جامعة الزقازيق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

"رعي النجوم" في الشعر الجاهلي
دراسة بنيوية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب

إعداد
الطالبة/ أمينة سعيد محمود حسن

إشراف
أ. د. حسن البنا عز الدين

٢٠١٠

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس المحتويات

مقدمة ٤

الفصل الأول: **رعي النجوم في القصيدة الجاهلية: حدود وملامح** ١٩

الفصل الثاني: **"رعي النجوم" متصدرًا النسيب** ٦٥

الفصل الثالث: **"رعي النجوم" في الرثاء** ١١٢

الفصل الرابع: **"رعي النجوم" مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة** ١٣٣

الخاتمة ٢١٧

ملحق ٢٢٤

ببليوجرافيا ٢٣٥

مقدمة

موضوع هذا البحث هو 'رعي النجوم' في الشعر الجاهلي من منظور المنهج البنيوي. ويعد 'رعي النجوم' أحد العناصر الشعرية الرئيسة التي يتكرر ورودها في نسيب القصيدة الجاهلية إلى جانب 'الأطلال'، و'الظعائن'، و'الطيف والخيال'، و'وصف الخمر'، و'وصف المرأة' و 'الشيب والشباب'. وقد اتجه البحث إلى دراسة 'رعي النجوم' من حيث دوره في تشكيل بنية النسيب الجاهلي، أي من حيث علاقته بباقي مكونات النسيب، ومن حيث دوره في تشكيل بنية القصيدة الجاهلية، أي من حيث علاقته بقسمي الرحيل والفخر في القصيدة، على السواء.

تمثلت مادة البحث من القصائد الجاهلية التي تشتمل على 'رعي النجوم' في النسيب، سواء كان متصدرًا النسيب أو مسبوقًا بمكونات نسيبية أخرى، ومن قصائد 'الرثاء' التي ليس لها نسيب، ولكنها تحتوي على 'رعي النجوم'. وقد وصل عدد القصائد في بحثنا إلى سبع عشرة قصيدة من الشعر الجاهلي، وهي تمثل النموذج الكلي الذي يستوعب أشكالاً مختلفة يمكن أن نطلق عليها، من حيث المبدأ، ''قصيدة رعي النجوم''، باعتبار أن هيمنة عنصر نسيبي على النسيب غالبًا ما يرسم ملامح بنيوية وموضوعاتية معينة للقصيدة التي يرد فيها، وذلك حسب دراسات معاصرة في الشعر الجاهلي أثبتت هذا التصور، وخصوصًا دراسات حسن البنا عز الدين عن 'قصيدة الأطلال'، و'قصيدة الطيف والخيال'، و'قصيدة الظعائن'.

يكتسب 'رعي النجوم' أهميته التي يستحق من أجلها إفراده بالدرس النقدي، إلى جانب باقي المكونات النسيبية الأخرى، من طبيعته 'السماوية'

الخاصة، فهو يشكل العلاقة الوحيدة التي أقامها الجاهلي بينه وبين السماء في القصيدة الجاهلية، كما نلاحظ أنه يتفرد عن باقي مكونات النسيب في أن الشاعر لا يُشرك معه أحدًا، وخصوصًا الأصحاب المتخيلين في النسيب، أثناء رعيه للنجوم كما يفعل في باقي المكونات مثل 'الأطلال' و'الظعائن'. فالشاعر يخلو بنفسه من أجل تأمل رعي النجوم، وكأنها الملجأ الأخير الذي لا يجد الشاعر سواه بعدما خاب أمله في كل ما حوله، أو ربما كانت طبيعة هذا 'الرعي' لا تحتاج سوى صاحبه وحسب. كما تظهر أهميته، أيضًا، من قدرته على الاندماج والتفاعل مع باقي مكونات النسيب، بمرونة فائقة، من أجل اكتمال الوظيفة الدلالية لهذه المكونات، حتى أصبح 'رعي النجوم' إطارًا عامًا لها.

ويسعى هذا البحث إذن إلى الإجابة عن سؤالٍ رئيس يمثل **الأطروحة**، هو: هل هناك شكل قصيدي معين يختص به 'رعي النجوم'؟ وذلك على غرار 'القصائد' الأخرى التي تم الكشف عنها في الشعر الجاهلي، مثل قصيدة الأطلال، وقصيدة الظعائن وقصيدة الطيف والخيال.

ومن أجل تحقيق كل هذا كان لابد من أن نسعى للإجابة عن عدة أسئلة:

١. ما الملامح الأساسية لـ'رعي النجوم'، والتي من شأنها أن تساعدنا على استكشافه من بين مكونات النسيب الأخرى؟
٢. كيف يتفاعل 'رعي النجوم' مع مكونات النسيب الأخرى في القصيدة الواحدة من حيث بنية النسيب؟
٣. ما دور 'رعي النجوم' في تشكيل القصيدة بنائيًا؟
٤. ما ملامح البنية الأساسية لقصيدة 'رعي النجوم'، على افتراض إثباتنا وجود مثل هذه القصيدة؟

وبالتالي، كانت **أهداف البحث**:

١. استكشاف الملامح الأساسية لرعي النجوم في القصيدة الجاهلية.
٢. التوصل لدور هذا العنصر الفني التقليدي على المستوى الأصغر (المقدمة أو النسيب)، وعلى المستوى الأكبر (القصيدة).
٣. الحصول علي شكل نوعي جديد للقصيدة الجاهلية وتحديد إمكاناته الشعرية.

وفي سبيل تحقيق ما سبق استعنا بالمنهج البنيوي، الذي يعتبر من أبرز المناهج النقدية في العصر الحديث، وقد ''نشأت البنيوية في مطلع القرن العشرين نشأة لغوية، وما إن تأسست لغويًا حتى اقتحم منهجها دراسة المجالات المعرفية المختلفة. وقد أسهمت في هذه النشأة مدارس وجماعات لغوية عديدة، بداية من مدرسة جنيف ثم الشكلية الروسية ثم حلقة براغ اللغوية ثم مدرسة كوبنهاجن وأخيرًا المدرسة الأمريكية، فالنقد الجديد، وكان من الطبيعي أن تتفق تلك المدارس والجماعات حول بعض المبادئ، وتختلف حول بعضها الآخر كل حسب اتجاهه اللغوي.''[١] وقد ظهرت البنيوية كرد فعل مقاوم للمناهج التاريخية والنفسية وغيرها، فالبنيوية ''لم تسعَ جهدها لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها؛ وحصر مجالها في أضيق الحدود؛ إذ إنها قد رأت مختلف الميادين الدراسية وقد أصبحت احتكارًا للمنظور التاريخي التقليدي أولاً ثم الجدلي ثانيًا؛ فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذي تطلق عليه ''الرؤية المنبثقة'' والذي يقوم على دراسة الأشياء في ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها.''[٢]

ويمكن تحديد ''الاتجاه العام للبنيوية باعتباره مناقضًا ومناهضًا للتفكير القائم على التجزئة والتفتيت، أو ما يسمى بالتفكير الذري.... أي أن الاتجاه

---

[١] دسوقي إبراهيم محمد، **مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٩)، ص٤٣.

[٢] صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣)، ص١٨.

العام للبنيوية هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة، وتفسر لنا علاقاتها بعضها بالبعض.''[1]

ومن أهداف التحليل البنيوي للأدب ''إنما هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية،... والآثار الأدبية في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعنى، فالرمز عملية متواصلة دائمة، والذي يتغير إنما هو وعي المجتمع به وما يتعلق عليه من أهمية.''[2]

وتتفق أركان المنهج البنيوي مع هذا البحث بصورة أساسية، حيث يتم الكشف من خلاله عن بنية القصيدة، وهذا يتفق مع هدف الدراسة الذي يتمثل في دراسة بنية تقليد شعري معين وربطه بسياقه النصي حتى يتم الوصول إلى طبيعة هذا التقليد وعلاقته بتقاليد القصيدة الأخرى، وخصوصًا حين يتصدرها. وهذا ما يتيحه المنهج البنيوي فـ''أساس التحليل البنائي هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلاً عضويًا كاملاً.''[3] وبالتالي، ''نستقبل القصيدة كوحدة متكاملة، لا لأنها كذلك وحسب، بل ولأننا نعرف سواها من القصائد، ومن ثم نعاملها علي ضوئها.''[4] وتُعد البنيوية ''منهجًا وصفيًا يرى في العمل الأدبي نصًا مغلقًا علي نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته. من هنا، ركزت البنيوية جُلَّ اهتمامها علي بنية العمل الأدبي، تلك البنية

---

[1] محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي- عربي**، ط٣ (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ٢٠٠٣)، ص١٠٢.

[2] فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص٢٠٠.

[3] يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٢٧.

[4] لوتمان، **تحليل النص الشعري**، ص١٦٦.

التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلاً داخليًا، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية.''[1] كما أن ''الأطروحة المركزية للبنيوية هي... أولوية الكل علي الأجزاء. فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له. ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها.''[2] فالعناصر تستمد قيمتها من العلاقات الناشئة في نسق (بنية) الكل الذي يشمل تلك العناصر. إن النظر إلى القصيدة الجاهلية والكشف عن جمالياتها باعتبارها كلاً متماسكًا لا يفتقر إلى الوحدة، أمر قد التقطه النقاد الغربيين في العصر الحديث، بعد أن انصب جل اهتمامهم على النظر إليها باعتبارها قصيدة تفتقر إلى الوحدة والتماسك.[3] وقد كانت ثمة إشارات في النقد العربي القديم تشير إلى بعض التوجه إلى ضرورة النظر إلى وحدة القصيدة وتماسكها باعتبارها كلاً.[4]

ولا يعني هذا أبدًا أن الاستعانة بالمنهج البنيوي يحيل الدراسة إلي تجنب المناهج النقدية الأخرى، فهذا مستحيل عمليًا، فقد سبقت البنيوية مناهج أثرت فيها كما سبقت مناهج أخرى، فكان من الطبيعي أن تمتد عملية التأثر والتأثير، فتتأثر بما بعدها من مناهج، وبالتالي ليس من المعقول ألا تظهر بعض ملامح تلك المناهج حين الاستعانة بالمنهج البنيوي، فمن ''المهم أن ندرك أنه لا توجد نظرية

---

[1] بسام قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر** (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٦)، ص١٢٦.

[2] قطوس، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، ص١٢٨.

[3] انظر فان جلدر، **ما وراء البيت الشعري: تماسك القصيدة ووحدتها لدى نقاد الأدب العربي الكلاسيكيين**،
G. J. H. Van Gelder, *BEYOND THE LINE: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E. J. Brill, ١٩٨٢), p١٥.

[4] للتعمق في تلك الفكرة، انظر فان جلدر، ''الأنواع في تعارضها: النسيب والفخر،'' ترجمة خيري دومة، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص٢٠٤-٢١٣.

قائمة بذاتها تمامًا،"[1] على حد قول ديفيد بشبندر. ولهذا سوف تعتمد الدراسة علي المنهج البنيوي مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى حسب احتياجها، وخصوصًا المناهج التي تبحث عن 'شعرية' الشعر، أي عن القيمة الأدبية للشعر في سياقه الأدبي والثقافي على السواء. وخصوصًا، "أن الناقد يمكن له أن يستعين بالخارج في فهم النص، بشرط ألا يعطي هذا الخارج أهمية في ذاته، بل ينظر إليه على أنه عامل مساعد في الكشف عن مدلولات النص، وأن يفرض النص هذا الخارج على الناقد لا أن يقيم الناقد النص بتدخلات خارجية تأبى طبيعة هذه التدخلات."[2] ولابد من اعتبار أن "الفصل بين القصيدة وسياقها سيكون أمرًا من الصعب تخيله في ثقافة شفاهية [مثل ثقافة الشعر الجاهلي]، حيث تتكون أصالة العمل الشعري من الطريقة التي يندمج بها هذا المعنى أو ذلك الراوي مع متلقين بأعيانهم في وقت بعينه."[3]

وهناك مشكلة رئيسة تواجه تناولنا هذا المنهج في دراسة النصوص الجاهلية، حيث إن هذا المنهج نتاج ثقافة كتابية، في حين أن هذا البحث يدرس ظاهرة شعرية تنبثق من الثقافة الشفاهية، ومعطيات الثقافة الشفاهية على نقيض معطيات الثقافة الكتابية. ولكن هذه المشكلة[4] ليست إلا على المستوى السطحي فقط، حيث يمكن فهم العلاقة بين دراسة النصوص الشعرية النابعة من الثقافة

---

[1] ديفيد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص١٩.

[2] محمد، **مناهج النقد الأدبي المعاصر**، ص٤٤.

[3] والتر.ج أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين (الكويت: عالم المعرفة، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤)، ص٢٢٧.

[4] للتعمق في ذلك انظر حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية** (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت)، ص١٥-٥٥.

الشفاهية من خلال البنيوية باعتبارها منهجًا كتابيًا، وذلك من خلال أن البنيوية "بالنسبة لجميع من يمارسونها إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر، أي تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة. وإذا أردنا تحديد الهدف الجوهري من وراء هذا النشاط البنائي أدركنا أنه إعادة تكوين "الشيء" بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه،... والإنسان البنائي يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى."[1] وهي نشاط إنساني عام يمكن أن يزود الباحث أدوات التحليل التي "تفتح أمامه الطريق كي يصل إلى نتائج نظرية تمثل في نهاية الأمر مذهبًا متماسكًا."[2]

يتماشى هذا المفهوم الذي تقوم عليه البنيوية مع طبيعة القصيدة الجاهلية/ الشفاهية، حيث إن "استمرار القصيدة الشفاهية يرتبط دائمًا بكونها تعبر عن موضوع إنساني عام، يفهمه كل ممن يتعرض له."[3]

ومن الضروري في هذا المقام، أن نفهم أن دراسة النصوص الشعرية الشفاهية الجاهلية بمنهج كتابي أمرٌ له وجاهته، وخصوصًا أن "القصيدة الجاهلية تجسد مثالاً عميق الدلالة على أن المجتمع الذي أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفاهية إلى ما يسمى بالمرحلة الكتابية."[4]

في النهاية لابد من توضيح أن الطريقة التي تناولناها في دراسة النصوص الشعرية، كانت تقدم النص على المنهج نفسه، ولا تقولب النص في قالب المنهج. وذلك أن كل نص له طريقته الخاصة التي لابد من دراسته من خلالها، فكل نص

---

[1] فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص١٤٠.

[2] فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص١٣٩.

[3] حسن البنا عز الدين، "مقدمة مطولة،" لـ: أونج، **الشفاهية والكتابية**، ص٣٣.

[4] عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص١٥.

له منهجه الخاص به الذي ينشأ من خلال تحليل هذا النص. وإن كنا قد اعتمدنا على منهج معروف وله حدوده الخاصة فإنما كان ذلك من قبيل عدم الميل إلى الآراء الشخصية التي من شأنها أن تضلل القارئ/ المتلقي، وبالتالي، تضيع قيمة البحث العلمية الممنهجة.

توزع البحث الراهن إلى مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، وملحق بالمادة وببليوجرافيا المصادر والمراجع. وقد تناولنا في المقدمة الأطروحة الأساس للموضوع، مع إبراز أهمية الموضوع في مجاله، وأهداف الأطروحة، والمنهج المعتمد في الدراسة وتوضيح أركانه. مع عرض الدراسات السابقة للموضوع، وتوضيح مدى استفادة البحث منها. مع تقديم مبسط لفصول الأطروحة الأربعة.

أما الفصل الأول، **رعي النجوم في القصيدة الجاهلية: حدود وملامح**، فإنه القاعدة الأساس التي تنطلق منها فصول الأطروحة، حيث إنه يتناول مفهوم القصيدة الجاهلية من وجهة نظر القدماء والمحدثين، مع التعرف على أقسامها، وذلك مع التركيز على قسم 'النسيب' والتعرف عليه من خلال النقد القديم والحديث، حيث إنه القسم الذي يظهر فيه 'رعي النجوم'/ موضع البحث بصورة أساسية. كما يقوم بإبراز أهم المفاهيم النقدية التي اعتمدت عليها الدراسة في التحليل، وفهم القصيدة الجاهلية. ثم يحدد هذا الفصل مكان 'رعي النجوم' في القصيدة الجاهلية، وتوضيح أحواله التي يظهر بها، وتحديد ملامحه الأساسية التي تميزه، وذلك بشيء من التفصيل. فهو يقدم الإطار العام لصورة 'رعي النجوم' في الشعر الجاهلي، وذلك من خلال النظر إلى تلك الصورة في جميع القصائد باعتبارها كلاً.

أما الفصل الثاني، **رعي النجوم متصدرًا بالنسيب**، وتتشكل القصيدة في هذا الفصل من قسمين، 'النسيب' و'الفخر'. ويسعى هذا الفصل إلى محاولة استكشاف وظيفة 'رعي النجوم'، حينما يكون متصدرًا النسيب، في تشكيل 'النسيب' و'القصيدة'.

أما الفصل الثالث، **رعي النجوم في الرثاء**، فيتناول موقعًا جديدًا يكون فيه 'رعي النجوم' ضمن قصيدة 'الرثاء'، والتي لا تحتوي على 'نسيب'. وتدور فكرة هذا الفصل الأساسية حول تفرد 'رعي النجوم' بظهوره في تلك القصيدة دون مكونات النسيب الأخرى، مع ظهور ذلك كسمة أسلوبية في القصيدة، حيث يُظهر الشاعر موقفًا 'معاديًا' للنسيب. كما أنه يسعى إلى البحث عن الدور الذي لعبه 'رعي النجوم' في إثراء الرثاء بحالته المأساوية من ناحية، مع استكشاف الأدوات الجديدة التي لجأ إليها 'رعي النجوم' من أجل التفاعل من موقعه الجديد، حيث انتقل من القصيدة التي تحتوي على 'النسيب' إلى قصيدة بلا نسيب؛ قصيدة 'الرثاء'.

أما الفصل الرابع، **رعي النجوم مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة**، فيتناول، كما هو ظاهر من العنوان، موقعًا جديدًا لـ'رعي النجوم' يتمثل في وجوده مع مكونات نسيبية مختلفة داخل النسيب، ودائمًا ما تسبقه تلك المكونات، مع العلم بأن 'رعي النجوم' الجاهلي يمكن له أن يأتي مع كل المكونات النسيبية ماعدا 'وصف الخمر'. ويسعى هذا الفصل إلى استكشاف دور 'رعي النجوم' الوظيفي في تشكيل النسيب والقصيدة، حينما يكون في هذا الموقع. وقد غلب على القصيدة أن تكون ثنائية تتكون من **نسيب وفخر**. مع العلم بأن النمط الثلاثي للقصيدة (نسيب يحتوي على 'رعي النجوم'، ثم الرحيل، ثم الفخر) قد ظهر في القصائد المخضرمة، برحيل يختلف غالبًا عن الرحيل الجاهلي التقليدي، وأن

الشكل الثنائي الذي يتكون من 'نسيب' و'رحيل' لا وجود له ضمن أشكال قصيدة 'رعي النجوم'.

وفي الخاتمة نتناول النتائج التي نتجت عن كل فصل، ودمجها مع بعضها في صورة نتائج للبحث. وذلك مع الاقتراحات البحثية التي قد أنتجها التعامل مع 'رعي النجوم' في الشعر الجاهلي.

وقد تم التعامل مع كل هذه الفصول انطلاقًا من الدراسات السابقة في الموضوع، القريبة والبعيدة له على السواء. تلك الدراسات التي نستطيع أن نلمح في بعضها اهتمامًا أساسيًا بالبعد الديني والأسطوري إضافة إلى البعد الجمالي، فدراسة إبراهيم عبد الرحمن محمد تناولت عبادة النجوم والكواكب في سياق دراسته **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث** (١٩٩٧)، ولطفي عبد البديع في سياق دراسته **عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب** (١٩٩٧).

أما من ركَّز مباشرة على دراسة النجوم في الشعر العربي القديم فهناك يحيى عبد الأمير شامي في دراسة بعنوان **النجوم في الشعر القديم حتى أواخر العصر الأموي** (١٩٨٠) وهي في الأصل أطروحة علمية سرد فيها صاحبها معلومات تاريخية وعلمية خاصة بالموضوع دون أن يتطرق بصورة كافية إلى الأبعاد الفنية والنفسية للموضوع في الشعر، ناهيك عن الأبعاد الشعرية الخاصة بـ'رعي النجوم' في القصيدة الجاهلية أو الأموية. وجدير بالذكر أن هناك دراسة لجاسم سليمان حمد الفهيد بعنوان **التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء** (٢٠٠٥)، وهي كما يتضح من العنوان تهتم بالنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء، وعلى الرغم من ذلك لم يهتم المؤلف بحالة 'رعي النجوم' ودورها الفني في هذا الشعر.

وثمة دراسة أخرى مهمة في الموضوع، وإن ركزت على بحث **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث ١٩٠٠ـ١٩٥٠**، (٢٠٠٢)، وهي لأمينة عبد الرحمن المسهر. وتستمد تلك الدراسة أهميتها بالنسبة إلينا من أنها اهتمت بنفس البعد الشعري للنجوم الذي ستهتم به الدراسة الحالية، مما يعني أن نتائج تلك الدراسة ستكون عونًا لنا في فهم طبيعة الظاهرة وتطورها في مسار الشعر العربي بعد الإسلام.

وقد أشار حسن البنا عز الدين إلى النجوم ورعايتها في موضعين ضمن دراسته **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ط٣، (١٩٩٤)، الأول في سياق حديثه عن طيف الخيال وظهوره مع النجوم والكواكب، فالشاعر يجعل من رعايته النجوم، بما تتسم به من قلق وهم، الإطار العام للطيف والخيال، كما ربط بين الطيف والخيال والنجوم من خلال دلالة النجوم الأسطورية.[١] والثاني في تناوله 'رعي النجوم' في سياق تحليله قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري (اليتيمة). كما بحث الباحث نفسه عن شعرية 'رعي النجوم' في مقدمة القصيدة الجاهلية، على نحو ما فعل في كتابه **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي: دراسة في جماليات الشعر الشفاهي**، حيث كشف لنا عن مدى قدرة 'رعي النجوم' على التفاعل مع باقي مكونات مقدمة/ نسيب رائية بشر بن أبي خازم ومع القصيدة ككل. ويمكن القول هنا إن فرضية عز الدين حول كون القصيدة الجاهلية، التي تبدأ بمقدمة 'وصف الظعائن' هي في الحقيقة قصيدة حرب،[٢] جاءت نتيجة اكتشافه للعلاقة الكائنة بين هذا الظعن المنذر بالحرب وبين دلالات النجوم المسماة بـ'بنات

---

[١] انظر حسن البنا عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ط٣ (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص١٢٣ـ١٢٤.

[٢] حسن البنا عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي: دراسة في جماليات الشعر الشفاهي** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣)، ص٤.

نعش'، و'الثريا' و'العيوق' وقد ذُكرت في سياق 'رعي النجوم' في تلك القصيدة، حيث دارت حول 'بنات نعش' أسطورة جاهلية قتلَ فيها الجدي ''نعشًا أحد نجوم بنات نعش، فبناته أبدًا يردن اللحاق به للاقتصاص من الجدي.''[1] وقد تشاءمت العرب من الثريا لما لمسوه من قلق وخطر حين طلوعها،[2] ففي دلالة كل من 'بنات نعش' و 'الثريا' ما ينذر بالحرب، وهي نفس دلالة الظعن الذي وصفه الشاعر في مطلع القصيدة، أما بالنسبة للعيوق فقد تمنى الشاعر مجاورةً كمجاورة 'العيوق' للثريا تلك المجاورة التي لا فكاك منها أبدًا، وذلك لأن الشاعر يخاف فراق حبيبته التي أسماها 'جارتنا' [في البيت الرابع]، فالشاعر يتمنى جوارًا سماويًا دائمًا يفتقده على الأرض،[3] حتى ولو كان هذا الجوار جوارًا للثريا التي تتشاءم منها العرب وتنذر بالخطر، ومما سبق يتضح مدى دور 'رعي النجوم'، بالتعاضد مع الظعائن، في بناء شكل للقصيدة قائم علي فكرة الحرب.

وأخيرًا، تأتي دراسة ياروسلاف ستيتكيفيتش **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (١٩٩٣، ترجمة عربية ٢٠٠٤). تكتسب هذه الدراسة أهميتها بالنسبة إلينا من كونها الركيزة الرئيسة التي سنعتمد عليها، فقد أفرد ستيتكفيتش صفحات أساسية من هذا الكتاب تستحق التوقف عندها.

وتعد دراسة ستيتكيفيتش أكثر الدراسات اقترابًا من بحثنا الحالي، فهي تقوم على دراسة مقدمة 'رعي النجوم' في الشعر العربي القديم عامةً دون تحديد لعصر معين أو ترتيب معين، وإنما يذكر من الشعر العربي القديم ما يخدم فكرته وتسلسلها، وسوف نقوم بالتالي بالاهتمام بالجانب الذي يخص الشعر الجاهلي،

---

[1] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٤.

[2] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٦.

[3] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٧-٩٨.

وقد ركزت دراسته على أن 'رعي النجوم' ذو حالة رثائية بالضرورة،[1] على نحو ما يرى عند الخنساء والمهلهل بن ربيعة.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما العلاقة بين ما يهدف إليه كتاب ستيتكيفيتش وهو البحث عن شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي وبين البحث عن شيءٍ ما رعوي في الشعر العربي؟ أي؛ ببساطة، لماذا سعى ستيتكيفيتش للبحث عن رعوية عربية علي غرار الرعوية الغربية[2] في سياق حديثه عن حنين الشعراء لأماكن بعينها في النسيب العربي الكلاسيكي؟ وخصوصًا، أنه من الطبيعي أن يكون الارتباط بالأماكن مناسبًا للاهتمام بـ'الأطلال' وليس بـ'رعي النجوم'. من أجل التوصل إلى معرفة هذه العلاقة لابد من توضيح أن الحنين الذي قصد إليه ستيتكيفيتش هو حالة الفقد والوحشة لدى الشاعر نحو أماكن أرضية، ربما حقيقية وربما رمزية،[3] فقد اعتبر ستيتكيفيتش أن قصيدة الحنين الشعري إلى الأماكن هي قصيدة رعوية خالصة،[4] وهذا النوع من القصائد لم يكن مثبتًا في الشعر القديم لدى النقاد العرب؛ مما دفع ستيتكيفيتش إلى البحث عن مثل هذا النوع في الشعر العربي الكلاسيكي بدايةً من الشعر الجاهلي وانتهاءً بالشعر الأندلسي، وقد وضع في اعتباره ملاحظة النعمان عبد المتعال القاضي عن مثل هذا الحنين في الشعر الجاهلي حيث يقول إن ''موتيف الحنين إلى مناطق بعينها لم يكن معروفًا في القصيدة الجاهلية، على الرغم من أن عرب الجاهلية كانوا يرحلون باستمرار،

---

[1] انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مطولة وتعليقات (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)، ص٣٠٣.

[2] ومعني الرعوية الغربية هو العودة إلى الطبيعة والتعامل معها مباشرة مع الحنين لها. [انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٢٧٤.]

[3] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٢٣٧-٢٣٨.

[4] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٢٥٠.

مسافرين من مكان لآخر،''[1] وقد أكد ستيتكيفيتش تلك الملاحظة حينما تناول رعوية الشعر الجاهلي التي وجدها متجهةً إلى السماء لا إلى الأرض، متمثلةً في 'رعي النجوم' الذي يحمل نفس الحالة الرثائية الموجودة بالنسيب.[2] فالمسألة، ببساطة، هي أن ستيتكيفيتش اهتم بـ'رعي النجوم'؛ لأنه الأرض الثابتة التي وقفت عليها الرعوية العربية بمعناها الغربي في شعر ما بعد الجاهلية والتي يبحث عنها لاستكشاف شعرية الحنين إلى الأماكن والتي بها يتوصل إلى القصيدة الرعوية.

إن اكتشاف ستيتكيفيتش لرعوية عربية تتسم بتوجهها إلى السماء في 'رعي النجوم' الجاهلي جعله يبحث عن رعوية سماوية في الشعر الغربي، ولهذا انقلب الأمر فبعدما كان يبحث عن شيء ما رعوي عربي منطلقًا مما في الشعر الغربي أصبح ينطلق الآن من الشعر العربي للبحث عن رعوية سماوية في الشعر الغربي، ولذلك اتسمت دراسته بالمقارنة حيث قارن بين الرعوية السماوية في كلٍ من الشعر العربي والغربي، وتوصل إلى أن ''الخيال الرعوي المحمول إلى السماء الليلية [يظل] نزعة نادرة الظهور بصورة ملحوظة في شعر الغربيين.''[3] وهذا يعني أن هناك رعوية كونية سماوية في الشعر الغربي تحمل في طبيعتها الحالة الرعوية الكونية الموجودة في الشعر العربي من دلالات الرثاء والفراق،[4] كما أنهما متشابهان في رمزية تلك الرعوية[5] فهي إسقاط رعوي كوني، بمعنى أن الشاعر حينما يرعى السماء فإنما يرمز بذلك إلى المعاناة التي يعيش فيها، وقد مهَّد لهذا التشابه الواضح

---

[1] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٢٧٤. وذلك في سياق عرضه حديث القاضي عن شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام.

[2] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٢٣٧.

[3] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣١٧.

[4] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣١٩-٣٢٠.

[5] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٣٧-١٣٨.

بين الرعوية الكونية العربية ومثيلتها الغربية التشابهُ الكائنُ في نشأة كلٍّ منهما من حيث المكان، وأهله وثقافتهم.

في النهاية أود أن أوجه شكري وامتناني لأستاذي الدكتور حسن البنا عز الدين الذي أشرف على هذه الرسالة ولم يألُ جهداً في مساعدتي على إنجازها بصورتها هذه، كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور محمد أحمد بريري والأستاذة الدكتورة نجوى عانوس على تفضلهما بالموافقة على مناقشة الرسالة، ولا شك أنني سأفيد من مناقشتهما أيما إفادة، ستجعل من رسالتي مكتملة بخبرتهما الثاقبة التي تخرج من خلالها عشرات إن لم يكن مئات الطلاب والدارسين في الأدب العربي.

والله ولي التوفيق، ،

الفصل الأول

رعي النجوم في القصيدة الجاهلية:

حدود وملامح

يتناول هذا الفصل مفهوم القصيدة الجاهلية، والتعرف على أقسامها، مع التركيز على القسم الأول/ النسيب، ورسم ملامحه العامة، من خلال عرض آراء النقاد قديمهم وحديثهم، حول مفهوم القصيدة وبنيتها، مع محاولة التماس المفاهيم النقدية الأساسية لشعرية القصيدة لديهم. يحدد هذا الفصل كذلك مكان 'رعي النجوم' في القصيدة الجاهلية، حيث يظهر في النسيب الجاهلي بصفة أساسية، سواء كان وحده في النسيب أو كان مشتركًا مع مكونات نسيبية أخرى، مع ملاحظة ظهوره داخل قصيدة الرثاء، بصورة خاصة. يضاف إلى ذلك أننا سنسعى للإلمام هنا بملامح رعي النجوم في القصيدة الجاهلية بصورة مجملة، تمهيدًا لتفصيل هذه الملامح في فصول تالية.

فيما يتصل بمفهوم القصيدة، من الضروري أن نذكر أن ''مصطلح قصيدة نفسه لم يكن من المصطلحات النقدية ذات الأهمية، أو القائمة على أسس نظرية واضحة، وظل الشعر– لا القصيدة– هو المستأثر بالاهتمام. هناك قلة نادرة تكلمت عن مفهوم القصيدة وبنيتها مثل ابن طباطبا، وبعض الفلاسفة الذين شرحوا أرسطو أو لخصوا **كتاب الشعر**، ولكن أثرهم في تطوير الشعر العربي ظل محدودًا بدرجة تجعل من الصعب تتبعه أو القطع بوجوده أصلاً.''[١]

ومن الضروري أن نوضح أن ''أي قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة، ليست بعضها وحسب، وإنما

علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما، ذلك لأن الصورة... تبقى صورة ضمن تكوين شامل، حجرًا في بناء، أو نغمة في لحن هرموني.''[٢] هذه الوحدة بين أجزاء القصيدة قد تناولها ابن طباطبا العلوي (٣٢٢ هـ) في كتابه **عيار الشعر** حيث يقول: ''يجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها... ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا.''[٣]

وهناك تعليق نعتمد عليه، لإبراهيم عبد الرحمن محمد عن القصيدة الجاهلية، يحاول فيه أن يرسم لنا الخطوط الرئيسية للقصيدة الجاهلية من خلال الإحساس بخطوطها ومعالمها الأساسية، حيث يقول: ''على قارئ القصيدة الجاهلية أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل في تكوينه عناصر نمطية مختلفة ومتكررة، ولكنها نمطية لا تجعل بالضرورة من أبنية القصائد المختلفة صيغة شعرية ذات معنى واحد، ولكن تختلف عناصرها، وتتنوع وظائفها، بسبب هذا الاختلاف، وتتغير دلالتها الرمزية من شاعر إلى آخر. والذي نريد أن ننتهي إليه، أن هؤلاء الشعراء على الرغم من أنهم درجوا على بناء قصائدهم من أغراض وصور وأوزان واحدة، قد نجحوا في أن يؤلفوا منها قصائد متنوعة الرموز والقضايا، على نحو يعكس قدرة إبداعية خاصة لم يفطن إليها هؤلاء الدارسون الذين يلحون على "ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليدها"، نعني بها هذه العناصر الخفية التي دأب هؤلاء الشعراء على بثها في أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها، وهي عناصر ... تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، وتنبثق في كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التي يشغل الشاعر بالتعبير عنها.''[٤]

أما فيما يتصل بشعرية القصيدة الجاهلية فيرى بعض المعاصرين أنها تمثل ''أول حالة وعي حضاري في الخطاب الثقافي العربي على اختلاف أعصره الفنية ومراحل تطوره الفكري؛ فالشعرية الجاهلية على نحوٍ ما تنبئ بانتقال العقلية العربية من طور رعوي إلى طور آخر يتسم بتحول حضاري يتشخص بتجربة غنية ومجتمعه من نحو، وبوعيه الخاص برمزية المكان وقسوة الزمان من نحو آخر، فضلاً عما تحيل إليه هذه التجربة من ذاكرة جمعية تتبدى في شذرات متناهية الصغر مبثوثة في متون النصوص الجاهلية.''[٥] كما تُعتبر الشعرية، من وجهة نظر باحث آخر، ''قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها. وحيث إن كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة.''[٦]

ويمكن تقسيم القصيدة إلى طويلة وقصيرة على حد قول هربرت ريد، حيث إن القصيدة القصيرة هي التي ''تجسد موقفًا عاطفيًا مفردًا أو بسيطًا... أما القصيدة الطويلة.. هي التي توحِّد من خلال البراعة عددًا أو كثيرًا من مثل هذه الأمزجة العاطفية. على الرغم من أن البراعة ههنا تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية.''[٧] وقد توزعت قصائد 'رعي النجوم'، تبعًا لهذا التقسيم، إلى قصائد طويلة وقصيرة، وإن ساد انتشار الطويلة منها.

يتوزع الشكل التقليدي الخاص بالقصيدة الجاهلية، الذي يكسبها غنائيتها[٨]، مرةً إلى 'نسيب' و'رحيل' و'فخر'، على الترتيب، كما يقسمها كل من ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ) [٩] (من النقاد القدماء) و ياروسلاف ستيتكيفيتش[١٠] (من النقاد المحدثين) مع اعتبار أن الفخر يتغير إلى مديح أو هجاء

أو غير ذلك، ولكن لكون 'الفخر' أكثر انتشارًا في الشعر الجاهلي، وهذا واضح لكل دارسي الشعر الجاهلي، تم إدراجه بالذات في هذا التقسيم، بوصفه مصطلحًا للقسم الثالث من القصيدة. ويمكن لأحد قسمي القصيدة 'الرحيل' أو 'الفخر' أن يغيب عن هذا التقسيم، فتظهر القصيدة ثنائية، فتتكون إما من 'نسيب' و'رحيل'، أو من 'نسيب' و'فخر'. إن هذا 'الحذف' لأحد قسمي الرحيل أو الفخر قد لاحظه حسن البنا عز الدين في تناوله أشكال قصيدة الظعائن.[١١]

وذلك يعني ثبات 'النسيب'، بصورة أساسية في تكوين القصيدة الجاهلية، فهو الذي يمنحها الغنائية التي تهدف إلى الحديث عن النفس والذات، فـ'النسيب' كما يعرفه عز الدين إسماعيل هو ذلك ''الجزء الذاتي في القصيدة، الذي يعبر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله. فصورة الحياة بالنسبة للشاعر الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية أحسها الشاعر إحساسًا مبهمًا وقدَّر موقفه منها.''[١٢] ويتفق ذلك مع تعريف ستيتكيفيتش الذي يقول فيه إن النسيب ''هو القسم الافتتاحي الغنائي- الرثائي في القصيدة، وهو كذلك أكثر أقسام القصيدة الذي يعرض التبلور الشكلي الخالص فيها.''[١٣] ويُعد تعريف ستيتكيفيتش التعريف الجامع لما قدمه النقاد العرب المعاصرون الذين اهتموا بمقدمة القصيدة، فمثلاً، قال أحمد الربيعي عن مقدمة القصيدة أنها ''مقدمة رمزية أشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة وضعها الشاعر في مطلع القصيدة لتوحي بجوها وتومئ لموضوعها وتلمح لفكرتها. ووظيفتها للقصيدة كوظيفة المقدمة الموسيقية للأغنية، فمن هذه المقدمة الموسيقية يتبين السامع إن كانت الأغنية راقصة أم مطربة حزينة أم دينية أم نشداً أم غير ذلك.''[١٤] ويقول عدنان عبد النبي البلداوي إن ''بعض المطالع وضعت لأغراض أو لأهداف وغايات، وأخرى وجدت لذاتها.''[١٥] وقد وضح البلداوي قصده من المطلع، حيث قال إنه

''لم نقصد في بحثنا هذا بالمطلع التقليدي، البيت الأول من القصيدة، بل مجموع الأبيات التي سبقت الغرض المقصود أو الرئيس.''[١٦] وقد وجد البلداوي أن ''جودة المطلع تتوقف على مدى ثقافة الشاعر وعلى درجة قابليته وقدرته في طريقة التفكير والتصوير ومن ثم التعبير بما لديه من مفردات لغوية عما يحس ويشعر.''[١٧] وقد تناول قدامة بن جعفر في كتابه **نقد الشعر** مجموعة إشارات تتفق مع مفهوم المحدثين 'للنسيب'، فقد ركز على حالته الرثائية باعتبارها ملمة بالأفكار التي تأتي في المقدمة، حيث يقول: ''إن النسيب ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن ... وقد يدخل في النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة الرياح الهابة والبروق اللامعة والحمائم الهاتفة، والخيالات الطائفة، وآثار الديار العافية، وأشخاص الأطلال الدائرة. **وجميع ذلك إذا ذكر أحتيج أن تكون فيه أدلة على عظيم الحسرة، ومن مضي الأسف والمنازعة.**''[١٨][التأكيد من صنعي].

وقد تناول حسين عطوان مقدمة القصيدة الجاهلية/ 'النسيب'، وقسمها إلى مقدمات: طللية ـ غزلية ـ شباب وشيب ـ وصف الطيف ـ وصف الظعن ـ الفروسية ـ وصف الليل ـ الخمرية.[١٩] واعتمد عطوان على رأي يوسف خليف الذي صنف المقدمات علي النحو السابق،[٢٠] ولكن عطوان لاحظ وجود مقدمة يمكن أن تضاف إلى المقدمات السابقة، يمكن تسميتها بـ'وصف الليل'، تتطلب أن يكون الشاعر قد اهتم بحالات الليل وما يتعلق به من نجوم، على اعتبار أن النجوم مرتبطة بالليل، ولذلك ربما يحسب القارئ أن مقدمة 'وصف الليل' تحتوي على مقدمة 'رعي النجوم'، ولكن المتأمل في الأمثلة التي احتكم إليها عطوان في تقديم مقدمة 'وصف الليل' يلاحظ أنه يغلب عليها ذكر الليل بصورة عارضة في سياق حالة الحزن المسيطرة علي الشاعر، ويعني ذلك أن الليل كان من ضمن الكلمات

السياقية فحسب، فقد غلب علي تلك المقدمات عدم اهتمام الشاعر بوصف الليل ونجومه، إلا في أبيات النابغة الذبياني، التي تهتم بـ'رعي النجوم' أكثر من أي شيء آخر.[٢١] ونقوم في هذا البحث بإضافة مقدمة 'رعي النجوم'، حيث تُعد واحدة من المقدمات الجاهلية التي كان يستعين بها الشاعر الجاهلي في الافتتاح بقصيدته. كما أن مقدمة 'الفروسية' التي تحدث عنها عطوان لا تخص الافتتاح بالقصيدة، حيث يأتي الحديث عن الفرس والفروسية في القسم الثالث من القصيدة 'الفخر'. وبالتالي، يمكن تقسيم المقدمات إلى سبع كالآتي: 'الأطلال'، 'وصف الظعائن'، 'الطيف والخيال'، 'وصف المرأة'، 'رعي النجوم'، 'الشيب والشباب'، و'وصف الخمر'، على حد تقسيم حسن البنا عز الدين.[٢٢]

وتكوِّن تلك المقدمات في النهاية 'النسيب'؛ أي القسم الافتتاحي للقصيدة. ويمكن أن تجتمع بعض هذه المقدمات معًا مكونَّة في النهاية 'النسيب'، ويمكن للشاعر أن يستغني بواحدة دون الأخرى، أو ببعض دون الآخر. وذلك تبعًا لموقفه من الحياة أثناء تأليفه القصيدة كما يقول إسماعيل، أو تبعًا لأهداف وظيفية تنبع من سياق القصيدة كما يقول البلداوي.

ومن الضروري في هذا المقام أن نذكر أنه توجد مجموعة 'تسميات'، قد أطلقت على هذه المقدمات من قبل النقاد الذين تناولوها. فمنهم من أطلق عليها أنها 'موضوعات' (مفردها موضوعة)، أو'موتيفات' (المفرد موتيف)، أو'تيمات'.[٢٣]

لقد جعل ستيتكيفيتش 'الأطلال' 'الموضوعة' الأساسية في معلقة امرئ القيس.[٢٤] و'الأطلال' كما ظهر سابقًا أحد مكونات 'النسيب'. وقد وافق ستيتكيفيتش في هذا الاستعمال عز الدين، حيث يقول: ''مصطلح موتيف مصطلح يشكل أحيانًا موضوع خلاف بين النقاد والباحثين. ويمكن أن نلخص المقصود به

هنا بأنه ينطبق على الصور الشعرية المألوفة في نسيب القصيدة العربية الكلاسيكية من أطلال وظعائن، وطيف خيال، ورعي النجوم، ووصف الخمر، ووصف المرأة، ووصف الشيب والشباب. **فهذه كلها موتيفات، تتكرر وتتجاور وتتداخل بطرق مختلفة، ولكنها في النهاية تنتج لنا 'تيمات' (جمع تيمة *theme*)؛ أي أفكارًا [شعرية] مجردة تنبع من تناول الشاعر لموضوعاته المتمثلة في الموتيفات السابقة**، مثل تيمة تذكر الماضي، ومعاناة الحرمان جراء بُعد المحبوبة عن الشاعر، ووقوفه على أطلالها، وتذكره إياها لحظة الفراق، وزيارتها له في الحلم، وتيمة المغامرة التي تقوم بها المحبوبة/ الطيف الذي يجتاز 'أهوالاً' ومسافات بعيدة ليصل إلى الشاعر، وتيمة السؤال الذي يطرحه دائمًا على الشاعر انطلاقًا من شعوره بالأرق والقلق لإلمام الطيف به. **فالموتيف إذن أكثر عمومية من التيمة وإن كان تكرار التيمات هو الذي يصنع الموتيف.**''[٢٥] [التأكيد من صنعي] وهذا التحديد الذي انتهى إليه عز الدين، في آخر كتاباته، هو الذي سيكون أساس استكشافنا لـ'رعي النجوم' والتوصل إلى ملامحه في القصيدة الجاهلية. معتمدين في ذلك على الأفكار النقدية التي تعرضنا لها أعلاه. ولكني سأستبدل بموتيف تسمية أخرى هي 'مكوِّن نسيبي'؛ وذلك لتفادي الخلاف النابع من استخدام كلمة أجنبية. كما أن النسيب يتناول عدة أشياء، هي في الأساس ما تكوِّنه.

ومن الضروري في هذا المقام، أن نذكر رأي القدماء فيما يخص الحديث عن مقدمة القصيدة، فمثلا يتناولها ابن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ) في كتابه **الشعر والشعراء**، في نص مشهور طالما اقتبس عنه وناقشه معظم النقاد المعاصرين، بوصفها المفتتح الذي يحاول من خلاله الشاعر شد انتباه السامعين، وقد قسمها إلى عدة أقسام تقترب من الرؤية الحديثة لها، حيث يقول: ''وسمعت بعض أهل

الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدَّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد[٢٦] في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، **ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام.**"[٢٧] [التأكيد من صنعي]

وممن تناولوا تلك المقدمة، منطلقين من نفس منطلق ابن قتيبة، ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢ هـ) وذلك من خلال اهتمامه بأن تكون المقدمة منسجمة مع الحالة النفسية الخاصة بالقصيدة عمومًا، فيعتبر تلك المقدمة هي التمهيد لما سيأتي من معاني القصيدة، فيقول: "وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله ما يتطير به أو يستجفي من الكلام والمخاطبات. كذلك البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلاف ونعي الشباب، وذم الزمان. لاسيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني. وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسًا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح."[٢٨] فينطلق ابن طباطبا هنا من مناقشة الوقع النفسي الذي تنطوي عليه مقدمات القصيدة دون الاهتمام بتأليفها الفني والأدبي، ودورها الرمزي الذي من شأنه أن يخلق الانسجام بينها وبين باقي أقسام القصيدة. ولعل ذلك الاهتمام بالوقع النفسي ومحاولته في أن يجعل افتتاح القصيدة ينبئ عن باقي أقسامها، وخصوصًا قصيدة المدح، ينطلق من التفكير السائد حول قصيدة المدح في

العصر الإسلامي، وعصره/ العصر العباسي بخاصة، حيث كانت قصيدة المدح قصيدة من أجل الحصول على مكافأة من الممدوح. وبالتالي، لابد من أن ينصرف جل اهتمام الشاعر نحو إرضاء ممدوحه، فينصرف جل اهتمامه نحو جعل أقسام القصيدة كلها منصرفة إلى المدح، فعلى حد قول سوزان بينكي ستيتكيفيتش فقد ''ارتقت قصيدة المدح في العصر الإسلامي إلى مكانة عليا بين أنواع القصيدة وأغراضها بحيث أصبح الخلفاء والأمراء وغيرهم من كبار رجال الدولة يغدقون الأموال الطائلة على شعراء البلاط مما أدى إلى اتهام الشعراء بالتزلف والمداهنة والتشكيك في نواياهم.''[٢٩]

وبعد أن تناولنا المفاهيم الأساسية الخاصة بمفهوم القصيدة الجاهلية، نهدف الآن إلى تحديد موقع 'رعي النجوم' في القصيدة، واستكشاف معجمه الشعري الخاص به، مع السعي إلى التعرف على ملامحه الشعرية التي تميّزه عن غيره من التقاليد الشعرية التي تتألف منها القصيدة الجاهلية. واضعين في الاعتبار الشكل التقليدي لها، والذي تعرضنا إليه آنفًا.

يقع 'رعي النجوم' في قسمين من الأقسام الثلاثة الخاصة بالقصيدة الجاهلية، حيث يأتي في 'النسيب' وفي 'الرثاء'، مع العلم أن قصيدة الرثاء التي يأتي فيها 'رعي النجوم' لا تهتم بـ'النسيب'. ويمكننا بناءً على تأمل المادة الشعرية، التي تحت أيدينا، أن نقرر أن الأساس في 'رعي النجوم' أن يأتي في 'النسيب'، فهو أحد المكونات النسيبية السبعة. ويتشكل 'رعي النجوم' في النسيب في حالتين، الأولى: أن يتصدر النسيب، وفي هذه الحالة يمكن أن ينفرد به. والثانية: أن يكون مع مكونات نسيبية مختلفة، وفي هذه الحالة لابد أن يسبقه مكون نسيبي أو عدة مكونات نسيبية مختلفة، ربما يكون هو آخر تلك المكونات فيكون متممًا النسيب، وربما يتلوه مكون نسيبي آخر، مع العلم أن كل

المكونات النسيبية ترد معه بنسبٍ متقاربة إلا المكون النسيبي 'وصف الخمر' فهو لا يأتي معه أبدًا.

وعلى أي حال، فإن الشعراء الذين تناولوا 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية أخرى، قد حرصوا على التوازن بينه وبين باقي المكونات، بحيث تظهر تلك المكونات مع بعضها البعض في تناغم، مع الحرص على تمايز كل مكون عن الآخر، كما سيظهر من خلال تحليل القصائد في الفصل الرابع.

ومن الضروري في هذا المقام، أن نشير إلى أن القصيدة التي تتناول 'رعي النجوم' يغلب عليها النمط 'الثنائي'، والذي يغفل قسم 'الرحيل'، فتتكون القصيدة من 'نسيب' و'فخر'. والقصائد التي تحتوي على قسم 'الرحيل' هي القصائد التي تظهر فيها فكرة الخضرمة، حتى أن القصيدة، في حالة نادرة لسويد بن أبي كاهل اليشكري وأخرى لجران العود النميري، تتكون من قصيدتين ملتصقتين وكلٌ منهما مستقلة عن الأخرى من حيث التكوين، حيث تتكون القصيدة الأولى من 'نسيبٍ'، و'رحيل' (يختلف عن الرحيل الجاهلي المعتاد في الشعر الجاهلي، كما سنتناول لاحقًا) و'فخر'، والثانية من 'نسيب' و'رحيل' و'فخر'. مع العلم بأن 'رعي النجوم' يقع في القصيدة الأولى وليس الثانية.

ومهما كان موقع 'رعي النجوم'، سواءً كان منفردًا بالنسيب أو مع مكونات نسيبية مختلفة أو حتى في داخل قصيدة الرثاء التي ليس لها نسيب، فإنه يحمل ملامح أسلوبية موحدة، تعتبر القاعدة الأساس التي يتميز بها عن باقي مكونات النسيب، حتى أن أبيات 'رعي النجوم' في قصيدةٍ ما ترتبط مع أبيات 'رعي النجوم' في القصائد الأخرى أكثر من ارتباطها بالأبيات الأخرى في القصيدة نفسها.[٣٠] تمثل هذه الملامح الأفكار التي تشكل المعجم الشعري الخاص بـ'رعي

النجوم'. ولابد لهذه الأفكار أن تأتي مجتمعة كي ينتج عنها في النهاية المكون النسيبي 'رعي النجوم'، وتتمثل في التالي:

١. أن يستخدم الشاعر صيغ **'الرعي والمراقبة'**، صراحة في الأبيات، مقرونة باستخدام النجوم جمعًا في الغالب، حيث يسيطر استخدام 'النجم' مفردًا في حالة أن يكون 'رعي النجوم' في الرثاء. ومن صيغ 'الرعي والمراقبة' كأن يقول الشاعر حينما يكون 'رعي النجوم' منفردًا بالنسيب: ''يرعى النجوم[٣١]– أراعيها[٣٢]– أراعي[٣٣]– أرعى النجوم[٣٤]– تراقب[٣٥].'' ومثال ذلك من النابغة الذبياني (من الطويل):

١. كِليني لهَمٍّ يا أُميمَةَ ناصبِ وَ ليلٍ أقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ[٣٦]

٢. تَطَاوَلَ حتَّى قلْتُ ليْسَ بمُنْقَضٍ و ليْسَ الذِّي يَرْعَى النُّجومَ بِآيبِ[٣٧]

٣. و صدْرٍ أَراحَ اللَّيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ من كلِّ جَانِبِ[٣٨]

أو كما يقول حسان بن ثابت (من الطويل):

١. تَطاولَ بِالخَمَّانِ لَيْلي فلَم تَكَد تَهُمُّ هَوادِي نَجْمِهِ أنْ تَصَوَّبَا[٣٩]

٢. أَبيتُ أَرَاعِيها كَأَنِّي مُوكَّلٌ بِهَا ما أُريدُ النَّوْمَ حَتَّى تَغَيَّبَا

٣. إِذَا غَارَ مِنْهَا كَوْكَبٌ بَعْدَ كَوْكَبٍ تُرَاقِبُ عَيْنِي آخِرِ اللَّيْلِ كَوْكَبَا

٤. غَوائِرُ تَتْرَى مِنْ نُجُومٍ تَخَالُهَا مَعَ الصُّبْحِ تَتْلُوهَا زَوَاحِفَ لُغَّبَا[٤٠]

ويقول حاتم الطائي (من المتقارب):

١. أَبَى طولُ لَيْلِكَ إلا سُهودا فَما إنْ تَبَيَّنَ لصبحٍ عَمودَا[٤١]

٢. أَبيتُ كَئيبًا أُراعِي النُّجومَ وأَوْجعُ من ساعِديَّ الحَديدَا

ويقول الأعشى (من البسيط):

١. نَامَ الخليُّ وبتُّ اللَّيْلَ مُرْتفِقًا أَرعَى النُّجومَ عَميدًا مُثَبِّتًا أَرِقًا[٤٢]

وتظهر أفعال مثل: ''أراقب[٤٣]- مراقبًا[٤٤]- أكلؤها[٤٥]،'' حينما يكون مع مكونات نسيبية مختلفة، فمثلا يقول بشر بن أبي خازم حينما يأتي 'رعي النجوم' مع 'الظعائن' (من الوافر):

١. أَلا بانَ الخَليطُ وَلَم يُزاروا ... وَقَلبُكَ في الظَعائِنِ مُستَعارُ[٤٦]

٢. تَؤُمُّ بِها الحُداةُ مِياهَ نَخلٍ ... وَفيها عَن أَبانَينِ اِزوِرارُ[٤٧]

٣. أَسائِلُ صاحِبي وَلَقَد أَراني ... بَصيرًا بِالظَعائِنِ حَيثُ ساروا[٤٨]

٤. أُحاذِرُ أَن تَبينَ بِنَو عُقَيلٍ ... بِجارَتِنا فَقَد حُقَّ الحِذارُ

٥. فَلَأيًا ما قَصَرتُ الطَرفَ عَنهُم ... بِقانِيَةٍ وَقَد تَلَعَ النَهارُ[٤٩]

٦. بِلَيلٍ ما أَتَينَ عَلى أُرومٍ ... وَشابَةَ عَن شَمائِلِها تِعارُ[٥٠]

٧. كَأَنَّ ظِباءَ أَسنُمَةٍ عَلَيها ... كَوانِسَ قالِصاً عَنها المَغارُ[٥١]

٨. يُفَلِّجنَ الشِفاهَ عَنِ اِقحُوانٍ ... جَلاهُ غِبَّ سارِيَةٍ قِطارُ[٥٢]

٩. وَفي الأَظعانِ آنِسَةٌ لَعوبٌ ... تَيَمَّمَ أَهلُها بَلَداً فَساروا

١٠. مِنَ اللائي غُذينَ بِغَيرِ بُؤسٍ ... مَنازِلُها القَصيمَةُ فَالأُوارُ[٥٣]

١١. غَذاها قارِصٌ يَجري عَلَيها ... وَمَحضٌ حينَ تُبتَعَثُ العِشارُ[٥٤]

١٢. نَبيلَةُ مَوضِعِ الحِجلَينِ خَودٌ ... وَفِي الكَشَحَينِ وَالبَطنِ اِضطِمارُ[٥٥]

١٣. ثَقالٌ كُلَّما رامَت قِياماً ... وَفيها حينَ تَندَفِعُ اِنبِهارُ[٥٦]

١٤. فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرقَى كَأَنّي ... تَمَشَّتْ في مَفاصِلِي العِقارُ[٥٧]

١٥. أُراقِبُ في السَماءِ بَناتِ نَعشٍ ... وَقَد دارَتْ كَما عُطِفَ الصِوارُ[٥٨]

١٦. وَعانَدْتُ الثُريا بَعدَ هَدْءٍ ... مُعانَدةً لَها العَيُّوقُ جارُ[٥٩]

ويقول المرقش الأصغر حينما يأتي 'رعي النجوم' مع كلٍ من 'الأطلال'، و 'وصف المرأة'، و'طيف الخيال' (من مجزوء البسيط):

١. لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ بـــالجَوِّ رُسُـــومْ لم يَتَعَفَّـــــيْنَ والعَهْـــــدُ قَـــــدِيمْ[٦٠]

٢. لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ إذْ نَحْـــنُ معًـــا وأيُّ حـــــالٍ مـــــنَ الـــدَّهْرِ تَـــدُومْ

٣. أَمِـــنْ دِيـــارٍ تَعَفَّـــى رَسْـــمُها عيْنُـــكَ مِـــنْ رَسْـــمِها بِـــسَجُومْ[٦١]

٤. أَضْـحَتْ قِفـارًا وقَـدْ كـانَ بهـا فِـي سـالِفِ الـدَّهْرِ أَرْبـابُ الهُجُـومْ[٦٢]

٥. بـادُوا وأَصْـبَحْتُ مِـنْ بَعْـدِهِمُ أَحْـــسَبُنِي خالِـــدًا ولا أَرِيـــمْ[٦٣]

٦. يـا ابْنَـةَ عَجْـلانَ مـا أَصْـبَرَنِي علـــى خُطُـــوبٍ كَنَحْـــتٍ بالقَـــدُومْ

٧. كـــأَنَّ فيهـــا عُقـــارًا قَرْقَفًـــا نَـــشَّ مِـــنَ الـــدَّنِّ فالكـــأْسُ رَذُومْ[٦٤]

٨. شَـــنٌّ عليهـــا بمـــاءٍ بـــاردٍ شَـــنٌّ مَنُـــوطٌ بـــأَخْرابِ هَـــزِيمْ[٦٥]

٩. فِي كـــلِّ مُمْـــسًى لَهـــا مِقْطَـــرَةٌ فيهـــا كِبـــاءٌ مُعَـــدٌّ، وحَمِـــيمْ[٦٦]

١٠. لا تَـــصْطَلِي النَّـــارَ باللَّيْـــلِ وَلا تُـــوقَظُ لِلـــزَّادِ، بَلْهـــاءُ نَئُـــومْ[٦٧]

١١. أَرَّقَنِـــي اللَّيْـــلَ بَـــرْقٌ ناصِـــبٌ ولَـــمْ يُعِنِّـــي علـــى ذاكَ حَمِـــيمْ[٦٨]

١٢. مَـــنْ لِخَيـــالٍ تَـــسَدَّى مَوْهِنًـــا أَشْـــعَرَنِي الهـــمَّ فالقَلْـــبُ سَـــقِيمْ[٦٩]

١٣. ولَيْلَـــةٍ بِتُّهـــا مُـــسْهِرَةٍ قـــد كَرَّرَتْهـــا عَلـــى عَـــيْنِي الهُمُـــومْ[٧٠]

١٤. لم أَغْـتَمِضْ طُولَهـا حَتَّـى انْقَـضَتْ أَكْلَؤُهـــا بَعْـــدَما نـــامَ الـــسَّلِيمْ[٧١]

ويقول الحطيئة حينما يأتي 'رعي النجوم' مع موتيف 'العاذلة' (من الوافر):

١. أَلا هَبَّـــت أُمامَـــةُ بَعـــدَ هَـــدءٍ عَلـــى لَـــومي وَمـــا قَـــضَّت كَراهـــا[٧٢]

٢. فَبِـــتُّ مُراقِبًـــا لِلـــنَجمِ حَتّـــى تَجَلَّـــت عَـــن أَواخِرِهـــا دُجاهـــا[٧٣]

٣. فَقُلـتُ لَهـا أُمـامَ دَعـي عِتـابي فَـــإِنَّ الـــنَفسَ مُبدِيَـــةً نَثاهـــا[٧٤]

٤. وَلَـيسَ لَهـا مِـنَ الحَـدَثانِ بُـدٌّ إِذا مـا الـدَهرُ عَـن عُـرُضٍ رَماهـا[٧٥]

٥. فَهَـل أُخبِـرتِ أَو أَبـصَرتِ نَفـسًا أَتاهـــا فِي تَلَمُّـــسِها مُناهـــا[٧٦]

٦. فَقَـــد خَلَّيـــتِني وَنَجِـــيِّ هَـــمٍّ تَـــشَعَّبَ أَعظُمـــي حَتّـــى بَراهـــا[٧٧]

٧. كَـــأَنّي ســـاوَرَتني ذاتُ سَـــمٍّ نَقيـــعٍ لا تُلائِمُهـــا رُقاهـــا[٧٨]

كما تأتي أفعال الرعي والمراقبة أيضًا، حينما يأتي في 'الرثاء'، فتظهر أفعال: ''أراقب[٧٩]– أرقب[٨٠]– أرعى[٨١]– أرقبه[٨٢].'' كأن يقول مهلهل بن ربيعة العامري (من الوافر):

١. أَهـــاجَ قَـــذاءَ عَينِـــيَ الإِدِّكـــارُ هُـــدُوًّا فَالـــدُموعُ لَهـــا اِنحِـــدارُ[٨٣]

٢. وَصـــارَ اللَيـــلُ مُـــشتَمِلاً عَلَينـــا كَـــأَنَّ اللَيـــلَ لَـــيسَ لَـــهُ نَهـــارُ[٨٤]

٣. وَبِـــتُّ أُراقِـــبُ الجَـــوزاءَ حَتّـــى تَقـــارَبَ مِـــن أَوائِلِهـــا اِنحِـــدارُ[٨٥]

٤. أُصَـــرِّفُ مُقلَتَـــيَّ فِي إِثـــرِ قَـــومٍ تَبايَنَـــتِ الـــبِلادُ بِهِـــم فَغـــاروا[٨٦]

٥. وَأَبكـــي وَالنُجـــومُ مُطَلِّعـــاتٌ كَـــأَن لَـــم تَحوِهـــا عَنّـــي البِحـــارُ[٨٧]

٦. عَلـى مَـن لَـو نُعيتُ وَكـانَ حَيًّـا لَقـادَ الخَيـلَ يَحجُبُهـا الغُبـارُ[٨٨]

ويقول المهلهل (من الخفيف):

١. بـاتَ لَيلـي بِـالأَنعَمَينِ طَـويلا أَرقُـبُ الـنَجمَ سـاهِرًا لَـن يَـزولا[٨٩]

٢. كَيـفَ أُمـدِ وَلا يَـزالُ قَتيـلٌ مِـن بَـني وائِـلٍ يُنـادي قَتـيلا[٩٠]

ومن ذلك أيضًا قول الخنساء (من البسيط):

١. يـا عَـينُ فيـضي بِـدَمعٍ مِنـكِ مِغـزارِ وَابكـي لِـصَخرٍ بِـدَمعٍ مِنـكِ مِـدرارِ[٩١]

٢. إِنّـي أَرَقـتُ فَبِـتُّ اللَيـلَ ساهِرَةً كَأَنَّمـا كُحِلَـت عَـيني بِعُـوّارِ[٩٢]

٣. أَرعـى النُجـومَ وَمـا كُلِّفـتُ رِعيَتَهـا وَتـارَةً أَتَغَـشّى فَـضلَ أَطمـاري[٩٣]

٤. وَقَـد سَـمِعتُ فَلَـم أُبهَـج بِـهِ خَبَـرًا مُخَبِّـرًا قـامَ يَنمـي رَجـعَ أَخبـارِ[٩٤]

٥. قـالَ اِبـنُ أُمِّـكِ ثـاوٍ بِالـضَريحِ وَقَـد سَـوَّوا عَلَيـهِ بِـأَلواحٍ وَأَحجـارِ[٩٥]

٦. فَاِذهَـب فَـلا يُبعِـدَنكَ اللَـهُ مِـن رَجُـلٍ مَنّـاعِ ضَـيمٍ وَطَـلابٍ بِأَوتـارِ[٩٦]

ويغلب على صيغ 'الرعي' و'المراقبة'، كما هو ظاهر في الأبيات، أن تكون على شكل الأفعال لا المصادر. كما يغلب استخدام فعل 'الرعي' في حالة انفراد 'رعي النجوم' بـ'النسيب' أكثر من وجوده في أية حالة أخرى.

٢. ومن ملامح 'رعي النجوم' أن تظهر **دلالة 'رعي' و'مراقبة' النجوم** من خلال تركيز الشاعر عليها ووصفه إياها، وليس من خلال ذكر صيغ 'الرعي والمراقبة' صراحةً . وذلك بأسلوبٍ يؤكد اهتمامه بالنجوم وحركتها في السماء، وهذا الاستخدام لا يكون إلا في حالة أن يأتي 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية أخرى. فمثلاً يهتم الأعشى ببطء حركة النجوم في السماء بشكل يقترب من الثبات، حتى أنه يراها كأنها مثبتة بصخور الأرض، فهي دائمة الوجود فلو غابت واحدة طلعت أخرى. وحتى في حركة غيابهم في الصباح فإنه يكون ببطء شديد.[٩٧] والحال نفسه عند سويد بن أبي كاهل اليشكري،[٩٨] حيث تظهر المعاناة من بطء حركة النجوم في السماء حتى مرَّ عليه الوقت وكأنه قد قضى أكثر من ليلٍ. فهو يراقب النجوم منذ بداية طلوعها حتى غروبها، وتبادلها مع نجوم أخرى ببطءٍ شديد، يساعدها في ذلك الصباح الذي لا يطلع فجأة وإنما يسوقها برفق، مما يدعم بطء حركتها، فيقول (من الرمل):

١. بَسَطَت رابِعَةُ الحَبلَ لَنا ... فَوَصَلنا الحَبلَ مِنها ما اِتَّسَع[٩٩]

٢. حُرَّةٌ تَجلو شَتيتًا واضِحًا ... كَشُعاعِ الشَمسِ في الغَيمِ سَطَع[١٠٠]

٣. صَقَلَتهُ بِقَضيبٍ ناضِرٍ ... مِن أَراكٍ طَيِّبٍ حَتّى نَصَع[١٠١]

٤. أَبيَضَ اللَونِ لَذيذًا طَعمُهُ ... طَيِّبَ الرِيقِ إِذا الرِيقُ خَدَع[١٠٢]

٥. تَمنَحُ المَرآةَ وَجهًا واضِحًا ... مِثلَ قَرنِ الشَمسِ في الصَحوِ اِرتَفَع

٦. صافِيَ اللَونِ، وَطَرْفًا ساجِيًا ... أَكْحَلَ العَيْنَيْنِ ما فيهِ قَمَعْ[١٠٣]

٧. وَقرونَـــا سابِـــغًا أَطرافُـــها غَلَّلتـــها ريـحُ مِـــسكٍ ذي فَـــنَع[١٠٤]

٨. هَـــيَّجَ الـــشَوقَ خَـــيالٌ زائِـــرٌ مِـــن حَبيـــبٍ خَـــفرٍ فـــيهِ قَـــدَع[١٠٥]

٩. شـــاحِطٍ جـــازَ إِلى أَرحُلِـــنا عُـــصَبَ الغـــابِ طُروقًـــا لَـــم يُـــرَع[١٠٦]

١٠. آنِـــسٍ كـــانَ إِذا مـــا اِعتـــادَني حـــالَ دونَ النَـــومِ مِنّـــي فَامتَـــنَع

١١. وَكَـــذاكَ الحُـــبُّ مـــا أَشجَـــعَه يَركَـــبُ الهَـــولَ وَيَعـــصي مَـــن وَزَع[١٠٧]

١٢. فَأَبـــيتُ اللّـــيلَ مَـــا أَرْقُـــدُهُ وبِعَيْـــنيَّ إِذَا نَجـــمٌ طَلَـــعْ

١٣. وإذا مَـــا قلْـــتُ ليْـــلٌ قَـــدْ مَـــضَى عَطَـــفَ الأَولُ منْـــهُ فَرجَـــعْ

١٤. يَـــسحَبُ اللَّيـــلُ نُجومـــاً ظُلَّعًـــا فتَواليـــها بَطيـــئاتُ التّـــبَعْ[١٠٨]

١٥. ويُزَجِّيهـــا عَلَـــى إبْطائِـــها مُغْـــرَبُ اللَّـــونِ إذَا اللَّـــونُ انْقَـــشَعْ[١٠٩]

١٦. فَـــدَعاني حُـــبُّ سَـــلمى بَعدَمـــا ذَهَـــبَ الجِـــدَّةُ مِنّـــي وَالرّيـــع[١١٠]

١٧. خَبَّلَـــتني ثُـــمَّ لَمّـــا تُـــشفِني فَفُـــؤادي كُـــلَّ أَوبٍ مـــا اِجتَـــمَع[١١١]

١٨. وَدَعَـــتني بِرُقاهـــا إِنَّـــها تُنـــزِلُ الأَعَـــصَمِ مِـــن رَأسِ اليَـــفَع[١١٢]

١٩ . تُـــسمِعُ الحُـــدّاثَ قَـــولاً حَـــسَنًا لَـــو أَرادوا غَـــيرَهُ لَـــم يُـــستَمَع[١١٣]

ومثل ذلك نجده عند امرئ القيس، حيث يقول (من الطويل):

٤٤. وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَـهُ عَلَـــيَّ بِأَنـــواعِ الهُـــمومِ لِيَبتَلـــي[١١٤]

٤٥. فَقُلتُ لَـهُ لَـــمّا تَمَطّـى بِـصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعـــجازًا وَنـــاءَ بِكَلكَـــلِ[١١٥]

٤٦. أَلا أَيُّهـا اللَيـلُ الطَويـلُ أَلا اِنجَلـي بِـصُبحٍ وَمـا الإِصـباحُ مِنـكَ بِأَمثَـلِ[١١٦]

٤٧. فَيـا لَـكَ مِـن لَيـلٍ كَـأَنَّ نُجومَـهُ بِكُـلِّ مُغـارِ الفَـتلِ شُـدَّت بِيَـذبُلِ[١١٧]

٤٨. كَـأَنَّ الثُرَيّـا عُلِّقَـت في مَـصامِها بِـأَمراسِ كِـتّانٍ إِلى صُـمِّ جَنـدَلِ[١١٨]

وقد اشترك مع الأعشى في ربط نجوم السماء بجبل يذبل، وذلك من ثقل حركتها على قلبه، فيقول الأعشى (من الوافر):

١٢. فَبِـــتُّ بلَيْلَـــةٍ لا نَـــوْمَ فِيهَـــا أُكَابِـــــدُهَا وأَصْـــــحَابِي رُقُـــــودُ[١١٩]

١٣. كَـــأَنَّ نُجُومَهـــا رُبِطَـــتْ بِـــصَخْرٍ وَأَمْـــــــراسٍ تـــــدُورُ وتَـــــسْتَزِيدُ[١٢٠]

١٤. إذا مـــا قُلْـــتُ حـــانَ لهـــا أُفـــولٌ تَـــــصَعَّدَتِ الثُّرَيَّـــــا والـــــسُّعودُ[١٢١]

١٥.فَلأيًـــا مـــا أَفَلْـــنَ مُخَوِّيـــاتٍ خُمـــودَ النَّـــارِ وارْفَـــضَّ العَمُـــودُ[١٢٢]

ويقول المثقب العبدي (من الطويل):

٤. كَـــأَنِّي أُقَاســـي مِـــن سَـــوابقِ عَـــبرَةٍ وَمِـــن لَيلَـــةٍ قَـــد ضَـــافَ صَـــدري هُمومُهـــا[١٢٣]

٥. تُـــرَدُّ بأَثنـــاءٍ كَـــأَنَّ نُجومَهـــا حَيـــارى إذا مـــا قُلـــتُ غـــابَ نُجومُهـــا[١٢٤]

فقد ركز المثقب العبدي في تناوله 'رعي النجوم' على مراقبته حركة النجوم الحائرة ما بين الطلوع والغياب.

٣. إن الاهتمام السابق بمراقبة النجوم وحركتها في السماء سواءً كان عن طريق ذكرٍ مباشر لصيغ 'الرعي والمراقبة' أو عن طريق تناول دلالتها في الأبيات، فإن ذلك لابد أن يقترن **بالمكوث طول الليل في رعي تلك النجوم**.[١٢٥] وقد ظهر ذلك من خلال أسلوبين، يعتمد الأول منهما على ذكر فعل **'المبيت'** صراحة. وفي **لسان العرب** (مادة: ب، ي، ت): ''بات يفعل كذا وكذا يبيت... أي ظل يفعله ليلاً... وبات الرجل إذا سهر الليل كله في طاعة الله، أو معصيته.'' والأسلوب الأول: أن يصرح الشاعر بأفعال 'المبيت'.ومن ذلك أن يقول الشاعر: ''بتُّ[١٢٦]– فبتُّ[١٢٧]– بتُّها[١٢٨]– أبيت[١٢٩]– فأبيت[١٣٠].'' والغالب على زمن هذه الأفعال هو زمن الماضي وليس زمن المضارعة الذي لم يأتِ إلا في موضعيْن عند كلٍ من حسان بن ثابت وسويد بن أبي كاهل اليشكري. ويغلب أن يبدأ الشاعر بفعل المبيت، مضافًا إليه ضمير الفاعل 'التاء'، مقترنًا بحرف العطف 'فاء'. ذلك الحرف

الذي ينتشر بصورة واضحة، على طول 'رعي النجوم'. ويتمثل الثاني: في أن يُذكر هذا 'المبيت' **ضمنيًا** في الأبيات، فعلى سبيل المثال قد اهتم النابغة[١٣١] بالليل اهتمامًا قد ظهر في كل بيتٍ، حيث يذكر، في البيت الأول، كلمة 'ليلٍ'، وفي الثاني يعود ضمير الغائب 'هو' في الفعل 'تطاول' على هذا الليل، ثم يكرّر، في الثالث ذكر كلمة 'الليل'، وذلك في إطار تمني غيابه. مما يستدعي أن يكون النابغة قد بات ليله كله في 'رعي النجوم'، حتى وإن لم يذكر مشتقات الفعل 'بات'. والحال نفسه عند أعشى باهلة،[١٣٢] حيث استخدم الشاعر الفعل 'فظلتُ'، وفي **تاج العروس** ظلَّ الشيء؛ أي طال. ومن عادة العرب– كما في **اللسان**– أن يُقال ظلَّ نهاره يفعل كذا وكذا يظلُّ ظلاً وظلولاً، ولا يُقال ذلك إلا في النهار، ولكنه قد سمع في بعض الشعر ظلِّ ليله. ومن المدهش في الأمر، أن الفعل 'ظل' قد حمل نفس مدة الاستغراق التي يحملها الفعل 'بات'، حيث يذكر **اللسان** (مادة: ظ، ل، ل)، أن العرب لا تقول ظلَّ يظلُّ إلا لكل عملٍ بالنهار، كما لا يقولون بات يبيت إلا بالليل، مما يعني أن الذي يقابل الفعل بات نهارًا هو الفعل 'ظلَّ'. وما يدعِّم استخدام شاعر رعي النجوم هذا الفعل ليلاً، أن المنجمين– كما في **تاج العروس**– يجعلون الظلّ بمعنى: الليل نفسه، فقد زعموا أن الليل قد اسودَّ جدًا؛ لأنه ظِلُّ كرة الأرض. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن صاحب **اللسان** حينما تناول معنى الفعل بات قال: ''بات يفعل كذا وكذا يبيت وبيات... وبيتوتة، أي **ظلَّ** يفعله ليلاً، وليس من النوم.'' حيث أقرن البيات بالفعل ظلَّ، مما يؤكد أن أعشى باهلة حينما قال 'فظلتُّ' أراد 'فبتُّ'، وبالتالي تتحقق فكرة البيات. وقد تناول امرؤ

القيس أسلوب البيات الذي اتبعه كلٌ من النابغة وأعشى باهلة، حيث تمنى الشاعر انجلاء الليل وظهور الصباح، وهذا التمني لا يأتي إلا من خلال أن يكون الشاعر قد قضى ليله كله ساهرًا، وخصوصًا أنه قد وعى بأن الليل قد أحاطه من كل جانبٍ، فأبيات 'رعي النجوم'، نفسها، قد عبرت عن فكرة 'المبيت'.

٤. ولا يمكن أن يتحقق 'رعي النجوم'، فقط، في ظل استخدام صيغ الرعي والمراقبة، أو دلالتها، مقرونة بالنجوم، في إطار استهلاك الشاعر الليل كله راعيًا النجوم، حيث لابد من سيطرة **حالة 'الهم' و'الحزن'** العائدة على الشاعر بصورةٍ واضحة.[١٣٣] هذا الهم الذي يمكن أن يذكره الشاعر صراحةً في الأبيات، مرة أو أكثر من مرة كما في أبيات النابغة،[١٣٤] أو يتناوله الشاعر من خلال طريقة أسلوبية أخرى تتمثل في الإكثار من ذكر الأحوال التي توحي بالحزن والأسى، والتي تعود بالضرورة على الشاعر. وفي ذلك مثلاً فيما يخص الحال المفردة: ''مرتفقًا، عميدًا، مثبتًا، أرقًا[١٣٥]– ساهرةً[١٣٦]– كئيبًا[١٣٧]– مسهدًا، أرقًا[١٣٨]– مرتفقًا، حرانَ، مكتئبًا[١٣٩]– ساهرًا[١٤٠].'' وفيما يخص الحال الجملة نجد: ''أبيت أراعيها كأني موكل بها، ما أريد النوم حتى تغيبا[١٤١]– أرقبه، أرعى النجوم[١٤٢]– أراعي النجوم[١٤٣]– لم أغتمض طولها حتى انقضت، كلؤها[١٤٤]– أكابدها[١٤٥]– أراقب لوحًا[١٤٦]– أراقب في السماء بنات نعش[١٤٧]– أراقب الجوزاء، أصرف مقلتي في إثر قوم، وأبكي والنجوم مطلعات[١٤٨].''

٥. تظهر في 'رعي النجوم' فكرة أساسية بصورة لافتة، حيث يصر الشاعر على إثبات أنه كان في حالةٍ من **'العزلة الشعرية'** أثناء رعيه النجوم. وقد تمثل ذلك في عدة طرق أسلوبية منها أن يسود استخدام 'ضمير المتكلم المفرد'،

والذي توزع ما بين ضمير 'ياء المتكلم' و'أنا' و'تاء الفاعل'، وذلك بصورة أساسية على كل الأبيات التي تناولت 'رعي النجوم'، حتى أن ضمير المخاطب الذي استخدمه حاتم الطائي حيث يقول: ''أبى طول **ليلك** إلا سهودًا،''[١٤٩] كان يشير به إلى نفسه. كما يهتم الشعراء بالإكثار من تكرار الأحوال التي تعود بالضرورة على الشاعر، سواء توزعت تلك الأحوال بين الأحوال المفردة والجملة. أما المفردة فهي مثل 'مرتفقًا، عميدًا، مثبتًا، أرقًا' التي تناولها الأعشى،[١٥٠] ومثل 'مرتفقًا، حرّان، مكتئبًا' عند أعشى باهلة،[١٥١] ومثل 'مسهدًا، أرقًا' عند بشر بن أبي خازم،[١٥٢] ومثل الحال 'ساهرة' التي تناولتها الخنساء مرتين،[١٥٣] ومثل 'كئيبًا' عند حاتم الطائي،[١٥٤] ومثل 'ساهرًا' عند المهلهل بن ربيعة.[١٥٥] أما الجملة فإنها مثل 'أكابدها' عند الأعشى،[١٥٦] ومثل 'أراقب في السماء بنات نعش' عند بشر بن أبي خازم،[١٥٧] ومثل 'أبيت أراعيها كأني موكل بها، ما أريد النوم حتى تغيبا' عند حسان بن ثابت،[١٥٨] ومثل 'أراعي النجوم' عند حاتم الطائي،[١٥٩] ومثل 'لم أغتمض طولها حتى انقضت، أكلؤها' عند المرقش الأصغر،[١٦٠] ومثل 'أراقب الجوزاء، أصرف مقلتي في إثر قوم، وأبكي والنجوم مطلعات، أرقب النجم' عند المهلهل،[١٦١] ومثل 'أراقب لوحًا' عند النميري.[١٦٢] وبالتالي، فإن جل الاهتمام، في الأساس، هو ذات الشاعر، فليس هناك أي وجود لأي شخص آخر في وعيه أثناء رعيه النجوم، سواه والنجوم. وقد ظهرت عدة طرق أسلوبية مختلفة تعبّر عن تلك الفكرة عند كل شاعرٍ، تبعًا لطريقته في التعبير. فمثلاً، يخلق النابغة حالة 'العزلة' في تناوله 'رعي النجوم' من خلال إبعاد كل الناس مرموز لهم بـ'أميمة'،[١٦٣] فهو يقول لها دعيني لهمي الذي أقاسيه وأقاسي معه بطء حركة النجوم

التي يرعاها، كإشارةٍ إلى إحساسه بأن الليل قد طال بصورةٍ لا يجد أمامه حيلةً إلى التخلص منه. ولعل في انفراد النابغة بنجوم الليل، مع تعمد إثبات غياب الآخرين، يعد في حد ذاته، صورةً من صور الوعي بأهمية 'العزلة' في 'رعي النجوم'. والتي قد ظهرت بطريقة أخرى عند الخنساء وأعشى باهلة، حيث يتم تغييب ناقل الأخبار التي سببت في حدوث 'رعي النجوم'، فيخلص الموقف إلى أن تكون الخنساء والنجوم، وأعشى باهلة والنجوم، التي يقوم كلٌ منهما برعايتها. فمثلاً تقوم الخنساء[١٦٤] بذكر 'ابن نهيك' الذي ينقل الأخبار السيئة التي تحزنها وتقعدها الليل ترعى النجوم، ولكنها بمجرد الانتقال من البيت الذي به تلك الأخبار، إلى البيت التالي الذي يحتوي على 'رعي النجوم'، فإنها لا تهتم بـ'ابن نهيك' وينصب اهتمامها على 'رعي النجوم'. ولكن أعشى باهلة لم يهتم حتى بذكر من نقل إليه الأخبار السيئة، حيث بنى فعل الإنباء للمجهول فقال: ''قد جاء من علُ أنباء **أُنَبَّؤُهَا**.'' فقد انصرف وعي الشاعر إلى 'النبأ' الذي تسبب في أن يبيت راعيًا النجوم. وهذا الخبر خبر موت أخي الشاعر ضمن قصيدة 'رثاء'، سواء كان عند الخنساء أو أعشى باهلة، مما يرهص بوجود علاقة بين 'رعي النجوم' و'الرثاء'، حيث السماء بما تشتمل عليه من نجومٍ (يرعاها الشاعر وهو منعزلٌ في الأرض) وبما يتعلق بالموت الذي ينبع من قدرٍ سماوي يتحقق على الأرض ويترك الشاعر وحيدًا. وهناك طريقة أخرى يقوم الشاعر بإثبات وعيه بـ'عزلته' في 'رعي النجوم' من خلال تعمد تغييب الآخرين عن طريق إثبات نومهم، كما عند الأعشى والمرقش الأصغر. فمرةً يتناول الأعشى 'نوم الخلي'، وذلك في مقدمتةٍ التي ينفرد فيها 'رعي النجوم' بالنسيب،[١٦٥] كأن يقول: ''**نَامَ الخليُّ وبتُّ**

اللَّيْلَ مُرْتفِقًا،'' فينام الخلي في مقابل مبيت الشاعر في سهرٍ وهمٍ وأرق. ومرةً يتناول 'نوم الأصحاب'، وذلك في مقدمته التي يشترك فيها 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية أخرى،[١٦٦] فيقول:

''**فَبِتُّ بلَيْلَةٍ لا نَوْمَ فِيهَا، أُكَابدُهَا وأَصْحَابِي رُقُودُ.**''[١٦٧]

ولكن المرقش الأصغر يتناول فكرة 'نوم الآخرين' بصورةٍ أكثر عمقًا، حيث يؤكد أن عدم نومه لم يكن بسببٍ من الأسباب المعقولة اجتماعياً كـ'المرض' الذي عبّر عنه بـ'السَّليم' وهو اللديغ على سبيل التفاؤل بشفائه.[١٦٨] فيتناول المرقش الأصغر وعيه بغياب الآخرين من خلال نوم كل من يمكن أن يكون سهرانًا في تلك الليلة التي يرعى نجومها، بما فيهم المريض الذي يسهر جراء ألم مرضه، وذلك حتى يحصل الشاعر على عزلته التي ينشدها. وقد لعبت دلالة الظرف 'بعد' دورًا كبيرًا في تحقيق تلك 'العزلة'، حيث يجعل المعنى قائمًا على أن الشاعر قد ترقَّب نوم كل الناس من أجل أن يرعى النجوم بعد ذلك. إن وعي الشاعر بهذا الترتيب يؤكد أن 'رعي النجوم' لا يكون إلا في عزلةٍ تامة، يصنعها الشاعر نفسه أو تفرضها حالة التأمل والمراقبة المصاحبة لـ'رعي النجوم'.

ومن الأفكار التي تتكرر عند بعض الشعراء دون غيرهم:

١. تكرار الفعل 'تطاول' في قصيدتي النابغة في قوله:

''**تطاول حتى قلت: ليس بمنقض**''[١٦٩]

وحسان بن ثابت في قوله:

''**تطاول بالخمان ليلي،**''[١٧٠]

وذلك بالصياغة نفسها وبالسياق نفسه/ سياق الحديث عن الليل.[١٧١] ومن اللافت للنظر، أن 'رعي النجوم' الذي جاء بتلك القصيدتين من النوع الذي

يتصدر'النسيب'. وقد تناول حاتم الطائي المصدر 'طول' في سياق الحديث عن الليل، حيث يقول:

''**أبى طول ليلك إلا سهودا**،''[١٧٢]

وهو مصدر الفعل 'طال'. وبالتالي، يظهر أن الفعل المستعمل في 'رعي النجوم' هو الفعل 'تطاول'، وليس الفعل 'طال'، مما يوحي بدلالة تعمد الليل في أن يمتد طوله، بالنسبة إلى الشاعر.[١٧٣] ذلك التعمد عبّر حاتم الطائي من خلال تناوله الفعل 'أبى' وفاعله 'طول ليلك'، فالليل هنا له إرادة، وقوة رفضٍ، يستطيع من خلالها أن يدوم ولا ينتهي. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن امرأ القيس قد تناول طول الليل من خلال وصفه بـ'الطويل'، وذلك في قوله:

''**ألا أيها الليل <u>الطويل</u>**.''

وتُصنف كلمة 'الطويل' على أنها 'صفة مشبهة'، ولا يقصد بالصفة المشبهة ''إلا مجرد الثبوت وضعًا، أو الدوام باقتضاء المقام.''[١٧٤] وبالتالي، فإن إلحاق 'الليل' بالصفهة المشبهة 'طويل' والتي تعني الثبوت والدوام، يؤكد دلالة دوام وجود الليل وعدم انتهائه، فتلتقي دلالة الصفة المشبهة 'الطويل' مع دلالة الفعل 'تطاول'، ودلالة 'أبي طول ليلك إلا ثبوتًا'. إن الثبات ودوام 'الليل' لم يكن إلا على سبيل المبالغة، فالأمر هو معاناتهم التي تدفعهم إلى الإحساس بأن الليل 'يتطاول'، ولكن الأمر مختلف بالنسبة لمهلهل بن ربيعة، الذي لا يعاني الليل الطويل فحسب بل الليل القصير أيضًا، فيقول (من الطويل):

٢. **فَإِن يَكُ بِالذَنائِبِ <u>طالَ لَيلي</u> فَقَد أَبكي مِنَ <u>اللَيلِ القَصيرِ</u>**[١٧٥]

فالمهلهل لا يعاني طول الليل، وإنما يعاني 'الليل' نفسه سواء كان طويلا أو قصيرًا، وهذا ما دفعه أن يتناول الفعل 'طال' بدلاً من 'تطاول'، فليس ثمة ليل بعينه يكرهه الشاعر لأنه يتعمد أن يطول. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن نوضح أن 'رعي النجوم' والذي تناول الفعل 'طال' عند المهلهل كان في معرض 'الرثاء'، في حين أن الفعل 'تطاول' عند النابغة وحسان بن ثابت، وجملة 'أبى طول ليلك' عند حاتم الطائي، والصفة المشبهة 'الطويل' عند امرئ القيس، كانوا جميعهم في 'رعي النجوم' الذي يأتي متصدرًا 'النسيب'.

٢. لم يأتِ فعل الأمر في 'رعي النجوم' الجاهلي- تبعًا للمادة التي تحت أيدينا- إلا في ثلاثة مواقع، هي: للنابغة (في فعل الأمر 'كليني'[١٧٦]، وهو الفعل الوحيد الذي يُبتدأ به 'رعي النجوم')، والمهلهل بن ربيعة (حيث جاء الفعل 'أنيري'[١٧٧])، وامرئ القيس (حيث جاء الفعل 'انجلِ'[١٧٨]). ومن الضروري في هذا المقام أن نذكر أن دلالة الأمر المنفية قد ظهرت في قول المهلهل 'فلا تحوري'[١٧٩].

٣. ومن الأفكار التي تكررت في قصائد 'رعي النجوم'، ارتباط 'رعي النجوم' بـ'رعي الإبل'، عند النابغة الذبياني وحسان بن ثابت (كما سيظهر من تحليل القصيدتين في الفصل الثاني) وعند بشر بن أبي خازم (كما سيظهر من تحليل القصيدة في الفصل الرابع)، كما تكررت كلمة 'العيس' (الإبل البيض مع شقرة يسيرة) في قصيدة جران العود النميري (كما سنتناول في الفصل الرابع). ومن الجدير بالذكر أيضًا، أن نذكر علاقة 'رعي النجوم' عند امرئ القيس، في قوله:

''بكل <u>مغار الفتل</u> شدت بيذبل''/

''<u>بأمراس كتان</u> إلى صم جندل''

حيث استحضر بعض الكلمات الخاصة بـ'الإبل'/ 'الماشية' مثل 'مغار الفتل'، و'أمراس كتان'، فمغار الفتل تعني الفتل بإحكام، وأمراس كتان هي الحبال المصنوعة من الكتان، وهذه الحبال وتلك الفتل تستعمل في تثبيت الإبل/ الماشية بالوتد. وهنا يشبه النجوم في ثباتها بتثبيت حبال محكمة الفتل، مشدودة إلى جبال الأرض.

٤. ومن الأفكار التي تكررت في 'رعي النجوم'، فكرة الالتزام الاضطراري التي يعي بها الشاعر الجاهلي في رعيه النجوم، حيث يتناول حسان بن ثابت تلك الفكرة من خلال قوله في البيت الثاني من قصيدته، كما ذكرنا آنفًا:

٢. أَبيتُ أَرَاعِيها كَأَنِّي مُوكَّلٌ بِهَا مَا أُرِيدُ النَّوْمَ حَتَّى تَغَيَّبَا

حيث يقوم حسان بشعور أنه 'موكل' برعاية تلك النجوم حتى تختفي تمامًا في السماء. وهناك صورة مشابهة لدى الخنساء، حيث تقول في البيت الثالث الذي ذكرناه سابقًا:

<u>٣. أَرعى النُجومَ وَما كُلِّفتُ رِعيَتَها وَتارَةً أَتَغَشّى فَضلَ أَطماري</u>

وتعي الخنساء هنا أنها ترعى النجوم بشيء يوحي بالالتزام، وإن كانت تعي في الوقت نفسه أنها تفعل ذلك من تلقاء نفسها، وأنه ليس هناك من يُلزمها فعل ذلك، فهذا شيء ينبع من داخلها، وتحتاج إليه.

وتمثل هذه الأفكار، جميعها، المعجم الشعري للمكون النسيبي 'رعي النجوم'، ذلك المعجم الذي يمكن من خلاله استكشافه والتعرف عليه من بين المكونات النسيبية المختلفة. وينشأ عن هذا المعجم الشعري صورًا فنية، أكثر ما تهتم به هو تصوير بطء حركة النجوم في السماء بشكلٍ يجعل من حركتها سكونًا، حتى أن بعض الشعراء كامرئ القيس[١٨٠] والأعشى[١٨١] قد وصل وعيهما ببطء حركة

النجوم إلى تصويرها بأنها مثبتة بصخور الأرض. ويتم ذلك مع الوعي التام بدوام ظهور النجوم في السماء، فيركز الشاعر على عدم غيابها في أحيان. وفي أحيان أخرى، يركز على غياب بعضها وطلوع البعض الآخر وكأنها في تناوب، فكلما أعطته الأمل في غيابها سلبته بمجرد ظهور أخرى. وقد ركز على تلك الفكرة حتى يظهر مدى معاناته منها حتى تكون في النهاية دائمة الظهور في السماء، وكأنها تعانده. وبالتالي، يدل ذلك على الوعي بمرور الزمن، وأثر ذلك في حركة النجوم في السماء.

كما يقوم الشعراء بمراقبة حركة غياب النجوم، في حين أن سويد بن أبي كاهل اليشكري يراقب حركة طلوعها، وكأنه يحاول أن يثبت مدى اهتمامه بالنجوم من بداية ظهورها في السماء. وهذا لا يعني عدم اهتمام الشعراء الآخرين بالنجوم منذ بداية ظهورها، إلا أن تمني الشعراء في أن تغيب تلك النجوم هو ما دفعهم إلى التركيز على فكرة أن تغيب.

إن العناصر الطبيعية في صورة 'رعي النجوم' تنقسم إلى نوعين:

- **الأول**، يحمل طبيعة 'سماوية' ذات تنوعٍ، تجمع بين الثبات والتغير. ذلك الثبات الذي ظهر في دوام ظهور النجوم في السماء. والتغير الذي ظهر في تبادل النجوم فيما بينها في الغياب والطلوع.
- **والثاني**، ذات طبيعة 'أرضية' تتمثل في الشاعر من ناحية، وذلك في علاقةٍ مباشرة بين الشاعر ونجوم السماء فحسب. فلا وجود لفكرة الاستئناس بالأصحاب كما في المكونات النسيبية الأخرى مثل 'الأطلال' و'الظعائن' و'الطيف والخيال'.ومن ناحية أخرى، علاقة 'رعي النجوم' بـ'رعي الإبل'، ولكنها علاقة ليست أساسية في كل أبيات 'رعي النجوم'، كما ذكرنا سابقًا. وكذلك صورة البقر الوحشي التي يشبهها بشر بن أبي خازم

بمجموعة نجوم 'بنات نعش' (كما سيتضح من تحليل قصيدته في الفصل الرابع).

كما اختلف 'رعي النجوم' عن المكونات النسيبية الأخرى فيما يخص المكان، حيث يختص 'رعي النجوم' بـ'السماء'، في حين أن المكونات الأخرى لا تجعل من السماء مركز اهتمامها. مما يستدعي أن تتميز دلالة 'رعي النجوم' عن باقي المكونات، فإن ''اختراق المكان يعني تبنيًا لقيم أخرى.''[١٨٢] ومن الضروري في هذا المقام أن نذكر، أن فكرة 'البكاء' في 'رعي النجوم' نادرة الوجود، في حين أنها أساسية في 'الأطلال'. ومن الضروري، أن نذكر أن الشاعر حينما يجمع في نسيبه أكثر من مكون نسيبي من بينهم 'رعي النجوم'، فإنه يحاول أن يخلق حالةً من التوازن بين مكونات النسيب، بحيث يتواصل كل مكون مع المكون الآخر، مكونين في النهاية نسيبًا متوازيًا مع القصيدة.

إن فكرة تركيز الشاعر الجاهلي على مكان واحد (السماء) أثناء رعيه النجوم، يؤدي إلى زيادة التأمل والمراقبة التي يستند إليها 'رعي النجوم'، وهو في ذلك الثبات الذي يمثل تعبيرًا أسلوبيًا لغويًا يعبر عن ثبات حركة النجوم السابق ذكرها. وقد وازَى الزمن الماضي ذلك الثبات، حيث يعد هذا الزمن الإطار العام الذي يتحرك فيه 'رعي النجوم'، حيث تأتي أفعال 'الرعي' و'المراقبة' بزمن المضارعة لا الماضي. كما تشكلت أيضًا، تلك الحركة من خلال غلبة الجمل الفعلية على الاسمية، مع اعتبار أن هذه الجمل تدين إلى الجمل الفعلية من حيث التكوين، فهي ليست اسمية خالصة. وما يؤكد ذلك انتشار الجمل الفعلية بداخلها، مثل: ''وليل **أقاسيه** بطيء الكواكب''، ''وليس الذي **يرعى** النجوم بآيب''- ''ليس بمنقض'' (عند النابغة)، ''إني **أرقت**''- ''كأنما **كحلت** عيني بعوار'' (عند الخنساء) ''كأني **تمشت** في مفاصلي العقار'' (عند بشر بن

أبي خازم) ''كأنه إذا ما **بدا** من آخر الليل **يطرف**'' (عند النميري) ''وليلة **بتها** مسهرة'' (عند المرقش الأصغر) ''كأن نجومها **ربطت** بصخر وأمراس **تدور وتستزيد**'' (عند الأعشى) ''وليل كموج البحر **أرخى** سدوله علي''، ''كأن الثريا **علقت** في مصامها''، ''كأن نجومه بكل مغار الفتل **شدت** بيذبل'' (عند امرئ القيس). فالكلمات المؤكدة، هي في الحقيقة جمل فعلية تلعب دورًا رئيسًا في تكوين الجملة الاسمية، حتى أن أغلبها قد وقع في محل الخبر. وهذا يعني أن الجملة الاسمية قد تسرب إليها صدى الجملة الفعلية، وأن رعي النجوم كله، في الأساس، يتشكل من الجملة الفعلية، فإن جُل اهتمام الشاعر يقتصر على **معايشة** فعل 'الرعي' الذي قد نسبه إلى النجوم. حتى أنه قد أكثر من تشبيه النجوم باستخدام أداة التشبيه 'كأن' بإمكاناتها في الوصول بالتشبيه إلى درجةٍ من العمق، وذلك في محاولةٍ منه في أن **يمسك** بالحالة الشعرية التي يعانيها، من خلال محاولة التقاط صورة النجوم بدقة كبيرة. كما يستخدم الشاعر كلمة 'ليل' أكثر من المفرد 'ليلة'، تلك الليلة التي من طولها ظن أنها قد تكررت، عند المرقش الأصغر.

ومن الضروري في هذا المقام، أن نشير إلى فكرةٍ من الأفكار التي يعيها الشاعر في ليلته التي يبيتها في 'رعي النجوم'، حيث لا يعي بوجود القمر، ولا بأي ضوءٍ سوى الضوء النابع من النجوم. وهو في ذلك يتمنى غياب هذا الضوء متمنيًا ظهور ضوء الفجر الذي ينبع بالتالي من نجمٍ واحدٍ هو 'الشمس'، معتبرًا هذا الفجر الخلاص الوحيد لكل ما يعانيه. ولهذا رمزيته التي يكشف عنها سياق القصيدة التي يأتي فيها 'رعي النجوم'، وهذا مبلغ بحثنا في الفصول القادمة. ولعل الدلالة التي يحملها غياب القمر في 'رعي النجوم' تنبع من تأثير الثقافة الجاهلية في صورة 'رعي النجوم'، فقد دار حول 'القمر' أن العرب قد حملت ''أحلامها الصغيرة إلى القمر فناء بها لضيق ذرعه وقصر أجله، فكان من ذلك ما

أثبته ابن سيدة فيما نقله عن ابن السكيت من سؤال القمر وجوابه: قيل له: ما أنت ابن ليلة؟ فقال: رضاع سُخيلة، حل أهلها برُميلة. والمعنى أنه يبقى بقدر ما ينزل فتضع سخلة [الذكر والأنثى من ولد الضأن والمعز ساعة يولد]. ثم ترضعها ويرحلون، فبقاؤه في الأفق كمقدار رضاع السخلة الصغيرة وما أقصره من بقاء.''[١٨٣] وهذا يعني أن الشاعر يحاول أن يبحث عما يستطيع أن يحقق له أحلامه الكبيرة، فكان تطلعه دوما إلى السماء التي يطلب منها أن تجود عليه بفجرها، الذي طالما انتظره من خلال انتظاره غياب النجوم. ولذلك لم يظهر القمر الذي يراه قليل الحيلة أمام تحقيق أحلامه، فهو حتى لا يستطيع تحمل الأحلام الصغيرة فما بالك بمطامع الشاعر التي تتعلق، في بعض الأحيان، في تغيير النظام الاجتماعي كله، كما سنرى في تحليل قصيدة امرئ القيس في الفصل الرابع.

الخاتمة

يمكن أن يأتي 'رعي النجوم' متصدرًا النسيب أو مع مكونات نسيبية مختلفة تسبقه، مع العلم أنه لا يأتِ مع 'وصف الخمر'. وهو في ذلك يستخدم أفعال 'الرعي' أو 'المراقبة' أو ما يدل على دلالتها، حيث يركز بصورةٍ كبيرة على وصف حركة النجوم في السماء، وفي هذه الحالة لابد من النظر إلى توافر باقي الملامح التي تشكله. مع العلم بأن 'رعي النجوم' الذي يأتي منفردًا بالنسيب لا يغفل ذكر هذه الأفعال. ولكنه حينما يأتي مع مكونات نسيبية أخرى، يمكن له أن يعتمد على دلالة الرعي المراقبة بدلاً من تلك الأفعال.

ومن واقع المادة التي تحت أيدينا لاحظنا أنه يغلب على القصيدة التي يأتي فيها 'رعي النجوم' النمط 'الثنائي'، الذي يغيب فيه قسم 'الرحيل'. كما أن القصائد التي تحتوي على قسم 'الرحيل' هي القصائد التي تظهر فيها فكرة الخضرمة.

وتتشكل الملامح الأساسية لصورة 'رعي النجوم' في المبيت طول الليل في مراقبة ورعي النجوم، في حالةٍ من الحزن الشديد. ولكنه في ذلك لا يلجأ إلى صاحب أو أنيس يعنه على تحمل همه وأحزانه، بل يتعمد أن يخلق لنفسه جواً من 'العزلة' التامة، فلا يبقى سواه مع النجوم. حتى أنه قد يغيّب الخلي أو الصاحب، عن طريق إثبات نومهم أثناء رعيه النجوم. حتى أنه قد أثبت نوم المريض، رغم أن له الحق في أن يسهر من الناحية الواقعية. كما أنه قد استند إلى عدة طرق أسلوبية منها استخدام ضمائر المتكلم المفرد بلا منازع. وذلك مع الاهتمام بالإكثار من الأحوال المفردة والجملة والتي يكون هو صاحبها.

وفي ضوء تلك الملامح تظهر بعض الاهتمامات التي يرتكن إليها الشاعر في إكمال صورة 'رعي النجوم'، حيث يعاني الشاعر من ثقل حركة النجوم وبطئها،

حتى يخيل إليه أنها ثابتة لا تتحرك، أو يراها في تبادلٍ بحيث إن غابت بعض النجوم طلعت الأخرى. وهو في كل الأحوال متمنيًا زوالها في أسرع وقت. مما يعني طلوع الفجر الذي يعده الخلاص من نهاية همومه وأحزانه.

والزمن المستخدم في 'رعي النجوم' هو زمن الحاضر الذي يحمل دلالة الاستقبال.[١٨٤] مع العلم بأن أفعال 'الرعي والمراقبة' تأتي، بالضرورة، في زمن المضارعة. وذلك إطار الزمن الماضي، حيث يقوم الشاعر بسرد 'رعي النجوم' الذي قد فعله في الماضي، وخصوصًا أنه يستخدم، غالبًا، الفعل الماضي لفعل 'المبيت'. مع العلم أن الجمل الفعليه هي المكون اللغوي الأساسي في 'رعي النجوم'، حتى أن الجمل الاسمية قد تسربت إلى دلالتها الدلالة الفعلية، فاشتملت على جمل فعلية في تكوينها.

لا تتغير السمات والملامح الأساسية التي تخص 'رعي النجوم' تبعًا لتغير موقعه في القصيدة، حيث تمثل تلك الملامح الإطار والقاعدة الأساس التي يتكون منها. وإنما الذي يفرق 'رعي النجوم' الذي يأتي متصدرًا 'النسيب' عن الذي يأتي مع مكونات نسيبية أخرى تسبقه، وعن الذي يأتي ضمن قصيدة 'الرثاء'، الوظيفة التي يلعبها 'رعي النجوم' في الموقع القصيدي الذي يظهر فيه، حتى أنه يظهر في كل قصيدة 'رعي نجوم' جديد، كما سنرى في الفصول القادمة.

هوامش الفصل الأول

[1] محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري** (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٢١.

[2] عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، ص١٩.

[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ص١٣١. وهذا القول يذكر بإطلاق حسان بن ثابت لفظة ''كلمة'' وصفًا لقصيدة الحادرة العينية، في سياق إعجابه بها. [انظر المفضل بن محمد بن يعلي الضبي، **المفضليات [تلخيص شرح الأنباري]**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٨ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٤٣ ('جو القصيدة').

[4] إبراهيم عبد الرحمن محمد، ''من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى دراسة نصية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج٤، ع١، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٣، ص٢٥.

[5] عاطف أحمد الدرابسة، **قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل** (إربد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٦)، ص١.

[6] سعيد الغانمي، ''الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث،'' **مجلة نزوى**، ع٣، ٢٠٠٩.
على الرابط:
http://www.nizwa.com/articles.php?id=98

[7] هربرت ريد، **طبيعة الشعر**، ترجمة عيسى علي العاكوب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص٦٠. ولكمال أبي ديب تقسيم مشابه للقصيدة الجاهلية في كتابه الرؤى المقنعة. انظر كمال أبا ديب، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٤٨.

[8] والغنائية LYRICISM هي ''تلك النزعة الشعرية التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته في أسلوب أخاذ، يستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعر الذي يناجي القلب، الموسيقى الشعرية التي تترقرق في الأذن، والصورة الشعرية التي تداعب الخيال.'' [ريد، **طبيعة الشعر**، ص٦٠.] مع ملاحظة أن هذا التعريف من قِبل تعليق المترجم.

[9] انظر عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج١، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٧٤–٧٥. وذلك مع اعتبار أن ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) قد اقتفى أثر ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) في التعامل مع تسمية كلمة 'النسيب' بوصفها مفهومًا موازيًا لـ'وصف المرأة'، باعتباره أحد مكونات المقدمة، وليس بوصف تلك الكلمة ممثلة المقدمة على وجه العموم، وإن كان ابن سلام قد 'فصل' بين النسيب والمعنى/ وصف الناقة، أو الصيد، أو الفرس، وذلك في سياق تفضيله شعر امرئ القيس. [انظر محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، ج١ (جدة: دار المدني، د. ت)، ص٥٥.] ومن تبعهما في ذلك أيضًا ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، الذي جعل ''النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد.'' [أبو علي الحسن رشيق القيرواني الأزدي، **العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي

الدين عبد الحميد، ج٢، ط٥ (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١)، ص١١٧.] من أجل التعمق في موقف النقاد القدماء العرب من 'النسيب' وتتبع ذلك تاريخيًا ونقديًا، انظر عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص١٢٥–١٣٠.

[10] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٥٦.

[11] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٦٦.

[12] عز الدين إسماعيل، ''النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية: في ضوء التفسير النفسي،'' ضمن **روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة** (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٧٨)، ص١٧.

[13] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٤٩.

[14] أحمد الربيعي، **الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر** (النجف: مطبعة النعمان، ١٩٧٣)، ص١١–١٢.

[15] عدنان عبد النبي البلداوي، **المطلع التقليدي في القصيدة العربية: دراسة، ونقد، وتحليل** (بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٤)، ص٢٠.

[16] البلداوي، **المطلع التقليدي في القصيدة العربية**، ص٧. مع تحفظنا على فكرة 'الغرض' في القصيدة وانحصاره في القسم الأخير منها في مقابل القسم الأول. ذلك لأننا إذا نظرنا إلى القصيدة بوصفها بنية متكاملة صارت كل الأقسام مشتركة في تأدية 'معانٍ' مختلفة حسب كل قراءة لها. كذلك فإننا إذا نظرنا إلى 'حذف' قسم الفخر في بعض القصائد، فإن الرحيل لا يشكل، في هذه الحالة، 'غرضًا' بالمرة لأنه وصف نمطي للناقة. وقد تحفظ على فكرة الغرض في القصيدة الجاهلية كثير من النقاد المعاصرين، لعل أبرزهم مصطفى ناصف. انظر على سبيل المثال:

- مصطفى ناصف، **مشكلة المعنى في النقد الحديث** (القاهرة: مكتبة الشباب، د. ت)، ص١٤٢–١٤٨.
- مصطفى ناصف، **اللغة والتفسير والتواصل** (الكويت: عالم المعرفة، ع١٩٣، يناير ١٩٩٥)، ص٢٨٨–٢٨٩.

[17] البلداوي، **المطلع التقليدي في القصيدة العربية**، ص٣٦.

[18] أبو فرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت)، ص١٣٤–١٣٥.

[19] انظر حسين عطوان، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١٧٣.

[20] انظر عطوان، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص١١٤.

[21] انظر عطوان، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص١٦٨–١٦٩.

[22] انظر حسن البنا عز الدين، ''طيف الخيال في الأدب العربي: مقدمة ودراسة تطبيقية،'' [لكتاب]: علي بن الحسين الموسوي العلوي الشريف المرتضى، **طيف الخيال**، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ١٧٥، ٢٠٠٨)، ص٦٩.

[23] والمفرد تيمة، وتترجم إلى 'موضوعة' ولكن المشكلة في الجمع، 'موضوعات'، وإن كان النسب إليه، 'موضوعاتي' مناسبًا للمقصود من المفرد، 'موضوعة'، أو 'تقاليد' (التي تعني في أحيان مواضيع).

[24] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٨١.

[25] عز الدين، ''مقدمة ودراسة تطبيقية،'' لـ: المرتضى، **طيف الخيال**، ص٦٩.

[26] نازلة العمد: هم أصحاب الأبنية الرفيعة الذين ينتقلون بأبنيتهم، ونحو ذلك فسر الفراء قوله تعالى: ''إرم ذات العماد'' أنهم كانوا أهل عمد ينتقلون إلى الكلأ حيث كان ثم يرجعون إلى منازلهم.

[27] ابن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، ص٧٤–٧٥.

[28] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص١٢٦.

[29] سوزان بينكي ستيتكيفيتش، **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص٥٥.

[30] انظر جلدر، ''الأنواع في تعارضها: النسيب والفخر،'' ص٢٠٩. وذلك في سياق حديثه عن قوة ارتباط بيت النسيب، عمومًا، في قصيدة ما بأبيات النسيب في قصائد أخرى أكثر من ارتباطه بأبيات قصيدته.

[31] زياد بن معاوية بن ضباب (النابغة الذبياني)، **ديوانه**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٤٠.

[32] حسان بن ثابت، **ديوانه**، تحقيق سيد حنفي حسنين (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣)، ص١٤٨.

[33] حاتم الطائي، **ديوانه**، شرح أحمد محمد رشاد (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦)، ص١٦.

[34] ميمون بن قيس (الأعشى)، **ديوانه**، شرح حنا نصر الحتى، ط ٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤)، ص٢١٧.

[35] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص ١٤٨.

[36] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠. قوله: ''كليني لهم''، أي دعيني وهمي...وقوله: ''بطيء الكواكب''، يقال طال الليل فكأن كواكبه لا تسير ولا تغيب؛ لأن انقضاء الليل لا يكون إلا بانتهاء الكواكب الطالعة في أوله إلى مواضع غؤورها.

[37] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠. وقوله: ''وليس الذي يرعى النجوم بآيب'' يقول: كل راعي إبل وغيرها فهو يئوب مع الليل إلى أهله، ويسكن وينام، والذي يرعى النجوم لا ينام إنما هو قاعد ينتظر الصبح وقيل أراد بالذي يرعى النجوم الصبح، كأنه يراعي غروبها ليطلع ويلوح.

[38] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠– ٤١. قوله: ''أراح الليل عازب همه''، أي كان همه عازبًا بالنهار، لأنه يتعلل نهاره بالنظر والشغل، فيقل همه، فإذا انفرد بحاله، ولم ير شيئًا يتعلل به؛ فيرد الليل عليه همه، كما يريح العازب ماشيته إلى أهله... وقوله: ''تضاعف فيه الحزن''، أي تكرر وصار ضعفًا فوق ضعف.

[39] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. الخمان من أرض الثنية من دمشق. وهوادي النجوم أوائلها. وتصوُّبُها: غروبها.

[40] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. تترى: تتابع في أناة، فشبهها في إبطائها لطول الليل عليه بإبل زواحف معيية. غوائر: جمع غائر من غار النجم إذا غاب.

[41] الطائي، **ديوانه**، ص١٦. السهود: السهر. تبين: ترى.

[42] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧. المرتفق: الذي يتوسد مرفقه. العميد: العاشق الولهان. أثبتته الجراح وأثبته السقم: لم يقدر على الحراك. المعنى: يقول: نام كل من خلا قلبه من القلق والهم، أما أنا فبت ليلي ساهرًا لا أنام، أراقب الكواكب متوسدًا مرفقي، وقد أنهكني الغرام.

[43] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. والحال نفسه عند: جران العود النميري، **ديوانه**، رواية أبي سعيد السكري (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص١٣.

[44] جرول بن أوس بن مالك (الحطيئة)، **ديوانه**، رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت)، ص١٩٢.

[45] بنو بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، جمع ودراسة عبد العزيز نبوي (القاهرة: دار الزهراء، ١٩٨٩)، ص٥٦٦. أكلؤها: أرعى نجومها.

[46] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. الخليط: من تخالطه يقال، للواحدة وغيره.

[47] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. الحداة: جمع الحادي. نخل: اسم موضع. أبانين: مثنى 'أبان' وهما أبان وسلمى، جبلان. ازورار: انحراف وعدول عنه.

[48] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. أي أعمي صاحبي لئلا يفطن بنظري ويعلم موجدتي بهم.

[49] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. لأيا: أي بعد بطء. قانية: ماء لبني سليم، أو أراد 'بنفس قانية' من قولهم قنى حياءه أي لزمه. تلع النهار: ارتفع.

[50] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أروم، وشابة، وتعار: أسماء جبال.

[51] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أسنمة: موضع. عليها: على الظعائن. كوانس: ظباء دخلن الكِناس، وهو مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر. المغار: جمع مغارة، مثل منار ومنارة، والذي في المعاجم أن المغار والمغارة واحد. شبه النساء بالظباء التي قد صغرت عنها كنسها وقلصت فبعض أجسادها خارج، يريد أن هؤلاء النساء جسام عظام فصغرت عنهن هوادجهن.

[52] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أي يكشفن الشفاة عن ثغور كأنها أقحوان، وهو نبت له نور أبيض. جلاه: أي كشفه. السارية: السحابة تأتي ليلاً. قطار: جمع قطر. فوصف الأقحوان بمطر أصابه فهو أرفّ له.

[53] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. القصيمة، بالتنكير والتصغير. الأوار: موضعان.

[54] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. القارص: الحامض من ألبان الإبل خاصة. يجري عليها: هو دائم لها في كل يوم، يتبين في وجهها وفي حسن حالها حسن غذائها. المحض: اللبن حين حلب وذهبت رغوته. العشار: جمع عشراء، وهي التي مضي على حملها عشرة أشهر. وتبتعث: يعني تبتعث للحلب لا للسير، أو إذا أمحل الناس ليمتار عليها.

[55] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. النبل هنا: حسن موضع الخلخال مع غلظه. الخود: الشابة. الكشحان: الخاصرتان. اضطمار: ضمر.

[56] الضبي، **المفضليات**، ص٤٠. الثقال: العظيمة العجيزة، اللفاء الفخذين، المكورة الساقين، ولا تكون ثقالاً حتى توصف بهذا كله. الانبهار انقطاع النفس.

[57] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. العقار: الخمر.

[58] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. سهر يراقب النجوم وخص بنات نعش لأنها لا تغيب مع النجوم. وهي تدور وتنعطف في جانب السماء حتى يبهرها الصبح أي يذهب بضوئها. الصوار: جماعة البقر. وعطفه أنه رأى شيئًا فزع منه فراغ عنه. وخص بقر الوحش لبياضه.

[59] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. عاندت: سقطت للمغيب. بعد هدءٍ: بعد ذهاب صدر من الليل. والعيوق: كوكب أحمر مضيء بحيال الثريا في ناحية الشمال.

[60] بنو بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٦. الجو: مكان بعينه. لم يتعفين: لم يدرسن.

[61] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. سجوم: كثيرة إرسال الدمع، والباء زائدة.

[62] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. الهجوم: جمع هجمة، وهي القطعة من الإبل.

[63] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. لا أريم: لا أبرح. يقال: ''قد رام'' إذا زال عن موضعه، وأكثر ما يستعمل هذا الفعل مع النفي.

[64] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. كأن فيها: أي في فمها. العقار: الخمرة. القرقف: التي يصيب صاحبها من شربها رعدة. نش: صوت عند الغليان. الرذوم: السائل.

[65] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. شن: صب، أراد مزجها بالماء. بماء: الباء زائدة. الشن: القربة الخلق. منوط: متعلق. الأخراب: جمع خُرْبة، وهي عروة القربة. الهزيم: القربة المتشققة.

[66] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. المقطرة: المجمرة. الكباء: العود. حميم: ماء حار تحم به.

[67] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. لا توقظ للزاد: يقول ليست شرهة للأكل، هي منعمة مكفية، تنام متى شاءت. بلهاء: أي عن الفواحش والخنا لأنها لا تعرفه.

[68] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. ناصب: من النَّصَب، وهو التعب. وهو بمعنى منصب، أي يتعبني بالنظر إليه. الحميم: القريب الذي توده ويودك.

[69] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. تسدى: تخطى إليه. موهنًا: أي بعد ساعة من الليل.

[70] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٨. كررتها: أطالتها حتى خُيِّل إليه تكرارها.

[71] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٨. أكلؤها: أرعى نجومها.

[72] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. هبت: استيقظت. أتيته بعد هدءٍ من الليل وبعد هدأه: أي بعد طائفة من الليل، وبعدما هدأت العيون، وبعدما هدأت الرّجل. وما قضت: أي وما فرغت من نومها.

[73] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. انفرد السكري برواية هذا البيت. وتجلت: انفرجت وانكشفت، والدّجى: العتمة.

[74] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. يقال إنه لحسن النثا، وهو وما ينثى عليه من خبره. يقول: النفس تبدي ما فيها من الخير وغيره؛ أي تظهره ولا تكتمه.

[75] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. ويروى ''عن كثب''؛ أي اعترضها فرماها، يقال: رماه من كثب ومن فقرة: أي قرب وإمكان، ويقال: قد أفقرك الصيد وأكثبك وأحبطك.

[76] الحطئية، **ديوانه**، ص١٩٣. تلمسها: أي طلبها. مناها: ما كانت تَمنّي.

[77] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٣. نجي همي: أي ما خفي منه ولم يظهره.

[78] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٣. ذات سم: يعني حية. النقيع والمنقوع: المجموع. تلائمها: توافقها. يريد حية ذات سم كثير قد جمعته.

[79] مهلهل بن ربيعة العامري، **ديوانه**، شرح وتقديم طلال حرب (القاهرة: الدار العالمية للنشر والتوزيع، د. ت)، ص٣١.

[80] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢.

[81] تماضر بنت عمرو بن الحارث (الخنساء)، **ديوانها**، تحقيق عبد السلام الحوفي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ص٤٦.

[82] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠. وكذلك في:

أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، **الأصمعيات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٨٨.

[83] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. أهاج: أثار. ويقال هاج الشر، وهاجت الحرب بينهم. القذاء والقذى: ما يتكون في العين من وسخ جامد يجتمع في مؤقها. والإذكار من ذكر، وذكر حفظ واستحضر وجرى على لسانه بعد نسيان. الهدو تخفيف الهدوء والهدوء الهزيع من الليل يهدأ فيه الناس وينامون.

[84] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. علينا: يقصد عليه وعلى دموعه.

[85] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. الجوزاء من نجوم السماء، وانحدارها لا يكون إلا في أواخر الليل. أي سهر الليل كله.

[86] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١.المقلة: العين. صرف الشيء: بالغ في رده عن وجهه. غار: غرب عن العين، وغار: ذهب في الأرض وسفل فيها. يشير إلى شقيقه كليب. تباينت من البين وهو الفراق. والبين من الأضداد يكون الفراق ويكون الوصال. لكنه هنا بمعنى الفراق والبعاد.

[87] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. مطلعات من طلَّع ويقال طلَّع النخل إذا خرج طلعه. وطلع الكواكب بدا وظهر من علو. فمطلعات باديات لامعات. والبحار: جمع بحرة وهي الروضة المتسعة. أي كأنها تضيء له وحده.

[88] المهلهل، **ديوانه**، ص٣٢. لقاد الخيل يحجبها الغبار: أي لأشعل الحرب الكبيرة التي لا يرى الخيل فيها من شدتها.

[89] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢. الأنعمان: واديان، قيل هما الأنعم وعاقل.

[90] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢. أمدي: أتبين نهاية هذه الحرب.

[91] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. المغزار: الكثير.

[92] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ويروى: بدمع فيضه جاري. العوار والعائر القذى. ومنه يقال: رجل عوَّار إذا كان ضعيفًا.

[93] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ويُروى: أرى النجوم، وهو تصحيف. أتغشى: أتغطى، وفي سورة نوح: ''واستغشوا ثيابهم.''

[94] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. بهج يبهج: أي فرح. مخبرًا: ويروى محدّثًا. يقال: نمى إليه حديثًا أي رفعه.

[95] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ثاوٍ: أي مقيم. الضريح: القبر، وهو الشق في وسطه واللحد في جانبه. ويقال: لحدَّت الميت وألحدتُه.

[96] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. الوتر: الثأر.

[97] انظر الأعشى، **ديوانه**، ص١١١.

[98] انظر الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢.

[99] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. رابعة: صاحبته يتغزل فيها. الحبل: يريد به الوصل. ما اتسع: ما امتد. أي بذلنا لها وصلنا ووصلناها بوصلها.

[100] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الشتيت: المتفرق، أراد أسنانها المفلجة. الواضح: الأبيض.

[101] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الصقل: الجلاء. ناضر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نصع: خلص لونه.

[102] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. خدع ريقه: إذا تغير وفسد.

[103] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم المؤق وورم فيه.

[104] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها، و'ريح' فاعلة. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

[105] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الخفر: الحياء. القدع: الرد والكف، والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها.

[106] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع.

[107] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. وزعه: كفه، والوازع الكاف.

[108] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. ظلعًا: من الظلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكأن الليل يجرها جراً. التوالي: الأواخر، واحدها تالية.

[109] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. يزجيها: يسوقها برفق. المغرب: الأبيض يعني بياض الصبح. شبهه بالمغرب من الخيل، وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

[110] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الجدة: أراد بها جدة الشباب. الريع: أول الشباب.

[111] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. خبلتني: اختبله، إذا أفسد عقله. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع.

[112] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الرقي: جمع رقية، يريد أنها دعته برقاها فلم يجد له فكاكًا. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليفع: المرتفع.

[113] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الحداث: الذين يحدثونها وتحدثهم. لم يستمع، المعنى: لو التمسوا منها سوى الحديث لم ينالوه، يصف عفتها.

[114] امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **ديوانه**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٥ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١٨. السدول: الستور. الإرخاء: إسدال الستر وغيره. والابتلاء: الاختبار. الهموم: جمع الهم بمعنى الحزن. والباء في قوله: بأنواع الهموم بمعنى مع.

[115] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. تمطى: أي تمدد. الإرداف: الإتباع. الأعجاز: المآخير، الواحد عجز. ناء: مقلوب نأى بمعنى بعد. الكلكل: الصدر، والجمع كلاكل.

[116] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. الانجلاء: الانكشاف. الأمثل: الأفضل.

[117] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩. الإغارة: إحكام الفتل، يذبل: جبل بعينه.

[118] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩. الأمراس: جمع مرس، وهو الحبل. الأصم: الصلب، وتأنيثه: الصماء والجمع الصُّمّ. الجندل: الصخرة، والجمع جنادل.

[119] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. رقود: نيام. المعنى: ويطول ليل الأعشى وهو ساهر يرقب نار الحبيبة، ينعم بأحلامه آنًا، ويفيق آنًا آخر، ليتلظى بنار الحسرة والحرمان، والناس من حوله رقود.

[120] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. نجومها: نجوم تلك الليلة التي أرق فيها الأعشى. الأمراس: الأحبال، والمفرد: مرسة، جمعها مرس (بفتحتين)، وجمع الجمع أمراس. المعنى: ما أطول ليل العشاق! كأن نجومه قد شدت إلى حبال رُبطت بالجبال، فهي تسرح وتدور، ولكنها تبقى في مكانها لا تغور.

[121] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الأفول: الغياب. المعنى: يقول: إذا قلت لنفسي: مضى الليل وآن لها أن تغيب، طلعت نجوم الثريا والسعود.

[122] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الخاويات: المائلات إلى الغروب. أرفض: تفرق. العمود: ضوء الصباح. المعنى: ثم تميل للغروب بعد ليل طويل، وما كادت تغيب، ويخمد بريقها حين ينتشر ضوء الصباح.

[123] العائذ بن محصن بن ثعلبة (المثقب العبدي)، **ديوانه**، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١)، ص٢٣٦. سوابق عبرة: التي يسابق بعضها بعضًا في الهمول. ضاف صدري همومها؛ أي نزلت الهموم وهي الأحزان ضيفة على صدره.

[124] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٧. ترد: يعني الليلة. الأثناء: جمع الثِّنْي، وهو كل ما انثنى وانعطف. فالثني من الوادي والجبل منقطعه وما انثنى منه.

[125] يهتم بعض الشعراء بوصف حركة النجوم في السماء في إطار اهتمامهم بالتوقيت، وليس الأمر هو اهتمام رئيسي بتتبع حركة النجوم في السماء وتمني غيابها. ومن النماذج الأكثر توضيحاً للتمييز بين 'رعي النجوم' عن أي اهتمام بوصف النجوم، قول كعب بن سعد الغنوي (من الطويل):

١٤. وَمُنْشَقِّ أَعطافِ القَميصِ دَعَوْتُه ... وقد سَدَّ جَوْزُ اللَّيلِ كلَّ سَبيلِ

١٥. فقلْتُ لَهُ: قَدْ طَالَ نَوْمُكَ فَارتَحِلْ ... وما ذَاقَ طَعْمَ النَّوْمِ غَيرَ قَليلِ

١٦. سُحَيْرًا، وأَعْجازُ النُّجُومِ كأَنَّهَا صُوَارٌ تَدَلَّى مِن سَواءِ أَمِيلِ

١٧. وقد شَالَتِ الجَوْزَاءُ حتَّى كأَنَّهَا فَساطِيطُ رَكْبٍ بِالفَلاةِ نُزُولِ

[الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٧٥. ١٤) أعطاف القميص: جوانبه. جوز الليل: معظمه ووسطه. ١٦) سحيرًا: مصغر 'السحر' وهو آخر الليل قبيل الصبح. أعجاز النجوم: أواخرها، أي ما يبقى منها مع الصبح. الصوار، بالضم والكسر: القطيع من البقر. الأميل: ما ارتفع من الرمل، وسواؤه: وسطه. ١٧) الجوزاء: نجم يقال أنه يعترض في جوز السماء. وشالت: ارتفعت. فساطيط: جمع فسطاط، وهو بيت من شعر دون السرادق].

وقد توقف الغنوي هنا أمام النجوم بشكلٍ قد يخيل لنا أنه 'يرعى النجوم'، حيث تكرر وصف حركة النجوم في السماء بصورةٍ مبرزة من خلال تكرار أداة التشبيه 'كأن' بالبيتين الآخرين، حيث يصف أعجاز النجوم بقطيع من البقر، والجوزاء بالسرادق المرتفع. مما يوحي بوعيه بحركة النجوم في السماء واهتمامه بها بشكلٍ يدل على مراقبته إياها، ولكن تظل تلك المراقبة محصورةً في ظرف الزمان 'سحيرًا' الذي تحوَّل الحديث من خلاله إلى الحديث عن النجوم. مما يدلل على أن الشاعر لم يهتم بالنجوم طول الليل، وإنما فقط قد انتبه إليها حينما أراد أن يحدد الوقت. ذلك التحديد الذي يُعد من أدوات الفخر بعد ذلك، من خلال ضيافة الضيوف ومساعدتهم في ذلك الوقت المتأخر من الليل. ولعل موقع 'رعي النجوم' ما بين الحديث عن 'العاذلة' الذي يعتبر 'مقدمة القصيدة' وبين الفخر، يجعله أقرب للفخر منه لـ'لنسيب'، فتكون محاولة الإمساك بالوقت من خلال 'ظرف الزمان' والتركيز على 'وصف' حركة النجوم في السماء، من أدوات 'الفخر' نفسه.

126 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧.

127 انظر الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. وانظر، الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. وانظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. وانظر النميري، **ديوانه**، ص١٣. وانظر العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٨. وانظر الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠– ٤٦.

128 انظر بني بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٨.

129 انظر حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

130 انظر الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢.

131 انظر النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠–٤١.

132 انظر الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨.

133 إن ما يؤكد أهمية حالة **الهم والحزن** في تكوين 'رعي النجوم' بصورة أساسية، أن هناك قصيدة وحيدة، لعنترة ابن شداد، قد جاء فيها 'رعي النجوم' في حالةٍ من المرح واللهو. وقد وصفها ياروسلاف ستيتكيفيتش بأنها 'أندر الأمثلة' التي تناولت 'رعي النجوم' في 'ليلة حب'. [انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٣ . وقد رجع ستيتكيفيتش في توثيق تلك القصيدة إلى طبعة بيروت. [انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٣٢]. فيقول عنترة (من الطويل):

١. أَشاقَكَ مِن عَبلَ الخَيالُ المُبَهَّجُ فَقَلبُكَ مِنهُ لاعِجٌ يَتَوَهَّجُ

٢٠. لَهَـوتُ بهـا وَاللَيـلُ أَرخـى سُـدولَهُ إِلى أَن بَـدا ضَـوءُ الـصَباحِ المُـبَلَّجُ

٢١. أُراعـي نُجـومَ اللَيـلِ وَهـيَ كَأَنَّهـا قَـواريرُ فيهـا زِئبَـقٌ يَتَرَجـرَجُ

كما يشتمل نسيب تلك القصيدة على 'رعي النجوم' بجانب 'وصف الخمر'، ذلك الوصف الذي لا يأتي مع 'رعي النجوم' عمومًا، هذا بجانب إعجاب الشاعر بصورة النجوم في السماء، حيث شبهها بالقوارير التي يترجرج فيها الزئبق، وذلك من جمال ضيائها في السماء، وهذا غير وارد في 'رعي النجوم' الجاهلي. وبذلك تكون قد خرجت تلك القصيدة في رعيها للنجوم أسلوبيًا عما هو شائع بين الشعراء الجاهليين. والمتأمل في تلك القصيدة النادرة في 'رعي النجوم' المقترن باللهو والمرح، يكتشف أنها منحولة. وما يؤكد ذلك أن محمد سعيد مولوي لم يذكر تلك القصيدة في تحقيقه **ديوان عنترة**، وهو تحقيق يستند على ست نسخ مخطوطة (على عكس طبعة بيروت). [انظر محمد سعيد مولوي، **ديوان عنترة تحقيق ودراسة: دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة**، ط٣ (الرياض: دار عالم الكتب، ١٩٩٦)، ص٣٦٤، حيث فهرس القوافي الذي يؤكد عدم وجود شعر بالمرة لعنترة على روي الجيم. إن عدم ذكره القصيدة يؤكد أن ندرة ما تشتمل عليه من اقتران 'رعي النجوم' بحالة اللهو والمرح، يدعم خروجها من الشعر الجاهلي، وأنها منحولة. وبالتالي، يرتكن 'رعي النجوم' في الشعر الجاهلي على سيطرة حالة الهم والحزن على الشاعر بصورة أساسية. وما يؤكد انتحال تلك القصيدة هو اقتران 'رعي النجوم' بالمكون النسيبي 'وصف الخمر'، على الرغم من أنه لا يظهر أبدًا مع 'رعي النجوم'.

وهناك نموذج للحطيئة لابد من توضيحه في هذا المقام، كي لا يلتبس الأمر على البعض، حيث يحسبونه من 'رعي النجوم'، وذلك من خلال تركيزه على الهموم بصورة لافتة، فليس كل تركيز على الهموم مع ذكر النجوم يُعد من 'رعي النجم'، حيث يقول الحطيئة (من مجزوء الكامل):

١. شـاقَتكَ أَظعـانٌ لِلَيلـى يَـومَ نـاظِرَةٍ بَـواكِر

٢. في الآلِ ترفعُهـا الحُـدا ةُ كَأَنَّهـا سُـحُقٌ مَـواقِر

٣. كَظِبـاءِ وَجـرَةَ ساقَهُن نَ إِلى ظِـلالِ السِدرِ ناجِر

٤. وَقَـدَت بِـهِ الـشعرى فَـآَل لَفَـتِ الخُـدودَ بِهـا الهَـواجِر

٥. يـا لَيلَـةً قَـد بِتُّهـا بِجَـدودَ نَـومُ العَـينِ ساهِر

٦. وَرَدَت عَلَـيَّ هُمومُهـا وَلِكُـلِّ وارِدَةٍ مَـصادِر

٧. وَإِذا تُباشِـرُكَ الهُمـو مُ فَإِنَّهـا داءٌ مُخـامِر

٨. وَلَقَـد تُقَـضّيها الـصَري مَـةُ عَنـكَ وَالقَلَـقُ العُـذافِر

[الحطيئة، **ديوانه**، ص٨٩– ٩٠. ١) النساء في الهوادج، وكذلك الظُّعُن. ناظرة: موضع. شاقتك: أورثتك الشوق. ٢) ترفعها: أي يرفعونها في السير، وروي "يحفزها" أي يسوقها. سحق: نخل طوال، واحدتها سحوق، شبه الظُّعن بالنخل. المواقر: الكثير الحمل. الآل: مثل السراب، إلا أن الآل لا يكون إلا انتصاف النهار. ٣) وجرة: بلد. ناجر:

أشد ما يكون الحر، وهما شهرا ناجر. والنجر: هو ما بين طلوع الثريا إلى طلوع الشعرى. ٤) الشعرى: نجم. فآلفت: جمعت. يقول: اشتد الحر حتى صارت إلى كنسها، فاجتمعت خدودها، يقال: "آلفت" إذا جمعت بين اثنين. ٥) بتها: أي بت فيها. جدود: بلد. أراد: يا لها من ليلة. نوم العين ساهر: لم يكن للعين فيها نوم، إنما كان نومها السهر. ٦) أي وردت علي الهموم كما ترد علي الإبل. ولكل واردة: أي لابد من أن أحتال لها فأصدرها. ٧) مباشرتها: ألا يكون دونها حجاب. مخامر مخالط بقلبك. غيره: أراد أن تباشرك الهموم. ٨) تقضيها: أي تمضي الهموم. الصريمة: العزيمة، وفي موضع آخر الرملة المنقطعة. القلق: النشيط من الإبل الذي لا يستقر].

يشير البيت الثالث إلى الفترة التي بين طلوع الثريا وطلوع الشعرى، حيث ذكر شهريْ جران، وهما ما بين طلوع الثريا إلى طلوع الشعرى، كما يقول الشارح. ولكن هذه الإشارة لا تكفي لأن يكون هناك رعيٌ للنجوم، بمعناه الشعري الذي تناوله الشعراء الجاهليين في 'النسيب'. فهنا إشارة للتوقيت، ذلك التوقيت الذي تحدد أكثر ما يكون بالبيت الرابع، حيث طلوع الشعرى وبلوغ الحر على أقصى مداه. وتتناول الأبيات [٥– ٧] مبيت الشاعر ساهرًا، يعاني همومه، ولكن هذا المبيت في سهرٍ وهم لم يقترن بالاهتمام بالنجوم وحركتها في السماء، وكما وضحنا سابقًا قد كان الاهتمام بالنجوم في هذا النسيب قد سبق هذا المبيت، ولم تظهر ثمة إشارة أنه كان الإطار العام لـ'رعي النجوم'. وما يؤكد أن هذا المبيت والسهر في هموم لم يكن من 'رعي النجوم'، البيت المتمم لهذا المبيت في هموم، حيث تناول البيت الثامن عزيمة الشاعر وإصراره على التخلص من الهموم. وهذه العزيمة ليس لها مكان في 'رعي النجوم'، حيث يكون الشاعر مستسلمًا لقدره ووقوعه في الهموم، ولا يجد بيده نهايةً لأحزانه، وإنما ينتظر معونةً خارجية، تكون دائمًا من السماء، حيث ينقشع الظلام بنجومه ويأتي النهار بنجمه الشمس. مع اعتبار الرمز الذي يرمز إليه تمني زوال 'الليل' وانتظار 'النهار' في كل قصيدة على حدة. وهذا ما سيظهر لاحقًا، عندما نتناول تحليل المكون النسيبي 'رعي النجوم' من خلال القصيدة ككل. ومن الضروري في هذا المقام أن نشير إلى أنه إذا كان اهتمام الشاعر بالنجوم في هذه الأبيات، قد نبع من اهتمامه البالغ بالتوقيت فإنه في الوقت نفسه يدل على أنه لم يحقق فكرة أن يكون الشاعر قد استهلك ليله حتى طلوع الفجر في 'رعي النجوم'. مما يدعم فكرة ألا يكون هذا النسيب محتويًا على 'رعي النجوم'.

[134] انظر النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠–٤١. حيث يذكر الشاعر بالبيت الأول كلمة الهم، والتي تتكرر بالبيت الثالث في قوله: 'عازب همه'، ثم يتضاعف الحزن ويحيط بالشاعر من كل جانب في آخر البيت الثالث 'تضاعف فيه الحزن من كل جانب'. هذه المضاعفة في الحزن تقابلها مضاعفة أخرى لهمٍ آخر بقصيدة أخرى يقول فيها النابغة الذبياني (من الطويل):

١. كَتَمتُكَ لَيلاً بِالجَمومَينِ ساهِرا وَهَمَّينِ هَمَّا مُستَكِنًّا وَظاهِرا

٢. أَحاديثَ نَفسٍ تَشتَكي ما يَريبُها وَوِردَ هُمومٍ لَم يَجِدنَ مَصادِرا

٣. تُكَلِّفُني أَن يَفعَلَ الدَهرُ هَمَّها وَهَل وَجَدَت قَبلي عَلى الدَهرِ قادِرا؟

[النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٦٧]. ١) قوله: كتمتك ليلاً: يخاطب صاحبه، وساهرًا من نعت الليل؛ وإنما جعله من نعت الليل اتساعًا ومجازًا. مستكنًا وظاهرًا: أي هم أبديته وآخر لم أُبده. ٢) أحاديث نفس: يعني نفسه. تشتكي ما يريبها: أي يشق عليها من مرض النعمان. وورد هموم: أي وردت عليَّ هموم ولم أستطع أن أصدرها وأردها، ولو

أصدرتها لراحت عني، وتفرج ما بي. وأصل الورد والصدر في الماء؛ فضربه مثلاً لإقبال الهموم وإدبارها. ٣) قوله: 'تكلفني': يعني نفسه. والهم ها هنا مراده وما يهم به، ثم بيَّن أن ذلك لا يكون، فقال: ''وهل وجدت قبلي على الدهر قادرًا!''

إن هذه الأبيات تشتمل على فكرة السهر في هموم بصورةٍ مكثفة، موزعة على كل الأبيات، ولكن هذا الاهتمام بالهموم والسهر عليها هذه المرة لم يقترن باهتمام الشاعر بالنجوم وحركتها في السماء، وإنما اكتفى بالتوقيت الزمني 'ليلاً'، حيث تضاعفت همومه، وصار الهم همين الذي فرّده إلى هم مستكن وآخر ظاهر. وكان من الضروري أن نتناول تلك الأبيات كي تتضح صورة 'رعي النجوم' وما يظهر فيها مشتركًا مع صور أخرى، تتناول تلك الصور بعض أفكاره ولكنها لا تمثله.

135 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧.

136 انظر الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠– ٤٦.

137 انظر الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

138 انظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠.

139 انظر الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨.

140 انظر مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢.

141 انظر حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨.

142 انظر الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠– ٤٦.

143 انظر الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

144 انظر بني بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٨.

145 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠.

146 انظر النميري، **ديوانه**، ص١٣.

147 انظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠.

148 انظر مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ٣١.

149 انظر الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

150 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧.

151 انظر الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨.

152 انظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠.

153 انظر الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠–٤٦.

154 انظر الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

155 انظر مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢.

156 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠.

157 انظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠.

158 انظر حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨.

159 انظر الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

160 انظر بني بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٨.

161 انظر مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١.

162 انظر النميري، **ديوانه**، ص٣٤٠.

163 انظر النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠.

164 انظر الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠.

165 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧.

166 انظر الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠– ١١١.

167 من الضروري في هذا المقام أن نشير إلى أن ظهور فكرة ''نوم الأصحاب'' قد ظهرت أيضًا في المكون النسيبي ''طيف الخيال''، ففي مثال مشابه تمامًا لمثال الأعشى هنا، يقول المرقش الأكبر (من الوافر):

١. سَرى لَيْلاً خَيالٌ مِنْ سُلَيْمى فأَرَّقَني وأَصْحابي هُجُودُ

[الضبي، **المفضليات**، ص٢٢٣]. وهنا يأرق المرقش بسبب 'الخيال' في مقابل هجود الأصحاب. وذلك في حين أن حضور الأصحاب في الشعر الجاهلي، وخصوصًا في المكون النسيبي الأطلال، فكرة لا يختلف عليها اثنان، حيث يستأنس بهم أو أن يشفقوا على الشاعر أو يمارسوا دور الرقيب عليه.

168 انظر بني بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٨. إن تناول كلمة السليم قد انتقلت إلى الشعر ما بعد الجاهلي بصورةٍ جديدة تحمل بعض الملامح الجاهلية، فمثلاً يتناولها أبو تمام في قوله (من الوافر):

٦. وَلَيلٍ بِتُّ أَكلأُهُ كَأَنّي سَليمٌ أَو سَهِرتُ عَلى سَليمِ

٧. أُراعي مِن كَواكِبِهِ هِجانًا سَوامًا ما تَريعُ إِلى المُسيمِ

٨. فَأُقسِمُ لَو سَأَلتِ دُجاهُ عَنّي لَقَد أَنبَاكِ عَن وَجدٍ عَظيمِ

توافق صورة 'رعي النجوم' هنا الصورة الجاهلية في حالة الحزن والهم المسيطرة على وعي الشاعر، مع استخدام أفعال الرعي 'أكلأه' و'أراعي'. ولكن في 'رعي النجوم' الجاهلي لا يتخيل الشاعر نفسه سليمًا أو أنه يسهر على ذلك السليم، مما يستدعي مشاركته إياه في السهر. ولكن 'السليم' في الجاهلي 'نائم'، كي يؤكد الشاعر في إطار ذلك عزلته الأكيدة أثناء رعيه النجوم. وليس كما عند أبي تمام الذي يتناول ضمير المخاطب المضاف إلى قوله: ''لو سألتِ دجاه عني'' وإلى ''لقد أنباك عن وجد عظيم،'' مما يعني وعي الشاعر بضرورة حضور آخر في صورة ''رعي النجوم''، يؤكد بسؤال هذا الآخر أنه يعاني من وجده الذي قد عهده الدجى. وكلمة الدجى نفسها [ومن واقع المادة التي تحت أيدينا] من الكلمات التي لا تأتي في ''رعي النجوم'' الجاهلي، حيث تظهر كلمة 'الليل' أو 'الليلة'

بدلاً منها. وما يؤكد اقتران الجديد بالقديم ظهور كلمة 'ليل' بالبيت الأول، ثم جاءت كلمة 'دجاه' بالبيت الثالث. ومما يشير إلى القديم اقتران كلمة السليم بفعل الرعي 'أكلؤ'، ذلك الفعل الذي لم يظهر في رعي النجوم الجاهلي سوى المرة التي جاء بها المرقش الأصغر، وتلك المرة هي التي ظهر فيها 'نوم السليم'. فكما اقترن الفعل 'أكلؤها' بـ'السليم' [عند المرقش الأصغر]، اقترن الفعل 'أكلأه' بكلمة 'سليم'. ولعل كل ماسبق هو ما دفع ياروسلاف ستيتكيفيتش أن يعلق على أبيات أبي تمام السابقة بأنه قد تناولها من منظور جديد وقديم معًا. [انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٨].

[169] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠.

[170] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. ومن اللافت للنظر أن التركيب اللغوي الذي تناوله حسان بن ثابت قد تناوله شعراء آخرون، ذلك التركيب الذي يتألف من الفعل 'تطاول' مع ذكر المكان/ 'بالخمان' مجرورًا بحرف الباء (مع اختلاف اسم المكان عند باقي الشعراء كما سنرى). ومثل ذلك قول امرئ القيس (من المتقارب):

١. تَطـــــاوَلَ لَيلُـــــكَ بالأَثمُـــــد وَنـــــامَ الخَلِـــــيُّ وَلَـــــم تَرقُـــــدِ

امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨٥. الأثمد: اسم موضع. الخلي: الرجل الخِلْو من الهموم. مع ملاحظة أن ذكر الليل عند امرئ القيس قد تقدم على ذكر المكان/ 'بالإثمد' بخلاف حسان بن ثابت، فقال: ''تطاول ليلك بالإثمد،'' وليس كقول حسان بن ثابت كما ذكرنا من قبل: ''تطاول بالخمان ليلي،'' وقد امتد هذ التركيب اللغوي إلى الشعر الأموي، فمثلاً يقول بكر بن النطاح (من الطويل):

٩. تَطـــاوَلَ لَيلـــي بالحجـــازِ وَلَـــم أَزَل وَلَيلـــــي قَـــــصيرٌ آمِـــــنُ الغَـــــدَواتِ

والحال نفسه، في الشعر العباسي، فمثلاً يقول ابن نباتة السعدي (من الطويل):

١٣. تَطـــاوَلَ لَيْلـــي بالجبـــال تَزورُنـــي جِبـــــال هُمـــــومٍ تَرتَمـــــي وتُماصِـــــعُ

ابن نباتة السعدي، ديوانه، ضمن **الموسوعة الشعرية**، الإصدار الثالث (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٣).

[171] إن المتأمل في الشعر الجاهلي وما بعد الجاهلي، يلاحظ أن هذا الفعل قد كثر استخدامه في سياق الحديث عن 'طول الليل'، ولم يقتصر تناوله عند هذا المجال فقط وإنما تطرق الأمر إلى تناوله في سياق الحديث عن 'طول النهار'، وبالتالي، ليس في مقام 'رعي النجوم'، ومن ذلك قول حميد بن ثور الهلالي (من الطويل):

٥٤. فَمـــا رَكِبـــت حَتّـــى تَطـــاولَ يَومُهـــا وَكانَـــت لَهـــا الأَيـــدي إِلى الخَـــدبِ سُـــلّما

حميد بن ثور الهلالي، **ديوانه**، تحقيق عبد العزيز الميمني (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص١٨. الخدب: الهودج. [اليوم: النهار، فهو من طلوع الشمس إلى غروبها، كما في **لسان العرب**، **مادة (ي، و، م)**.]

كما استُخدم هذا الفعل في سياق الحديث عن الليل والنهار معًا، مثل قول أمية الهذلي (من المتقارب):

١٢. وَجَهـــــدَ بَـــــلاءٍ إذا مـــــا أَتـــــى تَطـــــــاوَلُ أَيّامُـــــــــهُ وَاللَيـــــــــالي

الهذليون، **ديوانهم**، تحقيق القسم الأدبي، ج٢، ط٢ (القاهرة: دار الكتب، ١٩٩٥)، ص١٧٤.

[172] حاتم الطائي، **ديوانه**، ص١٦.

[173] وأوضح ما يؤكد نسبية هذا الأمر، عمومًا، قول علي بن محمد بن نصر بن بسام:

لا أظلـــــــم الليـــــــل ولا أدعـــــــي أن نجـــــوم الليـــــل ليـــــست تغـــــور

لْيلـــي كَمـــا شـــاءَتْ فـــإن لَـــم تجـــئ طـــــالَ وإن جـــــاءَتْ فليلِـــــي قَـــــصيرُ''

عبد القادر بن عمر البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج٢، ط٤ (القاهرة: الخانجي، ١٩٩٧)، ص٣٢٢. هذا الشاعر عباسي توفي ٣٠٢ هـ، و'نسبية' الشعور بالزمن جاءت أساسًا في الشعر العربي مع قصيدة الغزل الأموي، بمعنى وعي الشاعر بأن الليل قصير لوجود محبوبته أو طويل لغيابه وهو ما لم يكن في الشعر الجاهلي، وقد رصدت ريناتا ياكوبي هذا الملمح في شعر الغزل الأموي في مقابل شعر النسيب الجاهلي، انظر ريناتا ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' ترجمة حسن البنا عز الدين، مع التقديم لها والتعليق على حواشيها في كتابه الجامعي، **محاضرات في أدب صدر الإسلام والعصر الأموي** (جامعة الزقازيق، ٢٠٠٧)، ص١٠٠–١٤٣.

[174] البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب** ، ص٣٥–٣٦.

[175] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨. الذنائب: الموضع الذي قُتل فيه كليب.

[176] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠.

[177] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨.

[178] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨.

[179] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨.

[180] انظر امرأ القيس، **ديوانه**، ص١٩.

[181] انظر الأعشى، **ديوانه**، ص١١١.

[182] هلال الجهاد، **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠١)، ص٢٠٧.

[183] لطفي عبد البديع، **عبقرية العربية: في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧)، ص١٠٦–١٠٧.

[184] ويظهر هذا الزمن كذلك في مكون نسيبي آخر هو 'الأطلال'، حيث يقول حسن البنا عز الدين، في سياق حديثه عن هذا المكون: ''والشاعر الجاهلي في كل هذه الأمثلة يستخدم الزمن الحاضر أو الحاضر المستمر (الدال على المستقبل).'' [عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص١٤٧.]

الفصل الثاني

رعي النجوم متصدرًا النسيب

يتناول هذا الفصل شكلاً من أشكال 'رعي النجوم' في القصيدة الجاهلية، حيث يتصدر القصيدة، ولا يظهر بعده، أو في قصيدته أبدًا قسم 'الرحيل'. وهذا الشكل من القصائد يكون ثنائي التكوين، حيث يتكون من قسميْ 'النسيب'/ 'رعي النجوم'، و'الفخر'. ذلك 'الفخر' الذي ظهر في صورة المدح عند كلٍ من النابغة الذبياني وحاتم الطائي. وقد ظهرت قصيدة خالصة للنسيب، حيث جاء بعد 'رعي النجوم' المكون النسيبي 'وصف المرأة' عند الأعشى الكبير، ومثل 'وصف المرأة' و'الشيب والشباب' عند حسان بن ثابت. وعدد القصائد هذا الفصل أربع قصائد، وسوف يتم تحليلها تبعًا لدرجة أهمية دور 'رعي النجوم' ووظيفته في تشكيل النسيب، وإقامة علاقات بينه وبين القصيدة بوصفها كلاً. وتبعًا لكثرة العلاقات التي يُنشئها 'رعي النجوم' في القصيدة كانت أولوية تحليل قصيدة مقدمة على قصيدة أخرى؛ ولذلك كانت قصيدة النابغة هي الأولى في التحليل، ثم قصيدة حسان بن ثابت، ثم قصيدة الأعشى، وفي النهاية تم تحليل قصيدة حاتم الطائي.

وأولى هذه القصائد قصيدة النابغة الذبياني التي تتكون من قسميْ 'النسيب'/ 'رعي النجوم' (الأبيات ١-٣)، و'المدح' (الأبيات ٣-٢٩)، أي أن هذه القصيدة ثنائية يغيب عنها قسم 'الرحيل'، مع اعتبار أن 'رعي النجوم' لم يظهر معه أي مكون نسيبي آخر، مما يجعله ممثلاً 'النسيب' هنا. ويمدح النابغة في هذه القصيدة عمرو بن الحارث الأعرج، حين هرب إلى الشام لما بلغه سعي مرة

بـن ربيعـة بـن قريـع بـه إلى النعمـان وخـشيته أن يطلبـه ويـضر بـه،[1] ويقـول في 'النسيب'/ 'رعي النجوم' (من الطويل):

١. كِليـنِي لهـمٍ يـا أُميمَـةَ ناصـبِ وَ ليـلٍ أقاسـيهِ بَطـيءِ الكَواكِـبِ[2]

٢. تَطَـاوَلَ حتَّـى قلْـتُ لـيْسَ بِمُـنْقَضٍ و ليْـسَ الـذِّي يَرْعَـى النُّجـومَ بِآيـبِ[3]

٣. و صـدْرٍ أَراحَ اللَّيـلُ عـازِبَ هَمِّـهِ تَـضاعَـفَ فيـهِ الحُـزنُ مـن كـلِّ جَانِـبِ[4]

وهذه الأبيات تمثل 'رعي النجوم' في القصيدة، الذي تتجمع فيه غالبية السمات الأسلوبية في قصيدة النابغة، كما سيتضح من التحليل، وسوف نقوم بعرض الأفكار، بصورة مجملة، التي وردت في 'رعي النجوم' والتي امتدت إلى قسم 'المدح'. إن أول فكرة يطرحها 'رعي النجوم' هي حالة العزلة ورفض الآخر المرموز له بـ'أميمة'، تلك الفكرة التي تطرحها دلالة فعل الأمر 'كليني'؛ أي 'دعيني' الموجه إلى أميمة، فقد خالف سنة 'النسيب' في عصره، حيث يطلب هجر المرأة في حين أن باقي الشعراء يعانون من هجرها لهم. وقد لقي ذلك الرفض صداه في أدوات النفي التي ظهرت في البيت الثاني 'وليس الذي يرعى النجوم بآيب'، حيث تكرر هذا النفي بنفس الطريقة في قسم 'المدح'، كما سنوضح. وأيضًا من أفكار 'رعي النجوم' التي امتدت إلى 'المدح' فكرة الاهتمام بالزمان الذي ركز عليه النابغة بصورة أساسية، حيث يشكو طول الليل بصورة أساسية، فاهتمامه بـ'الليل'/ 'الزمن' قد سيطر على أبيات 'رعي النجوم' كلها حتى أنه قد ذكره في البيت الأول والثالث صراحةً، وتحدث عن طوله في البيت الثاني. وقد ظهر الاهتمام بهذا الزمان واضحًا في الإصرار على تحديد زمان بعض الأحداث بصورة بارزة في قسم 'المدح' مع تكرار أظرف زمنية معينة. ومن التكرارات أيضًا تكرار فكرة 'العازب' في قوله: 'وصدر أراح الليل عازب همه' في قسم 'المدح' في البيت الثالث والعشرين، وارتباط ذلك بفكرة 'رعي الإبل/ الماشية'. كما ظهر

الاهتمام بتحديد المكان الذي تمثل في كلمة 'الصدر' بالبيت الثالث، والذي قد تكرر الاهتمام به في 'المدح' من خلال عدة طرق مختلفة. كما تكررت فكرة 'المضاعفة' في قوله: ''تضاعف فيه الحزن من كل جانب'' في 'المدح'، مع اختلاف طريقة التعبير عنها. وسوف نتناول أفكار 'رعي النجوم' السابقة مع توضيح كيفية ارتباطها بباقي أجزاء القصيدة على أساس ترتيبها في 'رعي النجوم' نفسه. وذلك في إطار أن فكرة الهم مسيطرةٌ بشكلٍ أساسيٍ وصريحٍ على تلك المقدمة، حيث ابتدأت بالهم في البيت الأول، ثم آلت إليه في البيت الأخير. حتى أصبح الهم متضاعفًا ومحيطًا بالشاعر من كل جانب، بصورةٍ تقترن في المقام الأول بالليل الطويل وبطء حركة نجومه. إن طول ليل النابغة لدرجة أنه حسب أنه لن ينقضي، إن هذه الدرجة من العمق، لها دلالتها في تأكيد مدى انهماك الشاعر في 'رعي النجوم'، وبالتالي دوام انغماسه في حزنه المتضاعف.

وقد ابتدأ النابغة تلك المقدمة بمفارقةٍ تتلوها عدة مفارقات موزعة على القصيدة عمومًا. وتتشكل هذه المفارقة في إبعاده المرأة/ المحبوبة أميمة عن النسيب، وذلك باستخدامه الأمر 'كليني'؛ أي 'دعيني'. إن تعمده إبعاد المرأة عن النسيب يناقض ما هو شائع ومعتاد في نسيب الشعر الجاهلي. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن النابغة قد استخدم أسلوبًا جديدًا في تناول المرأة في النسيب الجاهلي، وهذا الاستخدام له دلالته في هذا السياق. فمن الشائع أن تُذكر المرأة في النسيب في اتجاهين: الأول، أن يتغنى الشاعر بحبها وبهمومه النابعة من هجرها، ''فالمرأة هي التي توقف الشاعر على الأطلال وهي التي تبعث في نفسه التأسي بذكرياته الماضية معها، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمله على وصف الظعائن ويدفعه إلى الرحيل في أثرها، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث. وفي عبارةٍ مختصرةٍ، فإن الحب في القصيدة القديمة هو منبت الأغراض فيها.''[١] وبالتالي،

يكون بُعد المرأة عن الشاعر نابعًا من تركها إياه، وليس الأمر كما عند النابغة، حيث هو من يبعدها.

أما الأمر الثاني، في ذكر المرأة في النسيب، هو أن تكون عاذلةً للشاعر، ويكون هذا عن طريق الوصف المباشر لها. وفي سياق تعليق ياروسلاف ستيتكيفيتش على العاذلة أن حاتم الطائي قد حوَّل موقع الحديث عن العاذلة من غرض القصيدة (أي القسم الأخير) إلى القسم الافتتاحي (النسيب) في القصيدة المبكرة؛ وذلك لأنها تقود الشاعر إلى تأكيد ذاته أو تقوده نهائيًا إلى رباطة جأشه[٧] ويمكن بسهولةٍ التنبؤ بأن ذكر المرأة المحبوبة في النسيب الجاهلي يفوق بكثير ذكر المرأة العاذلة في هذا النسيب.

ونخلص من ذلك، أن ذكر المرأة في نسيب الشعر الجاهلي، عمومًا، أمرٌ يتعلق برغبة الشاعر في أن تظل معه، شعريًا، حتى ولو كانت عاذلة، وعلى هذا يكون ترك المرأة عند النابغة مخالف للتقليد السائد في النسيب. وبالتالي، فإن وعي النابغة بإبعاد أميمة في هذا السياق الذي يعج بالهموم والأحزان الذي كثفه النابغة، وهو الشاعر الطريد الذي اضطر إلى اللجوء إلى ممدوح آخر كي ينجو من موتٍ محقق على يد ممدوح سابق، يؤكد أن العزلة التي أرادها النابغة هي الدافع وراء خرقه سنة الشعراء في موقفهم من المرأة في النسيب.

وفي ضوء هذا نرى أن النابغة أراد أن يُغيِّب أميمة حتى يفرغ لرعي النجوم، بل لقد غيَّب معها كل الناس، من يحبهم ومن لا يحبهم، فلم يظهر في 'رعي النجوم' أي عنصر بشري سوى الشاعر. فقط الشاعر ونجوم ليله الطويل. وبالتالي، يكون غياب الناس ممثلاً في شخص أميمة. إن هذه الحالة من عدم الرغبة في الحضور مع الآخرين تجعل الشاعر في مقام البحث عن عزلةٍ، تتجه هذه العزلة، في الأساس إلى السماء، وكأنه يتخلص حتى من وجوده على الأرض إلى السماء. من

أجل مصيرٍ يراه معلقًا بها، مرموزًا إليه بظهور الصباح، الذي لا يذكره صراحة. ذلك الصباح الذي تحتجزه النجوم ببطء حركتها. وذلك البطء، هو ما يخالف رغبة الشاعر، كما تخالف أحداث الدهر بقاءه حيًا. وبذلك تظهر مفارقةٌ جديدةٌ قائمةٌ بين إرادةِ الشاعرِ وإرادةِ القدر.

إنه يحاول أن ينأى بنفسه بعيدًا، كي يستعد لرحلةٍ روحيةٍ قد يكون فيها الخلاص. إنها رحلةٌ في هموم الشاعر وأحزانه، سبيلها الليل ودليلها النجوم، حيث يستدل بغياب النجوم على انتهاء الليل وبالتالي همومه. إن مثل تلك العزلة واجبةٌ لا محالة، تفرضها هيبة الترقب التي يعيشها النابغة، والتي فرضتها كثرة همومه التي لا يمكن التخلص منها إلا من خلال المنقذ الذي يترقبه النابغة.

ويعتبر فعل الأمر 'كليني' هو فعل الأمر الوحيد الذي يتصدر 'رعي نجوم' جاهلي، كما أشرنا في الفصل الأول، مما يثبت أن مخالفة هذا الفعل لم تكن فقط في إطار مخالفة ما ساد في نسيب الشعراء بل لما هو سائد في 'رعي النجوم' نفسه.

إن فكرة الرفض والمخالفة التي وضحناها سابقًا كان لها صدًى في باقي أركان القصيدة، حيث نجد أن النفي الذي ظهر في 'رعي النجوم' المتمثل في البيت الثاني حيث يقول:

''<u>ليس بمنقضٍ</u>/ <u>وليس الذي</u> يرعى النجوم بآيب''

قد تكرر تسع مرات في باقي أركان القصيدة، فقد ظهر في البيت الرابع حيث يقول:

''<u>ليست بذات</u> عقارب''

ويقول في البيت الخامس:

''يمينًا <u>غير ذي</u> مثنوية/ <u>ولا علم</u> إلا حسن ظن بصاحب''

ويقول في البيت الثامن:

''كتائب من غسان غير أشائب''

ويقول في البيت التاسع:

''أولئك قوم بأسهم غير كاذب''

ويقول في البيت التاسع عشر:

''لا عيب فيهم غير أن سيوفهم''

ويقول في البيت الثالث والعشرين:

''والأحلام غير عوازب''

ويقول في البيت الثامن والعشرين:

''ولا يحسبون الخير لا شر بعده/ ولا يحسبون الشر ضربة لازب''

ويعني هذا أن النفي قد تكرر بصورة بارزة، مما يؤكد سيطرة فكرة المخالفة التي ينطوي عليها دلالة استعمال فعل الأمر 'كليني'. وخصوصًا أن المتأمل في النماذج المنفية يلاحظ أن النابغة يحاول أن يثبت للمدوحين عكس الصفة المذكورة، في حين أن بإمكانه أن يمدحهم بالصفة المثبة، فمثلا ببساطة يصف بأسهم بالصدق بدلا من أن ينفي عنهم الكذب في قوله 'غير كاذب'.

وقد لقيت صيغة 'كليني لهم'، المكونة من جار ومجرور متعلق بفعل الأمر كليني، رواجًا في شعر ما بعد الجاهلية، محتفظةً بدلالتها الجاهلية في معظم الأحيان[٨]، مما يؤكد أهميتها الشعرية، حتى أن ابن الرومي لم يكتفِ باقتباس صيغة 'كليني لهم'، وإنما امتد الأمر عنده إلى أن اقتبس صدر البيت الأول كله 'كليني لهم يا أميمة ناصب'، فيقول (من الطويل):

١٢٦. ومِن أجْلِ ما راعَى مِن البَيْنِ قولَه كليني لهمٍ يا أميمةَ ناصبِ[٩]

وقد اختلف ابن الرومي مع النابغة في تناول هذا الصدر في قسم 'المدح' وليس 'النسيب'، وذلك في شكلٍ يوحي بـ'التناص' INTERTEXTUALITY بين

النص الجاهلي والعباسي، حيث إن ''التّناصّ علاقة تفاعل بين نـصوص سـابقة، ونصّ حاضر،''[١٠] مما يؤكد أهمية تلك الصيغة الجاهلية في مجال الشعر العربـي. ولم يقف ابن الرومي عند اقتباس صدر بيت قصيدة النابغة بل تطـور الأمـر إلى أنـه قد اقتبس بيتًا كاملاً في نفس القصيدة، ولكنه اتفق معه هـذه المـرة في موقـع البيـت من القصيدة، حيث يقع في قسم 'المدح' (عنده وعند النابغة)، مع اعتبار أن بيـت النابغة هو الرابع في القصيدة ويمثل بداية 'المدح'، ولكنه عند ابن الرومي في وسـط 'المدح'، وترتيبه الرابع والعشون بعد المائة، حيث يقول:

١٢٤. علـيَّ لعمـرٍو نعمـةٌ بعـدَ نعمـةٍ لوالِـــده ليـــستْ بـــذات عقـــاربِ[١١]

وهناك قصيدة أندلسية قامت علـى أسـاس قـصيدة النابغـة كلـها، هـي قـصيدة صفوان بن إدريس التجيبي (ت٥٩٨هـ)، وسوف نقدم مقطعًا منها كي يظهـر مـدى تأثير قصيدة النابغة في قصيدة التجيبي، وحالة التناص الواضحة فيها:

١. أَفَـضتَ علـى الأَعـداءِ بَحـرَ الكَتَائِـبِ وأَغـــرَقتَهُم في مَـــاءِ بـــيضِ القَوَاضِـــبِ

٢. وَكُلُّهُـــمُ إِن قـــالَ قـــالَ بِواجِـــبِ كلـــيني لهَـــمٍّ يَـــا أُمَيمَـــةَ نَاصِـــبِ

٣. وَلَيلٍ أُقَاسيه بَطيءِ الكَوَاكِبِ

٤. سُـــيُوفُكَ أَرواحَ الأَعـــاجِمِ تَقتَـــضِي وَتَـــنقُلُهُم مِـــن نُـــورِ صُـــبحٍ مُفَـــضَّضِ

٥. لِلَيـل سُـيوف الـرّوع والهَـمِّ يَنتَـضِي تَطـــاوَلَ حَتَّـــى قُلـــتُ لَـــيسَ بِمُـــنقَضِ

٦. وَلَيسَ الّذي يَرعَى النُّجومَ بِآيبِ[١٢]

وبالتالي، يظهر أن قصيدة النابغة، وخصوصًا الابتداء بصيغة 'كلـيني' ومعهـا الجار والمجرور اسـتمرت في شـعر مـا بعـد الإسـلام، باعتبارهـا تقليـدًا شـعريًا جاهليًا، يرونه نموذجًا يستحق أن يوضع في الحسبان. ممـا يـدعم دور ووظيفـة تلك الصيغة في قصيدة النابغة. وما يؤكد هذا ما قاله ابـن الأصـبع تعليقًـا علـى قول ابن المعتز عن البيت الأول للنابغة 'كليني لهم يا أميمة...'، حيث جعله

أحسن ما ابتُدأ بـه، فيقـول ابـن الأصـبع: ''ولعمـري لقـد أحـسن ابـن المعتـز الاختيار، فإني أظنه نظر بين هذا الابتداء وبين ابتداء امـرئ القـيس في معلقتـه حيث قال (من الطويل):

قفـا نبـك مـن ذكـري حبيـب ومنـزل بـسقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

فرأى أن ابتداء امرئ القيس على تقدمه وكثرة معاني ابتداءاتـه متفـاوت القسمين جدًا، لأن صدر البيت جمع بين عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكثـرة المعاني بالنسبة إلى العجز ما لم يجمع العجز، فإن ألفاظ العجز غريبة بالنـسبة إلى ألفاظ الصدر، والعجز أقل معان من الصدر بخـلاف بيـت النابغـة، فإنـه لا تفاوت بين قسميه البتة، فبيت امـرئ القـيس وإن كـان أكثـر معـان مـن بيـت النابغة، **فبيت النابغة أفضل، مـن جهـة ملاءمـة ألفاظـه، ومـساواة قـسمية.** [التأكيد من صنعي]''[١٣٠]

ومن الأفكار الـتي وردت في 'رعـي نجـوم'/ 'نـسيب' النابغـة وامتـدت إلى 'المدح'، احتواء 'الزمان' والتركيز عليه في محاولـةٍ منـه في الإمـساك بـه. ويظهـر ذلك من خلال عدة طرق أسلوبية. ففي 'رعي النجوم' كان 'الليل' مـشكلة زمنيـة يعانيها الشاعر في كل بيت، ففي البيت الأول يعانيه من خلال بطء حركة نجومـه كدليل على طوله، ذلك الطول قد أجبره على رعي/ مراقبة النجوم، مما دفعـه لأن يواجه حقيقة يدركها تمامًا، هي أن راعي النجوم لـيس لديـه فرصـة راعـي الإبـل الذي يعود آخر الليل آويًا إلى أهله فيسعد وينام، فيما يمثل مفارقـة جديـدة. تلـك المفارقة قد ظهرت من خلال المفارقة بين الحالين، فرعي الإبل يكون نهارًا (حيـث المجتمع والطبيعة في تآلف)، في حين يكون 'رعي النجـوم' لـيلاً (حيـث الـشاعر وحده مع الطبيعة في توتر). وهذا يتفق مع تعليق ستيتكيفيتش على تلك الأبيـات، حيث يقول: ''وهكذا ييأس الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، بوصفه راعيًا، مـن

عـودة نجمـة الـصباح، المُعْلِنَـة دائمـاً عـن ظهـور قطعانـه.''[١٤] وبهـذا، يـضيف ستيتكيفيتش ملمحًا جديدًا، يربط فيه بين كون النابغة راعيًا للنجـوم لـيلاً، وبـين كونه راعيًا للقطيع نهارًا. فالشاعر بطبيعتـه الراعيـة لا يجـد في الليـل الطويـل مـا يعوِّض قطعانه في الصباح سوى النجوم. وقد ظهر صدى هذا التأثر برعي القطعـان، في مقارنته التي أشرنا إليها من قبل، حيـث قـارن بـين كونـه راعـي إبـلٍ بالنهـار يمكن له العودة لأهله، حيث السكن والراحة، وبين كونه راعي نجـومٍ لا يـستطيع أن يعود عن آلامه وأحزانه.

وفكرة المقارنة بين راعي النجوم وراعـي الإبـل قـد امتـدت إلى 'المـدح' مـن خلال كلمة 'عوازب' بالبيت الثالـث والعـشرين والـتي اقترنـت بــ'رعـي الإبـل' مثلها مثل كلمة 'آيب' في البيت الثاني في 'رعي النجوم'، حيث يقول:

٢٣. لَهُم شيمَةٌ لَم يُعطِها اللَـهُ غَيرَهُـم مِــنَ الجــودِ وَالأَحــلامُ غَــيرُ عَــوازِبِ[١٥]

لقد شبه النابغة الممدوحين في أحلامهم بالعازب الذي يعزب بماشـيته، وفي **لسان العرب**: ''وعَزَبَتِ الإبلُ: أَبْعَـدَتْ في المَرعَـى لا تـروح. وأَعْزَبَهـا صـاحِبُها، وعَزَّبَ إبلَه، وأَعْزَبَها: بَيَّتها في المَرْعَى، ولم يُرِحْها. وفي حديث أَبي بكر: كان له غَنَمٌ، فأَمَرَ عامرَ بن فُهَيْرة أَن يَعْزُبَ بها أَي يُبْعدَ بها في المَرْعـى. ويـروى يُعَـزِّبَ، بالتشديد، أَي يَذْهَبَ بها إِلى عازبٍ من الكَلإِ. وتَعَزَّب هـو: بـاتَ معهـا.''[١٦] فقـد جعل عقول الممدوحين مليئة بالأحلام والآمال، فهـي ليـست خاويـة أو أن آمـالهم بعيدة عن عقولهم، مثلهم في ذلك مثل راعي الإبل الذي لا يبتعد عن ماشيته، بـل يبيت معهـا في المرعـى مـصاحبًا إياهـا فـلا يريحهـا كمـا تـصاحب الآمـال عقـول الممدوحين بلا هوادة. وبالتـالي، يظهـر نوعًـا مـن التماسـك بـين أجـزاء القـصيدة، يؤكده تكرار الجذر اللغوي (ع، ز، ب) بمعناه المرتبط بـ'رعـي الإبـل'، في البيـت

الثالث/ في 'رعي النجوم'، حيث تكرر هذا الجذر من خلال كلمة 'عازب' في قوله:

''وصدر أراح الليل عازب همه''

فيكون المعنى أن ''يرد الليل عليه همه، كما يريح العازب بماشيته.''[١٧] وما يؤكد أهمية علاقة 'رعي النجوم' بـ'رعي الإبل'، تكرارها في قصيدة أخري في 'رعي النجوم' هي قصيدة حسان بن ثابت، والتي سنتناولها بعد قليل.

ولم يكن احتواء 'الزمان'/ الليل من خلال البيتين الأول والثاني فقط، بل أيضًا كان من خلال البيت الثالث والأخير في 'رعي النجوم'، تكررت كلمة 'ليل' في قوله 'وصدر أراح الليل...' إن تكرار كلمة 'ليل' نكرة بالبيت الأول ثم معرفة بالبيت 'الثالث' يدل على أن الليل الأول هو عين الثاني، ومما يؤكد أن ليل بطء حركة النجوم، هو نفسه ليل تكاثر الهموم، وبهذا يحاول النابغة أن يقف عند ليل معين، يتحرى الدقة في تحديده. هذه الدقة في تحديد 'الزمان' تبعتها تحديدات زمنية في 'المدح' يحاول فيها الشاعر أن يثبت فيها الزمن عند لحظة معينة، وذلك من خلال طريقتين أسلوبيتين:

الأولى: أن يذكر محامد الممدوحين من خلال 'تحديد أيام مشهورة' لدى العرب، حيث يمدحهم من خلال أوقات لها شهرتها بين العرب، مثل **'يوم حليمة'** بالبيت العشرين، فيقول:

٢٠. تُوُرِّثنَ مِن أَزمانِ يَومِ حَليمَةٍ إِلى اليَومِ قَد جُرِّبنَ كُلَّ التَجارِبِ[١٨]

ولم يكن الحرص في تحديد 'الزمان' من خلال 'يوم حلمية' فقط، بل عندما أضاف 'أل' إلى كلمة 'يوم' في قوله **'اليوم'** في البيت نفسه، زاد من إحاطة الزمن، والحرص على تحديده، حيث ينسب لهم بسالتهم وشجاعتهم

القتالية من خلال سيوفهم التي ورثوها منذ زمن بعيد، ذلك الزمن الذي جمعه في كلمة 'أزمان'. فمنذ تلك الأزمان البعيدة وهو محاربون إلى اليوم الذي مدحهم فيه النابغة. إن هذا الزمن، مع تحديده، ينطوي على فترات زمنية طويلة جدًا. فكانت دقة التحديد هذه هي الخيط الذي ربط 'رعي النجوم' بـ'المدح'، وكذلك الإحساس بطول الفترة الزمنية التي تشابه 'تطاول الليل'، ولكن مع اعتبار فرق الدلالة، حيث تكون في 'رعي النجوم' مرتبطة بالشكوى وتمني قصر الفترة الزمنية، في حين أن طول الفترة الزمنية في 'المدح' كان مددًا للشاعر حتى أسعفه في رسم صورة ممدوحيه، مما يعني ارتياح الشاعر لطول تلك الفترة الزمنية.

والحال نفسه، في ذكره **'يوم السباسب'**، وهو عيد من أعياد النصارى، حيث يقول:

٢٥. رِقاقُ النِعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم يُحَيّونَ بِالريحانِ يَومَ السَباسِبِ[١٩]

ب. انتشار ظرفي الزمان 'إذ' (ظرف لما مضى من الزمان) و'إذا' (ظرف يدل على الاستقبال) بصورة ملحوظة على مدار القصيدة. حيث ظهر ظرف الزمان **'إذ'** ثلاث مرات، مرة بالبيت الثامن، في قوله:

٨. وَثِقتُ لَهُ بِالنَصرِ إِذ قيلَ قَد غَزَت كَتائِبُ مِن غَسّانَ غَيرُ أَشائِبِ[٢٠]

وقد ذكره مرتين في البيت التاسع والعشرين:

٢٩. حَبَوتُ بِها غَسّانَ إِذ كُنتُ لاحِقًا بِقَومي وَإِذ أَعيَت عَلَيَّ مَذاهِبي[٢١]

أما ظرف الزمان **'إذا'** فقد ذُكر أربع مرات في أبيات:

١٠. إِذا ماغَزوا بِالجَيشِ حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائِبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[٢٢]

١٣. جَوانِحَ قَد أَيقَنَّ أَنَّ قَبيلَهُ إِذا ما التَقَى الجَمعانِ أَوَّلُ غالِبِ[٢٣]

١٤. لَهُنَّ عَلَيهِم عادَةٌ قَد عَرَفنَها إِذا عُرِّضَ الخَطِّيُّ فَوقَ الكَواثِبِ[٢٤]

١٦. إِذا استُنزِلوا عَنهُنَّ لِلطَعنِ أَرقَلوا إِلى المَوتِ إِرقالَ الجِمالِ المَصاعِبِ[٢٥]

ومن الواضح أن قوله:

''أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب''

في البيت السادس عشر، ينطوي على فكرة 'رعي الإبل'، ولكن هذه المرة تقترن بفكرة الموت، ذلك الاقتران الذي سيظهر واضحًا في قصيدة حسان بن ثابت والتي سنتناولها بعد قليل.

وقد لاقى الاهتمام بـ'المكان' حيزًا واضحًا من اهتمامات القصيدة، ففي 'رعي النجوم' كان الاهتمام بالمكان منصبًا في أن يجعل 'الصدر' مستودع الهموم، في البيت الثالث

'وصدر أراح الليل عازب همه..'

وحينما نربط هذه الهموم بصورة 'رعي الإبل' التي تحدثنا عنها سابقًا يظهر أن الهموم في الصدر بمثابة الأرض التي ترعى فيها الإبل. هذا الاهتمام بالمكان كان له صدى واضح في 'المدح'، حيث مرة يحدد مكان القبرين **'جلق'** و**'صيداء'**، في قوله:

٦. لَئِن كانَ لِلقَبرَينِ قَبرٍ بِجِلَّقٍ وَقَبرٍ بِصَيداءَ الَّذي عِندَ حارِبِ[٢٦]

ومرة يحدد **مكان الطيور** كما بالبيت الثاني عشر، حيث يقول:

١٢. تَراهُنَّ خَلفَ القَومِ خُزرًا عُيونُها جُلوسَ الشُيوخِ في ثِيابِ المَرانِبِ[٢٧]

فقد كانت الطيور الجارحة المهابة مرافقة للمدوحين المحاربين المنتصرين، فهي جالسة خلفهم تنتظر نصيبها من قتلى أعدائهم. وقد قام ظرف المكان **'خلف'** بتوضيح تلك الدلالة. مما يعني أن تحديد مكان الطيور بأنهم خلف المدوحين المحاربين له دور أساسي في إتمام الصورة التي يمتدحهم بها.

كما اهتم النابغة بتحديد المكان الذي تُجلب منه السيوف، فيقول:

٢١. تَقُدَّ السَلوقيَّ المُضاعَفَ نَسجُهُ وَتوقِدُ بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ[٢٨]

فهنا نسب السيوف إلى مكان صنعها **'سلوق'**، حيث يكمل النابغة حديثه عن مدى قوة من يمدحهم، فيشبه سيوفهم في قوتها وقدرتها على الضرب بلا هوادة حتى أنه ينتج عن ضربها شرر النار، مثلها في ذلك مثل الحجارة التي تصك ببعضها بعضًا فينتج الشرر، أو الحجارة التي تصكها الإبل بأخفافها فينتج الشرر. هذه السيوف الماضية في ضربها قد نسبها الشاعر إلى مدينة 'سلوق'، هذا المكان الذي يُنسب إليه أجود أنواع السيوف.[٢٩] وبالتالي، يكون نسب السيوف إلى هذا المكان بالذات له دور في إكمال الصورة الشعرية التي يبتغبها النابغة. والجدير بالذكر في هذا المقام، أن نشير إلى أن شارح الديوان مما قد ذكره عن المقصود بـ'نار الحباحب' هو أن تسير الإبل في الليل في الأرض ذات الحجارة، فتصكها بأخفافها، فيقرع بعضها بعضًا، فتنقدح منها النار. مما يستدعي صورة 'رعي الإبل' التي ظهرت في 'رعي النجوم' وارتباط ذلك بظهور الإبل في 'المدح' كما وضحنا سابقًا.

ومن اهتمام الشاعر بتحديد المكان أيضًا، قوله:

٢٤. مَحَلَّتُهُم ذاتُ الإِلَهِ وَدينُهُم قَويمٌ فَما يَرجونَ غَيرَ العَواقِبِ[٣٠]

فقد حدد **مكان إقامة ممدوحيه** وجعل ذلك مما يُعد فخرًا لهم، حيث إن مسكنهم 'ذات الإله'/ بيت المقدس وناحية الشام، هذا المكان الذي ينقل شرفًا لساكنيه فهو أرض مقدسة ومهبط الأديان. ورُوى أن أبا عبيدة قد رَوى ''**مجلتهم**'' بدلاً من ''**محلتهم**''، وقال: ''كل كتاب عند العرب مَجَلَّة، يريد أنهم كانوا نصارى، وكتابهم الإنجيل، وهو كتاب الله عز وجل.''[٣١] ولكن الأمر أقوم حينما تكون الرواية ''محلتهم'' وليس ''مجلتهم''، وذلك لأمرين:

أما الأول، فهو أن الشاعر حينما ذكر أن ''دينهم قويم'' بعد قوله: ''**محلتهم ذات الإله**'' قد أفاد التنويع، فمرة يمدحهم بمكان إقامتهم، ومرة بدينهم. أما إذا كانت الرواية ''**مجلتهم**'' فهذا يعني أنه يمدحهم بكونهم مؤمنين بكتاب سماوي، مما يعني أنه يمدحهم لدينهم الذي مدحه بعد ذلك في قوله ''**ودينهم قويم**''، وبالتالي، لا تنويع في الأفكار، وخصوصًا أنه حينما يقول ''مجلتهم'' لا يظهر بأي كتاب يؤمنون. وخصوصًا أيضًا حينما يذكر: ''**يوم السباسب**'' الذي تحدثنا عنه منذ قليل في اهتمامه بتحديد 'الزمان'، وقلنا أن 'يوم السباسب' عيد من أعياد النصارى، وهذا هو الأمر الثاني. وبالتالي، يكون اهتمامه بتحديد المكان 'محلتهم' أعمق دورًا في القصيدة.

وبالتالي، تمتد أفكار 'النسيب' من تركيزٍ على فكرتي 'الزمان' و'المكان'، واهتمامه باقتران 'رعي النجوم' بـ'رعي الإبل' إلى باقي أجزاء القصيدة. هذا الامتداد ظهر أيضًا من خلال فكرة 'المضاعفة'/ آخر أفكار 'رعي النجوم'، والتي ظهرت في البيت الثالث من 'النسيب'، في قوله:

''**تضاعف فيه الحزن من كل جانب**''

فقد أشارت كلمة '**تضاعف**' إلى زيادة الحزن في قلبه بمقدار الضعف. هذا التضاعف قد خلق منه الشاعر حسن تخلص من أجل الانتقال إلى قسم آخر في القصيدة/ 'المدح'، حيث جعل 'النعم' التي نالها مضاعفة من خلال **تكراره كلمة 'نعمة'** بالبيت الرابع:

٤. عَلَيَّ لِعَمرٍو نعمَةٌ بَعدَ نعمَةٍ لِوالِدِهِ لَيسَت بِذاتِ عَقارِبِ[٣٢]

فتكرار النعمة يعني في حد ذاته مضاعفتها، مثلها في ذلك مثل مضاعفة هموم الشاعر ليلاً.

وقد تكررت فكرة 'المضاعفة' إلى 'المدح' من خلال عدة أفكار تحمل نفس الدلالة، فالتضاعف الذي ظهر في تكرار كلمة 'نعمة'، قد ظهر في استعمال 'المثنى' (الذي يحمل في ذاته معنى المضاعفة) '**قبرين**' في البيت السادس، الذي أشرنا إليه منذ قليل في فكرة الاهتمام بتحديد مكان القبرين. وقد كرر الشاعر كلمة 'قبر'، ذلك التكرار يتماشى مع تكرار المفرد 'نعمة'.

ومن دلالات المضاعفة، **تكرار كلمة 'عصائب'** بالبيت العاشر:

١٠. إذا ماغَزوا بالجَيشِ حَلَّقَ فَوقَهُم عَصائبُ طَيرٍ تَهتَدي بِعَصائِبِ[٣٣]

وهنا تهتدي بعض الطيور ببعض، مما يؤدي في النهاية إلى مضاعفتها. وهذا في حد ذاته كناية عن كثرة القتلى التي يخلفها أهل الممدوح بأعدائهم، وإلا ما استدعى الأمر أن تهتدي جماعة من الطيور بأخرى سبقتها إلى ميدان المعركة، فما اهتدت بهم إلا بعد أن أدركت أن المعركة التي ستدور لا يستهان بها. وتلك العصبتان من الطيور الجارحة قد صاحبت جيش الممدوحين بالبيت الحادي عشر في قوله:

١١. يُصاحِبنَهُم حَتّى يُغِرنَ مُغارَهُم مِنَ الضارِياتِ بِالدِماءِ الدَوارِبِ[٣٤]

فيما يمثل 'ثنائيًا' جديدًا، يتكون من الطيور من ناحية، والجيش من أخرى. ثم تنتقل تلك المصاحبة من منزلة المصاحبة إلى درجة أكبر وهي الملازمة الدائمة فهم 'ضاريات' 'دوارب'؛ أي متعودات على النصر. مثله في ذلك مثل اعتياد النابغة من قبل على النعم 'نعمة بعد نعمة'، كما أشرنا منذ قليل، تلك النعم التي لا يشوبها مَنٌ ولا أذي، فهي 'ليست بذات عقارب'.

فقد تعود الشاعر على نعم الممدوح، كما تعودت الطيور الجارحة على نصر جيشه حتى لازمته في كل المعارك. تلك العادة قد ذكرها النابغة في البيت الرابع عشر في قوله:

''لهن عليهم عادة قد عرفنها''

ولم يتوقف عند ذلك الحد بل تحولت العادة لـ'إرث' ترثه السيوف، فقد خبرت كل المعارك والانتصارات، في البيت العشرين، الذي ذكرناه سابقًا في الحديث عن الاهتمام بتحديد 'الزمان'، وذلك في قوله عن السيوف:

''تُورثن من أزمان''- ''قد جربن كل التجارب''

وهكذا امتدت فكرة 'المضاعفة' من 'رعي النجوم'/ 'النسيب' إلى 'المدح' بعدة أفكار تحمل معنى كلمة 'المضاعفة'، حتى أن جاء البيت الحادي والعشرون (الذي تعرضنا له في الحديث عن الاهتمام بالمكان) ويتكرر نفس الجذر اللغوي (ض، ع، ف)، حيث استخدم صيغة اسم المفعول **'المُضاعَف'**؛ أي الذي نُسج حلقتين حلقتين. وذلك في حين أنه قد استخدم الفعل الماضي **'تضاعف'**، كما ذكرنا في البيت الثالث.

وقد لعب الاهتمام بـ'الضمير' دورًا أساسيًا في ربط قسمي القصيدة 'رعي النجوم'/ 'النسيب' و'المدح'، حتى أن القصيدة قد خرجت كالدائرة تلتقي نهايتها ببدايتها، في إشارة تنطوي على 'وعي كتابي'،[٣٥] حيث ظهر في البيت الأول ضمير المتكلم في قوله: **''أقاسيه''**، ذلك الضمير الذي ركز عليه النابغة في البيت الأخير من القصيدة، فيقول:

٢٩. حَبوتُ بها غَسَّانَ إِذْ كُنْتُ لاحِقًا بِقَوْمي وَإِذْ أَعْيَتْ عَلَيَّ مَذاهِبي[٣٦]

فظهرت ضمائر المتكلم ملحقة بـ'كنتُ، لاحقًا، بقومي، عليَّ، مذاهبي'، كما امتد الاهتمام بضمير المتكلم في 'المدح' من خلال إلحاقه بكلمات: 'عليّ' (البيت الرابع)، 'حلفتُ' (البيت الخامس)، و'ثقتُ' (في البيت الثامن). والمتأمل في الضمير 'ها' الملحق بقوله: ''حبوت بها''، والعائد على القصيدة، دون ذكر

صريح مسبق لها، مع العلم بأنه لم يتكرر خلال القصيدة كلها، يجعل من تركيز الشاعر ضمائر المتكلم في البيت الأخير بجانب هذا الضمير، يجعل الشاعر يسترد نفسه من خلال قصيدته، إذا جاز التعبير، فالصوت الفردي (المتمثل في ضمير المتكلم، وضمير الغائب المفرد 'الهاء') سمة 'كتابية'.[٣٧]

وبالتالي، يكون الاهتمام بـ'الضمير' قد لعب دورًا مهمًا في توطين روابط الوحدة بين أجزاء القصيدة، مثله في ذلك مثل دلالة رفض المرأة المتمثلة في أميمة من خلال استخدام فعل الأمر 'كليني' وعلاقة ذلك بأدوات النفي المنتشرة في القصيدة بدايةً من 'رعي النجوم'. وكذلك الاهتمام بفكرة 'الزمان' التي سيطرت بصورة أساسية على 'رعي النجوم' ثم امتد ذلك في أكثر من شكل في 'المدح'. وأيضًا، فكرة تحديد 'المكان' التي ظهرت في 'رعي النجوم' وامتد الأمر إلى 'المدح' من خلال الاهتمام بتحديد 'المكان' بصورة واضحة، والاهتمام بفكرة 'المضاعفة'. والحال نفسه، في الاهتمام بفكرة العازب وعلاقتها بـ'رعي النجوم' و'رعي الإبل' وانتشار دلالتها في 'رعي النجوم' و'المدح'. إن التكرارات البارزة في القصيدة تعد من السمات 'الشفاهية'، التي تتسم بها القصيدة الجاهلية عمومًا، والتي سنواجهها في كل قصائد 'رعي النجوم'.[٣٨]

ويتصدر 'رعي النجوم' قصيدة حسان بن ثابت النسيبية، حيث تتكون من ثلاث مكونات نسيبية، وقد تمثل 'رعي النجوم' في الأبيات (١–٤)، وتمثلت 'الظعائن' في الأبيات (٥– ١٠)، وكان 'الشيب والشباب' في الأبيات (١١–١٧)، وذلك كانت القصيدة قصيدة نسيب. وقد ابتدأ الشاعر بـ'رعي النجوم' فيما يمثل 'النسيب' إذا جاز التعبير، حيث يقول (من الطويل):

١. تَطاولَ بِالخَمَّانِ لَيْلي فلَم تَكَد تَهُمُّ هَوادِي نَجْمِهِ أنْ تَصَوَّبا[٣٩]

٢. أَبيتُ أَرَاعِيها كَأَنِّي مُوكَّلٌ بِهَا ما أُريدُ النَّوْمَ حَتَّى تَغَيَّبَا

٣. إِذَا غَـارَ مِنْهَـا كَوْكَـبٌ بَعْـدَ كَوْكَـبٍ تُرَاقِـبُ عَيْنِـي آخِـرِ اللَّيْـلِ كَوْكَـبَا

٤. غَـوائِرُ تَتْـرَى مِـنْ نُجُـومٍ تَخَالُهَـا مَـعَ الـصُّبْحِ تَتْلُوهَـا زَوَاحِـفَ لُغَّبَـا[٤٠]

ويتناول تحليل هذه القصيدة مجموعة من الأفكار التي تظهر في 'رعي النجوم' ثم تمتد إلي باقي أجزاء القصيدة. وتتكون هذه القصيدة من مجموعة من المكونات النسيبية المختلفة، فيما يمثل قصيدة 'نسيب' يكون 'رعي النجوم' فيها هو نفسه نسيبها، حيث يتصدرها كما هو ظاهر في الأبيات السابقة، فهي قصيدة في 'النسيب'. أما عن المكونات النسيبية الأخرى فهي تتمثل في مكونيين، الأول: 'وصف الظعائن'، حيث يقول:

٥. أَخَـافُ فُجَـاءاتِ الفِـراقِ بِبَغتَـةٍ وَصَـرفَ النَـوى مِـن أَن تُـشِتَّ وَتَـشعَبا

٦. وَأَيقَنـتُ لَمّـا قَـوَّضَ الحَـيُّ خَـيمَهُم بِرَوعـاتِ بَـينٍ تَـترُكُ الـرَأسَ أَشـيَبا

٧. وَأَسمَعَـكَ الـداعي الفَـصيحُ بِفُرقَـةٍ وَقَـد جَنَحَـت شَـمسُ النَهـارِ لِتَغرُبـا

٨. وَبَـيَّنَ في صَـوتِ الغُـرابِ اِغتِـرابَهُم عَـشِيَّةَ أَوفـى غُـصنَ بـانٍ فَطَرَّبـا

٩. وَفي الطَـيرِ بِالعَلياءِ إِذ عَرَضَـت لَنـا وَمـا الطَـيرُ إِلّـا أَن تَمُـرُّ وَتَنعَبـا[٤١]

١٠. وَكُـدتُ غَـداةَ الـبَينِ يَغلِـبُني الهَـوى أُعـالِجُ نَفـسي أَن أَقـومَ فَأَركَبـا

والمكون النسيبي الأخير هو 'الشيب والشباب'، ويتمثل في الأبيات:

١١. وَكَيـفَ وَلا يَنـسى التَـصابيَ بَعـدَما تَجـاوَزَ رَأسَ الأَربَعـينَ وَجَرَّبـا

١٢. وَقَد بانَ ما يَأتي مِنَ الأَمرِ وَاِكتَسَت مَفارِقُـهُ لَونًـا مِـنَ الـشَيبِ مُغرَبـا[٤٢]

١٣. أَتَجمَعُ شَوقًا إِن تَراخَت بِها النَوى وَصَـدًّا إِذا مـا أَسـقَبَت وَتَجَنُّبـا[٤٣]

١٤. إِذا اِنبَـتَّ أَسبابُ الهَـوى وَتَـصَدَّعَت عَـصا الـبَينُ لَـم تَـستطِع لِـشَعثاءَ مَطلَبـا[٤٤]

١٥. وَكَيفَ تَـصَدّي المَـرءِ ذي اللِـبِّ لِلصِبا وَلَـيسَ بِمَعـذورٍ إِذا مـا تَطَرَّبـا[٤٥]

١٦. أُطيـلُ اِجتِنابًـا عَـنهُمُ غَـيرَ بَغـضَةٍ وَلَكِـنَّ بُقيـا رَهبَـةً وَتَـصَحُّبا[٤٦]

١٧. أَلا لا أَرى جـارًا يُعَلِّـلَ نَفـسَهُ مُطاعًـا وَلا جـارًا لِـشَعثاءَ مُعتَبـا[٤٧]

لقد تفنن حسان بن ثابت في نسج صورة 'رعي النجوم' ووصف حركتها منذ طلوعها إلى غيابها، لا لشيء إلا لكونه مدفوعًا إلى أن يرعاها وكأنه موكلٌ بها، مما يستدعي نوعًا من الالتزام الاضطراري. ومن الواضح أن الإحساس بالالتزام مقرونٌ هنا بالإحساس بالتعب الشديد، وهو إحساسٌ يجمع بين 'رعي النجوم' في السماء و'رعي الإبل' (المتمثل في الزواحف اللُّغب) على الأرض. ويعني هذا أن 'رعي الإبل' خلفية أساسية لـ'رعي النجوم' في قصيدة حسان بن ثابت كما أنها كانت كذلك في قصيدة النابغة.

إن السمة الغالبة على 'رعي النجوم' هنا التركيز على طول الليل من خلال عدم غياب النجوم بصورة أساسية، حيث تتناوب فيما بينها في الظهور. فقد بات حسان ليله كله يراقب حركة النجوم التي تمثلت ما بين الطلوع والغياب. وقد سيطرت تلك الحركة على وعيه بصورةٍ أساسية، على طول الأبيات الأربعة. فيقول في البيت الأول:

''**فلم تكد تهم هوادي نجمه أن تصوبا**'' (أي تغرب)

ويقول في البيت الثاني:

''**ما أريد النوم حتى تغيبا**''

ويقول في البيت الثالث:

''**إذا غار منها كوكب بعد كوكب تراقب عيني آخر الليل كوكبا**''

ويقول في البيت الرابع:

''**غوائر تترى**''

ولكن المفاجأة في تلك المقدمة أن الشاعر لم يذكر همومه التي يقلبها عليه الليل كما هو معتاد في صورة 'رعي النجوم'، والتي ذكرنا ملامحها العامة في الفصل الأول. فلم يظهر أي نوعٍ من الألم والحزن. فلم يبث في 'النسيب'/ 'رعي

النجوم' إحساسه الشخصي بالأسى والحزن، باعتبار أن هذه هي السمة الأساسية للنسيب، كما اتضح في الفصل الأول.

كما أنه لم يعطنا أية إشارةٍ تدل على أنه ينتظر غياب النجوم. فكل ما يعي به هو رصد حركة النجوم التي تغيب وتطلع تناوبًا مع بعضها البعض. وأصبح الحال كما قال ستيتكيفيتش: ''الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه شعريًا هو أن يطور استعارة جذابة إلى أكمل سياق لها.''[٤٨] فأكثر ما يهتم به الشاعر هو ترقب النجوم، نجمًا تلو الآخر، ورصد طلوعها وغيابها. حتى أنه موكلٌ برعايتها كما يقول. ولكن بطء حركة النجوم التي تزيد من ليله طولا، هو في الأساس، ثقلٌ ينبع من إحساسٍ داخلي ووعي أكيد بثقل شيءٍ ما، هو السبب في 'رعي النجوم'. شيءٌ قد وعاه الشاعر حينما شبه بطء حركة النجوم في الصباح بالإبل المعيية البطيئة في مشيها، في البيت الرابع. ويستدعي هذا أن يكون 'رعي النجوم' نفسه نتيجة همومٍ مسبقةٍ قد ذكرها الشاعر فيما بعد، حيث تحدث عن 'الظعائن' من بداية البيت الخامس. كما أن في هذا التشبيه ''إلماح إلى تعب القوم الراحلين عن الشاعر،''[٤٩] مما يُعد هذا البيت حُسن تخلصٍ من أجل الانتقال إلى مكون نسيبي آخر هو 'الظعائن'.

ولعل حسن التخلص هذا، هو ما جعل ستيتكيفيتش يفصل بين الأبيات الأربعة الأولى (الممثلة لـ'رعي النجوم') وبين البيت الخامس (بداية أبيات 'الظعائن')، حيث وجد أن الشعور الشخصي للشاعر الذي يمثل أساه، بدأ يتدخل من بداية هذا البيت،[٥٠] الذي يُعد بداية لأبيات الظعن المعبرة عن الهموم والآلام والأحزان التي سيطرت على الشاعر، والتي قد تسببت في حالة المبيت في 'رعي النجوم'. فلحظة 'الظعائن' هي التي تسببت، إذا جاز التعبير، في لحظة 'رعي النجوم'، بصرف النظر عن أن الأخيرة جاءت قبل الأولى.

إن قضاء الشاعر ليله الطويل في مراقبة غياب النجوم وطلوعها، مع الشعور بالالتزام، كما ذُكر سابقًا، يدعو إلى التساؤل عن السبب الذي يجعل الشاعر يحس بمثل هذا الشعور نحو تلك النجوم. إن هذا الالتزام إنما يرمز إلى حالة وفاء غير محدودة، فهو وفاء تجاه كل شيء. ذلك الوفاء الذي قد قوبل بعد ذلك بالغدر، حين فارق الحي المقيم مع قبيلة الشاعر فجأةً. حتى أن الشاعر بدأ المكون النسيبي 'الظعائن' بما أسماه ستيتكيفيتش بـ'صرخة هلع'،[٥١] تلك الصرخة المتمثلة في قوله:

''أخاف فجاءات الفراق ببغتة''

وبذلك يقابل رصد الشاعر عدم غياب النجوم رصده لحظة غياب الحي، كما اقترن غياب الظاعنين بغياب 'شمس النهار'، فغياب الشمس رمز لغياب الظاعنين، وهذا الظعن الذي يأتي ليلا يُعد في حد ذاته تخليًا عن أهل الشاعر، حيث يتركونهم وحدهم ليلا عرضة لأي هجوم مفاجئ. وبالرجوع إلى صورة 'الزواحف اللغب' التي اقترنت بصورة بطء حركة النجوم، حيث شبهها في بطئها ببطء حركة إبل 'الظعائن'، وما تنطوي عليه من نية الغدر وما يتبعه من مخاطر، كما سيتضح، كل ذلك يُظهر لنا فكرة ارتباط 'الإبل' بالموت، تلك الفكرة التي تكررت عند النابغة، في صورة اقتران 'الجمال المصاعب' بفكرة الموت، كما ذكرنا من قبل.

وتمثل 'صرخة الهلع' السابق ذكرها تصريحًا مباشرًا لما سيحل به وبأهله جراء هذا الغدر، فهو يخاف نتائج هذا الفراق المفاجئ، لدرجة أنه قد أيقن الفراق، فلا محالة من ذلك. ولعل ذلك اليقين هو ما يفسر عدم تناوله فكرة الأصحاب وأن يطلب منهم أن يتأملوا ويتحققوا، هل سيظعنون أم لا، وخصوصًا أن هذه فكرةٌ شائعةٌ عند الشعراء في معالجتهم صورة الظعن.[٥٢] وخصوصًا أن

''المحرك الرئيسي وراء تلك الصورة هو التهديد بالحرب.''[٣٣] فالشاعر واعٍ تمامًا بما تخلفه هذه الحرب من مخاطر تشيب شعر الرأس. إن الإشارة إلى فكرة الشيب هنا، والتي ستتحول إلى مكون نسيبي في آخر القصيدة 'الشيب والشباب'، صورةٌ تدل على حالة الهلع التي أصيب بها الشاعر، لما قد علم من تبعات هذا الفراق المفاجئ، والتي تمثلت في ضعف قومه وتركهم فجأة، كإشارةٍ إلى أنهم لم يُمهلوه فترة ما، فتكون هناك فرصة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، ومحاولة التحالف مع قبيلة أخرى تساندها. مما يستدعي أن يكون هؤلاء القوم الظاعنون متعاونين مع أعداء قبيلة الشاعر، حيث تقترن دلالة كلمة 'بغتة' بالبيت الخامس بسوء نيتهم، التي صرح بها البيت نفسه، بالنية التي تبتعد عن المكوث مع أهل الشاعر ومناصرتهم، حيث يقول:

''وصرف النوى من أن تشت وتشعبا''

هذا التشتت في النوايا قد قابله تشتتٌ في قلب الشاعر نفسه، قد تمثل في صورة القلب الذي ينازعه الهوى، في البيت العاشر، بين أن يرحل معهم أو أن يبقى مع أهله، وهذه صورة أساسية في 'الظعائن.''[٣٤] إن هذه المنازعة تدل على مدى تعلقه بهم ولكنهم لغدرهم قد جعلوه ممزق ما بين الوفاء لقبيلته وبين الوفاء لحبه لهؤلاء الظاعنين.

إن كل الصور والسمات الأسلوبية التي ظهرت في هذا الفراق، تؤكد أن ذلك يمثل المكون النسيبي 'الظعائن'، فعلى الرغم من عدم ظهور الكلمة المفتاح في 'الظعائن' وهي الفعل 'ظعن' بمشتقاته،[٣٥] إلا أن الأبيات قد ظهر فيها الصور الشعرية الأخرى التي تظهر في هذا المكون، كما ذكرنا سابقًا. وما يؤكد أن تكون هذه الأبيات هي أبيات المكون النسيبي 'الظعائن' بالذات، أنها بالتأكيد لا تمثل قسم 'الرحيل'، حيث لم يذكر الشاعر وصف 'الناقة'، فالناقة الأنثى أهم ما يميز

'الرحيل' عن المكون النسيبي 'الظعائن'، حيث تأتي الناقة في 'الرحيل' ويأتي الجمل في 'الظعائن' حاملاً هوادج النساء (وهنا ظهرت الإبل المعيية)، فيما يعرف بالاستقطاب الجنسي، فتركب المرأة جملاً (في النسيب)، ويركب الشاعر ناقة (في الرحيل).[٥٦]

ومن الضروري في هذا المقام أن نذكر أن الناقة في قسم 'الرحيل' ''بما يتولد عنها من تشبيهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشي والثور الوحشي، هي الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشي كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أي العناية بفهم تطور المحتوى الشعري؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوي المنظم... يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشي موضوعًا تسلل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسي متمثلاً في الناقة وأول تشبيهاتها الاستطرادية التي تعكس لوحة الثور الوحشي. وقد كان على الثور الوحشي أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول في إطار الناقة بوصفها موازيًا أو بديلاً للتشبيه الخاص بالثور.''[٥٧] وبالتالي، تكون الناقة بامتداداتها الظاهرة في ذكر الثور الوحشي أو الحمار الوحشي، هو المميز لقسم 'الرحيل'، وفي قصيدة حسان بن ثابت لم يظهر أي وصف لهم، مما يعني أن قسم الرحيل قد غاب عن تكوين تلك القصيدة، مثلها في ذلك مثل قصيدة النابغة.

وقد تناول الشاعر فكرة الطير التي تنعب. تلك الطيور التي ترافق المعارك منتظرة انتهاءها، الذي سوف يهديهم غنيمة القتلى الناتجة عن تلك المعارك. فتجمُّع تلك الطيور إنذارٌ بالحرب. وكأن الشاعر قد أدرك أمر الفراق بكل ما يمكن

أن يشتمل عليه من تبعات. وتذكرنا هذه الطيور بطيور الحرب في قصيدة النابغة، والتي ظهرت مقترنة بجيش المدوحين، حيث ترافقهم في أي معركة على يقين منها بأنهم الغالبون، وأنها ستنال من قتلى أعدائهم، وكأنها جند من جنود المدوحين. وبالتالي، تتكرر فكرة الطيور في قصيدتي النابغة وحسان بن ثابت، كلٌ بدلالته.

وقد تكررت فكرة الفراق في أبيات حسان السابقة بصورة بارزة ممثلة في قوله: ''**الفراق** (في البيت الخامس)، **بيْنٍ** (في البيت السادس)، **بفرقةٍ**– **لتغربا** (في البيت السابع، **اغترابهم** (في البيت الثامن).'' وكل هذه الكلمات تعود على الظاعنين، ماعدا كلمة '**لتغربا**'، فهي تعود على الشمس، والذي يُعد غروبها نوعًا من الفراق. هذا الفراق الذي يرمز له '**الغراب**' (في البيت الثامن)، والذي تتشاءم منه العرب. والمتأمل في الجذر اللغوي لكلمة الغراب يجد أنها مادة (غ. ر. ب)، وهي نفس مادة **الغروب** التي تعني في حد ذاتها الفراق.

ولا يخفى إذن، أن اهتمام حسان بتكرار الكلمات التي تدل على الغروب، حتى وإن كان يريد نفيها. وهذا في حد ذاته يُعد نوعًا من الانسجام بين 'رعي النجوم' و'الظعائن'، حيث ظهرت صورتين قريبتين، تتمثل الأولى في عدم غياب النجوم التي يلاحظها الشاعر، ويؤكد على الدوام أن النجوم لم تغب، وإن غاب منها كوكب ظهر آخر. أما الثانية، فهي تتمثل في سيطرة فكرة الفراق الذي يمثل لحظة الظعن. فكان الأمر أن الشاعر يراقب عدم فراق النجوم السماء، في الوقت الذي تفارقه جماعة 'الظعائن'. وهو في الوقت نفسه، لا حيلة له في تغيير هذا أو ذاك.

وقد ظهرت فكرة الفراق بصورة أساسية في المكون النسيبي 'الشيب والشباب'. ويقوم هذا 'الشيب والشباب'، عمومًا، على مفارقةِ الشاعر شبابه. فإن غياب مرحلة الشباب يقابله حضور مرحلةٍ أخرى هي الشيب. وقد تناولت أبيات 'الشيب والشباب' كلمتين بجذور لغوية تمتد إلى فكرة الغروب والفراق، حيث ظهر الجذر اللغوي (ف، ر، ق) لكلمة **'المَفارق'**، والتي قد وصفها بالبيضاء، وهي كلمة أساسية في تناول صورة الشيب. وهذا الجذر يصب في دلالة الغروب والفراق، كما فعل الجذر اللغوي (غ، ر، ب) لكلمة **'مغربا'** وهو نفس الجذر اللغوي لكلمة 'الغروب'، وهي أيضًا من الكلمات الأساسية في تناول صورة الشيب.

إن حالة الظلمة المعنوية التي عاش فيها الشاعر بسوادها، قد قابلها بياضٌ، يدل أيضًا على حالة المأساة التي يعانيها. هذا البياض قد تمثل في شيب الرأس، الذي يرمز إلى حياة الضعف والاستكانة التي تفرضها حالة التقدم في العمر.

ومن الضروري في هذا المقام الإشارة إلى تكرار كلمة الشيب في 'الظعائن'، والتي قد ذكرناها سابقًا، حيث تظهر دلالة جديدة نابعة من الربط بينهما. فالشاعر حينما ذكر شيب الرأس في 'الظعائن'، تناسى شيب رأسه هذا أثناء رحيلهم، وجعل الفراق هو المسبب لهذا الشيب، وكأنه يجعل من وجودهم معه بمثابة الشباب بكل ما فيه من حيوية وفعل.

ومن صور الفراق التي ظهرت في الشيب والشباب، صورة الجار غير المطاع والتي قصد بها الشاعر نفسه. فالشاعر قد انتقل من البعد المادي للراحلين، الذين رمز لهم في البيت الأخير بـ'شعثاء'، إلى البعد النفسي. فلم تعد المسألة قاصرة على أن المصيبة قد حلت بسبب رحيلهم عن المكان، بل إن الأمر قد امتد إلى أنهم في جواره ولكنه لا يستطيع أن يقترب منهم ويتودد إليهم، فبدلاً من أنه كان ينازع نفسه في البيت العاشر، بأن يرحل معهم أم يمكث مع أهله، أصبح النزاع مكثفًا

حينما يكونون أمامه ولا يقدر على الاقتراب منهم. وهنا تأتي فكرة 'تجنب' بيت المحبوبة التي سنجدها أساسية في الغزل الأموي[٥٨] في مقابل فكرة 'الوقوف' على الأطلال في النسيب الجاهلي. فالشاعر المخضرم هنا يرهص بفكرة الغزل الأموي في نهاية قصيدة نسيبية جاهلية مخضرمة. وخصوصًا أنه في البيت الثالث عشر قد ظهر الفعل **'تجنَّب'** وهو فعل مستخدم بكثرة في الغزل الأموي بمشتقاته. وكذلك المصدر **'اجتناب'** في البيت السادس عشر.

مع ملاحظة إن الشكل الخاص بالقصيدة نفسه يعد إرهاصًا بوجود مجموعة من القصائد في العصر الأموي، تخص كل مكون نسيبي على حدة، فمثلا تأتي قصيدة فقط في 'رعي النجوم'، وأخرى في 'وصف المرأة'/ قصيدة الغزل، وأخرى في وصف 'الشيب والشباب'، وهكذا.

ولم يكن ذلك هو ما خلق انسجامًا بين أجزاء القصيدة فقط، بل امتدت مجموعة من السمات الأسلوبية من 'رعي النجوم' إلى 'باقي القصيدة'، مثل:

١. امتداد الزمن المستخدم في 'رعي النجوم' إلى 'الظعائن' و'الشيب والشباب'، حيث كان الزمن السائد هو الماضي المستمر، مع ملاحظة أن زمن أفعال الرعي والمراقبة هو زمن المضارعة.

٢. الضمير السائد في رعي النجوم هو الضمير المفرد، ذلك الضمير قد ظهر أيضًا في 'الظعائن' و'الشيب والشباب' بصورة أساسية. وبالتالي، يسود الصوت المفرد/ الكتابي، فضمير الجمع المتكلم لم يظهر في القصيدة كلها إلا مرة واحدة في 'لنا' في البيت التاسع. مع العلم أن ضمير الجمع الغائب لم يظهر في القصيدة كلها إلا في ثلاثة مواضع، مرتين في 'الظعائن' في قوله: ''خيمهم'' في البيت السادس، وقوله:

''اغترابهم'' في البيت الثامن. وذُكر مرة في 'الشيب والشباب' في قوله: ''عنهم'' في السادس عشر.

٣. استعمال ضمير الغائب المفرد المذكر في 'رعي النجوم' في قوله 'نجمه' يعود على 'الليل' (في البيت الأول). الضمير في 'ينازعه' يعود على قلب الشاعر في 'الظعائن' في البيت العاشر، ثم في 'الشيب والشباب' يظهر الضمير في 'مفارقه' في البيت الثاني عشر، ويظهر في كلمة 'نفسه'، يعود على الشاعر في البيت الأخير، فابتدأت القصيدة بضمير مفرد غائب، قد تكرر في نهايتها.

٤. الضمير 'ها' قد انتشر بصورة ملحوظة في 'رعي النجوم'، حيث ظهر أربع مرات، مرتين في البيت الثاني ''أراعيها- بها'' يعود على النجوم، ومرة في الثالث 'منها' يعود أيضًا على النجوم، ومرة في الرابع 'تخالها' أيضًا يعود على النجوم. ولم يظهر هذا الضمير بعد ذلك إلا مرة في 'الشيب والشباب' في البيت الثالث عشر، في قوله: ''**تراخت بها**''، ويعود على متأخر في البيت الرابع عشر، حيث يعود على 'شعثاء'.

وبالتالي، يظهر الترابط والانسجام بين أجزاء القصيدة، فيما يشكل وعيًا كتابيًا يؤكد الوعي الكتابي الذي ظهر في قصيدة النابغة من قبل. كما تمثل قصيدة حسان إرهاصًا لبعض الملامح الخاصة بالقصيدة الأموية، مثل تناول فكرة التجنب السائدة في قصيدة الغزل الأموي، مع الظهور في شكل قصيدة تخص النسيب، فيما يظهر في الشعر الأموي قصائد تخص كل مكون نسيبي على حدة.

أما قصيدة الأعشى فإنها قصيدة نسيبية تتكون من 'رعي اللنجوم'،

و'وصف المرأة' وقد تصدرها 'رعي النجوم'، فيقول الأعشى (من البسيط):

١. نَـامَ الخلـيُّ وبـتُّ اللَّيْـلَ مُرْتفِقًـا أَرعَـى النُّجـومَ عَميـدًا مُثَبِّتًـا أَرِقًـا[٥٩]

ويمثل هذا البيت 'النسيب' كما يمثل في الوقت نفسه المكون النسيبي 'رعي النجوم'. ومن اللافت للنظر أن ما يلي 'رعي النجوم'/ 'النسيب' مكون نسيبي آخر هو الممثل لباقي القصيدة وهو 'وصف المرأة'، ولكون المكون النسيبي 'وصف المرأة' هو الذي يلي 'رعي النجوم'/ 'النسيب' في تلك القصيدة، فإن القصيدة تشبه بذلك قصيدة 'الغزل'. فقد عُرف هذا الشكل بعد الإسلام بـ'قصيدة الغزل' والتي ازدهرت في العصر الأموي، حيث انقسمت إلى قصائد الغزل العذري/ العفيف، والصريح/ العمري، والسياسي.[٦٠] ومن اللافت للنظر أن قصيدة الأعشى تنتمي إلى الغزل العذري الذي يهتم بذكر الصفات المعنوية الحسنة لدى المحبوبة، والذي من أعلامه في العصر الأموي مجنون ليلي الذي اهتم بـ'رعي النجوم' في قصائده الغزلية. ويهتم في إحدى قصائده بـ'رعي النجوم' باستخدام مفردة جديدة هي 'رعاة الليل'، كما تناول صورة جديدة بالنسبة إلى الشعر الجاهلي حيث جعل النجوم مثبتة بقلب الشاعر الذي قد سباه أحبته أصحاب الغزل، وليست مثبتة بجبال الأرض كما ظهر في الحديث عن الملامح العامة لـ'رعي النجوم' في الفصل الأول. فيقول مجنون ليلى (من الوافر):

١. رُعـاةَ اللَيـلِ مـا فَعَـلَ الـصَباحُ وَمـا فَعَلَـت أَوائِلُـهُ المِـلاحُ

٢. وَمـا بـالُ الَّـذينَ سَـبوا فُـؤادي أَقـاموا أَم أَجَـدَّ بِهِـم رَواحُ

٣. وَمـا بـالُ النُجـومِ مُعَلَّقـاتٌ بِقَلـبِ الـصَبِّ لَـيسَ لَهـا بَـراحُ[٦١]

ومن الجدير بالذكر أيضًا أن يُنهي الشاعر القصيدة برعاة الليل الذي ابتدأ بهم القصيدة، حيث يقول:

٩. رُعـاةَ اللَيـلِ كونـوا كَيـفَ شِـئتُم فَقَـد أَودى بـيَ الحُـبُّ المُتـاحُ[٦٢]

ومن الجديد على رعي نجوم الشعر الجاهلي، أن يذكره الشاعر داخل قصيدة الغزل بعد أن كان يذكره داخل 'قصيدة الرثاء' كما سيظهر ذلك في الفصل الثالث، فهو يقول (من الطويل):

١٢. يَلومونَ قَيسًا بَعدَ ما شَفَّهُ الهَوى وَباتَ يُراعي النَجمَ حَيرانَ باكِيا[٦٣]

وهذا البيت ضمن قصيدته التي مطلعها:

لَقَد لامَني في حُبِّ لَيلى أَقارِبي أَبي وَابنُ عَمّي وَابنُ خالي وَخالِيا[٦٤]

وبالتالي، يعد شكل قصيدة الأعشى إرهاصًا للقصيدة الغزلية الأموية، التي تنفرد بالحديث عن المكون النسيبي 'وصف المرأة'، وفي الوقت نفسه تتناول 'رعي النجوم'.

ويتكون 'رعي النجوم' في قصيدة الأعشى في إطار فكرة المقابلة التي أقامها بين حاله وبين الخلي، فقوله: ''**نام الخلي**'' كان في مقابل ''**وبت الليل مرتفقًا أرعى النجوم عميدًا مثبتًا أرقًا**،'' حيث يبيت ليله ساهرًا، أرقًا، منهكًا من أثر حبه، متوسدًا مرفقه، راعيًا النجوم. في مقابل حالة الخلي الذي لا يعاني من شيء، فهو نائمٌ، مغيَّبٌ عن كل هذه المعاناة. في صورةٍ، تلمِّح بعزلة الشاعر، وانفراده بفعل 'رعي النجوم' الذي يتسم بحالته المأساوية. فضمائر المتكلم العائدة على الشاعر قد أُضيفت إلى فعليْ 'المبيت' و'الرعي'، مع ملاحظة انتشار المشتقات في هذا البيت، حيث تناول اسم الفاعل لفعل غير ثلاثي '**مرتفق**'، كما تكررت الصفة المشبهة، حيث جاءت على وزن فعيل في قوله: ''**عميدًا**''، وعلى وزن فَعِل في قوله: ''**أَرِقًا**''، كما تناول اسم المفعول لفعل غير ثلاثي وهو '**مثبت**'. وكل تلك المشتقات أحوالٌ صاحبها الأعشى، حيث اهتم برصد حالته أثناء رعيه النجوم، فظهرت خمسة أحوال بالرغم من كون تلك المقدمة تتكون من

بيتٍ واحد، كما ذكرنا. فيبدأها بهيئته المادية، حيث كان جالسًا متكئًا على مرفقه، ثم ذكر ما كان يفعله أثناء جلوسه على تلك الهيئة، حيث كان يرعى النجوم. وأخيرًا ذكر حالته المعنوية التي تمثلت في كونه منهكًا في حبه حتى أنه لا يستطيع الحراك، حيث أثقلته هموم حبه، التي قد بيتته في أرق. وكأن الشاعر يحاول **الإمساك** بحالته من جميع الجهات. وخصوصًا أنه كما ذكرنا يعقد مقارنة بين حالة الخلي وبين حالته التي يرعى فيها النجوم. ولعل اهتمامه البالغ برسم تلك الحالة جعله لا يلتفت إلى بطء حركة النجوم وانتظاره الصباح، وعدم انتظار غياب النجوم، كما يحدث عادةً في 'رعي النجوم'.

ومن الجدير بالذكر، أن 'رعي النجوم' قد جاء نتيجة معاناة الشاعر في حبه الذي عاناه في 'وصف المرأة'، مما يعني أن 'وصف المرأة' كان سببًا في وجوده وإن تقدم 'رعي النجوم'. وقد ظهرت تلك الحالة باعتبار أن الشاعر لم يجد ما يفعله حيال حرمانه ممن يحب سوى الجلوس راعيًا النجوم، فقد كانت النجوم ملاذه الأخير بعد أن نام الخلي، إذا جاز التعبير. وكما أن 'رعي النجوم' كان الشيء الوحيد أمامه، كان كذلك وصاله ممن يحب هو الحل الوحيد، حيث يقول:

٢. أَسهو لِهَمّي وَدائي فَهيَ تُسهِرُني بانَت بِقَلبي وَأَمسى عِندَها غَلِقا[٦٥]

٣. يا لَيتَها وَجَدَت بي ما وَجَدتُ بِها وَكانَ حُبٌّ وَوَجدٌ دامَ فَاتَّفَقا[٦٦]

٤. لا شَيءَ يَنفَعُني مِن دونِ رُؤيَتِها هَل يَشتَفي وامِقٌ ما لَم يُصِب رَهَقا[٦٧]

ولعل ثبات الحالة المأساوية التي ظهرت في 'رعي النجوم' وسيطرت على القصيدة كلها، نبعت نتيجة أن باقي القصيدة تتكون من مكون نسيبي آخر 'وصف المرأة'، ومن المعروف كما وضحنا في الفصل الأول أن 'النسيب' عمومًا يتسم بحالته المأساوية. ولكن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نوضح أن المكون

النسيبي 'وصف المرأة' قد ظهر في قصيدة الأعشى بشكل حزين، حيث يظهر هذا المكون في شكلين، الأول حزين كما في قصيدة الأعشى، والآخر يتسم بالفرح والمرح الناتجين من فخر الشاعر بمغامراته النسائية، ولعل 'وصف المرأة' في معلقة امرئ القيس، والتي سنتناولها في الفصل الثالث، من أكبر الأمثلة أن توضح هذا الشكل.

إن فكرة الرعي التي ظهرت في 'رعي النجوم' قد امتدت إلى باقي القصيدة، من خلال التعبير عن حالته المأساوية النابعة من جفاء من يحب عن طريق تكرار الفعل 'ترعي' مرتين، حيث يقول:

٥. صادَت فُؤادي بِعَينَيْ مُغْزِلٍ خَذَلَتْ تَرْعَي أَغَنَّ غَضيضًا طَرفُهُ خَرِقا[٦٨]

٧. وَجيدِ أَدماءَ لَم تُذعَرْ فَرائِصُهَا تَرْعَي الأَرَاكَ تَعاطَى الْمَردَ وَالوَرَقا[٦٩]

وفي هذه الحالة ليس هو الراعي، ولا النجوم هي المرعاة، بل يجعل الغزالة ترعى ابنها الصغير، حيث يشبِّه نظرة حبيبته إليه والتي أوقعته بها، كنظرة تلك الغزالة الأم إلى صغيرها بحنان وحب. كما أنه قد ذكر رعيًا جديدًا هو رعي الغزالة لشجر الأراك بجيدٍ طويل يشبه جيد حبيبته. وبالتالي تكون قد امتدت فكرة الرعي إلى 'وصف المرأة'، مما غيّر من دلالة هذا الرعي، حيث اتسم رعي النجوم بالمأساة والإنهاك والأرق، في حين اتسم الرعي هنا بالجمال والهدوء والسكينة، حيث ترعى هذه الغزالة شجر الأراك دون وجود ما يفزعها، فبعد أن كان الرعي حيث الشاعر والطبيعة في توتر، أصبح الرعي حيث الشاعر والطبيعة في تآلف.

وقد شبّه الشاعر حبيبته بالدرة، وشبه نفسه بالغواص الذي قد راعاها سنينًا طويلة حتى كبر، وحينما أرادها فإنه لا يستطيع أن يصل إليها بسبب حراستها المشددة، حيث يقول:

٩. كَأَنَّها دُرَّةٌ زَهراءُ أَخرَجَها غَوّاصُ داريَ يَخشى دونَها الغَرَقا[٧٠]

١٠. قَد رامَها حِجَجًا مُذ طَرَّ شارِبُهُ حَتّى تَسَعسَعَ يَرجوها وَقَد خَفَقا[٧١]

١١. لا الـنَفسُ تؤنـسُهُ مِنهـا فَيَترُكُهـا وَقَـد رَأى الرَّغْـبَ رَأيَ العَـيْنِ فَاحْتَرَقـا[٧٢]

١٢. وَمـارِدٌ مِـن غُـواة الجِـنِّ يَحرُسُـها ذو نيقَـــةٍ مُـــستَعِدٌّ دونَهـــا تَرَقـــا[٧٣]

١٣. لَيـسَت لَـهُ غَفلَـةٌ عَنهـا يُطيـفُ بِهـا يَخـشى عَلَيهـا سَـرى الـسارينَ وَالـسَّرَقا[٧٤]

١٤. حِرصًا عَلَيهـا لَـوَ اِنَّ الـنَفسَ طاوَعَهـا مِنـــهُ الـــضَميرُ لَيـــالي الـــيَمِّ أَو غَرِقـــا[٧٥]

١٥. فِي حَـــوْمِ لُجَّـــةِ آذِيٍّ لَـــهُ حَـــدَبٌ مَـــن رامَهـــا فارَقَتْـــهُ الـــنَّفْسُ فَاعْتُلِقـــا[٧٦]

١٦. مَـنْ نالَهَـا نـالَ خُلْـدًا لا اِنقِطـاعَ لَـهُ وَمـــا تَمَنّـــى فَأَضْـــحَى ناعِمًـــا أَنِقـــا[٧٧]

ولكنه يحاول مرات عدة، حتى هلك لأنـه لم يحـصل عليهـا، فهـي قـادرة على أن تمده بالخلد، فكما كان 'رعي النجوم' هو الـسبيل الوحيـد أمامـه، وكمـا كان وصال من يحـب هـو الحـل الوحيـد، كانـت الـدرة كـذلك، بإمـدادها الخلـد للشاعر. ذلك الخلد الذي سيظهر باعتباره تعـبيرًا أساسـيًا مـن تعـبيرات الإسـلام، والتأثر به كما في قصيدة جران العود النميري، التي سنحللها في الفصل الرابع.

ولكن الشاعر الذي يعاني، في بداية القصيدة، من عدم الوصـول إلى حبيبتـه قد ختم القصيدة بمثل هذه المعاناة، حيث يقول:

١٧. تِلـكَ الَّـتي كَلَّفَتـكَ الـنَفسُ تَأمُلُهـا وَمـــا تَعَلَّقـــتَ إِلا الحَـــيْنَ وَالحَرَقـــا[٧٨]

وبهذا البيت الأخير، يكون قد تحوّلت مراقبة وتأمل الـشاعر، مـن رعـي النجوم وتأملها إلى رعي حبيبته (الممثَّلـة في الـدرة)، بأسـلوبٍ يـشعر فيـه بـالالتزام نحو رعيها، حيث شعر بأن نفسه قد كلّفته بتأملـها. وهـو نفـس الإحـساس الـذي شعر به حسان تجـاه النجـوم. وبالتـالي، تكـون القـصيدة كالـدائرة حيـث وافقـت نهايتها البداية، فابتدأت بفكرة الرعي والتأمل ثم انتهت إليها.

ولكن المسألة لم تقف عند ذلك الحـد، بـل إن الـسمة الأسـلوبية الغالبـة في 'رعي النجوم'، وهي تكرار المـشتقات بـصورة ملحوظـة قـد ظهـرت أيـضًا بـصورة ملحوظة في 'وصـف المـرأة'، حيـث تكـرر تناولـه لاسـم الفاعـل مثـل: **'وامـق'**–

'مُغْزِل' في البيت الرابع، و'بارد' في البيت السادس، **'مارد'**- **'مُستعِد'** في البيت الثاني عشر، و**'السارين'** في البيت الثالث عشر، و**'ناعم'** في البيت السادس عشر. وقد تكررت الصفة المشبهة أيضًا بشكل ملحوظ وخصوصًا ما يكون على وزن 'فَعِل'، مثل: **'غَلِق'** في البيت الثاني، و**'خرق'** في البيت الرابع، و**'رتل'** في البيت السادس، **'أنق'** في البيت السادس عشر. كما ظهرت صفات أخرى مشبهة مثل **'غضيض'** على وزن فعيل في البيت الرابع، و**'عَذْب'** على وزن فَعْل في البيت السادس. كما ظهرت صيغة المبالغة **'غوّاص'** على وزن فَعَّال في البيت التاسع. وبالتالي، فإن امتداد فكرة الاهتمام بالمشتقات في 'رعي النجوم' كان له دور في خلق روح الارتباط بين أجزاء القصيدة.

وقد لعب الضمير دورًا هامًا في تدعيم هذه الروح، فقد كان الضمير السائد هو الضمير المفرد على طول القصيدة، فلم يظهر أي ضمير جمع. وقد ظهر ضمير المفرد المتكلم في تناوب مع ضمير المفرد الغائب. ولم يظهر ضمير المفرد المخاطب إلا في آخر بيت في القصيدة في قوله:

''تلك التي كلفتْك''

ذلك البيت الذي تناول فكرة التأمل بما تنطوي عليه من فكرة الرعي التي ظهرت في 'النسيب'/ 'رعي النجوم'، كما ذكرنا سابقًا. فالشاعر يشير إلى نفسه بالمخاطب، كما يشير في الوقت نفسه إلى حبيبته، وهنا لأول مرة يتوازي فيها الشاعر مع حبيبته، تلك الحبيبة التي لو **''نالها نال خلدًا لا انقطاع له''** على حد قوله بالبيت قبل الأخير، كما أنها مكلف بتأملها. إن عدم تكرار التوازي في الخطاب بين الشاعر والحبيبة، وعدم ظهور الخطاب مطلقًا في القصيدة إلا هنا، يمكن فهمه بناءً على وجود رمز لهذه الحبيبة، فالحبيبة الدرة التي ستمنح

الشاعر، أي شاعر، خلده هي **القصيدة**. وبالتالي، يكون 'الحين'؛ أي الهلاك، و'الحرق'؛ أي النار، هما ما يعانيه في **التجربة الشعرية**. مما يجعل التأمل الذي كُلف به الشاعر هو تأمل القصيدة كما تأمل النجوم ورعاها من قبل. ومن الجدير بالذكر أن الأعشى حينما تناول التوازي في الخطاب بينه وبين القصيدة كان يحاول أن يخلد نفسه من خلالها، مما يذكرنا بقصيدة النابغة وكيف أن الشاعر يستعيد نفسه من خلال قصيدته، كما أنها وسيلة نجاته.

أما قصيدة حاتم الطائي، فإنها تتكون من النسيب ممثلا في 'رعي النجوم' (الأبيات ١–٢)، و'المدح' (الأبيات ٣– ٩). ويقول في رعي نجومها/ 'النسيب' (من المتقارب):

١. أَبَــى طــولُ لَيْلِــكَ إلا سُهــودا فَمــا إنْ تَبَيّــنَ لــصبحٍ عَمــودَا[٧٩]

٢. أَبيــتُ كَئيبًــا أُراعِــي النُّجــومَ وأَوْجــعُ مــن ســاعِديَّ الحَديــدَا

وتظهر هنا السمات الأسلوبية السائدة في 'رعي النجوم'، حيث استهلك الطائي ليله كله في 'رعي النجوم'، متمنيًا ظهور الصباح، الذي يرى أنه صعب المنال. ولأول مرة تظهر كلمة 'الصبح' في 'رعي النجوم' الذي ينفرد بالنسيب، وسوف يتكرر ذكر هذا الصباح في مقام مختلف وبتناول مختلف ولكن في معلقة امرئ القيس التي تتناول 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية مختلفة.

ويتناول الشاعر في تلك المقدمة شيئًا جديدًا لم يحدث في أي 'رعي نجوم' آخر، حيث يستخدم ضمير المخاطب في نداء نفسه، في البيت الأول. وهذا غير وارد في أبيات 'رعي النجوم'، حيث يكون الضمير العائد على الشاعر بالضرورة، ضمير المتكلم، كما اتضح من الملامح الأساسية لـ'رعي النجوم' في الفصل الأول. ذلك الضمير الذي ظهر في البيت الثاني، متضمَنًا في الفعل 'أبيتُ'، وكذلك في الفعل 'أراعي'، فعل الرعي نفسه. وقد تمثَّل كذلك، في ياء المتكلم المضافة إلى

كلمة 'ساعديَّ'. وكما أن الشاعر قد خاطب نفسه في 'رعي النجوم' من خلال ضمير المخاطب، فإنه قد امتد الأمر إلى أن يتحدث عن نفسه وكأنه يتحدث عن غيره، إذا جاز التعبير، حيث يقول:

٧. فَتَجْمَعُ نُعمى عَلى حاتِمٍ، وَتُحضِرُها مِن مَعَدٍّ شُهودا

وقد كان البيت الثالث حسن تخلص من أجل الانتقال من 'رعي النجوم'/ 'النسيب' إلى 'المدح'، حيث يقول:

٣. أُرَجّي فَواضِلَ ذي بَهْجَةٍ، مِنَ الناسِ، يَجمَعُ حَزْمًا وَجُودا[٨٠]

فقد تكرر تناوله ضمير المتكلم المفرد 'أنا' المتضمن في قوله 'أرجى'، بعد أن كان متضمنًا في الفعل 'أبيت' و 'أراعي'. وقد قام الشاعر بعمل فعلين في بياته هذا، حيث بات يراعي النجوم، وبات يرجى الفواضل/ العطايا التي يأملها من الممدوح، الذي يبدأ مدحه من عجز هذا البيت. فكان انتظار الصباح من أجل العطايا سببًا في 'رعي النجوم' على الرغم من أن الرجاء في القصيدة قد جاء بعد 'رعي النجوم'. إن هذا الرجاء الذي شارك 'رعي النجوم' في فعل المبيت، قد جعل 'المدح'، في المقام الأول، يتجه إلى الطلب المباشر أكثر من التركيز على ذكر صفات الممدوح، حيث يقول:

٣. أُرَجّي فَواضِلَ ذي بَهْجَةٍ، مِنَ الناسِ، يَجمَعُ حَزْمًا وَجُودا
٤. نَمَتْهُ إِمامَةُ وَالحارِثانِ، حَتّى تَمَهَّلَ سَبْقًا جَديدا
٥. كَسَبْقِ الجَوادِ غَداةَ الرِّهانِ، أَرْبَى عَلى السِّنِّ شَأوًا مَديدا
٦. فَاجمَع، فِداءٌ لَكَ الوالِدانِ، لِما كُنتَ فينا، بِخَيرٍ، مُريدا
٧. فَتَجْمَعُ نُعمى عَلى حاتِمٍ، وَتُحضِرُها مِن مَعَدٍّ شُهودا
٨. أَمِ الهُلْكُ أَدنى، فَما إِن عَلِمتُ عَلَيَّ جُناحًا فَأَخشى الوَعيدا[٨١]

٩. فَأَحسِنْ فَلا عارَ فيما صَنَعتَ، تُحيي جُدودًا، وَتَبري جُدودا[٨٢]

وبذلك يكون قد صرح الشاعر بعد 'رعي النجوم' مباشرةً عن سبب هذا الرعي، فهو يأمل عطايا الممدوح. ثم يطلب منه أن يُجمع بنعم، بالبيتين السادس والسابع. ثم يعود إلى مدح قدرة الحارث في تحقيق أو دحض آمال سائليه، بالبيتين الأخيرين، بأسلوب فيه نوعٍ من ترقيق مشاعر الحارث كي يخضع لطلبه.

وقد رمز الصبح الذي يرجوه إلى زواج الشاعر بنعم، وكان طول الليل الذي يعانيه، هو العقبة التي يحاول اجتيازها من أجل تحقيق رجاءه، متخذًا الممدوح وسيلة إلى ذلك.

الخاتمة

تتسم قصائد 'رعي النجوم' المتصدرة النسيب بكونها ثنائية التكوين، حيث تتكون من 'نسيب' و'فخر'، ولا وجود لقسم 'الرحيل'. وظهرت قصيدة النسيب التي تبدأ بـ'رعي النجوم'، في قصيدتي حسان بن ثابت، والأعشى.

لقد تحققت كل ملامح 'رعي النجوم' التي تناولها الفصل الأول، من المبيت في همٍ وعزلة مع مراقبة النجوم، ورصد حركتها وخصوصًا سرعتها، حيث يراها الشاعر بطيئة الحركة إلى درجةٍ تجعل من ثقلها ثقلا مضافًا إلى ثقل الهموم في قلب الشاعر. مع اعتبار أن الشاعر قد اعتمد على أفعال 'الرعي' و'المراقبة' المذكورة بصورةٍ صريحة، فلم يكتفِ بذكر دلالتها.

وقد اقترن 'رعي النجوم' هنا، بطبيعته السماوية بـ'رعي الإبل' ذي الطبيعة الأرضية، وذلك في مثاليْ النابغة الذبياني وحسان بن ثابت. مما يدعم أن يكون الشاعر قد انطلق من السياق الثقافي الذي قد تأثر به، وذلك في صياغة موقفه الشعري في رؤية النجوم ورعايتها. فإن كان ملاذه متجهًا إلى السماء فهو ينطلق من ثقافته التي تشكلت على الأرض.

ويتبلور الطابع العام في القصائد التي تتناول 'رعي النجوم' متصدرًا النسيب، في الحالة المأساوية التي تسيطر على القصيدة كلها، مع اعتبار أن القصيدة التي يتناولها الشاعر هي ملاذه وملجأه الأخير، وكأنها سلاحه الوحيد، في موقفه الذي عاناه ساعة إلقائه إياها، كما في قصيدتي 'المدح' عند النابغة الذبياني وحاتم الطائي.

وقد ظهرت بعض الإرهاصات الخاصة ببعض التقاليد الشعرية التي انتشرت في شعر ما بعد الإسلام، كما ظهرت فكرة 'التجنب' في قصيدة حسان بن ثابت كإرهاصٍ لفكرة أساسية في الغزل الأموي.

[1] انظر النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠.

[2] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠. قوله: 'كليني لهم'؛ أي دعيني وهمي...وقوله: 'بطيء الكواكب'، يقال طال الليل فكأن كواكبه لا تسير ولا تغيب؛ لأن انقضاء الليل لا يكون إلا بانتهاء الكواكب الطالعة في أوله إلى مواضع غؤورها.

[3] النابغة، **ديوانه**، ص٤٠. وقوله: ''وليس الذي يرعى النجوم بآيب'' يقول: كل راعي إبل وغيرها فهو يئوب مع الليل إلى أهله، ويسكن وينام، والذي يرعى النجوم لا ينام إنما هو قاعد ينتظر الصبح وقيل أراد بالذي يرعى النجوم الصبح، كأنه يراعي غروبها ليطلع ويلوح.

[4] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٠– ٤١. قوله: ''أراح الليل عازب همه''، أي كان همه عازبًا بالنهار، لأنه يتعلل نهاره بالنظر والشغل، فيقل همه، فإذا انفرد بحاله، ولم ير شيئًا يتعلل به؛ فيرد الليل عليه همه، كما يريح العازب ماشيته إلى أهله... وقوله: ''تضاعف فيه الحزن''، أي تكرر وصار ضعفًا فوق ضعف.

[5] مع اعتبار توضيحنا للموقف العام من رفض كلمة 'الغرض'، من قبل.

[6] إبراهيم عبد الرحمن محمد، ''من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى دراسة نصية،'' ص٢٦. وانظر خالد الزواوي، **تطور الصورة في الشعر الجاهلي** (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، د. ت)، ص٩٢.

[7] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٧٢.

[8] ومن أمثلة ذلك قول صريع الغواني (ت٢٠٤هـ) في حديثه عن العاذلة في 'النسيب' وليس في 'رعي النجوم'، حيث تأثر صريع الغواني بصيغة 'كليني لهم' من خلال قوله 'كليني إلى هم' في البيت الثالث من 'النسيب'، كما تكرر في 'النسيب' نفسه معنى الفعل 'كليني'؛ أي 'دعيني'، حيث يقول (من الطويل):

١. سَرَت بِمَلامٍ حينَ هَوَّمَ عُذَّلي ... مَلامَةَ لا قالٍ وَلا مُتَبَدِّلِ

٢. رَأَت رَجُلاً خاضَ الغِنى ثُمَّ أَعقَبَت ... حَوادِثُ تُفني عِفَّةَ المُتَجَمِّلِ

٣. كليني إِلى هَمٍّ كَفى العَذلَ أَهلُهُ ... قَرينَةِ عَزمٍ بِالهُمومِ مُوَكَّلِ

٤. يُصيبُ أَخو العَجزِ الغِنى وَهُوَ وادِعٌ ... وَيُخطِئُ جُهدَ القُلَّبِ المُتَحَيِّلِ

٥. دَعيني أَقِف عَزمي مَعَ العُدمِ قانِعاً ... وَوَجهي جَديدُ الصَونِ لَم يَتَبَذَّلِ

مسلم بن الوليد الأنصاري (صريع الغواني)، **ديوانه**، تحقيق سامي الدهان، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت) ص٢٤–٢٥. [١) يقول: سرت إليّ عاذلتي بملام؛ أي تلومني على ترك الانتقال في طلب الرزق، لامتني 'حين هوّم عذالي': أي رقدوا. و'التهوّم': النوم في حين الليل. وعذّل: جمع عاذلة. ملامة لا قال: أي لامتني ملامة إشفاق وحرص عليّ، لا ملامة 'قال': وهو المتبغض، ولا ملامة 'متبدل': وهو الذي يتبدل بصديقه غيره. يريد أن العاذلة لم تلمه عن بغض فيه، ولا أمارة تبدل منه بغيره. ٢) خاض الغنى: دخل الغنى وتوسطه. ثم أعقبت: أي جاءت أخرًا

بحوادث: يعني من أمور الدهر وشدائده. عفة المتجمل: أي تغلب على عفاف المتجمل. والعفاف: الترك لاجتناب السؤال ها هنا، وفي غير هذا الموضع 'العفاف': ترك إتيان الإثم. ٣) كليني: دعيني إلى هم، والهم ها هنا، الهمة: وهي الإرادة لطلب ما يعينه من أموره [إن هذا المعنى الذي ذكره الشارح ينطوي على مدى وعيه لما يرمي إليه الشاعر، والذي يتماشى مع موقف النابغة الذي يحتاج مثل تلك الهمة في محاولة النجاة بحياته]. كفى العذل أهله: أي هذا الهم يبعثني على طلب ما يعنيني فلا أحتاج معه إلى عاذل. كفى العذل أهله: كفى العذل أهل العذل. قرينة عزم: أي هذا الهم هو قرين عزم، وذلك العزم موكل بالهموم: أي بتفريق الهموم وإذهابها. الهموم: الغموم. ٤) وادع: قار. يخطئ جهد القلب: أي ربما جاء الغني إلى العاجز فكثر عنده، وربما شذ عن القلب المتحيل. القلّب: الحسن التقلب في أمره. المتحيل: المحتال. ٥) مع العُدم: مع الفقر، قانعًا بالقليل. وجهي جديد: مصون. لم يتبذل: بالسؤال. يريد دعيني أقف ماء وجهي عن سؤال وأقنع بما رزقني الله. أقف عزمي: أديم عزمي وأبقيه فيما أنا بسبيله من الأخذ في ترك السؤال.]

ومن الضروري في هذا المقام أن نوضح أن 'رعي النجوم' قد ظهر مع الحديث عن العاذلة في قصيدة 'الحطيئة' (والتي سنتناولها في الفصل الثاني). وبالتالي، يكون قد جمع صريع الغواني بين شيئين ظهرا في 'رعي النجوم' هما 'صيغة كليني لهم'، والحديث عن العاذلة، ولكن دون الحديث عن 'رعي النجوم' نفسه. كما أن كلمة 'موكل' التي ظهرت في البيت الثالث عند صريع الغواني، قد ظهرت عند حسان بن ثابت (كما سنرى في هذا الفصل)، بما تحمله تلك الكلمة من شعور بالالتزام، وخصوصًا أنه يشعر بالالتزام نحو تخطي همومه. مما يعني ظهور شيء ثالث من ملامح 'رعي النجوم' قد تأثر به صريع الغواني.

وكان الشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ) من الشعراء الذين تناولوا فعل الأمر كليني مقرونًا بالجار والمجرور في 'رعي النجوم'، ولكن حينما يأتي مع مكونات نسيبية أخرى، وليس مثل النابغة الذي يأتي به متصدرًا 'النسيب'، حيث يقول (من الطويل):

١٣. وَمَن لَم يَنَل أَطماعَهُ مِن حَبيبِهِ ... رَضي غَيرَ راضٍ بِالخَيالِ المُزاوِرِ

١٤. وَكُنتُ أَذودُ الدَمعَ إِلّا أَقَلَّهُ ... لِسُقيا حِمىً مِن بَعدِ بَينِكَ دائِرِ

١٥. وَإِنّيَ لا أَرضى إِذا ما تَحَمَّلَت ... إِلَيهِ مَرابيعُ السَحابِ المَواطِرِ

١٦. كليني إِلى لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ ... نُغازِلُ طَرفي عَن عُيونِ الجَآذِرِ

١٧. أَمُرُّ بِدارٍ مِنكِ مَشجوجَةِ الثَرى ... بِمَجرى نَسيمِ الآنِساتِ الغَرائِرِ

١٨. تَمُرُّ عَلَيها الريحُ وَهيَ كَأَنَّها ... تَلَفَّتُ في أَعطافِ تِلكَ المَقاصِرِ

محمد بن الحسين بن موسى (الشريف الرضي)، ديوانه، ضمن **الموسوعة الشعرية**.

[9] علي بن العباس بن جريح بن الرومي، **ديوانه**، تحقيق أحمد حسن بسج، ج١، ط٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢)، ص١٤٠.

[10] محمد عزام ، **النص الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١)، ص٢٩. ومن أجل التعمق في فهم هذا المصطلح يمكن الرجوع إلى:

– عبد الله الغذامي، **ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية**، ط٢ (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣)، ص١١٩.

– عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر**، ط٤ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص١٥.

عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص١١٠.

[11] ابن الرومي، **ديوانه**، ص١٤٠.

[12] صفوان بن إدريس التجيبي، **ديوانه**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.

[13] ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣)، ص١٦٨–١٦٩.

[14] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٠. وذلك في سياق المقارنة بين الشاعر الجاهلي في تناوله الحس الحزين في رعي النجوم الذي يأتي في النسيب، وبين الشاعر الأركادي الذي يتناول القصيدة الرعوية، حيث يقول في الصفحة نفسها: ''في حين أن فرجيل كان عليه أن يكتشف حرفيًّا الحس الحزين في القصيدة الرعوية المصفَّاه عن أركادياه، فإن شاعر النسيب وُهب كل الحزن بكل الكرم والحرية من خلال الذخيرة التي لا نهاية لها من هذه المادة، أي السماء،'' وهذا الكلام لا يخص مقدمة النابغة، فحسب، بل كل المقدمات التي تناولت 'رعي النجوم' والتي ذكرها ستيتكيفيتش.

[15] النابغة، **ديوانه**، ص٤٦. شيمة: طبيعة وخلق. يقول: لم يعط الله أحدًا من الناس مثل أخلاقهم، وحسن فعالهم. الحلام غير عوازب: أي عقولهم حاضرة غير بعيدة عنهم. والعازب: الذي يعزب بماشيته ، فلا يريحها؛ فضرب هذا مثلاً للأحلام، أي أحلامهم أبدًا حاضرة غير مفارقة لهم. والمعنى أنهم يجودون وأحلامهم لم يذهبها شكر ولا خامرها لأن الجود أكثر ما يكون من ذلك.

[16] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ع، ز، ب).

[17] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤١.

[18] النابغة الذبياني، ديوانه، ص٤٥. تورثن: يعني السيوف؛ أي ورثوها من آبائهم وأجدادهم. وحليمة بنت الحارث بن شمر.

[19] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٧. رقاق النعال: يريد أنهم ملوك ليسوا بأصحاب مشي ولا تعب فيطارقوا (طارق النعل؛ أي خصفها وخرزها) نعالهم. طيب حجزاتهم؛ أي أعفاء الفروج، يقال: فلان طيب الحُجْزة، وطيب معقد الإزار، إذا كان عفيف الفرج نقيًّا الدنس. والسباسب: عيد من أعياد النصارى.

[20] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٢. كتائب من غسان غير أشائب؛ أي جيوش من قومه غسان، لم يخالطهم غيرهم ولا احتاجوا إلى جيش من سواهم. والأشائب: الأخلاط، واحدها أشابة.

[21] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٨. يقول: حبوت بها غسان؛ أي القصيدة، إذ كنت لاحقًا بقومي، فكانوا أحق من أمدح وأولى بذلك. وقوله: إذ أعيت علي مذاهبي: يعني أنه كان هاربًا من النعمان، فضاقت عليه طرقه، وانسدت مسالكه؛ كأنه يريد أنه رآهم أهلا للمدح، وأحق به من غيرهم، في حال أمنه وخوفه.

[22] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٢. حلق فوقهم عصائب طير، يقول: إذا رأت النسور وغيرها من سباع الطير أهبتهم للقتال علمن أن ستكون ملحمة؛ فهي ترفرف فوق رؤسهم وتتبعهم. وقوله: تهتدي بعصائب؛ أي يتبع بعضها بعضًا؛ ويهتدي بعضها ببعض.

[23] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص ٤٣. جوانح، أي مائلات للوقوع على القتلى في المعركة. وقوله ''قد أيقن أن قبيله... أول غالب''، لما ذكر أن الطير مرتقبة للقتلى في الأبيات التي قبل هذا، لم يكن في لفظ الأبيات دليل على أن القتلى التي تقع عليها الطير من أعدائهم، بل يقتضي اللفظ أن تكون القتلى منهم، أو من عدوهم، فتبين في هذا البيت مراده، وأخرج اللفظ من الاشتراك.

[24] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٣. لهن عليهم عادة قد عرفنها؛ أي لهذه الطير عادة على هؤلاء القوم قد علمنها، وتلك العادة أن يظفروا بأعدائهم، فتقع الطير على لحومهم. وقوله: ''إذا عرص الخطى''، أي نصب وأعد للطعن. والخطى: الرماح؛ تُنسب إلى الخط، وهو موضع بالبحرين. والكواثب: جمع كاثبة، وهي منسج الفرس أمام القربوس (القربوس: كحلزونٍ للسَّرج).

[25] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٤. إذا استنزلوا عنهن للطعن: إذا اشتدت الحرب، وضاق الموضع في القتال عن الخيل، فتداعَوْا بالنزول عنها، نزلوا وأرقلوا إلى القتال، أي عدَوْا وأسرعوا. والمصاعب: جمع مُصْعَب، وهو الفحل الذي لم يمسسه حبل قط، وإنما يقتنى للفحلة فهو يركب رأسه ولا يرده شيء، فشبه القوم به في شدة إقدامهم على الأقران في الحرب.

[26] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤١. قوله: ''لئن كان للقبرين'' يعني: لئن كان هذا الذي أقسمت على فعله حسن ظن به لصاحبي القبرين؛ أي ابن هذين الرجلين اللذين في هذين القبرين، ليمضيَّن لأمره، وليلتمسن دار من حاربه. وصيداء: أرض بالشام. وجلق: بلد. وحارب اسم رجل وقيل موضع.

[27] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٣. خزرًا عيونها؛ أي تنظر بمآخير أعينها. وقوله: ''جلوس الشيوخ''، شبه النسور في ضخامتها وسكونها وما عليها من الريش بشيوخ عليهم أكسية. والمرانب: ثياب سود يقال لها المرنبانية، تشبه أثواب النسور، وقيل: أكسية من جلود الأرانب، وإنما خص الشيوخ لأنهم ألزم للأكسية، وأقل صبرًا على البرد، وأوقر مجالس من الشباب.

[28] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٦. تقد السلوقي؛ أي تقطع هذه السيوف الدروع وكل شيء، حتى تصير إلى الحجارة، فتوري فيها، أي تقدح النار، وهذا إفراط منه، وإنما قصد أن يخبر أنها سيوف مواضٍ في ضرائبها. والسلوقي: دروع منسوبة إلى مكان تُنسب إليه الدروع والكلاب. والصفاح: حجارة عراض. والمضاعف: الذي نُسج حلقتين حلقتين، وإنما خصه؛ لأنه أشد على السيوف. والحباحب: دويبة تضيء بالليل كالنار؛ فضربها مثلاً لما ينقدح من الحجارة، إذا قرعتها السيوف. وقيل: نار الحباحب هو أن تسير الإبل في الليل في الأرض ذات الحجارة،

فتصكها بأخفافها، فيقرع بعضها بعضًا، فتنقدح منها النار. وقال أبو عبيدة: وقوله: ''وتوقد بالصفاح'' يعني الخيل تضرب بحوافرها الحجارة فتقدح نارًا. وقال الأصمعي وغيره: إنما يعني السيوف لا الخيل.

[29] انظر ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (س، ل، ق).

[30] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٧. محلتهم؛ أي مسكنهم وموضع حلولهم. وذات الإله: يعني بيت المقدس وناحية الشام، وهي الأرض المقدسة ومنازل الأنبياءعليهم السلام. وقوله: ''فما يرجون غير العواقب''؛ أي لا يخافون ويتقون غير عواقب الدنيا وأحداثها، وكأنه وثق لهم بما عند الله؛ لما ذكرهم به من الدين القويم. والرجاء قد يستعمل في معنى الخوف. وقال الأصمعي: ''فما يرجون''؛ أي يطلبون إلا عواقب أمورهم، وحسن الجزاء عليها.وقوله: ''ذات الإله''، يريد أن بلادهم خير بلاد وأحبها إلى الله.

[31] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٧.

[32] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤١. قوله: ''ليست بذات عقارب''؛ أي ليس فيه مكروه، ولا يكدرها مَنٌ ولا أذى.

[33] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٢. وقوله: ''حلق فوقهم عصائب طير''، يقول: إذا رأت النسور وغيرها من سباع الطير أهبتهم للقتال علمن أن ستكون ملحمة؛ فهي ترفرف فوق رءوسهم وتتبعهم. وقوله: ''تهتدي بعصائب''، أي يتبع بعضها بعضًا، ويهتدي بعضها ببعض.

[34] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٣. من الضاريات: المتعودات؛ لكثرة مصاحبتها الجيش، والدوارب المتعودات أيضًا، يقال: درِب يَدْرَب، إذا اعتاد الشيء ولازمه.

[35] إن حدة الوعي بالقصيدة، حتى أنه يذكرها في شعره (كما سيظهر في نهاية تلك القصيدة) مع نسجها بطريقة دائرية، تنبئ بوجود 'وعي كتابي'، فـ''الكتابة تزيد من حدة الوعي.'' [أونج، **الشفاهية والكتابية**، ص٢٤٨.] ويمكن فهم هذا الكلام من خلال تعليق عز الدين على القصيدة الجاهلية، فيقول إنها: ''تجسد مثالاً عميق الدلالة على أن المجتمع الذي أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفاهية إلى ما يسمى بالمرحلة الكتابية.'' [عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص١٥.]

[36] النابغة الذبياني، **ديوانه**، ص٤٨. حبوت بها: أي بالقصيدة، إذا كنت لا حقا بقومي،فكانوا أحق مَن أمدح وأوْلى بذلك. إذ أعيت عليَّ مذاهبي: يعني أنه كان هاربًا من النعمان، فضاقت عليه طرقه، وانسدت مسالكه؛ كأنه يريد أنه رآهم أهلاً للمدح، وأحق به من غيرهم، في حال أمنه وخوفه.

[37] انظر حسن البنا عز الدين، **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: 'ذو الرمة نموذجًا'** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١)، ص٨٣.

[38] من أجل التعمق في فكرة التكرار وما تحمله من دلالات 'شفاهية' يمكن الرجوع إلى:

– أونج، **الشفاهية والكتابية**، ص٣٢.

– جيمز مونرو، **النظم الشفوي في العصر الجاهلي**، ترجمة فضل بن عمار العماري (الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ١٩٨٧) ص٣٦.

[39] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. الخمان من أرض الثنية من دمشق. وهوادي النجوم أوائلها. وتصوُّبُها: غروبها.

[40] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. تترى: تتابع في أناة، فشبهها في إبطائها لطول الليل عليه بإبل زواحف معيية. غوائر: جمع غائر من غار النجم إذا غاب.

[41] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٨. ويروى بالعبلاء وهو الجبل الأبيض والهضبة البيضاء.

[42] حسان بن ثابت ، **ديوانه**، ص١٤٩. المغرب: الشديد البياض.

[43] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٩. السقب: القرب. تراخت بها النوى: طال بعادها. يقال في هذا البيت والذي يليه إذا بعدت عنك تشوقت إليه، وإن قربت منك لا تستطيع أن تقربها لأنه لايمكنك ذلك.

[44] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٩. انبت: انقطع.

[45] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٩. تصديه له: تعرضه له وإرادته إياه.

[46] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٩. التصحب: التمنع، وأصله مأخوذ من الصحبة.

[47] حسان بن ثابت، **ديوانه**، ص١٤٩. يعني بالجار نفسه، يقول: لا أراني أطاع ولا أعتب عند العتب عليها.

[48] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٢.

[49] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٨.

[50] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٣.

[51] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٣.

[52] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٢٩.

[53] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٣٤.

[54] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٣٥.

[55] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص١٧.

[56] انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول**، **مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٨٩.

[57] ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت''، ص١٨٦.

[58] وللتوسع في تلك الفكرة يمكن الاطلاع على: ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' ص١٢٥.

ومن أجل تأكيد فكرة 'التجنب' في الغزل الأموي يمكن الاطلاع على قصيدة سليمان بن أبي دباكل الخزاعي التي يقول في مطلعها (والتي استعانت بها ياكوبي [انظر ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' ص١٢٣.]):

يـــا بَيـــتَ خَنْـــساء الّـــذي أتجَنَـــبُ ذهَـــبَ الزّمـــان وحبُّهـــا لا يَـــذْهبُ

البغدادي، **خزانة الأدب**، ص٥٢– ٥٣. فظهر الفعل 'أتجنب'.

وقد تأثر بها الأحوص الأنصاري بعد ذلك بتلك القصيدة، فقال قصيدته التي تبدأ بقوله (من الكامل):

يـــا بَيْـــتَ عاتِكَـــةَ الـــذي أتعـــزّلُ حـــذر العِـــدى وبـــه الفُـــؤادُ موكّـــلُ

الأحوص الأنصاري، **ديوانه**، تحقيق عادل سليمان جمال، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠)، ص٢٠٧. حيث تناول الفعل 'أتعزل'.

ويقول أيضًا:

٥. بـأَرضٍ نـأى عَنهـا الـصَديقُ وَغـالَني بِهـا مَنـزِلٌ عَـن طيَّـةِ الحـيِّ أَجنَـبُ

الأحوص، **ديوانه**، ص٩٣. حيث تناول الفعل 'أجنب'.

ويقول أيضًا:

١٤. فـإنْ زُرْتُ لَيْلَـى بعـدَ طـولِ تَجَنُّـبٍ تَـأَبَّضَ مَنْقُـوصُ اليَـدَيْنِ غَيُـورُ

الأحوص، **ديوانه**، ص١٥٦. حيث تناول المصدر 'تجنُّب'.

وفي ذلك أيضًا يقول يزيد بن مفرغ الحميري، ولكن هذه المرة حبيبته هي من تطلب أن يتجنبها:

٣. وَقالَـت: تَجنَّبنـا وَلا تَقرَبنَّنـا فَكَيـفَ، وَأَنـتُم حـاجَتي، أَتجَنَّـبُ؟

يزيد بن مفرغ الحميري، **ديوانه**، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٢ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢)، ص٥٤. حيث تناول الفعل 'أتجنب'.

[59] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧. المرتفق: الذي يتوسد مرفقه. العميد: العاشق الولهان. أثبتته الجراح وأثبته السقم: لم يقدر على الحراك. المعنى: يقول: نام كل من خلا قلبه من القلق والهم، أما أنا فبت ليلي ساهرًا لا أنام، أراقب الكواكب متوسدًا مرفقي، وقد أنهكني الغرام.

[60] من أجل التوسع في ذلك:

– انظر عناد إسماعيل، **القصيدة العربية: أصلها، وخصائصها، وتطورها في نهاية الحقبة الأموية**،

Inad Isamil, *THE ARABIC QASIDA: Its Origin, Characteristics, And Development to the End of the Umayyad Period* (Baghdad: Al- Zahra' Press, 1978), p280-281.

– انظر محمد سامي الدهان، **الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية**، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٣٦–٣٧.

– انظر سراج الدين محمد، **الغزل في الشعر العربي** (بيروت: دار الراتب الجامعية، د. ت)، ص١٩–٢٠.

[61] قيس بن الملوح، **ديوانه**، رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبد الغني (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩)، ص١١٣.

[62] الملوح، **ديوانه**، ص١١٤.

[63] الملوح، **ديوانه**، ص٣٨.

[64] الملوح، **ديوانه**، ص٣٨. ومن اللافت للنظر أن فكرة اللوم التي سيطرت على مبتدأ القصيدة متمثلة في الفعل 'لامني' قد تكررت في الحديث عن 'رعاة النجوم' متمثلة في الفعل 'يلومون'.

[65] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧. سها إليه يسهو: نظر ساكن الطرف، والسهو: السكون. بانت: بعدت. المعنى: وبقيت ساكنًا قد تكاثرت عليّ الهموم، وعادني الداء. وقد سلبت حبيبتي قلبي، وأمسى عندها سجينًا لا سبيل لاسترداده.

[66] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧. وجد به: أحبه. المعنى: ليتها تعلقت بحبي كما تعلقت أنا بحبها فيجمع الود بيننا.

[67] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٧. الوامق: المحب. الرهق: الوطر. المعنى: لا شيء يشفي غليل النفس إلا اللقاء بها.

[68] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٨. مغزل: أم غزال صغير. خذلت: تخلت عن صواحبها وانفردت. المعنى: صادت قلبي بعينين فاترتين، كأنهما عينا غزالة خذلت تنظر في حنان وحبّ إلى ولدها الصغير وقد لصق بالأرض.

[69] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٨. الأدماء: الغزالة التي شاب لونها البياض وقد استعارها للحبيبة. الأراك: شجر ذكي الطعم تستعمل عيدانه سواكًا للأسنان. المرد: الأراك. المعنى: ويتابع قوله أيضًا: وبجيد طويل كجيد الغزالة حين نمده في هدوء واطمئنان بين أشجار الأراك لتتناول ثماره وأوراقه.

[70] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٨. زهراء: شقراء بيضاء مشرقة. دارين: ثغر في البحرين. المعنى: تشبه المحبوبة درة زهراء، قد أخرجها غوّاصها من ثغر (دارين) متحديًّا في سبيل الحصول عليها خطر الغرق والموت.

[71] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٨. طرّ شرابه: نبت وبرز وصار شابًا. تسعسع: شاخ وهرم. خفق: لم يصل إلى هدفه. المعنى: ويرحل خيال الأعشى وراء الدرة الغواص، ويتصور ما لقي من عناء ومصاعب، فيقول: مضى يرعاها سنين عديدة بعد أن برز شاربه، حتى شاخ وهرم، وارتعشت رجلاه.

[72] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٨. الرغب: المرغوب. المعنى: يصور طموح الغواص قائلاً: لا يتردد في الإقدام والكفاح. المرير في سبيل الحصول عليها ولكنه لم يفلح.

[73] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. مرد: عتا وتجبر، والمارد: المرتفع. تنوق في الأمر: بالغ في جوده. الترق: شبيه بالدرج. المعنى: يحرس هذه الدرة جن مارد عظيم، ويبالغ في الحفاظ عليها، حيث جعل من دونها درجًا منيعًا.

[74] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. يطيف بها: يدور حولها في حراسته لها. السرى: سير الليل. المعنى: يكمل معنى البيت السابق، فيقول: وابتدأ يدور من حولها، ولا تغفل عنها عينه لئلا تمدّ إليها يد الصائدين والطامعين بها.

[75] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. اليم: البحر. المعنى: احترق الغواص الذي يراقب اللؤلؤة ويحرص عليها؛ وقد رأت نفسه أن تتحدى البحر أو تهلك دو ن أمنيتها.

[76] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. الأذي: الموج. المعنى: غير أن البحر المتلاطم الأمواج قاهر وغلاب، والصيد فيه بعيد المنال، من طلبه علقته حبال المنية.

[77] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. من نالها: أي الدرة. أنفا: مسرورًا. المعنى: ومن ظفر بها نال عز الخلد الذي لا ينقطع، فأضحى ناعمًا مسرورًا مطمئنًا.

[78] الأعشى، **ديوانه**، ص٢١٩. الحين: الهلاك. الحرق: النار. يعود الشاعر إلى رشده، ويسيتيقظ من حلمه الطويل، فيثوب إلى نفسه ليقول: تلك هي صاحبتك. كلفتك نفسك السعي وراءها، تتعلل بالآمال والأماني، وما تعلقت إلا الهلاك والنار.

[79] الطائي، **ديوانه**، ص١٦. السهود: السهر. تبين: ترى.

[80] الطائي، **ديوانه**، ص١٦. الفواضل: العطايا.

[81] الطائي، **ديوانه**، ص١٧. الجناح: الذنب.

[82] الطائي، **ديوانه**، ص١٧. تبري الجدود: تفني الحظوظ.

الفصل الثالث

رعي النجوم في الرثاء

إن أغرب ما نلقاه في 'رعي النجوم' أنه ينفصل في بعض الأحيان عن النسيب، الذي يأتي بالضرورة في بداية القصيدة، ويلحق بالرثاء، الذي يأتي إما في نهاية القصيدة التقليدية، أو يشكل قصيدته الخاصة، ليكون [رعي النجوم] جزءًا منه. وبالتالي، ثمة سؤال يطرح نفسه عن مدى علاقة الرثاء بالنسيب، وخصوصًا فيما يتعلق بـ'رعي النجوم'. فلماذا ظهر 'رعي النجوم' (وهو مكون نسيبي) في 'الرثاء'؟ لعل الإجابة تكمن في الرثائية الأكيدة التي يحملها 'النسيب'، والتي تتفق موضوعاتيًّا مع 'الرثاء'. وسوف يظهر ذلك من خلال تحليل كل القصائد التي استخدمت 'رعي النجوم' في 'الرثاء'، وهي ست قصائد: ثلاث قصائد لمهلهل بن ربيعة، وقصيدتان للخنساء، وواحدة لأعشى باهلة. والفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا الفصل، هو ملاحظة أن 'رعي النجوم' يأتي ضمن قصيدة الرثاء، وفي الوقت نفسه نلاحظ اتجاهًا يرفض ذكر 'النسيب' ضمن تلك القصيدة.

وما يزيد الأمر غرابة في هذا الرعي، أنه قد تكرر بهذا الشكل (أن يكون ضمن الرثاء) أكثر من مرة عند الشاعر الواحد، مثل ما جاء في شعر مهلهل بن ربيعة، والخنساء، ولم يتكرر 'رعي النجوم' عمومًا، عند شاعرٍ واحد إلا الأعشى، الذي تناوله مرةً متصدرًا النسيب، ومرةً مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة (كما سنرى في الفصل الرابع).

وقد ظهر اتفاقٌ غريب بين القصائد، حيث ساد حرف الروي 'الراء' في خمس قصائد، كما سيظهر لاحقًا، ولم يظهر حرفٌ غيره سوى حرف الروي

'اللام' في قصيدةٍ للمهلهل. كما ساد استخدام فعل المراقبة في كل القصائد إلا في قصيدةٍ للخنساء، حيث تناولت الفعل 'أرعى'. وذلك في حين تكرر أن يراقب الشاعر نجمًا واحداً فقط، أو مجموعة واحدة من النجوم.

وسوف يُرتب تحليل قصائد هذا الجزء حسب تكرارها عند كل شاعرٍ؛ ومن ثم كان في البداية تحليل قصائد مهلهل بن ربيعة، ثم قصيدتي الخنساء، ثم قصيدة أعشى باهلة.

يتناول مهلهل بن ربيعة 'رعي النجوم' في 'قصيدة الرثاء' من خلال عدة سمات أسلوبية، تتماشى مع السياق الرثائي الذي تتجه إليه القصيدة، فثمة سمات أسلوبية قد تغيرت دلالتها في 'الرثاء'، وتحولت من أدوات 'نسيب' إلى أدوات 'رثاء'، مثل الوقوف على الأطلال، وبكاء الديار، ووصف المرأة ووصف الخمر، وتعد تلك السمات الأسلوبية من المكونات الأساسية الخاصة بـ'النسيب الجاهلي'. ويغلب هذا على قصائد المهلهل الثلاث، حيث يُظهر الشاعر موقفه من الابتداء بـ'النسيب' في 'الرثاء'، حيث يجد أن الابتداء بمثل تلك المكونات النسيبية لا تتماشي مع الخطب الجلل الذي يواجهه في 'الرثاء' ومحاولة الأخذ بالثأر. ولم يكن 'رعي النجوم' بعيدًا عن التغير في سياق 'الرثاء'، حيث ظهر في 'الرثاء' بدلالة مزدوجة تحمل سمات من طبيعته النسيبية (والتي تهتم بالبيات طول الليل في مراقبة النجوم وتمني غيابها، وذلك في إطار من الهم والحزن، على أمل طلوع الفجر/ النهار)، وذلك بجانب سمات جديدة استطاع من خلالها التفاعل مع السياق 'الرثائي'. ومن أبرز تلك السمات ظهور فكرة 'البكاء'، وتناول أسماء بعض النجوم التي تلعب دورًا في إكمال الرثاء، مثل نجوم الجوزاء والتي لم تظهر في 'رعي النجوم' حينما يكون متصدرًا النسيب، أو حينما يكون مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة. وبذلك نكون قد قمنا بإجمال الأفكار الأساسية التي

ظهرت في قصائد المهلهل، وسوف نحاول تحليل القصائد من خلال النظر إليها باعتبارها كلاً، حيث تشترك جميعها في إظهار السمات الأسلوبية التي وضحناها آنفًا. وذلك من خلال أن نحلل قصيدة المهلهل الأكثر اقترابًا من الفكرة من خلال القصيدتين الباقيتين، فهو يقول (من الوافر):

١. أَهــاجَ قَــذاءَ عَينِــيَ الإِدِّكــارُ هُــدُوًّا فَالــدُموعُ لَهــا اِنحِــدارُ[١]

٢. وَصــارَ اللَيــلُ مُــشتَمِلاً عَلَينــا كَــأَنَّ اللَيــلَ لَــيسَ لَــهُ نَهــارُ[٢]

٣. وَبــتُّ أُراقِــبُ الجَــوزاءَ حَتّــى تَقــارَبَ مِــن أَوائِلِهــا اِنحِــدارُ[٣]

٤. أُصَــرِّفُ مُقلَتَــيَّ في إِثــرِ قَــومٍ تَبايَنَــتِ الــبِلادُ بِهِــم فَغــاروا[٤]

٥. وَأَبكــي وَالنُجــومُ مُطَلِّعــاتٌ كَــأَن لَــم تَحوِهــا عَنّــي البِحــارُ[٥]

٦. عَلــى مَــن لَــو نُعيــتُ وَكــانَ حَيًّــا لَقــادَ الخَيــلَ يَحجُبُهــا الغُبــارُ[٦]

يبدأ المهلهل قصيدته بالبكاء الذي ينحدر بشدة، في ليلٍ طويلٍ، حتى خُيّل إليه أنه ليلٌ بلا صبحٍ. وفكرة الليل الطويل فكرة أساسية في 'رعي النجوم' الذي يأتي في النسيب، ثم يظهر 'رعي النجوم' من البيت الثالث، حيث يبيت الشاعر مستغرقًا ليله في مراقبة النجوم حتى اقتراب غيابها. وفي الوقت نفسه، يرى في غياب تلك النجوم غياب القوم الذين ذهبوا، في صورةٍ تجعل من غياب هذه النجوم رمزًا لغياب هؤلاء القوم، مستخدمًا لغياب القوم الفعل نفسه المستخدم لغياب النجوم، 'غاروا'، ذلك الغياب الذي جعله يبكي بالبيت الخامس. هذه الحالة المسيطرة من البكاء سوف تظهر في 'الشيب والشباب' في مقدمة جران العود النميري في الفصل الرابع، حيث ركّزت بشكلٍ أساسي على فكرة البكاء. تلك الفكرة التي قلّ ذكرها في 'رعي النجوم' عمومًا، ولكنها هنا كانت سمةً أساسية، كما أنها السمة الأساس في 'الرثاء'، حيث يركز أكثر ما يركز على البكاء. فالبكاء ومعاناة الليل الطويل نتيجة 'الرثاء' وليس 'النسيب'، حتى أنه قال:

''وأبكي والنجوم مطلعات... على من لو نعيت وكان حيًا''

مع ملاحظة أن الشاعر لم يُظهر أنه يعي بوجود أي شخصٍ آخر معه في 'رعي النجوم'، حتى الأصحاب لم يظهر لهم أي وجود، مما يؤكد أن 'رعي النجوم' في هذا 'الرثاء' هو نفسه الذي يأتي في 'النسيب'، ولكن مع استخدام مفردات جديدة تفعّل من دوره في 'الرثاء'. يلاحظ هنا أن النجوم في البيت الخامس تبدو للشاعر طالعة على الرغم من غيابها الفعلي وراء البحار في مقابل القوم الذين غاروا/ غابوا بتباين البلاد بهم. وهنا يصبح البكاء هو الذي يستحضر الغائبين من رجال ونجوم في الوقت نفسه.

وقد ظهر في 'رعي النجوم' أداةً جديدة تتفاعل مع سياق رثاء فرسان الحروب، الذي تحدث عنه المهلهل في باقي القصيدة، وذلك مع التركيز على كليب أخيه. وقد تمثلت تلك الأداة في مراقبته مجموعة نجوم 'الجوزاء' على وجه التحديد، وقد تكرر ذكر الجوزاء في قصيدة أخرى للمهلهل يقول فيها (من الطويل):

١. أَلَيلَتَنا بِذي حُسُمٍ أَنيري ... إِذا أَنتِ اِنقَضَيتِ فَلا تَحوري[٧]

٢. فَإِن يَكُ بِالذَنائِبِ طالَ لَيلي ... فَقَد أَبكي مِنَ اللَيلِ القَصيرِ[٨]

٣. وَأَنقَذَني بَياضُ الصُبحِ مِنها ... لَقَد أُنقِذتُ مِن شَرٍّ كَبيرِ[٩]

٤. كَأَنَّ كَواكِبَ الجَوزاءِ عُودٌ ... مُعَطَّفَةٌ عَلى رَبعٍ كَسيرِ[١٠]

٥. كَأَنَّ الفَرقَدَينِ يَدا بَغيضٍ ... أَلَحَّ عَلى إِفاضَتِهِ قَميري[١١]

إن 'الجوزاء' بما تحمله من دلالة أسطورية، ''من أبرز الكوكبات وألمعها في السماء، خلال ليالي الشتاء... ويقال لها الجبار.. بحيث إنك لو جمعت بين نجوم هذه المجموعة الضخمة بخطوط وهمية، لتمثل لك فارس جبار عملاق، ممتشق الحسام، فيه نجوم أربعة لامعة جدًا، تشكل شبه مستطيل كبير، هي زوايا

الجوزاء. وفي داخله ثلاثة أخر في خط مستقيم، تحدد نطاق هذا الجبار، أو حزامه. وتخيلوا له قدمين، ومرفقين ويدين.''[١٢] وبعد هذا العرض لتلك الخلفية الثقافية التي كانت سائدة حول نجوم 'الجوزاء' في العصر الجاهلي، يظهر أن الشاعر قد تعمَّد تلك النجوم بالذات باعتبارها رمزًا للفرسان الجبارين الذين قد قتلوا في الحرب، وخلّفوا وراءهم البكاء والعويل عليهم ورثاءهم.

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن المهلهل في نهاية القصيدة يُلمّح بعدم اهتمامه بـ'النسيب' الذي قد تمثل عنده في الوقوف على الديار 'الأطلال' و'وصف المرأة'، ومعاقرة الخمر 'وصف الخمر'، فهو يعي بوجود 'النسيب' باعتباره تقليدًا شعريًا ولكن يرفضه، حيث يقول:

٢٨. خُذِ العَهدَ الأَكيدَ عَلَيَّ عُمري ... بتَركي كُلَّ ما حَوَتِ الديارُ[١٣]

٢٩. وَهَجري الغانياتِ وَشُربَ كَأسٍ ... وَلُبسي جُبَّةً لا تُستَعارُ[١٤]

٣٠. وَلَستُ بِخالِعٍ دِرعي وَسَيفي ... إِلى أَن يَخلَعَ اللَيلَ النَهارُ[١٥]

٣١. وَإِلا أَن تَبيدَ سَراةُ بَكرٍ ... فَلا يَبقى لَها أَبَداً أَثارُ[١٦]

إذا فهمنا الكلام على المستوى السطحي لتبين أن الشاعر لن يتعرض للهو مع الغانيات وشرب الخمر، ولبس الملابس الأنيقة (التي لن يلبسها أحد غيره)، وذلك لأنه مهموم برثاء القتلى. ولكنه حينما يقول:

''خذ العهد الأكيد على عمري بتركي كل ما حوت الديار''

فإنه في هذه الحالة يشير إلى النسيب عمومًا، الذي إذا تناول الديار فإنه تناول معها ذكرى أيامه الجميلة مع الأحباب، وقد يتطرق الأمر إلى التغزل فيهم، فإن ''ذكر الديار أو الأطلال الدارسة جزء من الغزل وسبب من أسباب وجوده،''[١٧] والدار من ''الأثر الباقي للنسيب.''[١٨] وبالتالي، يرفض المهلهل النسيب، فإن كان الحديث عن الأحبة لحظة الوقوف على الأطلال، يساعد

الشاعر على تجاوز الحزن الذي غرق فيه، فإن المهلهل، هنا، يبحث عن حلٍ جذري يتمثل في الدرع والسيف، فلن يتجاوز أحزانه إلا بأخذ الثأر. وهذا المفهوم الذي يحاول أن يتسم بالمنطقية في مواجهة الموقف الشعري، قد فسره البيت السابع، حيث يقول:

٧. دَعَوتُكَ يا كُلَيبُ فَلَم تُجِبني وَكَيفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ

وقد تكرر رفض النسيب في قصيدة رثائية أخرى للمهلهل، حيث يزجر البكاء على الأطلال، في قصيدته التي يقول فيها (من الخفيف):

١. باتَ لَيلي بِالأَنعَمَينِ طَويلا أَرقُبُ النَجمَ ساهِراً لَن يَزولا[١٩]

٢. كَيفَ أُمدِ وَلا يَزالُ قَتيلٌ مِن بَني وائِلٍ يُنادي قَتيلا[٢٠]

٣. أَزجُرُ العَينَ أَن تُبَكّي الطُلولا إِنَّ في الصَدرِ مِن كُلَيبٍ غَليلا[٢١]

٤. إِنَّ في الصَدرِ حاجَةً لَن تُقَضّى ما دَعا في الغُضونِ داعٍ هَديلا[٢٢]

لقد رفض المهلهل البكاء على الطلول في البيت الثالث، ثم أكد هذا الرفض في القصيدة نفسها في البيت السابع، حيث يقول:

٧. كَيفَ يَبكي الطُلولَ مَن هُوَ رَهنٌ بِطِعانِ الأَنامِ جيلاً فَجيلا

وقد جاء رفض الشاعر 'النسيب' من باب اصطدام ذلك 'النسيب' بكآبته الرثائية مع 'الرثاء' بدوافعه الثأرية،[٢٣] فالهم أكبر من مجرد كآبة. والمتأمل فيما قيل عن المهلهل يلاحظ أنه قد عكف في صباه على اللهو والتشبيب بالنساء، ولما قتل جساس بن مرة كليبًا ثار المهلهل فانقطع عن الشراب واللهو، وعزم على أن يثأر لأخيه.[٢٤] وبالتالي، يكون زجر المهلهل 'النسيب' هو من باب زجر كل ما كان يفعله قبل حدوث فاجعته في مقتل كليب.

إن التحيز إلى فكرة الأخذ بالثأر قد تم التعبير عنها من خلال الليل والنهار، في نهاية القصيدة حيث يقول:

٣٠. وَلَستُ بِخالِعٍ دِرعي وَسَيفي إِلى أَن يَخلَعَ اللَيلَ النَهارُ

ويحيلنا ذكر الليل والنهار هنا إلى الليل الذي ليس له نهار، في بداية القصيدة، حيث 'رعي النجوم'، فيقول:

٢. وَصارَ اللَيلُ مُشتَمِلاً عَلَينا كَأَنَّ اللَيلَ لَيسَ لَهُ نَهارُ

إن سيطرة فكرة طول الليل واليأس من طلوع الصباح، قد قوبلت بوعي أكيد بأن هذا الليل لن ينجلي إلا بعد أن تبيد سراة بكر فلا يبقى لها أبداً أثار. مما يلمّح برمزية الصبح الذي يأمله الشاعر في 'رعي النجوم' ، وأن 'رعي النجوم' كان له دور في إكمال الرثاء وبنفس ملامحه النسيبية، فذلك الصبح هو صبح الانتصار على من قتل كليبًا والفرسان أمثاله. كما تمثل العزيمة على محو تلك الآثار امتدادًا لفكرة رفض 'بكاء الطلول'، فإذا لم يكن هناك آثار للديار/ 'الأطلال' فإن هذا يلغي أن يكون هناك بكاء 'الأطلال'. إن رفض الشاعر مثل هذا البكاء، الذي يُعد سمة أساسية في نسيب القصيدة الجاهلية، قد قوبل بتأكيد بكاء آخر يتمثل في بكاء الشاعر أخاه كليبًا، في كل القصائد. فالفكرة الأساسية التي يدور حولها الرثاء هو البكاء على القتيل وليس البكاء على الأطلال. ذلك البكاء قد ظهر في أبيات 'رعي النجوم'، وخصوصًا في قوله:

''وأبكي والنجوم مطلعات''

''أهاج قذاء عيني.. فالدموع لها انحدار''

''فَقَد أَبكي مِنَ اللَيلِ القَصيرِ''

وبالتالي، يكون قد تحولت فكرة بكاء الأطلال في الرثاء إلى بكاء القتيل، وأصبحت سمة أساسية فيه بعد أن كانت سمة أسلوبية يركز عليها 'الأطلال' في 'النسيب'.

ولم تكن فكرة البكاء هي الوحيدة التي تغيرت في رثاء المهلهل، حيث كان لفكرة الرحيل دور جديد في الرثاء، بعد أن كانت قسمًا من أقسام القصيدة الجاهلية له ملامحه التي وضحناها أثناء الحديث عن 'رعي النجوم' حينما يكون متصدرًا النسيب (الفصل الثاني)، وكيف أن كلمة ناقة لا تذكر في 'الرحيل'[٢٥]، تلك الناقة التي يسافر من خلالها ناشدًا التغلب على همومه وإيجاد حل لها، ولكن الرحيل في الرثاء قد تناول كلمة ناقة صراحة في قوله:

٢٠. سَأَلتُ الحَيَّ أَينَ دَفَنتُموهُ فَقالوا لي بِسَفحِ الحَيِّ دارُ

٢١. فَسِرتُ إِلَيهِ مِن بَلَدي حَثيثًا وَطارَ النَومُ وَامتَنَعَ القَرارُ

٢٢. وَحادَت ناقَتي عَن ظِلِّ قَبرٍ ثَوى فيهِ المَكارِمُ وَالفَخارُ

فلم يكن الرحيل هنا من أجل إمضاء هموم الشاعر وإنما كان من أجل البحث عن مقبرة المقتول الذي يرثيه. وبالتالي، يكون قد ساهم الرحيل في إكمال صورة الرثاء ولكن بأسلوب يتفاعل مع الرثاء نفسه.

لقد رفض المهلهل بن ربيعة 'النسيب'، ولكنه لم يرفض 'رعي النجوم' الذي تناوله بنفس ملامحه التي يظهر بها في النسيب، حيث تكرر فعل المبيت في قوله:

''بات ليلي بالأنعمين طويلا، أرقب النجم''

''وبت أراقب الجوزاء''

كما ظهرت أفعال المراقبة، 'أرقب'، 'أراقب'. وذلك مع معاناة طول الليل التي تظهر في الأبيات السابقة، فيجعل الليل مشتملا عليه، ولكن هذه المرة قد خالف ملمحًا سائدًا في 'رعي النجوم' الذي يأتي في 'النسيب'، حيث ظهر ضمير الجمع 'نا' في قوله:

''وصار الليل مشتملا علينا''

وذلك ما يتناسب مع محاولة تحويل فكرة الأخذ بالثأر المسيطرة على الرثاء إلى هم جمعي، يحاول فيه الشاعر أن يشحذ الشعور القبلي لقبيلته 'وائل' في اتجاه مواجهة قبيلة 'بكر' التي قتلت أخاه، فهو يقول في قصيدة له:

٢. كَيفَ أُمدِ وَلا يَزالُ قَتيلٌ مِن بَني وائِلٍ يُنادي قَتيلا[٢٦]

ويعد ذلك من السمات الأسلوبية الجديدة التي ظهرت في 'رعي النجوم' نتيجة انتقاله في 'الرثاء'، وإن كان قد حافظ على كثير من ملامحه النسيبية، والتي ظهرت أيضًا في تكرار تركيب لغوي، قد ظهر في 'رعي النجوم' حينما يكون متصدرًا النسيب، حيث تكرر قوله:

''بات ليلي بالأنعمين''

''فإن يك بالذنائب طال ليلي''

''أليلتنا بذي حسم''

ففي هذا التركيب نلاحظ أن ذكر المكان الذي بات الشاعر ليله فيه، قد ظهر في قول حسان بن ثابت الذي اهتم برسم صورة لـ'رعي النجوم' بالذات، حيث قال، كما مر في تحليل قصيدته:

''تطاول بالخمان ليلي''

ومن الأشياء الجديدة التي ظهرت في 'رعي النجوم' أن يتناول الشاعر نجمًا واحدً فيرقبه فيقول:

''أرقب النجم''

وبالتالي، فإن اهتمام المهلهل بأخيه كليب على وجه التحديد، قد قابله من بداية القصيدة اهتمامه بنجمٍ واحد فقط، وأصبح الحال أن هذه السماء بكل ما فيها من نجوم ليست إلا نجمًا واحدًا، وكل الناس من حوله قد تحوّلوا إلى فردٍ واحد هو كليب.

ومن السمات الأسلوبية الجديدة في 'رعي النجوم' أن يأتي في نهاية القصيدة بجانب ظهوره في أولها، فبعد أن تناول 'رعي النجوم' في قصيدته التي تبدأ بـ'أليلتنا بذي حسم أنيري...'، فإنه يظهر في آخر القصيدة، حيث يقول:

٣٤. كَأَنَّ الجَديَ جَديَ بَناتِ نَعشٍ يَكُبُّ عَلى اليَدَينِ بِمُستَديرِ[٢٧]

٣٥. وَتَخبو الشُعرَيانِ إِلى سُهَيلٍ يَلوحُ كَقُمَّةِ الجَبَلِ الكَبيرِ[٢٨]

٣٦. وَكانوا قَومَنا فَبَغَوا عَلَينا فَقَد لَقاهُمُ لَفَحُ السَعيرِ[٢٩]

٣٧. تَظَلُّ الطَيرُ عاكِفَةً عَلَيهِم كَأَنَّ الخَيلَ تَنضَحُ بِالعَبيرِ[٣٠]

فقد اهتم المهلهل بوصف حركة الجدي وبنات نعش في السماء، وكذلك سهيل. وقد لعبت دلالة مجموعة النجوم 'بنات نعش' الأسطورية وما تحمله من دلالة الحرب دورًا مهمًا في إكمال صورة الرثاء الذي ينتهي بوعيد الأخذ بالثأر مع احتمالية وقوع حرب، وخصوصًا بعد ظهور فكرة الخيانة بعد أن كانوا قومهم. وتلك الدلالة الأسطورية سنتناولها بشيء من التفصيل في تحليل قصيدة بشر بن أبي خازم في فصل 'رعي النجوم' مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة.

ولعل هذا مما يؤكد قدرة احتفاظ 'رعي النجوم' على ملامحه النسيبية، مع المرونة في إكمال صورة الرثاء، وذلك في مقابل أن المهلهل الذي تناول 'رعي النجوم' بتلك الملامح قد رفض في الوقت نفسه 'النسيب' الذي تمثل في 'الأطلال'، و'وصف المرأة'، و'وصف الخمر'، وخالف تقاليد 'الرحيل'.

أما الخنساء، فقد تناولت قصيدتين في رثاء أخيها صخر، ولم يكن 'رعي النجوم' في مقدمة القصيدة الأولى، كما حدث في القصيدة الثانية، حيث كان مطلع الأولى (من البسيط):

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ[٣١]

ولم يظهر 'رعي النجوم' إلا في منتصف القصيدة، حيث تقول:

٢١. فَقُلْتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ[٣٢]

٢٢. لَقَد نَعى ابنُ نَهيكٍ لي أَخا ثِقَةٍ كانَت تُرَجَّمُ عَنهُ قَبلُ أَخبارُ[٣٣]

٢٣. فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ[٣٤]

٢٤. لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ

لقد ظهر 'رعي النجوم' في البيتين الثالث والعشرين والبيت الرابع والعشرين، حيث باتت الخنساء في سهرٍ ترعى النجم حتى سقوطه، إثر الأخبار السيئة التي وصلت إليها. ولم تختلف الخنساء هنا ولا أعشى باهلة، كما سنرى لاحقاً، عن المهلهل في استعمال فعل 'المراقبة' بدلاً من فعل 'الرعي' (الذي ظهر في القصيدة التالية).

تتناول الخنساء في 'رعي نجوم' هذه القصيدة أسلوبًا جديدًا في تأكيد وجودها في عزلة، حيث اختفى ابن نهيك الذي ظهر في البيتين عند الدخول في 'رعي النجوم'، وقد قامت بإثبات عزلتها عن طريق إضافة تاء الفاعل للفعل 'بت' وأنا الكائنة في 'أرقبه'. ولم يكن ظهور ابن نهيك في هذا المقام إلا ليكون سببًا وتمهيدًا يخص هذا الرعي فهو الذي نقل الأخبار المشئومة التي سببت في بيات الخنساء وحدها ترعى النجوم.

وما دلّ على شؤم تلك الأخبار كلمة 'تُرجم'، تلك الكلمة التي علّق عليها ستيتكيفيتش تعليقًا عميقًا وضّح فيه رمزية النجم (المفرد)، والذي كان عند المهلهل موازياً لأخيه كليب كما ظهر سابقًا. فمن المهم أن نعرض تعليق ستيتكيفيتش بأكمله لأنه يلم بملاحظات نقدية شاملة للموضوع، حيث إنها تتفق تمامًا مع اتجاه هذا التحليل، حيث يقول: ''وينبهنا الفعل "تُرَجَّمُ" في البيت ٢٢ إلى مركزية سيميوطيقا الحقل الدلالي لـ"النجم" في البيت التالي، لأن "نَجَّمَ" "بمعنى خَمَّنَ"، أي "وجود شكٍّ حول شيء ما"، بل وبمعنى "محاولة معرفة المجهول"

كـذلك يـشير إلى معنـى "نجَّـمَ"، أي "قـراءة" تفـسير "النجـوم"، و"ممارسـة علـم الفلك"؛ وعلاوة على هذا، **يشير "رجَّم" إلى "رمي الحصى على مجهول، خطير، وشرير، أو مشئوم"**. وهي طريقة في رمي الحصى على النجـوم، إذا جـاز التعـبير. ولا يزال معنى "**الرجوم**"، داخـل الـدائرة الثابتـة المترابطـة اشـتقاقيًا، هـو معنـى "**الشهب**". وهكذا فإن السياق الذي يشكله البيتان [٢٢ –٢٣] في هـذه المرثيـة هـو سياق موتيف "رعي النجوم" الأكثر ألفة بـصورة عامـة، ولـيس سـياقه {في الوقـت نفسه}، وذلك لأن هذا الموتيف هنا **استعارة مرنة للغايـة لأشـياء أخـرى بالمثـل. وهكذا فإن النجم الذي تراقبه الشاعرة، أو تراعيه، خلال الليل يجـب كـذلك أن يُرى بوصفه إسقاط** projection **التأكيد المهدد بالحدوث لشائعة أن أخاها قد سقط صريعًا في معركة، لأنه في النهاية–_النجم– هو أخوها نفسه**. وهكـذا فـإن الأثـر الرعوي لم يعد موجودًا. **وبصمة النسيب لم تعد موجـودة**. وقـد حلّـت الدينامكيـة الأقوى للمأساة. [التأكيد من صنعي]"[٣٥] وتلك القدرة على المرونة في أن يكون ضمن الرثاء وليس النسيب، يؤكد ما أظهره تحليل مقدمة المهلهل.

وقد ظهرت فكرة الناقة التي ظهرت عند المهلهل من قبل، حيث تقول:

١١. وَمـا عَجـولٌ عَلـى بَـوٍّ تُطيـفُ بـهِ لَهـــا حَنينـــانِ إِعـــلانٌ وَإِســـرارُ[٣٦]

١٢. تَرتَـعُ مـا رَتَعَـت حَتّـى إِذا اِدَّكَـرَت فَإِنَّمـــا هِـــيَ إِقبـــالٌ وَإِدبـــارُ[٣٧]

١٣. لا تَـسمَنُ الـدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَـت فَإِنَّمـــا هِـــيَ تَحنـــانٌ وَتَـــسجارُ[٣٨]

١٤. يَومًـا بِأَوجَـدَ مِنّـي يَـومَ فـارَقَني صَـــخرٌ وَلِلـــدَهرِ إِحـــلاءٌ وَإِمـــرارُ[٣٩]

وتتناول الخنساء الناقة في هذه الأبيات بشكل مختلف، حيث لا تهتم بهـا من أجل الرحلة/ السفر كمـا عنـد المهلـهل، وإنمـا تحـاول أن ترسـم مـن خلالهـا

حالتها عندما فقدت أخاها، فهي كالناقة التي فقدت ولدها فتظل في شوق وحنين إليه يدفعها دائمًا إلى حركة مستمرة من إقبال وإدبار.

ولم يختلف الحال كثيرًا في قصيدة الخنساء الثانية التي تقول فيها (من البسيط):

١. يا عَينُ فيضي بِدَمعٍ مِنكِ مِغزارِ ... وَابكي لِصَخرٍ بِدَمعٍ مِنكِ مِدرارِ[٤٠]

٢. إِنّي أَرَقتُ فَبِتُّ اللَيلَ ساهِرَةً ... كَأَنَّما كُحِلَت عَيني بِعُوّارِ[٤١]

٣. أَرعى النُجومَ وَما كُلِّفتُ رِعيَتَها ... وَتارَةً أَتَغَشّى فَضلَ أَطمارِي[٤٢]

٤. وَقَد سَمِعتُ فَلَم أُبهَج بِهِ خَبَرًا ... مُخَبِّرًا قامَ يَنمي رَجعَ أَخبارِ[٤٣]

٥. قالَ اِبنُ أُمِّكِ ثاوٍ بِالضَريحِ وَقَد ... سَوَّوا عَلَيهِ بِأَلواحٍ وَأَحجارِ[٤٤]

٦. فَاِذهَب فَلا يُبعِدَنكَ اللَهُ مِن رَجُلٍ ... مَنّاعِ ضَيمٍ وَطَلّابٍ بِأَوتارِ[٤٥]

هذه القصيدة امتداد لما استنتجناه في القصائد السابقة، حيث تتناول 'رعي النجوم' بملامحه التي ظهرت في 'النسيب' في قصيدة 'رثاء'، حيث استغرقت الخنساء ليلها في سهرٍ وأرق في 'رعي النجوم'، وهنا قد ذكرت جمع 'النجوم' في قولها: ''أرعى النجوم،'' في حين أن باقي قصائد الرثاء التي اهتمت بـ'رعي النجوم' قد ذكرت 'النجم'، ذلك النجم الذي تناولته أيضًا في القصيدة السابقة.

وتلتقي الخنساء مع حسان بن ثابت في الإحساس بالالتزام تجاه تلك النجوم، حيث كانت حالته وكأنه موكل برعيتها، في حين أن الخنساء قد وعت هذا الالتزام مع وعيها بأنها غير مرغمة على ذلك، حيث تناولت النفي 'وما كلفت'.

وكانت الخنساء أكثر إسهابًا في الحديث عن الأخبار التي سببت في 'رعي النجوم'، حيث سمعت الخبر ثم تحدثت عن تأثيره عليها ورغبتها في الأخذ بثأر

أخيها، ولم يقتصر الحال على أن تذكر دلالة 'شؤم الأخبار' في كلمة 'ترجم'، كما حدث في القصيدة السابقة.

لم يبتعد أعشى باهلة عن كل ذلك، حيث كان 'رعي النجوم' في قصيدته امتدادًا للدلالة الموجودة عند المهلهل والخنساء؛ أي ظهر 'رعي النجوم' داخل 'الرثاء'، وفي الوقت نفسه يحتفظ بملامحه التي يظهر عليها في 'النسيب'، فهو يقول (من البسيط):

١. قَدْ جَاءَ مِنْ عَلُ أَنْبَاءٌ أُنَبِّؤُهَا ... إِلَيَّ لا عجَبٌ مِنْهَا ولا سَخَرُ[٤٦]

٢. فَظَلْتُ مُرْتَفِقًا للنَّجْمِ أَرْقُبُهُ ... حَرَّانَ مُكْتئِبًا لَو يَنْفَعُ الحَذَرُ[٤٧]

٣. وجَاشَتِ النَّفسُ لَمَّا جاءَ جَمعُهُمُ ... وراكِبٌ جاءَ مِن تَثْليتِ مُعتَمِرِ[٤٨]

لقد اعتمد أعشى باهلة، كما اعتمدت الخنساء، على الأخبار التي سببّت 'رعي النجوم'، ولكنه لا يذكر صاحب تلك الأنباء، كما فعلت الخنساء، وإنما أشار إلى الأنباء نفسها. وكأن الشاعر يغيِّب صاحب الأنباء عن طريق بناء فعل الإنباء للمجهول؛ من أجل تأكيد حالة العزلة التي تمثلت في سيادة ضمير المتكلم المفرد العائد على الشاعر، مع الاهتمام بوصف حالته، فقد كان 'مرتفقًا- حران- مكتئبًا'.

ويمكن التوصل إلى فكرة البيات، في هذه الأبيات، من خلال قول الشاعر:

''فظلت مرتفقًا للنجم أرقبه''

مع العلم بأن الفعل 'ظلّ' ليس شائعًا في 'رعي النجوم' عمومًا، وإنما الشائع هو الفعل 'بات'. والمتأمل في معنى الفعل 'ظلَّ' في **تاج العروس** (مادة: ظ، ل، ل) يجد أن ظلَّ الشيء؛ أي طال. ومن عادة العرب- كما في **اللسان**- أن يُقال ظلَّ نهاره يفعل كذا وكذا يظلُّ ظلاً وظلولاً، ولا يُقال ذلك إلا في النهار، ولكنه قد سمع في بعض الشعر ظلَّ ليله.

ومن المدهش في الأمر، أن الفعل 'ظل' قد حمل نفس مدة الاستغراق التي يحملها الفعل 'بات'، حيث يذكر **اللسان**، أن العرب لا تقول ظلَّ يظلُّ إلا لكل عملٍ بالنهار، كما لا يقولون بات يبيت إلا بالليل، مما يعني أن الذي يقابل الفعل بات (بما يدل عليه من استغراقٍ للمدة)، نهارًا هو الفعل 'ظلَّ'. ومما يدعِّم استخدام شاعر رعي النجوم هذا الفعل ليلاً، أن المنجمين– كما في **تاج العروس** (مادة: ظ، ل، ل) يجعلون الظلّ بمعنى: الليل نفسه، فقد زعموا أن الليل قد اسودَّ جدًا؛ لأنه ظِلُّ كرة الأرض. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام، أن صاحب **اللسان** حينما تناول معنى الفعل بات قال: ''بات يفعل كذا وكذا يبيت وبيات... وبيتوتة، أي ظلَّ يفعله ليلاً، وليس من النوم.'' حيث أقرن البيات بالفعل ظلَّ، مما يؤكد أن أعشى باهلة حينما قال 'فظلتُّ' أراد 'فبتُّ'، مما يحقق فكرة البيات، حيث استغرق ليله كله يرعى النجوم، وهذا الملمح أساس المكون النسيبي 'رعي النجوم'،بجانب حالة الشاعر المليئة بالأسى والهم والأرق.

يعتمد أعشى باهلة في رثاء أخيه 'المنتشر' على مدحه، والشيء نفسه عند الخنساء والمهلهل. كما تظهر سوء النية المتجهة إلى هند بن أسماء (القاتل)، تلك النية التي ظهرت من خلال الدعاء عليه بالموت وعدم الهناء بالنصر، حيث يقول:

٣١. أَصَبْتَ في حَرَمٍ مِنَّا أَخَا ثِقَةٍ هِنْدَ بنَ أَسْماءَ لا يَهْنِئْ لكَ الظَّفَرُ

٣٢. إِمَّا سَلَكْتَ سَبيلاً كُنتَ سَالِكَها فاذْهَبْ فَلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ مُنتَشِرُ

وبالتالي، فإن تلك النية السيئة تجاه القاتل لا تقل عن نية الأخذ بالثأر التي ظهرت عند كلٍ من المهلهل والخنساء. ولعل ذلك الاتفاق بين دلالات القصائد نابعٌ من فكرة الرثاء نفسها، وليس من فكرة 'رعي النجوم'، لأن 'رعي النجوم' نفسه، يتبع ذلك 'الرثاء'، فالحال كما وصفه ستيتكيفيتش تمامًا؛ أي أن 'رعي النجوم' في الرثاء كان معبرًا عن حالة انفطار القلب الزائدة الحدة، لدى الشعراء.[٤٩]

ومن الضروري في هذا المقام، أن نوضح أن ذكر النجوم قد تكرر بالبيت السادس، حينما غطى المطر بغيومه على النجوم، حيث يقول:

٦. نَعيْتَ مَن لا تُغِبُّ الحَيَّ جَفنَتُهُ إذا الكَواكِبُ أَخطَأَ نَوْءَها المطَرُ

إنه يمدح أخاه بالكرم وإطعام الناس في الوقت الذي يمتلئ بالقحط والشدة. فاستعمال الشاعر كلمة 'مطر' يوحي بذلك، فالمطر عمومًا يرتبط بالشر، على عكس ما هو معلوم عن الغيث، حيث اقترن المطر بالعذاب. ففي **اللسان** (مادة: م، ط، ر): ''مطرت السماء وأمطرت بمعنى: وأمطرهم الله مطرًا أو عذابًا.'' بينما الغيث في **تاج العروس** (مادة: م، ط، ر): ''هو المطر الخاص بالخير، الكثير النافع؛ لأنه يُغاث به الناس.''

إن الشاعر في 'رعي النجوم' يعيش حالةً من الحزن لفقد أخيه، ذلك الفقد قد تُرجم إلى غياب الكواكب بعد ذلك، والذي سبّبته أنواء المطر. تلك الأنواء التي ترمز، في الأساس، إلى مهالك الحرب التي لاقاها القتيل، فالأنواء التي غيّبت الكواكب هي نفسها الحرب التي قتلت المنتشر، ذلك القتل الذي جعل أعشى باهلة جالسًا 'يرعى النجوم'. وقد شبه الشاعر المنتشر في آخر القصيدة بالشهاب الذي يستضاء به، حيث يقول:

٣٥. وَرَّادُ حَرْبٍ شِهابٌ يُسْتَضاءُ بِهِ كما يُضِيءُ سَوادَ الطّخيَةِ القَمَرُ

هنا يتضح الفرق تمامًا بين ذكر النجوم في 'رعي النجوم'، وبين ذكرها في غيره، ففي 'رعي النجوم' لا تشبيه بالنجوم، ولا ظهور للقمر على الإطلاق. ذلك القمر الذي ظهر بعد ذلك في صورة القتيل الذي شبهه بالشهاب في ضيائه، وكأنها إشارة إلى أن عدم فقدان القمر في 'رعي النجوم' في هذا الرثاء بالذات، يشير بالضرورة إلى فقدان القتيل في الرثاء، والذي تناول 'رعي النجوم'.

الخاتمة

لقد تشكّل 'رعي النجوم' هذه المرة في 'الرثاء'، مثبتًا جدارته في الانخراط في مواقعٍ مختلفة في القصيدة، حيث يمكن له أن يكون من ضمن 'النسيب' ومن ضمن قصيدة 'الرثاء'، ذلك الرثاء الذي يرفض المكونات النسيبية الأخرى. وأبيات 'رعي النجوم' التي جاءت في بداية القصيدة ليست ممثلة 'النسيب'، وإنما نبعت من المأساوية الرثائية، وليست النسيبية. وبالتالي، فإن قصيدة الرثاء هنا لم تهتم بالشكل التقليدي الذي يبدأ بالنسيب، وخصوصًا أن ''قصيدة الرثاء بصورةٍ عامة وفي مختلف العصور غير خاضعة للمطلع التقليدي مهما كانت قوة التقاليد الشائعة في النظم.''[٥٠]

وقد ظهرت كفاءة 'رعي النجوم' من خلال لجوئه إلى أفكار مفردات جديدة تساعده في أداء دوره في 'الرثاء'، كأن يستخدم 'الأخبار السيئة' كتمهيدٍ لحدوثه، وأن يستخدم 'الجوزاء' التي ساهمت بدلالتها الأسطورية في التناغم مع مفردات قصيدة المهلهل بن ربيعة، كإشارة تؤكد تأثير الثقافة الجاهلية الأسطورية التي دارت حول النجوم على 'وعي' الشاعر الجاهلي و'إدراكه'.

إن خلوص القصيدة للرثاء قد لعب دورًا مهمًّا في توحيد وتشكيل وظيفة 'رعي النجوم' في ربط أجزاء القصيدة، وقد كان لذلك أثره على شاعرة مخضرمة كالخنساء. فخضرمة الخنساء لم تؤثر مطلقًا على تناولها 'رعي النجوم' في 'الرثاء'، فـ'رعي نجومها' لم يختلف عن المهلهل بن ربيعة وأعشى باهلة، وهما شاعران جاهليان.

لقد كانت القصائد كلها في رثاء أخٍ للشاعر/الشاعرة، فالمهلهل قد رثى أخاه كليبًا، والخنساء قد رثت أخاها صخرًا، وأعشى باهله قد رثى أخاه منتشرًا.

وكلهم لم يراقبوا إلا نجمًا واحدًا، كان رمزًا للمقتول، أو مجموعة نجوم واحدة، كانت أيضًا رمزًا للمرثيين. ولكن الخنساء، في قصيدتها الثانية، قد رعت 'جمع النجوم'، كما أنها تناولته مع فعل 'الرعي' وليس 'المراقبة' (الذي ساد في باقي القصائد).

هوامش الفصل الثالث

[1] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. أهاج: أثار. ويقال هاج الشر، وهاجت الحرب بينهم. القذاء والقذى: ما يتكون في العين من وسخ جامد يجتمع في مؤقها. والإذكار من ذكر، وذكر حفظ واستحضر وجرى على لسانه بعد نسيان. الهدو تخفيف الهدوء والهدوء الهزيع من الليل يهدأ فيه الناس وينامون.

[2] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. علينا: يقصد عليه وعلى دموعه.

[3] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. الجوزاء من نجوم السماء، وانحدارها لا يكون إلا في أواخر الليل. أي سهر الليل كله.

[4] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١.المقلة: العين. صرف الشيء: بالغ في رده عن وجهه. غار: غرب عن العين، وغار: ذهب في الأرض وسفل فيها. يشير إلى شقيقه كليب. تباينت من البين وهو الفراق. والبين من الأضداد يكون الفراق ويكون الوصال. لكنه هنا بمعنى الفراق والبعاد.

[5] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣١. مطلعات من طلَّع ويقال طلَّع النخل إذا خرج طلعه. وطلع الكواكب بدا وظهر من علو. فمطلعات باديات لامعات. والبحار: جمع بحرة وهي الروضة المتسعة. أي كأنها تضيء له وحده.

[6] مهلهلبن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٢. لقاد الخيل يحجبها الغبار: أي لأشعل الحرب الكبيرة التي لا يرى الخيل فيها من شدتها.

[7] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨. ذو حسم: واد بنجد. لا تحوري: لا ترجعي.

[8] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨. الذنائب: الموضع الذي قتل فيه كليب.

[9] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨. بياض الصبح: انبلاجه.

[10] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٨. الجوزاء: من بروج السماء. العود: الخشبة الدقيقة أو الغليظة، الرطبة أو اليابسة. الربع: الدار وما حولها.

[11] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٩. الفرقدان: نجمان، هما النجم القطبي ونجم آخر قريب منه، يهتدي بهما. أفاض أصحاب المسير القداح: ضربوا بها.

[12] انظر زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، **عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، تقديم على صراط الحق (بيروت: الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠١) ص٤١–٤٢.

[13] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٤. العهد: العلم، والوصية والميثاق، واليمين الذي تستوثق به.

[14] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٤. الغانية: المرأة الغنية بحسنها وجمالها عن الزينة. الجبة: ثوب واسع الكمين مشقوق من أمام، والجبة الدرع.

[15] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٤. خلع: نزع.

[16] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٣٤. سراة كل شيء: أعلاه، وسراة بكر: أشرافها.

[17] البلداوي، **المطلع التقيدي في القصيدة العربية**، ص١٣.

[18] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٩٦.

[19] مهلهل بن ربيعة، ديوانه، ص٦٢. الأنعمان: واديان، قيل هما الأنعم وعاقل.

[20] مهلهل بن ربيعة، ديوانه، ص٦٢. أمدي: أتبين نهاية هذه الحرب.

[21] مهلهل بن ربيعة، ديوانه، ص٦٢. الطلول: جمع الطلل، وهو الأثر الباقي من الديار. الغليل: شدة العطش.

[22] مهلهل بن ربيعة، ديوانه، ص٦٢. الهديل: صوت الحمام، أي أن نداء الثأر يختلج في الصدر ولن يكف عن الاختلاج أبدًا.

[23] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٥٧.

[24] انظر مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص١٠–١١.

[25] انظر ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٠.

[26] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٦٢.

[27] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٤٢. الجدي: نجمة القطب التي تبدو ثابتة في الشمال. بنات نعش: سبعة كواكب تشاهد جهة القطب الشمالي، شبهت بحملة النعش.

[28] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٤٢. تخبو: تسكن. الشعريان: الشعرى كوكب نير يطلع عند شدة الحر. سهيل: نجم.

[29] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٤٢. السعير: النار ولهبها.

[30] مهلهل بن ربيعة، **ديوانه**، ص٤٢. عاكفة: مقيمة.

[31] الخنساء، **ديوانها**، ص٣٨. العوار والعائر: وجع في العين وهو مثل الرمد. ذرفت: قطرت قطراً متتابعًا لا يبلغ أن يكون سيلاً.

[32] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠. نيار: من نير الثوب جعل له نيرًا، خلاف أسداه. تريد أن الدهر يفعل ما يشاء.

[33] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٠. ترجم: تكلم بالظن.

[34] الخنساء، **ديوانها**، أرقبه: متى يصبح لعل في ذلك فرجًا. غور النجم: سقوطه. ولعل وعي الشارح بانتظار الشاعر الفرج في رعي النجوم، يوحي بوعي الشاعر بطبيعة رعي النجوم التي تصب في أن المراقبة ليست مراقبة غياب النجوم قدر انتظار الفرج. ذلك الفرج الذي وصل إلى الحد الذي يكون فيه الانتظار هو انتظار تغيير للنظام كما عند امرئ القيس، في معلقته التي سنتناولها في الفصل الرابع.

[35] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٢.

[36] الخنساء، **ديوانها**، ص٣٩. العجول: الثكلى من النساء الواله التي فقدت ولدها، سميت بذلك لعجلتها في مجيئها وذهابها جزعًا. البو: أن ينحر ولد الناقة فيؤخذ جلده ويحشى ويدنى من أمه.

[37] الخنساء، **ديوانها**، ص٣٩. إقبال وإدبار: أي لا تنفك تقبل وتدبر، كأنها خلقت منهما.

[38] الخنساء، **ديوانها**، ص٣٩. يقال: حنت الناقة، إذا طربت في إثر ولدها. فإذا مدت الحنين وطربته قيل قد سجرت تسجر سجرًا.

[39] الخنساء، **ديوانها**، ص٣٩. بأوجد: بأشد وجدًا. إحلاء وإمرار: أي أن الدهر يأتي بالحلو المحبوب والمر المكروه.

[40] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. المغزار: الكثير.

[41] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ويروى: بدمع فيضه جاري. العوار والعائر القذى. ومنه يقال: رجل عوَّار إذا كان ضعيفًا.

[42] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ويُروى: أرى النجوم، وهو تصحيف. أتغشى: أتغطى، وفي سورة نوح: ''واستغشوا ثيابهم.''

[43] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. بهج يبهج: أي فرح. مخبرًا: ويروى محدّثًا. يقال: نمى إليه حديثًا أي رفعه.

[44] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. ثاوٍ: أي مقيم. الضريح: القبر، وهو الشق في وسطه واللحد في جانبه. ويقال: لحدَّت الميت وألحدتُه.

[45] الخنساء، **ديوانها**، ص٤٦. الوتر: الثأر.

[46] الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨. عل: يريد أعلى نجد. السخر: الهزء؛ يريد أنه لا يعجب من الموت ولا يسخر.

[47] الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨. مرتفقا: مكتئبًا على مرفق يده.

[48] الأصمعي، **الأصمعيات**، ص٨٨. جاشت: ارتاعت واضطربت. تثليت: موضع بالحجاز قرب مكة.

[49] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٠.

[50] البلداوي، **المطلع التقليدي في القصيدة العربية**، ص٨٨–٨٩.

الفصل الرابع

رعي النجوم مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة

يسعى هذا الفصل إلى استكشاف وظيفة 'رعي النجوم' وطبيعته حينما يكون مع مكونات نسيبية مختلفة، وذلك بعد أن تم تناول وظيفته وطبيعته حينما يكون متصدرًا النسيب (كما في الفصل الثاني)، وحينما يكون في الرثاء (كما في الفصل الثالث). وبتناول 'رعي النجوم' في هذا الفصل نكون قد استوفينا حالات 'رعي النجوم' التي يظهر من خلالها في القصيدة الجاهلية. وقد اتضح من النظر إلى الملامح الأساسية الخاصة بـ'رعي النجوم' بصورة مجملة في الفصل الأول، أن 'رعي النجوم' حينما يأتي بجانب مكونات نسيبية مختلفة، في مقدمة القصيدة الجاهلية، فإنها تسبقه بالضرورة. وهنا، نهدف إلى استكشاف كيفية تفاعل تلك المكونات مع 'رعي النجوم'، وذلك من خلال التوصل إلى الروابط والعلاقات والسمات الأسلوبية المشتركة التي تُحَقِّقُ الانسجام فيما بينها من أجل اكتمال وحدة النسيب، مع البحث عن علاقة هذا الانسجام مع باقي أقسام القصيدة. ومن واقع المادة التي بين أيدينا، فإن هناك ثماني مقدمات لثماني قصائد يشترك فيها 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية مختلفة، وهي لكل من: امرئ القَيْس، وبِشْر بن أبي خازِم اليشكري، وسُوَيْد بن أبي كاهل اليَشْكُريّ، والأعشى– وجِران العَوْد النُّمَيْريّ، والمُثَقِّب العَبْديَ، والحطيئة والمرقش الأصغر. وتتكون هذه القصائد من الشكل الثنائي (الذي يتكون من 'نسيب' و'فخر') والثلاثي (الذي يتكون من 'نسيب' و'رحيل' و'فخر')، وهذا يعني أن الشكل القصيدي الذي يتكون من 'نسيب' و'رحيل' [فقط] لا وجود له في قصائد 'رعي النجوم'. وقد ظهر الشكل

الثنائي في قصائد كل من : امرئ القيس، وبشر بن أبي خازم، و المرقش الأصغر. في حين أن الشكل الثلاثي قد ظهر في قصيدتي الأعشى، والمثقب العبدي. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نذكر أن ثمة رحيلاً في بعض القصائد الثنائية المخضرمة التي تتكون من 'نسيب' و'فخر'، ولكنه يظهر بشكل يختلف عما هو معتاد في القصيدة الجاهلية، مثل قصيدتي الحطيئة والنميري، حيث شملتا بعض الملامح التي تتناول الناقة، ولكن ليس مثل تناولها في 'الرحيل' الجاهلي، كما سنرى في التحليل. ولعل ظهور قسم 'الرحيل' في بعض القصائد التي تتناول في نسيبها 'رعي النجوم' مع مكونات نسيبية أخرى، شيء يميز هذا الفصل عن الفصل الثاني الذي يتصدر فيه 'رعي النجوم' النسيب ولا يظهر قسم 'الرحيل' في تكوين القصائد.

وقد تناولنا ترتيب قصائد هذا الفصل وتحليلها تبعًا لمدى دور 'رعي النجوم' وكفاءته في الارتباط بالمكونات النسيبية الأخرى التي يظهر بجانبها في 'النسيب' من ناحية، وعلاقته بباقي أقسام القصيدة من ناحية أخرى. حيث تم الابتداء بالقصائد التي يلعب فيها 'رعي النجوم' دورًا بارزًا في تشكيل النسيب والقصيدة؛ ولهذا تم تحليل معلقة امرئ القيس، ثم قصيدة سويد اليشكري، ثم قصيدة بشر بن أبي خازم، ثم قصيدة الأعشى، ثم قصيدة المرقش الأصغر، ثم قصيدة النميري، ثم قصيدة المثقب العبدي ثم قصيدة الحطيئة.

تتشكل معلقة امرئ القيس من الشكل الثنائي 'النسيب' (الذي يتكون من 'الأطلال'، و'وصف المرأة'، و'رعي النجوم') و'الفخر'، وتحتوي على خمسة أبيات لـ'رعي النجوم'، وذلك في نهاية نسيبها الطويل الذي يتكون من ثمانية وأربعين بيتًا، حيث يقول (من الطويل):

٤٤. وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي[١]

٤٥. فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازًا وَناءَ بِكَلكَلِ[٢]

٤٦. أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[٣]

٤٧. فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ[٤]

٤٨. كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِها بِأَمراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ[٥]

إن ليل الهموم الذي أصبح سرمديًا، من أبرز الملامح الأساسية التي تظهر في 'رعي النجوم' هنا، فهو (ليل قد أرخي عليه سدوله وأحاطه من كل جانب). وفي هذا الليل قد ظهرت نجومه أحجارًا ثابتة في مكانها مربوطةً بصخور الأرض، في صورةٍ هي الأثبت من نوعها، حيث أقيمت علاقة بين نجوم السماء والأرض، حتى أصبحا شيئًا واحدًا من شدة الالتصاق. وقد ظهرت دلالة رعي النجوم ومراقبتها ليس من خلال ذكر أي فعل من أفعال المراقبة أو الرعي، وإنما من خلال معنى المراقبة الذي ظهر واضحًا في دقة وصف النجوم وثقل حركتها في السماء، حتى بدت كالمثبتة بالجبال عبر الحبال. ومن الواضح في أبيات 'رعي النجوم' أنه لم تظهر فكرة البيات عن طريق استخدامه فعل البيات 'بتُّ' أو 'أبيتُ' كما هو شائعٌ في أبيات 'رعي النجوم' عمومًا، وإنما قد عوّض عن عدم تناول هذا الفعل بوصف حالته التي ظلّ فيها طول الليل يتمنى غياب النجوم، محاولةً منه في استجداء نور الصباح. وبالتالي، يكون قد تحقق معنى المبيت، حيث استغرق طول الليل في 'رعي النجوم'.

ولم يكن ذكر النجوم في 'رعي النجوم' هو الوحيد في المعلقة، فمن الضروري في هذا المقام أن نذكر أن مجموعة النجوم 'الثريا' التي ظهرت في 'رعي النجوم' قد ظهرت من قبل في البيت الرابع والعشرين، حيث يقول:

٢٤. إِذا ما الثُرَيّا في السَماءِ تَعَرَّضَت تَعَرُّضَ أَثناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ[٦]

وقد جاءت دلالة الثريا هذه المرة ضمن دلالة التوقيت الذي تكتمل به الصورة الشعرية، حيث ذهب إلى حبيبته في الوقت الذي كانت فيه نجوم الثريا في وسط السماء. وكأن هذا التوقيت بالذات يحقق له حالةً من الأمان، فلا يراه أهلها. ولكن الثريا التي جاءت في 'رعي النجوم' [البيت ٤٨] قد ظهرت في سياق القلق، على عكس السياق الذي يأمن فيه الشاعر مع حبيبته. هذا الاختلاف بين دلالتيْ الثريا يرمز إلى موقفين مختلفين في النسيب، وبل في القصيدة عمومًا، حيث ظهرت مجموعة من السمات الأسلوبية والصور الشعرية التي من خلالها تظهر القصيدة في خطين متقابلين، حتى أن الشاعر يثبت مجموعة من الأشياء ثم يتخلى عنها مثبتًا أخرى، وذلك على مدار المعلقة عمومًا، حتى أنه ظهر بمظهر من تنازعته الأضداد[٧] على حد قول لطفي عبد البديع. أو على حد قول كمال أبو ديب: ''إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية.''[٨] وأهم ما يميز تلك السمة في 'رعي النحوم' قول الشاعر:

٤٦. أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ

فبعد أن تمنى صبح هذا الليل الذي يكابد معاناته تحول الأمر أمامه في اللحظة نفسها، أن الصباح الذي ينتظره ليس أحسن حالاً من ليله، 'وما الإصباح منك بأمثل'. هذا التناقض والرجوع لحقيقة الأمر قد انتشر على طول المعلقة، فالشاعر الذي يبكي الأحبة في 'الأطلال' من قبل يعود ليواجه نفسه بحقيقة أنه لا فائدة من هذا البكاء، فهو يقول:

١. قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِّوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ[٩]

٢. فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[١٠]

٣. تَرى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها وَقيعانِها كَأَنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ[١١]

٤. كَأَنّي غَداةَ البَينِ يَومَ تَحَمَّلوا لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَلِ[١٢]

٥. وُقوفًـــا بِهـــا صَـحبي عَلَـيَّ مَطِـيَّهُم يَقولـــونَ لا تَهلِـــك أَســـىً وَتَجَمَّـــلِ[١٣]

٦. وَإِنَّ شِـــــفائي عَـبرَةٌ إِنْ سَـفحْتُها فَـــهَل عِنـــدَ رَسـمٍ دارِسٍ مِـــن مُـــعَوَّلِ[١٤]

فبعد أن استوقف رفيقيه من أجل بكاء الماضي، استنكر وقوفه باكيًا، 'فهل عند رسم دارس من معول'! ورغم ذلك إلا أنه قد عاد للدموع والبكاء مرة أخرى، في البيتين التاليين، حيث يقول:

٧. كَدَأبِكَ مِـن أُمِّ الحُـوَيرِثِ قَبلَهـا وَجارَتِهـــا أُمِّ الرَبـــابِ بِمَأسَـــلِ[١٥]

٨. فَفاضَت دُموعُ العَينِ مِنّي صَبابَةً عَلى النَحرِ حَتّى بَلَّ دَمعِيَ مِحمَلي[١٦]

ولكنه لم يكرر ذكر الدموع بطريقة عادية كالسابق ولكنه رغم إدراكه عدم نفع هذا البكاء إلا إنه قد بالغ في تصوير صورة البكاء هذه، حتى أن بكاءه قد بل حمالة سيفه. وبالتالي، يكون قد وصل بالموقف إلى درجة عالية من مناقضة الذات.

ومن الأفكار التي يقوم الشاعر فيها بمنازعة الأضداد المقابلة في 'وصف المرأة' (الأبيات ٧– ٤٣) فهو في أبياتٍ يتبع الوصف السافر للمرأة، ولكنه في نهاية الوصف يصل إلى الرقي والعفة، حتى تحول امرؤ القيس إلى قائد العشاق المخلصين، حيث يقول:

٣٩. تُـضيءُ الظَـلامَ بِالعِـشاءِ كَأَنَّهـا مَنـــارَةُ مَمـــسى راهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ[١٧]

٤٠. وَتُضحي فَتيتُ المِسكِ فَوقَ فِراشِها نَئـومُ الـضُحا لَـم تَنتَطِـق عَـن تَفَـضُّلِ[١٨]

٤١. إِلى مِثلِهـا يَرنـو الحَلـيمُ صَـبابَةً إِذا مـا اِســبَكَرَّت بَـينَ دِرعٍ وَمِجـوَلِ[١٩]

٤٢. تَـسَلَّت عِمايـاتُ الرِجـالِ عَـنِ الـصِبا وَلَـيسَ فُـؤادي عَـن هَواهـا بِمُنـسَلِ[٢٠]

٤٣. أَلا رُبَّ خَـصمٍ فيـكِ أَلـوى رَدَدتَـهُ نَـصيحٍ عَلـى تَعذالِـهِ غَـيرَ مُؤتَـلِ[٢١]

إن أبرز ما يميز هذا الوصف هو تشبيه جمال تلك المرأة بمنارة 'الراهب' التي تضيء للناس، وكما يقول محمد أحمد بريري ''ارتبطت المرأة بوصفها كائنًا

شعريًا ينطوي على معاني الخير والجمال بمعنى الضوء والنور، حين شبه الشاعر إضاءتها للظلام "بمنارة ممسي راهب متبتل".''[٢٢] إن منارة الراهب قد لعبت دورًا هامًا في ربط 'وصف المرأة' (باعتباره جزءًا من 'النسيب') وبين 'وصف البرق' (الذي يعد جزءًا من 'الفخر')، وذلك من خلال تكرارها في 'الفخر'، حيث يقول امرؤ القيس:

٦٨. يُضيءُ سَناهُ أَو مَصابيحَ راهِبٍ أَهانَ السَليطَ في الذُبالِ المُفَتَّلِ[٢٣]

يشبه الشاعر ضوء البرق بمصابيح الراهب، كما فعل من قبل في تشبيه وجه المرأة،[٢٤] ولكن هذه المرة مجموعة 'مصابيح' وليس منارة واحدة، كما كان في وصف المرأة، إن تكرار 'راهب' هنا لعب دورًا في أن ''يرتبط "نور" المرأة هاهنا بالمشاعر الدينية،''[٢٥] على حد قول بريري، فإن ''وصف المرأة بالطهر والصفاء، إذن، يمكن أن يفهم على وجهه الصحيح إذا ربطناه بالراهب.''[٢٦] تلك المشاعر الدينية قد ظهرت أيضًا من خلال تشبيهه الفرس بالهيكل/ بيت النصارى واليهود، حيث يقول:

٤٩. وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَردٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ[٢٧]

ويمكن ربط ذلك البيت بـ'رعي النجوم'، حيث تظهر مفردة 'المفتل' وهي من نفس الجذر اللغوي (ف، ت، ل)، وهو نفس الجذر لكلمة 'الفتل' التي ظهرت كمفردة من مفردات معجم 'رعي النجوم' في قوله:

''بكل مغار الفتل شدت بيذبل''

وما يقوي روابط الصلة بين النسيب عمومًا وبين الفخر، هو ذكر كلمة 'المفتل' نفسها في 'وصف المرأة': في قوله:

١١. فَظَلَّ العَذارى يَرتَمينَ بِلَحمِها وَشَحمٍ كَهُدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّلِ[٢٨]

ولم تكن تلك المفردة الوحيدة التي انتقلت من 'رعي النجوم' إلى الفخر، حيث وصف الفرس ووصف البرق والسيل، بل أصبح للجبل والصخرة المذكورين في 'رعي النجوم' (يذبل، وصم جندل) معجم دال على الحجارة والصخور، على حد قول بريري، حيث ظهرت مفردات: ''"جلمود صخر"، و"الصفواء"، و"مداك عروس"، و"صلابة حنظل"، كأنه ينحت هذا الفرس من الجبال التي ذكرها في معرض حديثه عن السيل؛ كأن الفرس منحوت من "ثبير"، و"المجيمر"، و"قطن"، و"الستار" و"يذبل"، وهي الجبال التي ورد ذكرها في خطاب السيل.''[٢٩] مع ملاحظة تكرار جبل بعينه هو جبل 'يذبل'. وقد امتدت العلاقة بين 'رعي النجوم' و'الأطلال'، وذلك من خلال تشبيه الليل بالأمواج التي من طبيعتها أن تتناوب، هذا التناوب يذكرنا بتناوب رياح الجنوب والشمال على الرسم الدارس. وهذا الرسم الدارس يذكرنا بالصخور الصماء التي ربط فيها الشاعر النجوم، فكما يقول مصطفى ناصف: ''والغريب من أمر هذه الأبيات أنها تذكر من بعض الوجوه الرسم الدارس، فالموج يتناوب البحر كما تتناوب الرياح على الرسم. الموج والرياح يقترنان. والصخور أو المادة الصماء هي مادة الرسم ما في ذلك شك.''[٣٠] وهذا يعني أن ثمة مفردات مكانية كالصخور والجبال قد ظهرت في المكون النسيبي 'رعي النجوم' ولكنها، في الوقت نفسه، من مفردات المكون النسيبي 'الأطلال' ولكنها قد صُبغت بصبغة الأول.

إن امرأ القيس الذي وصل في وصفه الصريح للمرأة إلى كونها أداة لمجونة ونزواته قد تحولت إلى راهب يضيء للناس بروحانياته السامية. ومما يركز فكرة التناقض التي يصر عليها امرؤ القيس أنه في وصف المرأة الصريح لم يكن حاله معها حال المعشوق على الدوام، بل كانت هناك 'فاطمة' التي تعززت عليه، وأصبح منالها صعبًا، حتى أنه قال:

١٨. أَفـــاطِمَ مَهـــلاً بَعـــضَ هَـــذا التَـــدَلُّلِ وَإِن كُنـــتِ قَـــد أَزمَعـــتِ صَـــرمي فَـــأَجمِلي[٣١]

١٩. وَإِن تَـــكُ قَـــد ســـاءَتكِ مِـــنّي خَلِيقَـــةٌ فَـــسُلّي ثِـــيابي مِـــن ثِـــيابِكِ تَنـــسُلِ[٣٢]

٢٠. أَغَـــرَّكِ مِنّـــي أَنَّ حُـــبَّكِ قـــاتِلي وَأَنَّـــكِ مَهـــما تَـــأمُري القَـــلبَ يَفعَـــلِ[٣٣]

٢١. وَمـــا ذَرَفَـــت عَينـــاكِ إِلّـــا لِتَقـــدحي بِـــسَهـــمَيكِ فِي أَعـــــشارِ قَلـــبٍ مُقَتَّـــلِ[٣٤]

ومعنى ذلك أن منازعة الأضداد في وصف المرأة لم يكن على المستوى الكلي (مقابلة وصفين وصف صريح بآخر عفيف) فحسب، بل كان أيضًا على المستوى الجزئي (أي كان التناقض في داخل الوصف الصريح نفسه). ويمكن فهم فكرة منازعة الأضداد من خلال مقابلة أكبر حجمًا في المعلقة، فإن الفرس الذي وصفه الشاعر آية في السرعة والإقدام على مدار وصف الفرس، يقابل البطء الشديد الذي تفنن امرؤ القيس في رسمه،[٣٥] حيث تُعد صورة النجوم المثبتة في تأليفها اعتزازًا من امرئ القيس يوازي اعتزازه بمغامراته النسائية، حيث يقدم بإتقان صورةٍ شعريةٍ تعكس ما بداخله من إحساس بثقل هموم الليل على قلبه، فالأمر كما يقول ناصف ''أن عقل امرئ القيس معوق من بعض الوجوه، وأن الليل والبحر والنجوم لا تشكو شيئًا، وأنها تسير سيرتها المنتظمة الواثقة المطمئنة. ولكن امرأ القيس يريد أن يطمئن إلى شيء لا يعرفه أو يريد أن يتفهمه تفهمًا أفضل، ومن ثَم ينشئ هذه الأبيات. وقد أصبحت الأبيات معادلاً لهذا العائق.''[٣٦] وهذا يعني أن هناك تقابلاً بين ما يراه الشاعر وبين ما هو واقع؛ أي أن رؤية الأشياء، في الأساس، رؤية نسبية، فيُسقط الشاعر ما بداخله على رؤيته الخاصة بالسماء،[٣٧] على حد تعبير ستيتكيفيتش الذي اعتبر أن الشاعر الجاهلي في رعيه النجوم إنما يقوم بعملية إسقاط 'رعوي كوني'، فيسقط ما بداخله من حالة حزينةٍ رثائية، بالضرورة، على رؤيته النجوم وحركتها وفي إحساسه بطول الليل. وقد كانت تلك الرؤية صدًى لما رآه الشاعر في 'الأطلال' في قول الشاعر:

٣. تَــرى بَعَــرَ الآرامِ في عَرَصاتِـــــها وَقيـــعانِـــها كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلـــــفُلِ

حيث صَغُر بعر الآرام في عينيه فكان مثل حب الفلفل، فيقول ناصف: ''ولأمر ما جعل امرؤ القيس بعر الآرام يصغر في عينيه حتى تستحيل إلى حب لا أكثر.''[٣٨] ولكن بعر الآرام واقترانه بحب الفلفل بالذات قد خلق تضادًا جديدًا، حيث إن حالة الإقفار والجدب التي ظهر عليها الطلل والتي لم يرَ غيرها أبو ديب،[٣٩] ينبع أمل في الحياة، ''ورغبة لا شعورية، غالبًا، في إنبات حياة جديدة،''[٤٠] على حد قول ناصف من خلال اقترانها بحب الفلفل، فقد اختلف بريري مع أبي ديب حول تلك الفكرة،[٤١] حيث رأى بريري أن حب الفلفل الذي اقترن الطلل يحمل بداخله آمالاً وحياة جديدة، الذي اعتمد على رأي ناصف، مستندًا على السمات الأسلوبية التي توحي بالأمومة والإنجاب، مثل ذكر الشاعر ''الحبلى والمرضع والطفل ذي التمائم.''[٤٢] وكذلك الإشارة إلى جذور نبات البصل في آخر القصيدة، مما يعد نواة لأمل في حياة جديدة.[٤٣] كما أن النهار الذي تساوى مع الليل في نظر امرئ القيس 'وما الإصباح منك بأمثل'، قد تحول بعد السيل الذي هطل ليلاً إلى أمل في حياة جديدة، بعد أن غرق كل شيء، تابعت الطيور طيرانها، وتابعت الحياة حيويتها ونشاطها معتمدة على المياة التي وهبتهم الحياة.[٤٤]

وقد تحققت فكرة العزلة التي يتعمدها الشاعر في 'رعي النجوم' من خلال اهتمام الشاعر بنفسه فقط، والاهتمام بضمائر المتكلم المفردة التي تعود على الشاعر. فليس هناك غير الشاعر ونجوم الليل فحسب. وهذا ما يتميز به 'رعي النجوم' عن غيره من المكونات النسيبية الأخرى، حيث يهتم الشاعر في 'الأطلال' بنداء الصاحبين بالبيتين الأول والخامس، حيث يأنس، بهما مما يؤكد مدى أهمية وجود آخرين في ذلك المكون النسيبي، حتى وإن كان مهتمًا في الأساس بهمومه فقط. والحال نفسه في 'وصف المرأة' فالشاعر يعي بتلك المرأة وبغيرها من النسوة،

فليس هناك اتجاهٌ نحو توحد الشاعر مع نفسه و الإحساس بأهمية أن يكون في عزلة، كما في 'رعي النجوم'، وما يؤكد خصوصية 'رعي النجوم' في تلك العزلة أن هناك مراقبة أخرى للبرق، حيث الفخر، قد ظهرت في البيت التاسع والستين[٤٥]، ولكنها مراقبة في حضور الأصحاب. ويقول أبو ديب عن نداء الصاحبين أن تلك المعلقة قد بدأت ''بفعل أمر في صيغة المثنى: "قفا" ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقي من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة في وجود صاحبين، وبتضاد تمثل في (أنا في مقابل الآخر).''[٤٦] ولكن هذه المقابلة بين امرئ القيس وصاحبه غير موجودة إلا في ذهن أبي ديب نفسه؛ لأن موقف الطلل الذي ظهرت فيه فكرة الأصحاب أكثر من مرة، حيث ظهرت في قوله: ''قفا نبك'' في البيت الأول، ثم ظهرت في قوله: ''وقوفًا بها صحبي'' في البيت الخامس، يؤكد فكرة أن يكون الأصحاب وامرئ القيس شيئًا واحدًا، فهم يشاركونه الوقوف، كما يشاركونه البكاء. إن طلب امرئ القيس في أن يشاركوه فعلي الوقوف والبكاء، يحمل دلالة أن تذوب الأنا/ الشاعر مع الآخر/ الأصحاب. فالثنائية هنا ليست بالضرورة ثنائية أضداد، ولماذا تظهر دائمًا فكرة أن تكون أنا في مقابل الآخر؟ رغم أن امرأ القيس هنا قد ظهر من خلال اتحاده مع هذا الآخر، حتى أن يتحول هذا الآخر إلى أنا مكررة عن أنا/ الشاعر، فتقف وتبكي الأطلال ممزوجة في قلب الشاعر نفسه. وبالتالي، يمكن القول بأن أبا ديب قد فهم الشعر هنا من خلال الخارج فقط دون التدقيق في الإيحاءات الشعرية التي تدور حول فكرة الصاحبين، مما يعني ابتعاده عن هدفه الأساس في الوصول بالمنهج البنيوي إلى الكمال، على حد قوله.[٤٧]

وقد لاحظ ناصف أن الشاعر قد اهتم بنداء الصاحبين لأنه يريد أن يلفت انتباه المجتمع بأسره حيث رأى ''أن المجتمع لا يحسن التأمل لأنه لا يحسن الحزن،''[٤٨] ولا يمكن أن نجد تأملاً أكثر دقةً مما في 'رعي النجوم'، ولا حزنًا

كرثائية هذا الرعي. مما يقوي الروابط بين أجزاء النسيب حيث كان مفاده أن يعلِّم الشاعر الناس الحزن عن طريق التأمل الكامن في 'رعي النجوم'. وبالتالي، تركَّزت دلالة النسيب في 'رعي النجوم'، حتى قال ناصف أن ''كل ما تجود به [أبيات رعي النجوم] هو أن الجبال والصخور هموم. وكلمة هموم ربما تكون أوضح من كلمة البكاء. وربما دلت على التعمق وشيء من الشعور بالمسئولية والحرج وقدر من الالتزام.''[٤٩] وهذا الرأي يتفق مع رأي ستيتكيفيتش الذي اعتبر أبيات 'رعي النجوم' في معلقة امرئ القيس جوهرة سوداء، وذلك لأهمية اهتمامها الفني برسم صورة الليل الطويل ورصد حركة نجومه، حيث يقول: ''إن الجوهرة السوداء لشعر ما قبل الإسلام؛ أي استثارة امرئ القيس المقتضبة ليالي القنوط– إن لم يكن اليأس... تؤسس المثل الأكبر تعبيرًا بصورةٍ متناسبة عن نهاية حلم اليقظة والعودة إلى 'المفتاح النغمي' وإلى معنى الفقد الذي يصبغ 'الموضوعة الأولى' للقصيدة العربية الكلاسيكية،''[٥٠] ويقصد بالموضوعة الأولى، أي 'الأطلال'. والسياق الذي تناول فيه ستيتكيفيتش هذا الرأي تمثل في حديثه عن طبيعة النسيب عمومًا باعتباره 'المفتاح النغمي' للقصيدة، فهو الأداة لفهم القصيدة، ويتميز في الوقت نفسه، بالواقع الأليم الذي يعيشه الشاعر. هذا الواقع الذي يحاول أن يهرب منه، من خلال أن يحوّل ذاكرته إلى حلم يقظة، بأن يعرض الشاعر الجانب الإيجابي في علاقته بالمرأة بطريقة تجعلها في متناول اليد وحاضره على المستويين المكاني والزماني.[٥١] وهذا الحلم يُعد تطورًا وانطلاقًا من اليأس إلى الأمل. ويتشكل بطريقتين، إما بطريقة محكمة؛ أي عن طريق أبيات تتراوح ما بين خمسة إلى سبعة أبيات، كما في معلقة طرفة وعنترة، وإما أن يكون تطورًا طويلاً كأن يتشكل في ثلاثة وثلاثين بيتًا كما في معلقة امرئ القيس.[٥٢] لقد جعل ستيتكيفيتش 'الأطلال' الموضوعة الأساسية 'المفتاح النغمي' للقصيدة، والعلاقة بين 'الأطلال'

و'رعي النجوم' في هذه المقدمة، فإن الطلل المقفر هو في الأساس ''فردوسًا مفقودًا، أو فردوساً للخيال الشعري.''[٥٣] هذا الفقد الفردوسي تقابله خيبة أمل في عدم طلوع الصباح واستمرار الليل الذي يهيج على الشاعر آلامه، في 'رعي النجوم'.

يمثل قول امرئ القيس: ''**وما الإصباح منك بأمثل**،''وعيًا أكيدًا بأن الليل الذي يعاني طوله وبطء حركة نجومه، ليس هو المسئول عن همومه، فهمومه أبدًا حاضرة ليل نهار، ولكنه يجد من طول الليل عائقًا له في سبيل تحقيق النصر، فهو مطالبٌ بالسعي نحو محو تلك الهموم نهارًا، فهو يدرك أن همومه تحتاج إلى حلٍ جذري ينهيها، فلن تزول بزوال الليل بنجومه التي لا تريد أن تغيب. وما يؤكد ذلك السياق العام الذي قيلت فيه تلك المعلقة حيث قيلت ''بعد مقتل أبيه ملك الجزيرة العربية، فموضوعها شعوره بالمسئولية التي ينبغي أن يبدأ بإطراح دنيا البطالة وبالعودة إلى وطنه لأخذ ثأر شيخه الذي ضيعه صغيرًا وحمّله دمه كبيرًا.''[٥٤] إن هذا السياق المليء بالإحساس بالمسئولية وضرورة الأخذ بالثأر، يجعل من انتظار امرئ القيس لزوال الليل، ليس زوالاً عاديًا لليلٍ غير عادي، فهو لا يهمه أن يطول أو أن يجيء هذا الصباح، فالأمر يؤول إلى أن الفجر الذي يتلوه الصباح المادي هو فجرٌ مادي لا يغير من همومه ولا يغير قدره المرغم عليه في ضرورة الأخذ بالثأر. فالفجر الذي يمكن أن يفرق في حياة الشاعر هو الفجر الذي يحقق له المجد والانتصارات، فالانتصار هو الحل الوحيد لإنقاذه من همومه وآلامه. وهذا لن يتحقق إلا بتغير النظام الذي يعيش فيه، والذي يحتّم عليه الأخذ بالثأر. فالفجر الذي ينتظره امرؤ القيس ليس كأي فجر، وإنما هو فجر تغيير القيم والنظام الثأري الذي يهدد حياة من لا ذنب لهم. وبذلك يتخلل الأمل في النصر والعزيمة عليه الجو الرثائي الذي ينطوي عليه 'رعي النجوم' والنسيب عمومًا.

إن مراقبة هذه النجوم وإحساس امرئ القيس بثبوتها إلى درجة أنها مشدودة بحبال قوية مثبتة على جبل يذبل[٥٥]، يؤكد حرصه على مراقبة السماء بشكلٍ عام حيث يولد منها الفجر، والتي بيدها أن تقلب الليل بالنهار. وكأنه ينتظر منها حلاً قدريًا يخلصه من النظام القبلي الذي يعانيه، مما يعد إرهاصًا بضرورة ظهور نظام مخالف للتقليد الثأري. فهو يفتقد ذلك النظام المنتظر مثله في ذلك مثل فقده أهل الديار في 'الأطلال' وفقده فاطمه التي تدللت عليه إلى أن نالها.

وما يؤكد تلك الفكرة ظهورها في 'الأطلال'، حيث يعلّق ناصف على نداء الصاحبين فيقول ''والنداء يحمل بطبيعته دعوة إصلاحية. لم يكن امرؤ القيس إذن رجلاً لاهيًا مترفًا مشغولاً بشئون اللهو والترف. وإنما كان شاعرًا بمسئولية كبرى نحو المجتمع الذي يعيش فيه. وكان يفكر في حاجاته العقلية والروحية تفكيرًا عميقًا. ولو كان امرؤ القيس شاعرًا ومقلدًا ذا عقل محدود لما فكر في الدعوة أو الصيحة.''[٥٦] وبذلك يكون امرؤ القيس بهذه الصيحة قد ''خرج من طور الذات المغلقة على نفسها إلى طور الذات المنفتحة على المجتمع.''[٥٧] مما يدعم فكرة التواصل بين 'الأطلال' و'رعي النجوم'. والتي تمثلت في صورة النجوم المثبتة، والتي توحي بكونها محبوسة، مقيدة الحركة، ذلك الحبس يوازي حبس الشاعر في النظام الثأري، الذي لا يستطيع التغلب عليه. وما يؤكد ذلك تعليق محمد أحمد بريري على تلك المعلقة، حيث يقول: ''إن النص في مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أي ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك، على وجه الخصوص، في تعامل النص مع الليل والنهار، إذ يبدو في لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه في آخر بيت في القصيدة يفكك هذا التثبيت تفكيكًا واضحًا حين

يجعل الليل مصاحبًا للموت والحياة في آن.''[٥٨] وذلك محقق لا محالة في تساوي الليل والنهار عنده 'وما الإصباح منك بأمثل' في 'رعي النجوم'، وهذا ما دفعنا إلى رؤية أن النهار الذي ينشده الشاعر هو نهار نظامٍ جديد، تغيير يمتد إلى أبعد الحدود وليس تغييرًا وليد يومٍ واحد بنهار واحد. ولعل دلالة الفرس عند مصطفى ناصف، أكبر دليل على ذلك، حيث يقول: ''ويبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي رسالة هَدي وإنقاذ، فالفرس في تصور الشاعر لا يطلب جزاء وإنما يؤدي هذه، الرسالة.''[٥٩] وهذا الكلام، في حد ذاته، يدعم روابط الصلة بين 'رعي النجوم' و'الفخر'. وبالتالي، يتحقق التناغم بين أقسام القصيدة.[٦٠]

أما قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، فإنها تتكون من قصيدتين لكل منها نسيبها الخاص، ويقول في نسيبها الأول (من الرمل):

١. بَسَطَت رابِعَةُ الحَبلَ لَنا ... فَوَصَلنا الحَبلَ مِنها ما اِتَّسَع[٦١]

٢. حُرَّةٌ تَجلو شَتيتًا واضِحًا ... كَشُعاعِ الشَمسِ في الغَيمِ سَطَع[٦٢]

٣. صَقَلَتهُ بِقَضيبٍ ناضِرٍ ... مِن أَراكٍ طَيِّبٍ حَتّى نَصَع[٦٣]

٤. أَبيَضَ اللَونِ لَذيذًا طَعمُهُ ... طَيِّبَ الرِيقِ إِذا الرِيقُ خَدَع[٦٤]

٥. تَمنَحُ المَرآةَ وَجهًا واضِحًا ... مِثلَ قَرنِ الشَمسِ في الصَحوِ اِرتَفَع

٦. صافِيَ اللَونِ، وَطَرفًا ساجِيًا ... أَكحَلَ العَينَينِ ما فيهِ قَمَعْ[٦٥]

٧. وَقرونًا سابِغًا أَطرافُها ... غَلَّلَتها ريحُ مِسكٍ ذي فَنَع[٦٦]

٨. هَيَّجَ الشَوقَ خَيالٌ زائِرٌ ... مِن حَبيبٍ خَفرٍ فيهِ قَدَع[٦٧]

٩. شاحِطٍ جازَ إِلى أَرحُلِنا ... عُصَبَ الغابِ طُروقًا لَم يُرَع[٦٨]

١٠. آنِسٍ كانَ إِذا ما اِعتادَني ... حالَ دونَ النَومِ مِنّي فَامتَنَع

١١. وَكَذاكَ الحُبُّ ما أَشجَعَه ... يَركَبُ الهَولَ وَيَعصي مَن وَزَع[٦٩]

١٢. فَأبـــيتُ اللّـــيلَ مَـــا أَرْقُـــدُهُ وبِعَيْـــــنيَّ إذَا نَجـــــمٌ طَلَـــعْ

١٣. وإذا مَـــا قلْـــتُ ليْـــلٌ قَـــدْ مَـــضَى عَطَـــــفَ الأَولُ منْـــــهُ فَرجَـــعْ

١٤. يَـــسحَبُ اللَّيـــلُ نُجومًـــا ظُلَّعًـــا فتَواليـــــها بَطيـــــئاتُ التّـــــبَعْ[٧٠]

١٥. ويُزَجِّيهـــا عَلَـــى إبْطائِـــــها مُغْـــرَبُ اللَّـــونِ إذَا اللَّـــونُ انْقَـــشَعْ[٧١]

١٦. فَـــدَعاني حُـــبُّ سَـــلمى بَعدَمـــا ذَهَـــبَ الجِـــدَّةُ مِنّـــي وَالرّيـــــع[٧٢]

١٧. خَبَّلَـــتني ثُـــمَّ لَمّـــا تُـــشـــــفِني فَفُـــؤادي كُـــلَّ أَوبٍ مـــا اِجتَـــمَع[٧٣]

١٨. وَدَعَـــتني بِرُقاهـــا إنَّـــــــها تُنـــزِلُ الأَعَـــصَمِ مِـــن رَأسِ اليَـــفَع[٧٤]

١٩ . تُـــسمِعُ الحُـــدّاثَ قَـــولاً حَـــسَـنًا لَـــو أَرادوا غَـــيرَهُ لَـــم يُـــستَـــمَع[٧٥]

إن هذا النسيب الطويل نسبيًا الذي يتكون من 'وصف المرأة' الأبيات (١ : ٧) و(١٦ : ١٩) و'طيف الخيال' الأبيات (٨ : ١١) و'رعي النجوم' الأبيات (١١ : ١٥)،[٧٦] هو النسيب الأول لهذه القصيدة، حيث تحتوي على نسيبين، يتكرر فيهما المكونين 'الطيف والخيال' و'وصف المرأة'. وبالتالي، تخالف هذه القصيدة الشكل التقليدي للقصيدة الجاهلية، الذي يتكون من (نسيب، ورحيل وفخر) فلم يعتاد أن يكون هناك نسيبان في قصيدةٍ واحدة. ويعرض عز الدين قول القدماء والمحدثين فيما يخص الانتماء الشعري الخاص بتلك القصيدة، فيقول: ''تثير عينية سويد بن أبي كاهل اليشكري عدة تساؤلات تتصل بما قيل من أنها قصيدة جاهلية، أو إسلامية، معًا. وكلام القدماء عنها يوحي بأنها قيلت قبل الإسلام، قال الأصمعي: "كانت العرب تفضلها وتقدمها، وتعدها من حكمها، وكانت في الجاهلية تسميها 'اليتيمة' لما اشتملت عليه من الأمثال". وأما المحدثون فقد ظن بعضهم أنها ليست قصيدة واحدة، وإنما هي تألتف من قصيدتين قيلت أولاهما في الجاهلية، وقيلت أخراهما في الإسلام، أو هي قصيدة

واحدة بدئت في الجاهلية، ثم أضاف إليها الشاعر في الإسلام الأبيات التي يذكر فيها ذكر الله والتحدث بنعمته، وتصور فيها الغيبة على نحو ما صورت في القرآن.''[٧٧] ثم يدلي برأيه قائلاً: ''والمتأمل في تجربة هذه القصيدة من داخلها ينتهي من تأمله إلى القول بأن هذه التجربة مخضرمة، تجمع في قسميها، المشار إليهما، معنى هذه الخضرمة التي فرضت عليها، أو فرضتها علينا بخروجها على هذا النحو الذي أعطاه الشاعر إياها.''[٧٨]

وما يؤكد أن تكون القصيدة الأولى بنسيبها الأول قد قيلت في الجاهلية، أنها تحتوي ضمن نسيبها على المكون النسيبي 'رعي النجوم' بملامحه الجاهلية وطبيعته التي تناولناها في الفصل الأول، في حين أن النسيب الثاني لم يتكرر فيه ذكر 'رعي النجوم'، رغم تكرار 'الطيف والخيال'، و'وصف المرأة' في النسيبيْن. وبالنظر إلى الطابع العام للقصائد التي ورد فيها 'رعي النجوم'، يلاحظ أن 'رعي النجوم' بمعناه الذي نتناوله في هذه الدراسة، ينتمي أكثر ما ينتمي إلى الوعي بالجاهلية لا الإسلام. فإن ظهوره في قسم القصيدة الأول وغيابه في الثانية رغم تكرار باقي المكونات النسيبية الأخرى، يشير إلى تأثر تقاليد القصيدة عمومًا بحقبتين مختلفتين. وبالتالي، يكون هذا الرأي قد اتفق مع القدماء والمحدثين في كون القسم الأول من القصيدة جاهلي صرف، وقد جنح إلى المحدثين في اعتبار قسمها الثاني مخضرمًا على وجه الاحتمال.

ويتشكل 'رعي النجوم' في هذه الأبيات من خلال الاعتماد على المعاناة التي يعانيها الشاعر من طول الليل عليه، والبيات في مراقبة حركة النجوم، تلك المراقبة التي لم تعتمد هنا على أي فعلٍ من أفعال الرعي أو المراقبة، وإنما كان اعتمادها على الحالة التي رصد فيها النجوم. إن وعي الشاعر بطلوع النجوم

وغيابها مع الإحساس بثقل حركتها وطول الليل، يكفي لأن يحقق ملامح 'رعي النجوم' الأساسية. والشيء نفسه، عند امرئ القيس، كما رأينا.

ويتميز 'رعي النجوم' كما هو واضح من بين مكونات النسيب الأول أن الشاعر لا يعي إلا بذاته فحسب، في حين أنه يعي في 'وصف المرأة' و'الطيف والخيال' برابعة. فلم يظهر في 'رعي النجوم' ضمير الجمع الذي يعود على الشاعر كما فعل في 'وصف المرأة' حيث يقول: ''لنا– فوصلنا''، وفي 'الطيف والخيال' حيث يقول: ''إلى أرحلنا''. فسادت ضمائر المفرد المتكلم في 'رعي النجوم'، في شكلٍ لافت للنظر، فيقول: ''فأبيتُ، ما أرقده، بعينيّ، قلتُ.'' وأكثر ما يميز ضمائر 'رعي النجوم' عن باقي الضمائر في المكونات النسيبية الأخرى، أن الضمائر المتصلة بالأفعال في 'رعي النجوم' جميعها ضمائر فاعلة، في حين تتصل ضمائر المفعول بالأفعال التي عادت على الشاعر، والتي جاءت في 'وصف المرأة' بآخر النسيب، حيث يقول: ''فدعاني، خبلتني، لما تشفني، دعتني.'' فالشاعر في 'رعي النجوم' هو الوحيد الفاعل، وكأنه يناشد عزلةٍ ما من أجل القيام برعي النجوم، فهو لا يعي إلا بنفسه وبالنجوم الدائمة الطلوع، في ليلٍ طويل لا يريد أن ينتهي. وذلك في حالةٍ يحاول فيها أن يثبت وجوده في الحاضر والاستقبال.[٧٩] فالمتأمل في بدايات كل مكون نسيبي في النسيبين يلاحظ أن جميعها يبدأ بالفعل الماضي، حيث يبدأ الشاعر بأفعال: 'بسطت'، 'هيج'، 'فدعاني' و'أرق'، إلا 'رعي النجوم'، حيث يبدأ بالفعل المضارع 'أبيتُ'، تلك المضارعة التي استمرت على طول 'رعي النجوم'.

ويتكرر في النسيب الأول 'وصف المرأة'، حيث يصفها في بداية النسيب ويسميها 'رابعة'، في حين أنه يصفها في نهاية هذا النسيب ويسميها 'سلمى'. ولكن الضمير الذي يعود على الشاعر في وصف 'رابعة' هو ضمير الجمع، في حين

أنه في وصف 'سلمى' يستخدم الضمير المفرد المتكلم. مع العلم أن وصف 'سلمى' قد جاء بعد 'رعي النجوم' الذي يعتمد على الضمير المفرد المتكلم. مما يشير إلى إمكانية أن يكون ضمير المتكلم في وصف 'سلمى'، امتداد لسيطرة هذا الضمير في 'رعي النجوم'.

وتحمل فكرة اختلاف اسم المرأة، فمرة 'رابعة' ومرة 'سلمى' (بالنسيب الأول) ومرة 'سليمى' (بالنسيب الثاني) عدة ملاحظات. حيث يرى عز الدين أن جميعهم أسماء لامرأة واحدة، فيعلق على أبيات الطيف والخيال بالنسيب الثاني، والذي تناول اسم 'سليمى'، الذي هو سلمى على الترخيم، فيقول: ''ولكنه هنا لا يبالي بأن يقاوم رابعة أو سليمى كما حاول من قبل.''[٨٠]

وليست المسالة هي أن تكون 'رابعة' و'سلمى' و'سليمى' رموزًا لامرأة واحدة، وإنما الأمر هو اختلاف مواقف الشاعر عند تناوله كل اسم. فمن الواضح أن رابعة تصل حبل الوداد مع الشاعر، مما يستوجب أن يسبق هذا الوداد جفاءُ ما، في حين أن أن سلمى تدعو الشاعر لحبها ثم تعذبه بهذا الحب، والحال نفسه عند سليمى، حيث يقول في النسيب الثاني:

١٩ . تُسمِعُ الحُدّاثَ قَولاً حَسَنًا لَو أَرادوا غَيرَهُ لَم يُستَمَع[٨١]

لقد افترض عز الدين أن رابعة هي رمزٌ لقوم الشاعر، معتمدًا على عدة أسباب، حيث يعلق على 'وصف المرأة' الأول قائلاً: ''فالشاعر يبدأ من لحظة القرب ويستخدم أفعاله: (بسطت– وصلنا)، وقد كثف الشاعر استغراق حالة الوصل والانتماء إلى رابعة في قوله عنها إنها 'حرة'، ثم أعطى في باقي الأبيات، مفهومه لمعنى أن تكون رابعة 'حرة'. والضمائر التي يستخدمها الشاعر هنا، وفي امتداد قصيدته، تجمع بين ضمير المتكلمين وضمير الشاعر، وهذا يعني أنه ربما قصد إلى أن رابعة بسطت الحبل له ولقومه عندما يقول: ''لنا''، وتكون رابعة

رمزًا يلتف حوله الجميع: الشاعر وقومه، يتطلعون إلى الاتصال به، وفي دخول رابعة في سياق الشمس والطيب ما يجعل القول بقدسيتها أمرًا معقولاً. وهذا لا يمنع، بطبيعة الرمز، دخول رابعة في تفسيرات أخرى كأن تكون رمزًا لقوم الشاعر فحسب.''[٨٢]

وبالتالي، فمن الممكن أن تكون رابعة رمزًا لقبيلة الشاعر، فيتمتع الشاعر بصفات الحرية، والجمال والأمل المتمثل في سطوع الشمس الذي تمثّل في شخص رابعة، أو أن تكون رمزًا لقبيلة أخرى فيتمتع الشاعر وقبيلته بوصلها، وخصوصًا أنها تتسم بتلك الصفات. ومن الأرجح أن تكون رابعة رمزًا لقبيلةٍ قد امتزجت مع قبيلة الشاعر حتى أصبحتا قبيلةً واحدة، لها مكانتها التي لا يمكن أن تخفى على أحد. ولعل تكرار كلمة 'الشمس' في البيتين الثاني والخامس، يؤكد دلالة القدرة على الحضور في أعلى مراتب الوضوح وإثبات الذات، فالشمس لا يمكن لأحدٍ أن ينكرها. هذا الوضوح قد تمثل أيضًا، في أسنان رابعة اللامعة الساطعة كسطوع الشمس، كما شبهها الشاعر بالبيت الثاني. ثم يؤكد في البيت الثالث أنها قد صقلتها؛ أي 'جلته' أيضًا بشجرِ آراك أخضر طيب الرائحة. تلك الرائحة الزكية التي تُخبر عن نفسها لا محالة. وكأنه يقدم فكرة القدرة على حضور الذات بوسيلةٍ أخرى، مع إبقائها في أطيب الأحوال.

إن تأكيد الوجود بنقاءٍ، من خلال استخدام كلمتي 'جلته' و'صقلته' بالبيتين الثاني والثالث قد أدى إلى النصوع بآخر البيت الثالث فقال:

''حتى نصع''

ويرتبط هذا النصوع أكثر ما يرتبط بلونٍ واحد هو اللون الأبيض، ذلك اللون الذي عبَّر عنه بالبيت الرابع، فقال:

''أبيض اللون''

ولم يكتفِ الشاعر بأن يكون فمها أبيضًا، بل أضاف إليه جمال الرائحة في الأوقات التي يستحيل فيها أن يكون طيب الريق. إن جلّ اهتمام الشاعر منصبٌ على قدرة الوجود ببريقٍ وجاذبيةٍ يجب أن تُقدس، فقد أشرك حواسًا عدة، من عينٍ ترى الشمس ساطعة، وأنفٍ تتتبع رائحة الطيب، وفمٍ يتذوق لذيذ المطعم، وذلك من أجل الوصول إلى المرأة المثال، إلى كل ما يمكن أن توفره القبيلة للجماعة، وبالتالي للشاعر.

وقد امتدت فكرة الصفاء والنقاء إلى البيت السادس، حيث يعي الشاعر بمدى صفاء لون عينيها الجميلتين، التي زينها الكحل. ذلك الكحل الذي يزيد من وضوح بياض العينين. وكأنه يعيد فكرة الاهتمام ببياض الأسنان. كما يعيد فكرة الاهتمام بالرائحة الطيبة في آخر الوصف، تلك الرائحة التي تتغلغل في قرون رابعة. تلك القرون التي تتسم بطولٍ له قدرة تمكين الشاعر من إثبات وجودهما، كإشارةٍ متممة للإشارات التي يشير بها إلى مدى مكانة قومه وكفاءتهم في القدرة على البقاء ولفت الأنظار. تلك القدرة التي أتاحتها رابعة بقومها حينما تواصلوا مع قوم الشاعر.

إن بروز مكانة قبيلة الشاعر المتمثلة في صفات رابعة بما تحمله من وضوحٍ كوضوح الشمس، قد قوبل بصورةٍ أخرى عكسها تمامًا، هي صورة الليل بنجومه التي يرعاها الشاعر عندما زاره خيال حبيبته. إن الشاعر لا يعاني ليلاً واحدًا بل ليالٍ تتوالى عليه في ليلة واحدة، فالنجوم التي تطلع في السماء لا تريد أن تغيب، فهو يترقب طلوع النجوم فيما يشبه بداية النهاية؛ أي بداية غروبها. ويعد هذا الترقب إشارة إلى العد التنازلي لوجود النجوم في السماء، ثم غيابها أخيرًا. وبالتالي، يكون قد استخدم الشاعر أسلوبًا جديدًا في التعبير عن رغبته في غياب النجوم، فـ''سويد لا يربط زيارة الخيال هنا بغور النجوم، كما مر عند بعض

الشعراء، وإنما يربط بين زيارة الخيال وطلوع النجوم،"[٨٣] وخصوصًا أنها تتوالى في الطلوع فيما يشبه أن تكون قد اتفقت على أن تكون دائمة الظهور في السماء، فما إن غاب نجمٌ إلا وطلع آخر. وما يزيد الشاعر ألمًا أن حركة هذا النجم تكون بطيئة الحركة بالقدر الذي يعذّب الشاعر بصورةٍ أكبر.

وقد وصف الشاعر الصباح الذي يسوق نجوم الليل كي تغيب بأنه **'مغرب اللون'**؛ أي شبهه بالمغرب من الخيل، وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. تلك الخيل التي أصبحت فيما بعد أداة لرحيل نادر من حيث كانت الناقة هي الحيوان الأساسي في الرحيل التقليدي، كما أن الشاعر 'يرحل' وحده، على النقيض مما نراه هنا حيث يبدو راحلاً مع جماعة، حيث يقول:

٢٠. كَم قَطَعنا دونَ سَلمى مَهمَهًا ... نازِحَ الغَورِ إذا الآلُ لَمَعْ[٨٤]

٢١. في حَرورٍ يُنضَجُ اللَحمُ بِها ... يَأخُذُ السَائِرَ فيها كالصَقَعْ[٨٥]

٢٢. وَتَخَطَّيتُ إليها مِن عُدىً ... بِزِماعِ الأَمرِ والَهَمِّ الكَنِعْ[٨٦]

٢٣. وَفَلاةٍ واضِحٍ أَقرابُها ... بَالياتٍ مِثلَ مُرفَتِّ القَزَعْ[٨٧]

٢٤. يَسبَحُ الآلُ عَلى أَعلامِها ... وَعَلى البيدِ إذا اليَومُ مَتَعْ[٨٨]

٢٥. فَرَكِبناها عَلى مَجهولِها ... بِصِلابِ الأَرضِ فيهِنَّ شَجَعْ[٨٩]

٢٦. كَالمَغالي عارِفاتٍ لِلسُرى ... مُسنَفاتٍ لَم توشَم بِالنَسَعْ[٩٠]

٢٧. فَتَراها عُصُفًا مُنعَلَةً ... بِنَعالِ القَينِ يَكفيها الوَقَعْ[٩١]

٢٨. يَدَّرِعنَ اللَيلَ يَهوينَ بِنا ... كَهَوى الكُدرِ صَبَّحنَ الشَرَعْ[٩٢]

٢٩. فَتَناوَلنَ غِشاشاً مَنهَلاً ... ثُمَّ وَجَّهنَ لأرضٍ تُنتَجَعْ[٩٣]

ويعتمد هذا الرحيل على الخيل وهذا غريب، فيقول عز الدين: "وهو يقوم في هذه الحركة برحيلٍ غير مألوف من حيث اعتماده فيه على الخيل وليس على

الناقـة.'''[٩٤] تلـك الخيـول الـتي تتـسم بـصلابة الحـوافر، وبنـشاطها الجنـوني، وبسرعتها التي تشبه سرعة السهام، وبقدرتها على السير ليلاً، وكأنها تلـبس هـذا الليل درعًا، وهي تقابل في كل ذلـك ملامـح النجـوم البطيئـة الحركـة الـتي تظهـر أيضًا ليلاً. ولعل في تشبيه الشاعر الصبح في بياضه المختلط بسواد الليـل، بـالمغرب من الخيل، تلميحٌ بعلاقة هذه النجوم بتلك الخيل.

ومن الضروري أن نشير إلى أن الحالة التي بات فيها الـشاعر راعيًـا النجـوم كانت نتيجة الحـب الـذي يعانيـه بالبيـت الحـادي عـشر، الـذي يـصل مـا بـين 'الطيف والخيال' و'رعي النجوم'. مما يعني أن هذا الحب له علاقة أيضًا، بتلك الخيل. إن ملامح الحب الذي تحدث عنهـا الـشاعر تتمثـل في كونـه حبًـا يركـب الهول، فأي حبٍ هذا، الذي من شأنه أن يـدفع الـشاعر لأن يركـب الأهـوال؟ إن ركوب الهول (الذي اقترن بـ'رعي النجوم') موازيٌ لركوب الخيل، ممـا يزيـد مـن الإلحاح بوجود علاقةٍ بين وجود تلـك 'الخيـل' في هـذه القـصيدة بالـذات، وبـين 'رعي النجوم'.

ومن الضروري أن نشير إلى أن هذا البيت الذي تناول الحـديث عـن الحـب قد صيغ بطريقةٍ تشبه الحكمـة، وكأنـه يتحـدث عـن الحـب عمومًـا. هـذا العمـوم يُرجعنا إلى القبيلة التي تمثلت في شخص رابعة. وهذا يعني أن الحب الذي يُركب من أجله الأهوال هو حب القبيلة، وأن الخيول التي ظهـرت في الرحيـل هـي مـن أجل هذه القبيلة. وهذا ما دفع الشاعر لأن يبتدئ هذا الرحيل بـضمير الجماعـة في قوله 'كم قطعنا دون سلمى'. إن وعي الشاعر بضمير الجماعة يوحي بأن 'سـلمى' هي الأخرى رمز للقبيلة. فالرحلة لم تكن من أجل هم فردٍ، بل من أجل الجماعـة كلها. وكأن الجميع يركبون الأهوال في سبيل الدفاع عـن قبيلـتهم. فغايـة الرحيـل هنا، هو حب القبيلة والفخر بقومه بني بكر بن وائل. ذلك الفخر الذي كـان غايـة

الشاعر من 'وصف المرأة' في بداية القصيدة. ومادام أن الحب هو حب القبيلة فإن دعوة الحب التي دُعي إليها الشاعر في 'وصف المرأة' (أبيات ١٦– ١٩) هي دعوةٌ من أجل إثبات هذا الحب عن طريق الرحيل معهم والدفاع عنهم. فيستخدم الشاعر ''ضمير الجمع في هذه الرحلة بشكلٍ يوحي بحرصه على الاحتماء في ضمير الجماعة،''[٩٥] تلك الجماعة التي افتخر بها بعد ذلك (الأبيات ٣٠– ٤٤).

وقد ظهر الإحساس بمسئولية الدفاع عن القبيلة في حالة الأرق والسهر التي يعانيها الشاعر في 'رعي النجوم'، ولعل الليل الذي قد أصبح في عداوةٍ مع الشاعر، هو نفسه العدو الذي تعانيه القبيلة، وخصوصًا أنه عدو لحوح يجدد نفسه باستمرار، كما يفعل الليل، فكما يقول:

١٣. وإذا مَا قلْتُ ليْلٌ قَدْ مَضَى عَطَفَ الأَولُ منْهُ فَرجَعْ

ذلك الليل الذي يتمنى أن ينقضي، وطبعًا لا يكون ذلك إلا بطلوع الشمس التي لم يذكرها صراحةً في 'رعي النجوم' ولا في أي 'رعي النجوم'؛ مما يجعلها رمزًا. ولكن تلك الشمس قد تكررت في وصف 'المرأة رابعة' والتي مثلت تحالف القبيلة مع قبيلة أخرى، وبالتالي يكون الحال هو العدو المتمثل في الليل (بما ينطوي عليه من علاقةٍ بالخيل المهيأة للحرب) سيزول لا محالة أمام تحالف قوتي القبيلتين.

إن ما يؤكد أن الشاعر يشعر بوجود أعداء تعاديه هو وقبيلته، الاستخدام الغريب للخيل في قسم الرحيل، بدلاً من الناقة. فإن الصفات التي وصف بها الشاعر هذه الخيل تدل على أنها معدة من أجل الحرب، وخصوصًا أن ''الفرس [عمومًا] أداةٌ للحرب والنزال.''[٩٦] كما أن ذكره في نهاية القصيدة ''يمثل بؤرة اهتمام، وخصوصًا في القصائد البطولية، من أجل مزج غايات الفرد بالقبيلة.''[٩٧] ولكن المقصود هنا جمع الخيول وليس فرسًا واحدًا يصفه الشاعر. وتلك الخيل لم

يذكر اسمها وإنما اكتفى بذكر نعوتها، مع العلم بأن ''نعوت الحيوان الكثيرة في القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولا يسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل في الموضوعات والتطويل بالمعنى التقني، بل هي مفهومات منتقاة على نحو مثالي تلتحم داخليًا في وجود دلالي حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر. وأحيانًا تكون كومضات تنويرية يقصد بها في النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء الفرد، والنموذج الأصلي من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلي، أو من ورائها كلها.''[٩٨] والحال نفسه، في تناول الناقة في الرحيل.[٩٩]

فالحرب التي تحدّث عنها لا تحتمل التأخير، حيث إن الخيول قد سافرت ليلاً، فلم تنتظر الصباح؛ لأنها تنشد صباحًا معنويًا متمثلاً في النصر، كالنصر الذي ابتغاه امرؤ القيس من قبل. فالأمر عاجل إلى أبعد مدى. ذلك الأمر الذي ظهر واضحًا في الدلالة الرمزية التي يحملها المكون النسيبي 'الطيف والخيال' بالنسيب الأول (الأبيات ٨– ١١). ذلك الطيف الذي تكرر في النسيب الثاني، حيث يقول الشاعر:

٤٥. أَرِقَ العَيْنَ خَيَالٌ لَم يَدِعْ مِن سُلَيْمَى، فَفُؤادِي مُنْتَزَعْ[١٠٠]

وذلك مع ملاحظة أن 'طيف الخيال' في النسيب الأول يختلف عن الثاني في شيئين: الأول هو أن 'طيف الخيال' الأول قد سبقه 'وصف المرأة'، في حين أن الثاني قد تصدر 'النسيب'، وسبق 'وصف المرأة' الذي ظهر بعده، حيث يقول:

٤٦. حَلَّ أَهْلِي حَيثُ لا أَطْلُبُها جانِبَ الحِصْنِ، وَحَلَّتْ بِالفَزَعْ[١٠١]

٤٧. لا أُلاقِيها وَقَلْبي عِندَها غَيْرَ إِلمامٍ إِذا الطَّرْفُ هَجَعْ

٤٨. كالتُّؤامِيَّةِ إِنْ باشَرْتَها قَرَّتِ العَيْنُ وَطَابَ المُضطَجَعْ[١٠٢]

٤٩. بَكَـــــرَتْ مُزمِعَـــــةً نِيَّتُهـــــا وَحَـــدا الحـــادي بهـــا ثُـــمَّ انْـــدَفَعْ[١٠٣]

٥٠. وَكَـــــريمٌ عِنـــــدَها مُكتَبَـــــلٌ غَلِـــــقٌ إِثْـــــرَ القَطِـــــينِ المُتَّبَـــــعْ[١٠٤]

ويتمثل الثاني في أن طيف خيال النسيب الأول قد اكتمل بمكون نسيبي آخر هو 'رعي النجوم'، وذلك عن طريق أن هذا الطيف كان سببًا في بيات الشاعر في 'رعي النجوم'، بما يحمله من معاناة، كما أنه قد مثّل حالة الأرق التي لم يذكره الشاعر في حديثه عن طيف الخيال. فالشاعر قد ربط بين ''زيارة الخيال وطلوع النجوم، الأمر الذي يعني استمرار وقوعه تحت الشعور بالأرق والشوق، ولم يرد الشاعر أن يتخلص من هذا الشوق، الذي ينوء بثقله على نفسه، على ما يبدو من تصويره لبطء حركة الليل، وإذا كان يبدو غير متجاوب مع الخيال في هذه الأبيات.''[١٠٥] وذلك في حين أن الأرق قد ذُكر صراحةً في 'الطيف والخيال' بالنسيب الثاني، الذي اعتمد على كلمة الأرق مباشرةً وليس على الأرق في 'رعي النجوم'. ولكن 'الطيف والخيال' بالنسيب الأول قد تشكّل في ثلاثة أبيات، بينما الثاني، فقد تشكل في بيتٍ واحد، وهذا له وجاهته في الإشارة إلى أهمية الدور الذي يلعبه كلٌ منهما، وخصوصًا أن 'رعي النجوم' اتصل اتصالاً قويًا بذلك الطيف.

إن تكرار 'الطيف والخيال' مع تصدره النسيب الثاني، يلوّح بمدى أهمية وظيفته في القصيدة. إن السبب الذي كان وراء بيات الشاعر في أرقٍ، والذي قد يمثل أرق قبيلته كلها، والدعوة إلى مناصرة القوم، يتمثل في هذا الطيف الذي قد زار الشاعر. هذا الطيف هو في الحقيقة **رسالةٌ** من قبيلةٍ بعيدة تؤازر قبيلة الشاعر، وقد علمت بوقوع خطرٍ ما على قبيلة الشاعر، فأنذرتها. ولعل في هذا الكلام ما يجيب عن تساؤل عز الدين ''لماذا شحطت رابعة، وقد بسطت الحبل من البداية؟''[١٠٦] حيث وجد أن الشاعر في 'وصف المرأة'، أي رابعة، كانت قد

وصلت ودادها، ولكن طيفها كان شاحطًا، بعيدًا، عن قبيلة الشاعر، حيث كان الضمير المستخدم في 'الطيف والخيال' الأول هو الجماعة في قوله: ''شاحطٍ جاز إلى أرحلنا.'' وبالتالي يكون ثمة تناقض. ولكن ينتفي هذا التناقض مع اعتبار أن رابعة هي قبيلةٌ قد اتحدت مع قبيلة الشاعر، ولكنها لم تقم معها. ويلاحظ عز الدين أن الشاعر يقاوم خيال المحبوبة الذي تسبب في رعى الشاعر النجوم، ويتمنى زوالها، بالرغم من أن حبيبته التي وصلت الوداد معه هي نفسها صاحبة الطيف، ''فالشاعر على ما يبدو يتمنى زوال هذا الشوق والحب، ويتمنى زوال الليل البطيء النجوم.''[١٠٧] وقد أجاب عز الدين على هذا التساؤل من خلال أبيات الشاعر في 'وصف المرأة' (الأبيات ١٦– ١٩) حيث يقول: ''واضح أن الشاعر وقع في أسر حب سلمى، وهو يقاوم هذا الأسر، وما تزال سلمى أو رابعة محتفظة بقدرتها على الجذب واستخدام الرقى، التي لا يستطيع الشاعر إزاءها فعلاً، لما قد أصابه من ضعف بذهاب الشباب. ولحظة هذه الحركة الزمنية تقع قبل لحظة الخيال، حين يعاني زيارة الخيال أو التفكير في رابعة أو سلمى، بعد ما أصابته بحبها في هذه الحركة الثالثة التي تقابل الحركة الأولى التي تصور أيام الشباب والوصال.''[١٠٨]

ولكن المقاومة لا تكون إلا للأعداء، وبالتالي، ليست المقاومة هي مقاومة الحبيبة نفسها وإنما مقاومة الطيف المقترن بها، والذي يرمز إلى **رسالة** الإنذار بالحرب. ذلك الإنذار التي خلّف وراءه رحيلاً للخيول ليلاً من أجل المسارعة في إنقاذ الموقف، والاستعداد لركوب الهول. فالعلاقة بين تلك الرسالة الممثلة في الطيف وبين خيل الرحيل أكيدة، حتى أن عز الدين اعتبر أن هذا الرحيل موازٍ لرحلة الخيال إلي الشاعر.[١٠٩]

وقد ذكر عز الدين أن الشاعر لا يستطيع أن يفعل شيئًا إزاء حبه لسلمى، لأنه قد ضعف لما أصابه من الشباب، وبالنظر إلى اعتبار أن سلمى هي القبيلة فإن الحديث يمتد إلى أن تصبح معاناة الشاعر في حب سلمى نابعةً من معاناته التي يعانيها من أجل قبيلته، وخصوصًا أنه ضعيفٌ أمام الدفاع عن قبيلته، ورد ما سيصيبها من سوء، فقد أصابه الشيب الذي يُعتبر عائقًا في سبيل تأكيد حب الشاعر لقبيلته والقيام بواجبه.

وإن كان هذا 'الطيف والخيال' الذي يتناوله النسيب الأول تلميحٌ لرسالةٍ تنذر بالحرب، فإن 'الطيف والخيال' بالنسيب الثاني، يلمّح أيضًا بوجود رسالةٍ، ولكنها بمضمون مختلف. ذلك النسيب الذي قد تصدّر رحيلاً جديدًا (أبيات ٥١– ٦٠) وفخرًا جديدًا (أبيات ٦١– ١٠٨). فيما يمثل قصيدةً مكتملة أخرى، ولكنها تحمل الطابع الإسلامي، من كثرة تكرار بعض الأمور التي تخص الإسلام؛ مما يرجح أن تكون إسلامية العصر. وبالنظر إلى 'طيف الخيال' الأول واعتباره رسالة تحذير من قوم محبين لقوم الشاعر، يمكن اعتبار أن الخيال في النسيب الثاني رمزٌ لرسالة ما، ولكنها تختلف عن الرسالة الأولى، حيث ترتبط بأمور تخص رسالة الإسلام في المقام الأول.

ومن الضروري في هذا المقام، أن نوضح أن الرحيل الذي تناوله الشاعر في القسم/ القصيدة الثانية، قد اعتمد على الثور الوحشي وليس على الناقة هنا أيضًا. والثور الوحشي عمومًا ''هو بطل اللوحة التي تشكل جزءًا من رحلة الناقة.''[١١٠] ويتعلق هذا الثور بدورة الليل والنهار،[١١١] مما يربط بين هذا الرحيل وبين 'رعي النجوم' الذي يصب أكثر اهتمامه على دورة الليل والنهار، على ذهاب الليل وطلوع الصباح، كما سيظهر في قصيدة الأعشى، والتي سنتناولها بعد قليل. ولعل اهتمام الشاعر بذلك الثور الوحشي وعلاقته بدورة الليل والنهار، مما يقوي روابط

الصلة بين 'رعي النجوم'، الذي جاء في القصيدة الأولى، وبين القسم/ القصيدة الثانية.

أما قصيدة بشر بن أبي خازم، التي يقول في مطلعها (من الوافر):

١. أَلا بانَ الخَليطُ وَلَم يُزاروا ... وَقَلبُكَ في الظَعائِنِ مُستَعارُ[١١٢]

٢. تَؤُمُّ بِها الحُداةُ مِياهَ نَخلٍ ... وَفيها عَن أَبانَينِ اِزوِرارُ[١١٣]

٣. أسائِلُ صاحِبي وَلَقَد أَراني ... بَصيرًا بِالظَعائِنِ حَيثُ ساروا[١١٤]

٤. أُحاذِرُ أَن تَبينَ بِنَو عُقَيلٍ ... بِجارَتِنا فَقَد حُقَّ الحِذارُ

٥. فَلَأياً ما قَصَرتُ الطَرفَ عَنهُم ... بِقانِيَةٍ وَقَد تَلَعَ النَهارُ[١١٥]

٦. بِلَيلٍ ما أَتَينَ عَلى أُرومٍ ... وَشابَةَ عَن شَمائِلِها تِعارُ[١١٦]

٧. كَأَنَّ ظِباءَ أَسنُمَةٍ عَلَيها ... كَوانِسَ قالِصًا عَنها المَغارُ[١١٧]

٨. يُفَلِّجنَ الشِفاهَ عَنِ اِقحُوانٍ ... جَلاهُ غِبَّ سارِيَةٍ قِطارُ[١١٨]

٩. وَفي الأَظعانِ آنِسَةٌ لَعوبٌ ... تَيَمَّمَ أَهلُها بَلَدًا فَساروا

١٠. مِنَ اللائي غُذينَ بِغَيرِ بُؤسٍ ... مَنازِلُها القَصيمَةُ فَالأُوارُ[١١٩]

١١. غَذاها قارِصٌ يَجري عَلَيها ... وَمَحضٌ حينَ تُبتَعَثُ العِشارُ[٤٢٠]

١٢. نَبيلَةُ مَوضِعِ الحِجلَينِ خَودٌ ... وَفي الكَشَحَينِ وَالبَطنِ اِضطِمارُ[١٢١]

١٣. ثَقالٌ كُلَّما رامَت قِيامًا ... وَفيها حينَ تَندَفِعُ اِنبِهارُ[١٢٢]

١٤. فَبِتُّ مُسَهَّدًا أَرقًا كَأَنّي ... تَمَشَّتْ في مَفاصِلِي العِقارُ[١٢٣]

١٥. أُراقِبُ في السَماءِ بناتِ نعشٍ ... وَقَد دارَتْ كَما عُطِفَ الصِوارُ[١٢٤]

١٦. وعانَدْتُ الثُريا بعْدَ هَدْءٍ ... مُعانَدةً لها العَيُّوقُ جارُ[١٢٥]

كما هو واضح من التطبيق، أن الطريقة المتبعة في تحليل المقدمات التي تتناول 'رعي النجوم'، تقوم على تحليل المكون النسيبي 'رعي النجوم' من خلال

استكشاف علاقته بمكونات النسيب (باعتبارها السياق الأصغر له) ومن خلال استكشاف علاقته بباقي أقسام القصيدة) (باعتباره السياق العام، أو الأكبر). وحينما يتم ذلك في تحليل 'رعي النجوم' في هذه القصيدة، يتم تحليل القصيدة واضعين في الاعتبار أن هذه القصيدة قد حللها عز الدين، ضمن دراسته **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي (دراسة في جماليات الشعر الشفاهي)**، ١٩٩٣. تلك الدراسة التي اعتمدتُ عليها اعتمادًا أساسيًا في فهم المكون النسيبي 'الظعائن'، على مدار الدراسة. وقد وصل مجهود عز الدين في تحليل تلك القصيدة إلى الحد الذي تناول فيه الفكرة الأساسية التي نبحث عنها، وهي استكشاف الروابط التي تربط بين مكونات النسيب من ناحية (والتي منها 'رعي النجوم') والتي تربط النسيب بغرض القصيدة من ناحيةٍ أخرى. ولم يتبقَ لي إلا أن أعتمد على هذا التحليل في المقام الأول، مع اعتبار أن دوري يقتصر على بعض الاستنتاجات التي توضح كيفية ظهور 'رعي النجوم' في تلك المقدمة، ودوره فيها وفي القصيدة عمومًا.

يقوم تحليل تلك المقدمة على ملاحظة أساسية هي قدرة 'رعي النجوم' على التواصل مع مكون نسيبي آخر يسبقه، هو 'الظعائن'، الذي يظهر فيه الشاعر من خلال إطاره الجماعي في كل انفعالاته نحو رحيل الظعائن. وفي الوقت نفسه، يتناول 'رعي النجوم' الاهتمام بالهم الجمعي أيضًا، ولكن من خلال رد كل انفعالات الشاعر إلى نفسه. ومن هنا تظهر براعة 'رعي النجوم' في أن يمثل صوتاً فرديًا خالصًا، لا تشوبه أية إشارة إلى الجماعة، فالسمة الأساس في 'رعي النجوم' هي ألا يكون هناك أي صوت غير صوت الشاعر، كما اتضح من الملامح العامة لـ'رعي النجوم' في الفصل الأول. ولكنه في الوقت نفسه يحمل الهم الجمعي، الذي يربطه بسياقه. مما يعني أنه قد احتفظ بملامحه الأساسية، ومحتفظًا في الوقت نفسه بتفاعله في القصيدة، والتي تتناول، ما قد يبدو متعارضًا،

مع تلك الملامح. ومن كفاءة دوره في القصيدة، أن أبياته تلقي ''ظلالاً متعددة على النسيب، بل على القصيدة عمومًا.''[١٢٦]

وقد تكوَّن نسيب تلك القصيدة من ستة عشر بيتًا توزعت بين 'الظعائن' (الأبيات ١– ١٣) و'رعي النجوم' (الأبيات ١٤– ١٦). وقد رصد عز الدين البيتين الخامس عشر والسادس عشر، باعتبارهما الممثلين لمراقبة ورعي النجوم، ولكنه قد علق على البيت الرابع عشر باعتباره الممهِّد لهذا الرعي، حيث كان يبيت ليله في سهر وأرق فلم يجد أمامه سوى مراقبة النجوم.[١٢٧] وتُعد أفكار هذا البيت من الأفكار المكملة لـ'رعي النجوم'. حيث يبدأ بفعل المبيت، مضافًا إليه ضمير الفاعل 'التاء'، مقترنًا بحرف العطف 'فاء'. ذلك الحرف الذي ينتشر في 'رعي النجوم' الذي يظهر مع مكونات نسيبة أخرى، كما اتضح في الفصل الأول، فيقول 'فَبتُّ'. هذا بجانب وعي الشاعر بحالته وهو يراقب النجوم، حيث كان 'مسهدًا'، و'أرقًا' وفي حالةٍ شبيهة بحالة الثمل، حيث استخدم في هذا التشبيه أداة التشبيه 'كأن'، مع العلم بأنه ''ما كان من التشبيه صادقًا قلت في وصفه كأن أو قلت ككذا،''[١٢٨] على حد قول ابن طباطبا في **عيار الشعر**. وأداة التشبية 'كأن' الأكثر استخدامًا في 'رعي النجوم' عمومًا، وهنا يقول:

''كأني تمشت في مفاصلي العقار''

وهذه الحالة التي عليها الشاعر هي الحالة الأساس في 'رعي النجوم'.

وقد اتسم المكون النسيبي 'الظعائن' بالحديث تارةً عن الفرد، وأخرى عن الجماعة، بصورةٍ توضح مدى اندماج هذا الفرد في الجماعة بهمها الأوحد هو الحفاظ على البقاء في قوةٍ. فمن بداية القصيدة تداخل الضمير المفرد (الذي يتمثل في ضمير المخاطب المفرد الكاف المضاف إلى 'قلبك' الذي يعود على الشاعر) بالجماعة (التي تتمثل في الظعائن)، حتى أصبح قلب الشاعر مستعارًا لدى الظعائن. ويعد

هذا التداخل بمثابة المفتاح الرئيسي في فهم النسيب. حيث يهتم الشاعر بذكر الخليط الجمع، ثم يهتم بموقف قلبه (المفرد) منهم.

وقد تناول الشاعر الحديث عن الجماعة باهتمامٍ بالغ، حيث انتشرت صيغ الجمع، بصورةٍ واضحة، فظهرت مفردات: الخليط– الظعائن– الحداة– ظباء– أسنمة– كوانس. وقد ظهرت دلالة الجمع في الضمائر مثل: اللائي – واو الجماعة في 'يزاروا' – هم في 'عنهم' – نون النسوة في 'يفلِّجن– غذين'. هذا بجانب، تكرار الجمع 'الظعائن' مرتين حيث يقول:

''وَقَلبُكَ في الظَعائنِ مُستَعارُ – بَصيراً بالظَعائنِ حَيثُ ساروا''

وقد جُمع الظعائن على الأظعان، وهو جمع الجمع من الظعينة، حيث يقول:

''وَفي الأَظعانِ آنِسَةٌ لَعوبٌ''

إن كل هذا الاهتمام بالجماعة يُدعِّم فرضية أن أكثر ما يعنيه الشاعر هو اهتمامه بالهم الجمعي، مع وعيٍ تام بتمثيل هذه الجماعة في الفرد، حيث تمثلت قبيلة الشاعر في الشاعر، والظعائن في حبيبته. كما أنه قد اهتم بوصف حركة الظعائن (الأبيات ١– ٦)، ثم يصف الظاعنات بالبيتين السابع والثامن، ثم يستل من هذه الظاعنات ظعينةً واحدة لم يحدد اسمها– وهذا يمكن أن يمثل الحديث عن الفرد. ولربما تعمَّد عدم ذكر اسمها، على ما يبدو، محاولةً منه في الإغراق في التنكير والرجوع إلى العموم (الجمع) وهم الظعائن، حيث يصفها بالأبيات (٩– ١٣).

وقد كان وعي الشاعر قويًا بفكرة الجماعة، وهو يصف تلك الظعينة المفردة، حيث انصرف وعيه نحو الإطار الذي تنتمي إليه، في بداية وصفه إياها، حيث يقول:

٩. وَفِي الأَظـــــعانِ آنِـــسَةٌ لَـــعوبٌ تَيَمَّـــــمَ أَهلُـــــها بَلَـــــداً فَـــــساروا

فأرجعها إلى أهلها الذين ظعنوا. وقد امتد هذا الأمر إلى غزله فيها بالبيت العاشر، حيث كان غزله على وجه العموم، فلم يصفها وحدها بصفة التنعم بل ذكر أنها **'مِنَ اللائي غُذينَ بغَيرِ بُؤسٍ'**. فاسم الموصول الجمع 'اللائي' يؤكد أنه يعي بأخريات في الموقف نفسه الذي يعيها فيه، فهو يعيها من خلال **الإطار الجماعي** الذي تعيش فيه، فليست تعنيه منفردة، فقط. وقد خلص وصفه إياها بأبيات (١– ١٣). وبهذا يكون وصفها في داخل وصف الظاعنات، كأن الحال أن الشاعر يعود إلى نفس الحالة التي بدأ بها 'الظعائن' والنسيب عمومًا، حيث كان قلبه في الظعائن، وهنا يكون وعيه بالظعينة من خلال الظعائن، أيضًا.

وقد ظهرت صورة أخرى تكشف عن مدى علاقة الفرد بالجماعة. ففي الأبيات (٣– ٥) يكون المعنى الظاهر أن الشاعر يحاول أن يُعمِّي صاحبه عما يشعر به من وجدٍ تجاه رحيل حبيبته مع الظعائن، فيحاول أن يُخفي همه في هم الجماعة، فيظهر الأمر وكأنه همٌ شخصي. ولكن المتأمل في مدى وعي الشاعر بحضور الجماعة، والذي تم توضيحه سابقًا، يرجح أن يقوم الموقف على أساس أن الشاعر يريد أن يُعمِّي متلقي القصيدة، وبالطبع الظعائن من بينهم، عن خوف قومه من أن يضعفوا بعد تخلي الظاعنين عنهم. فأرجع كل الخوف إلى خوف فردٍ واحد في هذه الجماعة، هذا الفرد يخاف من فراق حبيبته. وبالتالي، يفدي الشاعر جماعته بنفسه حيث يُحوِّل الموقف من موقف جماعي إلى موقف شخصي. محاولةً منه في الإعلاء بشأن قومه وأنهم لا يبالون بتبعات هذا الظعن، فقوتهم لن تضعف. وخصوصًا، أنهم تعمدوا الرحيل مفاجأة. تلك المفاجأة التي أظهرها عز الدين من خلال أداة التنبيه ألا، حيث يقول: ''والتنبيه هنا دال على المباغتة التي مُنِيَ بها الشاعر من قبل الخليط البائنون؛ تلك المباغتة التي تردفها جملة الحال "ولم

يزاروا". أما جملة الحال الأخرى في البيت الأول؛ "وقلبك في الظعائن مستعار"، فتكشف حال المفاجأة بفكرة التنقل التي تنبه لها الشاعر دونما مقدرة على الإلمام بجيرانه قبل رحيلهم للحظة الوداع، أو للحظة "استرداد" قلبه "المعار" لديهم.''[١٢٩] وسوف تظهر مباغتة أخرى في 'رعي النجوم' تتمثل في تشبيه النجوم بالبقر الوحشي الذي أفزعه شيء ما.

وما يؤكد ترجيح أن يكون موقف الشاعر من سؤال صاحبه إنما ينبع من اهتمامه بالهم الجمعي أكثر من اهتمامه بالهم الشخصي، هو ما أشار إليه عز الدين، حينما اكتشف الإجابة الوحيدة للسؤال (في الفخر الأبيات ٣٨– ٤٠) ذلك السؤال الذي سأله الشاعر لصاحبه (في النسيب)، حيث يقول: ''وهكذا تصبح الحرب هنا هي الإجابة الوحيدة للسؤال الذي طرحه على صاحبه في البيت الثاني من القصيدة،[١٣٠] والتي يرسلها الشاعر في الأبيات التالية إلى قومه كنانة في "حيث صاروا"[١٣١] البيت ٤٢[١٣٢] مستدعيًا العبارة نفسها التي قالها في البيت الثاني حيث رأى نفسه بصيرًا بالظعائن "حيث صاروا".''[١٣٣]

ولعل في خروج الظعائن في الليل حيث ارتفع النهار بالبيت الخامس، وظهور الليل بالبيت السادس، ما يدعم سوء نيتهم في الرحيل، فخروجهم ليلاً امتداد لفكرة المباغتة والرحيل فجأة. حيث يقول عز الدين في توضيح الملامح العامة في 'الظعائن': ''كذلك يشير الشاعر أحيانًا إلى "سوء النية" لدى الظاعنين الذين تخلوا عن جيرانهم في الليل المظلم.''[١٣٤]

ومن الملاحظ، أن الأبيات (١١ : ١٣) التي تناولت وصف الظعينة وحدها قد سبقت، أبيات 'رعي النجوم'، التي تتحدث عن الشاعر فقط. مما يعني أن الشاعر قد خلص إلى الحديث عن الظعينة المفردة من أجل التمهيد إلى الحديث عن

الشاعر في 'رعي النجوم'، حيث يكون الموقف أكثر فردية، وتحقيقًا للعزلة الشعرية.

فلم يهتم بها إلا بعد اهتمامه بالظعائن، أي أن الحال هو أن الشاعر قد تحدث عن صوت الفرد (الظعينة)– بعدما كان صوت الفرد متمثلاً فيه نفسه– داخل إطار الجماعة (الظاعنات)، مما يعني حيرة الشاعر بين صوت الفرد والجماعة. وما يدعم هذه الحيرة حالة التشتت الواضحة بين ما كانت عليه حال الشاعر وبين ما آلت إليه، حيث يقول عز الدين: ''كما تقوم المقابلة بين فعل المضي في الشطرة الأولى والجملة الاسمية في الأخرى دليلاً على هذا التوزع بين ما قد كان وما هو كائن. وسوف يمتد الشاعر بهذا الحضور المشتت طوال النسيب من خلال عدة طرق وحيل فنية؛ من مثل كيفية استخدامه للضمائر وللفعل الحاضر.''[١٣٥] ذلك التوزع الذي ظهر عند الانتقال من وصف الظعينة، والحديث عنها في زمن الماضي، إلى 'رعي النجوم'، الذي تحدث عنه بزمن المضارع، من خلال أن 'رعي النجوم' قد مثَّل حالة الشاعر المأساوية، والتي قابلت حالة الظعينة السعيدة.[١٣٦] وبالتالي، يُعد هذا في حد ذاته صورةً أخرى من صور التركيز على المفارقة، التي تعني في حد ذاتها التشتت والتوزع. ويمكن اعتبار أن المقابلة بين حاليْ الشاعر والظعينة رمزٌ للمقابلة بين حالة قبيلتيهما.

وإن كان وصف الظعينة المفردة كان في إطار الجماعة (الظعائن) فإن 'رعي النجوم' ذو الصبغة الفردية والتي تخص الشاعر لم يكن أقل كفاءةً كي لا يواكب الاتجاه السائد في النسيب، وهو اتجاه الاهتمام بالهم الجمعي. حيث تسرَّب صوت الجماعة إلى صوت فردي خالص هو 'رعي النجوم'، وذلك من خلال دلالة القتل التي حملتها أسطورة مجموعة النجوم المسماة 'بنات نعش' والتي تتناسب وهم الجماعة وترقب خطر الحرب وحدهم بعد رحيل 'الظعائن'. تلك الحرب التي

صرح بها الشاعر بعد الانتهاء من 'رعي النجوم' والنسيب عمومًا، حيث يقول: ''زوتنا الحرب'' في البيت التاسع عشر.[١٣٧] وقد كان فخره القبلي في باقي القصيدة (الأبيات ١٧– ٥٦) منصبًا على قدرة قبيلته في الحروب، مما يجعلها مُهابة من بين القبائل. ولقد تكرر جذرٌ لغوي بعينه هو الجذر اللغوي (غ. ا. ر)، في كلمات: 'يغار' بالبيت الحادي والعشرين، 'فغاروا' بالبيت أربعين، 'أغاروا' بالبيت الخامس والخمسين، مما يحيلنا لدلالة الحرب مرةً أخرى، وسيطرتها على وعي الشاعر أثناء رعيه النجوم. فقد تناول معنى من معاني هذا الجذر في 'رعي النجوم' وهو 'غور النجوم'، والذي تحقق في معنى الفعل 'عاندت' أي سقطت للمغيب.

ومن اللافت للنظر، أن اختص الشاعر في مراقبته النجوم، النجوم المسماة 'بنات نعش' و'الثريا' و'العيوق' دون سائر النجوم؛ مما يجذب الانتباه نحو دلالة تلك النجوم بالذات. تلك الدلالة التي لعبت دورًا في إتمام دلالة 'رعي النجوم' و'النسيب'، والقصيدة عمومًا. فلتلك الأسماء دلالات أسطورية لها وظيفتها في تشكيل موقف الشاعر في القصيدة. فإن كان ''الشعر الجاهلي قد تخلص من تأثير الأساطير على مستوى الوعي الظاهر، فإنه لم يتخلص منها بالتأكيد على مستوى اللاوعي... وما هو في مستوى اللاوعي لا يظهر غالبًا إلا في صورة رمزية في الإبداع،''[١٣٨] وهذا واضح في رمزية 'الحرب' التي تهتم بها القصيدة ككل. فقد راقب الشاعر 'بنات نعشٍ'، وفي وعيه ما دار حولها من أسطورةٍ جاهلية قتلَ فيها الجدي ''نعشًا أحد نجوم بنات نعش، فبناته أبدًا يردن اللحاق به للاقتصاص من الجدي،''[١٣٩] ذلك القتل الذي اعتبره ياروسلاف ستيتكيفيتش 'مأساة كونية'.[١٤٠]

إن دلالة الحرب التي يعنيها 'الظعائن'، لم تظهر فقط في دلالة أسماء النجوم، بل ظهرت أيضًا في التشبيه الذي يشبِّه فيه تلك النجوم بالبقر الوحشي، التي رأت شيئًا ففزعت منه وراغت، بالبيت الخامس عشر وهو ما يستدعي مرة أخرى، مقارنة بقصيدة الأعشى التي سنتناولها لاحقًا، 'الرحيل' الذي لا يتورط في صراع مباشر، أو 'صيد' ما سنعلق عليه أدناه بعد قليل. إن دلالة الحرب التي سيطرت على وعي الشاعر، قد دفع عز الدين أن يختلف مع محقق الديوان الذي اعتبر تشبيه تلك النجوم بالبقر الوحشي كان من قبيل أن بقر الوحش تشبه في بياضها بياض النجوم، أي أنه قد غفل دلالة الحرب وانتقل الحال إلى دلالة الجمال والضياء، حيث يقول: ''ولكن الشاعر لم يخص بقر الوحش في الصورة لبياضها كبياض النجوم على حد تعبير محقق الديوان... فالأولى أن يقرن بين النساء الظاعنات وهن يَشبِهْن في البيت الثامن بالظباء التي تواجه جميعًا عناءً في ظل الطبيعة التي تقصر هوادجهن... الأولى أن يقرن بينهن وبين جماعة البقر الوحشي وقد أفزعها أمر هذا الظعن المستمر والحاجة إلى الحماية الكافية، وهو أمرٌ يؤدي في النهاية بالنساء الظاعنات إلى حالة من التوحش.''[١٤١] ويظهر هذا التعليق منسجمًا مع الدلالة الأسطورية للنجوم المذكورة في 'رعي النجوم'.

وقد تناول عز الدين هذا التشبيه بعنايةٍ كبيرة، حيث جعل من التوحش الذي ظهر في دلالة القتل الذي تحمله نجوم 'بنات نعش' تصويرًا لحالة الظعائن التي لم تكن أقل توحشًا، حينما غدرت بقبيلة الشاعر ورحلت، فلم تكن أقل توحشًا من البقر الوحشي أو 'بنات نعش' الباحثات دومًا عن الحرب والأخذ بالثأر، فيقول: ''ونحن نعرف أن بقر الوحش قد يأتي في الرحيل حيث يشبه بالناقة ويتعرض لمصاعب الصيد وأخطار الفقد لصغاره. كذلك فإن الظباء نفسها تُذْكَرُ داخل صورة الدب الأكبر الذي تمثل بنات نعش مستطيلاً على ذنبه. فعلى

كل قدم من أقدام الدب الثلاث قفزات الظباء، التي قفزت في زعمهم لما ضرب الأسد الأرض بذنبه. وإن كان سرير بنات نعش ويسمى الحوض على عنق الدب وصدره، فإن على الحاجب والعينين والأذن والخطم والظباء التي وردت الحوض بعد أن نفرت من الأسد. فلا شك أن بشرًا، وقد وعى ثقافة قومه فيما يتصل بالنجوم، صدر عن فهم 'فني' للموضوع وللصورة الماثلة أمامه وأمام قومه على السواء. وكون بنات نعش لا تغور مع النجوم يجعلها ببساطة، بكل ما تنطوي عليه من طبقات المعنى، معادلاً موضوعيًا للظعائن التي لا تكف عن الرحيل وتكلف الشاعر من أمره عنتًا. إن الشاعر 'يرعى' هذه النجوم مثلما يرعى تلك الظعائن، إذا صح التعبير. وثمة شاعرة اسمها أم الهيثم بنت الأسود تفاعلت مع بيت بشر لتؤدي لنا هذه الفكرة بصورة مباشرة؛ قالت:

١٥. أُراقِبُ في السَّماءِ بناتِ نعشٍ وَلَوْ أَسْطِيعُ كُنْتُ لَهُنَّ حَادِي

فلعل بشرًا تمنى الشيء نفسه وبخاصة إذا تذكرنا البيت الثاني ''تؤم بها الحداة...،'' وما في البيت من 'ازورار'. ولكن الشاعر هنا معني أكثر من أي شيء آخر بهذا التحول للظاعنات إلى جماعة البقر الوحشي أصابها الفزع لما تتعرض له من أخطار يسميها الشاعر في نهاية هذه الأبيات ببساطة كذلك "الحرب". ''[١٤٢]

ولكن الغريب في الأمر، أن الشاعر في 'رعي النجوم' لم يعانِ بطء حركتها في السماء، ولم يتمنَ غيابها، كما فعل كثير من الشعراء. ولكنه أعطى انطباعًا أنها قد غابت بإرادتها، تلك الإرادة التي تشبه إرادة الظعائن حينما ظعنوا.

ويمكن أن تكون إشارته إلى غروب الثريا وسقوطها، إشارة إلى سقوط ما يمكن له أن يُضعف من قوى الشاعر وقومه. وخصوصًا أنه تناول بعدها مباشرة الحديث عن الحرب التي قادته إلى الفخر القبلي. فقد ذهبت الثريا بمآسيها وجاء

وقت الإحساس بالقوة التي يفخر بها. ولكن هذا الفخر قد خلص تمامًا إلى الحديث عن الحرب، مما يعني امتداد الدلالة المأساوية التي ظهرت في النسيب، حتى ولو كان يفخر بقدرة قومه على القتال، فهو يحاول أن يرفع من معنوياته وأن يهزم الواقع الذي أصبحت فيه الظعائن من أعداء قبيلة الشاعر، حيث أصبح الناس جميعهم أعداء ولم يستثني منهم أحدًا، وهذا يعني دخول الظعائن مع هؤلاء الأعداء، ولم يعد هناك مجال للصلح أو المشاورة، فيقول:

٢٢. وَلَمّا أَنْ رَأَينا النّاسَ صَارُوا أَعادِيَ لَيسَ بَينَهُمُ اِئْتِمارُ[١٤٣]

وفي الأسطورة التي دارت حول 'الثريا' ما يربط بين 'رعي النجوم' من ناحية وبين 'الظعائن'، حيث تتناول النجوم التي تشبه النياق، والتي يقودها الدبران. وهذه صورة تتفق تمامًا مع صورة حادي الإبل، ذلك الحادي الذي له أن يحدو إبل الظعائن، أيضًا. وقد ذكر عز الدين هذه الأسطورة التي تقول أن الثريا ''قد رفضت... أن تتزوج الدبران، قائلة للقمر: ماذا أصنع بهذا 'السبروت' الذي لا مال له؟ فجمع الدبران قلاصة (أي نجومًا تشبه بالنياق) يتجول بها، فهو يتبعها حيث توجهت، يسوق صداقه قدامه. ولعل هذه الأسطورة تقترب بنا من قصة الظعائن وعلاقة الشاعر بهن وبخاصة حبيبته الآنسة.''[١٤٤] مما يدعم فكرة التواصل بين 'رعي النجوم' و'الظعائن'.

ولعل ذكر البقر الوحشي، الذي يأتي عادةً في 'الرحيل'، والتلميح عن الإبل في أسطورة الثريا، مع الحديث عن الظعائن الذين يستخدمون، بالتأكيد، الإبل في رحيلهم، يكون سببًا من أسباب عدم ظهور قسم 'الرحيل' في تلك القصيدة، حسبما ذهب عز الدين في أطروحته حول بنية قصيدة الظعائن.[١٤٥]

ومن ملامح ارتباط 'الظعائن' بـ'رعي النجوم' تكرار فكرة الجوار التي ظهرت بالبيتين الرابع والسادس عشر، حيث يقول 'بجارتنا'، 'جار'. فاستقى

الشاعر معلومة عن النجوم، من ثقافته التي يعيش فيها، وهي أن العيوق يجاور الثريا ويلازمها. في حين أن كانت الظعائن في جوار الشاعر. مما يقيم مقابلة بين الجوارين، ويكون الحال كما قال عز الدين: ''أن التلازم بين الجيران في القبة الزرقاء هو عين ما يفتقده الشاعر على الأرض.''[١٤٦]

وقد ظهرت فكرة تمني الشاعر في أن يجاور أحبته من خلال تكرار فكرة الجوار في 'الظعائن' حيث يقول: ''بِجارَتِنا'' في البيت الرابع، بينما في 'رعي النجوم' قد كرر الفكرة نفسها من خلال المجاورة اللازمة بين العيوق والثريا حيث يقول:

١٦. وعانَدْتِ الثُّريا بعْدَ هَدْءٍ مُعانَدةً لها العَيُّوقُ جارُ[١٤٧]

فالشاعر يتمنى جوارًا سماويًا يفتقده على الأرض،[١٤٨] حتى ولو كان هذا الجوار جوارًا للثريا التي تتشاءم منها العرب وتنذر بالخطر،[١٤٩] ذلك الجوار الذي ظهر في الفصل الثاني، من خلال كون حسان بن ثابت جار لايُطاع، مع ملاحظة أن فكرة الجوار عند ابن ثابت قد ظهرت في المكون النسيبي 'الشيب والشباب'.

هذا التشابه بين بنات نعش والظعائن، قد أدركه ستيتكيفيتش ووجد أن الشاعر قد نقل رحيلهن إلى 'القبة السماوية الليلية' مما يؤدي لعزلة الشاعر على الأرض،[١٥٠] تلك العزلة التي تعد أساس 'رعي النجوم'.

وقد ظهر الاهتمام بالصاحب وبأشخاص آخرين في وعي الشاعر حينما تناول المكون النسيبي 'الظعائن'، في حين قوبل هذا الوعي في 'رعي النجوم' بوعي الشاعر بذاته فقط، فلم يكن هناك سوى الشاعر والنجوم، وكأن الموقف يملي عليه أن يكون في عزلةٍ ما. وقد عبر عن تلك العزلة من خلال استخدام الضمائر، حيث سادت ضمائر المفرد المتكلم العائدة على الشاعر. وذلك منذ بداية الأبيات التي تفصل بين 'رعي النجوم' و'الظعائن'. حيث كان ضمير تاء الفاعل المضافة إلى

الفعل 'بتُّ' والذي تحدثنا عنه سابقًا في فكرة أخرى. وكذلك ضمير المتكلم 'أنا' المتضمن في فعل الرعي 'أراقب'. وضمير ياء المتكلم المضافة في كلٍ من 'كأني- مفاصلي'. وهذا بجانب تكرار الأحوال التي يكون صاحبها الشاعر، فيقول 'مسهدًا'، 'أرقًا'، وجملة 'أراقب'.

ولهذا أهميته في تأكيد خصوصية 'رعي النجوم' عن المكون النسيبي 'الظعائن'، تلك الخصوصية التي ظهرت عند الأعشى، كما سيتضح أدناه. وتُعتبر العزلة التي يمثلها 'رعي النجوم' هي تمثيل لعزلة قبيلة الشاعر، التي ظهرت بعدما تخلى عنها الظاعنون، فتركوهم يواجهون مصيرهم وحدهم، كما واجه الشاعر سهاده وأرقه ليلاً، وحيدًا، متخذًا من 'رعي النجوم' الوسيلة الوحيدة في تلك المواجهة. ذلك الغور الذي يتلوه الصباح بما يحمله من حلٍ أكيد يكمن في أن يواجه قوم الشاعر الموقف، وأن يستدعوا أمجادهم في القتال؛ كي تكون عونًا لهم في مواجهة الموقف، وهذا ما حدث في الفخر، بعد ذلك.

أما قصيدة الأعشى التي يقول في نسيبها (من الوافر):

١. أَلا يا قَتْلُ قَدْ خَلُقَ الجَديدُ ... وَحُبكِ مَا يَمُحُّ وَمَا يَبيدُ[١٥١]

٢. وَقَدْ صَادَتْ فُؤادَكَ إِذْ رَمَتْهُ ... فَلَو أَنَّ امْرَءًا دَنِفًا يَصِيدُ[١٥٢]

٣. ولَكِنْ لا يَصيدُ إِذا رَماها ... وَلا تُصْطَادُ غَانِيَةٌ كَنُودُ[١٥٣]

٤. عَلاقَةَ عَاشِقٍ وَمِطالَ شَوْقٍ ... وَلَمْ يَعْلَقْكُمُ رَجُلٌ سَعِيدُ[١٥٤]

٥. أَلا تَقْنَى حَياءَكَ أَوْ تَنَاهَى ... بُكَاءَكَ مِثْلَ مَا يَبْكي الوَليدُ[١٥٥]

٦. أَرَيْتُ الْقَوْمَ نَارِكَ لَمْ أُغَمِّضْ ... بِوَاقِصَةٍ وَمَشْرَبُنَا زَرُودُ[١٥٦]

٧. فَلَمْ أَرَ مِثْلَ مَوْقِدِهَا ولَكِنْ ... لأَيَّةِ نَظْرَةٍ زَهَرَ الوقُودُ[١٥٧]

٨. أَضَاءَتْ أَحْوَرَ العَيْنَيْنِ طَفْلا ... يُكَدَّسُ في تَرَائِبِهِ الفَريدُ[١٥٨]

٩. وَوَجْهًـــا كَالْفِتَـــاقِ وَمُـــسْبَكرًّا عَلَـــى مِثْـــلِ اللُّجَـــيْنِ وَهُـــنَّ سُـــودُ[١٥٩]

١٠. وَتَبْـسِمُ عَـنْ مَهًـا شَـبِمٍ غَـرِيٍّ إذا يُعْطَـــى الْمُقَبِّـــل يَـــسْتَزِيدُ[١٦٠]

١١. ....يـــــــــــــــــدُ

١٢. فَبِـتُّ بلَيْلَـةٍ لا نَـوْمَ فِيهَـا أُكَابِـــدُهَا وأَصْـــحَابِي رُقُـــودُ[١٦١]

١٣. كَـأَنَّ نُجُومَهـا رُبِطَـتْ بِـصَخْرٍ وَأَمْـــراسٍ تَـــدُورُ وتَـــسْتَزِيدُ[١٦٢]

١٤. إذا مـا قُلْـتُ حـانَ لهـا أُفـولٌ تَـــصَعَّدَتِ الثُّرَيَّـــا والـــسُّعودُ[١٦٣]

١٥.فَلأيًـا مـا أَفَلْـنَ مُخَوِّيـاتٍ خُمُـودَ النَّـارِ وارْفَـضَّ العَمُـودُ[١٦٤]

١٦. أَصَـاحِ تَـرى ظَعَـائِنَ بَـاكِراتٍ عَلَيْهـا العَبْقَرِيَّـةُ والنُّجُـودُ[١٦٥]

١٧. كَـأَنَّ ظِبَـاءَ وَجْـرَةَ مُـشْرِفَاتٍ عَلَـيْهِنَّ المَـساجِدُ والبُـرُودُ[١٦٦]

١٨. علـى تِلْـكَ الحُـدوجِ إذا احْزَأَلَّـتْ وَأَنْـتَ بِهِـمْ غَدَاتَئِـذٍ مَجُـودُ[١٦٧]

وتتكون هذه المقدمة من ثلاثة مكونات نسيبية، هي بالترتيب: 'وصف المرأة' (الأبيات ١– ١٠)، و'رعي النجوم' (١٢– ١٥) و'الظعائن' (١٦– ١٨). وقد تناغمت فيما بينها، حتى نسجت نسيبًا متماسكًا. فقد وازى الحب الذي لا يبلى ولا يفنى وجودٌ دائم لنجوم ليلة الشاعر التي باتها أرقًا مهمومًا. فالنجوم لا تريد أن تغيب، حيث تتحرك ببطءٍ شديد يبرز مدى ثباتها، حتى خُيل إليه أنها مربوطة بصخور وجبال الأرض. كما أنها تتناوب الطلوع فيما بينها، حتى إذا أدرك غياب بعضها طلعت أخرى، واختص من الأخرى ذكر الثريا والسعود.

إن ثقل حركة النجوم ومعاداتها الشاعر، حيث يريد أن تغيب وهي تتعمد أن تظل طالعة في السماء، كان مُمثَّلاً في وصف المرأة بالبيت الرابع، فهي مماطلة معاندة في علاقتها معه. كما أنه قد وصفها بالجحود ونكران النعمة (بالبيت الثالث)، وهذا ما سبّب في بياته الليل مراقبًا النجوم. ولعل جحودها هذا كان

إشارة لغدرها الذي تبين بعد ذلك في ظعنها مع قبيلتها، متخلين عن الشاعر وقبيلته. مما خلّف وراءه الهلاك (كما ظهر في آخر 'الظعائن' والنسيب عمومًا)، وهي النتيجة الممثلة في قوله:

''**وأنت بهم غداتئذ مجود**،'' أي هالك.

إن الشاعر الذي شبّه حبيبته بصفحة الشمس بالبيت التاسع، يتمني غياب النجوم بعد ذلك، وهذا يدل على أمله في طلوع هذه الشمس مرةً أخرى. وكأن هذه المرأة حينما لا ترحل فإنها تمثل بالنسبة إلى الشاعر الشمس التي تضيء له الحياة. وإذا غابت فإنه لن يجد سوى 'رعي النجوم' سبيلاً، حيث يرعاها بأسلوبٍ يشبه التوسل إليها كي تغيب، فهو يرجو من السماء أن تمن عليه بالصباح ونجمه الأوحد الشمس، إذا صح التعبير. فكان عدم غياب النجوم ملائمًا لحالة الظعن التي تمثل عدم بقاء المحبوبة، وبالتالي غياب الشمس، الذي يليه بالضرورة عدم غياب النجوم.

ولم تكن تلك المرأة بمثابة الشمس، فحسب، بل هي أيضًا نار الهداية التي يهتدي بها الشاعر ليلاً. تلك النار التي يحصل من خلالها على أنسٍ وأمان قبيلة أخرى، كما يقول في الأبيات (٦– ١٠). ولكنه في 'رعي النجوم' لا يستأنس بأحد، بل أيضًا تختفي هذه النار، فلا يذكرها أثناء رعيه. وحتى القمر يغيب عن ليلة 'رعي النجوم'، فليس هناك مصدر ضوء سوى النجوم التي تقترن بالسهر والأرق.

إن فكرة اختصاص الشاعر للثريا والسعود بالذات، تدعو إلى شيءٍ من التساؤل عن سبب ذكرهما؟ وخصوصًا، أن ذكر الشاعر لأسماء النجوم قليلٌ في 'رعي النجوم'. والمتأمل في دلالة الثريا الأسطورية مثلاً، يجد أن طلوعها وسقوطها مرتبط بحالةٍ تشاؤميةٍ، فما إن ''طلعت ولا ناءت إلا بعاهة في الناس والإبل.''[١٦٨]

وهذا التشاؤم النابع من الهلاك الذي يقترن بالثريا، على وجه التحديد، قد ظهر صداه في 'الظعائن' حيث المحرك الرئيسي وراءها هو التهديد بالحرب، كما ذُكر في الفصل الثاني. وبالتالي، كان ذكر اسم النجم 'الثريا' ذا دورٍ بالغٍ في ربط أفكار المكونات النسيبية بعضها البعض.

إن الدلالة المتشائمة المتعلقة بالثريا جعلت الشاعر، يأمل في أن تغيب النجوم جميعها بما فيها السعود، وبما فيها الثريا، كي يظهر له الصباح الذي سوف يخلصه من آلامه، رغم أنه قد ظهر بطيئًا بطء خمود النار. ولكن هذا البطء الذي ظهر للصباح أيضًا، قد ظهر وكأنه يعاند الشاعر كما عاندته النجوم من قبل. وقد امتدت تلك المعاندة إلى أحلام الشاعر حول هذا الصباح، حيث كان يأمل طلوع الصبح كي تختفي النجوم التي يتشاءم منها ويذهب ليله الطويل الذي يؤرقه، ولكن الواقع الذي جاء مع الصبح كان مغايرًا لما يترجاه الشاعر، حيث جاء بظعن 'قتيلة'، ''والظعن في حد ذاته يُعد حركة محزنة بالنسبة للشاعر.''[١٦٩] فالصباح الذي أنقذه من مكابدة ليله الطويل بنجومه البطيئة، هو نفسه الصباح الذي ينذره بالخطر، الذي تجسد في كلمة 'المجود' بآخر النسيب، وكأنها جاءت في هذا المكان من النسيب؛ كي تبلوِّر موقف الشاعر من النسيب كله، ومن القصيدة عموماً، كما سيظهر لاحقًا.

ويظهر تميُّز 'رعي النجوم'، هنا، من بين 'وصف المرأة' و'الظعائن'، من خلال غياب ذكر الصاحب أو الحبيب في 'رعي النجوم'. ولم يكن الاهتمام فقط في 'رعي النجوم' بعدم ذكر الصاحب أو الحبيبة بل أثبت الشاعر نوم الخلي، الذي يعني بالضرورة غيابه.

وقد ظهر ذكر الحبيب (قتيلة) في 'وصف المرأة'، وفكرة الصاحب في 'الظعائن'، حيث ابتدأ 'الظعائن' بتلك الفكرة، وكانت محك الفصل بينه وبين

'رعي النجوم'. وهذه الفكرة فكرة أساسية، ترد في 'الظعائن' عمومًا، وهي فكرة تدعو إلى التبصر والتأمل، فإن ''الاستخدام الشعري الجاهلي لفعل الظعن ومشتقاته.. في النسيب (يشير).. إلى الحزن والأسى وأحلام اليقظة لدى الشاعر العاشق، وتدفعه إلى "التبصر" و"التأمل" المتساءل.''[١٧٠] إن دعوة الشاعر لصاحبه لأن يتأكد من 'رؤية الظعائن'، هو تأملٌ يوازي تأمل الشاعر للنجوم، مع العلم أن تأمل النجوم يقوم به الشاعر فحسب، بينما تأمل الظعائن يقوم على المشاركة التي يدعو فيها الشاعر صاحبه. ويكون تأمل النجوم ليلة بأكملها، في حين يركز الشاعر في الظعائن على تأمل لحظة الظعن نفسها.

وبالتالي، يظهر الفرق واضحًا بين خصوصية كلٍ من 'رعي النجوم' و'الظعائن'. حيث ظهر مع الشاعر آخر من خلال نداء الصاحب 'أصاحِ'، فيما يمثل وعيًا أكيدًا بضرورة حضور هذا الصاحب في موقف الظعائن. ولا يعني هذا أن المكون النسيبي 'الظعائن' لا يهتم بعزلة الشاعر وإنما الأمر هو أن يصبح الشاعر معزولاً في داخله، مع وعيه بضرورة الاستعانة بالصاحب حتى ينقذه من تلك العزلة. ولكنه في 'رعي النجوم' لا يعي إلا بعزلةٍ مطلقةٍ لا يشاركه فيها أحد.

ولقد ظهرت المعاناة التي يعانيها الشاعر بسبب هجر الظعائن، من خلال معاناة ناقته التي ركبها من أجل محاولة استرجاع الظعائن، والتي كانت بلا فائدة، فقد كانت مأساة الناقة معادلاً موضوعيًا لمأساة الشاعر، حيث يقول:

١٩. فَيَا لَدَنِيَّةٍ سَتَعودُ شَزْرًا وَعَمْدًا دَارَ غَيْرِكِ مَا تُرِيدُ[١٧١]

٢٠. فمَا أُجْشِمْتِ مِنْ إِتْيانِ قَوْمٍ هُمُ الأَعْداءُ والأَكْبَادُ سُودُ[١٧٢]

ويتضح في هذين البيتين فكرة الحرب التي أشار إليها 'رعي النجوم' في تناوله دلالة 'الثريا' المأساوية، وفي 'الظعائن' المنذرة بالحرب. فيصرح الشاعر بأن قوم قتيلة أصبحوا أعداء للشاعر وقبيلته، بل وأحرقت أكبادهم النميمةُ والبغضاء.

ولعل ذلك ما جعل الشاعر بعد ذلك يتحدث إلى قتيلة بلهجةٍ مغايرة للتي كان عليها في النسيب، حيث كان يتألم لرحيلها حتى أنه كاد يهلك. ولكنه هنا يوصيها بأن تستبدله بفتى غيره له باع من السخاء والكسب. ولكن هذه التوصية لا تأتي من قبيل خوفه عليها، بل يريد أن يشعرها بخسارتها إياه، فلن تجد مثله. وذلك في حين أنه قد تمتع بمثلها، وأنه قد اجتاز الأرض المقفرة الموحشة، فهو صاحب الناقة الفتية الجسور، حيث يقول:

٢١. فَـــإذا فـــارَقْتَنِي فَاسْـــتَبْدِلِينِي و فَتًـــى يُعْطِـــي الجَزِيـــلَ وَيَـــسْتَفِيدُ[١٧٣]

٢٢. فَمِثْلِـكِ قَـدْ لَهَـوْتُ بِهَـا وأَرْضٍ مَهَامِـــهَ لا يَقـــوُدُ بِهَـــا المُجيـــدُ[١٧٤]

ومع ذكر المرأة بلهجةٍ مغايرة، ظهرت فكرة الأصحاب بطريقةٍ مغايرة أيضًا، عن ذكرها في السابق، فهنا لم يجد له صاحبًا سوى الناقة الضخمة، مما يلمّح إلى أنه يعاني من الوحدة، في رحيلٍ طويل شبه فيه الناقة بالقوة وعظم البنية، وبالثور الوحشي والحمار الوحشي، فيقول في بداية هذا الرحيل:

٢٣. قَطَعْـتُ وصـاحِبِي سُـرُحٌ كِنَـازٌ كَـــرُكْنِ الـــرَّعْنِ ذِعْلِبَـــةٌ قَـــصِيدُ[١٧٥]

وراح يعرض الشاعر صفات تلك الناقة، التي يبالغ في حجمها إلى درجة أنها قطعة من الجبل، وكما يقول الشارح أنها حينما تذبح تملئ القدور، فيعلوها مرقٌ دسم غليظ، كأنه مسحوق 'الورس' الأصفر المطبوخ، أو عسل البلح المعقود، حيث يقول:

٢٤. كَـــأنَّ المُكْـــرَةَ المَعْبُـــوطُ مِنْهَـــا مَـــــدوفُ الـــــوَرْسِ أَوْ رُبٌّ عَقِيـــــدُ[١٧٦]

وبالتالي، فإن ناقةً بتلك الصفات البالغة القوة، بالإضافة إلى موقفه الجديد من قتيلة، يجعل من تلك الناقة عونًا له بقوتها في أن يتقوّى على وجده بها، وفراقها إياه. تلك الناقة التي شبهها بالثور الوحشي؛ كي يدعمه بقوته. فليس

الأمر أن يشبه الناقة بالقوة ثم يشبهها بالثور من أجل تأكيد تلك القوة، بل المقصود هو أن يمثل الشاعر نفسه وقوته من خلال هاتين القوتين.

وتظهر معالم قوة هذا الثور الوحشي من خلال أنه يجوب القفار صلبًا مكافحًا مريدًا يتحمل فيه مشقة الجليد، يحتمي بالأشجار عندما يهطل المطر عليه. ثم ينفض عن نفسه الماء حين يصبح الصباح، دون فزع أو اضطراب وإنما برباطة جأش وصلابته التي تدعمها قرونه الحادة الطويلة التي تحميه. كما أن له القدرة على الكر والفر في القتال بما يتمتع به من أظلاف منبسطة وثيقة، حيث يقول:

٢٥. كَأَنَّ قُتُودَهَا بِعُنَيْبَاتٍ تَعَطَّفَهُنَّ ذُو جُدَدٍ فَرِيدُ[١٧٧]

٢٦. تَضَيَّفَ رَمْلَةَ البَقَّارِ يَوْمًا فَبَاتَ بِتِلْكَ يَضْرِبُهُ الجَلِيدُ[١٧٨]

٢٧. يُكِبُّ إِذَا أَجَالَ الْمَاءَ عَنْهُ غُضُونُ الفَرْعِ والسَّدَلُ القَرِيدُ[١٧٩]

٢٨. فَأَصْبَحَ يَنْفُضُ الغَمَرَاتِ عَنْهُ ويَرْبِطُ جَأْشَهُ سَلِبٌ حَدِيدُ[١٨٠]

٢٩. وَرُحُ كَالْمُحَارِ مُوتَّدَاتٌ بِهَا يَنْضُو الوَغَى وَبِهِ يَذُودُ[١٨١]

والثور الوحشي كما ذكرنا من قبل في قصيدة سويد اليشكري، له علاقة بدورة الليل والنهار، مما يربط بين هذا الرحيل وبين 'رعي النجوم' الذي يصب أكثر اهتمامه على دورة الليل والنهار. مع العلم بأن الثور الوحشي يُعد من العناصر البنائية الأساسية الراسخة القديمة في القصيدة الجاهلية، على عكس الحال في الحمار الوحشي الذي يُعد ظاهرة متأخرة في القصيدة الجاهلية.[١٨٢] ذلك الحمار الذي تناوله الشاعر بعد ذلك.

فلم يكتفِ بأن يعبّر عن نفسه بالناقة العظيمة البنية التي شبهها بعد ذلك بصلابة وقوة الثور الوحشي، بل راح يشبهها أيضًا بالحمار الوحشي بقدرته على

العيش، وفحولته التي تشبه قدرة الشاعر على اجتذاب النساء واللهو معهن، كما صرح بالبيت الثاني والعشرين. ويقول في تشبيه الناقة بالحمار الوحشي:

٣٠. أَذَلِكَ أَمْ خَميصُ البَطْنِ جَأْبٌ أطاعَ لهُ النَّواصِفُ والكَديدُ[١٨٣]

٣١. يُقَلِّبُ سَمْحَجًا فيها إباءٌ على أن سَوْفَ تَأْتي ما يَكيدُ[١٨٤]

٣٢. بَقَى عَنْهَا المَصِيفَ وَصَارَ صَعْلاً وَقَدْ كَثُرَ التَّذَكُّرُ والفُقودُ[١٨٥]

ولكنه يعود لحالته المأساوية في البيتين التاليين لتلك الأبيات (٣٣– ٣٤)، حيث تحيلنا هذه الحالة إلى مرحلة جفاء المحبوبة برحيلها وتركها الشاعر وحيدًا يرعى النجوم، ولا يجد له أنيسًا وصاحبًا سوى ناقته. إن هذه المحبوبة وقبيلتها قد رمز إليها الشاعر بأنثى الحمار الوحشي، التي بعد أن واصلته جفته ونفرت منه، لما أصابه من ضعف وهزال نتيجة الجفاف الذي أحاط به من كل جانب.

ومن الضروري في هذا المقام، أن نذكر أن الجفاف والضعف عمومًا، هما من أسباب الظعن الرئيسية.[١٨٦] ولعل هذا التلميح لهذا الجفاف يقودنا إلى إرجاع سبب الظعن إلى هروب القبيلة وقومها من الجفاف، تاركين الشاعر وقبيلته في مواجهة هذا الخطر الذي يؤدي بهم إلى الضعف والهلاك الذي قد تمثل في شخص الشاعر بالبيت الثامن عشر. وهذا يستوجب فخرًا من الشاعر وقومه، حيث تحملوا الأهوال وحدهم غير آبهين بذلك،[١٨٧] حتى أن تلي هذين البيتين أبيات في الفخر القبلي، مقترنًا بالحديث عن الحرب. فيعود إلى المرأة الظعينة (الممثلة لقومها) كي يفخر أمامها بقومه الذين تُقبل شفاعتهم عند الملوك، حين يفكون أسر أسيرٍ، قد تخلى عنه أهله. وهم مع ذلك لا يرجون شكرًا، بل كان سبيل هذا الصنيع هو المروءة وحب الإحسان، كما يقول في الأبيات (٣٦– ٤٠). ولا يخفى أن هذا الأسير هو نتاج حربٌ ما، ليست لقوم الشاعر يدٌ فيها، فلو كانوا في الحرب وحرروا أسيرهم ما كان ذلك إحسانًا.

وقد فخر الشاعر أيضًا بقوة قبيلته وعلو مكانتها، وذلك من خلال سمعتها في القتال، مما يجعل القبائل المعادية الحسودة تنكمش أمامها، فهي إن اعتدت لا محالة مهزومة، كما يقول بالبيتين الأخيرين بالقصيدة (٤١-٤٢).

ومن اللافت أن يشبه الشاعر الأعداء هنا بالغيظ والحقد حتى أنهم يعضون على أنيابهم من شدة الغيظ، وهو من شبه الظاعنين، من قبل، بالأعداء وسواد القلب بالبيت العشرين. وكأن الأعداء اللذين يهابون قبيلة الشاعر ويحسبون لها ألف حساب قبل التفكير في الهجوم عليها، هم الظعائن أنفسهم، وخصوصًا أنهم قد عاشوا معهم وخبروهم جيدًا.

ويقول المرقش الأصغر في 'نسيب' قصيدته (من مجزوء البسيط):

١. لابْنَةِ عَجْلانَ بالجَوِّ رُسُومْ ... لم يَتَعَفَّيْنَ والعَهْدُ قَدِيمْ[١٨٨]

٢. لابْنَةِ عَجْلانَ إذْ نَحْنُ معًا ... وأيُّ حالٍ مِنَ الدَّهْرِ تَدُومْ

٣. أَمِنْ دِيارٍ تَعَفَّى رَسْمُها ... عيْنُكَ مِنْ رَسْمِها بِسَجُومْ[١٨٩]

٤. أَضْحَتْ قِفارًا وقَدْ كانَ بها ... فِي سالِفِ الدَّهْرِ أَرْبابُ الهُجُومْ[١٩٠]

٥. بادُوا وأَصْبَحْتُ مِنْ بَعْدِهِمُ ... أَحْسَبُنِي خالِدًا ولا أَرِيمْ[١٩١]

٦. يا ابْنَةَ عَجْلانَ ما أَصْبَرَنِي ... على خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقَدُومْ

٧. كأَنَّ فيها عُقارًا قَرْقَفًا ... نَشَّ مِنَ الدَّنِّ فالكأْسُ رَذُومْ[١٩٢]

٨. شَنَّ عليها بماءٍ بارِدٍ ... شَنٌّ مَنُوطٌ بأَخْرابِ هَزِيمْ[١٩٣]

٩. في كلِّ مُمْسًى لَها مِقْطَرَةٌ ... فيها كِباءٌ مُعَدٌّ، وحَمِيمْ[١٩٤]

١٠. لا تَصْطَلِي النَّارَ باللَّيْلِ وَلا ... تُوقَظُ لِلزَّادِ، بَلْهاءُ نَئُومْ[١٩٥]

١١. أَرَّقَنِي اللَّيْلَ بَرْقٌ ناصِبٌ ... ولَمْ يُعِنِّي على ذاكَ حَمِيمْ[١٩٦]

١٢. مَـــنْ لِخَيـــالٍ تَـــسَدَّى مَوْهِنًـــا أَشْـــعَرَنِي الهـــمَّ فالقَلْـــبُ ســـقِيمْ[١٩٧]

١٣. ولَيْلـــــةٍ بِتُّهـــــا مُـــــسْهِرَةٍ قـــد كَرَّرَتْهـــا عَلـــى عَـــيْني الهُمُـــومْ[١٩٨]

١٤. لم أَغْـتَمِضْ طُولَهـا حَتَّـى انْقَـضَتْ أَكْلَؤُهـــا بَعْـــدَما نـــامَ الـــسَّلِيمْ[١٩٩]

يتكون هذا النسيب من أربعة مكونات هي 'الأطلال' (الأبيات ١– ٥) و'وصف المرأة' (الأبيات ٦– ١٠) و'الطيف والخيال' (الأبيات ١١– ١٢)، وأخيرًا 'رعي النجوم' (الأبيات ١٣– ١٤) والذي تناول فيه هذه المرة الفعل 'أكلؤها'؛ أي أرعى نجومها، وهي نادرة الورود في هذا المكون. والكلاءة، كما في **لسان العرب**، صادرة من أمر الله، ويكلؤكم: يرعاكم. وهذا الفعل هو الوحيد، من بين أفعال 'الرعي' و'المراقبة' الذي يتناسب مع غرض قصيدة هذا النسيب وهو الأسى على تصرف الدهر وتقلب الأحوال. ذلك الغرض هو ما يربط أجزاء القصيدة بعضها البعض (باعتبارها مستوى أكبر) ويربط أجزاء النسيب (باعتباره مستوى أصغر)، فهو في كل جزء من القصيدة يبعث رسالة مفادها أن أحوال الناس ليست في دوام، وليس بمقدورهم تغييرها، وهذا ما تناولته دلالة الفعل 'أكلؤها' في 'رعي النجوم'. وقد ترددت عبارات وكلمات تدل على ذلك، فمثلاً يقول: ''وأي حال من الدهر تدوم'' في البيت الثاني، وكلمة 'الخلد' في قوله: ''أحسبني خالدًا ولا أريم،'' وعبارة 'من وقع الحتوم'، أي القضاء، بالبيت الثاني والعشرين. حتى أن كلمة الدهر نفسها قد تكررت في 'الأطلال' بالبيتين الثاني والرابع. ومرتين في الحديث عن العاذل بالبيت الخامس عشر. وفي الحديث عن تقلبات الدهر بالبيت الثامن عشر، فيقول:

١٥. تَبْكِـي علـى الـدَّهْرِ والـدَّهْرُ الـذي أَبكـــاكَ فالـــدَّمْعُ كالـــشَّنِّ الهَـــزِيمْ

١٨. كـــم مِـــنْ أَخِـــي ثَـــرْوَةٍ رأَيْتُـــهُ حَـــلَّ علـــى مالِـــهِ دَهْـــرٌ غَـــشُومْ

ومن الخيوط التي لها إمكانية أن تقيم علاقة بين أجزاء القصيدة، تلك الكلمة التي ظهرت في القصيدة بنفس لفظها مع اختلاف معناها، وهي 'الحميم' حيث تعني بالبيت التاسع، بالماء الحار تحم به، في حين كونها بالبيت الحادي عشر بمعنى، القريب الذي توده ويودك. وهناك عبارة تكررت دلالتها بالبيتين الثامن والخامس عشر، حيث يقول بالبيت الثامن:

٨. شَنَّ عليها بماءٍ باردٍ شَنٌّ مَنُوطٌ بأَخْرابِ هَزِيمْ

ويقول في البيت الخامس عشر: ''**فالدمع كالشن الهزيم**''. مع اعتبار أن البيت الثامن ضمن سياق 'وصف المرأة' بما يمتلئ من روح الجمال والنعم، في حين أن البيت الخامس عشر ضمن سياق البكاء على ما صار فيه الشاعر من همٍ وألم.

وقد امتدت فكرة البكاء الناتجة عن تقلبات هذا الدهر ومآسيه، إلى أجزاء القصيدة بصفةٍ عامة، حيث امتدت فكرة البكاء التي ظهرت في 'الأطلال' في البيت الثالث ''عينك من رسمها بسجوم،'' و في البيت الخامس عشر، حيث يقول:

١٥. تَبْكِي على الدَّهْرِ والدَّهْرُ الذي أَبكاكَ فالدَّمْعُ كالشَّنِّ الهَزِيمْ

فالعين التي كثر دمعها بالبيت الثالث، والتي أصبح دمعها لا يُقاوم، فالعين كالقربة المتشققة المملوءة بالماء، هي نفسها العين التي قد كررت على الشاعر ليلته حتى أصبحت ليالٍ في 'رعي النجوم' بالبيت الثالث عشر. إن كثرة الهموم التي يعانيها الشاعر هي التي تسببت في أن يشعر المرقش الأصغر بثقل حركة الزمن عليه، لدرجة أنه تخيّل ليلته أنها تتكرر عليه، فتنتهي واحدة، وتبدأ أخرى في تبادل مستمر.

وقد حقق تكرار هذه الليلة في 'وعي' الشاعر، ملمحًا عامًا في 'رعي النجوم'، حيث يسود استخدام كلمة 'ليل'، تلك الكلمة التي تعني، في **لسان**

العرب، أن الليل واحد بمعنى جمع، وواحد الليل ليلة، مثل تمر وتمرة. وهذا يعني أن في تكرار الليلة يؤدي في النهاية إلى الوصول إلى استخدام كلمة 'ليل'.

ولم يكن تكرار تلك الليلة في 'رعي النجوم' الوحيد في هذا النسيب، بل تكرر 'الليل' نفسه، بالبيتين العاشر (بوصف المرأة) والحادي عشر (بالطيف والخيال). وكما هو واضح أن سياق ذكر 'الليل' في هذين البيتين مختلفان، حيث يأتي مرة في 'وصف المرأة' ومرة في 'الطيف والخيال'. فيهتم الشاعر بالليل في 'وصف المرأة' باعتباره أحد الملامح التي تساعد في إكمال وصفها إياها وخصوصًا باعتباره معيارًا للوقت، فهي منعمة تنام وقتما تشاء 'لا توقظ للزاد'، ولا تعرف الفواحش 'بلهاء- نئوم'، فهي عفيفة. ففكرة الليل قد ساهمت في الإفصاح عن شأن ابنة عجلان. ولكن الليل في 'الطيف والخيال' جزء من صورة البرق الذي يأتي ليلاً فأرق الشاعر، وقد تكررت كلمة الليل بمعناها في قوله في البيت الثاني عشر في كلمة 'موهنا'؛ أي بعد ساعة من الليل. وبالتالي، تركِّز دلالة 'الليل' في 'وصف المرأة' و'الطيف والخيال' على دلالة التوقيت، في حين أنه في 'رعي النجوم' كان الاهتمام الأكبر بوصف الليلة (التي أصبحت لياليًا)، فقد كانت مسهرة مليئة بالهموم.

ومن اللافت للنظر، أن يستخدم الشاعر كلمة 'سليم' في 'رعي النجوم'، والسليم هو المريض، وإنما أطلق عليه ذلك تفاؤلاً بشفائه، كما ذكرنا سابقًا. فكلمة 'سليم' قد تناسقت مع كلمة 'سقيم' الموجودة بـ'الطيف والخيال' 'فالقلب سقيم'. وليس التوافق بينهما لفظيًا فحسب، بل على المستوى الدلالي، فكلاهما يحمل معنى المرض. ولكن على مستوى السياق يتضح أن حال القلب السقيم في طيف الخيال يوضح أن الشاعر يحاول أن يثبت مرضه كدليلٍ على مدى معاناته من الهموم التي جاءت مع الخيال، وهذا يتفق مع حالة المثقب العبدي التي

سنتناولها لاحقًا. في حين ينصب اهتمام الشاعر في 'رعي النجوم' على توضيح عزلته التي يعيها جيدًا، فهو يعي نوم كل الناس، حتى المريض الذي يسهر ليله من شدة الألم. فهو يرعى نجوم الليل وحيداً، حتى أن كل الضمائر التي تعود عليه ضمائر المفرد المتكلم، والمضافة إلى كلمات 'بتها، عيني، أغتمض، أكلؤها'. وأكثر ما يهم هنا، هو تضمُّن فعل الرعي نفسه 'أكلؤها' لضمير المتكلم 'أنا'. وبالتالي، تتكرر جملة 'فليس هناك سوى الشاعر ونجوم الليل'. وهذا ما يعيه الشاعر في كل رعي نجوم.

وفي هذه المرة يشترك 'الطيف والخيال' مع 'رعي النجوم' في التركيز على عزلة الشاعر، من خلال تناول 'الطيف والخيال' ضمائر المفرد المتكلم فقط، التي تعود على الشاعر فحسب. صحيح أن الشاعر فيه لم يلتفت إلى نوم كل الناس حتى السليم، إلا إنه بدا واعيًا تمامًا بعزلته مع الخيال الذي أرقه. تلك العزلة التي ظهرت واضحةً في قوله: ''**ولم يعني على ذاك حميم**''، فهو لم يجد العون حتى من أحبته، وربما ذلك ما يفسر غياب نداء الصاحبين هنا، أو حتى ذكرهم وهم نائمون، وخصوصًا أن الشاعر في 'الطيف والخيال' عمومًا، نادرًا ما يدرج أصحابه ''في عملية طيف الخيال. فغالبًا ما يكون الأصحاب نائمين والشاعر وحده مستيقظ (أو يكون نائمًا وهو مستيقظون افتراضًا).''[٢٠٠] فهو لا يعي بأي حالٍ لأصحابه أو محبيه، إلا كونهم لم يساعدوه.

ولكن الفرق الواضح بن الوعي في 'رعي النجوم' بغياب كل الناس والوعي في 'الطيف والخيال' بغياب الحميم فقط، يجعل الأمر في 'رعي النجوم' لا أن يعتزل الشاعر فحسب، بل يحس بغربة في كل هذا الكون الذي لا يشاطره فيه أحد حتى في السهر، وليس فقط مشاركته في حمل هموم الشاعر.

وأخيرًا فإن تكرار 'ابنة عجلان' على طول القصيدة (بالأبيات ١- ٢- ٦) ثم تكرارها في آخر القصيدة، يُعد في حد ذاته خيطًا من الخيوط التي تربط القصيدة ببعضها البعض، وخصوصًا أنها ظهرت كالدائرة، حيث ابتدأت بابنة عجلان وانتهت إليها. تلك المرأة الذي أكثر من ندائها وكأنه يحاول أن يستأنس بها، حتى أنه وصفها في النسيب، في حالةٍ تملأها النعم والرخاء، وكأنه يجعل من المرأة رمزاً لأيام الدهر الجميلة، وإلا فما الداعي من ظهور 'وصف المرأة' بكل هذا الجمال وسط كل هذه الهموم والأحزان؟!

ويقول جران العود النميري (من الطويل):

١. ذَكَرتَ الصِّبا فَانهَلَّتِ العَينُ تَذرِفُ ... وَراجَعَكَ الشَوقُ الَّذي كَنتَ تَعرِفُ[٢٠١]

٢. وَكانَ فُؤادي قَد صَحا ثُمَّ هاجَني ... حَمائِمُ وُرقٌ بِالمَدينَةِ هُتَّفُ

٣. كَأَنَّ الهَديلَ الظالِعَ الرِّجلِ وَسطَها ... مِنَ البِغى شِرّيبٌ يُغَرِّدُ مُتَرَفُ[٢٠٢]

٤. يُذَكِّرنَنا أَيّامَنا بِعُوَيقَةٍ ... وَهَضبِ قُساسٍ وَالتَذَكُّرُ يَشعَفُ[٢٠٣]

٥. وَبيضًا يَصَلصِلنَ الحُجولَ كَأَنَّها ... رَبائِبُ أَبكارِ المَها المُتَأَلِّفُ[٢٠٤]

٦. فَبِتُّ كَأَنَّ العَينَ أَفنانُ سِدرَةٍ ... عَلَيها سَقيطٌ مِن نَدى اللَيلِ يَنطُفُ[٢٠٥]

٧. أُراقِبُ لَوحاً مِن سُهَيلٍ كَأَنَّهُ ... إِذا ما بَدا مِن آخِرِ اللَيلِ يَطرِفُ[٢٠٦]

تتشكل أبيات 'رعي النجوم' في تلك المقدمة بالبيتين السادس والسابع، حيث آخر النسيب. فقد ابتدأ الشاعر النسيب بتذكر الصبا، والأيام الممتعة والنساء الجميلة، التي تشبه في جمالها جمال أبكار المها. تلك الأيام التي قد خلت، وراح يبكي عليها، بكاءً شديدًا أسفًا على زوالها. وكأنه يعقد مقارنة في داخله بين تلك الأيام وبين أيامه التي يعيشها حين ألف تلك القصيدة. وقد ساعده في تذكر تلك الأيام الحمام الذي كان يبكي فراق أحبته، فوازى هذا فراق الأحبة، فراق الشاعر

لأيامه السعيدة، ووازى صوت الحمام الحزين، صوت البكاء الذي كان يُسمع وقعه من شدة اندفاعه، مما يدل على مدى تأثر الشاعر وحرقته. وهذه الأبيات هي أقرب إلى أن تمثل المكون النسيبي 'الشيب والشباب'. ومن تلك الذكرى نتج 'رعي النجوم'، وكأن كل الأبيات التي سبقته هي تمهيدٌ لـ'رعي النجوم'. الذي اعتمد على اسمٍ من أسماء النجوم 'سهيل'، وكأنه لم يراقب أي نجمٍ آخر سواه. وقد اتخذ من حالة هذا النجم الذي يختفي ويبين، وسيلةً يعبر بها عن موقف الشاعر الذي يتذكر، حيث توزعت حالته بين ذكرى جميلة وواقعٍ أليم. بين صبا ضائع وشيب يعانيه. ولعل ذلك ما يلقي بعض الضوء عن سبب اختيار الشاعر لهذا النجم على وجه الخصوص.

وقد ظهرت ملامح 'رعي النجوم' متمركزةً في بيات الشاعر مراقبًا النجوم، والتي قد تمثلت في 'سهيل'. مع اعتبار الحالة الرثائية التي يعانيها الشاعر. ولكن هناك ملمحًا جديدًا هو 'البكاء'، وذلك من خلال تشبيه عينه بشجرة النبق التي يسقط من عليها الندي أو السقيع، التي يقصد بها دموعه. مع العلم أن فكرة البكاء ليست شائعةً في 'رعي النجوم'، ولكنها ظهرت هنا كي يتواصل 'رعي النجوم' مع 'الشيب والشباب' الذي يعتمد بصورةٍ أساسية على فكرة البكاء، والتي تكرر فيها تشبيه العين وهي تدمع بغزارة. هذا التكرار لم يكن فقط في مستوى ذكر الكلمة وتشبيهها، وإنما في موقعها في كلٍ منهما، حيث ابتدأ 'الشيب والشباب' بهذا التشبيه ''ذكرت الصبا فانهلت العين تذرف،'' وكذلك 'رعي النجوم' فيبدأ بقوله: ''فبتُّ كأن العين أفنان سدرة.''

وقد امتدت فكرة التردد ما بين طلوع وغياب 'سهيل'، ما بين تذكر 'الشباب' ومعاناة 'الشيب'، إلى كل أقسام القصيدة، والتي نتجت عن الانتقال من الحقبة الجاهلية إلى الحقبة الإسلامية، فيما يمثل حالةً من الخضرمة، قد

سيطرت على 'وعي' الشاعر في القصيدة ككل. تلك الخضرمة التي ظهرت من خلال انتشار تعبيرات إسلامية، كأن يقول:

٥٣. هُوَ الخُلْدُ في الدُنيا لِمَن يَستَطيعُهُ وَقَتلٌ لِأَصحابِ الصَبابَةِ مُذعِفُ[٢٠٧]

٥٥. وَأَدرَكنَ أَعجازًا مِنَ اللَيلِ بَعدَ ما أَقامَ الصَلاةَ العابِدُ المُتَحَنِّفُ[٢٠٨]

٥٦. وَما أُبنَ حَتّى قُلنَ يا لَيتَ أَنَّنا تُرابٌ وَلَيتَ الأَرضَ بِالناسِ تُخسَفُ[٢٠٩]

فظهرت مفردات 'الخلد'، و'أقام الصلاة' وتعبير: ''يا ليت أننا تراب وليت الأرض بالناس تخسف.'' مما يدل على وعيه بتعاليم الإسلام، والقرآن الكريم. وهذا في حد ذاته معنى الخضرمة، فهو جاهلي متأثر بالإسلام. وقد ظهرت تلك الخضرمة أيضًا، من خلال عدة طرقٍ فنية، تقوم على الجنوح مرة إلى التقاليد الشعرية الجاهلية، ومرة إلى كسر تلك التقاليد، كإشارة إلى وعي الشاعر بحقبة التغيير (الإسلام)، وكأنها حالة 'سهيل' المتوزعة بين الطلوع والغروب، على الرغم من التقابل بينهما. فالمتأمل في الشكل العام لقصيدة النميري، من المنظور التقليدي لأقسام القصيدة الجاهلية يجد أنه قد تقسم كالآتي:

١. نسيب، حيث تكوّن من 'الشيب والشباب' (الأبيات ١– ٥)، و'رعي النجوم' (الأبيات ٦– ٧).
٢. 'رحيل' (الأبيات ٨– ١٢).
٣. 'نسيب'، حيث تمثّل في 'وصف المرأة' (الأبيات ١٣– ١٩).
٤. 'رحيل' (الأبيات ٢٠– ٢١).
٥. العودة إلى 'وصف المرأة' ولكن من خلال 'الفخر' بمدح النساء للنميري (٢٢– ٢٦) والذي امتد إلى سرد قصة غرامية (الأبيات ٢٧– ٦٤).
٦. 'مدح' (الأبيات ٦٥– ٧٢).

ويظهر من هذا التقسيم، أن القصيدة، مثلها مثل قصيدة سويد اليشكري، قد تشكلت على هيئة قصيدتين ملتصقتين، تتكون الأولى من نسيب ورحيل، والثانية من نسيب ورحيل وفخر. وقد ظهر 'رعي النجوم' في القصيدة الأولى فقط، ولكن دلالة التوزع ما بين طلوع وغروب سهيل، كما ذكرنا، قد امتدت إلى طبيعة القصيدة المخضرمة. فقد تناول الشاعر قسمي الرحيل على غير التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، التي تتناول وصف الناقة المفردة، دون ذكر أي اسمٍ من أسمائها، كما ذكرنا سابقًا. ولكن الرحيل الراهن، يذكر كلمة الناقة من خلال الجمع 'عيس'، والعيس في **اللسان** هي الإبل تضرب إلى الصفرة أو هي الإبل البيض مع شُقرة يسيرة، واحدها أعيس وعيساء. فالشاعر لم يكتفِ بوصف حالة العيس والمعاملة الشديدة التي يعاملها بها الحادي، بل ذكر كلمة 'العيس' مرتين؛ مما يؤكد حضورها بقوة في وعي الشاعر. ولم يكن حديثه عن الرحيل الأول إلا امتدادًا لحالة التذكر التي بدأها الشاعر في النسيب، حيث يقول:

٨. بَدا لِجرّانِ العَودِ وَالبَحرُ دونَهُ وَذو حَدَبٍ مِن سَروِ حِميَرَ مُشرِفُ[٢١٠]

٩. فَلا وَجدَ إِلّا مِثلَ يَومِ تَلاحَقَتْ بِنا العِيسُ وَالحادي يَشُلُّ وَيَعنُفُ[٢١١]

١٠. لَحِقنا وَقَد كانَ اللُغامُ كَأَنَّهُ بِأَلحِي المَهارَى وَالخَراطيمِ كُرْسُفُ[٢١٢]

١١. فَما لِحِقَتْنا العِيسُ حَتّى تَناضَلَتْ بِنا وَقَلانا الآخِرُ المَتَخَلِّفُ[٢١٣]

١٢. وَكانَ الهِجانُ الأَرحَبِيُّ كَأَنَّهُ بِراكِبِهِ جَوْنٌ مِنَ اللَيلِ أَكلُفُ[٢١٤]

كما كان الرحيل الثاني امتدادًا لوصف موقف حديث النساء للشاعر، وكأنه مرحلة انتقالية ينتقل من خلالها إلى فخر الشاعر بذاته، فيصف تلك العيس بأنها ترمي الحصى من تحت أخفافها، وهي مائلة في سيرها، حيث يقول:

٢١. وَقالَت لَنا وَالعِيسُ صُعرٌ مِنَ البُرى وَأَخفافُها بِالجَندَلِ الصُمِّ تَقذِفُ[٢١٥]

٢٢. وَهُــنَّ جُنُــوحٌ مُــصغِياتٌ كَأَنَّمــا بُــراهُنَّ مِــن جَــذبِ الأَزِمَّــةِ عَلَّــفُ[٢١٦]

وقد تكرر ذكر هذه 'العيس' التي تدل مباشرةً على الناقة؛ مما يدعم هيمنة فكرة التغيير على وعي الشاعر. هذا الفخر الذي ظهر من خلال مدح تلك النسوة إياه، فهو فخرٌ إطاره المديح. وهذه الطريقة في تناول الفخر ليست شائعة في الشعر الجاهلي حيث يكون الفخر والمديح بطريقة مباشرة. وتمتد تلك الفكرة فيكرر الشاعر من ذكر اسمه على طول القصيدة، وكأنه يتحدث عن شخصٍ آخر، حيث يقول:

٨. بَــدا لِجِــرّانِ العَــودِ وَالبَحــرُ دونَــهُ وَذو حَــدَبٍ مِــن سَــروِ حِميَــرَ مُــشرِفُ
٣٣. وَمــا لِجِــرانِ العــودِ ذَنــبٌ وَمــا لَنــا وَلَكِــن جِــرانُ العــودِ مِمّــا نُكَلَّــفُ
٣٩. كَــأَنَّ الــنُمَيرِيَّ الَّــذي يَتَّبِعنَــهُ بِــدارَةِ رُمــحِ ظــالِعُ الرِجــلِ أَحنَــفُ[٢١٧]
٤١. حَمَلــنَ جِــرانَ العَــودِ حَتّــى وَضَــعنَهُ بِعَليــاءَ في أَرجائِهــا الجِــنُّ تَعــزِفُ[٢١٨]

ويعد المزج بين المديح والفخر مزجًا قد مثّلته من قبل حركة 'سهيل' التي امتزج فيها الطلوع بالغروب. وهو يقول في بداية هذا الفخر:

٢٢. حُمِــدتَ لَنــا حَتّــى تَمَنّــاكَ بَعــضُنا وَأَنــتَ اِمــرُؤٌ يَعــروكَ حَمــدٌ فَتُعــرَفُ[٢١٩]
٢٣. رَفيــعُ العُــلا في كُــلِّ شَــرقٍ وَمَغــرِبٍ وَقَولُــكَ ذاكَ الآبِــدُ المُتَلَقَّــفُ[٢٢٠]
٢٤. وَفيــكَ إِذا لا قَيتَنــا عَجــرَ فِيَّــةٌ مِــراراً وَمــا نَــستيعُ مَــن يَتَعَجــرَفُ[٢٢١]
٢٥. تَميــلُ بِــكَ الــدُنيا وَيَغلِبُــكَ الهَــوى كَمــا مــالَ خَــوّارُ النَقــا المُتَقَــصِّفُ
٢٦. وَتُلقَــى كَأَنّــا مَغــنَمٌ قَــد حَوَيتَــهُ وَتَرغَــبُ عَــن جَــزلِ العَطــاءِ وَتُــسرِفُ[٢٢٢]

ثم فخر بمغامراته مع النساء، فتناولها من خلال ربط الأحداث ببعضها البعض، وتسلسلها، وبداية اللقاء والتخطيط له، وكيف أخفين أثرهم كي لا يتتبعهن أحد، وفي أي مكانٍ وزمان تقابلوا، وكيف دار الحديث بينهم، حيث لم

يحدث بينهم سواه، على عكس مثلاً امرئ القيس الذي يفخر بمغامراته النسائية من خلال رصد أفعالاً لم يكن الحديث هو محورها الأساسي. ويضع النميري نهاية للقاء شبيهة جدًا بنهاية لقاء عمر بن أبي ربيعة بـ'نُعْم' في رائيته المشهورة، حيث يفزعن من ظهور الصباح.[٢٢٣] وبهذا يتحول الليل المقترن بالبكاء والأسى على ما فات، إلى ليل جميلٍ يلهو فيه الشاعر بأيام الصبا. وينقلب ضوء الصبح من كونه منقذًا للشاعر من همومه وأحلامه، كما هو شائعٌ في 'رعي النجوم'، إلى منذر خراب ودمار، حيث يفضح أمر النسوة اللائي سهرن معه. ومن هنا تتضح خصوصية ذكر الليل في 'رعي النجوم'، حيث يكون ليله خاليًا تمامًا من البهجة والسرور، فحتى القمر لا وجود له في 'وعي' الشاعر.

إن سرد مغامرات الشاعر مع النساء، بأسلوبٍ قصصي يحاكي القصة المكتملة العناصر، أصبح في العصر الأموي من الفنون الشعرية التي انتشرت عند شعراء الغزل. وينم ذلك عن وعي الشاعر بالمرحلة الانتقالية المخضرمة.

وينهي الشاعر قصيدته بأن يمدح رفيق صباه، حيث جاء مدح بعد فخر. ولكن المتأمل في طبيعة موقف الشاعر في القصيدة، وكيف يجدد أساليب تناوله للتقاليد الشعرية الجاهلية، يلاحظ أن الدلائل على وجود مديح مختلف إلى حدٍ ما، مع محاولة فخره بذاته من خلال طريقة غير مباشرة، ربما ترجح أن يكون رفيق الصبا هذا هو نفسه النميري، الذي قد بكى صباه منذ بداية القصيدة. وبالتالي تصبح كل الصفات المنسوبة إلى هذا الرفيق يقصد بها في الأساس، الشاعر نفسه. فهذا فخرٌ في ثياب مديح.

أما قصيدة المثقب العبدي فإنه يقول في نسيبها (من الطويل):

١. أَلا حَيِّيا الدارَ المُحيلَ رُسومُها تَهيجُ عَلَينا ما يَهيجُ قَديمُها[٢٢٤]

٢. سَقى تِلكَ مِن دارٍ وَمَن حَلَّ رَبعَها ذِهابُ الغَوادي وَبلُها وَمُديمُها[٢٢٥]

٣. ظَلَلتُ أَرُدُّ العَينَ عَن عَبَراتِها إِذا نَزَفَت كانَت سَريعًا جُمومُها[٢٢٦]

٤. كَأَنّي أُقاسي مِن سَوابِقِ عَبرَةٍ وَمِن لَيلَةٍ قَد ضافَ صَدري هُمومُها[٢٢٧]

٥. تُرَدُّ بِأَثناءٍ كَأَنَّ نُجومَها حَيارى إِذا ما قُلتُ غابَ نُجومُها[٢٢٨]

٦. فَبِتُّ أَضُمُّ الرُكبَتَينِ إِلى الحَشا كَأَنّي راقي حَيَّةٍ أَو سَليمُها[٢٢٩]

ويتكون هذا النسيب من المكونين 'الأطلال' (الأبيات ١– ٤) و'رعي النجوم' (الأبيات ٤– ٦)، أي أن البيت الرابع مشترك بين المكونيْن. فشطره الأول تابعٌ لـ'الأطلال'، حيث يعتبر امتدادًا لفكرة البكاء، والثاني تابع لـ'رعي النجوم'، حيث بداية الوعي بالليلة التي تقلّب على الشاعر همومه. فهو يقاسي عدم استطاعته أن يرد العين دموعها، وكأن تلك الدموع هي نتاج بكاء سابق لم ينته بعد. كما يقاسي ليلته التي أحس فيها بأن همومه قد ملأت صدره إلى أقصى حد. وتلك الدموع امتداد لفكرة البكاء التي سيطرت على الشاعر في 'الأطلال'، حيث كانت تنهمر من عينيه ولا يستطيع لها ردًا، من شدة ألمه لفراق أحبته الذين رحلوا وتركوا ديارهم تتحول إلى مجرد رسوم، تسقط عليها الأمطار. ولعل هذه الأمطار التي تكررت في كلمتي 'وبلها' و'مديمها'، كان لها أثرٌ بالغ في مساندة صورة البكاء الذي ينهمر، فالعين تبكي بسبب خراب هذه الديار، تلك الديار التي هطلت عليها الأمطار.

ويهتم الشاعر بمناداة الاثنين في قوله 'حييا'، وكأنه يستأنس بهما وهو في هذا المكان القفر فهو لا يقدر على أن يعاني عزلته وحيدًا، بل يريد من يعينه على تحمل آلامه. تلك الآلام التي قد ذكّرته بليلته التي عانى فيها همومًا لم يجد فيها من يعاونه على تحملها، حيث وعى الشاعر بعزلةٍ، أساسها عدم ذكر الصاحبين، أو أي شخص آخر، سواه ونجوم الليل. تلك النجوم التي إذا غابت طلعت مرةً أخرى، وكأنها في حيرةٍ من أمرها، تلك الحيرة التي تعبّر، في الأساس، عن حالة

الشاعر أثناء غياب النجوم وطلوعها مرة أخرى، ففي اللحظة التي أدرك فيها أنها قد غابت، وأحس باقتراب طلوع الفجر الذي سينقذه من الانفراد بآلامه، طلعت تلك النجوم مرةً أخرى، كي تسلب منه هذا الأمل. وبالتالي، تتوازي حيرة الشاعر ما بين اليأس والرجاء، مع حيرة النجوم ما بين الطلوع والغياب. تلك الحيرة التي تمثلت بعد ذلك في دلالة السراب 'الآل' الذي اقترن بـ'التيه'، حيث يقول بالبيت التاسع:

٩. رَجـــومٍ بِأَثقـــالِ شِـــدادٍ رَجيلَـــةٍ إِذا الآلُ في التِّيـــهِ اِســـتَقَلَّت حُزومُهـــا[٢٣٠]

تلك الحيرة التي جعلت الشاعر يستسلم في نهاية 'رعي النجوم' إلى حالة اليأس، فلم يعد يرجو شيئًا من أحد، فتفاعل مع ذاته بصورةٍ تدعو إلى أنه يحتمي بها، فهو يتوحد مع ذاته فيضم أحشاءه إلي ركبتيه، فهو يحتضن نفسه، يحتويها، وكأنها ملاذه الأخير. ولكنه يستخدم صورةً مخالفة لصورة السليم التي يتناولها المرقش الأصغر في المقدمة التي ستأتي لاحقًا. فهنا يهتم الشاعر بالسليم، أي لديغ الحية على سبيل التفاؤل بشفائه، لشدة ما يعانيه من ألمٍ. ولكن 'رعي النجوم' عند المرقش الأصغر، ينفي فيه الشاعر عن نفسه أن يكون سليمًا، حيث ينام السليم ويسهر وحده يرعى النجوم، وذلك ضمن دلالة جديدة ينشدها الشاعر، كما سنرى.

ثم ينتقل الشاعر إلى حالة الهمة ومحاولة التخلص من همومه، تخلصًا يواجه به الواقع من خلال مواجهة الموقف، فهو يضع الأمور نصب عينيه محاولاً التغلب عليها، وهنا بداية 'الرحيل' فيقول:

٧. سَـيَكفيكَ أَمـرَ الهَـمِّ عَزمُـكَ صَـرمَهُ وَيَكفيـــكَ مَخلـــوجَ الأُمـــورِ صَـــريمُها[٢٣١]

٨. وَيَعمَلَـةٍ أَرمـي بهـا البيـدَ في السُرى يُقَطِّـــعُ أَجـــوازَ الفَـــلاةِ رَســـيمُها[٢٣٢]

٩. رَجـــومٍ بِأَثقـــالِ شِـــدادٍ رَجيلَـــةٍ إِذا الآلُ في التِّيـــهِ اِســـتَقَلَّت حُزومُهـــا

١٠. كَـأَنّي وَأَقتـادي عَلـى حَمـشَةِ الـشَوى يَجـــورُ صَـــراريٌّ بهـــا وَيُقيمُهـــا[٢٣٣]

١١. أُمَـضّي بِهـا الأَهـوالَ في كُـلِّ قَفـرَةٍ يُنـادي صَـداها آخِـرَ اللَيـلِ بومُهـا[٢٣٤]

١٢. أَنُـصُّ الـسُرى فِيهـا بِكُـلِّ هَجـيرَةٍ تُغَيِّـرُ أَلـوانَ الرِجـالِ سَـمومُها[٢٣٥]

ويصف في هذا 'الرحيل' ناقته بعدة صفات، فهي فارهة، تضطرم عدوًا بسبب قوتها في المشي، فتساعده على تخطي الفلاة والآل، وكأنه يتخطى بها حالته اليائسة التي ظهرت في 'الأطلال' والتي عظمت في 'رعي النجوم'. فتكون هذه الفلاة وذلك الآل هو المعادل الموضوعي لحالة السليم. وهذه الفكرة قد أفصح عنها الشاعر بالبيت الحادي عشر، مما يدل على أنه قد عمد إقامة ذلك المعادل الموضوعي، لإقامة الصلة بين 'النسيب' و'الرحيل'. فهو يمضي بها الأهوال، كما يمضي طرفة بها الهم، فيقول في معلقته:

١١. وَإِنّـي لَأَمـضي الهَـمَّ عِنـدَ اِحتِـضارِهِ بِعَوجـــاءَ مِرقـــالٍ تَـــروحُ وَتَغتَـــدي

ومن الضروري في هذا المقام أن يتم ذكر العلاقة اللغوية القائمة بين وصف الناقة 'المرجم' وبين النجوم. فالرجوم، في لسان العرب، النجوم التي يرمى بها... قال الله تعالى في الشهب: وجعلناها رجومًا للشياطين؛ أي جعلناها مرامي لهم. وفرس مرجم.. وكذلك البعير، وهو مدح. حيث يُعد هذا التوافق اللغوي بين مفردة في 'النسيب' ووصفًا في 'الرحيل'، في حد ذاته، أحد الخيوط التي تربط نسيج القصيدة بعضها البعض.

ومن ذلك التوافق أيضًا، تتكرر كلمة 'ديار' مرتين بالبيت الرابع عشر، وهو في 'الفخر' (الأبيات ١٣: ١٩) تلك الدار التي كان يعيش فيها مع أهله، في حين أنه قد بكى ديار أحبته في بداية القصيدة (النسيب).

وقد صرّح الشاعر عن الفَرَجِ الذي ساعده على تخطّي المصائب التي حلت بقومه، ذلك الفرج الذي كان ينتظره في غياب النجوم، والذي يعني بالضرورة طلوع الفجر الذي يوازي الفرج في 'الفخر'، حيث يقول:

١٦. صَبَرنا لَها حَتّى تَفَرَّجَ بَأسُنا وَفِئنا لَنا أَسلابُها وَعَظيمُها[٢٣٦]

وأخيرًا، فإن ذلك الفرج الذي قد عمّ على قبائل أخرى وليست قبيلة الشاعر وحدها، حيث امتد إلى صلحٍ على يد أبيه في آخر القصيدة، حيث يقول:

١٨. أَبي أَصلَحَ الحَيَّينِ بَكرًا وَتَغلِبًا وَقَد أُرعِشَت بَكرٌ وَخَفَّ حُلومُها[٢٣٧]

١٩. وَقامَ بِصُلحٍ بَينَ عَوفٍ وَعامِرٍ وَخُطَّةِ فَصلٍ ما يُعابُ زَعيمُها[٢٣٨]

أما مقدمة الحطيئة حيث يقول (من الوافر)

١. أَلا هَبَّت أُمامَةُ بَعدَ هَدءٍ عَلى لَومي وَما قَضَّت كَراها[٢٣٩]

٢. فَبِتُّ مُراقِبًا لِلنَجمِ حَتّى تَجَلَّت عَن أَواخِرِها دُجاها[٢٤٠]

٣. فَقُلتُ لَها أُمامَ دَعي عِتابي فَإِنَّ النَفسَ مُبدِيَةً نَثاها[٢٤١]

٤. وَلَيسَ لَها مِنَ الحَدَثانِ بُدٌّ إِذا ما الدَهرُ عَن عُرُضٍ رَماها[٢٤٢]

٥. فَهَل أُخبِرتِ أَو أَبصَرتِ نَفسًا أَتاها في تَلَمُّسِها مُناها[٢٤٣]

٦. فَقَد خَلَّيتِني وَنَجِيَّ هَمٍّ تَشَعَّبَ أَعظُمي حَتّى بَراها[٢٤٤]

٧. كَأَنّي ساوَرَتني ذاتُ سَمٍّ نَقيعٍ لا تُلائِمُها رُقاها[٢٤٥]

يقع 'رعي النجوم' في هذا النسيب بالبيت الثاني، حيث يبيت الشاعر طول ليله في مراقبة النجوم، حتى تنجلي عتمة الليل. وقد ظهر هذا الرعي نتيجة هذا العتاب الذي توجهه أمامة للشاعر على طول الأبيات السبعة السابقة الذكر. ومن الضروري في هذا المقام، أن نذكر أن هذا البيت الذي يمثل 'رعي النجوم' في النسيب ككل قد انفرد بروايته السكري، كما هو موضح في شرح الأبيات، مما

يمثل نوعًا من الشك في هذا البيت، وبالتالي في وجود 'رعي النجوم' في هذا النسيب، فكما هو واضح أن هذا البيت هو الممثل الوحيد لـ'رعي النجوم'. وليس أمامنا الآن سوى النظر إلى باقي أجزاء النسيب ومحاولة التوصل إلى وجود علاقةٍ تربط بين 'رعي النجوم' وبين النسيب من جهة، وبين وجوده في القصيدة ككل، من جهةٍ أخرى.

إن ترتيب الأبيات كما هو موضح سابقًا، يكون مرتبًا حسب الأفكار الآتية: ففي البيت الأول: تستيقظ أمامة من النوم بعد فترةٍ من الليل، تكون فيها العيون والحركة قد هدأت، فتلوم الحطيئة، ولكنه لا يصرح عما يكون هذا اللوم؟ وفي الثاني: يبيت ليله الذي قد اتسم بالعتمة، مراقبًا النجوم حتى يأتي الصباح. وفي باقي أبيات النسيب: يقوم الشاعر بالرد على أمامة.

ويعنى هذا أن الشاعر لم يرد على أمامة طول مراقبته النجوم، فلم يفعل شيئًا سوى أنه قد راقب النجوم حتى انكشفت عتمة الليل تماما. وبالتالي، غابت النجوم وظهر الصباح، ساعتها فقط، بدأ فعلٌ جديد هو أن يرد الشاعر عليها، وكأنه قد انتظر الصباح خصوصًا كي يرد عليها. إن مثل هذا الشيء يدعو إلى التساؤل عن العلاقة بين هذا الصباح وبين الرد، بين غياب فعل مراقبة النجوم وبين ظهور فعلٍ ايجابي هو الحوار الذي أقامه الحطيئة. لماذا أراد الحطيئة هذا الترتيب؟ وهل يدعم رواية السكري التي أثبت فيها البيت الوحيد لـ'رعي النجوم' في هذا النسيب؟ وهل طبيعة رعي النجوم التي ظهرت في مقدمات أخرى لها يدٌ في تفسير كل تلك الأسئلة؟ وتظهر إجابة كل ما سبق من خلال تناول فكرة العاذلة وطبيعة 'رعي النجوم' في تلك الأبيات. إن الإطار العام للعاذلة يقود الشاعر إلى تأكيد ذاته، أو إلى رباطة جأشه.[٢٤٦] وبربط هذا الإطار بموقف الحطيئة في الرد على العاذلة أنه حاول أن يؤكد ذاته من خلال محاورته أمامة، تلك المحاورة التي

أظهر فيها الشاعر مدى تعمقه وحكمته في معرفة الحياة، في شيءٍ من الوعظ. تلك الحياة يعيش فيها الإنسان ما بين الخير والشر، ليس له مفر من سوء ما قُدر له، وكأن لسان حاله يقول، طالما الأمر هكذا فلا داعي للوم النفس فهي ليست السبب في تغير الأحوال وإنما الدهر. فهو يحاول أن يُعزي نفسه ويخفف عنها، مما يمثل له مددًا يجمع به كل قواه التي ضاعت منه نتيجة نوائب الدهر وما تبعها من هموم، تلك النوائب التي جنت عليه كما الحية التي قد جمعت سُمها. وقد التمس تلك القوة ولو من نور الصباح الناتج عن انفراج العتمة.

إن الرد على أمامة لم يأتِ إلا بعد انقضاء عتمة الليل. لقد انتظر الحطيئة حتى أتى الصباح كي يرد، وهذا الرد كما سبق هو محاولةٌ من الشاعر في أن يقوي نفسه ويؤكد رباطة جأشه. هذه القوة لا تناسبها العتمة التي تتناسب، في الأساس، مع عدم القدرة على الرؤية الحقيقية للأشياء، وفي المقابل الرؤية الحكيمة لأمور الحياة. إنما القوة مع نور الصباح الذي يعقب تلك العتمة بنجومها. إن انجلاء تلك العتمة مع وقوع الحدث الإيجابي وهو الرد على أمامة، تمثل محاولةً من الشاعر في تغيير نظامٍ يرفضه الشاعر، متمثلا في بداية رده قائلاً: ''أمام ذري عتابي''. وتتعلق دلالة الأمر 'ذري' برفض واقعٍ، لا محالة في تغييره، إلا بيد القدر. كما في 'رعي النجوم' الذي لم يقدر على إنهاء عتمة ليله إلا بانتظار قرار القدر. ذلك القدر الذي حكم على الشاعر أن يمدح بني أنف الناقة، في باقي الأبيات. وكما يقول هلال الجهاد: ''إن المدح صراع من أجل القيم الجديدة،''[٢٤٧] وهذا يعني، على الأقل، أن هناك قيمًا مرفوضة، وقد رمز الحطيئة إليها في قوله:

''ذري عتابي''

تلك القيم المرفوضة التي ظهر رفضها من خلال سمة أسلوبية تتناول 'الرحيل'، بصورة مختلفة في البيت الثامن:

٨. لَعَمـــرُ الراقِـــصاتِ بِكُـــلِّ فَـــجٍّ مِـــنَ الرُكبـــانِ مَوعِـــدُها مِناهـــا[٢٤٨]

وأخيرًا، فإن الراقصات هي الإبل البطيئة في سيرها، وهنا ذكر وصف نوق الركبان ولم يقتصر على وصف ناقته هو، كما هو معتاد في 'الرحيل' الجاهلي.

الخاتمة

كان شكل القصيدة في هذا الفصل موزعًا بين الشكل الثنائي والثلاثي، حيث ظهر الشكل الثنائي في صورة 'النسيب' و'الفخر'، أما الشكل الآخر فقد تكون من 'نسيب' و'رحيل' و'فخر'. ولم يظهر الشكل الثنائي الذي يتكون من 'نسيب' و'رحيل'، هذا الشكل الذي يقل وجوده في 'قصيدة الظعائن' كما وضح عز الدين، مما يقوي روابط الصلة بين قصيدتي 'الظعائن' و'رعي النجوم'، وخصوصًا أن المكون النسيبي 'الظعائن' من أكثر المكونات النسيبية ظهورًا مع 'رعي النجوم'. ولم يكن 'الظعائن' هو المكون النسيبي الأكثر ورودًا مع 'رعي النجوم'، بل كان كذلك 'طيف الخيال'، حتى أن ظهر 'رعي النجوم' ركنًا أساسيًا في تكوين 'قصيدة الظعائن' كما في قصيدة بشر بن أبي خازم، وركنًا أساسيًا ضمن تكوين 'قصيدة طيف الخيال' كما ظهر في قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري.

وقد كانت صورة 'الرحيل' في قصيدة هذا الفصل مختلفًا عن صورته التقليدية المعروفة في الشعر الجاهلي، حيث الاهتمام بصفات ناقة الشاعر (أو الاهتمام بـ'الثور الوحشي' أو'الحمار الوحشي') الذي يقوم بمحاولة التعبير عن ذاته من خلالها، ولكنه في الوقت نفسه لا يذكر كلمة 'ناقة'. ولكن في 'رحيل' هذا الفصل نلاحظ تغييرًا في الاهتمام بهذا الرحيل، حيث ظهر 'الرحيل' من خلال 'وصف الخيل' مع جماعة الشاعر وليس مع الشاعر فحسب، كما ظهر في قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري. كما ظهر 'الرحيل' من خلال الحديث عن تكرار كلمة 'العيس' التي تخص جماعة الراحلين، كما في قصيدة جران العود النميري.

وقد حاول الفصل الراهن أن يوضح ملامح 'رعي النجوم' التي يمكن أن تظهر من خلال وجوده مع مكونات نسيبية أخرى في النسيب. تلك المكونات التي تمثلت في 'الظعائن'، و'والطيف والخيال'، و'وصف المرأة' و'الأطلال'. مع ملاحظة أن 'رعي النجوم' حينما يشترك مع تلك المكونات، لا يمكن ابتداء القصيدة به، فهو غالبًا ما يأتي في نهاية النسيب، كخلاصة للنسيب عمومًا، وتمهيدًا للانتقال إلى القسم الآخر من القصيدة.

لقد غلبت فكرة أن يكون 'رعي النجوم' بكل ما يحمله من علاقة بالسماء، الأمل، فهو في أحيانٍ، الملاذ الأخير والحقيقي للشاعر، ليس فقط من همومه وآلامه، بل باعتباره حلاً لا يمكن إلا أن يأتي من السماء. فكان الفجر الذي ينتظره فجرًا مغيرًا النظام الذي يعيش فيه الشاعر، فجر النصر، مما يعد مرحلة إرهاص بتغيير النظام (الجاهلي) وضرورة حلول نظام جديد.

وقد ظهرت فكرة الخضرمة جليةً في تشكيل القصيدة التي يحتوي نسيبها على 'رعي النجوم'، حيث تظهر على شكل قصيدتين ملتصقتين، كلٌ منهما قصيدة مكتملة بذاتها. مع العلم بأن 'رعي النجوم' لا يأتي إلا في نسيب القصيدة الأولى، التي يؤكدون أنها جاهلية العصر، وأن القصيدة الثانية، ربما قيلت بعد مجيء الإسلام، وخصوصًا أن هناك انتشارًا لبعض الأفكار والمعاني الإسلامية.

ومن البارز في 'رعي النجوم' في هذا الفصل، أنه يستدعي بعض أسماء النجوم، كي تعينه على إتمام دلالة النسيب والتواصل مع المكونات النسيبية الأخرى، وفي الوقت نفسه الاندماج مع السياق العام للقصيدة. وخصوصًا، أن 'رعي النجوم' بما تناوله من أفكارٍ كان متناسقًا مع أي سياقٍ يظهر فيه، وكان مرنًا بالدرجة التي تمكنه من تناول بعض الأفكار التي من شأنها ألا تظهر فيه بصورة أساسية، مثل البكاء.

كما تظهر مرونته وقدرته على التواصل مع سياق القصيدة وإتمام دلالتها، وموقف الشاعر عمومًا، حتى أنه تناول الفعل 'أكلؤها' في حين أنه يعتمد على مشتقات الفعل 'يرعى' و'يرقب'، ولكن الفعل 'أكلؤها'، والذي لم يتكرر في قصائد 'رعي النجوم'، قد تطلّبه سياق قصيدة المرقش الأصغر. تلك القصيدة التي لم يتكرر مثلها من بين القصائد التي تناولت 'رعي النجوم'؛ ولذلك لم يتكرر استخدام صيغة هذا الفعل في أي قصيدة أخرى.

ويمكن لـ'رعي النجوم' التفاعل مع المكونات النسيبية التي يشترك معها في النسيب من خلال استخدام بعض المفردات الأساسية التي تختص بها تلك المكونات، فيأخذها ثم يصبغها بصبغته ودلالته الجديدة، والتي تماشت بصورة سلسة مع السياق النسيبي (الأصغر)، والسياق القصيدى (الأكبر).

وقد أظهر 'رعي النجوم' تميّزًا واضحًا عن باقي المكونات النسيبية الأخرى، حيث تميز بتركيزه الشديد على أن يكون الشاعر منفردًا، وفي عزلةٍ تامة. فـ'رعي النجوم' هو المكون الوحيد الذي لم يدخل فيه أي ضمير جماعة يعود على الشاعر، بل خلصت كل الضمائر لضمائر المتكلم المفرد، فالشاعر يعي تمامًا بعزلته.

وفي سبيل تأكيد هذه العزلة، وما يُعد في الوقت نفسه تميّزًا جديدًا لـ'رعي النجوم' عن المكونات الأخرى، أنه لا يتناول فكرة نداء الأصحاب، على الرغم من ظهورها في المكونات الأخرى مثل 'الأطلال' و'الظعائن'. ولكنه بمجرد الانتهاء من 'الأطلال' وبداية الانتقال إلى 'رعي النجوم'، يختفي نداء الصاحبين، ويتم التركيز بصورةٍ مكثفة على معاناة الشاعر وأمله في غياب النجوم وطلوع الصباح. وكذلك الحال في 'الظعائن'، فبمجرد الانتقال من 'رعي النجوم' إلى 'الظعائن'، يظهر نداء الصاحبين. فالشاعر في 'رعي النجوم' لا يستعين بأي عونٍ أو صاحبٍ

يؤنسه؛ لأنه على قناعةٍ تامة بأن ما يهتم لأجله لا يمكن أن يُحل إلا من قِبل السماء، إما بطلوع فجرِ تغيير أو فجر انتصار؛ ولذلك فعلاقته بها قائمة على التمني والاستجداء.

وقد لعبت 'أسماء النجوم' دورًا مهمًا في إكمال دلالة 'رعي النجوم'، وربطه بباقي مكونات النسيب الأخرى. وقد كان استخدام تلك الأسماء كأداة من أدوات 'رعي النجوم' قليلاً جدًا، حتى جاز لنا أن نقول إن 'رعي النجوم' في الشعر الجاهلي بالذات، قد اشترك في السمة الأسلوبية في عدم الاهتمام بذكر 'أسماء النجوم'، مع 'رعي النجوم' في الشعر الحديث وخصوصًا المدرسة الإحيائية والرومانتيكية، حيث تقول أمينة عبد الرحمن المسهر: ''وقفنا في دراستنا للمعجم الشعري للنجوم والكواكب لدى الشعراء الرومانتيكيين عند ثلاث نتائج... ثالثها عزوفهم النسبي عن ذكر النجوم والكواكب بمسمياتها [بأسمائها] المعروفة، وهو توجه وجدناه أيضًا عند الإحيائيين.''[٢٤٩]

وقد تكررت علاقة 'رعي النجوم' بـ'رعي الإبل'، وذلك من خلال صورة 'الثريا' التي يقودها الدبران بالإبل التي يقودها الحادي في قصيدة بشر بن أبي خازم. وذلك بعد ما كانت تلك العلاقة أساسية في الفصل الثاني.

كما تكررت فكرة الجوار في قصيدة بشر بن أبي خازم من خلال قوله: 'بجارتنا'، ذلك الجوار قد تكرر في قصيدة 'حسان بن ثابت' في الفصل الثاني، حيث كان جارًا لا يُطاع. ولكن فكرة الجوار في قصيدة بشر بن خازم، التي تناولناها هنا، قد ظهرت في المكون النسيبي 'الظعائن' في حين أنها ظهرت في 'الشيب والشباب' في قصيدة حسان بن ثابت (التي تناولناها في الفصل الثاني) .

هوامش الفصل الرابع

[1] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. السدول: الستور. الإرخاء: إسدال الستر وغيره. والابتلاء: الاختبار. الهموم: جمع الهم بمعنى الحزن.

[2] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. تمطى: أي تمدد. الإرداف: الإتباع. الأعجاز: المآخير، الواحد عجز. ناء: مقلوب نأى بمعنى بعد. الكلكل: الصدر، والجمع كلاكل.

[3] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. الانجلاء: الانكشاف. الأمثل: الأفضل.

[4] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩. الإغارة: إحكام الفتل، يذبل: جبل بعينه.

[5] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩. الأمراس: جمع مرس، وهو الحبل. الأصم: الصلب، وتأنيثه: الصماء والجمع الصُّمّ. الجندل: الصخرة، والجمع جنادل.

[6] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٤. التعرض: إبداء العرض. الأثناء: النواحي. المفصل: الذي فُصل بين خرزه بالذهب أو غيره.

[7] تناقل هذا التعبير محمد أحمد بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس: حاشية على قراءة ثانية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص٢٠، وقد اقتبس بريري تلك العبارة من لطفي عبد البديع، **الشعر واللغة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧)، ص٤٣–٤٤، الذي استخدم العبارة نفسها في أثناء تحليله نونية عروة بن حزام.

[8] أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ص١١٥.

[9] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٨. السقط: منقطع الرمل. اللوى: رمل يعوج ويلتوي. الدخول وحومل: موضعان.

[10] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٨. توضح والمقراة: موضعان. لم يعف رسمها: لم ينمح أثرها. الرسم: ما لصق بالأرض من آثار الديار. نسج الريحين: اختلافهما عليها، وستر احداهما بالتراب، وكشف الأخرى بالتراب عنها.

[11] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٨. الآرام: الظباء البيض الخاصة البياض. عرصات: عرصة الدار ساحتها. قيعان: جمع قاع، وهو المستوى من الأرض.

[12] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٩. غداة: في الصباح. البين: الفرقة. سمرات: جمع سَمُرة من شجر الطَّلح. ناقف الحنظل: الذي يشقه.

[13] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٩. المطي: المراكب واحدتها مطية.

[14] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٩. المهراق: المصبوب. المعول: المبكى. العبرة: الدمع وجمعها عبرات.

[15] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٩. الدأب: العادة.

[16] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٠. الصبابة: رقة الشوق. المحمل: حمالة السيف.

[17] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٧. المنارة: المسرجة، ويحتمل أن يريد صومعة الراهب؛ لأنه يوقدالنار في أعلاها للطارق. ممسي راهب: وقت إمساء الراهب. المتبتل: المجتهد في العبادة المنقطع عن الناس، أي أن هذه المرأة كالسراج المضيء لحسنها وبياضها.

[18] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٧. نئوم الضحى: أي لها من الخدم من يكفيها، فهي لا تهتم بأمرها. لم تنتطق: أي ليست بخادم فتتفضل وتنتطق بلبس ثوب واحد للخفة في العمل.

[19] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. اسبكرت: امتدت وتم طولها. الدرع: قميص المرأة. المجول: ثوب تلبسه الجارية الصغيرة، أي هي بين من يلبس الدرع وهو ثوب لمن دخل في السن وبين من يلبس المجول.

[20] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. تسلت عمايات الرجال: أي ذهبت عمايات الجهل. الصبا: اللهو واللعب.

[21] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٨. الألوى: الشديد الخصومة. رددته: أي رددته عن نصيحتي. التعذال: اللوم. الألو: الائتلاء التقصير.

[22] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٢.

[23] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص٢٤. السنا: الضوء. السليط: الزيت. الذبال: الفتائل. أهان السليط: أي كثر منه؛ لأنه كان كثيرًا هينًا.

[24] قد لاحظ تلك الملاحظة من قبل بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٢.

[25] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٢٤.

[26] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٢٤.

[27] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٩. الوكنات: المواضع التي تأوى إليها الطير. المنجرد: الفرس القصير الشعر. الأوابد: الوحش، وجعله قيدًا لها؛ لأنه يسبقها فيمنعها من الفوت. الهيكل: الفرس الضخم، شبهه ببيت النصارى والمجوس.

[28] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١١. يرتمين بلحمها: يتهادين بينهن. الدمقس: الحرير الأبيض.

[29] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣١.

[30] مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص١٤.

[31] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٢. مهلا: أي رفقًا. الإدلال والتدلل: أي يثق الإنسان بحب غيره إياه فيؤذيه على حسب ثقته به. أزمعت الأمر: وطنت نفسي عليه.

[32] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٣. الثياب هنا بمعنى القلب، والمعنى: استخرجي قلبي من قلبك يفارقه.

[33] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٣. يقول: قد غرك مني كون حبك قاتلي، وكون قلبي منقادًا لك بحيث مهما أمرته بشيء فعله.

[34] امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٣. ذرف الدمع: إذا سال.

[35] انظر بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٢٨–٣٠.

[36] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٧.

[37] انظر ستيتكفيتش، **صبا نجد**، ص٣١٧– ٣١٨.

[38] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٤.

[39] انظر أبا ديب، **الرؤى المقنعة**، ص١٢٧–١٢٩.

[40] مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (طرابلس: منشورات الجامعة الليبية، د. ت)، ص٥٧.

[41] انظر بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٤.

[42] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٢٣.

[43] انظر بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٢.

[44] انظر بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٣.

[45] انظر امرئ القيس، **ديوانه**، ص٢٤.

[46] أبو ديب، **الرؤى المقنعة**، ص١٢١.

[47] انظر أبا ديب، **الرؤى المقنعة**، ص٦٩١.

[48] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٢.

[49] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٥.

[50] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٨١– ٨٢.

[51] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٨٠– ٨١.

[52] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٨١.

[53] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٩٤.

[54] الربيعي، **الرمزية في مقدمة القصيدة**، ص٣٨.

[55] وقد امتدت فكرة تثبيت نجوم السماء بجبال الأرض إلى شعر العصر الحديث، حيث قام الرصافي بتناول مثل هذا التثبيت، ولكن من خلال تثبيته بالجاذبية الأرضية وليس بالحبال كما كان في السابق. انظر أمينة عبد الرحمن محمد المسهر، **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٠٠–١٩٥٠)**، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف حسن البنا عز الدين (الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠٠٢)، ص١٩٥.

[56] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٢.

[57] ناصف، **صوت الشاعر القديم**، ص١٢.

[58] بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس،'' ص٣٣.

[59] ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص٨٦–٨٧.

[60] انظر ستيفان شبرل وكريستوفر شاكل، **التقاليد الكلاسيكية والمعاني الجديدة في قصيدة الشعر الإسلامي في آسيا وإفريقيا**،

Stefan Sperl & Christopher Shackle, *Classical Traditions and Modern Meanings: in Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, vol 1 (Leiden: E. J. Brill, 1996), p 26.

[61] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. رابعة: صاحبته يتغزل فيها. الحبل: يريد به الوصل. ما اتسع: ما امتد. أي بذلنا لها وصلنا ووصلناها بوصلها.

[62] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الشتيت: المتفرق، أراد أسنانها المفلجة. الواضح: الأبيض.

[63] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الصقل: الجلاء. ناضر: ناعم أخضر ريان. الأراك: شجر يتخذ منه السواك المعروف، وهو أجود سواك. نصع: خلص لونه.

[64] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. خدع ريقه: إذا تغير وفسد.

[65] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الساجي: الساكن. القمع: كمد في لحم المؤق وورم فيه.

[66] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. القرون: الذوائب. السابغ: الطويل التام. غللتها: دخلت فيها، و'ريح' فاعلة. الفنع: الكثرة والفضل، والمراد هنا طيب ريحه وسطوعها.

[67] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. الخفر: الحياء. القدع: الرد والكف، والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها.

[68] الضبي، **المفضليات**، ص١٩١. شاحط: بعيد، وهو نعت للحبيب. جاز: سلك. العصب: الجماعات. الغاب: جمع غابة. الطروق: المجيء ليلاً. لم يرع: لم يفزع.

[69] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. وزعه: كفه، والوازع الكاف.

[70] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. ظلعًا: من الظلع والظلوع، وهو العرج والغمز في المشي، كنى بذلك عن شدة بطئها، فكأن الليل يجرها جرًا. التوالي: الأواخر، واحدها تالية.

[71] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. يزجيها: يسوقها برفق. المغرب: الأبيض يعني بياض الصبح. شبهه بالمغرب من الخيل، وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه. انقشع: ذهب.

[72] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الجدة: أراد بها جدة الشباب. الريع: أول الشباب.

[73] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. خبلتني: اختبله، إذا أفسد عقله. كل أوب: كل وجه. ما اجتمع: متفرق لم يجتمع.

[74] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الرقي: جمع رقية، يريد أنها دعته برقاها فلم يجد له فكاكًا. الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. اليفع: المرتفع.

[75] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الحداث: الذين يحدثونها وتحدثهم. لم يستمع، المعنى: لو التمسوا منها سوى الحديث لم ينالوه، يصف عفتها.

[76] مع اعتبار أن البيت الحادي عشر هو بيت مشترك يربط بين 'الطيف والخيال' و'رعي النجوم'.

[77] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص١٩٩.

[78] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص١٩٩.

[79] انظر عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠١.

[80] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠٤.

[81] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٢. الحداث: الذين يحدثونها وتحدثهم. لم يستمع، المعنى: لو التمسوا منها سوى الحديث لم ينالوه، يصف عفتها.

[82] عز الدين، **الطيف والخيال**، ص٢٠٠.

[83] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠١.

[84] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. المهمه: القفر. النازح: البعيد. الغور: معظَّم بُعدِه. الآل: السراب.

[85] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. الحرور: ريح حارة وتكون بالنهار، السموم تكون بالليل والنهار جميعًا. الصقع: حرارة تصيب الرأس.

[86] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. العدى: الأعداء. زماع الأمر:الجد فيه. الكنع: اللازم الذي لا يفارق.

[87] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. الأقراب: الخواصر، وهي ههنا تشبيه، أراد جوانبها وأطرافها التي هي منها بمنزلة الخواصر من الناس. المرفت: المتكسر المتحطم. القزع: جمع قزعة، وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس، شبه بها علامات الفلاة.

[88] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. الأعلام: الجبال. البيد: جمع بيداء، وهي القفر. متع اليوم: ارتفعت شمسه.

[89] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. أي تعسفنا، سرنا فيها على جهل بمسالكها وأعلامها. بصلاب الأرض: نخيل صلاب الحوافر، وأرض الفرس حوافرها. الشجع: جنون من النشاط.

[90] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. المغالي: السهام الذي يغلى، أي يباعد، بها في الرمي، وهي خفاف، يقدر موقعها ثم يقال كذا وكذا غلوة، شبه الخيل بها في دقتها وسرعتها. العارفات: الصبورات على السير. السرى: سير الليل. المسنفات: التي شد عليها السناف، بالكسر، وهو خيط يشد من اللب إلى الحزام، مخافة أن يموج فيضطرب السرج أو الرحل. النسع: جمع نسعة، أي لا تشد بالنسع فتصيب بأثر كالوشم.

[91] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٣. العصف: السريعة في السير، من عصفت الريح، واحدتها عصوف. الوقع: الحفا من المشي على الحجارة.

[92] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٤. يدرعن الليل: يدخلن فيه كما تلبس الدرع. الكدر: القطا الكدري، وهو الذي في لونه غبرة. صبحن: وافين في الصبح. الشرع: الماء والشرب جميعًا.

[93] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٤. غشاشاً: قليلاً، أو بمعنى على عجل. المنهل: المشرب. وجهن: توجهن. تنتجع: تقصد الكلأ

[94] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠٢.

[95] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠٢.

[96] نبيل رشاد نوفل، **البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية** (الإسكندرية: منشأة المعارف، د. ت)، ص٧٨.

[97] ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٩٧.

[98] ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٩.

[99] انظر ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٠.

[100] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٥. لم يدع: لم يسكن ولم يستقر.

[101] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٥. الحصن: في رواية جانب الحضر وهي مدينة بالموصل. الفزع: موضع بين الكوفة والبصرة.

[102] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٦. كالتؤامية: كالدرة المنسوبة إلى تؤام، وهي قصبة عمان التي تلي الساحل، وقصبتها التي تلي الجبل صحار.

[103] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٦. المزمع: المجمع على الأمر الجاد فيه. نيتها: حيث تنوي. حدا: ساق.

[104] الضبي، **المفضليات**، ص١٩٦. مكتبل: موثق، والكبل القيد. يريد أن قلبه معها. غلق: ذاهب، من قولهم: غلق الرهن إذا ذهب ولم يفتك. القطين: الأهل والحشم.

[105] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠١.

[106] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠١.

[107] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠١.

[108] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠٢.

[109] عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ص٢٠٢.

[110] ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٥.

[111] انظر ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٧.

[112] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. الخليط: من تخالطه يقال، للواحدة وغيره.

[113] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. الحداة: جمع الحادي. نخل: اسم موضع. أبانين: مثنى 'أبان' وهما أبان وسلمى، جبلان. ازورار: انحراف وعدول عنه.

[114] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٨. أي أعمي صاحبي لئلا يفطن بنظري ويعلم موجدتي بهم.

[115] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. لأيا: أي بعد بطء. قانية: ماء لبني سليم، أو أراد 'بنفس قانية' من قولهم قنى حياءه أي لزمه. تلع النهار: ارتفع.

[116] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أروم، وشابة، وتعار: أسماء جبال.

[117] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أسنمة: موضع. عليها: على الظعائن. كوانس: ظباء دخلن الكِناس، وهو مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر. المغار: جمع مغارة، مثل منار ومنارة، والذي في المعاجم أن المغار والمغارة واحد. شبه النساء بالظباء التي قد صغرت عنها كنسها وقلصت فبعض أجسادها خارج، يريد أن هؤلاء النساء جسام عظام فصغرت عنهن هوادجهن.

[118] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. أي يكشفن الشفاة عن ثغور كأنها أقحوان، وهو نبت له نور أبيض. جلاه: أي كشفه. السارية: السحابة تأتي ليلاً. قطار: جمع قطر. فوصف الأقحوان بمطر أصابه فهو أرفّ له.

[119] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. القصيمة، بالتنكير والتصغير، والأوار: موضعان.

[120] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. القارص: الحامض من ألبان الإبل خاصة. يجري عليها: هو دائم لها في كل يوم، يتبين في وجهها وفي حسن حالها حسن غذائها. المحض: اللبن حين حلب وذهبت رغوته. العشار: جمع عشراء، وهي التي مضي على حملها عشرة أشهر. وتبتعث: يعني تبتعث للحلب لا للسير، أو إذا أمحل الناس ليمتار عليها.

[121] الضبي، **المفضليات**، ص٣٣٩. النبل هنا: حسن موضع الخلخال مع غلظه. الخود: الشابة. الكشحان: الخاصرتان. اضطمار: ضمر.

[122] الضبي، **المفضليات**، ص٤٠. الثقال: العظيمة العجيزة، اللفاء الفخذين، المكورة الساقين، ولا تكون ثقالاً حتى توصف بهذا كله. الانبهار انقطاع النفس.

[123] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. العقار: الخمر.

[124] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. سهر يراقب النجوم وخص بنات نعش لأنها لا تغيب مع النجوم. وهي تدور وتنعطف في جانب السماء حتى يبهرها الصبح أي يذهب بضوئها. الصوار: جماعة البقر. وعطفه أنه رأى شيئًا فزع منه فراغ عنه. وخص بقر الوحش لبياضه.

[125] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. عاندت: سقطت للمغيب. بعد هدءٍ: بعد ذهاب صدر من الليل. والعيوق: كوكب أحمر مضيء بحيال الثريا في ناحية الشمال.

[126] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٣.

[127] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٣.

[128] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص٢٧.

[129] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٨٨.

[130] يُعتبر هذا البيت الثاني في القصيدة التي اعتمد عليها عز الدين، والثالث في القصيدة التي اعتمدت عليها. حيث اعتمد على ديوان بشر بن أبي خازم (انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص١٩١). في حين أنني اعتمدت على نسخة **المفضليات**، والتي تنقص ببيتين عما هو ثابت في الديوان، كما ذكر عز الدين في **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٨٧.

[131] في **المفضليات** ساروا. والعلاقة بين 'ساروا' و'صاروا' لا تختلف من حيث الدلالة، فهم سائرون؛ أي راحلون إلى مكان ما. وهم صائرون؛ أي أن يكون مصيرهم هو نفس المكان.

[132] ترتيب هذا البيت بالمفضليات ٤١. انظر **المفضليات**، ص٣٤٣.

[133] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص١٠٥.

[134] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي** ، ص٣٥.

[135] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٨٨.

[136] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٣.

[137] انظر الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٤.

[138] نوفل، **البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية**، ص١٦. وهناك تعليق لنوفل، في مرجعه هذا، يعلق فيه على تناول الشعراء للأساطير في الشعر الجاهلي، من الضروري أن نذكره هنا، حيث يدعم وضوح الفكرة، فيقول في ص٣٠–٣١: ''إننا نعتقد أن غنائية الشعر الجاهلي كانت تتعارض بطبيعتها مع حكاية الأساطير أو صياغتها صياغة ملحمية كما عند اليونان. ومن ثمَّ لم يكن الشعر الوعاء المناسب للأساطير، بل كان هذا الوعاء هو الأدب الشعبي النثري. ولا ينبغي بناء على ذلك أن نتوقع أن يكون الشعر الجاهلي كتابًا مفتوحًا للأساطير. وإن كان هذا لا ينبغي بالقطع أن تكون ظلال من الأساطير قد امتدت إلى تجربة الشعر الجاهلي في مراحله الأخيرة، فأضفت عليها غموضًا وسحرًا. لكن صورة الظلال هذه قد لا تكون هي الوصف المناسب تمامًا للأثر الأسطوري. لأن الشعر هو الذي يلقي ظلاله في الواقع على الأساطير فيخفيها إلا من رموز مموهة لا أثر فيها للحكايات والقصص الخرافية التي كانت تشكل أصل الأساطير.'' كما أنه يعلق في ص١٠–١١: ''لكن الأدب القديم كان يتميز بأن القطب الأسطوري فيه يتخلل التجربة الإبداعية كلها ويوجهها.'' وذلك أقرب ما يكون من دور الدلالة الأسطورية التي دارت حول 'بنات نعش'، والتي ناسبت التجربة الإبداعية لبشر بن أبي خازم في هذه القصيدة.

[139] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٤.

[140] انظر ستيتكفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٤.

[141] عز الدين، **قصيدة الظعائن**، ص٩٤.

[142] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٤– ٩٥.

[143] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠. ائتمار: مؤامرة ومشاورة. أيجل الأمر عن السفراء والمراسلة.

[144] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٦.

[145] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٦٦.

[146] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٧– ٩٨.

[147] الضبي، **المفضليات**، ص٣٤٠.

[148] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٧– ٩٨.

[149] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٩٦.

[150] انظر ستيتكفيتش، **صبا نجد**، ص٣٠٤.

[151] الأعشى، **ديوانه**، ص١٠٩. قتل: تخفيف لاسم قتيلة التي يتغزل فيها الأعشى. خلق: رثّ. يمح: يبلى. يبيد: يفنى. المعنى: بليَ كلّ جديد يا (قتل)، وحبك لا يبلى ولا يبيد.

[152] الأعشى، **ديوانه**، ص١٠٩. الدنف: الشديد العشق. المعنى: رمت فؤادك بلحاظها فصادته، فليت الذي أسقمه الحبّ وأضناه يستطيع أن يصيد!

[153] الأعشى، **ديوانه**، ص١٠٩. الكنود: الجاحدة، الكافرة النعمة. المعنى: ولكنه يرميها فلا يصيب. وكيف تصاد غانية كفور بالمودّة جحود بالمواثيق؟

[154] الأعشى، **ديوانه**، ص١٠٩. علق به علاقة: أحبه. المعنى: يا فتنة العاشق ويا شوقًا لا ينقضي ولا يبيد: لقد شقي بك كل من أحبّك، فما تعلّق بك رجل سعيد.

[155] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. قني الحياء: لزمه. تناهى: أي تتناهى. الوليد: الصبي. المعنى: ثم يتجه الشاعر إلى نفسه طالبًا إليها أن تتماسك وتصبر، فيقول: أما أن لك أن تلزم الحياء، وتكف عن البكاء، صنيع الصبي الصغير؟ ولكن ذكراها لا تبرحه، فهو مشغول بها أبدًا، وهو يعود للتحدث عنها قائلاً البيت التالي.

[156] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. واقصة وزرود: موضعان بطريق الكوفة عند ماء لبني كعب. المعنى: سهرت لا يغمض لي جفن، وقد لاحت لي نارك في (واقصة)، وأنا مقيم عند ماء (زرود).

[157] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. زهر: أضاء وتلألأ. نظرة: اسم مرة من نظره إذا مد طرفه إليه. المعنى: يكمل الشاعر معنى البيت السابق، فيقول: أقول للقوم: هذه نارها! ويالها من نار ليس كمثلها نار... ولكن ماذا رأى؟ وعن أي شيء يكشف لهيب النار حين سطع وأضاء؟

[158] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. الترائب: عظام الصدر أو موضع القلادة في العنق. المعنى: ويستغرق الأعشى في حلم يتمثل فيه صاحبته، وكأنها قد لاحت له من بعيد، فيقول: ها هي ذي وقد أضاءت النار، حوراء العينين، رخصة القوام، تكدّس فوق صدرها الدر المنظوم.

[159] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. الفتاق: صفحة الشمس. المسبكر: الشعر الأسود المسترسل، وقد أراد جدائلها المسترخية. اللجين: الفضة: وأرادوا به الوجه. المعنى: وجهها كأصول الليف النديّة البيضاء، وشعرها طويل، تسترسل غدائره السوداء، على جيد كالفضة الملساء.

[160] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. المها: البلور ويقصد أسنانها. الشبم الغري: الفم العذب البارد كالماء. المعنى: تبسم عن ثغر بارد تبرق أسنانه كأنها البلور، من ذاق قبلة منه جُنَّ به ولم يصبر عنه.

[161] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٠. رقود: نيام. المعنى: ويطول ليل الأعشى وهو ساهر يرقب نار الحبيبة، ينعم بأحلامه آنًا، ويفيق آنًا آخر، ليتلظى بنار الحسرة والحرمان، والناس من حوله رقود.

[162] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. نجومها: نجوم تلك الليلة التي أرق فيها الأعشى. الأمراس: الأحبال، والمفرد: مرسة، جمعها مرس (بفتحتين)، وجمع الجمع أمراس. المعنى: ما أطول ليل العشاق! كأن نجومه قد شدت إلى حبال رُبطت بالجبال، فهي تسرح وتدور، ولكنها تبقى في مكانها لا تغور.

[163] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الأفول: الغياب. المعنى: يقول: إذا قلت لنفسي: مضى الليل وآن لها أن تغيب، طلعت نجوم (الثريا) والسعود.

[164] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الخاويات: المائلات إلى الغروب. أرفض: تفرق. العمود: ضوء الصباح. المعنى: ثم تميل للغروب بعد ليل طويل، وما كادت تغيب، ويخمد بريقها حين ينتشر ضوء الصباح.

[165] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الظعائن: مفردها الظاعنة، وهي المرأة الراحلة. العبقرية: البسط المنمقة. النجود، مفردها النجد: وهو الستر. المعنى: وتتمثل أمام عيني الشاعر صورة (قتيلة) حين رحلت مع قومها إلى موطنها، بعد

أن جاوروا قوم الأعشى زمنًا، يجمعهم الخصب والماء. وكأنه يرى الجمال في ضوء الفجر الخافت، عليها الوسائد الوثيرة والطنافس الموشاة؟

[166] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. وجرة: موضع. المجاسد، مفردها المجسد وهو الثوب المصبوغ بالزعفران. البرود، مفردها البردة وهي ثوب كان يُصنع باليمن. المعنى: يتابع الشاعر وصف الظعائن، فيقول: وتشرف من فوق الهوادج الأوانس كأنهن ظباء (وجرة)، وقد لبسن الثياب المخططة، من تحتها القمصان المصبغة الصفراء.

[167] الأعشى، **ديوانه**، ص١١١. الحدوج، مفردها الحدج وهو محمل النساء أو الهودج. احزألت: ارتفعت. الجمود: الشديد الوجد والحبّ. المعنى: ويتابع أيضًا الوصف بقوله: استويْن هوادجهن العالية، وتركنك في تلك الغداة وقد غلبك الشوق حتى أشرف بك على الهلاك.

[168] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري،**الأنواء في مواسم العرب** (بغداد: دار الثقافة العامة، ١٩٨٨)، ص٣٥.

[169] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص١٨.

[170] عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٢٩.

[171] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. الدنية: الناقة التي شد حبلها فدنت من صاحبها. الشزر: الشدة. المعنى: رحلت صاحبة الشاعر الجحود وسار هو في أثرها يضني ناقته، غير أنه لم يحظَ من الحبيبة غير النفور والصدود. فهو يرثي لناقته المكدودة، فيقول: يا للناقة المسكينة، وقد أجهدتها الرحلة الشاقة المضنية، فتركتها قصيرة الخطو. وما كانت تقصد فيما نالها من إعياء غير دار الحبيبة الجحود.

[172] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. أجشمت: تكلفت على مشقة عدو أسود الكبد: أحرقت كبده العداوة. المعنى: يتابع الرثاء، فيقول: أي عناء قد حملت عليه أيتها المسكينة، في سبيل قوم قد امتلأت قلوبهم بالعداء، وأحرقت أكبادهم النميمة والبغضاء.

[173] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. الجزيل: الكثير. يستفيد المال: يكسبه. المعنى: ويتجه الشاعر إلى (قتيلة) فيقول: فارقتني. فليكن صديقك الذي تتخذينه من بعدي فتى كسوبًا سخيًا، ويعرف كيف يجمع المال، وكيف ينفقه في سخاء.

[174] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. المهامه: الفلوات. المجيد: الماهر في الأمر. المعنى: كم لهوت بمثلك، وكم قطعت من قفر مضل موحش، لا يجرؤ على اجتيازه إلا صاحب الناقة الفتية الجسور.

[175] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. السرح الكناز: الناقة السريعة الضخمة. الرعن: أنف الجبل. الذعلبة: السريعة. القصيد: الكثيرة اللحم. المعنى: قطعته وحدي، لا صاحب إلا ناقة ضخمة، كأنها قطعة من الجبل، تسترسل مندفعة حين تمضي في الصحراء.

[176] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. المكرة المعبوط: الذي ذبح دون مرض أو علة فيه. المدوف: المخلوط. الورس: نبات له زهر أصفر. الرب العقيد: الربّ المطبوخ على النار حتّى يجمد ويحمر لونه. المعنى: وتملأ القدور حين تنحر، فيعلوها مرق دسم غليظ، كأنه مسحوق (الورس) الأصفر المطبوخ، أو العسل البلح المعقود.

[177] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٢. القتود: الرحل. عنيبسات: موضع. تعطفن: لبسن المعاطف. ذو الجدد: الثور الوحشي. المعنى: يقول: كأن الرحل وقد أُثبت فوقها في (عنيبسات)، قد وُضع فوق ثور وحشيّ متوحد في القفار.

[178] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. رملة البقار: موضع بنجد، أو بناحية اليمامة (موطن الأعشى). تضيفها: نزل بها. الجليد: الصقيع الذي ينزل من السماء ليلاً كأنه الثلج. المعنى: ثم يستطرد الشاعر إلى تلك الصورة التقليدية التي مرت بنا من قبل. فيصف صلابة هذا الثور في كفاحه المرير، فيقول: لجأ هذا الثور ذات ليلة إلى رملة (البقار)، يسعفه ما تقذف به السماء من صقيع بارد.

[179] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. القريد: الكثيف. المعنى: ويدس رأسه بين الأشجار العالية كلما فاجأته دفعة من المطر، محتميًا بأغصانها الكثيفة المتهدلة.

[180] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. الغمرات: الشدائد، والغمرة: الماء الكثير. الجأش: اضطراب القلب عند الفزع، يربط جأشه أي يشجعه. السلب: حديد حاد، ويقصد به القرن الطويل. المعنى: وراح ينفض عن نفسه الماء حين أصبح الصباح، ويستعيد رباطة جأشه، مطمئنًا إلى قرونه الحادة الطويلة التي يدافع بها عن نفسه.

[181] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. الرح، واحدها الأرح: الظلف الطويل. المحجار: الصدف الخالي من اللؤلؤ. موتدات: ثابتة في الأرض كالأوتاد. ينضو: يسبق. الوغى: الحرب. يذود: يحمي. المعنى: وإلى أظلافه المنبسطة الوثيقة التي تعينه على الكرّ والفر في القتال.

[182] انظر ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص١٨٤.

[183] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. خميص البطن: هزيله. الجأب: حمار الوحش. النواصف: الأودية الواسعة. الكديد: الوادي الكبير. المعنى: وينتقل الأعشى من هذه الصورة إلى تشبيه ناقته بحمار من حمر الوحش، فيقول: وشبيه آخر لناقتي فيما نالها من إعياء، ذلك الحمار الغليظ، قد أضمره الجري وطوى لحمه، فهو مكتنز خميص البطن، يمرح في الوديان، ويأكل من عشبها النديّ، وقد اتسع أمامه المرعى وانفسح.

[184] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. السمحج: أتن الحمار الوحشي الطويلة الظهر. يقلبها: يوجهها حيث شاء. إباء: امتناع ونفور. ما يكيد: ما يريد ويدبر. المعنى: يلاحق أتانًا طويلة الظهر، تنفر منه ممتنعة عليه، ولكنها تطيعه آخر الأمر.

[185] الأعشى، **ديوانه**، ص١١٣. المصيف: موقع الإقامة في الصيف أو زمانه، والمقصود هنا الزمان. صعل: ذاهب الوبر، قد تساقط شعره ليس له الكلأ في الصيف. الفقود: إذا غاب عنه وعدمه، أي أنه ظل ينتظرها طول الصيف، وقد اشتد شوقه إليها. المعنى: ظل هذا الحمار صيفًا ينتظرها وقد اشتد شوقه إليها، واشتدت شهوته لضرابها، وأخيرًا تساقط شعره من الهزال لجفاف العشب والماء.

[186] انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٢٢.

[187] وقد علّق عز الدين بعبارات مشابهة على ملامح الظعن عمومًا. انظر عز الدين، **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي**، ص٢٢.

[188] بنو بكر في الجاهلية، **ديوانهم**، ص٥٦٦. الجو: مكان بعينه. لم يتعفين: لم يدرسن.

[189] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. سجوم: كثيرة إرسال الدمع، والباء زائدة.

[190] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. الهجوم: جمع هجمة، وهي القطعة من الإبل.

[191] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٦. لا أريم: لا أبرح. يقال: ''قد رام'' إذا زال عن موضعه، وأكثر ما يستعمل هذا الفعل مع النفي.

[192] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. كأن فيها: أي في فمها. العقار: الخمرة. القرقف: التي يصيب صاحبها من شربها رعدة. نش: صوت عند الغليان. الرذوم: السائل.

[193] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. شن: صب، أراد مزجها بالماء. بماء: الباء زائدة. الشن: القربة الخلق. منوط: متعلق. الأخراب: جمع خُرْبة، وهي عروة القربة. الهزيم: القربة المتشققة.

[194] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. المقطرة: المجمرة. الكباء: العود. حميم: ماء حار تحم به.

[195] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. لا توقظ للزاد: يقول ليست شرهة للأكل، هي منعمة مكفية، تنام متى شاءت. بلهاء: أي عن الفواحش والخنا لأنها لا تعرفه.

[196] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. ناصب: من النَّصَب، وهو التعب. وهو بمعنى منصب، أي يتعبني بالنظر إليه. الحميم: القريب الذي توده ويودك.

[197] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٧. تسدى: تخطى إليه. موهنًا: أي بعد ساعة من الليل.

[198] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٨. كررتها: أطالتها حتى خُيِّل إليه تكرارها.

[199] بنو بكر، **ديوانهم**، ص٥٦٨. أكلؤها: أرعى نجومها.

[200] عز الدين، ''مقدمة ودراسة تطبيقية،'' [لكتاب] الشريف المرتضى، **طيف الخيال**، ص٧٤.

[201] النميري، **ديوانه**، ص١٣. انهلت: سالت، وهو أن تقطر قطرًا شديدًا يُسمع له وقع. ذرفت من الذرفان وهو أن تقطر قطرًا ضعيفًا.

[202] النميري، **ديوانه**، ص١٣. الهديل: الفرخ يغمز من رجله؛ يقول: من نشاطه كأنه ظالع (الظالع الذي يغمز في مشيته كالأعرج) لما هو فيه من الطرب. شريب: سكران. يغرد: يصيح. مترف: منعم.

[203] النميري، **ديوانه**، ص١٣. يشعف: يصل إلى القلب. يذكرننا: يعني الحمائم. أي ويذكرننا بيضا، يعني: نساءً لخلاخلهن صلصلة إذا مشيْن، فأراد: أنهن حاليات. قساس: جبل فيه معدن حديد.

[204] النميري، **ديوانه**، ص١٣. ربائب: ربِّين في البيوت. أبكار: وضعن بطنًا واحدًا. ومتألف: ألفت الناس. وقال الأصمعي: إذا ذكر الشاعر البقر فإنما يريد حسن الأعين، وإذا ذكر الظباء فإنما يريد حسن الأعناق.

[205] النميري، **ديوانه**،ص١٣. أفنان: أغصان، الواحد: فنن. السدرة: شجرة النبق. السقيط: الثلج الجليد، الضريب بمعنى واحد. ينطف: يقطر؛ شبه سقوط الدمع وتحدره من عينه بأفنان سدرة عليها جليد فهي تنطف.

[206] النميري، **ديوانه**، ص١٤. أراقب: انظر. لوحًا من 'سهيل' أي بريقه؛ وذلك أن 'سهيلا' يطلع من آخر الليل فلا يمكث إلا قليلاً، حتى يسقط فهو يطرف كما تطرف العين؛ والمعنى: أن الليل طال عليه وهو ينتظر الصبح.

[207] النميري، **ديوانه**، ص٢١. مذعف: المميت سريعًا.

[208] النميري، **ديوانه**، ص٢٢.

[209] النميري، **ديوانه**، ص٢٢.

[210] النميري، **ديوانه**، ص١٤. الحدب: ما ارتفع. السرو: مثل الخيف في كلامهم. وقال الأصمعي: ما انحدر عن الغلظ وارتفع عن بطن الوادي، وبه سمي 'الخيف' 'بمنى'؛ ومرتفع كل أرض سروها؛ ومنه سرو حمير: أعلى بلادهم.

[211] النميري، **ديوانه**، ص١٤. يشل: يطرد ويسوق سوقًا شديدًا يحمل عليها في السير.

[212] النميري، **ديوانه**، ص١٤. الكرسف: القطن، ويقال له: البرس والطوط. اللغام: زبد أفواه الإبل. الألحى: جمع لحي وهو عظم الحنك الذي عليه الأسنان. المهارى: جمع مهرية وهي المنسوبة إلى مهرة بن حيدان وهو حي من قضاعة. الخراطيم: جمع خرطوم وهو الأنف.

[213] النميري، **ديوانه**، ص١٤. تناضلت: تبادرت في سيرنا. قلانا: أبغضنا لشدة سيرنا. قليته: أبغضته أقليه قِلى.

[214] النميري، **ديوانه**، ص١٤. الهجان: الأبيض من الإبل. الأرحبي: نسبة إلى بني أرحب، وقيل نسبة إلى محل أو مكان. الجون– ها هنا– الأسود؛ وفي غير هذا الموضع 'الأبيض'. فيقول: قد اسودَّ هذا الهجان من العرق؛ وعرق الإبل مادام سائلاً فهو أسود فإذا جف اصفر. الأكلف: الذي لم تصف حمرته من الإبل، ويرى في أطراف شعره سواد.

[215] النميري، **ديوانه**، ص١٦. جنوح: قد أكببن في السير. مصغيات: مائلات، ومنه يقال: جنحت السفينة إذا مالت إلى الأرض، ومنه جنح الليل إذا دنا. والعلف: ثمر وهو شبيه بالبرى فشبه البرى به.

[216] النميري، **ديوانه**، ص١٦. صعر: موائل من جذب البُرى، وواحد البرى برة وهي الحلقة في أنف البعير، وكل حلقة برة. الجندل: الحجارة. تقذف: ترمي. يقول: بصلابة أخفافها وشدة وطئها ينزو الحصى من تحت أخفافها.

[217] النميري، **ديوانه**، ص١٩. يقول: كأنه ظالع كسير لا يبرح حبهن. والأحنف: الذي تُقبل قدمه على قدمه الأخرى. الظالع: الذي يغمز في مشيه كالأعرج.

[218] النميري، **ديوانه**، ص١٩. علياء: مكان مرتفع من الأرض. العزف والعزيف: صوت الجن، وقال الأصمعي: إنما هو من الريح على الرمل فتسمع له صوتًا، والجن لا تعزف ولكن الأعراب قالوه بجهلهم.

[219] النميري، **ديوانه**، ص١٧. عراه: يلم بك.

[220] النميري، **ديوانه**، ص١٧. الآبد: الوحشي الغريب من الكلام، ملتقف لجودته.

[221] النميري، **ديوانه**، ص١٧. عجرفية: اعتراض وجفاء. يستيع: يستطيع.

[222] النميري، **ديوانه**، ص١٧. نلقي: من اللقاء. حويته: جمعته. الجزل: الكثير. تُسرف: أي تعطي من يسألك وتسرف في إعطائه.

[223] انظر عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣)، ص٩٦. ولكن من الضروري في هذا المقام أن نذكر أن الاتفاق في نهاية قصة النميري وابن أبي ربيعة، قد قابله اختلاف جوهري في رؤية الليل عند كل منهما، فالليل عند النميري كما وضحنا، قد طال عليه في هموم وحزن، أما الليل عند ابن أبي ربيعة فهو ليل لهو قصير بالنسبة إليه، حيث يقول:

٣٦. فَيــا لَــكَ مِــن لَيــلٍ تَقاصَــرَ طولُــهُ وَمــا كــانَ لَيلــى قَبــلَ ذَلِــكَ يَقــصُرُ

٣٧. وَيــا لَــكَ مِــن مَلــهىً هُنــاكَ وَمَجلِــس لَنــا لَــم يُكَــدِّرهُ عَلَينــا مُكَــدِّرُ

[عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص٩٧– ٩٨.]

[224] المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٤. المحيل: الذي أتت عليه أحوال؛ أي سنون، فتغير. الرسوم: جمع الرسم وهو ما كان لاصقًا بالأرض من آثار الدار.

[225] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٤.الربع: المنزل والديار. الغوادي: السحابة تنشأ فتمطر غدوة. الوبل: المطر الشديد الضخم القطر. المديم: ذو الدِّيمة وهو مطر يبقى أيامًا لا ينقطع

[226] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٦. العبرات: جمع العبرة وهو الدمعة. وقيل هو أن ينهمل الدمع ولا يسمع البكاء. الجموم: المصدر، وقد استعارها الشاعر للعين.

[227] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٦. سوابق العبرات: التي يسابق بعضها بعضًا في الهمول. ضاف صدري همومها: نزلت الهموم وهي الأحزان ضيفة على صدره.

[228] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٧. ترد: يعني الليلة. الأثناء: جمع الثنى، وهو كل ما انثنى وانعطف، وهي أطراف الحبال.

[229] العبدي، **ديوانه**، ص٢٣٨. راق: الرقية وهي العُوذة. السليم: الملدوغ، وهو على التفاؤل.

[230] العبدي، **ديوانه**، ص٢٤٣. رجوم: الفرس الثقيل من غير بطء، وهو يرجم الأرض بحوافره، وكذلك البعير. رجيلة: قوي على المشي. الآل: السراب. التيه: المفازة يتاه فيها. والجمع أتياه وأتاويه.

[231] العبدي، **ديوانه**، ص٢٤٠. الهم: الحزن، وهو أيضًا: عقد القلب على فعل شيء قبل أن يُفعل. والبيت يحتمل الوجهين. الصرم: القطع البائن، والصريمة: العزيمة على الشيء وقطع الأمر. أمرهم مخلوج: غير مستقيم، ووقعوا في مخلوجة من أمرهم، أي اختلاط.

[232] العبدي، **ديوانه**، ص٢٤١. اليعملة: الإبل النجيبة المطبوعة على العمل. السرى: سير الليل كله. الفلاة: المفازة، والفلاة: القفر من الأرض لأنها فليت عن كل خير أي فطمت وعزلت.

[233] العبدي، **ديوانه**، ص٢٤٧. استقلت: ارتفعت. الحزوم: جمع الحزم وهو الغليظ من الأرض، وقيل المرتفع. الرجلة: القوة على المشي.

[234] العبدي، **ديوانه**، ص٢٤٩. الصدى: الذكر من البوم.

[235] العبدي، **ديوانه**، ص٢٥٢. نص الدابة: رفعها في السير، وسير نص، أي شديد. الهجيرة: شدة الحر في منتصف النهار. السموم: الريح الحارة.

[236] العبدي، **ديوانه**، ص٢٥٤. البأس: الشدة في الحرب. فثنا: رجعنا. الأسلاب: جمع سلب، وهو ما يكون للإنسان في الحرب من ثياب وسلاح ودابة.

[237] العبدي، **ديوانه**، ص٢٥٧. الحلوم: العقل والأناة.

[238] العبدي، **ديوانه**، ص٢٥٧.

[239] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. هبت: استيقظت. أتيته بعد هدءٍ من الليل وبعد هدأه: أي بعد طائفة من الليل، وبعدما هدأت العيون، وبعدما هدات الرّجل. وما قضت: أي وما فرغت من نومها.

[240] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. انفرد السكري برواية هذا البيت. وتجلت: انفرجت وانكشفت، والدّجى: العتمة.

[241] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. يقال إنه لحسن النثا، وهو وما ينثى عليه من خبره. يقول: النفس تبدي ما فيها من الخير وغيره، أي تظهره ولا تكتمه.

[242] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٢. ويروى 'عن كثب'؛ أي اعترضها فرماها، يقال: رماه من كثب ومن فقرة: أي قرب وإمكان، ويقال: قد أفقرك الصيد وأكثبك وأحبطك.

[243] الحطئية، **ديوانه**، ص١٩٣. تلمسها: أي طلبها. مناها: ما كانت تَمنّي.

[244] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٣. نجي همي: أي ما خفي منه ولم يظهره.

[245] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٣. ذات سم: يعني حية. النقيع والمنقوع: المجموع. تلائمها: توافقها. يريد حية ذات سم كثير قد جمعته.

[246] انظر ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٧٢.

[247] الجهاد، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ص١١٢.

[248] الحطيئة، **ديوانه**، ص١٩٣. الرقص والرقصان: ضرب من سير الإبل، والراقصات: الإبل التي تهرول في سيرها. الفج: الطريق. موعدها مناها: يريد مكة.

[249] المسهر، **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث**، ص٢١٨.

الخاتمة

تناولنا في تلك الأطروحة المكون النسيبي ''رعي النجوم'' في الشعر الجاهلي، محاولين أن نصل إلى التحقق من فرضية أن تكون ثمة قصيدة معينة تخص المكون النسيبي ''رعي النجوم''. معتمدين في ذلك على النص الشعري الجاهلي نفسه، وذلك بعد محاولة التحقق من صحة المادة الشعرية التي نعتمد عليها، حتى تكون النتائج إلى حدٍ ما صحيحة. مستخلصين من كل ما قد تمّ دراسته وتحليله من قصائد، أن قصيدة ''رعي النجوم'' قد توزعت ما بين القصائد الطويلة والقصيرة، حسب تقسيم هربرت ريد، وقد تشكلت في **ثلاثة أشكال**:

١. الشكل الذي يتصدر فيه ''رعي النجوم'' نسيب القصيدة، والذي يتكون من 'نسيب' و'فخر'.
٢. الشكل الذي يلعب فيه ''رعي النجوم'' دورًا بارزًا في إكمال مكونات النسيب الأخرى أو التفاعل معها من أجل إتمام النسيب، والذي يتكون من 'نسيب و'فخر' أو'نسيب' و'رحيل' و'فخر'. مع ملاحظة غياب الشكل الثنائي الذي يتكون من 'نسيب' و'رحيل'، وذلك بصورة أساسية.
٣. الشكل الذي يظهر فيه ''رعي النجوم'' ضمن قصيدة الرثاء، وهذا الشكل يظهر فيه ''رعي النجوم'' باعتباره مكونًا من مكونات الرثاء، وليس النسيب.

وكان لزامًا علينا من أجل تحقيق ما سبق أن نتعرض إلى استكشاف دور ''رعي النجوم'' في 'النسيب' والقصيدة على السواء، من خلال التحليل البنيوي

لكلٍ منهما. وفي هذا السياق تم اكتشاف أن قصيدة ''رعي النجوم'' هي قصيدة ثنايةٍ بالضرورة، يغيب عنها قسم 'الرحيل'. وقد انبثق هذا النمط في الأساس من الشكل الوظيفي الذي يلعبه ''رعي النجوم''، وما يحمله من دلالات. فدلالة الانتقال التي يتضمنها 'الرحيل' تتناسب مع دلالة الانتقال والتغيير التي يتضمنها ''رعي النجوم''، مع العلم بميزة كل منهما عن الآخر. وأن الشاعر في ''رعي النجوم'' لا يثق في قدرة أي شيء على تغيير ما يريد إلا القدر. ذلك القدر الذي تمثل في سمائه الليلية، فهي الوحيدة التي بيدها أن تبدل الليل بالنهار، والهزيمة بالنصر.

والليل والنهار في قصيدة ''رعي النجوم'' الجاهلية، إنما يرمزان إلى أبعادٍ أكثر عمقًا تظهر من خلال النظر إلى باقي القصيدة وتحليلها. وهذا ما عمدنا إليه على طول الدراسة، حيث ركز الفصل الأول على تحديد موقع وملامح ''رعي النجوم''، وإثبات أنه من مكونات 'النسيب' السبعة والتي تمثلت في: ''الظعائن''، و''الأطلال''، و''وصف المرأة''، و''طيف الخيال''، ''رعي النجوم''، و''الشيب والشباب'' و''وصف الخمر''.

فالملامح الأساسية التي تخص **صورة رعي النجوم**، والتي تمثل الإطار العام لكل أشكال ''رعي النجوم'' في الشعر الجاهلي، قد تمثلت في ضرورة أن يبيت الشاعر طول الليل في مراقبة ورعي النجوم، معانيًا همومه وأحزانه. ولكنه في ذلك لا يلجأ إلى صاحب أو أنيس يعنه على تحملها. فهو مع ذلك يتعمد أن يخلق لنفسه جوًا من 'العزلة' التامة، فلا يبقى سواه مع النجوم. وذلك عن طريق عدة طرق أسلوبية كأن يغيّب الخلي أو الصاحب، عن طريق إثبات نومهم أثناء رعيه النجوم. حتى أنه قد أثبت نوم المريض، رغم أن له الحق في أن يسهر من الناحية الواقعية. كما أنه قد استند إلى عدة طرق أسلوبية منها استخدام ضمائر المتكلم المفرد

بلا منازع. وذلك مع الاهتمام بالإكثار من الأحوال المفردة والجملة والتي يكون هو صاحبها.

وفي ضوء تلك الملامح تظهر بعض الاهتمامات التي يرتكن إليها الشاعر في إكمال صورة ''رعي النجوم''، حيث يعاني الشاعر من ثقل حركة النجوم وبطئها، حتى يخيل إليه أنها ثابتة لا تتحرك، أو يراها في تبادلٍ بحيث إن غابت بعض النجوم طلعت الأخرى. وهو في كل الأحوال متمنيًا زوالها في أسرع وقت. مما يعني طلوع الفجر الذي يعده الخلاص من نهاية همومه وأحزانه.

ويتمثل الزمن المستخدم في ''رعي النجوم'' على الزمن الحاضر الذي يحمل دلالة 'الاستقبال'. مع العلم بأن أفعال 'الرعي' والمراقبة' تأتي، بالضرورة، في زمن المضارعة. وذلك إطار الزمن الماضي، حيث يقوم الشاعر بسرد ''رعي النجوم'' الذي قد فعله في الماضي، وخصوصًا أنه يستخدم، غالبًا، الفعل الماضي لفعل 'المبيت'. مع العلم أن الجمل الفعليه هي المكون اللغوي الأساسي في ''رعي النجوم''، حتى أن الجمل الاسمية قد تسربت إلى دلالتها الدلالة الفعلية، فاشتملت على جمل فعلية في تكوينها.

ونتعرض في الفصول الثلاثة التالية إلى القصائد التي اشتملت على ''رعي النجوم''، والتي رتبناها تبعًا لموقع 'رعي النجوم' فيها. فاهتم الفصل الثاني بـ''رعي النجوم'' حينما يكون متصدرًا بالنسيب (حيث يكون متصدرًا القصيدة)، والفصل الثالث حينما يكون في الرثاء، والرابع حينما يكون مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة (حيث يكون في النسيب ولكنه لا يتصدر القصيدة).

أما عن الفصل الثاني، فقد اقترن ''رعي النجوم'' (حيث طبيعته السماوية) في بعض أمثلته، بـ''رعي الإبل'' (حيث طبيعته الأرضية). مما يدعم

أن يكون الشاعر قد انطلق من المفاهيم العامة في صياغة مفهومه الشعري في رؤية النجوم ورعايتها.

ويتبلور الطابع العام في القصائد التي تتناول ''رعي النجوم'' متصدرًا النسيب، في الحالة المأساوية التي تسيطر على القصيدة كلها، حتى أن كان المديح في إطارٍ من المأساوية والرغبة والحسرة والألم. وخصوصًا، أنه قد ظهرت قصائد خاصة بـ'النسيب'، ذلك 'النسيب' الذي يعتمد في الأساس على الحالة المأساوية.

أما الفصل الثالث، فهو يركز على ''رعي النجوم'' في 'الرثاء'. فقد تشكّل ''رعي النجوم'' هذه المرة في غرض 'الرثاء'، مثبتًا جدارته في الانخراط في مواقعٍ مختلفة في القصيدة، حيث كان في الفصلين السابقين مرتبطًا بـ'النسيب'، مع ملاحظة أن فكرة رفض النسيب من السمات الأساسية في هذا الرثاء، ومع ذلك يظهر الاهتمام بـ''رعي النجوم''.

وقد برزت كفاءة ''رعي النجوم'' من خلال لجوئه إلى أفكارٍ ومفردات جديدة تساعده في أداء دوره في 'الرثاء'، كأن يستخدم 'الأخبار السيئة' كتمهيدٍ لحدوثه، وأن يستخدم 'الجوزاء' التي لم يتم ذكرها حينما ذُكر في 'النسيب'. تلك الجوزاء التي قد تعمَّد ذكرها بالذات باعتبارها رمزًا للفرسان الجبارين الذين قد قتلوا في الحرب، وخلّفوا وراءهم البكاء والعويل عليهم وهذا يناسب غرض 'الرثاء'، حيث لم يستخدم مجموعة نجوم 'الجوزاء' في موقع آخر.

ومن اللافت للنظر أن قصائد 'رعي النجوم' التي جاءت في الرثاء، جاءت في رثاء أخ للشاعر. كما ركزت المراقبة على نجم واحد، كان رمزًا للقتيل، أو مجموعة نجوم واحدة، كانت أيضًا رمزًا للمرثيين. ولكن الخنساء، في قصيدةٍ لها،

قد تناولت 'جمع النجوم'، والغريب أنها تناولته مع فعل 'الرعي' وليس 'المراقبة' (الذي ساد في باقي القصائد).

أما الفصل الرابع، فهو يتناول ''رعي النجوم'' ووظيفته حينما يكون مع مكونات نسيبية مختلفة، تسبقه بالضرورة، وهو غالبًا ما يأتي في نهاية النسيب، كخلاصة للنسيب عمومًا، وتمهيدًا للانتقال إلى القسم الآخر من القصيدة.

لقد غلبت فكرة أن يكون ''رعي النجوم'' بكل ما يحمله من علاقة بالسماء، الأمل، فهو، في أحيانٍ، الملاذ الأخير والحقيقي للشاعر، ليس فقط من همومه وآلامه، بل باعتباره حلاً لا يمكن إلا أن يأتي من السماء. فكان الفجر الذي ينتظره فجرًا مغيرًا للنظام الذي يعيش فيه الشاعر، كمرحلة إرهاص بتغيير النظام (الجاهلي) وحلول نظام جديد (الإسلام).

وقد ظهرت فكرة الخضرمة جليةً في تشكيل القصيدة التي يحتوي نسيبها على ''رعي النجوم''، حيث تظهر قصيدتان على شكل توأمين ملتصقين، كلٌ منهما قصيدة مكتملة بذاتها. مع العلم بأن ''رعي النجوم'' لا يأتي إلا في نسيب القصيدة الأولى، التي غالبًا ما يرجحون أن تكون جاهلية العصر، وأن القصيدة الثانية، ربما قيلت بعد مجيء الإسلام، وخصوصًا لأنه ينتشر فيها بعض الأفكار والمعاني الإسلامية.

ومن البارز في ''رعي النجوم'' في هذا الفصل، أنه يستدعي بعض أسماء النجوم، كي تعينه على إتمام دلالة النسيب والتواصل مع المكونات النسيبية الأخرى، وفي الوقت نفسه الاندماج مع السياق العام للقصيدة. وخصوصًا، أن ''رعي النجوم'' بما تناوله من أفكارٍ كان متناسقًا مع أي سياقٍ يظهر فيه، وكان مرنًا بالدرجة التي تمكنه من تناول بعض الأفكار التي من شأنها أنها ليست شائعة فيه، مثل البكاء.

كما تظهر مرونته وقدرته على التواصل مع سياق القصيدة وإتمام دلالتها، وموقف الشاعر عمومًا، في أنه قد استخدم فعلاً لم يستعمله من قبل، وهو الفعل ''أكلؤها''، ذلك الفعل الذي تطلّبه سياق قصيدة المرقش الأصغر. تلك القصيدة التي لم يتكرر مثلها من بين القصائد التي تناولت ''رعي النجوم''؛ ولذلك لم يتكرر استخدام صيغة هذا الفعل في أي قصيدة أخرى.

ويمكن لـ''رعي النجوم'' التفاعل مع المكونات النسيبية التي يشترك معها في النسيب من خلال استخدام بعض المفردات الأساسية التي تختص بها تلك المكونات، فيأخذها ثم يصبغها بصبغته ودلالته الجديدة، والتي تماشت بصورة سلسة مع السياق النسيبي (الأصغر)، والسياق القصيدى (الأكبر).

وقد أظهر ''رعي النجوم'' تميّزًا واضحًا عن باقي المكونات النسيبية الأخرى، حيث تميز بتركيزه الشديد على أن يكون الشاعر منفردًا، وفي عزلةٍ تامة. فـ''رعي النجوم'' هو المكون الوحيد الذي لم يدخل فيه أي ضمير جماعة يعود على الشاعر، بل خلصت كل الضمائر لضمائر المتكلم المفرد، فالشاعر يعي تمامًا بعزلته.

وفي سبيل تأكيد هذه العزلة، والذي يُعد في نفس الوقت تميّزًا جديدًا عن المكونات الأخرى، أنه لا يتناول فكرة نداء الأصحاب، على الرغم من ظهورها في المكونات الأخرى مثل ''الأطلال'' و''الظعائن''. ولكنه بمجرد الانتهاء من ''الأطلال'' وبداية الانتقال إلى ''رعي النجوم''، يختفي نداء الصاحبين، ويتم التركيز بصورةٍ مكثفة على معاناة الشاعر وأمله في غياب النجوم وطلوع الصباح. وكذلك الحال في ''الظعائن''، فبمجرد الانتقال من '' رعي النجوم'' إلى ''الظعائن''، يظهر نداء الصاحبين. فالشاعر في ''رعي النجوم'' لا يستعين بأي عونٍ أو صاحبٍ يؤنسه؛ لأنه على قناعةٍ تامة بأن ما يهتم لأجله لا يمكن أن يُحل

إلا من قِبل السماء، إما بطلوع فجرِ تغير أو فجر انتصار؛ ولذلك فعلاقته بها قائمة على التمني والاستجداء.

وقد لعبت 'أسماء النجوم' دورًا كبيرًا في إكمال دلالة ''رعي النجوم''، وربطه بباقي مكونات النسيب الأخرى. ولعل استخدام تلك الأسماء كأداة من أدوات ''رعي النجوم'' كان قليلاً جدًا، حتى جاز لنا أن نقول إن ''رعي النجوم'' في الشعر الجاهلي بالذات، قد اشترك مع ''رعي النجوم'' في الشعر الحديث وخصوصًا في المدرسة الإحيائية والرومانتيكية، التي تناولتها المسهر.

وختاماً لكل ما سبق، فإن لـ''رعي النجوم'' في الشعر الجاهلي طبيعته الخاصة، والتي استقت خصوصيتها من خصوصية الشعر الجاهلي نفسه. مما يستثير العقل إلى تتبع صداها في ''رعي النجوم'' ما بعد الجاهلي، واستكشاف حركة تطورها في ضوء التطورات الجديدة التي طرأت على شكل القصيدة الجاهلية، وكيف أن بعض المكونات النسيبية الأخرى قد أفرد إليها القصائد، وكيف أن الشعراء قد اتخذوا موقفًا ما من البدء بـ'النسيب'. وهل تأثر الشعراء بما ساد بعد ذلك من الاهتمام بعلم الفلك؟ وكيف كان وقع ذلك على شكل القصيدة العربية. كما يمكن البحث في طبيعة الرعوية نفسها، وإلى أي مدى امتدت؟ حيث تتجه في ''رعي النجوم'' إلى التركيز على مكان واحد هو 'السماء' فقط، وليس رعاية ما في الطبيعة الأرضية.

ملحق

أ) ملحق بموقع ''رعي النجوم'' في القصيدة

١) رعي النجوم متصدرًا النسيب

١. النابغة الذبياني [ديوانه، ص٤٠-٤١]، حيث يقول (من الطويل):

١. كِليني لهمٍ يا أُميمَةَ ناصبِ وَ ليلٍ أقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ

٢. تَطَاوَلَ حتَّى قلْتُ ليْسَ بِمُنْقَضٍ و ليْسَ الذِّي يَرْعَى النُّجومَ بِآيبِ

٣. و صدْرٍ أَراحَ اللَّيلُ عازِبَ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ من كلِّ جَانِبِ

٢. حسان بن ثابت [ديوانه، ص١٤٨]، حيث يقول (من الطويل):

١. تَطاولَ بِالخَمَّانِ لَيْلي فلَم تَكَد تَهُمُّ هوادِي نَجْمِهِ أنْ تَصَوَّبَا

٢. أَبيتُ أَرَاعيها كَأَنِّي مُوكَّلٌ بِهَا ما أُريدُ النَّوْمَ حَتَّى تَغَيَّبَا

٣. إِذَا غَارَ مِنْهَا كَوْكَبٌ بَعْدَ كَوْكَبٍ تُرَاقِبُ عَيْنِي آخِرَ اللَّيْلِ كَوْكَبَا

٤. غَوائِرُ تَتْرَى مِنْ نُجُومٍ تَخَالُهَا مَعَ الصُّبْحِ تَتْلُوهَا زَوَاحِفَ لُغَّبَا

٣. حاتم الطائي [ديوانه، ص١٦]، حيث يقول (من المتقارب):

١. أَبَى طولُ لَيْلِكَ إلا سُهودا فَما إنْ تَبَيَّنَ لصبحٍ عَمودَا

٢. أبيتُ كَئيبًا أُراعِي النُّجومَ وأَوْجعُ من ساعِديَّ الحَديدَا

٤. الأعشى [ديوانه، ص٢١٧]، حيث يقول (من البسيط):

١. نَامَ الخليُّ وبِتُّ اللَّيْلَ مُرْتفِقًا أَرعَى النُّجومَ عَميدًا مُثَبِّتًا أَرِقَا

٢) أبيات ''رعي النجوم'' التي جاءت في الرثاء[1]

١. مهلهل بن ربيعة [ديوانه، ص٣١]، حيث يقول (من الوافر):

١. أَهاجَ قَذاءَ عَينِيَ الإِدِّكارُ هُدُوًّا فَالدُموعُ لَها اِنحِدارُ

[1] لن نذكر القصيدة كلها إذا كانت طويلة، ونكتفي ببعض الأبيات التي توضح جو الرثاء مع ''رعي النجوم''.

٢. وَصـــارَ اللَيـــلُ مُـــشتَمِلاً عَلَينـــا كَـــأَنَّ اللَيـــلَ لَـــيسَ لَـــهُ نَهـــارُ

٣. وَبـــتُّ أُراقِـــبُ الجَـــوزاءَ حَتّـــى تَقـــارَبَ مِـــن أَوائِلِهـــا اِنحِـــدارُ

٤. أُصَـــرِّفُ مُقلَتَـــيَّ فِي إِثـــرِ قَـــومٍ تَبايَنَـــتِ الـــبِلادُ بِهِـــم فَغـــاروا

٥. وَأَبكـــي وَالنُجـــومُ مُطَلِّعـــاتٌ كَـــأَن لَـــم تَحوِهـــا عَنّـــي البِحـــارُ

٢. مهلهل بن ربيعة [ديوانه ص٣٨]، حيث يقول (من الطويل):

١. أَلَيلَتَنـــا بِـــذي حُـــسُمٍ أَنـــيري إِذا أَنـــتِ اِنقَـــضَيتِ فَـــلا تَحـــوري

٢. فَـــإِن يَـــكُ بِالـــذَنائِبِ طـــالَ لَيلـــي فَقَـــد أَبكـــي مِـــنَ اللَيـــلِ القَـــصيرِ

٣. وَأَنقَـــذَني بَيـــاضُ الـــصُبحِ مِنهـــا لَقَـــد أُنقِـــذتُ مِـــن شَـــرٍّ كَـــبيرِ

٤. كَـــأَنَّ كَواكِـــبَ الجَـــوزاءِ عُـــودٌ مُعَطَّفَـــةٌ عَلـــى رَبـــعٍ كَـــسيرِ

٥. كَـــأَنَّ الفَرقَـــدَينِ يَـــدا بَغـــيضٍ أَلَـــحَّ عَلـــى إِفاضَـــتِهِ قَمـــيري

٣. مهلهل بن ربيعة [ديوانه، ص٦٢]، حيث يقول (من الخفيف):

١. بـــاتَ لَيلـــي بِـــالأَنعَمَينِ طَـــويلا أَرقُـــبُ الـــنَجمَ ســـاهِرًا لَـــن يَـــزولا

٢. كَيـــفَ أُمـــدِ وَلا يَـــزالُ قَتيـــلٌ مِـــن بَـــني وائِـــلٍ يُنـــادي قَتـــيلا

٣. أَزجُـــرُ العَـــينَ أَن تُبَكّـــي الطُلـــولا إِنَّ في الـــصَدرِ مِـــن كُلَيـــبٍ غَلـــيلا

٤. إِنَّ في الـــصَدرِ حاجَـــةً لَـــن تُقَـــضّى مـــا دَعـــا في الغُـــضونِ داعٍ هَـــديلا

٥. كَيـــفَ أَنـــساكَ يـــا كُلَيـــبُ وَلَمّـــا أَقـــضِ حُزنًـــا يَنـــوبُني وَغَلـــيلا

٦. أَيُّهـــا القَلـــبُ أَنجِـــزِ اليَـــومَ نَحبًـــا مِـــن بَـــني الحِـــصنِ إِذ غَـــدَوا وَذُحـــولا

٧. كَيـــفَ يَبكـــي الطُلـــولَ مَـــن هُـــوَ رَهـــنٌ بِطِعـــانِ الأَنـــامِ جـــيلاً فَجـــيلا

٨. أَنبَـــضوا مَعجِـــسَ القِـــسِيِّ وَأَبرَقـــ ـــنا كَمـــا توعِـــدُ الفُحـــولُ الفُحـــولا

٩. وَصَـــبَرنا تَحـــتَ البَـــوارِقِ حَتّـــى رَحَـــدَت فـــيهِمِ الـــسُيوفُ طَـــويلا

١٠. لَـــم يُطيقـــوا أَن يَنزِلـــوا وَنَزَلنـــا وَأَخـــو الحَـــربِ مَـــن أَطـــاقَ النُـــزولا

٤. الخنساء [ديوانها، ص٤٠]، حيث تقول (من البسيط):

٢١. فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ ... مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ

٢٢. لَقَد نَعى اِبنُ نَهيكٍ لي أَخا ثِقَةٍ ... كانَت تُرَجَّمُ عَنهُ قَبلُ أَخبارُ

٢٣. فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ ... حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

٢٤. لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها ... لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ

٥. الخنساء [ديوانها، ص٤٦]، حيث تقول (من البسيط):

١. يا عَينُ فيضي بِدَمعٍ مِنكِ مِغزارِ ... وَابكي لِصَخرٍ بِدَمعٍ مِنكِ مِدرارِ

٢. إِنّي أَرَقتُ فَبِتُّ اللَيلَ ساهِرَةً ... كَأَنَّما كُحِلَت عَيني بِعُوّارِ

٣. أَرعى النُجومَ وَما كُلِّفتُ رِعيَتَها ... وَتارَةً أَتَغَشّى فَضلَ أَطماري

٤. وَقَد سَمِعتُ فَلَم أُبهَج بِهِ خَبَرًا ... مُخَبِّرًا قامَ يَنمي رَجعَ أَخبارِ

٥. قالَ اِبنُ أُمِّكِ ثاوٍ بِالضَريحِ وَقَد ... سَوَّوا عَلَيهِ بِأَلواحٍ وَأَحجارِ

٦. فَاِذهَب فَلا يُبعِدَنكَ اللَهُ مِن رَجُلٍ ... مَنّاعِ ضَيمٍ وَطَلابٍ بِأَوتارِ

٦. أعشى باهلة [الأصمعيات، ص٨٨]، حيث يقول (من البسيط):

١. قَدْ جَاءَ مِنْ عَلُ أَنْبَاءٌ أُنَبِّؤُهَا ... إِلَيَّ لا عجَبٌ مِنْهَا ولا سَخَرُ

٢. فَظَلْتُ مُرْتَفِقًا لِلنَّجْمِ أَرْقُبُهُ ... حَرَّانَ مُكْتَئِبًا لَو يَنْفَعُ الحَذَرُ

٣. وجَاشَتِ النَّفسُ لَمَّا جاءَ جَمعُهُمُ ... وراكِبٌ جاءَ مِن تَثْلِيتِ مُعتَمِرُ

٣) رعي النجوم مسبوقًا بمكونات نسيبية مختلفة

١. الحطيئة [ديوانه، ص١٩٢-١٩٣]، حيث يقول (من الوافر):

١. أَلا هَبَّت أُمامَةُ بَعدَ هَدءٍ ... عَلى لَومي وَما قَضَّت كَراها

٢. فَبِتُّ مُراقِباً لِلنَجمِ حَتّى ... تَجَلَّت عَن أَواخِرِها دُجاها

٣. فَقُلتُ لَها أُمامَ دَعي عِتابي ... فَإِنَّ النَفسَ مُبدِيَةً نَثاها

٤. وَلَيسَ لَها مِنَ الحَدَثانِ بُدٌّ ... إِذا ما الدَهرُ عَن عُرُضٍ رَماها

٥. فَهَل أُخبِرتِ أَو أَبصَرتِ نَفسًا ... أَتاها في تَلَمُّسِها مُناها

٦. فَقَـــد خَلَّيـــتِني وَنَجـــيِّ هَـــمٍّ تَـــشَعَّبَ أَعظُمـــي حَتّـــى بَراهـــا

٧. كَـــأَنّي ســـاوَرَتني ذاتُ سَـــمٍّ نَقيـــعٍ لا تُلائِمُهـــا رُقاهـــا

٢. الأعشى [ديوانه، ص١٠٩–١١١]، حيث يقول (من الوافر):

١. أَلا يـــا قَتْـــلُ قَـــدْ خَلُـــقَ الجَديـــدُ وَحُبـــكِ مَـــا يَمُـــحُّ وَمَـــا يَبيـــدُ

٢. وَقَـــدْ صَـــادَتْ فُـــؤادَكَ إِذْ رَمَتْـــهُ فَلَـــو أَنَّ امْـــرَءًا دَنِفًـــا يَـــصِيدُ

٣. ولَكِـــنْ لا يَـــصيدُ إِذا رَماهـــا وَلا تُـــصْطَادُ غانِيَـــةٌ كَنُـــودُ

٤. عَلاقَـــةَ عَاشِـــقٍ وَمِطـــالَ شَـــوْقٍ وَلَـــمْ يَعْلَقْكُـــمُ رَجُـــلٌ سَـــعِيدُ

٥. أَلا تَقْنَـــى حَيـــاءَكَ أَوْ تَنَـــاهَى بُكَـــاءَكَ مِثْـــلَ مَـــا يَبْكـــي الوَليـــدُ

٦. أَرَيْـــتُ الْقَـــوْمَ نَـــارِكَ لَـــمْ أُغَمِّـــضْ بوَاقِـــصَةٍ وَمَـــشْرَبُنَا زَرُودُ

٧. فَلَـــمْ أَرَ مثْـــلَ مَوْقِـــدِهَا ولَكِـــنْ لأَيَّـــةِ نَظْـــرةٍ زَهَـــرَ الوقُـــودُ

٨. أَضَـــاءَتْ أَحْـــوَرَ العَيْنَـــيْنِ طَفْـــلا يُكَـــدَّسُ فِي تَرَائِبِـــهِ الفَريـــدُ

٩. وَوَجْهًـــا كَالْفِتَـــاقِ وَمُـــسْبَكرًّا عَلَـــى مِثْـــلِ اللُّجَـــيْنِ وَهُـــنَّ سُـــودُ

١٠. وَتَبْـــسِمُ عَـــنْ مَهًـــا شَـــبِمٍ غَـــرِيٍّ إِذا يُعْطَـــى المُقَبِّـــلَ يَـــسْتَزِيدُ

١١. ....يـــــــــــــــدُ

١٢. فَبِـــتُّ بلَيْلَـــةٍ لا نَـــوْمَ فِيهَـــا أُكَابِـــدُهَا وأَصْـــحَابِي رُقُـــودُ

١٣. كَـــأَنَّ نُجُومَهَـــا رُبِطَـــتْ بِـــصَخْرٍ وَأَمْـــراسٍ تَـــدُورُ وتَـــسْتَزِيدُ

١٤. إِذا مـــا قُلْـــتُ حـــانَ لهـــا أُفـــولٌ تَـــصَعَّدَتِ الثُّرَيَّـــا والـــسُّعودُ

١٥. فَلأيًـــا مـــا أَفَلْـــنَ مُخَوِّيـــاتٍ خُمـــودَ النَّـــارِ وارْفَـــضَّ العَمُـــودُ

١٦. أَصَـــاحِ تَـــرى ظَعَـــائِنَ بَـــاكِراتٍ عَلَيْهـــا العَبْقَرِيَّـــةُ والنُّجُـــودُ

١٧. كَـــأَنَّ ظِبَـــاءَ وَجْـــرَةَ مُـــشْرِفَاتٍ عَلَـــيْهِنَّ المَـــساجِدُ والبُـــرُودُ

١٨. علـــى تِلْـــكَ الحُـــدوجِ إِذا احْزَأَلَّـــتْ وَأَنْـــتَ بهِـــمْ غَدَاتَئِـــذٍ مَجُـــودُ

٣. بشر بن أبي خازم [المفضليات، ص٣٣٨–٣٤٠]، حيث يقول (من الوافر):

١. أَلا بـــانَ الخَلـــيطُ وَلَـــم يُـــزاروا ... وَقَلـــــبُكَ في الظَـــــعائِنِ مُـــــستَـــعارُ

٢. تَـــؤُمُّ بِهـــا الحُـــداةُ مِـــياهَ نَخـــلٍ ... وَفيـــــها عَـــــن أَبانَـــــيْنِ اِزوِرارُ

٣. أســـائِلُ صاحِـــبي وَلَـــقَد أَرانـــي ... بَـــصيرًا بِالظَعـــائِنِ حَيـــثُ ســـاروا

٤. أُحـــاذِرُ أَن تَبـــينَ بـــَنو عُقَـــيلٍ ... بِجارَتِـــنا فَقَـــد حُـــقَّ الحِـــذارُ

٥. فَلَأيًـــا مـــا قَـــصَرتُ الطَـــرفَ عَـــنهُم ... بِقانِـــيَةٍ وَقَـــد تَـــلَعَ النَـــهارُ

٦. بِلَـــيلٍ مـــا أَتَـــينَ عَلـــى أُرومٍ ... وَشابَـــةَ عَـــن شَمائِلِـــها تِـــعارُ

٧. كَـــأَنَّ ظِـــباءَ أَسنُـــمَةٍ عَلَيـــها ... كَوانِـــسَ قالِـــصًا عَنهـــا المَـــغارُ

٨. يُفَلِّجـــنَ الـــشِفاهَ عَـــنِ اِقـــحُوانٍ ... جَـــلاهُ غِـــبَّ سارِيَـــةٍ قِـــطارُ

٩. وَفي الأَظـــعانِ آنِـــسَةٌ لَـــعوبٌ ... تَيَمَّـــمَ أَهلُـــها بَلَـــدًا فَـــساروا

١٠. مِـــنَ اللائـــي غُـــذينَ بِغَـــيرِ بُـــؤسٍ ... مَنازِلُـــها القَـــصيمَةُ فَـــالأُوارُ

١١. غَـــذاها قـــارِصٌ يَجـــري عَلَيـــها ... وَمَحـــضٌ حـــينَ تُبتَعـــثُ العِـــشار

١٢. نَبيلَـــةُ مَوضِـــعِ الحِجلَـــينِ خَـــودٌ ... وَفي الكَـــشَحَينِ وَالـــبَطنِ اِضطِـــمارُ

١٣. ثَـــقالٌ كُلَّـــما رامَـــت قِيامًـــا ... وَفيـــها حـــينَ تَندَفِـــعُ اِنبِـــهارُ

١٤. فَبِـــتُّ مُـــسَهَّدًا أَرقـــاً كَأَنّـــي ... تَمَـــشَّتْ في مَفاصِـــلي العِـــقارُ

١٥. أُراقِـــبُ في الـــسَماءِ بَنـــاتِ نَعـــشٍ ... وَقَـــد دارَتْ كَمـــا عُطِـــفَ الـــصِوارُ

١٦. وعانَـــدْتُ الثُّريـــا بَعْـــدَ هَـــدْءٍ ... مُعانَـــدةً لَهـــا العَـــيُّوقُ جـــارُ

٤. سويد بن أبي كاهل اليشكري [المفضليات، ص١٩١–١٩٢]، حيث يقول (من الرمل):

١. بَـــسَطَت رابِعَـــةُ الحَبـــلَ لَنـــا ... فَوَصَـــلنا الحَبـــلَ مِنهـــا مـــا اِتَّـــسَعْ

٢. حُـــرَّةٌ تَجـــلو شَـــتيتًا واضِـــحًا ... كَـــشُعاعِ الـــشَمسِ في الغَـــيمِ سَـــطَعْ

٣. صَقَلَـــتهُ بِقَـــضيبٍ ناضِـــرٍ ... مِـــن أَراكٍ طَـــيِّبٍ حَـــتّى نَـــصَعْ

٤. أَبـــيَضَ اللَـــونِ لَذيـــذًا طَعـــمُهُ ... طَـــيِّبَ الريـــقِ إذا الريـــقُ خَـــدَعْ

٥. تَمـــنَحُ المَـــرآةَ وَجهًـــا واضِـــحًا ... مِثـــلَ قَـــرنِ الـــشَمسِ في الـــصَحوِ اِرتَفَـــعْ

٦. صـــافي اللَـــونِ، وَطَرْفـــاً ســـاجِيًا ... أَكْحَـــلَ العَيْنَـــيْنِ مـــا فيـــهِ قَمَـــعْ

٧. وَقرونَـــا سابِـــغًا أَطرافُـــها ... غَلَّلتـــها ريـــحُ مِـــسكٍ ذي فَـــنَعْ

٨. هَـــيَّجَ الـــشَوقَ خَـــيالٌ زائِـــرٌ ... مِـــن حَبيـــبٍ خَـــفرٍ فـــيهِ قَـــدَعْ

٩. شـــاحِطٍ جـــازَ إلى أَرحُلِـــنا ... عُـــصَبَ الغـــابِ طُروقًـــا لَـــم يُـــرَعْ

١٠. آنِـــسٍ كـــانَ إذا مـــا اِعتـــادَني ... حـــالَ دونَ النَـــومِ مِنّـــي فَامتَـــنَعْ

١١. وَكَـــذاكَ الحُـــبُّ مـــا أَشجَـــعَه ... يَركَـــبُ الهَـــولَ وَيَعـــصي مَـــن وَزَعْ

١٢. فَأَبـــيتُ اللَّـــيلَ مَـــا أَرْقُـــدُهُ ... وبعَيْـــنيَّ إذَا نَجـــمٌ طَلَـــعْ

١٣. وإذا مَـــا قلْـــتُ ليْـــلٌ قَـــدْ مَـــضَى ... عَطَـــفَ الأَولُ منْـــهُ فَرجَـــعْ

١٤. يَـــسحَبُ اللَّيـــلُ نُجومًـــا ظُلَّعًـــا ... فتَواليـــها بَطيـــئاتُ التَّـــبَعْ

١٥. ويُزَجِّيهـــا عَلَـــى إبْطائِـــها ... مُغْـــرَبُ اللَّـــونِ إذَا اللَّـــونُ انْقَـــشَعْ

١٦. فَـــدَعاني حُـــبُّ سَـــلمى بَعدَمـــا ... ذَهَـــبَ الجِـــدَّةُ مِنّـــي وَالرّيـــعْ

١٧. خَبَّلَـــتني ثُـــمَّ لَمّـــا تُـــشفِني ... فَفُـــؤادي كُـــلَّ أَوبٍ مـــا اِجتَـــمَعْ

١٨. وَدَعَـــتني بِرُقاهـــا إنَّـــها ... تُنـــزِلُ الأَعَـــصَمِ مِـــن رَأسِ اليَـــفَعْ

١٩ . تُـــسمِعُ الحُـــدّاثَ قَـــولاً حَـــسَنًا ... لَـــو أَرادوا غَـــيرَهُ لَـــم يُـــستَمَعْ

٥. جران العود النميري [ديوانه، ص١٣-١٤]، حيث يقول (من الطويل):

١. ذَكَـــرتَ الـــصِّبا فَانهَلَّـــتِ العَـــينُ تَـــذرِفُ ... وَراجَعَـــكَ الـــشَوقُ الَّـــذي كُنـــتَ تَعـــرِفُ

٢. وَكـــانَ فُـــؤادي قَـــد صَـــحا ثُـــمَّ هـــاجَني ... حَمـــــائِمُ وُرقٌ بِالمَدينَـــــةِ هُتَّـــــفُ

٣. كَـــأَنَّ الهَـــديلَ الظـــالِعَ الرِّجـــلِ وَســـطَها ... مِـــنَ البِغـــى شِـــرّيبٌ يُغَـــرِّدُ مُتَـــرَفُ

٤. يُـــذَكِّرنَنا أَيّامَنـــا ''بِعُوَيقَـــةٍ'' ... وَهَـــضبِ ''قُـــساسٍ'' وَالتَـــذَكُّرُ يَـــشعَفُ

٥. وَبيـــضاً يَصَلـــصِلنَ الحُجـــولَ كَأَنَّهـــا رَبائِـــبُ أَبكـــارِ المَهـــا المُتَـــأَلِّفُ

٦. فَبِـــتُّ كَـــأَنَّ العَـــينَ أَفنـــانُ سِـــدرَةٍ عَلَيهـــا سَـــقيطٌ مِـــن نَـــدى اللَيـــلِ يَنطُـــفُ

٧. أُراقِـــبُ لَوحـــاً مِـــن ''سُـــهَيلٍ'' كَأَنَّـــهُ إِذا مـــا بَـــدا مِـــن آخِـــرِ اللَيـــلِ يَطـــرِفُ

٦. امرؤ القيس [ديوانه، ص٨–١٩]، حيث يقول (من الطويل):

١. قِفـا نَبـكِ مِـن ذِكـرى حَبيـبٍ وَمَنـزِلِ بِـــسِقطِ اللِّـــوى بَـــينَ الـــدَخولِ فَحَومَـــلِ

٢. فَتوضِـحَ فَـالمِقراةِ لَـم يَعـفُ رَسمُـها لِمـــا نَـــسَجَتها مِـــن جَنـــوبٍ وَشَـــمأَلِ

٣. تَـــرى بَعَـــرَ الآرامِ في عَرَصاتِـــها وَقيعانِـــها كَأَنَّـــهُ حَـــبُّ فُلـــفُلِ

٤. كَـــأَنّي غَـــداةَ البَـــينِ يَـــومَ تَحَمَّلـــوا لَـــدى سَـــمُراتِ الحَـــيِّ نـــاقِفُ حَنظَـــلِ

٥. وُقوفـــاً بِهـــا صَـــحبي عَلَـــيَّ مَطِـــيَّهُم يَقولـــونَ لا تَهلِـــك أَســـىً وَتَجَمَّـــلِ

٦. وَإِنَّ شِـــفائي عَـــبرَةٌ مُـــهَراقَةٌ فَـــهَل عِنـــدَ رَســـمٍ دارِسٍ مِـــن مُـــعَوَّلِ

٧. كَـــدَأبِكَ مِـــن أُمِّ الحُـــوَيرِثِ قَبلَهـــا وَجارَتِهـــا أُمِّ الرَبـــابِ بِـــمَأسَلِ

٨. إِذا قـــامَتا تَـــضوَّعَ المِـــسْكُ منهُمـــا نَـــسيمَ الـــصَّبا جـــاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُـــلِ

٩. فَفاضَـــت دُمـــوعُ العَـــينِ مِنّـــي صَـــبابَةً عَلـــى النَحـــرِ حَتّـــى بَـــلَّ دَمعِـــيَ مِحمَلـــي

١٠. أَلا رُبَّ يَـــومٍ لَـــكَ مِـــنهُنَّ صـــالِحٌ وَلا سِـــيَّما يَـــومٍ بِـــدارَةِ جُلجُـــلِ

١١. وَيَـــومَ عَقَـــرتُ لِلعَـــذارى مَطِـــيَّتي فَيـــا عَجَبًـــا مِـــن كورِهـــا المُتَحَمَّـــلِ

١٢. فَظَـــلَّ العَـــذارى يَـــرتَمينَ بِلَحمِهـــا وَشَـــحمٍ كَهُـــدّابِ الـــدِمَقسِ المُفَتَّـــلِ

١٣. وَيَـــومَ دَخَلـــتُ الخِـــدرَ خِـــدرَ عُنَيـــزَةٍ فَقالَـــت لَـــكَ الـــوَيلاتُ إِنَّـــكَ مُرجِلـــي

١٤. تَقـــولُ وَقَـــد مـــالَ الغَبـــيطُ بِنـــا مَعًـــا عَقَـــرتَ بَعـــيري- يـــا امـــرَأَ القَـــيسِ- فَـــانزُلِ

١٥. فَقُلـــتُ لَهـــا ســـيري وَأَرخـــي زِمامَـــهُ وَلا تُبعِـــديني مِـــن جَنـــاكِ المُعَلَّـــلِ

١٦. فَمِثلـــكِ حُبلـــى قَـــد طَرَقـــتُ وَمُرضِـــعٍ فَأَلهَيتُهـــا عَـــن ذي تَمـــائِمَ مُحْـــوِلِ

١٧. إِذا بَكـــى مِـــن خَلفِهـــا اِنـــصَرَفَت لَـــهُ بِـــشِقٍّ وَتَحـــتي شِـــقُّها لَـــم يُحَـــوَّلِ

١٨. وَيَومـاً عَلـى ظَهـرِ الكَثيـبِ تَعَـذَّرَتْ عَلَـيَّ وَآلَـتْ حَلفَـةً لَـم تَحَلَّـلِ

١٩. أَفـاطِمَ مَهـلاً بَعـضَ هَـذا التَـدَلُّلِ وَإِن كُنـتِ قَـد أَزمَعـتِ صَـرمي فَـأَجمِلي

٢٠. وَإِن تَـكُ قَـد سـاءَتكِ مِـنّي خَلِقَـةٌ فَـسُلّي ثِـيابي مِـن ثِـيابِكِ تَنسُلِ

٢١. أَغَـرَّكِ مِنّـي أَنَّ حُـبَّكِ قـاتِلي وَأَنَّـكِ مَهـما تَـأمُري القَـلبَ يَفعَـلِ

٢٢. وَمـا ذَرَفَـت عَينـاكِ إِلّـا لِتَـضرِبي بِـسَهمَيكِ في أَعشـارِ قَلـبٍ مُقَتَّـلِ

٢٣. وَبَيـضَةِ خِـدرٍ لا يُـرامُ خِباؤُهـا تَمَتَّعـتُ مِـن لَهـوٍ بِهـا غَـيرَ مُعجَـلِ

٢٤. تَجـاوَزتُ أَحراسًـا إِلَيهـا وَمَعـشَرًا عَلَـيَّ حِراصًـا لَـو يُـسِرّونَ مَقتَلـي

٢٥. إِذا مـا الثُرَيّـا في الـسَماءِ تَعَرَّضَـتْ تَعَـرُّضَ أَثنـاءِ الوِشـاحِ المُفَـصَّلِ

٢٦. فَجِئـتُ وَقَـد نَـضَّت لِنَـومٍ ثِيابَهـا لَـدى الـسِترِ إِلّـا لِبـسَةَ المُتَفَـضِّلِ

٢٧. فَقالَـت يَمـينُ اللَـهِ مـا لَـكَ حيلَـةٌ وَمـا إِن أَرى عَنـكَ الغِوايَـةَ تَنجَلـي

٢٨. خَرَجْـتُ بِهـا أَمـشي تَجُـرُّ وَراءَنـا عَلـى أَثَرَيْنـا ذَيـلَ مِـرْطٍ مُرَحَّـلِ

٢٩. فَلَمّـا أَجَزْنـا ساحَةَ الحَـيِّ وَانتَحـى بِنـا بَطـنُ خَبْـتٍ ذي حِقـافٍ عَقَنْقَـلِ

٣٠. هَـصَرتُ بِفَـودَيْ رَأْسِـها فَتَمايَلَـتْ عَلَـيَّ هَـضيمَ الكَـشحِ رَيّـا المُخَلْخَـلِ

٣١. مُهَفهَفَـةٌ بَيـضاءُ غَـيرُ مُفاضَـةٍ تَرائِبُهـا مَـصقولَةٌ كَالسَجَنجَلِ

٣٢. كَبِكـرِ المُقانـاةِ البَيـاضِ بِـصُفرَةٍ غَـذاها نَميـرُ المـاءِ غَـيرُ المُحَلَّـلِ

٣٣. تَـصُدُّ وَتُبـدي عَـن أَسـيلٍ وَتَتَّقـي بِنـاظِرَةٍ مِـن وَحـشِ وَجـرَةَ مُطفِـلِ

٣٤. وَجيـدٍ كَجيـدِ الـرئمِ لَـيسَ بِفـاحِشٍ إِذا هِـيَ نَـصَّتهُ وَلا بِمُعَطَّـلِ

٣٥. وَفَـرعٍ يَـزينُ المَـتنَ أَسـوَدَ فـاحِمٍ أَثيـثٍ كَقِنـوِ النَخلَـةِ المُتَعَثكِـلِ

٣٦. غَـدائِرُه مُستَـشزِراتٌ إِلى العُـلا تَـضِلُّ العِقـاصُ في مُثَنًّـى وَمُرسَـلِ

٣٧. وَكَـشحٍ لَطيـفٍ كَالجَـديلِ مُخَـصَّرٍ وَسـاقٍ كَـأُنبوبِ الـسَقِيِّ المُذَلَّلِ

٣٨. وَتُضحي فَتيتُ المِسكِ فَوقَ فِراشِها نَؤومُ الضُحى لَم تَنتَطِق عَن تَفَضُّلِ

٣٩. وَتَعطو بِرَخصٍ غَيرِ شَثنٍ كَأَنَّهُ أَساريعُ ظَبيٍ أَو مَساويكُ إِسْحِلِ

٤٠. تُضيءُ الظَلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها مَنارَةُ مُمْسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

٤١. إِلى مِثلِها يَرنو الحَليمُ صَبابَةً إِذا ما اِسبَكَرَّت بَينَ دِرعٍ وَمِجْوَلِ

٤٢. تَسَلَّت عِمَياتُ الرِجالِ عَنِ الصِّبا وَلَيسَ فُؤادي عَن هَواكِ بِمُنْسَلِ

٤٣. أَلا رُبَّ خَصْمٍ فيكِ أَلوى رَدَدْتَهُ نَصيحٍ عَلى تَعذالِهِ غَيرِ مُؤتَلِ

٤٤. وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

٤٥. فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازًا وَناءَ بِكَلكَلِ

٤٦. أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ

٤٧. فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ

٤٨. كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِها بِأَمراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

٧. المثقب العبدي [ديوانه، ص٢١٠]، حيث يقول (من الطويل):

١. أَلا حَيِّيا الدارَ المُحيلَ رُسومُها تَهيجُ عَلَينا ما يَهيجُ قَديمُها

٢. سَقى تِلكَ مِن دارٍ وَمَن حَلَّ رَبعَها ذِهابُ الغَوادي وَبلُها وَمُديمُها

٣. ظَلَلتُ أَرُدُّ العَينَ عَن عَبَراتِها إِذا نَزَفَت كانَت سَريعًا جُمومُها

٤. كَأَنّي أُقاسي مِن سَوابِقِ عَبرَةٍ وَمِن لَيلَةٍ قَد ضافَ صَدري هُمومُها

٥. تُرَدُّ بِأَثناءٍ كَأَنَّ نُجومَها حَيارى إِذا ما قُلتُ غابَ نُجومُها

٦. فَبِتُّ أَضُمُّ الرُكبَتَينِ إِلى الحَشا كَأَنّي راقي حَيَّةٍ أَو سَليمُها

٨. المرقش الأصغر [ديوان بني بكر في الجاهلية، ص٥٦٦–٥٦٨]، حيث يقول (من مجزوء البسيط):

١. لابْنَةِ عَجْلانَ بِالجَوِّ رُسُومْ لم يَتَعَفَّيْنَ والعَهْدُ قَدِيمْ

٢. لابْنَـــةِ عَجْـــلانَ إذْ نَحْـــنُ معًـــا وأيُّ حـــــالٍ مـــــنَ الـــــدَّهْرِ تَـــــدُومْ

٣. أَمِـــنْ دِيـــارٍ تَعَفَّـــى رَسْـــمُها عيْنُـــكَ مِـــنْ رَسْـــمِها بِـــسَجُومْ

٤. أَضْـــحَتْ قِفـــارًا وقَـــدْ كـــانَ بهـــا فِـــي ســـالِفِ الـــدَّهْرِ أَرْبـــابُ الهُجُـــومْ

٥. بـــادُوا وأَصْـــبَحْتُ مِـــنْ بَعْـــدِهِمُ أَحْـــــسَبُنِي خالِـــــدًا ولا أَرِيـــــمْ

٦. يـــا ابْنَـــةَ عَجْـــلانَ مـــا أَصْـــبَرَنِي علـــى خُطُـــوبٍ كَنَحْـــتٍ بالقَـــدُومْ

٧. كـــأَنَّ فيهـــا عُقـــاراً قَرْقَفًـــا نَـــشَّ مِـــنَ الـــدَّنِّ فالكـــأْسُ رَذُومْ

٨. شَـــنَّ عليهـــا بمـــاءٍ بـــاردٍ شَـــنٌّ مَنُـــوطٌ بـــأَخْرابِ هَـــزِيمْ

٩. فِي كـــلِّ مُمْـــسًى لَهـــا مِقْطَـــرَةٌ فيهـــا كِبـــاءٌ مُعَـــدٌّ، وحَمِـــيمْ

١٠. لا تَـــصْطَلِي النَّـــارَ باللَّيْـــلِ وَلا تُـــوقَظُ لِلـــزَّادِ، بَلْهـــاءُ نَئُـــومْ

١١. أَرَّقَنِـــي اللَّيْـــلَ بَـــرْقٌ ناصِـــبٌ ولَـــمْ يُعِنِّـــي علـــى ذاكَ حَمِـــيمْ

١٢. مَـــنْ لِخَيـــالٍ تَـــسَدَّى مَوْهِنًـــا أَشْـــعَرَنِي الهـــمَّ فالقَلْـــبُ سَـــقِيمْ

١٣. ولَيْلَـــةٍ بِتُّهـــا مُـــسْهِرَةٍ قـــد كَرَّرَتْهـــا عَلـــى عَـــيْنِي الهُمُـــومْ

١٤. لم أَغْـــتَمِضْ طُولَهـــا حَتَّـــى انْقَـــضَتْ أَكْلُؤُهـــا بَعْـــدَما نـــامَ الـــسَّلِيمْ

ب) ملحق مقدمات ''رعي النجوم'' حسب أفعال 'الرعي' و'المراقبة'

النوع	الفعل	الشعراء	عدد أبيات 'رعي النجوم'
١) أفعال الرعي فقط	يرعى	النابغة الذبياني	٣
	أراعي	حاتم الطائي	٢
	أرعى	الأعشى	بيت واحد
	أرعى	الخنساء	٢
٢) أفعال المراقبة فقط	أراقب	بشر بن أبي خازم	٣
	أراقب	جران العود النيمري	٢
	أراقب	مهلهل بن ربيعة	٥
	أرقب	مهلهل بن ربيعة	بيت واحد
	أرقبه	الخنساء	٢

	أرقبه	أعشى باهلة	٢
٣) أفعال الرعي والمراقبة معًا	أراعيها– تراقب	حسان بن ثابت	٤
٤) الفعل أكلؤها	أكلؤها (أرعى نجومها)	المرقش الأصغر	٢
٥) المصدر مراقبة	مراقبًا	الحطيئة	بيت واحد
٦) دلالة الرعي والمراقبة دون ذكر الأفعال	ــــــــــ	الأعشى	٤
	ــــــــــ	سويد بن أبي كاهل	٥
	ــــــــــ	امرؤ القيس	٥
	ــــــــــ	المثقب العبدي	٣

ج) ملحق بذكر النجوم والكواكب في ''رعي النجوم''

النوع	الشعراء	موقع ''رعي النجوم''	أسماء النجوم
١) جمع 'النجوم' فقط	حاتم الطائي	متصدر النسيب	ــــــــــ
	الأعشى	متصدر النسيب	ــــــــــ
	المثقب العبدي	مسبوقًا بمكونات مختلفة	ــــــــــ
	الخنساء	الرثاء	ــــــــــ
٢) جمع النحوم والكواكب	النابغة الذبياني	متصدر النسيب	
	حسان بن ثابت	متصدر النسيب	
٣) 'أسماء النجوم' فقط	بشر بن أبي خازم	مسبوقًا بمكونات مختلفة	بنات نعش– الثريا– العيوق
٤) جمع النجوم وأسماء النجوم	الأعشى	مسبوقًا بمكونات مختلفة	الثريا– السعود
	امرؤ القيس	مسبوقًا بمكونات مختلفة	الثريا
	مهلهل بن ربيعة	الرثاء	الجوزاء (في قصيدتين)
٥) 'النجم' مفرد مع النجوم	سويد بن أبي كاهل	مسبوقًا بمكونات مختلفة	ــــــــــ
٦)'النجم' مفرد فقط	الحطيئة	مسبوقًا بمكونات مختلفة	ــــــــــ
	جران العود النميري	مسبوقًا بمكونات مختلفة	سهيل
	مهلهل بن ربيعة	الرثاء	ــــــــــ
	الخنساء	الرثاء	ــــــــــ
	أعشى باهلة	الرثاء	ــــــــــ
٧) عدم ذكر النجوم عمومًا	المرقش الأصغر	مسبوقًا بمكونات مختلفة	ــــــــــ

ببليوجرافيا*[1]

- ابن أبي ربيعة، عمر. **ديوانه**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣).
- ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج. **ديوانه**، تحقيق أحمد حسن بسج، ج١، ط٣ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢).
- ابن الملوح، قيس. **ديوانه**، رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق يسري عبد الغني (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩).
- ابن ثابت، حسان. **ديوانه**، تحقيق سيد حنفي حسنين (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣).
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين. **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- أبو ديب، كمال. **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
- أبو فرج، قدامة بن جعفر. **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت).
- الأزدي، أبو علي الحسن رشيق القيرواني. **العمدة: في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، ط٥ (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١).
- إسماعيل، عز الدين. ''النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية: في ضوء التفسير النفسي،'' ضمن **روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة** (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٧٨)، ص١١–٢٨.
- ـــــــــــــ. **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٢).*
- إسماعيل، عناد. **القصيدة العربية: أصلها، وخصائصها، وتطورها في نهاية الحقبة الأموية**،

Isamil, Inad. *THE ARABIC QASIDA: Its Origin, Characteristics, and Development to the End of the Umayyad Period* (Baghdad: Al- Zahra' Press, 1978).

[1] هذه العلامة تشير إلى المراجع التي تم الاعتماد عليها بصورة أساسية في البحث، ولكن لم نقتبس منها بشكلٍ مباشرة.

- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب. **الأصمعيات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- الأعشى، ميمون بن قيس. **ديوانه**، شرح حنا نصر الحتى، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤).
- إمبرت، إنريك أندرسون. **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة الطاهر أحمد مكي، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢).
- الأنصاري، الأحوص. **ديوانه**، تحقيق عادل سليمان جمال، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠).
- أونج، والتر. ج. **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين (الكويت، عالم المعرفة، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤).
- بريري، محمد أحمد. ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس: حاشية على قراءة ثانية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، ١٩٩٥، ص١٩-٣٤.
- بشبندر، ديفيد. **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥).
- البصري، علي بن أبي الفرج الحسن. **الحماسة البصرية**، تحقيق وشرح ودراسة عادل سليمان جمال، ج١ (القاهرة: الخانجي، ١٩٩٩).
- البغدادي، عبد القادر بن عمر. **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج٢، ط٤ (القاهرة: الخانجي، ١٩٩٧).
- البلداوي، عدنان عبد النبي. **المطلع التلقيدي في القصيدة العربية: دراسة، ونقد، وتحليل** (بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٤).
- بنو بكر في الجاهلية. **ديوانهم**، جمع ودراسة عبد العزيز نبوي (القاهرة: دار الزهراء، ١٩٨٩).
- تأبط شرًا، ثابت بن جابر بن سفيان. **ديوانه**، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، ط٢ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٩).
- التجيبي، صفوان بن إدريس. ديوانه، ضمن **الموسوعة الشعرية**، الإصدار الثالث (أبو ظبي، المجمع الثقافي، ٢٠٠٣).
- تليمة، عبد المنعم. **مداخل إلى علم الجمال الأدبي** (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨).*

- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن محمد. **أسرار البلاغة**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، (جدة: دار المدني، د.ت).*
- ----------. **دلائل الإعجاز**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، ط٥ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٤).*
- جلدر، فان. ''الأنواع في تعارضها: النسيب والفخر،'' ترجمة خيري دومة، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، صيف ١٩٩٥، ص٢٠٤-٢١٣.
- ------. ما وراء البيت الشعري: نقاد الأدب العربي الكلاسيكي في تماسك ووحدة القصيدة،

Gelder, G. J. H. Van. *BEYOND THE LINE: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E. J. Brill, 1982).

- الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، ج١ (جدة: دار المدني، د. ت).
- الجهاد، هلال. **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠١).
- الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك. **ديوانه**، رواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت).
- حمودة، عبد العزيز. **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص** (الكويت: عالم المعرفة، ع٢٩٨، ٢٠٠٣).*
- ----------. **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٣٢، ١٩٩٨).*
- الحميري، زيد بن مفرغ. **ديوانه**، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٢ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢).
- الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث. **ديوانها**، تحقيق عبد السلام الحوفي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥).
- الدرابسة، عاطف أحمد. **قراءة النص الشعري الجاهلي: في ضوء نظرية التأويل** (إربد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٦).
- الدهان، محمد سامي. **الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية**، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).

- الديدي، عبد الفتاح. **الأسس المعنوية للأدب** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦).*
- الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ج١، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- ----------. **الأنواء في مواسم العرب** (بغداد: دار الثقافة العامة، ١٩٨٨).
- الربيعي، أحمد. **الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر** (النجف: مطبعة النعمان، ١٩٧٣).
- ريد، هربرت. **طبيعة الشعر**، ترجمة عيسى علي العاكوب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧).
- الزبيدي، محمد بن مرتضى الحسيني. **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق مصطفى حجازي (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٣).
- الزواوي، خالد. **تطور الصورة في الشعر الجاهلي** (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، د. ت).
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين. **شرح المعلقات السبع**، تحقيق محمد إبراهيم سليم (القاهرة: دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، د.ت).
- ستراوك، جون. **البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، ع٢٠٦، ١٩٩٠).*
- ستيتكيفيتش، سوزان بينكي. **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول: مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣.
- ----------. **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ترجمة حسن البنا عز الدين، مع مقدمة مطولة وتعليقات (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤).

- سزكين، فؤاد. **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة عرفة مصطفى، وسعيد عبد الرحيم (الرياض: جامعة الإمام سعود، ١٩٨٣).*
- السعدي، ابن نباتة. ديوانه، ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- شبرل، ستيفن وشاكل، كريستوفر. **التقاليد الكلاسيكية والمعاني الجديدة في قصيدة الشعر الإسلامي في آسيا وإفريقيا**،

Sperl, Stefan & Shackle, Christopher. *Classical Traditions and Modern Meanings: in Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*, vol 1 (Leiden: E. J. Brill, 1996).

- شامي، يحيى عبد الأمير. **النجوم في الشعر العربي القديم: حتى أواخر العصر الأموي** (بيروت: الآفاق الجديدة، ١٩٨٠).
- الشريف الرضي، محمد بن الحسين بن موسى. ديوانه، **الموسوعة الشعرية**.
- صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري. **ديوانه**، تحقيق سامي الدهان، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- الضبي، المفضل بن محمد بن يعلي. **المفضليات [تلخيص شرح الأنباري]**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٨ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- الطائي، حاتم. **ديوانه**، شرح أحمد محمد رشاد (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦).
- العامري، مهلهل بن ربيعة. **ديوانه**، شرح وتقديم طلال حرب (القاهرة: الدار العالمية للنشر والتوزيع، د. ت).
- عبد البديع، لطفي. **عبقرية العربية: في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧).
- ----------. **الشعر واللغة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧).
- عبد الرحمن، نصرت. **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: في ضوء النقد الحديث** (عَمان: الأقصى، ١٩٧٦).
- عبد الله، محمد حسن. **الصورة والبناء الشعري** (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- العبد، محمد. **اللغة والإبداع الأدبي** (القاهرة: الفكر، ١٩٨٩).*

- عز الدين، حسن البنا. **الكلمات والأشياء: بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية** (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت).
- ----------. **قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي: دراسة في جماليات الشعر الشفاهي** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٣).
- ----------. **الطيف والخيال: في الشعر العربي القديم**، ط٣ (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤).
- ----------. "مقدمة مطولة،" لـ: أونج، **الشفاهية والكتابية** (الكويت: عالم المعرفة، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤)، ص٧-٣٦.
- ----------. **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: 'ذو الرمة نموذجًا'** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١).
- ----------. "طيف الخيال في الأدب العربي: مقدمة ودراسة تطبيقية،" [لكتاب]: الشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي. **طيف الخيال**، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ١٧٥، ٢٠٠٨)، ص١٩-٧٧.
- عزام، محمد. **النص الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١).
- عصفور، جابر. **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، ط٦ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥).*
- عطوان، حسين. **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي** (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- العلوي، محمد أحمد بن طباطبا. **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الساتر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢).
- عناني، محمد. **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي**، ط٣ (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ٢٠٠٣).
- الغانمي، سعيد. "الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث،" **مجلة نزوى**، ع٣، ٢٠٠٩. على الرابط:

http://www.nizwa.com/articles.php?id=98

- الغذامي، عبد الله. **ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية**، ط٢ (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣).

- ----------. **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر**، ط٤ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- فضل، صلاح. **نظرية البنائية في النقد الادبي**، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣).
- --------. **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**، ط٢ (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥).*
- الفهيد، جاسم سليمان حمد. **التوظيف الفني للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء** (الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٥، الرسالة ٢٢٩، ٢٠٠٥).
- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود الكوفي. **عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، تقديم على صراط الحق (بيروت: الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠١).
- قطوس، بسام. **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر** (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٦).
- الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث. **ديوانه**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٥ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- لوتمان، يوري. **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- المثقب العبدي، العائذ بن محصن بن ثعلبة. **ديوانه**، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١).
- مجموعة من الكتاب. **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي (الكويت: عالم المعرفة، ع١٩٩٧، ٢٢١).
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن. ''من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى دراسة نصية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج٤، ع١، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٣، ص٢٤-٤١.
- ----------. ''ميثولوجيا الشعر القديم: العناصر الأسطورية في الشعر الجاهلي،'' ضمن **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان).
- محمد، دسوقي إبراهيم. **مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٩).

- محمد، سراج الدين. **الغزل في الشعر العربي** (بيروت: دار الراتب الجامعية، د. ت).
- مسكين، حسن. **الخطاب الشعري الجاهلي** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).
- المسهر، أمينة عبد الرحمن محمد. **النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٠٠–١٩٥٠م)** رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف حسن البنا عز الدين (الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠٠٢).
- المصري، ابن أبي الأصبع. **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣).
- مولوي، محمد سعيد. **ديوان عنترة تحقيق ودراسة: دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة**، ط٣ (الرياض: دار عالم الكتب، ١٩٩٦).
- مونرو، جيمز. **النظم الشفوي في العصر الجاهلي**، ترجمة فضل بن عمار العماري (الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ١٩٨٧).
- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن ضباب. **ديوانه**، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- ناصف، مصطفى. **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- ––––––––––. **اللغة والتفسير التواصل** (الكويت: عالم المعرفة، ع١٩٣، يناير ١٩٩٥).
- ––––––––––. **النقد العربي نحو نظرية ثانية** (الكويت: عالم المعرفة، ع٢٥٥، ٢٠٠٠).*
- ––––––––––. **الوجه الغائب** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦).*
- ––––––––––. **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (طرابلس: منشورات الجامعة الليبية، د. ت).
- ––––––––––. **مشكلة المعنى في النقد الحديث** (القاهرة: مكتبة الشباب، د. ت).
- النميري، جران العود. **ديوانه**، رواية أبي سعيد السكري (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٣١).
- نوفل، نبيل رشاد. **البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية** (الإسكندرية: منشأة المعارف، د. ت).
- الهذليون، **ديوانهم**، تحقيق القسم الأدبي، ج٢، ط٢ (القاهرة: دار الكتب، ١٩٩٥).

- الهلالي، حميد بن ثور. **ديوانه**، تحقيق عبد العزيز الميمي (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥).
- ياكوبي، ريناتا. ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' ترجمة حسن البنا عز الدين مع التقديم لها والتعليق على حواشيها في كتاب جامعي، **محاضرات في أدب صدر الإسلام والعصر الأموي** (جامعة الزقازيق، ٢٠٠٧)، ص١٠٠-١٤٣.