قوائم المحتويات متاحة على ASJP المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية
الصفحة الرئيسية للمجلة: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552

مكاشفة مع الأنساق المضمرة لبكائيّة ما بعد آخر اللّيل
مقاربة ثقافيّة تأويليّة في مرثيّة ابن الخَلُّوف

Reveal with hidden systems for weeping of late night An interpretative cultural approach in the lament of Ibn al-Khalouf

د. عزّاني العارم [1] *
[1] جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف 2، مخبر مناهج النّقد المعاصر وتحليل الخطاب، الجزائر.

Key words:
Cultural Systems
Interpretation
Reading
Hidden Systems
denotation
Ibn al- Khallouf.

Abstract

The The poet Ibn Khalouf had a small child called Muhammad, but this son was deid, as a result the poet produced a poem. According to the litteral signification, the model cries for the loss of the son, but in the other hund, with interpretative reading we revealed a hidden cultural systems, from the Maghreb society, specifically in the eighth century AH. From this proposition comes the importance of these papers by working on the hidden cultural systems in the poem of Ibn Al-Khalouf, and we will reveal that through a cultural interpretive approach. So that we will eventually be faced with the systems of glorifying masculinity, marginalization of the other, according to the old Maghreb poem, And when death is achieved in the text, there will be weeping for the loss of masculinity, not crying the son, the weeping of masculine authority due to its importance in the ancient maghreb social witch Ibn al-Khallouf belonged.

معلومات المقال
تاريخ المقال:
الإرسال :2022/02/01
القبول : 2022/04/25

الكلمات المفتاحية:
الأنساق الثّقافيّة
التّأويل
الأنساق المضمرة
الدّلالة الحرفيّة.

ملخص

كان للشّاعر المغربي ابن الخلوف طفل صغير يسمى محمد، إلا أن هذا الأخير اختطفته يد المنون مبكرا، وعلى إثر هذه الفاجعة أنتج الشاعر قصيدة في رثائه، وحسب الدلالة الحرفية لوحدات النص فإن الأنموذج يبكي فقد الابن الصغير، غير أن قراءة ثانية تأويلية لوحداته كشفت أن المرثية ما هي إلا خطاب شعري سمح عبر نسيجه بتمرير مجموعة من الرسائل، إنها الأنساق الثقافية المضمرة المنبثقة من المجتمع المغربي، تحديدا في القرن الثامن الهجري. من هذا الطرح تتبلور أهمية هذه الأوراق باشتغالها على الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الشعري عند ابن الخلوف القسنطيني، ولن نكاشف ذلك إلا من خلال مقاربة ثقافية تأويلية، لنكون في نهاية المطاف أمام أنساق تمجيد الذكورة، الاعتداد بالأنا، تهميش الآخر، حسب القصيدة، وعندما يتحقق الموت في النص فإنه بذلك ينوجد بكاء فقد الذكورة وليس فلذة الكبد، هذا الذي سيؤسس فيما بعد داخل النسيج النصي لبكائية فقد السلطة الذكورية في الوسط الاجتماعي المغربي القديم الذي كان ينتمي إليه ابن الخلوف.

* Corresponding author at: Mohmed lamine debaghine setif2,. ALGERIA
Email : azanilarem@gmail.com

1ـ مقدمة

بعض النصوص الشعرية تتحول على أيدي الشعراء إلى فضاء لممارسة البوح، في الوقت عينه يبنى هذا النسيج النصي بوحدات أخرى لغوية وغير لغوية إلا أنها تنتج المسكوت عنه، فيبقى النص قناة تمرر عبرها الكثير من الرسائل إلى ذائقة التلقي، وأهمها الرسائل الثقافية ضمن أنساق مضمرة، ومن أهم النصوص التي تجسد فيها هذا الطرح نذكر نصا شعريا من النصوص الأدبية المغربية القديمة، ينسب هذا الأخير إلى الشاعر شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد الله الحميري الخلوف القسنطيني نشأة، والفاسي مولدا (829هـ 899-هـ) (**أحمد**، 2004، **صفحة** 466)، يمكننا القول أنه ينتمي إلى غرض الرثاء، أنتجه صاحبه في القرن الثامن الهجري، وعليه،

-ماهي الأنساق الثقافية المضمرة التي يمكننا مكاشفتها تأويلا في قصيدة ابن الخلوف القسنطيني؟

-ماهي أبرز الصور التي تمظهرت وفقها مجموع تلك الأنساق الثقافية المضمرة في النسيج الشعري الخلوفي؟

-إلى أي مدى عكست تلك الأنساق الثقافية المضمرة البيئة المغربية القديمة التي ينتمي إليها الشاعر؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، ارتأينا أن نقدم هذه الأوراق، الموسومة بـ: مكاشفة مع الأنساق المضمرة لبكائيّة ما بعد آخر اللّيل- مقاربة ثقافيّة تأويليّة في مرثيّة ابن الخلوف.

من الأهداف المرجوة من وراء هذه الأوراق هو أننا نتغيا من خلالها الكشف عن مجموع الأنساق الثقافية المضمرة التي استوطنت مرثية ابن الخلوف القسنطيني، مع الإشارة إلى أنها منبثقة من صميم المجتمع المغربي القديم، ومنها أنساق تمجيد الذكورة، الاعتدادا بالأنا، تهميش الآخر، وكذا بيان أهمية السلطة الذكورة في المجتمع المغربي القديم، وتحديد موقف المجتمع من فقدها. أما عن المنهجية، فقد احتكمنا إلى المقاربة الثقافية التأويلية وذلك حسب ما تفرضه علينا طبيعة النص.

أما الدراسات السابقة فإما أن نجدها تناولت النسق الثقافي في عمومه، وأهمها دراسة عبد الله الغذامي الموسومة بالنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، إلا أنه تناول الأنساق الثقافية في النص المشرقي القديم حيث اشتغل على عديد أنساق منها نسق الفحولة، أو أننا نجد الدراسات السابقة للأدب المغربي القديم قد ركزت على حياة الشاعر وشيوخه وأدبه في العموم، ولم تتطرق إلى القصيدة بالتحليل، وهنا نورد دراسة محمد الطمار عنوانها تاريخ الأدب الجزائري، في حين دراسة أحمد الطويلي الأدب بتونس في العهد الحفصي (625 - 981هـ/ 1227 - 1574م)، فقد ذكر قصيدة ابن الخلوف في رثاء ابنه كاملة إلا أنه لم يقاربها، وتبقى من الدراسات المعاصرة التي سلطت الضوء على بعض من قصائد ابن الخلوف نورد مقال معاش حياة عنوانه التناص القرآني في تائية ابن الخلوف- دراسة فنية، وهناك من تطرق إلى ديوان ابن الخلوف الذي خصه للمديح النبوي فقط، ونقصد هنا مقال جمال رقاب المعنون بـ: عناصر تشكيل الإيقاع في ديوان جنى الجنتين لابن الخلوف القسنطيني (التوازي التركيبي وتفاوت الأنوية)، أما قصيدة الشاعر ابن الخلوف القسنطيني في رثاء ابنه، من ديوانه الثاني الذي ضم مختلف الأغراض الشعرية فإن الدارسين لم يتطرقوا إليها تحليلا، وبناء على ما سبق، فإن أوراقنا ستبقى أول مقاربة ثقافية تأويلية لنص ابن الخلوف القسنطيني في رثاء ابنه محمد.

1. النّقد الغربي وتقديمات المابعديات

تزامنًا مع النقد مابعد البنوي post-structuralism، انعطفت الطروح النقدية criticism صوب مسارب جديدة، أطلق عليها سمية ما بعد الحداثة post-modernism، وقد تزامن مع هذه الأخيرة الكثير من المابعديات، ف "في العقد الأخير من القرن العشرين، سوف يَجِدُّ هناك تيار كبير أخذ يتبلور تحت تسمية الحركة المابعدية يشمل موضوعات متنوعة.. ما بعد الماركسية، ما بعد الرأسمالية، ما بعد الصناعي، ما بعد الوضعية، ما بعد العلمانية، ما بعد المنهجية، ما بعد الرمزية، ما بعد التاريخ، ما بعد الفلسفة، ما بعد الايديولوجية، ما بعد الميتافيزيقا، ما بعد العولمة، ما بعد القومية، ما بعد الفوضوية، ما بعد العقل، ما بعد العقلانية، ما بعد الواقعية، ما بعد الاستعمار، ما بعد الصهيونية، ما بعد اليهودية، ما بعد الميسحية، ما بعد الحداثة الإسلامية، ما بعد المعرفية" (**باسم**، 2006، **صفحة** 192، 193) والأساس معنا هو ما بعد الحداثة.

تتفصل مع مابعد الحداثة مسائل بحثية كثيرة على رأسها التحديد الزمني لظهورها، وعن ذلك نقرأ تحديدا غير متفق فيه، وهذا حسب ما وجدنا في المدونات التي تطرقت لذلك، فمعجم مفاتيح اصطلاحية جعل الظهور في الستينيات من القرن العشرين، وكأقصى تقدير فقد ظهرت في السبعينيات منه (**طوني**، 2010، **صفحة** 578)، في حين نجد تحديدات أخرى اتسمت بالاختلاف والخلاف عددها باسم خريسان في دراسته عن ما بعد الحداثة، حيث ذكر بأن هناك من القائلين بظهورها مع ظهور الحداثة، وآخرون يقرنون الظهور بنهاية الحرب العالمية الثانية، وآخرون نهاية الحرب الباردة وبدء تاريخ تفكك الاتحاد السوفياتي وتراجع الايديولوجيا الماركسية، وآخرون يجعلون سقوط جدار برلين هو البداية الفعلية لما بعد الحداثة (**باسم**، 2006، **صفحة** 196).

لئن اشتهرت هذه المرحلة بمصطلح ما بعد الحداثة، فهناك من يقترح في حقها مسميات أخرى، يمكننا أن نقول في حقها بأنها اتصفت بالكثرة، حيث أطلق عليها مصطلح "الحداثة الجديدة، الحداثة الثانية، الحداثة المتأخرة، الحداثة العليا، الحداثة الرفيعة، الحداثة الكونية، ما فوق الحداثة، البرغماتية

الجديدة، الوضعية الثانية أو الجديدة، الرأسمالية المتأخرة، العصر الرابع، العصر المتخطي للحداثة.." (**باسم**، 2006، **صفحة** 208)، وإن كان الذي ذاع انتشاره أكثر في الأوساط هو مصطلح مابعد الحداثة.

إن الأساس المفهومي للمابعدية هو "التوقف بشأن ما مطروح من أفكارٍ وايديولوجيات، للقيام بعملية مراجعة شاملة لها كل حسب مجالها الخاص" (**باسم**، 2006، **صفحة** 193)، فالمابعد، تشير إلى معنى توقف المابعد حداثي عن طروح الحداثي، والتوقف لا يدل إلا على وجود مجموعة بدائل تنوب عن ذلك المعطى الماقبلي فضلا عن تجاوزه. كما تحدّث عن مفهوم المابعد إيهاب حسن، حيث يرى بأن هذا المقطع يعبر عن الاستمرارية، ورآها آخرون تعبر عن الانفصال، ويجدها هابرماس الابتعاد عن ماض بعينه، أما عبد الوهاب المسيري فمابعد تدل على النهاية أي نهاية الحداثة (**باسم**، 2006، **صفحة** 194).

اشتغلت مابعد الحداثة مع قطبي الثقافة culture والمجتمع society، والباعث على هذا هو بروز مجموعة من التغيرات الثقافية التي لوحظت في بريطانيا وأمريكا، مع التنويه إلى أن تلك التغيرات الثقافية قد ترابطت مع ما أطلق عليه مجموع المؤسسات الاقتصادية (الرأسمالية من الإنتاج إلى الاستهلاك، من إنتاج المجتمع للأشياء إلى إنتاج المعلومات..)، وكذا النسوية بما فيها (النقد النسوي، الخطابات النسوية..)، أفرزت تلك التغيرات النظريات الثقافية (أعمال ليوتار، بودريار، ميشال فوكو، جيل دولوز، فيليكس غاتاري، وفريديريك جيمسن)، كما تشكلت مسائل الثقافة لمرحلة مابعد الحداثة، من مشمولاتها المؤسسات الثقافية (وسائل الإعلام، الصحافة، التلفاز، السينما.. إلخ)، نقد ثقافة الوسائل، التعددية الثقافية، النقد الثقافي، النصوص الثقافية (خطابات دعائية، خطابات سياسية، الأغاني الشبابية، النكتة، الإشاعات، اللغة الرياضية، الدراما التلفزيونية، الخطابات الأدبية)، حيث يتم تفعيل المعاول النقدية أمام هذه الخطابات ذات الأنساق الثقافية لغاية "فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة" (**الغذامي**، 2001، **صفحة** 15). والمثال الحي الذي يستشهد به عبد الله الغذامي في عنوان الدراسات الثقافية قوله: "يتساءل جوناثان كولر عما يحدث في الحقل النقدي حين يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة ملتون إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التلفزيونية soap opera، ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة. ما يحدث هو الدراسات الثقافية cultural studies، هذه الدراسات التي كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية" (**الغذامي**، 2001، **صفحة** 16، 17).

أما بالنسبة للاهتمام بالنصوص الأدبية منها، فإن الأساس المعول عليه في مقاربة approach هذه النصوص يتأتى انطلاقا من مساءلة "هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية" (**الغذامي**، 2001، **صفحة** 13)؟ حيث تستفيد النصوص الأدبية من "مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ماوراء الأدبية" (**الغذامي**، 2001، **صفحة** 14)، إنه النقد الثقافي ومراهنته على مجموع الأنساق الثقافية cultural systems هذه الأخيرة التي تجتهد الثقافة في تمريرها كرسائل داخل النصوص الأدبية قديمها وحديثها ومعاصرها، شعرها ونثرها بما في ذلك المتخيل السردي، وبهذا تتحدد مع النقد الثقافي مجموعة من الإبدالات النقدية الجديدة لمقاربة النصوص الإبداعية بمختلف أنواعها، وذلك من خلال المقاربة الثقافية التأويلية، ليكون الناتج مكاشفة مجموع الأنساق الثقافية التي ترد في الخطاب الإبداعي، هذه الأنساق التي باتت تؤسس للنسق الثقافي ومنه النقد الثقافي كواحد من أهم طروح مابعد الحداثة.

وحسب طبيعة هذه الأوراق، ومن التنظير إلى المقاربة، ومن عباءة التكوينات الخاصة للمعنى في إطار التأثيثات الكبرى للطروح الثقافية، تحديدا بعض الأنساق الثقافية المضمرة، وما اكتسبته من أهمية حسب السياقات التي وردت فيها خاصة الاجتماعية منها، ما هي الأنساق الثقافية المضمرة التي يمكننا مكاشفتها تأويلا في قصيدة ابن الخلوف القسنطيني؟

أوّلاً-وكان الحدث

وكان الحدث مع ابن الخلوف، وحالُ صوت الأنين لديه مرددا، (**الخلوف**، 1988، **صفحة** 252)

يَا لَيْلَةً باعْتِلاجِ البَرْقِ قدْ عَلِقَتْ

جَوْزَاؤُها كَاعْتِلاَقِ القَلْبِ بِالكَبِد

إنها الليلة التي مات فيها محمد دون سابق إنذار من مرض أو نحوه، وما محمد هذا إلا فرد من أسرة تكونت من هذا الطفل الصغير، والأب المدعو ابن الخلوف القسنطيني، كما تكونت الأسرة من الأم وأخوات تكبرن المُتوفَّى، وجراء هذا الفقد يتوج الشاعر الكون ببكائية ما بعد آخر الليل، راثيا فيها ابنه محمد في قصيدة بلغت سبعا بعد الخمسين بيتا.

لقد كان الحدث جللا - حسب دلالة وحدات النسيج الشعري- خاصة وأن الفقد قد أصاب طفلا صغيرا لم يُمَهَّد فيه للشاعر ولو ببعض من أسباب الموت، وربما هذا الذي يجعلنا نحتوي مجموع المشاعر السلبية التي ظهرت في قصيدة الشاعر، إلا أن هناك شيئا ما في هذا الخطاب الشعري يستوقفنا ويجعلنا نتجاوز ذلك الاحتواء بتجاوزنا قراءة الدلالة الحرفية denotation في الخطاب الشعري، وهي الدلالة التي نجدها عادة في بطون المعاجم (Barthes, 1970, pp. 13, 14)، مزحزحين إياها إلى هامش الإنتاجية الدلالية لهذه القصيدة، وفي الوقت عينه، معيدين النظر في القصيدة من خلال مكاشفة مجموع الأنساق

المضمرة التي بني عليها الخطاب الشعري، وهي تتوزع هنا وهناك في بكائية ما بعد آخر الليل لابن الخلوف القسنطيني، وقد أبقاها الشاعر في مناطق الظل لتحيا بصوت صامت، فما هي تلك الأنساق الثقافية المضمرة؟

3. ثانيًا-ما بعد الحدث والأنساق المضمرة

3. 1. ا البكائيّة ونسق الذّكورة

تستوقفنا القصيدة الشعرية لتجعلنا نقوم بمسح عام لها، والغاية من ذلك هي تحديد مجموع الأصوات المنتجة لرثاء محمد، فإذا بنا نعدم تلك الأصوات لنعدم معها ترتيبها في النسيج النصي؛ لأنها غير موجودة أصلا فيه عدا صوت أوحد ينتشر على جسد كل النسيج الشعري، إنه صوت الشاعر ابن الخلوف القسنطيني راثيا، ومما قاله: (**الخلوف**، 1988، **صفحة** 252)

وَكَمْ تَصَبَّرْتُ حتَّى لاَتَ مُصْطَبَرِ
فَالآنَ أَجْهَدُ حتَّى لاَتَ مُجْتَهِدِ

❖❖❖❖❖

عندي شَوَائِبُ حُزْنٍ لَوْ رَمَيْتُ بِهَا
عِنْدَ التَّفَجُّعِ هَامَ الغَيْثِ لَمْ يَجُدِ
وَحَسْرَةٌ جَادَهَا دَمْعِي فَأَوْقَدَهَا
وَلَوْ عَدَتْ بِجَوَاهَا النَّجْمَ لَمْ يَقِدِ

على مدار كل القصيدة لم يأت ابن الخلوف على ذكر أم المُرثَى من حيث كونها ثيمة مستقلة في النص وما اشتملت عليه من حيثيات الاسم، كما لم يأت الشاعر على تسجيل موقفها من موت ابنها، فهي ستظل دائما وأبدا أمًّا لها مشاعر إزاء هذا الفقد، ولذلك لا نقرأ تمظهرات صور البكاء لديها على المُرثى، فأين هي الأم التي تمثل الآخر من هذه البكائية؟ ما نلاحظه نسجله وبصريح العبارة، فالآخر غائب بل الأصح هو أن نقول بأنه مغيّب من طرف الأنا التي يمثلها ابن الخلوف، إنه التّغييب الذي خص حقل الأم. ونضيف قائلين، للمُرثى محمد أخوات تجاوز ابن الخلوف ذكر أسمائهن، أعمارهن، عددهن، وموقفهن من موت الأخ الصغير، كما لم يحدد الشاعر تمظهرات صور بكائهن في النص، وبهذا يمكننا القول بأن القصيدة الابن خلوفيّة قد احتفت بالتغييب للآخر متجاوزة حياض الأم حيث نشهد تكرار تغييب الآخر للمرة الثانية إلا أنه قد خصّ حقل الأخوات. إن المثير في النسيج النصي أن هذا التغييب والتغييب المتكرر غير مبرر عند الشاعر وفي كل البكائية، فتكون النتيجة التي توصلنا إليها ألا وهي طغيان صورة الأنا على جسد النص، حيث الأنا هي المركز الوحيد الذي فقد محمد في الأسرة على الرغم من أن الأسرة لا تبنى على الأنا وحدها، وعليه، باتت هذه الأنا تمثل القطب الأوحد فقدا، بكاء، وحزنا تحت ظلال التغييب المطلق لباقي أعضاء العائلة، لقد أضحى ابن الخلوف الأقنوم الذي يمثل الجميع إلغاءً، فهل النص يشتغل على نسق مضمر يؤطره هذا التغييب؟ وفيما يتمثل ذلك النسق المضمر؟

عود على بدء، لنضيف القاسم المشترك بين الأم والأخوات، إن الذي يجمع بينهما إنما هو الجنس بحيث ينضويان تحت مظلة (أنثى) وكل منهما مغيب في القصيدة، وأما الرَّاثِي والمُرْثَى فينضويان تحت مظلة (ذكر)، فهل أمر التغييب مرهون بمسألة الأنوثة والذكورة؟ إن الذي يعزز هذا الاستنتاج هو أن تغييب أنساق الأنوثة في موضع هي أحق بالظهور فيه، والدليل على ذلك قول ابن الخلوف (**الخلوف**، **الديوان**، 1988، **صفحة** 251):

وكم تَرَكْتَ أبًا يَبْكِي علَى وَلَدٍ
أَذَقْتَهُ طَعْمَ ثُكْلِ الأُمِّ لِلْوَلَدِ

لقد أقر الشاعر في صدر البيت أن الموت "كم ترك أبا يبكي على ولد"، والأهم هو تلك الوحدة المركبة وهي تقف بشموخ "أبا يبكي" مزحزحة صور المألوف من ذائقة التلقي وما كان ذلك إلا في ظل استراتيجية التغييب التي أصل عليها ابن الخلوف خطابه الشعري؛ لأن الاستثناء يبقى قائما في العرف القرائي حين يقرر أن هناك مفترضا سنده الخطي "يا موت كم تركت أمًّا تبكي على ولد"، والدليل التاريخي الذي يحفزنا على مساءلة هذا النسق المضمر والمحفز للتغييب، هو أن تاريخ الأنثى بما هي آخر قد أثبتت قدرتها على إنتاجية البكائية وبامتياز، فذي الخنساء وديوان الشعر الملحق بها والمخصص لرثاء سخر ولا شيء آخر سواه، حيث تقول في إحدى مرثياتها لصخر: (**الخنساء**، **د.ت**، **صفحة** 85)

وَابْكِي لِصَخْرٍ طَوَالَ الدهْرِ وانْتَحِبِي
حَتَّى تَحُلِّي ضَرِيحًا بين أجْبَالِ
يَا لهْفَ نفْسِي على صَخْرٍ وقدْ لَهِفَتْ
نَـفْسٌ إذَا الْتَفَّ أبْطَالٌ بِأَبْطَالِ
وأبْـكِيهِ لِلطَّـارِقِ الـمُـنْتَابِ نَـائِـلَـةٌ
وَفِي الحَقِيقَةِ والإعْطَاءِ لِلْمَالِ
وأَبْـــكِيه لِلْخَيْلِ تَحْتَ النَّقْعِ عَابِسَةٌ
كَـــأَنَّ أَكْتَافَهَا عَلَتْ بِجِرْيَالِ

فكيف انزاح النسيج النصي على يدي ابن الخلوف إلى معطى "يا موت كم تركت أبا يبكي على ولد"، وبين معطى الخنساء وابن الخلوف بون شاسع؟ إذن، الأمر متعلق بالآخر والأنا، الآخر بما هي الأم والأخوات، والأنا بما هو الأب، الآخر يمثل الأنوثة والأنا تمثل الذكورة، ومع تغليب الذكورة على الأنوثة في النص من خلال استراتيجية التغييب يمكننا التأويل بأن الشاعر ابن الخلوف القسنطيني في القصيدة يؤسس لنسق الذكورة وإن كان نسقا مضمرا.

إن الذي أباح لنا شرعية تأويل النسق الذكوري المضمر في القصيدة هو أننا نقرأ في تاريخ أنساق الأنا أحاديث صريحة في تمجيد الأنا للأنوثة، وبيان ذلك قصة محمد صادق الرافعي (1880 - 1937) مع ابنته الوحيدة وهي رضيع وقد استغل

عجلان هذا الموقف ليعلق عليه قائلا: "ومن الشعراء من رزقوا بالأولاد فما فرحوا فرح الرافعي، ولا كتبوا عن الأطفال كما كتب، ولا انتبهوا إلى ما انتبه إليه.. لكن الرافعي يهتز، وينفعل لابنته الرضيع ويتأمل ويستشعر [حتى قال فيها:]

أَرَى البَـنِينَ إلى أَلْبَابِنَا كُـتُبًا

خَـطَّ المَحَبَّةَ في عُنْوَانِهَا الأَبَدُ

فَـإِنْ قَرَأْتَ فَـآمَالٌ مُصَوَّرَةٌ

لَهَا مَعَانٍ هِيَ الإِسْعَادُ و الرَّغَدُ

ولي ابْنَةٌ هِي مَعْنَى النَّفْسِ في نَظَرِي

وحِكْمَةُ الفِكْرِ والوَحْيِ الذِي أَجِدُ

(**عجلان**، 1989، **صفحة** 41) إن الرافعي يرسم تأثير البنت عليه وهو في صورة الأب، فأين هو ابن الخلوف من هذا؟ مع لفت الانتباه إلى أن ابن الخلوف القسنطيني لئن مات له ابن فقد بقي له من الأولاد الأحياء البنات. أما عن حكاية فعل المناصفة بين الأنا والآخر عند الرافعي فموصوفة من طرف أصدقائه، فقد تزوج الرافعي "وهو في الرابعة والعشرين فتاة مصرية من آل البرقوقي ورزق منها 10 صبيان وبنتا، فكان عليه منذ أول أمره أن يعمل جاهدا للقيام بأعباء العائلة وليس له إلا مرتبه الضئيل، وبعض ما يجنيه من مؤلفاته ورسائله، على أن حياته العائلية هَنِيَّةٌ، ولزوجته فضل في ذلك. ويقول الذين عاشروه وعرفوه عن كثب أنه كان محبا وزوجا فاضلا تغلب عليه رقة القلب وشدة التأثر العاطفي.." (**المقدسي**، 2000، **صفحة** 304) إن الأمر مع الرافعي مرفوع إلى الوجدان الذي اتسم به، فضلا عن خصلة المناصفة التي كانت بين الأنا والآخر، وقد باتا وجهان لعملة واحدة يستحيل الفصل بينهما، في الوقت الذي يبقى فيه ابن الخلوف وحده مشتغلا في نصه على تغييب الوجدان إزاء زوجه وبناته، فضلا عن سطوة الذكورة، مستعينا باستراتيجية التغييب ومن دون تقديم مبررات لصنيعة التغييب معه، وبهذا تكون المحصلة النهائية مؤكدة على أن الأنا الابن خلوفيّة اشتغلت في النسيج النصي على نسق مضمر أساسه تفعيل نسق الذكورة في بكائية ما بعد آخر الليل، وعليه، ما هي طبيعة هذا النسق المضمر؟

3. 2. طبيعة نسق الذّكورة في البكائيّة

عود على بدء وبيت الشاعر الذي مر معنا سلفا حين وقف ابن الخلوف مخاطبا الموت بصوت قد بلغنا مقروئيته، جاء فيه:

وكم تَركْتَ أبًا يَبْكِي علَى وَلَدٍ

أَذَقْتَهُ طَعْمَ ثُكْلِ الأُمِّ لِلْوَلَدِ

(**الخلوف، الديوان**، 1988، **صفحة** 251) عندما نعيد قراءة هذا البيت ثانية ومن زاوية أخرى نجد الشاعر يخبرنا في صدر البيت بأن "الموتَ كمْ تركَ أبًا يبكِي على ولدٍ"، إن أبا يبكي لتمثل مطلق الجنس، فلماذا لم يحدد الشاعر جنسه: هويةً، اسمًا، انتسابًا بحسب الرابطة الدموية، بل جعل جنس الأبوة في مطلق عمومها. وعندما نقرأ عجز البيت نجد الشاعر يقول بأن الموت أذاق مطلق الجنس / الأب طعم ثكل الأم للولد، وإن ثكل الأم تمثل حديثا عن مطلق الجنس وليس تخصيص الكلام عن أم المرثى، أو أنثى أخرى محددة المعلم وتشكو هي الأخرى الثكل. إن الذي يستوقفنا في هذا الشاهد الشعري هو ميل الشاعر إلى استعمال مطلق الجنس في رسم حدود بكائيته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى عبارة "طعم ثُكل الأم للولد" لم ترد المقاربة فيه من باب التشبيه، حيث يربط بين الأنا والآخر في طعم الثكل بحرف التشبيه الكاف ليكون النص قائلا: أذقت الأب طعما كطعم ثكل الأم للولد.

إن هذه المفارقات الدلالية التي اشتغل عليها النص تحت إمرة نسق الذكورة المضمر ما زالت تضمر طبيعته، فعبارة "كم تركت أبا يبكي على ولد" لهي تغييب صريح لبكائية الآخر / الأم من عرش البكائية وذلك من باب إعادة الترتيب في جدول الأولويات، حيث الذكورة وحدها تتقدم الصف، وهذه علامات الهيمنة، السطوة، والسلطة التي تمارسها الذكورة على مستوى قصيدة ابن خلوف القسنطيني، وعندما نضيف إليها استراتيجية نسق مطلق الجنس فإن القراءة ستضيف علامة هيمنة وسطوة السلطة لمطلق الذكورة بالنسبة للبيئة المغربية في القرن الثامن الهجري طالما أن البكائية قد ولدت في هذه الفترة.

إن بكائية ما بعد آخر الليل هي رسم لمركزية الأنا وهامشية الآخر كصوت يقبض على أحادية الحضور على مدار كل النسيج النصي وبصوت جهوري ملفوظ "أبا يبكي"، صانعة بذلك حكاية يلملمها عنوان يتيم هو / سيادة / هيمنة / سطوة نسق السلطة الذكورية في البيئة المغربية في قديمها وغابر أيامها وما زالت حسب بعض أنساق خطابات المتخيل السردي المعاصر مبثوثة هنا وهناك، لقد كنا وما زلنا نقرأ نجل الفقير لمولود فرعون حيث السواد السردي حاكيا: "كنت أضرب أختي فلا أعاقب. كان لا بد أن أتعلم كيف تسدد الضربات!...وداخلني زهو بنفسي وشعور بقيمتي منذ الخامسة من عمري، وما لبثت أن أسرفت في إساءة استعمال حقوقي فأصبحت ظالما مستبدا مع أصغر أختي وكانت تكبرني بسنتين، كنت أدعوها تيتي، وظل الاسم عالقا بها...على أنه لم يَفُتْهُم أن يرسخوا في ذهنها الاعتقاد بأن طاعتي واجب وأن موقفي حق. وكلما صادف أن اشتكت مني لقيت جوابا واحدا لا يتغير "أليس أخاك؟ كم أنت سعيدة الجد لأن لك أخا أبقاه الله لك! كفي عن البكاء واذهبي وقبليه!". وبفضل هذا الأسلوب، انتهى بها الأمر إلى الاعتقاد أن صيغة " أبقاه الله لك " غير منفصلة عن اسم أخيها، وكان من المؤثر سماعها تقول لأمها باكية: أخي أبقاه الله لي هو الذي أكل حصتي من اللحم، أخي أبقاه الله لي مزق منديلي" (**فرعون، د.ت** ، **صفحة** 29)، إنه تاريخ الترسيخ تلقينا لنص هيمنة السلطة الذكورية مع التأكيد في الذهنيات الفردية على إعادة ترتيب الأولويات منذ الصغر ليكون الناتج في نهاية المطاف لا شيء سوى الذكر، كل شيء للذكر، لا لبكاء الذكر، الأنثى في

خدمة الذكر، الذكر الصغير هو الذي يضرب الأنثى الكبرى... إلخ، وما هذا وغيره سوى مجموع الأنساق الثقافية الخاصة بالبيئة المغربية الممتدة الوصال حديثا مع القديم، وعليه، ما هي الصور التي تمظهرت بها سطوة السلطة الذكورية على جسد القصيدة؟ ما أدلة الأنساق المضمرة على سطوة السلطة الذكورية في النص؟ ما مدى تواشج هذا النسق مع أسيقة البيئة المغربية، تحديدا مجموع الأعراف، العادات، والتقاليد المؤطرة للأسيقة الاجتماعية؟ وما هي الأدلة على ذلك من قصيدة ابن خلوف؟

3. 3. تمظهرات بكائيّة السّلطة الذّكوريّة في القصيدة

جاء في قصيدة ابن الخلوف وعلى التوالي قول الشاعر: (**الخلوف، الديوان**، 1988، **صفحة** 253)

لَهْفِي وهَلْ نَافِعِي لَهْفِي علَى وَلَدٍ
إِذَا لَجَـأْتُ لِصَبْـرٍ فِيه لمْ أَجِدِ
لَهْفِي وهَلْ نَافِعِي لَهْفِي علَى قَمَرٍ
رَمَاهُ بالخَسْفِ نَحْسُ الطَّالِعِ النَّكِدِ
لَهْفِي ولَـهْفَ بَنِي الأيَّام قَاطِبَةٍ
عَـلَى مُـحَمَّـدٍ إذْ ولَّى ولمْ يَعُدِ

استخدم ابن الخلوف في قصيدته الوحدات اللغوية الممثلة في قمر / ولدٍ، ويقصد بها الشاعر في مرثيته ابنه محمد الذي مات فرثاه، غير أن الذي يستوقفنا هنا هو ظاهرة نحوية بارزة على تلك الوحدات اللغوية في النسيج النصي تتعلق تحديدا بتعريف الوحدات اللغوية، يقول الشاعر:

لَهْفِي و هَلْ نَافِعِي لَهْفِي علَى وَلَدٍ

نلاحظ بأن ولدٍ كوحدة لغوية موقعها الإعرابي اسم مجرور سبقت بحرف الجر "على"، والسؤال: لماذا اختار الشاعر إلحاق الاسم ولدٍ بالتنوين ولم يختر أن يجعل تركيبة الاسم معرفة بالإضافة تحديدا الإضافة بالياء، بصيغة أخرى لماذا قال الشاعر "ولدٍ" لم يقل "ولدي"؟

كرر الشاعر هذه الظاهرة النحوية والمتمثلة في استعمال طريقة الاسم المعرف بالتنوين دون الإضافة وذلك للمرة الثانية حين قال:

لَهْفِي وهَلْ نَافِعِي لَهْفِي علَى قَمَرٍ
رَمَاهُ بالخَسْفِ نَحْسُ الطَّالِعِ النَّكِدِ

وتأكيد التأكيد استعمالا وذلك للمرة الثالثة مع قول الشاعر:

لَهْفِي ولَهْفَ بَنِي الأيَّام قَاطِبَةٍ
عَلَى مُحَمَّدٍ إذْ ولَّى ولمْ يَعُدِ

ولكن أين الإشكال في اقتران الوحدات اللغوية بالتعريف تنوينا دون الإضافة؟ قد يذهب الظن إلى أن المسألة متعلقة بالجانب العروضي، غير أن جوابنا هو أننا نؤكد بأن مجموع الوحدات اللغوية قَمَرٍ، قَمَري / وَلَدٍ، وَلَدِي، إن راجعنا الجانب العروضي ككتابة عروضية فإننا نجد لها رسما ثابتا تمثل في صورة (///0) أي ثلاث متحركات فساكن، وسواء جعلنا تلك الأسماء مكتوبة بالتنوين أو بالإضافة فإن ما اخترنا من حرف لرسم نهاية الاسم المجرور فإنه لن يؤثر ذلك على البحر، الوزن، والتفعيلة، وعليه، نقول بأن وحدات / ولدن، ولدي / قمرن، قمري لا تشكل مسألة خلافية واختلافية من الوجهة العروضية فبأي النهايات كانت الوحدات تم عروض الأبيات بعيدا عن أي فساد، وعليه تنفتح معنا شرعية المساءلة مرة أخرى، طالما أن الوزن لن يتأثر بالإضافة أو بالتنوين، فلماذا لم يقل الشاعر لهفي.. على ولدي / لهفي.. على قمري / لهفي.. على محمدٍي، واختار من التراكيب: لهفي.. على ولدٍ / .. على قمرٍ / .. على محمدٍ؟

اللافت للنظر على مستوى الوحدات السابقة خاصة في ورود ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ معرفة بالتنوين، هو تعارض دلالة هذه الوحدات وهي مرسومة بالتنوين مع دلالة الغرض الشعري، وينطبق الأمر حتى مع وحدة مُحَمَّدٍ التي لم نشر إليها سابقا، فقد نقول بأنها وردت اسم علم وهذا الأخير لا يحتاج إلى تعريف، غير أن تطبيق القاعدة النحوية في هذا الموضع لا تحمي اسم العلم من المساءلة إذ وروده مقترنا بالتنوين له ضرره على الدلالة المقصودة في النص والتي لها صلة وثيقة مع غرض الرثاء، غير أن الذي يتأثر هو معنى الوحدات اللغوية قمرٍ / ولدٍ / محمدٍ المنتشرة في جسد البكائية دون أن ننسى تواشج ظاهرة التعريف بالتنوين مع نسق السلطة الذكورية في البكائية الابن خلوفية، فالإشكال إذن راجع إلى مسألة دلالية بعيدا عن حياض العروض، وبيان ذلك، أننا نسجل فرقا بين دلالة الاسم وهو في حالة التنوين وبين دلالته وهو في حالة التعريف بالإضافة إلى ماسيق، إن قلنا بأن التنوين هو أداة تعريف، فماذا عرف التنوين في الوحدات اللغوية للنسيج النصي؟

إن التنوين أداة تعريف حسب قولة النحو إلا أنه لم يفد تعريف وحدات "ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ" وكل ما أفضى إليه التنوين من دلالة إنما هو التنكير مما زاد النص غموضا، فتبقى وحدات ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ لا تبين لنا طبيعة العلاقة بين الشاعر والوحدات اللغوية، في حين لو أن الشاعر أنهى الأسماء المجرورة بالياء فإنه بهذا يفيد دلالة النسبة، والذي أفاد ذلك هو ياء النسبة ذاتها أي نسبة الولد / القمر / المحمد إلى الشاعر ابن الخلوف، وهذه النسبة تتم من خلال روابط عديدة على رأسها جميعا رابطة الدم، وعليه، عندما يقول الشاعر في قصيدته ولدي / قمري / محمدي ، فإن الشاعر قد ساق معنى البنوة، فلذة الكبد.

مع تاريخ البكائيات البشرية نجد ياء النسبة تسجل حضورها وبقوة، محتلة الصدارة في بعض النماذج، والبيان التفصيلي معنا سيكون مع الدليل التاريخي ذاته حين نقف على رأس

الفجائع التي مست البشرية وذاك حين مات الحبيب صلى الله عليه وسلم رثاه حسان بن ثابت، فكان أروع ما قاله في بكائيته: (**حسان، د.ت** ، **صفحة** 61)

وَرَاحُوا بِحُزْنٍ لَيْسَ فِيهِم نَبِيُّهُم

وَقَدْ وهَنَتْ مِنْهُم ظُهُورٌ وأَعْضُدُ

تستوقفنا وحدة "نبيهم"حين جعل الشاعر اسم ليس مقترنا بالضمير "هم" وهي علامة تدل على الإضافة حتى قال "نبيهم"، وهنا تتحقق نسبة النبي صلى الله عليه وسلم إلى الصحابة رضوان الله عليهم على الرغم من غياب الرابطة الدموية إلا أن الصحابة رضوان الله عليهم مع نبيهم ينتسبون إليه بروابط عديدة منها: الاتباع، الانتماء، الأخوة في الدين..إلخ.

تبقى حوادث الفقد المفجعة قد عجت بها الحياة على وجه البسيطة حيث قرينة النسبة بالياء تحدد الرابطة الدموية لتكون النسبة مرادفة لمعنى فلذة الكبد، فها هو هيكل من قلب الفاجعة يكتب رحلته مع زوجته إلى أوربا، ثم يهديا الكتاب إلى روح ابنهما ممدوح الذي مات وهو صغير وقد صدّر الوالدين الكتاب بعنوان: "ولدي"(**هيكل، د.ت**)، إن قراءة في العنوان تكشف عن تركيبة الاسم ولدي وهو المبتدأ المضاف إلى الياء التي أفادت النسبة، ومنه يكون المعنى بذلك نسبة الولد إلى الأب محمد حسين هيكل فيكون مرادف ولدي هو ابني / فلذة كبدي وهذا الذي لم يتحقق مع تركيبة الوحدات اللغوية المفردة عند ابن الخلوف، فالشاعر لم يرد النسبة فانتفت رابطة الدم / القيمة / الإتباع..، وعليه، عود على بدء، لفهم ما يحصل في بكائية ما بعد آخر الليل قد يكون الأمر متعلقا بنسق مضمر جديد هو نسق الأنساق الذي تنضوي تحت عباءته مجموع الأنساق السابقة، والذي يؤكد لنا أن الأمر مرهون بنسق مضمر، هذه الأسئلة التي لا بد من طرحها والإجابة عنها:

- كيف يرثي الشاعر ابنه ولم ينسبه إليه؟

- ما علاقة ولدٍ المعرفة بالتنوين مع نسق الذكورة المضمر في البكائية، وهذا أيضا ينسحب على وحدتي قمرٍ / محمدٍ؟

- ما علاقة التعريف بالتنوين بتغييب الآخر أما كانت أو أختا؟

- ما المغزى الذي يرومه ابن خلوف جراء استخدام الوحدات الواردة في القصيدة وعلى ذلك النحو من التركيب؟

3. 4. نسق الأنساق المضمر والبكائية

لم يرد الشاعر ابن الخلوف التعريف بالإضافة ليفيد الانتسابية بواسطة ضمير الياء الذي يربط بين المُرْثي والمُرْثَى، وبالتالي انتفت في قصيدته رابطة الانتساب، الاتباعية مثلما استجليناها مع حسان بن ثابت، أو رابطة الدم مع هيكل، أو رابطة القيمية ..إلخ، وإنما نتأول وحدات ابن الخلوف الواردة في بكائيته بمعنى الجنس، وبهذا يغدو معنا رثاء ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ بمعنى رثاء الجنس، والجنس يراد به الذكورة، وعليه، يغدو تأويلنا الثقافي لوحدات ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ بمعنى ذَكَر، حتى تصح القراءة على نحو: (لهفي وهل نافعي لهفي على ذكر)، ولهذا السبب اختار ابن الخلوف لوحداته التنوين الذي يراد به الجنس، هذا ما نؤوله ونحن نقف على مشارف بكائية مغربية فتبقى هل نافعي لهفي على ولدٍ / قمرٍ / محمدٍ هي مفتاح الإحالة إلى نسق آخر يتواشج مع نسق السلطة الذكورية المضمر في القصيدة حتى نقول ابن الخلوف يرثي محمد الذي مات، وكل منهما ذكر، فالذكر يرثي الذكر، هذا النسق الذي يمارس فعالياته على جسد القصيدة باسم الذكورة، وعبر الذكورة، ولأجل الذكورة ذاتها المتقوقعة تحت مصطلح الأنا، حيث تستفرد الذكورة بالممارسة الشعرية وحدها إنتاجا / صياغة / ضبطا للدلالة ضمن حياض وحده الذكر منجب الذكر، الملكية الذكورية بالذكورة في المغرب العربي مع الاستبعاد المطلق أن يرثي الذكر فلذة الكبد؛ لأنه ينتج تعارضا دلاليا في ظل نسق الذكورة المضمر ذلك النسق الأول الذي أولناه، وهنا يتعمق الفهم معنا أكثر عن سر تغييب الآخر وزحزحته من جدول ترتيب الأولويات في عرش البكائية، حتى نقرأ بمنطقية (وكم تركت أبا يبكي على ولد)، اللعب بأوراق المركز والهامش وتحديد من يكون المركز ومن يكون الهامش، الذكر هو المركز والأنثى هي الهامش، حتى نقرأ معها منطقية عبارة: (أذقته طعم ثكل الأم للولد)، استحواذ المركز / الذكورة على البكائية لندرك منطقية تغييب الأنثى / الأم / الآخر؛ لأن الآخر يبكي فلذة الكبد وهذا ما يتعارض وما اشتغلت عليه بكائية ابن الخلوف، فالذكورة التي تبكي الذكورة إنما هو اشتغال للتأسيس لنسق الأنساق الذي تنبع منه كل الأنساق الأخرى وتمشي في ركابه، إنها البكائية القائمة على بكاء فقد السلطة الذكورية في المجتمع المغربي وهو نسق الأنساق المضمر، فما هي الأدلة على فقد السلطة الذكورية في المجتمع من خلال القصيدة الابن خلوفية؟

3. 5. نسق الأنساق وأدلّة بكائيّة فقد السّلطة الذّكوريّة في المجتمع

تجاوز الشاعر ابن الخلوف في البكائية نسق الذكورة ومنه نسق السلطة الذكورية إلى نسق البكاء على فقد السلطة الذكورية في المجتمع المغربي القديم، والأدلة على ذلك عديدة، ومنها نورد البيت الأول الذي كاشفتنا به افتتاحية البكائية، حيث يقول الشاعر:

أَصَبْتَ عَينَ المَهَا يَا مَوْتُ بِالرَّمَدِ

وقَدْ أَهَضْتَ جَنَاحَ المَجْدِ فَاتَّئِدِ

(**الخلوف، الديوان** ، 1988، **صفحة** 250) لقد وجه الشاعر في البيت الأول نداءه إلى الموت الذي احتل موقعا دلاليا كفاعل بقوله: "يا موت"، فكان هذا بمثابة المفتتح لمكاشفته من لدن الشاعر عبر مجموعة من الصنائع التي قام بها الموت في حق محمد، وقد بدأت بـ: أَصَبْتَ (أَصَبْتَ عَينَ المَهَا يَا مَوْتُ بِالرَّمَدِ). تتوالى بعد هذا موجة الجرد على جسد القصيدة لباقي صنائع الموت دون تكرار وبنوع من الاستمرارية المكثفة التي لا تعرف الانقطاع مما ضمن لتلك الصنائع صفة التنويع وعلى مدار ما تبقى

من صدور وأعجاز الأبيات الثلاث عشرة الأولى من القصيدة، فبعد أصبت تأتي أهضت / جدعت / رميت / هدمت، حيث يقول الشاعر:

جَدَعْتَ مَارِنِي الأَقْنَى وعنْ غَرَضٍ

رَمَيْتَ جَفْنِي بَعْدَ المَوْتِ بِالسَّهَدِ

هَدَمْتَ مَا شِيدَ مِنْ رُكْنِ الفَخَارِ وَ لَمْ

تَتْرُكْ لَهُ أَبَدًا بَادٍ إِلَى الأَبَدِ

(**الخلوف، الديوان** ، 1988، **صفحة** 250) ومن مجرودات الشاعر لصنائع الموت ما يمكننا إضافته من مثل: ناجزت / زدت / تركت / قطعت / أخذت، المقتطعة من قول ابن الخلوف: (**الخلوف، الديوان** ، 1988، **صفحة** 250، 251)

نَاجَزْتَ فِي صَرْفِ آجَالٍ قَد اقْتَرَبَتْ

إِذْ لا تُـــسَلِّمُهَا إِلاَّ يَـــدًا بِيَدِ

كَمْ زِدْتَ فِي نَقْصِكَ العَلْيَا جَوَى كَبِدٍ

حَرَّى فَيَالَيْتَ لَمْ تُنْقِصْ وَلَمْ تَزِدِ

وَكَـــمْ تَـــرَكْتَ رُبُوعًا لَيْسَ يَعْمُرُهَا

سِوَى الحَدَايَةِ والخُطَّافِ والسَّرَدِ

وبالعود إلى شاهد البيت الأول:

أَصَبْتَ عَينَ المَهَا يَا مَوْتُ بِالرَّمَدِ

وقَدْ أَهَضْتَ جَنَاحَ المَجْدِ فَاتَّئِدِ

فإن الذي يستوقفنا لمساءلة النص هو بعض الوحدات اللغوية على مستوى النسيج الشعري، ومنها استخدام الشاعر فعل الأمر "اتئد" وهو يخاطب الموت، وفي موضع آخر من القصيدة يصف الشاعر الموت بالغيور والحسود، حيث يقول:

كَمْ قَطَعْتَ غُصُونًا غَيْرَةً فذَوتْ

كَأَنَّكَ القَلْبُ مَجْبُولٌ علَى الحَسَدِ

(**الخلوف، الديوان** ، 1988، **صفحة** 251) فما السر في مكاشفة الشاعر الموت؟ هل يمكن مناداة الموت وبصريح اسمه "يا موت"؟ وفي موطن آخر من النص يقرن الموت بصفتي الغيور والحسود؟ أيجوز بلوغ درجة توجيه الأمر للموت من خلال خطية "فاتئد".

إن طلب التأني، والتمهل من خلال فعل الأمر "اتئد"، نرى بأنه منطقي في إطار نسق "الذكورة"، ونسق الأنساق "فقد السلطة الذكورية في المجتمع المغربي"، لنفهم بذلك حقيقة الاتهامين الذين وجههما الشاعر إلى الموت وهو القائل "أصبت عين المها بالرمد"، و"أهضت جناح المجد"، وذلك على مستوى الشطرين السابقي الذكر، ونفهم هذا في إطار إرجاع الوحدات إلى أصل دلالتها وذلك حسب النسق الذي اشتغلت في إطاره، ف: الطفل / محمد / الذكر / القمر / الولد هو عين المها، وقد أصيبت عين المها بالرمد، والذكر / الطفل / المحمد /.. هو جناح المجد وهذا الأخير قد أهيض، ومثلما أصيبت عين المها بالرمد، وأصيب جناح المجد بالإهاضة، كذلك أصيب الولد / الطفل / الذكر / القمر / المحمد بالموت، وبذلك فقدت الذكورة، وما فقد هذه الأخيرة إلا السبيل لفقد السلطة الذكورية في المجتمع، وعليه، نقول بمنطقية النتيجة التي ثبتها الشاعر في نيسجه النصي حين خاطب الموت بفعل الأمر" اتئد "، ومما ينبغي التنويه به أنه لن يتحقق هذا الأمر إلا في إطار تغييب الأنساق الدينية؛ لأن النصوص التي تأتمر بسلطة الديني لها خطية "إنا لله وإنا إليه راجعون" مصداقا لقوله تعالى: ﴿الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون﴾ (**القرآن**، 1424**هـ** ، **صفحة البقرة الآية** 156)

لقد انتعشت "فاتئد" في النسيج الشعري من القصيدة في إطار أنساق الذكورة ونسق الأنساق فقد السلطة الذكورية المزهرة بدورها في إطار سطوة أنساق الأعراف الاجتماعية بما هي عادات وتقاليد، هذه الأنساق الاجتماعية التي تحتفي بالذكورة وتتهدد فاقد السلطة الذكورية بمجموعة آثار منها "أبو البنات"، هذه الآثار الاجتماعية وغيرها ضارة بالفرد الذي يأخذ بالأنساق الاجتماعية الممجدة للأنساق الذكورية حيث النتيجة الحاسمة كما أقر بطل نجل الفقير: "أبي وعمي...لم ينجبا إلا البنات، لذلك كنت في المنزل أكثر سعادة من معظم أترابي بين أخوتهم" (فرعون، د.ت ، صفحة 28)، وبالتالي تأتي مع ابن الخلوف منطقية رفض صنيعة الموت، ومهاجمته، واتهامه، وتوجيه الأمر إليه.

ومن زاوية أخرى تفصيلية، وعبر مسرب الذَّكَر الذي يمثل عين المها، جناح المجد، ركن الفخار، ...إلخ، تتعرى بعض الحقائق مع الروائية آسيا جبار في إطار السياق الاجتماعي وذلك حينما اشتغلت في فضاء المتخيل السردي (Djebar, 2012)على رصد صورة صاحب السلطة الذكورية / الأب، وهو يمسك بيد وريثه / الابن، وهما يمشيان مترافقين على طول الطريق في المدينة حيث الذكر مع الذكر، تعززهما السلطة الأبوية لقد شكل هذا الحدث السردي في أنموذج آسيا جبار الصورة الأنموذج التي تنتج جمالا لا تدركه إلا العين الاجتماعية، هذا الذي كان يفترض أن يتجسد في حياة ابن الخلوف حيث يمشي الشاعر وهو يمسك بيد ابنه أمام أعين أفراد المجتمع من شيوخه، طلبته، وجهاء المجتمع (**الطمار، د.ت** ، **صفحة** 99)، ومن نتائج هذه الصورة هو ميلاد التباهي بالسلطة الذكورية أمام المجتمع؛ لأن هذا الأخير يحث على صناعة هذه الصورة، فضلا عن تفخم الأنا عندما تمسك بيد الذكر الصغير في عرض الطريق، وذلك بسبب تتويج الذكر بتاج الذكورة فيتباهى بها جمالا، سندا، عزوة، وجاهة، مكانة، عزة..إلخ؛ لأن الذكر حسب العرف الاجتماعي يهب الذكورة يحمل لقب الأنا المتضخمة حيث ابن الخلوف أنموذجا، يتولى مهام رئاسة استمرارية اللقب في العقب، والذكورة بما هي خلف تتحمل أعباء حمل لقب السلف، الذكورة هي سبيل استمرارية النسل، وبقاء الذكر في المجتمع، وبقاء راية اللقب مرفوعة في سماء الفخر، إنه التأكيد على

استمرارية تفعيل السلطة الذكورية من السلف إلى الخلف، كما تتعزز أهمية هذه الصورة في العرف الاجتماعي عندما تلتقطها الذاكرة الجماعية وتحفتظ بهذه الصورة في الذاكرة الجماعية لتستذكرها عند الطلب والحاجة، والمقطع السردي لآسيا جبار يشهد ويثبت ذلك، أن الشاب ما عُرف انتسابه إلا بعد استحضار تلك الصورة التي كانت مستلقية في الذاكرة الجماعية، وقد التقطت في الماضي للشاب، عندما كان يسير في الطريق مع والده (Djebar, 2012)

في إطار فهمنا للأنساق المضمرة التي أولناها ثقافيا من القصيدة، نتبين منطقية ما طرح من إصابة الرمد عين المها، وكسر جناح المجد، وهدم ركن الفخار، وجدع المارن الأقنى، ...إلخ، طالما أن النص يشتغل تحت إمرة بكائية فقد السلطة الذكورية داخل المجتمع المغربي في القرن الثامن الهجري لتغدو صورة مقبولة تحت رعاية وصايا الأعراف الاجتماعية وما تنص عليه في إطار حياض أقاليم الأقاليم، فنتبين منطقية تغييب صفات المرثى حيث عدمت لها رسما لخطى الأنموذج التراثي، وها نحن سنسائل النص عن خطيات طول الابن، صفات الابن، شكل الابن، أعمال الابن، ومجموع سلوكاته المتباينة بين مشاكسات شيطانية، وحركات ملائكية، وضحكات بريئة في لؤم طفولي، علينا أن نتذكر أنساق القصيدة إنه التغييب للابن والذي مرادفه فلذة الكبد، وما يبقى في فضاء القصيدة للمقروئية في نهاية المطاف غير بكائية ما بعد آخر الليل حيث ولدٍ / محمدٍ / قمرٍ / عين المها / جناح المجد / الأنف الأقنى..، بكائية فقد الذكورة وبكائية فقد السلطة الذكورية في المجتمع المغربي.

5. خاتمة

هكذا نصل إلى أن ابن الخلوف القسنطيني، قد أنتج بكائية ما بعد آخر الليل وفيها يمكننا مكاشفة مجموعة من الأنساق الثقافية المضمرة في النسيج الشعري وهي تخص البيئة المغربية القديمة، منها أهمية نسق الذكورة، وكذا سطوة هذا الأخير في المجتمع ومدى تغييبه للآخر، حتى تظهر للعيان الأنا الذكورية مستفحلة ومهينة في النص والمجتمع، فضلا عن بكاء الذكورة لفقد السلطة الذكورية في المجتمع المغربي، فترتسم بذلك كله حدود البكائية عند ابن الخلوف في صورتها الكلية وهي تعكس جوهر العقلية المغربية حسب تقديمات الأعراف الاجتماعية التي لا يخرج عنها أحد. وبهذا نرى بضرورة الاحتفاء بنصوص الأدب المغربي القديم مقاربة لمكاشفة المزيد، فضلا عن إقامة دراسة موازنة أساسها تبيّن الفروق بين الأنساق الثقافية في النصوص المغربية القديمة والمعاصرة، وبيان الثابت والمتغير فيها.

تضارب المصالح

يعلن المؤلف أنه ليس لديه تضارب في المصالح.

قائمة المصادر والمراجع بالعربية

1. ابن ثابت حسان. (د.ت). الديوان . بيروت : دار الكتب العلمية .

2. الخنساء. (د.ت). الديوان . بيروت : المكتبة الثقافية .

3. الطويلي أحمد. (2004). الأدب بتونس في العهد الحفصي (981-625هـ/ 1574-1227م). تونس : مركز النشر الجامعي .

4. القرآن. (1424هـ). القرآن الكريم . دمشق : دار المحبة .

5. أنيس المقدسي. (2000). الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة . بيروت : دار العلم للملايين .

6. بينيت طوني. (2010). مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع . بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية .

7. خريسان باسم. (2006). ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي . دمشق: دار الفكر.

8. شهاب الدين بن الخلوف. (1988). الديوان . تونس : الدار العربية للكتاب .

9. شهاب الدين بن الخلوف. (1988). الديوان . تونس : الدار العربية للكتاب .

10. عباس بيومي عجلان. (1989). من أدب الرافعي ومعاركه . الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية .

11. محمد بن عمرو الطمار. (د.ت). تاريخ الأدب الجزائري . الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .

12. محمد عبد الله الغذامي. (2001). النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

13. مولود فرعون. (د.ت). نجل الفقير . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية .

المراجع الأجنبية

1. Barthes, R. (1970). S / Z . Paris: Seuils.

2. Djebar, A. (2012). Les enfants du nouveau monde . paris : points .

كيفية الإستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA

العارم عزّاني، (2022)، مكاشفة مع الأنساق المضمرة لبكائيّة ما بعد آخر اللّيل- مقاربة ثقافيّة تأويليّة في مرثيّة ابن الخَلُّوف، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 14، العدد 02، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، الصفحات: 171-179.