تحولات السرد في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي

أ.م.د. جمانة محمد نايف الدليمي
كلية الآداب – جامعة الموصل

استلام البحث
2026/7/22م
قبول النشر
2026/8/ 30م

الكلمات المفتاحية: تحولات السرد، أبو ذؤيب الهذلي، الشعر العربي القديم

الملخص:

يَتناوَل البَحثُ تَحوّلَاتِ السَّردِ في مَرثيَّاتِ أَبي ذُؤَيب الهُذَلي، مُستَنِدًا إلى مَرثِيَّتِهِ المَشهورَة التي رَثَى بِها أبنَائَهُ لِبَيانِ آليّاتِ البِناء السَّردِي فِي الشِّعر، وَمَدى قُدرَةِ النَّصِ الشِّعرِي على استِيعاب تِلكَ الآليَّاتِ وَتَوظِيفِها لإنتاجِ الدلَالَة، إذ يَنطَلِقُ البَحثُ مِن احتمَالِيَة تفيد أنَّ مرثية أبي ذؤَيب لم تتأسس على الأسلوب الغنائي والتعبير عن الحزن فحسب، بل تؤسس بناءً سرديًّا متكاملًا تتداخل فيه الشَّخصيات، والأحداث، والزّمان، والمكان، والحِوار، والوَصف، ما يَجعَلُها أقربَ إلى النّص الحِكائي ذو الرؤيَة الوجودِيَة، اتَّكأ البَحث على المنهَج الوَصفي التَحليلي، مُوَظِفًا أدواتِ النَقد السَّردي الحَديث في تَحليلِ بُنيَة النَّص المُتمَثِلة بالراوي، والشَخصيات، والحُبكة، والزَمَنِ السَردي، والإيقاعِ، وأشكالِ التبئير، مع رَبط ذلك بالبُنية الشِعرية للمَرثية، وَتوصَّل البحث إلى أن أبا ذؤيب تمكّن من تَحويل التَجربَة الذاتِية المُتَمثِلة برثاءِ أبنائِه إلى رؤيَة إنسانية شَامِلة، عِبرَ متتالية مِن التَحولات السَردِيَة التي تَبدَأ بالذَاتِ الرَاثِية (الراوي)، فالحِكايات الرَمزِيَة، لِتَنتَهي بِتَأكِيد الحَقيقَة الوجودِيَة المُتَمَثِلَة بِحَتمِيَة المَوت ووَحدَة المَصِير الإنسَاني، كَما بَيّن البَحثُ رَمزية القِصص الوارِدة في المَرثية كونها ليسَت استرسالًا جَماليًا، بل وَحداتٍ سَرديَة مُتناغِمَة وَمُترابِطة تَخدم البِناء الكُلي لِلنَص، وتُسهِم في تَرسِيخِ أبعادِه الفِكريَة والجَماليَة.

المقدمة:

يُعدُّ السَرد مِن أهم الظَواهِر الفَنيّة التي شَهِدَت حُضورًا ملحوظًا في الشِّعر العَربِي القَديم، إذ لَم يَقِف دَورُه عِند نَقلِ الأحداثِ أو تَصويرِ الوَقائِع، وإنَّما أصبَح وَسيلَة لِبنَاء الرؤيَة الشِّعرِيَة وإنتاجِ الدِلالَة، وَقَد أَدرَك الشُّعراء العَرَب مُنذُ وَقتٍ مبكر قيمة الحكاية في التعبير عن

التجربة الإنسانية، فَوظَّفوا أجزاءَها المختلفة من شَخصيَّات، وأحدَاث، وحِوَار، وزَمان، ومَكان، وأدخلوها في بُنيَة الشعر ما منح النصوص أبعَادًا عَبَرت حدودَ الغِنائية الخَالِصَة، ومن بَين الشُعراء الذين رصدنا لَدَيهِم هَذه الظاهرة الشاعر أبو ذؤيب الهذلي، ولا سِيما في قَصيدَتِه في رِثاء أبنَائِه، وهي من روائع الشعر العربي فهي لا تحصر في سرد تفاصيل مأساة شخصية، إنما تكشف عن عالم حكائي يتحول فيه الرثاء إلى خِطاب إنساني يَتناول مسألة الموت من وجهة نظر وجودية عميقة.

اقتضَت طبيعة البحث تقسيمه على مبحثين؛ تناول المبحث الأول تحولات السرد في بناء الحدث الرثائي، بينما خُصص المبحث الثاني لدراسة تشكيل الخطاب السردي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي، وانتهى البَحث بِخاتمة تَضمَّنت أبرَز النَتائِج التي أسفَرَت عنها الدراسة.

- **مشكلة البحث:**

تتمحور مشكلة البحث حول طبيعة الدراسات النقدية التقليدية التي تتناول النص الشعري، وخصوصًا المرثيات من جانب عاطفي أو بلاغي بحت، وإغفال البنية السردية وكيفية تحولها من مقطع لآخر داخل النص الواحد، فالسؤال الرئيس الذي يطرحه البحث، كيف يتحول الخطاب في مرثيات أبي ذؤيب من الغنائي إلى السردية؟ ويتفرع عن هذا السؤال أسئلة فرعية:

1- ما هي الآليات التي تتحكم في التحولات السردية في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي؟
2- هل التحولات السردية في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي، تؤثر في البعد الدلالي؟

- **أهداف البحث:**

1- التعرف إلى كيفية تحول الخطاب في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي من الغنائية إلى السردية.
2- التعرف إلى الآليات التي تتحكم في التحولات السردية في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي.
3- التعرف إلى التحولات السردية في مرثيات أبي ذؤيب الهذلي، تؤثر في البعد الدلالي.

- **أهمية البحث:**

يسهم البحث في فتح آفاق جديدة لقراءة الشعر العربي القديم، بالاستناد إلى أدوات السرد الحديثة، ويبرز أهمية بنية المرثية الهذلية، بوصفها نصًا مركبًا يقبل التأويل، كما يظهر براعة وعبقرية الشاعر أبي ذؤيب الهذلي في قدرته على تحقيق التداخل الأجناسي بين الشعر والسرد، وتحقيق الامتزاج بين الغنائية والسردية، ما يبرر خلود نصه (المرثية)، وتفرده بين مراثي الشعر العربي القديم.

- **المبحث الأول: تحولات السرد في بناء الحدث الرثائي**

تُعَد مَرثية أبي ذؤَيب الهُذلي في أبنائه من أهَم النصوص التي وظَّفت السَّرد في الشعر العربي الإسلامي؛ إذ تجاوزت الرثاء التقليدي المتكئ على البُكاء والتألم إلى بِناء سردِي تَنمو فِيه الأحدَاث، مِن خِلال مَشاهِد مُتَتالِية، تَتداخَل فِيها الأزمِنة، موظفًا إحدى وحدات بناء السرد، وهي وحدة المشهد التي تمنح القارئ "احساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، اذ أنه يُسمَعُ عَنهُ مُعاصِرًا وُقوعَهُ كَما يَقَعُ بالضبط في نفس لحظة وقوعه، لا يَفصِلُ بَينَ الفِعلِ وَسَماعِهِ، سِوى البُرهَةِ التِي يَستَغرِقُهَا صَوتُ الرِوائِي فِي قَولِه" (قاسم، 1984، صفحة 65)، وَتَتنوَّع الشَّخصِيات، ويتحول الحدث الفردي إلى قصة إنسانية متكاملة، والسَّردُ في هذهِ المَرثية لَم يَعُد مُجَرَّد وَسيلَة لِتتابع الوَقائِع، بل أصبح أداة من أدواتِ إنتاجِ الدَلالة وتُجلي رؤية الشاعر للموت والوجود، ويمكن تتبع تحولات السرد في القَصيدة عِبر انتقال الشاعِر بين أشكال الحكي المتنوعة، ابتداءً بالخطاب الذاتي ومرورًا بالسرد القصصي وانتهاءً بالتأمل الفلسفي.

- **أولًا: المفارقة الزمنية (التحول الزمني عبر تقنيتي الاستباق والاسترجاع)**

1- الاستباق:

استهلَّ أبو ذؤيب الهذلي نصه بحوار مباشر، فكان الاستهلال حواريًا مع أُميمة وهي شخصية قد تكون حقيقية أو متخيلة، هذا الحِوار الذي يَكشِف الوَضع النَفسي الذي أعقَبَ فقده لِأبنائِه شكَّل عتبة سردية تمهد لِلحِدث، فلَم يبدأ الشاعر بحدث الموت مباشرة، بل جعل القارئ يدخل إلى عالم القصيدة من خلال تساؤل يثير فضوله ويؤجل الكشف عن سبب المأساة فـ" الاستفهام التعجبي الذي بدأ به حكايته يجعل الأبيات الأولى عتبة قرائية استهلالية يمهد من خلالها الدرب للقارئ للولوج إلى مفاصل النص" (الدليمي، 2014م، صفحة 83)، يقول (ديوان الهذليين، 1965م، صفحة 1): **(البحر الكامِل)**

أَمِـنَ المَنُـونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ؟! وَالدَهْرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مَـنْ يَجْزَعُ!
قَالَت أُمَيمَةُ: مَالِجِسمِكَ شَاحِبًا؟! مُنذُ ابْتُذِلْـتَ وَمِثْلُ مَالِـكَ يَنْفَعُ!
أَم مَا لِجَنْبِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجِعًا؟! إِلَّا أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْـجَعُ!
فَـأَجَبْتُهَا: أَنْ مَـالِجِسْـمِي؟! إِنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِـنَ البِـلادِ فَوَدَّعُـوا
أَوْدَى بَنِـيّ وَأَعقَبُـونِي غَصَّة بَـعْدَ الـرِّقَـادِ، وَعِبْـرَةٌ لَا تُقْلِع

لم يبدأ الشاعر النص بذكر المأساة والحزن مباشرة في محاولة منه لـ " الاستعلاء على الموت، والاستهانة به، والتجلد عليه، وسِيَّان بعدئذٍ قدر على ذلك أم لم يقدر" (رومية، 1985م، صفحة 182)، فقد وظَّف الشاعر عنصرًا سرديًا ابتداءً من البيت الأول، فاستخدام تقنية الحوار ليست

محض زخرفة بل تمثل محفزًا سرديًا يدفع بالأحداث للأمام ويهيئ القارئ للتعرف إلى السبب الحقيقي الذي يقف وراء الاضطراب النفسي " وكأنه لم يجد في حيرته متنفسًا إلا في تلك الصيغة، فقد كان يمثل لديه التساؤل الذي كان يدور في رأسه وهو يقف أو يحاول أن يقف عند عتبة القصيدة الشعرية، والاستفهام ههنا دلل على عمق معاناته في شعوره بالصراع المرير مع الطبيعة القاسية" (القيسي، 1979م، صفحة 147)، يظهر أول تحول سردي في القصيدة متمثلًا بإجابة الشاعر لإميمة بقوله:

سبقوا هويَّ، وأعنَقُوا لِهَوَاهمُ فَتَخَرَّمُوا، ولِكُلِّ جَنْبٍ مَصرِعُ
فغبِرتُ بعـدَهمُ بِعَيشٍ نَاصِبٍ وَأَخَالُ أنِي لَا حِقُ مُستَتْبِعُ
ولقَدْ حَرَصتُ بِأنْ أدَافِعَ عَنْهمُ فـإذا المَنيَّةُ أقبَلَت، لا تُدفَعُ

يمثل النص بؤرة الحدث؛ فبعد محاولة الشاعر إخفاء سَبب حُزنِه في البدء إلا أنه يفصح عنه دفعة واحدة؛ فينتقل السرد من التمهيد إلى الحكاية، ولا يكتفي الشاعر بالإخبار عن موتِ أبنائِه، بَل يَجعلهُم فاعلين في الحدث، فيَتحوَّل الأبناء من شَخصياتٍ مَرثيَة إلى جُزءٍ رئيس وفاعل داخل الحكاية، فيُجَسدَهم وكأنهم يُسابقونَه إلى الموت بأسلوب سَردي يشير إلى تَحرُّك الشَخصيات داخِل الزَمن القصصي، ثم ينتقل السرد إلى تأثير الحدث في الراوي، وتكشف هذه الأبيات عن الانتقال من الحدث الخارجي إلى الحدث الداخلي، فبعد أن يحكي قصة فقد أبنائه، يبدأ السرد بوصف التأزم النفسي الذي أحدثته هذه المأساة في ذاته، فتتداخل الأزمنة - الحاضر الذي يعيشه الشاعر، والمستقبل الذي يتوقع فيه لحاقه بأبنائه- فينشأ ما يدعى في السرد بالاستباق الذي ينبئ بمستقبل الأحداث ويطلق على "كل مناورة سردية تهدف إلى الحديث عن حالة مستقبلية أو استدعائها بصرة مستقبلية " (مونتالبيتي، 2001م، صفحة 83)، ثم يَنتقل السَّرد من الخاص إلى العام، إذ يبتعد الشاعر عن حدود تجربته الشخصية ليقترب من رؤية عامة أساسها أن الإنسان مهما بلغت قوته لا يمكنه التغلب على قوة الموت، ومن هذا المنطلق تصبح الحكاية الفردية مدخلًا لتأمل الوجود، ولهذه الانتقالات الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل دور مهم في توجيه وضبط تنظيم البناء الزمني في القص (يقطين، 2005، صفحة 163)، إذ يظهر النص أن الشاعر (الراوي) لَم يؤسس مَرثِيتَه على الألم فحسب، وإنما على وفق نظام سردي يبدأ بالحوار، مرورًا بالكشف التدريجي للحدث ورصد أثره النفسي، انتهاءً بتعميم الحدث، وهذا البناء يجعل مطلع القصيدة أقرَبَ إلى افتتاحية قصة قصيرة منه إلى مطلع قصيدة رثاء تقليدية، وهو ما يكشف عن معرفة واعية للشاعر بأهمية السرد في بناء المعنى.

2- الاسترجاع:

بَعدَ أن كَشفَ الشَاعِر عَن وَضعِه النفسي، يشرع باستحضار الماضي عبر تقنية سردية توظَّف لِضرورة فَنيَة جَماليَة تُحدِث اختلافًا في مَسار السَرد بالرجوع إلى حَدَثٍ سَابِقٍ لِزَمَنِ السَرد وتَسلِيطِ الضَوء على المَاضِي وهي تِقَنيَة (الاسترجاع) التي تُعَدُّ نَمَطًا مِن أنمَاطِ المُفارَقاتِ الزَمَنيّة " يَتم تَشكيلها عِبر مَجموعَة من المَقاطِع الصَغيرةِ التي تُعَدُّ ثَانَويَة بالنِسبَة لِلمَقطَع الكَبير الذي تَتكَون مِنه إجمالًا" (أبو ناضر، 1979م، صفحة 93)، فَيَتحرَّكُ النَص بَينَ زَمنَين: الحاضِر الذي يُعاني فيه ألَم الفَقد، والماضي الذي يعيد الى ذاكرته صوَر الحَياة مع الأبناء، ولا يقتصر الاسترجاع على مُجَرد التذكر، بَل يَتحوَل إلى مَشاهِدَ مُتحركَة في الذاكرة الواعية، فَيُصبِح المَاضِي مَاثِلًا أمامَ القارئ، وكَأنه يَرى الأحداثَ لَحظَة وقوعِها، وهذا النَمط من السَرد يؤدي وظيفتين؛ أولاهُما، بَيان سَبب الاستهلال المشوب بالحزن في النص، والثاني، وَضع التَجربة الشِعرية في مَسار زمَني كامِل، لِيظهر أن الحُزن نتيجَة لِمسارٍ حِكائي سابِق، ومِن ثَم يَتحوَلُ الزَمن في المَرثِية مَن نفسي ساكن، إلى سردي مُتحَرِك تَتعاقَب فيه الأحداثُ على وفقِ مَنطِقِ الحِكاية، ما يُضفي على النَص بُعدًا دراميًا لا نَجِده في كَثير من المراثي العربية، فبعد أن ينتهي الشاعر من تصوير مأساته الخاصة، يحدث تحول سردي مهم، إذ يَنحَسِر حضور الذات الشَاعرة لِيحِل مَحلَّها راوٍ يروي فصلًا جديدًا يبدو للوهلة الأولى منفصلًا عن الرثاء، ويأتي هذا التحول لوجود " نمطين من السرد؛ سرد موضوعي يكون الكاتب مطلعًا على كل شيء، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحَكِي، مِنْ خِلال عِينَي الراوي "أو طرف مستمع"، متوفرين على تفسير لكل خبر متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه" (الحمداني، 1993، صفحة 46)، إلا أن هذا الفَصلَ يُمَثِّل في حَقيقَتِه امتدادًا للحكاية الأولى، فالشاعر لا ينتقل إلى قصة الحمار الوحشي انتقالًا فنيًا، بل يوسِع أفقَ التَجربَة مِن حالة فَرديَة خَاصَّة إلى رؤية كونية ومشهد يتكرر لتترسخ من خلاله حتمية الفناء" فالزمن مغير لا يؤتمن جانِبه، يَعدو عَدوَ الذِئاب، والدَهر مُنقَلِب، وما يتسمان بشمولية التغيير والتدمير في الحياة" (ملحم، 2004م، صفحة 60)، ثم يبدأ الراوي بوصف الحمار الوحشي وقد استقرت حياته في بيئة آمنة، مسترسلًا برسم ملامحه وقوته وهيبته، إذ يقول:

والدَّهرُ لَا يَبقى على حَدَثانِه في رأسِ شَاهِقَة أعَزَّ مُمَنَّعُ
والدَّهرُ لَا يَبْقَى على حَدَثَانِه جَوْنُ السُّراةِ له جَدائِدُ أربَعُ
صَخْبُ الشَّوارِبِ لَا يَزَالُ كَأنَّهُ عَبْدٌ لِآلِ أبِي رَبِيعَةَ مُسْبِعُ
أكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمحَجٌ مِثلَ القَنَاةِ وأزْعَلَتْه الأمْرَعُ
بِقَـرَارِ قِيعَـانٍ سَقَـاهَا وَ ابِلٌ وَاهٍ فَأثْـجَمَ بُـرهَةً لا يُقْلِعُ
فَلَبِثْنَ حِينًا يَعْتَلِجْنَ بِرَوضَةٍ فَيَجِدُ حِيْنًا فِي العِلاجِ وَيَشْمَعُ

يصف هذا النص مَشهَد الاستِقرار في البِناء السردِي؛ إذ يقدم الراوي شخصيات الحكاية وفضاءها المكاني قبل الدخول إلى تفاصيل الحدث الرئيس، ومما يُلفِت الانتباه أن الشاعِر لا يَصِف الحيوان وَصفًا ساكنًا، بل يقدمه من خلال متتالية من الأفعال(أكل_ طاوعته_ لبثن_ يجدّ_ يذكر) ما يَجعَل الوَصفَ حَركِيًا فَتتَحول الصورة فيه إلى مَشهَد حركي يوحي بالحياة، كما نلحظ أن الشاعر يصبح راويًا خارجيًا؛ إذ يختفي ضمير المتكلم تمامًا، ولا يعود القارئ يرى الشاعر، بل يرى الحيوان وَحدَه، وهذا التحول في زاوية الرؤية يمثل انتقالًا من التبئير الداخلي إلى التبئير الخارجي، وهي تقنية سردية يحاول الشاعر من خلالها الابتعاد عن حزنه المباشر، ليجعله يتجسد في قصة رمزية بطلها الحيوان فقد " ولج الشاعر بفكره إلى عالم الحيوان الذي بدا يرائي لنا من خلاله على صفحات تأملاته الواقعية أفاعيل الموت " (الحاج علاوي، 2008، صفحة 75)، وبَعد أن يُرَسِخ الشَاعر حَالة الأمن، يَبدأ الحَدَث بالتَحَول تَدرِيجيًا، فيَستَدعي عُنصر الخطر دون أن يُصَرّح به مباشَرة، فيقول:

حَتّى إذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزونِهِ وَبِـأيّ حِيـنٍ مَـلاوَةٍ تَتَقَـطَّعُ
ذَكَرَ الوُرُودَ بِها، وَشَاقَ أمْرَهُ شُـؤمٌ وَ أقبَـلَ حِينَـهُ يَتَتَـبَّعُ
فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ، وَماؤهُ بَثْـرٌوَعَـانَدَهُ طَـرِيـقٌ مَـهِيعُ
فَكَـأنَّها بِالجَـزْعِ بَيْنَ مَنابِعٍ وَأولَاتِ ذِي العَرْجَاءِ نَهْبُ مَجمَعُ

تمثل عبارة ذَكَر الورود نقطة تحول في الحبكة؛ فالحاجة إلى الماء تدفع القطيع إلى مغادرة مِنطقة الأمان، فيبدأ منعطف جديد في مسار السرد، ويواصل الشاعر تصوير حركة القطيع حتى يصل إلى الماء، فيقول:

فَوَرَدْنَ، وَالعَيوقُ مَقْعَدُ رَابِئٍ الض ضَـرْبَاءَ فَـوْقَ النَظْمِ لَا يَتَتَلَّعُ
فَشَـرَعْـنَ فِي حُجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصْبَ البِطَاحِ، تَغِيبُ فِيهِ الأكْرَعُ
فَشَـرِبْنَ، ثُـمَّ سَمِعْـنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفَ الحِجَابِ، وَرَيبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
وَنَمِيـمَةٍ مِـنْ قَانِـصٍ مُتَلَـبِّبٍ فِي كَفِّـهِ جَشءٌ، أجَشَّ وَ أقْطَعُ
فَنَكِـرنَهُ، فَنَفَـرْنَ، وَامتَـرَسَـتْ بِهِ سَطعَـاءَ هَـادِيَةٍ، وَهَـادٍ جَرْشَعُ

تمثل الأبيات ذورة الحبكة السردية؛ فالفعل (سَمِعن) يُخرِج السرد من فضاء الأمن، إلى فضاء الخطر، والشاعر لم يصرح بظهور الصائد بشكلٍ مباشر، بل جعل الشَخصيات تَسمَع صوتَه أولًا، وهو ما يضاعف عنصر التشويق؛ لأن الخطر يُدرَك قبل أن يُرى، ومن اللافت أن الشاعر يوظف الحواس في تصعيد السرد؛ فالصوت يسبق الرؤية، وهي تقنية معروفة في بناء المشاهد

الدرامية؛ إذ تخلق نمطًا من التوتر النفسي قبل وقوع الحدث، وبعد لحظات من الترقب يظهر الصائد ظهورًا مفاجئًا، يقول:

فرَمَى، فَأَنْفَذَ مِنْ نُجُودٍ عَائِطٍ سَهْمًا، فَخَرَّ رِيشُهُ مُتَصَمِّغُ
فَبَدَا لَهُ أَقْرابُ هَذا رَائِعًا عَجِلًا، فَعِيثَ فِي الكِنَانَةِ يَرجِعُ

تنتقل الحكاية في هذه الأبيات من الوصف المجرد إلى الفعل المباغت السريع؛ إذ توالت الأفعال (رمى، أنفذ، خر، ألحق) التي منحت النص إيقاعًا سريعًا يتناسب مع لحظة المواجهة فيعمد الشاعر إلى حذف كل تفصيل لا يتصل بالحدث اتصالًا مباشرًا؛ فلم يقف عند وصف القطيع ولا الصائد، بل ركز على لحظة الإصابة، بتوظيف واعٍ لما يسمى في السرد بتكثيف الحدث، وبالانتقال إلى الصائد فهو لا يمثل شخصًا بعينه، إنما يمثل الموت إذ لم نلحظ اهتمامًا بشكله و ملامحه، وإنما يركز اهتمامه على الفعل الذي يقوم به.

تكشف قصة (الحمار الوحشي) أن الشاعر لم يسعَ لِوصف الصيد ذاته، بل جعله معادلًا سرديا لمأساته، فعَجْزُ الحِمارِ الوَحشي عن الهروبِ مِن سِهام الصَائِد، قابَلَهُ عَجزُ الشَاعِرِ عَن حِمايَة أبنائِه، فالحِكاية لا يمكن أن نصفها بأنها استطراد خارج دائرة الرثاء، بل إعادة تشكيل وصياغة لها بصورة رمزية اقتضتها طبيعة النص الشعري، فالشعر "يؤكد في كل لحظة امتيازه القاسي وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا" (العلاق، 2003م، صفحة 15)، ما جعل التجربةّ أكثر عمقًا وتأثيرًا، فيتحول السرد من قصة أب فاقد لأبنائه إلى حقيقة كونية لحتمية الموت، وبهذا تصبح المرثية نصًا وجوديًا يتجاوز الحدود الشخصية الضيقة، إلى تأمل شاملٍ في حتمية الفناء.

- **ثانيًا: التحول من الوصفي إلى الدرامي:**

بعد انتهاء قصَّة الحِمار الوحشي ينتقل الشاعر مباشرة إلى قصة أخرى، ما يدل على أن السرد أصبح البنية المهيمنة على المرثية، يقول:

وَالدَهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابِ مُرَوَّعُ
شَعَفٌ الكِلابِ الضَارِيَاتِ فُؤَادُهُ فَإِذَا يُرَى الصُّبْحُ المُصَدَّقُ يَفْزَعُ
وَيَعُوذُ بِالأَرْطِيِّ إِذا مَا شَفَّهُ قِطْرٌ وَرَاحَتُهُ بِلَيْلٍ زَعْزَعُ
يَرمِي بِعَينَيهِ الغَيُوبَ وَطَرفَهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفَهُ مَا يَسمَعُ
فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لَهُ أَولَى سَوَابِقَهَا قَرِيْبًا تُوزَعُ

يتضح من الأبيات أن الثور لم يكن في حالة استقرار كما كان الحمار الوحشي، بل كان مضطربًا يعاني حالة خوف مستمرة؛ فيبدأ السرد من أزمة قائمة، لا من حالة هدوء، ويمثل هذا تحولًا في تقنية بناء الحدث، إذ يتجاوز الشاعر التمهيد الطويل، ليضع القارئ مباشرة في دائرة التوتر، ويكون ذلك عبر الحذف بوصفه تقنية سردية يوظفها الراوي تلبية لحاجة النص إلى" الامتداد الزمني من غير أن يضطر الراوي إلى ذكر ما حدث ساعة فساعة" (الفيصل، 2003، صفحة 112) ، وتتجلى في هذا المشهد هيمنة الأفعال المضارعة(يرى، يفزع، يعوذ، يرمي) التي تمنح السرد حركة متصلة، وتمنح شعورًا بأن الخوف ليس إحساسًا عابرًا، وإنما حقيقة تلازم الثور، ويبدأ الحدث السردي بالتسارع والتعاقب، فتتحول حالة الخوف إلى ترقب لكل ما حوله، وتبرز تقنية الجمع بين حاستي (السمع، والبصر)، في محاولة لتجنب الخطر، وهو تصوير دقيق للحالة النفسية التي يعيشها، ثم يتصاعد مسار الحدث لتبدأ مرحلة جديدة، يقول:

فَاهْتَاجَ مَنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجُهُ غُبْرُضَـوارِوَ افِيـانِ وَأَجْـدَعُ
يَنْهَشْـنَهُ وَيَـذُبْهُنَّ وَيَحْتَبِي عَبَلَ الشَـوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُولَـعُ
فَنَـحَا لَهَـا بِمُـذلَقَينِ كَأَنَّمَا بِهِمَا مِن النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ
فَكَـأَنَّ سَفُـودَينِ لَمَّـا يُقَتَّرَا عِجْلًا لَـهُ بِشَـواءِ شِـرْبٍ يَنزِعُ
فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الغُبَارِوَجَنْبُهُ مُتَتَرِّبُ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

تبدأ الحُبكة بِظهور الكِلاب الضارِية، إذ لَم يَقُم الراوي بِسردِها دفعة واحدة بل بشَكل تَدرِيجي، ما مَنح المشهد بعدا دراميا، فالثور يدرك الخطر قبل اقترابه ما يجعله في حالة ترقب يصفها الراوي بأسلوب يجعل القارئ يشارك الشخصية خوفها، ثم يتحول الثور من شخصية خائفة ترقب إلى شخصية فاعلة من منظور السرد؛ لأنه يبدأ بالدفاع عن نفسه، فينتقل من الانفعال إلى الفعل، ويَبلُغ السَرد ذروَتَه في هذه الأبيات؛ إذ يُصوِّر الشَاعِر تناغمًا حركيًا بين الطرفين (فعل، رد فعل)، يتمثل في الهجوم (الكلاب)، والدفاع (الثور)، ما يمنح المشهد طابعا مسرحيا، وتأتي الأفعال متعاقبة (تنهشنه، يذبهن، يحتبي، نحا، صرعن)، لتجعل القارئ يعيش الحدث بكل تفاصيله فيبدو كأنه داخل مشهدٍ حي، ينبئ هذا الأسلوب عن قدرة الشاعر على توظيف المشهد السردي الذي يمكن عده" وسيلة نموذجية لتبطئ السرد عن طريق تمثيل الحدث في الحكاية بكل تفاصيله أبعاده" (العبايجي، 2010م، صفحة 97)، والذي تتساوى فيه مدة الحكاية مع مدة السرد، فلا يلخص الأحداث، وإنما يعرضها كما لو كانت تقع أمام العين، وللمشهد أهمية كبيرة في مسار السرد "فمن ناحية يعمل على شد القارئ وإثارة اهتمامه، ومن ناحية أخرى يبث الحركة والتلقائية في السرد، كما يعمق أثر الواقع في الحكاية فضلًا ع إحداث التوافق التام بين زمن

الحكاية وزمن الحكي" (بحراوي، 1990م، صفحة 166)، وبعد مقاومة عنيفة ينجح الثور في إصابة بعض الكلاب، فيقول:

حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ، وَ أَقْصَدَ عُصْبَةً مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا تَتَضَرَّعُ
فَبَـدَا لَـهُ رَبُّ الكِـلابِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهَافٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ
فَـرَمَى لِيُنْقِـذَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتَيهِ المَنزِعُ
فَكَـبَا كَمَـا يَكبُـو فَنِيقٌ تَارِزٌ بِالخِبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

تكشف هذه النهاية عن مفاجأة سردية بأسلوب انزياحي كسر أفق التوقع عند القارئ، فبعد أن صوَّر الشَاعر انتصار الثَور على مجموعة الكلاب، عمد إلى إدخال شخصية جديدة في النص الشعري متمثلة بشخصية الصياد، لينقلب الحدث في لحظة حرجة، ليبين أن الموت لا يأتي دائما من الجهة التي ينتظرها الإنسان، فانتصار الثور في المعركة الأولى أعقبه مباشرة انهزامه أمام الصياد، فيصبح حدث الانتصار المؤقت بداية للمأساة، لا نهاية لها؛ إذ تنتقل الحكاية من إمكانية النجاة مقابل حتمية الهلاك في لحظة خاطفة وسريعة.

لا يمكن أن نعد قصة الثور الوحشي محاكاة لقصة الحمار الوحشي، فهي تمثل تطورًا في الرؤية السردية، ففي الأولى جاء الموت مباغتا، أما في الثانية فقد تحقق بعد صراع طويل، وهذا الاختلاف يدل على أن الشاعر يعرض صورًا متعددة للموت، ومن ثم فإن الثور الوحشي يمثل معادلًا سرديًا للشاعر نفسه" فقصص الحيوان في الرثاء هي قصص إنسانية حزينة تبرز في شعر الهذليين، وتأتي لغرض العبرة والموعظة من خلال التأكيد على فكرة الفناء لكل شيء حي، وأن الدهر لا يبقي على مخلوق مهما بلغت قوته " (السكري، 1384هـ_ 1965م، صفحة 4/1) فهو يقاوم كما قاوم الشاعر مأساته بالصبر والتجلد، إلا أن النهاية الحتمية تؤكد أن الإنسان مهما بلغت قوته وجبروته يبقى خاضعًا لسلطان الزمن والموت.

- **المبحث الثاني: تشكيل الخطاب السردي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي**
- **أولًا: تحول الراوي من الذات الراثية إلى راوٍ كلي**

يتكئ البناء السردي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي على حركة متدرجة للراوي، تبدأ من التجربة الذاتية المحدودة وتتسع لتنتهي برؤية إنسانية شاملة إذ "أن الإبداع لا يقف عند صورة واحدة، وإنما يتطور تدريجيًا بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية" (ضرغام، 1430هـ_ 2009م، صفحة 11)؛ فالراوي لا يبقى مصورًا لمشاعر الفقد، وإنما يصبح صانعًا للرؤية ومنظمًا لِمسارِ الحكاية، ويصرح الاستهلال في القصيدة بهذا التحول؛ إذ تتغير وظيفة

الراوي مع كل مقطع شعري، ليغدو في النهاية راويًا يمهد للانتقال إلى الوحدات الحكائية الكبرى، إذ يقول:

أَمِـنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ؟ وَالدَهْرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قَالَت أُمَيمَةُ: مَالِجِسمِكَ شَاحِبًا؟ مُنذُ ابْتُذِلْتَ، وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ
أَم مَا لِجَنْبِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجِعًا؟ إِلَّا أَقَضَّ عَلَيْكَ، ذَاكَ المَضْجَعُ

يستهل الشاعر النص باستفهام إنكاري يتبعه اعتراف تقريري بحقيقة الدهر، ثم حوار مع شخصية مُتَخَيلَة، ليؤسس أفقًا فكريًا يبني عليه الأحداث اللاحقة، فيأخذ السرد منحى استرجاعيا؛ مستندا إلى معرفة الشاعر بالنهاية، لتبدو وظيفته كراوٍ مختلفة عنها قصائد الرثاء التقليدية، فلم يتعمق في وصف المشاعر المصاحبة للحدث، بل ينطلق من قاعدة معرفية مسبقة، فالحكاية تبدأ من النتيجة ثم ترجع إلى السبب، وهذا النمط من الاستهلال يؤدي وظيفة العتبة السردية التي تهيئ القارئ نفسيا وفكريا لاستقبال الحكاية فـ "هذا الوعي الكتابي في نسق الصراع، لم يأتِ بالصدفة، وإنما جاء انطلاقًا من وعي بالتشكيل البصري للنص الشعري، ودور ذه الأشكل الكتابية في جعل المتلقي الذي يقرأ قراءة صامتة في أغلب الأحيان داخلًا في صلب العملية الإبداعية، بل يصبح مشاركًا فيها" (ضرغام، 1430هـ_ 2009م، صفحة 35)، إن حضور شخصية أميمة يؤدي وظيفة درامية أساسية ومهمة، إذ يتحول المسار السردي من أحادية الصوت إلى تعددية الأصوات، فيغدو الحوار أداة للتدرج في كشف الحقيقة، ويعد هذا أول تحول في بنية الراوي، متمثلًا بالانتقال من حوار النفس (المونولوج الداخلي) الذي يعد تقنية سردية مهمة جدًا تكشف حقيقة الوضع النفسي للراوي " فهو يقذف ما يعتلج في داخله من أفكار ومشاعر ويعرضها بصدق تام وحرية كاملة كاشفًا كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها" (شرارة، 1979م، صفحة 80) إلى حوار الآخر في مشهد حواري تتبادل فيه الشخصيات المعرفة، إذ يقول:

فَـأَجَبْتُهَا: أَنْ مَالِجِسْمِي؟! إِنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدَى بَنِـيّ وَأعقَبُـونِي غَصَّة بَـعْدَ الـرِّقـادِ وَعِبْـرَةٌ لَا تُقْلع
سبقوا هويَّ، وأعنَقُوا لِهَوَاهمُ فَتَخَـرَّمُوا، ولِكُـلِّ جَنْبٍ مَصـرِعُ
فغبِرتُ بعـدَهمُ بِعَيشٍ نَاصِبٍ وَأَخَـالُ أنِي، لَاحِـقُ مُستَتْبِعُ

يبلغ الحوار في هذه الأبيات ذروته؛ إذ يجيب الراوي عن سؤال أميمة كاشِفًا سبب تغير حالته، إلا أنه لا يسترجع تفاصيل الواقعة بل يختزلها بخبر مقتضب معلنًا موت الأبناء وما أودعوه في قلبه من غصة، ينبئ هذا الاقتضاب بوعي سردي واضح؛ لأن الراوي يعمد إلى حذف الجزئيات

التفصيلية ويحتفظ بالتأثير النفسي بصفته العنصر الأكثر تأثيرًا في بنية الحكاية، أما من الناحية السردية فتمثل هذه الأبيات لحظة الكشف عن المخفي، فمعرفة القارئ بوجود مأساة هي معرفة ضبابية لا تتضمن التفاصيل، فيبدأ الراوي بكشف التفاصيل ليحول رؤية القارئ من خارجية إلى داخلية عبر تسليط الضوء على الأثر النفسي، لتغدو ملامح الحزن محورًا للسرد، وتحضر شخصيات الأبناء من خلال الأثر النفسي لغيابهم، فلا يمنحهم الراوي فرصة الكلام أو التحرك داخل النص، فيتحول الراوي إلى شخصية مركزية يقع على عاتقها عبء السرد، فيقول:

وَلَقَدْ حَرَصتُ بِأنْ أدَافِعَ عَنْهُمُ فـإذا المَنِيَّةُ أقبَلَت، لا تُـدفَـعُ
وَإذَا المَنِيَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ألفَـيْتَ كُـلَّ تَمِيمَـةٍ، لا تَنْفَـعُ
فَالعَيـنُ بَعـدَهُمُ كَـأنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَـوكٍ، فَهِيَ عَورٌتَدمَعُ
حَتَّى كَـأنِّي لِلحَـوادِثِ مَـرْوَةٌ بِصَفَـا المُشَـرِّقِ كُـلَّ يَـومٍ تَقْرَعُ
لا بُدَّ مِنْ تَلَفٍ مُقِيمٍ، فَانْتَظِرْ أَبِأَرْضِ قَومِكَ، أمْ بِأُخْرَى المَصْرَعُ

تبدو المنية في هذه الأبيات وكأنها الشخصية الأكثر حضورًا، فهي لا تظهر بصفتها مفهوما مجردا، وإنما بكونها قوة فاعلة لها القدرة على تدمير كل فرصة للنجاة، ويمثل هذا التحول حركية مهمة في مركز السرد عملت على "نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص، وهي عملية معية تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من إجراءات الحدث وتفاصيله " (عبدالسلام، 1999م، صفحة 93) ؛ فلم يعد الإنسان هو الفاعل الرئيس الذي يحرك الأحداث داخل النص، وإنما الموت، وتضفي شخصنة المنية نمطًا دراميًا على النص؛ لأنها تتحول إلى عدو للكائنات، فيخرج النص عن حدود الرثاء التقليدي ليدخل عالم التأمل في الصراع الدائم بين الإنسان والموت، وتمهد هذه الأبيات للدخول إلى وحدات حكائية لاحقة، ثم يعود الشاعر (الراوي) إلى تأكيد حتمية الموت، لكن بطريقة سردية يتحول فيها من ذات راوية إلى راوٍ كلي؛ لأن خطابه خرج عن دائرته الضيقة المتمثلة بأبنائه إلى دائرة التعميم، يقول:

وَالنَفْسُ رَاغِبَـةٌ إذا رَغَّـبْتَهَـا فَـإذا تُـرَدُّ إلى قَلِيلٍ، تَقْنَـعُ
كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّملِ مُلْتَئِمِ الهَوَى بَاتُوا بِعَيشٍ نَاعِمٍ فَتَصَـدَّعُـوا
فَلَئِـنْ بِهِـمْ فَجَـعَ الزَّمَـانُ وَرَيْبَهُ إنِّي بِـأَهْلِ مَـوَدَّتِي، لَمُفَجَّـعُ

بعد أن ينتهي الراوي من بناء رؤيته الكاملة يغادر عالمه الذاتي الضيق ويسند السرد إلى شخصيات رمزية متمثلة بالحمر الوحشية، والثور الوحشي، والفارس لتكون توثيقًا لرؤيته وتثبيتًا لها، فالراوي يوظف الشخصية الرمزية بوصفها " متنفسًا حقيقيًا له، وليتحدث عنها دون أي تحفظ، نافذًا من خلالها إلى تحقيق ما يريد الكلام عنه" (سليمان، 1996، صفحة 9) وهو

بذلك يكن قد أسس لتحول سردي كامل؛ إذ أن النص يبدأ بصوت الأب المكلوم، يتبعه حوار مع شخصية رمزية، ثم يتدرج السرد إلى تأمل، ثم اعتراف، ثم تعميم، ثم تتوالى باقي التحولات السردية؛ لأن الراوي نقل النص من الغنائية إلى الحكائية ذات الأفق الوجودي.

ثانيًا: تحوّل الشخصية السردية وبناء الرؤية الوجودية

تتجسد بؤرة التحول السردي في مرثية أبي ذؤيب الهذلي في انتقاله من رثاء أبنائه إلى الحكايات الرمزية وهذا الانتقال يستند إلى وعي تام؛ فالراوي اعتمد الحِجاج المباشر والأسلوب الحكمي، ما جعل الحدث أساسًا لإنتاج الدلالة، عبر حركة الشخصيات، وتفاقم الصراع، ليصل إلى نهاية الحكاية، ويمكن رصد أهم مظاهر التحول السردي في توزيع الراوي للمعرفة بدقة، فالقارئ يشعر ببوادر الخطر قبل الشخصيات داخل الحكاية، ومن مظاهر التحول السردي تحكم الراوي في إيقاع السرد وكشف الأحداث؛ فتتسم البداية ببطء الوصف ثم تبدأ الأفعال تتوالى بوتيرة سريعة، وتتحرك العبارات بصورة أسرع، تمهيدً للحظة الانفجار الدرامي، ويعد هذا التدرج في الإيقاع من أوضح صفات البنية القصصية في شعر أبي ذؤيب؛ لأنه يجعل القارئ داخل المشهد ومعايشًا للحدث.

إن ما يلفت الانتباه ترك الراوي المجال للحدث ليفسر نفسه دون تدخل الراوي بالتعليق أو التفسير، فقد بنى الأحداث بالفعل لا بالوصف مستندًا إلى تقنيات القص التي تجعل الحدث نفسه وسيلة أساسية للتعبير بدلًا من وصفه.

يبدأ الشاعر فصلًا جديدًا من مأساته، ولكن هذه المرة لا يوظف الحيوان رمزًا، وإنما انتقل إلى الإنسان ليكمل اللوحة التي يرسمها لحتمية الفناء، يقول:

وَالدَهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثَانِهِ مُستَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعِ
حَمِيَتْ عَلَيهِ الدِّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ مِنْ حَرِّهَا يَومَ الكَرِيهَةِ أَسْفَعُ
تَعدُو بِهِ خَوصَاءَ يَفْصِمُ جَرْيَهَا حَلَقَ الرَحَالَةِ فَهيَ رَخْوٌ تَمْزَعُ

يستهل الشاعر فصله الحكائي الأخير بشخصية الفارس المقاتل، ويكشف هذا الاختيار وعيًا دقيقًا بأسلوب البناء السردي، فقد مثلت الحكاية الأولى الجماعة، بينما مثلت الحكاية الثانية الفرد في عالم الحيوان، وجاءت الحكاية الثالثة لتنتقل إلى الإنسان بما يمتلكه من عقل وخبرة وسلاح، فالفارس أعلى منزلة من حيث قدرته على مواجهة الخطر ما يجعل موته أعمق دلالة من موت الشخصيات التي سبقته، الراوي في هذه الأبيات لم يركز على وصف الفارس، شكله، هيئته؛ وذلك لأن الشخصيات في الشعر " تفقد الكثير من سماتها القارة في النصوص القصصية والروائية؛ لأن مسألة القناع فيها يختلف، والمساحة الشعرية لا مجال فيها لتقديم توصيفات عن

الشخصية فذلك يثلب العمل أهميته، ويخفف من شعرية النص، ومن هنا يكون تبرير وجودها بما يصاحبها من أحداث تتعالق نصيًا مع مرجعيات أكثر كثافة ورمزية" (مراشدة، 2012، صفحة 45)، بل ركز على وصف ما يمتلكه من أدوات قوة ودفاع، ليهيئ القارئ للدخول في الحدث المرتبط بالشخصية، وهذا الوصف يهدف إلى خلق تصور عند القارئ يوحي باختلاف هذه الشخصية عن سابقاتها، وأنها يمكن أن تغير النهاية، إلا أن هذا التوقع جزء من بناء سردي يجعل يحول النهاية إلى حكمة أكثر عمقًا وتأثيرًا، ويسترسل الشاعر في وصف كل ما يحيط بشخصية الفارس ويمنحه قوة مضاعفة، فيقول:

قَصَرَ الصَبُوحُ بِهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا بِالنَيِّ فَهِيَ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَعُ
مُتَفَلِّقٌ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَانِي كَالقِرْطِ صَاوٍ، غَبْرُهُ لا يَرْضَعُ
تَأبَى بِدُرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتَكْرَهَتْ إِلَّا الحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

ينتقل الراوي ليصف مشهد اللقاء بين الفارسين وما يلفت الانتباه تَغَيُّر طبيعة الصراع عن المشاهد السابقة ليصبح بين الإنسان ونظيره فيتسع أفق الحكاية، وتتحول أسباب المواجهة من الغريزة إلى الندية وتستند إلى الشجاعة، وقوة الإرادة، والمهارات القتالية، وينتقل الراوي لوصف التكافؤ بين الفارسين، فكلاهما بطل عميق الثقة بنفسه، معتد بقوته، ليصبح الوصف هنا "فن توزيع المعلومات حول الأشياء، والذوات حسب نظام يلائم استراتيجية يتبناها الراوي ليروي حكايته" (القسنطيني، 2006، صفحة 172)، ما يجعل الصراع أكثر حدة، ويرفع مستوى التوتر الحكائي، فتكثر الأفعال الحركية، ويصبح الإيقاع أسرع، كما يُصَعِّب على القارئ توقع المنتصر، فيتحول مسار السرد من التهيئة إلى الذروة، يقول:

فَتَنَادَيَا وَتَوَ افَقَتْ خَيلاَهُمَا وَكِلَاهُمَا بَطَلٌ الِّلقَاءُ مُخَدَّعُ
مُتَحَامِيِينْ المَجَدَ كُلُّ وَاثِقٌ بِبَلائِهِ اليَومَ يَومٌ أَشْنَعُ
وَعَلَيهِمَا مَسرُودَتَانِ قَضَاهُمَا دَاوِدَ أو صُنعَ السَوابِغِ تُبَّعُ
وَكِلاهُمَا فِي كَفِّهِ يُزَيِّنُهُ فِيهَا سِنَانٌ كَالمَنَارَةِ أَصْلَعُ
وَكِلاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَونَقٍ عَضْبًا إِذا مَسَّ الضَرِيبَةِ يَقْطَعُ
فَتَخَالَسَا نَفْسَيهِمَا بِنَوافِذٍ كَنَوَ افِذِ العَبْطِ التِي لا تُرقَعُ
وَكِلاهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِدٍ وَجَنَى العَلاءِ لَوْ أَنَّ شَيئًا يَنْفَعُ

تصل الحبكة ذروتها هي ذه الأبيات إذ يبدأ الاشتباك بين الفارسين اشتباكًا مباشرًا، وتغدو الشجاعة اختبارًا حتميًا أمام الموت، ومع امتلاكهما أسباب التفوق والغلبة، فالنهاية تأتي بلا شك منسجمة مع سياق السرد العام، فلا يمكن لأحدهما تجاز حتمية الفناء، ولم يقصد الشاعر

بهذه النهاية الانتقاص من شأن البطولة، وإنما أراد أن يؤكد الحقيقة الحتمية التي لا مهرب منها، فتصير البطولة نفسها سببًا للموت، بل أن الانتصار على الآخر هو أيضًا موت، ويختفي حضور الراوي بشكل كامل، تاركًا الحدث يقوم بوظيفته الدلالية، فلم تعد هنالك حاجة للتعليق، فالمشاهد الثلاثة باتت كافية لتأكيد الرؤية التي أرادها الراوي.

في نهاية النص يكتمل المسار السردي الذي بدأه الشاعر بالشكوى من فقد الأبناء، ثم تحولت لتصبح سردًا لمسيرة الكائنات الحية في مواجهة قدرها المحتوم، وقد نجح الشاعر في ترسيخ رؤيته عبر بنية حكائية متدرجة، بدأها بالذات، ثم أنتقل إلى الحيوان، وختمها بالفارس، ليعود بالقارئ إلى الحقيقة التي أعلن عنها في مستهل القصيدة، ولم يسرد الراوي حكايات منفصلة بل فصولًا متكاملة في بناء سردي متصل الدلالة، فهو يعيد إنتاج الفكرة في كل حكاية بأسلوب جديد، باختلاف الشخصيات، والفضاءات الزمكانية، والحدث، وطبيعة الصراع، محققًا وحدة دلالية وفنية نادرة في الشعر العربي القديم، وأسهم التحول في بناء رؤية متكاملة تجاوزت حدود التجربة الخاصة إلى أفق أنساني شامل، فلا يكون موت الأبناء نقطة نهاية إنما نقطة انطلاق، وبهذا تجاوز أبو ذؤيب وظيفة الرثاء التقليدية ببناء نص تداخلت فيه الشعرية مع السرد، والقصة مع الحكمة، والتجربة الفردية مع الرؤية الوجودية، ما منح النص تماسكًا في البنية وعمقًا في الفكرة، فأصبحت أنموذجا متميزًا للتحولات السردية في القصيدة العربية القديمة.

الخاتمة ونتائج البحث:

بعد دراسة وتحليل تحولات السرد في مرثية أبي ذؤيب الهذلي توصل البحث إلى أن القصيدة تمثل أنموذجًا متقدمًا لتداخل الشعر بالسرد، فقد كشفت الدراسة عن تحولات سردية كثيفة، تمثل التحول السردي الأول في انتقال الراوي من وصف الذات المفجوعة إلى الراوي الكلي الذي يمنح التجربة بعدا إنسانيا عميقًا، وهذا أسهم في الخروج عن حدود التجربة الشخصية الضيقة إلى التأمل في قوانين الوجود. وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج، نلخصها في النقاط الآتية:

1- أثبتت الدراسة أن مرثية أبي ذؤيب تقوم على بناء سردي متماسك، وليس على تعبير غنائي فحسب.
2- يتحول الراوي تدريجيًا من ذات راثية إلى راوٍ عليم ذي رؤية إنسانية عامة.
3- تسهم الحكايات الرمزية في بناء الدلالة ولا تمثل استطرادًا خارج بنية القصيدة.
4- تتطور الشخصيات والأحداث وفق حبكة سردية تتدرج من التمهيد إلى الذروة ثم النهاية.
5- يؤدي الزمن السردي دورًا أساسيًا في تعميق الأثر النفسي، من خلال التناوب بين البطء والتسريع.

6- الرمز الحيواني في المرثية لم يوظفه الشاعر لغرض جمالي مجرد، بل كأداة فنية تنقل التجربة الذاتية إلى مستوى إنساني شامل، فكانت الشخصيات الحيوانية معادلًا موضوعيًا لتجربة الراوي في فقد أبنائه، ما منح الدلالة عمقًا، وأغنى البناء السردي.

7- أسهم الحوار والوصف والتبئير في إضفاء طابع قصصي على المرثية.

8- تمثل اللازمة المتكررة المتعلقة بالدهر والموت علامة انتقال بين الوحدات السردية، وتحقق تماسك البناء.

9- تنتهي المرثية بتحويل التجربة الفردية إلى رؤية وجودية تؤكد وحدة المصير الإنساني، وهو ما يمثل أبرز تحولات السرد في النص.

المراجع

ابراهيم أحمد ملحم. (2004م). *جماليات الأنا في شعر بشار بن برد* (المجلد ط1). الأردن: دار الكندي.

أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري. (1384هـ_ 1965م). *شرح أشعار الهذليين*. (عبدالستار أحمد فرّاج، المحرر) القاهرة: مكتبة دار العروبة.

أحمد وهب رومية. (1985م). *شعرنا القديم والنقد الجديد*. الكويت: عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، يصدرها المجلس الطي للثقافة والفنون والآداب.

ألحان عبدالله محمد العبايجي. (2010م). *الشخصيات القصصية في الشعر العربي قبل الإسلام*. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف: د. علي كمال الدين الفهادي.

جمانة محمد نايف الدليمي. (2014م). *الشخصيات القصصية في الشعر العربي القديم* (المجلد ط1). الاسكندرية: دار النابغة للنشر والتوزيع، سلسلة رسائل جامعية.

حسن بحراوي. (1990م). *بنية الشكل الروائي* (المجلد ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

حميد الحمداني. (1993). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* (المجلد ط2). بيروت: المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع.

حياة شرارة. (1979م). *تولستوي فنانًا* (المجلد ط1). بيروت: دار الطليعة.

ديوان الهذليين. (1965م). القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

سعيد يقطين. (2005). *تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)* (المجلد ط4). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

سمر روحي الفيصل. (2003). *الرواية العربية، البناء والرؤية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

سيزا أحمد قاسم. (1984). *بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ضباعة عبدالعزيز الحاج علاوي. (2008). *أثر اختلاف الرواية في توجيه المعنى عيبة أبي ذؤيب في ديا الهذلي إطارًا*. أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، بإشراف: د. عماد عبد يحيى.

طلال خليفة سليمان. (1996). *الشخصية في عالم فرمان الروائي*. رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد.

عادل ضرغام. (1430هـ_ 2009م). *في تحليل النص الشعري* (المجلد ط1). الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف.

عبدالرحيم مراشدة. (2012). *الخطاب السردي والشعر العربي* (المجلد ط1). إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث.

علي جعفر العلاق. (2003م). *في حداثة النص الشعري* (المجلد ط1). الأردن: دار الشرق.

فاتح عبدالسلام. (1999م). *الحار القصصي، تقنياته علاقاته السردية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كريستين مونتالبيتي. (2001م). *جيرار جينيت، نحو شعرية منفتحة*. (غسان السيد، المترجمون) دار الرحاب.

موريس أبو ناضر. (1979م).*الألسنية العربية في النظرية والممارسة*. بيروت: دار النهار.

نجوى الرياحي القسنطيني. (2006). *في نظرية الوصف الروائي، دراسة في الحدود والبنى المورفولوجية والدلالية* (المجلد ط1). بيروت: مكتبة الفارابي.

نوري حمودي القيسي. (1979م). *تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام* . بغداد: وزارة التعليم العالي.

References:

- Abu Naḍir, M. (1979). Arabic linguistics: Theory and practice. Beirut: Dar Al-Nahar.

- Al-Allaq A. J. (2003). On the modernity of the poetic text (1st ed.). Jordan: Dar Al-Sharq.

- Al-Dulaimi, J. M. N. (2014). Narrative characters in classical Arabic poetry (1st ed.). Alexandria: Dar Al-Nabighah for Publishing and Distribution.

- Al-Fayṣal, S. R. (2003). The Arabic novel: Structure and vision. Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

- Al-Ḥaj ʿAlawi, Ḍ. A. (2008). The impact of variant readings on the interpretation of meaning in the poetry of Abu Dhuʾayb al-Hudhali: A contextual study (Doctoral dissertation, College of Arts, University of Mosul). Supervised by Imad Abd Yahya.

- Al-Ḥamdani، Ḥ. (1993). The structure of narrative text from the perspective of literary criticism (2nd ed.). Beirut: Arab Cultural Centre for Printing, Publishing and Distribution.

- Al-Qaysi, N. Ḥ. (1979). History of Arabic literature before Islam. Baghdad: Ministry of Higher Education.

- Al-Riyaḥi al-Qusantini, N. (2006). On the theory of novelistic description: A study of morphological and semantic boundaries and structures (1st ed.). Beirut: Al-Farabi Bookshop.

- Al-Sukkari, A. S. A. ibn al-Ḥ. (1384 AH/1965). Commentary on the poetry of the Hudhaylis (ʿA. A. Farraj, Ed.). Cairo: Maktabat Dar al-ʿUrubah.

- Al-ʿUbayji, A. A. M. (2010). Narrative characters in pre-Islamic Arabic poetry (Doctoral dissertation, College of Arts, University of Mosul). Supervised by Ali Kamal al-Din al-Fahhadi.

- Baḥrawi, Ḥ. (1990). The structure of the novelistic form (1st ed.). Beirut: Arab Cultural Centre.

- Ḍargham, ʿA. (1430 AH/2009). On the analysis of poetic text (1st ed.). Arab Scientific Publishers; Manshurat al-Ikhtilaf.

- Diwan of the Hudhaylis. (1965). Cairo: National Printing and Publishing House.

- Ibrahim, A. M. (2004). The aesthetics of the self in the poetry of Bashshar ibn Burd (1st ed.). Jordan: Dar Al-Kindi.

- Marashidah, ʿA. A. (2012). Narrative discourse and Arabic poetry (1st ed.). Irbid, Jordan: Alam Al-Kutub Al-Hadith.

- Montalbetti, C. (2001). Gerard Genette: Toward an open poetics (Ghassan al-Sayyid, Trans.). Dar Al-Raḥab.

- Qasim, S. A. (1984). The structure of the novel: A comparative study of Naguib Mahfouz's Trilogy. Cairo: Egyptian General Book Organization.

- Rumiyyah, A. W. (1985). Our classical poetry and modern criticism. Kuwait: Alam Al-Maʿrifa, Cultural Book Series.

- Shararah, Ḥ. (1979). Tolstoy as an artist (1st ed.). Beirut: Dar al-Ṭaliʿah.

- Sulayman, Ṭ. K. (1996). Characterization in Farman's fictional world (Master's thesis, College of Arts, University of Baghdad).

- ʿAbd al-Salam, F. (1999). Narrative dialogue: Techniques and narrative relations. Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing.

Yaqṭin, S. (2005). Analysis of narrative discourse: Time, narration, and focalization (4th ed.). Casablanca, Morocco: Arab Cultural Centre.

Shift Navratire in Euologies of Ab_TuaaibAL_Huthali

Assist Prof. Dr. Jumana Mohammed Naif Al-Dulaimi

College of Arts – University of Mosul

dr.jumana_naif@uomosul.edu.iq

Keywords: Narrative transformations، Elegies، Abū Dhuʾayb al-Hudhalī; Classical Arabic poetry.

Summary:

This study examines the narrative transformations in the elegies of Abū Dhuʾayb al-Hudhalī, drawing upon his celebrated elegy composed in mourning for his sons in order to explore the mechanisms of narrative construction in poetry and the extent to which poetic discourse is capable of accommodating and employing such mechanisms to generate meaning. The study is founded on the premise that Abū Dhuʾayb's elegy is not merely based on lyrical expression and the articulation of grief; rather, it establishes an integrated narrative structure in which characters, events, time, space, dialogue, and description interact, rendering the poem akin to a narrative text imbued with an existential vision.

Adopting a descriptive-analytical approach, the study employs the tools of modern narrative criticism to analyze the textual structure, focusing on the narrator, characters, plot, narrative time, rhythm, and forms of focalization, while relating these elements to the poem's poetic architecture. The findings reveal that Abū Dhuʾayb successfully transforms the personal experience of mourning his sons into a comprehensive human vision through a sequence of narrative transformations that begins with the mourning self (the narrator), proceeds through a series of symbolic narratives, and culminates in affirming the existential truth embodied in the inevitability of death and the unity of the human destiny. Furthermore, the study demonstrates that the stories embedded within the elegy are not merely ornamental narrative digressions; rather, they constitute coherent and interconnected narrative units that serve the overall structure of the text and contribute to consolidating its intellectual and aesthetic dimensions.