مكتبة الاسكندرية: التاريخ المتجدد

سلطة الجذور

الذات والعالم والمطلق

ما الشعبى فى المعتقدات الشعبية

بنية سوسيولوجيا بورديو ومنطقها

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

نص وقراءتان: وكالة عطية
بين لسان الورق والمهمشين روائيا

محفزات السرد والنص الباطن فى سيرة الظاهر بيبرس

البنية اللسانية والخطاب فى سيرة بنى هلال

شخصية العدد: سهير القلماوى فى شهادتين

العدد ٦٠ / صيف ـ خريف ٢٠٠٢

لنابجاه ومرکز اطلاع رسا
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

محور العدد:

الثقافة الشعبية والحداثة

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

شماره ثبت ۱۰۲۲۴۰
تاریخ ۴/۶/۱۳۸۵

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

العدد رقم ٦٠

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
هدى وصفى

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
محمود نسيم

السكرتارية
آمال صلاح
محمد سعد شحاته

جمع وتنضيد
أمل على

هيئة المستشارين
سيزا قاسم
صلاح فضل
فريال غزول
كمال أبو ديب
محمد برادة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب IBM ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا وافيا.
- 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 فى سيرة بنى 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 تعاملاً سيميائيا أو شبه منطقى يشعر بتعب ثقيل وهو يقرأ أو يعيد قراءته لهذا المقطع المركب من مقاطع بعضها متتال، وبعضها الآخر متشابك ومعقد، حتى أننا لو قصرنا حديثنا عن هذا المقطع وحده من بين المقاطع الأحد عشر التى تتكون منها القصيصة 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[1].

(١) بعد وفاة الزير أبى ليلى المهلهل.

(٢) وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامرًا.

(٣) وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب.

(٤) فولدت له غلاما فى الليلة نفسها التى مات فيها جده الجرو.

(٥) فسماه هلالاً وهو جد بنى هلال، وكان متصفا بالفضل والأدب.

(٦) ولما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة بديعة فى الجمال.

(٧) فولدت له غلاما سماه المنذر.

المقطع (ب)

١) واتفق أن هلالا 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، ومده بالعساكر.

٦) وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل فى الهودج.

٧) فلما رأت هول القتال، ومصارعة الأبطال.

٨) حولت راحلتها لتبتعد عن القتال.

٩) فشرد بها الجمل.

١٠) فدعت على الذى كان السبب بالبلاء والشتات.

١١) فقال لها أبوها: ادعى لهم بالانتصار.

١٢) فَهُمْ بنو هلال الأخيار ، وهُمْ لنا من جملة الأحباب والأنصار.

١٣) فدعت لهم بالنصر.

١٤) فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر.

المقطع : (ج)

١) ثم رحل الأمير هلال إلى وادى العباس. وعسكر فى تلك النواحى.
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 عنيدًا. اسمه المنذر.

نحن أمام مستهل صغير. لكنه مهم وخطير فى آن واحد. لأنه يمثل المنطلق الشفوى لبداية البناء الملحمى لقصة بنى هلال. ونحن هنا حائرون ومترددون فى الكيفية التى نواجه بها هذا النموذج النصى. إننا سنواجهه بقراءة لسانية. لكن ما هى القراءة اللسانية العلمية التى نعامله بها؟ هل ننظر إليه على أنه إشارة لسانية ذات قصد تواصلى بين دالها ومدلولها؟ أم على أنه مؤشر (indice) مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية حسب اتجاهٍ بُويَصَنْصْ؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة.. فإن الذى لاشك فيه: ما نحن إلا متلقون نصا بكرا يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللامدرك. وقراءتنا ينبغى أن تتفاعل معه بشكل متواز من الخارج كلما رغبنا فى صد المجهول وبيان المرئى من اللامرئى أو الحقيقة من الخيال. لأن هدف الرواة أو المؤلفين جميعهم لقصة بنى هلال - كما تراءى لى - يرمون إلى تحويل مجتمع بدائى ذى دلالة باردة أو منسية فى طى مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربى متحد متحضر فى سيادته ذى دلالة حارة. حاول هؤلاء أن يجسدوها فى الامتياز الطبقى الاجتماعى داخل نظام دينى وسوسيو - ثقافى جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هى فى سيرورتها المبتذلة.

إننا لا نرغب فى زحزحة الراوى (رقم واحد) لنجبره على قول ما لم يكن فى خلده أن يقول. ولكننا فى الوقت نفسه نتبناه بوصفه نصًا منتجًا وخلاقًا غير خال من مميزاته الإبداعية. ولا من طابع الذات أو الذوات التى أبدعته كنظام لغوى من الدلائل له كيانه الخاص هو ماسمى بقصة بنى هلال. وليس أى شىء آخر. وهمتنا هو محاولة كشف وظيفته السيميولوجية أى البحث عن العلاقة "التى تربط الدلائل. وتمنح كل دليل وظيفة نوعية متميزة"[١].

إذ إننا سنتعامل مع مقاطعه تعاملا اعتباطيا نسبيا. لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانية ثابتة فى دلالتها الوهمية أو التوهيمية. وينبغى تفادى التدخل فى دوال المقاطع حين نبيح لقراءتنا الاعتداء على هذه الإشارة محاولة منا لنقلها من الثبوت الروائى التوهيمى إلى التحول التاريخى أو السوسيو - ثقافى أو الدينى. لا لتبديل هذه الأوهام بحقائق. ولكن محاولة منا لإقامة التضاد والفوارق بينها حتى تكشف نفسها بنفسها. لأن محاولة الراوى (رقم واحد) التى رجا من ورائها إلى تضليل الرأى التاريخى والشعبى العام عبر إحالته على سياقات دينية ومراجع تاريخية وصلات قرابة مغلوطة فى جانب منه. هى التى أباحت اليوم لنا هذا التعدى اللامشروع على ثبوت مقاطعه المزعومة. ولما كانت الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل، فإننا لا نبتعد عن اتخاذ مبدأ السببية حافزًا من حوافز ردع دواله الاعتباطية المتنافية فى كثير من عناصرها الروائية وعالمها السوسيو - ثقافى الخارجى مع مداليلها التاريخية وعالمها الداخلى.

ومع ذلك. نعامل هذا الراوى الذى كان له شرف الاستهلال من خلال الوحدات اللسانية الدالة التى راسلنا بها. ولما كان التلازم بين الدال والمدلول فى أية رسالة لغوية أمرًا مفروغًا منه. فإننا نعامله بالمقابل فيما يخص الأحداث التى 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 مارتينى، تكمن فى التعبير عن التجربة الإنسانية[٢]. ونحن لا نستطيع أن نتجرد من تجربتنا

الموضوعية أو التى نعتقد على الأقل أنها موضوعية. لنذوب فى 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 بنى 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 شيئًا.

إن راوينا فى موقعه الأولى الإستراتيجى له من القوة بمكان حيث يحول قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية أنثروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضى الزاهية مرورًا بالطبائع الجاهلية إلى تصورات يشتقها من أحداث إسلامية مقدسة. وبين تأملاته الدينية الميتافيزيقية. مضيفا إليها معلوماته الشفوية أو "الحلقاتية" الأسطورية المغذاة بالخيال الشعبى الجامح البرىء الذى تركه يتداعى فيما بينه وبين نفسه حرا فى فضاءاته من هنا إلى هناك مستقيما. وفى خطاباته اللاواعية المتشابكة والمتعددة. والتى هى على تعددها وتشابكها ذات صلة ثقافية حميمة بأنساق رمزية مثالية من الأساطير والخرافات. يمكن ملاحظتها من خلال قص 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 الصوغات اللغوية لمقاطع هذا المستهل 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 اتجاهًا مثل هذا يجعل المحتوى الداخلى لهذه الدلائل متناسبا وشكله الخارجى دائما. فإذا كان اللباس يدل على الجاه والطبقة الاجتماعية أحيانا. فإن شكلا خارجيا لشىء 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 التلفظ به أمام جماعة ثانية. .. إلخ. وليس فى ذلك من شىء 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 كالمتحفظ 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 حاكاه راوينا فى نصنا أو بما ينسجه رواة آخرون فى قصتنا كلها. فالراوى يستخدم مستويات مختلفة هنا من الأبنية الحكائية الرمزية حينا أو الما فوق طبيعى أحيانا أخرى. ومهمتنا لا تقف عند حد أشكال القصة الخارجية على أنها الظاهرة الثقافية السليمة أو الجوهرة المفقودة.

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

لماذا يفتتح 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 أبا أحد من العرب الا من قبل ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم[٦]. إن عامرا الحقيقى ليس إلا ابنا من أبناء صعصعة بن معاوية. لكن عامرا هذا ولد فعلا الغلام هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية. كما أن هلالا يعزى له أنه خلف أولادا تاريخيين (شعثة. ناشرة. نهيكة.

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 وربيعة. أى الشخصية المستهل بها (المهلهل) ربعى. بينما الهلاليون مضريون. حتى وإن كان الربيعون يتلاقون نسبا مع مضر فى أمهم هند بنت أذ بن طابخة بن إلياس بن مضر[٨]. 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 للمهلهل ومرورا بغنم وليس بأوس شقيقه. ومما يدعم كون الأوس ابنا لتغلب قول تميم بن جميل الذى كان ثائرا على المتوكل[٩]:

يَعِزُّ على الأوسِ بن تَغْلِبَ موقفٌ يُسَلُّ عَلَىَّ السيفُ فيه وَأَسْكُتُ

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 دلائليا نوعيا. وهو عبارة عن التصاق وارتباط تاليها بسابقها 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	المهلهل	يموت (وفاة)
الدال الثانى	غلام اسمه عامر	امرأة تلد (ميلاد)
الدال الثالث	بلوغ سن الرجولة	يتزوج (زواج)
الدال الرابع	وفاة الجد	امرأة تلد (ميلاد)
الدال الخامس	جد بنى هلال	تسمية
الدال السادس	كِبَرٌ أو بلوغ	يتزوج (زواج)
الدال السابع	غلام اسمه المنذر	امرأة 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 امرأة 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 الاستهلالى 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 والفضاءات المتنائية. عبر القصص الاثنتين والخمسين كلها ليكون فى النهاية بطل واحد. ليس الأمير دياب. ولكنهم جميعا بنو هلال.

إن الراوى (رقم واحد) بادخاله عناصر تاريخية فانتستيكية واقعها مزيف داخل مسرح أحداث الرواية كتوظيفة للشاعر الفارس المهلهل ينبىء بفقده الحسى بالزمان والمكان. إذ فلا الشاعر كان يقيم مع بنى هلال. حيث كان يقطن على شاطىء الفرات من أرض الشام[١٠]. بينما عرف بنو حرب أحد بطون بنى هلال بأنهم كانوا مقيمين بأرض الحجاز[١١]. 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 ربيعة 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 ربيعة 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 تفسيرا لهذه الغرابة لو ربطنا هذه الشخصية بالشعر. فهو أول من قصد القصائد وذكر الوقائع. وقاد حربا ضروسا دامت أربعين عاما بين بكر وتغلب بشأن قتل بكر لأخيه كليب. ولأنه خال أمير الشعراء امرىء 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 الفانتستيكية الجاهزة التى لم يرهق الراوى نفسه كثيرا فى خلقها. يميل بنا الاعتقاد إلى أن الراوى كان له قصد ملحمى وأسطورى من توظيف هذه الشخصية المرتبطة أساسا بالتطور الفكرى العربى الذى كان يمر عبر اللغة أى الشعر. حتى إن أفانسييف يقول: "ولكى نبين كيف كان إبداع الأساطير أمرا ضروريا وطبيعيا لابد أن نرجع إلى تاريخ اللغة"[١٢]. بل من الغريب جدا أن نجد إحدى نظريات هذا الفولكورى 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 عكسيا مع مراحلها التاريخية. وكلما كانت الفترة التى تدرس موغلة فى القدم كانت مادتها وأشكالها أكثر غنى. وكان نسقها أكثر تنظيما. وكلما تقدمت نحو المراحل المتأخرة يزداد الإحساس بالتشتت والتشوه اللذين يصيبان الحديث الإنسانى فى تطوره"[١٣]. حتى أن كان هذا الفولكلورى قد تورط فى نظرية ماكس موللر بشأن تخلق اللغة أو تكون الأساطير التى ترجع أصلا 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 يوما 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"[١٤].

إن راوينا الذى كان مؤمنا بنسخ حاضره من بعض ماضيه. المؤسن على تقاليد ثقافية وصفات أخلاقية كان واعيا فى 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 الشعرى مثلما فعل المهلهل تماما فى وقائعه التى ذكرها بعد مقتل أخيه.

وهناك أمر آخر قد يكون عنصرا ثانويا. ويتعلق بما فسره النقاد العرب القدماء لاسم مهلهل. سمى كذلك لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه[١٥] أو خفته. والرواة الشعراء فى الملحمة الهلالية ينحون هذا النحو فى أشعارهم بصرف النظر عن فنية أو لا فنية الشعر الشعبى هنا. ولكن وصفا آخر للأصمعى لشعر المهلهل بأنه كان يهلهله أى يرققه ولا يحكمه[١٦]. يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبى. 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).

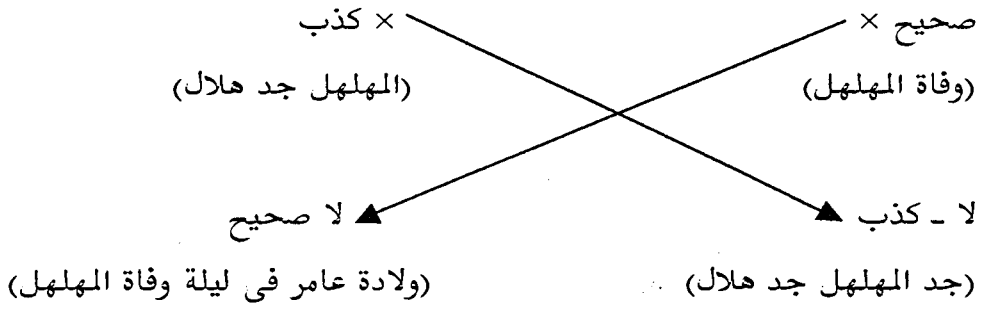
وعليه. فليس اختيار الراوى (رقم واحد) لاسم هلال أبا لأول بطل هلالى (المنذر) إلا رمزا لما يدل عليه هذا الاسم فى بنيته التحتية من خلال بنيته الفوقية. فهلال السماء معروف كأنما الراوى يحب أن يُرى بنو هلال أينما اتجهوا مشرقا أو مغربا. تماشيا مع القيم العربية البدائية اللامركزية. فهى قيم لا تؤمن بنفوذ سلطة 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 التى غالبا ما تنزل أساطيرها من السماء إلى الأرض. ولا حتى كبعض القصص الشعبية العربية الأخرى كقصة ألف ليلة وليلة. فقصتنا من خلال هلالها المرئى فى كل سماء أنها لا تريد أن تتقوقع فى حيز مكانى 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 التى 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 اتجه 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 التى 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 يكنونهم لأنفسهم.

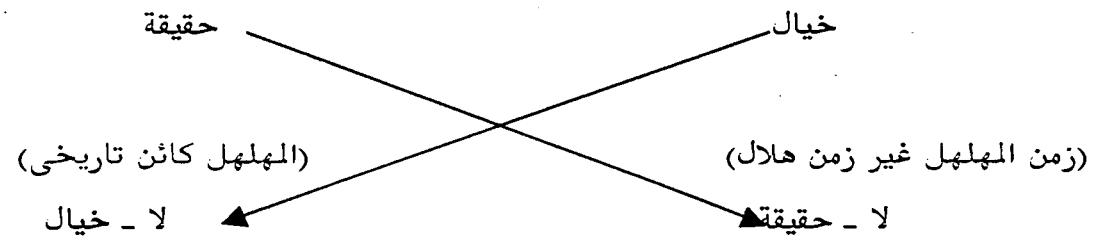
وبالرجوع مرة أخرى إلى الوظيفة الرمزية المقابلة التى شحنت بها هذه العلامة (هلال) فإنها تعنى كذلك الماء القليل فى أسفل الركى أو الغديره أو هى تفيد الرحى إذا انكسر بعضها[١٧]. ونجد أنفسنا أمام خطاب من الفاقة والمجاعة والحرمان. باعتبار المجاعة والظمأ يشكلان خطرين يهددان استمرار النوع البشرى. فالمجاعة إحدى الصور الرهيبة التى 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 التى

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

ويمكن إجمال علاقة الدوال بالمدلولات التى تربط هلالا بالمهلهل من حيث القرابة بالشكل التالى:



ونصوغ شكلا آخر لهذه العلاقة من حيث الزمن بينهما:



ومن الشكلين السابقين المتعارضين يمكن استنتاج ما يلى:

الجدول : ١

وفاة المهلهل	صحيح	+	علاقة الدال بالمدلول
ولادة عامر فى ليلة وفاة المهلهل	لا ـ صحيح	ـ	" " "
المهلهل جد هلال	كذب	ـ	" " "
نزار جد هلال والمهلهل	لا ـ كذب	+	" " "

الجدول : ٢

علاقة المهلهل بهلال	خيال	ـ	علاقة الدال بالمدلول
علاقة جد المهلهل بجد هلال	لا ـ خيال	+	" " "
المهلهل كائن تاريخى	حقيقة	+	" " "
للمهلهل خلف	لا ـ حقيقة	ـ	" " "

والعلاقة السيمائية التى 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 سلبى كما فى الجدول الثانى .

إن التوازن البنيوى للظاهرة الدلالية حتى ولو كانت محتملة مسبقا فى 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 مدلولا تها. لكن من خلال العلاقة المتقاطعة بينهما كأنما هى ظاهرة فيزيائية أكثر منها متنا مكونا من وحدات دالة بسيطة. حتى وإن كنا. لانرتاح لهذه العلامات الرياضية. لأنه لا مانع من عكسها إذا لم تنظر إليها نظرة تاريخية.

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

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 العناصر. يقوم لاحقا على سابقها. فيتمسك السابق باللاحق. ويتداخلان ليكونا في الأخير مجموعا واحدا متماسكا هو البنية ذاتها لهذا المقطع وقراءتنا مثل قراءة المقطع السابق ومابقي من مقاطع تنحو نحوا 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 مرورًا بالوسط. فالمبنى الحكائى 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 بإلزام الحذر والشفافية. فليفي شتراوس مثلا نراه ينتقد "مورفولوجية الخرافة" لفلاديميربروب الذي لايخرج 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 فى الكشف عن الحكايات الخرافية بأنها علم بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة التى 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 الأدبى"[٢٣]. ولكن المبالغة الشكلانية يكمن ضعفها المنطقى 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 حكائى بالضرورة محتواه المباشر. لأن القول بهذا الاتجاه يلغى اعتباطية اللغة الإنسانية فى حد ذاتها. ويزدرى بالقوة الخلاقة فى الإنسان سواء تعلق الأمر بالشكل ومحتواه فى عالمهما الغائب قبل تخلقهما أم فى عالمهما 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 مقاربة ما هو متباعد أو مباعدة بين ما هو متقارب ليكون صورا جديدة من مقاربات قديمة غير مبال بقدسية 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 ينبغى عليه ألا يبالغ كثيرا فى نشدان اللاحقيقة من الحقيقة. فهما خطان متوازيان كتوازى الخيالى باللاخيالى.

إن الراوى (رقم واحد) فى مقطعنا هذا، يريد أن يجعل منا مرسلين لهم مغفلين لما يذكر شرود الجمل بفاطمة الزهراء. فهو يشتق هذا الشكل الأسطورى المزيف فى درجته الأولى من شكل تاريخى وديني 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 على بن أبى طالب، ذلك الحقد الذى بقى دفينا إلى ما بعد وفاة الرسول. حيث برزت ضده فى الحرب المعروفة بيوم الجمل. وقد يكون استعاره من هذا اليوم نفسه، لأن عائشة كانت تركب جملا. وبعد هدوء البركان، بركان حقدها الاجتماعى على الإمام على وهزيمة رجالها وعودتها إلى بيتها بالمدينة تسجد وتقول: "ما ازددت والله يا ابن أبى طالب إلا كرما، وودت أنى لم أخرج وإن أصابتنى كيت وكيت.." [٢٥].

إن الراوى هنا أكثر جرأة فى هذا المقطع مما سرد سلفا. لأنه مهما توغل فى عجائبيات الشكل الأول المزيف فى ذلك المقطع. فإنه ظل ملتزما بحدود الشرعية الخيالية حينا والرمز السيميوطيقى حينا آخر. فهو على الرغم من إرهاقه إيانا فى مطارداته ونحن نحاول أن نستنبط البنية العميقة التى حاول أن يوهمنا بها للأسباب المبينة آنفا. فإنه كان مع ذلك أقل تحديا مما سرده علينا فى المقطع (أ). وكأننا أمام راو ثان يختلف تمام الاختلاف عن نفسه. إذ لم يبال بالقيم التاريخية ولا حتى بالملامح 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 قراءتنا ينبغى أن تعامل هذا الأثر من حيث المبدأ الاحتياطى بشكل متواز ومن الخارج.

ونحن لا نقصد بالشكل ما يعنيه لدى الشكلانيين. 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 مستقبلا:

البنى المدركة من المقطع (ب)	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
	العلامة المزيفة	فاطمة يشرد بها جملها بعد أن حولته ابتعادا عن موقع القتال
	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 فى صورة دعاء عائشة الذى كان السبب فى الوقوع بينها وبين النبى فى حديث الإفك
		إلخ
	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. ففى التركيبين (١ ، ٢) نجد التركيب المزجى بينهما هو تشرف هلال بمقابلة النبى 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 بالنبى المختار. فكان ثم جزاءان: جزاء روحى يتمثل فى هذه المقابلة. وجزاء مادى 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 والشتات.

ج - ويكون جزاء البطل هلال أن يلتمس النبى من فاطمة أن تدعو لبنى هلال بالنصر. لأنهم قوم أخيار وأصحاب النبى وأنصاره. فنفذت فيهم دعوتها بالتشتيت لكنه تشتيت 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 النبى. وها هوذا النبى 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 النبى 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 بالنبى. هذه الصلة التى تبقى متصلة فى أصلابها من بنات النبى.

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 تضفى عليه ميزة شعائرية غالبا ما تتخذ طريقة للذكر والعمل. وأن تصير ممتلكاته محرمة... وبعد وفاته يغدو مثواه مزارا مباركا تذبح له القرابين. ويتمسح 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[٢٦]. 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 الأصلى 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 فانتستيكى 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 ؟؟. فقد كانوا ينظرون إليه بمنظور استبدادى. فالسلطة السياسية التى كان معترفا بها هى السلطة المعنوية النابعة جماعيًا 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 بالتشتيت أى بالتوسيع فى أحياز فضائية كلما غص بهم الفضاء الواحد. وهذا ما يلاحظ طوال ملحمة بنى هلال بدءا من المنذر الذى يضيق من أبيه هلال إلى المنذر نفسه الذى يضيق 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 الانثروبولوجيين 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 مدلولا 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 مكتفية 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 بآنيتها. بأنها مكتفية 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 ـ 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 ـ ٧ / ١٩٨٧).

المراجع :

(١) مورفولوجية الخرافة: فلاديميربروب. ترجمة : د. إبراهيم الخطيب ط:١ ١٩٨٦ مطبعة النجاح الجديدة (الدار البيضاء).
(٢) الموشح المرزبانى. تحقيق: على محمد البجاوى. ط١٩٦٥. 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 سوكولوف. ترجمة: حلمى شعراوى وعبد الحميد يونس. ط: ١٩٧١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة).

(٦) سيميائية النص الأدبي. أنور المرتجي. 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:٢/١٩٨٦ 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 ـ ٧/ ١٩٨٧ (مجلة مغربية تصدر عن "عيون").
(١٢) سيرة بني هلال. ط: ١٩٨٨. تقديم وتحليل: الدكتورة روزلين ليلى قريش مطبعة (موفم للنشر) الجزائر (أعني هنا طبعة الجزء الأول) أما الجزء الثاني فهي كذلك: ١٩٨٨ بينما طبعه (التغريبة) فيحمل توقيع سنة ١٩٨٩.