



مجلة النقد الأدبي

فُتُوح

مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد

سلطة الجذور

الذات والعالم والمطلق

ما الشعبي في المعتقدات الشعبية

بنية سوسيو لوجيا بورديو ومنطقها

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

نص وقراءتان: وكالة عطية

بين لسان الورق والمهمشين روائيا

محفوظات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس

البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال

شخصية العبد: سهير القلماوي في شهادتين

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

محور العدد:

الثقافة الشعبية والحدائثة

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

شماره ثبت ١٠٢٣٤٠

تاريخ ٢٠١٤/١٤/١٣٨٥

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

رئيس التحرير
هدى وصفى

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
محمود نسيم

السكرتارية
آمال صلاح
محمد سعد شحاته

جمع وتنفيذ
أمل على

العدد رقم ٦٠

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة



مركز تحقيق وتطوير علوم إسلامي

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصاً وافياً.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال (قصة جابر وجبير)

عبد الجليل مرتاض

أول ما يواجهنا الراوى رقم واحد بعد حمد من الناسخ، بهذا المقطع المركب المتداخل الذى لا يخلو من توظيف أوهام فى صورة حقائق، مما يجعل المتلقى الذى يريد أن يتعامل مع هذه المدونة تعاملًا سيميائيًا أو شبه منطقي يشعر بتعب ثقيل وهو يقرأ أو يعيد قراءته لهذا المقطع المركب من مقاطع بعضها منتال، وبعضها الآخر متشابك ومعقد. حتى أننا لو قصرنا حديثنا عن هذا المقطع وحده من بين المقاطع الأحد عشر التى تتكون منها القصيدة الأولى والتى تشكل مدخلا رئيسيا للملحمة الهلالية لكاد وحده يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعويل على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقين. وحتى لا نجعل المتلقى يعيش معنا أيضا فى تحاليل وهمية فى هذا المدخل، فإننا نسجل له ما راسلنا به الراوى (رقم واحد) مع تصرف منا فى عزل الجمل بعضها عن بعض.

قال الراوى : المقطع (١).

- (١) بعد وفاة الزير أبى ليلى المهلهل.
- (٢) وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامراً.
- (٣) وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشرف العرب.
- (٤) فولدت له غلاما فى الليلة نفسها التى مات فيها جده الجرو.
- (٥) فسماه هلالاً وهو جد بنى هلال، وكان متصفاً بالفضل والأدب.
- (٦) ولما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة بديعة فى الجمال.
- (٧) فولدت له غلاما سماه المنذر.

المقطع (ب)

- (١) واتفق أن هلالاً زار مكة فى أربعمائة فارس.
- (٢) وطافوا حول البيت وتشرف بمقابلة النبى المختار.
- (٣) فأمره النبى (ص) أن ينزل فى وادى العباس.
- (٤) وكان النبى يحارب بعض العشائر المعادية له.
- (٥) فعاونه الأمير هلال، ومدّه بالعساكر.
- (٦) وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل فى الهودج.
- (٧) فلما رأته حول القتال، ومصارعة الأبطال.
- (٨) حولت راحلتها لتبتعد عن القتال.
- (٩) فشرّد بها الجمل.
- (١٠) فدعت على الذى كان السبب بالبلاء والشتات.
- (١١) فقال لها أبوها: ادعى لهم بالانتصار.
- (١٢) فهُم بنو هلال الأخيار، وهُم لنا من جملة الأحياب والأنصار.
- (١٣) فدعت لهم بالنصر.

١٤) فننذ فيهم دعاؤها بالتشيت والنصر.

المقطع : (ج)

- ١) ثم رحل الأمير هلال إلى وادي العباس . وعسكر في تلك النواحي .
- ٢) ولما سمعت به العربان تواردت إليه من جميع الجهات .
- ٣) فكثرت عنده الأصحاب والأنصار .
- ٤) وكان له ولد حلو الشمائل . وكان فارسا مشهورا وبطلا عنيدا . اسمه المنذر .

نحن أمام مستهل صغير، لكنه مهم وخطير في آن واحد، لأنه يمثل المنطلق الشفوي لبداية البناء الملحمي لقصة بني هلال. ونحن هنا حائرون ومترددون في الكيفية التي نواجه بها هذا النموذج النصي. إننا سنواجهه بقراءة لسانية. لكن ما هي القراءة اللسانية العلمية التي نعامله بها؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلية بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر (indice) مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية حسب إتجاه بويصنص؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذي لاشك فيه: ما نحن إلا متلقون نصا بكرا يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللامدرك، وقراءتنا ينبغي أن تتفاعل معه بشكل متواز من الخارج كلما رغبتنا في صد المجهول وبيان المرثى من اللامرثى أو الحقيقة من الخيال، لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بني هلال - كما تراءى لي - يرمون إلى تحويل مجتمع بدائي ذي دلالة باردة أو منسية في طي مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربي متحد متحضر في سيادته ذي دلالة حارة، حاول هؤلاء أن يجسدوها في الامتياز الطبقي الاجتماعي داخل نظام ديني وسوسيو - ثقافي جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هي في سيرورتها المتبدلة.

إننا لا نرغب في زحزحة الراوي (رقم واحد) لنجبره على قول ما لم يكن في خلدته أن يقول، ولكننا في الوقت نفسه نتبناه بوصفه نصا منتجا وخلاقا غير خال من مميزاته الإبداعية. ولا من طابع الذات أو الذوات التي أبدعته كنظام لغوي من الدلائل له كيانه الخاص هو ماسمي بقصة بني هلال. وليس أي شيء آخر. وهمتنا هو محاولة كشف وظيفته السيميولوجية أي البحث عن العلاقة "التي تربط الدلائل. وتمنح كل دليل وظيفة نوعية متميزة"^(١).

إذ إننا سنتعامل مع مقاطعه تعاملا اعتباطيا نسبيا. لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانية ثابتة في دلالتها الوهمية أو التوهيمية، وينبغي تفادي التدخل في دوال المقاطع حين نبيح لقراءتنا الاعتداء على هذه الإشارة محاولة منا لنقلها من الثبوت الروائي التوهيمي إلى التحول التاريخي أو السوسيو - ثقافي أو الديني. لا لتبديل هذه الأوهام بحقائق، ولكن محاولة منا لإقامة التضاد والفوارق بينها حتى تكشف نفسها بنفسها. لأن محاولة الراوي (رقم واحد) التي رجا من ورائها إلى تضليل الرأي التاريخي والشعبي العام عبر إحالته على سياقات دينية ومراجع تاريخية وصلات قرابة مغلوطة في جانب منه. هي التي أباحت اليوم لنا هذا التعدي اللامشروع على ثبوت مقاطعه المزعومة. ولما كانت الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل، فإننا لا نبتعد عن اتخاذ مبدأ السببية حافزا من حوافز ردع دواله الاعتباطية المتنافية في كثير من عناصرها الروائية وعالمها السوسيو - ثقافي الخارجي مع مداليلها التاريخية وعالمها الداخلي.

ومع ذلك. نعامل هذا الراوي الذي كان له شرف الاستهلال من خلال الوحدات اللسانية الدالة التي راسلنا بها. ولما كان التلازم بين الدال والمدلول في أية رسالة لغوية أمرا مفروغا منه، فإننا نعامله بالمقابل فيما يخص الأحداث التي اعتمد عليها وملابساتها المنطقية أو الزائفة.

واتجاهنا للتعامل مع نصنا تعاملا تزامنيا باعتباره منظومة قائمة بذاتها، لن يمنعنا من تفكيكه وإعادة تكوينه وفق مقارنة بأضداده وفوارقه. لأن الوظيفة الأساسية للغة على حد مفهوم مارتيني، تكمن في التعبير عن التجربة الإنسانية^(٢). ونحن لا نستطيع أن نتجرد من تجربتنا

الموضوعية أو التي نعتقد على الأقل أنها موضوعية. لنذوب في ذوات الآخرين. ولا سيما ما يتعلق براوينا (رقم واحد) هنا.

ذلك أن راوينا صاغ لنا نصا "لا واعيا" بمصطلح جاك لاكان، إذا ما قابلناه مع الأساطير المرتبطة بالثقافة لدى بني هلال وعلاقتهم زمكانيا بالآخرين، لأن هذا الراوى ينظر إلى هذه الأشكال الصياغات ليست أكثر من علامات مكتوبة تعنى ما تعنى من أشياء أو لا تعنى شيئا.

إن راوينا فى موقعه الأولى الإستراتيجى له من القوة بمكان حيث يحول قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية أنثروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضى الزاهية مروراً بالطبائع الجاهلية إلى تصورات يشتقها من أحداث إسلامية مقدسة. وبين تأملاته الدينية الميتافيزيقية. مضيفا إليها معلوماته الشفوية أو "الحلقائية" الأسطورية المغذاة بالخيال الشعبى الجامح البرىء الذى تركه يتداعى فيما بينه وبين نفسه حرا فى فضاءاته من هنا إلى هناك مستقيما. وفى خطاباته اللواعية المتشابكة والمتعددة، والتي هى على تعددها وتشابكها ذات صلة ثقافية حميمة بأنساق رمزية مثالية من الأساطير والخرافات. يمكن ملاحظتها من خلال قصص الراوى وسرده للأحداث الهلالية البدئية. إلا إذا اتخذنا مبدأ ليفى شتراوس الذى يفسر التقاليد الشفاهية للمجتمعات البدائية بطريقة لا تاريخية. على "أن التاريخ. عنده. يعاد تأسيسه كلما حُكيت الأسطورة أو استرجع الماضى"^(٣). الأمر الذى يمكننا من قراءة التراكيب أو المصوغات اللغوية لمقاطع هذا المستهلك من مدونتنا المعروضة سلفا للعمل بوصفها مجرد علامة فقط، وليست بوصفها علامة للفكر تبعا لنظرة سارتر الشائعة. ولا ننظر إليها نظرة مادية وفق ما تذهب إليه إحدى الرؤى الماركسية التى تحاول "إدراك الصلة بين الدال والمدلول فيما هو واقع. أى فى العلاقات الفعلية"^(٤). ولا نعامل نصنا أيضا كما زعم رولان بارت بأن: "كل ثقافة هى فى جميع أحوالها نوع من الشكل الخارجى للدلائل"^(٥). لأن اتجاهنا مثل هذا يجعل المحتوى الداخلى لهذه الدلائل متناسبا وشكله الخارجى دائما. فإذا كان اللباس يدل على الجاه والطبقة الاجتماعية أحيانا. فإن شكلا خارجيا لشيء مهرب (ممنوع) مثلا لا يدل عليه مطلقا. وهو عند مهربيه مظهر أو سلوك ثقافى خاص بهم. ولكنه ليس دالا عليهم. وعلى مستوى مجتمع لغوى واحد هناك خطاب لغوى مسموح به عند فئة وغير مسموح به عند فئة أخرى. ويصح التصريح به أمام جماعة. ولا يصح التلغظ به أمام جماعة ثانية. .. إلخ. وليس فى ذلك من شيء إلا لكون الظاهرة الثقافية ليست فى جميع أحوالها التواصلية نوعا من الشكل الخارجى للدلائل. ولسنا هنا نتجاهل العادات الثقافية الاجتماعية للتواصل. كما أن المستويات اللغوية التى لا يخلو منها مجتمع لغوى تزيدنا اعتقادا بأنه يمكن عكس قول بارت السابق: أى كل ظاهرة ثقافية فى جميع أحوالها نوع من المحتوى الداخلى للدلائل. فالإعلام اللغوى لصناعة يابانية توافق لدى الزبون محتواها الداخلى غير مبال كثيرا بإبراز الرسوم وتلوين الأشكال، بينما يقف الزبون نفسه مترددا أو كالتحفظ إزاء مصنوع غير يابانى. وخاصة إذا كان من إنتاج ما يسمى بالعالم الثالث حتى ولو كان فى شكله الخارجى أبهر من الشكل الخارجى للمصنوع اليابانى. ثم إن زعم بارت يقودنا إلى التسليم بما حكااه راوينا فى نصنا أو بما ينسجه رواة آخرون فى قصتنا كلها. فالراوى يستخدم مستويات مختلفة هنا من الأبنية الحكائية الرمزية حينما أو الما فوق طبيعى أحيانا أخرى. ومهمتنا لا تقف عند حد أشكال القصة الخارجية على أنها الظاهرة الثقافية السليمة أو الجوهر المفقود.

تحليل البنى التكوينية : المقطع (١) (٧-١):

لماذا يفتح الراوى ملحمة بنى هلال بهذا التركيب العجيب؟ "بعد وفاة الزير أبى ليلى جد المهلهل؟" وما علاقة المهلهل فارس تغلب وشاعرها بوضع امرأة الأوس للغلام عامر بعد موته هو؟ ليس المهلهل أبى أحد من العرب إلا من قبل ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم^(٦). إن عامرا الحقيقى ليس إلا ابنا من أبناء صعصة بن معاوية. لكن عامرا هذا ولد فعلا للغلام هلال بن عامر بن صعصة بن معاوية، كما أن هلالا يعزى له أنه خلف أولادا تاريخيين (شعثة، ناشرة، نهيكه).

عبد مناف) لكنه لم يلد قط غلاما اسمه المنذر الذى منه ستكون أول حبكة قصصية لسيرتنا، ومهلهل هو ابن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو ابن غنم بن ثعلب بن وائل.. وبنو تغلب أجداد الشاعر لايتلاقون نسبا مع بنى هلال إلا فى نزار ابن معد الذى منه مضر وربيعه، أى الشخصية المستهل بها (المهلل) ربيعى. بينما الهالليون مضيرون. حتى وإن كان الربيعون يتلاقون نسبا مع مضر فى أمهم هند بنت أذ بن طابخة بن إلياس بن مضر^(١). ولكن هذا التقاطع النسبى مع ذلك سيكون له شأن مؤثر على بداية المسار القصصى لهذه الملحمة. أما أوس هذا الذى جعله الراوى جدا أول فى الملحمة لبنى هلال، فليس له من حيث صلة القرابة الأبوية علاقة بهم على الرغم من أنه جدهم فى الرواية. لكننا نبهنا فيما سبق بأننا نتعامل مع الدوال أو الأشكال الخارجية لنصنا بوصفه مجرد علامة. حتى نتمكن من زحزحة استقرارها الذى قد يوهمنا بأشياء ثابتة أو عكسية. وعليه فالأوس تاريخيا قد يكون الأوس بن تغلب الذى هو ابن وائل. وله أخوان: غنم وعمران وهكذا فإن أبا الأوس (تغلب بن وائل) يعد الجد التاسع للمهلل ومرورا بغنم وليس بأوس شقيقه. ومما يدعم كون الأوس ابنا لتغلب قول تميم بن جميل الذى كان ثائرا على المتوكل^(٢):

يَعِزُّ عَلَى الْأَوْسِ بْنِ تَغْلِبٍ مَوْقِفٌ يُسَلُّ عَلَى السِّيفِ فِيهِ وَأَسْكَتْ

إن الوحدات الدالة فى هذا المقطع تتميز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين (مارتينى). وبالسببية التواصلية شبه المطلقة. كأن العلاقة لا تتم بينها فى مرحلة ثالثة إلا بعد شرطها عقدا قصديا بين دالها ومدلولها. وهى تؤسس لمنظومتها اللغوية كونا نحويا دلاليا نوعيا. وهو عبارة عن التصاق وارتباط تاليها بسابقتها فتتداخل وتتفاعل فيما بينها وبين المجموع الذى تكونه لتبدأ فى تأسيس العينة البنيوية الأولى لقصة بنى هلال.

ولعل هذه السببية تتضح أكثر لو فككناها فى جدول كالتالى:

الدوال	المدلول	العلاقة بينهما
الدال الأول	المهلل	يموت (وفاة)
الدال الثانى	غلام اسمه عامر	امراة تلد (ميلاد)
الدال الثالث	بلوغ سن الرجولة	يتزوج (زواج)
الدال الرابع	وفاة الجد	امراة تلد (ميلاد)
الدال الخامس	جد بنى هلال	تسمية
الدال السادس	كِبَرُ أو بلوغ	يتزوج (زواج)
الدال السابع	غلام اسمه المنذر	امراة تلد (ميلاد)

ويظهر لنا من الجداول أعلاه:

(١) أن شخصيتين تتوفيان.

(٢) أن ثلاث نساء يلدن.

(٣) أن رجلين يتزوجان.

لكن كيف تلد إحدى النساء الثلاث بدون علاقة جنسية معلنة مع أن ولادتها جعلت فى القصة مشروعة (وضعت امراة الأوس ..). فوظيفة الزواج الأولى الغائبة هى التى تشكل الخاصية البنيوية لهذا المقطع. أما الزوجان الباقيان فهما وظيفتان متشابهتان للوظيفة الأولى. وإن قام بهما شخصيتان متباينتان (عامر، هلال). وعليه فيمكن تلخيص هذه الوظائف التى أنجزت وفق حوافز طبيعية بأنها ليست أكثر من ثلاث وظائف (وفاة، ولادة، زواج) من بين التراكيب السبعة.

بنية الخطاب فى المقطع (١):

إن أول ما يطالعنا من خطاب هذا المقطع الملحمى الاستهلالي أنه خطاب يجنح منذ البداية إلى البعد الفانتزى. فهو يبدأ بتعداد أفراد العائلة الهلالية دون ذكر لاسم بطل معين إلا فى التركيب الرابع من المقطع (ج) ممهدا له إشارة فى التركيب السابع من هذا المقطع. وكأنه خطاب يرغب فى جعل هذه العائلة كلها أبطالا يتبادلون أدوار البطولة خلفا عن سلف بحكم السيرورة الزمنية والقضاءات المتناثية. عبر القصص الاثنتين والخمسين كلها ليكون فى النهاية بطل واحد. ليس الأمير دياب، ولكنهم جميعا بنو هلال.

إن الراوى (رقم واحد) بادخاله عناصر تاريخية فانتستىكية واقعها مزيف داخل مسرح أحداث الرواية كتوظيفة للشاعر الفارس المهلهل ينسب بفقده الحسى بالزمان والمكان. إذ فلا الشاعر كان يقيم مع بنى هلال. حيث كان يقطن على شاطئ الفرات من أرض الشام^(١). بينما عرف بنو حرب أحد بطون بنى هلال بأنهم كانوا مقيمين بأرض الحجاز^(٢). ولا من حيث الزمن الذى لم ينظر إليه الراوى بعين الحسم والجد. إذا اعتبرنا الفرق الشاسع بين هلال والمهلهل حيث يتلاقى هذا الأخير مع جده ربعة بن نزار فى المرتبة الثامنة عشرة. بينما يتلاقى هلال فى جده مضر بن نزار فى المرتبة الحادية عشرة تبعا للتسلسل الحسابى النسبى من زمن الرجلين إلى زمن ربعة ومضر.

هل هو خطاب ترويحى من هذا الراوى الذى عبث بقيمة الزمن أم لجأ قصدا إلى توظيف هذه الشخصية على أن المهلهل له ذكر جميل. ونسب كريم.. فى العرب؛ لعلنا نجد تفسيراً لهذه الغرابة لو ربطنا هذه الشخصية بالشعر. فهو أول من قصد القصائد وذكر الوقائع. وقاد حرباً ضروساً دامت أربعين عاماً بين بكر وتغلب بشأن قتل بكر لأخيه كليب. ولأنه خال أمير الشعراء امرئ القيس، حتى إن الفرزدق قال: "ومهلهل الشعراء ذاك الأول". ولأنه جد عمرو بن كلثوم الفارس الشاعر الذى قتل الملك الطاغية عمرو بن هند فى مجلسه وقصره. ولأن العرب كانت تقول فى أخيه القتيل: "أعز من كليب وائل" .. و .. و .. و

بالتملى فى هذه الخطابات الفانتستىكية الجاهزة التى لم يرهق الراوى نفسه كثيراً فى خلقها. يميل بنا الاعتقاد إلى أن الراوى كان له قصد ملحمى وأسطورى من توظيف هذه الشخصية المرتبطة أساساً بالتطور الفكرى العربى الذى كان يمر عبر اللغة أى الشعر. حتى إن أفانسييف يقول: "ولكى نبين كيف كان إبداع الأساطير أمراً ضرورياً وطبيعياً لا بد أن نرجع إلى تاريخ اللغة"^(٣)، بل من الغريب جداً أن نجد إحدى نظريات هذا الفولكلورى الروسى الكبير تتناسب وموقف هذا الراوى من توظيفه للمهلهل إذ يقول: "إن دراسة مراحل تطور اللغات فى الآثار الأدبية المتبقية قد أدت بالفلولوجيين إلى القول بأن الكمال المادى فى لغة ما يتناسب عكسياً مع مراحلها التاريخية. وكلما كانت الفترة التى تدرس موعلة فى القدم كانت مادتها وأشكالها أكثر غنى. وكان نسقها أكثر تنظيماً. وكلما تقدمت نحو المراحل المتأخرة يزداد الإحساس بالتشتت والتشوه اللذين يصيبان الحديث الإنسانى فى تطوره"^(٤). حتى أن كان هذا الفولكلورى قد تورط فى نظرية ماكس مولر بشأن تخلق اللغة أو تكون الأساطير التى ترجع أصلاً إلى مرض اللغة بعدما تصبح المعانى الأولية للحديث القديم غامضة ومبهمة.

أما بسلاييف الذى يرجع أصل الشعر مباشرة إلى تطور اللغة نفسها فيقول: "فى المراحل الأولى من وجود شعر الملحمة كان الناس يحتفظون بكل الأسس الأخلاقية لقوميتهم فى اللغة والأساطير اللتين كانتا مرتبطتين أشد الارتباط بالشعر والقانون وقواعد السلوك والعادات الاجتماعية. ولا يذكر الناس أنهم قد اخترعوا يوماً أساطيرهم أو لغتهم أو قوانينهم أو عاداتهم واحتفالاتهم. فقد دخلت كل هذه الأسس فى صلب وجودهم الأخلاقى باعتبارها هى الحياة عينها التى عاشوها خلال القرون الطويلة فيما قبل التاريخ باعتبارها الماضى الذى يقوم عليه نظام الأشياء فى الحاضر وتطور حياتهم فى المستقبل"^(٥).

إن راويها الذي كان مؤمنا بنسخ حاضره من بعض ماضيه. المؤسس على تقاليد ثقافية وصفات أخلاقية كان واعيا في نهاية الملحمة الهلالية قبل بدايتها بأنها ستكون إبداعا مزيجا بين شعر ونثر. وكلما كان الموقف دراميا أو ملحميا إلا عمد الرواة على تعددهم إلى الخطاب الشعري مثلما فعل المهلهل تماما في وقائعه التي ذكرها بعد مقتل أخيه.

وهناك أمر آخر قد يكون عنصرا ثانويا. ويتعلق بما فسره النقاد العرب القدماء لاسم مهلهل. سمي كذلك لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه^(٥) أو خفته. والرواة الشعراء في الملحمة الهلالية ينحون هذا النحو في أشعارهم بصرف النظر عن فنية أو لا فنية الشعر الشعبي هنا. ولكن وصفا آخر للأصمعي لشعر المهلهل بأنه كان يهلهله أى يرققه ولا يحكمه^(٦). يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبي. خاصة أن كلا الفنين روى شفاهيا.

ولعل هناك شيئا آخر قد يكون أغرى الراوى بإقحام هذه الشخصية هو أنها من حيث الوحدات الصوتية تنسجم مع "هلال" فكلا الاسمين مشتق من جذر واحد (هل).

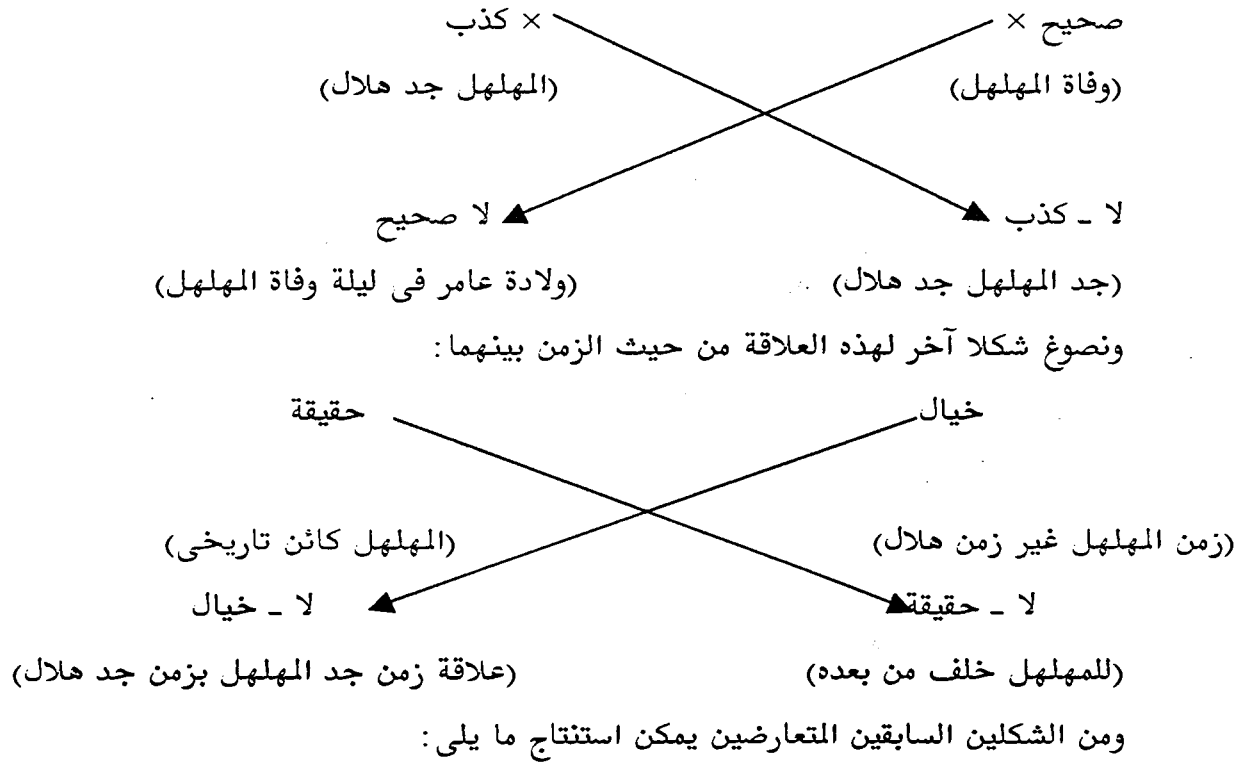
وعليه. فليس اختيار الراوى (رقم واحد) لاسم هلال أبا لأول بطل هلالى (المنذر) إلا رمزا لما يدل عليه هذا الاسم في بنيته التحتية من خلال بنيته الفوقية. فهلال السماء معروف كأنما الراوى يحب أن يرى بنو هلال أينما اتجهوا مشرقا أو مغربا. تماشيا مع القيم العربية البدائية اللامركزية. فهى قيم لا تؤمن بنفوذ سلطة مركزية قوية إلا من خلال نفوذ فضائى متحرك يسخر بطلا خياليا أو يصبغ عليه مقاربات تجمع بين الحقيقة والخيال كشخصية هلال هنا. وليس من أجل التسلية والسمر والبلادة بغية جلسات ليلية كما فى الخرافات الروسية العجيبة على لسان ناس وحيوانات، ولا كالميثولوجيات اليونانية التي غالبا ما تنزل أساطيرها من السماء إلى الأرض. ولا حتى ك بعض القصص الشعبية العربية الأخرى كقصة ألف ليلة وليلة. فقصتنا من خلال هلالها المرئى فى كل سماء أنها لا تريد أن تتقوقع فى حيز مكاني معين خالد دون آخر إلا بقدر ما تقدر له من حيز زمانى. فالفضاءات فى قصتنا لها أعمار محددة لا تستقدم ولا تستأخر. لكن كلما استشعر الفضاء فيها بحتمية الفناء أو العجز أمام ظروف خارجية طارئة سواء كان مصدرها الطبيعة التي لا تقهر أو من سلطة أو مجتمع. ولا عجب فى هذا وقد رأينا أول حبكة تكون نتيجة خلاف بين سلطة الأب وصراع الابن. فيتحول الابن المنذر إلى فضاء آخر. وحين زوحم فيه اتجاهه وجهة نائية ليوسع الفضاء على نفسه وعلى أتباع مجتمعه القبلى وليتحرر من سلطة الأب التقليدية المركزة وزعامته شبه الصوفية المقدسة.

ومن علامات "هلال" أيضا أنه السنان الذى له شعبتان. كان العرب يعتمدونه سلاحا فعالا لاصطياد الوحش، أو هو ضرب من الحيات التي تدب فى كل موقع من الأرض" .. فهذه العلامات تدلنا سيميوطيقيا على أن الراوى (رقم واحد) فى التوظيف كان واعيا بالمجال السيميائى الطبيعى. فهو عمل على أن يؤسس من البنية السطحية لهذه المشتقات انعكاسا مباشرا لما تعنيه على مستوى البنية العميقة. وكانت هذه إحدى عادات العرب تسمية ولدانهم بأسماء ذات علامات سيميوطيقية مستوحشة. لأنهم يسمونهم لأعدائهم. خلافا لعبيدهم الذين يكونونهم لأنفسهم.

وبالرجوع مرة أخرى إلى الوظيفة الرمزية المقابلة التي شحنت بها هذه العلامة (هلال) فإنها تعنى كذلك الماء القليل فى أسفل الركى أو الغديره أو هى تفيد الرحى إذا انكسر بعضها^(٧). ونجد أنفسنا أمام خطاب من الفاقة والمجاعة والحرمان. باعتبار المجاعة والظما يشكلان خطرين يهددان استمرار النوع البشرى. فالمجاعة إحدى الصور الرهيبة التي لم تكن تباين مخيلة الذاكرة الإنسانية البدائية المجردة من اعتماد أى تموين خارجى. وإذا كان الخطاب الأول مطبوعا بالحماس والخيال. ولا مركزية الزمان والمكان. فإن الخطاب الثانى أبعد وأعمق من الأول. لأنه خطاب سيميائى يأبى أن يتعرف عالمه الممثل فى موضوع (هلال) اللغوى فى حد ذاته بوصفه علامة لغوية عارضة. بل يريد أن يحددها ويتعرف عليها فى علاقتها بالعلامات الأخرى التي

تختلف وتتعارض معه فيه ، وهذا ما حاولنا أن نصل إليه في تحليل علامة "هلال" في الخطاب الثاني . حيث لم نعمد إلى تحليلها مدلوليا وحسب . ولكننا أردنا أن نحلل العلاقة الغائبة المفترضة في علاقة الدال بالمدلول لهذه العلامة التي نستوحى منها شكلية خطابنا في مستوييه : المادى والمعنوى .

ويمكن إجمال علاقة الدوال بالمدلولات التي تربط هلالا بالمهمل من حيث القرابة بالشكل التالى :



الجدول : ١

علاقة الدال بالمدلول	+	صحيح	وفاة المهمل
""	-	لا - صحيح	ولادة عامر فى ليلة وفاة المهمل
""	-	كذب	المهمل جد هلال
""	+	لا - كذب	نزار جد هلال والمهمل

الجدول : ٢

علاقة الدال بالمدلول	-	خيال	علاقة المهمل بهلال
""	+	لا - خيال	علاقة جد المهمل بجد هلال
""	+	حقيقة	المهمل كائن تاريخى
""	-	لا - حقيقة	للمهمل خلف

والعلاقة السيمائية التي نستخرجها من هنا بفضل هذه التعارضات قد تنطلق إيجابية عبر عنصرين سلبيين لتنتهي إيجابية كما فى الجدول الأول أو تتحرك سلبية مرورا بعنصرين إيجابيين لتؤول إلى عنصر سلبي كما فى الجدول الثانى .

إن التوازن البنيوي للظاهرة الدلالية حتى ولو كانت محتملة مسبقا في فن من الفنون. هو الذى يشكل بنية العلاقة الماثلة بين الدال والمدلول فيها. فالعلاقة الجامعة بين هلال والمهلهل فى متننا لا تظهر من سطح الدوال ولا من دراسة مدلولاتها. لكن من خلال العلاقة المتقاطعة بينهما كأنما هى ظاهرة فيزيائية أكثر منها مكونا من وحدات دالة بسيطة. حتى وإن كنا. لانرتاح لهذه العلامات الرياضية. لأنه لا مانع من عكسها إذا لم ننظر إليها نظرة تاريخية.

تحليل البنى التكوينية للمقطع (ب): (١٤-١)

زيادة عن الخاصية اللسانية التي تتميز بها الوحدات الدالة لهذا المقطع كسابقاتها في المقطع (أ) من حيث الحافز أو السببية، ومن حيث كون هذه الوحدات هنا تكتسي طابع متوالية مطردة من العتاصر. يقوم لاحقا على سابقها. فيتمسك السابق باللاحق. ويتداخلان ليكونا في الأخير مجموعا واحدا متماسكا هو البنية ذاتها لهذا المقطع وقراءتنا مثل قراءة المقطع السابق وما بقي من مقاطع تنحو نحو عموديا لأن المعلومات السياقية (السانتغمية) "كما أشار إلى ذلك بارت. ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة. نظرا لأن الدلالة لا توجد في نهاية المحكي. وإنما على امتداده"^(١٨) ويقصد بارت أن المبنى الحكائي يتطور منذ البداية إلى النهاية مروراً بالوسط. فالمبنى الحكائي في مقطعنا هذا مثلا ينطلق من زيارة هلال لمكة ومقابلته النبي. ويمر عبر شرود الجمل بفاطمة الزهراء. وينتهي بمكافأة وهذا على المستوى السطحي السردي أما على مستوى الرموز فالأمر مختلف طبعا.

ونحن لن نستغني في تحليل هذا المقطع من استلهام أي منهج يتلاءم منطقيا وعلميا. ولكننا نحاول ألا نذوب بالزام الحذر والشفافية، فليفي شتراوس مثلا نراه ينتقد "مورفولوجية الخرافة" لفلااديمير بروب الذي لا يخرج عن إطار المدرسة الشكلانية الروسية، بأنها تعتمد على الشكل مع أن الشكل "يتعرف" بمقابلته لمحتوى خارج عنه أما البنية فلا محتوى لها: إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع"^(١٩). واعتقاد شتراوس هذا الاعتقاد المهم في الدراسات النقدية والمعارفية بوجه عام جعله لم يأل جهدا في الكشف عن الحكايات الخرافية بأنها علم بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة التي يعتقد أن تحليلها يتجاوز مسمياتها أو مضمونها"^(٢٠) غير أن هنري لوفيفر الذي يرى أن الأبنية محدودة بينما البنيوية تتجاوز كل الحدود. يتهم ليفي شتراوس "بأنه تجاهل النزعة الرمزية. والكليات الرمزية، والأنساق الرمزية المنظمة. مما أدى به إلى إهمال دور الخيال الفردي والثقافي وأهمية الصور الفنية"^(٢١).

وأظن أن نظرية همسليف التقليدية اللسانية التي تفرق بين شكل المحتوى وماهيته من جهة. وبين شكل التعبير وماهيته من جهة أخرى تحسم نسبيا هذا النزاع. ثم إن مفهوم الشكل عند الروسيين "هو نعت متواضع عليه أكثر منه تسمية مضبوطة"^(٢٢) على حد قول تودوروف فالشكل عندهم ليس كما انتقده شتراوس. ما دام يواكب عندهم "كل ملامح الأثر الأدبي. وكل أجزائه لكنه لا يوجد إلا كعلاقة بين العناصر وبعضها. أى عناصر مجموع الأثر الأدبي"^(٢٣). ولكن المبالغة الشكلانية يكمن ضعفها المنطقي وهى تعامل ماهيات المحتويات بماهيات الأشكال "أن الوظائف المتماثلة يمكن أن تتحقق بأشكال متباينة وأبنية مختلفة كما يمكن للشكل الواحد أن يشمل وظائف مختلفة"^(٢٤).

والذى نراه أن الشكل لا يقابل فى كل مبنى حكائي بالضرورة محتواه المباشر. لأن القول بهذا الاتجاه يلغى اعتبارية اللغة الإنسانية فى حد ذاتها. ويزدرى بالقوة الخلاقة فى الإنسان سواء تعلق الأمر بالشكل ومحتواه فى عالمها الغائب قبل تخلقهما أم فى عالمها الحاضر بعد صياغتهما فى شكلهما النهائى. ونحن بوصفنا قراء لا يهمنا إلا ما كان حاضرا. لأن الغائب صار من قبلنا ملكا لمن أبدعه. ولكن يمكن أن نخرق هذا الحاضر لنصل به إلى الغائب لنتمكن من إعادة صياغته من جديد فى شكل إبداع تعارضى بعيد عن التقاليد التفسيرية الموروثة أو الرؤى

الإيديولوجية أو المثالية. وعليه فالشكل الواحد لسرد قصصى أو حكاية ما قد يصبح شكلين على الأقل بحيث يقابل شكل مستتر آخر بواسطة الرمز أو الاستعارة أو الاشتقاق.. من تداخلات ثقافية موروثة قد تحدث بصورة لا واعية لدى الراوى آنيا كأن يخول لنفسه الحق فى مقارنة ما هو متباعد أو مباعده بين ما هو متقارب ليكون صوراً جديدة من مقاربات قديمة غير مبال بقديسية المصادر المستلهمة، ومثل هذه البنى تصادف خاصة فى الميثولوجيات والسير الشعبية والفولكلور، أى فى الآداب الشفاهية بوجه خاص. ومن الشكل الثانى المتولد عن الأول توجد البنية الحقيقية أو المحتملة للمحتوى. وفى هذه الحالة يكون المحتوى الأول مزيفا يقصد به الراوى عن وعى أو لا وعى حسب درجته من الثقافة أو حسب خطاب مزعوم. إيهام السامع لأن الآداب الشفاهية لا تكسب غرابتها وفوارقها إلا لأنها تقول حقيقة من اللاحقيقة. وعلى هذا فالدارس لهذا الأثر ينبغي عليه ألا يبالغ كثيراً فى نشدان اللاحقيقة من الحقيقة. فهما خطان متوازيان كتوازي الخيالى باللاخيالى.

إن الراوى (رقم واحد) فى مقطعنا هذا، يريد أن يجعل منا مرسلين لهم مغفلين لما يذكر شرود الجمل بفاطمة الزهراء، فهو يشق هذا الشكل الأسطورى المزيف فى درجته الأولى من شكل تاريخى ودينى معروف من عائشة فى حديث الإفك المشهور فى غزوة بنى المصطلق حتى برأتها سورة النور فى عشر آيات. ودعاء فاطمة المزعوم على بنى هلال بالبلاء ترمز به القصة إلى حقد عائشة على بنى هلال بن أبى طالب، ذلك الحقد الذى بقى دفيناً إلى ما بعد وفاة الرسول. حيث برزت ضده فى الحرب المعروفة بيوم الجمل. وقد يكون استعاره من هذا اليوم نفسه، لأن عائشة كانت تركب جملاً، وبعد هدوء البركان، بركان حقدتها الاجتماعى على الإمام على وهزيمة رجالها وعودتها إلى بيتها بالمدينة تسجد وتقول: "ما ازددت والله يا ابن أبى طالب إلا كرماً، وودت أنى لم أخرج وإن أصابتنى كيت وكيت.."^(٢٥).

إن الراوى هنا أكثر جرأة فى هذا المقطع مما سرد سلفاً. لأنه مهما توغل فى عجائبيات الشكل الأول المزيف فى ذلك المقطع. فإنه ظل ملتزماً بحدود الشرعية الخيالية حيناً والرمز السيميوطيقى حيناً آخر. فهو على الرغم من إرهاقه إياناً فى مطارداته ونحن نحاول أن نستنبط البنية العميقة التى حاول أن يوهمنا بها للأسباب المبينة آنفاً، فإنه كان مع ذلك أقل تحدياً مما سرده علينا فى المقطع (أ). وكأئنا أمام راو ثان يختلف تمام الاختلاف عن نفسه. إذ لم يبال بالقيم التاريخية ولا حتى بالملاحح الدينية، حديث راح يوظف الأسرة النبوية الشريفة كشكل ظاهرى لمحتوى داخلى أبعد مما يتصور القارىء فى أول قراءة له. ومن أجل هذا نبهنا فى المقطع السابق بأن قراءة ينبغى أن تعامل هذا الأثر من حيث المبدأ الاحتياطى بشكل متواز ومن الخارج.

ونحن لا نقصد بالشكل ما يعنيه لدى الشكلايين. ولكننا نريد به هنا العلامة. لكن ليست تلك العلامة اللسانية فى مفهومها السوسورى أو حتى الهلمسلفى، ولكننا نعنى بها فى هذا المقطع كل علامة معارفية أو ثقافية أو اجتماعية.. تنبنى الواحدة منها فوق الأخرى أى بعكس المفهوم البنيوى المعتاد لدى المحللين، وهذا يقتضى أن ندرك اللامدرك العميق من الأشياء أو الظواهر قبل المدرك الفوقى الذى يسرده علينا الراوى بمزاجه. ومن الممكن أن نصوغ بنى العلامات حسب هذا الشكل الذى نتمنى أن يصلح أكثر مستقبلاً:

البنى المدركة	العلامة المشتق منها	عائشة تتخلف عن الركب فى إحدى غزوات الرسول، أو عائشة يقع بها الجمل فى معركة بعد ذلك فى ثورة ضد الإمام على
من المقطع	العلامة المزيفة	فاطمة يشرد بها جملها بعد أن حولته ابتعاداً عن موقع القتال
(ب)	العلامة المشتقة	تحويل راحلة فاطمة فى صورة عائشة رمز لندم هذه الأخيرة أمام الخليفة الرابع. وكرهها لتقاتل الأخوة المسلمين
	العلامة المزيفة	فاطمة بعد شرود جملها تدعو بالبلاء على الذى كان السبب

العلامة المشتقة	دعاء فاطمة في صورة دعاء عائشة الذى كان السبب فى الوقوع بينها وبين النبي فى حديث الإفك
العلامة الحاضرة	ملحمة بنى هلال كما هى فى عالمها الداخلى
العلامة الغائبة	ملحمة بنى هلال فى وقائعها الخام الخارجية

أما الوحدات اللسانية الدالة، علاوة على خاصيتها المسبوكة فى بعضها البعض، فإنها تتميز بما يمكن أن يسمى بالتركيب المزجى بين هذه الوحدات. ففي التركيبين (١ - ٢) نجد التركيب المزجى بينهما هو تشرف هلال بمقابلة النبي فى الفعل (تشرف)، وبين التراكيب (٦، ٧، ٨) نجد التركيب المزجى هو هول القتال... إلخ.

وتمثل الوحدات اللسانية هنا أيضا تطور النواة الملحمية، فهلال كبر وصار بطلا وزعيما، ولكن هذه البطولة أو الزعامة ينبغى أن تكون مباركة روحيا أو دينيا، والحوافز فى هذا المقطع تدعى قيام شخصية بوظيفة فعل ليعقبها مباشرة مكافأة جزاء ما أنجزت:

١- زيارة هلال لمكة والطواف بالكعبة نتج عنها الاجتماع بالنبي المختار، فكان ثم جزاء ان: جزاء روى يتمثل فى هذه المقابلة، وجزاء مادي أن منحه أرضا فى وادى العباس، أما رد فعل البطل فقد كان بدوره إيجابيا حيث عاونه على أعدائه بالعساكر، كأن هناك عقدا مبرما سلفا فى الحدث قبل أن يحدث.

ب - سبب هول القتال ومصارعة الأبطال أن تحول فاطمة الزهراء راحلتها نأيا عن موقع المعركة فشرد بها جملها، وكان رد فعلها سلبيا بدعوى أن الراوى يجعلها تدعو عليهم بالبلاء والشقات.

ج - ويكون جزاء البطل هلال أن يلتمس النبي من فاطمة أن تدعو لبني هلال بالنصر، لأنهم قوم أخيار وأصحاب النبي وأنصاره، فنفذت فيهم دعوتها بالتشثيت لكنه تشثيت يدل على الترحال والتنقل يعقبهما فى كل مرة نصر فى كل مكان.

بنية الخطاب فى المقطع (ب):

ما من شك فى أن خطاب المقطع (ب) خطاب دينى مقدس، فهذا يقابل النبي، وها هوذا النبي يقطعهم (بنى هلال) أرضا بوادى العباس ثم يلتمس من فاطمة أن تدعو لهم بالنصر، وأن.. وأن.. هذا الخطاب نوع من الخرافات العجيبة أو الأسطورية، وإذا كانت الخرافات العجيبة الخالصة تقوم أساسا على عدة مقولات منها السحر، فإن ما يعوض السحر فى هذا الخطاب هو البركة الصوفية التى نالها البطل نتيجة لتلك المساعدة أو الهبة الروحية من النبي وبنته، فضلا عن الشرعية الرمزية التى ترمز بها قطعة وادى العباس لشرعية باقى الأراضى الشاسعة التى استحوذ عليها بنو هلال، كما أن دعوة فاطمة خطاب جذرى ترمز به القصة إلى صلة الهلاليين بشكل أو بآخر بالنبي، هذه الصلة التى تبقى متصلة فى أصلابها من بنات النبي.

إن البطل هو جد بنى هلال، والقوة المادية مهما كانت مثل كثرة العدة والعدد أو القوة المعنوية مثل الفروسية والشجاعة وصفات يتميز بها البطل عن سائر أفراد المجتمع البدائى أو القبلى، ليست وحدها كافية إذا لم تبارك بتقديس مثل النسب الشريف كالنسبة إلى شجرة النبوة، حتى تضىف عليه ميزة شعائرية غالبا ما تتخذ طريقة للذكر والعمل، وأن تصير ممتلكاته محرمة... وبعد وفاته يغدو مثواه مزارا مباركا تذبج له القرابين، وينمسح بتابوته والإدهان بتراب قبره ليشفى المريض، ويطرد الجان الذى يسكن الإنسان.. أى تقديس البطل لا يقتصر على حياته، بل يستمر كذلك إلى ما بعد مماته على الرغم من وراثة هذه البطولة من خلف بعده.

من غير شك أن الراوى حين مزج الوعى باللاوعى كان يعى ما يقول. حيث استغل قرابة بنى هلال من النبى وبعض الصحابة الآخرين. فاتخذ هذه القرابة مطية يركبها خياله للآفاق لينسج منها أساطير معتبرة. لأن زينب بنت خزيمة وميمونة بنت الحارث، وهما هلاليتان. كلتاهما زوج للرسول^(٢٧). وأن لبابة الكبرى أم خالد بن الوليد، ولبابة الصغرى أم عبد الله ابن العباس. وكذلك صفية بنت حزن عمة أم المؤمنين ميمونة. وأم أبى سفيان بن حرب هلالية. هذه الرموز التى حولها الراوى إلى طقوس دينية معتبرة لتمجيد البطل. ولكن غالبا ما تكون منطلقا واقعيا لتتحول من تاريخها ومغزاها إلى هياكل أسطورية يتكفل بتأليفها شفاهيا رواة سائحون أو مستقرون. بحيث يفصلون أحداثها عن المجتمع ليحلقوا بها بعيدا عن فضائها الأصلي الممثل غالبا للواقع الذى انطلقت منه. فهم يتحدثون عن صورة البطل بكل ما أوتوا من خوارق. وعن الناس معزولين عن طبائعهم الاجتماعية المحدودة. أمام حتميتها القاهرة.

وخطاب هذا المقطع على الرغم أنه هو مغمور بالمسحات الدينية والصوفية فى شكل فانتستىكى من العزة والفخر والأبعاد المثالية ذات القبسات النبوية. فإنه لا ينعدم من ملامح سياسية بدائية ترفض الخضوع السلطوى ولو لخير البشر. لأن ثقافة المجتمع العربى القبلى كانت تخلو من أية سلطة ثقافية. وأن الخضوع القبلى فى أوائل الإسلام وخاصة أيام عهد النبى. كان خضوعا دينيا وروحيا، ولم يكن خنوعا سلطويا سياسيا. لأن المجتمع القبلى العربى كان ينظر إلى هذا الخضوع، خنوعا نابعا من التسلط ينتج عن أمر من أعلى إلى ٤٤. فقد كانوا ينظرون إليه بمنظور استبدادى. فالسلطة السياسية التى كان معترفا بها هى السلطة المعنوية النابعة جماعيا من القبيلة لأحد شيوخها. وهى ذات حيز فضائى ضيق لا تعدو حدود القبيلة.

فهلال على الرغم من تشرفه بمقابلة النبى وكونه فى الرواية حليفا له وأن بركة النبوة منحت له. إلا أن الراوى يستشعرنا بالضيق الفضائى لدى البطل هلال. مما جعل النبى يقطعه أرضا. ويطلب من بنته أن تدعو لهم بالتشثيت أى بالتوسيع فى أحياز فضائية كلما غص بهم الفضاء الواحد. وهذا ما يلاحظ طوال ملحمة بنى هلال بدءا من المنذر الذى يضييق من أبيه هلال إلى المنذر نفسه الذى يضييق ذرعا بالأميرة هذبا وابنها جبير. فهذا الشعور بالضيق الفضائى المتسلسل كان يولد فى نفس البطل المطارد دائما الشعور بالبحث عن جمال فضاء آخر خال من المنافسة السياسية وغير قابل لأى خضوع سلطوى أو سياسى من أى نوع كان.

أما رأى الاثنروبولوجيين إزاء المجتمعات البدائية فهم فريقان: "فريق يرى أن خلوها من علاقة الأمر والطاعة دليل على خلوها من السلطة. وعلى أنها لم تبلغ من التنظيم درجته السياسية. أما الفريق الثانى فيبصر شبح السياسة حيثما التفت وينقب عنها فى كل اتجاه.. فيكسب كل ما شاهده مدولا سياسيا.. والمجتمعات البدائية عند الفريقين فى رأى كلاستر "ليست مجتمعات حقيقية، لأنها ليست مجتمعات سياسية"^(٢٧).

وفى أبعد الحالات أن الخطاب السياسى فى هذا المقطع ليس أكثر من خطاب سياسى رادع. ولا يشكل أى نموذج لخطاب سلطوى مفروض بهيمنة تتبعه طاعة.

أما المقطع (ج) والمتكون من أربعة تراكيب سانتجمية فهو خطاب سردى إخراجى للمقطعين السابقين. فالتركيب الأول خطاب استطراد (ثم) فضائى (رحل إلى..). لينتهى إلى خطاب استقرارى (عسكر). والتركيب الثانى يمثل وحدة لسانية دالة. لكنها ليست مكثفية بذاتها (ولما سمعت به..). (تواردت إليه..). وحتى التركيب الثالث مرتبط بالوحدة الدالة الأولى (فكثرت عنده..). وكذا الرابع (وكان له..). بمعنى أن الوحدة الدالة الأولى التى يمكن القول من حيث بنيتها الكلية فى جميع تداعياتها السابقة والمتشكلة بأنيتها. بأنها مكثفية بذاتها تولد عنها ثلاث وحدات. وليست لها وظيفة إلا وظيفة واحدة (المنذر يخلف هلالا)..

وهذا المقطع لا يخلو من طاعة رمزية خارجية ناتجة من رضى النبى عن هلال. وإلا لما تواردت إليه العربان من جميع الجهات. ولما كثر عنده الأصحاب والأنصار. وظلت هذه البركة

الصوفية تلاحقه فى خلفه من بعده. حيث نتج عنها ظهور ولد ليس ككل الأولاد. إنه فاضل. فارس. بطل فى شدة البأس... وأن دالة الصوتى دال رهيب. فهو مؤلف من اسم الفاعل للعمل (أنذر). أى هو إنذار مستمر للأعداء المتربصين. وقوة معنوية للأنصار المتواردين.

وهكذا. كما انطلق هذا الخطاب من مجهول تاريخى وزمنى سرمدى لينتهى بخطاب معلوم (فى مستوى الملحمة على الأقل) أبدى. لكنه خطاب بداية. تكفل به الراوى (رقم واحد). وليس خطاب كل الرواة الباقين فى قصة جابر وجبير. فضلا عن كل القصص التى تكون ملحمة أو سيرة بنى هلال.

الهوامش :

- (١) راجع سيميائية النص الأدبى. وخاصة المقدمة (ص: ٣ - ٢١).
- (٢) مدخل إلى اللسانيات ص: ٨٣.
- (٣) عصر البنيوية ص: ٣٥.
- (٤) السابق ص: ٧٩.
- (٥) سيميائية النص الأدبى ص: ١٤ وما بعدها.
- (٦) جمهرة أنساب العرب ص: ٣٠٥.
- (٧) السابق ص: ٢٧٤.
- (٨) السابق ص: ٣٠٢.
- (٩) السابق ص: ٣٠٣.
- (١٠) الموشح ص: ١٠٦.
- (١١) جمهرة أنساب العرب ص: ٢٧٥.
- (١٢) الفولكلور قضاياه وتاريخه ص: ٨٥.
- (١٣) السابق ص: ٨٥.
- (١٤) السابق ص: ٨١.
- (١٥) طبقات فحول الشعراء (السفر الأول ص: ٣٩).
- (١٦) الاشتقاق ص: ٣٣٨.
- (١٧) السابق ص: ٦٠.
- (١٨) مورفولوجية الخرافى ص: ١٠ (من المقدمة).
- (١٩) السابق ص: ٩ (من المقدمة).
- (٢٠) عصر البنيوية ص: ٣١.
- (٢١) السابق ص: ٨١.
- (٢٢) مورفولوجية الخرافى ص: ٩ (من المقدمة).
- (٢٣) السابق ص: ٩ (من المقدمة).
- (٢٤) البنيوية ص: ٨١.
- (٢٥) مروج الذهب ص: ٣٧٠ (الجزء الثانى).
- (٢٦) جمهرة أنساب العرب ص: ٢٧٤.
- (٢٧) عيون المقالات ص: ٥٣ (عدد: ٦ - ٧ / ١٩٨٧).

المراجع :

- (١) مورفولوجية الخرافة: فلاديميربروب، ترجمة: د. إبراهيم الخطيب ط: ١٩٨٦ مطبعة السجاح الجديدة (الدار البيضاء).
- (٢) الموشح المرزبانى. تحقيق: على محمد البجاوى. ط: ١٩٦٥. دار نهضة مصر.
- (٣) مروج الذهب: المسعودى. ط: ١ / ١٩٦٥. دار الأندلس (بيروت).
- (٤) طبقات الشعراء: محمد بن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر. مطبعة المدنى (القاهرة).
- (٥) الفولكلور: قضاياه وتاريخه: يورى سوكلوف. ترجمة: حلمى شعراوى وعبد الحميد يونس. ط: ١٩٧١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة).

- (٦) سيميائية النص الأدبي. أنور المرتجى. ط: ١٩٨٧ أفريقيا الشرق (المغرب).
- (٧) مدخل إلى اللسانيات: رونالد ايلواز، ترجمة: د. بدر الدين القاسم ط: ١٩٨٠ (مطبعة جامعة دمشق).
- (٨) عصر البنيوية: اديث كيرزويل. ترجمة: جابر عصفور. ط: ١٩٨٦/٢ عيون (الدار البيضاء).
- (٩) الاشتقاق: ابن دريد. تحقيق: عبد السلام هارون. ط: ٥٨. الخانجي القاهرة.
- (١٠) جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الأندلسي تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط: ١٩٦٢ دار المعارف
بمصر.
- (١١) المقالات: عدد: ٦ - ٧ / ١٩٨٧ (مجلة مغربية تصدر عن "عيون").
- (١٢) سيرة بني هلال. ط: ١٩٨٨. تقديم وتحليل: الدكتورة روزلين ليلى قريش مطبعة (موفم للنشر) الجزائر
(أعنى هنا طبعة الجزء الأول) أما الجزء الثاني فهي كذلك: ١٩٨٨ بينما طبعه (التغريبية) فيحمل توقيع سنة:
١٩٨٩.