحتجنا إلى بحث خاصّ بهذا الموضوع، لكننا بقصد الاختصار نقول: "الأسطورةُ ذاتُ علاقةٍ وثيقةٍ بالأدبِ، والفنِّ عموماً، سواء القديم منه أم الحديث"[55].

*** التّوظيف الأسطوريّ في الأدب:**

إنَّ الحديثَ الّذي أوردناه سابقاً عن علاقة الأسطورة بالأدب يقودنا تلقائيّاً إلى الحديث عن توظيف الأسطورة في مختلف الأنواع الأدبيّة، وإنَّ مسألة توظيف الأسطورة في الأدب ليست بالأمر السهل، فقد شكّلت العودة إلى الأسطورة ما يشبه التّقليد عند الأدباء الغربيين، والعرب في مرحلة من المراحل، وذلك لأنّها رموز للعلم، أو للدين، أو للأخلاق[56].

وقد تناول هذا الموضوع أكثر من ناقد، ولعلَّ أبرزهم نور ثروب فراي الّذي يعدّ من أهم المنظرين في النّقد الأسطوريّ، وقد تحدّث عن هذا الموضوع في دراسته المسماة: (الأسطورة والأدب)، وقد خَلُصَ في هذه الدراسة إلى نتيجةٍ يقول فيها: "**ولقد أطلقتُ على هذا الاستخدام الأسطوريّ غير المباشر اسمَ الاستبدال، وأعني به التكتيك الّذي يستخدمه الكاتب؛ كي يجعل قصته مقبولةً عقلاً ومسبِّبة منطلقاً، ومتساوقةً أخلاقاً**"[57].

وقد رأى الدّكتور يوسف حلّاوي أنَّ أكثر الشّعراء العرب في بواكير استخدامهم للأسطورة قد نقلوها، أو ترجموها، وعلى الرغم من وجود بعض الاستثناءات؛ لأنّهم لم يملكوا وعياً فنّيّاً ناضجاً يمكّنهم من توظيف الأسطورة، وتحميلها رؤيا معاصرة، فنراه يقول نقلاً عن صلاح عبد الصبور: "من القضايا النّقديّة الّتي طرحها الشّعر الحديث، قضية استعمال الأسطوريّ كعنصر شعريّ، وقد رأينا منها مستويات مختلفة في تراثنا الشّعريّ الحديث،

---

[54]. ينظر: عبود حنا،1999، **النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص125.

[55]. **الأسطورة في الشعر العربي**، ص47.

[56]. **في النقد والأدب**، ص70.

[57]. **المرجع** نفسه، ص75.

واستطعنا أنْ نقبل بعضاً منها حين وجدناه عنصراً فنّيّاً مندمجاً في كيان القصيدة، يؤازر عناصر القصيدة الأخرى في جلاء صورها، وحمل إيحاءاتها، ولكنّنا أيضاً لم نستطع أنْ نقبل كثيراً من صور استعمال الأسطورة حين وجدناها لصيقةً بالقصيدة، منفصلة عنها بغض النظر عن ذلك الرّابط الواعي من التّتابع الشكليّ"[58].

وقد لعب الخيال دوراً مهّماً في إثراء الأسطورة الّتي أصبحت ركناً مهّماً في الشّعر العربيّ المعاصر، وذلك من أجل تحقّيق الأشياء الّتي من المستحيل تحقّيقها في الواقع، "فالأسطورة مادة أنتجها فكر الإنسان الأول، واستمرت الأجيال المتعاقبة تضيف إلى خيالها ما يثرّي جوانبها الإنسانيّة، حتّى غدت مادّة أساسيّة في شعرنا العربيّ المعاصر نتيجة التّلاقي بين أبطال الأسطورة، وواقع التّجربة المعاصرة الّتي احتاجت في خلاصها، ومثاليتها إلى مقدرة الأسطورة في تحقّيق المعجز"[59].

ونرى حلاوي أيضاً قد أعلن أنَّ محاولاتِ هذا التّوظيف قد فشلت في إضفاء الفنّيّة المطلوبة للقصيدة، مشبِّهاً إيَّاها بالعنصر المصطنع، وهذا ما أكّده بقوله: "ولابدَّ من القول إنَّ بعض محاولات التّوظيف الأسطوريّ قد أصابها الإخفاق؛ إذْ لا يكفي أن يحمِّل الشّاعر الأسطورة رؤيا معاصرة فحسب، بل أن تدخل عضويّاً في نسيج القصيدة، ولا تبقى مجرد عنصر خارجيّ مصطنع ومفروض عليها"[60].

ويرى الدّكتور عبد الرضا علي أنَّ الفضل في تقوية هذا الاتجاه يعود إلى السير جيمس فريزر حين أصدر كتابه (الغصن الذّهبيّ)، الَّذي عدَّه البروفسور بكليّ مصدراً لا ينضب للأساطير، والرّموز المركزيّة في أدب القرن العشرين؛ إذْ راح الأدباء الغريبون، والعرب بعد حين ينكبون على مطالعته، وينهلون من عطائه البدائي السحريّ[61].

ومن هنا فقد كان استلهام الأسطورة، واحتواؤها في مضامين جديدة يُثري العمل الأدبيّ، ويضفي عليه دماً جديداً ويعكس النظرة الإنسانيّة للحياة بكل تناقضاتها الحادة.

---

[58]. حلاوي يوسف، ط1، 1994، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الأدب، ص31. (نقلاً عن: حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، 1981، ص137).

[59]. الزبيدي رعد أحمد، ط1، 2008، **وجه الأسطورة "دراسة في شعر الخنساء"**، دار الينابيع، ص49.

[60]. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص31.

[61]. المرجع نفسه، ص20، 22.

وأمّا عن سبب توظيف الأدباء للأسطورة في كتاباتهم، فيقول عبد الرضا: "إنَّ التّصريح بالمجابهة قد يزري بالواقع، ويُعرِّضُ الشّاعر إلى المحظور، لهذا فحين يجد الكاتب أنَّ أيّ تصريح منه سيزري بالواقع، فإن توّجه إلى الأسطورة باعتبارها أعلى مراحل الرّمز، ولأنّ لها طاقةً كبيرةً ذاتَ إشعاعٍ متوزعٍ".

ولكن استخدام الأدباء المجددين للأسطورة، والرّموز المنبعثة من حكاياتها قد تراوحت بين الوضوح والغموض، وهذا ما رآه الدّكتور فاخر ميًّا عندما قال[62]: "**إن عناصر أساطير الشعوب في الشرق الأوسط، والأدنى قد تم استعمالها من قبل الشّعراء المجددين، كما أنَّ رمزيّة انبعاث الحياة المنعكسة في الخرافات عن أدونيس، وعشتار، وتموز قد انبعثت في أشعارهم بشكل واضح أحياناً، وغامض من جهة أخرى**"[63].

ولو أردنا أن نحكمَ على نجاح هذا التّوظيف الأسطوريّ، لرأينا أنَّه يتفاوت من أديبٍ إلى آخرَ، فعلى الرغم من الإيجابيَّات الّتي قدّمتها الأسطورة للأنواع الأدبيّة، فإنَّنا نلاحظ أنَّ الأدب لا يسْلَمُ من التّأثير السلبيّ للأسطورة؛ وذلك لأنَّ رصَّ النّماذج الأسطوريّة لا يقدِّم عند بعض الأدباء شيئاً سوى تبيان الدرجة الثقافيّة للأديب، كما أنَّ القفز من رمزٍ أسطوريٍّ إلى آخرَ دون دواعٍ فنيَّةٍ وَسَمَ الأدبَ بطابع التقارب والتكرار[64].

ولعلَّ الشرطَ من شروط التّوظيف الأسطوريّ ليكون توظيفاً ناجحاً يكمُنُ في أن يقوم الأديبُ بإجراء تعديلاتٍ على الأسطورة، فلا ينقلها كما هي؛ أيْ أنْ يعيد بناءها شعريّاً؛ لتتماشى مع الهدف المرجو من توظيفها[65].

وممّا سبق يمكن أنْ نستنتج أنَّ التّوظيف الأسطوريّ كان وما يزال من الموارد المهّمة لإغناء الأدب، وذلك إنْ أحسنَ توظيفَ الأسطورةِ بعيداً عما ذكرناه من مساوئ التوظيف.

---

[62]. الأسطورة في شعر السياب، ص24.

[63]. **النظم الإبداعي عند بدر شاكر الشياب**، ص52.

[64]. ينظر: حمود محمد العبد، ط1، 1986، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها**، دار الكتاب اللبناني، بيروت . لبنان، ص136.

[65]. ينظر: **المرجع السّابق نفسه**، ص143.

*** الفصل الثالث: تجلّيات الرّمز الأسطوريّ عند محمد الماغوط:**

إنّ تجربة الماغوط الشّعريّة تتسم بالعمق، والغنى، والحيويّة، والإبداع المنفرد، ولعلّ من أهم الأسباب الّتي أدّت إلى إثراء هذه التّجربة هو اعتماد الماغوط على نفسه في استخدامه للأسطورة؛ أيْ إنَّه أنشأ من خلال أشعاره أسطورته الخاصَّة به، وتكاد كتاباته تخلو من رموز أسطوريّة معروفة، وقد يعود هذا الأمر إلى ضحالة الثّقافة عنده، ولكنه اعتمد على ذكائه الحادّ في استخدام أساطير حاصَّة به. وهذا حال أغلب شعراء الحداثة، إذ يقومون بإنشاء أساطير تخصهم وحدهم، لذلك يصعب على المتلقّي أنْ يفهم هذه الأشّعار، واستخدام الماغوط لأسطورته المعبّرة عن تجربته الفرديّة، ظهرت لنا من خلال الحزن، والرغبات غير المرتوية، حاله في ذلك حال أغلب شعراء الحداثة؛ وذلك لأنَّ "الأسطورة على صعيد التّجربة الفرديّة، لم تتوازَ بتمامها. إنَّها تعلن عن حضورها من خلال الأحلام والتّخيلات، ومن خلال الحنين، والرغبات غير المرتوية"[66].

لكنَّ هذا الأمر لا يمكن أنْ يكون دون أن يتأثر الشّاعر بمقولات أسطوريّة لكنَّها تحوَّرت، وتبدَّلت في بعض أجزائها، هذا الأمر جعل من الوصول إلى كنهها أمرٌ صعب، فـ "ثمَّة موضوعات أسطوريّة باقية إلى أيامنا، تفعل فعلها في المجتمعات الحديثة، إنَّما لا يمكن التعرُّف عليها بسهولةٍ ويُسْرٍ؛ بسبب خضوعها إلى عمليات علْمَنةٍ مديدةٍ"[67].

ولا يغيب عن ذهننا الدور الفعَّال للأدب في رسمه لمعالم الأسطورة ورموزها، الّتي استخدمها أدباء الشّعر على اختلاف مراحلهم، وذلك لأنّه "جعل من هذه الرّموز الأسطوريّة مادّة خصبة يرسم بها ما لم تستطِعْ اللّغة العادية أنْ تقوم به، فاستعمل الشعّراء رموز الديانات، والحكايات، والخرافات، والأساطير عند الشعوب"[68].

إنَّ من يقرأ حياة **محمد الماغوط**، ويطَّلع على أعماله الشّعريّة يشعر أنَّ حياته لا تخلو من الأسطورة، فهو شاعر له أسطورته الشخصيّة الّتي يبحث عنها ليعيشها، ويتمتع بروح

---

[66]. **الأساطير والأحلام والأسرار**، ميرسيا إيلياد، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص28.

[67]. ينظر: **المرجع السّابق نفسه**، ص29.

[68]. جيدة عبد الحميد، ط1، 1980، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ص108.

متمردة تجاه أشكال السلطة المختلفة، وقد استطاع الماغوط من خلال هذا العمل أنْ ينال الخلود في الوجدان العربيّ، وإذا كانت الغالبية ممن يكتبون الشّعر يعيشون لحظات شعريّة، فإنَّ الّذي يبدو لنا من عمق معاناة الماغوط أنَّه يعيش حياته في شعره، وشعره في حياته، وهذا لا يتميز به إلَّا القلَّة من الشّعراء.

فالماغوط يكاد لا يذكر في قصائده أسماء أسطوريّة معروفة، بل جعل المفهومات، والرموز الأسطوريّة تتسرّب في داخل قصائده تسرُّباً كليًّاً ممّا أدَّى في النهاية إلى وجود بناء أسطوريّ متكامل.

ويعدّ توظيف الرّموز في الشّعر المعاصر من الأدوات الفنّيّة الّتي تعبِّر عن مدى براعة الشّاعر وقدرته على استخدامه اللّغة الرّمزيّة، وقد كانت رمزيّة الماغوط منبعثة من تجربته الداخلية، والنّفسيّة الّتي أثَّرت في تجربته الشّعريَّة.

وكان الشّاعر الحديث على الرغم من جموده في إنعاش الرّموز الأسطوريّة العامّة المعروفة، وإنتاجها حسب تجاربه الخاصَّة، ويعاني صعوبات كثيرة في أثناء هذه العملية؛ لأنَّ "**لكلّ رمز من تلك الرّموز العالميَّة تاريخه الخاصّ، وله دلالته الأوّلى، وهي دلالة شائعة ورصينة، فقد كان يكابد كثيراً لتطويع الرّمز، وعزله عن ماضيه، فهو لا يستطيع أنْ يجرِّده تماماً من دلالته المتوارثة**"[69].

ومن أجل التخلُّص من هذا العناء في طريق استخدام الرّموز، والتجديد في القصيدة الحديثة قد "لجأ الشّاعر الحديث إلى رموزه الشخصيَّة في بعض تجاربه؛ ليوفر على نفسه عناء مصارعة الرّموز العامَّة، وملاحقة ماضيها له"[70].

ومن أهمّ الرّموز الّتي اعتمدها الماغوط في كتاباته:

1. المرأة:

إنَّ وجود المرأة في الحياة يرتبط بالخصب، والإنجاب، وقد أصبحت رمزيّة المرأة في الشّعر هي رمزٌ للحياة والاستمرار، إلَّا أنَّ "**المرأة عند الماغوط باستثناء الأم؛ جسدٌ**

[69]. كندي محمد علي،2003، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب الجديد، بيروت، ص234.

[70]. **المرجع السّابق نفسه**، الحديث، ص235.

يُشتهى، أو حبيبة مفقودة، وهذه الصّور كلُّها تلتقي في مفصلٍ أساسي، بما في ذلك الأم، هو الحرمان، الحرمان من إشباع رغبات الحبّ، ودفء الحبّ، وحسّيَّة الحبّ"[71].

وقد ارتبط ذكر المرأة في أغلب أشّعار الماغوط باسم "**ليلى**" الّذي اقترن بحبيبته باستمرار، ولا تكاد تمرُّ قصيدة في ديوانه (حزنٌ في ضوء القمر)، إلَّا وذُكر فيها ليلى، "فكلُّ شيء يحيط بليلى يبعث على الإيجاب، والحيوية"[72]. وسواء أكان هذا الاسم هو لامرأة حقيقيّة أم كان خيالاً، أو افتراضاً، أو حتّى الوطن، فإنَّ الماغوط كان يخاطبها بلغة الجسد في الغالب، ونكاد لا نجد أثراً لوظيفة المرأة إلّا الجنس، فهو لا يدافع عن المرأة، ولا عن سقوطها، "فالمرأة عند الشّاعر معزولة عن شروطها الاجتماعيّة، ذات وظيفة واحدة عند الماغوط هي الجنس، حتّى الوظيفة الاجتماعيّة الإنجاب لا نلمح لها أثراً في شعره؛ إنَّه موقفٌ في منتهى السفليّة، والجسديّة"[73].

يقول الماغوط في ديوان **(حزنٌ في ضوء القمر)**[74]:

يطيبُ لي كثيراً يا حبيبة، أن أجذبَ ثديك بعنفٍ
أن أفقدَ كآبتي أمامَ ثغركِ العسلي
فأنا جارحٌ يا ليلى
منذ بدْءِ الخليقةِ وأنا عاطلٌ عن العمل
أدخّن كثيراً
وأشتهي أقرب النساء إليَّ

فالماغوط ينظر في قوله هذا إلى الحسّيَّة المفرطة للمرأة، ثمَّ نلاحظ في موضعٍ آخر ينسب إلى حبيبته ليلى الخيانة، فيقول في ديوان (حزن في ضوء القمر)[75]:

شعرُكِ الذي كان ينبضُ على وسادتي

---

[71]. خنسة وفيق، ط1، 1980، **دراسات في الشعر الحديث**، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ص78.

[72]. الخطيب عماد علي، ط1، 2002، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي "دراسة تحليلية نقدية"**، المكتبة الأردنية، إربد. الأردن، ص86.

[73]. **دراسات في الشعر الحديث**، ص87.

[74]. **الأعمال الشعرية**، محمد الماغوط، ص27.

[75]. **المرجع السابق نفسه**، ص32.

كشلّالٍ من العصافير
يلهو على وساداتٍ غريبةٍ
يخونُني يا ليلى

فهذا التّناقض في حالة الشّاعر قد ينبِع من الحياة الّتي يعيشها، فالمرأة في نظره، حتّى وإنْ كانت حبيبة، فهي ليست إنسانة فاعلة، ومنتجة، بل جسدٌ يُشتهى وحسب، "**فمفهوم الخيانة عنده شرقي، ينطلق من الملكيّة الخاصّة، والاحتكار والجسديّة، وهو لا يختلف في ذلك عن أيِّ فلّاحٍ مُتزمّت في أقاصي الريف، وهذا الشكل من العلاقة يزيد المكبوت كبتاً، ويغرقه بالاشتهاء والشهوة، ويجعل من جسد المرأة ثمرة ملعونة، ولذيذة**"[76].

ونلاحظ أنَّ الماغوط قد أخرج المرأة من دائرة الأساطير العامَّة؛ ليدخلها ضمن أسطورته الخاصّة، فالمرأة قد جعلتها الأسطورة الدينيّة جزءاً متّجسداً من جسد الرجل، وذاته، فكان توقه إليها رغبة في استكمال الذَّات، وكان انشدادها إليه حنين الذَّات إلى موطنها الأصلي، وهي الّتي جعلتها الطبيعة أمَّاً؛ أيْ مصدر التّوليد، والعطاء[77]، إلَّا أنَّ الماغوط قد جعلها للشهوة، والجنس فقط.

وقد ورد في ديوانه (حزن في ضوء القمر) اسم لأمرأة أخرى غير ليلى، وهو اسم (ماري):

"من قديم الزَّمان
وأنا أرضعُ التّبغ والعار
أحبّ الخمر والشتائم
والشفاه الّتي تُقَبّل ماري
ماري الّتي كان اسمها أمّي
حارَّة كالجرب
سمراء كيوم طويل غائم
أحبُّها، أكره لحمها المشبع بالهمجيَّة والعطر
أربض عند عتبتها كالغلام

---

[76]. **دراسات في الشعر الحديث**، ص79.

[77]. **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهليّ "دراسة تحليلة نقدية"**، ص100.

وفي صدري رغبة مزمنة
تشتهي ماري كجثَّةٍ زرقاء"[78]

فقد وصف ماري بأنَّها أمّه، ولكنه يشتهي الجنس معها فما هذا التخبُّط. فالشاعر من خلال قوله يبدو مكرهاً على الحياة؛ لأنه يرضع التبغ والعار، بما فيها عوامل السلب والإساءة. فهو هنا يشير إلى قضيَّةٍ أكبر من أن تكون معاناة شخصيَّة، واختياره لاسم "ماري" قد يرمز به للأمة العربية التي ينتمي إليها، وليست أمّهُ التي ولدته.

فهذه الأمُّ كان لها مجدٌ حافلٌ، لذلك نعتها الشّاعر بأنَّها أمَّه، ولكنّها تحوَّلت فيما بعد إلى مبغى، ينفي أنْ تكون أمّه، فالأمّ هنا حاضرة، وغائبة في الوقت نفسه؛ فهي تحضُر بالجسد، لكنّها تعجز عن أداء دورها الأموميّ؛ لأنَّها تحوَّلت من حالٍ إلى حال، تحوَّلت من الاستقرار، والثبات إلى المبغى، وعدم الاستقرار، وربَّما ذلك يعود إلى امتلاك السّلطة، والمال، فمن يمتلك المال، والسّلطة يستطيع أنْ يمتلك ماري الّتي أهملت أولادها الحقيقيين، وأرضعتهم التّبغ، والعار بدل الحليب.

وهكذا نرى أنَّ المرأة عند الماغوط قد فقدت وظيفتها الاجتماعيّة، وأصبحت رمزاً للعبث، والعلاقات الجنسيَّة الّتي يرغب بها رجُلٌ كالماغوط، فأصبحت هذه المرأة أسطورةً خاصّة للماغوط. قد لا تعبّر إلَّا عن أفكاره، وغاياته تجاه المرأة.

2. اللّون الأصفر:

استخدم الماغوط في تجربته الشّعريّة اللّون بكثافة واضحة، حتّى أصبحت إحدى الميِّزات الّتي ميّزت أسلوبه، وشخصيته، فـ"الألوان بشكلٍ عامّ رموزٌ، وإشارات لها دلالات معينة، وتعبّر عن حالات نفسيّة معينة".[79]

وقد طغى اللّون الأصفر في قصائد الماغوط بشكلٍ واضحٍ، وأكثر من غيره من الألوان؛ وذلك لأنَّ اللّون الأصفر هو أحد الألوان السّاخنة، فهو يُمثّلُ التوهُّجَ، والإشراق، ويُعدُّ أكثر الألوان إضاءةً ونورانيَّةً؛ لأنّه لون الشّمس، ومصدر الضوء، وواهبة الحرارة، والحياة والغبطة، والسرور.

---

[78]. **الأعمال الشعرية**، ص20.

[79]. جواد ناهض حسن، ط1، 2008، **القصيدة الحرّة "قصيدة النثر"، محمد الماغوط نموذجاً**، مركز الإنماء الحضاري، ص108.

وأشار القرآن الكريم إلى أثر اللّون الأصفر، فهو يسرُّ النّاظرين، وذلك في قوله تعالى: ﴿قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّها بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾[80].

كُلُّ هذا حمل الماغوط على تجسيد أحاسيسه بالألوان، وأسَّس شعريّة اللّون الأصفر على مخيّلته الّتي تجلَّت في مظهر حسِّيّ، فشكَّل هذا اللّون هاجساً ذاتياً عميقاً عند الشّاعر، فوظَّفه في أشّعاره كاشفاً دلالته المعرفيّة، والجماليّة.

فاللّون الأصفر صار عند الماغوط رمزاً يحمل مدلالوت ثقافيّة، وسياسيّة، فكان يعبِّر عن حالة فرديّة بعينها، حتّى تراءت لنا في حالات كثيرة أنَّ الشّاعر يتَّخذ اللّون علامة فكريّة بذاتها يُعْرَفُ من خلاله، فاللّون الأصفر هو علامة الرّعب، والموت، والضياع، والمأساة.

فنرى أنَّ الماغوط قد أعطى اللّون الأصفر طابعاً إبداعيَّاً، وأخرجه من دلالته التّراثيّة، ونزعه عن وظيفته التّعبيريّة، فهو لا يُعبِّر عند الشّاعر عن السعادة والسرور، بل عبَّر عن الحزن، والموت، والقلق، والضياع، كما ذكرنا سابقاً.

واستحضر الماغوط اللّون الأصفر بطريقة مباشرة من عالم الطبيعة، وجسَّد به الجمال الحسِّيّ لمشاعره، وانفعالاته ورؤاه الّتي اندمج فيها، فتراه يقول في ديوانه (حزنٌ في ضوء القمر)[81]:

عشرون عاماً ونحن ندقُّ أبوابك الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهِنا المختنقةِ بالسعال الجارح
تبدو حزينةً كالوداع صفراءَ كالسلَّ
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقَّةِ وباعةِ الخبزِ والجواسيس

[80].

[81]. الأعمال الشعرية، ص12.

فاللّون هنا لم يعبّر عن الفرح، والسرور، بل استخدمه في سياق المرض، والقلق، والحزن، فالشّاعر يصوّر لنا الحالة الّتي عاشها نتيجة شعوره بدونيته الإنسانيّة وسط المجتمع السياسي الناتج من الإقطاع السياسيّ، وقد كشف الشّاعر من خلال اللّون الأصفر عن إحساسه المأساويّ بمواقف، وحالات اجتماعيّة سياسية معتمة تعيش الظّلم، والحرمان، والقهر، وكان اللّون الأصفر هو التّشكيل الجماليّ للتعبير عن مأساة الشّاعر بهذا الواقع. فالكلمات الّتي استخدمها الماغوط (مختنقة – سعال – جارح – صفراء – سل)؛ تحمل دلالات اليأس، والمرض، والخوف، والحزن.

وفي موضعٍ آخر نرى الماغوط يستخدم اللّون الأصفر من أجل أنْ يغسل به الذُّلَّ، وينال من خلاله الحرية، ومن خلال توظيفه مع المطر، فيقول[82]:

ليتني مطرٌ ذهبي
يتساقط على كلِّ رصيف وقبضة سوط
أو نسيمٌ مقبلٌ من غابةٍ بعيدةٍ
لألملم عطر حبيبتي المضطجعة على سريرها

ولم يقتصر الماغوط على استخدامه اللّون الأصفر على لفظه المباشر، بل استدعى الأشّياء الّتي تعبّر عنه، مثل الخريف، وأوراقه، ولكنّه يستحضره للتّعبير عن مأساته، وحزنه، فقرن الخريف باليأس، والحزن، والخراب، كما قرنه باللّون الأصفر، وهذا نجده في قوله[83]:

قبل الرحيل بلحظات
ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة
عن الليل والخريف والأمم المقهورة

فالخريف هنا بلونه الأصفر مشهد الموت، والقهر في شعريّة الماغوط. وقد خصَّ الشّاعر اللّون الأصفر بدلالات مأساويّة، كما نراه استعمل لفظ البرتقالي بصفته من درجات الصفرة؛ للتعبير عن الحزن، والوضاعة، فقال[84]:

[82]. المصدر السّابق نفسه، ص30.
[83]. المصدر السّابق نفسه، ص12.
[84]. الأعمال الشعرية، ص132.

أيتها العتبة المستديرة كعين النسر
وأنا أكشط وحل الأيام المريبة
تبدين لي برتقالية وحزينة
وذات نكهة
شبيهة بنكهة الحقول المزدحمة بالأشلاء

وكذلك وظّف الشّاعر النُّحاسَ بصفته أحد درجات اللّون الأصفر؛ للتَّهكُّم السياسيّ، وهمجيته الّذي يؤلمه، فيوقظ فيه شعور الثأر، والافتراس الغرائزيّ، إذْ يقول في هذا الموضع:

كان يُقَبِّلُ حبيبَته على الشُّرفة
بعد أنْ أيقضها بحذائه
وغطّى سريرها بالغبار وقشِّ المعتقلات
دافعاً يديها إلى الوراء
منحنياً على صدرها
كأحد التماثيل النحاسية
التي تنصب في ساحات الانتصار[85]

وهكذا نجد أنَّ هذه الصّور الّتي قامت على اللّون الأصفر ودرجاته عند الماغوط، عبَّرت عن الأثر الرّمزيّ الفنّيّ لهذا اللّون، ومدى إسهامه في تشكيل جماليّة شعريّة واضحة في أشّعاره، وقد جعل اللّون الأصفر بذاته إطاراً للوحةِ مأساته، وقد تحوَّلتِ الألوان في قصيدته إلى لغة موقِفِه، فهي تحدده وتعطيه موقفه، ومعناه الاجتماعيّ والثّقافيّ، والسياسيّ.

3. الماء (المطر):

يعدُّ الماء من أهم العناصر الطبيعيّة الّتي تؤثر في حياة الكائنات الحيّة، وذكرت في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حي﴾ سورة الأنبياء 30.

[85]. المصدر السّابق نفسه، ص85.

فالماء هو تطهير، وشرط للخصب، وقد طهَّر الله الأرض بالطوفان، فقوَّة الماء جعلت الإنسان ينظر إليها بعين الحيرة، والتّساؤل، فجعل لها طقوساً مارسها، وتوسَّل بها إلى إلهه أيامَ الجدبِ، والمحل من أجل الحصول على المطر.[86]

وقد تعامل الأدب المعاصر مع هذا العنصر الطبيعي تعاملاً رمزيَّاً، "**فالشّاعر المعاصر في تعامله الشّعريّ مع عناصر الطبيعة، إنَّما يرتفع باللّفظة الدَّالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلاً، فمن مدلوله المعروف إلى مستوى الرّمز، لأنَّه يحاول من خلال رؤيته الشّعريّة أنْ يشحن اللّفظ بمدلولات شعوريّة خاصَّة وجديدة**"[87].

وهذا كلّه جعل الماغوط يستخدم المطر على أنَّه رمزٌ أعطى دفقه الشّعوريّ في القصيدة، وجعله ذا دلالات جديدة، فجعله قوَّةً غريبةً تأتي على حياة الإنسان فيُغيِّره، فـ "**المطر الّذي يسقط، ويلقي الأشّجار العظيمة على وجوهها رمزٌ، والمطر عبث براحة الأشّياء، واستقرارها، وأمنها وسلامتها، ودمَّر نظامها، وأرهن إحساسها، والمطر من أجل ذلك هو القوّة الغريبة المجهولة الّتي تأتي على حياة الإنسان**"[88].

والماغوط كان بِحُكمِ موقِعِه الزّمنيّ يحتاج إلى رموز الخصب، والمطر هو أحد تلك الرّموز الموحية بالحياة، والأمل، ولذلك تعامل معه تعاملاً يسمو به، من كونه أحد عناصر الطبيعة إلى كونه رمزاً سحريّاً، يدلُّ على العطاء، والحياة، والأمل، والمستقبل الّذي يتخيَّله، ويتمنَّاه، فتراه يقول:[89]

ليتني وردةٌ جوريَّةٌ في حديقةٍ ما
يقطفني شاعرٌ كئيب في أواخر النهار
أو حانةٌ من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكي الملطَّخة بالخمر والذُّباب

---

[86]. ينظر: **الأسطورة في شعر السياب**، ص152.

[87]. ينظر: إسماعيل عز الدين، ط2، 1981، **الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"**، دار العودة، بيروت، ص219.

[88]ينظر: **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي "دراسة تحليلة نقدية"**، ص31.

[89]. الأعمال الشعرية. ص18.

تخرج الضوضاء الكسولة

فكان المطر رمزٌ للفرح، وللمستقبل الّذي يتمناه الشّاعر في خروجه عن حالته الكئيبة، وهذا واضحٌ من خلال استخدامه للجمادات (وردة جورية)؛ الّتي تشير إلى الجمال، والفرح، والخصب، وكذلك (حانة من الخشب الأحمر)؛ الّتي رمزّ بها إلى الملاذ الرّوحيّ، والملجأ المهم للغرباء في أوقات الضيق، وهو بهذا اللّجوء إلى هذا الملاذ، إنّما يريد أنْ يتحوَّل من حالٍ إلى آخر، ويريد أنْ يتحوّل من الحزن، والضيق إلى الفرح، فلفظة المطر كانت رمزاً يحمل في طيَّاته الفرح، والخصب المستقبليّ.

وقد ارتبطت صورة المطر بصورة الجيش الّذي يهتز، ويتحوّل إلى سيول جارفة تغمر الوديان، والسفوح، والخيول في المعركة تنطلق كسحاب دفعه الرّيح؛ ليسحق كلّ شيء أمامه، وأمَّا السّيوف، فتتهادى في عتمة المعركة كالبَرَد المنثور، أو كالمطر، لكنّها لا تمطر بالخير، والرحمة، بل تمطر العذاب، والدم، والسيل كذلك ارتبط بتراث فنّيّ أسطوريّ في الحضارات القديمة؛ إنَّه الطوفان الرّهيب في أسطورة جلجامش، وفي أسطورة امرئ القيس كان السيل رمزاً للموت، والانبعاث، يقتل ويحطم، ويقتل؛ ليبدع العالم من جديد[90].

لذلك فإنَّ الماغوط قد حمَّل المطر معنى الثورة على القهر الاجتماعيّ، والسياسيّ في زمانه، وأصبح المطر عنده يعبِّر عن تطلعات المضطهدين، والجياع، والعراة على امتداد السّاحة الإنسانيّة، ويسعى الشّاعر من خلاله إلى تحقّيق الثّورة، والحياة الفاضلة الّتي تُشعرُه، والفقراء بإنسانيتهم، وقد وصلنا إلى هذا الرأي من خلال قوله[91]:

أيُّها الشّارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً وغيمةً غيمةً

يا أشجار الأكاسيا البيضاء

ليتني مطرٌ ذهبي

يتساقط على كلِّ رصيفٍ وقبضة سوط

[90]. ينظر: **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي "دراسة تحليلية نقدية"**، ص313.

[91]. الأعمال الشعرية، ص30.

فالشّاعر رمز إلى الثّورة بالمطر، وقد قرنه باللّون الأصفر (الذّهبيّ)، الّذي يدلُّ على الفرح، والسّرور، فهذا المطر الذّهبيّ في رأي الماغوط، وسينزل، وينظّف الشّوارع، ويسقي الأشّجار، ويقضي على صحاب السّياط (المستبدين).

فكلمة (المطر)؛ هنا رمزٌ يدلُّ على الخصب، وأمَّا كلمة (سوط)، فهي إشارة إلى القمع، والاضطهاد.

إذن لماذا يسقط المطر على قبضة السّوط؟، وما العلاقة الّتي تربّط بين المطر، والسوط؟، فالمعنى الخفيّ للمطر هنا هو الحريَّة، فسقوط المطر، الّذي هو رمزٌ للإخصاب على قبضة السوط الّذي هو رمز للقمع يؤدّي إلى تحويل السّوط من حالة القمع إلى الخصب، والعطاء، ونفي القمع عن السّوط، وهذا سيقود إلى سماء الحرية.

ومثالٌ ثاني على رمزيَّة المطر بالثّورة قوله[92]:

أنا سيّدُ الأحلام
وزعيم الأرائك الفاغرة
أحلم بأصدقاء من الوحل
بأمطار من النار
بجبلٍ هائلٍ من النار فوق ظهري
تجلس على سفوحه كل نساء الشرق الجميلات
ذوات الآباط الحليقة
والغدائر الممزوجة بالعطر والتوابل
أحلم بامرأة صغيرة كالإصبع
هناك في البراري القرمزية
حيث الأزهار ميتة
والعصافير تلمع كالأظافر بين الأشجار

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنَّ علاقة الماغوط بالمطر هي علاقة حياة، وأمل، وثورة للمقهورين ضدَّ الظّلم، والتّحرر من السلطة المستبدَّة، وإنشاء مجتمع ينّعم فيه أهله

[92]. المصدر السابق نفسه، ص130.

بالحرية، فقد استخدم المطر استخداماً جديداً؛ لأنَّه لم يقرنه بالماء، بل قرنه بالنّار، وذلك للتّعبير عن الثّورة، ذلك المطر الّذي ينشر الموت، والخرّاب في البلاد من أجل أنْ يبعث مجتمعاً جديداً، يسود فيه الفرح، والسرور، والحرية.

لكنَّ الماغوط قد خرج بالمطر إلى معنى آخر غير رمز الثورة، ألّا وهو رمز الماضي، رمز الطفولة؛ إذْ يغوص الشّاعر في هذه الذاكرة، وفي مخزونها الثّوريّ، فنراه يقول[93]:

من قديم الزمان... وأنا من الشرق
من تلك السهول المغطّاة بالشمس والمقابر
أحبُّ التسكُّعَ والثياب الجميلة
ويدي تتلمس عنق المرأة الباردة
وبين أهدابها العمياء
ألمحُ دموعاً قديمة تذكِّرني بالمطر

إنَّنا نجد الماغوط في هذا المقطع قد قرن المطر بفكرة البكاء، وذلك من خلال تصويره لتلك الدّموع المتساقطة من عيْنَي تلك المرأة الّتي باعت نفسها، وهذه الدّموع الّتي أعادته إلى مرحلة الطفولة، وإلى زمانه الماضي، وإلى ارتباطه بالشّرق الّذي يتَّسم بالاستبداد الشرقي.

وقد استطاع الماغوط أَنْ يجسِّدَ هذا الألم، ويعمِّق من قتامة المشهد المسربل بالحزن عن طريق التّماهي مع الطبيعة، ومع تفاصيلها، حتّى لكأنَّ الحزن حالة تدهم البشر، والحيوان، والجماد في آنٍ واحدٍ معا. فما يشير إلى البشر، والطبيعة (ألمح دموعاً قديمة تذكرني بالمطر، فالدموع تحيل إلى الواقع البشريّ الإنساني، والمطر يحيل إلى الطبيعة"[94].

وهكذا نرى أنَّ الماغوط ومن خلال استخدامه لرّمز المطر في قصائده، قد ألبسه معنىً أسطوريّاً جديداً؛ لأنَّه أصبح يدلُّ بالإضافة إلى الخير، والخصب، والانبعاث إلى الثّورة، وقد أعطى هذا الرّمز دفقاً شعوريّاً للماغوط، من أجل التّعبير عمَّا يجوّل في نفسه من

[93]. الأعمال الشعرية، ص20 . 21.

[94]. **القصيدة الحرّة "قصيدة النثر"، محمد الماغوط نموذجاً**، ص103.

بحثٍ عن الحرية، والمساواة، ومن خلال ما تقدَّم نلاحظ أنَّ الماغوط قد تمكَّنَ من إعطاء معانٍ جديدة، وفضاءات مفتوحة للآية القرآنيّة الكريمة "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حي" سورة الأنبياء30.

الفصل الرابع: قراءة تحليليَّة في فضاءات الأسطورة لدى الماغوط:

الماغوط بحدِّ ذاته شخصيَّة اسطوريّة أبدعت في إنتاج أدبٍ عظيمٍ، لم يكن فيه للثقافة الأسطوريّة دورٌ كبيرٌ يُعبِّر عن ثقافة الشّاعر الأسطوريّة، وكما ذكرنا إنَّ الماغوط جعل الأسطورة تتسرب في كتاباته تسرُّباً دون الاعتماد على أساطير بعينها، وإذا اعتمد على أسطورة معينة، فإنَّه يقوم بتحريفها، وصياغتها من جديد؛ ليتكيَّف هو نفسه معها، وسنقف في هذا الفصل على بعض المقاطع الشّعريّة الّتي تسرَّبت فيها الأسطورة الماغوطيّة، ومحاولة إبراز الجوانب الجماليَّة لهذه الأسطورة.

ففي ديوانه (حزنٌ في ضوء القمر)، يقول الشّاعر[95]:

أيُّها الجراد المتناسل على رخام القصور والكنائس
أيُّتها السهول المنحدرة كمؤخرة الرأس
المأساة تنحني كالراهبة
والصولجان المذهَّب ينكسر بين الأفخاذ

فالماغوط في هذا المقطع اعتمد على رموز طبيعيّة، ودينيّة، لكنَّها خرجت عن المألوف، وأصابت المتلقّي بالدّهشة، فالجراد المتناسل على رخام القصور، والكنائس، ليس بالجراد العادي الّذي يفتك بالمحاصيل؛ لأنَّه يتكاثر على رخام القصور، والكنائس، الأمر الّذي يشير إلى دلالة جديدة عبّرت عن طبقة معيَّنة من البشر تعيش على حساب غيرها، وهذه الطبقة هي طبقة الأغنياء الّتي أسكتت طبقة رجال الدين وكسبتهم؛ لتسهيل عملية الاستغلال، والسيطرة؛ نظراً للدور المهّم الّذي يستطيع رجال الدين القيام به، بسبب قوّة تأثيرهم في الآخرين.

وقد جاء الماغوط في هذا المقطع الشّعريّ برمزٍ جديدٍ قد يكون لم يستخدم من قبل ألّا، وهو رمز السهول الّتي ناداها، لكنَّه جاء بهذا الرمز مخالفاً للواقع؛ لأنَّ السهول ترمز

[95]. **الأعمال الشعرية**، ص58.

للخصب، والعطاء، وأمّا الشّاعر، فقد نفى عنها هذا الجانب؛ لأنَّه قابل بينها وبين مؤخرة الفرس، فشوَّهها، ونفى عنها حقيقتها، وربطها بحركة المجتمع القائمة على الاستغلال.

وكذلك جاء بالصولجان الّذي هو علامة على رجال الدين الّذين يحملونه، ويستخدمونه في صلواتهم، ولكنّنا نراه هنا في صورة مغايرة لوظيفته، فالصولجان دائماً يكون واقفاً في يد صاحبه إلَّا هنا، فهو ينكسر بين الأفخاذ، وقد أضاف إليه الشّاعر صفة (المذهَّب)؛ من أجل الدلالة على أهميته ومكانته، فالمقصود هنا ليس الصولجان في حدِّ ذاته، وإنَّما المقصود هو الشخصية الّتي تحمله، وموقعها في المجتمع، فرجال الدين الّذين يبرزون كمظهرٍ من مظاهر التُّقى، والمحاطون بِهَالةٍ دينيةٍ تمنع الشّك فيهم، يخفون داخلهم الزيف، والكذب، ويتخفُّون عن النّاس وراء مظاهرهم الكاذبة.

فهذا الرّمز الأسطوريّ برزت جماليته في هذا النّصّ من خلال الوظيفة المتوارية وراء استخدامه في هذا الموضع، فالصولجان المذهَّب الّذي يدلُّ على العظمة، والقدّاسة، قد تحطَّم، وانكسر بين الأفخاذ، وهنا إشارة إلى انحدار قيمة هذا الصولجان، وتخلِّيه عن مكانته ووظيفته؛ لانسياق حامله وراء رغباته، فالماغوط هنا قد جاء برمزٍ أسطوريّ قديم، وحمَّله وظيفةً جديدةً نابعة من عقل، وفكر الماغوط المتمرّد على ذلك الواقع.

ولا يغيب عن ذهننا في أثناء دراستنا عن الماغوط الأسطورة الّتي كانت من أبرز الأساطير الجديدة الّتي أنشأها في كتاباته ألّا، وهي أسطورة الوطن؛ ذلك الوطن الّذي حلم الماغوط به خالياً من الفساد، والغش، ومتنعّماً بالحريَّة، والمساواة، والعدل، والخير.

فالوطن في نظره يبدأ من منزله مروراً بقريته الصغيرة آنذاك (السلميَّة)، وانتهاءً بوطنه الحبيب. فنراه ينشد قصيدةً عن قريته السلمية قائلاً[96]:

سلميَّةَ: الدمعةُ الذي ذرفها الرومان
على أوَّلِ أسيرٍ فكَّ قيودَه بأسنانه
ومات حنيناً إليها
سلميَّة: الطفلة التي تعثَّرت بطرف أوربا
وهي تلهو بأقراطها الفاطميَّة

[96]. **الأعمال الشعرية**، ص 167 . 168.

وشعرها الذهبي
وظلت جاثية وباكية منذ ذلك الحين
دميتها في البحر
وأصابعها في الصحراء
يحدُّها من الشمال الرعب
ومن الجنوب الحزن
ومن الشرق الغبار
ومن الغرب... الأطلال والغربان
فصولها متقابلةٌ أبداً
كعيونٍ حزينة في قطار
نوافذها مفتوحة أبداً
كأفواهٍ تنادي.... أفواه تلبّي النداء
في كلِّ حفنةٍ من ترابها
جناح فراشةٍ أو قيد أسير
حرفٌ للمتنبي أو سوطٌ للحجَّاج
أسنانُ خليفةٍ، أو دمعة يتيم
زهورها لا تتفتَّح في الرمال
لأنَّ الأشرعة مطويَّة في براعمها
لسنابلها أطواقٌ من النمل
ولكنَّها لا تعرف الجوع أبداً
لأنَّ أطفالها بعدد غيومها
لكلِّ مصباحٍ فراشةٌ
ولكلِّ خروفٍ جَرَسٌ
ولكلِّ عجوزٍ موقِدٌ وعباءة
ولكنَّها حزينةٌ أبداً
لأنَّ طيورها بلا مأوى

من خلال هذا المقطع نجد أنَّ أسطورة الوطن عند الماغوط تبدأ بالجزء، من باب إطلاق الجزء على الكلّ، فمدينة السلميَّة الّتي هي وطن الشّاعر بأسره، هي مدينة أسطورية بحد ذاتها؛ والسّلميَّة الّتي تحوَّلت من دمعةٍ رومانية إلى طفلةٍ بريئةٍ تنتمي إلى دولةٍ عربيَّةٍ عظيمةٍ نشأت في وقتٍ غابرٍ، فهذه المدينة هي غير كلّ البلاد، إنَّها لا تعترف بحدود طبيعيَّة تفصل بين أجزاء الوطن، وترابها مرويٌّ بدماء الشّهداء والأبرياء.

وقد استخدم الماغوط أسماء لم تُعرف على أنَّها أسطوريّة، لكنَّه جعلها من خلال إبداعه أسماء أسطوريّة؛ يهدف من وراء استخدامها إلى إظهار حقيقة هذه المدينة، فَذكَرَ المتنبي رمزاً للإبداع الفكريّ، والأدبيّ الّذي قوبل بالاضطهاد، وإسكات الألسن من خلال سوط الحجَّاج القمعيّ الّذي يخشى العلم، والفكر.

أمَّا رمز النّمل الّذي يطوِّق سنابل القمح، فهو رمز للاستغلال الّذي تعاني منه تلك المدينة، فتلك المدينة حزينةٌ، ليس بسبب الظّلم الواقع عليها، أو بسبب نهب خيراتها، بل لأنّ طيورها الّتي تعشق الحريَّة قد هُجّرت من أعشاشها، وبقيت بلا ملاجئ.

فمن يتعمَّق في تلك الصّور الّتي استخدمها الماغوط في مقطعه الشّعريّ السّابق يجد أنَّ أسطورة الوطن قد ضُمِّنت في السلميَّة، وهذه المدينة الأسطوريّة لابدَّ وأنْ تحمل في أحشائها رجُلٌ أسطوريّ يتمرَّد على واقعه، ويبحث عن حريته، وهذا الرجل الأسطوريّ هو الماغوط.

أمَّا الماغوط فقد تمرَّد على واقعه، وعلى وطنه، وعلى شرقه كلِّه، فنراه بالخطاب إلى أوروبا مضرب المثل عنده في ذلك الوقت؛ إذْ يقول:

"يا أرصفة أوربا الرائعة
أيُّتها الحجارة الممتدة منذ آلاف السنين
تحت المعاطف ورؤوس المظلات
أَمَا من وكرٍ صغير
لبدويٍّ من الشرق؟

فهذا التّمرُّدُ على الوطن أبرز جماليةً خاصَّةً في صورة التّضاد في حديثه عن تعلُّقه بوطنه السلميّة، ثمّ انقضاضه بشكلٍ مفاجئ على وطنه بأكمله، فهذا البدويّ الشرقيّ يريد أن يستبدل وطنه بوكراً صغيراً على أرصفة أوروبا، ولكن هذا الاستبدال لم يكن منبعه

تفضيله أوربا عن وطنه، بل لأنَّ روح الضعف، والوهن قد قتلت أبناء جلدته، ويطلب منهم في هذا المقطع الثّورة على بلاده الصغيرة، والجائعة، والمتخلفة، والضعيفة، ولكن تحريضه على هذه الثورة قد تمَّ بالهروب من بلاده، وتركه النّضال في سبيل نهضتها، فالماغوط الّذي يؤرقه الحنين، والتوق إلى الإحساس بالانتماء دائم البحث عن الوطن في قصائده، وإنْ تكلَّم بنوعٍ من القسوة عن علاقته بوطنه.

وأمَّا في مقطع آخر من ديوان الشّاعر (الفرح ليس مهنتي) نراه قد اتَّخذ موقفاً آخر غير الهروب، وهو محاولة إصلاح بلاده حتّى تنال حريتها، فيقول[97]:

فأنا نبيٌّ لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء
ولكنني سأظل شاكي السلاح
في "قادسيَّة العجين"
في "واترلو الحساء" التي يخوضها العالم
هكذا خلقني الله
سفينةً وعاصفةً
غابةً وحطَّاباً
زنجيَّاً بمختلف الألوان كالشفق، كالربيع

ففي هذا المقطع تخلَّى الأسطورةُ الماغوط عن تمرّده، وأصبح نبيَّاً يقوم بما قام به الأنبياء من وعظٍ، ونضجٍ، ولكن ذلك سيقترن بحمله للسلاح، وسيقود معركة جديدة كتلك المعركة الّتي انتصر فيها العرب ألّا وهي معركة القادسية، الّتي أصبحت في وقتنا الحاضر أسطورةً، وخرافةً في نظر النّاس؛ لأنَّنا في نظر النّاس لم نستطيع أنْ نتغلب على العجم.

فهذا الماغوط قد خلقه الله هكذا، وهو يعدُّ ذلك مزيَّةً خصَّهُ الله بها، فهو يكتشف أنَّ فيه ضدين، قد استفاد من وهج الانفعال في تقابل الضّدّين، وهذه الضّدِّية عند الماغوط هي افتراض أوَّلي لجماليّة الأسطورة المتخفية في شخصيته.

فالشّاعر يتحيَّن الفرصة المناسبة للانقضاض على الاستغلال، والظّلم؛ من أجل الحصول على حريته الّتي يسعى إليها، يقول الشّاعر:

---

[97]. **الأعمال الشعرية**، ص193.

"وإنَّني مع أوَّلِ عاصفةٍ تهُبُّ على الوطن
سأصعد أحدَ التلال
القريبة من التاريخ
وأقذف سيفي إلى قبضة طارق
ورأسي إلى صدر الخنساء
وقلبي إلى أصابع المتنبي
وأجلس عارياً كالشجرة في الشتاء
حتى أعرف متى تنبت لنا
أهدابٌ جديدةٌ، ودموعٌ جديدةٌ
في الربيع"[98]

فالشّاعر في هذا المقطع قد استخدم أسماءَ كان لها دورها البارز في عصرها آنذاك، وقد استخدمها لخلق شخصيَّة أسطوريّة معاصرة، تحمل معاني التّراث، مثل: القوّةِ، والشّجاعة (طارق بن زياد)، والصبر، والتّحمُّل (الخنساء)، والجرأة، والإبداع (المتنبي)، وهذه الصّفات الّتي تتمتع فيها تلك الشخصيات كلّها، وهي المبادئ الأساسية للثّورة، وقد خلق لها الماغوط السّياق المناسب كي لا تصبح مقتطعة؛ لأنَّه من واجب الشّاعر المعاصر حين يستخدم رمزاً جديداً أنْ يخلق السّياق الخاصّ الّذي يناسب الرّمز؛ لأنَّه إذا استخدم الرّمز منفصلاً عن السّياق، كان ذلك نوعاً من الرّمز الرياضيّ، أو اللّغويّ....، فالقوّة في أيِّ استخدام خاصّ للرّمز، لا تعتمد على الرّمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السّياق[99].

فهذا التكثيف الإبداعيّ من خلال اختصار شخصيات أسطوريّة في نظر الشّاعر في شخصيَّة واحدة، قد أضفى على هذا المقطع الشّعريّ جماليّة خاصّة؛ لأنَّه جعل شخصية معاصرة واحدة تحتوي في طياتها على شخصيات متّعدّدة"، ومهما تكن الرّموز الّتي يستخدمها الشّاعر ضاربة بجذورها في التّاريخ، ومرتبطة عبّر هذا التّاريخ بالتّجارب الأساسية النّمطيّة؛ أيْ بوصفها رموزاً حيَّة على الدوام)، فإنَّها . حين يستخدمها الشاعر

[98]. **الأعمال الشعرية**، ص170.

[99]. الشعر العربي المعاصر، ص200.

المعاصر لابدَّ أنْ تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوّتها التّعبيريّة نابعة منها.[100]

ولا شكَّ أنَّ الأسطورة قد لعبت دوراً بارزاً في إغناء التّجربة الشّعريّة للشّعراء المعاصرين؛ لأنّ بعض الشّعراء أضفوا الحيويّة على الرّموز الشّعّرية الّتي اتخذوها قناعاً لهم، فالرّمز الأسطوريّ بما يحمله من خواص رفيعة، "جعلته قادراً على الحضور مع تجارب الإنسان المعاصر، ومزج التّجربة الحديثة مع التّراث الإنسانيّ"[101].

وقناع السندباد قد استخدمه الماغوط في إحدى مقاطع قصائده، ولكن استخدمه بطريقة مغايرة، وأوَّلُ ما يدلُّ على نجاح الشّاعر في استخدام هذا الرّمز استخداماً شعريّاً، أنَّه لم يقحمْه على السّياق الشّعريّ، ولم يكتفِ بأبعاده الأسطوريّة، والذاتيّة الّتي عرفناها، بل أضفى عليه من موقفه الشّعوري، ومن تجربته الخاصّة.

فالسندباد هو "الّذي مثَّل قلق الإنسان المعاصر أمام مصيره، ومصير أمته وشعبه، ومثَّل أيضاً الرّمز، والبطل المنتظر عودته؛ لإنقاذ واقع الحال المؤلم، ولذلك شكَّل السندباد قناعاً عربيّاً واسعاً لِمَا احتوى من عنصر جوهريّ تماثَل مع النّفس العربيّة المتطلّعة إلى المستقبل، والمتوارِّثة في أعماقها ثورة التّخطي والاقتحام"[102].

وهذا ما جعل أكثر الشّعراء المعاصرين يستهوون هذه الشخصية الأسطوريّة، بما تمتلكه من قلقٍ، وتطلُّعٍ، ورفضٍ دائمٍ للواقع، ففي مخاطرات السندباد يبرز معنى الانعتاق من الواقع، والتمرُّد عليه؛ إذْ يقول الشّاعر:

"لقد آن الأوان
لتمزيق شيء ما
للإبحار عنوة تحت مطر حزين حزين
لا كمغامر
تلُفُّهُ سيولٌ من الحقائب والأزهار
بل كفأرٍ خسيسٍ

[100]. ينظر: المرجع السّابق نفسه، ص199.

[101] القناع في الشعر العربي المعاصر، د. رعد أحمد علي الزبيدي، دار الينابيع، دمشق، 2008، ص129.

[102]. المرجع السّابق نفسه، ص30.

كفأر دامع العينين
يستيقظ مذعوراً
كلما ناحت إحدى البواخر"[103]

فكلّما ذكرنا سابقاً أنَّ الماغوط قد استخدم رمز السندباد بطريقة مباشرة، وهذا واضحٌ من خلال هذا المقطع الشّعريّ، فالشّاعر سيغامر، ويرحل؛ ليغيِّر شيئاً ما، وهذا ما كان يصنعه السندباد في رحلاته كلّها، ولكنّ الشّيء الجديد الّذي أضافه الماغوط، أنَّه سيرحلُ كفأرٍ، وهذا الفأر المختبئ في ردهات السفينة يخاف من أيّ شيء، فكيف به سيغيِّر تاريخه؟، فالماغوط قد غامر، ورحل، وركب أمواج البحار، ولكنّه غامر كفأر، وليس كسندباد.

فهذا هو سندباد الماغوط الّتي أراد تصويره في قوله، فالجماليّة النّابعة من قول الشّاعر أنه استطاع صياغة أساطيره الخاصّة به؛ ليتمكن من التّعبير عن تجربته الخاصّة الّتي حاول التّعبير عنها باستخدام الرّموز، والأساطير، فراح يعبّر عن قضايا مجتمعه، ووطنه من خلال تجربته الذاتية، وانطلاقاً منها.

[103]. الأعمال الشعرية، ص92.

خاتمة:

ممَّا تقدّم نخلص إلى أنَّ الجمال انطلاقاً من مدلوله عمَّا يبطن، وتعبيره عمَّا يحتوي يبقى متفاوتاً، لا تتساوى فيه المعايير، والتقديرات، بل تختلف من شخصٍ لآخر، ومن بيئة إلى أخرى، فالجمال هو تذوُّق، وتأثير يرتبط بطبيعة الشخص وثقافته.

ولعامل الزّمنّ أيضاً أثر كبير في الحكم على الجمال؛ إذْ أنَّه لكلِّ حقبة تاريخيّة مجموعة خاصَّة من التّصوُّرات الجماليّة، وهي مركز انطلاقها، وإشعاعها.

وكذلك وجدنا أنَّ الأسطورة عالمٌ واسعٌ، لا يمكن لباحثٍ واحدٍ أنْ يحيط به، ووقفنا على المدلولات الّتي طرحتها الأسطورة في الفكر الإنسانيّ، ووجدنا أنَّ الرّمز الأسطوريّ قد عكس جماليّة بارزةً؛ لأنَّه لامس العاطفة، والوجدان، وعبَّر عن تطلُّعات الإنسان؛ لكشف المجهول، ولهذا مهما حاول بحثنا سبر أقوال الماغوط، فإنَّنا نبقى عاجزين عن إدراكه الجماليّ الكلِّيّ، الّذي أبرزنا بعضاً منه من خلال دراستنا لبعض المقاطع الشّعريّة الّتي اقتطفناها من سياقاتها، وحاولنا من خلالها كشف جماليّة الرّمز الأسطوريّ، ودوره في تحويل المفهوم الأسطوريّ إلى موسيقا فنّيَّة تربط بين الفكر والواقع.

فتلك المقاطع الشّعريّة قد أوصلتنا إلى بعض المفاتيح الجماليّة الكامنة في الرّموز الأسطوريّة المستخدمة فيها، واحتفظت ببعضها الآخر لغيرنا من الدارسين؛ وذلك بسبب عجزنا عن الوصول إلى كافة مفاتيح الجمال الكامن فيها، فالكمال لله وحده.

المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم.

1. خليل أو جهجة، ع67، **الأبعاد الجماليّة في نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ**، مجلة الفكر العربي،

2. جيدة عبد الحميد، ط1، 1980، **الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت.

3. الغزالي، ج4، **إحياء علوم الدين**، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة.

4. **الأساطير**، كمال أحمد زكي، جامعة عين شمس، كلية الآداب.

5. ميرسيا إيليا، ط1،2004M، **الأساطير والأحلام والأسرار**، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

6. حسن حسين الحاج، طبعة فريدة، 1998، **الأسطورة عند العرب في الجاهليّة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،

7. **الأسطورة في الشّعر العربيّ**، ط1، 1992، الدكتور يوسف حلاوي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

8. حلاوي د. يوسف، ط1، 1994، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الأدب.

9. النعيمي د. أحمد إسماعيل، ط1، 1995، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، دار سينا للنشر، القاهرة.

10. **الأسطورة في شعر السياب**، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

11. **الأعمال الشعرية**، محمد الماغوط.

12. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، ج12، مطبعة حكومة الكويت، (1393 هـ . 1973 م)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: مصطفى حجازي.

13. **تمهيد في علم الجمال**، د. عزّت السيد أحمد، منشورات جامعة تشرين.

14. حمود د. محمد العبد، ط1، 1986، **الحداثة في الشعر العربي** المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

15. خنسة وفيق، ط1، 1980، **دراسات في الشعر الحديث**، ، دار الحقائق، بيروت، لبنان.

16. **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، علَّق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.

17. **ديوان امرئ القيس**، ط1، المركز الثقافي اللبناني، بيروت.

18. نصر د. عاطف جودة، ط1، 1978، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ، دار الأندلس، بيروت.

19. كندي محمد علي، ط1، 2003، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب الجديد، بيروت.

20. **السياسة المدنية**، المطبعة الكاثوليكية، 1997، الفارابي، تح: فوزي النجار، بيروت.

21. إسماعيل د. عز الدين، ط3، 1981، **الشّعر العربيّ المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"**، دار العودة، بيروت.

22. رومية د. وهب أحمد، ط1، 1996، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة، الكويت مارس.

23. الخطيب د. عماد علي، ط1، 2002، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي "دراسة تحليلة نقدية"**، المكتبة الأردنية، إربد، الأردن.

24. البيطار، د. يعقوب، ط1، 2009، **علم الجمال** ، منشورات جامعة تشرين – اللاذقية.

25. برجاوي عبد الرؤوف ، ط1، 2008، **فصول في علم الجمال**، دار آفاق، بيروت.

26. **فلسفة الفن والجمال عند هيجل**، عبد الرحمن بدوي، دار الشروق.

27. شلق د. علي، **الفن والجمال**، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، بيروت، 1982.

28. أبو ملحم د. علي، ط2، 1990، **في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن"**، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت.

29. **في النقد والأدب**، ط1، 2001، تقديم وترجمة وتعليق د. عبد الحميد إبراهيم شيحة، مطابع النجوى، القاهرة، مصر.

30. جواد ناهض حسن، ط1، 2008، **القصيدة الحرَّة** "قصيدة النثر"، محمد الماغوط نموذجاً، مركز الإنماء الحضاري.

31. الزبيدي، د. رعد أحمد علي، ط1، 2008، **القناع في الشعر العربي المعاصر**، دار الينابيع، دمشق.

32. **لسان العرب**، ج1، ط1، 2005، ابن منظور، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان، بيروت.

33. عبد الرحمن د. عبد الهادي، ط1، 2008، **لعبة الترميز (دراسات في الرموز واللغة والأسطورة)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

34. القضماني د. رضواد ط1، 2001، **مبادئ النقد ونظرية الأدب**، ، منشورات جامعة البعث.

35 تليمة د. عبد المنعم،ط2، 1978، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة.

36. عبده د. مصطفى،، ط2، 1999، **المدخل إلى فلسفة الجمال**، مكتبة مدبولي، القاهرة.

37. صليبا جميل، ط1، 2011، **المعجم الفلسفي**، دار الفكر، لبنان – بيروت.

38. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، م. أوفيسانيكوف وسمير نوفا، تر: باسم السقا،1978، دار الفارابي، بيروت.

39. **النجاة**، ابن سينا، مطبعة مصر، 1331، القاهرة.

40. الصالح د. نضال، ط1، 2001، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

41. عبود حنا، ط1، 1998، **النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

42. **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**، نور ثروب فراي. تر: حنا عبود، ط1، 1987، دار المعارف، حمص.

43. ميا د. فاخر صالح، ط2، 2011، **النظم الإبداعي عند بدر شاكر السياب**، دار بصمات، اللاذقية، الشيخ ضاهر.

44. صبحي محي الدين،1988، **النقد الأدبي الحديث بين النقد والعلم**، دار المكتبات العربية، طرابلس، الجماهيرية العربية الشعبية الاشتراكية.

45. الزبيدي د. رعد أحمد، ط1، 2008، **وجه الأسطورة "دراسة في شعر الخنساء"**، ، دار الينابيع.

46. النويهي د. محمد، 1966، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، توزيع دار مكتبة سامر، حلب، السليمانية.

47. كليب سعد الدين، ط1، 2008، **وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، دمشق.

بنية النظام السياسي الإيراني وعملية صناعة القرار السياسي الخارجي في الجمهورية الإيرانية بعد نجاح الثورة الإسلامية عام 1979

طالب الدراسات العليا: كينا رقيه
كلية: الآداب – جامعة: تشرين
الدكتور المشرف: ابراهيم علاء الدين

الملخص

تتميز إيران ما بعد الثورة الإسلامية عام 1979 بكونها التزمت نظاماً إسلامياً أرادت من خلاله أن تقدم نموذجاً معاصراً للحكم الإسلامي هو " الجمهورية الإسلامية" أي الدمج بين الفكرة الغربية "الجمهورية" والفكرة الدينية " الإسلامية".

وبقدر ما أعطاها هذا الدمج من تميز بين النظم السياسية الأخرى بقدر ما زاد من أعباء النظام وتحدياته، في وقت اعتمد فيه هذا النظام على مبدأ محوري هو "ولاية الفقيه" الذي يجمع بين المرجعية الدينية والزعامة السياسية فهو المرشد والموجه للنظام. وانعكست خصوصية نظام الجمهورية الإسلامية على نظام الحكم، والقوى السياسية المختلفة. وصياغية القرار السياسي الخارجي

الكلمات المفتاحية: (المرشد الأعلى– رئيس الجمهورية– مجلس الشورى الإسلامي (البرلمان)– مجلس صياغة الدستور– مجلس الأمن القومي– مجلس تشخيص مصلحة النظام).

*The structure of the Iranian political system and the process of foreign political decision-making in the Iranian Republic after the success of the Islamic Revolution in 1979

Abstract

After the 1979 Islamic Revolution, Iran was characterized by the fact that it adhered to an Islamic system through which it wanted to present a contemporary model of Islamic rule, the "Islamic Republic", that is, the fusion of the Western idea of "republic" and the "Islamic" religious idea.

The more this merger gave it distinction between other political systems, the more it increased the burdens and challenges of the regime, at a time when this system relied on the central principle of "velayat-e faqih", which combines religious reference and political leadership, as it is the guide and guide of the regime. The peculiarity of the Islamic Republic's system was reflected in the system of government and the various political forces. and the formulation of foreign political decision

Keywords: (Supreme Leader - President of the Republic - Islamic Consultative Assembly (Parliament) - Constitution Drafting Council - National Security Council - Expediency Council)

مقدمة:

يقصد بالنظام السياسي ذلك الدور أو الأدوار في النسق السياسي الوطني التي تكمن فيها سلطة اتخاذ القرارات الملزمة. ويختلف النظام السياسي عن النسق السياسي في أن الأخير ينصرف إلى شبكة الأدوار السياسية في المجتمع حتى تلك التي لا تتعلق بعملية اتخاذ القرارات الملزمة.

وينطلق تحليل أثر النظام السياسي على السياسة الخارجية من افتراض أن عملية صنع السياسية الخارجية تتم من خلال السلطة التنفيذية بصفة رئيسية، وأن بنيان السلطة التنفيذية يؤثر في قدراتها على صنع السياسة الخارجية.

والنظام السياسي الإيراني هو نظام سياسي له خصوصيته، وإذا كان لكل نظام خصوصيته، فإن هذه الخصوصية تزداد مساحتها في الحالة الإيرانية؛ بحيث يندر أن تتقارب مع حالة أخرى لدولة نامية أو غير نامية. وهي خصوصية تظهر على مستوى المؤسسات والسياسات والخطاب السياسي كافة. فمؤسسة المرشد بهيئة مكتبه ومستشاريه من أهم أجهزة الدولة، وأهم من ذلك يتمتع بصلاحيات شديدة الاتساع، وهي مؤسسة لا وجود لها إلا في إيران. ولقد حاول البعض أن يقيم خطاً للتشابه بين وضع المرشد على قمة النظام الإيراني ووضع رئيس الجمهورية في النظام الرئاسي، إلا أن هذا التشابه لا يستقيم لا من حيث أسسه العقائدية والأيديولوجية، ولا من حيث حدود اختصاص كليهما: المرشد والرئيس. ومثل أي نظام سياسي لا يعيش النظام السياسي الإيراني في فراغ، فهو يتحرك في إطار بيئة داخلية وأخرى خارجية، مما يؤثر في مضمون عملية صنع القرار واتجاهاتها الرئيسية، كما يؤثر في أدوار الأطراف الفاعلة، وفي نطور هذه الأدوار من مرحلة إلى أخرى بل من قرار إلى آخر.

وفي جميع الأنظمة السياسية تتميز السياسة الخارجية لاسيما في الأنظمة السياسية المحنكة والقوية بأن لها قنوات محددة ومحدودة لاتخاذ القرار بشأنها، وبعبارة أخرى إن نفراً قليلاً من المسؤولية والمصادر المختصة هم فقط الذين يملكون ترسيم السياسة الخارجية واتخاذ القرار بشأنها، لذا نرى بقية المسؤولين وأيضاً المصادر الأخرى في الحكومات الأجنبية ينظمون أعمالهم طبقاً لما يعلنه هؤلاء المختصون في السياسة الخارجية لبلادهم.

وهذا ينقلنا إلى مفهوم عملية صنع القرار السياسي الخارجي، فيذهب البعض إلى أن عملية صنع القرار الخارجي عملية في غاية التعقيد دائماً إذ تعتمد على عوامل كثيرة ومتداخلة. ومن هذه العوامل نوع النظام الحاكم والعامل الثاني يعتمد على موقع وقوة حجم الدولة. أما العامل الثالث فيعتمد على القضايا الخارجية المراد مواجهتها أي البيئة الخارجية

وفي هذا المقال يتم تناول مكونات النظام السياسي الإيراني ومؤسساته وتأثير هذه المكونات على عملية صنع القرار السياسي الخارجي، ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن عملية صنع القرار الخارجي في إيران عملية في غاية التعقيد والتداخل. ويبدأ هذا المقال باستعراض وضع المرشد في النظام السياسي الإيراني الذي له من الأهمية ما يتجاوز سائر القوى والمؤسسات، ثم ينتقل إلى استعراض السلطات الثلاث.

مشكلة البحث وأهميته:

تعد إيران حالة متميزة كدولة ونظام حكم بسبب العديد من الثنائيات والتناقضات في بلد واحد: الثيوقراطية مع دستور مكتوب، نظام استبدادي مع انتخابات عادية رغم محدودية الخيارات، نظام خارج من التعبئة الجماهيرية، ويقمع مظاهرات المعرضة، مؤسسات منتخبة ومؤسسات معينة. كما تقوم جمهورية إيران الإسلامية على شرعية مزدوجة دينية ودستورية، كذلك أثر تسييس المذهب الشيعي في الانصهار بين الدين والسياسة، مما جعل الثقافة الإيرانية متغير رئيسي في المعادلة السياسية في إيران. وقد بدأت إشكاليات وتناقضات هذا النظام مع الدستور الذي ينص على محورية وضعية الولي الفقيه واتساع صلاحياته، وإشكالية هيكل السلطة والعلاقات ما بين القوى السياسية الرسمية المنتخبة والمعينة والتي تحكم المشهد الإيراني خاصة مع تجدد واستمرار التحديات اليومية للنظام على كافة المستويات في الداخل والخارج.

فالنظام السياسي الإيراني شديد الخصوصية لكن هذه الخصوصية تزداد مساحتها في الحالة الإيرانية بحيث أنها لا تتقارب مع حالة أخرى لدولة نامية أو غير نامية ومن هذه الخصوصيات ازدواجية السلطة بين المؤسسات

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على مكونات النظام السياسي الإيراني ومؤسساته وتأثير هذه المكونات على عملية صنع القرار السياسي الخارجي.

إشكالية البحث:

يناقش البحث إشكالية رئيسية تتمثل في ما يلي:

1- هل نستطيع القول بأن النظام السياسي الإيراني نظاماً دكتاتورياً بالمعنى الكامل، أم نظاماً ديموقراطياً بالمعنى المطلق؟

2- هل الثورة والدولة تتدخلان إلى حد بعيد في تشكيل المؤسسات الإيرانية وفي آليات عملها، أم لا تتداخل؟ إلى درجة تجعل النظام السياسي الإيراني يعاني من ازدواجية المؤسسات ما بين مؤسسات الثورة ومؤسسات الدولة؟

أولاً- المرشد الأعلى (مركز النظام الإيراني):

يعتبر المرشد الأعلى أو الوالي الفقيه أعلى هرم السلطة في إيران، ويعود إحداث هذا المنصب إلى نظرية الوالي الفقيه التي طورها الخميني بقوله: "إذا نهض فقيه عالم عادل بأمر تشكيل الحكومة الإسلامية يلي من أمور المجتمع ما كان يليه النبي صلى الله عليه وسلم منهم، وقد فوض الله الحكومة الإسلامية المفروض تشكلها في زمن الغيبة نفس ما فوضه إلى النبي صلى الله عليه وسلم من أمور القضاء والحكم والفصل في المنازعات، وغاية الأمر أن تعيين الشخص الحاكم مرهون في من جمع في نفسه العلم والعدل والتقوى، ووجب على الناس أن يسمعوا ويطيعوا له، ويملك هذا الحاكم من أمور الحكم والإدارة والرعاية والسياسة للناس ما كان يملكه الرسول صلى الله عليه وسلم والإمام من فضائل ومناقب خاصة"....[1]

ويجعل الدستور الإيراني الإيمان بولاية الفقيه من الركائز الأساسية للجمهورية الإسلامية، فالمرشد يتمتع بوضع شديد التميز والتمدد، لأنه يتدخل في عمل سلطات الدولة الثلاث، (التنفيذية، والتشريعية، والقضائية)، وحتى العسكرية. وتنص على ذلك

[1] الموسوي، روح الله الخميني: الحكومة الإسلامية، مؤسسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني للشؤون الدولية، طهران، ط3، 2000 ص49

المادة (57) من الدستور المعدل، ومضمونها ما نصته: "السلطات الحاكمة في جمهورية إيران الإسلامية هي: السلطة التشريعية، والسلطة التنفيذية، والسلطة القضائية، وتمارس صلاحياتها بإشراف ولي الأمر "المطلق" وإمام الأمة وذلك وفقاً للمواد اللاحقة في الدستور وتعمل هذه السلطات مستقلة عن بعضها البعض"، ويمكن أن نلاحظ أن التعديل الجديد الذي أدخل على هذه المادة في دستور 1989، قد نص على أمرين: الأول إضافة صفة "المطلق" لإشراف ولي الأمر، والثاني حذف الجملة الخاصة بأن التنسيق ما بين السلطات الثلاث يتحقق بواسطة رئيس الجمهورية.[1]

يتم تعيين المرشد من خلال مجلس الخبراء (مجلس الفقهاء) عن طريق الاقتراع الشعبي، ويتدارس أعضاء مجلس الخبراء بشأن كل الفقهاء جامعي الشرائط. ومتى ما شخصوا فرداً منهم، ينتخبوه للقيادة. وفي حال عدم وجود من يصلح للولاية من بين الفقهاء المرشحين، ينتخب الخبراء واحداً منهم ويعلنوه قائداً عليهم.[2]

تحدد المادة (109)، الشروط المفترض توافرها في القائد وصفاته وهي:[3]

1- الكفاءة العلمية اللازمة للإفتاء في مختلف أبواب الفقه.

2- العدالة والتقوى.

3- الرؤية السياسية الصحيحة والكفاءة الاجتماعية والإدارية والقدرة الكافية للإدارة.

زادت صلاحيات ومسؤوليات المرشد القائد في التعديلات التي طرأت على الدستور عام 1989 بشكل ملحوظ، حيث أصبحت تتضمن إحدى عشر وظيفة ومسؤولية، بعد أن كانت قاصرة على ستة فقط في الدستور الأصلي عام 1979،[4] وتفصّل المادة (110) في الفصل الثامن من الدستور المعدل لسنة 1989 مسؤوليات القائد وصلاحيات منصبه وتحددها في إحدى عشرة مسؤولية وهي على النحو الآتي:

---

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، 2002، ص78

2 مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص80، 81

3 مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص80

4 العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979-2000)، مركز الخليج للأبحاث، دبي- الإمارات، ط1، 2008، ص103

1- تعيين السياسات العامة لنظام جمهورية إيران الإسلامية بعد التشاور مع مجمع تشخيص مصلحة النظام.

2- الإشراف على حسن إجراء السياسات العامة للنظام.

3- إصدار الأمر بالاستفتاء العام.

4- القيادة العامة للقوات المسلحة.

5- إعلان الحرب والسلام والنفير العام.[1]

6- تنصيب وعزل وقبول استقالة كل من:

أ- فقهاء مجلس صيانة الدستور.

ب-أعلى مسؤول في السلطة القضائية.

ت-رئيس مؤسسة الإذاعة والتلفزيون في جمهورية إيران الإسلامية.

ث-رئيس أركان القيادة المشتركة.

ج- القائد العام لقوات حرس الثورة الإسلامية.

ح- القيادات العليا للقوات المسلحة وقوى الأمن الداخلي.

7- حل الاختلافات وتنظيم العلاقات بين السلطات الثلاث (التنفيذية، التشريعية، القضائية) والتنسيق فيما بينهم.

8- حل مشكلات النظام التي لا يمكن حلها بالطرق العادية من خلال مجمع تشخيص مصلحة النظام.[2]

9- إمضاء حكم تنصيب رئيس الجمهورية بعد انتخابه من قِبَل الشعب.

10- عزل رئيس الجمهورية مع ملاحظة مصالح البلاد، وذلك بعد صدور حكم المحكمة العليا بتخلفه عن وظائفه القانونية، أو بعد رأي مجلس الشورى الإسلامي بعدم كفاءته السياسية، على أساس المادة التاسعة والثمانين.

---

[1] إيزدي، بيزن: مدخل إلى السياسة الخارجية لجمهورية إيران الإسلامية، تر: سعيد الصباغ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص81

[2] حسين، عادل: إيران الدولة الإسلامية... ماذا تعني؟، القاهرة، المركز العربي الإسلامي للدراسات، القاهرة، د.ط، 1997، ص34

11- العفو أو التخفيف من عقوبات المحكوم عليهم في إطار الموازين الإسلامية بعد اقتراح رئيس السلطة القضائية، ويستطيع القائد أن يوكل شخصاً آخراً لأداء بعض وظائفه وصلاحياته.[1]

وسلطات المرشد المطلقة، يقيدها مجلس الخبراء وحدها، الذي يمكنه التصويت على إحالته من منصبه في أي وقت،[2] ونظرياً يمكن لمجلس الخبراء، أن يعزل المرشد في حالتين حسب المادة (111) من الدستور المعدل لسنة 1989 التي تنص على ما يلي: "عند عجز القائد عن أداء وظائفه الدستورية أو فقدانه أحد الشروط المذكورة في المادتين (5 و109) أو علم أنه لا يمتلك بعضها بالأساس، فإنه يعزل من منصبه، وتعود صلاحية القرار بهذا الأمر إلى مجلس الخبراء المذكور في المادة (108)".[3] وفي حالة وفاة القائد أو استقالته أو عزله، يتولى مجلس الخبراء بأسرع وقت ممكن تعيين القائد الجديد وإعلان ذلك، وحتى يتم إعلان القائد الجديد، يتولى مجلس شورى مؤلف من (رئيس الجمهورية، ورئيس السلطة القضائية، وأحد فقهاء مجلس صيانة الدستور)، منتخب من قبل مجمع تشخيص مصلحة النظام، يتولى جميع مسؤوليات القيادة بشكل مؤقت. وإذا لم يتمكن هؤلاء المذكورين من القيام بواجباته في هذه الفترة يعين شخص آخر في مكانه، بقرار يتخذه مجمع تشخيص مصلحة النظام بأكثر الفقهاء فيه."[4]

بتولي آية الله الخميني منصب المرشد الأعلى بدأ في توسيع صلاحياته التي كلفها به الدستور بعدة طرق منها إقامة شبكة علاقات شخصية متداخلة. ففرض سلطته ونفوذه على أصحاب المناصب الرسمية الهامة في الدولة عن طريق ممثليه الشخصيين (ويعرفون باسم ممثلي الإمام) في كافة الدوائر الحكومية الهامة، فأصبح منصب ممثل الإمام يعلو على منصب الوزراء، إذ كانت أوامرهم لا تمر عبر مجلس الوزراء، بل ترسل لهم مباشرة من مكتب الخميني، وهذا ما زاد من قوتهم ونفوذهم، وجعلهم أذرعة الخميني

[1] مسعد، نيفين: عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص89

[2] ريتر، سكوت: استهداف إيران، تر: الدار العربية للعلوم، لبنان، 2007، ط1، ص240

[3] عبد المنعم، ممدوح: إيران، لماذا...، القاهرة، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، د.ط، 2012، ص27

[4] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية – الإيرانية، ص82

وعيونه في الدوائر والمؤسسات التي يشرفون عليها، فقد كانوا مسؤولين مباشرة أمام الإمام الخميني.

إلى جانب ذلك إصداره مرسوماً بتشكيل "سلاح الحرس الثوري الإسلامي" الذي كان من ضمن مهامه كبح جماح سلطات القوات المسلحة النظامية، وإقامة شبكة من "اللجان الثورية" التي كانت مهمتها القضاء على المظاهرات في الشوارع. وهذا ما ساعد الخميني على تدعيم سلطاته من خلال إقامة دولة صغيرة داخل الدولة. كما لجأ الخميني إلى توثيق العلاقة بين الطلاب ومدرسيهم داخل الحوزات الدينية، فاستفاد من هؤلاء الطلاب بتعيينهم في رئاسة المراكز القيادية الدينية والسياسية بعد نجاح الثورة. ومن طلابه هاشمي رافسنجاني الذي تسلم رئاسة البلاد بعد آية الله حسين علي منتظري[1] الذي عين خليفة للخميني عام 1982.[2]

وخلال سنوات حكمه العشر؛ نجح الخميني في استخدام شبكات العلاقات هذه بطريقة فعّالة مكنّه من تدعيم دولته الجديدة، ويرجع البعض نجاح الخميني في تعزيز سلطاته إلى أن نظامه كانت تديره مجموعة من رجال الدين الذين كانوا طلابه من قبل، وشكّلت إطاراً ثورياً فضفاضاً لكنه فعّال في من حوله. بالإضافة إلى الشخصية القيادية التي كان يتمتع بها، وما يمتلكه من مرجعية دينية، جعلته أكبر قوة في البلاد، وأكثر نفوذاً وقوة في تعزيز سلطاته وتدعيمها.[3]

إضافة إلى ما سبق، يوجد العديد من الهيئات والمؤسسات التي يشرف عليها مرشد الثورة عبر ممثليه ولا تتبع أي جهة حكومية أخرى، وهي:[4]

[1] ينظر؛ الخوند، مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، (معالم، وثائق، موضوعات، زعماء)، دار النهضة، بيروت– لبنان، ج4، ط1، د.ت. ن

[2] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، ص104، 105

[3] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، المرجع السابق، ص105

[4] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، ص104

أ- مؤسسة الشهيد.

ب-مؤسسة الإسكان.

ت-مؤسسة المظلومين.

ث-لجان الأرض.

ج- حركة التعليم.

ح- المجلس الأعلى لثقافة الثورة.

خ- منظمة الدعاية الإسلامية.

فقد أضافت هذه الدوائر والمؤسسات مصدر دعم وتأييد للمرشد وقوة جديدة بما تتضمنه من أعضاء مؤيدين، وأنشطة تمس قطاعات واسعة وشرائح كبيرة من الشعب الإيراني.[1] وللمرشد ممثلين في المحافظات الأربعة والعشرين، حيث أن كل محافظة مقسمة إلى مقاطعات في كل واحدة منها يوجد إمام لصلاة الجمعة تم اختياره من قبل رجال الدين ليصبح هو المرشد الأعلى في مقاطعته، كما له ممثلون في كل مؤسسة من مؤسسات الدولة ودوائرها، يقومون بالمهام المرتبطة به، وبلغ عددهم حوالي 2000 ولهم الحق في التدخل في أي شأن من شؤون الدولة.[2]

ويبرز أثر المرشد على السياسة الخارجية من خلال نفوذه في مؤسسات الدولة، خاصة التي يعينها، إذ أنه يعين مسؤولي مؤسسات مهمة ونافذة على غرار قائد الحرس الثوري، وهي مؤسسة مؤثرة بقوة على السياسة الخارجية، إضافة إلى أن له عضوين في مجلس الأمن القومي، وممثلين في جميع السفارات على صلة مباشرة فيه ويحظون بالاستقلال التام، إضافة إلى وجود جهاز مخابرات خاص به، وأجهزة إدارية ضخمة منتشرة في كل المؤسسات والمعروفين باسم "نواب المرشد" الذين ينفذون أوامره ويخضعون له رأساً، كما للمرشد نفوذ اقتصادي من خلال المؤسسات الخيرية.[3]

---

[1] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979-2000)، ص103

[2] عبد الحي، وليد: إيران مستقبل المكانة الإقليمية عام 2020، مركز الدراسات التطبيقية والاستشراف، الجزائر، د.ط، 2010، ص155

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص84

يعتبر منصب المرشد الأعلى في ظل الواقع أعلى منصب في اتخاذ القرارات النهائية والاتجاهات الأساسية المتعلقة بشأن السياسة الخارجية لجمهورية إيران الإسلامية، وقد أثبتت التجربة العملية ذلك مراراً. وكانت فتاواه هي التي تحدد الإطار العام لحركة السياسة الخارجية والداخلية، فبالنسبة للعلاقة بين السلطات يمكن الإشارة إلى فتوى الخميني الصادرة في (7/12/1987)، والتي منحته حق "التعزيز" السياسي أي سن عقوبات على الجرائم التي لم يرد بشأنها نص لا في الكتاب ولا في السنة، في الوقت ذاته الذي نصت فيه المادة (156) من الدستور على اختصاص السلطة القضائية بهذا الحق.

وكذلك يمكن الإشارة إلى فتوى الخميني الخاصة بتحريم نشاط حركة الحرية المعارضة، وهي فتوى لم يعلن عنها إلا في عام 1999. أثناء محاكمة عبدالله نوري مستشار رئيس الجمهورية لشؤون التنمية، ويعتبر هذا الدور التشريعي الذي تلعبه فتاوى المرشد من أهم عوامل إضعاف السلطة التشريعية.

فجعلت الخميني قوة فوق كل القوى السياسية في إيران، حتى أصبحت فتاويه وآرائه بقوة القانون وواجبه التنفيذ والعمل والتطبيق بها. فقد أدت أدواراً قضائية وتشريعية إلى جانب دورها الديني.[1]

ويستطيع المرشد أن يؤثر على مجريات السياسة الخارجية بما يمتلك من سلطات، مع مراعاته لإمكانيات وصلاحيات مجمع تشخيص مصلحة النظام وآراءه. فيعد رأي هذا المجمع بالنسبة للمرشد استشارياً فقط، وخاصة أن جميع أعضائه سواء الدائمين منهم أو المؤقتين معينون من قبل المرشد الأعلى شخصياً.[2]

وكثيراً ما اتخذت القيادة قرارات بشأن السياسة الخارجية، مثلما اتخذ الإمام الخميني في حياته قرارات أو أمر باتخاذها، كإصداره حكماً بإهدار دم الكاتب البريطاني

[1] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979-2000)، المرجع السابق، ص105، 106، مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص83

[2] حسين، عادل: إيران الدولة الإسلامية... ماذا تعني؟، ص37

سلمان رشدي[1] وقتله. في (15/2/1989)، بسبب روائه آيات شيطانية ومساسها بالدين الإسلامي، وقد تسببت هذه الفتوى في قطع العلاقات مع الولايات المتحدة، كما كانت سبباً في اضطراب العلاقات السياسية مع الولايات المتحدة، وتوترها مع العديد من دول أوروبا؛ وكذلك الفتوى التي أصدرها الخميني مع الولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها الشيطان الأكبر، واحتلال السفارة الأمريكية في طهران وما نجم عنه من عواقب، كما واستخدم الخميني سلطته في تحديد مصير الرهائن الأمريكيين، واتخاذ قرار الحرب مع العراق، وإعلان قطع العلاقات مع مصر. كذلك ذكر الإمام الخميني في حياته آراء تتعلق بالنظام الحاكم في كل من مصر وجنوب أفريقيا والولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل، ومدى مشروعيتها جميعاً في رأيه، كما ذكر في وصيته مجموعة من المسائل المتعلقة بحكّام السعودية ودول الخليج. ومثل هذه النوعية من الفتاوى تشكل الإطار الذي تنتظم فيه العلاقات الدولية لإيران وتحدد مسارها. وداخلياً فقد كان الخميني فوق كل النزاعات والصراعات، فهو الذي يحدد الحلال والحرام داخل الجمهورية الإسلامية.[2]

تولى الإمام الخميني منصب المرشد الأعلى إلى أن توفي في يونيو 1989، فخلفه علي خامنئي. وكان من المفترض أن يكون آية الله العظمى حسين علي منتظري

[1] سلمان رشدي: كاتب بريطاني الجنسية هندي الأصل، احتلّ حيزاً كبيراً في وسائل الإعلام العربية والعالمية منذ أواخر عام 1988، بسبب تأليفه كتاب "آيات شيطانية" الذي أساء فيه لعقائد الإسلام وشعائر المسلمين. وهذا ما سبب في قطع العلاقات السياسية بين الدولتين (البريطانية والإيرانية). فمن جانبها إيران ومن كونها الحاضنة للثورة الإسلامية أصدرت فتوى الإعدام بحق سلمان رشدي، كما أعلن مرشد الثورة من ينشر كاتبه وهو مطلع على مضمونه يحكم عليه بالإعدام أيضاً. لأن كتابه موجه ضدّ بالإسلام والرسول (ص) والقرآن الكريم، وفي شهر فبراير 1993، اشترطت إيران لإعادة العلاقات مع بريطانيا على تسليمها سلمان رشدي، بينما بريطانيا طالبت إيران بإلغاء فتوى إعدامه، معتبرة سلمان رشدي مواطناً لديها يتمتع بكامل الحقوق البريطانية وهذا ما أدى إلى قطع العلاقات بين البلدين، وسبب في تدهور العلاقات السياسية مع الولايات المتحدة، وظلت القضية مفتوحة يرددها المرشد علي خامنئي في مناسبات مختلفة. ينظر؛ الخوند، مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج4، ص184، 185

[2] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، المرجع السابق، ص205، مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص84

خليفة الخميني، لكن انتقاداته للإعدامات التي قامت بها الحكومة الإيرانية بعد نجاح الثورة بين عامي (1988–1989)، جعلت الخميني يدفعه للاستقالة في مارس 1989.[1]

كان للخميني تأثيره الكبير والواضح في عملية صنع السياسات والقرارات الداخلية والخارجية لإيران الثورة، لكن هذه القوة والنفوذ لم يتوفرا للمرشد الأعلى الجديد الذي خلف الخميني بعد وفاته، فلم يكن آية الله علي خامنئي يمتلك الصفات القيادية الدينية المطلوبة التي كان يمتلكها كبار رجال الدين أمثال مرعشي وقمي وغلبيجاني، وكذلك لم يمتلك المرجعية الدينية التي كانت للخميني. لكن تم اختيار علي خامنئي من قبل مجلس الخبراء بسبب التعديل الدستوري الذي خفف من الشروط الواجب توافرها في المرشد بعد وفاة الخميني. وألغي الفقرة الخاصة بالمرجعية، فلم يعد من الضروري أن يكون المرشد مرجع تقليدي. ورغم الجهود التي بذلها خامنئي لتقوية نفوذه وزيادة سلطته من خلال زيادة عدد مساعديه ومستشاريه السياسيين. وتعيين ممثلين تابعين له ويرفعون إليه تقارير حول مختلف قضايا شؤونه السياسية الخارجية، وعلى الرغم من ذلك قراراته لم تتمتع بالثقل السياسي والصلاحية الكاملة الذي تمتعت بها قرارات الخميني، حتى أن منصبه القيادي تعرض للخطر؛ عندما طالب أحد نواب مجلس الشورى علانية بتعديل الدستور وإلغاء منصب المرشد الأعلى.[2]

ويرجع الدور الجوهري لقوة قرارات الخميني في عملية صنع القرار الداخلي أو الخارجي في إيران بسبب التطور الذي أدخله على ولاية الفقيه، وتأكد هذا التطور وتعمق في تعديلات دستور عام 1979، بالإضافة لإحداثه شبكة من العلاقات الشخصية المتداخلة، فقد كان ينظر للخميني كحكَم يسمو فوق كل الخلافات السياسية والصراعات الأيديولوجية.

وبطبيعة الحال، أن نظرية ولاية الفقه؛ لم تكن موضع اتفاق وإجماع لا في داخل إيران ولا في خارجها، وبالتالي فإنها قابلة للتغيير وهذا وارد، كما حدث مع علي خامنئي.[3]

---

[1] عبد المنعم، ممدوح: إيران لماذا؟ ... نوم الذئاب، ص26

[2] العتيبي، منصور حسن: السياسية الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، ص103–107

[3] العتيبي، منصور حسن: السياسية الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، ص107

ثانياً– السلطة التنفيذية (ودورها في صنع السياسة الخارجية):

السلطة التنفيذية هي إحدى السلطات الثلاث التي تكون النظام السياسي في أي دولة، فقد نص دستور 1979 على تشكيل هيئة تنفيذية، ليس لها سلطة فعلية أو حقيقية، وإنما سلطتها شكلية، ويأتي على قمتها رئيس الجمهورية، السلطة التنفيذية تشمل ثلاثة عناصر رئيسية هي: رئيس الجمهورية، ونواب الرئيس، والوزراء.[1]

رئيس الجمهورية:

هو الرجل الثاني في النظام السياسي الإيراني بعد المرشد الأعلى، ولما كان للنظام الإيراني صفة خاصة كان لرئيس الجمهورية باعتباره رئيس السلطة التنفيذية وضع خاص واهتمام كبير، فهو المسؤول عن تنفيذ الدستور، ويترأس السلطة التنفيذية (عدا المجالات التي ترتبط مباشرة بالقائد)، كما له سلطة تعيين الوزراء وعزلهم (بعد موافقة مجلس الشورى)، ورئاسة مجلس الوزراء (بعد إلغاء منصب رئيس الوزراء) والإشراف على عمل الوزراء وعلى تنفيذ القوانين والعمل بها. وهو ما نصته المادة (113) من الدستور المعدل: "يعتبر رئيس الجمهورية أعلى سلطة رسمية في البلاد بعد مقام القيادة، وهو المسؤول عن تنفيذ الدستور، ويترأس السلطة التنفيذية (عدا المجالات التي ترتبط مباشرة بالقائد)، ووفقاً لهذه المادة، فإن رئيس الجمهورية يتولى الإشراف على عمل السلطة التنفيذية؛ المتمثلة بمجلس الوزراء والهياكل الإدارية العامة التابعة لكل وزارة. ويتركز نفوذه في الميادين الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لكنه محدود الأثر فيما يتعلق بالسياسة الخارجية وتوجيهها بسبب القيود الدستورية.[2]

تنص المادة (114) من الدستور المعدل لسنة 1989 على طريقة انتخاب الرئيس "ينتخب رئيس الجمهورية مباشرة من قبل الشعب لمدة أربعة سنوات ولا يجوز انتخابه أكثر

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص88

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص88

من دورتين متتاليتين"[1]، ويشترط في فوزه حصوله على الأغلبية المطلقة لأصوات الناخبين، وتحدد المادة (115) شروط انتخاب رئيس الجمهورية إذ ينتخب رئيس الجمهورية من بين الرجال المتدينين السياسيين الذين تتوافر فيهم الشروط المناسبة التي حددها الدستور الإيراني بخمسة شروط وهي على التوالي:[2]

أ- إيراني الأصل ويحمل الجنسية الإيرانية.

ب-قديراً في مجال الإدارة والتدبير.

ت-حسن السيرة (ذا ماض جيد).

ث-تتوفر فيه صفتي الأمانة والتقوى.

ج- مؤمناً معتقداً بمبادئ جمهورية إيران الإسلامية والمذهب الرسمي للبلاد.

ونلاحظ هنا أن الشروط الواجب توافرها في شخص رئيس الجمهورية شروط مهمة وتعطي فرصة كبيرة لمجلس صيانة الدستور لاستبعاد كل من لا تتوافر فيه هذه الشروط المناسبة، ونلاحظ أيضاً أن الدستور الإيراني قد حصر شخص رئيس الجمهورية في طائفة معينة من الطوائف الإيرانية وهي طائفة (الشيعة)، على الرغم أن الدستور الإيراني لم يعترف بالحدود بين القوميات والمذاهب حسب المواد (19) و(20) والبند التاسع من المادة الثالثة، وهو ما يخالف مبادئ المساواة التي نص عليها الدستور بين أبناء الدين الإسلامي أو حتى بين أبناء المذهب الشيعي، وبالتالي يعد هذا الأمر انتقاصاً من حرية النظام السياسي للجمهورية الإسلامية.[3]

أما فيما يتعلق بصلاحيات الرئيس فقد حددها الدستور على النحو التالي:[4]

1- تنفيذ الدستور وترأس السلطة التنفيذية ما عدا المجالات المرتبط بالمرشد الأعلى (المادة113).

---

[1] بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، تر: مركز الدراسات والبحوث الاستراتيجية، سلسلة الكتب المترجمة رقم 17، مركز الدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبو ظبي، 2003، ص43

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص89

[3] بوختا، ويلفريد، من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإيرانية)، ص44

[4] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص90، 91

2- التوقيع على مقررات مجلس الشورى وتسلمها للمسؤولين لتنفيذها (المادة 123).
3- تعيين معاونين له بدلاً من رئيس الوزراء الذي ألغي منصبه في التعديل الدستوري لعام 1989، (المادة 124).
4- تولي مسؤولية أمور التخطيط والميزانية والأمور الإدارية للبلاد (المادة126).
5- تعيين ممثل خاص له أو ممثلين وتحديد صلاحياتهم، في هذه الحالة فإن قراراتهم تعتبر بمثابة قرارات رئيس الجمهورية (المادة 127).
6- منح الأوسمة الحكومية (المادة 129).
7- تعيين الوزراء بعد موافقة مجلس الشورى على منحهم الثقة، مع عدم طلب الثقة مرة أخرى في حالة تغيير المجلس (المادة133).
8- الإشراف على عمل الوزراء وتعيين السياسات العامة للدولة بالتعاون مع الوزراء بالإضافة لتنفيذ القوانين (المادة 134).
9- حق عزل الوزراء (المادة 136).

وعلى صعيد السياسة الخارجية فقد خصص الدستور جانباً من مهام رئيس الجمهورية للسياسة الخارجية، بعضها نظري والبعض الآخر تنفيذي. كما دلت المادة الخامسة والعشرون بعد المائة من الدستور على أن ثمة عاملاً مشتركاً يجمع بين رئاسة الجمهورية ومجلس الشورى الإسلامي تمثل في توقيه الاتفاقيات والعقود الدولية. ومع أن القرار الأساسي بشأنها يتخذ من قِبَل المجلس، إلا أن التوقيع عليها يكون من قبل رئاسة الجمهورية.

في حين تنص المادة (128) على ما يلي: "يتم تعيين السفراء باقتراح من وزير الخارجية وتصديق رئيس الجمهورية، كما يقوم رئيس الجمهورية بالتوقيع على أوراق اعتماد السفراء، ويتسلم اعتماد سفراء الدول الأخرى."[1]

في ظل هذه الصلاحيات الممنوحة للرئيس بموجب الدستور المعدل، يبقى المرشد الأعلى الشخص الذي يعد تأييده حاسماً في تنفيذ قرارات السياسة الخارجية، إذ أن نفوذ المرشد

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص90، 91

يبقى هو الأكثر وضوحاً في مرحلة صياغة السياسات العامة واتخاذ القرارات النهائية والاتجاهات الأساسية بشأن السياسة الخارجية لجمهورية إيران الإسلامية.[1]

أما عن مساءلة رئيس الجمهورية فقد نص الدستور المعدل على أن الرئيس، أصبح مسؤولاً عن ممارسة صلاحياته ووظائفه الموكلة إليه بموجب هذا الدستور أو القوانين الأخرى، أمام كل من الشعب والقائد ومجلس الشورى الإسلامي (المادة122)، بعد أن كان مسؤولاً أمام الشعب وحده في الدستور السابق.[2]

وهذا يعطي دليلاً واضحاً على خصوصية النظام السياسي الإيراني، الذي يتميز بتبعية السلطة التنفيذية (المنتخبة) بكاملها إلى سلطة دينية هي سلطة (ولاية الفقيه)، فهي الأداة التنفيذية لتوجيهاتها ولو من الناحية النظرية، حيث ينص الدستور الإيراني على أن الوالي الفقيه هو صاحب الاختصاص في رسم القضايا السياسات العامة كلها، كما أن الرئيس باعتباره المسؤول التنفيذي في الدولة لا يملك أي سيطرة على القوات المسلحة.[3]

وقد ترتب عن تعدد جهات المساءلة أمام رئيس الجمهورية ثلاثة تعديلات دستورية. ورد منها اثنان في الفصل السادس، ونصًّا يجب على رئيس الجمهورية أن يجيب عن أسئلة مجلس الشورى الإسلامي إذا طلب المساءلة ربع عدد أعضاء المجلس، وعليه حضور المجلس للإجابة على الأسئلة الموجه إليه بحيث لا تتأخر إجابته عن شهر واحد إلا لعذر ضروري يرى المجلس قبوله. فإذا صوت ثلثا أعضاء مجلس الشورى على سحب الثقة من الرئيس بسبب عدم كفاءته ، فإن ذلك يُرفَع إلى مقام القيادة لاطلاعه عليها. ويستقل رئيس الجمهورية بتقديم استقالته إلى المرشد وفي حالة عدم قبولها يستمر في منصبه، حتى تتم الموافقة على استقالته. وفي حالة خلو منصب الرئاسة بسبب وفاة الرئيس أو استقالته أو مرضه بأكثر من شهرين، يتولى منصب الرئاسة نائب الرئيس بعد موافقة مرشد الجمهورية، أو من يقترح المرشد تعيينه في حالة عدم وجود نائب الرئيس.[4]

---

[1] العتيبي، منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجلس التعاون الخليجي (1979–2000)، ص105

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص92

[3] بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص105

[4] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص92، 93

ومما له صلة بتبعيات رئاسة الجمهورية وتنظيمها ما نصته المادة (140) على أن يجري التحقيق في التهم الموجهة إلى رئيس الجمهورية ونوابه والوزراء، وبالنسبة للجرائم العادية في المحاكم العامة لوزارة العدل، ومع إعلام مجلس الشورى الإسلامي بذلك.[1]

كما نصت المادة (141) أنه لا يحق لكل من رئيس الجمهورية ونوابه والوزراء وموظفي الحكومة شغل أكثر من منصب حكومي واحد، ويحظر عليهم شغل أي نوع من الوظائف الإضافية في مؤسسات تملك الحكومة أو جهات عامة جزءاً من رأسمالها أو كله، أو نيل عضوية مجلس الشورى الإسلامي، أو ممارسة المحاماة أو الاستشارات القانونية، أما المادة (142) فتنص على تولي رئيس السلطة القضائية التحقق في أملاك القائد، ورئيس الجمهورية، ونوابه والوزراء، وزوجاتهم وأولادهم، قبل توليهم مناصبهم وبعده، لضمان عدم زيادة هذه الأموال بطرق غير مشروعة.[2]

أما عن العلاقة بين مرشد الثورة ورئيس الجمهورية فخلال الشهور الأولى للثورة رفض بشكل تام آية الله الخميني تدخل رجال الدين في مناصب السلطة التنفيذية أو في الإدارة الحكومية، رغم أنه أفسح المجال لهم للترشح للسلطة التشريعية. لدرجة تدخله شخصياً في الانتخابات الرئاسية الأولى عام 1980، للتأكد من عدم إقبال أحد من رجال الدين على ترشيحه نفسه لها. لكن الوضع تغير جذرياً بحلول أكتوبر 1981، مع ثالث انتخابات رئاسية، لأن أراد دعم ترشيح آية الله علي خامنئي، وذلك بسبب اقتناعه أن الطريق الوحيد لضمان عدم حدوث نزاع بين سلطات الدولة المختلفة بشكل يهدد كيان الجمهورية الإسلامية ومستقبلها فالطريق الأمثل هي أن تكون هذه السلطات كلها بيد أتباع "خط الإمام" والذين هم في الحقيقة رجال الدين المدافعين عنه وهم أصحاب المصلحة الكبرى في سيادة نظرية ولاية الفقيه.[3]

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص93

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص93

[3] بوختا، ويلغريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص45

وتعد رئاسة الجمهورية بشكلها الحالي هي نتاج عملية التعديل التي أجريت على الدستور في يوليو سنة 1989 بعد وفاة الخميني في العام نفسه، حيث أصبح منصب الرئاسة يتمتع بصلاحيات مطلقة، بعد أن كان ثانوي، إذ نص التعديل الدستوري الذي وضعه مجلس الخبراء على اقتسام مهام السلطة التنفيذية بين رئيس الجمهورية ورئيس الوزراء. وقد سببت هذه الثنائية في السلطة التنفيذية الكثير من التنازع حول الصلاحيات كما أدت هذه الازدواجية في السلطة إلى حدوث مشكلات بين خامنئي الذي عين رئيساً للجمهورية، وبين رئيس وزرائه مير حسين[1] موسوي في ذلك الوقت، لكن في نهاية المطاف وضع التعديل الدستوري لسنة 1989 حداً فاصلاً لثنائية السلطة التنفيذية، إذ ألغي منصب رئيس الوزراء بشكل نهائي، كما نقل صلاحياته إلى رئيس الجمهورية، الذي انفرد برئاسة السلطة التنفيذية وأصبح له دور مهم في صياغة السياسة الاقتصادية من خلال سيطرته على التخطيط والميزانية، إضافة لرئاسته مجلس الأمن القومي، لما له من وزن وثقل سياسي في عملية صنع القرار السياسي الخارجي.[2]

وقد تولى الرئاسة منذ سنة 1979 خمسة رؤساء، هم أبو الحسن بني صدر من (1979–1981) ثم علي رجائي (1981) الذي اغتيل في نفس السنة، ثم علي خامنئي (1981–1989)، ثم هاشمي رافسنجاني من (1979–1989)، ثم محمد خاتمي[3]

[1] حسين موسوي (1941): سياسي إيراني، ولد في مدينة خمين بالقرب من تبريز في أذربيجان الغربية. التحق بجامعة طهران، وأسس فيها، بالتعاون مع زملائه الطلاب، أول رابطة إسلامية عرفتها هذه الجامعة. كما أنشأ جمعية سمرقند وبدأ يناضل ضد نظام الشاه. فاعتقله السافاك، ومنذ عام 1975، أخذ يدرس في جامعة طهران، وأسس "حركة مسلمي إيران" في1979، وأنشأ صحيفة "الجمهورية الإسلامية" وتولى رئاستها، كما أصبح عضواً في اللجنة المركزية لحزب "الجمهورية الإسلامية"، وعضواً في مجلس الثورة. وأصبح رئيساً للحكومة في 1981. بعد ترشيح الرئيس علي خامنئي له تشكيل الحكومة، وموافقة البرلمان على هذا الترشيح. كما عرف عنه بقدرة للحوار والانفتاح السياسي على العالم الخارجي. ينظر؛ الخوند، مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص227

[2] Wilfred Buchta, who Rules Iran? : the structure of power in the ISLAMIC republic, the Washington institute for near east policy and Konrad Adenauer Stiftung, USA.2000.p.23

[3] محمد خاتمي (1997–2005): ولد في مدينة أردكان بمحافظة يزد، نشأ وسط أسرة متدينة عُرِف عن ربها التفقه في العلم، أمضى السنوات الأولى من عمره في الدراسة، متنقلاً بين قم، وأصفهان، وطهران، ثم

(1997–2005). وهو ما يؤكد على حيوية النظام السياسي الإيراني، وإن لم يعبر عن هذه الحيوية في كل الأحيان بشكل سلمي(كما حدث في اغتيال ثاني رؤساء الجمهورية محمد علي رجائي).[1]

نُوّاب الرئيس:

من التطورات اللافتة التي أُدخلت على تشكيل السلطة التنفيذية بعد التعديلات الدستورية في عام 1989، التوسع في حق رئيس الجمهورية في تعيين معاونين ونواب له، مع اختصاص النائب الأول بوضع متميز. ومن المفهوم أن هذا التوسع ارتبط بإلغاء منصب رئيس الوزراء، والحاجة بالتالي إلى التخفيف من المسؤوليات التنفيذية الكثيرة الملقاة على عاتق رئيس الجمهورية.[2]

ومن أبرز المهام التي أوكلت للنائب الأول للرئيس أنه أصبح هو المسؤول عن تنفيذ المسؤوليات التي يقوم رئيس الجمهورية بها والتمتع بصلاحياته في حالة وفاة الرئيس أو عزله أو استقالته أو غيابه أو مرضه لأكثر من شهرين وذلك بعد موافقة القيادة. لكن في حالة وفاة النائب الأول، أو ظهور أسباب تمنعه من القيام بوظائفه، أو في حالة عدم وجوده من الأساس تعين القيادة شخصاً آخر مكانه. وتحدد المادة (131)، الشروط الخاصة بوضع النائب الأول أثناء رئاسته المؤقتة، فتنص على أن يمتنع خلال تلك الفترة

عاد إلى قم لإتمام دراسته الدينية. وكمعظم رجال الدين، ألهبت سياسات الشاه الداخلية والخارجية مشاعره، فانخرط في عدد من التنظيمات السياسية السرية، وقضى سنوات ما قبل الثورة في ألمانيا كرئيس للمركز الإسلامي بمدينة هامبورغ. وبعد نجاح الثورة، انتخب عضواً بمجلس الشورة في 1980، ثم تولى مسؤولية وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي من عام 1982 حتى عام 1992. وخلال توليته الوزارة، عمل مساعداً لرئيس أركان القوات المسلحة للشؤون الثقافية، ورئيساً لجهاز الدعاية الحربية. وفي عام 1996 عينه المرشد (خامنئي) عضواً في المجلس الأعلى للثورة الثقافية، وفي عام 1997 انتخب رئيساً للجمهورية. ينظر؛ مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص94، 95

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص93

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص98

عن استجواب الوزراء أو حجب الثقة عنهم، ولا يمكن القيام باتخاذ أي خطوة لإعادة النظر في الدستور أو لتنظيم استفتاء عام في البلاد.[1]

وثمة ثلاثة ملاحظات أساسية على توسيع الحق الدستوري لرئيس الجمهورية في تعيين نواب له:

الملاحظة الأولى: أن هذا التوسع أتاح للرئيس فرصة أكبر لتعيين بعض الشخصيات التي يرى الاعتماد عليها ولا يطمئن لموافقة مجلس الشورى عليها حتى لو كانت تحتاج إلى موافقته. وذلك لأن نواب الرئيس ومستشاريه يتمتعون بدرجة وزير، لكن اختيارهم لا يحتاج إلى تصويت البرلمان بالثقة عليهم.

والملاحظة الثانية: أن كثرة نواب الرئيس ومستشاريه وتعددهم يسمح له بالتعبير بشكل أفضل عن مختلف أبعاد برنامجه السياسي.

والملاحظة الثالثة: الدور المنوط بالنائب الأول لرئيس الجمهورية، سواء في ظل وجود الرئيس أو بعد شغور منصبه، يزيد فرصة في الترشح لخلافة الرئيس وإن كان لا يضمن له ذلك بالضرورة. وذلك لسببين: الأول: لأن الرئيس القادم ليس في كل الأحوال نائب الرئيس السابق كما نلحظ هذا في العديد من الأنظمة الغربية، ومنها الولايات المتحدة الأمريكية. والثاني: لأن مسألة الترشح للرئاسة محكومة في السياق الإيراني بالحسابات الدقيقة لمجلس صيانة الدستور.[2]

الوزراء:

في هذا الجزء نركّز على المهام التنفيذية في إطار الدستور، وتعديلاته، ونتوقف بصفة خاصة أمام وزارتين أساسيتين وثيقتي الصلة بصنع القرار الخارجي الإيراني، هما وزارتي الخارجية، ووزارة المخابرات والأمن.

يمثل مجلس الوزراء الإيراني أحد أقطاب النظام السياسي (رغم عدم وجود رئيس للوزراء)، إلا أنه يتبع سلطات رئيس الجمهورية، ويستطيع بوصفه شخصية قانونية أن يتخذ القرارات بشأن السياسة الخارجية ويخطط لها بحيث يتم ذلك في بيانات وقرارات

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص99

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص100

يتخذها في اجتماعاته، ويحيط بها وزارة الخارجية للتنفيذ، بعد أن يقدمها لمجلس الشورى الإسلامي طبقاً للوائح كي يصدق عليها أولاً. ومن جانبه فوَّض الدستور للمجلس صلاحيات مباشرة بشأن السياسة الخارجية؛ فالبند الخامس والبند السادس عشر من المادة الثالثة ينصان على: حكومة جمهورية إيران الإسلامية مكلفة ب: البند الخامس "طرد الاستعمار تماماً ومكافحة النفوذ الأجنبي.."، والبند السادس عشر: " تنظيم السياسة الخارجية للبلاد طبقاً للمعايير الإسلامية، والالتزام الأخوي تجاه جميع المسلمين والعمل على الحماية الكاملة لمستضعفي العالم".[1]

وتتحدد صلاحيات الوزارة في المواد (31،28،21) من الفصل الثالث الخاص بحقوق الشعب، وفي المواد (151،139،138) من الفصل التاسع الخاص بالسلطة التنفيذية، وفي المادة (155) من الفصل العاشر المتعلق بالسياسة الخارجية على النحو التالي:[2]

1- الحكومة مسؤولة، بما يتوافق مع الموازين الإسلامية، عن تأمين حقوق المرأة في كل المجالات بما يعنيه ذلك من تهيئة الظروف المواتية لتكامل شخصية المرأة، وإحياء حقوقها المادية والمعنوية، وحماية الأمهات ولا سيما في مرحلة الحمل وحضانة الطفل، ورعاية الأطفال الذين لا معيل لهم، وإنشاء المحاكم مؤهلة للحفاظ على كيان الأسرة واستمرار بقائها، وتوفير تأمين خاص للأرامل، والنساء العجائز، وفاقدات المعيل، وإعطاء الأمهات الصالحات الأمومة على أولادهن عن فقدانهم الولي الشرعي لرعايتهن.

2- مسؤولية توفير فرص العمل للجميع، وإيجاد الظروف المتكافئة للحصول على العمل، مع أخذ حاجة المجتمع للمهن المختلفة بعين الاعتبار.

3- تقديم خدمات الضمان الاجتماعي والمساعدات المالية في مجال التقاعد، والبطالة، والشيخوخة، والعجز، وفقدان المعيل، وحالة ابن السبيل، والحوادث الطارئة.

[1] بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران(بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص86

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار والعلاقات العربية الإيرانية، ص101، 102

4- توفير وسائل التربية والتعليم بالمجان، وتوسيع وسائل التعليم العالي بصورة مجانية.

5- تمكين كل فرد وكل أسرة من امتلاك المسكن المناسب.

6- القيام بتدوين اللوائح التنفيذية للقوانين، ووضع القواعد والأنظمة والإجراءات اللازمة لتأدية وظائفه الإدارية، ووضع اللوائح الإدارية وإصدار تعميمات، على ألا يتنافى مضمونها مع نصوص القوانين وروحها. ويحق لمجلس الوزراء تفويض أي جزء من واجباته إلى لجان مشكلة من عدد من الوزراء. وتكون قرارات هذه اللجان ملزمة في إطار القوانين، وبعد موافقة رئيس الجمهورية. ورئيس مجلس الشورى الإسلامي لأخذ العلم بها، حتى إذا ما وجد بها مخالفة للقوانين يقوم بإرجاعها إلى مجلس الوزراء، مع تبيان السبب، ليقوم بإعادة النظر فيها.

7- الموافقة على المصالحة في الدعاوى المتعلقة بالأحوال العامة، أو الحكومية، أو إناطتها بالتحكيم. وينبغي إعلام مجلس الشورى الإسلامي إذا كان أطراف الدعوى من الإيرانيين أو تتعلق الدعوى بأمور داخلية مهمة، وفي حال كان أحد أطراف النزاع أجنبياً يجب الحصول على موافقة مجلس الشورى الإسلامي.

8- إعداد البرامج، والإمكانيات اللازمة للتدريب العسكري لجميع أفراد الشعب، وفقاً للموازين الإسلامية.

9- منح حق اللجوء السياسي للذين يطلبون ذلك، باستثناء من يعتبرون وفقاً لقوانين إيران مجرمين وخونة.

ووفقاً للتعديلات الدستورية لعام 1989، فإن رئيس الجمهورية أصبح هو نفسه رئيس الوزراء، ولقد تعاقب على منصب رئاسة الوزراء في إيران قبل إلغائه خمسة أشخاص هم: مهدي بازركان، ومحمد علي رجائي[1]، ومحمد جواد باهونار، ومحمد مهدوي كني، ومير

[1] محمد عي رجائي (1933-1981): سياسي ورجل دولة إيران. التحق بسلاح الطيران وهو بعمر السادسة عشر، ثم تخرج من الجيش والتحق بدار المعلمين العليا في طهران وتخرج منها (1960). وأصبح في عام (1963) عضو في "الحركة من أجل قرية إيران" التي كان مهدي بازرجان وآية الله طالقاني ويد الله صحابي من مؤسسيها. زاول النشاط السياسي ضد مظام الشاه. ودخل السجن ثلاث

حسين موسوي. ومن الملاحظ، أن أول عامين من عمر الثورة شهدا عدم استقرار وزاري (إذ تغير رؤساء الوزارة خمس مرات خلالهما) كجزء من حالة عدم استقرار أشمل شهدتها البلاد، وبلغت ذروتها في عام 1981 بتفجير قنبلتين:

أودت الأولى بحياة تسعين شخصاً من أنصار النظام الجديد وأعضاء حزب الجمهورية الإسلامية، أما الثانية أودت بحياة رئيس الجمهورية ورئيس وزرائه (محمد علي رجائي ومحمد جواد باهونار). وعلى الرغم من حالة عدم الاستقرار الوزاري، إلا أن بعض العوامل الذاتية (قوة الشخصية والعلاقة القوية برجال الدين) لعبت دوراً بارزاً في شخصية مير حسين موسوي، وجعلته أطول رؤساء وزارة إيران عمراً (من عام 1981 حتى عام 1989).[1]

وكما سبقت الإشارة فإننا في دراستنا للوزارات الإيرانية نجري التركيز على وزارتي الخارجية والأمن، لما لهما من دور كبير في صناعة القرار السياسي الخارجي وذلك انتقاءً من اثنتين وعشرين وزارة.[2]

وزارة الخارجية:

تضمن القانون المنظم لوزارة الخارجية والذي أقره مجلس الشورى في عام 1985، تعديلاً على الإطار السابق الذي ظل يحكم الخارجية الإيرانية طيلة 120 عاماً، وتحديداً منذ عهد ناصر الدين شاه (القاجاري)، وعكس تأثراً بالجوهر الإسلامي للنظام، وعلى سبيل المثال، أولى النظام اهتماماً خاصاً ل" تحولات العالم الإسلامي"، ونص على ضرورة متابعتها بدقة واستمرار لاتخاذ ما يلزم بشأنها، كما دعا القانون إلى تعاون وزارة الخارجية مع وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي والأجهزة المعنية لترويج الثقافة الإسلامية في

مرات، كان آخرها في 1978. وبعد الإفراج عنه انضم إلى "جمعية المعلمين المسلمين". وبعد سقوط الشاه أُصبح وزيراً للتربية في حكومة بازرجان، واستمر في هذا المنصب بعد استقالة بازرجان. ثم كلف في أغسطس 1980، بتشكيل أول حكومة إسلامية، ورغم معارضة رئيس الدولة أبو الحسن بني صدر. انتخب رئيساً للجمهورية في 24 يوليو 1981. ثم مات اغتيالاً في 30 أغسطس 1981. ينظر؛ الخوند، مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص220

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية– الإيرانية، ص102

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية والإيرانية، ص103

البلدان الأجنبية. وأهم من ذلك تعبير القانون عم الازدواجية نفسها التي ميزت الدستور والممارسة العملية بخصوص الموقف من كل من دعم جهاد المستضعفين من جهة، والامتناع عن التدخل في الشؤون الداخلية لدول من جهة أخرى وفي هذا الإطار نص القانون على ما يلي: "يتعين على وزارة الخارجية حماية ودعم نضال المستضعفين العامل ولا سيما المعلمين منهم ضدّ المستكبرين في أنحاء العالم كافة، من دون تدخل مباشر في شؤون الدول الأجنبية على أساس أهداف الجمهورية الإسلامية والأصول المتبعة في السياسة الخارجية".

أما من ناحية الهيكل فقد شهدت الوزارات إعادة تشكيل هيكلة شاملة بعد الثورة، حيث تم بموجبها التخلص من سفراء وموظفي الوزراء الذين كانوا يتبعون الشاه ليحل محلهم مسؤولون ملتزمون بمبادئ الثورة، ومنهجها، وعهد إليهم بمراجعة المعاهدات السارية ومشروعات التعاون الدولي وملحقاتها. وتم توسيع الجهاز الإداري للوزارة وزيادة عدد العاملين فيها، وهو ما نتج عنه ازدواجية في المسؤوليات أثارت نقمة مجلس الشورى الإسلامي.[1]

كما تختص وزارة الخارجية في معالجة محورين: موضوعي وجغرافي. فجغرافياً، تتولى الاهتمام بالوطن العربي على وحدتين من إجمالي ثلاث وحدات: معاونية شؤون الدول العربي والإفريقية، ومعاونية شؤون آسيا والأوقيانوسية، أما المعاونية الثالثة فتهتم بشؤون أوروبا والولايات المتحدة. أما موضوعياً يترتب على الاهتمام بالوطن العربي العديد من المعاونيات، منها: معاونيات الشؤون الدولية، ومعاونية الاتصالات والعلاقات، ومعاونية التحقيق والتدريب.

وتعاقب على منصب وزير الخارجية منذ الثورة عدد من الوزراء، هم: كريم سنجابي، وابراهيم يزدي، وصادق قطب زاده[2]، ومحمد علي رجائي، وميرحسين موسوي، وعلي أكبر ولايتي[1]، وكمال فرازي[2].

---

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية والإيرانية، ص104،103

[2] صادق قطب زاده (1936–1982): سياسي إيراني، انخرط في العمل السياسي والحزبي. فانضم إلى "الجبهة القومية" وإلى "حركة تحرير إيران". واعتقل مرتين في عهد الشاه، وغادر إيران إلى الولايات المتحدة الأمريكية ثم إلى فرنسا. وفي عام 1971، التقى مع الإمام الخميني في النجف وأصبح الممثل

وتعتبر وزارة الخارجية مركز آخر للنفوذ والتأثير على السياسة الإيرانية، ولكن موقعها محدود للغاية لأن عملها يشرف عليه الرئيس ومستشاريه، على الرغم من أن وزراء الخارجية كأفراد لهم مكانة وسلطة وتأثير على مسار السياسة الخارجية لإيران، ولكن دائماً ما يحتاجون المخططون والساسة في البلاد إلى رأي وزراء الخارجية وخبراءها في صنع السياسات واتخاذ القرارات.[3]

وزارة المخابرات والأمن:

للزعيم الديني. ثم عاد مع الخميني إلى طهران في 1979، فعين وزيراً للخارجية خلفاً لبني صدر، فواجه مسألة أسرى السفارة الأمريكية الشائكة. وعندما رشّح نفسه للانتخابات الرئاسية في مطلع الثورة 1980، لم يحصل إلا على بضعة آلاف من الأصوات. وفي سبتمبر 1980، استقال من منصبه ليتفرغ للكتابة عن الثورة. وفي أبريل 1982 ، أعدم رمياً بالرصاص، بعدما وّجهت إليه تهمة التآمر على قلب نظام الثورة الإسلامية التي يتزعمها الخميني. ينظر؛ الخوند، مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج4، ص221، 222

[1] علي أكبر ولايتي (1946): سياسي إيراني. ولد في مدينة رستم آباد، درس في جامعة طهران، عمل أستاذاً لطب الأطفال في الجامعة، ثم سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتخصص في الأمراض المعدية. دخل النشاط السياسي منذ 1961، فأصبح عضواً بارزاً في "حزب الجمهورية الإسلامية" وفي مجلسه المركزي. وفي 1981، عين مساعداً لوزير الصحة للشؤون العلاجية. وفي 1982، عين ممثلاً لمدينة طهران في المجلس الاستشاري الإسلامي. وفي 5 ديسمبر 1982، عين وزيراً لخارجية الجمهورية الإسلامية الإيرانية. ينظر؛ الخوند. مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج4، ص230

[2] كمال فرازي: رجل سيسي إيراني. ولد في عام 1944 وتخصص في اللغة والأدب الفارسي، ونال فيهما على شهادة الدكتوراه من جامعة هيوستون بالولايات المتحدة. وتسلم العديد من المناصب، أهمها مراقب في مجلس الدفاع الأعلى ورئاسة مركز الإعلام الحربي طيلة سنوات الحرب مع العراق، وإدارة وكالة أنباء الجمهورية الإسلامية واستحداثه قسماً عربياً للأنباء فيها، وعمله ضابطاً للاتصال بين الجمهورية الإسلامية والتنظيم الدولي للإخوان المسلمين وتمثيل بلاده في الأمم المتحدة.

[3] الخوند. مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج4، ص104. ينظر؛ مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية والإيرانية، ص105

كانت وزارة المخابرات والأمن المعروفة ب "السافاك" تتبع من الناحية الشكلية لرئيس الوزارة، أما من الناحية الفعلية تتبع الشاه الذي كان يعين رئيسها ويتلقى منه التقارير اليومية بشكل دوري.

وبعد قيام الثورة، ومثلما تحولت صلة السافاك بالحكومة إلى صلة شكلية، كذلك أصبح الحال بالنسبة لوزارة المخابرات والأمن التي خضعت مباشرة للمرشد، وأصبح رأيه ضرورياً في تعيين المسؤول عنها الذي أفتى الخميني بأن يكون من رجال الدين. وتم العمل بالفعل على هذا الأساس. وتمكنت هذه الوزارة أن تثبت دورها في صنع السياسة الإيرانية على المستويين الداخلي والخارجي. فداخلياً لعب أول وزرائها "ريشهري" دوراً بارزاً في عزل آية الله منتظري من خلافة الخميني بسبب انتقادات منتظري لأسلوب هذه الوزارة، ومعارضته نشأتها منذ البداية. وخارجياً تمكن "محمد تسخيري" المشرف على إحدى المنظمات التابعة للوزارة (أثناء تولي علي فلاحيان مسؤوليات المخابرات)، من التحكم في اختيار الملحقين الثقافيين والمسؤولين في المراكز الإسلامية الإيرانية الموجودة في الخارج.[1]

وتعتمد قوة هذه الوزارة على مجموعة كبيرة من المصادر، أبرزها:

1- علاقتها المباشرة بالمرشد، وتنسيقها مع قسم المخابرات والمعلومات السرية التابع لها في كل من الحرس الثوري والجيش والداخلية.

2- قوتها الاقتصادية النابعة من مساهمة أعضائها في مجالس إدارات العديد من المؤسسات التجارية والصناعية الإيرانية، ومن نشاطهم التجاري في الكثير من العواصم الأجنبية.

3- أما أهم مصادر قوة المخابرات والأمن فهو تقديمها لنفسها كحامية للثورة من أعدائها في الداخل والخارج.[2]

المجالس المحلية أو البلدية:

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص106، 107

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص107

تعتبر من مكونات السلطة التنفيذية في النظام السياسي الإيراني. لكم تم أهملها طيلة العشرين عاماً، وأجريت أول عملية انتخاب لتشكيل هذه المجالس الذي عرفت فيما بعد باسم "مجالس الشورى" في فبراير 1999، وأصبحت تؤثر بقوة في عملية صنع القرار السياسي في إيران، وهذا ما أكدته المادة (7) من الفصل الأول الخاص بالأصول العامة في دستور 1979 وتعديلاته، حيث نصّت "تعتبر مجالس الشورى من مصادر اتخاذ القرار وإدارة شؤون البلاد". وتحدد هذه المجالس بكل من "مجالس الشورى: الموجودة في المحافظة والقضاة والبلدة والقصبة والناحية والقرية وأمثالها. وتلقي نص المادتين (101و102) من الفصل السابع بعض الضوء على جوانب مشاركة هذه المجالس في عملية صنع القرار السياسي، بالقول أن مجلس الشورى الأعلى للمحافظات المكون من ممثلي مجالس شورى المحافظات له الحق في "أن يعد الخطط والمشاريع ضمن حدود وظائفه ويقدمها مباشرة أو عن طريق الحكومة إلى مجلس الشورى الإسلامي". علماً بأنه يجب مناقشة هذه المشاريع في المجلس. ومن هذا الإطار، نفهم التنافس الشديد بين التيارات السياسية المختلفة في إيران على انتخابات مجالس البلديات، وبالنسبة للتيار الموصوف بالإصلاح أو الاعتدال، نلاحظ أن البلديات تفتح له المجال، أكثر من غيرها، لتسمح له بالوصول إلى مؤسسات صنع القرار، لأن فرز المرشحين لعضوية هذه المجالس لا يخضع لسلطة مجلس صيانة الدستور (الذي يسيطر عليه المتشددين سواء عينهم المرشد أو رئيس السلطة القضائية)، على عكس سائر الانتخابات الأخرى، فإن مجلس الشورى الإسلامي يعين لجنة خماسية لهذا الغرض. وعلى الرغم من أنه يمكن للعناصر المحافظة أو المتشددة تسيطر بدورها على مجلس الشورى الإسلامي مما يؤثر في تشكيل اللجنة الخماسية الخاصة بالبلديات، لكن قاعدة الانتخاب التي يخضع لها الانضمام للبرلمان تسمح بتداول مقاعده بين التيارات المختلفة. وهذا ما يفسر الإقبال الشديد على الانتخابات البلدية عموماً، وفي العاصمة طهران خصوصاً، فقد حرص أنصار الرئيس خاتمي على شغل هذه المقاعد، ونجحوا في ذلك، بل وتولى أحدهم

(عبدالله نوري) رئاسة مجلس محلي بالعاصمة، قبل أن يَمثُل للمحاكمة ويعزل من منصبه.[1]

ثالثاً- السلطة التشريعية:

تنقسم السلطة التشريعية في إيران إلى عدة هيئات منها مجلس الخبراء، ومجلس الشورى الإسلامي أو (البرلمان)، ومجلس صيانة الدستور. ويرجع سبب تعدد المؤسسات التشريعية في إيران على نحو فريد ومميز إلى رغبة الخميني وترسيخاً لفكرته القاضية بمنع تركز المرجعية التشريعية في يد مجموعة واحدة خلاف الوالي الفقيه، بحيث لا يسيطر البرلمان (مجلس الشورى الإسلامي) وحدة على سلطة التشريع.[2]

- **مجلس الخبراء:**

تأسس هذا المجلس عام 1979، لغرض مراجعة مسودة الدستور التي أعدت للاستفتاء الشعبي، وتشكل المجلس في بدايته من سبعين عضواً، ليرتفع عام 1982 إلى 83 عضواً، وبإمكان المجلس عزل المرشد الأعلى إذا أصبح عاجزاً عن أداء مهامه المكلف بها، أو فقد شرطاً من الشروط الواجب توفرها فيه لشغل هذا المنصب، أو إذا تبين بعد ذلك أنه لم يملكها في الأصل. فعليه تقع مسؤولية اختيار الوالي الفقيه أو تعيين لجنة القيادة حين وفاة الوالي الفقيه أو عزله.[3]

ويعد مجلس الخبراء من المؤسسات التي تستطيع أن تؤثر بصورة غير مباشرة على قرار القائد بشأن السياسة الخارجية، ومع أن لمجلس الخبراء وظيفة خطيرة تتمثل في تعيين القائد، إلا أنه لا يباشر عملاً تشريعياً أو تخطيطاً أو ابتكاراً آخر، سوى أن يؤثر على عملية التخطيط الخارجي بطريقة غير مباشرة، سواء على توجهاتها أو قراراتها من خلال تعيينه للقائد.

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص107، 108

[2] بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص83

[3] بوختا، ويلغريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص84

يجتمع أعضاء المجلس مرة واحدة كل عام لمدة يومين، فضلاً عن الاجتماعات الطارئة وقت الأزمات، ويشغل أعضاء المجلس وظائف مهمة في مؤسسات الدولة، وينتخب الشعب الإيراني شخصاً واحداً عن كل محافظة، وإذا زاد عدد سكان المحافظة عن مليون شخص، يحق لهم انتخاب ممثل إضافي لها في المجلس عن كل نصف مليون شخص، ومعظم أعضاء المجلس هم من كبار رجال الدين البارزين، كما حددت مدة دورة المجلس بثمان سنوات، فتتمثل في اختيار وتعيين وعزل المرشد الأعلى للجمهورية الإسلامية الإيرانية.[1]

- **مجلس الشورى الإسلامي (البرلمان):**

تناول الدستور الإيراني في فصله السادس، هيكلية وعمل مجلس الشورى، واختصت المادتين (62 و90) من الفصل السادس المعنون بالسلطة التشريعية في الدستور المعدل بوضع الإطار التنظيمي المتصل بعمل المجلس من حيث قواعد الانتخاب وعدد الأعضاء وطبيعة المداولات والصلاحيات، حيث نصت المادة (62) على أن: "مجلس الشورى الإسلامي يتكون من نواب الشعب الذين ينتخبون مباشرة وبالاقتراع السري، وتستمر دورة المجلس لمدة أربع سنوات، مع التأكيد على ضرورة انتخاب الدورة الجديدة قبل انتهاء فترة الدورة السابقة، حتى لا تبقى البلاد بدون مجلس. ويتألف مجلس الشورى الإسلامي من (270) نائباً، مع مراعاة زيادة عدد النواب بواقع عشرين نائباً لكل عشر سنوات، بحسب التغيير الديمغرافي والسياسي في البلاد، كما أعطى الدستور حق المشاركة للأقليات غير المسلمة، من خلال انتخاب الأقلية الزرادشتية لنائب واحد، وكذلك بالنسبة لليهود والمسيحيين والآشوريين والكلدانيين يشتركون نائب واحد لهم جميعاً، بينما ينتخب المسيحيون الأرمن في الشمال والجنوب نائباً لكل طائفة منهم بشكل منفصل عن الآخر طبقاً للمادة (64) من الدستور.[2]

[1] بوختا، ويلغريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص84

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص109

من شروط الترشح للبرلمان والرئاسة في إيران أن يكون المرشح حاصلاً على درجة جامعية أو ما يعادلها وأن يكون عمره بين (30–75) سنة، ويسمح بالانتخاب لمن هم في سن 18 بينما كانت في سن 15.[1]

وتستفيض ثماني وعشرون مادة من الدستور في سرد صلاحيات مجلس الشورى، التي تتراوح بين قضايا الأمن القومي المهمة (مثل إعلان الحرب وإعلان حالة الطوارئ، والتصديق على المعاهدات والاتفاقيات الدولية، ومنح الحقوق الخاصة بإقامة قواعد عسكرية) إلى جانب المسائل الاقتصادية (مثل الاقتراض والإقراض، ومنح المساعدات داخل البلاد وخارجها، وتعيين الخبراء الأجانب) وممارسة الشؤون التنفيذية (مثل التصديق على تعيين أعضاء مجلس الوزراء، وتوجيه الاتهام بالتقصير، والتحقيق في "أي أمور ذات أهمية خاصة").

أما فيما يتعلق بصلاحيات المجلس الخاصة بالسياسة الخارجية للدولة: فتخول المادة (71) من الدستور مجلس الشوى سن القوانين في كافة القضايا ومن بينها السياسة الخارجية مما يمكنها من التأثير عليها والمساهمة في صنعها، وتنص المادة "يمكن لمجلس الشورى الإسلامي أن يسن القوانين في كافة القضايا في إطار الحدود المقررة له في الدستور"، وتضيف المادة (76) أنه "يمكن للمجلس تولي التدقيق في جميع شؤون البلاد".

يملك المجلس وفقاً للمادة (77) حق المصادقة على المواثيق والعقود والمعاهدات والاتفاقيات الدولية، وتجب مصادقة المجلس على أي تغيير في الخطوط الحدودية، أو لغرض الأحكام العرفية، وكذلك من أجل الإقراض أو الاقتراض وتقديم المنح وحتى توظيف الخبراء الأجانب، وهذه الأمور لا تأخذ شرعيتها إلا بموافقة ومصادقة المجلس عليها وفقاً للمواد 81،80،79،78 على التوالي.[2]

ومن الطبيعي أن يقوم المجلس بسن القوانين حول مسائل السياسة الخارجية. وقد اتخذ المجلس طيلة دوراته التشريعية مجموعة قرارات تنفيذية مباشرة في مواقف خاصة

[1] عبد الحي، وليد: إيران مستقبل المكانة الإقليمية عام2020، ص157

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص111، 112

بشأن قضايا تختص بها السياسة الخارجية، ومن أبرز تلك القرارات ما اتخذه بشأن مسألة سلمان رشدي وذلك بعد إصدار الخميني فتوى بردته وقطعه العلاقات مع بريطانيا بسببها. وكان مجلس الشورى في هذه الأمور بقوم بإعلام وزارة الخارجية بالقرار للتنفيذ واتخاذ ما يلزم، وما عليها إلا تنفيذ الأوامر، وبإصدار البيانات والتصريحات الرسمية الصادرة عن مجلس الشورى حول الأحداث العالمية. وقد أصبحت هذه البيانات دليلاً على واقع مفاده أن مجلس الشورى الإسلامي هو أحد المصادر الرسمية لاتخاذ القرار بشأن سياسة إيران الخارجية وبات مستنداً في المبادلات الدولية بشكل قانوني، وفي علاقات إيران مع الدول الأخرى.[1]

وبما أن قرارات المجلس وآرائه عدت نوعاً من أنواع البيانات الرسمية الصادرة عن الدولة الإيرانية وحكوماتها، فإن نوابه على الجانب الآخر يقومون بزيارات رسمية وشبه رسمية واستطلاعية إلى الخارج، سواء كان ذلك بشكل منفرد أو على هيئة وفود أو في إطار لجانه الخاصة، ومن الممكن أيضاً أن تتم هذه الزيارات بناء على دعوة رسمية من مسؤولين برلمانيين مناظرين في الدول الأخرى وتعتبر هذه الزيارات المتبادلة بينهم أحد فعاليات المجلس في السياسة الخارجية. ومن جانبها تقوم لجنة الشؤون الخارجية في المجلس بدراسة شؤون السياسة العالمية وعلاقات جمهورية إيران الإسلامية مع الدول والشعوب الأخرى، وتباشر الإشراف عليها بصورة مستمرة. كما أنها تقوم في الأوقات اللازمة بطرح الأسئلة وطلبات الإحاطة حول أي تحرك حكومي، وخصوصاً وزارة الخارجية منها وتتلقى توضيحاتها عليها.[2]

ويمكن للمجلس كذلك التأثير على السياسة الخارجية من خلال لجان المجلس الخاصة ومنها لجنة الخارجية، وكذلك من خلال اتصالات المجلس مع كبار الشخصيات الأجنبية كما أن للمجلس الحق في استيضاح الوزراء ومساءلتهم بخصوص القضايا

[1] اللباد، مصطفى: طائر إيران الخرافي ثلاثي الأجنحة من كتاب إيران "جمهورية إسلامية أم سلطنة خمينية؟"، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، د.ط 2009، ص29

[2] اللباد، مصطفى: طائر إيران الخرافي ثلاثي الأجنحة من كتاب إيران "جمهورية إسلامية أم سلطنة خمينية؟"، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، د.ط 2009، ص30

المحلية والخارجية، والحكومة لا تستطيع الدخول في أي معاهدة أو اتفاق بدون موافقة المجلس.[1]

الصلاحيات الكبيرة التي يتمتع بها المجلس تجعله من أقوى المؤسسات هذه القوة تتضح في مواجهة رئيس الجمهورية والحكومة، كلما كان يسيطر عليه تيار الأغلبية، لكن هناك عوامل أخرى أكثر تعقيد وأكثر تنوع تتحكم في قوة المجلس، منها الثقل السياسي لتيار الأغلبية داخله، وموقف المرشد منه وعلاقته بمجلس صيانة الدستور شريكه في السلطة التشريعية، فهو القادر على إبطال مشروعاته المصادق عليها لاصطدامها بالشرع أو الدستور.[2]

وهذا يوضح لنا أن قوة المجلس وقدرته على التأثير في القضايا الداخلية والخارجية يجب أن تقرأ في سياق خصوصية النظام وتفاعلات القوى والمؤسسات داخله، دون عزله عن هذا السياق وعند تتبع عمل المجلس منذ قيام الثورة نلاحظ أن عدد رجال الدين في المجلس متذبذب، ففي المجلس السادس كان عددهم ستة أعضاء بينما قفز العدد في المجلس السابع إلى (41) عضواً، كما نلاحظ تذبذب نسب المشاركة في الانتخابات النيابية من برلمان لآخر حيث كان 51% في انتخابات مجلس الشورى في كل إيران، بينما لم تتجاوز حاجز 28% في العاصمة طهران.[3]

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، المرجع السابق، ص113

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص113

[3] عبد الحي، وليد: إيران مستقبل المكانة الاقليمية عام 2020، المرجع السابق، ص160

مجلس صيانة الدستور:

مجلس صيانة الدستور أو الرقابة على القوانين (شورانكبهان)، أنشأ مجلس صيانة الدستور بعد التعديلات الدستورية لسنة 1989، باعتباره كياناً تشريعياً يشترك مع البرلمان في صياغة القواعد التشريعية الضابطة لحركة المجتمع السياسية والاقتصادية،[1] وفكرة إنشاء هذا المجلس مستمدة من مجلس الحكماء، الذي تأسس من قبل رجال الدين، بمناسبة الثورة الدستورية 1906، بهدف النظر في القوانين والتأكد من مدى مطابقتها لأحكام الشريعة الإسلامية، لكن هذا المجلس فقد فاعليته بعد الثورة البيضاء في إيران 1963، وبعد قيام الثورة الإسلامية عام 1979 تشكل مجلس صيانة الدستور، ليقوم بمهام مجلس شبيهة بمهام مجلس الحكماء السابق. وبهذا المعنى فإن وظيفته تحددت من خلال اسمه، إلا أن جوهرها "صيانة الأحكان الشريعة الإسلامية وضمان نفاذها ". وحسب الدستور الإيراني فإنه لا مشروعية لقرارات مجلس الشورى الإسلامي إلا بوجود مجلس صيانة الدستور.[2]

يتكون هذا المجلس من 12 عضواً، وهؤلاء الأعضاء هم مجموعة من الفقهاء والقانونيين الفقهاء، وعددهم ستة، يختارهم القائد بشكل مباشر، والستة الآخرون هم من مختلف التخصصات القانونية، الذين يرشحهم رئيس السلطة القضائية، ويصادق عليهم مجلس الشورى الإسلامي (مادة91)، وحدد الدستور الإيراني مدة دورة المجلس بست سنوات، على أن يعيد نصف أعضاء الدورة الأولى من كلا الجانبين، بعد ثلاث سنوات من تشكيله وبطريقة القرعة، ويتم اختيار أعضاء جدد مكانهم (مادة92).[3] وكلف أعضاء المجلس من الفقهاء والقانونيين ببحث وفحص كافة القوانين التي يصدرها البرلمان الإيراني خلال عشرة أيام من رفعها إليه لتقرير توافقها مع كل من الدستور والشريعة الإسلامية. وهذا ما نصته المادة (94) في مضمونها عن آلية العمل داخل المجلس "يجب على مجلس الشورى الإسلامي إرسال جميع ما يصادق عليه إلى مجلس صيانة الدستور،

[1] حمادة، أمل: "الخبرة الإيرانية الانتقال من الثورة إلى الدولة"، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، د.ط، 2008 ، ص284

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم، صنع القرار في إيران والعلاقات العربية – الإيرانية، ص117

[3] بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص13

وخلال عشرة أيام على الأكثر من تاريخ الوصول يجب على مجلس صيانة الدستور دراسة وتقرير مدى مطابقته مع الموازين الإسلامية ومواد الدستور، فإذا وجده مغايراً لها فعليه إعادتها إلى مجلس الشورى لإعادة النظر. وإلا اعتبرت نافذة.[1]

وبحسب المادتين (94 و97) يحق لمجلس صيانة الدستور إذا رأى أن مدة عشرة أيام غير كافية للمناقشة وإبداء الرأي النهائي، أن يطلب من مجلس الشورى الإسلامي تمديد المهلة لمدة أقصاها عشرة أيام أخرى، مع ذكر الأسباب. ويمكن لأعضاء مجلس صيانة الدستور، توفيراً للوقت، حضور جلسات مجلس الشورى الإسلامي والاستماع إلى مناقشة اللوائح ومشاريع القوانين المطروحة من قبل الحكومة أو من قبل عضو من مجلس الشورى. وينبغي عليهم إبداء رأيهم إذا كانت تقتضي فورية البت.[2]

تمثل المهام والصلاحيات التي يقوم بها المجلس بالآتي:[3]

1- النظر في القوانين والتشريعات التي تصدر عن مجلس الشورى الإسلامي، ودراسة وتقرير مدى مطابقتها مع الموازين الإسلامية ومواد الدستور، فإذا وجدها مغاير لها فعليه إعادتها إلى مجلس الشورى لإعادة النظر فيها، أما فيما يخص عدم تعارض القوانين والتشريعات ببنود الدستور بشكل عام، فتتم المصادقة عليها من قبل غالبية أعضاء المجلس (مادة94).

2- شرح وتفسير الدستور بعد مصادقة ثلاث أرباع أعضاء المجلس (مادة 98).

3- الإشراف على انتخاب مجلس خبراء القيادة ورئيس الجمهورية وأعضاء مجلس الشورى الإسلامي وعلى الاستفتاء العالم (مادة99).

إن التعديلات التي شهدها الدستور الإيراني عام 1989، أضافت صلاحية أخرى لهذا المجلس، والتي تمثلت بالإشراف على انتخابات مجلس خبراء القيادة ورئيس الجمهورية وأعضاء مجلس الشورى الإسلامي وعلى الاستفتاء العام، وقد زادت هذه الصلاحية من

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص117

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص118

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص118

قوة وتأثير المجلس، من خلال منحه صلاحيات رقابية على مؤسسات فاعلة في صناعة القرار السياسي في إيران.[1]

وبناء على ذلك ومن خلال هذه الصلاحيات يتحكم مجلس صيانة الدستور في عملية تحديد من يحكم إيران رغم الدور الكبير الذي يقوم به الشعب في مرحلة لاحقة، الأمر الذي يقلل من الممارسة السياسية الحرة للحكم في إيران، حيث السيادة ليست مطلقة للشعب في من يحكمونه، حيث القادة المرشحون محصورون في من يختارهم مجلس صيانة الدستور، ومن ثم يقوم القائد بدور مباشر في اختيار رئيس الجمهورية، هذا الأمر يعني شيئاً شديد الأهمية فيما يتعلق بالممارسة السياسية الإيرانية وهو أن مسألة مجيء رئيس للجمهورية معارض للقائد أ على الأقل لا يلتقى قبوله أو استحسانه هي مسألة مستبعدة. في ضوء ما سبق يستنتج أن دور مجلس صيانة الدستور يفوق كونه جهاز لمراقبة القوانين ومدى مطابقتها للشريعة، فدوره يتعدى ذلك بحيث أصبح ضابطاً للممارسة السياسية في إيران، من خلال تمرير أو عرقلة مرشحين إلى مؤسسات الدولة، بحيث يضمن عدم تمكن أي شخص يخالف توجهات النظام في الحكم.[2]

رابعاً– السلطة القضائية:

تعد السلطة القضائية جزءاً من النظام السياسي في إيران، وهي المكمل للسلطتين التشريعية والتنفيذية، ونص دستور جمهورية إيران الإسلامية في مادته (156)، على أن السلطة القضائية؛ هي سلطة مستقلة تدافع عن الحقوق الفردية والاجتماعية، وعليها مسؤولية إحقاق العدالة.[3] يفصِّل الفصل الحادي عشر صلاحيات القضاء على النحو التالي:[4]

[1] عتريسي، طلال: الجمهورية الصعبة "إيران في تحولاتها الداخلية وسياساتها الإقليمية"، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000، ص19

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص118، 119

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص120

[4] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص120،121

أ- التحقق وإصدار الحكم بخصوص التظلمات، والاعتداءات، والشكاوى والفصل في الدعاوى، والخصومات، واتخاذ القرارات والتدابير اللازمة في ذلك.

ب-صيانة الحقوق العامة، وبسط العدالة والحريات المشروعة.

ت-الإشراف على حسن تنفيذ القوانين.

ث-كشف الجريمة، ومطاردة المجرمين، ومعاقبتهم وتعذيبهم وتنفيذ الأحكام الجزائية الإسلامية المدونة.

ج- اتخاذ التدبير اللازمة للحيلولة دون وقوع الجريمة ولإصلاح المجرمين.

تباشر السلطة القضائية أعمالها من خلال هيكلها الإداري والتطبيقي، ويترأسها شخص عادل ومجتهد ملم بالأمور القضائية يتم اختياره من قبل القائد، ويستمر رئيس السلطة القضائية، الذي يعتبر أعلى مسؤول فيها، في منصبه هذا مدة خمس سنوات.[1]

يمارس رئيس السلطة القضائية المهام كالآتي:[2]

أ- إيجاد الدوائر اللازمة في دوائر العدل، بشكل يتناسب مع المسؤوليات المذكورة في المادة (156) من الدستور.

ب-إعداد اللوائح القضائية المتناسبة مع نظام الجمهورية الإسلامية.

ت-توظيف القضاة العدل، والبت في عزلهم وتنصيبهم ونقلهم وتحديد وظائفهم.

يتولى رئيس السلطة القضائية تشكيل المحكمة العليا للبلاد (محكمة التمييز أو النقض)، التي تتولى مهمة إعادة النظر في الأحكام الصادرة ومتابعة تنفيذ القوانين في المحاكم، وسير القضاء (مادة161)، ويقوم كذلك بتعيين كل من رئيس المحكمة العليا والمدعي العام، بالتشاور مع قضاة المحكمة العليا ولمدة خمس سنوات (مادة162)، كما يشرف رئيس السلطة القضائية على دائرة التفتيش العام، التي تتابع التنفيذ الصحيح للقوانين في المؤسسات الإدارية (مادة174)، ويترتب على القضاة الامتناع عن تنفيذ القرارات واللوائح

[1] بوختا، ويلغريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية)، ص86

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص12

الحكومية المخالفة للقوانين والأحكام الإسلامية، أو الخارجة عن نطاق صلاحيات السلطة التنفيذية (مادة170).[1]

أما بالنسبة لأنواع القضاء الموجود في إيران، فإنه يتوزع ما بين:[2]

أ) القضاء العام: الذي ينظر في كافة القضايا، باستثناء القضايا التي تقع ضمن اختصاص المحاكم الثورية أو الخاصة.

ب) القضاء الثوري: وهو الذي ينظر في الجرائم الموجهة للأمن الداخلي والخارجي، كإهانة مؤسس الجمهورية الإسلامية الإمام الخميني أو النقد لأداء المرشد، أو التآمر ضد النظام وممارسة التخريب ضدّه، والتجسس، وتهريب المخدرات، والربح غير المشروع.

ت) القضاء الخاص: ومنه:

أ- محكمة الأسرة، الذي نص الدستور الإيراني (في مادته 21) على تشكيلها، بهدف الحفاظ على كيان الأسرة واستمرار بقائها.

ب- المحاكم العسكرية، التي تنظر في القضايا العسكرية والأمنية التي تهم أفراد الجيش والأجهزة الأمنية.

ت- محكمة الصحافة الخاصة بقضايا الصحافة والمطبوعات.

ث- أما محكمة رجال الدين فأنها مختصة بالنظر في القضايا الآتية:

أ- التآمر ضدّ القيادة أو توجيه الإهانات إليها من قبل رجال الدين

ب- كافة الأعمال والتصرفات غير الشرعية التي يرتكبها رجال الدين.

ت- كافة المنازعات المحلية المخالفة للأمن العام، التي يكون أحد الخصوم فيها من رجال الدين.

ث- جميع القضايا التي تدعو القيادة إلى النظر فيها.

ومع أنه سبقت الإشارة في الفصل الخامس من الدستور إلى استقلالية السلطات الثلاث عن بعضها البعض إلا أنه لم تثبت هذه الاستقلالية فعلاً للسلطتين التنفيذية

[1] غليون، برهان: النظام السياسي في الإسلام، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1 2004، ص77، 78

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية- الإيرانية، ص123، 126

والتشريعية بالنظر إلى الدور المحوري للمرشد في إطاريهما، فإنها لم تتحقق بدورها بالنسبة للسلطة القضائية للسبب نفسه.

ومن مظاهر تدخل المرشد في تنظيم مرفق القضاء إصداره قراراً من ثماني نقاط في عام 1982 بهدف الإسراع بأسلحة القضاء. وهذه النقاط هي: الإسراع بسن القوانين الإسلامية، تطهير القضاء ممن لا يصلحون، عدم مصادرة الممتلكات الشخصية من دون مسوغ شرعي، حرمة المسكن وعدم اللجوء إلى المعادلة غير الإنسانية للمواطنين ولا التنصت على مكالماتهم (باستثناء الجماعات المعارضة للجمهورية الإسلامية)، القضاة وحدهم هم المخولون بإصدار الأحكام، لا حبس من دون أمر قضائي، سرعة تنفيذ رئيس المحكمة العليا ورئيس الوزراء لهذا القرار.[1]

مؤسسات عابرة للسلطات:

المقصود بها تلك المؤسسات التي تتقاطع في سلطتها مع السلطات التنفيذية والتشريعية والقضائية من حيث الوظائف والتأثير، ويصعب تصنيفها ضمن أي سلطة، فهي تعتبر مؤسسات موازية ومتعددة السلطات والتأثير، وبالتالي تصعب نسبها إلى أي من ثلاثتها بشكل منفرد. وهذه المؤسسات هي مجلس الأمن القومي الأعلى، ومجمه تشخيص مصلحة النظام، ومجلس إعادة النظر في الدستور.[2]

مجلس الأمن القومي:

يمثل هذا المجلس تطويراً لمجلس الدفاع الوطني في دستور 1979، وتختص بتحديد تكوينه وتعيين وظائفه المادة (170)، من دستور 1979 المعدل، التي يفرد لها الفصل الثالث عشر بكامله، وبمقتضى هذه المادة فإن المجلس يتكون من كل من رؤساء السلطات الثلاث، ورئيس هيئة أركان القيادة العامة للقوات المسلحة، ومسؤول التخطيط والميزانية، ومندوبين يعينهما المرشد، وزراء الداخلية والخارجية والأمن والوزير الذي ينظر

[1] عبد المؤمن، محمد السعيد: الفقه السياسي في إيران وأبعاده، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، د.ط 1989، ص191، 192-215

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص127

المجلس موضوعاً يدخل دائرة اختصاصه، فضلاً عن أعلى مسؤول في كل من الحرس والجيش، ويتولى رئيس الجمهورية رئاسة المجلس.[1]

وقد حدد الدستور الإطار العام لعمل المجلس في تنفيذ المهام التالية:[2]

أ- صياغة سياسات الدفاع والأمن القومي في حدود السياسات العامة التي يحددها القائد الأعلى.

ب-تنمية الأنشطة السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية المتعلقة بسياسات الأمن والدفاع.

ت-تسخير كل الإمكانيات المادية والمعنوية للبلاد في مواجهة التحديات الداخلية والخارجية.

ث-تعيين المجالس الفرعية، مثل مجلس الدفاع ومجلس أمن البلاد، ويترأس هذه المجالس رئيس الجمهورية، أو يتولى اختيار أحد أعضاء مجلس الأمن القومي الأعلى لرئاستها نيابة عنه. وتكون قرارات مجلس الأمن القومي الأعلى نافذة المفعول بعد مصادقة المرشد عليها.

لذلك فمجلس الأمن القومي يعتبر مؤسسة بالغة التأثير في السياسة الخارجية بسبب تركيبة المجلس التي تمثل نقطة التقاء للمؤسسات والقوى الفاعلة في صناعة القرار السياسي الإيراني، والصلاحيات التي توكل له مهمة صياغة السياسات الأمنية والدفاعية، والتي تدخل في إطارها صياغة السياسة الخارجية. فيمثل مجلس الأمن القومي مصدراً للسياسة الخارجية ومراقباً لتحركاتها ومواقفها. أما مهامه بشأن السياسة الخارجية للبلاد فقد نص عليها في المادة السادس والسبعين بعد المائة من الفصل الثالث عشر والذي يحمل عنوان "مجلس الأمن القومي" وقد أجملت مهام مجلس الأمن في "تأمين المصالح الوطنية، وحراسة الثورة الإسلامية، والحفاظ على وحدة وسلامة أراضي البلاد والسيادة الوطنية".[3]

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص54

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص129، 130

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص130

مجمع تشخيص مصلحة النظام:

هو هيئة استشارية أنشأت استجابة لتوجيهات مرشد الثورة الإمام الخميني في (6/2/1988) أي قبيل تعديل الدستور، لغرض معين هو الفصل في النزاع بين مجلسي الشورى وصيانة الدستور على شرعية القوانين، وذلك بعد أن استغل نزاعهما وهدد بشل نشاط العملية التشريعية.[1]

يتكون المجمع من (31) عضواً يمثلون مختلف التيارات السياسية الإيرانية. ويعين المرشد الأعلى للثورة أعضاء المجلس الدائمين وغير الدائمين، ماعدا رؤساء السلطات الثلاث، فإنهم ينضمون إلى المجمع بشكل آلي بعد التعديل الجديد الخاص بقانون المجتمع. ومدة المجمع خمس سنوات، ويلتحق بعض الأعضاء بشكل غير دائم، إذا كانت المسائل تتعلق بصلاحياتهم كبعض الوزراء، وتتبع للمجمع لجان خاصة تعمل في مجال السياسة والأمن والثقافة والاقتصاد وغير ذلك.[2]

ويقوم المجمع بعدة مهام حيث تنص المواد من (110 إلى 112) من الفصل الثامن الخاص بالقائد، ونص المادة (177) الواردة في الفصل الرابع عشر المتصل بإعادة النظر من الدستور، حيث تضمن توصيف مسؤوليات المجمع على النحو التالي:[3]

أ- المشاركة في تعيين السياسات العامة للنظام من خلال التشاور مع القائد. (المادة110).

ب-اختيار أحد فقهاء مجلس صيانة الدستور لعضوية مجلس الشورى الذي يخلف القائد في حالة وفاته أو استقالته أو عزله، ويضم بخلاف هذا الفقيه رئيسي الجمهورية والسلطة القضائية، واختيار بديل لأحد هذين الأخيرين في حالة عدم القدرة على الاضطلاع بمسؤوليات هذا المنصب (مادة111).

فيصبح المجمع هو المسؤول فعلياً عن تنظيم المرحلة الانتقالية الحرجة الفاصلة بين شغور منصب المرشد وانتخاب مجلس الخبراء شاغله.

[1] عتريسي، طلال: الجمهورية الصعبة "إيران في تحولاتها الداخلية وسياستها الإقليمية"، ص108

[2] عبد المنعم، ممدوح: إيران.... لماذا؟ نوم الذئاب، ص29

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار والعلاقات العربية الإيرانية، ص128

ت- تشخيص المصلحة في الحالات التي يرى مجلس صيانة الدستور أن قرار مجلس الشورى الإسلامي يخالف موازين الشريعة أو الدستور في حين لم يقبل مجلس الشورى الإسلامي رأي مجلس صيانة الدستور، والتشاور في الأمور التي يوكلها القائد إليه. (مادة112).

ث- المشاركة في اقتراح المواد التي يلزم إعادة النظر فيها أو تكميل الدستور بها، وذلك بعد التشاور مع القائد، والمساهمة في تشكيل مجلس إعادة النظر في الدستور (مادة177).

كما تم توسيع صلاحيات المجمع وزيادة عضويته بحيث أصبحت تشمل ممثلي السلطات الثلاث، والنائب الأول لرئيس الجمهورية، ونائب رئيس مجلس الشورى، وممثلين الوزارات السيادية، والوزير المختص بالقضية المطروحة، وفقهاء مجلس صيانة الدستور، وممثل للمرشد. ومن ناحية أخرى، ظلت رئاسة المجمع من حق رئيس الجمهورية حتى عام 1977 عندما قام خامنئي بإعطائها إلى رافسنجاني بعد انتهاء دورتي رئاسته للبلاد.

وقد أثار التطور السابق بشقيه نزاعاً حول عدم دستورية المجمع، على أساس أن توسيع صلاحياته جعلته منافساً للسلطات الثلاث بل مهيمناً عليها، أولاً بحكم صلته المباشرة بالقائد وتداوله معه في تحديد السياسات العامة للنظام، وثانياً بحكم أن رئيس المجمع الذي يدخل في تشكيله رؤساء السلطات الثلاث يتحول بالتالي إلى رئيس للرؤساء.[1]

مجلس إعادة النظر في الدستور:

تتم إعادة النظر في بنود الدستور الإيراني لغرض تعديلها بحذف أو إضافة مواد أخرى، من قبل مجلس خاص يتم تشكيله إذا اقتضت الحاجة إليه، ويطلق على هذا المجلس اسم (مجلس إعادة النظر في الدستور).

يوفر هذا المجلس آلية محددة لتعديل الدستور، مع ضبط عمله بثلاثة ضوابط أساسية: الأول: إخراج المواد المتعلقة بإسلامية النظام وأسسه ومعاملاته، وأهدافه،

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص128، 129

وطابعه الجمهوري، وولاية الأمر، وولاية الأمر، وإمامة الأمة ودينها ومذهبها، ومبدأ الشورى من نطاق الموضوعات القابلة للتعديل.

والثاني: تحديد المواد التي تلزم إعادة النظر فيها أو استحداثها بواسطة القائد بعد التشاور مع مجمع تشخيص مصلحة النظام.

والثالث: إخضاع ما يدخله المجلس من تعديل أو تطوير لاستفتاء عام تلزم فيه موافقة الأكثرية المطلقة.[1]

وتحدد المادة (177) من الفصل الرابع عشر والأخير من دستور 1989، أعضاء مجلس إعادة النظر في الدستور وهم:[2]

أ- أعضاء مجلس صيانة الدستور.

ب-رؤساء السلطات الثلاث في الحكومة.

ت-الأعضاء الدائمين في مجمع تشخيص مصلحة النظام.

ث- عشرة أشخاص يعينهم القائد ومثلهم من نواب مجلس الشورى الإسلامي.

ج- ثلاثة أشخاص من داخل المؤسسات الآتية: الوزراء- القضاة- أساتذة الجامعات.

الحرس الثوري ودوره في السياسة الخارجية:

الملاحظ من نص الديباجة أن الدستور أعطى الحرس الثوري طبيعة عقائدية، واعتبر أن لهذه القوات مهمة تتجاوز مسألة حماية الحدود الجغرافية للدولة، إلى مهام تتعلق بالجهاد في سبيل الله وبسط حاكمية القانون الإلهي في العالم، ومن الجدير بالذكر أن الدستور لم يتعرض لمناقشة الحرس الثوري إلا في مادتين، المادة العاشرة بعد المائة،

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص130، 131

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص130

التي تقرر وظائف القائد، وصلاحياته ومنها تعيين وعزل الحرس الثوري، والمادة الخمسون بعد المائة، التي تؤكد بقاء قوات الحرس الثوري من أجل حماية مكاسب الثورة.[1]

ويفصل قانون الحرس الثوري ما كان قد أجمله الدستور من مهام على الصعيدين الداخلي والخارجي ويحددها على النحو التالي:[2]

أ- حماية الثورة وأمنها.

ب-قمع كل القوى المناوئة لها.

ت-دعم حركات التحرر في العالم.

ث-حراسة الثورة وقادتها وأهدافها من العدو الأمريكي والصهيوني وعملائهم في المنطقة.

ج- الحفاظ على الحدود من تسلل الأسلحة، والجواسيس والعملاء.

ح- ضرب الانفصاليين.

تعود نشأة الحرس إلى مرحلة ما قبل الثورة عندما التقت عناصر متعددة حول هدف واحد هو إنجاح الثورة، ومن بين هذه العناصر تنظيم " الأمم الإسلامية" الذي تأسس في الأربعينيات، وكان يعتبر امتداداً لتنظيم "فدائيان إسلام" وتنظيم "مجاهدي الثورة الإسلامية" الذي انشق في السبعينيات عن تنظيم "مجاهدي خلق". بالإضافة لعناصر المدن التي تشكلت بشكل طوعي وتلقائي والتفت حول رجال الدين، فكان لهذه العناصر تأثيرها البارز في تطور الحرس الثوري، كونها حافظت على تمايز الحرس عن الجيش النظامي، خاصة وأن الحرس يعتبر رمزاً للالتزام الإيديولوجي والحماس الثوري، كما سببت في جانبها الآخر انشقاقاً في صفوف الحرس اضطر معها إلى أن يمارس نوعاً جديداً من التطهير الداخلي.[3]

يعتبر الحماس الثوري والولاء المطلق لتعاليم الإمام الخميني مصدراً مهماً من مصادر القوة التي يتميز بها الحرس على اعتبار أنه ليس هناك أحرص منه على حماية

[1] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص190

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص135، 136

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص136

نظام الجمهورية الإسلامية. وتوجد أربعة مصادر مهمة أخرى لتأثير قوة الحرس في عملية صنع القرار في إيران:[1]

الأول: مشاركته البارزة في الحرب مع العراق، فعلى الرغم من الخسائر الكبيرة التي لحقت بها إيران في هذه الحرب والتي كان سببها الرئيسي تعجل الحرس في شن هجمات واسعة دون تخطيط مسبق لها، لكن الرأي العام الإيراني ظل يحفظ للحرس بحالته في الحرب واستعداده الدائم لتقديم التضحية والشهادة.

الثاني: كون الحرس يعتبر مؤسسة ضخمة لها مواردها وميزانيتها، وكوادرها، وجامعاتها، ومساهمتها الإنتاجية الواسعة. فقد كان يشارك الحرس في عام 1997 في (1650) مشروعاً عمرانياً وإنتاجياً، يتراوح ما بين بناء الوحدات السكنية وصناعة الأدوية والآلات الزراعية. كما انتشر نفوذه على نطاق واسع في أجهزة المخابرات والأمن والجهاز الإعلامي، حيث قام بإنشاء قناة إعلامية خاصة به، وامتد نفوذه إلى داخل المؤسسات السياسية والمدنية، وقام بإنشاء جامعة تعليمية تتبع له مباشرة، إضافة لإنشاء مكاتب تابعة له داخل الجامعات الإيرانية.[2]

الثالث: كون الحرس يمتلك علاقات وثيقة الصلة مع مراكز القوة في إيران، وخاصة المرشد، فيعتبر الحرس مؤسسة المرشد التي تدين له بالولاء والإخلاص التام، ويتمتع مقابل ذلك بامتيازات من أهمها الاستقلال النسبي في مواجهة المرشد نفسه التي سيجد نفسه رهينة للقوة التي يقودها.[3]

وسرعان ما تطور دور الحرس الثوري في السنوات التالية ليصبح مؤسسة مستقلة بذاتها، تمتلك أجندتها التي قد تتفق في بعض نقاطها أو تختلف في أخرى مع بعض النخبة الحاكمة الإيرانية، وبخاصة بعد غياب القيادة المركزية للإمام الخميني.[4]

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص136، 137

[2] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص191

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص136، حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص195

[4] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص191

وقد مثلت علاقة الحرس مع خامنئي هذا التعقيد والتشابك والمصلحة المتبادلة. فلقد دافع الحرس عن خامنئي في مواجهة حملات التشكيك في أهليته الدينية التي قادها منتظري، لكن في الوقت ذاته لم يعد يمارس ممثل المرشد دوره الرقابي في الحرس على غرار ما يمارسه في مؤسسات الدولة الأخرى، بل أصبح يعتبر رجل الحرس أكثر من أن يكون رجل المرشد. وللحرس علاقات وطيدة الصلة مع رجال البازارات والحوزة العلمية والمؤسسات الخيرية التي لها حضورها الواسع على الساحة الإيرانية. ويذكر أن مؤسسة "جهاد البناء" التي تأسست في بداية الثورة لتوزيع الأراضي الزراعية على الفلاحين، تحولت إلى ما يعرف ب "الفيلق الهندسي" للحرس أثناء الحرب مع العراق، من خلال إقامتها الطرق والجسور والأبنية الدفاعية.[1]

فأصبح الحرس أكبر قوة اقتصادية في إيران. إذ يقود اقتصاداً موازياً لاقتصاد الدولة، وتتبع له عشرات الشركات، ويدير قرابة (70) رصيفاً بحرياً غير خاضعة لسلطة الجمارك ولا تدخل وارداتها في ميزانية الدولة، وتضخم الدور الاقتصادي للحرس بعد الحرب مع العراق، إذ شارك الحرس بقوة في عمليات إعادة الإعمار ووسع نطاق عمله ليشمل مجالات الاستيراد والتصدير والنفط والنقل والإنشاء، وقد جاء في تقرير مؤسسة راند للأبحاث Rand corporation لعام 2009 أن مؤسسة خاتم الأنبياء، وهي شركة هندسية ذات صلة بالحرس حصلت على عقود زادت على (75) عقداً من مشروعات إنشائية ومشروعات البنية التحتية والطاقة، إضافة إلى التهريب من خلال الموانئ التي يسيطر عليها الحرس ولا تقع تحت رقابة الجمارك الإيرانية.[2] كما أن مدير مؤسسة المستضعفين، كان هو محسن رفيق دوست المدير السابق للحرس الثوري.[3]

أما المصدر الرابع والأخير من مصادر قوة الحرس فإنه يتمثل في انتشار رجاله في مراكز صنع القرار ومؤسساته في إيران: مثل مجلس الشورى الإسلامي، ومؤسسة المستضعفين، والجيش، والوزارة. لا بد هنا من الإشارة إلى وزارة الخارجية لكونها وثيقة

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص137

[2] حمادة، أمل، الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص236

[3] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص137

الصلة بمؤسسات صنع القرار. وقد شارك رجال الحرس في تولي حقيبة الخارجية الإيرانية، ومن ذلك أن حسين شيخ الإسلام كان مسؤول الشؤون العربية في الوزارة، وهو من رجال الحرس الثوري، كما أن محمد بشارتي جمع بين عضويته في المجلس الأعلى للحرس وعمله في وزارة الخارجية.[1]

ومن مظاهر اتساع نفوذ الحرس في النظام الإيراني مقاومة التدخل في شؤونه الداخلية، وتدخله في شؤون المؤسسات الأخرى، وعن مقاومته التدخل في شؤونه، فلقد رفض الحرس كل محاولة لتعيين قائد لا يرضى عنه وفرض عليه بالقوة. وأرغمه هذا الرفض أحياناً إلى الدخول في مواجهة مباشرة مع السلطة التنفيذية. وحدث ذلك في ظل الحكومة المؤقتة برئاسة مهدي بازرجان الذي سعى إلى دمج الحرس في الجيش في بداية الثورة. وعندما فشل قام بتعيين أحد أنصاره آية الله لاهوتي كرئيس للحرس. لكن المجلس الثوري للحرس عزل لاهوتي من منصبه، وتكررت الواقعة في ظل أبي الحسن بني صدر الذي حاول فرض كل من عباس زماني وكاظم بجنوردي لقيادة الحرس، فأرغم الحرس الأول على تقديم استقالته، بينما رفض الثاني تسليم منصبه ليؤدي إلى مواجهة مفتوحة بين الحرس والرئيس، والتي انتهت بسقوط بني صدر[2]

فالملاحظ وجود ازدواجية في عملية صنع القرار، إذ يمنح الدستور المؤسسات الثورية "حق النقص" ضد مؤسسات الدولة فيمكن لمؤسسة الحرس الثوري ومؤسسة القائد الأعلى للثورة رفض أي قرارات تصدرها مؤسسات الدولة الأخرى في إطار مرجعية للدستور، كما حدث في عهد الرئيس الأسبق محمد خاتمي في شهر مايو 2004، عندما افتتح هذا الأخير مطار الخميني الدولي، وكانت الحكومة الإيرانية قد وقعت اتفاقية مع شركة تركية لإدارة البعد الخدمي في المطار، فاعترض الجرس على ذلك بذريعة أنه لا يجوز أن يكون للأجانب الحضور في المطار لما له من أثر على أمن الدولة، وحاصرت

[1] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص136، 137

[2] مسعد، نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، ص138

قوات الحرس المطار وأرغمت الطائرات الآتية إليه على التوجه إلى مطار مهر آباد، وأبطلت الاتفاقية مع الشركة التركية بعد الضغط على مجلس الشورى.[1]

ويسطر الحرس على قوات الباسيج، والتي تمكنت من التأثير على صنع القرار وفي هذا السياق يقول نائب مدير معهد واشنطن (باتريك كلاوسون) لسياسات الشرق الأدنى: "من الواقع أن الحرس أقحم على نحو متزايد في معادلة صنع القرار في إيران، وتوسع دور الباسيج هو امتداد طبيعي لذلك، وقد استوعب الحرس الثوري للباسيج بوصفها جزء كامل العضوية في هيكلة القيادة، ما منح الباسيج قدر أكبر من التمويل ووجود أقوى في السياسة الداخلية الإيرانية. وقد أدى الحرس الثوري ثلاثة أدوار في التفاعلات السياسية الداخلية خلال السنوات الأولى الحاسمة، الدور الأول كان التدخل في لحظات معينة لحسم التنافسات داخل النخبة السياسية، أمَا الدور الثاني كان في حفظ ليس فقط أمن الثورة الداخلي – كدوره في قمع التظاهرات والاضطرابات الاثنية – ولكن في تأدية دور المعبئ للسلوك الاجتماعي حتى يتفق مع قيم الثورة الجديدة، والتي بذلت جهود من جانب الحرس بالإضافة إلى مؤسسات أخرى لفرضها على المجتمع الإيراني، أما الدور الثالث الذي أسهم في زيادة قوة الحرس هو دور الموازن للجيش النظامي الموروث عن نظام الشاه، بل تزايد نفوذ الحرس إلى انتقال حق التجنيد الإلزامي إليه بدلاً من الجيش النظامي.[2]

كما يسطر الحرس الثوري على فيلق القدس التابع له وهو قوة عسكرية مكلفة بالعمل في خارج إيران، من خلال دعم قوى تابعة لإيران والقيام بعمليات في دول أخرى، ويعتبر قوة مؤثرة ومتنامية النفوذ والتأثير في البيئة الإقليمية لإيران، ويمنح الحرس وزن كبير في التأثير على القرار الخارجي نظراً لأنه المتحكم الرئيسي في تنفيذ هذا القرار أو إلغائه. ويدير الحرس الثوري ومؤسساته البرنامج النووي الإيراني ويعمل على تسييره، ما

[1] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص200

[2] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، ص239، 240

يجعله الأكثر تأثيراً من بين مؤسسات النظام في هذه القضية، من حيث تقديم تنازلات أو رفض العروض أو قبولها أثناء المفاوضات حول القضية النووية.[1]

الخاتمة:

ليس أكثر ثراءً من النظام الإيراني في قواه ومؤسساته وتياراته، سواء ما استمد منها مشروعيته من الدستور والقانون أو ما اكتسب شرعيته بحكم الأمر الواقع. ومثل هذا التنوع يفرض مداخيل عديدة ومتداخلة ومتناقصة ومتغيرة للتأثير في صنع القرار. فالمواقف من منتظري، وثيق الصلة بقضية ولاية الفقيه، لكن لأنه منتظري فليس الموقف منه كأي موقف من سواه. يضغط البعض في اتجاه محاكمته، ويستاء آخر من مجرد انتقاده، ويأتي قرار المرشد توفيقياً بإخضاع منتظري للإقامة الجبرية مع فتح باب منزله.

إن النظام السياسي الإيراني كأي نظام سياسي له هياكله المؤسسية الرسمية وغير الرسمية المؤثرة في عملية صنع القرار، لكنه بحكم منظومته القيمية الخاصة يحتفظ لنفسه بمسافة من الكثير من تلك الهياكل التقليدية وكذلك عن آليات تشغيلها. هذا إلى أن النظام الناشئ ورث واستوعب وهضم ولفظ قوى وتطورات شتى، أثرت فيه ولا تزال.

وبعد استعراض مؤسسات النظام السياسي الإيراني وتأثيرها على صناعة القرار السياسي الخارجي نتوصل إلى ما يلي:

أولاً: يكاد لا يستطيع الباحث الدارس للنظام السياسي الإيراني تقرير ما إذا كان النظام السياسي الإيراني نظاماً دكتاتورياً أم نظاماً ديموقراطياً، فالنظام الإيراني لا نستطيع أن نطلق عليه أنه نظاماً دكتاتورياً بالمعنى الكامل؛ فمن ديموقراطية النظام الإيراني إصداره للدستور في نفس مام الثورة، وتحديد ولاية رئيس الجمهورية بفترتين فقط، والسماح بالتعددية الحزبية. غير أنه كذلك لا نستطيع أن ننعته بأنه نظام ديموقراطي بالمعنى المطلق. فجوهر الديموقراطية أنها توازن بين السلطات واستقلالها عن بعضها البعض وهو مالا يتوافر في الحالة الإيرانية، فالنظام توجد به عقبات تحول بينه وبين الديموقراطية لاسيما وضع ولي الفقيه في النظام الإيراني؛ فصلاحيات ولي الفقيه المطلقة ويده المبسوطة في كل شيء هو ما يشكك كثيراً في الديموقراطية الموجودة في إيران؛ فولي

[1] حمادة، أمل: الخبرة الإيرانية "الانتقال من الثورة إلى الدولة"، مرجع نفسه، ص241

الفقيه هو الذي يحدد السياسات العامة للنظام وهو الذي يشرف على تطبيقها، وهو الذي يفض الاشتباك بين السلطات المختلفة، وهو الذي يعيّن رؤوس النظام في إيران، وهو الذي يعلن الحرب، وهو القائد الأعلى للقوات المسلحة،.. والنظام السياسي الإيراني بهذا المحتوى هو نظام فريد من نوعه ولعل هذا ما جعل البعض يتهم إيران بأنها ليست دولة دينية بقدر ما هي دولة رجال دين يتحكمون في كل شيء.

ثانياً: إن تعدد مراكز صنع القرار بيس بسمة جديدة على الأنظمة السياسية، لكن في الحالة الإيرانية لا يتوقف الأمر عند تعدد مراكز صنع القرار وإنما يتجاوز ذلك إلى حالة من الازدواجية داخل النظام الإيراني؛ فالنظام يعاني من ازدواجية المؤسسات ما بين مؤسسات الثورة ومؤسسات الدولة؛ فالحرس الثوري إلى جانب الجيش، والمحاكم الثورية إلى جانب القضاء العادي، ومجلس صيانة الدستور إلى جانب مجلس الشورى الإسلامي. وخطباء الجمعة وأئمة المساجد إلى جانب الحكام المحليين. وكان من نتائج هذه الازدواجية أن أثار المراقبون إشكالية مدى مقدرة النظام الإيراني على الاستمرارية بهذا الوضع في المستقبل في ظل تحدياته الداخلية والخارجية.

وعلى سبيل المثال فإن اللجان الثورية لعبت دوراً أساسياً في السنوات الأولى التالية على الثورة على الرغم من أنها ليست من مؤسسات الدولة. كما أن المحاكم الثورية الناشطة على الساحة الإيرانية ليس لها سند من دستور الجهورية الإسلامية. فالازدواجية بين مؤسسات الدولة ومؤسسات الثورة، أي من المؤسسات التي تهدف إلى حماية عقيدة النظام وبثها وترويجها، والمؤسسات التي تتوخى تسيير النظام وإدارته. جعلت الدولة والثورة تتداخلان إلى حد بعيد في تشكيل المؤسسات الإيرانية وفي آليات عملها، فبعضها من بعض، يعزز ذلك أن كل المؤسسات هي بالضرورة ذات رسالة عقائدية بنص الدستور. وبالتالي فإن مؤسسة مثل مؤسسة مجلس صيانة الدستور تحمل الطبيعة المزدوجة المشار إليها، لأنها توفر الانضباط لأحكام قوانين مجلس الشورى، وتتفق بذلك مع كثير من المؤسسات التي تؤدي دوراً مشابهاً في الدول الأخرى تحت مسمى المحاكم الدستورية العليا. لكنها على صعيد آخر تجسد خصوصية النظام الإيراني بتركيبتها المزدوجة: فقهاء/ قضاة، وبدورها الأساسي في توخي احترام دين الدولة ومذهبها، ومبدأ ولاية الفقيه.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

1- الموسوي. روح الله الخميني: الحكومة الإسلامية، مؤسسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني للشؤون الدولية، طهران، ط3، 2000

ثانياً- المراجع:

1- حسين. عادل: إيران الدولة الإسلامية.. ماذا تعني؟ المركز العربي الإسلامي للدراسات، القاهرة، د.ط، 1997

2- حمادة. أمل: الخبرة الإيرانية " الانتقال من الثورة إلى الدولة"، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، د.ط، 2008

3- عبد المنعم. ممدوح: إيران لماذا؟ نوم الذئاب، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2012

4- عبد المؤمن. محمد السعيد: الفقه السياسي في إيران وأبعاده، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، د.ط، 1989

5- عتريبي. طلال. الجمهورية الصعبة "إيران في تحولاتها الداخلية وسياساتها" الإقليمية، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000

6- العتيبي. منصور حسن: السياسة الإيرانية تجاه مجالس التعاون الخليجي (1979-2000) مركز الخليج للأبحاث، دبي- الإمارات، ط1، 2008

7- غليون. برهان النظام السياسي في الإسلام، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004

8- اللباد. مصطفى: طائر إيران الخرافي ثلاثي الأجنحة من كتاب "إيران جمهورية إسلامية أم سلطنة خمينية"، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2009

9- البدران. عبد العظيم: كيف تحكم إيران؟ دراسة في صنع السياسة العامة بعد عام 1989، الدار العربية للعلوم والنشر، بيروت، د.ط، 2014

10- عبد المحي. وليد: إيران مستقبل المكانة الإقليمية عام 2020، مركز الدراسات التطبيقية والاستشراف، الجزائر، د.ط، 2010

11- مسعد. نيفين عبد المنعم: صنع القرار في إيران والعلاقات العربية الإيرانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2002

ثالثاً- المراجع المترجمة:

1- إيزدي. بيزن: مدخل إلى السياسة الخارجية لجمهورية إيران الإسلامية، تر: سعيد الصباغ، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2000

2- بوختا، ويلفريد: من يحكم إيران (بنية السلطة في الجمهورية الإسلامية الإيرانية) الدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، د.ط، 2003

3- ريتر. سكوت: استهداف إيران، تر: الدار العربية للعلوم والنشر، ط1، 2007

رابعاً- الموسوعات:

1- الخوند. مسعود: الموسوعة التاريخية الجغرافية (معالم، وثائق، موضوعات، زعماء)، دار النهضة، بيروت- لبنان، ج4، ط1، د.ت

خامساً- المراجع الأجنبية:

Books:
Wilfred Buchta, who Rules Iran?: the structure of power in the ISLAMIC republic, the Washington institute for near east policy and konrad Adenauer Stiftung, USA. 2000. P.23

List of sources and references

First: Sources:

1- Al-Musawi. Ruhollah Khomeini: Islamic Government, Foundation for the Organization and Dissemination of Imam Khomeini's Heritage for International Affairs, Tehran, 3rd Edition, 2000

Second: References:

1- Hussein. Adel: Iran, the Islamic State. What do you mean? Arab Islamic Center for Studies, Cairo, 1997
2- Hamada. Amal: The Iranian Experience "Transition from Revolution to State", Arab Network for Research and Publishing, Beirut, 2008
3- Abdel Moneim. Mamdouh: Iran, why? The Sleep of the Wolves, Al-Ahram Center for Publishing, Translation and Distribution, Cairo, 2012
4- Abdul Momen. Muhammad Al-Saeed: Political Jurisprudence in Iran and its Dimensions, Hajar for Printing, Publishing, Distribution and Advertising, Cairo, 1989
5- Otreibi. Talal. The Difficult Republic "Iran in its Internal Transformations and Policies", Dar Al-Saqi, Beirut, 1st Edition, 2000
6- Al-Otaibi. Mansour Hassan: Iranian Policy Towards the Gulf Cooperation Councils (1979-2000) Gulf Research Center, Dubai - UAE, 1st Edition, 2008
7- Ghalioun. Proof of the Political System in Islam, Dar Al-Fikr, Damascus, Syria, 1st Edition, 2004
8- Felt. Mustafa: Iran's Mythical Bird Triwings from the book "Iran is an Islamic Republic or a Khomeinist Sultanate", Al-Ahram Center for Publishing, Translation and Distribution, Cairo, 2009
9- Badran. Abdelazim: How do you govern Iran? A Study in Public Policy Making after 1989, Arab Science and Publishing House, Beirut, 2014

10- Abdul Mohi. Walid: Iran is the Future of Regional Status in 2020, Center for Applied Studies and Foresight, Algeria, d.t., 2010
11- Massad. Nevin Abdel Moneim: Decision-Making in Iran and Arab-Iranian Relations, Center for Arab Unity Studies, Beirut, Lebanon, 2nd Edition, 2002

Third: Translated references:

1- Izdi. Bezen: Introduction to the Foreign Policy of the Islamic Republic of Iran, tr: Saeed Al-Sabbagh, Dar Al-Thaqafa for Publishing, Cairo, 1st Edition, 2000
2- Bukhta, Wilfred: Who Governs Iran (The Power Structure in the Islamic Republic of Iran), Strategic Studies and Research, Abu Dhabi, 2003
3- Ritter. Scott: Targeting Iran, tr: Arab House for Science and Publishing, 1st Edition, 2007

Fourth: Encyclopedias:

1- Al-Khund. Massoud: Historical Geographical Encyclopedia (Landmarks, Documents, Topics, Leaders), Dar Al-Nahda - Beirut - Lebanon, Part 4, 1st Edition, D.T.

Fifth: Foreign References:

Books:

1- Wilfred Buchta, who Rules Iran?: the structure of power in the ISLAMIC republic, the Washington institute for near east policy and konrad Adenauer Stiftung, USA. 2000. P.23