

قراءة في بائية عبيدالله بن قيس الرقيات في مدح عبد الملك بن مروان

A Reading of the Bā'iyya of 'Ubayd Allāh ibn Qays al-Ruqayyāt in Praise of 'Abd al-Malik ibn Marwān

عمّار طلفاح¹، أيمن الأحمد²

¹ جامعة إربد الأهلية، ammartelfah123@gmail.com

² جامعة إربد الأهلية، aymshaw2022@gmail.com

2026/03/05	تاريخ القبول	2025/11/30	تاريخ الإرسال
------------	--------------	------------	---------------

ملخص

تناول هذه الدراسة بائية عبيدالله بن قيس الرقيات في مدح عبد الملك بن مروان، وهي من أبرز نصوص المدح السياسي في القرن الأول الهجري، قالها الشاعر بعد انهيار المشروع الزبيري، وتحوله لمدح الأمويين، وتسعى الدراسة إلى تقديم قراءة تكشف عن طبيعة ذلك التحول، وعن كيفية توظيف الشاعر لبنية القصيدة التقليدية في التعبير عنه. وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من بعض منجزات النقد الحديث لفهم البنية الدلالية والفنية للقصيدة. وخلصت الدراسة إلى أن هذه القصيدة شكّلت وثيقة سياسية وأدبية تعكس مأزق الشاعر الوجودي، وأظهرت قدرة الشاعر الفنية في التعبير عن قضية انتقال ولائه إلى أعدائه السابقين بصورة لا يدين فيها نفسه ولا من والاهم سابقاً.

الكلمات المفتاحية: بائية ابن قيس الرقيات؛ عبد الملك بن مروان؛ المديح السياسي.

Abstract

This study examines the Bā'iyya ode of 'Ubayd Allāh b. Qays al-Ruqayyāt in praise of 'Abd al-Malik b. Marwān, one of the most important examples of political panegyric in the first Islamic century. The study offers a close reading of the poem, seeking to uncover the nature of this transformation and to explore how the poet mobilizes the structure of the traditional *qaṣīda* to articulate it. The research adopts a descriptive-analytical approach and draws on selected insights of modern literary criticism in order to elucidate the poem's semantic and aesthetic structure. It concludes that the poem shows how the poet harnessed his artistic skill to express the problem of transferring his allegiance to his former enemies.

Keywords: Bā'iyya of Ibn Qays al-Ruqayyāt; 'Abd al-Malik b. Marwān; political panegyric.

1. مقدمة

يُعدّ المديح في العصر الأموي فناً شعرياً ذا أبعاد سياسية واجتماعية عميقة، إذ لم يكن الشاعر مجرد مبدع فني، بل طرفاً فاعلاً في صراعات الشرعية والسلطة. ومن أبرز شعراء هذا العصر عبيدالله بن قيس الرقيات، الذي تنقل بين ولاءين متناقضين: الزبيريين أولاً، ثم الأمويين لاحقاً، فعاش مآزق الانتماء والتحول. وتمثل قصيدته البائية "عاد له من كثرة الطرب" وثيقة مهمة تكشف كيف تم التعبير بصورة فنية عن ذلك الانتقال، وكيف صاغ الشاعر صورته.

وتتمثل مشكلة هذه الدراسة في أن عبيدالله بن قيس الرقيات، وهو الشاعر المعروف بولائه العميق للزبيريين، ومرافقته لمصعب بن الزبير حتى مقتله، عاد بعد ذلك ليمدح الأمويين بعد انهيار المشروع الزبيري (ابن قتيبة، 2003، ج1، ص530)، ويثير هذا الأمر تساؤلاً حول مدى صدق الشاعر في تعبيره عن الموقف الجديد، وكيف وظّف قدرته الفنية على تبرير هذا التحول.

وفي ضوء ما سبق تسعى هذه الدراسة إلى بيان الكيفية التي صاغ بها عبيدالله صورة انتقاله من الولاء للزبيريين إلى الولاء للأمويين، وما هي الوسائل الفنية التي استخدمها ليقنع بمدوحه؛ عبد المملك بن مروان؛ بصدق تحوّل.

ولتحقيق غاية هذه الدراسة سيتم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الذي يفيد من منجزات المناهج النقدية الحديثة، وبصورة خاصة، من المنهج التداولي، والبلاغة الحجاجية، وذلك لفهم الاستراتيجيات التي استخدمها الشاعر في إقناع المتلقي وإعادة صياغة موقفه من السلطة.

أشير إلى بائية عبيدالله الرقيات في عدد من الدراسات، من ذلك إشارات موجزة في كتاب إبراهيم عبد الرحمن عن الشاعر (عبد الرحمن، ص 180، وص 202-203)، وفي دراسة إنصاف الدليعي: قصيدة الولاء السياسي في مديح عبيدالله بن قيس الرقيات (الدليعي، 2017، ص 210)، وأشير إلى مقدمة البائية في دراسة علي الشاطوف وفريقه:

تقنيات الغزل السياسي في شعر عبيدالله بن قيس الرقيات (الشاذوف، والشاذوف، وعبدالرحمن، 2022، ص236)، لكن الدراسة التي لها صلة مباشرة بهذه الدراسة، وقامت بتحليل بائية ابن قيس الرقيات موضع هذه الدراسة، هي دراسة محمد القناعي المعنونة بـ " بلاغة الحجاج في بائية عبيدالله بن قيس الرقيات"، وقد خلص الباحث إلى أن الشاعر استخدم الحجاج للتدليل على مكانة الزيريين، والتقليل من مكانة السلطة الأموية، وأن عبدالمالك بن مروان أدرك ما في القصيدة من تناقض قائم على مدح الأمويين والزيريين معاً، مما دعاه إلى عدم قبول القصيدة، وعدم مكافأة الشاعر(القناعي، 2020، ص 11). وتبدو مشروعية هذه الدراسة في أنه بالرغم من مما قد يظهر من التشابه بينها وبين دراسة القناعي، إلا أنها تقدّم رؤية للقصيدة لا تتسق مع ما جاء في دراسة القناعي، ويرجع سبب الاختلاف في الرؤية؛ إلى طريقة تحليل القصيدة المبنية استناداً إلى منطلقات معينة في دراسة الشعر العربي القديم؛ سيتم إيضاحها عند التحليل، وقد قاد هذا الاختلاف إلى نتائج لا تتفق مع النتائج التي توصلت إليها دراسة القناعي كما سيتبين، وغني عن القول إن الشعر العربي القديم، شأنه شأن النصوص الأدبية، والأعمال الفنية، يظل قابلاً لرؤى مختلفة.

2. بين يديّ القصيدة

بالرغم من المنهج الذي تتبعه هذه الدراسة في تحليل النص؛ والذي يستند أولاً وقبل كلّ شيء إلى النص نفسه، وأنه يقرأ في ضوء انتمائه إلى سياق ثقافي وفنيّ للشعر العربي القديم، لكن هذا لا يمنع من الاستفادة من السياق التاريخي الذي أنتج فيه النص، شرط أن لا يتعارض ما يرد من الروايات التاريخية مع ما يقوله النص، حينها يكون النص هو الأساس، وفي ضوء ذلك لعل من المفيد قبل تناول القصيدة أن نلقي ضوءاً على الشاعر وشخصيته كما ترد في الروايات التاريخية، بما يمكن أن يساهم في رؤية القصيدة في سياقها التاريخي، إذ يُعدّ عبيدالله بن قيس أحد شعراء العصر الأموي البارزين، وينتمي إلى قبيلة قريش، وقد اشتهر بلقبه "الرقيّات" لكثرة ما تغنّى في شعره بنساء يحملن اسم "رقيّة"، حتى غلب هذا اللقب على اسمه، وقد وضعه ابن سلام الجمعي في الطبقة

السادسة من طبقات الشعراء، وهي طبقة تضم شعراء جمعوا بين الغزل والسياسة، وكان لهم أثرٌ في الحياة الأدبية والسياسية لعصرهم (الجمعي، 1984، ص. 674).

وقد وُلد عبيدالله في مكة المكرمة خلال العقد الثالث من الهجرة، ونشأ في بيئة مفعمة بالغناء والطرب، حيث أحاط به المغنّون، الأمر الذي انعكس في نغمة شعره العاطفي وأسلوبه الموسيقي الرقيق (سركيس، 1928، ص221)، وكان كثيرًا ما يخرج إلى الطريق العام يترقّب النساء العائدات من موسم الحج، فيستلهم من جمالهن معاني شعره، وقد وقع في حبّ رقيّة بنت عبد الواحد بن أبي سعد، وكانت من بني قومه الذين هاجروا مع طائفة من العشيرة إلى الجزيرة سنة سبع وثلاثين هجرية، فرثاها بعد فراقها بأشعار حزينة شكلت ملامح تجربته الغزلية الأولى (ضيف، 1995، ص 394).

انضم ابن قيس الرقيات إلى عبد الله بن الزبير وأخيه مصعب في الثورة على الأمويين، وبعد مقتل مصعب، انتقل إلى الكوفة، ثم إلى الشام، حيث لجأ إلى عبد الله بن جعفر الذي توسط له لدى الخليفة الأموي عبدالمملك بن مروان، فعفا عنه شرط حرمانه من العطاء الرسمي، مما دفع عبد الله بن جعفر إلى دعمه ماليًا (ابن قتيبة، 2003، ج1، ص 530).

وقد وظّف عبيدالله شعره لدعم الزبيريين، إذ امتدح مواقفهم السياسية والدينية وأبرزها في قصائده، لكن بعد انهيار حكم الزبيريين، ظهر تحول في موقف عبيدالله وعلاقته مع الأمويين، إذ مدح الأمويين وعلى رأسهم عبد الملك بن مروان (عبد الرحمن، 1965، ص. 76-77)، ويثير هذا التحول في مواقف الشاعر تساؤلات حول دوافعه: هل كان ذلك تعبيرًا عن براغماتية سياسية فرضتها الظروف، أم أنه كان انعكاسًا لتحولات شخصية وفكرية مر بها؟

ويغلب أن تشير الروايات التاريخية والأخبار إلى أن عبيدالله بن قيس الرقيات كان شاعرًا زبيريّ الميل والهوى، ارتبط سياسيًا وعاطفيًا بمصعب بن الزبير، وظل ملازمًا له طوال فترة ولايته على الكوفة. وعندما قرر مصعب الخروج لقتال عبد الملك بن مروان، كان عبيدالله في طليعة مرافقيه (سركيس، 1928، ص220-221). ويُروى أنه حين استشعر مصعب الخيانة من بعض قادته، أعطى عبيدالله المال والكسوة وطلب منه

الهرب، إلا أن الشاعر رفض أن يتركه وقال: لا والله لا أريم حتى أرى سبيلك، فبقي معه حتى قُتل مصعب في معركة مسكن سنة 72هـ (الأصفهاني، 1994، ج5، ص 53).

بعد مقتل مصعب، أصبح عبيدالله ملاحقاً من الدولة الأموية، ففرّ إلى الكوفة، واختبأ عند امرأة تدعى "كثيرة" لمدة عام كامل، وقد آوته دون أن تسأله عن اسمه، أو نسبه، فكانت تأتيه بالطعام والماء والكساء، وتخدمه صامتة، حتى قرر المغادرة، فزودته براحتين وعبد ونفقة طريق، دون أن تُفصح عن هويتها، وهو بدوره لم يعرف منها سوى اسمها، وقال لاحقاً: "ما فعلت هذا لتكافئي... ولا والله ما عرفتها إلا أنني سمعت أنها تُدعى كثيرة" (ضيف، 1995، ص. 299-300).

اتجه ابن قيس الرقيّات بعد خروجه إلى المدينة المنورة، ولجأ إلى عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، وبعد أن كشف له عن هويته، استقبله وأجاره، ثم كتب إلى ابنته "أم البنين" زوجة الوليد بن عبد الملك للتوسّط عند عمها الخليفة عبد الملك بن مروان. قبل عبد الملك الشفاعة، وأمنه، لكنه اشترط ألا يأخذ مع المسلمين عطاء، وقال في مجلسه: "أما الأمان فقد سبق لك، ولكن والله لا تأخذ مع المسلمين عطاءً أبداً"، مما دفع الرقيّات إلى وصف الأمان بأنه لا يغنيه شيئاً، قائلاً: "ما نفعني أمان، تَرَكْتُ حَيًّا كَمَيِّت" (الصفدي، 2000، ج19، ص 263).

وردّ عبد الله بن جعفر على حرمان عبيدالله من العطاء بإكرامه، فسأله عن ستّه، ثم وهبه أربعين ألف درهم، تعويضاً عن العشرين سنة القادمة، كأنما يؤمّن له رزقه حتى الممات، وأقام عبيدالله بن قيس الرقيّات ما تبقى من حياته في الشام، إلى أن توفي هناك (الزركلي، 2002، ج4، ص196).

ويتيح تناول حياة عبيدالله بن قيس الرقيّات وشعره، في سياق علاقاته مع الزبيريين والأمويين، فهماً أكثر عمقاً لدور الشاعر في البيئة السياسية والاجتماعية للعصر الأموي، فقد كان عدد من الشعراء في تلك الفترة أكثر من مجرد مبدعين فنيين، بل كانوا طرفاً فاعلاً في الصراع على الشرعية والسلطة، يعكسون في قصائدهم التحولات الكبرى التي شهدتها مجتمعاتهم، وتمثل شخصية عبيدالله نموذجاً للشاعر الذي يجد نفسه في

تماس مباشر مع الأحداث السياسية، حيث اضطر للتنقل بين الولاء للزيريين الذين شكلوا جزءاً أساسياً من مرحلته الشعرية الأولى، وبين تقارب لاحق مع الأمويين بعد سقوط الزيريين. هذا التحول يعكس تعقيد العلاقة بين الأدب والسياسة، ويظهر أن الشاعر لم يكن دائماً حراً في اختياراته، بل كان خاضعاً لضغوط الواقع السياسي والاجتماعي.

ويبدو أنّ مقتل مصعب وانهايار المشروع الزيري وضعاً عبيدالله أمام محنة وجودية وسياسية اضطرته إلى مراجعة موقفه، والانتقال إلى معسكر الأمويين، فجاءت بائية الشهيرة "عاد له من كثيرة الطرب" في مدح عبد الملك بن مروان لتكون وثيقة انتقال من مرحلة العداء والخصومة إلى مرحلة الاسترضاء والبحث عن الأمان السياسي.

3. قصيدة عاد له من كثيرة الطرب (الرقيات، 1985، ص1):

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1 عاد له من كثيرة الطرب | فَعَيْنُهُ بِالْأُذْمُوعِ تَنْسَكِبُ |
| 2 كوفية نازح محلهم | لَا أَمَمٌ دَارُهَا وَلَا سَقَبُ |
| 3 والله ما إن صبت إلي ولا | يُعَلِّمُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا سَبَبُ |
| 4 إلا الذي أوزنت كثيرة في ال | قَلْبِ وَلِلْحُبِّ سَوْرَةٌ عَجَبُ |
| 5 لا بارك الله في الغواني فما | يُصْرِحْنَ إِلَّا لَهُنَّ مُطْلَبُ |
| 6 أبصرن شيباً غلا الذؤابة في ال | رَأْسِ حَدِيثًا كَأَنَّهُ الْعُطْبُ |
| 7 فهن ينكرن ما رأين ولا | يُعرفُ لي في لِدَاتِي اللَّعِبُ |
| 8 ما ضرها لو غدا يحاجتنا | غَادِ كَرِيمٌ أَوْ زَائِرٌ جُنُبُ |
| 9 لم يأت عن ربة وأجشمه ال | حُبُّ فَأَمْسَى وَقَلْبُهُ وَصَبُ |

- 10 يَا حَبَاذَا يَثْرِبُ وَلَذَّتْهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَهْلِكُوا وَيَحْتَرِبُوا
- 11 وَقَبْلَ أَنْ يَخْرُجَ الَّذِينَ لَهُمْ فِيهَا السَّيْنَاءُ الْعَظِيمُ وَالْحَسَبُ فَعَوَجَلُوا بِالْجَزَاءِ وَاطْلُبُوا
- 12 بَغَتْ عَلَيْهِمْ بِهَا عَشِيرَتُهُمْ قَوْمٌ هُمْ الْأَكْثَرُونَ قِبَصَ حَصَى
- 14 مَا نَقَمُوا مِنْ بَنِي أُمَيَّةَ إِلَّا أَنَّهُمْ يَحْلُمُونَ إِنْ غَضِبُوا
- 15 وَأَنَّهُمْ مَعِدِنُ الْمُلُوكِ فَلَا تَصْلُحْ إِلَّا عَلَيْهِمُ الْعَرَبُ
- 16 إِنَّ الْفَنِيْقَ الَّذِي أَبُوهُ أَبْوَالِ عَاصِي عَلَيْهِ الْوَقَارُ وَالْحُجُبُ
- 17 خَلِيفَةُ اللَّهِ فَوْقَ مِنْبَرِهِ جَعَلَتْ بِذَلِكَ الْأَقْلَامُ وَالْكَتُبُ
- 18 يَعْتَدِلُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبَيْنٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ
- 19 أَحْفَظَهُمْ قَوْمُهُمْ بِبَاطِلِهِمْ حَتَّى إِذَا حَارَبُوهُمْ حَرِبُوا
- 20 تَجَرَّدُوا يَضْرِبُونَ بِأَطْلِهِمْ بِالْحَقِّ حَتَّى تَبَيَّنَ الْكَذِبُ
- 21 لَيْسُوا مَفَارِجَ عِنْدَ نَوْبَتِهِمْ وَلَا مَجَازِيْعَ إِنْ هُمْ نُكِبُوا
- 22 إِنْ جَلَسُوا لَمْ تَضِقْ مَجَالِسُهُمْ وَالْأَسَدُ أَسَدُ الْعَرَبِ إِنْ رَكِبُوا
- 23 لَمْ تُنَكِّحِ الصُّمُّ مِنْهُمْ عَرَبًا وَلَا يُعَابُونَ إِنْ هُمْ خَطَبُوا

سُيُركَز تحليل القصيدة على تتبّع البناء الفني والدلالي لهذه القصيدة من خلال تقسيمها إلى لوحات، تُسهم كل لوحة منها في بناء المعنى الكلي للقصيدة.

1.3 المقدمة الغزلية (الأبيات 1-9)

لا يبدأ الشاعر القصيدة بالمديح المباشر، بل اختار أن يفتتحها بمقدمة غزلية، وهذه المقدمة من التقاليد الفنية التي بنيت عليها القصيدة العربية القديمة منذ العصر الجاهلي، وقبل الماضي في النظر في هذه المقدمة؛ لا بدّ من عرض وجهة نظر هذه الدراسة في بنية القصيدة العربية القديمة، إذ تتبنى هذه الدراسة الموقف النقديّ القائل بأن هناك بنية تقليدية للقصيدة العربية القديمة، وهذه البنية يمكن أن تكون ثلاثيّة، تبدأ عادة بمقطع النسب، فمقطع الرحيل، فالمقطع الرئيس الذي عادة ما يكون مدحاً أو فخرًا أو هجاء، أو قد تكون بنية ثنائية دون مقطع الرحيل، ويستند موقف هذه الدراسة النقدي إلى أن الشاعر يستخدم البنية التقليدية للقصيدة في التعبير عن قضية تشغله، ولا ينشغل هذا الموقف النقديّ بكيف، ومتى، ولماذا، تكونت هذه البنية للقصيدة، إذ تناول ذلك كثير من الدارسين الذين حاولوا أن يفسروا هذه البنية وفق مناهج إنثروبولوجية، وإنما ينشغل بكيف استطاع الشاعر أن يستخدم هذه البنية في التعبير عن قضيته الشاغلة، وبذلك لا يتم التعامل مع المقدمة الغزلية ولا الرحلة على الناقّة باعتبارها تمثل تجربة حياتية حقيقية عاشها الشاعر بالفعل، وإنما باعتبارها وسيلة فنيّة يستخدمها الشاعر للتعبير عن قضيته في القصيدة، وهذا يعني أن المنهج النقدي الذي تستند إليه هذه الدراسة لا يناقش صحة القصص والروايات التي تصاحب كثيراً من مقدمات القصائد القديمة، لأن ما يهتم به هو كيفية استخدامها فنيّاً للتعبير عن قضية الشاعر، بغض النظر عن صحتها أو عدم صحتها. وفي ضوء التصور السابق لا يهم إن كانت كثيرة التي يذكرها الشاعر في مقدمة قصيدته هي المرأة الكوفية التي استضافت الشاعر وفق ما ترويه الأخبار، وإنما المهم هو كيف تمّ توظيف ذكرها من الناحية الفنية، ويمكن بالطبع الاستفادة من الرواية التاريخية في إلقاء مزيد من الضوء على هذا التوظيف ودعمه في حال عدم تناقضه مع ما يقوله النص.

يبدأ الشاعر القصيدة بمقدمة غزلية تقليدية تتحدث عن كثرة، المرأة الكوفية التي كان يكنّ لها الحب، وذكرها تبعث فيه الحزن، وتجعل دموعه تنسكب، ويشير إلى أن دارها الآن بعيدة، ثم يقسم بصورة تبدو مفاجئة أن الشاعر التي يحملها لكثيرة لا تعني أنه كان بينهما علاقة، فهي لم تصب إليه، والأمر لا يعدو سورة الحب التي يعيشها الشباب:

عَادَ لَهُ مِنْ كَثِيرَةِ الطَّرَبِ فَعَيْتُهُ بِالْأُدمُوعِ تَنْسَكِبُ
كُوفِيَّةٌ نَازِحٌ مَحَلَّتْهَا لَا أَمُّمٌ دَارُهَا وَلَا سَقَبُ
وَاللَّهِ مَا إِنْ صَبَّتْ إِلَيَّ وَلَا يُعْلَمُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا سَبَبُ
إِلَّا الَّذِي أَوْرَثَتْ كَثِيرَةً فِي ال قَلْبِ وَلِلْحُبِّ سَوْرَةٌ عَجَبُ

يلاحظ هنا كيف يستخدم الشاعر بنية القصيدة التقليدية للتعبير عن الانتقال إلى مرحلة جديدة، مرحلة النضج، فيلاحظ التوحد بين كثرة والكوفة، وقد كانت الكوفة، منذ الفتنة الكبرى، مقراً للتمردات والانقسامات، ومنها خرجت دعوات عديدة ضد بني أمية، وكان فيها أنصار الحسين، وشيعة علي، ثم الزبيريون بقيادة مصعب بن الزبير وإلى عبدالله بن الزبير (طقوش، 2010، ص 67)، لكن كثرة التي تمثل الكوفة أصبحت بعيدة الآن، والبعد هنا ليس بعداً مكانياً بقدر ما هو بعد زمني، بعد عن زمن الشباب الذي تسيطر فيه سورة الحب، والشاعر صادق في مشاعره، في ذلك الزمان الذي كان فيه شاباً سيطرت سورة الحب عليه، لكن لماذا يقسم الشاعر أن العلاقة كانت من طرف واحد، وأنه لم يكن هناك وصل حقيقي؟ يبدو أن الشاعر يريد أن يقصر موقفه السابق من الزبيريين على ما كان يحمل من مشاعر غير متزنة، وغير ناضجة، لكن المهم أن ذلك الزمان انقضى، والآن هو في مرحلة النضج، وهو ينظر للأمور بصورة مختلفة:

لا بَارَكَ اللّهُ فِي الْغَوَانِي فَمَا يُصْبِحْنَ إِلَّا لَهْنٌ مُّطْلَبُ
أَبْصَرْنَ شَيْبًا عَلَا الذُّوَابَةَ فِي ال رَأْسِ حَدِيثًا كَأَنَّهُ الْعُطْبُ
فَهْنٌ يُنْكِرْنَ مَا رَأَيْنَ وَلَا يُعْرِفُ لِي فِي لِدَاتِي اللَّعِبُ

في هذه الأبيات يقرّ الشاعر بأنه الآن أصبح ناضجًا، غطى الشيب رأسه، وأنه لم يعد يخضع لسورة الحب التي تطلبها الغواني، لذلك ينكرنه، إنه الآن في مرحلة جديدة، وصورة الشيب هنا تمثل نهاية عهد "الفتوة"، وهي صورة رمزية لما بعد الانفعال الأولي، سواء في الحب أو في السياسة، ويؤكد الشاعر هنا القطيعة مع العتب واللهو، وربما أيضًا مع الانخراط في حراك لا يستند إلى رؤية ناضجة، بل إلى حماسة آنية، وهنا يظهر أن الشاعر بدأ يُفكك صورة ذاته القديمة، صورة الشاعر الغاوي أو السياسي المتحمّس، ويُعيد بناء ذاته كرجل بلغ النضج.

والتعبير عن الانتقال من مرحلة الجهالة والضلال المرتبطة بالشباب إلى مرحلة النضج والحكمة المرتبطة بكبر السن معروف في القصيدة العربية، يقول زهير بن أبي سلى (ابن أبي سلى، 1980، ص 45):

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُزِّي أَفْرَاسُ الصَّيَا وَرَوَّاحِلُهُ

من الناحية السياسية، تحمل أبيات عبيدالله السابقة وظيفة واضحة: تقديم مرافعة شعرية غير مباشرة تبرر موقف الشاعر من دعمه للزيريين، هو لم يكن قد نضج بعد، وحين نضج أصبح ينظر للأمر بصورة مختلفة، صورة الحكيم الذي يقدّر الأمور، ولا ينجرّف وراء مطالب الشباب في اللهو واللعب.

إن توظيف الشاعر لمقدمة القصيدة في تبرير موقفه الداعم للزيريين في المرحلة السابقة؛ يعطي مصداقية أكبر لما سيأتي من مدح الأمويين وعبدالمملك بن مروان، فلا يمكن للشاعر أن ينطلق في مدح الأمويين دون أن يشير إلى موقفه السابق، سيبدو ذلك

نفاقاً واضحاً، لا يصدر عن قناعة، وهنا يقف الشاعر أمام خيارات محدودة، إما أن ينكر ذلك الدعم، فيغدو كاذباً لأن أمر دعمه معروف، أو أن يعلن توبته عن ذلك الدعم، فيظهر بصورة ذليلة يطلب فيها العفو، مما لا ينسجم مع شخصية الشاعر المعتد بنفسه، إذن لا بدّ من سبيل آخر، سبيل يعتذر فيه الشاعر عما مضى من وقوفه إلى جانب الزيريين دون إذلال نفسه، هنا يجد الشاعر ضالته في الفن الشعري، فيلجأ إلى المقدمة التقليدية للقصيدة العربية، ويستخدمها فنياً، فيعترف بوقوفه مع الزيريين، ويعتذر من أن ذلك كان بحكم سورة الشباب، وحماسته، وهذا الاعتذار لا ينقص من قيمته، فهو شأن كل الشباب، ومن المعروف أن العرب تتسامح مع طيش الشباب، بل يمكن أن تفخر به، قال دريد بن الصمة في رثاء أخيه (الأصمعي، 1993، ص108):

صَبَا مَا صَبَا حَتَّى عَلَا الشَّيْبُ رَأْسَهُ فَلَمَّا عَلَاهُ قَالَ لِلْبَاطِلِ إِبْعِدِ

وبذلك استطاع عبيد الله من خلال هذا الاستخدام الفني لمقدمة القصيدة تحقيق أمرين يبدوان متناقضين، إدانة المرحلة السابقة من عمره التي دعم فيها الزيريين، وعدم إذلال نفسه أمام الأمويين، إن ارتباطه بذلك المشروع كان تعبيراً عن نزق الشباب (سورة الحب)، أما الآن فهو ناضج يقدر الأمور بصورة صحيحة، ويعرف الحق من الباطل، وهذا ما سيعبر عنه بكل وضوح فيما يأتي من القصيدة. إن هذه الرؤية تختلف تماماً عن الرؤية التي برزت في دراسة القناعي المشار إليها، إن الشاعر لم يمدح الزيريين، بل عبّر عن عدم صحّة موقفهم، لكن بطريقة فنية غير مباشرة، فهو حين يعبر عن أن موقفه الداعم للزيريين كان مبعثه طيش الشباب، ففي ذلك دلالة على أن موقف الزيريين لم يكن صحيحاً، وأن من يدعمهم لا يتسم بالنضج والحكمة، الحكمة والنضج التي هي من صفات الأمويين كما سيأتي في القصيدة.

لكن قبل أن ينتقل الشاعر إلى مدح الأمويين يفاجئنا بالعودة إلى كثيرة مهذين البيتين:

ما ضَرَّهَا لَوْ غَدَا بِحَاجَتِنَا غَادٍ كَرِيمٌ أَوْ زَائِرٌ جُنُبُ
لَمْ يَأْتِ عَنْ رَبِيَّةٍ وَأَجْشَمَهُ ال حُبُّ فَأَمْسَى وَقَلْبُهُ وَصَبُ

ما الذي دعا الشاعر إلى العودة إلى كثيرة؟ ولماذا يقول أنه لن يضرَّها أن يقدم له المساعدة إنسان كريم لا يقصد من وراء المساعدة إلا الخير، ودافعه هو الحب فقط؟ يمكن أن نشير أولاً إلى أن هذين البيتين يشيران، كما يبدو، إلى المساعدة التي تلقاها الشاعر ممن يحسب على الأمويين (عبد الرحمن، 1965، ص. 54)، لكن لا يمكن أن المقصود بالغادي الكريم كثيرة الكوفية كما تروي الأخبار (الأصفهاني، 1994، ج 5 ص 59)، فالأبيات تبدأ بـ "ما ضرَّها" أي أن تلك المساعدة لا تضرَّ كثيرة، وهذا يعني أن غيرها هو من يقوم بالمساعدة، ولكن لماذا لن يضرَّ كثيرة مساعدة الشاعر من ذلك الغادي الأموي الكريم؟ والإجابة بسيطة، كثيرة الكوفية التي ترمز للمرحلة السابقة من حياة الشاعر التي دعم فيها الزبيريين قد ذهبت وانقضت، والشاعر بحاجة لمن يساعده. ويمكن أن نلمح هنا أن هذين البيتين كانا في مخاطبة الشاعر لنفسه، إنه يريد أن يبرر لها قبوله المساعدة من أعداء كثيرة، هو لا يلام على ذلك، فهو بحاجة للمساعدة (غدا بحاجتنا)، وصحيح أن من يأتيه بها من الأمويين، لكنه كريم أخلاق سامية، لا يطلب من وراء مساعدته ما يريب، ولا يفعل ما يفعله إلا من بال المحبة. ولعل من المفارقة أن يكون من يساعد الشاعر من الأمويين "يجشمه الحب وقلبه وصب"، بينما كان حب الشاعر لكثيرة من طرف واحد، وهنا يقدم الشاعر تسويغاً آخر لموقفه الجديد.

2.3 المديح:

1.2.3 رؤية جديد للصراع (الأبيات 10-15)

قبل أن يشرع الشاعر في مدح عبدالمملك بن مروان كان لا بدَّ له من إعادة صياغة سردية الصراع على السلطة، وصياغة السردية يعدّ استكمالاً لما جاء في مقدمة

القصيدة من انتقال الشاعر من مرحلة طيش الشباب إلى مرحلة النضج، إن هذا الانتقال يقتضي تغييراً في رؤية الصراع، رؤية تعبر عن نضج الشاعر وعقلانيته، إن الشاعر المعتد بنفسه لا يمكن له أن يحول ولاءه لأنه هزم، أو لأنه يحتاج إلى الأمان وأسباب العيش، إن تحول ولاءه استند إلى رؤية جديدة ناضجة، رؤية تعيد صياغة المرحلة القديمة، وتقدم سردية جديدة تعبر عن النضج في الرؤية التي وصل إليها الشاعر، أو يدعي أنه وصل إليها، وعبر عنها بصورة رمزية في مقدمة القصيدة.

يبدأ الشاعر بالحنين إلى يثرب:

يَا حَبَاذَا يَثْرِبُ وَلَدْتُهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَهْلِكُوا وَيَحْتَرِبُوا

ويثرب التي يتغنى بها الشاعر، ليست موقعاً جغرافياً محايداً، بل هي رمزاً لمرحلة ذهبية اتسم فيها الحكم القرشي بالتوافق والوحدة، حين كانت الكلمة واحدة، والسلطة جامعة، فهي ترمز إلى الحقبة التي حكم فيها القرشيون قبل أن تتفرق كلمتهم، وتتساقط هيبتهم في أتون الصراع، وهكذا تبدو يثرب في هذا الموضع ليس مجرد مكان، بل رمزاً لمجد تمثلت فيه الوحدة والهيبة التي ضاعت مع الانقسام، وهنا لا بدّ للشاعر أن يبيّن سبب هذا الانقسام:

وَقَبْلَ أَنْ يَخْرُجَ الَّذِينَ لَهُمْ فِيهَا السَّيِّئُ الْعَظِيمُ وَالْحَسَبُ

بَغَتْ عَلَيْهِمْ بِهَا عَشِيرَتُهُمْ فَعَوَّجُوا بِالْجَزَاءِ وَاطْلَبُوا

هنا يعيد الشاعر تأويل خروج الأمويين من يثرب؛ عشيرتهم بغت عليهم، ولم تُنزلهم المنزلة التي يستحقونها، فهم أهل السناء العظيم والحسب الرفيع، والأكثر قبض حصى، والأكرمون نسباً:

قَوْمٌ هُمْ الْأَكْثَرُونَ قَبْصَ حَصَى فِي الْخَيِّ وَالْأَكْرَمُونَ إِنْ نُسِبُوا

يحدّد الشاعر هنا الأسس التي تحدد استحقاق الملّك، الكثرة وشرف النسب، إن رؤية الشاعر لأمر الحكم والسلطة أصبحت ناضجة وعقلانية وواقعية، ويصعد عتبة أخرى:

مَا نَقَمُوا مِنْ بَنِي أُمَيَّةَ إِلَّا أَنَّهُمْ يَحْلُمُونَ إِنْ غَضِبُوا

لا بدّ من إضافة الحلم لصفات الأمويين، بدون الحلم يغدو أهل الحكم والسلطة قوة جيروت، واللافت أن الشاعر يجعل الحلم هو سبب نقمة أعدائهم منهم، هم لا يقدرّون عليهم، وإذا استطاعوا مرة أن ينقموا منهم فبسبب حلمهم.

وإذا كان كل ما سبق غير كاف للتعبير عن حق الأمويين بالسلطة، فهناك أمر يجعل هذا الحق يصبّ في المصلحة العامة :

وَأَنَّهُمْ مَعْدِنُ الْمُلُوكِ فَلَا تَصْلُحُ إِلَّا عَالِيَهُمُ الْعَرَبُ

تبدو عبارة "معدن الملوك"، بليغة تستبطن فكرة الحق الوراثي في الحكم، وتربط الأمويين بـ"الشرعية الطبيعية"، التي تجعلهم وحدهم جديرين بالحكم، لذلك لا يوجد غيرهم من يستطيع أن يحكم، ويمنع الصراع على السلطة: "فلا تصلح إلا عليهم العرب"، وهي عبارة تفيد الحصر السياسي، وتقصي غيرهم من المنافسين.

وفي ظل هذه الرؤية الجديدة لم يعد الأمويون طرفاً في نزاع، بل باتوا أصحاب السلطة الوحيدة الراسخة، وأصبح من يمدحهم لا يبدو متملقاً، بل واقعياً، يمدح الشرعية وأهل الحق، بل إن قوله: "لا تصلح إلا عليهم العرب" يُعبّر عن إغلاق للمشهد السياسي، وتثبيت لفكرة الاستقرار على الحكم الأموي؛ بوصفه قدراً لا مفرّ منه، إذا أراد العرب أن يبنوا دولتهم.

2.2.3 عبدالمكّ بن مروان (الأبيات 16-23)

يبدأ الشاعر مدحه عبدالمملك بن مروان بقوله:

إِنَّ الْفَنِيْقَ الَّذِي أَبُوهُ أَبُو الْـ عَاصِي عَلَيْهِ الْوَقَارُ وَالْحُجْبُ

نحن أمام بيت مهيب، يُفتتح بكلمة "الفنيق" – وهي الفحل من الإبل الذي لا يُركب لكرامته على أهله (ابن منظور، 1994، ج10، ص 313) في إشارة مباشرة إلى الفخامة، والاختصاص، والتفرد، ثم يربط هذا الفنيق بنسبه إلى أبي العاص، جد عبدالمملك بن مروان بن الحكم، ويصفه بأنه مُغطى بالحُجْب والوقار، وهيبة سلطانه لا تُمسّ.

ثم يقول:

خَلِيفَةُ اللَّهِ فَوْقَ مَنْبَرِهِ جَعَلَتْ بِذَلِكَ الْأَقْلَامُ وَالْكَتُبُ

هذا البيت لا يُقدّم عبدالمملك خليفة فحسب، بل "قدرًا مكتوبًا"، وإرادة إلهية تجسّدت في شخصه.

يَعْتَدِلُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ عَلَى جَبَيْنٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ

هنا يرسم الشاعر صورة خالدة لعبدالمملك، "اعتدال التاج" إشارة إلى ثبات السلطة، وانتظام الحكم، واستقامة الملك.

ولعل من المناسب هنا أن نشير إلى الرواية التي تشير إلى انزعاج عبد الملك من وصف الشاعر للتاج الذي يعتدل فوق جبينه ، في مقابل وصف الشاعر مصعب بن الزبير بأنه شهاب من الله، وملكه ليس فيه جبروت وكبرياء (الأصفهاني، 1994، ج5 صص 56)، ولعل هناك من الأسباب ما يجعل من الصعب قبول هذه الرواية، فحين ذكر الشاعر أن هناك تاجاً على رأس الملك، فهو بالتأكيد لم يتخيّل هذا الأمر، وإنما وصف ما هو موجود بالفعل، ثم التاج الذي ذكره الشاعر ليس بالضرورة أن يكون المقصود به التاج الذي

يوضع على الرأس دون العمامة، فالعمامة كما في لسان العرب تسمى تاجاً على التشبيه، والعرب تسمي العمامات التاج (ابن منظور، 1994، ج 2 ص 219)، وهذا يعني أن الشاعر حين ذكر التاج على رأس الملك، فإنه يقصد العمامة إذا كان عبدالمملك يلبس العمامة. ويلاحظ أن من يورد تلك الرواية لا يقف على الأمر الأهم في وصف الشاعر عبدالمملك، إذ ليس الأمر المهم في وجود التاج، وإنما في اعتداله، في صورة تدلّ على ثبات الحكم واستقراره، وهو الأمر الذي تستند إليه رؤية الشاعر في القصيدة، وهو الأمر الأهم الذي يمكن أن يحظى بعناية عبدالمملك. وعادة ما يُعزى عدم تقديم عبدالمملك أعطيات للشاعر؛ إلى هذه الرواية التي تشير إلى غضبه من الصفات التي وصفه بها الشاعر؛ مقارنة بتلك التي وصف بها مصعب بن الزبير، مع أن هناك روايات تشير إلى أن عبدالمملك كان قد قرر منع العطاء عن الشاعر قبل مقدمه إليه، وقبل إلقاء قصيدته، وأن عبدالمملك حاول أن يردّ طلب الإعفاء عنه (الأصفهاني، 1994، ج 5 ص 56، و 57)، وكان من المنطقي أنه حين قبل عبدالمملك أخيراً أن يعفو عن الشاعر، أي أن لا يقتله، أن يمنع عنه العطاء، وكان ذلك بسبب ما كان من عدواة الشاعر الشديدة للأمويين التي يعرفها كلّ من قرأ شعر عبيدالله قبل انهيار دولة الزبيريين .

يعود الشاعر إلى استكمال سرديته الجديدة عن بداية الصراع بين الفرق الإسلامية، وعن تواصل هذا الصراع:

أَحْفَظُهُمْ قَوْمُهُمْ بِبِاطِلِهِمْ حَتَّى إِذَا حَارَبُوهُمْ حَرَبُوا
تَجَرَّدُوا يَضْرِبُونَ بِبِاطِلِهِمْ بِالْحَقِّ حَتَّى تَبَيَّنَ الْكَذِبُ

تبدو الأمور واضحة الآن، هناك حق وهناك باطل، صاحب الباطل معتدٍ بدأ الحرب، فاضطر صاحب الحق إلى الردّ، وهدف الردّ جلاء الحق، وهذا المنطق يُبرر استخدام القوة، ويُفسّر العنف السياسي الذي مارسه عبدالمملك، بوصفه رد فعل مشروعاً على التمرد.

تنتهي القصيدة بتأكيد كل الصفات اللازمة للحكم، من القوة، والصبر، وسعة المجلس، والهيبة، والقدرة على الخطابة:

لَيْسُوا مَفَارِجَ عِنْدَ نَوْبِهِمْ وَلَا مَجَازِيْعَ إِنْ هُمْ نُكِبُوا
إِنْ جَلَسُوا لَمْ تَضِقْ مَجَالِسُهُمْ وَالْأُسْدُ أُسْدُ الْعَرِينِ إِنْ رَكِبُوا
لَمْ تُنَكِّجِ الصُّمُّ مِنْهُمْ عَزَبًا وَلَا يُعَابُونَ إِنْ هُمْ حَطَبُوا

نرى هنا تكتيفاً لصفات الاتزان، الثقة، والهيبة الجماعية، التي تُنسب لكل رجال الدولة الأموية، وكأن الشاعر يقول إن عظمة عبد الملك ليست فقط في شخصه، بل في جماعته، في نظامه، في طبقته الحاكمة، الذين لا يجزعون، ولا يتفخرون، ولا يُردّون، لأنهم أصحاب استحقاق شامل.

4. خاتمة:

على امتداد أربعة وعشرين بيتاً، رسم عبيدالله لوحات متتابعة، كل منها يُسهم في بناء التحوّل الفكري والسياسي الكبير، وتُظهر القصيدة قدرة الشاعر على التعامل مع اللحظة السياسية بوصفها موقفاً شعرياً ذا أبعاد وجدانية وفكرية متشابكة، وليس مجرد تغيير في جهة المديح. ويمكن بعد هذه القراءة لبائية عبيدالله بن قيس الرقيات في مدح عبد الملك بن مروان أن يُخلص إلى ما يأتي:

أولاً: تمثل هذه القصيدة لبّ التحوّل الشعري والسياسي في مسيرة عبيدالله بن قيس الرقيات، وهي تشكّل نصّاً محورياً في فهم التحوّل السياسي والفكري الذي عاشه الشاعر بعد سقوط الزبيريين، فقد جسدت القصيدة لحظة الانتقال من الولاء العاطفي إلى الولاء السياسي.

ثانيًا: بدت القصيدة من النصوص المفتاحية التي تعكس بجلاء كيف يوظف الشاعر قدرته الفنية في التعبير عن انتقاله؛ من بيئة الانتماء العاطفي المؤقت إلى الولاء الراسخ للدولة الأموية، ليس من باب الانتهازية، بل من منطلق التجربة، والمراجعة، والانكشاف التاريخي لحقيقة المواقف والمشاريع السياسية المتصارعة آنذاك.

ثالثًا: تشكل القصيدة وثيقة تبريرية تبين كيف يوظف الشاعر البعد الجمالي في خطاب سياسي، مما يعكس التداخل العميق بين الأدب والسياسة في العصر الأموي.

رابعًا: استطاع الشاعر أن يوظف المقدمة الغزلية في خدمة القضية المنشغل بها، وهي تبرير الانتماء إلى فريق يعادي الفريق الذي يمدحه الآن، ويطمع في عفوه وعطائه، وبذلك أصبحت المقدمة جزءاً لا يمكن الاستغناء عنه في بنية القصيدة، وفي تأكيد الشاعر على صدقه في المدح، وبذلك ربط الشاعر باقتدار بين مقدمته الغزلية؛ وبين غرض القصيدة في مدح الأمويين، وعبد الملك بن مروان.

خامسًا: يمكن أن تساعد الأخبار التي تروى حول القصائد في إضاءة النص، لكن يجب التنبيه إلى أن لا تشكل هذه الأخبار حاجزاً أمام فهم النص، وحين يكون في النص ما يتعارض مع هذه الأخبار، يكون الأصدق هو النص.

5. قائمة المراجع والمصادر

- الأصفهاني، أبو الفرج، 1994، الأغاني، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
- الأَصْمَعِي، عبد الملك بن قريش، 1993، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاکر، وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف.
- الجُمَحي، محمد بن سلام، (1984)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاکر، جدة، دار المندني.
- ابن أبي سلمي، زهير، 1980، الديوان، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة.
- سرکيس، يوسف، 1928 ن معجم المطبوعات العربية والمعربة، مصر، مطبعة سرکيس.
- الشاذلوف، علي، والشاذلوف، رحاب، وعبدالرحمن، نسبية، 2022، تقنيات الغزل السياسي في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات، مجلة القرطاس، العدد 21، ص 229-247.
- الدليحي، إنصاف، 2017، قصيدة الولاء السياسي في مديح عبد الله بن قيس الرقيات، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العراق، مجلد 7، العدد 3، ص 205-222.
- الزركلي، خير الدين، 2002، الأعلام، بيروت، دار العلم للملايين.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، 2000، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركلي مصطفى، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- ضيف، شوقي، 1995، العصر الإسلامي، القاهرة، دار المعارف.
- طقوش، محمد، 2010، تاريخ الدولة الأموية، بيروت، دار النفائس.
- عبد الرحمن، إبراهيم، 1965، عبيد الله بن قيس الرقيات: حياته وشعره، القاهرة، دار نهضة مصر.

- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم، 2003، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار الحديث.
- القناعي، 2020، محمد، بلاغة الحجاج في بائية عبيدالله بن قيس الرقيات، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد 38، العدد 150، ص 11-44.
- ابن قيس الرقيات، عبدالله، 1985، الديوان، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، 1994، لسان العرب، بيروت، دار صادر.