

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة الخليل
كلية الدراسات العليا
برنامج اللغة العربية

صورة السِّاقِي في خمريّات الذّواسي

إعداد:

الطالبة أحلام عبد السلام عبد الموجود النتشة

إشراف:

الدكتور حسام محمد عمر جلال التميمي

أستاذ الأدب العباسي المشارك

قُدِّمتْ هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير
ببرنامج اللغة العربية بكلية الدراسات العليا في جامعة الخليل

2012-2013م

نوقشت هذه الرسالة يوم الأربعاء بتاريخ ٢٣/١/٢٠١٣ م الموافق ١١/ربيع
أول/١٤٣٤ هـ وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

- ١- د. حسام عمر التميمي مشرفاً ورئيساً
- ٢- د. عبد الخالق عيسى ممتحناً خارجياً
- ٣- أ.د علي عمرو ممتحناً داخلياً

التوقيع

.....
٢٠١٣ . ١ . ٢٣
.....
.....

المُلخَص

يختزن الأدب العربيّ في العصر العبّاسيّ ، بين دفتيه كثيراً من الموضوعات، التي لا تزال بحاجة إلى بحث، ودراسة، وتأمّل، لا سيّما تلك الموضوعات، التي بات علينا لزاماً، أن ندرسها من منظور جديد في الأدب.

ومن هذا المنطلق، فقد جاء هذا البحث محاولة لبذرة أمل وتجربة جديدة، نحو مرحلة تفكير جديد في الأدب العربيّ ؛ إذ توقّفت عند (صورة السّاقّي في خمريّات النّوّاسيّ)، محاولة الكشف عن هُويّتها، لموهبها وملاحمها، وأبعادها؛ لعلّي أجلي شيئاً من أسرار العالم النّوّاسيّ ، ذلك العالم الذي يغري ببحثه، ويدفع لاستنطاقه؛ ففي الشّعْر أبجديّة النّفس والفكر، وتعبير عن تجارب إنسانية، ومواقف تجاه الإنسان، بل هو ترجمة للمجتمع وتصور رآته، ودعوة متجدّدة للبحث عن الأفضل في كلّ شيء؛ فالشّعْر ديوان العرب، وسجّل مآثرهم ومفاخرهم، وخير مصوّر لحياتهم، بمختلف مظاهرها واتّجاهاتها.

وفي محاولتي رصد صورة السّاقّي النّوّاسيّ ، قدّمت البحث إلى ثلاثة فصول، أفردت كلّ فصل لجانب، من شأنه تحديد معالمها، وقد اعتمدت استنطاق النّصّ النّوّاسيّ ؛ لتجليتها ورسم ملاحمها، ورصد أبعادها.

ففي الفصل الأوّل تناولت هُويّة السّاقّي عند النّوّاسيّ ، ورصدت ماهيّته، فبدأت بالهُويّة الدّنيويّة، وما تحمله من تفرّعات، فتعرّضت للسّاقّي النّصرانيّ ، واليهوديّ ، والمجوسيّ ، والمسلم، ثمّ عرّجت على هُويّة الجنس؛ فتحدّثت عن السّاقّي والسّدوّاقّي فتوتوعند الهُويّة الوظيفيّة للسّاقّي، من محترف، وصاحب حانة (خمّار)، ومُغنّ (مطرب)، ومَشْهِي (مستودع الشّهوة)، وصديق.

أمّا الفصل الثّاني، فدرست فيه سمات السّاقّي عند النّوّاسيّ ، فتحدّثت عن سماته الحسديّة، التي كان لها النّصيب الأكبر بموضوعات الفصل؛ لأنّ الحسديّة السّمة الأوضح في عالم الخمر والسّدّاقّة؛ فتطرّقت إلى أهمّ الخصائص الحسديّة التي تميّز السّاقّي وتمنحه إغراءً وجاذبيّةً، ولإيضاحها حاولت تقسيمها في مجموعتين، جماليّ التّجسد، وجماليّات اللّون، ومن ثمّ، انتقلت إلى صفات السّدّاقّي، من حياء وخجل، وسحر غنج ودلال، ورقّة طباع، وعفّة وتمدّح، واستوقفتي سمات السّاقّي الحضاريّة؛ فعرّجت على ما اتّسم به من شاعر جميل مصفّف ومعطر، وزينة، وعبّور، ونعومة ولين، وطرب، وملابس، كما تناولت سمات السّاقّي الإيمائيّة بشيء من التّفصيل، لأنّ السّلبيّة الجسد مكوّن أساسيّ من مكوّنات شخصيّته وحرفته، فضلاً عن كونها ذات حظّ ضئيل في الكلام البحثيّ ، ولمّا كان الأمر كذلك، فقد تحدّثت عن لغة الجسد، وتعريفها، وأهمّيتها في عمليّة التّواصل، وتوظيفها في النّصّ النّوّاسيّ ؛ فتحدّثت عن المدى التّفاعليّ وخطوط التّماس الاجتماعيّ، واستراتيجية جلوس الشاربين وحركة الساقّي والإشارات والحركات الجنسيّة والحركات

والإشارات الموافقة ثمّ، تحدّثت عن لغة الجسد التي يتقنها السّاقى؛ فأضحت سمات إيمائيّة تميّزه عن الآخرين، إذ يتقن لغة العيون، ولغة الوجه، ولغة اليد، ولغة الرّجل.

وتناولت في الفصل الثّالث أبعاد صورة السّاقى عند النّوّاسي، وظهورها من خلال اللّوحات الشّعريّة التي رسمها النّوّاسي، ولوّنها بريشة الفنّان المبدع؛ فجاءت محمّلة ببعد بشريّ، وجنسيّ، ودينيّ، ولغويّ، وصورويّ، واغترابيّ، وحضاريّ.

وقد حاولت في كلّ فصل التّوقّف عند كلّ جزئيّة، محاولة توضيحها قدر الإمكان، من خلال التّعريف بها، وطرح الأمثلة المنتخبة عليها من النّصّ النّوّاسي، وتذوّقها، وتحليلها من وجهة نفسيّة؛ من أجل الكشف عن الدّلالات النفسيّة المحمّلة بها.

وأشّفت البحث بخاتمة، ضمّنتها مجموعة من الدّلائل اللّغويّة، حاولت فيها تقديم هويّة السّاقى النّوّاسي، وإيجاز سماته، وأبعاد صورته، ومن ثمّ، وضعت قائمة بالمصادر والمراجع، التي أفدت منها، ووظفتها في البحث والدّراسة.

وفيما يتّصل بنتائج البحث، فقد ثبت لي أنّه لم ينعم عصر أدبيّ، بما نعم به العصر الغدّ اللّذيوع ولانتشار؛ إذ عرف امتداداً زمنيّاً، وتفرّداً فنيّاً، وزاداً ثقافيّاً استوعب حضارات الأمم السّابقة عليه، حيث نهل من معين الفكر الإنسانيّ؛ فترجمه ونقله وأضفى عليه من واقعه، ومن ثمّ، نقّحه؛ فخرج ممتزجاً بالتّراث العربيّ الأصيل، الضّارب بجذوره في أعماق الحياة العربيّة، ومصقولاً بالتّراث الحضاريّ.

والنّوّاسي شاعر من العصر العبّاسيّ، تشغل الخمر حيزاً واسعاً في ديوانه، وتنتشر عبّراً مساحات شاسعة في قصائده؛ لتعبّر عن مظهر حضاريّ انعكس على الحياة الجديدة، التي تمثّلها النّوّاسي وعاش أحداثها وتفصيلاتها ورفع لواءها في شعره.

وعلى الرّغم من بروز فنّ الخمر قبل النّوّاسي، إلاّ أنّه يكتسب لديه خصوصيّة متفرّدة، لم ينلها شاعر من قبل، فهو أستاذ الخمر، والخمر عروس شعره، وفيها تجلّت عبقرية المتجدّدة؛ ليس لغزارة شعره الخمريّ فحسب، وإذما لأدّه يتضمّن فلسفة للتّعبير والرّاء للفنّ، تشدّهما علاقة جدليّة، تقضي على أساسها الأولى إلى الثّانية، وتحيلها إليها، في ترابط جدليّ، وسامّ تجربة النّوّاسي؛ ممّا جعل منها علامة بارزة في مجال التّاريخ الأدبيّ للخمريّة.

وقد قصر النّوّاسي حياته المترفة اللاّهيّة على تصيد ألوان الجمال، وتصوير مظاهرها الأنثويّة والذّكوريّة، وتجسيد علاقاته بالسّاقاة في مجالس اللّهو والشّراب؛ فنظر في مرآة حياته، ونقل للمتلقّي كلّ دقائقها بصدق وجرأة وواقعيّة؛ فكشف عن هويّة السّاقى الدينيّة، والجنسيّة، واللّونيّة، والوظيفيّة.

كما اهتمّ النّوّاسي بالصدّورة، التي تثقل عنصراً ملهمن البناء الشّعريّ، وجزءاً ضروريّاً من الطّاقة، تمدّ الشّعير بالحياة؛ فبذل جهداً فنيّاً في إخراجها، وابتدع كثيراً من أشكالها،

وابتكر كثيراً من المعاني، وقدّم للمتلقّي مزيداً من الصّور الشعريّة والتشكيلات الفنيّة، البديعة في ظونها، الجميلة في ردها، فكان نصه الخمري معرضاً فنياً يزدهر فيه الساقى، ويظهر فيه بطلاً لا يفارقها.

ومن مظاهر اعتناء الذوّاسي بالصّورة، تعدّد الصّور في البيت الواحد، أو المقطوعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فكان رسماً ماهراً يحشد الصّور في لوحاته، ويجعلها مكتنزة بالألوان، والحركة، والحسّيّة.

وتعدّد الصّور في النّصّ الذوّاسي وثيق الصّلة بمصادرها؛ فقد استقى الذوّاسي معانيه وصوره من البيئة الاجتماعيّة في العصر العبّاسي، بما فيها من مجالس لهو وشراب، وحنانات، ودور قيان، وما كان يجري فيها، لا سيّما منقلاً من الملوّاد والنّدماء والسّقااة من النّصارى واليهود والمجوس، الّذين كانت لهم طقوس وملابس وهيئات خاصّة، فكانوا يزيّنون رؤوسهم بأكاليل الزّهور، ويضعون منها في آذانهم، ويشدونّ الزّنار حول أوساطهم، فما إنّ تقع عيننا الذوّاسي على تلك الصّور والأشكال، حدّثتني يفتيح نقلها إلى نصّه الشعريّ.

وقد وقف الذوّاسي أمام السّقااة متقدّماً متأمّلاً؛ ليرسم كلّ ما تقع عليه حواسّه من ألوان الفتنة والجمال، وهو إذ رسم لوحاته الشعريّة، أفادت ريشته من ألوان الصّور القديمة، ومزجتها بألوان جديدة، استمدتها من واقعه وحضارة مجتمعه؛ فقياس الجمال في الطّول والأرداف واللّون والنّحافة معروف عند الشعراء السّابّقين، لكنّ آثار الحضارة العبّاسيّة، جعلت السّقااة يظهرن في أبهى حلّة وأجمل صورة.

وهكذا، يعدّ الذوّاسي واحداً من علماء الإنثروبولوجي أو علم الأجناس البشريّة؛ فقد انتقل إلى اللغائيّ؛ ليعتمد عليه في ترجمة صورته الإنسانيّة؛ فوصف السّقااة جسديّاً، متوقّفاً عند جماليّات الوجه، وجماليّات الجسد، وجماليّات اللّون، متمثلاً معظم الصّفات الجسديّة في عالم الأنوثة.

فشاعريّة الذوّاسي حسّيّة، انطلقت من واقع حسّيّ، واعتمدت ما يتضمّن من عناصر محسوسة، بيد أنّها كانت حسّيّة إبداعية فنيّة، عانق فيها الحسّ وجهه الذّقيظلال "حسّ؛ ممّا أكسبها هويّة واحدة، ووسم حسّيّة الذوّاسي بروحانيّة ثرّة في معانيها، بصورة لا يمكن للدّراسة معها الادّعاء، أنّه أمكن لها أن تلمّ بمختلف جوانبها في بحث بهذا لتواضع.

ويركّز الذوّاسي في وصفه السّقااة على الوجه وما فيه من جوارح وأعضاء، ويصفه بأوصاف مختلفة، مكرّراً محور الوجه في معظم الأبيات واللّوحات؛ لما له من قيمة جماليّة فنيّة، تظهر من خلال الأوصاف الّتي علّقها الذوّاسي به؛ فهي أوصاف تقليديّة، لكنّها توحى بطبيعة العلاقة التّفاعليّة بينه وبين السّقااة.

وإذا كانت عدسة الذّوآسيّ تلتقط صورة السّآقي الفآتن في لوحة كذّية، فإذّها تتجذب أحيآناً إلى جزء سآحر، تتوقّف عنده، وتجسدّ جزئياً آته في اللّوحة الشّعريّة، من ذلك تركيز الذّوآسيّ ضمن الوجه على العين ومتعلّقاً لهللها؛ آقي يتقن لغة العين، ويتحاور من خلالها مع الذّوآسيّ ورفآقه، وتختزل كثيراً من المعآني والصدور والإيآآت بالذّة والجاذبيّة.

ولا يختلف وصف السّآقي عن وصف السّآقية عند الذّوآسيّ، شأنه في ذلك شأن غيره من الشّعراء الخمريّين؛ إذ يعدّ د محآسن السّآقي غنويّتي بجمآليّ آته، الّتي لا تختلف عن جمآليّ آت السّآقية.

وتترجم صورة السآقي في النصّ النواسي قدرته على تحويل الألوان إلى لعبة فذّية، مشحونة بطآآت دلآليّة، أعمق من الدلآلات الحرفيّة، فهو يستطيع أن يحوّل الألوان لدلآلات تحمل في داخلها بعداً وظيفيّة، أكثر ممآ تحمل من صور بصريّة، تلتقطها العين؛ فاللون لا يدخل في نسيج النصّ الذّوآسيّ على مستوى التركيب فقط، وإنّمآ يتعدّى ذلك إلى مستوى الدلآلة أيضاً.

كما يحمل اللون في النصّ الذّوآسيّ تشبّعآ بالحآلة النّفسيّة، الّتي تسيطر عليه؛ فاللون عنده يتجاوز اللّحدوديّة، ويتدخّل في إنتاج الدلآلة، فهو ليس مجرد زينة أو زركشة أو زخرفة، وإنّمآ يعكس ما بعد الرّؤية البصريّة، سواء أكان ذلك على مستوى الإبداع أم على مستوى التلقّي، فكانت صور الذّوآسيّ اللّونيّة، أكثر إثآرة وتكويناً للبعد النّفسيّ، والانفعآليّ، والعآطيّ، الّذي يمكن أن يكون ذا ارتباط وثيق بدلآلات اللون المخزونة في الذآكرة.

فآلذّوآسيّ يتناول الحسّ الجمآليّ للألوان؛ مشكّلاً منها قوآلب شعريّة؛ فاللون الأسود للعيون المكتحلة، والشّعور، والأحمر للحدود، ثمّ يأتي على ذكر اللون الأبيض والأصفر؛ ليجعل من حشد هؤلآلوان موازين جمآليّة اعتمدت على ذآكرة الشّعآر، وما تقع عليه عيناه في المجتمع، فاللون الأسود مثلاً، ذو قيمة جمآليّة ترتبط بالحسّية، ودلآلة تاريخيّة؛ لكونه من الألوان الأساسيّة، ودلآلة نفسيّة، تعبّر عن الكدّ، والهموم، والصدعويّات، والمساوي، الّتي تعترض حياة المرء.

ومن السمآت الأخرى، الّتي برزت في صورة السآقي النواسي، الرّوح القصصيّة الّتي يمكن القول إذّها سيطرت عليه في كثير من اللّوحآت، انطلاقاً من تعامله مع الصدور من منظور حركي، واستعآنته بالحوآر، الّذي بدأ مكمّلاً لأدوآته الفذّية، ومع ذلك، فآلذّوآسيّ كان قاصّداً، ولا أنّّه التزم بقوآع الفنّ القصصيّ، الّذي لم يعرفه عصره أساساً، ولكن، يبدو أنّ تجربته الخمريّة قد حفلت بالحركة والحيويّة، والأبطال الّذين رآقوه في مجونه ومغآمرآته، ممآ سآعده على إخراج المشآهد ورسم اللّوحآت ذات البعديّ الدآليّ يمكن أن تعدّ مقدّمآت وإرهاصآت للفنّ القصصيّ المتكآمل العنآصر.

الإهداء

إلى والدي طيب الله ثراه، وفاءً

إلى أسرتي التي شاركتني هموم هذه الرحلة الطويلة، تقديراً

إلى الذين حملوا أقدم رسالة في الحياة، معلّمتي، وأساتذتي في كلّ زمان
ومكان، إجلالاً

إلى صديقاتي الأثيرات، اعتزازاً

إلى طالباتي أمل المستقبل، اقتحاراً

إلى كلّ مَنْ حمل معي مشاق حروف هذه الدراسة، صابرين أو مكرهين

إلى من كان نداءً نحو البسمة والفوز والمجد

أهدي جهدنا المشترك

فرحةً لعلّها تمحو التعب

أحلام

الشُّكْر

الحمد لله الذي بشكره تدوم النعم وتزداد، 7 8 M = > ? @ A

LI H G F E D B فلك الشكر مربي، على هبة العلم، وبجاسة أصحابه،

وحضور مجالسه، ولك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، وبعد؛

فأتقدم بجزيل الشكر للدكتور حسام محمد عمر جلال التميمي؛ لإشرافه على هذا البحث،

الذي واكبه منذ اللحظة الأولى؛ فقد اقترح موضوعه، وأولاه رعاية واهتماماً حتى أثمر، وكان له دور

بناء في تشجيع الدارسة على العمل الدؤوب، وتقديم الإبرشادات والتوجيهات؛ مما كان له الأثر

الكبير في خروج هذا العمل على هذه الصورة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير لكل من ذلل عقبة أمام هذا البحث:

أساتذتي في قسم اللغة العربية في جامعة الخليل

وجامعة بيت لحم

وفقههم الله تعالى في بناء صرح الأمة

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل للقائمين على مكاتبات:

الجامعة الأردنية

جامعة اليرموك

جامعة بيت لحم

جامعة الخليل

بلدية الخليل

أعانهم الله تعالى على إغاثة طلاب العلم

أحلام عبد السلام التنشة

المحتويات

نم الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	لشكر
ج	المحتويات
و	مقدمة
1	وَل: هُوِيَّة السَّاقِي عِنْد الذَّوَّاسِي
2	دَّاقِي مِنْ حَيْثُ الْهُ وَبِيَّة الدَّيْنِيَّة
2	الذَّانِي
10	. اليهودي
14	. المجوسي
16	د. المسلم
20	نِيَا: السَّاقِي مِنْ حَيْثُ وَبِيَّة الْجِنْس
21	السَّاقِي
44	،. السَّاقِيَّة
70	السَّاقِي مِنْ حَيْثُ الْهُ وَبِيَّة الْوُظَيْفِيَّة
71	السَّاقِي الْمُحْتَرَف
76	السَّاقِي صَاحِبِ الْحَانَةِ (الْخَمَّار)
85	. السَّاقِي غَنِّي مَطْرَب)
91	اقِي الْمَشْهُي (مَسْتَوْدَعِ الشَّهْوَةِ)
95	السَّاقِي الصَّدِّيق
97	الفصل الثَّانِي: ، السَّاقِي عِنْد الذَّوَّاسِي
99	سَمَاتِ السَّاقِي الْحَسِّيَّة
100	. جَمَالِيَّاتِ الْجَسَدِ
100	1. الْوَجْه
107	2. الْجَبِينِ وَالْحَاجِبَانِ
108	3. الْعَيْنِ
113	4. الْفَمِ

نم الصّفحة	الموضوع
116	5. البطن والخصر والردف
120	6. الترائب والنحر
120	7. الأطراف
123	8. لقامة والقدّ الميّّاس
126	٤. جماليّات للّون
126	1. الساقى الأبيض
133	2. السّدّاقى الأصفر (الرومى)
138	3. الشعر الأسود
141	4. العينان الحوراوان
142	5. الخدّان الأحمران
143	6. الخال الأسود
144	7. البنان المخضّب
145	أ: سمات السّدّاقى المعنويّة
145	أ. الحياء والخجل
148	ب. سحر الغنج والدّلال
150	ج. رقيّة الطّباع
151	العفة والتّمذّع
154	أ: سمات السّدّاقى الحضاريّة
155	عُرّ الجميل المُصدّقُ عَطْرُ
160	١. الزّينة
166	ج. العطور
171	. الذّعومة واللّين
175	الطرّاب
179	و. الملابس
196	: سمات السّدّاقى الإيمائيّة (لغة جسد السّدّاقى)
197	تعريف لغة الجسد
200	يّة لغة الجسد في عمليّة التّواصل
201	جسد السّدّاقى النّواسي

نم الصّفحة	الموضوع
201	لتفاعليّ وخطوط التّماسّ الاجتماعيّ
206	استراتيجيّة جلوس الشّاربين وحركة السّدّ اقي
208	٣. الإشارات والحركات الجنسيّة
212	٤. الحركات والإشارات المرافقة
214	1. لغة العين
224	2. لغة الوجه
228	3. لغة اليد
231	4. لغة الجُل
234	٥. الثالث: أبعاد صورة السّدّ اقي عند النّوآسي
235	٥: البعد البشريّ
238	أ: البعد الجنسيّ
261	ثالثاً بعد الدّينيّ
268	إبعاب بعد اللّغويّ
273	خامساً الصّدّ وريّ الفذّيّ
280	سادساً بعد الاغترابيّ
285	سابعاً: البعد الضاريّ
295	الخاتمة
302	قائمة المصادر والمراجع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وبه نستعين

M وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ L

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، خالق النور والإصباح، المتفضل علينا بصفحة الرّوية والإبصار،
ذي الجلال والإكرام، وحده الله المستعاضى الله وسلّم على سيدنا محمد، خير المعلمين،
ومشكاة العالمين، والسراج المنير، والهادي إلى سواء السبيل نور السماوات والأرض، وعلى آله
وصحبه وأتباعه، وبعد؛

فإنّ الأدب العربيّ في العصر العباسيّ، يختزن بين دفتيه كثيراً من الموضوعات، التي لا
تزال على بلجى بحث، ودراسة، وتأمل، لا سيما تلك الموضوعات، التي بات علينا لزاماً، أن
ندرسها من منظور جديد في الأدب.

فالحقّ، أنّه لم ينعم عصر أدبيّ بما نعم به العصر العباسيّ، من الذّيع والانتشار، ولعلّ
ذلك يعود إلى امتداده الزمانيّ، وتفرّده الفدّيّ، وزانفاظيّ، الذي استوعب حضارات الأمم السّابقة
عليه، حيث نهل من معين الفكر الإنسانيّ؛ فترجمه، ونقله، وأضفى عليه من واقعه، ومن ثمّ،
نقّحه؛ فخرج ممتزجاً بالتراث العربيّ الأصيل، الضارب بجذوره في أعماق الحياة العربيّة، ومصقولاً
بالتراث الحضاريّ، المتصلّين المولفوث يونانيّ، وفارسيّ، وهنديّ ويهوديّ، ونصرانيّ.
ويُحسب للعصر العباسيّ الثّورة الحضاريّة الكبرى، التي عاشها أفراد المجتمع، وما أفرزته
من تطوّر على المستوى السّياسيّ، والاجتماعيّ، والثّقافيّ؛ ممّا كان له أكبر الأثر على الكلمة

الفدائية، شديها فتأثيرت تسجيل حركة العصر العباسي، وتشهد على فترات قوتها، وآيات
ضعفه.

وقد استوقفني النواصي؛ ليكون مادة بحثية، ومنطلقاً لقراءة فنية لصورة الساقية في خمريات،
ولم يأت هذا الانتخاب البحثي، من مجرد الهوى للنواصي، بل لأدته واحد من الشعراء، الذين كثر
اللغظ حولهم، وتباينت الآراء فيهم، فكان شدي ولا يزال، بحاجة إلى دراسات وأبحاث وتأمّل وتعمّق
في المعنى والتّحليل.

ومن هذا المنطلق، فقد جاء هذا البحث محاولة لبزرة أمل وتجربة جديدة، نحو مرحلة تفكير
جديد في الأدب العربي؛ إذ توقفت عند (صورة الساقية لخمريات النواصي)، محاولة الكشف عن
هويتها، ومعالمها، وملامحها، وأبعادها؛ لعليّ أجليّ شيئاً من أسرار العالم النواصي، ذلك العالم الذي
يغري ببحته، ويدفع لاستنطاقه؛ ففي الشعر أبجدية النفس والفكر، وتعبير عن تجارب إنسانية،
ومواقف تجاه الإنسان، بل هوجمة للمجتمع وتصوّراته، ودعوة متجددة للبحث عن الأفضل في
كلّ شيء؛ فالشعر ديوان العرب، وسجلّ مآثرهم ومفاخرهم، وخير مصوّر لحياتهم، بمختلف
مظاهرها واتجاهاتها.

ويأتي هذا البحث، إسهاماً في تلبية حاجة فكرية وجمالية وحضارية، تنشدها المكتبة الأدبية
اروالبشري؛ فقد حفلت المكتبة العربية، بكثير من الأبحاث والدراسات حول النواصي وشعره،
ولكن، هناك بعض زوايا وقضايا، تتصلّ بفنّه الشعري لا تزال بحاجة إلى مزيد من البحث والتّحليل،
ومن بين هذه القضايا، (صورة الساقية في خمريات النواصي)، التي لم تحظَ بدولة مستقلة، وردّ ما
يعود ذلك إلى أنّ كثيراً من النقاد والدارسين، الذين درسوا النواصي، كانوا يعنون بإبراز الجوانب
الجديدة في شدي؛ فدرسوا الخمريات انطلاقاً من كونها خير ممثّل لذلك، لكنهم، درسوها بصورة
عامّة، دون تخصيص دراسة مستقلة للساقية؛ إذ ليس نلك من القداماء، من أفرد لهذا الموضوع

كتاباً مستقلاً أو دراسة خاصة، فهذه الصدّورة، وإن وردت بشكل أو بآخر في ثنايا المصادر القديمة، إلا أنّها، لم تخضع لعملية التنظيم والتبويب.

وقصد رت الدراسة على السّاقى؛ لأنّ الكون الشعريّ عند النّوّاسيّ، كون متّسع لإبداع فنّان ذي ذائقة فريدة، كتب عنه الكاتبون، ولا يزالون، وأدخله في عالم التّراثّ هات مدخّلون، وشكّ في أمره من شكّ، وآمن بصدق شخصيّته من آمن، فهو شاعر عظيم، وشعره جانب من جوانب عظمته، وأخطر ما فيها نظرتّه الإنسانيّة في الحياة، لا سيّما في خمريّاته، التّيهنّيل السّاقى العنصر البشريّ الأهمّ فيها.

وفي محاولتي رسم صورة جليّة للسّاقى في خمريّات النّوّاسيّ، اعتمدت أكثر من منهج؛ لأنّ طبيعة البحث اقتضت ذلك؛ فقد وظّفت المنهج الاجتماعيّ بصورة رئيسة؛ لرصد تلك الظّاهرة الاجتماعيّة، التي تفتّحت في العصر العبّاسيّ، متّمة في مجالس اللّاهو والشّراب، من خلال دراسة خمريّات النّوّاسيّ، بوصفه أستاذ فنّ الخمريّة في الشّعريّ العربيّ، أمّا المنهج التّحليليّ، فلزّم في تدوّق النّصّ الشعريّ، واستقرّائه، واستنطاقه، ورصد ما فيه من صور جماليّة، ولوحات فنّيّة، كُفّادتُ للثّقافة المنهج، محاولة التّغلغل في نفسيّة النّوّاسيّ، من خلال خمريّاته، للوصول إلى الدّلالات النفسيّة لنصّه الشعريّ.

والدراسة العلميّة الجادّة تحتاج إلى مصادر تعينها، وروافد تستثير بها، وتدعم وجهة نظر الباحث؛ لذا كان شعر النّوّاسيّ مصدر الدراسة، فاعتمدت على ديوانه، بتحقيق الغزالي، كما اعتمدت على ألمان الحان، وحلبة الكميّ، والأغاني، وفي سبيل تنبّع النّصّ النّوّاسيّ واستقرّائه، أفدتُ من مجموعة من المصادر والمراجع النّقدية والنّفسية والأغويّة، وما تقدّمه من نظريّات أدبيّة، كان لها أثر في توجيه البحث إلى مخموريّات النّوّاسيّ، واستنطاق قيمها الجماليّة من أعماقها، ومن هذه المؤلّفات: العمدة، ومنهاج البلغاء، ونفسية أبي نواس، وأبو نواس بين العبث والاعتراب

والتّمرّد، ودليل الأمراض الذّفسية والبدنية، ولسان العرب، ومعجم الألوان في اللّغة والأدب والعلم، وفضلاً عن ذلك، فقد استرشدت مجموعة من المقالات في بعض الكتب والدّوريات، تناولت شيئاً من صورة السّاقّي، من أهمّها: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، وظاهرة الألوان في خمريات أبي نواس.

وفي محاولتي رصد صورة السّاقّي الذّواسي، قدّمت البحث إلى ثلاثة فصول، أفردت كلّ لفظة، من شأنه تحديد معالمها، وقد اعتمدت استنطاق النّصّ الذّواسي؛ لتجليتها ورسم ملامحها، ورصد أبعادها.

ففي الفصل الأوّل تناولت هويّة السّاقّي عند الذّواسي، ورصدت ماهيّةته، فبدأت بالهويّة الدينيّة، وما تحمله من تفرّعات، فتعرّضت للسّاقّي الذّصراني، ولليودي، وللمجّي، والمسلم، ثمّ عرّجت على هويّة فطحت عن السّاقّي والسّاقية، كذلك توقّفت عند الهويّة الوظيفيّة للسّاقّي، من محترف، وصاحب حانة (خمّار)، ومُغنّ (مطرب)، ومشهي (مستودع الشّهوة)، وصديق.

أمّا الفصل الثّاني، فدرست فيه سمات السّاقليّ ولهنيّ، فتحدّثت عن سماته الحسيّة، الّتي كان لها الذّصيب الأكبر من موضوعات الفصل؛ لأنّ الحسيّة السّمة الأوضح في عالم الخمر والسّاقّة؛ فتطرّقت إلى أهمّ الخصائص الحسيّة الّتي تميّز السّاقّي وتمنحه إغراءً وجاذبيّةً، ولإيضاحها حاولت تقسيمها في مجموعتين الميجّلت الجسد، وجماليّات اللّون، ومن ثمّ، انتقلت إلى صفات السّاقّي المعنويّة، من حياءٍ وخجل، وسحر غنج ودلال، ورقّة طباع، وعفّة وتمنّع، واستوقفتني سمات السّاقّي الحضاريّة؛ فعرّجت على ما اتّسم به من شعور جميل مصفّف ومعطر، وزينة، وعتور، ونعومة ولين، وطرب، وميل، كما تناولت سمات السّاقّي الإيمائيّة بشيء من التفصيل، لاسيّما أنّ لغة الجسد مكوّن أساسيّ من مكوّنات شخصيّةته وحرفته، فضلاً عن كونها ذات حظّ

ضئيل في الكلام البحثي ، ولمّا كان الأمر كذلك، فقد تحدّثت عن لغة الجسد، وتعريفها، وأهمّيتها في عمليّة التّواصل فيها في النّصّ الذّواسيّ ؛ فتحدّثت عن المدى التفاعلي وخطوط التماس الاجتماعي، واستراتيجية جلوس الشاربين وحركة الساقين والإشارات والحركات الجنسية والحركات والإشارات الموافقة ثمّ، تحدّثت عن لغة الجسد التي يتقنها السّاقين؛ فأضحت سمات إيمائيّة تميّزه عن الآخرين، إذ يتقن لغة العيون، ولغة الوجه، ولغة اليد، ولغة الرّجل.

وتناولت في الفصل الثّالث أبعاد صورة السّاقين عند الذّواسيّ ، وظهورها من خلال اللّوحات الشّعريّة التي رسمها الذّواسيّ ، ولوّنها بريشة الفنّان المبدع؛ فجاءت لفتجيبعد بشريّ ، وجنسيّ ، ودينيّ ولغويّ ، وصوريّ ، وابتغراً ، وحضاريّ .

وقد حاولت في كلّ فصل التّوقّف عند كلّ جزئيّة، محاولة توضيحها قدر الإمكان، من خلال التّعريف بها، وطرح الأمثلة المنتخبة عليها من النّصّ الذّواسيّ ، وتدوّقها، وتحليلها من وجهة نفسيّة؛ من أجل الكشف عن الدّلالات النفسيّة الملمحة لها.

وأشفعت البحث بخاتمة، ضمّتها مجموعة من النّاتج المتواضعة، حاولت فيها تقديم هويّة السّاقين الذّواسيّ ، وإيجاز سماته، وأبعاد صورته، ومن ثمّ ، وضعت قائمة بالمصادر والمراجع، التي أدت منها، ووظفتها في البحث والرّاسة.

وإنّ كان من صعوبات في سبيل إتمام هذا البحث، ففي مقدّمها افتقار المكتبات في وطننا فلسطين للدراسات النّقدية، والعلمية، والدّوريات العربيّة والعالمية، التي من شأنها أن تُتير دروب الباحثين، وتجعلهم يواكبون مسيرة البحث العلميّ ، وما وصل إليه عربيّاً وعالميّاً، وتعفيهم من جهود مضيّة في السّفر، وشراء الكتب، وتنقيب فاشل عنها.

ويظنّ هذا البحث دريلعتريتها القصور، وتتخلّلها الهنات، وتحتاج إلى مَن يقوّمها، ويسدّد ثغراتها، ويصدّح هفواتها؛ فيؤتي هذا البحث ثماراً طيبة، أو على الأقلّ ، يطرح مؤشّرات على

الطريق، بما يفتح المجال لتعميق الاستمرار فيه، إن شاء الله؛ فالعمل الإنساني يظل يشكو من نقص، ولن يبلغ المثال، وحسب المرء أن يحاول؛ فعذراً إن قصدت في جانب، أو أخطأت في موضع.

والله وليّ التوفيق والسداد

أحلام عبد السلام الذنشة

الخليل

2012 – 2013م.

الفصل الأول

هُويَّةُ السَّاقِي عند الفُأسيِّ

يمثل الساقى أحد العناصر البشرية التي تعتمد عليها مجالس الشراب للقدواسى ومن جاء قبله من شعراء الخمر، بل يأتي الساقى في الدرجة الأولى من الاهتمام؛ لكثرة ما دار حوله من كلام وأوصاف على ألسنة الشعراء؛ فهو أكثر من في المجلس حركة ونشاطاً حيث لا يتوقف عن العمل، فضلاً عن ذلك فإن متعة الشاربين وسعادتهم متوقفتان على مدى ذكائه.

ويمكن تصنيفه ويُقال الساقى في خمريات الساقى اعتماداً على ديانته، وجنسه، ووظيفته، ولونه؛ فقد أطلق الساقى لنفسه العنان في وصف الساقى مشيراً إلى ما يميزه ويسمه من أوصاف وسمات.

أولاً: الساقى من حيث الهوية الدينية

أ. النصراني:

كان أصحاب الحانات يختارون الساقى قاعة من أجمل الغلمان وأرقهم، كما أنهم كانوا يلبسونهم ألبسة خاصة، وكان أكثرهم من الذصارى، يلقون الساقى:

بم خضب راف، راص (1)
به، ونجم الصبح باد
ج الدل، ذي وجه صبيح
بادياً (2) على دين المسيح (3)
ويقول:

قيكها من بني العباد رشاً
رب عيده إلى الأحد (4)

فلا عجب، والحال هذه، أن يلقن الساقى وغيره من الشعراء بأولئك الساقى قاعة الذصارى؛

فيميلوا إليهم ويتغزلوا فيهم شديدين بجمالهم، ولا مانع من أن يترددوا إليهم إذا ما سنحت الفرصة

¹ رخص: طري ناعم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر خ ص).

² عبادياً: العباد: قبائل شتى اجتمعوا على النصرانية في الحيرة، والنسبة إليها عبادي، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع ب د).

³ الديوان، 164

⁴ نفسه، 52

بعد أن يتتعلم السُّدْر ويأخذ منه كلاً مأخذاً، فيرتكبوا الفاحشة ويقضوا للدهوة، لا سيما أرنالس قاة كانوا يتزينون بأحسن ما عندهم، ويتعطرون بأرقى ما لديهم من أنواع الطيب، ليظهروا في أجمل حلّة وأحسن مظهر حتى إن الرواد، كانوا يتنافسون عليهم، يقولوا: ^١

بِامْنٍ كَفِّ أَغْيَدٍ شَادِنٍ ،	سَنِ التَّنْعَمِ قَسُوءِ العَاشِقِ
بِ الصُّدُغَيْنِ ، فِي لِحْظَاتِهِ	لَهَا مَقْرُونَةٌ لِبَائِقِ (1)
تُخْرَسَنُ يَنْ النَّصَادِي دِينُهُ	ذِي قَطَنِ (2) مِ يَتَّصِلُ بِنَائِقِ (3)
قِ ، بِدِيَعِ الدُّسَنِ ، لَوَائِدُ	ذَتَ دِينِكَ تَلَامِ حَالِقِ (4)
لَوْلَا أَدْنِي مَوْفٍ	أُحَى بِإِمَامِ جَوْرِ نَاسِقِ
بِهِ فِي دِينِهِ ، وَ	بِبِصَّةٍ فِيهِ دُخُولَ لَوَامِقِ (5)
ي لِأَعْلَمُ أَنْ رِي لَمْ يَكُنْ	عَدَّهُ إِلَّا بِبِدِينِ صَادِقِ (6)

فها الفرواسي يرسم بريشته لوحة للساقى النصراني، الذي ملك عليه حواسه ببديع حسنه وجمال مرآه؛ فقد جمع أشتات الجمال الجسدي والحضاري والمعنوي، فما كان للفرواسي إلا أن بثه حرارة وجده وشرف مجونه، وأعلن استعداداه للخروج عن عقله ودينه؛ ليظفر بذالظلس باقي النصراني.

وقد أوالنعواسي زبّاراً المفروض على النصراني شدة إلى أوساطهم، فلم يكن غريباً أن ترد ذكره في شلغرواسي؛ لأن شيئاً لم يكن يروقه ويعجبه منظره في الزوّ مثل ما يبدو من دقة خصره، وقطّاع زار بين خصره وردفه، يقولوا: ^٢

بِ مَزْنَرٍ أَعْلَاهُ غُمْنٌ ، مَفْلُ خَصْرِهِ رِ ثَقِيلٌ (7)

¹ بوائق مفردتها بائقة: داهية، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب أ ق).
² قزطوق: لباس فارسي شاع في العصر العباسي يكون ملتصقاً بالجسم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ر ط ق).
³ بنائق مفردتها بنيقة: وهي المعروفة بالياقة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ن ق).
⁴ الحالق: الجبل المرتفع، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح ل ق).
⁵ الوامق: المحب، ابن منظور، لسان العرب، مادة (و م ق).
⁶ الديوان، 220
⁷ نفسه، 135

وقلت واسي^١ أمام هذالس اقيمتفصاً متأماً للاً، ليرصدكل ما تقع عليهواسه من ألوان الفتنة والجمال، وهو إذ يرسم لوحته أفادتر يشته من ألوان الصور القديمة ومزجتها بألوان جديدة استمدتها من واقعه وحضارة مجتمعه، فمقياس الجمال في الطول، والأرداف، والخصر معروف لدى الشعراء غير أن آثار الحضارةعباسية، قد جعلتلس اقي يظهر في أبهى صورة وأجمل حدة؛ فتلغى نبار^٢ الذي زاده جمالاً، وأبرز مفاتنه التي التقطتها عدللتواسي المصور الذي ما نفاك^٣ يرسم صورللس اقويلو^٤ نها ويضفي عليها من نفسه.

وقد يخالطلبواسي^٥ الس اقي النصراني بلطفة^٦ ار^٧ التي باتي^٨ عرف بها، ويستحلفه بما يقدرسه من حانة ومعبد ألا يسقيه سوى الخمر التي يحبها:

رمة الحانة الف ^(١)	ما عاقد ار ^(٢) في الخصر
لا الي أضمرت في صدي	تسقتي إن كنت بي عالماً
إد ^(٢) بما شـ عن الذ ^(١)	، التي تعرف وادي بها

واللافت للانتباه في هذه الأوحة، هو تعاقب الرموز الدينية والخمرية،الفد اقي نصراني قد الزققد ار^٩ في خصره، والفهر عيد لليهود أو معبدهم، والحانة ملنقى لمحبي الخمر وعشاقها، وربما كان تزامم هذه الرموز (الدينية والخمرية) في بيت واحد معادلاً موضوعياً لما يشعرالبواسي^{١٠} من قداسة للخمر وإن كانت قداسة فنية أكثر منها فكرية؛ فقد حاولواسي^{١١} من خلال حشد الرموز الدينية والخمرية إيجاد كون مقدس لخمرته التي يرتضيها ويرفض غيرها، بل يستحلفلس اقي بأقدس ما لديه للانصياح لرغباته وميوله، وهكذا يكلنواسي^{١٢} قد جمع بين الإسلام والنصرانية واليهودية والخمر؛ فالإسلام يتمثل في شخصه، والنصرانية يمثلهاالواقد ار^{١٣}، واليهودية تتمثل في

^١ الفهر: عيد لليهود أو معبدهم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف هـ).
^٢ أبو نواس، الديوان، 82.

الفهر، والخمر في الحانة، وكألذّ واسب مشدود بقداسة الخمر إلى درجة أنه يجعلها مظلة للأديان كلّها.

وكان من شأن إقبال الناس، وملاهمّ واسب، على خمر الأديرة أن اتخذت الأخيرة حانات لها لبيع الخمر، والحفاظ على بيوت العبادة وصون حرمتها، وكانت هذه الحانات في معظم الأحيان تعقد إدارتها للقساوسة أو الرهبان، وكثيراً ما كان يعاونهم على الخدمة وتقديم الشراب بعض الفتيان من الرهبان، وهم في أمساح الرهبانية وعليها سود المدارع من صوف خشن⁽¹⁾، وقد وصفهم الذّ واسب في زيارته لدير حنة⁽²⁾ بظاهر الكوفة:

بهمّ، وعتيق الرّاح تحفّـ
بلّوع الطاسات رّاح
قيكها مـ الخصرين، ذوّاب،
و مدارع صوف فوق أمساح⁽³⁾ (4)

تبرؤ وبيّ لاسّ اقي في اللوحلة واسبية بصورة جلية، فهو ساق جميل يتمتع بالحسن والجادبية، فضلاً عن مسحة القداسة التي تلقه؛ فهو راهب يرتدي ثياب الرهبنة السوداء، التي سعى الذّ واسب إلى استثمار جمالياتها، وتوظيفها باعتبار اللون طاقة فنية تنتشر على الصفحة الشعرية لتعكس رؤية الشاعر وموقفه من العالم الذي يتحدث عنه.

وتكمن جمالية اللون في ارتباطه بالصورة البصرية، التي تتكلّ جوهر ارتباط اللون بالمبدع والمتلقي على حد سواء، فالمبدع يلتقط اللون ويضعه ضمن سياق شعري، وأما المتلقي فتلتقط عينه

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 59
² دير حنة: دير قديم يقع في ظاهر الكوفة، بناه المنر لقوم من تنوخ، يقال لهم (بنو ساطع). ينظر: الحموي، ياقوت، معجم البلدان، 526/2.
³ أمساح: مفرد لها: مسح: ثياب سود يلبسها الرهبان، ابن منظور لسان العرب، مادة (م س ح).
⁴ الديوان، 121

اللون ويحاول أن يجد له تفسيراً، "إذ إنَّ اللون يعلي من عملية الرؤية، ويمنحها حدة وحيوية وعمقاً"⁽¹⁾.

ويبدو أن طبيعة الموقف والرؤية والشعور والإحساس هي التي دفعت واسيَّ إلى الاعتماد على اللون في تشكيل تلك الصورة اللونية التي ظهر من خلالها السَّاقِي الرَّاهِب الذي يرتدي السواد، ولم يكن اختيار السواد عبثياً؛ إذ يدل على المعرفة؛ فعندما قتل قابيل هابيل أرسل الله غرابين؛ يُعَلِّم الإنسان كيف يوارى جريمته، قال تعالى: **فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوَاءَ أَخِيهِ قَالَ يُورِيهِ أَنْ أَعْبَرْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوْرِي سَوَاءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ** ⁽²⁾.

والغراب معروف بسواده؛ فارتبط السواد بإخفاء الجريمة، فضلاً عن ارتباطه بالشؤم عند بعض الحضارات، ولكن في دلالاته على المعرفة يكون قد حلَّ محلَّ النور.

وقد ارتبط الأسود بالكعبة الشريفة، من خلال الحجر الأسود، الذي أصبح بهذا اللون وكأنه يمتص ذنوب القاصدين أو يستوعب مطالبهم، ولعلَّ بين هذه الدلالة وعبارة المسعودي تقارباً إذ يقول: "إذا وقع البصر على اللون الأسود اجتمع نوره ولم ينبسط في إدراكه انبساطه في الحمرة"⁽³⁾. والأسود لا لون له، أو هو امتصاص ألوان الطيف كلها، أو هو غيبة الألوان جميعها، فالألوان القائمة، وعلى رأسها الأسود تمتصَّ الضوء والحرارة، والضوء ما هو إلا ألوان⁽⁴⁾.

وهذا السَّاقِي الرَّاهِب عالم ديني ونفسي، فهو يمارس الطقوس الدينية في دير حذَّبة بعد أن نزلت عن الدنيا وتنسَّك، كما أنه عالم بنفوس رواد الديالذِّكاسيَّ وغيره، يقدم لهم ما يشتهون من الخمر المعتقة في جو أقرب ما يكون من الطقوس الدينية؛ فهو رجل دين يلبس الأمساح السوداء

¹ أدمان، أورين، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، 93

² المائدة، 31.

³ مروج الذهب ومعادن الجوهر، 288/2

⁴ ينظر: حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم لإعجاز الضوئي - الآتوني، 45.

التي تمتص هموم الشارين وأحزانهم وذنوبهم وتستوعبها، وهو قبلتهم في المعرفة والإخفاء وامتصاص الهموم.

وقد يظن الدّواسيّ معالم صورلّسّ آقي النصراني أكثر بذكر الطائفة الدينية التي ينتمي إليها، كأن يكون قبطياً، بل ابن أكابر قبط مصر الذي يقول فيه:

خَلَقَ، مَ وَفُورُ خَطُوطِ
رَهُ مِنْ أَكَابِرِ قَمَرِ
لَطُ الْخَصْرِ كَالْفِ الرَّيِّيطِ (1)
سَامِي عَنْ مُمُوبَةِ النَّبِيِّيطِ
رَاحَ مِنْ كَرُومِ قُرْسِيطِ (3) (4)

يجمع لّسّ آقي في هذه اللوحة بين جمال الجسد وشرف النسب؛ فهو آية في الحسن والخلق، إذ يتمتع بجماليات الجسد التي تستأثر بالرائي؛ فلا علاقة بللّينّ وآسيّ لّسّ آقي أقوى من الجمال الذي يتمتع به، ولا عجب في ذلك، فإن الرابطة الوحيدة التي يربط بين الاثنين هو الجسد، الذي يتوجّه له الوصال، وليس أليّ على اهتلاللّمّ وآسيّ بالجمال وتصيده أينما وجد من تقديمه صفة السّ آقي على دينه، فهو ساقٍ قبطي، بل إن والده من أكابر القبط، التقى البهّ وآسيّ في زيارته صعيد مصر.

أمّ الفتاة النصرانية فلم تكن بمنأى عن الحانات والخمر والسقاية؛ وقد ورد ذكرها في شعر الدّ وآسيّ، غير أن نصيبها في ذلك كان أقل من نصيب لّسّ آقي النصراني؛ فالشاعر يكتفي بمجرد الإشارة لهذللّسّ آقية كما في قوله:

¹ الربيط: المربوط، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ب ط)
² وهنا: ليلاً، ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ه ن).
³ شبيوط: أو أسبوط، مدينة جبلية كبيرة تقع غربيّ النيل، في صعيد مصر، ينظر: السّمعاني، الأنساب، 1/ 262.
⁴ الديوان، 356

إذا نقلت كاساتها خرد⁽¹⁾ ن بين ذي قرطقي، أو ذات زنا⁽²⁾

ويبدو أليّ وّاسي^٣ كان مأخوذاً بسّاقية، التي تحافظ على نفسها، على الرغم من عملها في الحانات بين الخمر والسكارى ولعله بذلك يترجم شعوراً نفسياً عميقاً حيال المرأة، فهو يشمئز من المرأة الخائنة التي ثلثت جسدها وتجعله مورداً موطوءاً يدنسه جميع الطارقين، والحق أن الحياة التي عاشها وّاسي^٣، فتحت عينيه على حياة القيان والجواري العابثة المتهتكة مما ضاعف من اقتناعه العميق بقلب المرأة وخيانتها، فضلاً عما يحمله في ذاكرته من خيانة أمه التي حملته ورعته، ثم قذفت به إلى خضم الحياة القاسية، وأحلت رجلاً آخر غريباً محله، فأصبحت كل امرأة في نظره خائنة.

وهكذا يهلتّم وّاسي^٣ في المقام الأول، أن تكون السّاقية خارج دائرة المرأة الخائنة، تقدم الخمر وتقوم على خدمة الشاربين، فارسية كانت أو نصرانية، فلا فرق عنده.

ولم تختص بحانات الأديرة أديرة الرهبان وحدها، فثمة أديرة للراهبات تعرف بـ (دير العذارى)⁽³⁾ وهو علم على أكثر من دير، وفي هذه الأديرة نساء قد ترهبُن وأقمُن فيها للعبادة، ومنها (دير العذارى) بين سامراء وبغداد، وهو في موضع حسن على دجلة وحولحانات للخمّارين وبساتين ومنتزهات، وكان معروفاً بما فيه من رواهب حسان الوجوه والقود والألحاظ والألفاظ، وفيه يقطن وّاسي^٣ في مطلع واحدة من قصائده الماجنة:

¹ خرد: مفردها: خريذة وخرود: بكر لم تمسّ، ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ر د).

² الديوان، 150

³ صدقي، عيد الرحمن، ألحان الحان، 62

بمطار تغور الديارا ر عنها إلى دير العذاري⁽¹⁾

وقد يظنّ دواسي ه وديّلس آقية النصرانية فيؤكد أنها قبطية، يقول:

من دَظيَّة م زَنِّرة
بل للقوم من م جانتها:
هها للصَّبوح م فتاحا
الله تحبسن الأقداح⁽²⁾

يجلنّعواسي في هذه اللوحة الشعرية بين أكثر من حاسة تتقدمها لحة البصر؛ إذ ينظر إلى الساقية التي جاءت تحمل الشراب للقوم فيتلذذ بمراها الجميل سيما أنها تضع زناراً يبرز ملامح جماليات جسدها، وتزيد للذوقواسي حين يتناول الخمر من كف هذلس آقية؛ فيتخذ قراراً بمواصلة الشرب حتى الصباح، ويكاد المتلقي يسمع صوتلس آقية الماجنة، وهي تستحلف القوم بعدم حبس الأقداح.

ويرى أدونيس في هذه اللوحة الفنية، بياناً لقضايا أربع متلازمة: محسوس جديد - أي نمط معين - من الأشياء، وحديث جديد - أي نمط معين - من الوقائع، وتجربة جديدة - أي نمط معين - من الحياة، ولغة شعرية جديدة - أي نمط معين - من التعبير⁽³⁾؛ فظلهنّ دواسي مجدداً في دعوته إلى نمط حياتي متحضر، يواكبه نمط تعبيرّي جديد متناسب معه.

¹ أبو نواس، التصوص المحرّمة، 148. لم يثبت الغزالي هذه القصيدة في الديوان؛ لخلاعتها.

² الديوان، 684

³ ينظر: الثابت والمتحول، 109/2

ب. اليهودي :

يبدو من الشعر الخمري لثدواسي أن تجارة الخمر قد اضيق بها اليهود والنصارى
وإلى جانبهم العجم هو أمر تجلى للدارسة من خلال الاستقراء الدقيق لخمرياللتواسي .

اليهود كانوا يعنون عناية فائقة بخمورهم؛ فهي خمر معتقة ترضي ذوق الشاربين ورواد
الحانات، ينحصلون عليها من التاجر اليهودي ، الذي لم يترك وسيلة من وسائل الترفية لرواد
حانته إلا ووفرها لهم، من القيان، والسقاة، وآلات الطرب، والورود والرياحين، يزين بها حانته جذبا
للرواد، يقللواسي :

لشرب في ظلمة خار	ندي من ذات ياجاري
اسيما عند هوديية	وراء، مثل سر الساري
يك من كف لهاربة	أنها فلقمة مـار (1)
سي إذا السكـر تمشي بها	ار لاصـ وة جبار (2)

يرلنمواسي لوحة لساقميتالخمارة اليهودية؛ فهي بيضاء حوراء جميلة الصورة كالقمر في
بهائها، تجنب من يراها، لا سيما بعد انتشائها كرها.

ولا تخرج هذه الصورة عن مثيلاتها في وصفلساق، ولا تختلف عنها في الملامح
والتقاسيم التي طالما تغنى بهاواسي ، بل يبدو أنه لم يكن يلتفت كثيرا لليهود من السقاة قياسا مع
غيرهم من النصارى فقد عرف عنه كثرة ترده على الأديرة والمهرجانات النصرانية، ووقوفه على
شعائر القوم ومناسكهم، وإمامه بأساطيرهم ومعتقداتهم، وإحاطته بأسماء قديسيهم ومعابدهم ومواسم

¹ جمار: النخلة شحمها، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م ر).
² الديوان، 54

أعيادهم، واستظهار مصطلحاتهم ورموزكلاً مهم وصيغ أقسامهم؛ مما جعل المعجم النصراني،

يَدَسَّرَب إلى شلفرواسي ويتغلغل فيه، كما في قوله:

عِ البسَنُ ورِد، وتُفَّاح
دَلْ إلى نَدَّتْ شُخوصهم
نَدَّأى بسمعِن صوت تَكَرَّه -
رَاسَة للإنجيلِ من كُتُبِ
دَلْ - ديت - ذات الأكيِّ راح (1)
من العبادة، إلا نَدَّ - (2) شباح
تَ تسمع فيه صوت فَاح (3)
رَ رَيح بِإِبلاجٍ وإفصاح (4)

ولا يكاد المتلقي يجد أصداءً لليهودية في شلفرواسي، ولعلَّ السبب في ذلك ما عرَّفَ

للحقنَّ واسيَّ من ضيق باليهود وتبرَّ م بهم؛ لما يتسمون به من سوء الطباع والحقْد على العرب،

والبغض لهم، والنفاق في معاملتهم، وتريص الفرص للغدر بهم، يظلمُّ واسيَّ :

انِ صدقِ قد ص - مَ يَّهم
مَ احكى نارٍ ليس مسلماً
"على دين المسيح بن مرِّيم؟"
كن يهيُّ يحبُّك ظاهراً
سِ بيتِ خارٍ نزلنا به ظهراً
أبه خيراً، فظنَّ بنا شراً
نِ مزوراً، وقال لنا كُفراً (5)
رُ في المكنونِ منه لك الخترا (6) (7)

تنتشر في هذا المشهد التصويري صفات تسمُّ بلهَّأواسيَّ صاحب الخمِّارة يلهوديَّ ،

ويصبُّها في قالب قصصي، يصور فيه كيف ذهب مع جماعة من صحبه إلى حانوت أحد

الخمِّارين، فأروه وقدالنجزَّ مارٍ على ضره؛ فأدركوا أنَّه ليس مسلماً، فسألوه إذا كان مسيحياً، فلم

يجبهم؛ فعرفوا أنه يهودي يظهر المودة والحب، ويضمُر العداوة والخبث والكره.

¹ الأكيِّ راح: مفردھا: الكرح: بيت صغير يسكنه الرهبان، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك ر ح).

² النضو: الهزيل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ض و).

³ صُوت: أذان، وصوت فلاح: صوت المؤذن ينادي (حي على الفلاح)، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص و ت) و (ف ل ح).

⁴ الديوان، 121

⁵ كفرا: رواية الصولي والنسخة الألمانية ورواية حمزة (وقال لنا هجرا).

⁶ الخترا: رواية حمزة الغدرا، الختر: الغدر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ت ر).

⁷ الديوان، 61.

ويستعين النواسي بالحوار الداخلي في البيت الأخير من لوحته الفنية؛ ليؤكد للمتلقي الهُوَّةَ الدينية للساقي، فهو ليس مسلماً، ولا نصرانياً، وما دام الأمر كذلك، فهو يهودي خبيث غادر؛ وهذا ما دفع النواسي وصحبه إلى الذهاب إلى حانته ظهراً، وليس بعد منتصف الليل كما اعتادوا في تردهم على الحانات الأخرى.

ويترجم هنا التصوير الدقيق وما تبعه من حوار الرغبة الذّفسية، للفوّاسي وصحبه في أن يكون صاحب الخمارة نصرانياً؛ فقد لجأ النواسي إلى الحيلة الفنية، فهو يعلم أنه يهودي، كيف لا وهو من قاد عصاة السوء إلى حانته؟! ولكنه أراد من خلال حيلته الفنية الكشف عن حقيقة اليهود.

وربما كانت فكرة القصيلة وأسيدة - على هذا النحو - ترجمة نفسية بزراينة الواسي لما يحدث في المجتمع العباسي وعرويته كلّ أصالتها، وتزداد تلك الزاوية وضوحاً مع حرط الواسي على إيهام المتلقي أنه بصدد تقرير واقع لا علاقة له به، وكأنه يريد أن يقنع القارئ والسامع بأن ما يرويه في قصيدته لم يكن سوى تقرير عما سمعه من الخمار اليهودي وشاهده في حانته؛ الذّفّاسي يطلب الصدق في التعبير، بل وينتسب إليه هو وصحبه إذ قال: "وفتيان صدق".

ويعلّق الواسي إلى الحوار الخارجي؛ ليستمر في تسجيل المشهد التصويري، الذي يظهر فيه مع جماعة من صحبه وقد توجهوا بالسؤال لصاحب الخمار اليهودي عن اسمه، فيجيبهم: إنه يدعى (سموأل)، ويكنى أبا عمرو، وأنه لا يتشرف بهذه الكنية العربية، ولا يشرفه الانتماء إلى أهلها أو الولاء لهم، ويعلل اتخاذ تلك الكنية لخفتها، يقللّ الواسي :

: "ما الاسم؟" قال: "سَمَ وَ أَلٌ"
 ما شَرَفْتِ، كَذِيَّةٌ عَرِيَّةٌ
 ما خَفَّتْ، وَقَلَّتْ دُرُوفُهَا
 يَ أَذْنِي أَذْنِي بَعْمَرُو وَلَا عَمْرَا⁽¹⁾
 أَذْسَبْتَنِي لَا سَنَاءٌ وَلَا فَخْرَا⁽²⁾
 تَ كَأْخَرَى إِذْ مَا خَلَّتْ وَقَرَا⁽³⁾ (4)

وهكذا، فقد زوالنحواسي بين روح السخرية والتهكم من فكرة العروبة، وبين روح السخط والتمرد على القيم الدينية والعبادات والاستهتار بها، الأمر الذي يتردد في تضاعيف المشهد التصويري حين يعرطنقواسي لموقفه من الديانات كلها، فهو ينفي عن صاحب الخمار كونه مسلماً، ثم يتعرض لذكر المسيحية واليهودية؛ مما أدى إلى إثارة عصبية الخمار اليهودي، الذي أخذ ينظر إلىقواسي وصحبه شزراً وأعرض عنهم، ثم عاد بعد أن سكنت نعرته الدينية يتلطف في لباقة التاجر مع يقظة المحاذر، يقطنقواسي :

الهُ عَجِباً بظرف لسانه :
 برَ كالمزورٍ مَطَه
 وقال: "أري لو أحطتُم بأمرنا⁽⁵⁾
 تَ أَبَا عَمْرٍو فَجَوْنَا الخَمْرَا"
 لَنَا شَطْرًا، وَأَوْجُهُنَا شَطْرًا
 سَاكُنْ سَدُوسَعُكُمْ عَذْرَا⁽⁶⁾

ويستطيع المتلقي أن يلمح في المشهد التصويري، الذي سلجلقواسي في خمارة اليهودي الوحدة الموضوعية، حيث راحكله يعالج موقفاً واحداً، وقد سيطرت على الشاعر تلك الروح القصصية التي اتسم بها فنه وزادت من ترابط الأبيات وتماسكها، وقد ساعده استخدام الصيغ الحوارية - التي جاءت موزعة بين الأبيات - على تحقيق هذا الترابط.

كما يلحظ المتلقي اعتللقواسي على قدراته التصويرية، التي قامت على عنصر الحركة في الصور الجزئية كلها، التي ألح على عرضها مع ذلك الحوار الذي أداره بين أبطال قصته، وهم

¹ ولا عمرا: لا ولد لي بهذا الاسم، إشارة منه إلى أنه لم يزل صبياً.

² رواية حمزة: لا ثناء ولا فخرا.

³ وقرا: حملاً ثقيلًا، ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقر).

⁴ الديوان، 61

⁵ لو أحطتم بأمرنا: رواية حمزة: لو نزلتم بغيرنا.

⁶ الديوان، 61

كثيرون، يتزعمونهم واسي نفسه، ويساعده في مهمته فتیان صدق الذين يتحاورون مع الطرف الآخر الذي يمثله صاحب الخمار اليهودي.

ومهما يكن في أمر هذا المشهد التصويري، فإن عصبية الخمار اليهودي سمة جعلت الذّواسي ينفّر منه ويزور عنه، بل ويأنف دخول حانته وحانات أقرانه من الخمارين اليهود ما أمكنه ذلك، الأمر الذي انعكس على صفحة شلّوئواسي؛ فغابت أو كادت تغيب عنه الرموز الدينية عند اليهود، مثلما غابت أو تكاد تغيب صور لئس آقي اليهودي؛ إذ لم ترد إلا من خلال حديث أئلسي عن خمارات اليهود.

ج. المجوسي:

كلّلقّواسي يتردّد على حانات الفرس، وهو في وصفه للخمار المجوسي - الذي يقوم بمهمّة لئس آقي أحياناً - إنما يكشف عن وجوه عطفه ومواطن ميله ومواقع هواه ناحية الفرس، كيف لا، والدماء الفارسية تجري في عروقه؟ يقللّواسي:

يَحَ لَهَا مَجُوسِي رَقِيقٌ ،
فَيَلِّهَا بِرَفِقٍ مِمِّ بِل (1)
زَهَا وَقَدْ بَطَرْتُ ، وَصَارَتْ
يُ الْجِيبِ مِنْ غَشٍّ وَذَامِ
سَالٍ إِلَيْهِ عِيَّ سَوْقِ الظَّلَامِ
مَنْ مَ مَاطِلَةَ الْجِمَامِ (2) (3)

يصلوئواسي الدهقان الفارسي الرقيق، فهو خمّار معروف بنقاء خلقه وسلوكه ومعاملاته؛ فكان ذلك كله حافزاً للنواسي ونظرائه من الشاربيين يدفعهم إلى ارتياد حانته ومثيلاتها من حانات الفرس، ولعل هذا الارتياح النفسي ناجم عن رابطة الدم التي تربط الشاعر بالفرس؛ فالخمر تركز

¹ بزّال: أداة يتقب بها الدّنّ ونحوه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ز ل)
² الجمّام: الجمع الغفير، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م م).
³ الديوان، 693

حالة نفسية تقترن بها، ولا يمكن لها أن تكون بمنأى عنها، إنَّ هناك ارتباطاً وثيقاً بلينّواسيّ
والفرس وإن أعلن غير ذلك، فمجونه وخلاعته وخمره كلّها تكرر رموز الحضارة والمدنية وسهولة
العيش ورقة أساليب الحياة التي تسربت إلى المجتمع العباسي، من الأمم الأخرى وفي مقدمتها
الأمة الفارسية.

ويبلغ هذا الإعجاب بحانة الخمار المجوسي ذروته بظهور السّاقية جارية جميلة، يغشّ بها
الدلال وفيكلاً منها لثغة مستساعة، ومما يزيد جمالاً وجاذبيةً أنّها تجمع بين الأنوثة والذكورة،
فهي مخنثة بين بيّن؛ تشبه الإناث من ناحية الجمال والدلال، كما تشبه الغلمان عندما تقطب
حاجبيها، يقول الذّوايد :

ذُ من كفّ جاريةً ، وصيف
لها شلّاتٍ وبيّباتٍ ،
ساقيةً تقطبُ حاجبِ يها
يم الدلّ ، مثلثوغ الكلا
رى فيها تكاريه ؛ للام
تياناً تنثّى كالحسام (1)

فقد كانت السّاقية تقوم بدورهمّ في مجلس الخمر، ويبدو أنّها كانت متعة ثانية إلى جانب
الخمر، وربما هذا ما يفسر تعانق الحديث عن المرأة والخمر في الشعر الخمري، ومن ثمّ فقد كانت
السّاقية محرّكاً لخيال الشعراء النّوواسيّ واحد منهم - يدفعهم إلى الحديث عن جمالها الذي هو
المثل الأعلى للجمال في عصرها، ويبدو أنّ الخمار الجوسي الذي صورته النّوويّ كغيره من
الخمّارين، كان يهتم كثيراً بانتقاء السّاقية؛ لتجذب الرواد إلى حانتها، فقد كانت حريصة على توفير
وسائل الإغراء كلّها، إنها امرأة تستجيب لنداء الرجال كلّ ما تملكه من مفاتن أنثوية وخنثوية،
ومحاسن جسدية، وقدرة على اصطياذ الآخرين، فهي مطاوعة مرنة تقطب حاجبيها تارة، وتنثّى
كالحسام طوراً، فهي تجمع بين صفات المذكر والمؤنث، ولعلّ هذا الجمع يجسم الحرّ اللّخسّ يّة في

¹ أبو نواس، الديوان، 693

الانصراف إلى الجارية بما تجسده من أنوثة أو الانصراف إليها بما تمثله من ذكورة؛ وكأن الساقية في هذه الصورة جسدان في روح واحدة، يستميل كل منهما من يهواه، وترى الدراسة اللغوية، من خلال رسم هذه الصورة المزدوجة ساقية، يميل إلى إشباع نزعة الساقية بالصورة التي يراها مناسبة وملائمة أكثر لحالته النفسية.

ولا يخفى على المتلقي ما في هذه الأبيات من تعبير صادق عن طبيعة المجتمع العباسي، وما كان يسوده من انحراف وهوس بالشذوذ، جعل الناس يطلبون من الساقية، أن يكون شبيهاً بالجارية في صفاتها الأنثوية، ويستحبون في الجارية أن تكون أشبه بالغلام في صفاته الذكورية⁽¹⁾، وبذلك يعدّ شاعرنا اللغوي وثيقة دقيقة لمجتمع القرن الثاني الهجري، إذ يصور فيه كل ما في المجتمع العباسي من حياة الغلاميات وما تنطوي عليه من تحلل خلقي وتحرر اجتماعي، وما كنّ يصطنعنه من أساليب الإغراء والإغواء، وما كنّ يفتنه من ضروب الخلاعة والمجون، وما كنّ ينشرنه في نفوس الشباب من ألوان الفتنة والغواية.

ويترجم موضوع الغلايات حالة انحراف نفسي جنسي، يكون فيها المريض مولعاً بفعله يتسنى له شفاء غليله منها مع الذكر والأنثى على حدّ سواء، تعرف في علم النفس بالخنثوية النفسية الجنسية⁽²⁾، وبذلك يكون صاحب الحانة عالماً نفسياً، يدرك ما في نفوس رواد حانته من انحرافات وميول وغرائز يحاول جهده أن يلبّيها لهم.

د. المسلم:

كلّفتنا ولسي يتزدد على حانة جابر في الحيرة، وهو الخمار المسلم الوحيد الذي ورد ذكره في ديواننا ولسي، وقد كان لطيف الخلق، نظيف الثياب، يهتم بأدوات الشرب، وعنده التقى

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 305.
² بيدس، إميل خليل، دليل الأمراض النفسية والبدنية، 123.

الذَّوَّاسِيَّ بِصَدِيقِهِ ابْنَ الصَّلْصَالِ، الَّذِي يَعْرِفُ شِدَّةَ شَغْلِ ذَّوَّاسِيٍّ بِالْخَمْرِ، وَالِاسْتِمَاعِ إِلَى الْمَوْسِيقَا وَالْغِنَاءِ؛ فَقَدِمَ لَهُ الشُّرَّابُ، وَجَمَعَ الْمَغْنِينَ وَضَارِبِي الطَّبُورِ، فَامْلَأَتْ ذَّوَّاسِيٌّ عَنِ الشُّرَّابِ؛ امْتِثَالًا لِأَمْرِ الْخَلِيفَةِ - مُحَمَّدِ الْأَمِينِ - الَّذِي نَهَاهُ عَنْهُ، ثُمَّ أَنْشَدَ قَصِيدَتَهُ الَّتِي فِيهَا:

أَيُّ الرَّحْمَنِ كَانَ بِاللَّيْلِ، دُومًا لَا أَدْوَالَهُمْ إِلَّا شَدَّ مِيمًا⁽¹⁾
إِلَى أَنْ أَنْتَهَى النَّوَّاسِيَّ إِلَى قَوْلِهِ:

فَلَنْبِي وَمَا أَزِيَّ مِنْهَا قِيَّيْ⁽²⁾ زِيَّ التَّحِيمَا
عَنْ لَسَدٍ إِلَى الدَّ - ، فَأَمَّ الْمُنْقِ الْأَيُّ قِيمَا⁽³⁾

فلما عرض عليه ابن الصلصال الشُّرَّابَ وَأَخْفَعِبَ الخمر؛ لأنه لم يعد يطيق صبراً:

تُتُّ لِيكَ مِنْ الْخَمْرِ غَيَّيَّ إِيَّابُ الدَّهْرِ؟
رَفَوُ مِنْ مَعْتَقَ نُؤَنَّ دُرٌّ وَعَنْ شَرِّ
سَعَى بِهَا ذُو غُنٍّ غُ - لُ اللَّحْظَاتِ بِالسُّدِّ
سَيِّتَ قَوْلَ - حِينَ جُهَا كَ مِثْلَ كَوَاكِبِ النَّسْرِ: ⁽⁴⁾
لَا تَنْقَارَ خَابِ - لَهَا جَمْعَانِ فِي صَرِّ! ⁽⁵⁾

وهكذا، فإنَّ ذَّوَّاسِيَّ لَمْ يَكُنْ لِيَنْقَطِعَ عَنِ شَرْبِ الْخَمْرِ حَتَّى لَوْ نَهَاهُ الْخَلِيفَةُ عَنِ ذَلِكَ، وَكَيْفَ

يَقْلَعُ عَمَّا هُوَ مُحِبُّبٌ إِلَى نَفْسِهِ؟

إِنَّ الاسْتِقْرَاءَ الْعَمِيقَ، وَالْفَهْمَ الدَّقِيقَ لِهَذِهِ الْحَادِثَةِ مِنْ شَأْنِهِمَا أَنْ يَقُودَا الْمُتَلَقِّيَ إِلَى إِدْرَاكِ

سِرِّ خَفُوتِ صُورِ لَسَدٍ آقِي الْمَسْلَمِ فِي خَمْرِيٍّ لِذَّوَّاسِيٍّ؛ فَكَأَنَّ الْأَخِيرَ لَمْ يَكُنْ لِيَتَرَدَّدَ عَلَى حَانَةِ

جَابِرٍ، إِلَّا إِذَا كَانَ مُعَارِضًا لِلْخَلِيفَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تُنْزِلُ بِهِ أَحْيَانًا الْعُقُوبَةَ عَلَى شَرْبِ

الْخَمْرِ؛ فَفِي هَذَا الْإِنْتَقَافِ مُعَارِضَةٌ وَتَحْدِيدٌ وَتَرْجُمَةٌ نَفْسِيَّةٌ عَمِيقَةٌ لَمَّا يَشْعُرُ الذَّوَّاسِيُّ تَجَاهَ الْمَجْتَمَعِ

¹ أبو نواس، الديوان، 29.

² قعدي: منسوب إلى القعد، وهم طائفة من الخوارج، لا ينفرون إلى القتال، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ع د).

³ الديوان، 29.

⁴ كواكب النسر: هما كوكبان، وجمعهما هنا للضرورة، يصف بهما الحبيب، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك و ك ب)، مادة (ن س ر).

⁵ أبو نواس، الديوان، 99.

العباسي والخلّاق عبّاسيّ فكيف عاقبٌ وثمة حانة يملكها أحد المسلمين؟ لم يمنع من الشرب، ولا يمنع جابر من بيع الخمر؛ واسباسي وجابر مسلمان عاصيان، لكنّ الأول يجاهر ويعلن معصيته، ويلقى عقاباً ولوماً، فلا شيء يخسره إن استمر في طريق الحانات والخمر بعد طول عهده بهم. لقد أصبحت المجاهرة بالذنوب أو الإثم في نظر واسباسي تجلياً للجرأة المتطرفة على خلخلة تراث الجماعة وقيمها الأخلاقية، إذ يغفلون واسباسي قادراً على التغيير والتبشير بفلسفته الجديدة، وترى أحلام الزعيم أن مجاهرته بشرب الخمر صادرة عن اقتناعه بأن يكون الفنان حراً في التعبير الفني، وأن الفن الحقيقي ليس بالضرورة أن يتقيد بعرف أخلاقي أو بقيد اجتماعي، وإنما يكون حراً في التعبير عن الحياة الإنسانية⁽¹⁾.

يضاف إلى ذلك أنّ واسباسي كان يقدّس الخمر، ويقيم لها طقوساً أشبه ما تكون بالدينية، والإسلام قد حرم الخمر، فكيف يشعر بقداسة الخمر أو يقيم لها الشعائر في ظل خمّار يعتنق ديانة لا تعترف بالخمير وتحرّمها وتحاربها وتفرض عقوبات على كل من يتعامل معها؟ وكيف يمكن للنواسي أن يرقّ وصفه وشعره الخمري في ظل حانة تعود ملكيتها لمن يقول عن دينه:

علينا.... أدر ماعتقّةً — منها صفيق⁽²⁾ إسلامي⁽³⁾

يرى الشاعر أنّ الإسلام غليظ لتحريمه الخمر ولما يوجبه على شاربها من حدّ يُقام عليه، ولمحاربته المنكرات عموماً، وإنزاله العقاب بمن يرتكبها، وكلّ هذه الأمور دفعلت واسباسي إلى عدم طرق الحانات التي يملكها مسلم، ولعل هذا العزوف هو ما يفسر ندرلّس آقي المسلم في خمريات النّ واسباسي، العالم النفساني الذي سبر أغوار النفس البشرية وعبر عنها: فكيف يمكن لفاقد الشيء أن

¹ ينظر: أبو نواس بين العبث والاعتراب والتمرد، 222.

² صفيق: غليظ، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص ف ق)، ربما ذكر ذلك عن الإسلام؛ لتحريمه الخمر وما يوجبه من حدّ على شاربها.

³ أبو نواس، الديوان، 24

يعطيه؟ كيف يحصل الشاربون على اللذة عند من يحرم الخمر؟ إنَّ حائته لا تصلح إلا للتحدي والإصرار والإمعان في شرب الخمر التي يحرمها الإسلام ويعاقب عليها الخليفة.

وهكذا، ترى الدارسة ألسدّ آقي من حيثها أويّة الدينية موضوع أخذ من اهتلمّ آسيّ حيزاً كبيراً اتسع لأكثر من زاوية: فظهر ألسدّ آقي النصراني بطلاً رئيساً في معظم خمريات آسيّ ، واستحوذ على العاطفة آسيّة؛ لما يملكه من أوصاف ومظاهر مكّنته من القيام بوظيفته على أكمل وجه وأتم صورة.

أما ألسدّ آقي اليهودي فهو إنسان منافق يظهر غير ما يخفيه، فضلاً عن غدره وحقده على العرب، الأمر الذي جعل آسيّ يضيق به ويعرض عنه؛ فكان ظهوره لا يضاهاه ظهور ألسدّ آقي النصراني الذي استغل آسيّ وأقرانه بما يتمتع به من أوصاف ومظاهر وجاذبية.

ولم يكن حال ألسدّ آقي المجوسي وألسدّ آقي المسلم بأفضل من حال نظيرهما اليهودي؛ بل إنّه أكثر ظهوراً في خمريات السّويّ ؛ إذ كان ذوقه يسوايحانة المجوسي بينما يعرض ويزور عن حانة المسلم لشعوره بانعدام الراحة النفسية فيها لتحريم الإسلام الخمر، غير أنها تصلح للمعارضة والتحدي والإمعان في الشرب وارتكاب الذنوب والآثام.

ولا يخفى على المتلقي ما انطوت عليه شخطلية آسيّ ، من تمرد وسخرية وثورة؛ فقد أخذ يفرّ من كلّ ما هو مألوف وموروث ليعيش (الآن) بكلّ جوارحه، وأبى إلا أن يكون حديثاً ينفر من التقليد الذي لا مسوغ له، يستهويه ما بين يديه من مظاهر الحياة، فغلب على شعره الصدق الفني، ونأى بنفسه وبفنه عن الكلف والتعنت، ولكنه عاش حياته ونغمس فيها وعبّر بصدق مؤلجر على صاحبه الويلات وأكثر من أصابع الاتهام حوله⁽¹⁾.

¹ ينظر: بلع، عيد، ثلاث قضايا في الشعر العباسي، 63-64.

وما دام الأمر كذلك، فليسجلّ الذوّاسيّ بشعره وثيقة لله وِيَّة الدّينيَّة، الّتي يحملها السّاقى، فلا فرق عنده بين الذّصرانيّ واليهوديّ والمجوسيّ والمسلم، إلّا في الميل وتحقيق اللؤلؤقّ كان يؤثّر السّاقى الذّصرانيّ على من سواه، وفضلاً عن ذلك، فليكن الحديث عن ديانة السّاقى فضحاً لما يخفيه المجتمع، وبلسماً للجراح الذّازفة، وتعويضاً عن الفكر المحارَب، وشكوى دائمة من الذّفاق والمنافقين؛ الّذين كثر عددهم في المجتمع العباسيّ .

ثانياً: السّاقى من حيث هويّة الجنس

اتلخذوّاسيّ من الخمر أبجدية للفكر الشعريّ أطلّ منها على الوجود؛ فالخمر في رأيه من أكبر الأسباب الّتي تساعد على تفقّق القرائح، وتعين الشعراء على فكّ الخيال من قيود الوعي والتخليق به في عالم الأحلام والحرية.

الذّوّاسيّ يعاني تجربة نفسية، لكنه لا يفسرها ولا يفهمها، والتجربة الّتي يعبر عنها، إنّما هي في الغالب، نتيجة ظاهرة لأسباب وجدانية غامضة بعيدة، يصعب بل يستحيل اكتشافها؛ فهو إنسان يعاني كثيراً من التعقيد الوجدانيّ، الّذي يعبر عنه كنتيجة دون أسبابها بانكبابه على الخمر الوهلج ولا يدرك في الوقت نفسه أنّ شعره مع ما فيه من لهفة وحسّ حادّ بالاذّة، إنّما هو وليد تقمص وتحول نفسيين؛ فقد اتخذت الخمر في نطلقوّاسيّ مكان المرأة، خاصة بعد أن تخلّت عنه أمه، واستعصت عليه جنوّالعدّت في نبذه والصدّد عنه؛ لذا يصف الخمر بأوصاف المرأة بل إنّ هذا الوصف لا يصفو ولا يؤثر إلا عندما تفيض لنيّواسيّ ذاته بأسرارها ومضاعفات وجدانها؛ حتى تمتزج الخمر في وجدانه بالمرأة، وتحقق له المستحيل والحرمان الّذين يكلاًّ نه بتأثير المرأة الحقيقيّة، امرأة الحب والجسد.

أ. السّاقِي:

اهتمّ الخمّارون بانتقال المسّاقاة من الأعاجم الذين يتسمون بالجمال والنشاط وخفة الروح، ومن ثمّ فقد أثاروا اهتمام الشعراء وفي مقدمتهم واسي¹؛ فوصفوه وصفاً دقيقاً، تظهر من خلاله صورة حية للسّاقِي الذي كان أوفر حظاً من السّاقية؛ لشيوع ظاهرة الغزل بالذكر آنذاك، فقد كانوا يستحبون في اللّقاء يُقيون "حدث السّنّ"، بارع الدّسّان، رشيقيّاً كالطّبي النافر، مخطّاف الخصر، محطوط المتن، يبتنى في مشيته، ناعم الإهاب، أبيض بلون العاج، كالبدور ته، وكالليل طرته، قد كسّر شعره على جبينه واوات، وعقرب سوافه المطرورة بالعنبر على صدغيه كالدّونات، أحور، مؤجّالجن، غنج اللّذّظ، في عينيه تفتير، أغنّ الصوت، ذا لثغة، رخيّم كلالم، حسن الدّلّ، خنث الشمائل، مخضب البنان، يلبس القرطق أو الدّوّاج أو القباء من الدّيباج، معصوب الرأس بتاج من الرياحين، مقلّد العنق بقلائد الياسمين، مقرّط الأذنين وعلى المتن منهما وردتا آذريون⁽¹⁾⁽²⁾.

إنّ ديوان واسي يمثّل معرضاً للسّاقِي المذكور؛ فقد أحصى أيمن محمد زكي العشماوي أكثر من ستين وصفاً للغلمان من السّاقاة⁽³⁾ وهذا يدلّ على أنّ اهتمام واسي بالغلمان وولعه بهم وبأوصافهم ومداعباته لهم، قد فاق كثيراً اهتمامه بالجوّاري والقيان من السّاقاة كما يؤكد شغفه بالغلمان من السّاقاة وقد جاء وصفه لهم معتدلاً في بعض الأحيان، ومتمطرفاً خارجاً على المألوف والذوق العام أحياناً أخرى.

وترى الدّراسة أنّ هذا الإحصاء جدير بالملاحظة مع مراعاة حقائق ثلاث، أها: أنّ أكثر سلقاة واسي من الجوّاري والقيان كنّ ليسن ملابس الغلمان، بل كثيراً مكان الشاعر يخاطبهنّ على أنّهنّ غلمان، يصرح بذلك أحياناً ويلمح به في كلامه أحياناً أخرى، ولكن، برغم ذلك يستطيع

¹ آذريون: زهر أصفر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ ذ ر).

² صدقي، عيد الرحمن، ألحان الحان، 267.

³ خمريات أبي نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل، 134.

المتلقي أن يذهب إلى أن أوصاف السادة الغلمان كانت أكثر عدداً، وأقرب إلى مزاج الواسي¹ ومجال اهتمامه وإعجابه.

والحقيقة الأخرى في هذا الإحصاء، تتمثل في أن أوصاف الغلمان وغيرهم من السادة لم تظهر في شلغرواسي² بهذه الكثرة، إلا في الخمريات بصفة خاصة، أثناء مجالس الشراب، ومن خلال تلك النشوة التي يضيفها المجلس على الموقف كله، بل لا تكاد الدراسة تغالي حين تقول إن أوصاف السادة نبعت من وصلف الواسي³ للخمر؛ فهي أبجدية متكاملة، ولوحة مندغمة الخطوط والألوان، فالخمر هي الأساس، وهي الدافع، وهي التي جعلت الأوصاف ملونة بخصائص معينة، وهي التي أثارت في نفلق الواسي⁴ ألواناً من الصور، التي شكلها بتأثير من سحر المجلس ونشوة الخمر.

أمّا الحقيقة الثالثة، فتتمثل في أن أوصاف المذكور قد اختلطت بأوصاف المؤنث، بحيث يصعب على المتلقي - أحياناً - أن يكشف عن طبيعة السادة ماقي وهو مذكر أم مؤنث، وذلك حين تكون أوصاف جسد المرأة أغلب من أوصاف جسد الرجل، وخصوصاً حين يرسم الشهي⁵ صورة للساقى واصفاً إياه بالحشا الهضيم بدو⁶ ور العينين، أو بتقطع الأرداف... إلخ، ولا يمكن معرفة الهوية الجنسية للساقى في مثل هذه الصورة، إلا إذا ذكر الشاعر ذلك صراحة في شعره، عندئذ يمكن للمتلقي أن يميز أكان السادة ماقي مذكراً أم مؤنثاً، من ذلك قول الواسي⁷ :

سَقِيهَا مَدْخَقٌ، مَا جَنَّ،
لَعُ الرَّدُّ هُضِيمُ الدَّشَا،
رَبَاتٌ رَابِيَةٌ صُدَّعٌ
وَدُّ السَّسْقِي، نَدْرِي رُ
رُورٌ، فِي عَيْنِيهِ تَفْتَرُ
دَعُ بِأَلْعَبَرِ مَطْرُورُ (1) (2)

¹ مطرور: مزين، ابن منظور، لسان العرب، مادة (طرر).
² الديوان، 14-15.

لم يُلنَعِ نَواسيَّ أيَّ مجالٍ أمامَ المتلقي للشكِّ فيهِ أويَّةُ الجنسيةِ للساقِي الذي يصفه في هذه اللوحة، فهو ساق غلام وليس امرأة، خصوصاً أنَّه صرَّح في بداية حديثه بـ (يسقيها) ساق تام الخلق ماجن ماهر حاذق في إدارة الكؤوس ومهام الشرب؛ فقد وظَّفَ نَواسيَّ الجملة الفعلية (يسقيها) وفاعلها (مختلق) ومفعولها الضمير (ها) يرجع إلى الخمر، وبهذا البناء اللغوي المحكم في ألفاظه وفي وشائجه الفكرية يجسد تلاحم أجزاء الصولقة واسيَّة، التي هي وصف الخمر والكؤوس لـ نَواسيَّ، مع التركيز على الأخير الذي صرَّح نَواسيَّ بألفاظه وأوصافه التي جاءت تباعاً.

وهكذا، يلاحظ المتلقي أن نَواسيَّ من الغلمان، قد أصبح يبالغ في الاعتناء بهندامه، وتصنيف شعره، واستخدام الزينة والطيب، فضلاً عن جماله الطبيعيهم ما دلَّ نَواسيَّ إلى الإطناب في التعني بجمال نَواسيَّ المذكور؛ إذ أخذ يعمد إلى التفصيل في أوصافه، يقول النواسي:

ما ظبني غيري، متوج	تاج الریحان، مَد القراطيق،
من كم صدى في ثقل رده،	ما مشى في مستقيم المناطق
باصدغ، على ورد خده،	بمانونان من كف ماشق (1) (2)

ويقول النواسي:

سدي ساق عليَّه	سنة مَن ياسمن
وعلى الأبين منه	ما آذر يُون
بايئة في الشظير	، وف في المجون (3)

يلف نَواسيَّ إلى وصف نَواسيَّ من الغلمان بالتفصيل؛ ليقف على كلِّ مظهر من مظاهره الجمالية؛ مما جعله يفوق أقرانه من الشعراء الخمريين في العصر العباسي، ممن طرَقوا هذه

¹ ماشق: كاتب يمشق الحروف ويمدها في الكتابة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (م ش ق).

² أبو نواس، الديوان، 171.

³ الديوان، 70.

المعاني بصفة عامة؛ إذ أخذوا يتنافسون في تشكيل صورة مثلى تصف حسرالسّ اقي الغلام وجماله؛ كونه أصبح آنذاك وسيلة من وسائل المتعة واللّهو.

وترى الدارسة أنّ صورالسّ اقي من الغلمان في خمريالتّواسيّ تعكس، بل تؤكد ظاهرة الشذوذ الجنسي التي شاعت في تلك العصر، وعرفت بصورة خاصة عند فرة من الشعراء المجرّان الذين يتزعطلهمّواسيّ، فقد عالقتّواسيّ فترة الصراع بين القديم والحديث، وانبرى للانتصار للحضارة الوافدة والدعوة إلى تجاوزكلّ قديم، فكان مظهراً من مظاهر البيئة الجديدة والعصر الجديد، وتخطى تأثيره بيئته وجنسوزمنه، وجسدّ تناقضات الحياة بروائعها وردائلها؛ فكان شعره مرآة لحياته البعيدة عن النفاق والتظاهر والادعاء⁽¹⁾.

لقد اتلّجهمّواسيّ إلى الشعر يسكب فيه روحه، ويصب فيه ثورته وتمرده؛ فرفض الأسلوب الجاهلي والأموي، واستجاب للكلمة المشتقة من دواعي الحياة، مدركاً أنّ الشاعر ينبغي أن يعطي صيغة شخصية للغة الشائعة وألاً يذوب أسلوبه في اللغة الجاهزة⁽²⁾؛ فالفنان العظيم هو الذي يضفي طابعة وحقيقته على العمل الفني، بأن يبدع عالمه اللغوي الخاص به بقوانينه التي تميزه "فيحطم الشكل والعلاقات والتراكيب التي فرضها المجتمع، ويبني كلاًّ وعلاقات وتراكيب جديدة مستوحاة من تجربته ورؤيته"⁽³⁾، ورالفّواسيّ أنّ اللغة ينبغي أن تكون وسيلة للإعراب عمّا يحسّه الإنسان ويجول في فكره ومخيلته من أفكار وصور وأخيلة، لا أن تكون غايتها استعمال الحوشي الغريب وزخرفة العبارات؛ فاتخذ من الشعر لساناً للحياة، مدركاً أنّ نص الفن هو نص الحياة نفسه⁽⁴⁾.

¹ ينظر: حسين، طه، حديث الأربعاء، 94/2.

² ينظر: عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، 44.

³ بدوي، مصطفى، دراسات في الشعر والمسرح، 50.

⁴ ينظر كوفمان، سارة، طفولة الفن، 165.

وانطلاقاً من هذا المبدأ وأسويّ ، انبرى الشاعر يرسم صوراً لما يعايشه في المجتمع العباسي بصورة عامة، ويحياه في مجالس الخمر بصورة خاصة، وقد احتلّ السّاقّي الدرجة الأولى من اهتمامه؛ لكثرة ما دار حوله مركزاً م وأوصاف على السنة الشعراء، ولأنه أكثر الجميع حركة ونشاطاً ، حيث لا يتوقف عن العمل طول الجلسة، فضلاً عن تعلق متعة الشاربين وسعادتهم به وبذكائه، يقول أسويّ :

هُأْدُورٌ رَهْ هِيَافٌ دَلُ الْخُنُقِ ، رَاجِحُ الْكَلِ
 سِي لِنَا الْجُنَارِ (1) نَتُّهُ إِذَا تَوَرَّدُ الْخَجَلُ (2)

يرلنمّ أسويّ لوحة حيّة ناطقة بما كان يتسم به السّاقّي الغلام من صفات، وبما كان يدور في الحانات ومجالس الخمر من مغامرات؛ فقد انتشرت هذه المجالس في شتى البقاع، ومثلت ملاذ طلاب المتعة، حيث تقدم الخمر على أنغام الغناء والموسيقا، ويدور على الرواد غلمان ملاح، يحطون في أيديهم كؤوس الراح التي لا تقل توريداً عن خدودهم، ومن هؤلاء الغلمان السّاقّي، الذي ظهر في الصولقة وأسويّة بما يملكه من جمال أخذّ أذ جعل الشاعر يسهب في وصفه؛ فأعطاه صفات مفعمة بالحيوية والنشاط، وأكثر من التركيز على صفات الحسد يّة؛ فوصف عينيه وخصره وجسده المتكامل وونجه، وكألذّ أسويّ - بذلك - يطبق الشروط التي أصطلح النقاد عليها في السّاقّي من جمال ودلال وغيرها من الصفات الحسنة يّة.

ويظنّ أسويّ مهمالاً السّاقّي، التي تتمثل في إدارة الكؤوس على الشاربين بلطف وخفة، فهو متمرس على القيام بأعمال مجالس الشراب، بل هو عاشق لها ولا قيمة للمجلس إلا بوجوده، وبذلك فإن الشاعر في هذه الصورة يتعدى شعور الإعجاب بالسّاقّي إلى الافتخار به؛ فهو محور

¹ الجنار: زهر الرمان، لفظ معرب، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج ل ن).
² الديوان، 147.

العينين طويل القامة متورد الوجنتين يعجب الشاربين، وصورته تسمو على مستوى الواقع البشري لتأخذ مكانها في عالم المثال.

إن السّدّاقى الذى يتمتع بهذه الأوصاف، التى تبرزها اللوحة وأسيدة قادر على الإيقاع بالرجال، وتلبية حاجاتهم، بما أوتيهن جمال أذّاذ وخلاعة، لذا كان أمراً طبيعياً أن تؤدي مفاتن الغلام السّدّاقى دوراً كبيراً فى رسم صورته، ولا عجب فى ذلك؛ فإنّ الرابطة الوحيد الذى بينه وبين الذّوّاسى هو الجسد الذى يتوج بالوصال، ولذلك فإنّ طلوّر التى يظهر فيها السّدّاقى تصلح لأن تظهر فيها أسيدة؛ لأنّ السّدّاقى حين تغزل بالغلّمان استعار لهم الصفات كلّها من المرأة، حتى إنه لجأ أحياناً إلى التشبيهات التى تبعث فى كثير من الأحيان على اللبس، فيحار المتلقى فى تحديد جنس السّدّاقى أهو ذكر أم أنثى؟ إلا إذا ورد ما يدل على الذكورة أو الأنوثة فى النصّ الشعري نفسه أو فى التمهيد له، وهنا وظفّ السّدّاقى الجملة الفعلية (يديرها) ليؤكد أن السّدّاقى من الغلمان.

وهكذا، فإنّ الغزل الجسدى السّدّاقى، يدور حول الرغبة الجسدية العارمة بحثاً عن الارتواء الجسدى الذى لا ينتهى؛ فهو شعر يتغزل فيه السّدّاقى بالجسد الجميل الذى يبعث على الشهوة الجسدية الغريزية؛ فالجسد هو العنصر الذى يثير اهتمام السّدّاقى الذى ينتقل من جسد إلى آخر، لا لشيء سوى للبحث عن الجمال والمتعة، مما يوحى بحسب الجمال الجسدى أينما وجد، فليس مهما أن يكون السّدّاقى غلاماً أو جارية، وإنما المهم ما يحققه ذلك السّدّاقى أو تلك أسيدة من متع لرواد مجلس الخمر.

ويمكن القول إنّ اللوحة وأسيدة تكشف عن انفعال نفسى عميق للسّدّاقى بمجرد رؤية السّدّاقى الغلام، وإنّ الأوصاف التى رصدها الشاعر لذلك السّدّاقى، ما هي إلا ترجمة لما يحاوله من

تسويغ المعصية وإغراء المتلقي باجتناء زهوات الجسد واقتطاف ثمراته، بل خطيئاته لأن الحياة فرص واستمتاع جدي، بل هجوم على هذا الاستمتاع بما فيه من لذة وإثم⁽¹⁾.

ولا يهللّ واسي إبلّيس في هذا المجال؛ فيذكره باستمرار، غير أنّه لا يذكره كما يفعل سائر الناس باللعة والاستعاذة منه، بل يذكره بما له من حسن صنيع إلى المرء وحق نعمة عليه، وأهم هذه الصنائع هي الخمر، وأما الصنيع الثاني، فهو التيسير والمعاونة على العشق الذي يهدف إلى الفسق؛ بما اجتمع لإبلّيس من لطف الحيلة وبراعة المدخل، ولما يكون ذلك إلا عن طريق الخمر؛ فهي الأصل وما يأتي بعدها تابع لها، يظلّ واسي:

إِنْ تَنْدَهُ مُدَاعِبَةً
مِنْهُ خَشِيتُ جَاتِ
إِبْلِيسَ ثُمَّ قُلْتُ لَهُ:
لِي، وَحَبْلُ الَّذِي لَأْتُ بِهِ
دَهُ الشَّيْخُ عَنْ مَعُوبَتِهِ
: "أَحْذَرُ مِنْ ذَلِكَ الْعَمَلِ!
نَرَفُودُهُ مِنَ الْقَبْرِ
أُجْزَتْنِي مَذَاهِبُ الدَّيْلِ
وَتَدَانِيهِ غَيْرُ مَا تُصَلِّ
أَرَقُودًا وَأَوْلَمُ يُزَلُّ"⁽²⁾

ويتضح من شلغرواسي، أنه كان يفضل صغار لئلا تقاقر بما كان ذلك عائداً إلى أن الغلام، كلما كان صغيراً كان جماله وبهاؤه أحسن، ثم إنه في مثل هذه السن الصغيرة يكون خلواً من اللحية والشارب؛ مما يجعله يقترب من الأنثى، وقد يكون الغلام - لصغر سنه - فريسة سهلة لتحقيق رغبات واسي وميوله، وها هو ذا يتحدث عن الصلف التي كان يحب توافرها في الساقين من الغلمان:

شُدَّتْهُي سَدَّاقِي، لَكِنَّ قَلْبِي
بِالْأَبْسِ الْقَمِيصِ، وَلَكِنْ
تَهَامُ سَدَّاقِي سَدَّاقِي
ذِيَاءِ الْمُعَابِ الصُّدُغِيْنَ

¹ ينظر: ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، 218.
² الديوان، 147.

وَدُسُّ مِنَ الْجَبِينِ وَالْجَابِبِينَ ،
سُكُونٌ ، وَيَمْسُحُ الْعَارِضِينَ
بِلسَانِ الْقَاءِ وَالْمُزْرِينَ
كَيْ يَبْعُدَ لَهُ الْعَمْرِينَ (1) (2)

ذِي بِالْجَمَالِ زَيْنَهُ اللَّـمَّ
بِي إِذَا سُدَّتْ لِي لَشْرِبُ
نَوْهُ ، وَمَادِرِي مَا خَرَّاسَا
يَجُورُونَ فِي الْمَزَاحِ عَلَيْهِ

يبلطتْ واسيَّ عن السدّ آقي المطيع، الذي ينفذ كلَّ ما يطلب منه دون جدال أو نقاش، فعلى الرغم من أنه معجب بالبدانة بصورة عامة، إلا أنه يميل إلى أصغرهم سنّاً؛ لما يملكه من حسن وجمال يقرّ بانه من الأنثى ولما يرتديه من ملابس ملتصقة بجسده تكشف عن مفاتنه، ولربّ ما كان الذوّاسيَّ في ذلك كلاًه مدفوعاً برغبة داخلية في الانتقام لما حدث به في طفولته؛ إذ اعتدى عليه والبة بن الحباب كما تروي بعض الكتب أو غير والبة⁽³⁾، الأمر الذي جعله مجنباً عليه مكبوتاً يشعر بالذل والهوان؛ فأراد لغيره من الغلمان العيش مثله ليشعر بأنه طبيعي وليس وحيداً في هذا البلاء والشعور النفسي؛ لذا تحدث عن السدّ آقي الغلام الصغير بضمير الغائب، وكأنه يتحدث عن الذوّاسيَّ الغلام الذي اعتدى عليه في صغره دون أن يدري ماذا يفعل أو ماذا يقول؟! وبذلك يقلل الذوّاسيَّ من مركزية حضوره في اللوحة التي يرسمها، لا سيما حين يجعل نفسه متفرجاً غير مشارك في الأحداث من قريب أو بعيد، حتى إنه لا يشارك الشاربيين مزاحهم مع ذلك السدّ آقي الغلام.

و لربما أورثت هذه الحادثة في نفلقّ واسيَّ شذوذاً يجد عزاء ولذة كبيرة في الظهور بمظهر الفحول الذين يستبجون حمى غيرهم من الضعفاء والمهازيل، وكثيراً ما يتظاهرون بأنهم أصحاب اليد العليا في هذه القضية الخاسرة من طرفيها، ويسرفون في تعداد ضحاياهم ومعشوقهم من الغلمان؛ حتى يغيروا رأي الناس فيهم، وقد نلجحتْ واسيَّ في هذا الجانب نجاحاً باهراً؛ فقد نُسي

¹ العمران: عمر بن الخطاب وأبو بكر الصديق ، أو عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز - رضي الله عنهم -، ينظر: أبادي، شمس الحقّ، عون المعبود: شرح سنن أبي داود، 470/1.

² الديوان، 136.

³ ينظر: ابن منظور، أبو نواس في تاريخه وشعره ومبائله وعبثه ومجونته، 12/1.

عنمكل شيء، إلا كونه ماجناً خليعاً يهوى الغلمان ويطاردهم ويتغزل فيهم، يقللنّ واسي في
خمرية أوي عن السّاقى:

كفّ ظبيّ أغنّ، ذي غجّ
د، مرّ تجّة روادفّه
أنّ ذه في بياض هما
أنّ صدّه في سواد هما
هه درة م حبة
ذاك شه، إذا خلوت به
من قرنه إلى القدم
تلم، أودوين محتلم
دأشريت وجنتاهما بدم
لأعلى العارضين بالم
هأراهب على صنم
تتشمأ رقبة من الحشم⁽¹⁾

بيدولسّ اقي في هذه اللوحة واسية مكتمل الحسن من قرنه إلى قدمه، وهو محتلم أو
ويّن ذلك، خداه أبيضان تشوبهما حمرة، أما صدغاه فأسوان وقد خُطّا بقلم أسود على وجنتيه،
وهو في مجموعة درة محبرة تقدم دعوة لاقتحام الذات دون حياء أو خوف، وإلا فلم تكثيف الحديث
حول مفاتن السّاقى الجسدية في خمريالتّواسي ؟

الذّواسي مفتون بالجمال، ذلك المعنى الذي بمجرد إحساس المرء به يتلاشى؛ فالجمال لا
يخضع للحدود العقلية والمقاييس العلمية، بل للبيئة والعصور والشعوب أثر في إخضاعه لبعض
الحدود، وإن كانت هنالك نقاط مشتركة مؤسسة على الواقع الغريزي والتقويم العقلي في فهمه، ولعل
المحرك الأول نحو الجمال هو عاطفة الحب، وأساس هذه العاطفة دافع غريزي بالاشتراك مع دوافع
أخرى.

ولا يكتلفني واسي بالجمال الجسدي، بل يبحث في سلاّ اقي من الغلمان عن الجمال النفسي
والجمال الأدبي، من ثقافة وأدب وتهذيب ولطافة، يقول في ذلكّواسي :

¹ الديوان، 189.

جُ بِنَانِصَطْبِحْ مُعْتَقَةً
رُ عَنْ طَيْبِهِ سِدْنُهُ
أُمَّتْ (1) يَنْ مِنْهُ نَاحِيَةً
هُي بِئِنَّ سَالِ فَوْقَهُمَا
ي إِذَا مَا الْجَمَالُ تَمَّ لَهُ
ن كَفَّ ظَبِي يَسْقِيهَا فَطِن
كَدَّمَ يَنْهُ بِالْفَتَنِ
ت مِنْهُ عَلَى دَنْ
دُ غَانِ قَدْ أَشْرَفَ عَلَى الذَّقَنِ
رُ فُ .. قَالَالَهُ كَذَا فَكُنْ (2)

إذا كان هذالس آقي المكحل العينين، تليلي اتخذتا من جماله مسكناً تقيمان فيه ثم ترتحلان لتعودا إليه من جديد، فإن ساقياً آخرراًهباً مزدراً يتتاغم مع الخمر، بما يتناسب مع متعتها، يقول الذواسي :

بَرِ قَدَصَّ فِي قَارورة
نُ الْمُدَامِ بِكْفَّهِ وَبِوهِهِ
رَمْسُ تَطْلُنْ جِدَارِ زُجَاجِهَا
ي مَجْلِسِ جَعَلَ وَرُ جِنَادَهُ
م حَابِ عَلَى الذَّجِيعِ الْقَانِي (3)
سُ الْجَمَالِ ، فَبَيْنَنَا شَمْسَانِ
بُ حِينَ تَغِيبُ فِي الْأَبْدَانِ
إِلَهُ مِنْ نَاطِرِ الْحَدِثَانِ (4)

تُعدّ الشمس مصدراً مهماً من المصادر التي استعملهاذواسي ، وجعلها مشبهاً به لخمرة جامع الصفاء والنقاء والنور والجمال، فما كان منه إلا أن أطلق على الخمر (شمس المدام)، التي جاءت بكفالس آقي وكانّ الشاربيين أمام شمسين: الخمر أو شمس المدام، ووجلس آقي أو شمس الجمال، والخمر شمس تطلع وتغيب، فإذا كان مطلعها من المشرق ومغيبها في المغرب، فإن الخمر تسير أيضاً عبر هذه الدورة؛ فهي تطلع وتغيب، لكن مطلعها الكأس ومغيبها أبدان شاريها، إنها الحيوية والنشاط والحركة التي تتميز بها قصللذواسي ؛ "القصيدة ليست لوحة جامدة، لا حياة فيها ولا حركة، ولكنها لوحة حية تفيض بالحياة والنشاط والحركة وأيضاً الحرية والانطلاق" (5).

¹ أمت العين: قصدت بالنظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ م م).

² الذبوان، 133.

³ النجيع القاني: الدم الأحمر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ج ع).

⁴ الذبوان، 195.

⁵ خليف، يوسف، في الشعر العباسي، 54.

وتتجذّر صورة الخمر والسّاقّي حين يكونان نورين من مثال واحد، والشمس هي المثال التي من حسنها وجمالها تشتق الخمر نورها وكذلك السّاقّي فهما عنصران متآلفان منسجمان نوراً وإشراقاً، مندغمان معاً ومتحدان، يظللّ واسي¹ :

بَدَا وَجْهُهُ إِثْمَسُ دَارَتْ نورانِ صُوراً مِنْ مِثَالِ (1)

ويبعث لون الخمر الحديّة على وجوه الشاربين، فحينما رأوها في كاساتها وقت الظلام انشعبوا في لونها، فمن قائل هي الشمس، ولكن، الزمن ظلام وليل فليس وقت طلوعها، ومن قائل نار نراها، وهكذا تأتي هذه الصور الرائعة للكؤوس والخمر بعد الوصف الحسي لها، وهي شمس تطلع على الشّرب لتضيء وجودهم، ثم بدلاً من أن تقى ضوءاً خارجياً تتجه إلى الداخل وتدخل في الأعماق⁽²⁾.

يظللّ واسي¹ في ذلك:

ي كؤوس كأنهنّ يوم رياتٌ وجهاً أيدينا
لعاتٍ مع السُّنِّ عليّنا إذا ما غرّ يربُّ فينا
وترى لشّربها من بعيدٍ ت قومٌ ن قرةً مدّ طولنا⁽³⁾

يؤلّفندواسي أنّ في هذا الغروب في الذات تتحلّ الأشياء كلّها، كلّ ما هو مرتبط بالخمر: الكؤوس والسّاقّة والضوء والشمس والنجوم والبروج، كلّ هذه العناصر تتحلّ في حركة تناغمية مدهشة لتستقر في العروق التي تحنّ إليها وتتوق، وانطلاقاً من هذا الوجود الداخلي للخمرة وما يرتبط بها أيضاً، لا يبقى وصف السّاقّي وصفاً خارجياً، بل يتجه هو الآخر اتجاه حلول الخارج في الداخل؛ فتتحد الخمر الخارجية بالرضاب الداخلي في الفعل (علّني)، فهو فعل لشّرب الخمر في

¹ الديوان، 691.

² أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجدي: دراسات بنيوية في الشعر، 204.

³ الديوان، 30.

وجوده اللغوي الخارجي، لكنه يصبح الآن فعلاً لشرب الرضاب في الوجود الشعري الداخلي⁽¹⁾،
يقولنّ واسي^٢ :

زَالِ يَدِيرُهَا بَدَنَانِ اَتِ يَزِيدُهَا غَمًّ زُ لِينَا
لَأَشِدُّ عَآيَ بِرُضَابِ إِكُ الْقَلْبِ لَلسُّرُورِ خَدِينَا⁽²⁾ (3)

إنّ هذه الجولة في عالم اللون الأبيض، الذي يرسلنّ واسي^٣ تعكس للمتلقى مقدرة فنية وفلسفية على درجة كبيرة من الوعي، فلم تعد الصورة الشعرية التي يمثل اللون أحد معالمها تصويراً فوتوغرافياً محايداً كما هي عند كثير من الشعراء السابقين والمعاصرين للنواسي، "وقد يتشابه الشعر بالرسم حيث يقدم الشاعر المعنى بطريقته^٤ يديّة إذ إنّ التلقي كُملّ من الفن التشكيلي والشعري هو - بداية - تلقّ بصري؛ في الفن التشكيلي قراءة للألوان للوصول إلى بنية العمل الفني، وفي الشعر قراءة للكلمة ومدلولاتها للوصول إلى إحياءات اللوحة الشعرية"⁽⁴⁾.

وقد استطلنّ واسي^٥ أن يتبنى رؤية فنية جيدة لمفهوم الخمر، والتعامل معها ككائن حي وليس شيئاً مادياً جميلاً، وهو بهذا يفتح باب الموازنة بين المصوّر الفوتوغرافي والرسام الفنان، ليجبر المتلقي على تصنيفه في زمرة الفنانين الرسامين، الذين يتصرفون في نقل المشهد واللوحة لا أن يتصرف المشهد واللوحة فيه؛ فهو "أشعر الناس في وصفه الخمر، سبق من تقدمه، ولم يلحقه من جاء بعده، تجد أبا نواس في خمرياته دقيق المعاني، كثير الابتكار، نافذ البصر، حادّ الحسّ ،

¹ ينظر: أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجني: دراسات بنيوية في الشعر، 205.

² خدينا: صاحباً ورفيقاً، ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ د ن).

³ الديوان، 30.

⁴ الحسين، أحمد جاسم، الشعرية، 91.

واسع الخيال، حلو الألفاظ، حسن السبك، بديع الفن، فُتح عليه من هذا الضرب من الشعر ما لم يفتح على أحد من الشعراء⁽¹⁾.

وعلى الرغم مما يُحسب للنواصي من إبداع في رسم اللوحات الخمرية، فإنَّ الدارسة ترى أن مثل هذا الفيض من المواصفات الخارقة، التي يوشح بها خليل مردم للكواصيَّ ما هي إلا من باب التعصب والانحياز الواضحين له، ويبدو أنَّ هذه اللغة الوصفية الإنشائية العاطفية هي من مخلفات بعض الأساليب النقدية عند النقاد العرب القدماء، ومعكلاً هذا، فلا بأس أن يحظى النَّواصيَّ ببعض من التمييز بهذه المواصفات، بدرجات تضمن له عدم الخروج على النطاق الإنساني.

وتزداد جمالية الخمر ذات اللون الأبيض حينما يحملها ساق من الغلمان وجهه البدر، والمدامة بدر، عندها يلتقي بدران معاً: الحامل والمحمول، فكأنهما رُكَّبا وصدُفاً في نسق من الترتيب والنظام، يقللُ نواصيَّ :

سُدُّهَا سَلَاةً بِنْتَ عَشْرِ	فِي جِرِّ مَهَا ⁽²⁾ ، رِيَّ الحَرَامِ
نُ عُقْرِةِ البَدْرِ ... لَابِلُ	فِ البَدْنِيِّ رِيَّ رِاقِ لَظْمِ
اطْنِيهَا كَمَا وَصَفَ، خَلِيلِي	بِنِ يَدِي شَادِنِ رَخِيمِ اللَّامِ
رِيَّ مَقْلَتَيْهِ أَحَدِ ارَا	يَبِ تَنْرُ بِلَالِ المِ دَامِ
هَ البَدْرِ، والمدامةُ بَدْرِ	أَلَدِ، بِأَفِي نِامِ ⁽³⁾

¹ مردم بك، خليل، الحسن بن هاني، 59.

² جرمها: جسمها، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج ر م).

³ الديوان، 679.

تعود اللوحة وأسبغة من جديد محطّة في العالم العلوي حيث الكواكب والأقمار، بل إنّ الخمر تفوق طلعة البدر في الظلام، وقد وظّف أسبغ (تكسف البدر)؛ ليدل على ذلك وليجعل المتلقي أمام مشهد، يتجلى فيه فريقان للمنافسة على درجة عالية من المناظرة والمشابهة، ولكنّ أحدهما يبرز الآخر بظلمة بما يدّخر من جمال وحسن، فحينما يتراءى البدر في دجى الليل ليشقّ أستار الظلام تبرز الخمر منافساً ومناظراً؛ فتكسف البدر من خلال صورة جميلة ابتدعتها وأسبغ، تشير إلى قدرته على تشخيص الأشياء الجامدة وبشحيالة فيها، حتّى كأنها أشخاص تحسّ وتضطرب وتعبر عن عواطفها، وتزداد هذه الخمر جمالاً بين يدي أسبغ الغلام الجميل، إذ تندغم الأنوار ويثمر مجلس الشّراب بالنشوة من الاثنين معاً: الحامل والمحمول لتستقر في أجساد الشاربين؛ مما يدل على التماهي بين أسبغ والخرمكفلاً هما جميل يولد النشوة.

ويكلّف أسبغ هذه اللوحة في غير موضع؛ ليؤكد للمتلقي الصفة النورانية التي يتميز بها

أسبغ الغلام والخمر، يقول النواسي:

ذَا اشْتَمَلَ الظَّلامُ بِبُرْدِهِ وَهَدَايْنُ نَوَاقِسِ الرُّهْبَانِ
فِيهِ بِسُوحٍ بِكْفِّهِ ، جَمَعْتَهُمَا لَعَيْنِ الرَّانِي (1)

إنّ نقدّ ص الصولقة وأسبغة في هذا المجال، يقود المتلقي والناقد إلى استحضار مسألة الصنعة والتخييل، وقد توقف النقد القديم والحديث عند مسألة الخيال والتخييل والوهم وغير ذلك، ويبدو أنّ رسم المشهد يحتاج إلى توقف فني وذهني مع التخييل لإنجاحه؛ " فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخلّيات التي تهزّ الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو النحت

¹ الديوان ، 195.

والنقر كفاً أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكون قبل رؤيتها، وبغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي توهم بها الجماد أو الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين والمميز⁽¹⁾.

هذا ما يحاوله نواسي في صورته ولوحاته، التي تتركز في مزالس آقي الغلام والخمر بصورة البدر المنير، وقد استطاع أن يصل إلى مرحلة تحريك الساكن وإثارة الصامت ودب الروح في الموات والنواسي في مثل هذه الرسومات واللوحات يمثل مادة نقدية أدكأ كثير من النقاد القدماء والمحدثين عليه وعلى من مثله، في وضع أسس وتصورات فنية وفلسفية في الشعر؛ فيصبح الشعر عند حازم القرطاجني "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو ما هي عليه تمويهاً وإبهاماً"⁽²⁾.

وكلمات أخرى، فإن الصورة الشعرية منطلق أساسي ومفصل حيوي في البناء الشعري؛ فقد رآها الرومانسيون في المشاعر والأفكار الخاصة، ورآها البرناسيون في الموضوعية، كما تمثلها الرمزيون وعاءاً ناقلاً للمحسوس إلى عالم الوعي الباطن، ونظر إليها السرياليون من منظور العناية بالدلالة النفسية، وهكذا، فإنه لا يمكن للشعر أن يكون شعراً إلا بهذه الصورة التي هي "شكلٌ وعلى وجه خاص رؤياً، وهي تعبير عن شيء ذي استجابة يسهل استخدامه عادة تعبيراً ما أكثر دقة"⁽³⁾.

وقد يشرب نواسي مزالس آقي الغلام شربتين ويتشنى نشوتين ويسكر سكرتين، يقول في ذلك:

قاني من ي ، وم قلت ي ه
ت م ر . من شر ب ت ي ه
لال م شرق ، ب — تس ع
ال راح المعتق ش ت ن
ريعا ، قد م نيت بك — ،
بثالث ض — ي د ت — ين

¹ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، 342.

² منهاج البلاغة وسراج الأدباء، 120.

³ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث (مصادره الأولى - تطوره - فلسفاته الجمالية - مذاهبه)، 417.

بَدَّةٌ مَّا بَعْدَ اثْتَدَيَيْنِ
هَآ، وَآتَا بِالرَّاحَتَيْنِ (1)

المُدَامَةَ بَدَتْ سَبْعُ
هُ، وَ قَدْ طَرَّ دَتُ كَرَانَا

يوفرالسُّ آقي الغلام بحسنه وجماله مجال استمتاع وعامل نشوة، قد تتجاوز النشوة التي تجري بها الخمر؛ فيصبح مجرد النظر إليه عاملاً من عوامل السُّكْر يتجاوز الخمر في مفعولها، وإذا كانت الخمر تسلب العقل وتمتلكه فإنَّ عينيالسُّ آقي الغلام تمتلكان جاذبية السحر، وهنا يوظفأساسيُّ لغة الغزل في وصف سلاَّ آقي، وهو بذلك إنما يجسد حاجة الأنا للسمو بالذات؛ فالخمر تمثل وجوداً نواسياً، وهذا الوجود تندغم فيه حياة الذات في عالم السحر المتواشج مع عالم الفن، وهذه الخمر تسقط الحواجز بين الذات والآخر، ليصبح عالم البطوللقة وأسيدة متوازياً، ولا يكتفنيأساسيُّ بذلك، بل يسعى إلى إيقاف حركة الزمن في الآن؛ لتحقيق لحظة الأبدية والاستمرار في الشُّرب من يديالسُّ آقي الغلام ومقلتيه، كيف لا وهو ساق مفعم بالحيوية والجاذبية، وبمجرد نظنرأساسيُّ إليه تتحول رؤيته إلى رؤيا؟! ومما زاد هذا الغلام حسناً وجمالاً توحدته مع الخمر؛ الأمر الذي ضاعف نثلوأساسيُّ .

إنَّ هذه الصورة كسابقاتها ممهورة بخلتأساسيُّ ، لا ينازعه فيها أي منازع؛ فهي من عصارة دمه ووحى تجاربه وفن إبداعه، ولنَّ الأبيات التي تتألف منها بمثابة أنغام حروف وإيقاعات وجمال، تتسجم مع الجو العام للمجون والخلاعة في تلك الحانة أو ذلك المجلس الذي يشعُر فيه المتلقي بإيقاع الخطوات والموسيقا والحركات من خلال الصورة الموسيقية العامة؛ فالمتلقي أمام الذأساسيُّ الفنان الذي ينتقي الألفاظ بلا وعي؛ لتوازن حجم موصوفاتها باعتمادها على الألفاظ ذات

¹ الديوان، 44.

الدلالة الصوتية، وعلى الأفعال ذات الدلالية الحركية، وتتعاون جميعاً مع الوزن الخارجي والقافية، لتكون صورة موسيقية متكاملة ومنسجمة مع التصوير الانفعالي الذي يسيطر على واسي^١.

وكثيراً ما كلف واسي^٢ يخلع صفة التخث على الساق من الغلمان؛ حتى لا يجعل لدى المتلقي شكاً في أن من يصفه مرالس قاهلام ذو خنث يتكسر ويتثنى، يقلل واسي^٣ في وصف ساق من هذا النوع:

دُنْهَا مِنْ بَانَ ذِي خَثٍ دُعُوكَ أَجْفَانُهُ سِي الرَّيِّ (١)

تلتقط علي واسي^٤ صورة البنان الذي غالباً ما يكون مزيناً بالحناء، والحناء تمثل عنصراً من عناصر الجمال؛ لأنه وضع في سياق جمالي، ولا يستطيع المرء أن يجزم بأن وراء استخدام هذا اللون بعداً ميثولوجياً، كما أنه لا يستطيع أن يقطع بصورة نهائية أن اللون كان يستخدم عند واسي^٥ استخداماً مباشراً، فالبنان المخضب - غالباً يعكس بعداً جمالياً لصيقاً بالمرأة، ويظل الشاعر مخطوفاً بمثل هذا البعد الجمالي؛ لأنه يوقظ وجدانه أكثر من وظيفة بصرية تتحول بدورها إلى وظيفة معنوية، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الأجنان.

بميل النسوي^٦ كذلك إلى التصريح بالغزل الحسي والصارخ بالذكر، وإن جاء في صورة للساق في مجلس خمر، فكأنه يغتنم فرصة الخمر والنشوة، فينطلق في الغزل بالغلمان كما يحلو له، ويبدو أن الجمع بين الذكر والأنثى في شخص الساق، أمر يستهلف واسي^٧ وأمثاله من الشعراء؛ إذ لم تعد مهمالس تقتصر على سقي الشاربين وإطرابهم، بل إنّه أصبح وسيلة للمتعة واللهو؛ مما شجع على فساد الأخلاق في المجتمع العباسي، يقلل واسي^٨ في بيت آخر من القصيدة نفسها:

^١ الديوان، 162.

ظَبِّي إِذَا مَا لَأْتَبَهُ طَاكَ بِـ التَّقْرِيبِ الذَّكَ (1)

هذا البيت صريح فيه التشبيب والغزل الحسي والصارخ بالمذكر، وإن جاء على صورة وصفلساً أقي في مجلس شراب، ومن هذا النوع كثير من الأشعار التي يغتنم فليهاوآسي^١ فرصة الخمر والنشوة، فينطلق في الغزل بالغلما ن كما يطلو له، ويتزقب اللحظة التي يسيطر فيها السُّكْر على السَّاقِي الغلام؛ ليحقق معه ما يريد.

وترى الدَّارسة، أن قصيدة التغزل بالغلما ن لو إن كانت تميل إلى الاستقلال عن بقية الأغراض الشعرية - قد وردت إلى جانب أغراض أخرى كوصف الخمر، أو وصف الطبيعة؛ ففي هذه المجالات الثلاثة كان التغزل بالغلما ن يدرج بصورة طبيعية، كيف لا وهذا الغزل الشاذ يحتاج إلى جو يساعد على احتضانه؟! وليس هناك أفضل من عبَّ الخمر في أحضان الطبيعة إطاراً يحتضن ذلك اللون الشاذ.

وقد تمتزج الخمر بالطبيعة؛ ليشكل ذلك الامتزاج خير مقدمة للتغزل بالغلما ن، الذي يأتي تتويجاً شاذاً للقصيدة، يقللُ وآسي^٢ :

يَاسُ فَتِيَانِ سَمَوَاتٍ لَهُ
صَافِيَةٌ مِنْ صَدْرٍ خَاطِيَةٍ
بَيْنَ بَسَاتِينٍ، فَتَنَفَّدُنَا
عِيَّ بِهَا خَذِثٌ؛ فِي خَلْقِهِ دَنَانٌ
طُ، وَافِرُ الْأُرْدَافِ، ذُو غُنْجِ
شَرِّ الشَّعْرِ وَأَوَاتٍ، وَنَضَّدُهُ
سَاهُ تُقَسِّمُ دَاءً فِي مَجَاهِرِهَا

لُ مَدْحٌ فِي ثَوْبِ ظَلْمَاءِ
سِي عِيُونٍ نَدَامَاهَا بِالْأَلَاءِ
الْبِنْفَسِ سَجِّ، لِأَنْشُرِ الْخَزَامَاءِ
تُرُّ الْعَيْنِ فِي مُسْتَهْمِ الرَّائِي
سِي رَاحَتِيهِ رَسْمٌ حَذَاءِ
وَقِ الْجَبِينِ، وَرَدَّ الصُّعْغِ بِالْفَاءِ
وَرَبَّأَنْفَعَتْ مِنْ صَوْلَةِ الدَّاءِ

¹ الديوان، 162.

لأشربُ من عينيه صافيةً ،
مِ لامني جهلاً فقلتُ له
رفاً، وأشربُ أخرى مع ندامائي
ي وعيشك مشغوفٌ بمولائي... (1)

يراللمّوآسيّ لوحة استهلّها بالحديث عن مجلس الشّراب، الذي قصده ليلاً؛ ليشرّب الخمر في أحضان الطبيعة، وهو بذلك يقدّم لتغزله البديهي الغلام، ويمهّد لما سيكون بينهما من مغامرة وفاحشة، لا سيما أنّ حديثه وآسيّ عن الطبيعة قد أشاع في نفس المتلقي أرقّ المشاعر، فضلاً عن الأوصاف التي رصدها لمدّاهلّ خنث الذي يجمع الدُّس من كلّها، ولا يكتفي بذلك بغير زيّن بالأقراط والحدّاء، ويصف شعره بطريقة حضارية التّخوّس آسيّ مادتها التشبيهية من حروف اللّغة، وفوق ذلك كلّها. فإنّ هذالمدّ يلقّيك سحراً في عينيه يوسّد كرّ رواد المجلس فكأنه من النساء بما يحمله من صفات استأثرت آسيّ، وقادته إلى الغزل بالمدّكر - وربما - وقوع الفاحشة بينهما، ولم يكن هذا الأمر مفاجئاً للمتلقي؛ لاسيما أنّ آسيّ قد هيأه نفسياً لمثل هذه النهاية بما قدّمه من وصف المجلس وزمانه ومكانه، فكأن كلّ جزئية تقود إلى ما بعدها برفق، فلا عجب أن يتغزل شعراء القرن الثاني بصورة عاملة ووآسيّ بصورة خاصة البديهيّة من الغلمان، الذين اقتربوا من الإناث بما يتسمون به من أوصاف.

وتتردد مثل هذه الصورة تردداً واسعاً في خمريات وآسيّ؛ لأنها تتردد بالصورة نفسها في حياته وفي مجتمعه، فهو يراها ويعيشها في كلّ وقت وفي كلّ مكان، بعد أن أصبحت ظاهرة اجتماعية عامة؛ فقد غصّ المجتمع العباسي بهؤلاء الغلمان الشدّاذ، وبما كانوا يصطنعونه من تقليد الجوّاري في الأزياء والزينة والسلوك، وما كانوا يعملون عليه من نشر الانحراف وإشاعة الشذوذ بين شباب المجتمع العباسي الظامئ للهو في أية صورة من صورهم.

¹ الديوان، 701-702.

ولا تبالغ الدراسة إذا قالت: إلهيَّ واسيَّ في شعره الخلاعي وإباحيته وشذوذه، إنما يريد فضح مجتمعه بكلِّ ما يحتويه من نفاق متستر، وتعريته من خلال الشعر المجوني الذي يتضمن لمحات دالة تعكس موقفه الناقد لما يدور في عصره ومجتمعه، وبذا يغدو التعلق بالغلما ن والتغزل بهم تجسيداَ لظاهرة نفسية مرضية، وواقعاً لغرية سلوكية، تحكي ما يجري في الخفاء بين المجرَّبان وأهل الفسوق، يقللُّ واسيَّ :

كَفَّ مَخْتَصِرِ نَارٍ مُعْتَدِلٍ نِ بَانَ تَتْنَى، غَيْرِ ذِي أَوْ دِ (1)
 خلَّعَ واسيَّ على هذالسدِّ اقي الغلام من جمال النساء ما خلع من لين وتكسّر وتساقط، حتى لكأنَّه يذوب إذا تتنى، وما هذه الأوصاف وكثرتها في ديوان واسيَّ إلا للتأكيد على أنها السمات العامة في الغلمان الذين يُختارون لهذه المهمة، مهملة سدِّ اقي، فهم في الأغلب يكونون من الفتيان المخنثين الفاقدن لرجولتهم، والدليل على ذلك قليلٌ واسيَّ يصف ساقياً بهذه الأوصاف المخنثة، وعلى الرغم من ذلك، فهو لا يستجيب لمطالبه، حتى لكأنه ذو نخوة قد نشأ بين الأعراب على حدِّ قليلٍ واسيَّ، أو بعبارة أخرى كأنه بدعة بين السدِّ قافي تمدَّعه على طالبيه، يقللُّ واسيَّ :

رِةٍ مِثْلِ عَيْنِ الدِيَكِ، صَافِيَةٍ ، خَمْرٍ عَانَةٍ (2) مِنْ خَمْرَةِ السَّيْبِ (3)
 أَنْ أَحْدَاقَهَا، وَالْمَاءُ يُقْرَعُهَا فِي سَاحَةِ السِّ أَحْدَاقِ اليَعَاسِبِ (4)
 مَا مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ ذُو كَفَلٍ بِشَفِي الضَّجِيعِ ذِي ظَمٍّ وَتَشْنِيبِ
 نَأْتِيهِ لَأَّا حَاوَلْتُ نَائِلَهُ نَخْوَةَ نَاشِيٍّ بَيْنِ الأَعَارِبِ
 فِي بَحْسِنِ لَسْتِ أَنْكَرُهُ مِنْ رَأْيِ حَمَلٍ لَّا يَسْطُو عَلَى ذَيْبِ! (5)

¹ الديوان، 46.

غانة: إحدى قرى العراق، مشهورة بخمورها وكرمها، تقع على الجانب الغربي لنهر الفرات، محصورة بين الذَّهر والتلال المطلة عليها، تقع حالياً ضمن لواء الذلِّيم، ينظر: الحسيني، عبد الرزَّاق، العراق قديماً وحديثاً، 270-271.

السَّيب: نهر في البصرة، عليه قرية تنسب إليه (المسبب)، ينظر: الحسيني، عبد الرزَّاق، العراق قديماً وحديثاً، 174.

⁴ اليعاسيب: مفرداها اليعسوب، وهو أمير النحل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع س ب).

⁵ الديوان، 76.

جللّ وأسّيّ السّاقليّلام بمنزلة قرن الشمس ضياءً وإشراقاً في صورة نقلية قوامها الإيحاء التخيليّ، وقد وظّف (ساحة) ليفيد معنى المباراة بين الخمر والماء من جهة، ومعنى اتساع عالم الكأس من جهة أخرى، تلك الكأس التي تمثل في الفلكرواسيّ وجوداً مفرداً قائماً على انقباض الوجود الذي يعيش في إطاره، كما وظف (الضجيج) ليفيد معنى النزوة والشبق والشهوة العارمة لدى روّاد مجلس الشّراب، تلك الشهوة التي لا يطفئها إلّالسّاقليّ الغلام بماء وعذوبة وبريق أسنانه، ولا غرابة في وجود هذه الإشراقات في الصورة كلاً سيكية، ما دامت وليدة وحدة التوازن في المعاناة الشعورية بين الشعور والخيال والعقل، وإن كانت الغلبة للقوة العاقلة.

والرأي العلمي في المطبوعين على التخنث من السّاقاة الغلمان، أنّ الاختلال إنما يكون في الوظائف العضوية عندهم أكثر ظهوراً منه في هيئة خلقتهم وتركيب بنيتهم، ومع ذلك، فإنّ التغيير في التركيب الجسمي قد يبدو واضحاً عند بعضهم، إذ يظهر تجويف الحوض لديهم أقرب إلى حوض المرأة مع استعداد لاكتناز الشحم فوق الأرداف والأفخاذ، وقد يذكرّ شعرهم المصفّف المنسق بشعر النساء، وقد تكون البشرة الرقيقة التي يمتلكونها كبشرة الأنثى، وقد يسمع المرء لأصواتهم نغمة غير طبيعية فيها ترطيب وتصنع؛ مما يجعلهم أهلاً لمصطلح الخنثوية⁽¹⁾، يقللّ وأسّيّ :

دُّ بها إليك يدا غلامٍ	نَّ كَأَدَّه رَشَاءُ رِيْبٍ
فَدَّ بِنْعَةِ الدَّايَاتِ حَتَّى	أ، فزها به دلّ وطيب
رُّ لك العنان إذا حسّاها	تجّ عَدَّ تَتَه دَبِيْبٍ
جمشّته ⁽²⁾ : بك منه	ف تُسْدُ تَخْفُ لها القلوب
وعُ بردُ فيه فإذا تمشّني	سِي فِي غَلَائِلِه قُضِيْبٍ
كادُ - ن الدّلال إذا تثنّني	ك، ومن تساقطه يذوب ⁽³⁾

¹ ينظر: بيدس، إميل خليل، دليل الأمراض النفسية والبدنية، 64.

² جمشّته: غارلته وداعبته، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م ش).

³ الديوان، 11.

إنَّ هذالسدَّ اقي الغلام المخنث كالظبي رشاقة، فيه غنَّة ودلال وفيه زهو وطيب، كما أنَّ فيه امتلاء في غير إسراف، وكلامات أخرى، فقد خلع عليَّه واسيَّ من جمال النساء ما خلع من لين وتكسَّر وتساقت، حتى لكأنه يذوب إذا تنثى، يقللُ واسيَّ في موضع آخر:

كفَّ مَخْتَصَرَ سَرَّارٍ عُدَلٍ سَنِ بَانَ تَثْنَى، غَيْرِ ذِي أُوْدِ (1)
وفضاهمَّ ما تقدَّم في السدِّ قاة المخنثين وأوصافهم، فإنَّ معظمهم يصاب بانقلاب ذوقي في التجمال بما يشبه زينة النساء، وإظهارهم مثل ما يظهرُ نه من الزهو والخيلاء؛ ممَّا يؤكد إصابتهم بفرط التخنث في الشكل والتصرف⁽²⁾، وهذا مما سلَّله واسيَّ في ديوانه:

خُطِفَ رِ، فِي أُرْدافِهِ عَمَمٌ يَسُ (3) دُدَّة رَقَّتْ حَواشِيها
سُرَّتْ إِلَيْهِ تاهَ عَن نَظري تَزِيدُ دَتَ دَلَّأَ زانِني تِيها (4)

ويبدو أنَّ الجمع بين الذكر والأنثى في شخص السدِّ اقي أمر يستهوي الشعراء وفي مقدمتهم الذَّواسيَّ، فأخذوا يطلبون من السدِّ اقي أكون شبيهاً بالجارية في الدلِّ والتغذِّج والتأنث، بل يريدونه أحياناً أن يتزين زينتها ويتزيَّى زِيها، يؤكد ذلك ما قلَّله واسيَّ:

سَنُ يَ غَنجٍ، دُلُو شَمائِلُهُ نَه دَرَّايَ العَيْنِ عَزراءُ (5)
وقوله:

سَعى بِها ذَ - فِي زِيَّ جاريةٍ بَ صُدَّغُهُ يَ طيِّبِ البانِ (6)

¹ الديوان، 46.

² ينظر: بيدس، إميل خليل، دليل الأمراض النفسية والبدنية، 67.

³ يميس: ينختر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (م ي س).

⁴ الديوان، 675.

⁵ نفسه، 696.

⁶ نفسه، 677.

وقوله:

بَ أَغْنَى، مَخْتَضِبٍ بِنَاناً أَلِ الصَّدْعِ، مَضْفُورٍ قَرُونٍ⁽¹⁾
يرللنمّواسي في اللوحات السابقة، صورة للساقى الغلام، الذي يشبهلساقية من الإناث
في الشكل والسلوك؛ فهو ساق يجمع بين ففتنتين حتى يظفر بإعجاب المزاجين معالذوواسي إذ
يصرّح بذلك في غير موضع إنما يفصح المجتمع العباسي الذي عاش فيه، وما انتشر فيه من
ألوان الشذوذ الذي ليس أدلّ على الهوس به، من هذا الخط الذي طرأ على ذوق القوم، ومن هذا
القلب في الأوضاع؛ إذ يعبالذوواسي عنهم ويترجم ما وصلوا إليه من شذوذ من خلال المجاهرة
برغبتهم وذوقهم من غير جل، وكأنّ الغزل بالمذكر قد بات من المتع المشروعة التي أحلّت
للناس.

وقد يبدوالساقيةمن الغلمان شديد الشبه بالأنثى في زيّه وزينته، مما يجعل التفريق بينهما
من الصعوبة بمكان على الشاربيين، ويبدو أنّ هذا الجمع بين الذكر والأنثى في شخصالساقية أمر
يستهو الشعاء وفي مقدمالذوواسي، كما يبدو أنّه كان يستميل الشاربيين ويجذبهم، يقول
الذواسي هاتفاً من أعماق قلبه بعد أن اختلط عليه الأمر:

فَلِي أَكْعَابٌ تَ... أَمْ أَنْتَ غَلَامٌ؟!⁽²⁾
إنّ تردد صورالساقيةمن الغلمان في خمرالذوواسي بصورة واسعة، يترجم انفعالا نفسياً
عميقاً يسيطر عليه، بل يعكس ميلاً نحوهللذوواسي يشعر بانجذاب نحو الغلمان منالساقية
ويؤثرهم علىالساقيةوكانّه لا يريد لخمرته امرأة حياته منافساً أنثوياً آخر في مجلس الشرب؛ لذا
يجده المتلقي صريحاً في تفضيله للذكور منالساقيةعلى الإناث، إذ يصرح بذلك في أكثر من
موضع في ديوانه، بل إنه ليبدو شديد القطع والحماسة في هذا التفضيل، يقولالذوواسي فيالساقية:

¹ أبو نواس، الديوان، 32.

² نفسه، 730.

وتُ إذا أزالَ الكأسَ عذبي
 كران منه، سدُّ كُر طرف
 مع فيه أصناف المعاني
 يش وصل المر د دهري
 سامن يديه إذا سقاني
 مد من رحيق خسر واني
 ما يلفه في الدسن ثان
 وُس العيش وصلي للغواني⁽¹⁾

فهل كان تصريحواسي بالميل إلى الغلمان من السقا، وتفضيلهم على الإناث من قبيل
 المباهاة بالحر ام والممنوع؟! أم كان تمادياً في تحقيق اللذة والحرية والشعور الذاتي والنفسي
 بانطلاقها وانعتاقها من القيود؟! أم كان تعبيراً عن الواقع؟! إن الدارسة ترى أن للخمر ههنا تأثيرها
 في إطلاق واسي نفسه على هذا النحو من الحماسة غير المألوفة؛ لما فيها من تنزيل دُ ب
 المستورة، وكشفها لكوامن النفس اللذاتية وتعريضها أو ظهورها على حقيقتها، يقلل واسي في
 موضع آخر يفضل الساقية من الغلمان على الساقية من الجواري والقيان:

د في الدسن ج لئه
 نت قلت خريدة ج بت
 ذه من أن يكون له
 انه ذو الطاء والقُدس
 يوم صبيحة العرس
 ت مزرها من الرجس⁽²⁾

يرلنم واسي صورة بلا اقي الذي يبدو جميلاً كالفتاة المجلوة صبيحة العرس، وهو يجله
 عن أن يكون له ما يواريه مزرها من الرجس، أي يكون له ما يكون للمرأة من الطمث.

ب. الساقية:

لم يكن السقا كلاً هم في مجلس الشراب من الغلمان، بل كان منهم الجواري والقيان الحسان،
 وقد ورد ذكرهم في شلغرواسي، غير أن نصيبهن في ذلك كان أقل من نصيب الغلمان، فالمتلقي

¹ أبو نواس، الديوان، 103.
² نفسه، 216.

لا ينسى ولا يمكن له أن ينسى جاريته المشوقة القدّ التي كانت تسقيه من يدها ومن فيها خمرًا؛ فكانت بحقّ صورة (للساقية المثلى) التي انطبعت في أذهان الناس بمجرد قراءة أبيالتيّ واسيّ التي يقول فيها:

أتسى، ولا تطرب إلى هند
ياقوتة، والكأس لؤلؤة
مدقن عينها خمرًا، ومن يدها
نشوتان، وللندمان واحدة
على السورد من حمراء كالورد
كف جارية مشوقة القدّ
لك من سكر ين من يد
صدت به من بينهم وحدي⁽¹⁾

تمثّل هذه اللوحة واسية نموذجاً (للساقية المثلى) التي تلقي بظلالهلى الأبيات؛ فيحس المتلقي بالجمال الذي يشده إليها شدّاً، كما يشعر بالرقّة في ألفاظها بما تحويه من جمال الموسيقى، وحسن الإنشواصفوية الطرب والغناء، وبمجرد الغوص في المعاني والصور؛ فإنّ المتلقي يجد فيها الخصوبة، فقد أبلنّعواسيّ فوصف الخمر، ورسم الكأس فأبدع رسمها، وتحدث عن الساقية الجارية فأبدع وصفها، وكلّ هذه المعاني قد وردت في بيت واحد، بل إنّ واسيّ جمع في بيت من الشعر فذّين: الغزل والخمر؛ فكانّ المتلقي يصغي إلى قطعة موسيقية جميلة تجسّد ما تخصّ به الساقية واسيّ من إيثار وحبّ، فبينهما انسجلموافق، شيء يخصّ به نفسه من بين الندماء الجالسين معه.

لقد استهلّ واسيّ قصيدته بمعنيين: الأول في الصدر، وهو معنى قديم موروث، والأخر جديد حضاري يمثله عجز البيت، إلا أنّ الأمر اللافت للانتباه هو تخطليّ واسيّ لصدر البيت، وعكوفه على تفصيل دلالات عجزليّ الاستهلالي، مما يدلّ على أنّ النمو العضوي لهذا العجز الاستهلالي يكبر ويتعاضم مع تتابع الأبيات؛ ليتحول من مجرد استهلال أولي في ذهن المتلقي، إلى

¹ أبو نواس، الديوان، 27

لسان حال المجتمع العباسي، فليلى وهند لا وجود لهما في النص، ولن يجد المتلقي لهما حضوراً في والقنّعّواسي¹؛ لذلك تجاوز عنهما الشاعر سريعاً منذ لحظة انتهائه من صدر البيت الاستهلالي ليبدأ بعدهما بحديثه عن الخمر، التي جسّدها في عجز البيت، وجعلها مرئية في باقي الأبيات.

فالخمر انتقلت من مجرد مفردة معجمية، إلى أخرى إيحائية، يدور حولها نصّ، بل إنها تمثل مصدر جماله اللفظي والمعنوي، فحمرة الخمر التي تشبه حمرة الورد في عجز الاستهلال، أصبحت في البيت الثاني نشوة في حلق شاربها، وعلامة تظهر جليّة على عينه وخذّه.

وبذلك تكون دلالة القنّعّواسي² إلى هجر ما له صلة بليلى وهند إشارة خفية إلى تجاوز تقاليد القصيدة القديمة من الوقوف على الأطلال وغيرها، والبحث عن بديل متمثل في شرب الخمر، ذي اللون الأحمر كحمرة الورد، ومما يزيد في جمالية هذه الصورة شرب الخمر بمراً من الورد، وبذلك تتفاعل اللوحة حين يرى المتلقي اللون الأحمر في عين شاربها وخذّه³ الطبيعة أثّرت في خمريات أبي نواس بالمشهد البديعة والخيالات المبتكرة، والحق أنّ أبا نواس لا يباشر الخمر إلا في محيطها الجميل من الطبيعة ما بين الحدائق والكروم والجداول الرقراقة⁽¹⁾.

ويعدّ نقشي اللون الأحمر في هذه اللوحة الفنية، التي تمثل نموذجاّ نواسياً رمزاً يكشف عن رغبة القنّعّواسي⁴ في الشهوة والنشاط الجنسي؛ فقد لاحظ بعض الدارسين أنّ اللون الأحمر يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكلّ أنواع الشهوة⁽²⁾؛ فهو أول الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة، وهو ينتمي إلى مجموعة الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة؛ ومن ثمّ فهو لون العواطف ومثيرها، ورمز الحب الملهب والقوة والنشاط، فضلاً عن

¹ خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، 208/2.
² عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 229.

كونه رمزاً للقسوة والغضب والإثم والخطر أحياناً⁽¹⁾، واللون الأحمر هو اللون المفضل دائماً لذلك الفريق من الناس، الذين يهتمون بدينامياهم اهتماماً شديداً، وهؤلاء يتسمون بسرعة الحكم على الأشياء، وسرعة العمل، وهم معرضون أحياناً للمتاعب، ولكنهم لا يباليون بها كثيراً⁽²⁾، ولقد أدرك الذوّاسي نتيجة وعيه الجمالي والمعرفي لدور اللون الأحمر في أصل الوجود والواقع فهو "أعزّ الألوان في لعبة الحب والحرب"⁽³⁾ فأقبل عليه يلوّن به لوحاته الشعرية الثائرة العواطف الملتهبة المشاعر؛ لما له من دور في التفكير الجنسي والشيق والحب⁽⁴⁾.

وترى الدارسة أنّ هذه الدلالات التي يحملها اللون الأحمر، مبعثها ارتباط مسألة الحب بالقلب والدم والدورة الدموية خلال الانفعال النفسي العميق، ومن ثمّ خفقان القلب وتلوّن الوجنتين بالحمرة، والأمر نفسه يمكن أن يقال في موقف الخوف أو الغضب أو القسوة.

وتتوحد الخمر مجلساً آقية في البيت الثالث من اللوحلة واسيدّة، من خلال تشبيهات متعاقبة، تتحول على إثرها الخمر إلى ياقوتة، وكأسها إلى لؤلؤة، تقدمها جارية حسناء مستغنية بنفسها وبجمالها في أيّة زينة.

ويزداد هذا الدُسن بالتوحد في البيت الرابع؛ فتتحول عين الجارية إلى خمر مسكر، وتزداد نثلاً وواسي بها؛ لتكتمل بذلك آيات الوحدة العضوية النصية، التي جمعت بين الشاعر وخمره، من بداية عجز استهلاله، وحتى نهاية أبياته.

وهكذا، فإنّ المتلقي يجد في شاعرنا ذوّاسي نمطين متقاطعين من الأداء، نمطاً أفقياً يلتزم لفيه واسي روعماً بمراسم الشعر القديم، ونمطاً متحرراً يستجيب فيه لنداء الذات المريدة للامتلاء من الحياة، ولمّا كانت عوالم لذوّاسي متنوعين المتلقي يلمح شخصه الممزق بين حدّ

¹ ينظر: حمدان، نذير الضوء واللون في القرآن الكريم: الإعجاز الضوئي - الدوني، 46.

² ينظر: الخويسكي، زين، معجم الألوان، المقدمة أ-ع.

³ ديورانت، ول، مباحث الفلسفة، 297/6.

⁴ ينظر: رياض، عبد الفتاح، التصوير الملون، 407.

القبول وحدث الرفض؛ ففي قبوله القديم تغيب الأنا وفي رفضه إياه حضور للأنا، بيد واحدة حمل
النّ واسبى لواء القديم والجديد؛ فعدّه النقاد أروع من فتح معركة الصراع بين القدماء والمحدثين؛ ليمثّل
بذلك حالة شعرية متمردة ثائرة تثور لتمهد لرسالة شعرية قوامها وحدة الشعر والحياة، يلمح فيها
المتلقي بوارق فكرية ذات مستوى فكري يختلف عن مستوى الفكر الجاهلي والأموي، ومن ثم ينظر
للنواصي على أنه يمثل مرحلة تحويلية في الشعر العربي؛ لقدرتة على استيعاب الحياة تعباً أسديّة
والإفادة منها وهبها في تجربته الشعرية، وإقامته منها عالماً فيناً ترددت فيه أصداء النفس
الإنسانية، محققاً فيه حلمه وهو تحمل البقاء في الوجود الأعرج⁽¹⁾، والبقاء - كذلك - في ازدواجية
شخصه الممزق يصارع الواقع ويستسلم ويتمرد ويثور وينتصر ويجهر ويصارع ويتحدى ويتمزق،
ومن تصادم هذه الحالات تفجرت ديناميكية الشعرية التي جعلت من الفكر الفلسفي ظلاً ولوناً
يرفض الاتباع وكانت الحياة ينبوع الفنّ واسبى⁽²⁾، بل هي الفن الأروع والأعمق والأصدق⁽³⁾.

وبذلك ألقى واسبى⁽⁴⁾ كبلّ جديد في الشعر العباسي، وحين ينظر المتلقي في شعره، فإنه
يرى بعض العناصر القديمة ولكنّ ذلك لا يعطيه الحق بأن يصفه بأنه شاعر تقليدي، بل عليه أن
يتذكر دائماً ألقى واسبى⁽⁵⁾ من حملة لواء التجديد في العصر العباسي الأول، بل هو زعيم المجددين
الذي مال إلى الانطلاق من ريقمكل تقليد سواء أكان أخلاقياً أم اجتماعياً أم أدبياً⁽⁶⁾.

يدلفو واسبى⁽⁷⁾ الشعراء إلى تجنب أساليب القدماء، وسنتهم في الألفاظ والمعاني جميعاً؛
فتطور الحياة يوجب تطور اللغة لتلائمها، ولذلك ينبغي على الشعراء أن يعدلوا عن أساليب القدماء
في وصف الأطلال والبكاء عليها، وأن يصفوا الحياة التي يعيشونها ويعيشها مستمعوهم كي يكونوا
صادقين مع أنفسهم قبل أن يكونوا كذلك مع المتلقي⁽⁸⁾؛ فالتراث ليس نصباً مقدساً تقام أمامه

¹ ينظر: عبد الله، صلاح مصلي على، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، 58.

² ينظر: عساف، ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 95، 144.

³ ينظر: معتوق، جورج، أبو نواس في شعره الخمرى، 30، 54.

⁴ ينظر: حسين، طه، حديث الأربعاء، 94/2.

الابتهالات والطقوس دون تطلعات أو فعل، فالقديم يفرز جديداً، والحياة تخضع لما يطرأ من أحداث ومستجدات حضارية، وعلى الشاعر المحدث أن يخترق طريقه بأن يعدل في الأساليب القديمة ويقضي على النظم السائدة ويحطم الأشكال التقليدية ويعيد تنظيم المعايير الاجتماعية والثقافية وكذلك التقاليد الأدبية⁽¹⁾ فيتححر من بكاء الأطلال وتنوع القصيد ويعيش في جو حرّ من الأفكار والأخيلة، إنَّ منطق الأشياء يحتم أن يحيا الإنسان حياته ويعيش عصره؛ فينظر في حاضره ويصف ما يرى، لا أن يهيم في الماضي ويعيش زمناً غير تاريخه.

وتتفق الدراسة مع أدونيس، في البعد النفسي للثولقة وأسيرة على الأطلال؛ فهي ثورة توحى بهرب الشاعر من الماضي الذي يرى فيه رمزاً للفناء والموت والتعاسة⁽²⁾ ويريد أن يبحث في أعماقه عن الحاضر لأنه الحياة والبهجة والسعادة، وعندما يلحّ على جمال الطبيعة بأناقته وزخارفها وروائحها، إنما هو في الحقيقة ينقل مشاعره ومشاعر الإنسان المتحضر تجاه الحياة الجديدة، إنه يحيل الظواهر إلى صور ورموز ويرى عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر فيما وراء الحسّ، حيث تغدو الطبيعة في شعره مرآة لروحه⁽²⁾ ولمّا كان الأمر كذلك في الفلكلور⁽³⁾؛ فقد انبرى الشاعر يصور حياته كلّ ما فيها من حب وثورة وخمر.

تمثل الجارية مكوناً مهماً من مكونات مجلس الشّراب ومظهراً بارزاً من مظاهر الجمال فيه؛ فهي ساقية توفر للنواصي وصحبه من الشاربين مجال استمتاع حسي انطلاقاً من جوانب متعددة، فهي الجميلة التي يمثل جمالها حيز نشوة للعين، تستغرقها محاولة الإحاطة بمواطن البهاء فيه، يقلل⁽⁴⁾ وادي :

كفّ ساقيةً ، ناهيك ساقيةً
من قدّ، وفي ظرفٍ ، وفي أدبٍ

¹ ينظر: هول، روبرت سي، نظرية الاستقبال، 106
² ينظر: أدونيس، ديوان الشعر العربي، 18/2.

ت لـ قيان ذي مغالبة
ووعت عنهن، واختلفت
إذا ما على ماء الشبَاب بها
نت بخفي اللدظة؛ فانشت
فلم ير إنس لها شبيهاً
ي لو خلت من عين قِما

كشخ⁽¹⁾ ، بالكشخ م كسب
يذهن، ومن يـ ن بالب
في تمام الجسد والقصد
رعد بين الصدق والكذب
يمن بن عجم ومن عرب
أقض منها ولا من دُبها أبي⁽²⁾

يرلنمّواسي صورة للساقية المثالية التي كانت تنشئها الأولى - وهي صبية حدثة السن -
في بيت كشخان يتجر بالرقيق الأبيض، ويكتسب من الجمع بين قيانه وبين من يجتذبن من
الرجال، وكانت هذلسة أقلّتي دق لها أن تتسم بالمثالية، تختلف بين هؤلاء وهؤلاء بالرسائل
الغرامية؛ فكانت على علم ووعي لما يدور حولها، حتى بلغت سنّ المراهقة، ونضج جسمها وأدرك
تمامه؛ فالتفت إليها رواد الدار المريبة التي تعيش فيهلجمشونها بخفي اللّاحظ وهي تعابثهم في
الخفاء وتضرب لهم المواعيد، بعد أن حذقت الصنعة، وإن لم تزاولها بعد، وهذه المثالية في
الساقية، إنما تترجم مثاليّة واسي؛ فهو ليس كرواد مجلس الشراب الآخريين؛ لأنه شاعر فدّان
يبحث عن الجمال والمتعة دوماً، مما يوحى عشقه الجمال الجسدي أينما وجد، فليس مهماً أن
يكون الجسد لهذا أو لهذه... وإنما المهم ما يحققه الجسد من متع لناظريه في سبيل تحقيق الارتواء
الجسدي الذي لا ينتهي.

إنّ النشلة واسية نقطة تقاطع محاور جسيديّة متعددة، يمثل كل محور فيها درجة من
درجات الانتشاء، تجعل منه جزءاً من أجزاء نشوقديّة، لا تتحقق كاملة، إلا إذا التقت محاورها
كاملة.

¹ الكشخ: جمع النساء والرجال لريبة، والكشخان: الديوث، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك ش خ).
² الديوان، 72.

واللون الشعري الذي تلتقي فيه محاور المتطهسّية كلاًها للندواسي¹، يتمثل أساساً في الخمريات التي كثيراً ما تكون عنده تصويراً أو وصفاً لمطس من مجالس لهوه، بما فيه من شراب، وجنس، وغيرهما، مما يتعلق بمتع الحواس²، وفي قمة ما احتوته تلك المجالس من روائع يتسم العنصر الإنساني العرش، وبخاصة لسة قاة من الذكور والإناث ممّن اجتذبوا الشاربين وفي مقدمتهم الذواسي³، الذي أكثر من وصفهم وإبداء محاسنهم، وتفنن في التعبير عن خلجات نفسه تجاههم.

تظهر المرأة الماجنة بصورة واضحة في الحانات، حيث تعمل ساقية للخمر، أو بائعة للهوى، حيث تتودد للرواد، كما تظهر إلى جانبها المغنيات؛ بما يتكلّ لوحة للذّة، ويرسم خطوط المتعة المادية التي يجمل حواشيها العبث والمجون.

ويرى يوسف خليفن⁴ العامل الحاسم الفعّال في انحراف الحياة الاجتماعية في العصر العباسي هو انتشار الجوّاري الأجنبيات في المجتمع العباسي، فقد كثر عددهنّ فيه، وامتألت قصور بغداد وغيرها بأعداد ضخمة منهنّ⁵، كانت تعمل على إشاعة الفتنة والإغراء في نفوس الشباب، وقد ساعد على ذلك ما عرفه المجتمع العباسي من دور للهو عرفت بـ (بيوت القيان)⁽¹⁾.

وقد اشتهرت هذه البيوت بتجارة الجوّاري، التي لم تكن مقتصره على بيع الجوّاري وشراهنّ، وإنما كانت تتعدى ذلك إلى تدريبهنّ على الغناء، والموسيقا، والرقص، وقول الشعر، ومعاتبة الرجال، ليقضوا هذه البيوت وإمتاعهم وإبتزاز أموالهم، ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل تعدّاه إلى أمر آخر أشدّ خطراً، هو إتاحة الفرصة لإرضاء الانحراف والشذوذ الذي انتشر في العصر العباسي بما كانت تضمه (بيوت القيان) مع جواربها من غلماناً وإعداداً خاصاً لذلك، ولعلّ أروع ما وصفت به هذه البيوت، ما كتبه الجاحظ عنها في رسالته (رسالة القيان) التي وصف فيها هذه البيوت وما كان يدور فيها من ألوان للهو والعبث والخلاعة والمجون، كما صور حياة الجوّاري

¹ ينظر: تاريخ الشعر في العصر العباسي، 28.

فيها، وما وصلن إليه من قدرة على الإغراء واصطياد الرجال، وكيف تستطيع الواحدة منهن أن تبكي لواحد بعين وتضحك لآخر بالأخرى، "وكيف تسلم القينة من الفتنة، أو يمكنها أن تكون عفيفة؟! وإنما تكتسب الأهواء، وتتعلم الألسن والأخلاق بالمنشأ، وهي تنشأ من لدن مولدها إلى أوان وفاتها بما يصدّ عن ذكر الله من لهو الحديث، وصنوف اللعب والأخانيث، وبين الخلعاء والمجان، ومن لا يسمع منه كجِدِّ، ولا يرجع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروّة" (1).

وهكذا، فقد عانت الجواري والقيان في المجتمع العباسي من أساليب الامتهان التي كنّ يتعرضن لها من بيع، وشراء، وابتزاز، وإقامة علاقات مع الشبان العابثين اللاهين؛ لذا تعلمن طرق جذب الرجال إليهن عن طريق الفتنة الجسدية، والإغراء في المظهر، مع العلاقة المشبوهة التي تسودها الريبة والعبث والمجون، وقد لا تكفي بعضهن بإقامة علاقة مع رجل واحد، بل كانت تعدد في علاقاتها مع خلائها.

ويرى طه حسين أنّ الإمام مظهر مألوف في الدول العبّاسية وأنّ له مظهراً سيئاً للغاية؛ لأنهنّ كنّ مبتذلات، خليعات، يتهاكن على اللهو والهوى، ويسرفن في المجون، ويتخذن من الخلاعة سلاحاً يتملقن به لذة الرجال، ويقضين شهواتهن؛ بما اتصفن به من انحطاط خلقي، وإسراف في المجون (2).

إنّ هذا التحول في الحياة الاجتماعية نتج عنه أنّ المرأة صارت تباع في الأسواق، ومن يملك المال يشتريها، وبمقدار ما يملك يستطيع أن يحظى بالأجمل والأنقى والأذكى، ومن ثمّ انتشرت الجواري في كل مكان، في قصور السادة، وفي حانات الخمرّارين، وفي بيوت الناس، وانتشر مع هذه الظاهرة الغناء واللهو والعبث والمجون، وقد قاد هذا الفساد الأخلاقي إلى بروز

¹ رسائل الجاحظ، 176/2.

² ينظر: حديث الأربعاء، 105-104/2.

شعر مكشوف في معانيه، وصريح في ألفاظه، وفاجر في اتجاهه، وهو شعر يندى له الجبين؛ إذ يقاطع الأخلاق الحميدة، ويجري صارخاً خلف الغريزة الشهوانية، يقلل وئاسي^١ :

كف ذات ح - في زي ذي ذ - حبان لوطي و زداء⁽¹⁾

إن هذه الجارية قد تمثل غرضاً حسياً بصورة مضاعفة؛ مما يقيم دليلاً آخر على ما يتسم به وئاسي^٢ من حرص كبير، على استغلال الموضوع الحسي المتوافر لديه، استغلالاً يمكنه من استفادته كل ما ينطوي عليه من مصادر متعكسٍ. وئاسي^٣ واحد من الشعراء الذي تأثروا بالعامل الحضاري، الذي كان له دوره في توجيه الشعر العباسي نحو التطور والتجديد، فهو في تصويره الخمر التي ذهبت بعقله، وملكت عليه نفسه وأفقته إنسانيته وعقله، يبرز للمتلقي المرأة المتحضرة على أنها آلة من آلات الخمر؛ لالتقائها معها في غير صفة، ومن هنا فإن المرأة جارية أو غير ذلك لم تعد سبباً في تهيج العواطف، واستمالة النفوس، وإثارة المعاني العميقة فيها فحسب، بل صارت جزءاً لا يتجزأ من الحديث المتداول حول مجالس اللهو والطرب والشرب في أكثر الأحيان.

ويرى مصطفى بيطام، أن هذا التواجد الطبيعي للمرأة التي حررتها الحضارة الجديدة، وكشفت عن محاسنها ومفاتها، قد أدى إلى هبوط الغزل من عرشه المكنون نحو الحضيض لأن الغزل أصبح في جملة تعبيراً عن لذة عابرة وشهوة طارئة، لا تصل إلى خبايا الفؤاد، ولا تستقر على حال⁽²⁾، ومن ثمّ فإنّ "المرأة العربية الحرة لم تعد موضوعاً لهذا الغزل إلا في القليل النادر؛ وذلك لكثرة الإماء والجواري والقيان، وغزوهنّ المجتمع غزواً لم يشهد له المجتمع العربي مثيلاً،

¹ الديوان، 6

² ينظر: مظاهر المجتمع وملاحم التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، 249.

فتقدّم هؤلاء الصفوف، وتحدّت المرأة الحرة جانباً⁽¹⁾ لاسيما وأنّ الحضارة الجديدة قد وجهت الشعر الغزلي نحو التعلق بالغلمان والمخنثين، الذين قذفت بهم أمواج الحضارة إلى كلِّ مكان؛ فصاروا موضوعاً للغزل بالمذكر⁽²⁾.

وجوالقيّ واسبى كثيراً ما يكنّ فارسيانتي بعدنّ الفارسي المسمى القرطقي؛ فيصفهنّ بالحسن والظرف وكأنهنّ ولد البقرة، لهنّ نظرات الطيتمولين في مشيتهنّ كتمايل الراقصة على الدّفّ، يقللّ واسبى:

كفّ ساقية مرقّ طقة	من دُسن، ومن ظرف
، بعيني جُذِر خرق	ت بسوالف الخشف
ت وقد جعلت تمايل لي	اي ل الماشي على الدّفّ
جهي إذا أقبلت يشع لي	ب قلبك دُسن ما خلفي ⁽³⁾

لم يكن وصلت واسبى للساقية التي تقدم له الخمر مقتصرأ على حسنها الذي حباها به الله، بل إنه أفاد من زوالسّ أقيت اللائي كنّ يبرتلأواباً أشدّ تهرّات بها الفارسيات، وهي ملابس تلتصق بالجسم لتبرز محاسنه، وتعرف بالمقرطق، كما تغلني واسبى البساقية التي تهتم بتصفيف شعرها وعقريه صدغيها:

ي قرطه تذرسذنها	قربت صدغها مداريها ⁽⁴⁾
. قال الله ثمّ قال لها	استتمّت في دُسنها "إيها!"
بل للدُسن صفّ محاسنها	اسطاع ضعفاً بذاك يحكيها ⁽⁵⁾

¹ بكار، يوسف، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، 111.
² ينظر: الجوازي، عبد الستار، الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، 205-206.
³ الديوان، 66.
⁴ مداريها: مفردتها المدري: المشط، ابن منظور، لسان العرب، مادة (در ي).
⁵ الديوان، 191.

يرلنمّوآسيّ صورة مثيرة للساقية المغوية ذات الإغراء الذي لا يُقاوم؛ فهي جميلة في خذقتها وملابسها، ومن ثمّ فلنهلتنفي خسارة من أفتُتِنَ بها، وإيقاعه تحت تأثير إغرائها؛ فلا امرأة مغوية من دون رجل مٌصابٍ بسحرللذّوآسيّ الذي أفر معجمه من أوصاف تليق بهذه المرأة المغوية.

ويظهر الإغواء عموماً في صورة تقليدية واحدة في المنظور العام تقوم على المنح والمنع⁽¹⁾، وتتصف المرأة المغوية - كذلك - بصفات تقليدية؛ فهي لا تخرج عن صفتين أساسيتين هما: الجمال والجاذبية، ويبدو أنّ الإغواء ليس بالأمر اليسير، بل مركباً؛ فالمرأة المغوية لا تكون كذلك إلا لرجل بعينه أو لصنف من الرجال⁽²⁾، ولو أمعن المتلقي في صورتها التي يرسمها الشعراء والأدباء لموجد أنها لا تخرج عن صورة الآخر؛ فنمطية المرأة المغوية تدلّ على الناظر أكثر مما تدلّ على المنظور، وتعبّر عن تفكير الرجل أكثر مما تعبر عن حال المرأة، ولذا فإنّ التتميط الاجتماعي للمرأة لا يعكس صورتها، بل يترجم نظرة الرجل إليها؛ فالإنسان يتمثل نفسه بالموازنة مع الآخر: يوازن نفسه برجل آخر؛ ليحدد قدرته ودوره، ويوازن نفسه بالمرأة ليحدد هويّه ومفهومه لرجولته، لهذا لا يمكن فهم علاقة الرجل بالمرأة بصورة عامة وعلاقتّهوآسيّ بهذلسدّاقية المغوية خارج هاتين المعادلتين معا: الأنا/ الآخر، الرجولة/ الأنوثة، وقد تملكنّوآسيّ من الجمع بين المعادلتين في علاقاته الأنثوية، وكلّما وجد في سلوكها تهديداً لسلطته وخروجاً على طاعته كان يحولها إلى مخلوق آخر مخيف ويسنّ التقاليد التي تحميه منها، كان يفعل ذلك كأبي رجل في التاريخ حريص على علاقته بالمرأة.

والأمر الذي ينبغي أن ينتبه إليه المتلقي أنّ الإباحة الجنسية ليست هي ما ميّز المرأة المغوية، وأدى إل ولادة صورتها؛ بل إنها حرية للمرأة، فقد عرف المجتمع العباسي مقداراً من

¹ زيتوني، لطيف، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، 136.

² نفسه، الصفحة نفسها.

الحرية لم يعرفه عصر قبله أو بعده عند العرب، وشاعت أخبار المجان والجواري، وسجلتها أمهات الكتب، وكتب فيها مشاهير الكتّاب، وفي ذلك العصر اهتمت المرأة بالمتعة الجنسية، وتحدثت عنها صراحة، وطلبتها أو لبتّها علانية أحياناً⁽¹⁾، يظلمنّ واسي⁽²⁾ :

رَبُّ كَأْسٍ مِنْ كَفِّهَا، وَلَهَا	سَقَامٌ فِي النَّفْسِ تُجْرِيهَا
سِ إِذَا السُّكْرُ كَفَّ نَخْوَتَهَا	مَنْ بَعْدَهَا حَوَاشِيهَا
تَنْبِي مِنْهَا مَخَاتَلَةٌ	دَدْتُ رَفَقاً كَفِّي إِلَيَّ فِيهَا
تُ عِنْدَ ذَاكَ، وَارْتَعَدْتُ	مَنْ تَنَاوَلْتُهَا لِأَرْضِيهَا
تُ فِي لَيْلَةٍ نَعْمَتْ بِهَا	مِنْ هَاتِتَارَةٍ، وَأَسْقِيهَا
نَبِي الطَّيِّبِ مِنْ أَطْيَبِهَا	مِنْ النَّفْسِ مِنْ أَمَانِيهَا
نَيْاً لَذَا الوَصْفِ حَيْثُ كَانَ وَلَا	قِيّاً لِدَارِ أَقْوَاتِ مَغَانِيهَا ⁽²⁾

تتمتع ساقية واسي⁽³⁾ بسمات المرأة المغوية ذات الجمال والجاذبية؛ مما جعلها قادرة على سحر لشاعر والإيقاع به وإيهامه بالمنع الذي يتبعه منح، إلا أنه يكرر المحاولة ويتوجهها بذكر مغامرته الجنسية مع تلكالساقية التي افتتنه، فانبرى يترجم انفعاله بها شعراً ورسماً، وكانت بحق البديل الذي يغنيه عن الأطلال.

إنّ شلفرو واسي الخمري يكاد يكون معرضاً للساقيات اللاتي عرض لوصفهنّ حسّاً ياً
فصّر استواء جسمهنّ، وضمور الحشا، وعدم الاسترخاء، يظلمنّ واسي⁽⁴⁾ :

سَدَقْتَنِي - حُ قَدْ فَتَّقَ اللَّيِّ	لَ . بِكَأْسِيَّةٍ دَوَّارِ
مِنْ بِنَانٍ، قُضِبُ الْفَضِّ	ةً، قَدَّرَ لِرَافِهَا الدَّ نَاءُ
دُسْنٌ تَجِي بِأَرْدَافِهَا الْأَزُّ	تَطْوِي فِي قُمْصِهَا الْأَحْشَاءُ
طَوِي بِطَنِهَا - عَةَ الْعَيْدِ -	نَ - - فِي دَقْوِهَا ⁽³⁾ طَوَاءُ ⁽⁴⁾

¹ زينوني، لطيف، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، 136.

² الديوان، 191-192.

³ الحقو: الخصر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح ق و)

⁴ الديوان، 286.

يبدو أن حدائق واسي - كغيره من الشعراء العباسيين - عن الساقية لا يعدو التعرض إلى مفاتها، وكأن الشاعر بصدد التغزل في يمتته، كما أن وصف الساقية لا يكاد يختلف عن وصف الساقية في شيء؛ فقد غلبت واسي إلى الحديث عن الجمال الحسي بغض النظر عما إذا كان في ساق أو ساقية؛ فهو متعلق بالجمال، يلهث ليظفر به، وهو مائل أمامه يعايشه في كل مرة يرتاد فيها حانة أو مجلس شراب، فلذذة الحقيقية للندواسي تكمن في اجتماع أمرين هما الساقية والساق الجميلة، والخمر، فإذا اجتمعا له معاً تحقق المراد، وليكن بعد ذلك ما يكون، فالمهم عنده أن يحيا المرء وهو يبحث عن وجه ساق أو ساقية جديد، ويشرب الخمر متمتعاً بالجمال الفتن، ومن هنا كان مجلق واسي مرتبطاً بذاتيته وإحساسه وانفعالاته التي تظهر في معالجته المعاني النابعة من أصالته الذاتية، فهو يريد توضيح ما بداخله من إحساس طيب بالحياة، وانفعال باللحظات السعيدة التي تمر سريعاً دون أدنى انتظار.

وهكذا، فقد جلت واسي بجديد في المجون، من خلال ذاتية خاصة، ومذهب واضح يطلب الحرية كإله، دون أن يعبأ بما سيناله من جرائمها، فهو يحمل في فكره معتقداً خاصاً في الحياة والأحياء، جعله يدعو إلى انتشاره ضرورة، وإلى اشتهاه استمتاعاً بطيب الموجود والجمال، لا بالمفقود الموعود غير المرئي في اللحظة الآنية.

وقد تغلقت واسي في وصف الساقية حتى أنه لا يكاد يفلت عضو من أعضائها دون أن يأخذ نصيبه من الوصف والذكر أو التشبيه، مدفوعاً بدوافع يسهوانية ماجنة تعشق الجسد لا الروح، وتقصد إلى التمتع بهذا الجسد لا الإبقاء عليه، يقلل واسي :

لشرب في ظُلةٍ	سار
لا يدعى يهودية	سار
كمن كف لهار طبة	سار
سار	سار

سِي إِذَا السُّكْرُ تَمْشِي بِهَا أَرَّ لَهَا صَوْلَةٌ جَبْرٍ (1)

ويتغلغل وأسوي بمفاتن الساقية فيقول:

لَمَّةٌ ذَاتُ أَبْرَاجٍ وَأَرْوَقَةٌ أَلِيْمٌ تَقْذِفُ أَمْوَاجاً بِأَمْوَاجٍ
مَرَّتْ بِهَا بِكَالْغُصْنِ ، يَجْذِبُهُ صُ (2) لَذَقًا (3) ، بِيَاضٍ مِنْهُ رَجْرَاجٌ
بِأَنْ (4) ، فَمَهٍ سَمَطَانٍ (5) مِنْ بَرْدٍ ذَبٍ ، وَفِي خَدِّهِ فَاحْتِاجُ عَاجٍ
بِجَهِّهِ وَالشَّعْرُ مَلْبَسُهُ تَنْفَسَ فِي ذِي ظِلْمَةٍ دَاجٍ
غَرَّتَّهُ ، وَالسُّكْرُ يُوهِمُهُ نَدْنَجَاوٍ ، ذِي غَيْرِ سَانَاجٍ
يَسْقِي بِمَاءِ الْوَرْدِ (6) مِنْ أَسْبَ رِدَاً (7) بِطُمٍ دِيبَاجاً بِدِيبَاجٍ (8) (9)

ها الفؤوسية يتأمل الساقية الجميلة أينما رآها؛ فيصور مفاتها الجسدية، ويرسم أحاسيسه تجاهها، وينحني أمامها خاشعاً لِحور العينين، وببياض الجسد، ونقء البشرة، وجمال الكف، والنفاثة الغزال، ودقة الخصر، وثقل الردفين، وصفاء الأسنان، وحمرة الوجنتين، وسواد الشعر، وجمال الوجه. الذوواسية يسكر بهذا كله دون خمر، وكأنه قصر نظره على تصيد ألوان الجمال التي تحملها الساقية، وتصوير مظاهرها الأنثوية والتغزل بها، والدافع وراء ذلك هو الشهوة الجسدية في المقام الأول؛ فهذه الشهوة تجعله في سعي دائم وراء المرأة، وفي محاولة لاقتناص ما يمكن من ألوان الجمال واللذّة.

¹ الديوان، 54.

² دعص: قطعة من الرمل مستديرة، أو كتيب منه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (د ع ص).

³ النقا: قطعة من الرمل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ق و)، وقد أراد أن يبين ثقل أرداد الساقية، التي جذبتة.

⁴ وسنان: نائم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (و س ن).

⁵ سمطان: مفردهما: سمط: خيط النظم وقلادة أطول من المخنقة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (س م ط).

⁶ ماء الورد: الدموع الممزوجة بالدم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (م و ه).

⁷ ورداً: يريد بها الخد، ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ر د).

⁸ ديباج: حرير، ابن منظور، لسان العرب، مادة (د ب ج)، يريد: يلطم وجهه بيده.

⁹ الديوان، 317.

وترى الدراسة، أليّ واسبى ّ قد وصفلس ّاقية وصفاً حسيّاً وأسبغ عليها صفات مثالية مستعيناً بمقاييس الجمال القديمة، فلم يظهر إلا الجانب الإيجابي لصفاتها، وكأنها امرأة خالية من العيوب، وهذه المثالية لم تكن إلا إعلاء ّ لشألس ّاقية التي تقدم الخمر للنواسي، علاء ّ لشأن الحانة أو مجلس الشّراب الذي يتردّد عليه، وكأنه بذلك يحقق مثاليته؛ فهو لا يرى هذه المثالية تتحقق إلا في عالم المرأة، التي رأى فيها عطاء مستمراً، فلا حياة للمرء بدونها، وبدونها يقترب العالم من الفناء والزوال، وهو بذلك كله يبحث عن الارتواء الجسدي الذي لا ينتهي.

فجسلس ّاقية، إذاً، هو ما يشغل للليّ واسبى ّ؛ لذا فقد كان ينتقل من جسد إلى آخر بحثاً عن الجمال أو المتعة، مما يوحي ويترجم عشقه الجمال الجسدي أينما وجد، فليس مهماً أن تكون ساقية أو جارية أو أي أنثى، و إنما المهم ما تحقّقه تلك المرأة من متعة بجسدها الجميل الذي يبعث على الشهوة الجسدية الغريزية أكثر مما يوحي بالاحترام والهيبة والإجلال.

وهكذا فإنّ النظلة ّ واسبى ّة للساقية الجميلة تلنقى مع فينوس (أفروديت)، التي تمثل نموذجاً للجمال المؤنث بوصفها صامته راكدة؛ بل إنها تمثل أبرز علامات الفعل الثقافي مع الجسد المؤنث، وها هي تماثيلها منتشرة في متاحف العالم، وقد طار من التمثال رأسه أو يده، وهو تمثال لامرأة عارية مثيرة مغرية، إنّه جسد خلّاب ولكنه، بلا رأس أو يدين، ولعله يترجم صورة المرأة بلا رأس أو يدين، لكن، من قطع رأسها أو يديها؟ غير معروف، إنها تبقى حيلة ثقافية للتعبير عن المكنون عبر المجاز والرمز والحكاية، لكي يقتنع المتلقي أنّ المرأة جسد بلا رأس، وأنها تمثال عارٍ وجذّاب وفتّان - وحسب - (1).

وبكلمات أخرى، فإنّ الجسد المؤنث مادة بصرية ومجال لسياحة عيلنّ واسبى ّ وأتباعه ونظرائه؛ فالمرأة مثالية الجمال - إذا كانت كذلك فإنّ كلّ نقص في حيويتها يصبح ميزة جمالية،

¹ ينظر: الغدامي، عيد الله محمد، ثقافة الوهم، 85.

وكلاً تعطلت حاسة فاعلة زاد ذلك من جمال الجسد الذي يسمو بكونه أحرص غير عاقل وغير فاعل، حتى لقد استحلفنّ واسبى وغيره من الشعراء في العصر العباسي اللثغة في الحسناء، وما كان النظر إلى فينوس (أفروديت) على أنها جسد ليكون تمثالاً، إلا ليستجيب لليد إذ تلمس، والعين إذ تسيح، والثقافة إذ تقطع منه الرأس أو اليدين، يقللنّ واسبى في ساقيته اللثغاء:

مَنْ كَفَّ جَارِيَةً، وَصَيْفٍ سِيمِ الدَّلِّ، مَلْثُوعِ الكَلَامِ⁽¹⁾

يحمل الوجدان الثقافي تصوراً ذهنياً حول الأنثى، يتمثل في كون الأنوثة خرساء، ويحسن بها ويزيد من جمالها وجاذبيتها أن تترك اللغة للرجل؛ فالمرأة مجرد جسد يستقبل اللغة ويخضع لها من جهة ويرسل علامات صامته يتولى الرجل تفسيرها من جهة أخرى، ولذا فإنّ الشعراء ومنهم الذوّاسبيّ قد مالوا إلى استحسان اللثغة في الحسناء، وهو استحسان محدد بالحسناء فحسب؛ لأنّ اللثغة تكون قبيحة ومكروهة من غير الحسناء، فلسانها لا تعييه اللثغة؛ لأنه ليس مطلوباً منها أن تستعمل لسانها للتعبير والإفصاح، ويكفي أن تقول ما هو مثير ولافت وطريف لتزيد من جسدية لحسن واغرائيته إنّها صورة ذهنية وشرط ثقافي، ولو خرجت المرأة عنهما فإنها تفقد موقعها المؤنث، بل وتتهم بالثرثرة، وتخرج إلى دائرة العيوب الجمالية⁽²⁾.

وقد تنبّه الجاحظ إلى عيوب المرأة البيانية وجعلها مقبولة منها، ولعله دعا النساء إلى التحلي بهذه العيوب فيأبأنّ " اللّادُّن من الجوّاري الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخدود الغرائر أيسر، وربما استملح الرجل ذلك منهنّ ... إذا كان اللّادُّن على سجيّة أهل البلد، كما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السنّ ومقدودة مجدولة، فإذا أسنّت واكتهلت تغيّر ذلك الاستملاح"⁽³⁾.

¹ الديوان، 693.

² ينظر: الغدامي، عيد الله محمد، ثقافة الوهم، 64.

³ البيان والتبيين، 82-81/1.

فالجاحظ لا يستثنى أحداً من النساء في نضه، بل إن عيوب البيان مقبولة منهن جميعاً، ولعله يحضرنهن على التحلي بهذه العيوب، كما يبدو أن النساء طبقة واحدة، مما يؤكد أن مقياس بيان الأنثى عن الذكر لاختلاف تركيبهما البيولوجي: الذكر له لسان، والأنثى لها جسد، وفحولة الرجل ترتبط بلسانه، ترتبط بلاغة المرأة عضوياً بقدها وسنها.

وما كان وصلفواسي للساقية محصوراً في النواحي الجسدية، بل إنه مال أحياناً إلى وصف ما تتسم به من فطنة ودقة فهم وحدة ذكاء، وإن كان ذلك في شعر قليل، يقولواسي:

بِـ سَاقِيَةٍ ، يَسْتَلُّ نَاطِرُهَا الْفَهْمُ مَا أَوْ حَى بِهِ الْوَاحِي⁽¹⁾
ومهما يكن من أمرالساقية، فالنواحي الجسدية ينظر إلى كل منهما على أنه متعة جسدية يقي المقام الأول، لا فرق إن كان فطناً حاداً أو غير ذلك؛ فهو يسعى حثيثاً ليلبي الرغبة الجسدية العارمة، بحثاً عن الارتواء الجسدي الذي لا ينتهي، ويطلب المزيد باستمرار، بل إن الشغفواسي بالمتعة الجسدية يتسم بالديناميكية والاستمرارية فلا يتوقف إلا بموت صاحبه، وليس أدل على ذلك من اللوحة واسية التي تجمع بين أخ وأخته، يقولواسي:

بِـ ، هَذَا فَصِيلٌ ، وَذَا قَرْنٌ⁽³⁾ بِكَانَ قَدَّارِيٌّ ، مُمُورٌ⁽²⁾
خُ وَأُ فِي الْقَوْمِ ، وَأَسْمُهُمَا اسْمٌ دَعَاءُ رُوْدٌ ، وَأُدْعَجٌ⁽⁴⁾
تَدْعُوا يَوْمًا فَمَنْكُوسُهُ ذُو⁽⁵⁾

يرالنفواسي بريشة الفنان لوحة شعرية، يظهر فيها ساق جميل برفقة ساقية فاتنة في أحد مجالس الشراب، وتبدو هذه الصورة متحركة؛ وما ذاك إلا ليوفق بين عشقلساقية وساقية من

¹ الديوان، 214.

² مؤمر: محدد، ابن منظور، لسان العرب، مادة (أم ر).

³ قرم، فحل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ر م).

⁴ نكسته: قلبت حروفه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ك س).

⁵ الديوان، 104.

جهة، وتعلّقه بالخرم من جهة أخرى؛ فقد أقيان جميلان فانتان يبعثان في نفلنّ وّاسي شعوراً بالذّعة، بميلكانه من جمال أذّاذ، وما يحملانه من خمر قديمة وحديثة، للذّعة مضاعفة، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالراحة النفسية والطمأنينة والسكون النفسي، فقد أقيلن ذكر وأنثى، يحملان خمرًا قديمة وحديثة؛ تلبيةً لأذواق الشاربين، إرضاءً لهكلّ حسب ميله.

وتجسدّ م صورنّ وّاسي ، التي يتوافر فيها كلّ من الغلام والجارية في مجلس اللهو الحرة الحسدّية التي يتمتع بها الشاعر؛ إذ بإمكانه الانصراف إلى الغلام متى شاء، والانصراف إلى الجارية متى شاء، ولا تعني تلك الحرية أن السّاقين للندّواسي بمنزلة واحدة، فقد يفاضل بينهما، وقدميل إلى أحدهما، لكنّ وجودهما معاً في اللوحة ذاتها يوفر للنواصي مجالاً رحباً لإشباع نزعتيه الحسدّية بالصورة التي يراها أكثر ملاءمة لحالته وانفعالاته النفسية، وكلمات أخرى، فإنّ الصورة النّواسية، تمثّل دعوة صارخة لاقتحام اللذات والإباحة الجنسية دون حياء أو خوف.

وكلفنّ وّاسي كثيراً ما يفضّل السّاقيات الغلاميات اللّائتي يظهرن في زيّ الغلام ويتشبّهن

به في ملابسه وتصفيف شعره، يقللنّ وّاسي :

ذُبْنِي دُوبُ غُلامِيّاتِ
دُوبُ مِعْرَباتِ
دُوبُ القُدِّ، مَهْضوماتِ
فِي قَمُصِ مَزْرَراتِ
يُذُنُ (1)
يُيُوصِفُهُنَّ عَن مَوْلَاتِي
كَالتّي فِي يَدِها حَيَاتِي (2)

¹ حذف بعض الكلمات لما فيها من فحش.
² الديوان، 166-167.

لقد تجلّى المجون والسُّخف في نشوء ظاهر الغلاميات، حيث كانت طائفة من الجوّاري تلبس لبس الغلمان؛ زيادة في الفتنة، وإكثاراً من الإغراء، وقد عمّت هذه الظاهرة حتى باتت أمراً طبيعياً في ساقيات الخمر.

لقد انقلبت أوضاع المجتمع العباسي بوجود الجوّاري والغلمان، وانعكست القيم، وشذت التقاليد، فقد أخذت الجوّاري يقلدن الغلمان في أزيائهم وتصرفاتهم، يقصرن شعورهنّ ويطلنّ أصداعهنّ، ويلبسنّ أزياء الفتيان، ويضعنّ فوق خصورهنّ مناطق وخناجر، ويخططنّ فوق شفاههنّ شوارب خضراً من الطيب، فعرفنّ الغلاميات، وفي الجانب الآخر أخذ الغلمان يقلدون الجوّاري في أزيائهنّ وزينتهنّ وتصرفاتهنّ، ويطلونّ شعورهنّ، وأحياناً يصفرونّها، ويسدلونّ خصلاً منها على أصداعهنّ، ويصفّونّ فوق جباههنّ فنوناً شتىّ من التصيف، ويضمّ خونها بالطيب، كما أخذوا يقلّدونهنّ في تصرفاتهنّ ودلالهنّ وتكسّرهنّ وتأذّتهنّ⁽¹⁾.

وكانت الجوّاري في عطلنّرواسيّ شاطرات، فارهاات، مطمومات الشعر، عاطلات من الحلي، وفي أرجلهنّ النعال كأحذية الرجال، يلبسنّ القرطق وعليه قباء ومنطقة، حتى ليرسم ذلك الزيّيّ للعين - من ضيقه - تقاطيع الجسد الممكورة، وينحسر من قصره عن السيقان ويبيدي ربالها المنسوقة، فلا تسحب صاحبتّه ذيلًا، ولا تتازعها الريح من بنائقه فضلاً، يقلّلنّرواسيّ في غلامية منهنّ :

لَمْ يَدْنِهَا سَبْ ذِيْلَهَا تَهَا رِيحُ فَضْلِ بِنَائِقِ
فِي الصُّنْعِ النِّسَاءِ، وَسَدَّ لَمَّتْ صُنُوفَ الدَّلِيِّ، غَيْرِ الْمَنَاطِقِ⁽²⁾

¹ ينظر: خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، 29.
² الديوان، 258.

ولعلّ هذه الصفات التي رسلها وواسي للجواري الغلاميات تصلح في هبتها مثلاً سابقاً للفتاة الغربية، التي عرفها الفرنجة في أوائل القرن العشرين باسم (الغلامة) التي تعدّ أثراً من آثار تطور الأخلاق والآداب بعد الحرب العالمية الأولى⁽¹⁾، ومن التوافق العجيب أن يكون هذا الاسم بعينه الوسم الذي عرفت به أولئك الجواري في عطن وواسي الذي يقول:

بني دُ ب غلاميات
أصدُ دَاغِ مَعَبَاتِ⁽²⁾

إنّ السبب المباشر في وجوب الغلاميات - في رأي المؤرخين - هو الخليفة الأمين؛ إذ لم يقع هؤلاء المؤرخون على أخبار أو روايات تتعلق بالغلاميات قبل خلافته، ويقال إن أمه زبيدة لمّا رأت ولعه الشديد بالغلّمان من خدمة ورقعنه زلهم وإيثارهم، اتخذت له جواري أعدّتهنّ إعداداً يشبه الغلمان إلى حدّ كبير من حيث الشكل والخلق، "فأثقتّ منهنّ المقدودات الحسان الوجوه، وعمّمت رؤوسهنّ، وجعلتّ لهنّ الطرور والأصداد والأقفية، وألبسهنّ الأقبية والقراطق والمناطق، فبانّت قدودهنّ، وبرزت أردافهنّ، وبعثت بهنّ إليه، فاختلفن في يديه، فاستحسنهنّ واجتذبن قلبه إليهنّ، وأبرزهنّ للناس من الخاصّة العامّة، واتخذتّ للناس من الخاصّة العامّة الجواري المطمومات وألبسوهنّ الأقبية والمناطق وسمّوهنّ الغلاميات⁽³⁾، ومن ثمّ أخذت أسراب الغلاميات تتسلل إلى الخمارات والحانات، ليعملن ساقيات هناك، ويشعن ألوان الفجور؛ تلبية لحاجات الرواد سوية كانت أم شاذّة.

وقد وصلف وواسي هؤلاء الجواري الغلاميات وصقلقنّ يكشف عن طبيعتهنّ؛ فهنّ يهنّ في ثيابهنّ وحركاتهنّ بين الغلام من جانب والفتاة من جانب آخر، حتّى لا يكاد المرء يفرق

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان ألحان، 301.

² الديوان، 166.

³ المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، 245-244/4.

أو يميز أيّ الجنسين هي، فهي ليست غلاماً بالمنع الكامل كما أنها ليست جارية، وإنما هي بين
بين على حدّ تعليلٍ واسبابٍ إذ يقول:

مِن كَفَّ جَارِيَةً، وَصَيْفٍ سِيمِ الدَّلِّ، مِثْلُوعِ الغِلامِ
لِها شَلْثٌ وَبَيْنَينَ سَرى فِيها تَكَارِيهُهُ الغِلامِ
حِياناً تُؤَبِّحُ حَاجِبِيها حِياناً تُتَنَبَّئُ كالحِسامِ⁽¹⁾

لقد استطلعتُ واسبابَ بحقّ أن ينجح في تحديد هذه الصفات التي تجمع بين الغلام
والجارية حين يجعلها تأخذ من كلِّ جانبٍ بطرف، فمرة تبدو كالغلام فيما تأتي من أفعال، ومرة
أخرى تتنبّئ كالأنثى.

ويبدو أنّ الجمع بين الذكر والأنثى، في شخص الساقية أمر يستهوي الشعراء وفي مقدمتهم
الدّوَاسِيَّ وخصوصاً إذا ما كانت امرأة تتزيّبيّ الغلام، ويبدو أنّ هذا الأمر كان يستميل الشاربين
ويجتذبهم، يؤكد ذلك قولُ واسبابٍ في همزيتِه:

و لا تُنْزِلُ الأَحْزانُ سادَتَها مَها حَجرٌ مَسَّ رَأى
كفَّ ذاتِ حِـ في زيِّ نِي ذَرِ ما حَبَّانِ لوطيُّ وَزَنّا⁽²⁾

ها الغنّواسبِيَّ يصرح بأنها ساقية ترتدي زيّ الغلام، وأنها بذلك تجمع بين فتنتين حتى
تظفر بإعجاب المزاجين معاً، يقولها مجاهراً في غير خجل، وكأنّ الغزل بالمذكر من المتع
المشروعة التي أحلّت للناس، وما هذه الدعوة إلا فضح للمجتمع العباسي الذي عاش لفتنة واسبابٍ،
وما انتشر فيه من ألوان الشذوذ الذي ليس أدلّ على الهوس به من هذا الخلط الذي طرأ على ذوق
القوم، ومن هذا القلب في الأوضاع.

¹ الديوان، 693.

² أبو نواس، الديوان، 6.

ولقد كان لشباب بغداد آنذاك عجة في تسوية شعرهم، فكان الشاب منهم يحدق شعره على جبينه دون أن يبلغ جبهته، ويسويه مع حاجبيه، ثم يدوره إلى أذنيه بعد مسحه بالعنبر أو تديته بماء المسك، ثم يسدله إلى صدغيه، يلقنّ واسي¹ أحدهم بقوله:

دُغَاهُ قَدْ سَالَ عَلَى ذَدِّهِ لَ عَنَاقِيدَ عَلَى وَرْدِ
لِجَانِ الصُّدُغِ مَسْتَمُكْنٌ - رِبِ - بِنِ تَفَاحَةَ ذَدِّ⁽¹⁾

فما كان من الجوار والغلامي إلا أن اصطنعن هذا الطراز، فبعد أن كنّ يباهين بطول شعورهنّ، ويصلنها بالصفائر يرسلنها إلى أسفل ظهورهنّ، وقد يزدن فيضعن فوق مفارقهنّ تاجاً مرصداً، عمدن بعد ذلك كليلي تقصير شعورهنّ، واصطناع الطر⁽²⁾ والأصداغ كالغلمان، يقول الذوّاسي³:

طُمُومَةٌ⁽³⁾ صَدِ لْ بِذُؤَابَةٍ تَعْتَقِدُ بِالتَّاجِ فَوْقَ المَفَارِقِ
مِخْطَ الصُّدُغِ فَوْقَ ذُدُودِهَا نِيَّةُ أَنْقَاسِ⁽⁴⁾ . بَعِ لَائِقِ
بِمَاءِ المِسْكِ ، حَتَّى جَرَى لَهَا مَسْ تَقَرُّ بِنِ أُذُنِ وَعَاتِقِ⁽⁵⁾

إلىّ واسي⁴ أسير الجمال، يطيعه ويأتمر بأوامره بلا خجل ولا صبر، وها هو يرسم لوحة شعرية لغلامية متمردة أخرى تزيد جمالاً على سواها، وهي فوق ذلك مصدر كل جمال لسواها من الجميلات الساحرات؛ فقد حوت الجمال كله، وعندها حظّ رحله، قلّ جمال آخر هو جمال جزئي، ومن جمالها يتولد، يظليلّ واسي⁵:

¹ صدقي، عبد الرحمن، ألحان ألحان، 305-306.
الطرر: مفردتها الطرّة: ما تجعله المرأة من شعرها على جبهتها وتصفّفه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ط ر ر).
² مطمومة: مقصوصة الشعر أو مقوصته كالغلمان، أو بارعة الجمال، أو قليلة لحم الوجه مع تدوير، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ط م م).
³ أنقاس: مفردتها: نقس: أي مداد، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ق س).
⁴ أبو نواس، الديوان، 258-259.

تُـبْطِرُفُ مِـسُـدُ
 اـمـنَ الظُّرْفِ والحسـ
 فـلـ نـنـ بـدـيـعِ
 مـةً تـمـمـرُـدُ
 نـ زائـدٍ يـتـجـدُّـدُ
 نـ حـسـ نـها يـتـولِّـدُ (1)

وكللتني واسي في كثير من الأحيان يعتمد جعل بعض غلامياته صورة من الصور

التعبيرية الشعرية، ذات الأصباغ والألوان المتعددة المتلائمة المتجانسة، كما في قوله:

الغُـلـامُ أَتَمَّ حُسِّـنـاناً
 ما زالت تُصِرُّفُ فيه حتى
 لـ شـعـرَها وتُطـيـلُ دُغـاً
 رت تُستَـطـيـلُ عـلـى الجـواري
 فـ الدُّفُّ تـكـرـيها وفتـكـاً
 دعوها إلى الطُّنـبـورِ حـذِـقُ
 نـدو للـصـ ووالـجـ لـ موم
 نـي للـفـسـوقِ ولـلـأثـامِ
 تـهُ في الفـعـالِ وفي اللـا
 وي دُمُّ هـا فـعـلُ الغُـلـامِ
 لـ في الشـطـارِةِ والغـرامِ
 بـبـ لـمجانـةـ - بالحسـمِ
 نـمُ عـتـقـةُ المـ دـامِ
 يـي بالبنـادقِ والسـ هـامِ (2)

لم يتوخَّ والسي في غلاميته هذه إلا أن يصف الغلامية الجميلة الراقصة، فقد صورَّها وهي

ترقص مرتدية زيَّ الغلمان؛ مما جعلها تخب ألباب الناظرين الذين وقعوا تحت تأثير الغبطة والنشوة

والانتعاش وهم يشاهدونها تتمايل راقصة أمامهم بقامتها الممشوقة ويدها تتلاعبان تارة بالصولجان

وطوراً بالحسام؛ فتقليدها للغلمان يقربها من المجتمع الذكوري.

وهكذا، فقد رلنمّواسي لوحة شعرية ملونة وبث فيها الحركة والحياة وجعلها ناطقة، وكأنَّ

المتلقي يشاهد هذه الغلامية الجميلة الراقصة بعينيه، ويسمع الألحان والموسيقا بأذنيه، وينتشي بذلك

كلّاه.

¹ الديوان ، 310.

² صدقي، عيد الرحمن، ألحان الحان، 302.

وللنواصي قصائد ومقطوعات عديدة، قالها متغزلاً بالجوازي الغلاميات في الحانات والقصور، وما هو يصف وصفاً صريحاً إحدى مغامراته التي جرت بينه وبين غلامية من غلاميات إحدى الحانات، يقللُ وِاسِيَّ:

بِبدُسنِ الجيدِ والوجهِ النَّحْرِ
 ةُ الأصدُ داغِ، مظمُ وطةُ الشَّعْرِ
 وما دُبُّ الكواءِ بٍ منْ أمري
 والشَّعْرُ منْ عَقْدِ السَّحْرِ
 برِ ميعادِ، إليَّ معِ العَصْرِ
 مولةُ كالورسِ، أو شمسِ الجمرِ
 منْ وصلِ الرِّجالِ معِ الخمرِ
 نقي ياريمُ وزرُكٍ معِ وزري⁽¹⁾

الثَّديينِ منْ خَدَمِ القَصْرِ
 ةُ في زيِّها، برِ مَدِيَّةُ،
 لأصدرتُ منْ دُسنِ وجْهها
 ما زلتُ بالأشعارِ في لِّ نَسْهَدِ
 إلجابتُ للوصالِ، وأقبَلتُ
 تُت لها "أهلاً!" ودارتُ كؤوسنا
 ت "عساها الخمرُ؟! إنِّي بريئةُ
 ت "أشْرِي! إِنْ كانَ هذا مَرَّماً

يصو النواصي للمتلقى في مشهد تسجيلي كفيَّة التقائه بهذه الغلامية الجميلة السهلة الممتعة عليه؛ فهي أنثى مغوية يزيدها الزيُّ المذكر إغراء وفتنة وإيقاعاً بالرجال وفي مقدمتهم الذَّوَّاسِيَّ، الذي حاول معها مراراً إلى أن استجابت لطلبه مع العصر، وهو يصور ذلك ليصرِّح بإباحيته الجنسية ولا يلقي بالاً إلى التقاليد أو الدين؛ حتى إنه استنرد في مغامرته مع تلك الغلامية، ذاكرةً من خلال أبيات قليلة كيفية نزولها في نهاية المطاف عند رغبته الشريفة فيها، وقد تعمدت الدراسة ألا تذكر هذه الأبيات لما فيها من صراحة وجرأة وفحش في القول⁽²⁾.

لقد اختلفت صورة الغزل في العصر العباسي تبعاً للمتغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد فرضت الجوازي غلاميات أو غير غلاميات سلطانها الأخلاقي والاجتماعي والثقافي على شلِّوِوِاسِيَّ؛ فظهرت المناجزات الغزلية، ووقف كلٌّ من

¹ الديوان، 264.
² ينظر: نفسه، 264.

الشاعر والجارية موقف الذِّدِّ للذِّدِّ في صراحة وحرية، من غير إحساس بحياء أو تقدير لأيِّ اعتبار، وهذه العلاقات الجديدة في العصر العباسي قرَّبت بين الرجل والمرأة⁽¹⁾.

على هذا النحو كانت أسالينبَّوآسيِّ مع الجواري غلاميات أو غير غلاميات، وكذلك مع الغلمان، فهو لا يزال يترصدُّ الجارية أو الغلام، ولا يزال بها يتملقها ويطنب في صفة حسننها، ويبالغ في إظهار حبه لها، وقد وضع الشُّدَّ راب بينهما وجعل يصانعها ويداريها، ويحمل عليها في الشُّدَّ رابويدينو بها من السُّكُّر، حتى تنبسط نفسه ويسترسل أبيَّها، ويلين عاصيها، فما يكون من الذِّوآسيِّ، إلا أن يعترف بفضل الخمر على أمثاله في تقريب البعيد وتيسير العسير:

الخمرِ عندي غير ضائعةٍ نى يقوم بها شكري فيجزئها⁽²⁾

وهكذا، يرى المتلقي أنَّ موضوع السُّدِّ باقي في خمريالتَّوآسيِّ قد أخذ من اهتمام الشاعر حيزاً كبيراً اتسع لأكثر من زاوية: فاختلط فيه الوصف بالغزل بالشعور بالنشوة، والإحساس بالانطلاق والحرية، والخروج عن المألوف، والثورة على التقاليد والأعراف، ثم الشعور بالذات والإحساس بتفوقها وتميزها، والأخذ بأكبر نصيب من المتعة حين تطلق الخمر لسانه فيجاهر بما لا يستطيع الإفاضة فيه بدونها، ويفصح عن كثير من كوامن نفسه؛ محاولاً بذلك تهدئة جوانبها الراضية والمدركة لتفاهة الحياة وما فيها من نقصان وحرمان، ولربما كان الشعور بالنقصان والحرمان -لأنَّ ن تتسم بهما الحياة دافعاً قوياً وراء ما يخلقه وآسيِّ لنفسه من حياة خاصة تشعره ولو للحظة بالامتلاء والاكتفاء، وتعوضه عن إحساسه بنقص الحياة وقصورها من ناحية، ثم، زيفها وتفاهتها من ناحية أخرى، أليلى وآسيِّ من قال:

¹ ينظر: خريس، حسين، حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، 122/2 .
² الديوان، 675.

رَافِ اللَّهُ وَوِخَصَّ نِلْتَانِ
 نَ رَحِيقِ، وَوَجَّ ظَبْنِي
 لُ فِي دُسْنِهِ الْمَعَانِي
 تَ لَذِيذَ الْحَرَامِ مِنْهُ
 هُ الذَّاسُ بِالْأَمَانِي (1)

يرسم الذَّاسِيَّ في لوحته الفنية صورة مترفة للهو، الذي يقبل عليه بشغف؛ مما يحقق لديه

نشوة قوية لا تعدلها أية نشوة، فالخمر والسَّاقِي الجميل عنصران أساسيان للنَّوَسَقِيَّة، التي نَعَمُ
 بتحقيقها، بينما اكتفى الآخرون بنشوة متخيلة عبْر الأمنيات.

ثالثاً: السَّاقِي من حيث الهويَّة الوظيفيَّة

كان للسَّاقِي شروط وعادات؛ إذ لا بد أن يكون بديع الجمال زائداً في الظرف والدلال، يفوق
 ببديع محاسنه الأتراب، ويدهش بلطف شمائله عقول الألباب، إن نطق فبأفصح عبارة وألطف
 مقال، وإن تلاطف كان أعذب من ليالي الوصال، أو تهادى كان ألطف من شرب الشمول وألطف
 من نسيمات الشمال (2).

وكان السَّاقِي - بهذه المواصفات - قد جمع أشتات المحبين، فما ترك ولا أبقى، ويروى عن
 حماد بن إسحاق أن أباه كان يوماً عند إسحاق بن إبراهيم الظاهري وقد اصطبج، فجعل الأخير
 الغلمان يسقون، وجاء غلام قبيح الوجه إلى أبي حماد بقدهج؛ فلم يأخذه منه، فرآه الظاهري وسأله
 عن سبب عدم شربه، فما كان من إسحاق إلا أن يقول:

بِحْ نَدِيمِكَ أَقْداحاً يواصلُها
 لا رِبِ الرِّاحِ إلا من يدي رِشا
 نَ الشَّمولِ وأبتعُها بأقْداحِ
 لُ راحتهِ أشهى من الرِّاحِ
 د الهجوعِ كمسكِ أو كتفاحِ
 كَفْ رِيمِ مليحِ الذاتِ راحتهِ

¹ الديوان، 367.

² ينظر: النواجي، حلبة الكميت، 145.

فضحك الظاهري، ودعا بوصيفة تامة الحسن لطيفة الخصر في زي غلام، عليها أقبية ومنطقة، وأمرها بسقاية أبي حماد، فما زالت تسقيه حتى سكر، ثم أمر بتوجيهها معه معكلاً ما لها من داره إلى دارها، فحملت إليه مع متاعها⁽¹⁾.

تدل هذه القصة على مؤهلاتلسدّ آقي؛ إذ ليس من السهولة بمكان أن يصبح أي إنسان ساقياً، لما ينبغي أن يتوافر فيه من مواصفاتكسبّية وحضارية ومعنوية، وتحتل المظاهرلجسدّية موقع الصدارة؛ فلا علاقة تربط بين الشاربيين ولسدّ آقي إلا ما يرون من مفاتنه وجماله، وبذلك تأتي المؤهلات الحضارية في المقام الثاني ومن ثم المعنوية؛ فقد آقي لذة بشرية تضاف إلى لذة الخمر، يقللّ واسي :

استكمل الآذاتِ إلفتي ربُّ ، والمُ رُدُّ نـداماهُ
—ذا يـ فـيـه ، وهـذا إذا هـ القهـوة حـيـاهُ
ولـما اشـتاقـى قـبـلة ن واحدٍ أـلـثمـه فـاهُ⁽²⁾

إن السدّ آقي عنصر مكمّل للآذات، يضيف بجماله لذة ومتعة ونشوة للشاربيين، ولا تقتصر وظيفته على السقاية، وإنما تتعدد أدواره ومهامه.

أ. السدّ آقي المحترف

يتمتعلسدّ آقي بشأن ملحوظ في مجلس الشّراب، وكيف لا يكون كذلك وهو مدير الكأس، التي تمثل قطب المجلس؟ فمن أجلها انعقاده وحولها تحلقه:

ي القطالذي دارت عليه الآذات في الزّمن القديم⁽³⁾

¹ ينظر: النواجي، حلبة الكميت، 145-146.
² الديوان، 221.
³ نفسه، 221.

ليس آقي في دورته بالكأس ينتقل بين القوم خفيف الحركات رشيق الخطو، وعليه قبل المناولة أن يستأذن الشاربين في المزج وعدمه؛ فإن كان عارفاً بأخلاق القوم، عاملهما بما يلائم طباعة من غير سؤال، كما أن من واجبه في كل حال مراعاة الإنصاف وإصابة المزاج، فلا يكون الساقياً حتى يحذق الصناعة⁽¹⁾ يقول آسي :

سَقِيهَا تَلَقُّ ، مَا جِيءُ ،
عُ الرَّدْفُ ، هُضِيمُ الحِشَا
وَدَّ ، اللَقِي ، نَرُّ
وَرُّ ، فِي عَيْنِيهِ تَفْتِيرُ
مَدَّغُ العَنَبِ مَطْرورُ⁽²⁾

يبدو ساقى الذّاسي كامل الخلق، تام الحُسن، ماجناً، قد حذق صناعته، وأتقن مهاراتها، وأبع فيها مستثمراً ما يتمتع به من جمال جسدي أخذ، ومواكباً للحضارة في زيّه، وتصنيف شعره وتطبيبه بالمسك والعطور.

وتجسد هذه اللوحة الفنية الوجود الداخلي للخمر، إذ يطلبها المرء؛ فنتسرب إلى الجسد (الداخل)، وتسري في العروق، وتصبح جزءاً من الوجود الداخل للذات ممترجّبها، بل متّحداً معها، وبذلك تنتقل الخمر من الحيز الخارجي، فلا تبقى مجرد وجود خارجي فقط، بل تتحلّ بالضرورة في الذات، وهكذا تأتي هذه الصورة الرائعة للساقى، في حركة تناغمية مدهشة؛ لتستقر في العروق التي تحنّ إليها وتتوق.

ولما كان الأمر كذلك، فإنّ الساقى ينبغي أن يكون منصفاً، عدلاً؛ ليستحق تقلد مهام

السقاية، يقول نلاً واهد :

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، أحيان الحان، 266
² الديوان، 14-15.

الخميس أقدم ناساقياً دَ . ما
رى حكومَ عَدلاً وما زَعَمَا (1)
ويقول:

أأدار الكأسَ لي قُثمٌ :
قَ الناسَ كفاً حينَ يمزُّها؛
د قُمتَ يها على حدِّ يوافقنا،
نَ ين تعاطى القوسَ باريها
ين يشربها صِرفاً، ويسقيها
وهكذا، فأدرها بيننا، إيهما! (2)

يرلنمّوآسيّ بريشته لوحة تجسّد السّدّ آقي العدل الذي يعلم ما يريده الشاربون، وكأنّه خبير
نفسى يدرك خفاياهم ويرصد انفعالاتهم النفسية، وقد استحق بذلك صفة العدل، بل الريادة والقيادة
التي عبر عنها آسيّ بتباص شعبي مع المثل العربي " أعطِ القوسَ باريها" (3)؛ فهذا السّدّ آقي جدير
بالسقاية؛ لأنه حذقها وأتقن صنعتها، يعرف كيفية المزج والشّدّ رب والسقاية، فضلاً عن مراعاة
الشاربين وأذواقهم ومتطلباتهم.

وكان السّدّ آقي إذا بدأ دور الشّدّ بفتحهم إلى ربّ المجلس في أدب ولطف يسقيه، ثم دار بعده
على حلقة الحاضرين يسقهم، والسّدّ آقي في دورته بالكأس يجريها على اليمين (4)، ولم تنزل هذه عادة
العرب في جاهليتهم وإسلامهم كما في قول عمرو بن كلثوم:

تِ الكأسَ عذّاً أمّ عمرو
مانَ أسُ مجراها اليميناً (5)
وقول الشّاعر:

الكأسَ يميناً
تُدرها ليساراً (6)

¹ الديوان ، 225 .

² نفسه، 674 .

³ الميداني، مجمع الأمثال، 19/2 .

⁴ ينظر: نفسه، الصفحة نفسها .

⁵ الديوان، 52 ..

⁶ الوليد بن يزيد، الديوان، 64 .

فإن أمر ربّ مجلس الشدّ راباً أن تجري الكأس يساراً كرامة لبعض من على يساره من الشاربين؛ امتثل للمسدّ آقي؛ وأدارها يساراً:

تُباً وَكُنْ مِنْ مَزْجِهِنَّ أَمِيناً
سُوسَ عَلَى الْيَسَارِ وَلَا تَخْفُ
وَيَدِيرهَا الْفَلَكَ الْمَحِيْطُ يَمِيناً⁽¹⁾

تلتقي الأبيات السابقة في الحركة والدوران؛ فقد آقي يدور في حركات ينفذها على محيط دائرة الشاربين، الذين تحلقوا في مجلس الشدّ راب؛ لينطلقوا في شرب الخمر والمتعة بلا توقف فهي دائرة مكتملة.

ترى الدّ أرسية، أن حركة السدّ آقي توجي ووكد تحلق الشاربين في مجلسهم؛ فهم يجلسون في دائرة ليحتسوا الخمر ويحصلوا على اللذّ تكلّ بوه، ولعلّ اختيارهم للدائرة دون الأشكال الهندسية الأخرى لم يكن عبثياً؛ فالدائرة أكثر الأشكال المريحة للنفس الإنسانية؛ لأنها تمثل الشكل المغلق الأشبه بالمفتوح، والمحدد الأشياء بالممتد، وهذا من شأنه أن يضعف إحساس المرء بالانغلاق والمحدودية، كما هو الحال مع الأشكال الهندسية المضلعة، والسر في ذلك يكمن في أمرين:

أولهما: أنّ الدائرة تخلو من الزوايا التي تجعل النفس الإنسانية تضيق بضيقها، وتجعلها تنفج بانفراجها، ومن البدهي أن أقصى درجات الانفراج تنتكل بزوال الزوايا كلياً كما هو في الدائرة. ثانيهما: أنّ الدائرة تتكون من خط واحد، ينحني كلّ أنسيابية دون أن يملك نهايات؛ مما يوآد في النفس شعوراً بغياب الحدود وانعدامها.

وبصورة عامة فإنّ الخطوط المنحنية تمنح النفس إحساساً بالمرونة والدفء والحنان والجمال؛ فالإنسان منذ بدء الخليقة، قد لجأ إلى الكهوف التي لا تعرف الخطوط المستقيمة، وما ذاك إلا دليل على أنّ الميل النفسي نحو الدائرة، ليس اتجاهاً جديداً ولا وليد نزعات فنية.

¹ النواجي، حلبة الكميت، 161.

ولم يكن تحلق الشاربين في مجلس الخمر، إلا للتمتعو^١ من الألفة والراحة النفسية، كل^١ عضو في الحلقة يراه الآخرون، وهو بدوره يستطيع رؤيتهم، مما يولد لديه شعوراً بالانتماء وإحساساً بوحدة الحال والمساواة.

ويبدو ألد^١ واسي^١ ، في تصويره تحلق الشاربين في مجلسهم، مدفوع برغبته النفسية في تنامي عدد المنتمين لهذه الدائرة؛ إذ يمكن توسيعها بكل سهولة ويسر، ومما يوحي بالرغبة^١ واسي^١ة ويؤكد^١ حركة الس^١اقي ودورانه على الشاربين؛ فهو يقوم بحركة ديناميكية داخل دائرة مكتملة، فلا يتوقف عن تقديم الشرب^١ا بل^١ سيما أن^١ الشاربين ينهلون^١ المع^١ة واللذ^١ة من الخمر والس^١اقي.

ويسجل^١ واسي^١ من خلال هذه الصورة، موجة شهدها العصر العباسي تتمثل في المجون والتلذذ^١ في شرب الخمر، يبين أن^١ إدمانه للخمر لم يكن فعلاً ذاتياً بل جمعياً، فهو مجرد فرد من مجموعة كبيرة تقوم بالأفعال نفسها، وتطلب من^١ الس^١اقي القيام بوظيفته دون كلال أو ملل وتوج^١ه له الأمر؛ لتستمر الدائرة ويستمر الشرب بلا توقف ، يقلل^١ واسي^١ :

لكأس^١ حان^١ أن تسقينا^١ نقر^١ الد^١ إن^١ه يلهينا^١(1)

يرلنم^١ واسي^١ الشكل^١ الهندسي الذي يرتاح إليه، ويطلب من^١ الس^١اقي أن يدير الكأس على حلقة^١لشاربين، ثم يأتي بصورة دائرية أخرى تتمثل في الدف^١؛ ليجسد بذلك ميله النفسي نحو الدائرة، التي تمثل الكمال المطلق؛ وباجتماع الدائرتين: السقيا والدف^١ تزيد^١ اللذ^١ة واسي^١ وراحته النفسية، لا سيما أن الفعل (أدر) يمثل العنف والحد^١؛ لأنه يجسد ردة فعل ضد قسر خارجي يمارس على ذات

¹ الديوان، 31.

الذَّوَّاسِيَّ - الخليفة الأمين هو المسجد الأسمى للقسر الخارجي والسلطة - وهكذا كان الدف ملاذاً
يمتص للذَّوَّاسِيَّ وحركته الهاجمة الكاسحة. (1)

ولم تكن الدائرة ملاذاً للنواسي وحده، بل كانت راحة نفسية وملاذاً لأقرانه من الشاربيين، يدل
على ذلك الضمير المتصل (نا) في (تَقِينَا) و (يلهينا)، وما هذا الانتقال من ضمير المفرد (أدر،
وانقر) إلى ضمير الجمع (تسقينَا، يلهينا) إلا ترجمة قولية لوظيفته "أقي، فهو شخص واحد يقوم
على خدمة الشاربيين الكثر من ناحية، وتعبيراً عن كلفِ ذَّوَّاسِيَّ جزءاً من مجموع كبير يعمن في
المجون والشُّرب من ناحية أخرى.

ب. السَّاقِي صَاحِبُ الحَانَةِ (الخَمَّار)

كان أصحاب الحانات في العصر العباسي، من الذَّوَّاسِيَّ اليهود والمجوس، ولم يُؤَفِّفَ
منهم إلا مسلماً واحد يدعى جابراً⁽²⁾، وقد استطلعت ذَّوَّاسِيَّ أن يصور هذه الشخصيات في خمرياته،
ويرسم ملامحها وقسماتها وسماتها النفسية في دقة وبراعة، فالخمار الذمي، حدث السن، بديع
الأوصاف، بارع الحسن، مقدود الأعطاف، أحور لو اللحظ، أغنَّ جميل الصوت:

وَأَنْزَمَ طَقْفَاءَ ،
سَاقًا بَابَهُ هَبَّ خَائِفًا ،
وقال: " أَقْ لَيْلًا فَنَاءَ نَا؟"
أطلق عن أبوابه غير هائب ،
أمام القوم، يسحبُ ذيلَهُ
تلتُ له: "الاسمُ دُتَ؟! " قال لي:
فَإِجْمَاعًا مِنْ دَرْوَةِ لَدُنِي -
يَانِ صِدِّ مَاتَرِي مِنْهُمْ نُكْرًا
وبادئوا البابِ مَادَعْرًا
ألتُ له: "تحُ فْتِيَّةً طَلِبُ إِخْرًا"
تطلعُ مِنْ أَرْزَارِهِ تَبْرًا
منهُ الرِّدْفُ فِي مَشِيهِ الْخَرْرًا
"عاني أبي سَابَا وَدَلَّي شَرًّا"
بَمَّ ، وَدَلَّي مَعُ لِمَنْطِقِ صَرًّا

¹ ينظر: أبو ديب، كمال جدلية الخفاء والتجاني: دراسات بنيوية في الشعر: دراسات بنيوية في الشعر، 217-218.
² ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 27-28.

تُله: " ذَاكَ نَبْتَا قَهْوَةً عَتَقَةً، دَأْفًا، قِيًّا، دَرًا" (1)

يسجّل للمتلقّي للولسيّ مرة أخرى - في ضوء هذه اللوحة الشعرية - أنه يجيد تصوير شخصياته؛ برّاز ملامحهم وقسماتهم وسماتهم المميزة لهم، شأنه في ذلك شأن القصدّ الصّ أو المسرحيّ، الذي يحرص على أن يبرز كلّ ما يميز شخصياته، من ملامح وسمات وانفعالات نفسية؛ فقد خرج النّسوليّ مع رفاقه الصادقين في مجونهم وحياتهم، ولا يخفون ما يشعرون به، خرجوا جميعاً إلى إحدى الحانات في وقت متأخر من الليل يدلّ على ذلك المشاعر النفسية المضطربة، التي ألمّت بالخمّار، الذي فزع إلى الباب مذعوراً؛ ليسأل عن الطارق في مثل هذا الوقت، فكأنّ وّاسي خبير نفسيّ، يرصد كلّ حركة وانفعال ينتاب الخمّار الذمّيّ ويترجمها شعراً.

ويستطيع المتلقّي أن يسجل للنّواسي قدرته البارعة على إدارة الحوار والتصرف فيه، وتوزيع جملة بين الأبيات؛ مما يضيف على شعره حيوية وديناميكية؛ فالأبيات السابقة ليست لوحة شعرية جامدة لا حياة فيها ولا حركة، بل هي لوحة فنية، تفيض بالحركة والحياة والنشاط وكذلك الانطلاق، الذّوّاسي في صياغته لا يتقيد بالتقاليد الفنية الموروثة، ولا يجعل لها سلطاناً على فنه يحد من حريته وانطلاقه، ولكنّه ينطلق في تحرّر كامل غير عابئ بما ورثه عن الشعراء القدماء من تقاليد أو أصول فهو يعبر عن نفسه وعن شخصيته تعبيراً صادقاً جريئاً، لا تكلف فيه ولا استحياء، وكأنما أكسبته حريته الاجتماعية وتحلله الخلقي حرية في الفن، وتحللاً من التقاليد القديمة التي ورثها الشعر العربي على مرّ عصوره.

¹ أبو نواس، الديوان، 124.

ويظهر الحوار - الذي دار بين اللسويين الخمرّار الذمّيّ - الأوصاف للحسديّة التي يتمتع بها الأخير، من جمال الوجه والجسد، ولم يفاجأ المتلقي بذلك؛ كلّفنيّ واسيّ قد مهّد لهذه الأوصاف بقوله (أحور)؛ فقد رآه من ثقب الباب حين طرقه فجاء الخمرّار مستعلماً.

ولم يكتفِ اللسويّ بذكر أوصاف الخمرّار في لوحته صريحاً باسمه وكنيته، وما ذاك إلا ليؤكد للمتلقي، أنه يسرد أحداثاً حقيقية وقعت فعلياً، ويورخ لها بشعره؛ ليكون وثيقة تاريخية تسجيلية لأحداث مضت، أو ليروّج لهذه الحانة أو تلك؛ وفي كلّتا الحالتين كلّفنيّ واسيّ يوظف الأسماء العربية والكنى ليعبّر بصدق عن ميل العرب في المجتمع العباسي إلى الحانات، وليؤكد للمتلقي أن الخمرّارين - آنذاك كانوا يحاولون جهدهم مجاراة ذوق رواد الحانات حتى بانتقاء الأسماء والكنى.

ويرى المتلقي كيف يتحول الخمرّار إلى ساقٍ جميلٍ يقوم بسقاية رواد الحانة، ويجذبهم بجميل لفظه وحلاوة منطقه، يقول واسيّ:

ما زال يسقينا، ويدنا دائباً
"لما ظنّ - ترعى مساقط روضة
بأ... م... م... غان مذبراً،
أدس - لنا بدا من لسانه،
أن تغنّي حين أت به سكرًا:
الواكف الغادي لها ورأ أخذ مرا
منه شاب الجيد الذّرا.. (1)
أدس لحظاوياد... ثغرا! (2)

ومن هؤلاء الخمارين الذّصاري (يارى) الذي أشار إليه صاحب ألعان الحان، وكان الذّواسي كثيرًا ما يغشى حانوته، ويروى أنه جاءه مرّة فوجده مخموراً، فأشار إلى ذلك في مطلع قصيدته (داو يارى من خماره) (3) غير أن الدراسة قد وجدت اسمه (يحيى) إذ يقول واسيّ:

البيتان المقوّسان للشاعر ذي الرّمة، الديوان، 85 - 86.
2 الديوان، 125.
3 صدقي، عيد الرحمن، ألعان الحان، 16.

يحيى من خُمّاره¹ سة الدنّ، وقّاره⁽¹⁾

ولم يكن أصحاب الحانات وبيوت الخمر كلّهم رجالاً، بل كان فيهم نساء من غير
المسلّمات، كذلك الخمرارة الدّمة المهذبة التي يقول عنها وّاسي² :

ذرة دين ابن عمّ في دينها هذّ تّدّي بأمّ د صـ،⁽²⁾
إنّ هذه الخمرارة النصرانية قد اتّخذت أمّ (د صين) كنية لها من بين الكليلجاء لرواد
حانتها بالأمن والأمان؛ فهي أمّ رؤوم تخشى على أبنائها وتقوم على خدمتهم وتوفير ما يرغبون
فيه، وهي ليست أمّاً لأيّ كان؛ بل هي (أمّ حصين) بما يحمله الاسم من شعور داخلي بالطمأنينة
والهدوء والأمان.

أما حانات الأديرة، فقد كانت إدارتها - في معظم الأحيان - للقساوسة أو الرهبان، كما في
قليل وّاسي³ :

ربّذا حانة الكاتّنا، ع فيها بشرب الخمر إبليس
أمّ مراء، صافية الكرخ عتّقها الدنّ فادوسا
الف الدين، قتّ ذوائبه ه الناس ربّانا وقد يسا⁽³⁾

إلذّ وّاسي³ متعلّق بالكرخ وحاناته؛ فهو رمز للخمر وطاعة إبليس، لا يبيدّ إذا كانت
الخمر مما عتّق الرهبان والقساوسة ممن تقدّمت بهم السنّ؛ فهم خبراء في الخمر، بدءاً من مرحلة
الإعداد وانتهاءً بسقاية رواد الحانات والإقامة على خدمتهم، في طقوس أشبه ما تكون بالدينية.

¹ الديوان، 95.

² نفسه، 86.

³ نفسه، 203.

لقد استطلعت عواسي¹ أن يتسلل إلى عالم الشعور الواعي الخاضع للإرادة والنابع منها، وفي الوقت نفسه عالم اللاشعور الغامض الغريب؛ لأن العمل الواعي نفسه هو الجدير بالإنسان، ولعلّ تزاحم الألوان في اللوحة وأسيدة مدعاة لإثارة المتلقي والتساؤل عن الأسباب التي جعلت عواسي² يستخدمها، فهو إنسان وفنان يسعى نحو ترجمة الأشياء من حوله والانفعال بها ومعها، فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء، وإنما نقل انعكاساتها في النفوس والعقول، وتأسيساً على هذه القاعدة نرى تحول الألوان مجالاً للتفكير في إرادة الإنسان الخلاقة التي تلعب بالأشياء بعد أن تمتلكها⁽¹⁾. وبعد اللون الأحمر من المصادر الأساسية، التي تتشكل مرجعية للون خلقت عواسي³؛ فهو لون الدم الدالّ على الحياة عند الإنسان والحيوان، فالأحمر يرمز إلى القوة والشباب المتفجر حيوية، ويدل على النار والحب الحارق، وهو أقوى الألوان لفتاً للنظر⁽²⁾.

ويتعانق الأحمر مع الأسود - لون ثيابللس³ أقي الراهب الذي شابت ذوائبه لتكوّن هذه الألوان لوحة فنية مرسومة بدقة، وليس من شك في أن هذا التفنن والرسم قد دعمه الخيال الذي يتشكل باباً للدخول إلى عالم عواسي³ بما فيه من خمر وساق ومجلس، فإنّ للخيال " دوراً كبيراً لدى الشعراء اعتمدوا عليه في تقديم لوحاتهم الفنية، وركنوا إليه في تلوين صورهم، وعمدوا إليه في التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم"⁽³⁾.

ولا تدرج مثل هذه الصورة، في باب التغريب أو الرمز أو تخيل الإنسان لشيء لا يمكن إمساكه، بل إنّ القضية تمثل استعراضاً نواسياً، يظهر قدرته الفنية في رسم صور خالدة للخمر.

¹ الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، 161.
² دملخي، إبراهيم، الألوان نظرياً وعلمياً، 82.
³ نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، 231.

وإذا كان هذا الخمّ مار شيخاً أشمظه طوى مراحل الشيبية، فإنّ سواه من الخمّ مارين الذّصارى في ريعان الشباب ورونق الحسن من كلّ ريّ أنّ الشباب غض الإهاب وضيء الطلعة، كما في قلبيّ واسبى :

مُ نَبِ الأَطْرَافِ ، رَ نَسِ ،	سِجِ الدِّلِّ يَ وَ صَ صِجِ
بُ بِهَ ، وَنَجْمُ الصُّ بَادِ ،	بَادِ عَلى دِينِ المَسِجِ
فَرَّ بَطْلَانِي لَمَّ رَأْنِي ،	وَ نَبِ يَ غَيْرُ الشَّحِجِ
سَامَ بِرِزْلِ (1) كَافْتَضَ بِبِئَا	عَبُوزاً قَبْ بِي لَمِ لَمِجِ
فَأُ إِلَى أَنْ مَاتَ سُدُكْرَا ،	بِ دَفْ بِي ضِجِ (2) !

ولمّا كان القساوسة في الشرق يتزوجون؛ فقد كان القسّ إذا تولى الحانة استعان ببعض أهل بيته، فتارة أمه، وتارة زوجته، وتارة الجميلة، وفي أغلب الأحيان ابنه الأمرد الشّمّ ماس، فيتخذ منهم الخازن والوازن والصيرفي ولسدّ اقي (3).

وربما كان مردّ ذلك أنهم من أهله وموضع ثقته والمؤتمنون على ماله، وهم أولى الناس بالغيرة على صلاح حاله، ثمّ إنهم عياله وشركاؤه فلا يكلف لهم من الأجر ما يكلفه أجرؤه، يقول الذّ واسبى :

سَادِبِّمَ - قَدَدَمَ نَا	رَ نَابَاذَ (4) يَ بَسُ سَتَانِ سَارِ
جَبَّ ذَا أُ سَارِ ، وَرُ وَ نُهَا ،	سَارَةَ أَرْ سَارِ ، سَالْخَمَّ سَارِ (5)

ويبدو أنّ أمّ عمّ مار الخمّ سارة لم تكن بدعاً في احترافها هذه المهنة، بلّغلب الظنّ أنّ ريّات الحوانل الخمّ سارات) كنّ كثيرات يقولن الذّ واسبى :

¹ مبزل: متقب، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ز ل).

² الديوان، 164.

³ صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 60.

⁴ طبرناباد: موضع بين الكوفة والقادسية على حافة الطريق على جادة الحاج. معجم البلدان 54/4-55 يقال لها أيضاً (طبرناباد) ولم يبق منها إلاّ الرّسوم الدارسة، بعد تدميرها في القرن الرابع الهجريّ، ينظر: الكرملی، أنستاس، صرعی الكتب والمكتبات مجلة لغة العرب العراقية، العدد 21، 1993، ص 376 - 379.

⁵ الديوان، 145.

بادُّهُمُ فَقَدَ الْإِنِّ (1) صَافِيَةً،
 . . . نَوَاتِي ذَبْنَاهَا عَلَى ع . . .
 فِي ف. ن. لِلدُّجَابِ . . . لِتَطْمِ
 ابْكَافِرَةً شَاءَ عَاقِبَةُ . . .
 مَدْلَةٌ سُدِّبُ . . . تَكُنْتُ
 سَاءَ نَا (2) مَاتِ الْحَوَانِيْتُ
 مِ ، يَحَارُ بِ . . . النَوْتِي (3)
 سِي زِي . . . لِّلَّهِ، زَيْتِ (4) (5)

إنَّ صاحبة الحانوت التي يتحدث عنها واسي نصرانية من العجائز القانتاتين لم تكن من الراهبات، ولعل شيخوختها والكبرة التي علتها، فأخلقت جدتها وذهبت بجمالها، فضلاً عن تزمته وتزهدا، كانت جميعها داعية إلى ما يراه المتلقي من جفوة الخطاب معها، مع التكرر والتندر عليها في تهدمها وشيبتها، حين يحدثها واسي فيعلمها أنه واخوانه يجتازون بحانوتها معجلين، ويدعوها مشجعاً إياها للتعجيل، فيقول:

نَالَمَ مَ مَ مَ مَ مَ ؟ قُأ: مَ . . . فَمُ
 . . . بِرِكَ بَتَازِينَ ، فَاغَمِي
 سَادُ يَحْمُ فِي ظِي . . .
 قَالَتْ: فَيَ الَّذِي تَنُونَ، فَاذْ تَطْرُوا
 . . . لِّلَّهِ، بَغْرِ الْجُودِ مَ . . . نَوْتِ
 . . . الْك . . . وَقَوْلِي كَاشِد
 سِي إِذَا ارْتَدُّعَ . . . أَرِمَ نَوْتِي
 دَ الصَّبَّاحِ، فَقَلْنَا: بِ . . . بِهَا إِيْتِي (6)

توحى اللوحة الشعرية السابقة للمتلقي، بأن ديوان واسي قصة للخمر من بدايتها حتى نهايتها، سجلتها ريشة فنان مشغوف بها مفتون بحبها، يعيش لها حياته، ويهبها طاقاته الفنية كلها، فقد أشاع في الأبيات الحوار القصصي، والحركة المسرحية، وجعل الوحدة الموضوعية للقصيدة كلها؛ ليتملن واسي من نقل قصته، وفضلاً عن ذلك، يحسب له الانطلاق الفني الذي اندفع فيه محرماً أحداث قصته في صراحة وصدق وحيوية، ثم تلك البراعة في رسم الشخصيات وروح الدعابة المرححة.

1 الإسقنط: الطيبة الرائحة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ف ط).
 2 عجنا: صحن، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع ج ج).
 3 النوتي: الملاح في البحر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن و ت).
 4 زميت: متوقر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ز م ت).
 5 الديوان، 38.
 6 نفسه، 39.

وقد يكون الخمرّ آراً يهودياً عصبياً، كذلك الخمرّ آراً الذي مدّّل شخصية البطل في الرائيّة وآسايّ التي ساق فيها قصته مع رفاقهين توجّهوا إلى إحدى الحانات ظهراً، فلما رأوا الخمرّ آراً وقد حزم الزنّ آراً على خصره، أدركوا أنه غير مسلم، فسألوه إذا كان نصرانياً؛ فثارت عصبيته، ونظر إليهم شزراً، وأعرض عنهم مزوراً، فعرفوا أنه يهودي يظهر المودة والحب، ويضمّر العداوة والخبث والكره، وقد سألوه عن اسمه فأجاب: (سموأل)، ويدور حوار طويل بين الخمرّ آراً (سموأل) وبين الشاعر ورفاقه؛ فتأتي الرائيّة في قالب قصصي افتتله وآسايّ بقوله:

يَـانِ صِـنِ قَـ . . . فَمَ . . . مِـ سِـ بَـ . . . خَـارِ نَـ . . . نَـابِـ هِـرَا (1)
ولم ينظنّ وآسايّ الخمرّ آرين اليهود بعين واحدة؛ إذ إنّه رسم صورة لخمّ آرة يهودية تجسد الجمال والجاذبية واللذّة، فكان الشرب في حانتها مبعثاً لنثلوّ وآسايّ الذي يقول:

لشُّـرْبِ لِي ظُـ . . . خَـرِـ ، . . . نِـدِي مِـنْ ذَاتِ يَـا جَـارِي
سِـيَـمَـعِـ . . . يَهُودِيَّـ . . . مِـثُـمُ لَقَّـ السَّـارِي
نَـكَمَـ . . . لَهَا رَطَبُـ ، . . . نَـأذَـا فَلَـقَـةً جُمَـ . . . آـرِ
تَـى إِذَا السُّـ . . . سِـيَـ بِهَا . . . آـرِ لَهَا صَـ . . . آَـةُ . . . آـرِ (2)

ولم تختلف نثلوّ وآسايّ كثير في حانة الخمرّ آراً المجوسية فاللوحات الذّ وآسايّة تكشف عن

وجوه عطفه وميله وهواه تجاه الفرس؛ فهم أخواله، يقلّب وآسايّ في الدهقان الفارسي:

يَـحِـ . . . وَ سِـرَـ يَـقُـ ، . . . الجِـيبِ مِـ . . . وَ ذَـامِ
وَ . . . قَـ . . . طَـ ، . . . وَ آـرِ . . . مِـنْ مِـ مَـطَـ . . . الجِـمِـ (3) (4)

ولم ينل وآسايّ نثنين الخمرّ آرين المسلمين، وربما كان ذلك مردّه إلى كونهم فاشلين في نظره، ولانعدام دورهم في حياة المجون، ولم يعجبه منهم إلا جابر؛ فقدّ كلن وآسايّ، يتردد على

¹ الديوان، 61.

² نفسه، 54.

³ الجمام: الرّاحة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م م).

⁴ الديوان، 693.

حانته في الحيرة، فأعجبه ما كان يتمتع به جابر من لطف الخلقة، ونظافة الثياب، واهتمام بأدوات الشراب⁽¹⁾.

وكللتوآسي - أحياناً يكتفي بذكر الخمر بار دون إشارة إلى ما يعتنقه من ديانة وتظنّ الدراسة اللّوآسي كان يفعل ذلك، حينما تشتد به الرغبة إلى احتساء الخمر، فحالته النفسية إذ ذاك لا تسمح له بوصف أو تصوير، فجلّ همّه أن يحصل على الكأس يعبّ منها الخمر؛ لأنه مشغوف بها مشتاق إليها، وانفعاله النفسي وتوتره أقوى من أن يقول شعراً أو يرسم صورة، يقول النّوآسي في أحد الخمرارين:

نَرَبُّ أُنْبُ إِي لِي،
تُ لَهُ: رِي صَدَّ عَصَانَا
فَقَالَ: إِنْ عِي بِنْتِ عَمِي،
فُنِيَا لَأَعِي ذِي نَهَا
فُنْبُ: لَقَا خَارُ، هَذَا
سَةَ قِاطِنِ، وَاللَّيْ دَاجِ
مُزِيَا كَالسَّجِ
فُنْبُ لَهُ نَالَةَ نُجِي:
فَأَاتِ ارْ جِجِ
مَبُّ قَلُولُ إِلِيهِ حَاجِي⁽²⁾»⁽³⁾

يللنوآسي متوتراً منفعلاً عصبياً بحاجة إلى كأس خمرٍ بعد طول انتظار وبحث، فقد خرج ليلاً هائماً على وجهه يبحث عن حانة، فما إن يجدها حتى يسارع إلى سؤال الخمار أن يسقيه صهباء صافية، فيعرض عليه الخمر بار خمرًا معتقة عشر سنوات، فيطلبّوآسي تذوقها، وما إن يتذوقها حتى يتلذذ بها.

إنّ المتلقي ليشعر بتواتروآسي واضطرابه وحاجته إلى الخمر، من خلال اللوحة التي قدّمها، فهي لقطات متسارعة، توحى برغبته في احتساء كأس من الخمر، أيّاً كان نوعها وعدم

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 27-28.

² حاجي: صاحب حاجة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح ج ي).

³ الديوان، 93.

الاكتراث لما سواها، فلم يصفقّ وّاسي الحانة ولا الخمرّ. ولم يسأله عن اسمه أو دينه، بل دخل إلى جوهر الأمر الذي ينشده وهو الخمر.

وبذلك يكلّفنّ وّاسي - في هذه اللوحة - قد أثبت اسمه في سجل إدمان الخمر؛ فجرعة صغيرة تنسيه ذاته، وتصرفه عن كيانه وحقيقته، وتجعله يستخفّ بكلّ ما سوى لذته الخمرية.

وتتكرّر هذه الصورة المتوترة، التي تترجم انفعاليّ وّاسي وعشقه الخمر في حانات الخمرّارات؛ فيصبّ اهتمامه على قطب سروره ونواته دون أن يعبأ بغيرها، فلا يهتم بالخمرّارة رسماً ولإصفاً، بل يهتم بالحصول على خمره، يفلّونّ وّاسي :

قَدْ لَمْ يَخَالِطْهَا بِكَ مِمَّنْ، وَرَبِّ عَطَمِ (1)
رَبِّ نَمَّارَةٍ تَرُوحُ بِهَا كَمِثْلِ الْعُرُوسِ مِنْ وَطَنِ (2)

فبيت القصيد للندّو وّاسي يتمثل في خمره، فتظهر وقد سلّط عليها الأضواء؛ ليترجم بذلك شبقة بها وعشقه لها وحاجته لأن يحتسي منها ولو كأساً.

ج. السّاقّي المَعْدِي (المطرب)

إنّ السّاقّي والمطرب والندّيم ثلاثة عناصر بشرية، تعتمد عليها مجالس الشّراب عند النّو وّاسي ومن جاء قبله من شعراء الخمر، وإلى جانب هذه العناصر البشرية تتضافر جملة من العناصر المادية الأخرى؛ لتضفي على المجلس من البهاء والبهجة ومظاهر الدّعة والمتعة ألواناً

¹ عطن: موطن الإبل وميركها حول الأرض، ابن منظور، لسان العرب، مادة (عطن).
² الديوان، 196.

محببة، وهذا الجانب المادي من الصورة يتعاقب مع الجانب البشري؛ ليشكل رؤية متكاملة لمجالس الشُّراب⁽¹⁾.

أمّا الطَّرب والغناء فهما ركنان من أركان مجلس الشُّراب الأساسية، ولا يكاد يخلو منهما مجلس من مجالس الخمر؛ فإذا أُديرت الكؤوس عزفت الأعود، وغذت القيان، وتلك عادة عربية قديمة منقولة من الحضارة الفارسية، سجلها الشعر العربي في الجاهلية، وأنشدها الأعشى في قصائده في معظم وصفه للخمر ومجالسها، يقول:

مغنٌ لا يقلُّ له	أسمع لشُّربٍ نغذَى فصُدح
سِي الكفِّ على ذي عتب	لُ الصَّوتِ بذي زيرٍ أبح
سِي شبابٍ كمصايحِ الدُّجى	أهرُ النِّعمةِ فيهم الفرح ⁽²⁾

فها هو ذا الأعشى يصور دعوة المجلس لمغنٍ هتف به الأصحاب؛ ليسمعهم من غنائه وعزفه؛ فتناول العود وأرسل في أنغامه وغذَى، فاندغم صوته بأنغام العود، ورواد المجلس من حوله شباب مبتهجون، يفيض ماء النعمة في وجوههم، كأنهم مصايح متوهجة في الظلام.

إنَّ الشُّرب والغناء توأمان في رحم واحد؛ فالموسيقا تؤدي دوراً ذا قيمة كبرى في مجلس الشُّراب، بل إنها في حد ذاتها متعة من متع الحياة، ولا يخفى على أحد ما لها من تأثير في النفس، يكاد يكون شبيهاً أو منافساً لتأثير الخمر؛ إذ يُولد العنصر الموسيقي عند السامع حالة من الحيوية والانتباه وإرهاف الحس، ويجعله أكثر قدرة على محادثة الندماء والرفاق، في سلاسة وتدفق، وهذا ما جعل الشاربين في حاجة إلى الموسيقا؛ لتشبع حواسهم المرهفة ولتضاعف سعادتهم بالجلسة

¹ ينظر: العثمائي، أيمن محمد زكي، خمريات أبي نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل، 129.

² الأعشى، الديوان، 379.

واستمتعهم بها، لذلك كانت الموسيقى ضرورة يهتف بها الرفاق مطالبين بها في مجلس الخمر، بل إنها لتأتي طواعية وتلقائية، متى لعبت الخمر برؤوس الشاربين، يقولون واسي^١ :

لَا أَرَّاحَ ، إِلَّا أَنْ يَكُونَ هَا سَدَّ الْعُودَ ، قَدْ لَالَ سَكُوتُ بِي
أَدِّبُ بِمَنْزِلَةِ الْأَشْعَارِ ، بِدُ يَأْتِي اللَّوْ تَتَّيِّمُ الْعَوُ (1)

وهكذا، يرالطواسي بين اللهو والعود، فلا يكون أحدهما إلا بالآخر، وإذا اقتد أحدهما غاب الإحساس باللهو والاستمتاع به، وكان منقوصاً فاسي^٢ يرى أن رحلة الراح في جسده وثيقة الارتباط العضوي بأنغام الموسيقى، فلا تكاد الخمر تسري في عروقه، حتى يحس^٣ بالحاجة إلى الغناء والعزف.

وينبغي أن يكون المغنّي " جميل الخلق، حسن الذّلق، له حلاوة وعليه طلاوة، لطيف الإشارة، مستعذب العبارة، حافظاً لكثير من الملح والأخبار والنوادر والأشعار، عالماً بعلم النحو والإعراب، غير نمّام ولا مغتاب، ولا فضولي ولا عتاباً كتوماً للأسرار، متوقياً طريق الأشرار، ذا رائحة ذكية ونشوة نقية، وجوارح سالمة من العيوب، وشمائل يحف بها على القلوب، صناعته معجبة وأغانيه مطربة(2)".

وما هذا الاهتمام بالمغني وأوصافه، إلا دليل على اتساع رقعة الفن وانتشار تأثيره في العصر العباسي، فقد بلغ درجته الرقي^٤ ، جعله يملأ حياة الناس ويستأثر بقلوبهم، حتى غدا الغناء علماً يتعلمه الناس ويقبلون عليه، فمن المغنين من يكون "حاذقاً في صناعته يبلغ في أحكامه غاية استطاعته، واجتمعت فيه الخصال الحميدة، عرف^٥ بالخلال السديدة، غير أنه لم يرزق صوتاً حسناً، ولا تجد القلوب من بديع نغماته المطربة سكتاً؛ فتصطفيه الملوك؛ لتعليم الغناء من الغلمان

¹ الديوان، 81.
² النواجي، حلبة الكميت، 180.

والوصائف، فيتحفها بما تصل قدرته إليه من أنواع الحكم وبدائع اللطائف والمهذب من كل علم وصناعة⁽¹⁾.

وما دام الأمر كذلك، فإن لذة الشاربين لذتان، إن اجتمع لساقي والمغني في شخص واحد، يقدّم لهم الخمر والطرب، وهذا ما يوضح كون ساقي القوم في أكثر الأحوال مغنيهم، يظنون⁽²⁾ وادي :

زَمِّمْ قَدْ صَدَّ، صَافِيَةً
نَادِي، كَالْغُصْدِ مَيَّسِ
قَطَّرَ قَرْمًا، عِبَاسِي
ذُمَّ مَبَالِغًا، لَاسِ
أَسُتَالُ مَسَاقٍ إِلَى حَاسِي:
الْقُرْبُ لِبُطْنِ الْإِطْمَاعِ وَالْيَاسِ⁽³⁾

ترصد اللوطفة واديّة الأوصاف الحضارية للساقي؛ فهو ساق جميل الوجه والجسد، يضع كليلًا من الأزهار على رأسه، ويعتصب بالورد، ويرتدي الملابس العصرية آنذاك، وفضلاً عن ذلك كلاً، يتمتع بصوت جميل مخدّم مهيّز⁽⁴⁾ المتلقي ويترك فيه أثراً بعيداً يماثل فعله فعل السحر، وهو الصوت الذي لا يملك واديّ معه، إلا أن يصغي إليه ويستمتع بعذوبته.

وتكاد هذه اللوحة تتكرر بحيثياتها وتفصيلاتها في ديوان واديّ، إذ يرصد الجمال الأخذّاذ الذي يتمتع بالسدّاقهوتتوجه بالصوت الجميل العذب، الذي ينطلق بالغناء تحت تأثير الخمر، يظنون⁽⁵⁾ واديّ :

يَكْهَأُ الْعَدْعُ،⁽⁴⁾
بِمِ الرَّاحِ قَرَقَا
أَحْسَنُ مِنْهُ حِينَ تَبْرُهُ

¹ النواجي، حلبة الكميت، 180-181.

² ابن مارية: هو الحرث بن ثعلبة بن جفنة بن مارية ذات القرطين، المعروف بالحارث الأعرج من غسانة الشام، ينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، 2/335.

³ الديوان، 159-160.

⁴ صدع: مفردتها: صديع: ثوب يلبس تحت الدرع، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص د ع).

ما زال يمزجها طاباً ويشربها
تغنى، وقد دارت بهاماً ،
الخبيط أجداً فافترقا،
طاباً إلى أن أت السُّكَّ قَباً
ما يكاد يَبِمُ القَباً، إذ لَنا:
لَمَّا لَقَا مِ ماءِ ماءِ نَا(1) (2)

ولم يلقن واسي ليغفل عن الساقية المغنية، فقد أحب مرالس أقيات من كانت تحسن

الغناء، ولم تكن تفوته متعة الحديث والحوار والمساجلة معهن، ونادراً ما كان يغيب عن مثل هذه

الأمسيات التي كانت تجمعها بهؤلاء، ومن بينهن (قُبَل) لساقية المغنية التي يقول فيها:

فَبُئِىَ: هل لَبَا لي الصِّدِّ وَأَتَاذُهَا
قال هاتِ وَأَبَا عَلَى طَا، :
فَأَبَا، بِهِ خَرَمٌ (4) قَعُهُ،
مَّ اسْتَتَّ (5) سِي صَدَّ تَمَدُّاُ :
ما تَمَالَّبَا أَنْ تَبَادَرَا هَا
فقال: أَلَا سَاتَدَّ قَلَّتْ لُ :
أَرَا بِهَا، وَالذَّ يَأْخُذُهَا،
الْعِيُونَ يَ فِي طَرَفِهَا مَرَضٌ (8)،
بَاتَتْ مِنْ فَالِعَمِ مَنُوبِ
تَمُّ إِنَّا رَأَى (3)
أَسُ فِي يَدِ، فِي جَهَاذِ
أَمَ حَيُّوكَ سَدَّ هَا الطَّلُّ (6)
ي، وَ مِمَّا لَأَخَذَ بِلُ
"لَهُ (7) هَذَا هُوَ الْمَثَلُ"
وقال: "أَتِي، فَأَنْتِ الْعَمُّ وَالْأَمُّ"
فَجَدَّ بِرَ وَ قُ شَدَّ (9)

وتكاد النصوص والأسية في الساقية المغنية تتشابه؛ فهو يجعل جمال الساقية والساقية بؤرة

الدلالة في اللوحة الشعرية؛ فمن جمال الوجه والجسد، الذي يستحوذ على حاسة البصر إلى جمال

¹ هذا البيت هو مطلع قصيدة لزهير بن أبي سلمى يمدح فيها هرمياً بن سنان وأباه وإخوانه، الديوان، 72.

² الديوان، 90.

³ الشطر الثاني هو مطلع معلقة الأعشى: "وَدَّعْ هَرِيرَةَ إِنَّ الرِّكَّابَ مَرَّتْ حُلُ" وهل تطيق وداعاً أيها الرَجُلُ" الديوان، 217.

⁴ لم تخرم: لم تفسد، ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ر م).

⁵ استهشت: استخفت، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ه ش ش).

⁶ الشطر الثاني للقطامي: "إِنَّا مَحْيُوكَ فَاسْتَلَمْنَا أَيُّهَا الطَّلُّ" وإن بليت وطائت بك الطَّوَلُ"

الفرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، 643.

⁷ منكوسه: مقلوبه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ك س).

⁸ هذا الشطر هو صدر بيت لجرير، يقول فيه: "إِنَّ الْعِيُونَ الَّتِي فِي طَرَفِهَا حورُ"

الديوان، 595.

⁹ أبو نواس، الديوان، 116-117.

قتلنا ثم لم يبين قتلنا"

الصوت الذي يأخذ بالأذان، إلى نشوة الخمر التي تسري في الأبدان والروح، فكأن المتلقي أمام لوحة تتزاحم فيها الجزئيات والتفصيلات؛ ليكمل بعضها بعضاً؛ فيرى ويسمع ويحس بنشوة، لا تكاد تختلف عن نثفوقواسي¹ بل ربما كانت أبعد أثراً وأكثر دقة وعمقاً لأن من عايش اللوحة كل ما فيها ربما غاب عنه شيء من تفصيلاتها، وهو تحت تأثير الخمر، بينما يعايشها المتلقي بعينه، وأذنه، وفمه، وروحه؛ فيتلذذ بها وينتشي كل ما فيها وإن لم يكن نديماً للنواسي في مجالسه.

وتتقاطع اللوحات الشعرية السابقة في نقطة أخرى، تمثل ظاهرة نواسية؛ إذ يعمل السدّاقى المغنى إلى إنشاد مطلع قصيدة سابقة لشعراء آخرين، ليلئلاّ وواسي² - من خلال ذلك - على رفض تجربة الشاعر القديم، وإظهار عدم قدرتها على التكيف مع الحياة المعاصرة، وفي الوقت نفسه يطرح البديل؛ فالخمر ليست مجرد عنصر حامل للدلالة على اللذة أو تعبير عن ممارستها، ولكنها وجود ذو حيوية وتماسك، يتلاحم مع وجود الذات وسعيها إلى تحديث تجربتها الحياتية وتطويرها.

ومهما يكن من أمر السدّاقى المغنى فاللذّ وواسي³ يرى فيه لذة لا يعدلها شيء في الوجود،

يقول النّ وواسي⁴ :

تد أقول لمن دعا	من الهوى ما قد دعاني:
أبلغ هواك من الغنا،	أس، واغن عن الزمان
نغذّك غير ما	تهوى، فل عيش فل،
الهوان لأهله،	أنت عن دار الهوان ⁽¹⁾

فمن ظفر بالكأس والغناء، فقد ظفر بالدنيا وأغناه الزمان، فلا يبيت مشغولاً بشيء إلا بما

يهوى، ولا سيما إذا كان لديه الصوت الجميل والخمر اللذيذة وبات عاشقاً.

¹ أبو نواس، الديوان، 290.

د. السّاقى المَشْهَى (مستودع الشّهوة)

كانت أكثر الحانات مهياً لأكثر من نوع من الابتذال والفحش والتَهتك؛ حيث يجد أصحاب اللذّة ما تشرب إليه نفوسهم؛ لذلك حرص أصحابها على ألا تخلو من الماجنات والماجنين، إلى جانب السّاقاة الذين كانوا يقومون أحياناً بهذا الدور؛ تحقيقاً لمطالب رواد الحانات، كما لم تكن تلك المجالس تخلو من جوقات الغناء والزمرتلطيفاً للجوّ .

وقد ساقَ أبو هفان⁽¹⁾ قصة للنّواسي، مع ابن فورك - أحد غلمانهِ الذي كان يأتيهِ أدنىّ شاء، وكان يصطحبه معه إلى الحانات، وربما امتد تطرحه إلى أيام، وتروي هذه القصة كيف تغيّب النّواسي مع هذا الغلام في إحدى المرات مدّة، فراح جماعة من أصحابه يبحثون عنه، فوجدوه في مخرّارة، وبلّغوا عنده عن عزيّ عليه أن يغادروا المكان دون أن يشربوا ويلدّوا، فأقنعهم النّواسي بذلك وقال لصاحب الخمرّارة: " فطلب لنا غلاماً مليحاً، وقد سمعت البارحة غناء وزمراً فأحضرناه، فخرج الخمرّار فما كان إلا ساعة حتى جاءنا بغلام، لم نر مثله قطّ، أعانت كنّ هناك من بغداد، فأهت بها يوماً وغده واليوم الثالث، ثم أجمعنا على الانصراف عنها"⁽²⁾.

إنّ الاستقراء الدقيق لهذه القصة، يجعل المتلقي يتخيل ما كان يدور في الحانات ومجالس الخمر، من خلاعة ومجون وتجاوزات، فاجتماع العناصر البشرية، من ساق ومغنّ ونديم، مع العناصر المادية، من خمر وورود وغناء، يمكن أن يقود إلى ألوان شتى من الانحرافات؛ تنفيساً عن الرغبات وإطفاءً وتحقيقاً للشهوات، وإلا فما الدافع وراء المكوث في الحانة أياماً عديدة متتالية؟!

ولم يكن تحقيق الرغبات والشهوات أمراً محسوماً دوماً، فقد يكون الأمر مجرد استجابة لحظية، تترجمها لغة جسلسّاقى، يقللّ النّواسي :

¹ أبو هفان (ت 257 هـ): هو عبد الله بن أحمد بن حرب المهزومي العيدي، راوية، عالم بالشعر والأدب، وهو من الشعراء، من أهل البصرة، سكن بغداد، وأخذ عن الأصمعي وغيره، كان مثهتكاً فقيراً، يلبس ما لا يكاد يستر جسده، له (أخبار الشعراء)، و(صناعة الشعر)، و(أخبار أبي نواس). ينظر: الزركلي: الأعلام، 65/4.
² المهزومي، أبو هفان، أخبار أبي نواس، 57.

دُ بها إليك يدا غلام
 هُ صنعة الد آيات حتى،
 جمشته خبئك منه
 اء من الد لال ، إذا تندى
 ن ، كذنه رشاً ريب
 ا ، فزها به دل وطيب
 ف تُستخف لها القلوب
 عليك؛ ومن أقطه ، يذوب (1)

تعرض هذه اللوحة الفنية مشهداً لبعض الشاربين في مجلس الخمر، وقد دبت فيهم الذشوة، وتخففوا من الحشمة، وأعملوا الطرف في الساقى الغرير الشاب، وهو يدور عليهم البش راب وجم شه فذآكهم خفيةً ، بطرفتين وغمزة كف ، فما كان منه إلا أن أخذ يتننى دلالاً ويزيد تيتهاً ، ولا يني في خبته يوزع البسمات هنا وهناك، ويجب بالعدات كاذبة وصادقة، على غفلة من هذا وذاك.

إن هذالساقى، الذي يستجيب لرغبات الشاربين وشهواتهم مثل مكاناً يفر غون فيه انفعالاتهم وطاقتهم وغرائزهم؛ فهو الم شهى (مستودع الشهوة)، الذي لا يني يقدم الش راب ويستقبل الدعوات للشؤب تهابي ما يطلب منه طوعاً أو كرهاً، وإن كان الإخلاص في عمله، يدفعه إلى ذلك في أغلب الأحيان، يظلل واسي :

س ا س ايمان غنىي،
 ا ط ني كاس لوة
 قتي الخمر بهرة
 ن الر اح فاس قتي؟!
 ن اذان الم وذن
 (2)(3)

يجلنغ واسي في هذا المشهد التصويري، أشنات اللذة التي يحرص على النيل منها جميعاً؛ فهو يطلب من الساقى الغناء، وتقديم الش راب جهاراً ، واستقبال شهوته العارمة بالطريقة التي يؤثرها، وكألذ واسي يحدد للمتلقى الثالث المقدس في حياته، المتمثل في الخمر والغناء والجنس، ومن البدهي اجتماع هذه الثلاثة، كل منها وثيق الارتباط بالعنصرين الآخرين، وكل عنصر يقود

¹ الديوان، 11.
² حذف الشطر الأخير لما فيه من فحش
³ الديوان، 33.

إلى الذي يليه في سلاسة ويسر، وماذا يتوقع المرء من مجلس خمر وغناء وشاربين؟! إنها دعوة نواسية للتلذذ وشرب الخمر جهاراً وارتكاب الموبقات انطلاقاً من الخمر.

فالخمر هي النورانية، والأنفاس، والمتع الإغرائية؛ لذلك فللنّوآسيّ يقدم للمتلقى دعوة صريحة للمجاهرة بشرب الخمر، جاعلاً منها نقطة البداية للانطلاق في الحياة نحو الشهوات والغرائز واللاذائد؛ إنها ليست مجرد مادة تشرب فتحدث نشوة في الروح، كما أنها ليست مجرد اسم يدل على مسمى، بل إنّ مجرد سماع اسمها يحدث حركة انعكاسية نفسية، يحس مظهرها وواسي أنّ الخاء والميم والراء، قد لخصت أبعاد النشوة كلّها الماثلة في تجربته الخمرية، فالذبذبات الصوتية التي يحدّثها نطق كلمة (خمر)، تمثل مجالاً للمتعة السمعية، تشاركه مع أخواتها من حاسة البصر والشم وغيرهما، مما تؤثر فيه الخمر وتحدث به انتشاء، يفلّوآسيّ :

اسقني خمرًا، وقُلْ لي: هي الخمرُ ، قتي سرّاً إذا أمكنَ الجهرُ (1)

يسلّوآسيّ السّاقّي في أسلوب إنشائيّ طلبّي أن يسقيه خمرًا، ويقول له: هي الخمر، مما يدل على أن الاسم أصبح ينطوي في حد ذاته، على شحنة دلالية يتجاوز معها حدود الدلالة؛ ليصبح اكتنازاً لجملة من الإيحاءات تحيل بدورها إلى جملة من الدلالات لا يدرك كنهها إلا بخوض التجربة.

وهكذا، يرى المتلقى أن السّاقّي، قد أخذ من اهتلم وواسيّ حيزاً كبيراً، اتسع لأكثر من زاوية؛ فاختلط فيه الوصف بالغزل والمشاعر والنشوة، والإحساس بالانطلاق والحرية، والخروج عن المألوف، والثورة على العادات والتقاليد، ثم الشعور بالذات والإحساس بتفوقها، والأخذ بأكبر نصيب من المتعة، حين تطلق الخمر لسالّوآسيّ ، فيجاهر بما لا يستطيع الإفاضة فيه بدونها، ويفصح

¹ الديوان، 28.

عن كثير من كوامن نفسه، محاولاً بذلك تهدئة جوانبها الراضة والمدركة للحياة كلَّ ما فيها من نقصان أو حرمان، ولعلَّ الشعور بالنقصان والحرمان، الذي يميز الحياة كان لفعلاً قوياً وراء ما يبذلناه واسيَّ لنفسه من حياة خاصة، تشعره ولو للحظة أنية بالامتلاء والاكتفاء، وتعوضه عن إحساسه بنقص الحياة وقصورها من ناحية، ثم زيفها من ناحية أخرى، يقولنَّ واسيَّ :

ما ليلةً بتُّ في دجاجيها،	قِي من الرّاح صفو صافيها
دورُ بالسِّ عكَّاسُ لنا عجلًا،	قد فُتَّ المسكُ في نواحيها
ما تشتهي العينُ أن ترى حسناً،	رأتهُ في كفِّ ساقِها
سيفةٌ كالغلامِ، تصلحُ للاً	سرين، كالغصنِ في تنديها
ربُّ كاساً من كفِّها، ولها	أسُ سقامٍ في النفس تجريها
سِي إذا السُّكر كفَّ نخوتها	ولان من بعدها حواشيها
كنتنني منها مُمُ ختالَةٌ،	ددتُ رفقاُ كفي إلى فيها
عرضت عند ذاكِ، وارتعدت،	مُ تناولتُها للأرضِ فيها
تُّ في ليلةٍ نعمتُ بها،	مُها تارةً، وأسقيها
أحبنتي الطَّيب من أطايبها،	من النِّفس من أمانِها ⁽¹⁾

إلنَّ واسيَّ يتوجَّه ليلاً، إلى إحدى الحانات طلباً للسقيا، ونسيان الهموم والشعور بنقصان الحياة وحرمانها، محاولاً إيجاد البديل المتمثل في الخمر وما تشيعه من جوِّ السعادة والشهوة اللامتناهية، فمن إشباع للروح وحاسة الذوق من خلال احتساء الخمر، إلى نشوة بصرية لما يراه الذَّواسيَّ ، من حسن السِّاقية (شهي) التي تحرك غرائزه فيحاول جهده معها، فتدعه في البداية، ثم تستسلم؛ لتستقر شهوته فيها ويشبعها كيفما شاء.

¹ الديوان، 191 - 192.

هـ. السّاقى الصّدّيق

لم يكن السّاقى دوماً غريباً للفنّ واسبى ، فقد يكون من أصدقائه ورفاق حياته مما يزيد في بهجته ونشوته ولذّته ويضاعفها، فقد ساقى الصديق ينطلق مباشرة نحو قطب السرور، يقدمها لصديقه ورفيق مجونه وخلاعهته، فيها ليسا بحاجة إلى التودد أو المجاملة أو النفاق، كلاهما يعرف الآخر حق المعرفة، ويحرص على تلبية رغباته وانفعالاته النفسية.

وقد كرّر النّاسي إيثاره الغلمان في معظم شعره، وله في ذلك مطارحات مع مواطنه عمرو بن عبد الملك الورّاق الشاعر، الذي كان عشيره وخليطه، ومن أحبّ الناس إلى قلبه، وأحظاهم بأنسه وأخطاهم بنفسه، ولا عجب أن يكون كذلك؛ فإنّه ماجن خليليّ واسبى ، منهمك مثله في اللهو والتطرح للفيارات، وإن كان أقلّ منه استكراهاً للغانيات⁽¹⁾.

ولا عجب فيما تقدم؛ فإنّ المرء يشعر بانجذاب نحو من يدانيه في الصفات والأفعال والسلوك؛ لما يراه من تقاطعات مشتركة بينهما، وميول تكاد تكون واحدة، فضلاً عن أن طول المعاشرة، يجعل الصديق صنواً لرفيقه، يحاكيه في جلّ الأمور إن لم تكن كلّها، يقللّ واسبى :

و ثلاثاً وثلاثاً	قني بالله يا عمّ
رّ دُـنّ : باثنا	ذا الأكؤس في الدّ
ردّ تبكي الإنائنا ⁽²⁾	بّذا يا عمرو تبكي الـ

يلتملّ واسبى من صديقه - عمرو - في أسلوب إنشائيّ طلبى، أن يسقيه الخمر وهو في الدير، ويبوح له بمكنون نفسه، من شغف بالخمر وكؤوسها الحنيئة وعشق للغلمان وإيثار لهم على

هو: عمرو بن المبارك بن عبد الملك الوراق العنزي، مولى عنزة، وشاعر من جماعة النّواسبى، عُرف بالخلاعة والمجون والتطرح في الدّيارات ورتاء بغداد أيام الفتنة بين الأمين والمأمون، وما وصل من شعره قليل جدّاً، توفي نحو 200 هـ. ينظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، 85/5.
² التّصوص المحرّمة، 122.

الإناث الذوّاسيّ بذلك يعلن الثورة على التقاليد الموروثة و العادات؛ فقد كان الشاعر الجاهلي يستعين بصديقه في رحلته نحو المجهول، يواسيه ويعينه على قطع الملمات، أمّا الصديقِ وّاسيّ فهو رفيقه في مجالس الخمر، والتردد على الديارات وارتكاب الموبقات، وكأنّ شلغرواسيّ يسير في خطين متوازيين، الأول: ضد الموروث والعرف، والآخر: مستلهم من الماضي؛ فقد أصبح الصديق نديماً وساقياً وأخاً في الانحراف؛ ليشعر الذوّاسيّ بالروح الجمعية في ارتكاب الذنوب والخروج عن الأخلاق والدين والعادات، وليعبّر عن روح المجتمع العباسي، الذي مال نحو المجون في أكثره، ولم يكن ظاهرة فردية أو ذاتية الذوّاسيّ في هذا التناول، يكون قد خرج عن المؤلف برغم توظيفه الصديق والرفيق في شعره، كما كان يفعل الشعراء القدماء.

الفصل الثاني

سمات السداقي عند والنسي

عدى الوصف من الموضوعات المجددة في العصر العباسي؛ فقد تغير موضوعه بتغير الحياة، التي أخذت تتسم في هذا العهد بالتزلف، والرشاء، والرفاهية، ومظاهر الحياة الحضارية، فلم تعد المساكن خيولاً بيداء، لا يرى فيها إلا الرمال المتموجة، بل أصبحت بيوتاً أنيقة فخمة، تحف بها الحدائق الغناء المليئة بالأشجار المورقة والأزهار والرياحين.

فقد تطور شعر الوصف تطوراً ملحوظاً، اختلف فيه كثيراً عن الوصف الجاهلي والأموي، نظراً لاختلاف منابله حسدياً، مما توقع عليه العين من مظاهر الطبيعة، وآثار الحضارات المختلفة، والمعنوية، مما فتحت عليه العقول من مدركات جديدة⁽¹⁾.

وهكذا، لم يعد الشعر الوصفي في العصر العباسي، مقتصرًا على وصف الطلل، والناقة، والفرس، والذئب، والأسد... الخ، بل تعداها إلى ألف موضوع، فصار الشاعر يصف الحدائق، والأزهار، والبرك، والقصور، ومجالس اللهو والشراب، وما تحتويه من مغنين، ومغنيات، وسقاة، وساقيات⁽²⁾.

ولم يكن النواصي ليخرج عن هذا الإطار، فقد قصر حياته المترفة اللاهية، بوصفه أحد الشعراء للخمريين في العصر العباسي، على تصيد ألوان الجمال، وتصوير مظاهرها الأنثوية والذكورية، وتجسيد علاقاته بالسقاة في الحانات ومجالس اللهو والشراب.

فقد نظر النواصي في مرآة حياته، ونقل للمتلقي كل دقائقها، بصدق، وجرأة، وواقعية، وعبّر عن نفسه مترجماً ذاته ترجمة دقيقة، "فطبيعة الشاعر - بشكل عام - واستعداده الفطري، وعاداته، وطباعه، ونفسيته، وظروف نشأته، ومدى امتلاكه لأدوات فنّه، ووعيه لها، كل هذه أمور، لها دور كبير في تحديد طبيعة الصدرة لديه"⁽³⁾.

¹ المواقفي، محمد عبد العزيز، حركة التجديد في الشعر العباسي، 117.

² ينظر: زراقت، عبد المجيد، دراسات في الشعر العربي، 26-34.

³ الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، 64.

وبكلمات أخرى، وقف النواصي أمام الساقى، يتقدّص ويتأمّل؛ ليرسم كل ما تقع عليه حواسّه من ألوان الفتنة والجمال الحسى والمعنوي، مشكّلاً بذلك لوحات شعرية، تعرض السمات الحسيّة، والمعنوية، والحضارية والإيمائية للساقى، وتفسّر لغة الجسد، التي يتقنها أيّ إنسان.

أولاً: سمات الساقى الحسيّة

تشكل الحواس النافذة، التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة، فالذهن في كثير من اعتمالاته واجتهاداته يحتاج إلى هذه الحواس؛ لترجمة تلك الاعتمالات، والحواس بهذا المعنى، أهم وسائل الذهن في البثّ والاستقبال⁽¹⁾.

والصورة الشعرية، إذ تشكّل رسماً بالكلمات لمناظر أو مشاعر، فإنّها تشكّل ذلك الرسم من خلال معطيات الحواس، وتتوجه في توصيل اللوحات لخبرات الحواس لدى المتلقي.

وارتباط الخمر بالحواس أمر طبيعيّ؛ فالخمر في حقيقتها محسوس من حيث التكوين والتأثير، فهي سائل يُّحتوى، ويُّرى، ويُّشمّ، ويُّلمس، ويُّسمع، ومن ثمّ يتفاعل مع حواس المرء جميعاً، تفاعلها مع أيّ محسوس آخر.

ومن الملاحظ أنّ أثر الخمر، بوصفها محسوساً يشمل حواس المرء جميعاً في آن معاً، مما يجعل منها محسوساً مميزاً، بل جملة من المحسوسات، جُمعت في واحد، ويتجاوز أثره مجال الحواس المعروفة، ليشمل فضلاً عنها حسّ الإنسان جميعاً؛ فتأثير الخمر يسير في خطين متوازيين، خطّ وارد من الخارج في اقبلحواس، وخط وارد من الداخل؛ ليتوزع في الداخل، شاملاً الحسّ العام للإنسان، محققاً عن طريق الانتشاء الحسيّ الحالة التي تعرف بالسُّكر.

وترتبط الخمر بالساقى ارتباطاً وثيقاً، كما تتفاعل الحسيّة بينهما، وتطغى في الخمرات، ولا سيّما في وصف الساقى، من خلال تركيز الشعراء على أعضاء وجوارح معينة، مما تقع عليه

¹ ينظر: الصائغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، 87.

حاسة البصر من جسد الساقى، كما تتجلى في اعتمادهم معايير جماليّته؛ لإبراز ما يتسم به الساقى من صفات الجمال.

أما النواسى، فقد انتقل إلى العالم البشرى في مجالس اللهو والشراب؛ ليعتمد عليه في ترجمة صورته الإنسانية، ووقف أمام الساقى، يتقدّص ويتأمل؛ ليرسم كل ما تقع عليه حواسه من ألوان الفتنة والجمال، فقد صور الساقى بجماله، وعدّد مفاتنه وسمائله حسديّة، الّتي يمكن للمتلقى ملاحظتها من خلال:

أ. جماليات الجسد

1. الوجه

يعدّ جمال الوجه من أول الصفات الّتي ينبغي توافرها في الساقى، وقد كانت ملوك الفرس تتبرك بالوجه الجميل⁽¹⁾، كيف لا، والوجه مرآة تعكس ما في النفس من مشاعر وانفعالات؟! تعني كلمة (وجه) من الناحية اللغوية ما يستقبل من الرأس؛ إذ إنّ "وجه كل شيء مستقبلي"⁽²⁾، وقد يطلق اللفظ على الذات جميعاً، من باب المجاز في إطلاقهم البعض على الكل، قال تعالى: *لج i h g f M*⁽³⁾، ولعلّمن البدهى، أنّ هذا الإطلاق ليس عبثياً، وإنّما مقصود؛ لما في بعض الاستعمالات اللغوية من دلالة على هذا المعنى؛ فإنهم يقولون: فلان وجه من وجوه القوم، يعنون بذلك، أنه أحد صفوتهم، وسيد من أسيادهم، وقد أباحوا هذا المجاز؛ انطلاقاً من أنّ الوجه هو صفة ما في الإنسان إن جاز التعبير.

¹ ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، 101/2.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة (وج ه).

³ سورة القصص، 88.

فالساقى يقوم بوظيفة ترتكز على الإغراء في المظهر، والفتنة في الجسد، وما يترتب على ذلك من خضوعه لتدريبات تكسبه طرق جذب رواد الحانات ومجالس اللهو والشراب، وافتعال الانفعالات والتعبيرات البادية على وجهه؛ فلا يظهر منه إلا الجمال والفتنة والإغراء.

وأمام الوجه الجميل للساقى، لا يملك النواسى إلا أن يرسم لوحات شعرية، توحى بل تؤكد، أن النواسى لم يخرج عن القاعدة اللغوية والاجتماعية في الاهتمام بوصف وجه الساقى والساقية على حدّ سوهو فنان ينشد الجمال، وهو جمال حسّيّ تتكاثف أهميته في الوجه، يقول النواسى:

لشَّمْسٍ وَالبَدْرِ دَوْلَهَا أَي شَمِّ سَائِي دَوْرُ بَهَا بِدْرِ (1)

يرسم النواسى لوحة جمالية للساقى، ينطلق فيها من تصوير الوسيم الجميل بالقمر أو البدر، وهو معنى مطروق متداول بين الشعراء منذ القديم، ولكنه، في اللوحة النواسية قائم على المعادلات الحسّية؛ فالخمر شمس، والساقى بدر يدور بها، وهي صورة مجازية مبنية على الاستعارة التصريحية، ووليدة معادلات حسّية تشبيهية، وفضلاً عن ذلك، يمكن إدراجها في إطار الصور البرهانية الواضحة؛ فالعقل يعكس الواقع بوضوح، أو يميل به إلى الوضوح، ولا تكتفي الصورة النواسية بنقل الواقع أو تصويره، بل تطرح التساؤلات ولا تجيب عنها، الأمر الذي يجعلها تبرّد ديناميكية التعبير.

واللوحة النواسية بهذا المفهوم، تحمل بعداً تاريخياً وحضارياً، إذ إنها تنبع من تأثير عصر النواسى في تكوين شاعريته، فعصره عصر الجدل الكلامي، وأساليب البرهان والتعبير. (2)

وفضلاً عما تقدّم، فإنّ الصورة النواسية الكلاسيكية المحدثّة، تجمع بين الأضداد والمتناقضات؛ فأين ومتى يمكن للشمس والبدر أن يجتمعا؟ إنهما لا يجتمعان إلا في عالم التناقض

¹ الديوان، 145.

² ينظر: عسّاف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 102.

واللامنطق، في عالم الخمر واحتساء الشراب، حيث تخذّر الخمر القوى الواعية العاقلة، وتلهب المخيلة الحرّة المنتهية إلى التخيل الفوضوي والهلوسة والهذيان؛ فيتعطل الواقع وينسرح في فراغ أثري؛ فتفور الصورة الشعرية من أعماق اللاوعي بتأثير من الخمر، قيل لأبي نواس: كيف عمك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أظيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت، وقد داخلني النشاط، وهزّتني الأريحية...⁽¹⁾.

وهكذا، فإن اللوحة النواسية امتداد لشروخ نفسية في رحاب غريبة؛ فالشمس تظهر نهاراً، والبرد يظهر ليلاً، وهما بذلك طرفان متناقضان، جمع بينهما النواسي في وحدة على مستوى السريالية، وهما ليسا سوى وجهين لحقيقة خمرية واحدة، حقيقة سريالية إذا صحّ التعبير. ولم يكن توظيف النواسي لفظتي (الشمس) و (البرد) في لوحته الشعرية مصادفة ولا عبثاً؛ فقد أراد التأكيد على نورية خمرة واستمرارها وديمومتها؛ فالنور المنبعث من اللوحة النواسية يسطع ليلاً ونهاراً، بل إنه يستمر، متخطياً حدود الزمن، فالنواسي يقدم دعوة صريحة للتخلص من السواد النفسي، من خلال ارتياد مجالس اللهو والشراب، والتلذذ فيها بالخمر والسقا، ليلاً ونهاراً، وفي كل حين.

ويبدو أن تركيز النواسي، على صورة الوجه الكوكبية النورانية للساقى والخمر، نابع من نفسيته وذهنه وشعوره؛ فهو يعاني ظلاماً وجودياً لا يحتمل، كما أنه يقاسي وحشةً ووحدةً وعجزاً عن الرؤية، ومن هنا، فإن ساقى النواسي ليس مجرد ساقٍ، مهمته تقديم الخمر للشاعر، بل إنه يحمل قدرة عجيبة تمزق الظلام، الذي يلوّن نفسية النواسي، وتحيله نوراً، وتقوى قدرة الساقى العجائبية بحمله الخمر، التي لم تعد مجرد مفعول به يقع عليه فعل الإنسان، وإنما أضحت ذاتاً

¹ ابن رشيق، العمدة، 207/1.

فاعلة؛ لقدرتها على التغيير وقلب الأمور؛ وفي اللوحة النواسية ما يوحي أنّ خمر النواسي تحمل قدرة أشبه ما تكون بقدرة الآلهة؛ فهي النور، والوضوح، والحقيقة المثلّية.

أمّا تقديم الشمس على البدر؛ فيوحي بترتيب اللذة النفسية لدى النواسي؛ فهو يتلذذ بالخمر أولاً، وبالساقية ثانياً، تماماً كما في المظاهر الطبيعية، تأتي الشمس أولاً، ومن ثمّ البدر، وما ذلك إلا لكون الشمس مصدر نوره وضيائه.

وقد توقف النواسي عند الساقية، متفحصاً متأملاً؛ ليرسم كل ما تقع عليه حواسه من ألوان الفتنة والجمال، فعدّد مفاتها ورسمها في لوحات شعرية، مستعيناً بمقاييس الجمال القديمة، ومفيداً من ألوان الصور القديمة، ومزجاً إياها بألوان جديدة، استمدها من واقعه وحضارة مجتمعه، كيف لا يكون كذلك؟! وقد "تفدّن الشعراء في وصف المرأة، حتى لا يكاد يفلت عضو من أعضائها، دون أن يأخذ نصيبه من الوصف والذكر أو التشبيه، مدفوعين إلى هذا بدوافعٍ يّنة شهوانية ماجنة، تعشق جسد المرأة لا روحها، وتقصد إلى التمتع بها لا الإبقاء عليها"⁽¹⁾.

فالوصف الحسّيّ يّ يشرّح الجسد، ويصف مظاهر الجمال في أعضائه، وصفاً يشي في الغالب بنوازع النواسي المادية، وحاجاته الجسدية التي لا ترتوي، يقول النواسي:

بُ فِي ظُلَّةِ خَمِّ رَ دِي مِّنَ اللَّذَاتِ يَاجَارِي
لَا يَمَّا عِنْدَ يَهُودِيَّةٍ ، مِثْلَ الْقَمَرِ السَّارِي⁽²⁾

يرسم النواسي لوحة شعرية بريشة الفنان المبدع، وخيوط الماضي، وألوان الحاضر؛ فقد وصف الساقية الجميلة بالقمر، وما هذا الوصف إلا صوغاً يّنة، تفصح عن عناق الجديد مع القديم.

¹ بكار، يوسف، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، 133.
² الديوان، 54.

ويمكن القول إنَّ هذه اللوحة الشعرية توحى بطبيعة العلاقة التفاعلية، بين الشاعر والساقية، فوجهها يحدث انتشاء في نفس النواسي، ويترك فيه أثراً، يكاد يكون انتشاء ناجماً عن الخمر، فالصورة الفنية لدى النواسي "مولود نَضْر لِقوة خِلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعّال، يعمل على استنفار نوكية الأشياء؛ ليبنى منها عملاً فنياً متحد الأجزاء منسجماً، فيه هزّة للقلب، ومتعة للروح".⁽¹⁾

والصورة الجيدة المؤثرة، ينبغي أن تكون نابعة من روح الشاعر وانفعاله؛ فمهما كانت جميلة لا قيمة لها، إن لم تكن محكومة بانفعال طاغ، أو أفكار منفصلة، أو صور أثارها ذلك الانفعال، أو حياة إنسانية أو عقلية تنقل إليها من روح الشاعر نفسه.⁽²⁾

ويتجاوز النواسي إطار الدلالة المعجمية، ويستعين بالرمز، ويتكئ على الإيقاع والتشكيل الصوتي، فيرسم لوحة شعرية تجسد جمال الساقية، يقول فليها وأسي :

رِ قَدْ صَبَّ فِي قَارورَةٍ السَّحَابِ عَلَى الذَّجِيعِ القَانِي
المُ دَامَ بِكفِّهِ وَبوجهِهِ الجِبَالِ ، فَبَدَيْ نَنَا شَمَّ سَانِ⁽³⁾

تكشف اللوحة النواسية عن جماليات الساقية، التي تتركز في وجهه، فهو شمس تشرق على رواد الحانة أو مجلس اللهو والشراب، ترافقها شمس أخرى هي الخمر، فتزيد تلك المجالس والنفوس إشراقاً وبهاءً ، وتلقي بظلالها على المتلقي، فيشرق وجهه؛ لما في الصورة من رمز خصب، حقق نوعاً من التفاعل معها، لا سيما أنه بوساطته "تتجدد علاقات المعنى، وتتوالد، وبه يتحرك المعنى بقدرة الإيحاء، الذي يعوض النقص في الدلالة المعجمية"⁽⁴⁾.

¹ الرباعي، عيد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، 69.

² ينظر: كوليردج، النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية، 156-157.

³ الديوان، 195.

⁴ نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، 22.

ولا يخفى على المتلقي، ما تحمله اللوحة النواسية من قيمة فنية كبرى؛ فهي تكشف وجدان النواسي، وتعبّر عنه بمحسوسات فريدة، وما ذاك إلا لما تتمتع به من قدرة على كشف أو تجسيم العالم الروحي الإنساني، المختزن في وجدان الشاعر، وإخراجه ممزوجاً بعالم الحسّ، في نظام فريد يعطي للشعر بعداً معنوياً أكمل وأشمل⁽¹⁾.

وهكذا، يمكن للمتلقي أن يعدّ النواسي من علماء الأنثروبولوجي⁽²⁾، الذين يقيمون دراساتهم على شكل الإنسان، وطبيعة حياته، كما يمكن أن يعدّ باحثاً في عالم الأجناس البشرية وأنواعها، فصوره ولوحاته الشعرية تجذب الملقى وتشده نحو المعنى الذي تعرضه، وتجعله يتفاعل معها، ويتأثر بها، علماً بـ "أنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا؛ لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه، فتفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها"⁽³⁾.

فالنواسي في اللوحات الشعرية، التي يتناول فيها وجه الساقى أو الساقية، فان تلتقط عدسته الوجه الساحر للساقى، فتتوقف عنده، وتجسد جزئياته في لوحة فنية، يستقيها من الخيال، والواقع الذهني والحسي، "وما يتعلق به من مؤثرات تتجانس في الصورة، وتمتزج امتزاجاً جديلاً، بحيث يصعب ردّها إلى مصدر ما من هذه المصادر، ولذا، ينبغي أن ننظر إليها طبقاً لتجانسها وتتأغمها في الصورة الشعرية، وتأثيرها غير المباشر فيها، وهذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة

¹ الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق، 118-119.
² الأنثروبولوجيا: "علم دراسة الإنسان طبيعياً واجتماعياً وحضارياً"، سليم، شاكراً، قاموس الأنثروبولوجيا، 56.
³ عصفور، جبالصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 328.

الشاعر وبراعته الشاعر في انتقاء موضوعه، وإضافة قيمة متفردة عليه، وتقديمه على نحو خاص¹، يتحد فيه الشكل بالمضمون ويتآلفان⁽¹⁾، يقول النواصي:

؛ ف ذِي غِنَجٍ كَأَنَّ جَبِينَهُ ، وَسَائِرُ وَجْهِهِ دِينَارٌ⁽²⁾

تترجم اللوحة النواسية الفاعلية بين النواصي والساقى؛ فالنواصي مفتون بالساقى الغنج الجميل، وافتتانه به ذو مستويين: نفسي، ودلالي، وما ذاك الافتتان إلا لما يتمتع به الساقى من وجه جميل يسترعي انتباه الشاربين، وفي مقدمتهم النواصي، الذي يتلذذ بخرم الساقى، ومن ثم بوجهه المنير، فتكون لذته لذتين: واقعية ونفسية، فهو يشرب الخمر وينتشي بها، وينظر إلى الساقى الفاتن فينتشي بجمال وجهه، وبذلك تكون الصورة النواسية ذات مستويين يتمثلان في الوظيفة النفسية، والوظيفة المعنوية، وإن حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإغراء وإثارة الإحياءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام، اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة⁽³⁾.

ويميل الشاعر - أحياناً - إلى المبالغة؛ فيصور الساقى وهو يتيه على البدر حسناً، ويزهو عليه جمالاً وضياءً، يقول النواصي:

سَدَنُ مَنْهُ حِينَ تَنْظُرُهُ ، لَيْ لَقَدْ سَوَّاهُ إِذْ خَلَقَا⁽⁴⁾

يوجد في النواصي رسالة شعرية، تنهادى على متن اللهو والمجون، فهو يعشق السقاة في مجالس اللهو والشراب، وهو إذ يرسم للمتلقى صورة الساقى الذي جذبه، يوفق بين عشقه الساقى وعشقه الخمر معاً؛ فالبدر المنير لا يضاهي جمال ساقى النواصي، الذي أكمل الله خلقه، فحق له التفوق على البدر، الذي سرعان ما يضمحل جماله ويخبو نوره.

¹ صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 43.

² الديوان، 688.

³ أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، 22-23.

⁴ الديوان، 90.

ولعلّ تفرّد ساقِي النواسي بالجمال الذي لا يضاهي، نابع من الشبقية والعبثية، اللتين سيطرتا على النواسي وجعلتاه أسيراً لهما؛ فهو توّاق لكلّ ما هو جميل، دائم البحث عن اللذّة والاستمتاع، وأيّة لذّة أفضل لديه من احتساء الخمر، من ساق جميل تفوق على البدر جمالاً وضياءاً؟!

2. الجبين والحاجبان

يميل النواسي إلى التدقيق والتفصيل، في وجه الساقِي أكثر من الساقية؛ بحثاً عن الصفات الأنثوية فيه، فيشير إلى جبينه وحاجبيه، يقول:

لذِي زَيَّاهُ اللَّـمَّ سَدَّ نِ الْجَبِينِ وَالْحَاجِبَيْنِ (1)
ويقول:

بِعِ يَنْزِي سَادَنِ جَبِينِهِ رَفِيهِ لَشِدِّقَوْ تِي زَنْارُ (2)

يرسم النواسي صورة ترصد بعض تفاصيل وجه الساقِي، فيشير إلى حسن جبينه وحاجبيه؛ لما فيهما من جمال أخذ وسحر وفتنة؛ فالعريتجب الجبين الصلت، الواضح الأغر⁽³⁾، الذي يبرز تقاسيم الوجه الجميل، أما الحاجبان؛ فهما أسلوب من اساليب الإغراء الأنثوية، لا سيما أن المرأة . غالباً ما تتحجب فلا يبقى منها إلا العين الساحرة، والحاجب الذي يعدّ وسيلة لغوية بيد المرأة. ولكن، لم تكن الصورة النواسية للساقية بل للساقِي الجميل، الذي زينه حسن الحاجبين، مما زاده إغراءً وجاذبية، ولعلّ اهتمام النواسي بحاجبي الساقِي نابع من شغفه الشديد بالسقاة، وتفضيلهم على الساقيات، وما ترتب عليه من وصف مستعار من عالم الإناث؛ ليدل على التفوق الجمالي لدى هؤلاء السقاة.

¹ أبو نواس، الديوان، 136.

² نفسه، 688.

³ ينظر: المنجد، صلاح الدّين، جمال المرأة عند العرب، 93.

ومما يؤكد ما ذهب إليه الدراسة، أن النواصي لم يدقق في تفاصيل وجه الساقية تدقيقه في وجه الساقية، فإن فعَلْ، ففي سبيل رسم صورة للغلامية، التي تشبهت بالساقية المستحوز على اهتمام النواصي، والمستأثر بعاطفته وقلبه:

مِ الدَّلِّ، مَ لثَوغِ الكِلامِ
 نَ الإناثِ وَيَدِينُ بِدِينِ
 انَّا تَنذَرُ كَالدُّ سَامِ (1)
 صَ صَيفِ

ينقل النواصي المتلقي إلى عالم من الفوضى، إذ يرسم صورة لساقية جارية، تظهر وقد تشبهت بالغلما بعد أن لاقت ميلاً في رواد مجالس اللهو والشراب نحوهم، فبدت غلاماً في زيها، وشكلها، وحاجبيها، ومشيتها، وهذا كله يترجم ما آل إليه ذوق الناس في المجتمع العباسي، فقد ظهر الذكور في صورة الإناث، وظهرت الإناث بمظهر الذكور؛ تلبية لرغبات شتى، وميول منحرفة، وذوق فوضوي.

3. العين

يتجه تركيز النواصي، في وجه الساقية إلى العين ومتعلقاتها، وقد تَنَبَّه علي شلق إلى هذه الناحية، فقال: "ويجعل قوة غلامه الإدراكية متجمعة في مقلته، هذه المقلة التي تشغل أهم مركز في حواسه، وأظهر مكانة في شعره". (2)

فالجمل مجال متعلق بحاسة البصر؛ إذ تشكل وسيلة التواصل بين صاحبها من ناحية، والموضوع الجميل من ناحية أخرى، فهي القناة الأولى بينه وبين الدُّسن، وقد يكون النظر، مجرد النظر، هو الغنم الوحيد الذي يمكن للنواصي أن يظفر به من معشوقته بصورة عامة، ومن الساقية أو الساقية بصورة خاصة، فما يكون من حواسه جميعاً إلا أن تحسد بصره على اللذة التي فاز بها:

¹ أبو نواس، الديوان، 693.
² غزل أبي نواس، 65.

مَ أَدَلَّكَ بِغَيْرِ طَرَفٍ فِي نَاسِدٍ طَرَفِي عَدَيْكَ (1)

فالعين تجعل النواصي يستمتع بجمال مَن يرى، فغايته من الغلام أو الجارية، إنما هي الجمال الجسدي أولاً وقبل كل شيء، لي إنها مرآة الذات ولغة عالمية بين البشر؛ لأن كل حركة من حركاتها تكشف عن سرٍّ من أسرار الوجود، كيف لا، وكل إنسان يمتلك هذه اللغة الشاعرية؟! وقد تغنى الشاعر بسحر طرف الساقية، فوصفها بالخور، يقللّ واعي :

أَلَا كَعَايِنِ الدَّيْكَ ، صَافِيَةً مِنْ سَاقِيَةِ كَالرِّيمِ حَوْرَاءُ (2)
إنّ عملية اختيار النواصي لمواد صورته الشعرية، ليست عملية حسابية، يمكن إدخالها في آلات حسابية تستطيع تطيرها، وإنما هي عملية تفرضها طبيعة الدوافع والانفعالات أو المشاعر، التي تحكم تلك اللحظة، مستعينة بالخيال الشعري أحياناً.

فالنواصي إذ يرسم صورة للساقية الجميلة، يركز على عينيها الحوراوين؛ لما فيهما من جاذبية ونشوة، لا تقلّ عن نشوته الحاصلة من الخمر، يقول النواصي:

يَاقُوتَةَ ، وَالكَأْسُ دُؤْلُوءَةٌ كَفَّ جَارِيَةً مَمَشُوقَةَ القَدِّ
مِنْ عَايِنِهَا خَمْرًا ، وَمِنْ دَهَا مِنْ سُدْرٍ يَنْ مِّنْ بُدِّ (3)
تمثل اللوحة النواصية أنموذجاً للساقية المثلى، التي تلقي بظلالها على المتلقي، فيشعر

بالجمال الذي يشده إليها شدّاً، كما يشعر بالرّقة في ألفاظها بما تحويه من جمال الموسيقى، وحسن الإنشاد، وعذوبة الرّبط وبمجرد الغوص في المعاني الجزئية لهذه اللوحة؛ فإنّ المتلقي يجد فيها الخصوبة والإبداع، فقد أبدع النواصي فوصف الخمر، ورسم الكأس فأبدع رسمها، وتحدث عن الساقية الجارية فأبدع وصفها، وكل هذه المعاني ازدحمت في بيت واحد، بل إنّ النواصي قد جمع في بيت من العفنين: الغزل والخمر؛ فكأنّ المتلقي يصغي إلى قطعة موسيقية جميلة، تجسد ما

¹ أبو نواس، الديوان، 248.

² نفسه، 34.

³ نفسه، 27.

تخصَّ به الساقية من إيثار وحبٍّ ، فبينهما انسجام وتوافق، شيء يخصُّ به نفسه من بين الندماء الجالسين معه.

لقد جعل النواصي الخمر متحدة مع الساقية، من خلال تشبيهات متعاقبة، تتحول على إثرها الخمر إلى ياقوتة، وكأسها إلى لؤلؤة، تقدمها جارية حسناء مستغنية بجمالها، ولا سيما جمال عينيها، عن أية زينة.

ويتجلَّى هذا الحسن للمتلقى، حين تتحول عين الجارية إلى خمر مَسْكِر، فتزداد نشوة النواصي بها؛ لتكتمل بذلك آيات الوحدة العضوية النصية، التي جمعت بين الشاعر وخمره، في لوحة شعرية ذات إيقاع موسيقيٍّ ، وجمال حسبيٍّ، ونشوة لا تُضارَع.

ولم تكن هذه اللوحة النواصية، نتيجة لعملية حسابية أو عقلية، فقد جذبت عينا الساقية النواصي، وملكتا عليه عقله ومشاعره، ومن ثمَّ ، عبَّرَ عنهما في لوحة شعرية كلية تجمع بين الغزل والخمر، وتؤكد أنَّ الشاعر في صوره الفنية، إنما يقوم بعملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان العادة⁽¹⁾، فالنواصي في حالة من الوعي وهو يبذل فنه، ولكنه، وعي يختلف عن وعي العالم في مصنعه، يقول عبد القادر الرباعي: "لو كان الشاعر يعي تماماً كلَّ ما في شعره، لجاؤ بحقائق منطقيته، لكنَّ الثابت أنَّ الشعراء، لا يدركون تماماً كُنْه أعمالهم، ولا يستطيعون بالتالي الإبانة عمَّا فيها"⁽²⁾.

كما تغذَّى النواصي بجمال طرف الساقية، وما فيه من حور وتفتير، وما يترتب عليه من إغراء وجاذبية، يقول في ذلك:

يَكْهَمُ خُذَّ لَقِّ ، مَا جِنُّ ،
وَدَّ لَقِي ، نِدْرِي ر

¹ ريتشاردز. أ، مبادئ النقد الأدبي، 214.

² الصَّوْرَة فِي النِّقْدِ الأوروْبِيّ، المعرفة، العدد 204، 1979، ص 40.

عُ الرَّدْفُ ، هُضِيمُ الحِشَا ، فِي عَايِنَيْهِ تَفْتِيرٌ⁽¹⁾ ،
تتمازج الحركات والألوان في اللوحة النواسية، فيظهر الساقى تامَّ الخلق، ماجناً، حذقاً،
بمهنته، جميلاً بهيئته، في عينيه حور وتفتير، وما تلك الصور الجزئية إلا من اقلص رسّام ماهر،
التقطتها عين النواسي من البيئة العباسية، دفعتها إلى الذاكرة، فاخترنتها، وخلعتها على الساقى،
دلالة على ما في وجهه من أسرار جمالية، يُتَوَجَّها حور عينيه وتفتيرهما.

ويبدو النواسي عالماً لغوياً خبيراً بلغة العيون، التي كان يتقنها ويمارسها السقاة في الحانات
ومجالس اللهو والشراب، بل يُدرَّبون على توظيفها في مجالسهم؛ ليتحاوروا من خلالها مع الرواد،
يقول النواسي:

دِيثَ عَن نَدِيمٍ مُسَاعِدٍ ساقية سِنَّ المراهقِ للظَّمِ
رَ الطَّرْفِ ، تَدَسَّبُ أَنهًا عَهْدِ الإفَاقةِ مِنْ قَمِ⁽²⁾
ويقول:

مِنَ الدُّنْيَا بِكَأْسٍ وَشَادِنِ فِي تَفْضِيلِهِ فِطْنُ الفِذْرِ
تَ فِي حِجْرِ نَوْحٍ ، يُدِيرُهَا الرَّدْفُ ، مُضْطَمِّرِ الخَصْرِ
يُضُ الجَفْنِ ، مُدْنِ ، مَبَاعِدُ تَ وَيُحْيِي بِالوَصَالِ وَيَالِهَرِ⁽³⁾
يرسم الذّوآسي لّوحتين، يبيّن من خلالهما انكسار طرف الساقية والساقى، ويبدو أن تركيز

الشاعر على هذه الصفة، نابع من كونها ركناً أساسياً في لغة العيون وألفائها؛ فالساقية تجذب رواد
الحانة ومجلس اللهو والشراب بعينيتها، اللتين تترجمان ضعفاً أنثوياً أمام السلطة الذكورية، ومن ثمّ ،
تنجح الساقية في إرضاء غرور النواسي الرجل، ولا يكون منه إلا مواصلة التردد على مجالسها؛
لاحتساء الخمر من بين يديها، والتمتع بحوار العيون معها.

¹ أبو نواس، الديوان، 14-15.

² نفسه، 87.

³ نفسه، 139.

ولا يختلف الأمر مع الساقى الغلام، فالنواسى يصرح بأنَّ بؤرة اللذَّة في حياته ماثلة في الخمر والساقى؛ أمَّا الخمر، فيؤثر المعتقة منها والقديمة، وأمَّا الساقى، فهو الغلام الجميل ذو المظهر الحضارى، الذي يجمع كثيراً من المتناقضات، ويتقن لغة العيون، بما فيها من انكسار وجاذبية، وإيحاءات مؤثرة في الشاربين، فمن نظرة حب وقبول ووصل، إلى نظرة محايدواٍ عراض وهجر، تلقى جميعاً بظلالها على رواد المجلس، وتجعلهم يتقافزون بين نقيضين: اقتراب وافتراق، موت وحياة، وصل وهجر.

ويوفر الغلام الساقى، لعين النواسى مجال استمتاع وعامل نشوة، قد تتجاوز النشوة الآتى تجدي بها الخمر، فيصبح مجرد النظر إليه، عاملاً من عوامل السُّكْر، يتجاوز الخمر في مفعولها، يقول النواسى:

كَرَّ تَنِي الشَّمُولُ، لَكِنْ طَرَفٍ بِهِ ادُّورَارٌ⁽¹⁾
 ولا يقف النواسى عند حدود حاسة النظر، بل يتجاوزها إلى حيز حسِّيٍّ أعمَّ، يجعل من السِّاقى أو الساقية حسِّياً، ومن المغامرة الحاصلة بينهما، مصدراً من مصادر المتعة الحسِّيَّة، التي تفضي إلى قمة الانتشاء.

ولم يكن النواسى ليغفل الحديث عن سعة عيني الساقية؛ لما لهذه الصفة الجمالية من دور في لغة العيون، فالسعة والانبساط، دليل رضا العين وسعادتها بما ترى، أما ضيقها، فيشير إلى حالة من التعب والحيرة، يقول النواسى:

فَسَاقِيَةٌ مُقَرِّطَقَةٌ مِنْ حُسْنٍ، وَمِنْ ظَرْفٍ
 يَنْبِي جُوذِرٍ خَرِقٍ تَبَسُّوَالِفِ الخِشْفِ⁽²⁾⁽³⁾

¹ الديوان، 74

² الخشف: ولد الطيبي، ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ش ف)

³ الديوان، 66.

يرسم النواصي لوحة للساقية المتحدّرة، الفاتنة في حسنها وظرفها، وسعة عينيها، وخجلها، وإن كان مصطنعاً، فالنواصي رجلٌ يشعر بقوته تجاه هذه الساقية الجذّابة الخجولة، التي صورها باهتة فاتحة عينيها ليزيد في سعتهما، موحياً برضاها عنه وسعادتها به حال رؤيته، فكأنها ترقب لحظة وصوله مجلس اللهو والشراب؛ لتسعد برؤيته وتطمئن نفسها.

وهكذا، فإنّ النواصي عالم لغوي خبير بلغة العيون، ينتقل من عين إلى أخرى، كالذي يقرأ كتاباً صفحة صفحة، ويستمر على هذا النحو، ينظر، ويتأمل، ويتقدّص، ويقف مفتوناً بالعينين الحوراوين، معجباً بانكسارهما وتفنيهما، وسعتهما، وهو في ذلك كله محاورٌ عظيم، يتقن ألفباء لغة العيون، ويخطّ مفرداتها، وينظم أشعارها.

4. الفم

أمّ الفم الساقى والساقية، فهو عنصر جذّاب للنواصي؛ لما يصدر عنه من لغة جميلة ومفردات عذبة، وابتسامة تحرك مَن يراها من داخله وتجذبه نحوها، ولذّة جسيّة تلبّي الرغبات والشهوات الحسنيّة، وما دامراً كذلك، فلام لا يكون الفم، مصدراً للانسجام والرضا بين الطرفين؟ يقول النواصي:

مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ ذُو كَفَلٍ ي الضَّجِيعَ بَنِي ظَلَمٍ وَتَشْنِيبِ (1)

ترصد اللوحة الشعرية الفم الذي يروق للنواصي، إنّه الفم الذي لا تفارقه الابتسامة، وهو الفم الذي يكشف عن أسنان ناصعة البياض، فيها دقّة وبرد وعذوبة.

¹ الديوان، 76.

ويبدو النواسي، مقلداً في لوحته الشعرية؛ فقد جرى على عادة العرب، والتزم المعيار الجمالي المعروف في نظرتة للفم، فالعرب يرون أن الفم كله ينبغي أن يكون كالخاتم في دقته وصغره، ولا بدّ أن يكون طيب النكهة، بارد الريق، لذيذ الطعم، حلو الابتسامة.⁽¹⁾

ويضفي النواسي الحركة على صورته الشعرية، فيجعل الساقى مبتسماً متمائلاً؛ وما ذاك إلا ليظهر جماليات الحسد يّة ففي ابتسامته سحر، وبريق أسنان، وفي تمايله قدّ مستقيم، ولين ونعومة حسد يّة، وبياض جسد، يقول النواسي:

إِنَّا افْتَرَرْنَا فَيْفُ بَرَقِ اهْتَزَّ قُلْتُ قَضَيْبُ بَانَ⁽²⁾

لم يكن النواسي معنياً بإظهار جماليات الساقى الحسد يّة، بقدر ما كان مهتماً برصدها انطلاقاً من وظيفتها الإغرائية والجنسية؛ فهو يرصد كل جزئية من شأنه أن يتلذذ بها في مغامراته الشهوية ومطاراته الجنسية، لا سيّما إن أبدى الساقى تجاوباً معه، فبادلته الابتسامات، وتمايل بصورة إغرائية، تقدم دعوة صريحة لمغامرة شهوية.

ويتجلى الأمر للمتلقى، حين يصور النواسي شفة الساقى، وما يتصل بها من شهوة وشبقية، فهي شفة حلوة المذاق، تحرك المشاعر، يقول النواسي:

جُفُونِ الْمُقَلَّتَيْنِ، أَرُّنْ مَصَّهَا مَصَّ سُدْرًا⁽³⁾

وإذا كان النواسي مفتوناً بشفة الساقى، ذات المذاق الحلو، فإنه لا يغفل الحديث عن ريق الساقى العذب، فهو ريق طيب الرائحة، يفوق الخمر حسناً وسُدْرًا، يقول النواسي:

تَمَّ الكَأْسِ مَمَّ زَوْجَةً هَبِ الجَارِي عَلَى فِضَّتِهِ

¹ ينظر: المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 100.

² الديوان، 103.

³ نفسه، 683.

شُرِبَ مِنْ رِيْقِهِ أَشْرَبَ مِنْ فَضْلَتِهِ⁽¹⁾

تكتمل اللذة النواسية بريقِ الساقى الطيب، إذ يجعله بديلاً للخمر، حتى في مجلسها، فالساقى يتمتع بغم جميل يلبي حاسة البصر، لكنَّ النواسي لا يكتفي بمجرد الرؤية والمتعة البصرية، فيحرق حاسة الذوق؛ للتلذذ بطعم ريق الساقى، إلى جانب الخمر، ومن ثمَّ؛ فإنَّ اللوحة الشعرية تزدهم بالذائذ: الخمر والحسَّ والجنس، فالنواسي في مجلس شراب يحتسي الخمر ويتلذذ بها، ويمتع بصره وذوقه في مجل الساقى، ويمزج ذلك كله بمغامرة جنسية استهلها بتذوق ريقه. وقد كرَّرَ النواسي إعجابه بريق الساقى، وجعله مرافقاً للخمر، يمتزجان ويتحدان في التأثير عليه، يقول في ذلك:

أَسَامِ مِنْ مُشْعَشَعَةٍ سَمِ مِنْ فِيهِ بِالظُّمِ⁽²⁾

إنَّ بريق الساقى عنصر مكمِّل للخمر، يمزجها معاً؛ ليضاعف لذة النواسي، ويلبي رغبته وميوله وحاجاته، التَّيَّبات عالماً بها، خبيراً بصاحبها، الذي لا ينفكَّ يتردد على الحانات ومجالس اللهو والشراب؛ بحثاً عنها.

وهكذا، فقد كان النواسي مشغولاً بالفم، الذي يوحى الجسد بيَّة والشهوة الجسدية العارمة، والمجون والعبث، وكل ما من شأنه أن يضاعف لذته، يقول:

فَقَبْطِيَّةٍ مُزَنَّرَةٍ بِاللِّصِّ بَوَّحِ مِفْتَاحَا
لِلْقَوْمِ مِنْ مَجَانَتِهَا: هَلَا تَدْبَسُ مِنَ الْأَقْدَا⁽³⁾

¹ نفسه، 315.

² أبو نواس، الديوان، 178.

³ نفسه، 684.

تسجل اللوحة النواسية، مقطعاً صوتياً للساقية القبطية الماجنة، يترجم عبثيتها ومجانيتها، فيكاد المتلقي يصغي إليها، ويستجيب لمطلبها، ويتلذذ بصوتها، وما فيه من خلاعة ومجون. ولم يكن النواسي، ليدقق النظر في اللغة المنطوقة لدى الساقى والساقية؛ لأنهما يتمتعان بالجسد الجميل، الذي يُعدّ مادة بصرية ومجالاً لسياحة العيون، ولا حاجة لهما بالكلام، فما هما إلا جسد أو تمثال، يستجيب لليد إذ تلمس، والعين إذ تسيح.

5. البطن والخصر والردف

يبدو النواسي، في وصفه جماليات جسد الساقى عالماً جغرافياً، يختص بجغرافية جسد الإنسان، ويتنقل من عضو إلى آخر في رحلة استكشافية، تصبو إلى التمتع بمواطن الجمال أينما وُجدت، يقول النواسي:

مِنَ الدُّنْيَا بِكَأْسٍ وَشَادِنِ فِي تَفْضِيلِهِ فَطَنُ الْفُؤْرِ
تُفِي دَجْرٍ نَوْحٍ، يُدِيرُهَا لُ الرِّدْفِ، مَضْطِ الْخَصْرِ (1)

ترصد اللوحة الشعرية رحلة استكشافية في جسد الساقى، وتسجل مواطن الجمال التي استرعت انتباه النواسي، وجذبتة نحوها وأغرته بها، فما كان منه إلا أن هامَ بها شعوراً وشعراً، فهو يؤكد للمتلقي أن اللذّة محور حياته، وأنّ بؤرة اللذّة ماثلة في الخمر والساقى؛ أمّا الخمر، فيؤثر قديمة العهد منها، وأمّا الساقى، فهو الغلام الجميل ذو المظهر الحضاري، الذي يُعجز عن الإحاطة بأوصافه، إذ تزدهم في جسده مواطن الجمال، فتجذب الشاربين وتعريهم وتؤثر فيهم.

ويميل النواسي، في رحلته الاستكشافية إلى التدقيق والتفصيل؛ فالساقى رشيق، ذو ردف ثقيل وخصر أهقيق، الرِّدْفُ، فقد جعله النواسي متصلاً بالخصر، ويبدو أنّهُ يفضّل الردف الثقيل

¹ الديوان، 139

الممتلئ، بينما يؤثر الخصر الرقيق النحيل، وما هذه الرقة إلا دلالة على الخفة والرّ شاقة، ومن ثمّ فإنّ الساقى رقيق الخصر هو المرغوب والمطلوب منه النواسى، لا سيما إنّ واكبه ردّف ثقيل.

والتفت النواسى إلى الساقية الجميلة، محاولاً تحديد معالم جسدها، واستنطاق مواطن الجمال

فيه؛ لتأثيرها عليه بفضل ما تنطوي عليه من جاذبية وإغراء، يقول النواسى:

من تُسْجى بِأرِّ دافِها الأزرِّ ، وتُطوى في قُها الأُدْ شاءُ
لِوَى بِطَنَها، عَمَّةُ العَيشِ ، ورِّ في دَقْوِها وانطواءُ (1)

يؤكد النواسى، أنّ أشدّ ما يعجبه الساقية ذات البطن الضامر، الذي لا يتصف بالتهدّل، والخصر الدقيق الرفيع، والرّ دفّ الثقيل، وكأنّ النواسى، يصرّح بمواصفات القراء المطلوبة حسدياً والمرغوبة شعورياً لديه.

ويكرّر النواسى إعجابه الشديد بالخصر الدقيق، والرّ دفّ الثقيل في غير لوحة شعرية، يتساوى فيها الساقى والساقية، مما يوحي بشغف النواسى الفنان بهاتين الصفتين، وميله إلى إبداع التماثيل الشعرية، كما في قوله:

مِما إنّ . من مُقرُّ طَقَّةٍ ، كَقَضِيبِ البانِ مَياسِ (2)
يرى النواسى سرّ الجمال الجسدى منطلقاً من الخصر؛ لذلك لهج كثيراً بخصور السقاة

والساقيات، وذكرها في لوحاته الفنية ونحتها في تماثيله الشعرية، فيكون بذلك محافظاً مقلداً للشعراء الينابغ الذين التزموا معياراً جمالياً يرى أنّ الخصر "ينبغي أن يكون نحيلاً دقيقاً، يكاد لرقته أن ينقطع؛ ليظهر برقته ودقته وضموره، التّضادّ بين أرداف المرأة الضخمة المستديرة، وتديبها

المشرفين البارزين، وبذلك تظهر أنوثة المرأة، ويبدو جمال جسدها". (3)

¹ الديوان، 286.

² نفسه، 211.

³ المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 104.

وقد أدركت السقاة والساقيات سرَّ الجمال في الخصور؛ فعمدوا إلى توظيف كل ما من شأنه

أن يزيد خصورهم جاذبية وجمالاً، فلا بأس عندهم من ارتداء ملابس تظهر دقَّتها، أو وضع زئار

بيدي رقَّتها، يقول النواصي:

طَقِي زَائِهْ تُخْرَسُ مِنْهَا بَاتْ صَدْعَهَا مَدَارِيهَا⁽¹⁾
ويقول:

بِنِ، دِينَ النَّصَارَى دِينُهُ، قِي لَمِ يَتَّصِلُ بِنَبَاتِي⁽²⁾
يمارس السقاة أفانين الهوى، ويدركون أسرار الجاذبية والإغراء، فيعمدون إلى الملابس

الخرسانية، للتصيق بأجسادهم وتبرز محاسنها، وتضاعف من حسدٍ يتَّهم، ومن ثمَّ تأثيرهم في
نفس الشاربين.

ولم يكن الزئار أقلَّ شأنًا، من حيث اهتمام السقاة به، فقد تزدَّ روا؛ رغبة في إظهار خصورهم

الدقيقة، التي تبدو حدًّا فاصلاً بين صدورهم من جهة، وأردافهم من جهة أخرى، يقول النواصي:

تَصَرَّ الزَّئَارِ، مَعْتَدِلِ بِنِ بَانَ تَتَنَّبِرُ نِ ذِي أَوْ دِ⁽³⁾
ويتغنى النواصي:

فَقِبْ طِيَّةٍ مَزَنَّةٍ لَهَا لِلصَّبُوحِ مِفْتَاحَا⁽⁴⁾

تبدو النزلة تحسدٍ يجلية في اللوحتين السابقتين؛ فقد كثَّف النواصي اهتمامه بالخصر

الدقيق، يزيدَّ نه زئار يزيدُه إغراءً وجاذبية، لا سيَّما أنه يفصل ما بين الصدور والأرداف، فكأنه ينحت

الجسد نحتاً، ويضع عنواناً لمعالم اللذائخ، يويِّوِّج لها، معلناً عمَّا فيها من جمال.

¹ الديوان، 191.

² نفسه، 220.

³ نفسه، 46.

⁴ نفسه، 684.

ولم يكن الرِّدْفُ الثقيل لينفصل عن الخصر الدقيق والبطن الضامر؛ فالمرأة الجميلة تملك ردفين بارزين بروزاً متناسباً مع الجسم كله، وحتى النساء الضامرات المجدولات يملكن أردافاً بارزة؛ حتى يكون التباين واضحاً بين الأرداف والخصور⁽¹⁾:

الرِّدْفُ ، هَضِيمُ الدَّشَا ، فِي عَيْنَيْهِ تَفْتِيهِ (2)
ويقللُ واسي :

ن تَسُجِي بِأَرْدَافِهَا الْأَزْ ، تَطُوي فِي قَمُصِهَا الْأَشْيَاءُ (3)
تتقاطع اللوحتان السابقتان في موطن جمالي حسي، يتمتع به الساقى والساقية، يتمثل في

الرِّدْفُ الثقيل، الذي يرتبط بالخصر الدقيق، ويقوم معه علاقة متبادلة؛ فالرِّدْفُ الثقيل يبرز الخصر الدقيق، والأخير بدوره يظهر الأول، فكلٌّ منهما يبرز الآخر بوضوح، ويزيد من جاذبيته وإغرائيته.

وقد أولع النواصي بالأرداف، سواء أكانت في الساقيات أو السقاة، وأكثر من وصفها في

لينها، وبروزها، واستدارتها، وارتجاجها، يقول في ذلك:

ن وَنُدِ يَافِثَ أَدْوَرٍ ، بَانَ فَوْقَ دِعْصِ نِقَاءِ (4)
ويقول:

ف تَرْتَدِفُهُ الدُّسُنُ عَلَى جِرْتِهِ (5)

وهكذا، فقد مال النواصي، إلى رسم صور ولوحات تظهر أرداف السقاة بجمالها، وكانت

معظم الصور التي سبقتها تقليدية، لم تخرج عن معيار الجمال المألوف فيها، من عِظَمَ وليونة، وإن

لجأ أحياناً، إلى المبالغة في تصوير ردف أحدهم على حساب الجسد بأكمله، كما يفعل رسامو

(الكاريكاتير)، إذ يقول:

¹ ينظر: المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 106.

² أبو نواس، الديوان، 15.

³ نفسه، 286.

⁴ نفسه، 704.

⁵ نفسه، 314.

بِرْدِ فِيهِ فَإِذَا تَمَّ شَيْءٌ سَى فِي غَلَاذِلِهِ قَضِيْبٌ (1)

تأخذ عدسة النواسي جزئية من جسد الساقى، وترصد حركاته، حتى ليخيل للمتلقى أن الساقى كله ردف ثقيل، فلم يظهر منه سوى هذا الجزء، الذي ينمّ عن جاذبية الساقى، وإعجاب النواسي به، فهو يكاد لا يرى منه شيئاً سوى ما أعجبه من ردفه.

6. الترائب والنحر

لم يكن النواسي، ليهمل الحديث عن أي موطن من مواطن الجمال الحسي لدى الساقى؛ فهو يميل إلى التدقيق، يقول:

ضِيَاءَ الشَّمْسِ نِيْطَ بِهِهِ جَى بَيْنَ التَّرَائِبِ وَالنَّحْرِ (2)

يتراءى ضياء الشمس للشاربين، ونور البدر من الساقى، أما الضياء، فيتخذ وجه الساقى الجميل موطناً له، وأما البدر، فيحلّ بين ترائب ونحره، ولا يخفى على المتلقى، ما في هذه الصورة من نورانية، ومتعة، وجلّ؛ فالساقى عالم من اللذة، يزهو في كل شيء، ويوحى بلذة تتجاوز سطح المرئيات وكياناتها الحسّية في الوجه والترائب.

7. الأطراف

تمثّل أطراف الساقى موضعاً آخر للذة النواسي، لا سيما الكف، التي كان لها أثر كبير في اجتذابه؛ فهي موضع اللذة والمتعة، بما تقدمه من خمر، يقول النواسي متغنياً بها:

أَغْنٌ، مَخْتُضِبٍ بِنَاناً ، الصَّدْعُ، مَضْفُورِ القُرُونِ (3)
ويقول:

¹ الديوان ، 11.
² نفسه، 139
³ نفسه، 32.

لأفأ كعَ دِينِ الدِّيكِ ، صافِيَةً ، فِ ساقِيَةِ كالرِّيمِ ، حوراءِ (1)

لم يكن النواصي ليهمل الحديث عن كفّ الساقِي أو الساقِيَةِ، التي تناوله كأس الشراب، بل يبدو متغزلاً بتلك الكفّ الجميلة، ويقرنها باللذّة والمتعة؛ إذ يتلذذ بها وينتشي بالشراب، مما يحقق له انتشاءً مضاعفاً.

ويؤكد النواصي إعجابه الشديد بكفّ الساقِي، وما تقدمه من خمر، فيرسم لهما صورة نورانية مشرقة، يقول:

كَأَنَّهَا ساقِي كَفِّهِ ، وَرَاحَتُهُ قَمَرٌ (2)

تدلّ اللوحة النواسية، بنورها وإشراقها، على التماهي بين الساقِي والخمر، فكلاهما جميل نقي حسن، بل منير ومشرق؛ فالخمر شمس، وراحتهُ قمر، ولعلّ هذه الصورة المتناقضة، لا تكون إلا في مجلس الشراب، فاين ومتى يمكن للشمس والقمر أن يجتمعا؟ إنهما لا يجتمعان إلا في عالم النواصي، حيث الخمر والساقِي، والتماهي الحاصل بينهما، إذ يستمد الساقِي نوره من الشمس، أمّ الضياء الطبيعي.

ولا يكتفي النواصي بمجرّد التغني بكفّ الساقِي والتغزل بها، بل يصور جزئياً ذات ارتباط وثيق بها، تتمثل في البنان، يقول النواصي:

زَالِ يُـ دِيرُهَا بِبَنَانٍ ، يَزِيدُهَا الْغَمَزُ لِيناً (3)

¹ أبو نواس، الديوان، 34.

² نفسه، 681.

³ نفسه، 30.

يحاول النواسي رَصدَ كلِّ صفةٍ في جسد الساقى، وكلما اقتربت هلهله من عالم الخمر، زادت حسناً وجمالاً في نظره، فالكف التي تحمل كأس الشراب جميلة، ولكنَّ الأجل، هو تلك البنان الناعمة.

ويرتفع النواسي بهذا المعنى، فيجعل يد الساقى تبلغ من اللين، درجة عالية، بحيث تصبح مجرد لمسها للكأس مدمياً لها، يقول:

تَكَادُ الكَاسُ تُدمى بِنَانِهَا حَ التَّحريكُ مِنْهَا سُ كَوْنَهَا⁽¹⁾

تكشف اللوحة النواسية عن نعومة السنقث التي تلمسها اليد وضعت في كفه وبنانه على وجه الخصوص، وهي نعومة توحى بجاذبية الساقى وإغرائه من جهة، وميله إلى الذوق الحضاري في اعتناؤه بجسده وهندامه من جهة أخرى.

فالساقى يهتم بخضاب بنانه، وكيف لا يفعل ذلك، والاختضابُ يزيدُه حسناً وجمالاً وإظماً، يقول النواسي:

مَدَّ بِ الأَطْرَافِ ، رَ خَصِّ الدَّلِّ ، ذِي وَجْهِ صَبِيحٍ⁽²⁾
تؤكد اللوحة الفنية التي يهيمها النواسي الفنان المبدع، أنه يميل إلى صفتين حسنتين في

الساقى، الألوان، والنعومة؛ فالألوان تبدو في خضاب أصابعه، وإشراقه وجهه، أما النعومة، ففي ملمسه، فالنواسي مفتون بهذا الساقى، الذي حقق له حيزاً واسعاً من اللذة، فالخمر التي يقدمها لذّة ذوقية وشمّية، والألوان التي عليه لذّة بصرية، وأما نعومته، فهي لذّة لمسية، ومن ثمّ فإنّ متعة النواسي لا تضاهيها أيّة متعة، إذ ملكت له حواسه من ذوق وشمّ وبصر ولمس، ومزجتها بنشوة روحية على إيقاع الموسيقى والأنغام، مما يحقق تكاملاً مثالياً في عالم النواسي.

¹ الديوان ، 138 .
² نفسه، 164 .

وفضلاً عن ذلك، فقد أحبَّ النواصي في الساقية ساقياً لها، وأحبَّ فيهما الاستدراة والامتلاء؛

لما في ذلك من جمال وجاذبية، يقول النواصي:

تَـمَّ ما غَلى ماءُ الشَّبابِ بها تَ في تمامِ الجِسمِ والقِصبِ
مُ يَـرَ إنسانٌ لها شَـبَّهاً مِـنْ عَـجَمٍ ومِـنْ عَـرَبٍ (1)

تواكب اللوحة النواصية معيار الجمال عند العرب، فقد أحبَّوا "الساق الذلَّة، أي: إذا وُضِعَ الخلال فيها، أُطبِقَ عليها؛ لامتلانها، فلم يتحرك ولم يسمع له صوت، وعابوا الساق الدقيقة غير الممتلئة وهي الدَمِشَّة (2)، (3) والنواصي مفتون بالساقية، التي نضجت وغلظت ساقها وامتلت، فحقَّ لها التفوق على سائر العرب والعجم، لما تملكه من جمال أخذَّ يبهز الشاربين، ويجذبهم، ويؤثر فيهم.

8. القاموُّ القَدِّ الميَّاس

كما أحبَّ النواصي صفة الطول في الساقى والساقية، ولعله انطلق في حبه للطول، من

كون الارتفاع يدل على الشرف والسمو والرفعة، يقول النواصي:

رَبُّ بَـكْفَـيِّ شَـادِنٍ زَـ المنى هَـيَـفاً وقَدِّاً (4)
ويقول النواصي أيضاً:

عَـذِـبٌ غَـلامِيَّاتِ
دَـاغٍ مَـعَـقَرٍ بَـاتِ
سَـاتِ القَـدِّ، مَـهْـضُومَاتِ (5)

1 الديوان، 72.

2 الحمشة: الساق الدقيقة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح م ش).

3 المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 108.

4 الديوان، 392.

5 نفسه، 166-167.

يمدح النواصي الطول، ويعدّه مقياساً جمالياً، يتمتع به الساقى والساقية على حدّ سواء، ففي الطول رفعة تسمو بالمرء، وعلوّ منزلة ترتفع به عن سائر البشر، ومن ثمّ، فإنّ هذه الصفة ليست تقوم بديلاً عن الرفعة والسمو والشرف وغيرها من صفات، يتخلّى عنها المرء بمجرد دخوله الحانة أو مجلس اللهو والشراب؛ ليعمل ساقياً، أو ليحتسي الشراب. ويهتمّ النواصي كثيراً، بقدرّ الساقية الميَّاس، وهي تتهادى في رشاقة؛ لتناول الشاربين كؤوس الخمر، فمن ذلك قوله:

قَدْ جَعَلْتُمْ تَمَائِلَ لِي : لِمَا مَشَى عَلَى الدُّفِّ (1)
وقوله:

يَدَأْتُهُ غُضْبُنُ بَانَ هُ الرِّيحُ بِالْأَسْدِ حَارِ (2)
يبدو النواصي مفتوناً بالساقية، التي تتمايل بقدرّها الممشوق عند المشي، ولعلّ فتنتها لم تكن تقلّ عن فتنتك الساقى، ذي القدرّ الميَّاس؛ فلا يمشى إلاّ متندّباً، وما هذا التثني وما ذاك التمايل، إلاّ حركات وإيماءات يتحاور من خلالها الساقى والساقية مع النواصي، ويحققان بها ضرباً من التواصل والتفاعل الحسى معه، ويروّجان ويقدّمان دعوة صريحة للمكاشفة ومطارحة الهوى، فهي حركات ذات إيقاع جنسيّ تدعّد بتلبية الرغبات والشهوات.

ويعدّ النواصي إلى المبالغة في وصف قدرّ الساقى الرشيق، حين يجعله يكاد ينعقد لرشاقة قوامه، لكنها، تبقى مبالغة مقبولة؛ لما تضيفه من طرافة على المعنى:

مِنْ قَدْرِ شُدَّتْ مَنَاطِقُهُ ي ، يَكَادُ أَهْيِيفُ يَنْعَقِدُ (3)

¹ أبو نواس، الديوان، 66.

² نفسه، 184.

³ نفسه، 79.

ومهما يكن من أمر جماليات الجسد، فإنَّ النواسي مفتون بالساقى الجميل، والساقية

الجميلة، بصورة عامة، دون تحديد لجزئيات هذا الجمال، يقول النواسي:

يَدَي سَاقٍ ظَرِيفٍ يَ الدُّسُّنَ شِ عَارَا⁽¹⁾
ويقول:

دَفَّ سَاقِيَةً مُطَقَّةً نَ دُسُّنَ، وَمِنْ ظَرْفِ⁽²⁾

يمثل الغلام الساقى، من حيث مظهره، عنصراً من عناصر جمال مجلس اللهو والشراب،

فهو جميل الجسد، ومن ثمَّ فإنَّ قيامه بتوزيع الخمر على الشاربين، يضيف إليها ما يضاعف النشوة

التي تجدي بها عليهم؛ ذلك أنَّ الخمر لثمقي حدَّ ذاتها محوراً من محاور الانتشاء، فإذا ما قام

بخدمتها مَن يمثّل عاملاً من عوامل الانتشاء؛ فإنَّ ذلك يضاعف من حظوظ النشوة.

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الساقية الجميلة، فالنواسي يتلذذ بشرب الخمر من يديها،

كما يتمتّع بجمالها وحسنها، ومِنَ ثَمَّ فإنَّ اللذَّة للنواسية مضاعفة، والنشوة متزايدة، وإن كان حبه

للغلمان أظهر وشغفه بهم أكبر، مما يفسد استنثارهم باللوحات النواسية أو جلّها.

وهكذا، فإنَّ النواسي أسير الجمال، وهو ياتمر بأمره بلا خجل أو صبر، فيرسم لوحات

شعرية، ويلونها بريشته، ويبثَّ فيها الحركة والحياة، لينقل صورة لجماليات جسد الساقى والساقية

على حدِّ سواء، ويشرك المتلقي في اللذَّة التي ذاقها والمتعة التي حصل عليها بمجرد رؤيتهما، فقد

وصفهما وصفاً حسياً، وأسبغ عليهما صفات مثالية، مستعيناً بمقاييس الجمال القديمة، فلم يظهر إلا

الجانب الإيجابي لصفاتهما، وكأنهما خاليان من العيوب، وما هذه المثالية إلا إعلاء لشأن الساقى

والساقية، اللذين يقومان بتقديم الخمر للنواسي، وإِعلاء لشأن الحانة أو مجلس الشراب الذي يتردد

¹ الديوان، 65.

² نفسه، 66.

عليه، وكأنه بذلك يحقق مثاليته؛ فهو يرى المثالية متحققة في عالم الخمر، حيث الحياة والعطاء والارتواء الجسدي الذي لا ينتهي.

ب. جماليات اللون

يمثل الساقى من حيث مظهره، عنصراً من عناصر مجلس اللهو والشراب، ومن ثمّ فإنّ قيامه بتوزيع الخمر على الشاربين، يضيف إليها ما يضاعف النشوة التي تجدي بها عليهم، ذلك أنّ الخمر محور من محاور الانتشاء، فإذا ما قام بخدمتها مـ، يمثّل عاملاً من عوامل الانتشاء، فإنّ ذلك يضاعف من حظوظ النشوة.

وانطلاقاً من هذا الأساس، فإنّ النواسي لا يكتفي بمجرد استلام الكأس من الساقى، بل يسترسل في وصفه، مركزاً على السمات والجماليات الحسّية، التي يتميز بها، وفي مقدمتها جماليات اللون.

فالساقى لهفنية ملونة، تُعزّض في الحانات ومجالس اللهو والشراب، فيقبل عليها الرواد متغزلين؛ بحثاً عن الارتواء الجسدي الذي لا ينتهي، وتلبية لرغبات وحاجات نفسية وروحية، تتوق إلى الجمال في كل شيء، وتبحث عن مواطنه، فتتلذّذ بما يظهر في تلك اللوحة، من معالم الجسد وتقاسيم الوجه، وتزيد متعتها بتلك الألوان، التي تضفي عليها مسحة من النقرّ والغازبية والإغراء.

1. الساقى الأبيض

إنّ أولى جماليات اللون، التي استأثرت باهتمام النواسي، تكمن في بياض بشرة السقاة؛ فالبياض ذو دلالة اجتماعية، توحى بمكانة المرء، وكرمه، ونقاء عرضه، وتما خلقه.⁽¹⁾

¹ ينظر: خليل، إبراهيم، ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، العدد 3، 2006م.

والأبيض أقرب الألوان إلى التفاؤل؛ فالنور يرمز منذ القدم إلى الآلهة أو الذات الإلهية،
والملائكة لونها أبيض، وكذلك الحور العين، كما أنه عند الانتقال من السماء إلى الأرض، يجد
المرء أنَّ البياض، هو صفة الأنبياء على الإطلاق⁽¹⁾

وقد ارتبط اللون الأبيض بالنور، والنصر، والطهر، والغبطة، والسلم، ولا يزال هذا اللون
شعار رجال الدين حتى اليوم؛ فالشيوخ والرهبان وغيرهم من المتصوفين يرتدون الألبسة البيضاء،
فالبياض معادل موضوعي للسعادة والنور والطهارة، كيف لا، وكلمة أبيض في اليونانية تعني
السعادة والمرح؟⁽²⁾

وبتفوية النصوص واللوحات النواسية، يجد المتلقي نفسه بإزاء صورة متكررة تخص
بياض بشرة الساقى، وفق مقياس جمالي عربي، ورد من العصر الجاهلي، يقول النواصي:

عَدَّ الشَّـ لِبَّـ حَوْلَهَا مَمَّـ مَسَا يَدُورُ بِهَا الْبَدْرُ⁽³⁾

ينطلق الذَّوَّاسيَّ منعتلى المتداول بين الشعراء منذ القديم؛ فيصوِّر السَّاقى الجميل الوسيم
بالبدر، ويضفي عليه جانباً من انفعالاته النفسية، ويلبسه رداء من روحه، فيخرجه في صورة جديدة
رسمها بريشته النفسية، وهذه الصورة قائمة على المعادلات الحسَّية؛ فالخمر شمس، والسَّاقى بدر
يدور بهواهي صورة مجازية مبنية على الاستعارة التصريحية، كما أنها وليدة معادلات حسَّية
تشبيهية، وهي تندرج في إطار الصور البرهانية الواضحة؛ ذلك أنَّ العقل يعكس الواقع بوضوح، أو
على الأقل يميل به إلى الوضوح، ولا تكتفي هذه اللوحة بذلك، بل تطرح التساؤلات ولا تجيب عنها،
لأمر الذي يجعل تبرُّد ديناميكية التعبير، والصورة الذَّوَّاسية بهذا المفهوم تحمل بعداً تاريخياً

¹ ينظر: الصحنوي، هدى، فضاءات اللون في الشعر، 14.

² ينظر: اليافي، نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة، 75.

³ أبو نواس، الديوان، 145.

وحضارياً؛ إذ إنها تتبع من تأثير عصر الذّوآسيّ في تكوين شاعريته؛ فعصره عصر الجدل الكلاّمي وأساليب البرهان والتعبير⁽¹⁾.

ومما يضيفي جمالاً على هذه اللوحة الذّوآسيّة، هُنّا صورة كلاّ سيكية محدثة، تجمع بين الأضداد والمتناقضات؛ فأين ومتى يمكن للشمس والبدر أن يجتمعا؟! إنهما لا يجتمعان إلا في عالم التناقض واللامنطق، في عالم الخمر واحتساء الشّراب، حيث تخدر الخمر القوى الواعية العاقلة، وتلهب المخيّلة الحرّة المنتهية إلى التذوّيل لفلوضويّ والهلوسة والهذيان، فيتعطل الواقع وينسرح في فراغ أثيريّ؛ فتفور الصورة الشعرية من أعمال اللاوعي بتأثير من الخمر، "قيل لأبي نواس: كيف عمك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً بين الصّاحي والسكران صنعت، وقد داخني النشاط وهزّتني الأريحية..."⁽²⁾

وهكذا، فإنّ صورة الذّوآسيّ امتداد لشروخ نفسية في رحاب غريبة؛ فالشمس تظهر نهاراً، والبدر يظهر ليلاً، وهما بذلك طرفان متناقضان، جمع بينهما الذّوآسيّ في وحدة على مستوى السريالية، وهما ليسا سوى وجهين للون واحد، أو حقيقة خمرية واحدة، حقيقة سريالية إذا صحّ التعبير.

أمّا تقديم الشمس على البدر في اللوحة الذّوآسيّة، فهو يوحي بترتيب اللاذّة النفسية لديه؛ فهو يتلذذ بالخمر أولاً، وبالسدّاق ثانياً، تماماً كما أنّ الشمس مصدر نور البدر وضيائه. ولم يكن توظيف الذّوآسيّ لفظتي (الشمس) و (البدر)، في رسم صورته مصادفة؛ فقد أراد الشاعر أن يؤكّد للمتلقّي أن نورانية الخمر والسّدّاق تتمتع بالديمومة والاستمرارية؛ فالنور المنبعث من هذه اللوحة يسطع ليلاً ونهاراً، بل إنه يستمر متخطياً حدود الزمن، وكأنّ الذّوآسيّ يقدم دعوة

¹ ينظر: عسّاف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 102.
² ابن رشيق، العمدة، 207/1.

صريحة، للتخلص من المشاعر النفسية المتلونة بالسواد، من خلال ارتياد مجالس اللهو؛ لشرب الخمر والتلذذ بالسّاقاة ليلاً ونهاراً وفي أي وقت.

وتركيز الذّاسي على الصورة الكوكبية النورانية للسّاقى والخمر نابع من نفسيته وذهنه وشعوره، فهو يعاني ظلاماً وجودياً لا يحتمل، كما أنّه يقاسي وحشة ووحدة وعجزاً عن الرؤية؛ ومن هنا فإنّ سّاقى الذّاسي، ليس مجرد سّاقٍ مهمته تقديم الخمر للشاعر، بل إنّّه يحمل قدرة عجيبة تمزّق الظلام الذي يلف نفسيّة الذّاسي وتحيله نوراً، وتقوى قدرة هذا السّاقى العجائبية بحمله الخمر، التي لم تعد مجرد مفعول يقع عليه فعل الإنسان، وإنما هي ذات فاعلة لقدرتها على التغيير وقلب الأمور، وفي هذا التصوير ما يوحي بأنّ خمر الذّاسي تحمل قدرة أشبه ما تكون بقدرة الآلهة؛ فهي النور والوضوح والحقيقة المتلى.

وربما كان تركيز الذّاسي، على بياض وجه السّاقى ونورانيته محصلة لأمرين، الأول: كون البياض المثل الأعلى للجلل، والثاني: أنّ عقليّة الإنسان العربي في العصر الجاهلي، تأثرت إلى حد ما بالموروث الثقافي والديني والوثني والسماوي، الذي يرسم المرأة بوصفها ببيضاء طويلة، ومنحوتات آلهة الأمم الوثنية والموحدة المعاصرة للجاهليين، التي تبرز المرأة في حالتها البياض والطول، وهذا ما يعد المثل الأعلى للجمال الذي يبحث عنه الرجل دوماً⁽¹⁾.

فاللون قوة موحية جذابة تؤثر في جهاز الإنسان العصبي، وللنفس فرحة لا يستهان بها عند التطلع إليه، إذ يشملها طرب قد لا يختلف عن طرب الموسيقى والغناء؛ فما اللون إلا شعر صامت، نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها هفو كلاًّ منها ولغتها المعبرة عن نفسيّتها.

ترتبط الألوان بمعان راسخة في العقل الباطن للإنسان؛ نتيجة لخبرات بعضها موروث في الجنس البشري، وأخرى مرّ بها أثناء حياته، والألوان بصفتها خبرة مرئية، تزيد ثباتاً ودواماً في

¹ ينظر: الصحاوي، هدى، فضاءات اللون في الشعر، 32.

العقول عن أية خبرات، يكتسبها المرء عبر الحواس الأخرى؛ فمن الأسهل والأثبت على الإنسان أن يتذكر شكلاً أو لوناً رآه عن أن يتذكر صوتاً سمعه، ومن الأيسر عليه - كذلك - أن يربط في عقله الواعي، بين الأشكال والألوان من جهة، والملابس والظروف التي شوهدت فيها من جهة أخرى، وحتى لو مرت فترة زمنية طويلة فإن هذه الخبرة المرئية، قد رسخت ولو مؤقتاً في العقل الباطن، وتكون قابلة للاسترجاع حين يمر المرء في ظروف مماثلة لما سبق⁽¹⁾.

وقد تنبّه الذوّاسي إلى هذا الارتباط القوي بين الألوان ومدلولاتها، وأعطاه اعتباراً كبيراً حين كان يخطط في مخيلته ألوان الصورة التي يفكر في رصدها وتسجيلها؛ لكي تكون الألوان السائدة فيها، هي تلك المرتبطة سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها؛ فتؤثر في المتلقي تأثيراً قوياً؛ فكان الذوّاسي - بذلك - أشبه بمحلّ نفسي، يدرك رمزية الألوان ومدى تأثيرها في النفس البشرية.

إنّ الصفة اللونية للساقى في نظنّوآسي تتمثل في البياض، وهي صفة جمالية نمطية متكررة عند الشعراء منذ العصر الجاهلي؛ فاللون الأبيض جزء من الموروث البشري العربي، وهو يكتسب جماليته حسب العرف الشعري والاجتماعي، وهو لا يعدو كونه صفة جمالية مرتبطة بالآرث والمعتقد الذي ينطق منه الشعراء.

ولمّا كان الأمر كذلك؛ فقد أخذ الذوّاسي يرسم بريشته لوحات شعرية تبرز بياض وجوه سقاته، يقول في إحداها:

نُ بَابِرِيقِهَا وَاللَّيْلُ مَعْتَكِرٌ
بِلاَحِ مِنْ وَجْهِهَا فِي الْبَيْتِ لِأَيَّامٍ (2)

¹ ينظر: رياض، عيد الفتاح، التصوير الملون، 405-406.
² الديوان، 6.

ها هو الذّوآسىّ يحيط ساقيته وقد قامت بإبريقها، بأمرين متناقضين، تبرزان الصورة بوضوح، هما: الليل الذي يلفها بسواده من جهة، والنور الذي يسطع من وجهها فيضيء البيت المظلم من جهة أخرى، وتلاقي النور والظلام على الموصوف الواحد، يمثل تناقضاً جمالياً يحرّك اللوحة ويضيء عليها الحياة.

إنّ البياض رمز يدل على جمال الوجه، وهو صفة جمالية مثالية، اعتاد الشعراء العرب أن يصفوها على المرأة؛ فهي ألصق السياقات بالبياض؛ ذلك أنّ هذا اللون اكتسب - عرفياً - كثيراً من التعلق بجو الصفاء والإشراق والحب⁽¹⁾ والمرأة البيضاء امرأة مترفة جميلة لا تخرج في حرّ الشمس، وقد قيل قديماً: "إنّ المرأة الرقيقة اللون، يكون بياضها بالغداة يضرب إلى الحمرة، وبالعشي يضرب إلى الصفرة"⁽²⁾ ومهما يكن من أمر، فإنّ اللون الأبيض يرمز - غالباً - إلى الطهارة والنقاء والصدق عند الشعراء⁽³⁾.

لكن، كيف يمكن لهذه السّاقية، التي تعمل في الحانة وتقدم الخمر لروادها، أن يصفها الذّوآسىّ بالطهارة والصدق والنقاء؟! إنه وصف نابع من دلالة اللون على مكانة الرجل في المجتمع العربي، الذي وقف موقفاً عدائياً من اللون الأسود، فاللون الأبيض كناية عن رفعة الحسب وعلو المنزلة، وهما أمران كان الذّوآسىّ ينشدهما في حياته، فجاء وصفه السّاقية بالبياض معبراً عن اغفاله النفسي وعقله الباطن، وكأنه يصف نفسه من خلال وصفه للسّاقية.

¹ ينظر: عبد المطلب، محمد، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، 39.

² الصفيدي، نكت الهميان في نكت العميان، 83.

³ ينظر: عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، 229.

ولم يكن الذّوآسيّ نسيج وحده في ذلك؛ إذ لم يحدث قط أن استخدمت الثقافة آلة جسدية مثل استخدامها للجسد المؤنث، الذي كان لا يزال مادة للنشاط الثقافي في بعده: الخيالي واللغوي⁽¹⁾.

ويصطفي التمثيل الثقافي للجسد جسد المرأة تحديداً من بين المخلوقات؛ لكي يكون صفحة بيضاء خاضعة - دائماً - لخيال الشاعر والواصف، وحينما تتمثل الأنوثة بوصفها صفحة بيضاء، فهذا معناه أن الثقافة تفرض على هذا الجسد شروط الصفحة البيضاء وصفاتها؛ من حيث كونها جهاز استقبال مستسلم للمرسل، وقابل لأن يُكتب ويطلع عليه أي تمثيل لغوي، وبإتمام الكتابة صارت الصفحة ذاتها مصدراً؛ لنقل الرسالة وحفظها وتثبيتها⁽²⁾.

وهذا ما حدث مع الذّوآسيّ، فقد رسم صورة للساقية البيضاء، التي يريد منها الانصياح لأوامره والإذعان لمطالبه؛ ليخط فيها ما يشاء من العبارات، ويكتب على صفحتها البيضاء ما يريد من شاعرية النشوة والمجون.

إنّ الجسد المؤنث خير صفحة بيضاء للرجل، ليكتب ويحفر فيها وينقش بلاغته؛ وبذلك يصبح ذلك الجسد حاملاً وناقلاً ومبلغاً لكلّ التمثيلات البلاغية، التي خطها الذّوآسيّ ممثلاً الثقافة الذكورية، ونقده الساقية (المرأة) لغة الذّوآسيّ (الرجل) فيها، ووافقت على أن تكون صفحة في سجل الثقافة، تحمل هذه اللغة معها وتنقلها وتقدمها للآخرين؛ وبذلك صار الجسد المؤنث مادة للقراءات الثقافية، بعد أن جرى تحميله تحميلاً بلاغياً ولغوياً متكاثفاً ومتواتراً؛ مما قبل لهذه الثقافة الجسدية الأنثوية قبولاً ذكورياً من الرجل صانع تلك الثقافة، وآخر أنثوياً من المرأة التي تعيد تمثيل هذه اللغة في كلّ مرة يتعرض الجسد لمناسبة تستدعي قراءته وتفسيره وفك رموزه.

¹ ينظر: الغدامي، عبد الله محمد، ثقافة الوهم، 70.
² نفسه، 72.

ولذا، فإنَّ الجسد المؤنث (السَّاقية)، لا يظهر إلا ويكون بمثابة كتاب مفتوح جاهز للقراءة، فالسَّاقية، تبذل قصارى جهدها لتقديم جسدها على أكمل وجه وأجمل صورة، وهذا الجمال ليس الطبيعي الفطري فحسب، بل الثقافي الذي اصطنعته الثقافة بمواصفات خاصة متواطاً عليها، وجرى تثبيتها في المصطلح الاجتماعي والمصطلح البلاغي، والدلالة النهائية لهذه الصفحة المفتوحة هي الفتنة، التي تعدّ غاية التمثيل الثقافي للجسد المؤنث.

2. السَّاقية الأصفر (الرومي)

لاحظ أحمد أمين أنَّ اللون الأصفر كان شائعاً في العصر العباسي، سواء أكان في اللباس أم في تلوين الطعام أم في الخمر، بل أكثر العباسيون من مدح ذوي البشرة الصفراء واستحسنوهم، وبالغوا في حب الصفرة، حتى كانت القينة - أحياناً - تلبس الثياب المعصفرة والمزعفرة، وتظلي ما ظهر من يديها ومن عنقها بالورَّس⁽¹⁾، وكثيراً ما قرنوا هذا اللون بالدلالة على الميل إلى الشهوات والفجور، ورمزوا للخليع بأنه يلبس الورَّس⁽²⁾.

وقد أشار بعض الباحثين إلى انتشار اللون الأصفر في المجتمع العباسي، وألحوا إلى أنه ربما كان له صلة في تحديد درجة الذوق في الرقي، وعلاقته بانتشار الخلاعة والشهوة، ودلالته على مقدار ما وصلت إليه الأمة من حضارة⁽³⁾، فاللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى ويقم بناء الرمز⁽⁴⁾.

وهذا ما تنبَّه إليه النَّوَّاسيَّ الفنان، الذي حاول جهده أن يكسر قيود الكبت والمراقبة والخضوع للعوامل والظروف الموضوعية المتعبة، وانطلق من انفعالاته النفسية توجهه رغباته وغرائزه

الورَّس: نبت أصفر يكون باليمن، تتخذ منه الغُمرة للوجه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورس).

² ينظر: فيض خاطر، 326-322/1.

³ ينظر: السامرائي، يونس أحمد، دراسات أدبية عباسية، 34.

⁴ نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، 63.

وحريرته؛ ليعكس حواسّه وشعوره في عوالم فلسفية وسريالية وربما ميتافيزيقية، ويحدّق في فضاءات جميلة، لا يملك معها المتلقي إلا الاندهاش والإعجاب والتصفيق.

ويصر الذّوآسيّ على أن يكون فناناً شاعراً، يتقافز على حبلي الشعر والرسم؛ فتنحول كدّماته إلى ريشة فنان مبدع يرسم المشهد تلو المشهد، ويضم اللون إلى اللون، ويهرب من الأرض إلى السماء؛ فينتج لوحات جميلة حية متحركة نابضة بحركة الحياة وحسّ الفن وجمال اللون وزخرف الرسم، مستخدماً ما تسنّى له من الألوان ومصادرها وحالات انعكاسها وتشبيها وتمثيلها.

ولقد شدّ غف الذّوآسيّ باللون الأصفر، بإشراقته الذهبية؛ ليدلّ على الخمر ويعزز جمالها، فهو لون يرتبط بالشمس والضوء والذهب، وله نصيب كبير في الموروث الديني؛ فقد استخدم في زخرفة كثير من المساجد والكنائس⁽¹⁾؛ انطلاقاً من أثره النفسي إذ يبعث اللون الأصفر السرور في الناظرين، قال تعالى: **M: قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْثُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْثُهَا تَسُرُّ النَّظِيرِينَ** ⁽²⁾

يقول الذّوآسيّ مشيداً بالخمر الصفراء:

عُيْ بِصَفْرَاءَ ، كَالعَقِيقَةِ فِي الدِّ ، عَلَيْهَا الْوَشَاحُ مِنْ مِزْنٍ ⁽³⁾
إنّ السّدّاقِي يسعى بين روّاد مجلس الشّراب بخمرِ صفراء، كالعقيقة صفاء ونقاءً ، ووشاحها من المزن؛ وبهذا تظهر خمر الذّوآسيّ في ثوب الفلسة؛ فإليها يحجّ رواد الحانات، وبها يسعى السّدّاقِي، وبتأثير منها تغمر الانفعالات النفسية شاربها ومقدّمها، فتفيض العيون بالدموع، وتتداخل المشاعر والأحاسيس.

¹ ينظر: طالو، محيي الدّين، الرسم واللون، 172.

² سورة البقرة، 69.

³ الديوان، 196.

فاللون عند الذّوَّاسيَّ يعبر عن تجربة نفسية، فهي خمر صفراء تفترس النفوس؛ لأنها تقتحم على المرء حواسَّه الخارجية والداخلية، تداومه بلونها فيصاب منها بغفوة لذيدة مخدرة ناعسة، لا يرى الأشياء من خلالها بحواسَّ العالم الواقعي، وإنما يراها بخصوصيات العالم الداخلي المتفرد، الذي يسعى الشاعر إلى إقامته، يقول الذّوَّاسيَّ :

صفراء تفترس النفوس، فلا ترى ها بهنَّ سوى السِّنَّات جراحا
ها، والكأسُ ساطعةٌ بها، بجُّ تقارب أمرُهُ، فانصاحا⁽¹⁾

وهكذا، فإنَّ لون الخمر الذّوَّاسيَّة "وسيلة لتحقيق هذا العالم، وسبب للتسلية والسلوى؛ فقد هيأت الشاعر إلى حالة الوجود الخاصة، التي يتحول فيها من زمن إلى زمن ومن حال إلى حال"⁽²⁾.

كوالف الأمر كذلك، فإنَّ نشوة الذّوَّاسيَّ، لا تكاد تقارن بغيرها إذا ما كان السِّاقِي أصفر البشرة؛ إذ يضيفي جمالاً ورونقاً على الخمر التي يقدمها للشاربين:

زالٍ من بني الأصدِّ فرٍ معصوبٍ بتاجٍ
هُ منِّي بعيدٌ واهُ كالمُ نجاجي
لصدِّ هباءٍ صرُّفاً لم تنس بمزاج⁽³⁾

يرسم الذّوَّاسيَّ بريشة الفنان لوحة يظهر فيها السِّاقِي الروميَّ الجميل، وقد وضع تاجاً على رأسه؛ مما زاده جمالاً وتأثيراً في الشاربين، الذين يدور بينهم بالصهباء الصرف دون مزجها بالماء؛ ومن ثمَّ فإنَّ النشوة مضاعفة واللذَّة مزدوجة؛ لا سيما وأنَّ المشهد مكتنز بالألوان، فمن صفرة السِّاقِي الرومي، إلى لمعان التاج الذي عصب به رأسه، إلى الصهباء التي يدور بها على الشاربين، فضلاً

¹ الديوان ، 58.

² العثماوي، أيمن، خمريات أبي نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل، 103.

³ صدقي، عبد الرحمن، ألحان ألحان، 269.

عن ألوان الثياب والمجلس، وهكذا، فقد تنوعت الألوان كما تنوعت مدلولاتها من حيث موروثاتها الاجتماعية، وجاء كل لون في هذه اللوحة متناغماً مع الزمان والمكان؛ ليشكّل لوحة متناسقة الأجزاء؛ فكان مساهمة في إخراجها من الرتابة والجمود.

ربما لا يستطيع المتلقي إخضاع الفن الشعري، وخاصة الصورة الشعرية أو المشهد أو اللوحة الفنية لمقاييس مادية رياضية حادة، فقد يقترب الأصفر من الألوان الأخرى، ولكن الدلالة الكبرى تكمن في صفاء اللون وألقه ونوره، " وللألوان مكانة خاصة في الصورة، التي ترد في الشعر، والقراءة المتمهلة للألوان ومرموزاتها قد تجعلنا نتساءل عن مرجعية اللون: هل هي للعين أم للنفس أم لكليهما معاً؟ ذلك أنّ ألوان الأشياء مظاهر حسّية، تحدث مفعولاً في حركة المشاعر والأعصاب، وقد يجمع الشاعر في صورة عدداً من الألوان المتضادة، الأمر الذي يساعد على إبراز الصورة⁽¹⁾."

وهكذا تظهر عناية الذوّاسيّ بالسدّاقى الرومى الأصفر، من نشوة مقرونة بالخمّر؛ لما لشربها من يديه من سعادة في نفس شاربها؛ إذ يتألف السدّاقى لوناً وروحاً مع الخمر التي يقدمها للشاربين وفي مقدمتهم الذوّاسيّ، ويبدو هذا التمازج واضحاً من خلال نفسية الذوّاسيّ؛ فكلاًّ العنصرين، السدّاقى والخمر يبعثان السعادة في نفسه، السدّاقى بجلاء النظر، والخمر بالانتشاء.

إنّ الذوّاسيّ كغيره من البشر، يدرك العالم الخلقى بحواسّه المختلفة، ويدرك عالمه الداخلي بشعوره، وثنائية الحاسة والشعور الداخلي مفصل فلسفي في حياة الإنسان، ولمّا كان الفنان الشاعر متميزاً - إلى حدّ ما - في تعامله الأفقى والعمودي مع هذه الثنائية، فإنّه يثير في المتلقي الدهشة والاستغراب والإعجاب؛ لبراعته في ترجمة المألوف إلى غير المألوف، وهذه الثنائية، تمثل اقتراب الشعر من السحر والجنون، فهذا الثالث إنما يحيل المألوف إلى غير المألوف؛ ذلك أنّ الشاعر

¹ الحسين، أحمد جاسم، الشعرية، 90.

الفنان يحاول أن يقنع المتلقي - وغالباً ما ينجح - بأنّ الموجودات المادية التي يتعامل معها يومياً بنكهها المادية تتحول بصورة سحرية وسرية إلى مادة أكثر رقيماً وفناً وشاعرية؛ ذلك أنّ لعبة الخيال واكتشافاته إنما تحصل تحت اللاشعور، وأنّ الشاعر الفنان لا يكاد يدري كيف تسلك الإلهام إلى عالمه فصار مدهشاً وساحراً، ومن هنا جاء الحديث عن شياطين الشعراء والقرائن وربات الشعر والجمال، إلا أن حركة اللاشعور السحرية تظل هي المسؤولة عن الإلهام الحقيقي للفنان⁽¹⁾.

كان بإمكان الذوّاسي أنّ يقول إنّ السّدّاق روميّ جميل، لكنّه أراد أن ينقل للمتلقي مشاعره وأحاسيسه بمجرد رؤية البشرة الصفراء، التي تندغم مع الألوان الأخرى من حولها؛ لتزيد جمالاً وإشراقاً وتؤثر في الشاربين وفي مقدمتهم الذوّاسي، الذي يأبى أن ينقل صورة كما هي، ويؤثر أن يترجم انفعالاته بها وتأثيرها في نفسه؛ "فلكلّ لون معنى نفسي يتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للون على الإنسان، هذا التأثير يترك خبرة شخصية، تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام، ويتكون المعنى النفسي للون من هذه المجموعة، من الخبرة و الشعور الداخلي أو التخمين العام"⁽²⁾.

ومما لا شكّ فيه أن المرء كثيراً ما يرتاح إلى لون دون لون آخر، ومردّد ذلك الانفعال النفسي للألوان من جهة، وما تتركه الألوان بأعصاب العين المبصرة من أثر من جهة أخرى، وفيما يتصل بالأصفر، فهو لون تستطيع العين أن تركز عليه بصورة تامة، بينما تجد صعوبة في التركيز على الأزرق مثلاً؛ فالأشياء الزرقاء تبدو محاطة بهالات⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر الهُوِيّة اللونية للساقى عند الذوّاسي، فقد مثل اللون في الشعر الذوّاسي عضراً أساسياً من عناصر البناء الشعري، فليست دلالة اللون عملية هامشية بعيدة عن الوعي والإدراك في كثير من الأحيان، وإنما هي عملية واعية ذات طابع قصدي، يتغيّر الشاعر من ورائها

¹ ينظر: العبادي، عيسى، ظاهرة الألوان في خمريات أبي نواس، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث والدراسات، المجلد 1، العدد 1، 2005م، 54.

² دملخي، إبراهيم، الألوان نظرياً وعملياً، 67.

³ ينظر: الخويسكي، زين، معجم الألوان، المقدمة أ - ن.

تقديم رؤيته وموقفه من الأمور، التي يتحدث عنها تقديماً فنياً ذا منحنى جمالي في الدرجة الأولى، ويستطيع المتلقي أن يدرك بسهولة أن دلالات الألوان تعكس أبعاداً نفسية أو اجتماعية أو ميثولوجية في بعض الأحيان⁽¹⁾.

وقد تمثلت جمالية اللون عند الذّوآسيّ من خلال السياق الشعري؛ فالسياق قد يكون هو الحكم والفيصل في استخراج دلالة اللون الذي لا يمثل زخرفةً منظرًا فحسب، وإنما هو في المقام الأول، حامل دلالات يعيشها المبدع والمتلقي في آن واحد، وربما يستطيع المتلقي قراءة دلالات الألوان قراءة إيحائية تختلف عن قصد الشاعر، ولكن كل ذلك، لا يلغي الإشارة إلى نقطة مهمة وأساسية، فيما إذا كانت الألوان مرتبطة بإرث ميثولوجي أو رمزي في القديم؛ لأن عنصر اللون يرتبط إدراكه واستخدامه بالمبدع والمتلقي في آن واحد، وإن اختلفت دلالة الألوان باختلاف المرجعية التي ينطلقان منها⁽²⁾؛ فالمبدع يلتقط اللون ويضعه ضمن سياق شعري، والمتلقي تلتقط عينه اللون ويحاول أن يجد له تفسيراً؛ " فاللون يعلي من عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقاً"⁽³⁾.

3. الشعر الأسود

قد تلتقي الألوان في وصف السقاة، فالأبيض نقيض الأسود، لكنه يلتقي معه؛ ليتحقق الألفاظ التي يبحث عنه الذّوآسيّ، ويجده بمجرد رؤية الساق، ذي الوجه الأبيض والشعر الأسود.

لمبأطل، فلعله يرتدّ إلى العصر الجاهليّ، حيث كان الشعاعر المتقلّ وسط صحراء دائم البحث عن جمال طبيعيّ، لم يجده واقعاً ملموساً أمامه، إلاّ من خلال المرأة، التي كان بياضها

¹ ينظر: ذياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 2، 1985، ص 46.

² ينظر: إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، 108-109.

³ آدمان، أورين، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، 93.

مثيراً، يذكره بعطشه الغريزيّ، والصدّ حراء من حوله مثير يذكره بعطشه إلى الماء، وهنا تحوّل
البياض إلى وسيلة تعويض، أصبحت فيما بعد معياراً جمالياً وتقليداً شعرياً.

وأما سواد الشعّر، الذي يلتقي مع بياض المرأة، فكان لسبب جغرافيّ؛ فمعظم سكّان الجزيرة
العربيّة، نساءٌ ورجالاً، شعرهم أسود، وقد ترتّب على ذلك، أن أصبح معياراً جمالياً لمن جاء بعد
العصر الجاهليّ.

يمثّل الشعّر أحد الجمالين، فإن كان أسود، فهو قمة الجمال؛ فالشعّر الأسود من مقاييس
الجمال الأنثويّ عند العرب منذ القديم (كليف لا، وهو يكوّن مع الوجه الأبيض تضاداً يظهر
جماله، يقول الذوّاسيّ:

هُنَّ وَالشَّعْرُ مُدْبِسٌ — نَفْسٌ فِي ذِي ظُلْمَةٍ دَاجٍ⁽²⁾

يرسم الذوّاسيّ لوحة شعريّة، يؤكّد من خلالها، أنّه شغوف بالشعّر الأسود الفاحم؛ لدوره
العظيم في الكشف عن جمال الوجه الأبيض، فالشعّر بسواده، يوحى بالليل بظلمته وعمته، وما
يترتّب عليه من وحشة ورهبة، أمّا الوجه المنير ببياضه، فيوحى بالبدر بضيائه ونوره، ولا يكتفي
الذوّاسيّ بذلك، بل يأتي على ذكر الدجى والظلام، ولعله قد جعل هذين الأسودين في لوحته؛ ليدلّ
على ضرورة السّاقى الذي يحمل الخمر، واتّخاذه وسيلةً يستقبل بها اللّيل الموحش، فيمسح عنه
وحشته، ويردّ سوتلك أنّ ظلمة الدجى، تمحى وتزول بضياء وجه السّاقى، وما يحمله من خمر
مشرقة.

أمّا تصنيف الشعّر، فقد أشار إليه الذوّاسيّ في لوحاته الشعريّة؛ محاولاً الكشف عن الذّوق
الحضاريّ لدى السّاقاة، الذين أخذوا يصفّون شعّرهم بطرق شتّى، يقول الذوّاسيّ:

¹ ينظر: المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 91.
² الديوان، 317.

بَا ذَا الَّذِي فِي مَشْدِيدَتِهِ ۱ الشَّعْرَ عَلَى جَبْهَتِهِ ۱ (1)
ويقول:

الشَّعْرَ ۱ وَاوَاتٍ ۱ وَنَضَّدَهُ ۱ ، الجبين ، وَرَدَّ الصُّدُغَ لَفَاءً ۱ (2)

يبدو الذّوآسيّ مزيداً فانتاً، يبدع في نقل صورة السّآقي، الّذي صوّف شعوره بطريقة حضاريّة، زادتة جمالاً وجاذبيّة، ويستعين الذّوآسيّ بألفباء العريّة؛ فيتّخذ من الواو شكلاً لشعر السّآقي المصوّف على جبهته، بينما يجعل الفاء مادّة تصويريّة لصدغيه، ومهما يكن من شأن التّصنيف، فإنّ الصّورة النّهائيّة لوجه السّآقي المزيدّ بالواوات والفاءين، تحمل من اللّجبيّة والإيحاءات ما تحمل؛ فالواو والفاء توحيان بالحميميّة والانفتاح العاطفيّ والاجتماعيّ، وتقدّمان دعوة لهما.

كما اهتمّ الذّوآسيّ بصدغي السّآقي؛ فوصفهما بأدّهما طويلان، معقربان، وقد تكرّرت هذه الصّورة الذّوآسيّة كثيراً، كما في قوله:

صُدُّغِيهِ فِي وَادِهِمَا ۱ عَلَى الْعَارِضِينَ بِالْقَلَمِ ۱ (3)
وقد يشبّههما بحرف الذّون؛ لتعقربهما:

صُدُّغٌ، عَلَى وَرْدِ خَدِّهِ ۱ انونان من كَفِّ مَشْدِقِ ۱ (4)
يعشق الذّوآسيّ الأصداع، ولا سيّما المعقربة أو المصوّفة على هيئة حرف الذّون، وما هذا الشّدغف الذّوآسيّ، إلّا لقيمة الأصداع ودورها في الإفصاح عن جمال وجه السّآقي المنير؛ فاجتماع السّواد والبياض على صفحة وجهه، يزيده جاذبيّة وإغراء.

ولم يكن الذّوآسيّ ليهمل الحديث عن السّآقية الغلاميّة، الّتي تشبّهت بالغلام، حتّى في تصنيف شعريّها، يقول:

1 الديوان، 314.

2 نفسه، 189.

3 نفسه، 171.

4 نفسه، 85.

غُلْفِي زِيَّهَا، بِرَمِّ كِيَّةً، لأصدُ دَاغٍ، مَطْمُومَةً الشَّعْرَ (1)

يرسم الذّوَّاسِيّ لوحةً فنيّةً لتلك السّاقية الغلاميّة، التي نَدَتْ في ذوقها نحو الغلام، فتشبّهت به في الزّيِّ، وتصفيّف الشّعْر؛ فزيّنت صدغيها، وطمّنت شَعْرَهَا، متخذةً من الغمّ أنموذجاً جماليّاً وحيلةً وظيفيّةً؛ فهي جميلة في الهيئة والملابس والشّعْر، وجذّابة تستميل رواد مجلس اللّهو والشّراب كافّةً؛ فهي ساقية لمن رام قريباً من الإناث، وغلاميّة لمن كان فيه ميل نحو الذّكور.

4. العينان الحوراوان

ولم يقف اهتمام الذّوَّاسِيّ بجماليّات اللؤلؤ، عند حدود وجه السّاقية وشعرهم، فقد رسم لوحات شعريّة كثيرة، تظهر جماليّة عيونهم الحوراء، وافتتانه بها، يقول في ذلك:

كَفَّ ظَبِّي نَاعِمٍ ، بِمُقَلَّتْهُ دَوْرُ
بِي الْقَلُوبِ بَدَلُهُ رَفٍ مِنْهُ إِذَا نَظَّرُ (2)
ويقول:

بَسُّ لَانِ الدِّيكَ ، صَافِيَةً سَاقِيَةً كَالرَّيْمِ ، دَوْرَاءِ (3)

يبدو الذّوَّاسِيّ مصوِّراً، ينتقي من مواطن جمال السّاقية والسّاقية ما يداعب شعوره، ويحاوره، ويجذبه، ولا جمال يفوق العينين الحوراوين، بما فيهما من سواد وبياض؛ فالسّواد يذكرّ الذّوَّاسِيّ بالهموم والأحزان، التي سرعان ما تتبدّد، بمجرد استغراقه في البياض، ومن ثمّ فإنّ العينين الحوراوين تحويان الحزن والفرح، الخوف والطّمأنينة، الظّلام والضياء، فالذّوَّاسِيّ ينطلق منهما في التّعبير عن انفعالاته الذّفسيّة، وسرعان ما يعود إليهما لينتشي بهما، ويقع تحت سطوتهما، التي تكاد لا تختلف عن نشوة الخمر وسطوتهما.

¹ أبو نواس، الديوان، 264.

² نفسه، 681.

³ نفسه، 34.

5 الخدّان الأحمران

يقرن الذوّاسيّ بين خدّ السّدّاقى والخمر، فيجعلهما في سياق جماليّ واحد، ولوحة شعريّة، تتعاقب فيها المعاني، مشكلة صورة تفيض فتنة وجاذبيّة، يقول فيها:

دُ دارٍ ساقِها بها إذا طقِ ما ط بأعلى ساءدٍ ويَنانِ
هالونُهُ بعَضٍ لَوْنُها ما في الخَدِّ يَطَّرِدانِ⁽¹⁾

يلتفت الذوّاسيّ إلى الخمر الحمراء، وخدّ السّدّاقى الأحمر؛ فكلاهما ساحر فتّان، يشعّان بلونهما، فيمثّلان متعة للحواسّ، يعبّر عنها الفوّاسيّ بصوحيّاتٍ تبرزت دقّة الوصف، وبراعة التّصوير، فالوصف الخارجيّ غدا مع الذوّاسيّ وصفاً وجدانيّاً خالصاً، إذ أفاض من ذاته على ما يراه في مجلس اللّهو والشّراب، باحثاً عن اللّذائقيّما وُجِدَت، ولا بأس لو اجتمعت الخمر والخدود، في إطار لونيّ يفيض سحراً وجمالاً.

وتلتقي حمرة خدّي السّدّاقى مع بياض وجهه؛ فتشكّل لوحة فنّيّة مزهوّة بالألوان، تعبّر عن انفعال الذوّاسيّ بالألوان وإيحاءاتها:

الوَرْدُ بِخَدَيْهِ هِ يَنْغِي الياسمينِ
أَزْدَدْتُ إِلَيْهِ رَأَزْدْتُ جُنُوناً⁽²⁾

ل اللّوحيّ. عنصراً أساسيّاً في اللّوحة الذوّاسيّة، فليست دلالة اللّون عمليّة هامشيّة، بعيدة عن الوعي والإدراك، وإنّما هي عمليّة واعية ذات طابع قصديّ، يهدف الذوّاسيّ من خلالها، إلى تقديم رؤيته وموقفه من العالم، الّذي يتحدّث عنه، تقديماً فنّيّاً ذا منحى جماليّ في المقام الأوّل، ودلالات نفسيّة في المقام الثّاني، فقد أظهر الذوّاسيّ براعة في تشكيل لوحته الشعريّة، الّتي تقوم

¹ أبو نواس، الديوان، 85.

² نفسه، 138.

خيوطها على اللونين: الأحمر والأبيض، أمّا الأحمر، فقد انتشر في فضاء الذّصّ عبّر تورّ د خدي
 السّاق، وما يوحي به من دلالات، "فالأحمر يرمز إلى الشّدة باب المتفجّر حيويّة، ويدلّ على
 النّار، وبالتّالي على الحبّ الحارق، وهو أقوى الألوان لفتاً للنّظر،" (1) وأمّا الأبيض، فيظهر جلياً من
 خلال وجه السّاق وجبينه، وما يوحي به البياض من انفعالات نفسية، "فهو أوّل الألوان الموسومة
 بالفئة الباردة، التي تثير الشّعور بالهدوء والطّمأنينة" (2).

ولا يكتفي الذّوآسيّ بمجرّد تلوين لوحته الشعريّة؛ فيقيم حواراً بين حمرة الخدين، وبياض
 الوجه أو الجبين، وهو حوار غزليّ ذو جاذبيّة، تلقى آثارها على النّاطرين، فتسحرهم وتأخذ
 بألبابهم.

6. الخال الأسود

ولم يغفل الذّوآسيّ التّغذّي بالخال، الذي يزيّن خدّ السّاق، فيزيده جمالاً وجاذبيّة، كيف
 لا، ومجرّد وجود الخال يشكّل لوحة فسيفسائية مندغمة الألوان؟! يقول الذّوآسيّ:

بِهِ فِي خَدِّهِ وَاضِحٌ أَبِي نَالِكٍ مِّنْ خَالٍ (3)

بيدع الذّوآسيّ لوحة شعريّة ناطقة بالألوان تسلط الضّوء على الخال والخدّ، بما فيهما من
 سواد وحمرة، وما يترتّب عليهما من جاذبيّة وفتنة وسحر للنّاطرين؛ فالمتلقّي يقف أمام لوحة
 فسيفساء متداخلة الألوان والدّلالات والأبعاد النّفسية؛ فالخال زينة طبيعيّة توحى بعدم التّصنّع، وتزيد
 الخدّ جمالاً، وأمّا الدّخفهو جماليّة لونيّة تجلّد الخمر وتوحى بها، بل وتروّج لها، لا سيّما
 إن رافقت بياضاً في الوجه، وسواداً في الشّعر.

¹ دملخي، إبراهيم، الألوان نظرياً وعملياً، 82.

² عبد الوهاب، شكري، الإضاءة المسرحية، 85.

³ الديوان، 143.

إنّ تركيز الذّوآسيّ على الخال والخدّ، نابع من اهتمامه بالخمّر؛ فهو يذكر للمتلقّي إعجابه الشّدِيد بالخال الأسود، الّذي يزيّن الخدّ للأمر؛ ليدلّ على جماليّة الخمر وقدرتها على تبديد ظلمة الذّفس؛ فالذّور النّاجم عن الخمر وخدّي السّاقِي، يحيل اللّيل نهاراً، ويبدّد دجى الذّفس هدوءاً وطمأنينة، أمّا الخال، فيختزل الظّلام الوجوديّ، الّذي سرعان ما يتبدّد، بمجرد ظهور الخمر إلى جانب وجه السّاقِي الأبيض المنير.

7 البنان المخضّب

تلقي الخمر بظلالها على أصابع السّاقِي، وتقيم معها حواراً لونيّاً، يظهر جماليّة البنان المخضّب، وقيمة الخمر، يقول الذّوآسيّ:

ضَبِّ الأَطْرَافِ، رَخِيصِ الدَّلِّ، ذِي وَجْهِ صَبِيحِ⁽¹⁾

ترصد اللّوحة الذّواصيغيّة لونية يتمتّع بها السّاقِي، فهو مخضّب البنان، يسترعي انتباه رواد مجالس اللّهو والشّراب، ويستحوذ على اهتمامهم، متّخذاً من الخضاب وسيلة ترويجيّة لخمرة وجسده، كيف لا، والخضاب جماليّة لونية مشتقّة ونابعة من الخمر ذاتها؟! وهكذا، فقد تمثّلت زماليّات اللّوحاة في الذّصّ الشّعريّ الذّوآسيّ، ولم تكن مجرد صور خارجيّة، بل مرآة لعالم الشّاعر وصدى لوجدانه؛ إذ يبدع الذّوآسيّ علاقة وجدانيّة بين عناصر الصّورة، ويضفي عليها من تجاربه الذّفسيّة.

فاللّون يقتحم على الذّوآسيّ حواسّه الخارجيّة والدّخليّة، يداهمه فيصاب بغفوة لذيدة، تجعله لا يرى أجساد السّاقاة بحواسّ العالم الحقيقيّ، وإنّما يراها بخصوصيّة العالم الدّخليّ المنقرّد، الّذي يسعى الذّوآسيّ إلى إقامته وتجسيده صوراً ولوحات، يستنطق المتلقّي منها جماليّات لون السّاقاة.

¹ الديوان، 164.

ثانياً : سمات الساقية المعنوية

في العصور العباسية زاد الاهتمام بروح المرأة إلى جانب الاهتمام بجسمها، وقد جعلت السمات الروحية للجواري، تحديداً، شأناً وقيمة؛ فخفة الروح، ورقة الطباع، وتوقد الذكاء، ورهافة الحسّ، وحلاوة النكتة، وبراعة الجواب، ولطافة الفطنة، وسحر الغنج والدلال والحديث، والمجون المستحب، كل أولئك أصبح مما ينظر إليه عند تقدير جمال القينة وثمنها، وأصبحت السمات الروحية تذكر إلى جانب السمات الجسدية⁽¹⁾.

ولم يكن النواصي في معزل عن التطور الذي أصاب موضوع الوصف في العصر العباسي، بل كان شاعراً فناناً يرسم لوحات فنية تنطق بالسمات المعنوية للساقية والساقية، في مجالس اللهو والخمر التي يرتادها، ويحاول النواصي في غضون ذلك، أن يظهر تفرّد ساقية وخصوصيته وتفوقه على سائر السقاة؛ إذ يظهر الساقية في اللوحات النواصية وهو يتمتع بجملة من السمات الروحية في مقدمتها:

أ. الحياء والخجل

يمثل الحياء صفة معنوية، وثيقة الصلة بالعفة والتمنع وغيرها من الصفات الأخرى، التي كانت محل إعجاب العرب بالمرأة؛ لأنّ أخلاق العرب قائمة على الغيرة والعفة والإشادة بالمرأة المستكملة لصفات الأنوثة⁽²⁾.

ولعلّ المتلقي يجد تعارضاً صارخاً، ما بين صفة الحياء والوظيفة والدور، الذي يقوم به الساقية/ساقية على حدّ سواء، غير أنّ بعض التأمل في نفسية النواصي قد يفسّر الأمر، فهو فنان

¹ ينظر: المنجد، صلاح الدين، جمال المرأة عند العرب، 79.

² ينظر: الحوفي، أحمد محمد، المرأة في الشعر الجاهلي، 361.

يملك قدرة فائقة على رؤية ما لا يراه الآخرون، ويأبى أن يكون ساقيه كالسادة الآخرين؛ فهو ساقٍ

يتمتع بالحياء والخجل والتّمدّع، وإن كان في مجلس اللّهُو والخمر، يقول النّواسي:

يسبّك بها أخوه يَـفِ ، الشّدّ مائل ، طيبُ اللّـثم
ة خجلِي، مـو ردةً ست على التّقـبيل ، والشّدّم⁽¹⁾

يرسم النّواسي، لوحة فنية تجمع بين السّمائل الحسد يَلْقُدّ آقي، وسماته المعنوية؛ فهو ساقٍ

جميل القدّ خجول ذو وجنة حمراء، تترجم حمة وجنته ما يتمتع به من حياء، ولعلّ هذه اللوحة

الفنية تعود إلى أصول نفسية؛ فالساقِي النّواسي يظهر مرتدياً ثوب الحياء والخجل، رغم وظيفته

ودوره الاجتماعي، الذي يفرض عليه خلع هذا الثوب والتحرر منه، وكأنّ النّواسي يبغى من وراء

ذلك كله الدفاع عن كل إنسان تضطره الظروف، إلى القيام بأدوار أبعد ما تكون عن الحياء

والخجل، وهو بذلك يدافع عن أمه، بل يترجم رغبة نفسية عميقة في ظهورها، وهي ترتدي ثوب

الحياء والعفة.

إنّ هذه اللوحة النّواسية صورة نفسية في جذورها؛ " فالصورة الفنية تركيبية وجدانية، تنتمي

في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽²⁾، والساقِي النّواسي يحاكي

نفسيته؛ فهو يشعر في أعماقه بحاجة دفينة إلى الانتماء لأُمَّ كباقي الأمهات، أمّ تتحلى بكل صفة

مثلى مهما ضاقت بها الحياة.

يعدّ الخدّ نقطة الارتكاز في جمال المرأة؛ لأنّ احمرار خدّها ونعومتها يدلّ على خجلها،

فجمال الخدّ زينة المرأة، والوجنة الحمراء صفة من الصفات، التي طلبها العربي واشترطها في

¹ الديوان، 178.

² إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، 127.

زوجته، يقول صلاح الدين المنجد: "إنّ الذي يُحمد في حمرة المرأة أربعة: حمرة اللسان، الوجنات، والشفيتين، والأليتين"⁽¹⁾.

ولمّا كان الأمر كذلك؛ فقد تغنّى النواصي بحمرة خدود الساقى، وأخذ يشبّهها بالورد، إذ يقول:

دَبِعِ الحُسْنَ قَدْ فَا	شَّاحِدُ سُنَّا وَلِينَا
سَـوَرُ دَبْذَيْـ	هَ يُنَاغِي اليَاسَ مِينَا
سَا زِدَّتْ إِلَيْـه	رَا زِدَّتْ جُنُونَا
لَّ يَسُـقِينَا مُدَامَاً	تِ الخِـدْرُ سِينَا ⁽²⁾

يستقي النواصي لوحته الفنية من باب الغزل؛ فتصوّر الخدود بالورد متداول بين الشعراء الغزليين، أفاده شعراء الخمر في وصف الساقى، ويبدو أنّ النواصي مأخوذ باللون الأحمر؛ فهو لون الخمر، ودليل الخجل، والمثير الحسّيّ الذي يثيره ويترك فيه تأثيراً عميقاً.

ويرى عزّ الدين إسماعيل، أنّ "ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسّيّة التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر، إنها مثيرة تحسّيّة يفتقوت تأثيرها في الناس، لكنّ، المعروف أنّ الشاعر . كالطفل . يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنّه ليس لعباً مجرداً للعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً"⁽³⁾.

وترى الدراسة، أنّ النواصي قد أثبتت تقوّقه في هذا المجال؛ فقد توقف عند حمرة خدود الساقى، التي تترجم الحياء والخجل . ولو كان غير أصيل . ورسم لوحات فنية تقرض على المتلقي الإعجاب بالساقى، والتغني بسماته المعنوية، إلى جانب صفات الحسّيّة، يقول النواصي:

¹ جمال المرأة عند العرب، 109.

² أبو نواس، الديوان، 138.

³ الشعر العربي المعاصر، 129-130.

لُ الذَّلِيقِ، راجِحُ الكَفَلِ
فِيهَا كَهَيِّ نَيْبَةِ الشُّعَلِ
سَاتُورُ دُ الذَّجَلِ (1)

دُورٌ، بِهِ هَيِّفٌ
تَدَارَتُ بِكَفِّهِ، وَبَدَّتْ
سِي لَنَا الْجُدُنَّارُ تَه

يعمد النواصي، إلى رسم لوحة فنية يظهر من خلالها الساقى الجميل، الذي يتمتع بملامح جسدية حوسّية كثيرة لرواد مجلس اللهو والخمر، ويزداد جمالاً وإثارة بما يحمله من خمر مشعة بين يديه، وحمرة تعلق وجنتيه؛ لتكوّن معادلاً موضوعياً لما يتمتع به من حياء وخجل، ولو كان مصطنعاً.

ب. سحر الغنج والدلال

يرى ابن منظور أنّ الغُنج في الجارية تكسّر وتدلل، وأنّ الغُنج يعني ملاحه العينين، ويقول: امرأة غنجة أي حسنة الدلّ؛ (2) قال غُنجُ يمثل الدلال المفرط، كما يعبر عن تعمد ليونة اللسان وترقيق مخارج الألفاظ، ويظهر واضحاً للعيان، من خلال الدلع المفرط المألّف للنظر، ويستخدم وصفاً للمرأة المدللة، التي تتغنّج في أصواتها وحركتها مما يزيد ملاحه؛ إذ تبدو مخالفة للرجل وليس بها خلاف، ويكون جمال المرأة وجاذبيتها طاغياً، إذا امتزج بدلالٍ وغُنجٍ، وقد أحبّ النواصي الساقية المدللة؛ لما لها من تأثير عميق فيه، يقول في ذلك:

فَ ظَبِّي أَغَنَّ، ذِي غُنَجٍ
مَنْ قَرَّ نَهَ إِلَى الْقَدَمِ (3)

يرسم النواصي، بريشة الفنان المبدع صورة لساقيته الجميلة، فهي ظبي في صوته غنة تزيد في ملاحته، وفي حركاته تكثر وغنج، يزيده إغراءً وشهوة، إنها لوحة تنطق بجمال الساقية، التي

¹ الديوان، 147.

² ينظر: لسان العرب، مادة (غ ن ج).

³ أبو نواس، الديوان، 189.

استطاعت أن تملك قلب النواسي، وتجعله يتردد على مجلس اللهو حيث يمكن له أن يراها؛ فالنواسي رجل منطوق الحال عنده، أن رقة الساقية وعواطفها هي التي تجعله يتعلق بها دوماً أكثر من جمالها، فالمرأة الجميلة جسدياً، الغليظة عاطفياً، لا يمكن أن يحبها رجل أو يطيل معها المعاشية أو يشعر بأنوثتها؛ فالأنوثة أكثر من جمال، وأمّا المرأة ذات العواطف الرقيقة الشفافة، فتسعد الرجل، وتشعره بأنوثتها، وتجعله يقع في حبها، ولا يملّ من معاشرتها، بل يشفق لها دوماً ويرتاح لمحضرها، ويفتقدها حين يغيب عنها أو تغيب عنه، وإن كانت ذات ملامح متواضعة وجمال بين بين؛ فالعواطف جمال، والأنوثة عواطف، ومن الصعوبة أن يفسد في رقة عواطف المرأة؛ فهي أمور تعاش ولا تُقال، تُحسّ ولا توصف.

يتردد النواسي على مجالس اللهو والخمر؛ باحثاً عن اللذة والنشوة والاهتمام؛ فيتلذذ بخمره وساقيته وينتشي بهما، أمّا الاهتمام التام، فيجده في ساقيته الرقيقة، التي تفرح وتتطق أساريها إذا قدم لها النواسي شيئاً أو قال لها كلاماً جميلاً أو تردد على مجلسها، يقول النواسي:

فَظَبِّي أَغَنَّ، ذِي غَنْجٍ
أَهْ طَرَائِفُ الدُّسَنِ (1)

ويكرر النواسي، صورة الساقية الغنجة المدللة، التي تتمتع بركة أنثوية تشفّ عن روح حلوة، فيؤكد أنها ساقية موهوبة تدرك الفرق بين الثقل والدلال؛ فهي تمارس الغنج والدلال، لكنها لا تصل إلى الخط الأحمر الفاصل بين الثقل الممقوت المكروه، والدلال المحبوب المرغوب، فالأخير يمثل عاطفة رقيقة، فيها من الإقبال ما هو أكثر من التمتع، بل إنه ألدّ أنواع الإقبال، يقول النواسي:

دُبُّهَا إِلَيْكَ يَدَا غُلَامٍ
صَدْنَعَةُ الدَّيَاتِ حَتَّى
لَكَ الْعِنَانُ إِذَا حَسَاها
تَهُ خَلَبَتْكَ مِنْهُ
كَأَنَّه رَشَّارٌ بَيْبُ
أَفْزَهَا بِهِ دَلٌّ وَطَيْبُ
عَقْدٌ تَكْتَهُ الدَّبَّيبُ
تُسْتَخَفُّ لَهَا الْقُلُوبُ

¹ الديوان، 196.

بَرْدُ فِـهِ فَإِذَا تَمَّ شَأْنِي سِي فِي غَلَاذِلِهِ قَضِيْبُ
مِنَ الدَّلَالِ إِذَا تَنَدَّيْ كَ وَمِنَ تَسَاقُطِ يَنْوَبُ⁽¹⁾

يتمتع ساقى النواسى بالدلال والغنج، فهو يميل إلى ترفيق ألفاظه وحركاته بصورة تجعله أقرب إلى عالم الأنثى الرقيقة، تلك الأنثى التي تعرف كيف تهتم بالرجل وتهبه قمة الاهتمام؛ وساقى النواسى موهوب يتقن دوره، ويحسن أداءه، ويمارس الغنج والدلال، بعيداً عن النقل الممقوت والبلادة المكروهة؛ فيأسر قلب النواسى بحركاته ودلالته ويجعله يكرّر سلوكه في مجلس اللهو والشراب، ويتولد لدى الطرفين . النواسى والساقى . شعور بالسعادة والسرور؛ فالساقى يؤدي دوره بامتياز، ويظفر بالهدايا السارة، والكلمات الحلوة، والمداعبة اللطيفة، والنواسى يظفر بفرح ساقيه، والتمتع عينيه بالسعادة والسرور؛ مما يغرق قلبه بالابتهاج والحبور؛ فيصبح الجو سعيداً، ومجلس اللهو منشرحاً، والفرح ثالث الاثنين.

ج. رقة الطباع

يملك الساقى قلوب رواد مجلس اللهو والشراب، برقة طباعه ووداعته؛ تلك الوداعة التي تمثل صفة جامعة، تعني الموافقة والخضوع الراضى اللذيذ، الذي يبث السعادة والسرور وينشرها فيما حوله.

إن رقة الطباع فى الساقى أو النواسى . على حدّ سواء . تتمازج مع الأحلام، وتعشقها، وتعيش لتجسيدها؛ فالساقى يجد سعادته فى إسعاد رواد مجلس اللهو والشراب، وفى مقدمتهم النواسى الشاعر، والتحليق به وبحياته، والنواسى . أثناء ذلك . يحقق ذاته، ويروي رقيق طباعه ببذله الجميل، يقول النواسى:

¹ الديوان، 11.

نَتُّ فِي لَهْ هَوِّهِ، دَمِثُّ
لِ آئِينِ، ذَوْقُ طُودٍ وَاجٍ⁽¹⁾

يتمتع ساقى النواسي، بالرَّقَّة والشفاية والشاعرية، كأنه حلم يتحقق للشاعر، وأيِّ حلم؟! إنه الأجل؛ فالساقى الرقيق وحده الذي وُلد مع الخمر، فكانا توأمين جميلين، يذكرُّ أحدهما بالآخرة ويوِّدُّ الشعور به، يقول النواسي:.

ناعمٍ يسقيني، فقلتُ لهُ :
تُ بالشُّكِّ، يَنِيكَ أَخْذُهُ
سي الفداءُ ... لمنْ هذا؟ فقال: "
.نُ خَجَلٍ مَنِّي، وما ضحكا
بَدْتُ عَلَيْهِ مِثْلَهُ لِبِكِي⁽²⁾

يرسم النواسي لوحة لساقيه الرقيق، ويلونها بألوان الحيِّ المرهف الذي يتمتع به؛ فالشاعر يملك أحاسيس رقيقة يتبادلها مع الساقى المرهف المشاعر، ويحاول إظهارها من خلال الحوار، الذي يقيمه معه؛ رغبة في اللالئجمة عن الرِّقَّة، التي تسري في أعماق النواسي، وتمنحه الرضا وتبعث فيه الحب والحياة.

د. العفة والتّمذع

قد يرى المتلقي، أن العفة تتعارض وتتناقض مع الدور الذي يؤديه الساقى والساقية؛ إذ تقتضي العفة وفقاً للإطار الديني والاجتماعي والقانوني عدم تسليم المرأة نفسها لرجل، إلا إذا كان زوجها، وتضيف الدراسة بعداً إنسانياً (روحياً ونفسياً) فنقول: ويجب ألاّ تسلّم المرأة نفسها إلا لرجل تحبه.

وارتباط ظاهرة التسليم بالأنوثة، يضع المرأة في أرفع وأسمى مكانة، فالتسليم قيمة إنسانية وأخلاقية عليا، تجعل المرأة ترفض أن تكون إلا لشخص واحد؛ إيماناً منها بعدم الفصل بين الجسد

¹ الديوان، 48.
² نفسه، 89.

والروح، أو تقديم أحدهما على الآخر، بل والشعور بفقدان الذات الحقيقية، إذا استجابت تلك المرأة لنداء الإباحية أو خضعت لشهوة أو رغبة.

إنَّ الساقية التي ترتدي ثوب العفة والتمنع، تعرف ماذا تفعل وتدرك سرَّ ظهور الأنثى على هذا النحو، بل إنها تدرك المعنى الرمزي للجنس، وأنه تناغم روحي وجسدي، يؤدي فيه الجسد دور أداة التوصيل للروح، ويستجيب لمتطلباتها، يقول النواسي:

يَمَا إِنْ أَنْ مَقْرُ طَقَّةً ف كَقَضِيبِ الْبَانِ مِيَّاسٍ
عُ ، وَالْوَصْلُ مُمْتَنَعٌ مِنْهُ عَلَى الْإِطْمَاعِ وَالْيَاسِ⁽¹⁾

تدرك الساقية التي يتحدث عنها النواسي، وكذلك الساقية، التوازن النفسي المترتب على العفة؛ فالمرأة العفيفة تشعر بالثقة بالنفس والطمأنينة والتقدير الحقيقي لذاتها، ولذا فإنها لا تلهث وراء كلمات إطراء أو إعجاب، ولا يكون الجسد وسيلتها للشعور بالطمأنينة؛ فلا تتعري ولا تتخذ من جسدها وسيلة إثارة جنسية.

كما تدرك هذه الساقية دورها في مجلس اللهو والشراب؛ فتستعرض ميولها أمام رواد المجلس الباحثين عن المتعة واللذة وتحاول أن تبعث الإثارة فيهم؛ فتختار رجلاً بعينه، تجعله هدفاً لاستسلامها المصطنع بحذق ومهارة، وتثيرة وتحقق قمة الإثارة عنده بأنوثتها المتفجرة تجاهه، وتتدل عليه بتمنعها وإظهارها العفة، فما يكون من هذا الرجل إلا أن يقع أسيراً لتلك الساقية، التي تتقن عملها وتمارس فنون الإغراء الأنثوية، مخاطبة الانفعالات النفسية، لدى النواسي وغيره من رواد مجلس اللهو والشراب؛ إذ إنها تدرك حاجة الرجل إلى العلاقات الجسدية، فتحاول إغراءه بحركاتها وسكونها، بإقبالها وإدبارها، بوصلها وصددها، بانسياقها جسدياً نحوه وتمنعها، بإباحيتها

¹ الديوان، 211.

وعفتها، فكلما شعر بظفره بها خاب مسعاه، وكلما وجدها بين يديه ابتعدت عنه، فهي منال سهل ممتنع، يقول النواسي:

تشتهي العين أن ترى حسناً
فة كالغلام، تصدح للاً
طيق زانه تخرس عنها
ها الله ثم قال لها
للدس من صدف محاسنها
ب كأساً من كفها، ولها
السكر كف نخوتها
كثنتي منها مخاتلة
ت عند ذلك، وارتعدت

رأته في داف ساقها
ين، كالغصن يثنيها
بت صدغها مداريها
تمت في دسها "إيها"
طاع ضعفاً بذاك يحكيها
أس قام في النفس تجريها
من بعدها حواشيها
دت رفقا كفي إليها
م تناو لتهما لأرضيها⁽¹⁾

تبدو الساقية في اللوحة النواسية، عالمة نفسية خبيرة باحتياجات النواسي الرجل، فهو يسعى باستمرار لإشباع رغبته الجسدية، وشهوته العارمة، وبمجرد وقوع عينيه على هذه الساقية الحسنة المثيرة يشعر بدفء الأحاسيس ونبض القلب، وكيف لا يكون شعوره كذلك، بين يدي أنموذج جمالي فريد، يلبي نداء الرغبة الجسدية، وسرعان ما يتحول إلى تلبية الحاجة النفسية؟! فالنواسي كغيره من الرجال، يسعى للحصول على الأنثى؛ لتكون أثنائه وحده، وإن كان ذلك على سبيل الإقناع النفسي الذاتي، إنه لا يرغب في أنثى إباحية يشاركه غيره فيها، فما يكون منه إلا أن يصورها متمنعة عفيفة تراوح بين الإقبال والإعراض، وتنجح في الإغراء والوصول إلى قمة الإثارة.

وترى الدراسة، أن الصورة النواسية في مجال عفة الساقية وتمنعها، تترجم رغبته الدفينة، في الدفاع عن المرأة التي تضطرها الحياة إلى القيام بأدوار تتناقض مع الأخلاق والقيم، بل إنها دفاع عن أمه ومعادل موضوعي لشعور بالنقص لبعدها عن العفة رغبة منها أو كرهاً.

¹ الديوان، 191.

ثالثاً: سمات المذاهب الحضارية

عمَّ الترفُّ والبذخ والرخاء في العصر العباسي؛ وذلك بفضل اهتمام الخلفاء العباسيين بشؤون البلاد الاقتصادية والعمل على تطورها⁽¹⁾؛ وقد بلغت عاصمة الدولة بغداد، أوج الحضارة المادية⁽²⁾؛ لا سيما في عهد هارون الرشيد، الذي كان قصره مركزاً لمختلف الثقافات وضروب اللهو⁽³⁾.

وكانت العراق . آنذاك . أكثر بلاد الله خليطاً؛ فقد جمع بين الفرس والهند والروم وغيرهم⁽⁴⁾، وألقت هذه التأثيرات الأجنبية، بظلالها على مجتمع الدولة العباسية المترفة، واشتركت مع تسامح بعض الخلفاء مع المجرِّان، وساعدت في انتشار اللهو، وشرب الخمر، وإقامة المجالس لذلك⁽⁵⁾، كما كان للأديرة دور كبير في انتشار هذه الظاهرة⁽⁶⁾.

وقد شهد الشعر في العصر العباسي، تطوراً ملحوظاً لا سيما في الوصف؛ وذلك للنهضة الاجتماعية والحضارية والفكرية، التي وجهت الشعر نحو التطور والتجديد؛ كيف لا، وقد أصبح الشاعر في العصر العباسي يدخل في ألوان المدنية، وينعم بضروب الترفُّ والبذخ، ويلهو بمسرات الدنيا وطيباتها؟! فأبدع في رسم الصور الجديدة للواقع، المليء بمستجدات في مختلف مظاهر الحياة، التي عاش العرب تحت ظلالها.

إنَّ ابن رشيقي القيرواني، واحد من النقاد الذين تعرضوا إلى تطور فن الوصف في العصر العباسي من جهة، وتفاضل الناس فيه من جهة أخرى، "والأولى بنا في هذا الوقت صفات الخمر والقيان وما شاكلهما، وما كان مناسباً لهما، كالكؤوس والقنان والأباريق، وتفاح التحنيتات، وباقات

¹ ينظر: بيطار، أمينة، تاريخ العصر العباسي، 360-359.

² ينظر: العشي، يوسف محاضرات في تاريخ الخلافة العباسية، 238.

³ ينظر: حنّي، فيليب، تاريخ العرب المطول، 376/2.

⁴ ينظر: أمين، أحمد، ضحى الإسلام، 126/1.

⁵ ينظر: السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، 268-267.

⁶ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 57-56.

الزهر، إلى ما لا بدّ منه من صفات الخدود، والقُدود، والنهود، والوجوه، والشعور، والريق، والثغور، والأرداف، والخصور، ثم صفات الرياض، والبرك، والقصور، وما شاكل المولدين⁽¹⁾.

وانبرى النواصي ينظم في الشعر الخمري، ويعمد إلى الإغراق في الحديث عن مجالس الخمر وآدابها وسقاتها، ويظهر مدى حرصه على الإحساس بالوعي الحضاري؛ فالشكل الفني في حدّ ذاته كلام، وليس هناك أكثر منه قدرة في التعريف بالإنسان⁽²⁾.

ويرسم النواصي في خمرياته صوراً شتى للساقى والساقية، يرصد من خلالها السمات الحضارية لهما؛ فالخمر في نظر النواصي مقورة على الخاصة، ممّن يدركون الاستمتاع بالحياة وفهمها في وجهها الحضاري، ولمّا كان الأمر كذلك، فقد كان السقاة ممّن يدركون قيمة التطور الزمني، ويتسمون بسمات حضارية منها:

أ. الشّعْر الجميل المصفّف والمعطر

اهتم السقاة في العصر العباسي، اهتماماً واضحاً بجمال شعرهم؛ فعملوا على تصفيفه، وتصفيره، وتعطيره بالمسك والعنبر والزعفران، مما يدلّ على رقيهم وتطورهم ومجاراتهم لعصر الحضارة، وفي ذلك يقول النواصي:

بِهَا مَا خُتِلَقُ ، مَا جَنُّ ،
الرُّدْفُ ، هُضِيمُ الدِّشَا
بِتْ رَابِيَةٌ صُدُّغُهُ
دُ لِّلسَّقِي ، نَحْرٌ يِرُّ
رُ ، فِي عَيْنِي نَفْتِيرُ
دُغُ بِالْعَدْبَرِ مَطْرُورُ⁽³⁾

يسعى النواصي حثيثاً لإظهار الساقى الجميل الجذّاب؛ فيرسم لوحة فنية، يلونها بألوان الجمال الحسي، الماثلة في جسد ذلك الساقى، ويوشيهها بألوان الحضارة، الماثلة في اهتمام الساقى

¹ العمدة، 296-295/2.

² ينظر: الواد، حسين، البينة القصصية في رسالة الغفران، 14.

³ الديوان، 15-14.

بتصنيف شعره، وتجميل صدغيه، وتشكيل شعره على هيئة العقرب، بل وتعطيره بالعنبر؛ مما يزيد في جماله، ويبرز ذوقه الحضاري، ويؤكد مستواه المتقدم وحذقه في وظيفته.

ويبدو أن الساقى، لا يكتفي بالسمات الجماليلتحسدية التي يتمتع بها، بل يسعى إلى حشد سمات حضارية أخرى، تؤلّه لأن يكون ساقياً ماهراً حذقاً؛ فكان يهتم بتصنيف شعره، وتجميل صدغيه، وتشكيل الشعر على هيئة العقرب، يقول النواسي:

رُ بِهَا سَاقٍ أَعْنُ تَرَى لَهُ تَدَارِ الْأَذْنَ صُدْغًا مَعْقَرٍ بَا
نَدَّانِي بَعْدَ يَدَيْهِ مَدْيَةَ تَتُّ إِلَى قَلْبِي الْأَذْنَ، وَأَبَا (1)

إنّه ساقٍ عاش في أحضان الحضارة والنعيم؛ فهو يتفدّن في تصنيف شعره وتشكيل نماذج وأشكال، تضيف على جماله جمالاً؛ مما يكون له أثر عميق في نفس النواسي وغيره من رواد مجلس اللهو والشراب.

وقد يعمد الساقى إلى تضيف شعره؛ رغبة منه في التجديد والظهور على نحو مغاير، يقول

النواسي:

فَأَعْنُ، مَخْتَضِبٍ بِنَانًا لِالصَّدْغِ، مَضْفُورِ الْقُرُونِ (2)

يزاوج ساقى النواسي بين الألوان والأشكال؛ فيعمد إلى الخضاب الذي يلون بنانه، كما يهتم بشعره وتضيفه، وكأنّه مزيّن خبير بعمله، يعرف كيف يوزع اهتمام النواسي فيه؛ فليون بنانه مستأنراً باهتمام النواسي عند مناولته الكأس، فما إن يرفع ناظره إلى وجهه، حتى يستأثر شعره المضفر وصدغه المذال باهتمامه.

¹ الديوان، 22.

² نفسه، 32.

وقد يجمع الساقى بين جاذبية الخدّ وجمال الصدغ؛ فيستأثر باهتمام النواسى، ويملك عليه

مشاعره وأحاسيسه، وكأنه قد ملك الحسن كله، يقول النواسى:

ناذِصْ طَبَحْ مَع تَقَّةً فَا ظَبِّي يَسْقِيهَا، فُطِنِ
تِ الْعَيْنُ مِنْهُ نَاحِيَةً تِ مِنْهُ عَلَى حَسَنِ
سِ بَخْدَيْنِ سَالِ فَوْقَهُمَا دُ غَانِ قَرَّ فَا عَلَى الذَّقْنِ⁽¹⁾

إنَّ ساقى النواسى جميل فى جسده وهىتهطوته، ويظهر أمام رواد مجلس اللهو والشراب فى أبهى صورة وأجمل حلّة، فكأنه قد جمع الحسن كله، وأضاف إليه لواحق جمالية تزيد بهاء وإشراقاً؛ وذلك من خلال اهتمامه بشعره وإطالته الصدغين، وما هذا الاهتمام إلا بتأثير من الحضارة؛ فالذوق الحضارى يترك آثاراً فى تصفيف الشعر والعناية به، تماماً كما يلقي بظلاله على السلوك الإنسانى فى شتى ميادين الحياة.

وإذا كان الساقى يهتم بشعره وتصفيفه، فإنَّ الساقية قد بالغت فى زينتها، وتصفيف شعرها، وبرعت فى إظهار جمالها وحسنها وأناقته؛ تلبية لرغبات الشاربين، وفى ذلك تقول واجدة
الإطوقىحت جوارى الحانات فى إظهار مفاتهنَّ، وإبراز ملاحظتهنَّ، وكنَّ يتقدنَّ فى
ملايسهنَّ، ومناطقهنَّ، وفى تصفيف شعورهنَّ، ويعقرين أصداغهنَّ، ويزيننَّ سالفهنَّ، وكنَّ إلى ذلك،
بارعات فى الغناء والرقص، ملديات لرغبات الشاربين وطلباتهم⁽²⁾.

تختزل عبارة الأطرقي، مواصفات الساقية الجيدة فى حانات العصر العباسى، بل إنها
تعبّر بصدق عن تلك الأنثى، التى وجدت نفسها فى سياق منافسة شديدة مع أخريات؛ فانبرت تهتم
بجمالها، وتبرز مفاتنها الجسدية والحضارية، وتفيد من كل أمر، من شأنه أن يضاعف جمالها،
ويكفل استمرارها فى الحانة، ويبقى ثلة إثارته وإغرائها للشاربين متوقدة على الدوام.

¹ الديوان، 133.

² المرأة فى أدب العصر العباسى، 185-186.

وقد تصفّف الساقية شَعْرها على نحو ما يفعل الساقى الغلام، كيف لا، وقد تداخل المذكر بال مؤنث في العصر العباسي؟! والغلاميات ظاهرة ناطقة بهذا الامتزاج؛ فقد عمدت الغلاميات إلى الظهور الغلاميّ في الملابس، وتصنيف الشعر، والحركات والسكنات، يقول النواسي:

ذنبى حَبَّ غلاميات
 صدغ مِعْ قَرَبَات (1)

يرسم النواسي بريشة الفنان المبدع، لوحات فنية عديدة، يُسجل ويوثق من خلالها الذوق الحضاري في تشكيل الشَّعر وتصنيفه، عند السقاة في العصر العباسي، وفي ذلك كشف لذوقهم الحضاري من جهة، وتأكيد لمستواهم المتقدم من جهة أخرى، يقول النواسي في الساقى، المهتم بتصنيف شَعْره، وتشكيله على هيئة حرف النون:

ظَبْيٌ ، غَيْرٌ ، مُتَوَجٌّ نَ الرِّيحَانِ ، مَ لَكَ القُرَاطِقِ
 قَرِبا صُدْغٌ ، رَدِ خَدَهُ انونان مِ ن كَفَّ ماشِقِ (2)

تنقل هذه اللوحة النواسية، صورة حضارية للساقى في العصر العباسي، فهو غلام صغير السنّ يملك ردود أفعال غير متوقعة، لصغر وحدائته؛ مما يغري الشاربيين الباحثين عن لذة جديدة وحركات غير متوقعة، ومما يزيد في إثارتهم وشبقهم، ما يبدو عليه من حلية وملابس؛ فقد وضع تاجاً من الريحان، يوحى بالحياة العبقّة والسرور غير المتناهي، كما أنّ ارتدى الملابس الفارسية، التي تبرز مفاتنه الجسدية؛ فينشأ حوار ساخن بينها وبين الشهوة العارمة لدى الشاربيين، ولا يكتفي الساقى بهذه الجماليات؛ بل يضيف عليها بعض اللواحق، فيصنف صدغه على هيئة النون الممدودة؛ مما يوحى بالانسياب، والاسترسال، والليونة في السلوك والعلاقات، والانفتاح الاجتماعي.

¹ الديوان، 167.
² نفسه، 171.

وقد يتخذ الساقى، من الواو والفاء أنموذجاً لتصنيف شعره؛ والإيحاء للشاربين بما يريده من

انفتاح، واسترسال، وليونة، يقول النواسي:

الشَّعْرَ وَاوَاتٍ ، وَذَصَّدَهُ
رَبُّ مَنِ عَيْنِهِ صَافِيَةً
الجبين ، وَرَدَّ الصُّدُغَ بِالْفَاءِ
فَأُ ، وَأَشْرَبُ أُخْرَى مَعَ نَدَامَائِي⁽¹⁾

يصف الساقى شعره بأسلوب حضاري، ويتخذ من أحرف العربية وأشكالها، مادة أولية
للأنموذج التزييني الذي يريده، ولم يكن انتقاؤه عبثياً . وإن جرى مصادفة ؛ فالواو والفاء توحيان
بالخصوصية والانفتاح، أمّا الـ صا في خصوصية، فهي ماثلة في رؤوس الواوات والفاء، وأما الانفتاح،
فيتجلى في أجسام الواوات والفاء الممتدة، وكأنّ الواو والفاء وكذلك النون، رسالة إيحائية للشاربين،
تدعوهم إلى الحميمية والتقارب مع الساقى، وتعددهم في الوقت نفسه بسهولة جانبه، وليونته،
وانفتاحه الاجتماعي على الآخرين.

ويكتفي النواسي في بعض لوحاته، برسم صورة لونية لشعر الساقى، دون تشكيل أو

تصنيف أو إفادة من حروف العربية، يقول النواسي:

فَ ظَبِّي أَغَنَّ ، ذِي غَنْجٍ
دُ ، مَرُّ تَجَّةٍ رَوادُفُهُ
كَأَنَّ خَدَيْهِ فِي بِيَاضِهِمَا
مُدْغِيهِ فِي سَوَادِهِمَا
نَ قَرْنِهِ إِلَى الْقَدَمِ
، أَوْ دُوَيْبِنَ مَدُّنَتْلَمِ
رَبَّتْ وَجَدْنَا هُمَا بَدَمِ
نَا عَلَى الْعَارِضِينَ بِالْقَلَمِ⁽²⁾

يتمتع ساقى النواسي، بسمات جمالية عالية، تجعله متفوقاً على أقرانه، بما يملكه من
جمال منتشر من رأسه إلى قدمه، ومما يزيده بهاءً الغنة في كلماته والغنج في حركاته، وفوق كل
ذلك صغر سنه، وما يترتب على ذلك من سلوكيات، تجذب الشاربين وتلبي رغباتهم ومطالبهم؛ فهو

¹ الديوان، 702.
² نفسه، 189.

ساقٍ صغير، احتلم أو لعله لم يحتلم، بل هو صفحة بيضاء، تتيح لمن تقع بين يديه مجالاً رحباً ليخط عليها بالقلم ما يشاء من عبارات، ولعل في صورة النواصي ما يوحي بهذه الدلالة؛ إذ جعل الشاعر صدغ الساقى الأسود، منساباً فوق صفحة خده البيضاء، وفي ذلك دعوة صريحة للشاربين؛ لكي يستمتعوا بالسقاة الصغار بالطريقة التي يرونها مليية لمطالبهم.

ب. الزينة

عايش النواصي العصر المتحضر بتياراته المختلفة، فعرف المجتمع وخبره بدقّة؛ لذا فلا عجب أن يصف أدوات الزينة، التي كان يستخدمها السقاة في عصره، سواء ما يلبسونه في أرجلهم أم يضعونه في أعناقهم، فهذه الأدوات، التي يتزين بها السقاة في مجالس اللهو والشراب، لها أهمية في حفظ جمالهم، ولولاها لما بقيت لهم معالم جمالية واضحة.

لقد بالغت النساء في العصر العباسي . حرائر وجواري . في الزينة والأناقة؛ فكنّ يتحلينّ بالحليّ والجواهر، هُشّات منها تيجاناً وأقراطاً وخلائيل وقلائد، وقد ينظمنها على شعرهنّ أو على عصائبهنّ⁽¹⁾.

فأدوات الزينة، من تمنطق، وسوار، وحجل، ودملوح، لها أهمية كبرى في حفظ جمال الساقية وتناسقه، والأمر عينه يمكن أن يقال عن الساقى، الذي أخذ ينافس الإناث، في القيام بوظيفته، ولحذق فيها، وأدائها على أكمل وجه، حتى وإن اضطر إلى التحلي بزينة المرأة، لا سيما بعد أن تداخلت الصفات الذكورية بنظيرتها الأنثوية، يقول النواصي:

نِثْ فِي لَهْ هِوَه، دَمِثْ
لِ آدِين، نَوْقِرْ طِ وِدُ وَّاجِ⁽²⁾

¹ ينظر: الطبري، أبو جعفر، تاريخ الأمم والملوك، 435/6.
² الديوان، 48.

يرسم النواصي صورة لواحد من السلّة المخنثين، ويصوره في حركاته، وتكسّر ره، وليونته في مجونه، وسهولة خلقه، ويؤكد أنه ورث وظيفته من أبيه خمار حانة قطريل؛ مما أكسبه حذقاً ومهارةً بصنعتة، ومعرفةً بأسرارها، فكان ساقياً خنثاً، سهل الخلق، جميل المحيّا، بما يتمتع به من جاذبية جسدية وملحقات جمالية من ملابس وأقراط.

ويبدو ساقى النواصي، مولعاً بكلّ صفة وزينة تقرّ به من عالم الأنثى، فيراه المتلقي يسعى حثيثاً نحو التكرس واللين والرقّة؛ ليفرض سلطانه على الشاربين ورواد مجلس اللهو، بما يحويه من جمال يستبد بمن يراه، ويمنعه من النظر إلى من سواه، ولا يكاد هذا الساقى يترك حلية أو زينة، من شأنها أن تزيد في جماله وبهائه، وتعلق الشاربين به، يقول النواصي:

ها خذنتُ ، في خذقه دمثٌ
وافرُّ الأردافِ ، نوغنجُ
ين في مسدّرج الرائي
إدتيه وسم دنا⁽¹⁾

ويأتي القرط في مقدمة الحلي، التي استأثرت باهتمام الساقى النواصي؛ لكونه أكثر أدوات الزينة التصاقاً بعالم الأنثى، فضلاً عما يضيفه من جاذبية وجمال على وجه الساقى، الذي يعدّ المكوّن الجمالي الحسي الأول في نظر الشاربين؛ فالوجه الجميل قبلة رواد مجلس اللهو والشراب، ومحطّ أنظارهم، والقرط الجميل يضيفي جمالاً عليه؛ مما يضاعف الإثارة والإغراء، لا سيما أنّ الساقى نقطة ارتكاز في التودد إليه، والتقرب منه، ومداعبته، وربما الانسياق في علاقة جسدية معه.

وقد يتحلى الساقى بقطع من اللؤلؤ، تزيده جمالاً وجاذبية من جهة، وتوحي بحيويته وحركته الدووية؛ فاللؤلؤ يتدرج وينتثر هنا وهناك، تماماً كالساقى، يدور بالكؤوس على الشاربين ولا يتوقف عن عمله، واللؤلؤ الطبيعي المنشأ، يوحي بعفوية الساقى وصدقه في كل ما يصدر عنه؛ مما يكون

¹ الديوان، 50.

له أعمق الأثر في نفس الشاربين، الذين يميلون إلى الإقناع الذاتي بصدق تجربتهم في مجلس اللهو، يقول النواصي:

لَسِيْهِمْ بِالكَأْسِ ذُو نُطْفٍ ظَبِي الصَّريمة اللَّابِبا⁽¹⁾

يدور الساقى على رواد مجلس اللهو والشراب بالكأس، ويتخذ زينة لنفسه تحاكيه في عمله الدؤوب وحركته الديناميكية؛ فيختار اللؤلؤ دون غيره؛ لقدرته الفائقة على الإيحاء بما يدور في ذهنه، والتعبير عن وظيفته، فكأن قطع اللؤلؤ جزء من الساقى لا ينفصم عنه.

وقد يستغني الساقى عن أدوات الزينة من دماليج وخلخال؛ لجماله الفتان وجاذبيته الساحرة،

يقول النواصي:

ها مَن كَفَّ ذِي غُنَّةٍ اِخْطُ بِتَمْ ثَالِ
مُدْتَاجٍ إِلَى مِدَدَلٍ مَالِيَجٍ ، وَخَلْخَالِ⁽²⁾

يؤكد النواصي للمتلقى، أن ساقيه يتمتع بحظ وافر من الجمال؛ فهو ذو غنة في الكلام، ورقة في الحديث، وهو إلى جانب ذلك، يمتلك جمالياً خصبة، تجعله أقرب إلى عالم التماثيل لمنحوتة ببراعة فائقة، وكل هذا جعله في غير حاجة إلى الزينة من كحل ودماليج وخلخال.

وترى الدارسة، أن استغناء ساقى النواصي عن بعض أدوات الزينة، من كحل ودماليج وخلخال، يوحي بأمرين آخرين، يقفان إلى جانب الجمال الجسدي، الذي يتمتع به الساقى؛ أما الأول، فوثيق الطة بالكحل، إذ إن الرغبة عن الكحل، تترجم رغبة نفسية، في الابتعاد عن السواد والسلبية، والنظر بمعزل عنهما، والنزوع نحو الطبيعة والعفوية، فلا داعي للتجمل، أو التكلف، أو الظهور على غير الحقيقة، وأما الأمر الثاني، فيتصل بالدماليج والخلخال؛ فهي من أدوات الزينة،

¹ الديوان، 48.

² نفسه، 143.

التي توحى بالقيود والأسر، وهذا الساقى يسعى نحو التحرر والانعتاق من القيود المجتمعية والأخلاقية والدينية؛ ليكون قادراً على القيام بوظيفته ودوره في مجلس اللهو والشراب.

ولم تكن هذه اللوحة النواسية، بمعزل عن الشاعر؛ فهي تترجم نفسيته بدقة متناهية؛ فهو يسعى إلى العانية والمجاهرة، حتى في ارتكاب الموبقات، فلم تجمل والتزين؟ ولم السواد والسلبية؟ ولم القيود والأسر؟ إنه ليس بحاجة إلى أي منها، ما دام رافضاً للسرية، ساعياً نحو التحرر من كل قيد من شأنه أن يحد من حريته أو حركته أو ميوله.

وهكذا، كان النواسي في تناوله أدوات الزينة، كعالم الأزياء أو المزيّن؛ إذ يتخذها مادة لصوره، فيرى المتلقي أصنافاً كثيرة من هذه الأدوات، التي تظهر نوعية من يتزين بها ومستواه الحضاري، لا سيما أن النواسي، قد نوّع في أدوات الزينة والحلي المستخدمة في عصره، وأدار فيها الوصف الحسي، وكأنه من خلال ذلك، يعرض لنماذج بشرية، ويصور المجتمع والحضارة المماثلة فيه تصويراً دقيقاً.

ولم يكن اهتمام السقاة بأدوات الزينة مقصوراً على الحلي، فقد كان الساقى النواسي يتزين

بأزهار الياسمين والورد، يقول النواسي:

قني يا ابن أذنين
يا ساق أذنيه
إلى الأذنين منه
شرب الزرّجون⁽¹⁾
من ياسمين⁽²⁾
أذرّيون⁽²⁾

كانت العادة في مجالس اللهو والشراب عامة، أن تكلل رؤوس الشاربين، ومعهم الساقى

بأكاليل الزهر، أو -على الأقل- يضعون على متن آذانهم، زهرة من الآس أو الأذريون، وهم

¹ الزرجون: كلمة فارسية تعني: الشراب الذهبي، ابن منظور، لسان العرب، مادة (زر ج)
² الديوان، 70.

يجلسون وبين أيديهم قصب الرياحين، وكلما دخل عليهم شخص من رواد المجلس، رفعوا له شيئاً منها بأيديهم يحيونه بها⁽¹⁾.

وهكذا، فإنّ النواصي، ينقل صورة حضاريته إلى مجلس الشراب واللّهو، من خلال تصويره الساقى الخبير، الذي يعرف كيف يستعد لمجلسه واستقبال الشاربين؛ فيتزين بالياسمين والآذريون؛ ليقيم توازناً بينه وبين الشراب الذهبى الذي يقدمه؛ فيخطف أبصار رواد مجلسه، بلمعان الكؤوس بين يديه، وزينته الصفراء، التي تعود إلى أصول طبيعية، وما توحى به من رغبة وإثارة وإغراء.

إنّ هذا الساقى، الذي يهتم كثيراً بالألوان والأزهار، ويؤثر اللون الأصفر على غيره، إنما يؤكد للمتلقى، أنه وسيلة ترويجية بعيدة عن أية قيمة إنسانية؛ إذ يفقد إنسانيته ودوره في الحياة وصنعها؛ ليصبح مجرد أداة للإثارة، ويختار الأصفر، وهو أحد الألوان الساخنة لا لشيء سوى أنه، "يمثل قمة التوهج والإشراق، ويُعدّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية؛ لأنه لون الشمس، ومصدر الضوء، واهبة الحرارة، والحياة، والنشاط، والغبطة، والسرور"⁽²⁾.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ اللون الأصفر، يترك أثراً في النفس، يتمثل في الشعور بالسرور، قال تعالى: **M قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبِّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ** التَّنْظِيرِينَ **L**⁽³⁾.

كما يترجم اللون الأصفر، الذي اتخذه ساقى النواصي مادة لونية لزينته، مقدرته الذهنية الكبيرة؛ فقد انتقى لوناً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بفصل الربيع؛ ففيه الألوان الصفراء والحمراء . من الزهور والشمس . والخضراء . من الحقائق والحقول . وكأنه يقدم دعوة إيحائية لرواد مجلس الشراب؛ للعيش في ظل ربيع دائم، والتمتع بحياة عطرة، في أي وقت يريدونه.

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 251.

² عبد الوهاب، شكري، الإضاءة المسرحية، 76.

³ سورة البقرة، 69.

وقد يكتفي الساقى بوضع ريحانة على أذنه، تأخذ بألباب الشاربين ورواد مجلس اللهو

والشراب، وتسحرهم، يقول النواسي:

عَنْدِي مِمَّنْ اذْكَبَابِكَ بِالْأ- هُرْمٌ بِهِ عَلِيٌّ وَتَد-
نَارٍ يَحَاذِنُهُ عَلِيٌّ أَذُنُ كَأَسٍ إِلَى فَمِّ يَدِ
أَمِنْ بَنِي الْعِبَادِ رَشَاءً بَعِيدُهُ إِلَى الْأَدْدِ (1)

إنَّ تزيين الساقى، بوضع ريحانة على أذنه، مشهد لا يضاهيه أي منظر آخر؛ لما له من تأثير نفسي عميق لدى النواسي، وغيره من الشاربين، فالريحان ذو دلالة لونية وأخرى شمّية، فهو أخضر اللون، يعود بالنواسي ورفاقه إلى الطبيعة بجمالها وجلالها وإبداعها وجاذبيتها؛ فالأخضر كما يرى القرطبي، يوحي بالجمال والنعمة بعد الغيث، وهو لون ثياب أهل الجنة، ولون أسرتهم في الآخِزَّة "خصَّ القرآن الكريم اللون الأخضر بالذكر؛ لأنه الموافق للبصر، لأن البياض يبدد النظر ويؤلم، والسواد يذمُّ"، والخضرة بين البياض والسواد⁽²⁾، والريحان ذو بعد واقعي؛ لونه الذي يمثل لون الرياض والطبيعة الخضراء، مما يكسبه قوة وتأثيراً في الراحة النفسية والجسدية والمتعة الناشئة عن الرخاء، لا سيما أن اللون الأخضر، يملك كثيراً من الخصائص المسكنة المهدئة للجهاز العصبي، كيف لا، وهو لون الربيع والتجدد والأمل والنماء والحياة والوفرة الخيِّرة؟!⁽³⁾

وهكذا، فإنَّ الساقى، الذي يتزين بالريحان، يعي ما يشيعه اللون الأخضر في نفوس رواد مجلس الشراب من هدوء نفسي، وفي عيونهم من راحة، وفي شعورهم من اطمئنان، وتحرر من أضرار المادة ومتاعبها؛ ففي إدامة النظر إلى الخضرة، أفق مما يقوي البصر، ويمتدِّع القلب، ويلهم الأديباء بأجمل الصور⁽⁴⁾.

¹ الديوان، 52.

² تفسير القرطبي، 397/10.

³ ينظر: علي، إبراهيم محمد، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، 211.

⁴ ينظر: حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم، 49.

وربما أراد الساقى . بالريحان الذي يتحلّى به . أن يوحي لرواد مجلس الشراب بقوة طاقته الدفينة، فالخضرة التي تعلوه، تماماً كخضرة النبات، الذي يخرج من الأرض؛ ليعبر بذلك عن قوة نارية في باطنها؛ فالساقى والنبات، يشتركان في الإيحاء بخير وفير و طاقة لا متناهية، وماذا يريد الشاربون أكثر من ذلك؟ إنهم يحصلون على لذتهم، مما يشربونه، وينظرون إليه، ويشعرون به.

أمّا الدلالة الشّمّية للريحان، فتتمثل في عطره ورائحته الذكية، التي تعبق المكان حيث يدور الساقى، فيسقي رواد مجلس اللهو والشراب من خمرة، ويغويهم بجمالياته الجسدية والحضارية، ويملك عليهم حاسة الشّمّ ، التي تنبّه الدماغ، الذي يؤثر بدوره على انفعالاتهم العاطفية.

فالنواصي ينقل في لوحته الفنية صورة حضارية، ترتبت على الاتصال بالبيئات الأجنبية، فقد عرف المجتمع العباسي بعض العادات في الشراب، منها وضع أكاليل الزهور والرياحين على رؤوس السقاة والشاربين، ويرى (متز) أنّ هذه العادة كانت عند الروم البيزنطيين⁽¹⁾، ولعلها توحى بالقدرة السحرية للنباتات العطرية؛ فالإكليل، دائرة سحرية تحوي الروح وتدفعها إلى إطلاق روائح سارة جذابة، تؤثر في حاستي البصر والشّم على حدّ سواء، يقول النواصي:

نَبَّيْ غَرِيرٌ مُتَوَجٌّ
مِنَ الرِّيحَانِ كُ الْقَرَاطِ قِ⁽²⁾

ج. العطور

ترتبط العطور بحاسة الشم، التي تعد أكثر حواس الإنسان دقة وغموضاً، فتأثيرها يتعدى مجرد الشم إلى تأثير آخر نفسي، ينبه الدماغ، ويلقي بظلاله على الأحوال العاطفية؛ فحاسة الشمّ ، ركيذة أساسية من ركائز الشعور أو الأحوال العقلية للإحساس، بل إنها أسلوب أولي لا يمكن تحليله، وهو يحتوي على نوعية وحدة واستدامة، تؤدي وظيفة تمثيلية، كونها تستطيع أن تنتسب للخبرات المشاركة.

¹ ينظر: الحضارة الإسلامية، 2/180.

² الديوان، 171.

وتلقي العطور والروائح الطيبة بظلالها على الإنسان؛ فقد وجد "شلم" نوعاً من الهدوء والسكينة في رائحة التفاح الناضج بينما أعلن الفيلسوف "مونتان" أنّ للبخور والعطور قوةً للمواساة، وللاّثاره، ولتنقية حواس المرء، بحيث يصبح أكثر ميلاً وأكثر استعداداً للتأمل والتفكير⁽¹⁾.

أما العرب، فقد أولوا اهتماماً بالغاً لمختلف أنواع الطيوب منذ القديم؛ إذ اشتهروا بين غيرهم من الأمم بتحضير أصناف البخور والطيوب، وكان العربي يتحمل المشاق في جني المواد التي يعتمد عليها في صناعتها⁽²⁾، وقد ذاع صيت اليمن قديماً في إنتاجها⁽³⁾، وكانت قوافل قريش تتجه إليها لجلب ما تريد من عطور أو طيوب⁽⁴⁾، كما اشتهرت ظفار في شرق حضرموت، بإنتاج التوابل والطيوب وبخور المعابد، الذي كان يرسل إلى الهند⁽⁵⁾، وفضلاً عن ذلك، كانت أرض سبأ تنتج أنواعاً كثيرة من العطريات⁽⁶⁾، فبلاد العرب . بصورة عامة . مشهورة منذ القدم بطيوبها، حتى قيل: إنّ المرء حيث سار فيها فإنه سيجد رائحة ذكية⁽⁷⁾.

وقد استكثر السقاة في العصر العباسي، من العطور وأنواع الطيب، فهي من اللواحق الجمالية، التي مالوا إلى استخدامها بكثرة؛ رغبة في إغراء الشاربين، والتأثير فيهم، ونيل قبولهم، يقول النواصي:

تُ رَاطِبَةَ صُدْغَهُ دُغِ بِإِلَعِ نَبَرِ مَطَرُو⁽⁸⁾

لقد أدرك ساقى النواصي أهمية العطور والطيب في جذب رواد مجلس اللهو والشراب، فأخذ يتطيب؛ ليقطع كربه الروائح من عرق وغيره، فلا تظهر منه إلا الرائحة الطيبة، ولذا فعليه مواصلة استعمال الطيب والبخور والتضمخ بها، بحيث يطيب شعره وثيابه بالأنواع، التي تعجب الشاربين

¹ ينظر: حجازي، أحمد توفيق، موسوعة العطور والعناية بالجمال، 21.

² ينظر: زيدان، جرجي، العرب قبل الإسلام، 159.

³ ينظر: سالم، عبد العزيز، تاريخ الدولة العربية، 7.

⁴ ينظر: ضيف، شوقي، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، 208.

⁵ ينظر: أمين، أحمد، فجر الإسلام، 4.

⁶ ينظر: زيدان، جرجي، العرب قبل الإسلام، 160.

⁷ ينظر: نفسه، 159.

⁸ الديوان، 15.

وتجذبهم، ولعله يختار العنبر . كما في اللوحة النواسية . لشهرته كنوع من المقويات، التي تعيد للرجل نشاطه الجنسي، ولقوته الخارقة في شفاء بعض الأمراض، وتأثيره العميق في إنعاش القوى، يقول داود الأنطاكي عن العنبر: "يقوي الحواس، وينعش القوى، ويفتح الشهية، وإن لوزم بماء العسل، أعاد قوة الشباب إلى الكهل"⁽¹⁾.

وهكذا، فإنَّ النواسي لم يغفل أهمية العطور، التي تعد واحدة من أدوات الزينة، التي كان يستخدمها السقاة في العصر العباسي، وكأنه . من خلال عرضه لزيوتهم وعطورهم - كان يصور نمطاً من أنماط الحياة، في المجتمع العباسي وأثر التحضر في هذا اللون، وما هذه العطور، إلا وسائل حضارية حياتية، رآها النواسي، فترجمها صوراً شعرية؛ لا لشيء سوى أنه يتهالك على كل ما يتعلق بالخمير وسقاتها.

وقد يذكر النواسي طيب الساقى دون تحديد لنوعه، وكأنه طيب عام أو صفة دائمة الحضور والتزامن معه، فلا يظهر في مجلس اللهو والشراب، إلا مزهواً بطيبه ورائحته العطرة، فتزيده جمالاً وبهاءً ، يقول النواسي:

بِهَا إِلَيْكَ يَدَا غُلامٍ دَأْدَأُهُ رَشَّارٌ بَيْبُ
صَدْعَةُ الدَّايَاتِ حَتَّى فَرَّهَابِهِ دَلٌّ وَطَيْبُ⁽²⁾

يرسم النواسي لوحة لذلك الساقى الغلام الجميل الجذاب بغدته وجسده وطيبه، فهو ساقٍ، يجمع ألوان الجمال حسباً يوالق حضارية والمعنوية، فدُقَّ للنواسي ورفاقه من الشاربين الانجذاب نحوه، والتغني بجماله، والتردد على حانته ومجلسه.

وترى الدراسة، أنَّ النواسي عالم خبير بالعطور؛ فهو يعرف كيف يوظفها في شعره، فلا يجعل المتلقي حائراً بينها، أو مشتت الذهن بأكثر من اهتمام، فإذا تحدث عن الساقى، جعل لوحاته

¹ الأنطاكي، داود، تذكرة داود، 191
² الديوان، 11.

تعبق بطيبه وعطره، وإن وصف مكان اللهو والشراب أو الحانة، جعل الأبيات شذية بعطرها

وروائحها الطيبة، أما في حديثه عن الخمر، فيجعل طيبها بلا حدود أو قيود، يقول النواصي:

كَأَسَامٍ مِنْ كَفِّهَا، وَلَهَا
فِي الطَّيِّبِ مِنْ أَطْيَبِهَا
سُ قَامٍ فِي النَّفْسِ تُجْرِيهَا
نُ النَّفْسِ مِنْ أَمَانِيهَا⁽¹⁾

ويقول النواصي في مكان الشرب:

يَوْمَ نَايَ وُومٍ رَامٍ⁽²⁾
بِاضٍ رِيْعِيَّةً، بِكَرِّ وُ
تُتْ بِدُكُلٍ نُورٍ أَنْيَقِ
الشَّرْبِ كَالْأَهْلَّةِ فِيهَا
مِنْ جِنَاهُ أَدْرَ يُونُ
بِوَسَطِ بِلِّ عَلَى الْأَيِّ سَامِ
بِأَيْمِ سُسْتَهْلِ الْغَمَامِ
فُرَادِي نَبَاتِيهِ، وَتُؤَامِ
نَ خُسْرٍ وَيِ الْمُدَامِ
عَوْهُ مَ وَاضِعِ الْأَقْلَامِ⁽³⁾

ويقترب من هذه الأبيات قول النواصي:

رَادَانِ لِي مَجْلِسُ
إِلَيْهِ وَمَعِي فَتِيَّةُ
تَوَافِيْنَا إِلَى مَجْلِسِ
الْغَضِّ لَدَى وَرْدِهِ
نَ بِالْكَأْسِ لِنَاشَادِنِ
بِ وَسَطِ بِسَاتِيْنِهِ
رُهُ يَوْمِ مَدِينِهِ⁽⁴⁾
دَكَ الْأَنْوَانِ رِيَا حِينِهِ
وَأَقْدَحُفَّ بِنِدْسِ رِينِهِ
سُ الْكَفِّ مِنْ لِينِهِ⁽⁵⁾

أما في لوحات الخمر، فيقول النواصي:

بِهَا كَالْخَلْقِ فِي قَدَحِ
فِي جَوْفِهِ، فَتَأْتَلِقُ⁽⁶⁾

¹ الديوان، 191-192.

² يوم رام: هو اليوم الحادي والعشرون من كل شهر، كان الفرس يحتفلون به، ويقصفون فيه، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر م ي)

³ الديوان، 69.

⁴ الشعانيين: من أعياد النصارى، يقع يوم الأحد السابق لعيد الفصح، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ع ن)

⁵ الديوان، 83.

⁶ نفسه، 54.

إنَّ المعرض النواسي، منظمٌ منمَّ ق يميل إلى التفصيل والتتويج؛ فمن لوحة أولى معبقة بطيب الساقية، التي تمثل مرتكزاً أساسياً للشاربين، ينهلون منه الأطياب على أنواعها، إلى لوحة ثانية، تظهر المكان حيث مجلس اللهو والشراب في أحضان الطبيعة، بألوانها الزاهية وعطورها الطبيعية العفوية، أو في دير عبق بالقداسة والروحانية وشذى النباتات العطرية، أما اللوحة الأخيرة، فتمثل شذى الخمر، وأي طيب يمكن له يجاريه أو أن يقترب منه؟!!

وهكذا، فإنَّ النواسي حريص على استمتاع المتلقي بأنواع العطور والطيب، التي يضمخ بها لوحاته الشعرية وصوره الفنية؛ فلا يريد لهذه الأنواع التداخل، إلا بما يخدم أهدافه ويزيد لوحاته عباقاً وطيباً.

وحتى ينال الساقى قبول رواد مجلس اللهو والشراب، كان عليه أن يحافظ على نقاء فيه من الرائحة الكريهة المنفّرة، وثوبه من الدنس، وذلك بالتطيب بالأنواع التي تعجب الشاربين، فلا غرابة إن تحدث النواسي عن رضاب الساقى، إذ يقول:

زَالِ يَدْـِـرُهَا بِبَنَانٍ تِ يَزِيدُهَا الْغَمَ زُ لِينَا
سَدْتُ عَدَّتِي بِرُضَابٍ ، الْقَلْبَ لِلْسُرُورِ خَدِينَا⁽¹⁾

لا يكتفي النواسي بالخمر، ولا بالساقى الجميل الناعم الجذاب، الذي يملك الشاربين، وبأخذ بعقولهم وعواطفهم، بل يعبر عن حاجته إلى رضاب ذلك الساقى؛ ليحقق سعادة وسروراً يتركان أعمق الأثر في قلبه، وما هذا التعبير، إلا ترجمة واضحة لثالوث اللذة النواسية المتمثلة في الخمر والساقى والشهوة العارمة، فكلمة اجتمعت عناصرها وتضافرت، كان لها أثر أعمق في النفس الضمئة إليها على الدوام.

¹ الديوان، 30.

ويعمد النواصي إلى المزج بين الساقى والطبيعة فى بعض صورته؛ إذ يرسم لوحات لساقيه، وهو يتزين بالرياحين أو الأزهار ذات الرائحة الطيبة، فكأنه خير ممثل للطبيعة الأم، التى تجود بأنواع العطور والطيب، يقول النواصي:

هُوَ صَفْرَاءَ ، صَافِيَةً
قُظْ ، يُسْ بِنِي بِمُ قُلْتَهُ ،
أَيْلَهُ تَاجُ ابْنِ مَارِيَةَ
أَدِنِ خَدِصَ مِنْ مِ يَّاسِ
نُرْ شَيِّْ الْوَجْهَ ، عِدَّاسِي
تَصِيبًا بِالْوَرْدِ وَالْأَسِ (1)

يظهر الساقى فى اللوحة النواصية منافساً قوياً للخمر الصفراء، فهو غلام متحضر، فيه تخنث وتقتل ولين، وفيه قدرة فائقة على سبى الشاربين، وفتنتهم بعينيه الساحرتين ووجهه المنير وتزيينه بلواحق جمالية تزيده بهاءً وإشراقاً؛ فقد تحلى بقرطق أبرز معالم جسده، كما اتخذ من الورد والأس تاجاً يزين به رأسه، وكان من شأن ذلك كله، أن ذالساقي الغلام فتنة وإغراء وإثارة للشاربين، فما يكون منهم، إلا مواصلة التردد على مجلس اللهو والشراب حيث يعمل ذلك الساقى؛ لعلمهم ينالون منه ما يحقق شهوتهم ورجبتهم ولذتهم.

د. النعومة واللين

تمثل النعومة، أولى الصفات التى تجعل الرجل يهيم عشقاً بالمرأة، وتحرك مشاعره نحوها؛ إذ يميل الرجل بطبعه نحو المرأة الأنثوية الناعمة الحساسة، تلك الأنثى العطوفة المتفهمة المهتمة، مما يؤكد أن الرجل يبحث فى المرأة عن الصفات التى تنقصه؛ فهو يسعى للحصول على الأنثى، التى تكمله وتعيه على الحياة .

¹ الديوان ، 160.

ولما كان عالم الخمر متداخل الصفات الذكورية والأنثوية؛ فقد انتقلت صفة النعومة واللين

من الساقيات إلى السقاة؛ فأصبح الساقى ناعماً لينا، وربما وصل به الأمر إلى حد التخنث، لا

سيما أن وظيفة تقتضي منه ذلك، يقول النواسي:

قَامَ يَسْقِينِي، فَقُلْتُ لَهُ
كُرْ مِنْ عَيْنِكَ آخِذُهُ
مَا قُلْتُهُ إِلَّا لَأُخْذِلَهُ
يُفْدَاءُ.. لِمَنْ هَذَا؟ فَقَا: "لَكَ"
خُذْ لِي مَنِّي، وَمَا ضَحَا
تُ عَايِيهِ مِثْلَهُ لِبَكِي⁽¹⁾

يبدو النواسي مفتوناً بالساقى الناعم اللين؛ فنعمته مظهر من مظاهر رقيه الحضاري،

ودلالة على رقة مشاعره ولينها، ومعادل موضوعي لجماله المعنوي، الذي يترجمه نعومة، ينثرها في

أرجاء مجلس الشراب، بحركاته وعبارته التي تنم عن شعور شفاف وقلب رقيق، فما يكون من

النواسي وصحبه من الشاربين، إلا أن يقعوا في غرامه فيدمنوا التردد على مجلسه حيث سلبت

نعومته عقولهم .

ولم يغفل النواسي صوت السقاة؛ إذ يجري في لوحته الشعرية تخطيطاً صوتياً، يظهر مدى

نعومة الصوت، الذي يملكه ذلك الغلام، وتأثيره العميق في نفوس الشاربين وانفعالاتهم، إذ يجري

النواسي حواراً مع ساقيه فيم عن حذق الغلام بمهنته؛ فهو يعف كيف يعبر بأناقة وأنوثة وجاذبية،

كما يعرف كيف يتحكم بطبقات صوته؛ فيطلق نبرات صوتية، تستميل النواسي وتجذبه، وتترك في

داخله انطباعات بعيد الأثر .

ويضيف النواسي إلى جاذبية صوت الساقى ونعومته، عنصراً حضارياً آخر، يتمثل في لغة

العيون التي يقننها أي ما إتقان، فمجرد نظرة من الغلام نحو النواسي تجعله أكثر إغراء؛ لأن العين

تمثل الإشارة الأولى لجاذبيته، كما أن لأسلوب النظرة تأثيرها؛ فالعين تبسم إن كان الغلام ينظر

¹ الديوان، 89.

بصورة مباشرة في عين النواسي، الذي يعمد إلى محادثته وإقامة حوار معه؛ ليحصل على لذة مضاعفة؛ إذ يحتسي الخمر من يديه، وتجذبه النعومة المائتة في حركاته ونبراته ونظراته.

يحدد النواسي مواصفات الساقى الناعم في غير لوحة شعرية، فيؤكد للمتلقى، أنها تكمن في الهمس في الكلام، وخفض النظر عند السلام والكلام، وحرارة اللقاء ودفء الغرام، وترى الدراسة، أن هذه المواصفات وثيقة الصلة بعالم الأنثى، وأنها انتقلت إلى السقاة لتداخل المذكر بالمؤنث في عالم الخمر ، يقول النواسي :

أَغَنَّ ، مَخْتَضِبٍ بِنَانَاً الصَّدَّغِ ، مَضْفُورِ الْقُرُونِ
لَهُ بِعَيْنَيْهِ عِدَاتٌ أَبْهَاكَ سُرُّ الْجُفُونِ (1)

يبدو النواسي مفتوناً بالساقى الغلام، لذي يقترب كثيراً من عالم الأنثى، فهو ذو غنة في صوته، وخضاب في بنائه، أشد عرفقداً عُنِي بتصفيفه بصورة حضارية تقمَّ عن ذوق رفيع، وهو لا يكتفي بذلك كله، بل ينظر إلى الشاربين . ومنهم النواسي . نظرة انكسار واستسلام، تزيد من جاذبيته وتعلقهم به لا سيما أن الساقى في ظل هذه المواصفات، يقوم مقام المرأة التي تعجب الرجل وهل يُعجبُ الرجلُ بالمرأة، إلا لأنه يشعر بضعفها وانعدام قدرتها على مواجهة الحياة دون مساعدته!؟

وهكذا، فقد كثَّف النواسي اهتمامه بالساقى الناعم، الذي يتمتع بمعيار النعومة الأنثوية، بما

فيها من جاذبية، وعظيم سطوة، وعميق أثر في الشاربين ، يقول النواسي:

زَالِ يُدِيرُهَا بِبَنَانِ تِ يَزِيدُهَا الْغَمَّ زُ لِينَا (2)

¹ الديوان، 32.

² نفسه، 30.

تتأزر سمات النعمة واللين في شخص الساقى؛ ليظهر في صورة حضارية، تنقل للمتلقى صورة عن العصر العباسى؛ فقد اهتم السقاة آنذاك بالمشاعر المرهفة، التي تحرك انفعالات الشاربين، فرواد مجلس اللهو والشرابهم ن يبحثون عن الحب والحنان، يجدون ضالتهم في ذلك الساقى الجميل الجذاب بنعمته المفرطة، فهو كالمراة المحبة الحنونة، التي تظهر عطفها وحنانها؛ فيقع الرجل سريعاً في شركها، كيف لا، وهي تمثل بديلاً لحنان أمه؟! إن ساقياً بمثل هذه السمات الحضارية، لقادر على فرض سطوته على الشاربين بل إنه لذو قوة عظمية تأسرهم؛ لأنها تشعرهم بالقبول والدعم من جهة، والاهتمام البعيد عن الإلحاح من جهة أخرى .

وقد يعمد النواسى إلى المبالغة في نعمة الساقى ولينه، وما هذه المبالغة، إلا ترجمة

لمستوى الحضارة المترفة في العصر العباسى ، يقول النواسى :

سَ بِالْكَأْسِ نَاشَادِنٌ سٌ الْكَفِّ مِ مِنْ لِيْنِهِ (1)

يرسم النواسى لوحة فنية، أشبه ما تكون بطقوس وشعائر دينية، فقد أخذ الساقى يطوف على الشاربين في جو روحانى وانفعالات نفسية وإيحاءات بقديسية الحدث، فإذا ما عرف المتلقى أن مجلس اللهو والشراب في اللوحة النواسية، قد اتخذ من دير بهراذان موقعاً له، تأكدت له روحانية الرموز وشعائرية المجلس، الذي يظهر البطل فيه ممثلاً بذلك الساقى المتحضر، الذي يكاد مجرد مس الكف يدميه، وما هذه الصورة إلا مبالغة توحى بمستوى الحضارة الذي يتمتع به الساقى .

ومهما يكن من أمر النعمة و اللبونة؛ فإنها من السمات الحضارية، التي كان سقاة النواسى يتمتعونها ذكوراً وإناثاً على حد سواء. إن كانت النعمة أنثوية المنشأ؛ فقد أخذ السقاة من الذكور، يقتربون من عالم الساقيات، بل وينافسون في أوصافهن وسماتهن، وترتب على ذلك،

¹ الديوان، 83.

تداخل المذكر بالمؤنثحتى ليستغلق الأمر أحياناً على المتلقي ، فلا يعرف إن كان النواصي يرسم لوحة لساقٍ أو ساقية.

هـ . الطرب

لم يقف تأثير جوازي العصر العباسي في الناحية الاجتماعية والأدبية فحسب، بل تعدى ذلك إلى المشاركة في تكثيف الإقبال على بعض التيارات الفنية، كالغناء مثلاً، فقد أدت الجوازي والقيان دوراً كبيراً في الغناء وحفظ الشعر واللغة، كما أثر الغناء في لغة الشعر؛ فمالت إلى البساطة والرقّة والعذوبة، كما أثرت في موسيقاه⁽¹⁾.

والطرب يؤثر في النفس والشهوات والغرائز، فأهل الغناء هم أهل الغرائز، يعرفون كيف

يطربون المتلقي، ويؤثرون في انفعالاته النفسية والروحانية، يقول النواصي :

رُفَاً فَإِنَّ هِيَ قَسَدَتْ	هـا بالماءِ حتّى تَلينُ
، شَدِيفٌ دَسَدَ نَهْهُ	، قلبِي بِهِ وَاهُ رَهينُ
مِ دِي المَهْدِي فِي ذِرْوَةِ	يَخْذِلُ طُحْزَنًا بِلينُ
مُغْنٌ لِي وَسَاقٍ مَعَا	مِ دِينٌ بِأَبِي مِ مَن خَدينُ ⁽²⁾

يؤكد النواصي، أنه مواكب للحضارة العباسية في جوانبها شتى؛ فيرسم لوحة فنية لساقٍ ماهرٍ عذوقٍ بحرفته، خبيرٍ نفسي في التعامل مع رواد مجلس اللهو والشراب، فيشربون من يديه الشراب صرفاً أو ممزوجاً كلِّ بحسب حاجته، ويفتنهم بجمالها للحدسِ يّة، بوجهه الوضيء، وعينيه الحوراوين، ويجذبهم بسماته الحضارية، فيأسرهم بصوته الجميل المطرب، بل ويجعلهم يسبحون معه، في عوالم لا متناهية من الخيال والسعادة والحب .

¹ ينظر: موافي، عثمان، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي، 135 .
² الديوان، 373.

وترى الدراسة أن الطرب ذو قدرة تأثيرية بعيدة الأثر في المتلقي؛ فقد نشأت الموسيقى مع الإنسان، وهي تمثل بذلك، وسيطاً ينقل أحاسيس المرء وتفاعلاته مع كل ما يراه ويشعر به، كما أنها تُعدُّ عاملاً مساعداً في تكوين الاسترخاء والشعور بالهدوء؛ لما لها من تأثير في تخدير الأعصاب، فإذا ما رافق اللهو والشراب كانت أبعد أثراً، يقول النواصي :

وَرُّ الْعَيْنَيْنِ ، نَوْصُ دُعِ	بِمِزْجِ الرَّاحِ قَدْ حَذَقَا
زُجْهَا طَوَّراً ، وَيَشْرُرُهَا	رَأَيْتُ السُّكْرَ قَدْ سَبَقَا
، وَقَدْ دَارَتْ بِهِامَتَهُ	أَدُ يُبِينُ الْقَوْلَ إِذْ نَطَقَا
طَاجِدَ الْبَيْنِ فَافْتَرَقَا	بُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلَقَا ⁽¹⁾

يرسم النواصي لوحة تميظ اللثام عن حضارة الساقى وذوقه الرفيع؛ فهو غلام أحور العينين، ذو مظهر حضاري، بما يبدو عليه من ثياب وزينة، ويؤكد الشاعر إعجابه الشديد بهذا الساقى، الذي يتقن حرفته، ويعرف أحوال الشاربين من الشراب الصرف أو الممزوج، وفوق كل ذلك، هو خبير نفسي، يعرف مدى تأثير الطرب والغناء في جمهور السامعين، فما إن يدور بالكؤوس عليهم، حتى يغنيهم أرق الأشعار وأغزلها، ويفيد في أثناء ذلك، من غنجه ودلاله وقدرته على التحكم بطبقات صوته؛ فهو يدرك أن الفنان ليس موهبة فقط، بل إنه موهبة، وثقافة، وخبرة، وذكاء، وإحساس، وقدرة على التعامل مع البشر، وفضلاً عن ذلك فإن هذا الساقى عالم نفسي، خبير بانفعالات جمهوره وميولهم الفطرية يعمد إلى مخاطبتهم بنبرات صوتية وإيقاعات طربية أقرب إلى عالم الأنثى تمكّنه من الانسياب في أرواح السامعين، ولا عجب في ذلك فإن المرء يطرب إلى الجنس المغاير لجنسه .

¹ أبو نواس، الديوان، 90 البيت المقوّس لزهير بن أبي سلمى، الديوان، 72.

لقد أدرك النواصي حضارة العصر العباسي، كما أدرك البعد الحضاري للثقافة، وأنها تراث كما هي إبداعاً، تغليب التراث، يؤدي إلى تجميد الثقافة وتقليص نورها ونفيلوهجها الخلاق⁽¹⁾، ومن ثمّ وقف معانداً صلباً رافضاً التقليد الأدبي والتقليد الاجتماعي والتقليد الديني مدركاً أنّ لكل عصر حساسيته اللغوية والذوقية والحضارية وأنّ الشاعر ينبغي أن يكون مغايراً، يبدع ويبتكر، ويحلّ روحه وأدائه الفني الخاص في جسد اللغة هون أيّة تبعية أو اتكال على أساليب وطرق لا تتسجم مع متطلبات العصر الحضارية⁽²⁾، وبذلك يكون النواصي، مدركاً أنّ الخضوع للشكل المرسوم يلغي شخصية الفنان واستقلاليته، ويحدّ من إمكانياته وقدراته؛ فحساسية الشاعر تفرض عليه أن يمتزج بمفاهيم العصر وروح الحياة والقوالب الجاهزة وإضفاء القداسة والتمجيد على عصر معيّن، لا يخلق جديداً؛ لأنّ الجديد، ينبع من الذات المبدعة المتفاعلة مع محيطها وحاضرها.

وترى الدراسات أنّ النواصي قد أفاد من الطرب في زاويتين: أمّا الأولى: فتتمثل في رسم صورة حضارية للساقى، ذي الذوق الرفيع، والمستوى العالي من الحضارة والرقي، وما يترتب عليها من آثار وانفعالات نفسية، بعيدة الأثر لدى جمهور السامعين وأمّا الزاوية الثانية، فقد أفاد النواصي من الطرب في عقد موازنة بين العصر العباسي وحضارته، والعصور التالدة بحضارتها المندثرة، يقول النواصي:

عندي من أنك بابك بالـ	سأبه على وتد
نُر يَحانَة على أذن	مير كأي فم بيد
ما من بني العباد رشا	ب عيده إلى الأد
من كفه شمولا، ومن	سابا يجري على برد
أشهى من البكاء على الـ	وأدمى في الروح والجسد

¹ ينظر: القليبي، الشاذلي، الثقافة رهان حضاري، 26.

² ينظر: الخواجة، دريد يحيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، 69.

رَيمًا إنَّ شَدَّ نونَظفٍ رَاتُ بِالتَّفِّ مِـنْ جُدَدٍ⁽¹⁾

يرسم النواسي لوحة شعرية للبديل الذي ارتضاه لرفضه وتمرده؛ فقد اتخذ من الخمر رمزاً، ينقل من خلاله كل ما يجيش في صدره من أحاسيس، وما تتفاعل به نفسه من رؤية تجاه مجتمعه، واستقلَّ بطريقة خاصة، أفنى فيها نفسه، وقال فيها ما لم يقل مثله⁽²⁾؛ فاقترنت الثورة النواسية بالمجون، وما فيه من خمر وساقٍ وطرب، ولم يقتصر الأمر على مجرد اقتران الثورة على الأطلال بهذه القضايا، ولكنه، اقتران المعلول بعلته.

ويبدأ النواسي بالموازنة منذ البداية، ويؤكد انحيازه وانتصاره لعالم الخمر، لساقياها، وكؤوسها، ومجلسها، الذي يسوده الطرب؛ فيسهب في وصف الساقى، الذي يقدم الخمر فيعرض لزينته الحضارية، وهُوَ تُلادينية والوظيفية، ويلوِّن صورته، ويضفي عليها من صفتي الحركة والصوت، ما يحيلها (فيلمًا) تسجيلياً، يوثق موازنة بين حضارة الأطلال . إن جاز التعبير . وحضارة الخمر، والانتصار للأخيرة، بما فيها من عناصر، تجذب النواسي وتعبّر بصدق عن انغماسه في الحياة اللاهية.

ويشده الساقى النواسي في ظل هذه الصورة الثورية؛ ليطرب جمهور المستمعين، ويجذبهم إليه بصوته المطرب الذي يقوم بديلاً للبكاء ومطارحة الأطلال الحزن والأسى، ويقوم مجلسه مقام الأطلال ذاتها، وأما هو، فيمثّل بديلاً للمحبوب، الذي جاء يبحث عنه رواد مجلس اللهو والشراب، ومنهم النواسي .

وترى الدراسات أنّ النواسي قد أفاد كثيراً من الطرب بوصفه سمة حضارية للساقى، لاسيما في تحديد ملامح بدائل البكاء على الأطلال من طرب ومجلس لهو وشراب وساقٍ ؛ ولعل الصورة

¹ الديوان، 52.

² ينظر: ابن منظور، أبو نواس في تاريخه وشعره ومبائله وعبثه ومجونه، 50.

البديلة أشدّ تأثيراً في النفس؛ لما يبدو عليها من معالم الفرح، والسرور، وروحانية عالية، بعيدة عن الحزن، والأسى، والألم .

لقد حاول النواصي أن يعطي صورة أمينة للأوساط الاجتماعية في زمنه؛ فجاءت لوحته الشعرية ترجمة صادقة للمجتمع الذي ينشده، مجتمع لا مثيل له بما فيه من أوصاف جميلة وسرور دائم وصدق وساقٍ جميل مطرب مثير، بما يملك من أدوات ووسائل حضارية وجسدية ومعنوية، مجسداً بديلاً حياً للمحبوب، الذي غادر المكان، فأحاله ظللاً يخيم عليه الحزن، ويأبى الساقى الثائر أن يكون مجرد بديل؛ فيستعين بصوته ويطرب جمهوره بالألحان العذبة والكلمات الرقيقة، التي تبدد شعورهم بالغرابة والحزن والأسى، فما يكون منهم، إلا التفاعل مع ساقى النواصي والانسجام معه .

وهكذا، فقد بدا الساقى النواصي متمرداً، متخذاً من صفة الطرب وسيلة للتجديد وأداة للثورة، وهو في تمرده، إنما يؤكد حرّيته وتعالّيه، ويترجم انفصال مبدع صورته عن فكر مجتمعه وعن عصره؛ " فالأصالة لا تكمن في تقيد بقوانين الأسلوب والانصياع لطريقة معينة، بل في الإلهام الذاتي الممثل لصوت الذاتية الداخلية"⁽¹⁾.

و. الملابس

يعدّ موضوع الملابس والأزياء في العصر العباسي . بوجه عام . من الموضوعات الأثرية الهامة في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وأكثرها جدّة وطرافة؛ لأنها تشكل عنصراً أساسياً من بين عناصر التراث المادي والفني لا يقلّ أهمية عن أي أثر تراثي آخر، مهما بلغت قيمته الفنية والفكرية معاً .

¹ ينظر : هيجل، جورج فردريك، فكرة الجمال، 311/2.

وترى الدراسة أن تناول الملابس في العصر العباسي بالبحث، يمثل مصدراً أثرياً أصيلاً، يميّز اللثام عن جوانب اجتماعية وثقافية وحضارية؛ إذ تكشف الأزياء عن مدى تطور الذوق، والميول الفردية، والفروق الاجتماعية والمادية في المجتمع العباسي في جده وهزله، في فترات زدهاره وذبوله، فضلاً عن ارتباط الأزياء ارتباطاً وثيقاً بالعادات والتقاليد، لا سيما في أوقات المناسبات والاحتفالات المختلفة التي تحدد طريقة ارتدائها وتنوع ألوانها واختلافها.

لقد اتخذ العباسيون . عند مجيئهم . السواد ثوباً لهم، كما كان في عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، ثم تحولوا عنه إلى الخضرة في عهد المأمون⁽¹⁾، إذ أصبحت الألوان الزاهية في الملابس، من الأمور التي يحرص عليها كل فرد في المجتمع العباسي، لا سيما في الحفلات والمناسبات⁽²⁾ .

وقد شهد العصر العباسي حركة ازدهار في صناعة الأقمشة ونسجها، وتفوّق في الملابس وأشكالها وطرق زخرفتها وتوّع ألوانها؛ مما يدلّ على اهتمام المجتمع العباسي بالأزياء وتذوّقهم وترفعهم، ولعلّ كثرة تنوّع الملابس آنذاك، قد نشأت عن اتساع رقعة الدولة الإسلامية، وتعدّد الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم في الأقاليم التابعة للخلافة العباسية⁽³⁾.

وفضلاً عن ذلك، فقد كان لكل طبقة لباس خاص يميزها عن سواها، من حيث الشكل واللون، كما كان لكل مناسبة ملابسها التي تليق بها، وكان لكل حرفة ووظيفة وطبقة، أزياء خاصة بها، فمن ذلك اتخاذ العباسيين لأنفسهم ثياباً خاصة للعزاء والأكفان، ومن المرجح أن اللون الأسود والأزرق هما الغالبان عندهم، فيما كانت الثياب السود، دلالة على الحزن عند الجوّاري، وكذلك البياض⁽⁴⁾ .

¹ ينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، 18/4.

² ينظر: الدوري، عبد العزيز، تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، 9.

³ ينظر: العبيدي، صلاح حسين، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي في المصادر التاريخية والأثرية، 31.

⁴ ينظر: التنوخي، أبو علي، الفرج بعد الشدة، 393/2.

أمّا رينهارت دوزي فقد حصر ألوان ثياب الحداد في العصر العباسي، في الأسود والأزرق الغامق واللون النيلي والأبيض⁽¹⁾ وأنّ مال الناس إلى تفضيل لبس الثياب البيضاء عند المسرات كذلك⁽²⁾.

وكان للظرفاء ملابسهم وثيابهم، وقد انفرد الوشّاء بوصفها، و ذكر الألوان، التي اختصت بها كل طبقة، بحيث صار لكل مناسبة سونمر أو منادمة أو راحة لون خاص⁽³⁾، وقد امتازت ثياب المناسبات بصورة عامة، وأزياء المنادمة بصورة خاصة، "بالوانها الزاهية: الحمراء والصفراء والخضراء، واستخدمت الألوان كالأحمر والأخضر في تطريز الكتابة على حافة الأردية أو في وسطها"⁽⁴⁾.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنه من الصعوبة بمكان أن تحيط اللرسة أو غيرها من الدارسين والباحثين، بأنواع الملابس التي كانت معروفة في العصر العباسي، ومردّ هذه الصعوبة، ليس فقط المسميات الواردة في المعاجم والمراجع التاريخية بل إنّ هذه المسميات يعوزها الوصف الدقيق؛ لكي يستطيع الدارس أن يرسم لها صورة واضحة في الأذهان لا سيما أنّ كثيراً من هذه الأزياء لا يستعمل الآن، وفضلاً عن ذلك فإنّ كثيراً من الألفاظ أو الأسماء ذات الصلة بتلك الملابس، يختلف وصفه ومعناه من عصر إلى آخر، وعلى الرغم ما يرد في المعاجم والمراجع الأثرية، من صور ملونة وواضحة ودقيقة لمعظم الأزياء في كثير من المخطوطات المصورة، إلاّ أنها لم تُعنَ بذكر تفاصيل هذه الملابس، ولا المناسبة الخاصة بهوا إنّما يمكن معرفة ذلك من سياق القصة أو الموضوع.

¹ ينظر: المعجم المفصل بأسماء عند العرب، 26-35.

² ينظر: العبيدي، صلاح حسين، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي في المصادر التاريخية والأثرية، 50.

³ ينظر: الوشّاء، الموشى أو الظرف والظرفان، 124.

⁴ ينظر: العبيدي، صلاح حسين، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي في المصادر التاريخية والأثرية، 52.

ومهما يكن من أمر الملابس والأزياء فإنها تُعدّ واحدة من الوسائل التي تزيد المرء أناقةً وجمالاً وتضفي عليه مظهراً حضارياً، ولعلّ الساقى أحوج الناس إلى التحلي بمثل هذه الصفات؛ لما يترتب عليها من جذب الشاربين، وفتنتهم بجمالياته الجسدية، المتناسبة طردياً مع جمالياته الحضارية، يقول النواصي :

فَ ذِي غُنْجٍ دَانَ جَبِينَهُ مَادِرٌ وَجَاهِهِ دِينَارٌ
 سِي شَادِنٍ ، وَجَبِينَهُ فِيهِ لَشِدْقَوَاتِي زُنَّارٌ
 نَقِيكَ مِنْ عَصِيرِ جُفُونِهِ سَرَى مِنْ يَدَيْهِ عِقَارٌ (1)

يبدو النواصي مولعاً بالزندان، الذي يطوق خصر الساقى، ويضفي عليه سمات حضارية، تزيده جمالاً وتمييزاً عن غيره من أرباب الحانة ومجلس اللهو والشراب فلم يكن غريباً أن يكرّر ذكره في شعره ولوحاته التي يسمها لساقيه؛ لأنّ شيئاً لم يكن يروقه ويعجبه في الساقى المزدر، مثل ما يبدو من دقّة خصوه لا سيما إنّ أضيفت هذه السمة الحضارية، إلى نظراتها في الجسد والروح فهو ساقٍ جميل المحيّا، ذو غنّج ودلال، يدور على الشاربين، يسقيهم من خمره ويجود عليهم بنظراته الخجلى.

وهكذا، فقد وقف النواصي أمام هذا الساقى، متفحصاً متأملاً؛ ليرصد كلّ ما تقع عليه حواسّه من ألوان الفتنة والجمال، وهو إذ يرسم لوحته الشعرية، أفادت ريشته من ألوان الصور القديمة، ومزجتها بأخرى جديدة، استمدتها من واقعه وحضارة مجتمعه، فجماليات الساقى الجسدية وغنمها ووفرة مكرّرة، غير أنّ آثار الحضارة العباسية قد جعلت هذا الساقى، يظهر في أبهى صورها حذّة، إذ تحلّى بالزندان، الذي زاده جمالاً، وأبرز مفاتنه، التي التقطتها عدسة النواصي المصوّر الذي ما انفكّ يرسم صورة الساقى ويلوّنها ويضفي عليها من نفسه.

¹ الديوان، 688.

وقد يحمل زنار الساقى دلالة دينية إلى جانب اللادحضارية؛ فلبس الزنار، إذ ما يكون

لغير المسلمين، يقول النواسي :

قَدْ صَرَفتُ مَطِيَّهْمُ
نَّارُ أَنْ لَيْسَ مُسْلِمًا
بَيْنَ الْمَسِيحِ بْنِ مَرْيَمَ؟
يَهُودِيٌّ يَدْبُكُ ظَاهِرًا

خَمَّارُ نَزَّارٍ نَابِهَ ظُهُرًا
بِهِ خَيْرًا، فَظَنَّ بِنَاشِرًا
زُورًا، وَقَالَ لَنَا كُفْرًا
بِالْمَكُونِ مِنْهُ لَكَ الْخَتْرًا⁽¹⁾

تنتشر في هذا المشهد التصويري، صفات يهد بها النواسي صاحب الخمر اليهودي

ويقدّمها في قالب قصصى إذ يصور كيف ذهب مع جماعة من صحبه إلى حانوت أحد

الخمرارين، فأروه وقد طوق الزنار طوق خصره؛ فأدركوا أنه ليس مسلماً، وسألوه إذا كان مسيحياً، فلم

يجبهم؛ فغزقوا يهودي يظهر الحب والمودة، ويضمر العداوة والخبث والكره.

ويترجم هذا المشهد التصويري الدقيق وما تبعه من حوار، الرغبة النفسية لدى النواسي

وصحبه في أن يكون صاحب الخمر أرة ضرانياً؛ فقد تبادر إلى ذهنهم فور رؤيته أنه كذلك، وكم

كان وقع المفاجأة صعباً عليهم حينما علم أنه يهودي غادر.

وربما كانت فكرة المشهد النواسي . على هذا النحو . ترجمة نفسية، لشعور النواسي بزرارية

شديدة لما يحدث في المجتمع العباسي وعروبته بكل أصالتها فقد كان الشاعر حريصاً على إيهام

المتلقي أنه بصدد تقرر واقع لا علاقة له به، وكأنه يريد أن يقنع القارئ بأن ما يرويه في قصيدته،

لم يكن سوى تقرير عمّا سمعه من الخمرار اليهودي ، أو شاهده في حانته؛ فلوّاسي يطلب الصدق

في التعبير، بل وينتسب إليه هو وصحبه إذ قال: "وفتيان صدق".

وقد يخاطب النواسي الساقى الذصراني بصفة الزنار الحضاريّ اللقي بات يعرف بها،

ويستحلفها بما يقدره من حانة ومعبد، ألا يسقيه سوى الخمر التي يحبها، يقول النواسي :

¹ الديوان، 61.

دَ الزُّنَّارِ فِي الْخَصْرِ
تَنِي إِنْ كُنْتَ بِي عَالِمًا
سِي تَعْرِفُ وَجَدِي بِهَا
سِي الْحَانَةِ وَالْفُهُرِ
أَضْمَرْتُ فِي صَدْرِي
فَنَدْتُ عَنِ الْخَمْرِ (1)

تتعانق الرموز الدينية والخمرية في اللوحة النواسية فالساقى النصرانيّ قد الزَّ نَّارِ في خصره، والفُهُرُ عيد لليهود أو معبد لهم، والحانة ملتقى لمحبي الخمر وعشاقهاورد ما دلّ هذا التزاخم للرموز الدينية والخمرية على معادل موضوعي لشعور النواسي بقداسة الخمور إن كانت قداسة فنية أكثر منها فكرية؛ فقد حاول الشاعر، من خلال حشد هذه الرموز إيجاد كون مقدّس لخمرة التي يرتضيها ويرفض غيرها، بل إنه يستحلف الساقى بأقدس ما لديه لكي يلبّي رغباته وميوله، وهكذا يكون النواسي، قد جمع بين الإسلام، والنصرانية، واليهودية، والخمر؛ الإسلام يمثله شخصه، والنصرانية يمثّلها عاقد الزنار، واليهودية تكمن في الفُهُر، والخمر في الحانة وكأنّ النواسي، مشدود بقداسة الخمر إلى درجة أنه يجعلها مظلة للأديان كلّها.

ولم تكن الساقية في منأى عن الزَّ نَّارِ، الذي من شأنه أن يكسبها سمة حضارية ودلالة دينية بل أخذت تشدّه على خصرها فتظهر دقّته وتزداد بذلك جملاً لاجاذبية وإغراءً، يقول النواسي:

فَ قَبْطِيَّةٌ مُزَنَّرَةٌ
قَوْمٍ مِنْ مَجَانَتِهَا:
لَهَا لِلصَّبُوحِ مَفْتَاخَا
لِللَّهِ لَا تَدْبِسَنَّ الْأَفْئِدَاخَا (2)

تكشف هذه اللوحة الشعرية، عن قضايا أربع متلازمة: عن محسوس جديد، أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد، أي نمط معين من الوقائع، وعن تجربة جديدة، أي نمط معين من

¹ الديوان، 82.
² نفسه، 684.

الحياة، وعن لغة شعرية جديدة، أي نمط معين من التعبير⁽¹⁾، فقد ظهر نواصي مجدداً في دعوته إلى نمط حياتي متحضر، يواكبه نمط تعبيرى جديد يتناسب معه.

ويبدو أنّ الصورة الحضارية للساقية القبطية، بما فيها من دلالة دينية، قد أفادت النواصي في تجديده؛ فإيراه المتلقي يجمع في هذه الصورة نواصي أكثر من حاسية، تتقدمها حاسة البصر؛ إذ ينظر الشاعر إلى الساقية القبطية، التي جاءت تحمل الشراب للقوم؛ فيتلذذ برآها الجميل، لاسيما أنها تضع زئيراً، يبرز ملامح جماليات جسدها وذوقها الحضاري، وتزيد لذّة النواصي، حين يتناول الخمر من كف هذه الساقية الجذابة؛ فقراراً بمواصلة الشرب حتى الصباح، ويكاد المتلقي يسمع صوت الساقية الماجنة، وهي تستحلف القوم بعدم حبس الأقداح.

وهكذا فقد كان الزلزال محملاً بدلالات حضارية ودينية وجمالية؛ لارتباطه الوثيق بمستوى الحضارة، وتنوع مصادرها في العصر العباسي، ولميل أهل الذمة إلى اتخاذه وسيلة، تميزهم عن غيرهم من ذوي الأديان الأخرى، ولكونه ملحقاتاً جمالياً، يضفي على المرء جمالاً وجاذبية، لاسيما في إبراز تقاطيع جسده، التي تخاطب رواد مجلس اللهو والشراب؛ فتجذبهم وتؤثر فيهم، يقول النواصي:

تَصَرَّ الزُّنَّارِ، مَعْتَدِلٍ بَانَ تَثَدَّى، غَيْرِ ذِي أَوْ دِ⁽²⁾
وقد يشير النواصي إلى لون الثياب التي يرتديها الساقى، وما يشتمل عليه من إحياءات

بعيدة الأثر في النفس، ومن ذلك قوله في أحد سقاة دير حنة⁽³⁾ بظاهر الكوفة:

جُ الْخَصْرُ يَنْ، نُوهِ يَفِ،
دَارِعِ صَوْفٍ فَوْقَ أَمْسَاحِ⁽⁴⁾

¹ ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، 109/2.

² الديوان، 46.

³ درير حنة: موضع بظاهر الكوفة، كثير الرياض والبساتين، ابن منظور، لسان العرب، مادة (دي ر).

⁴ أبو نواس، الديوان، 121.

يوثق النواصي في لوحته الشعرية ظاهرة، عرفها المجتمع في العصر العباسي؛ فقد أقبل الناس على خمر الأديرة إقبالاً شديداً، وترتب على ذلك، أن اتخذت تلك الأديرة حانات لها، فتبيع الخمر، وتحافظ في الوقت نفسه على بيوت العبادة، وتصون حرمتها. أما إدارة هذه الحانات، فكانت تُعقد في معظم الأحيان لقساوسة أو الرهبان، وكثيراً ما كان يعاونهم في الخدمة وتقديم الشراب بعض الفتيان من الرهبان فهم يرندون أمساح الرهبانية ويضعون عليها سود المدرع من صوف خشن⁽¹⁾.

ولعل في هذه اللوحة النواصية ما يميظ اللثام عن هوية السقلي الدينية، ويكشف عنها بصورة جليّة، فهو ساقٍ جميلٍ تمتع بالحسن والجاذبية، فضلاً عما يلفّه من مسحة القداسة؛ فهو راهب يرتدي ثياب الرهبانية، التي لفت بظلالها على النواصي الفنّان، فسعى إلى استثمار جماليتها وتوظيفها؛ باعتبار اللون طاقة فنية، تنتشر على الصفحة الشعرية، وتعكس رؤية الشاعر وموقفه من العالم، الذي يتحدّث عنه.

فجمالية اللون ماثلة في ارتباطه بالصورة البصرية، التي تشكّل جوهر ارتباط اللون بالمبدع والمتلقي على حدّ سواء. المبدع يلتقط اللون ويضعه ضمن سياق شعري، وأما المتلقي، فتلتقط عينه اللون ويحاول أن يظنه تفسيراً، "إذ إن اللون يعلي من عملية الرؤية ويمنحها حدّة وحيويّة وعمقاً"⁽²⁾.

ويبدو أنّ اعتماد النواصي على اللون في تشكيل صورته البصرية، نابع من طبيعة الموقف والرؤية والشعور والإحساس، فقد أظهرت تلك الصورة الساقية الراهب المتوشّح بالسواد، الذي لم يكن اختياره عبثياً؛ إذ يدلّ على المعرفة؛ فعندما قتل قابيل هابيل أرسل الله غرابين يعلم الحي

¹ ينظر: صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 59.

² آدمان، أورين، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، 93.

منهما (الإنسان) كيف يوارى جريمته، قال تعالى: **م: فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورَى**

سَوَاءَ أَحْيَاهُ قَالَ يَبُولَحَّيَّ أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورَى سَوَاءَ أَحْيَى فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (1).

إنَّ السَّمَّاءَ اللَّوْنِيَّةَ، الَّتِي يَتَّصِفُ بِهَا الْغُرَابُ تَكْمُنُ فِي سَوَادِهِ، فَهُوَ مَعْرُوفٌ بِهَا؛ وَيَتَرَدَّبُ عَلَى ذَلِكَ ارْتِبَاطُ السَّوَادِ بِإِخْفَاءِ الْجَرِيمَةِ، فَضْلاً عَنِ ارْتِبَاطِهِ بِالشَّؤْمِ مِنْ جِهَةٍ، وَدَلَالَتِهِ عَلَى الْمَعْرِفَةِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى وَمَا فِيهَا مِنْ مَعَارِجِلِهِ يَحِلُّ مَحَلَّ النَّوْرِ.

ولا يخفى على المتلقي الارتباط الوثيق بين اللون الأسود والكعبة الشريفة، من خلال الحجر الأسود، الذي أصبح بهذا السواكأنه يمتصُّ ذنوب القاصدين أو يستوعب مطالبهم ولعلَّ بين هذه الدلالة وعبارة المسعودي تقارباً، فهو يقول: "إذا وقع البصر على اللون الأسود، اجتمع نوره ولم ينبسط في إدراكه انبساطه في الخمرة" (2).

والأسود لا لون له، أو هو امتصاص ألوان الطيف كلها، أو هو غيبة الألوان جميعها، فالألوان القاطن على رأسها الأسود تمتصُّ الضوء والحرارة، وما الضوء إلا ألوان (3).

سَأَوْهِي اللَّوْلُ أَهْبَ عَالَمَ دِينِيَّ وَنَفْسِي، فَهُوَ يَرْتَدِي ثِيَابَ الرَّهْبَانِيَّةِ عَلَى الدَّوَامِ، بِصُورَةٍ لَا تَبْعَثُ الْمَلِكُ إِذْ يَمَارِسُ الطَّقُوسَ الدِّينِيَّةَ فِي دَيْرٍ حَتَّى يَجِدَ أَنْ انْقَطَعَ عَنِ الدُّنْيَا وَتَنَسَّاهُ كَمَا أَنَّ عَالَمَ بَنَفُوسِ رُوَادِ الدَّيْرِ، وَفِي مَقْدَمِ مَتَهَمِ النَّوَاسِي فَيَقْدَمُ لَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ مِنَ الْخَمْرِ الْمَعْتَقَقِي جَوْأَقْرَبُ مَا يَكُونُ إِلَى الطَّقُوسِ الدِّينِيَّةِ؛ فَالسَّاقِي رَجُلٌ دِينٌ يَلْبَسُ الْأَسْمَاحَ السَّوَادِيَّةَ، الَّتِي تَهْتَمُّ بِهَمُومِ الشَّارِبِينَ وَأَحْزَانِهِمْ وَذُنُوبِهِمْ وَتَسْتَوْعِبُهَا، بَلْ إِنَّهَا، قَبْلَتُهُمْ فِي الْمَعْرِفَةِ وَالْإِخْفَاءِ وَامْتِصَاصِ الْهَمُومِ.

وقد أفاد النواصي المتلقي ببعض الملابس الحضارية، التي كان يرتديها السقاة في العصر

العباسي، فذكر القرطق، الذي يرتديه الساقى والساقية على حد سواء، يقول النواصي:

¹ سورة المائدة، 31.

² مروج الذهب ومعادن الجوهر، 288/2.

³ ينظر: حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم، 45.

دار ساقية بها ذا قراطق⁽¹⁾ بأءلى ساءد وبان⁽²⁾

يبدو النواصي في هذه اللوحة الشعرية، أقرب إلى مصمّم الأزياء منه إلى الشاعر، فقد رسم صورة حركية وأخرى حضارية للساقية وهو يدور بالكؤوس على رواد مجلس اللهو والشراب؛ ملبياً حاجتهم إلى الخمر كما أنه يحرص على توفير مجال الألتخسدة؛ فيختار من الثياب ما يلبي حاجة الشاربين الروحية، فلا يكون منه إلا أن يرتدي القروطق، الذي يميز عن ذوقه الحضاري الرفيع، ورغبته في جذب أنظار الشاربين إلى جمالياته الجسدية، التي من شأنها تلبية الشهوة العارمة المسيطرة عليهم .

وقد تنبّهت ساقية الذواصي إلى أهمية القروطق في إظهار جمالها وحسب ذوقها الحضاري ورقياً؛ فارتدت محاولاً الوصول إلى قمة الحسن والظرف، فكان لها ذلك، يقول النواصي:

ف ساقية م قر طقة⁽³⁾ من ح سن ن ظرف⁽³⁾

يحاول النواصي في صورتيه السابقتين، أن ينقل المتلقي إلى عالم اللذة بركنيتها: الخمر، والجسد، فيرسم بريشته لوحين للساقية والساقية، وهما يدوران بالخمر، يقدمانها لرواد مجلس اللهو والشراب، ويضيفان إليها لذة جسدية مضاعفة، بما يظهر عليهما من قراطق، تزييهما حسناً وجمالاً ورقياً حضارياً، ويسعى النواصي إلى تحقيق مأربه؛ فيجعل لوحته خاليتين من أية عناصر أخرى، من شأنها أن تنتقص من لذة المتلقي.

¹ القروطق: لباس فارسي في العصر شائع في العصر العباسي، لسان العرب، مادة (ق ر ط ق).

² الديوان، 85.

³ نفسه، 66.

وقد يشير النواسي في بعض لوحاته إلى التبادل الحضاري، وأثره في الملابس والثياب،

التي كان يرتديها بلا قاعة في عصره، ومن ذلك قوله:

نُ كَفَّ أَغْيَدَ شَادِنٍ ،
الصُّدُغَيْنِ ، فِي لِحْظَاتِهِ
بِنِ ، دِينَ النَّصَارَى دِينُهُ ،
الدُّسُنِ ، لَوْ كَلَّمْتَهُ
عَمِّ ، فَوْقَ سُوْلِ الْعَاشِقِ
لَهُمَا قَرُونَةٌ لِوَادِقِ
قِي لَمْ يَتَّصِلْ نَائِقِ
دِينِكَ كَلِّهِ مِنْ حَالِقِ⁽¹⁾

يرسم النواسي لوحة حضارية المعالم لساقيه الجذّاب اللذي يبدو لرواد مجلسه في أبيه صورة وأكمل وصف؛ فهو ساقٍ يملك طاقة جسدية وجمالية تفوق توقعات الشاربين وأمنياتهم، لا سيما أنه يزواج بينها وبين جمالياته الحضارية، المائلة في تصفيف شعره ونظراته الفاتنة، التي يوجد هسهامها نحو قلوب رواد مجلس اللهو والشراب قبل عيونهم؛ فتؤثر فيهم، وتجعلهم يواصلون الحضور إلى مجلسه؛ لعله يوجد عليهم بتلبية حاجاتهم الجسدية وشتهم الرّوحية، ولا يغيب عن النواسي. في غضون ذلك. الإشارة إلى ما يضاعف التعلق بساقيه فهو ساقٍ صراني متحضر، يرتدي الملابس الخراسانية، التي عنهم عن التقاء الحضارات وتغلها في المجتمع العباسي، كما توحى بالذوق الرفيع والمستوى الجيد من الحضارة لدى السُّقاة، الذين يميلون إلى التحلي بكل ما من شأنه مضاعفة جمالهم وتأثيرهم في النفوس، إن كان من حضارة أخرى؛ فاختاروا الملابس الخراسانية. تحديداً كونها تلتصق بالجسد وتبرز محاسنه، فيغدو تأثيرهم في الشاربين أقوى وأعمق.

ويبدو أن هذه الأزياء الخراسانية كانت عنوان الجاذبية والتأثير؛ مما دفع الساقيات

الغلاميات إلى ارتدائها والتحلي بها، يقول النواسي:

العَيْنُ أَنْ تَرَى دُسُنًا
أَتُهُ فِي دَفِّ سَاقِيهَا

¹ أبو نواس، الديوان، 220.

أَدَاغْلَامٍ ، تَصَدُّ لِحُ لَدَا
بَاتُ صُدُّغَهَا مَادَارِيهَا⁽¹⁾

تكاد هذه اللوحة النواسية لا تختلف عن سابقتها التي أشارت إلى تخرسن السدّ اقي، ولعلّ مردّ ذلك، أنّ الساقية واحدة من الغلاميات اللواتي تشبهن بالعلمان فقد ظهرت الغلامية الحسنة، وهي تحمل ثلث وتدور بين رواد مجلسها فينتشون بجمالها كلُّ حسب رغبته وميوله؛ فمنهم من يتلذذ بأنوثتها الخفية، ومنهم من يتلذذ بذكورتها الظاهرة، ومما يزيد لها قدرة على جذب هؤلاء الشاربين والإيقاع بهم تلك الثياب الخراسانية الملتصقة بجسدها، والطريقة الحضارية، التي صفت بها شعرها، وما كان ذلك كله، إلا ترجمة دقيقة لمستوى الذوق، والجمال الحضاري، الذي تتمتع به ساقية النواسي .

وهكذا فقد أفاد النواسي من الحسّ بن الرباني للساقية في رسم صورتها، كما أفاد من زيبا الخراسانيّ ، الذي كانت ترتديه؛ لتبرز جمال جسدها، فكانت اللوحة النواسية، ترجمة دقيقة وصورة حية، للساقية المغولية، الإغراء الذي لا يقاوم، فهي جميلة خارقة وثياباً من ثمّ فإنها تتسبّب في خسارة من أفتن بها وإيقاعه تحت تأثير إغرائها.

وقد ترتدي السدّاقية أزياء السقاة من الذكور غيبة منها في مضاعفة حسديتها وحضارتها، فهي تدرك الغريزة الشهوانية طردوا مجلس اللهو والشراب، فتحاول وتسعى جاهدة من أجل تلبيتها، يقول النواسي:

ذَاتِ حَرِّ فِي زِيٍّ ذَكَرِ
مُدْحِ بَانَ⁽²⁾ ⁽³⁾

¹ الديوان ، 191.

² حذف بعض الكلمات لما فيها من فحش.

³ الديوان، 6.

تمثل هذه الساقية غرضاً حسدياً بصورة مضاعفة، مما يقيم ذليلاً على ما يتسم به النواسي، من حرص كليلي استغلال الموضوع الحسدي المتوافر لديه، استغلالاً يكمنه من استفاد كل ما ينطوي عليه من مصادر معتقدية فالنواسي شاعر متحضر، يسعى إلى توجيه الشعر نحو لذته، فيصور الخمر، التي ذهبت بعقله وملكت عليه نفسه وأفقته إنسانيته وعقله، ويبرز للمتلقي الساقية المتحضرة، على أنها آلة من آلات الخمر؛ إذ تلتقي معها في غير صفة جعلتها جزءاً منها. وكان النواسي شغوفاً بالساقيات الغلاميات اللاتي يظهرن في زي الغلام، ويتشبهن به في ملابسه وتصنيف شعره، يقول النواسي:

ذَبَّابُ غُلامِيَّاتِ
 دَاغِ مَعْقَرِ بِيَّاتِ
 اتِ الْقَدِّ، مَهْضُومَاتِ
 فِي قُمْصِ مَزْرَرَاتِ
 لُدُنْ (1) (2)

تمت هذه اللوحة عن المجون والسخف، التي تجلى في نشوء ظاهرة الغلاميات، حيث كانت طائفة من الجواري تلبس الغلمان؛ زيادةً في الفتنة، وإكثاراً من الإغراء لاسيما بعد أن انقلبت أوضاع المجتمع لعباسي وتداخلت الأنوثة بالذكورة، وشذت التقاليد، فالجارية تبدو غلاماً في ثيابها وتصرفاتها، وتقصيرها شعراً وإطالتها صدغيها، كما تعكس اللوحة النواسية صورة للمستوى الحضاري عند تلك الساقية؛ فهي حذقة بمهنتها وما تحتاج إليه من ألوان حضارية، تضي عليها سلطة تأثيرية لدى الشاربيين، وإن دفعها ذلك، إلى ارتداء ملابس الغلمان والاتصاف بأوصافهم.

¹ حذف بعض الكلمات لما فيها من فحش.
² الديوان، 166-167.

وهكذا، فقد كانت بعض الجواري في عصر النواصي شاطرات⁽¹⁾، وفارحات، ومطمومات الشعر، وعاطلات من الحلبي، وفي أرجلهنّ نعال كُيِّجَة الرّجال، يلبسن القرطق وعليه قباء ومنطقة، حتى ليرسم ذلك الزّيّ للعين . من ضيقه . تقاطيع الجسد الممكورة، وينحسر من قصره عن السيقان ويبيدي ربلها المنسوقة، فلا تسحب صاحبته ذيلاً، ولا تتازعها الريح من بنّقه فضلاً، يقول النواصي في ساقيته الغلامية:

يَدْنِهَا سَدَبٌ ذِيْلُهَا
بِالصَّنْعِ النَّسَاءَ ، وَسَدَّامَاتُ
بِالرَّيْحِ فَضْلَ الْبَنَائِقِ
خَوْفَ الدَّيْ ، غَيْرِ الْمَنَاطِقِ⁽²⁾

أمّا السّاقاة الغلمان، فقد أخذوا يقلّدون الجواري السّاقيات في أزيائهنّ، وزينتهنّ بصرّ فاتهنّ، وبطيلون شعورهنّ، وأحياناً يصفرونها، ويسدلون خصلاً منها على أصداعهنّ، ويصفّونها فوق جباههنّ فنوناً شتّى من التّصنيف، ويضمّونها بالطيب، وفضلاً عن ذلك، فقد أخذ الغلمان يقلّدون الجواري في دلالتهنّ رهنّ وتأنّتهنّ⁽³⁾:

هَذَا ذَنْبٌ فِي زِيٍّ جَارِيَةٍ
دَامَايَ بِالتَّقْبِيلِ حِينَ سَعَى
صُدَّغُهُ فِي طَيْبِ الْبَانِ
بِوَدَشَيْطَانٍ غَيْرِ كَسَلَانِ⁽⁴⁾

إنّ النواصي أسير الجمال، يطيعه ويأتمر بأوامره بلا خجل أو صبر، وها هو يرسم لوحة شعرية بريشة الفنان المبيهي المتلقي من خلالها ساقياً مخدّثاً، يزيده جمالاً وبهاء زيّ الجارية الذي ارتضاه لنفسه؛ ليزيد جاذبية وإغراءً وتأثيراً في الشّارين، فلا بأس عنده إن ارتدى زيّ أنثى، يضيف عليه من صفاتها وتأثيره ليقوم بعمله على أتمّ صورة، فيدور بالكؤوس على الشّارين،

¹ شاطرات: مفردتها شاطرة: خبيثة فاجرة، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ط ر)

² الديوان، 258.

³ ينظر: خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، 29.

⁴ الديوان، 677.

موزعاً القُبل هنا وهنالكُثراً الطيب أينما سعى، وكأذنه يقدم دعوة صارخة لاقتحام اللذات والإباحة
الجنسية دون حياء أو خجل.

وتعدُّ الثياب الحضارية، التي ترتديها الساقية وسيلة في يد النواصي الفنان، يستطيع من
خلالها إظهار الملامح الجمالية التي تتمتع بها، وكشف النقاب عن مواطن الشهوة والإغراء لديها،
يقول النواصي:

ي . والصُّبْحُ قَدْ فَتَّقَ اللَّيْلَ . أَسَدَيْنِ ، ظَبْيَةَ دَوْرَاءُ
ن تَسْجِي بِأَرْ دَافِهَا الْأَزْرُ طُوى فِي قَمَصِهَا الْأَدْنَاءُ
طُوى بِظَنِّهَا ، عَمَّةَ الْعَيْدِ - شِ ، فِي دَقْوِهَا وَأَنْطِوَاءُ (1)

يرسم النواصي لوحة شعرية مشرقة إشراق الصبا المحفزي شق الليل بنوره، ويجسد مشهداً
لساقيته الجميلة الفاتنة، التي قدمت له كأسين، يمثلان لذة الخمر ولذة الجسد، ويميل إلى التفصيل
في جمالياتها الجسدية، التي تمثل محط أنظاره؛ فيؤكد للمتلقي أنها حازت مستوىً عالياً من
الجمال الحسيّ ، تشهد عليه الأزرق والقمصان التي ترتديها، وبذلك تحولت الثياب من مجرد صورة
حضارية وذوق رفيع، إلى دلالة جمالية يتشبه بتقوى ساقية النواصي على الساقيات الأخريات
والسقاة الآخرين.

ولم يكن ساقى النواصي ليثبت على زي واحد يكره؛ فيمل منه رواد مجلس اللهو والشراب،
بل كان مجدداً يبراه المتلقي في ثياب جديدة في كل لوحة نواصية؛ إذ يبدع الساقى في هيئته
الحضارية، فيبدع النواصي بريشته الفنية، ومن ذلك قوله:

ي السَّاقِيَيْنِ ، لَكِنَّ قَلْبِي بِأَصْغَرَ السَّاقِيَيْنِ
بِاللَّا بِسِ الْقَمِيصِ ، وَلَكِنْ الْمُعْرَبِ الصُّدُغَيْنِ (2)

¹ أبو نواس، الديوان، 286.

² نفسه، 136.

يرسم النواصي لوحة شعرية لاثنتين من الساقاة، يفاضل بينهما، فيختار الأصغر، الذي يبدو متواضع الخليلقصر سنّه وحداثته، ممّا يوحي بردود أفعاله غير المدروسة أو المتوقعة، وما يترتب عليها من لذّة غير متناهية لمن يظفر به، لا سيّما أنه ذو قباء وصدغين معقربين.

وترى الدراسة أنّ هذا الساقى، على صغر سنّه، حذق بمهنته، يعرف ما يختار من ملابس وأزياء حضارية، تزيده جمالاً وجاذبية وقيمة في عيوزوراد مجلس اللهو والشراب لللال هثين وراء المتعة الجسدية العارمة، فما يكون منه إلا أن يجعل القباء فوق ثيابه؛ رغبةً في مضاعفة الإغراء والإغواء؛ فهو يدرك أنّ في ارتداء القميص إثارة، لكنها منقوصة إذا ما قورنت بملثتها في ارتداء القباء؛ فالقميص يكشف جسد الساقى، الذي يغري بمغامرة يوّ محدوددة وإغراء لا يقاوم، كيف لا، والشاربون يحاولون جهدهم نيل ما يصعب عليهم؟! فالقباء يزيد الساقى تمنعاً جذّاباً يزيده إغراءً، بينما يجعله القميص في متناول الشاربين، والمرء بطبعه يسعى ويطمع في الحصول على كلّ ما هو بعيد المنال.

ويؤكد النواصي هذه النزعة الإنسانية في غضون لوحة شعريّة عنوانها ساقية صغيرة السنّ، إذ يرسم لها صوراً ترتدي السّداسي الذي يغطي جسدها ويطول عنه، يقول النواصي:

بث عن نديم مَسَاعِدِ ساقية سَـرَاهِقِ لِأَدْنَمِ
قَامَتِ وَالسُّدَّاسِيُّ (1) ظَالَهَا الْجِسْمِ ، وَالْحَسَنُ الْجِسْمِ (2)

يبدو النواصي مفتوناً بالساقية الصغيرة السنّ، ذات الخبرة الجنسية المتواضعة أو المعدومة، مما يشكّل مجالاً رحباً لإشباع رغبتهم فيّة، على نحو لا يمكن التنبؤ به أو تخليه، كما يبدو النواصي مسحوراً بذلك السدالذي، ترتديه الساقية الصغيرة سنّاً للذّحيفة جسماً، الحسنه ملمحاً؛

¹ السداسي: إزار طويل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (س د س)
² الديوان، 87.

فيطول عنها ويغلفها ويضفي عليها جاذبية مطردة، يكون لها بالغ الأثر في نفوس الشاربين، وفي مقدّماتهم النواسي.

وقد يميل النواسي إلى شيء من التفصيل في حديثه عن الملابس الحضارية، التي كان الساقاة يرتدونها؛ فيبدو كمصمّم الأزياء الحاذق بحرفته، العالم بتفصيلاتها ودقائق أمورها، إذ يتناول كأس شرايه من ساقيه متأملاً ثيابه بأنواعها وألوانها، ومن ذلك قوله:

هَا أَدْوَرُّ رُ ان ، ذُو صُدُع (1) بِمِزَاجِ الرَّاحِ قَدَّ حَذَقًا (2)

يقيم النواسي في لوحته معرضاً للذّة في أبهى صورها، فهي ليست نوعاً واحداً، بل أنواعاً، أما اللذّة الأولى، فتكمن في كأس الخمر، وترافقها لذّة ثانية تتمثل في الساقية الجذّاب، ذي العينين السّاحرتين، وتراحم الثياب الحضارية وما يرتديه الساقية من صدع اللذّتين السّابقتين، فتفيض اللوحة النواسية لذّة، وتغمر النفس بها.

وهكذا، فإنّ الساقية عالم خبير يعرف نفسيات رواد مجلس اللهو والشراب، ويتعامل معهم انطلاقاً من خبرته وقدرته على الإيقاع بهم والتأثير في نفوسهم، ويدرك أنهم يترددون على مجلسه طلباً للذّة، فيقدّم لهم صنوفاً شتى في لوحات جزئية لكل لوحة كلابيّة للذّة الخمرية الجسدية والحضارية، ويراعي الترتيب في عرضها وتقديمها؛ فالخمر أول ما يهتمّ به الشاربون، ولكن، لا بأس، بل لا بدّ من انخراط في الحضارة بكلّ ما فيها من صنوف المجون وأفانين الهوى.

وقد تأتي ثياب الساقية معادلاً موضوعياً لزمن مجلس اللهو والشراب، فالليل والبرد تناسبهما

الملابس الثقيلة، يقول النواسي:

¹ صدع: مفرد صديق، ثوب يلبس تحت الدرع، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ص د ع)
² أبو نواس، الديوان، 90.

ذِئْتٌ فِي لَهْوِهِ، دَمِثٌ
 لَ آذِينَ، نَوْقُرُطٌ وَدُ وَّاجٌ (1) (2)

يرصد النواصي في لوحته ما تبقى من جماليات الساقى بعد أن اتخذ الدَّ واج وسيلة تقيه برد الليل، فلم يعد يظهر منه سوى حركاته، اتخذته في ولهوه، دهٍ وقُرطه، ولعل ذلك لم يكن عبثياً؛ فالساقى محذِّك حذق بحرفته، التورثها عن أبيه خمَّار حانة قطريل، فلعله أراد أن يظهر ضعفه من غير إلحاح، فيجذب الشاربين بما يوفِّر لهم من منح ومنع؛ إذ يمنحهم لذة الخمر، مقرونة بلذة التمتع بمعالمه الجماليَّة قَطَّطِي الدَّ وَّاجٍ معظمها؛ فمنعهم من التلذذ بها بصورة كليَّة تفقدها بهاءها وجمالها، وتجعله يظهر بصورة اللوح المبار إن واصل المنح على الدوام، فالمروحة بين المنح والمنع مما يزيد الساقى جاذبية ويجعل جمهوره يتردَّدون على مجلسه باستمرار.

رابعاً: سمات الساقى لإيمانية (لغة جسد الساقى)

لا يأتي التناقل بين البشر وتبادل الآراء والمواقف عبر لغة اللسان والنطق فحسب، إنما يجري أيضاً بالحركات والأوضاع الجسدية، ومن هنا، يقع الفرق بين التناقل بصورة عامة، واللغة بصورة خاصة؛ إذ يشمل التناقل تبادل المعلومات والمفاهيم، باستعمال شتى الوسائل، الجسدية منها وغير الجسدية، المحكية وغير المحكية، المنظورة وغير المنظورة للحسِّيَّة وغير اللحيَّة، أما اللغة، فتشير إلى نوع خاص من التناقل الحاصل عبر الترابط المتزامن بين الأعضاء الشفوية، كالشفاه، والأسنان، والحلق، واللسان، والحنجرة، والبلعوم، والأنف، والرئة.

ومهما يكن من الأمر، فإنَّ اللغة المحكية، لغة اللسان كثيراً ما تتراقق مع حركات وإشارات جسدية خاصة؛ لتأكيد معنى ما أو لمخالفته، وبذلك، يمتلئ التواصل عبر الحركات الجسدية، لغة قائمة بحدِّ ذاتها، لها تعريفها، ومواصفاتها، ومعانيها ومدلولاتها الخاصَّة، وقد تأتي هذه اللغة

¹ دواج: لحاف يلبس اتقاء لبرد الليل، ابن منظور، لسان العرب، مادة (د و ج)
² نفسه، 48.

مرافقة للغة اللسان أو مستقلة عنها، ولعل لغة الجسد أصدق وأدقّ تعبيراً عن بواطن المعاني من لغة اللسان فمن السهل أن يكذب المرء بلسانه، ولكن من الصعب جداً، أن يكذب بحركات جسده أو إشاراته، التي كثيراً ما تأتي بطريقة عفوية.

ويعدّ موضوع لغة الجسد من الموضوعات البكر، والكلام فيه جديد، ونظراً لهذه الخصوصية؛ فلا بدّ من البحث والنظر فيه بدقّة وعمق، من أجل الوصول إلى الحقيقة تجاه لغة الجسد في صورة الساقى عند النواصي.

تعريف لغة الجسد

إنّ لغة الجسد، مصطلح مركّب من كلمتين، هما: (لغة) و(الجسد) أمّا (لغة) فتعني: "أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽¹⁾، في حين تطلق كلمة (الجسد) على "جسم الإنسان"⁽²⁾. ونظراً لكون مصطلح لغة الجسد واحداً من المصطلحات الحديثة، فالذين عرّفوه هم من المعاصرين، الذين قالوا عنه:

1. "نوع من التواصل غير الشفهي"⁽³⁾.

2. "الحوار النفسي، الذي يجري بين الأطراف المعنية، والمعاني المتنقلة بينهم، لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت، كنظرات العيون، وتعبيرات الوجه، وحركات الجسم"⁽⁴⁾.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل غ و).

² نفسه، مادة (ج س د).

³ كليتون، بيتر، لغة الجسد، 6.

⁴ عبد الله، عودة، الاتصال الصامت وعمقه التائيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة، مجلة المسلم المعاصر، العدد 112، 2004م،

3! إشارات وإيماءات جسدية، ترسل رسالات محددة، في مواقف وظروف مختلفة تُظهر للمخاطب المشاعر الدفينة وتخرجها للسطح؛ فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر، بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار، التي تدور في ذهنه⁽¹⁾.

وهكذا، فإن التعريفات السابقة، تؤدي إلى دلالة واحدة، مفادها أن لغة الجسد، بمثابة رسائل شعورية أو لا شعورية، تنطلق من جسد الإنسان؛ لإيصال مفاهيم أو رسائل معينة، لاسيَّ ما أن لغة الجسد، تمثل جانب الاتصال الصامت، أو الاتصال غير اللفظي، الذي قد يحدث بصورة منفصلة عن الكلام، أو بصورة مصاحبة له، فالإتصال الصامت يمثل "الرسائل التواصلية الموجودة في الكون، الذي نعيش فيه ونتلقاها عبر حواسنا الخمس، تداولها عبر قنوات متعددة، وتشمل كل الرسائل التواصلية، حتى تلك التي تتداخل مع اللغة اللفظية، التي تعتبر من ضمن بنيتها، وتتجلى وسائل الاتصال غير اللفظي عبر سلوك العين، وتعبيرات الوجه، والإيماءات، وحركات الجسد، وهيئة الجسد وأوضاعه، والشم، واللمس، والذوق، والمسافة، والمظهر، والمنتجات الصناعيّة، والصدّوت، والوقت ومفهوم الزمن، وترتيب البيئة الطبيعيّة والصنّاعيّة"⁽²⁾.

وقد كان (شارل دارون) صاحب نظرية التطور، أول من دعا إلى الاهتمام بلغة الجسد؛ لدورها المميز في تطور الكائنات الحيّة⁽³⁾، غيرناً أهميتها، كما رآها الآخرون من بعده، لا تقع في علاقتها بتطور الكائنات فحسب؛ إنما تأتي من أهميتها في التناقل والتفاعل اليومي بين البشر؛ فقد لاحظوا أن جزءاً كبيراً من المعلومات، التي يتناقلها الناس فيما بينهم، وعن بعضهم، إنما يجري عبر المؤشرات والحركات الجسدية، وقلماً يتناقل الناس المعلومات شفويّاً، دون اللجوء إلى إشارات وحركات جسدية، تتناسق مع التناقل الشفوي.

¹ بني يونس، محمد محمود، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، 340.

² أحمد، محمد الأمين، الإتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، 40.

³ ينظر: الخوري، فؤاد، خصائص لغة الجسد، 5.

وبكلمات أخرى، فإنَّ "لغة الجسد من الوسائل، التي حققت الكثير من التجاوب بين الناس، وهي تُؤيِّد بخمس مرات من ذلك التأثير، الذي تتركه الكلمات، فقد أثبتت الدراسات الحديثة أنَّ ما يقارب من 55% من الأهداف، التي يطمح المرسل إلى تحقيقها، يصل إليها عن طريق الإيماءات والحركات، بينما تحقق باقي العناصر النسبة المتبقية أي بنسبة 45%"⁽¹⁾.

وهكذا، فإنَّ لغة الجسد، تؤثر في الحوار، وتوصيل المعاني والأفكار، بصورة تفوق الكلام المنطوق تأثيراً، ومن ثمَّ، يمكن تجاوز دراسة دلالات لغة الجسد وقنوات الاتصال من خلال الجسد، إلى المجالات التي تتقن توظيف هذه اللغة، كالرقص، والتمثيل الصامت، والعرض المسرحي، والفيلم السينمائي، وعالم الأزياء، والفن التشكيلي، والفن الفاضح، ودنيا التجارة، والسياسة والحكم، واللغة والأدب والشعر والبلاغة؛ فخمريات النواصي مثلاً تخر بصورة الساقى، الذي يتقن لغة الجسد، ويوظفها في حياته المهنية.

ويؤكد العلماء أهمية لغة الجسد، في التواصل الإنساني، وتبليغ الرسائل للمتلقى؛ فهي أساسية وجوهرية في نقل المعلومة أو ما يدور في خلجات النفس الإنسانية، يقول نضال أبو عياش: "لا يقتصر نقل الأفكار والمعاني على استخدام الكلمات المقروءة أو غير المنطوقة، بل هناك وسائل أخرى يقيم من خلالها الاتصال، وتكاد تكون أكثر من تلك، التي نتبادلها من خلال الاتصال اللفظي، وفي الحقيقة، فإننا غالباً ما ننقل رسائل غير لفظية، وتكون في الغالب من طابع المشاعر والأحاسيس والعواطف، بينما يكون الاتصال اللفظي في الغالب، للتعبير عن الأفكار وتبادل المعارف"⁽²⁾.

فكل إيماءة وحركة من أطراف الإنسان، تتشكّل لغة في حدّ ذاتها، ويكفي أن يراقب المرء شخصاً ما؛ ليفهم من حركات رأسه ويديه وجسده ما يريد قوله، بل ويعرف من طريقة جلوسه

¹ بني يونس، محمد محمود، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، 340.

² الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق، 119.

وملامح وجهه حالته النفسية، لاسيما أن لغة الجسد، من أهم الوسائل السامية، التي تحقق كثيرا من التجاوب بين الناس.

والحقيقة أنّ الناس يستعينون في تفاهمهم وتواصلهم، بالوسائل السمعية والبصرية والإشارات والمحاكاة للآخرين؛ فالإتصال في الأساس عملية اجتماعية، والمرء لا يحققه فقط بالكلام المنطوق أو المكتوب وإنما من خلال مجموعة من الأفعال، كأن يحدث التفاهم بالابتسامة، أو التجهم والعبوس، أو من خلال الإشارات، أو بحركة الرأس أو المصافحة باليد أو هز المنكبين، أو المعانقة، أو بوساطة الدفع واللكم، وفضلاً عن ذلك، فإنّ الإتصال يتحقق بأساليب أخرى، مثل نوع اللباس والمظهر العام للإنسان⁽¹⁾.

أهمية لغة الجسد في عملية التواصل

تعدّ لغة الجسد من الأهمية بمكان، بحيث لا يمكن تحاشيها أو الهروب منها، فعندما لا يقول المرء شيئاً ويبقى صامتاً، فإنّه في الحقيقة لم ينقطع عن الإتصال وإنما عكس نموذجاً من نماذجه وإذا استطاع أن يكفّ عن الكلام، فإنّه لا يستطيع أن يتوقف عن الحركة والتعبير عن ذاته في شتى الوسائل الأخرى، كحركات الجسم واليدين، وتعبيرات الوجه، وترى سامية جابر أن أهم مزايا الإتصال عن طريق لغة الجسد تتمثل في كونه:

1. يعبر عن معلومات وجدانية، يمكن من خلالها إيصال الحب، والبغض، والكره، والاهتمام، والثقة، والرغبة، والدهشة، والموافقة.

2. ينطوي على معلومات متصلة بمضمون الرسالة اللفظية؛ فهو يمدّ المرء بأدوات لتفسير الكلمات التي يسمعها، وينطبق ذلك على نبرة الصوت مثلاً والتوكيد، فضلاً عن توفيره المعلومات، التي تفيد في فهم طبيعة العلاقة بين الأطراف المشتركة في عملية الإتصال.

¹ ينظر: عودة، محمود، أساليب الإتصال والتغيير الاجتماعي، 24.

3 يذّ سم بصدق الرسائل التي يرسلها، ولاسيما أن المرء يحتاج عادة إلى نماذج كثيرة للسلوك غير اللفظي، الذي يصدره الآخرون حتى يثق بهم⁽¹⁾.

وهكذا، فإنّ لغة الجسد، ذات أهمية كبيرة في عملية التواصل؛ إذ تكتمل بها العملية التواصلية؛ لمؤنّيته من دور فاعل في الإفهام والإيضاح والإفصاح والمصدقية والتأثير؛ مطيسو غ توظيفها في كثير من الأحيان، فهي لغة قوية، وعفوية، وصريحة، وتوفر لمستخدمها مجالاً رداً باً للتعبير، من خلال توظيف قناة ثانية إلى جانب اللغة المنطوقة.

ويستطيع المتلقي، أن يدرك أهمية لغة الجسد في عملية التواصل، من خلال اطلاع على أبحاث أنجزها المركز القومي المصري للبحوث الاجتماعية؛ حيث قدّرت هذه الأبحاث أنّ تأثير الكلمة في الحوار يساوي نحو 70% وأنّ نبرة الصوت لها تأثير يساوي 38%، بينما تصل نسبة تأثير الحركات والإشارات إلى 55%⁽²⁾.

لغة جسدلاً اقي النواسي

إنّ المتلقي لصورة الساق في خمريات النواسي، وبعد الاطلاع على معالمها، يدرك - بكل وضوح- توظيف لغة الجسد في هذه الصورة، والإفادة من كثير من مصطلحات هذه اللغة ومعجمها؛ فهي لغة أتقنها الساق، وفهمها النواسي، فأبدع في رسم صورها وتحديد ملامحها وفكّ رموزها، بل إنّها صاغها في معجم شعري ومعرض فني، يرى المتلقي فيهما، ألواناً شتى من لغة الجسد، من بينها:

أ. المدى التفاعلي وخطوط التماس الاجتماعي

يحاول المرء أن يحتفظ لنفسه بخطّ وقائي، يفصله عن الآخر، وقد يقرّ ب هذا الخطّ ويبيعّ ده، وفقاً لطبيعة العلاقات، التي تربط الإنسان بغيره؛ فكلما قرب الخط وضافت المسافة

¹ ينظر: الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث، 75-76.

² أبو عياش، نضال، الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق، 119.

التفاعلية بين الناس، كثرت المودة؛ وكلما بعدت المسافة قلت المودة، ويخشى المرء . عادة . من فكرتي الاقتراب والابتعاد؛ ففي الاقتراب تودد وضعف وفي الابتعاد تحفظ وجفاء⁽¹⁾.

وتتنوع المسافات التفاعلية بتنوع الثقافة والحضارة والجنس، فثقافة الخمر تتساهل في شأن المدى التفاعلي، بل إنها تستدعي ذلك؛ يقول النواصي:

فَظَبِّي أَغَنَّ، ذِي غَنْجٍ
دُ، مَرَّةً رَوَادِفُهُ
نَ قَرْنِهِ إِلَى الْقَدَمِ
دُوَيْنَ مَحْدَتِهِ⁽²⁾

تكشف اللوحة النواصية، عن ضيق المسافة التفاعلية بين النواصي والساقى؛ فالأخير يدور بكؤوس الخمر على الشاربين، ويناولهم إياها عن قرب، فيتلذذون به عن كثب؛ لاسيما أن الخمر ثقافة، لا تؤمن بالشكليات فتميل إلى التخفيف من حدتها، ولا تبالي بالرسميات المعقدة؛ فتميل إلى التحلل منها، وتسعى جاهدة؛ لبعثجو مريح للتفاعل، فلا عجب أن يكون السقاة من صغار السن؛ لرفع الكلفة، وتقريب المسافة، وجذب الشاربين فهؤلاء السقاة يعبرون بأنواع شتى من الفتنة والشهوة، وبصنوف غير متوقعة من التقارب وتلبية المطالب، لا لشيء، سوى أن المسافة التفاعلية بين الناس تضيق مع ازدياد الفارق في العمر.

ويتأثر المدى التفاعلي بين الناس بالحضارة، ويتناسب مع مستواها عكسياً؛ فالإنسان المتحضر يضيق مسافات تفاعلاته الاجتماعية؛ لانفتاحه على الآخرين، بينما يميل غيره إلى وضع الحواجز أثناء التواصل الاجتماعي؛ خوفا ورهبة، يقول النواصي:

بَّ سَاقٍ كَأَنَّهُ شِبْهُ الْوَدَّ
لَهُ لِلَّذِي أَرَدْتُ بِهِ
مَعَ تَسْمَعُ إِلَى عَابِ
حَتَّى رَأَيْتُ أَنْ فَمِي
لَيْ عَن سَدْفِهِ
أَلِ الْأَطِيفِ مِنْ لُطْفِهِ
تَجَدُّ الْحَدِيثِ مَطْرَفِهِ
يَه مِنْ عَرَى شَدْنَفِهِ

¹ ينظر: الخوري، فؤاد، لغة الجسد، 13.
² الديوان، 189.

تُصَدِّقُ، وَسَالِفَةٌ غَضَّ الشَّبَابِ مُؤْتَدَفِهِ⁽¹⁾

يرسم النواصي، لوحة يبرز فيها ساقياً جميلاً، يتقن لغة الجسد، وتقدِّن في صياغتها، فيعمد هذا الساقى المتحضر إلى إلغاء المسافة بينه وبين النواصي، لاسيما بعد أن أغراه الأخير بعذب الهمس وطريف الكلام ويبدو أن ضيق المدى التفاعلي بين الاثنين، قد فرض على الصورة حالة من السكون، فلا حاجة الآن أن يتكلم الساقى، وهو على مقربة من النواصي بل ينبغي أن يلتزم حالة من الصمت ترافق، المدى التفاعلي الضيق، الذي يوحى بحضارته وانفتاحه على الآخرين؛ فالتقرب عاطفة ومعاشرة بارزة واللمس عرض وتمنُّ بينما يكون التباعد رفضاً وجفاءً.

أما التفاعل بين الذكور والإناث، فيكاد يكون واحداً في مجلس اللهو والشراب، ويسود في هذا المجال مبدأ تضيق المدى التفاعلي وخطوط التماس الاجتماعية، حيث يدرّب الساقى والساقية على ذلك، يقول النواصي:

بِهَا إِلَيْكَ يَدَا غُلَامٍ نَّ كَادَّاهُ رَشَاءُ رَيْبٍ⁽²⁾

يقترّب الساقى الغلام من النواصي ورواد مجلس اللهو والشراب اقترباً يترجم عاطفته ومعاشرته البارزة، وما هذا الاقتراب إلاّ بادرة إيجابية ودعوة صريحة للاستمتاع أنّى شاء مع هذا الساقى لاسيما أن المدى الأليف بينهما هين الرواد، ومنهم النواصي، يسمح بالاقتراب إلى حدّ الالتصاق الجسدي.

¹ الديوان، 318.

² نفسه، 11.

والساقى بقدر ما يعبر عن يدّده للنواصي ومحبته بالتقارب، فإن يعبر عن تمنعه وغنجه، وربما استيائه بالتباعد، فإذا أراد أن يتغنج عليه أو يتمنعر غبة في مضاعفة الجاذبية والإغراء، فإنه يبتعد عنه، يقول النواصي:

إِذَا أزالَ الكَأْسَ عَنِّي نَ يدَيَه إِذا سَقاني⁽¹⁾

نإ مجرد اقتراب الساقى من النواصي، ومناولته كأس الشراب، يبعث الحياة في نفسه، بعدما ذاق طعم الموت أثناء ابتعاده عنه.

وبإس المدى الاجتماعي في مجالس اللهو والشراب، حيث يسعى الرواد إلى التقرب من الآخرين بدافع التعارف وإنشاء علاقات أليفة؛ إذ تقرب المسافة فيما بينهم، في تلك المجالس، يقول النواصي:

سودُ الجَمالِ ، مَقَرَّ طَاقُ ها، لا عَيبَ فيه ، أريبُ
الوَرْدِ مَنُ وِجَناتِه ه غَيرُ المَلحَةِ طيبُ
يَسُقينا بِكَأْسٍ مَجِدَّةٍ وِلي، وأَعَدَ ذاكَ تَوؤوبُ⁽²⁾

يرسم النواصي لوحة لمجلس لهو وشراب، يجتمع فيه الرواد؛ رغبة في نوال الأذفقر ب الخمر فيما بينهم، وكذلك الساقى، فهو يدور عليهم بالشراب، فيتلذذون بجماليات الحسد ية، ويستمتعون بخمره، فلا شيء يجمعهم أقوى من هاتين اللذتين، ولا صفة تقربهم أقوى من المجون. وقد أثبتت الدراسات الإثنوبولوجية أن اللوائم والمجالس، من أفضل الممارسات الاجتماعية، التي تجمع بين الناس وتقوي العلاقة بينهم؛ فالمشاركة في الطعام أو الشراب، تنمي

¹ الديوان، 103.
² نفسه، 111.

وأصر القريبى بين الناس؛ فالمشاركة في مثل هذه المناسبات، تحمل دلالة رمزية تعبر عن وحدة الحال والاندماج في جماعة واحدة⁽¹⁾.

وفضلاً عن المدى الأليف والمدى الاجتماعي فإن مجلس اللهو والشراب، يعرف لوكاً ثالثاً من التفاعل الاجتماعي، يتمثل في المدى البروتوكولي؛ الذي يحاول أن يضع الأمور في نصابها، وفقاً لقواعد وأصول معترف بها سلفاً؛ فالمشاركون في مجلس اللهو والشراب، غرباء عن بعضهم، يتفاعلون فيما بينهم؛ من أجل المجون واللهو والشراب من جهة، ومع الساقى من جهة أخرى، وقد يكون هذا التفاعل نيلياً¹، ينتهي بانتهاء المجلس ومن الممكن أن يتكرر مرة تلو المرة، ومن ثمّ، قد يؤدي في النهاية إلى إقامة علاقات حميمة ووثيقة بين المشاركين فيه، وهنا يتحول المدى البروتوكولي إلى علاقة أليفة، يقول النواسي:

تُنا بآبها بعد هجوة
رَفْنَا بِبَابِكَ، لَمْ نَكُنْ
تُجِيبِنَا تَبَدُّدَ شَمَانَا
أَهْلًا وَسَهْلًا وَمَرَحَبًا
مَنْ الطَّرَاقُ؟ قُلْنَا لَهَا: "إِنَّا
رُوحٌ نَا إِلَيْكَ، فَأَدْلُجْنَا
عَيْنَا بِالْوَدَادِ تَوَاصَلْنَا"
مَدَقِي مَا أَرَى بِذِهِمْ أَفْنَا"⁽²⁾⁽³⁾

ينقل النواسي صورة صوتية للحوار، الذي يربط بينه وبين خمر ليلة، يؤكد من خلالها أنه التقى مصادفة جماعة من الشباب، على باب الحانة، قصدوها جميعاً من أجل الشراب، فهم إخوة غرباء؛ إخوة في المجون والشراب، تجمعهم وحدّة اللذّة، وغرباء لا قرابة بينهم ولا صداقة، ولا صلة بينهم، سوى اجتماعهم لدى باب الحانة، ولكن، سرعان ما تتغير الأمور، ويتحول المدى البروتوكولي إلى مدى أليف بعد ترحيب الخمر بآرة بهم ومخاطبتهم بـ (فتيان صدق).

¹ ينظر: الخوري، فؤاد، لغة الجسد، 20-21.

² الأفن: ضعف العقل أو الرأي، ابن منظور، لسان العرب، مادة (أ ف ن)

³ الديوان، 49.

ويبدو النواصي، موفّقاً في هذه الصورة الصوتية؛ لاسيما أنه لم يشتت ذهن المتلقي بمكونات أخرى، تظهر في لوحته، فقد اكتفى بالحوار الذي دار بينويين الخمرارة؛ ليكون خطابه وتأثيره موجّهاً نحو حاسة السمع، لدى المتلقي دون غيرها، ومع الإفادة من التخيل في رسم صورة لهؤلاء اللطّاق لدى باب الحانة.

ب. إستراتيجية جلوس الشاربيين وحركة الساقى

إنّ جلوس المرء وكيفيته، أمران يحددان المنزلة الاجتماعية التي يتمتع بها، وموقفه النفسي من الآخرين؛ فالجلوس مسألة سلوكية، تثير في النفس اعتبارات وموازن متنوعة، تعكس بمجملها نظرة المرء، ونظرة الآخرين إليه⁽¹⁾.

وفي المنظومة الاجتماعية، الأفضلية للجهة اليمنى، وربما كان ذلك، عائداً إلى احتمالية تلوث اليسرى بالنجاسة؛ فاليسرى لا تصلح للمصافحة، أو تناول الطعام أو الشراب واسوأ ما يمكن أن ينتقص العربي، المصافحة باليسرى؛ فهو أمر مشين يدلّ على الاستخفاف بكرامة الآخرين، ومن ثمّ، فإنّ الساقى في دورته بالكأس يجريها على اليمين⁽²⁾، يقول عمرو بن كلثوم:

كَأْسَ عَدَاؤِ عَمْرٍو ، كَأْسُ مَجْرَاهَا إِلَيْمِينَا⁽³⁾
ولم تزل هذه عادة العرب في إسلامهم، يقول الوليد بن يزيد الأموي:

كَأْسُ يَمِينَا دَرَاهَا لِيَسَارِ⁽⁴⁾

فإن أمر ربّ مجلس الشراب أن تجري الكأس يساراً؛ كرامة لبعض من على يساره من الشاربيين، امتثل له الساقى، وأدارها يساراً:

سَ عَلَى الْيَسَارِ وَلَا تَخَفْ نَ مِنْ مَزْجِهِنَّ أَمِينَا

¹ ينظر: الخوري، فؤاد، لغة الجسد، 27.

² ينظر: النواجي، حلبة الكميّ، 161.

³ عمرو بن كلثوم، الديوان، 52.

⁴ الديوان، 126.

تَجْرِي فِي الدَّقِيقَةِ سِرَّةً هَا الْفَلَكَ الْمَحِيطُ يَمِينَا⁽¹⁾

تلتقي اللوحات السابقة، في الحركة والدوران؛ فالساقى يور في حركات، ينفذها على محيط دائرة الشاربين، الذين تحلقوا في مجلس الشراب؛ لينطلقوا في شرب الخمر والمتعة بلا توقف فهي دائرة مكتملة.

والجلوس في حد ذاته سلطة ونفوذ، فيقال: تربع على العرش، أي جلس بثبات وثقة، والتربع يملأ لمركز جسدياً ومعنوياً ويبدل على التمايز في المراتب والسلطان، ومن هنا، وبالمنطق ذاته، يشير الجلوس في المستوى الواحد، إلى وحدة الحال والمساواة، ففي المجتمعات واللقاءات، التي يسودها مبدأ التساوي، يجلس المشاركون عادة في صورة دائرية؛ للتأكيد على المساواة، كما في حلقات الذكر الصوفية، والقراءات الدينية، والمؤتمرات العلمية⁽²⁾.

ويميل الجالسون في مجلس اللهو والشراب إلى الجلوس في صورة دائرية؛ فهم متساوون لا فرق بينهم، يقول النواصي:

أَسَ حَانَ أَنْ تَسْقِينَا رِ الدُّفَّ إِنَّهُ يُلْهِنَا
نَذْكُرَ لِلطَّلُولِ إِذَا مَا أَسُ يَسْرَةَ وَيَمِينَا⁽³⁾

يسجل النواصي بصورته موجة، شهدها العصر العباسي؛ تتمثل في المجون والتلذذ في شرب الخمر؛ ليهنَّ أن إيمانه لخمر لم يكن فعلاً ذاتياً، بل جمعياً، فهو مجرد فرد من مجموعة كبيرة تقوم بالأفعال نفسها، وتطلب من الساقى القيام بوظيفته دون كلل أو ملل، وتوجه له الأمر؛ لتستمر الدائرة، ويستمر الشرب بلا توقف⁽⁴⁾.

¹ النواصي، حلية الكميت، 161، لم يثبت المؤلف اسم قائلها.

² ينظر: الخوري، فؤاد، لغة الجسد، 29.

³ الديوان، 31.

⁴ للمزيد: ينظر: هذا البحث، 76-78.

ج . الإشارات والحركات الجنسية

تستحوذ الإشارات والحركات الجنسية، على قسط وافر من لغة الجسد؛ لما لفطرة الجنس من تأثير مهم على مسالك المرء ومآربه⁽¹⁾؛ فالذكر يسعى، باستمرار، إلى جذب اهتمام الأنثى بجسده، ووقفته، وسلوكه بصورة عامة، فإذا ما وقعت عينه على فتاة، وأراد التقرب منها، فإنه يسعى . وبصورة عفوية ليطمئن إلى مظهره اللائق الحسن، الذي يعتمد عليه في جذب اهتمام الإناث .

مَّا الأنثى، فتحاول جذب الذكر واستراق النظرات المعبرة بالتبرج والحياء حيناً، والتعطر، والمشية الموثحة ذات اليمين وذات اليسار أحياناً، وكثيراً ما تحاول جذب الأنظار بومضة عين طريفة، أو بحركة يد خاطفة، أو بحركة رجل خفية، وقد تلجأ إلى توظيف وسائل أخرى، فتدَّ شعراً إلى الوراء بنعومة زائدة؛ للإفراج عن الوجه بأكمله، أو تكشف عن معصمها؛ لإبراز لون البشرة ونعومتها، وغيرها من الحركات والإشارات المثيرة.

وفي مجالس اللهو الشراب، يميل الساقى والساقية إلى توظيف الإشارات والحركات الجنسية، مع التداخل أحياناً، حيث تصدر الإشارات الجنسية الأنثوية عن سلافة المخنثين، كما تصدر الحركات الجنسية الذكورية عن الساقيات الغلاميات، يقول النواصي :

الرَّدْفُ ، هَضِيمُ الدَّشَا ، فِي عَيْنَيْهِ تَفْتِيرُ
بَتَّ رَابِيَةً صُدُّغَهُ دُعُ بِالْعَنْبَرِ مَطْرُورُ⁽²⁾

تزدحم الإشارات الجنسية في اللوحة النواصية، فالساقى يتمشَّى مترنحاً، فتبدو تقاسيم جسده، وينظرونهمنكسرتين، أمَّا صُدُّغُهُ، فمزيجٌ بالعنبر، وما هذا الازدحام إلا دعوة صريحة لجمهور

¹ ينظر: الخوري، فواد، لغة الجسد، 45.

² الديوان، 15.

الشاربين، بالتلذذ مع الساقى كيفما شاءوا، كيف لا، وهذه الحركات تترجم استعداد الساقى النفسى للمكاشفة؟!⁽¹⁾

وتمثل الكفّ المفتوحة أثناء الحديث إلى الآخرين، حركة جنسية مثيرة؛ فهي إشارة إلى التصارح والاستعداد النفسى للمكاشفة⁽¹⁾، يقول النواسى :

أَغَنَّ ، مَخْتَضِبِ بِنَاناً ، الصَّدْعُ ، مَضْفُورِ الْقُرُونِ⁽²⁾

يبدو الساقى فى اللوحة النواسية، حذقاً بمهنته خبيراً بها، يعرف كيف يجذب الشاربين ويؤثر فيهم، فيفيد من صوته الأغنّ ، وجمال كفه وبنانه، ويصفّ شعوه بطريقة تزيد إغراءً وجاذبية، وفضلاً عن ذلك، فإنّ هذا الساقى خبير نفسى، يوظف الحركات الجنسية بكلّ مهارة؛ فيهتم بكفه ويخضّب بنانه، لا سيما أنّ الكفّ نافذته الأولى للوصول إلى الشاربين، بل هي وسيلته فى تحقيق لذّتهم، من خمر وجنس.

ومن الملاحظ أنّ الحركات الجنسية، تظهر فى شتى الميادين والاتجاهات، فى السلب والإيجاب، وتنشط فى التعبير عنها الأطراف وما يتصل بها من أيدٍ وأرجل وأصابع، فهي تستخدم كالأسن؛ للتعبير عن مزايا المرء ومعتقداته، وعن أمانيه وطموحاته، وبواطن شعوره، قال تعالى

كألسن؛ للتعبير عن مزايا المرء ومعتقداته، وعن أمانيه وطموحاته، وبواطن شعوره، قال تعالى

من الأيدي؛ لكونها تدخل فى عالم اللاوعى، وتتحرك من خلاله، فالمرء أقلّ إدراكاً وأكثر عفوية فى تحركات رجليه منه فى تحركات يديه؛ ويعود الأمر إلى واقع فيزيولوجى بحث؛ فالجانب العقلى الذى يحرك الأي، أكثر تعقيداً وأشدّ نشاطاً من الجانب الذى يحرك الأرجل⁽⁴⁾، يقول النواسى:

¹ ينظر: الخورى، فؤاد، لغة الجسد، 46.

² أبو نواس، الديوان، 32.

³ سورة النور، 24.

⁴ ينظر: الخورى، فؤاد، لغة الجسد، 46-47.

ذَبْنِي دُ بُّ غَلَامِيَّاتٍ
 عَدَاغِ مِ عِ قَرَبَاتٍ
 مَاتِ الْقَدِّ ، مَهْضُومَاتٍ
 فِي قُمْ صِ مِ زُرَّ رَاتٍ
 لَدُنْ (1)(2)

تجمع الغلاميات في اللوحة النواسية، بين جمال الجسد، وجمال الحضارة، وجمال المشية؛ وكأنهنَّ بهذيقلتمثلنَّ دعوة جنسية صريحة للشاربين، لا سيَّما أنَّ مشيتهنَّ زادتتهنَّ إغراءً وجاذبية، فكانت حركاتهنَّ ذات إيقاع نفسي عميق، يتلذَّذ به الشاربون، كل بحسب ميوله الجنسية. ومن الملاحظ أنَّ كثيراً من الأوضاع والحركات الجسدية، التي تفيد معنى الجنس، تتلاقى مع كثير من الأوضاع التي تفيد السيطرة والهيمنة والمواقف الهجومية؛ فقد أثبتت الدراسات، أنَّ الإنسان يتخذ أوضاعاً جنسية خالصة؛ إذا ما أراد التعبير عن رضوخه لهيمنة الأقوى منه، ولا فرق في ذلك أكان المهيم عليه ذكراً أم لثى، فكما تطرق المرأة بعينها نحو الأرض، حانية رأسها أمام الرجل الزوج، تعبيراً عن قبولها وتقبلها لهيمنتها الجنسية وغير الجنسية، فإنَّ الرجل يفعل السلوك نفسه أمام أسياده الذكور، والفرق واضح؛ فالمرأة تعبِّر عن حشمتها وأدبها أمام زوجها بينما يعبِّر الرجل بالوضع نفسه عن رضوخه لسيطرة الآخرين وهيمنتهم؛ فلغة الجسد واحدة، ولكن، مدلولاتها مختلفة (3)، يقول النواسي:

دِيثَ عَن نَدِيمٍ مِ سَاعِدِ
 ضَعِيَّةُ رُفٍ ، تَحْسَبُ أَنَّهَا
 آقِيَّةٌ سِ مِ الْمَرَاهِقِ لِلْحُطَمِ
 لَهْ عَهْدِ الْإِفَاقِنِ سِ قَمِّ (4)

ويقول :

¹ حذفنا بعض الكلمات لما فيها من فحش.

² الديوان، 166-167.

³ ينظر: الخوري، فواد، نفسه، 57.

⁴ الديوان، 87.

بَعِينِي جُؤَذِرِ رِقِّ نَ حُسْنِ ، وَمَنْ ظَرَفِ
تُ بِسِوَالِفِ الْخِشْفِ (1)

تبدو الساقية في اللوحتين السابقتين عالمة نفسية، فقد حذقت حرفتها، ودُرِّبت على إشباع حاجت الشاربين، حيث تجود عليهم بنظرات فيها انكسار، من شأنها أن تشعرهم برجولتهم وسلطتهم الذكورية، فضلاً عن إشباع غرورهم الذكوري؛ فنظرات الساقية وإن كانت مصطنعة، توحي لهم بخجلها، ومن ثمَّ، ضعفها وخضوعها لهيمنتهم الجنسية والاجتماعية.

ويقف الساقى . أحياناً . موقف الأنتى؛ فيتخذ انكسارها حركة له، فيحاكيها في خضوعها لسيطرة الرجل وسطوته؛ ليُشعر الشاربين أنهم ليسوا ضعفاء، بل إنهم أصحاب سلطةٍ وسطوة، يقول النواصي:

نَّ أَغْنِ ، مَخْتَضِبِ بِنَاناً لِ الصَّدْعِ ، مَضْفُورِ الْقُرُونِ
مَنْهُ بَعِينِي هِ عِدَاتُ خَاطِ بِنَا بِهَا كَسْرِ الْجَفُونِ (2)

يتلذذ النواصي بالحركات والإشارات، التي يصدرها الساقى؛ فهي تداعب مشاعره الرجولية، وتفسح له المجال؛ لكي يشعر بسلطته وسطوته الذكورية، التي - ربما - فقدتها خارج أبواب الحانة ومجالس الشراب.

وهكذا، فإنَّ كل حركة، تقوم بها الساقية أو الساقى تجاه الشاربين، يُعطى لها مضمون جنسي، ولا عجب في ذلك، فمجالس اللهو والشراب، بؤرة اجتماعية لممارسة الموبقات، فمن خمر، إلى جنس فضلاً عما قد يصل إليه الأمر، أحياناً، من ممارسات، تأنفها الفطرة والذوق السليم.

¹ الديوان، 66.
² نفسه، 32.

د. الحركات والإشارات المرافقة

إنَّ ما يميِّز هذه لحركات والإشارات، عن غيرها من لغة الجسد، هو أنها كالأفعال الناقصة، التي لا معنى لها بحدِّ ذاتها؛ إذ تكتسب معناها، من خلال توظيفها لإيضاح اللفظ الكلامي أو تأكيده، ومن هنا جاءت تسميتها مرافقة؛ فهي غالباً ما تستعمل مرادفاً للمعنى اللفظي، أو تعبيراً عن أوضاع نفسية أو مزاجية معينة، يمارسها المرء أثناء تفاعلاته اليومية، من مثل الحب والخوف والكرهية... الخ. (1)

تشغل الحركات والإشارات المرافقة، الدِّتْعَكْس وضِعاً نفسياً ينمُّ عن الحبِّ ، العين والقم، ومن ثمَّ القلب والنبض والتنفس؛ ففي حالة الحب والفرح والانشراح، يتسع البؤبؤ ومدار العين وتنبسط أسارير الوجه، كما تملو الفم ابتسامة متسعة أو ضحكة مخفية، يقول النواصي:

بُ فِي ظُلَّةِ خَمِّ ارِّ دِي مِّنَ اللَّذَّا يَاجَارِي
يِّ مَا عِنْدَ يَهُودِيَّةِ رَاءَ مِثْلِ الْقَمَرِ السَّارِي (2)
ويقول:

كَرَّ تَنِي الشَّمُولُ ، لَكِنِّ طَرَفٌ بِهِ أَحَدُ وِرَارِ (3)

يؤكد النواصي في اللوحتين السابقتين، صفة جمالية في الساقية والساق، تتمثل في سعة العينين، فهذه الصفة مما يسترعي انتباهه، ويؤثر في نفسيته؛ بل إنها تترجم الحبَّ والفرح والانشراح وغيرها من المشاعر الإيجابية، التي يتعطر بها جو الحانات ومجالس اللهو والشراب، وتلقي بظلالها على السقاة والشاربين، فيتبادلون حباً بحب، وفرحاً بفرح، ولذة بلذة.

¹ ينظر: الخوري، فؤاد، لغة الجسد، 77.

² الديوان، 54.

³ نفسه، 74.

أمّا في حالة البغض والكراهية، فينتقض الوضع؛ إذ يضيق مدار العين والبؤبؤ، وتتقبض

أسارير الوجه، وتختفي أو تتحرف الابتسامة إلى جهة واحدة من الفم، يقول النواسي:

قَدْ صَدَرَ فِتْمَ طِيَّهُمْ
حكى الزنّار أن ليس مسلماً
خَمَّ ارْ ذَرْنَا بِهِ ظُهُرًا
به خيراً، فظنّ بنا شراً
مُزَوَّرًا، وقال لنا كفرًا⁽¹⁾

يرسم النواسي بريشة الفنان المبدع، لوحة بعنوان البغض والكراهية، يعكس من خلالها

البغض المتبادل بينه وبين ذلك الخمّار اليهودي^٢، فقد كان النواسي يضيق باليهود، ويشرب مضطراً

في حاناتهم، يدلّ على ذلك ما تبادله من حوار مع الخمّار، الذي سرعان ما بدت عليه ملامح

البغض والغضب، بعد سؤاله إن كان نصرانياً، بل إنّ حركاته المرافقة لتشهد بكرهه وغضبه، لا

سيما في قول النواسي:

المزور يقسم طرّفه
أشّطراً، وأوجّهنا شطراً⁽²⁾

ترفض عياناً الخمّار اليهودي إقامة حوار مع عيون النواسي ورفاقه، وما ذاك إلا تعبير عما

يكذّبه في نفسه، من بغض وكراهية تجاههم، بل هروب من عملية التفاعل مع عيونهم، التي تستغله

وتتجح في الوصول إلى هدفها، يقول النواسي:

ماء بهازيتية ذهبية
تطع دون السجود لها صبراً⁽³⁾

لقد تبدّد غضب الخمّار لليهودي^٢، أو لعله نجح في إظهار ذلك، وما كان منه إلا أن جاء

بشراب زيتي^٣ ذهبي، لم يملك أمامه النواسي ورفاقه، إلا أن يسجدوا لقداسته وعظيم سلطانه.

¹ أبو نواس، الديوان، 61.

² نفسه، الصفحة نفسها.

³ الديوان، 61.

ومهما يكن من أمر الحب البغيض، فإنَّ هناك من الحركات والإشارات المرافقة، ما من شأنه أن يؤثر فيه ويبدِّله من حال إلى آخر، إذ يكفي النواصي مجرد النظر؛ ليؤثر في الخمَّار البغيض، ويدفعه إلى تغييرٍ أو تعديل في موقفه.

وهكذا، فإنَّ لغة الجسد تعبِّر عن إدراك السَّاقِجِ يَّةً وظيفته؛ حيث تشكل الحواسَّ النافذة، التي يتقبل بها الذَّهن رِيَّاح الحياة والتجربة، والذَّهن في كثير من اعتمالاته واجتهاداته، يحتاج إلى هذه الحواسَّ؛ لترجمة تلك الاعتمالات الحواسَّ بهذا المعنى، أهمَّ وسائل الذَّهن في الاستقبال والبتَّ. (1)

والصورة إذ تشكل رسماً بالكلمات لمناظر أو مشاعر، فإنها تشكل ذلك الرسم من خلال معطيات الحواسَّ، وتتوجَّه في توصيل ذلك الرسم، إلى خبرات حلَّاسٍ لدى المتلقي. وانطلاقاً من إدراك الساقى العميق صلاً يَّحرفته؛ فقد أتقن لغة الجسد، وعبَّر عنها بما يظهر من جسده، الذي يمثل قبليَّوَّاد الحانات ومجالس اللهو والشراب، فمن ذلك إتقانه:

1. لغة العين

لم يحتلَّ جزء في الجسد الإنساني، مثلما احتلَّت العين في التراث العربي، نثره وشعره وحكاياته، فقد برزت العين عبْر التاريخ البشري من خلال اهتمام البشر بها؛ كونها من أهمَّ أعضاء الجسد عملاً وجماليةً، ولأنَّها بوابة الروح أو بوابة القلب؛ فهي تنبئ عمَّما يختلج في داخل الإنسان من وجدانيَّاتٍ ومشاعر:

تُبْدِي الَّذِي فِي قَلْبِهِ صَادِبِهَا
لَهُ عَيْنٌ يُصَدِّقُهَا
شَنَّاءَةً أَوْ حُبًّا إِذَا كَانَا
يَعْلَمُ مَا فِي الْقَلْبِ كِتْمَانَا

¹ ينظر: الصانع، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، 87.

تَنْظِقُ وَالْأَفْوَاهُ صَامِتَةٌ مِنْ صَمِيمِ الْقَلْبِ تَبْيَانًا⁽¹⁾

وقال عليّ بن أبي طالب:

نَاكَ قَدِ يَنْزِي مِنْكَ عَلَيَّ لَوْ لَاهَا مَا كُنْتُ أُدْرِهَا
بِذَفْسِكَ الْبَغْضَاءُ كَامِنَةٌ رُهَا وَالْعَيْنُ تُبْدِيهَا
مِنْ عَيْنِي مُحْدِثُهَا نَ حَزْبِهَا أَوْ مِنْ أَعَادِيهَا⁽²⁾

وقد كان لطبيعة الحياة العربيّة في ظهور ما يُسمّى سلوك العين، سواء على مستوى اللغة أو الإشارة؛ فالبيئة العربيّة، ممثلةً بالصحراء والحياة القبلية بعاداتها وتقاليدها، فرضت على الإنسان العربي أنماطاً سلوكية، ولا سيّما المرأة، فجعلتها تبدو وكأنها تتحرك داخل حصن منيع، فما كان من الرجل - الذي يميل بغريزته نحو المرأة- إلا أن يبدع وسيلة اتصال، يخترق بها (تابو المرأة)⁽³⁾ فلا يفهمها أحد سواها.

فالعين جزء مهفي التواصل الإنساني الفعّال، ولغة من لغات الجسد، بل إنها مفتاح الشخصية؛ لدلالاتها على ما يدور في ذهن صاحبها من أفكار، ويختلج في قلبه من مشاعر وانفعالات، كيف لا تكون كذلك وهي تنقل جُلّ المعاني أثناء التواصل الإنساني؟!

ولم تكن لغة العيون لتغيب عن العرب، فقد أدرك العلماء العرب أهمية العين في التواصل الإنساني، وعكفوا على دراسة أوضاع العين، وإشارات، وحركاتها، ومعانيها، وجمعوا منها ما يشبه المعجم، قال الحسن بن الهيثم: "المعاني الجزئية التي يدرك بحاسة البصر كثيرة، وهي: الضوء،

¹ الأبيات لعبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، البلاذري، أنساب الأشراف، 513/2.

² الماوردي، أدب الدنيا والدين، 152.

³ تابو: جمع تابوات أو تابوهات: يعني كل ما لا يحلّ انتهاكه، ويبدل على كل ما هو محرّم، أو مكروه، أو جنسي، ينظر: دمياطي، محمد عفيف الدين، محاضرة في علم اللغة الاجتماعي، 173.

واللون، والبُعد، والوضع، والتجسم، والشكل، والعظم، والتفرق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملاسة، والشفيف، والكثافة، والظَلّ والظلمة، والدُّسْن، والقبح".⁽¹⁾

أما في الأهباء الجاحظ أو ل م ن عرض لدراسة لظلمة؛ فقد أكد أن الإشارة، ومنها العين، إحدى وسائل التعبير عن المعاني، "فأما الإشارة، فتكون باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب...".⁽²⁾ ومن ثم جاء ابن عبد ربه وتحدث عن "الاستدلال باللحظ على الضمير".⁽³⁾

وقد عرض البلاغيون لمبحث لغة العيون، وكان أبو هلال العسكري من أوائل من تحدث فيه، وإن لم يصرح بذلك، والإشارة أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معانٍ كثيرة بإيماء إليها، ولمحة تدل عليها...⁽⁴⁾ كما كان لابن رشيق القيرواني، إسهام في معالجة الإشارة، حين فاضل بينها وبين الصوت، ثم أدوات الإشارة؛ ليؤكد لغة العيون، من خلال الأمثلة التي قدّمها،⁽⁵⁾ وقد أسهم أسامة بن منقذ في مبحث الإشارة، ولكن من جانب آخر، وذلك حين تحدث عن الإشارة كقسيم للكناية، وتفرقة بينهما فيما بعد،⁽⁶⁾ ابن أبي الإصبع المصري، فقد شرح مفهوم الإشارة، موازناً بين دلالة اللفظ على المعنى ودلالة اليد، وفيه يرجح كلام الجسد، ومن ثمّ كلام العين ولغتها، ولو بإشارة لطيفة وكناية خفيفة،⁽⁷⁾ وعلى منوالهم نسج ابن حجة الحموي، فقال في (ذكر الإشارة): "...هو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على المعنى الكثير، بإيماء ولمحة تدل عليه، كما قيل في صفة البلاغة هي لمحة دالة، وتلخيص هذا الشرح: إنه إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ يشبهه، لقليل مختصاره، بإشارة اليد، فإنّ المشير بيده يشير دفعة واحدة إلى أشياء، لو عبّر

¹ ابن الهيثم، الحسن، المناظر، 115

² البيان والتبيين، مج 1/ ج 1/ 76-77.

³ العقد الفريد، 362-361/2.

⁴ كتاب الصناعتين، 383.

⁵ ينظر: العمدة، 526/1.

⁶ ينظر: البديع في البديع في نقد الشعر، 148.

⁷ ينظر: بديع القرآن، 82.

عنها بلفظ لا تحتاج إلى ألفاظ كثيرة، ولا بدّ في الإشارة من اعتبار صحة الدلالة، وحسن البيان مع الاختصار؛ لأنّ المشير بيده، إنّ لم يفهم المشار إليه معناه، فأشارته معدودة من العبث".⁽¹⁾

أمّا العصر الحديث، فقد عرف مؤلفات كثيرة، تبحث في لغة العيون، من مثل (العين في الشعر العربي)، جمع فيه صاحبه الأبيات الشعرية التي ذكرت العين، متبعاً فيه منهجاً تاريخياً، بدءاً من الجاهلية، ووصولاً إلى العصر الحاضر،⁽²⁾ وهو جمع غني بالشواهد، ولكنه لم يأتِ على تحليل لغة العين.

ورفد علي زيعور لغة العيون بالفتاة ذات أهمية وشأن، فقد تحدث عن هذه اللغة، التي وصفها بأنها شديدة التعبير، وحمّالة رسائل شديدة التنوع في الإفصاح والإضمار، ولكن، لم يكن هدفه دراسة لغة العيون، بل لفت الأنظار إلى ما قمّته كتب فقه اللغة حولها، قال مصرحاً بغايته: "صراع النظرات أو حوارها، أو بكلمة أعمّ تراقمها وتخاطبها، لا ندرسها هنا، إنّنا نودّ فقط، في هذه الإلماعة، الانتهاض من الملاحظات والتسميات التي قمّتها كتب فقه اللغة...".⁽³⁾

ووضع سيد صديق عبد الفتاح كتاباً في العين، جمع فيه كثيراً من الحقائق والعموميات عن العين، وقدّم لفظة مهمة، تخدم لغة العيون، تتمثل في لغة الدموع، "وللدموع لغة... كسائر اللغات، في إعرابها وتعبيرها عن أحوال الفرد والمجتمع، فهي لغة معبرة، ناطقة... وإن كانت في تعبيرها وعبراتها صامتة".⁽⁴⁾

أما محمد كشدّاش، فقد أفرد كتاباً حول لغة العيون، تحدث فيه عن حقيقة كلام العين، وأغراضه ومواضيعه، وألفباء العين ومفرداتها وألفاظها كما تحدث عن لغة عيون العميان؛ لما تنثيره

¹ خزانة الأدب وغاية الأرب، 258/2.

² ينظر: شلق، علي، الكتاب كله عن لعين في الأدب العربي بدءاً من العصر الجاهلي.

³ اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، 93.

⁴ جمال العيون وأسرارها، 105.

من فضول، فالأعمى أخرس العين، أو أبكم الطرف، ومن ثم فهو أصمّ العين، ولم تكن لغة الإشارة لتغيب عن المؤلف، فعقد فصلاً حول إشارات الجسد⁽¹⁾.

أمّا المستشرقون، فقد أسهموا في لغة العيون إسهاماً وافراً، إذ أتوا على ذكرها في تضاعيف مؤلفاتهم، على شاكلة دراسة ناتالي باكو، فقد تحدثت عن (النظرة)، بما فيها من تعبير عن أنواع العواطف⁽²⁾.

وتحدث آلن بيز عن إشارات العينين، وعالج أثر العين في السلوك البشري منذ القديم، ثم وصف العين وكيفية الرؤية، والتعبير بوساطة العين، مؤكداً على أنه "...عندما تنتظر عين لعين شخص آخر، ينشأ أساس حقيقي للاتصال..."⁽³⁾ ومن ثم تحدثت عن معاني النظرة، مؤكداً أن 87% من المعاني تأتي من العينين، و9% من الأذنين، و4% من سائر الحواس⁽⁴⁾.

وما هذه الجهود العلمية والأدبية والبلاغية، إلا دليل صارخ على مدى أهمية لغة العيون، فهي لغة ليست صوتية جهرية، بل إشارية صامتة، تقوم على حركة العين، وما يساعدها من مواقف لغوية إشارية، كحركة الجفون، وذرف الدموع، وموضعية العين، فاللغة "نظام من العلامات والإشارات . فطرية كانت أم إرادية يعبر بها الناس عن أغراضهم، ويتواصلون بها مع الآخرين"⁽⁵⁾، وهكذا، فإن اللغة تشمل التعبير الشفوي وغير الشفوي، والإشارات الفطرية، والإرادية، وما حركات العيون إلا إشارات فطرية غير شفوية، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن سائر الحواس، "فهناك لغة الشم، ولغة اللمس، ولغة البصر، ولغة السمع، وهناك لغة، كلما قام شخصان، فأضافا معنى من المعاني، إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق، وأحدثا هذا الحدث بقصد التفاهم بينهما، فعطر

¹ ينظر: لغة العيون، 12-13.

² ينظر: لغة الحركات، 63-67.

³ لغة الجسد، 94-100.

⁴ ينظر: نفسه، 100.

⁵ وافي، علي عبد الواحد، علم اللغة، 81.

ينشر على ثوب، أو مندبل أحمر أو أخضر يطلّ من جيب سترة، كل هذه تكون عناصر من لغة؛ ما دام هناك شخصان قد اتفقا على استعمال هذه العلامات في تبادل أمر أو رأي".⁽¹⁾

وهكذا، فإنّ العين تتكلم؛ لتكوّن لغة عالمية قديمة، يوظفها المرء؛ ليعبر عن أغراضه، وحاجات نفسه، مهما كان الموقف التعبيري، خطاباً أو انفعالاً، وإن كان في مجالس اللهو والشراب. فقد عرف النواصي لغة العيون، بل أتقنها، وعبر عنها في شعره الخمريّ، ووظفها في اللوحات الشعرية، التي رسمها للسقاة، الذين يعدّون خبراء في هذه اللغة، وكيف لا يكونون، وهم يُدربون على ذلك؟!!

ومَنْ يتعقب أخبار القيان، يقع على كلام للعيون لطيف، وحوار لها ظريف، يسعفه اقتضاء الحال ونوع المقال، روي من أخبارهم أنه اجتمع أربعة عشّاق لفيكفهم يوري عن صاحبه بسرّه، ويطوي دونه خبره، ويومئ إليها بحاجبه، ويناجيها بلحظه، وكان أحدهم غائباً فقدم، والآخر مقيماً قد عزم على السفر، والثالث قد سلفت أيامه، والرابع مستأنفة مودته، فضحكت بعينها إلى الأول، وبكت إلى الثاني، وآيست الثالث، وأطمعت الرابع.⁽²⁾

وقد أجاد النواصي في صفة العيون وأبداع؛ فهو يقظ الفؤاد، متنبّه الملاحظة لمعاني العيون ودلالات النظرات، وإنه ليصور النظرة المعبرة بلمسة واحدة من لمساته، فإذا هي مرآة تعكس حالة النفس وطبيعة الموقف، وإذا كل كلام بعدها، إنما يأتي مؤكداً لها، يقول النواصي:

يدبها ساقُ أَعْنُ ترى لَه
تَدَارِ الأذنُ صُدْ غَا م عَ قَرَبَا
نَاني بَعِي نَديَه مَ نَديَة
تُ إلى قلبي أَدْنُ، وأطِيَبَا⁽³⁾

¹ فنديس، اللغة، 31.

² ينظر: الحصري ثور الطرف وتور الظرف، 180-181.

³ الديوان، 22.

يتجاوز الأمر عند النواصيحيث عيون الساقى في الحانة؛ لأنّ الصورة لم تأتِ منفصلة عن دلالة اللوحة الشعرية، ولا منفصلة عن الشاعر نفسه، فحديث عين الساقى خرج عن المؤلف؛ إذ وجد النواصي لذة وعذوبة فاقت لذة الخمر وعذوبتها، فالإشارة بالعين لم تستقبلها الأذن فحسب، ولم ترها العين فقط، بل تذوّقها النواصي خمرًا، فحواسّ الاستقبال متبادلة عند الشاعر المتلقي لحديث العيون.

وعندما يتغزل النواصي بالساقية يكون أكثر ألقاً، ويأخذ حديث العيون لديه نمطاً مغايراً جذّاباً:

بها دَوْرَاءُ فِي طَرْفِهَا حَكَ (1) ، ضِدَّكَ تَقِينُ (2)(3)
 فالنواصي يتغزل في ساقية الخمر، وحديث عيونها، الذي يختلف عن المؤلف في الشعر العلفي؛ فهو ليس حديثاً بين حبيبيْن، ولا ينمّ في الوقت نفسه عن عاطفة جيّاشة لأحد بعينه، وإنما هو ضحك يسحر قلوب الناظرين جميعاً، وربما هذا ما أراده النواصي؛ لأنّ ذلك يتناسب مع ساقية في حانة، يرتادها جمع من الرجال، فهي لخصّ بجمالها أحداً، وإنما هي محطّ أنظار الجميع.

وهكذا، فإنّ العَيْثُفَ عمّا تكذبه الصدور من حبّ، وحرارة الفراق، وأمني اللقاء، وخفقان القلب، وما يعتريه من وهج العاطفة؛ فهي التي ترى الجمال، وهي التي تحدّده، يقول النواصي:

الذَمُّ رُ لِلأَبَابِ سَالِبَةٌ عَ يَ نِيَّكَ تَجِي فِي مَجَارِيهَا
 يَكُ صِفَاتُ السِّدْرِ نَاطِقَةٌ اللَّوْظُ وَاحِدَةٌ شَتَّى مَعَانِيهَا (4)

¹ مضحك: مبسم، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ض ح ك)

² تقيين: تزيين، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ي ن)

³ أبو نواس، الديوان، 213.

⁴ نفسه، 675.

يرسم النواصي لوحة فنية للساقية الجميلة، وما تبثه عيناها من سحر وفتنة؛ فتؤثر في رواد مجلس اللهو والشراب، وفي مقدمتهم النواصي، الذي يحاول استقصاء لغة العيون وصفاتها، كيف لا، وهو مفتون ومسحور بكل عينين ساحرتين، تتمتعان بخصوصية ما؟! فالمتلقي لشعر النواصي يقف في معرض من معارض الجمال، فيه من صنوف العيون الجميلة، ما لعله لم يتهيأ لكثير من الشعراء الالتفات إلى خصائصه ومزاياه، والبلوغ إلى كنهه ومعناه، وفي هذه اللوحة النواصية، يطالع المتلقي عيني الساقية الجميلتين، بل تأخذ الفتنة؛ لما فيها من معاني السحر، فرضت عليه سلطانها، ودُق لها الانضمام إلى المعرض النواصي.

وإذا كان النواصي، في خلاعته وانصياعه لإيحاء شهوته محباً لكل ما فيه تأنث وتخنث، من تكسّر في المشية وترطيب في الكلام، لا يعجب المتلقي، أن تكون أحب للناظر إليه، ما كان فيه تفتير، يقول النواصي:

دَهَامُ خُذَلَقٌ ، مَا جَنَّ ،
الرَّدْفُ ، هُضِيمُ الدَّشَا
وَدُّ السَّاقِي : رُ
فِي عَيْنَيْهِ تَفْتِيرٌ (1)

يبدو الساقى في اللوحة النواصية بحدائق بحرفته، يعرف كيف يلاحق رواد مجلس اللهو والشراب بناظره، فالفتور إشارة تصدر عن العاشق الذي يراقب حبيبته بعينه، أو من يراقب هدفاً بناظره، بغية الوقوف على حقيقته، ونتيجة الملاحقة والمراقبة الدائبتين يلحقه نصب والتعب، روي عن العرب قولهم: "طرف في فتور وسد ج و" ، ليس بحاد النظر، وأقتر الرجل فهو مفتر؛ إذا ضعفت جفونه، فانكسر طرفه⁽²⁾ فحقيقة الفتور انكسار الطرف وضعف الجفون، وبذلك يترجم

¹ الديوان، 14-15.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف ت ر).

الفتور الضعف، لا القوة على اختلاس النظر بحدّة وشدّة، ولعلّ هذا التفسير يلامس حقيقة إعجاب النواصي بالعينين الفاترتين؛ لما فيهما من ضعف وضوع وانكسار، وإقرار بقوته ورجولته وذكرته.

ويؤكد النواصي ميله للنظرات الفاترة، من خلال اللوحاته الشعرية، التي تترجم انفعاله بها، لا

سيما إن صدرت من جارية ناعمة، أو غلامٍ جَبَّوْ جَل، يقول النواصي:

الطَّرْفِ ، تَدَسُّبُ نَهَا دِ بِالْإِفَاقَةِ مَن سُدُّ قَمِ (1)
ويقول:

نَ كَلَّم نِي طَرَ فُهُ النَّاسِ وَمَن يَنْطِقُ
يَنْدِيهِ بِتَسْلِيمَةٍ نَ وَجَلٍ يَخْفِقُ (2)

توحي اللوحة النواصية، بطبيعة الكلام الذي تتبادله العين، فهي تخوض في موضوع

الأسرار، بما تترجمه بصدق عن موطنها المتمثل في القلب، فكلام العيون مما يُخشى إعلانه أو

البوح به، وكيف يعلن الساقى إعجابه بأحد الروّاد دون الآخرين؟! أو كيف له أن يبوح بمشاعره

لشخص بعينه؟! إنّه ساقٍ حاذقٍ يعرف كيف يخاطب روّاد المجلس أو الحانة، فيشعر كلّ منهم

بانجذابه نحوه دون الآخرين.

ولا يخفى على المتلقي ما تتطلبه لغة العيون من ذكاء؛ فالسقاة يوزعون النظرات هنا

وهناك، ويؤثرون في روّاد مجلس اللهو والشراب؛ ويجعلونهم متعلقين بهم، دائمى التردد على

مجالسهم أو حاناتهم، يقول النواصي:

نَ سَاقِيَةٍ ، يَسُدُّ تَلُّ نَاطِرِهَا فَهَمْ مَ أَوْ حَى بِهِ الْوَاحِي (3)

¹ الديوان ، 87.

² نفسه، 344.

³ نفسه، 214.

يترجم النواسي في لوحته الشعرية مقدار الذكاء، الذي تتمتع به الساقية الجميلة، التي طغى ذكاؤها عليها، فلم يظهر إلى جانبه أية صفة جمالية؛ مما يؤكد ذكاءها، الذي بدا واضحاً في لغة العيون التي تتقنها أيّ إتقان، وتمارسها في مجلس اللهو والشراب، فتلقي بظلالها على الشاربين، الذين لا يملكون أمامها حولاً ولا قوة.

ولم يكن النواسي لتغيب عنه النظرات السلبية؛ فهو فنان مبدع يرسم بريشة الفنان ما تقع عليه عيناه، إن إيجابياً وإن سلبياً، فهني نظرة الخمرّار المرتابة المتوجّسة، تقف في المعرض الفني والمعجم اللغوي، اللذين أفردهما للغة العيون، يقول النواسي:

زُورٌ يقسِمُ طَرَفَهُ نَظْرًا، وَأَوْجُهُنَا شَطْرًا (1)

تترجم اللوحة النواسية غضب الخمرّار، الذي أعرض عن النواسي ورفاقه، فبدا وكأنه طعنهم بإعراضه عنهم وبغضه لهم، ولكنه يستدرك الأمر، وسرعان ما يأتي لهم بالخمير، التي تنزل عند رغبتهم، فتمحو نظرتهم البغيضة، يقول النواسي:

أَبْهَازٌ يَتِيَّةٌ ذَهِيَّةٌ عِدْوَانٌ جَوْدٌ لَهَا صَدْرًا (2)

يحاول الخمرّار ذو النظرة المعرضة البغيضة، أن يمحو المفردات التي خطها بنظراته، وعبّر عنها بتلك الإشارات ذات الدلالة السلبية، فما يكون منه، إلا أن يحضر أفضل أنواع الخمر للنواسي ورفاقه، الذين لم يملكوا إلا السجود لها؛ لما تتمتع به من مواصفات، تجعلها أقرب إلى عالم الألوهية والقداسة.

¹ الديوان، 61.

² نفسه، الصفحة نفسها.

وهكذا، فإنَّ للعين ألفباء ومفردات وألفاظاً، أدركها النواسي، الذي أحب العيون، وأدمن النظر فيها، وتملأَ بأفانين سحرها، واستقرأَ معانيها؛ فصار لا تخفى عليه حركة من حركاتها، ولا تشكل عليه مضامين نظراتها، حتى ليستغني بها عن لغة الكلام، حين يجمعه مع الساقية الجميلة . ذات العينين الساحرتين . مجلس حافل، إذ يتخاطبان بصورة رمزية عبر لغة العيون، يقول النواسي:

تُ دَأْسَ سَهَامٍ قَرُّ طَقَّةٍ	يَ الدُّسُنُ مَاتَعَدَاها
عَ يَنِي وَعَ يَنُهَالُغَةَ	أَلْفٌ لَفْظُهُا لَمَعَنَاها
أَقْتَابَا طَرَفِي لَهَا عِدَّةٌ	تُ مَرُّ دُودِها بِفَدَاها
سَةَ تَسُدُّ اللُّغَاتُ لَهَا	سَاعَشِقُ وَعَمَّاهَا (1)

يرسم النواسي صورة للحديث، الذي يدور بينه وبين الساقية الجميلة، فهو حديث خاص بلغة فريدة، هي سيدة اللغات، ولا يعرف مفرداتها وحلَّ ألغازها غير الشاعر ومحبوبته (الساقية)، فألفاظ هذه اللغة تحمل معنى خاصاً بينهما.

2. لغة الوجه

يكون الوجه في مجموعه نظاماً متكاملًا؛ فالجبهة، والعيان، والأنف، والأذنان، والشفتان، والذقن، والفم، توجد فيما بينهم علاقة متبادلة، بحيث تؤدي جميعاً أعمالاً وظيفية، لا يمكن لأي منها، أن يؤديها وهطلقاً، فضلاً عما يسهم به كلٌّ منها في تكوين المظهر الكلي للوجه، الذي تؤدي تعبيراته دوراً مهماً، بوصفها مصدراً للبيانات المتعلقة بالحالات الانفعالية للإنسان، من مثل الفرح، والخوف، والدهشة، والحزن، والغضب، والاشمئزاز، والازدراء⁽²⁾.

¹ الديوان، 8-9.

² ينظر: عبد الله، عودة، أدب الكلام، 119.

وقد أشار الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى لغة الوجه، واهتمَّ بها، وحرص عليها كثيراً، ومن ذلك قوله (صلى الله عليه وسلم): "واِنََّّ من المعروف أن تلقى أخاكَ بوجه طَلَّق"، (1) وقوله "تبسَّ مك في وجه أخيك صدقة". (2)

إنَّ الوجه مرآة النفس البشرية، تعكس ما فيها من أفكار، وما يعترئها من عواطف أو انفعالات، ونظرة متأملة في وجالإنسان كفيلة بالكشف عمَّا يفكر فيه، أو يداخله من مشاعر وهواجس، قال عثمان بن عفان (رضي الله عنه): "ما أسرَّ أحد سريرة، إلا أظهرها الله على صفحات وجهه، وفتت لسانه". (3)

وكلمة (وجه) تعني منالحيية اللغوية، ما يستقبل من الرأس؛ إذ إنَّ "وجه كلَّ شيء مستقبله"، (4) وقد يطلق اللفظ على الذات جميعاً؛ من باب إطلاقهم البعض على الكل، قال تعالى:

Z M [\] ^ _ a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

يكون هذا الإطلاق غيرثعبِّ، وإنما هو إطلاق مقصود؛ فهم يقولون: فلان وجه من وجوه القوم، يعنون بذلك، أنه أحد صفوتهم وسيد من أسيادهم، ولعلمهم لجوا هذا المجاز؛ انطلاقاً من أنَّ الوجه صفة ما في الإنسان إنَّ جاز التعبير.

ويبدو أنَّ النواصي لم يشذ عن الآخرين، بل واكب القاعدة اللغوية والاجتماعية، فقد كَثَّف اهتمامه بالحديث عن جمال وجه السدَّاة، وأدرك لغة الوجوه، وتفاعل معها؛ مما يؤكِّد أنه فنان ولغوي، ينشد الجمالويبتقن اللغات، وإنَّ كان ذلك في وجوه السقااة.

¹ الترمذي، سنن الترمذي، 347/4.

² نفسه، 339/4.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 321/7.

⁴ ابن منظور، لسان العرب، مادة (وج ه).

⁵ سورة القصص، 88.

وإذا كانت عدسة النواسي . غالباً . ما تلتقط صورة الساقى الفاتن في لوحة كلية، فإنها قد تجذب إلى جزء ساحر، تتوقف عنده، وتجسد جزئياته في اللوحة الشعرية، وتقيم معه حواراً، لا يسمعه ولا يفهمه، إلا من يدرك لغته.

وقد توقف النواسي . كثيرًا عند وجه الساقى، فتأمل له، وحاوَره عبْر لغة الوجوه، تلك اللغة الَّتِي يجهلها كثير من البشر، ولا تتسنى معرفتها، إلا للقليل منهم، يقول النواسي:

سَاقٍ كَأَنَّه شَبَهُهُ الْـ الظَّلامُ عَن سَدِّ فِـهِ (1)(2)

يضع النواسي الساقى في صورة تكاد تختلف عن صورة البشر، فهو يرفع من مكانته وقدره؛ ليجعله منزهاً عن أن يكون عادياً، فهو جميل كالبدْر، منير إنارة لا مثيل لها، كيف لا، وهي إنارة ليلة البدر؟! إنه ساقٍ جميل، يتقن لغة الوجوه، ويتحاور مع النواسي، بأبجديات وجهه المنير المشرق إشراقاً البدر، مما يبعث على الهدوء والسكينة، ومن ثمَّ الإيحاء بالنواحي المشرقة في النفس النواسية.

وقد يتفوق ساقى النواسي على أقرانه فيبدو منافساً قوياً للبدر، بل إنه يتقدم عليه، كيف لا، وهو لغوي حاذق بلغة الوجوه؟! فهو يعرف كيف يظهر أمام رواد الحانة أو مجلس اللهو والشراب، ويدرك أن وجهه اللغة الأولى، الَّتِي تحاورهم بمجرد انضمامهم إلى مجلسه، يقول النواسي:

وَرُّ الْعَيْنَيْنِ صُدُّعٍ ، بمزاجِ الراحِ قَدُّ حَذَقَا
سَنُ مِنْهُ حِينَ تَنْظُرُهُ يدِّي، لَقَد سَوَّاهُ إِذْ خَلَقَا (3)

¹ السدْف: الضوء، ابن منظور، لسان العرب، مادة (س د ف).

² الديوان، 318.

³ نفسه، 90.

يحاول النواصي رسم صورة فريدة لهذا الساقى الجميل الذِّق، فهو يملك من الجمال ما يجعله يتفوق على أقرانه، لكنه لا يكتفى بمجرد التفوق الجمالي؛ فيواكب الحضارة، ويتعلم اللغات ويتقنها ويوظفها في مجالس اللهو والشراب، ولعلَّ لغة الوجوه، ميزة جعلته يفوق أقرانه بمراحل، فهو منير بصورة لا مثيل لها، إنها إنارة ليلة البدر، إن لم تكن أفضل منها، فهي إنارة الاكتمال والامتلاء، ذلك الاكتمال الذي يجعل الساقى يسمو على ما هو بشرياً لريبات رواد مجالس اللهو والشراب، التي يعبرون عنها بوجوههم الباحثقن الارتواء، فما إن تسأل حاجاتها، حتى يبادرها الساقى بإجابة ذات أبعاد عميقة، وانفعالات نفسية مشرقة.

وقد لا تكتفى الساقية بمعرفة متواضعة في مجال لغة الوجوه، فتظهر على نحو، لا يستطيع أمامه الفنان، إلا أن يصفها بماً الضياء والنور كله، كما في قول النواصي:

أداة هاروت في طرُّ فيها س في قرِّها (1) بانحه (2)
تقدِّحُ العودَ بأطرافِها نمة في كبدي قاده (3)

وهكذا، فإنَّ لغة الوجوه، المتبادلة بين النواصي والسقاة، تكاد تختزل في دلالة واحدة، تتمثَّل في الإشراق والاستبشار والإنارة، بما توحيه هذه الأبجديات من إحياءات، تجعل دلالة اللون ذات أبعاد عميقة، تنفي عنها الهامشية والسطحية، فالإنارة بمجملها، توحى بالجوانب المشرقة في النفس الإنسانية، فهي نقيض الظلام، الذي يبعث على الرهبة والخوف، فاللون قد يثير لدى الشاعر، "طائفة من الذكريات؛ مما يجعله مسوقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات تلك الذكريات المستمدة من اللون، الذي قد يستمد من الطبيعة، من حوله، رابطاً إياه بحالته النفسية". (4)

وتتقن الساقية جانباً آخر من لغة الوجوه، يتمثل في الابتسامه، التي ترسمها على شفثيها، وتتقن توظيفها في مجالس اللهو والشراب؛ إذ تدرك أهميتها، وتتخذها وسيلة من وسائل جذب

¹ القرقر: ظاهر الوجه وما بدا من محاسنه، (ق ر ق ر) دون غيره.

² جانحة: مائلة عن نهجها، (ج ن ح).

³ الديوان، 15.

⁴ نوفل، يوسف، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، 35.

الرجال، كيف لا، وابتسامة المرأة سرّاً من أسرار جاذبيتها، وملح من ملامح فنتتها؟! يقول
النواصي:

هَادِوْ رَاءُ فِي طَرَفِهَا ، وَفِي الْمَضْءِ كِ تَقْيِين (1)

تبتسم الساقية الجميلة بعينيها، بل تضحك بصورة تكشف عن إتقانها للغة العيون ولغة
الوجوه، فهي لا تضمر حبا لشخص بعينه، وإنما تحاول سدّ كلّ مَنْ يفهم اللغات التي تتقنها،
فيقع تحت تأثيرها ظناً منه أنها تؤثره بابتسامتها دون غيره.

3. لغة اليد

عرف الإنسان الإيماءات والإشارات وحركات الأعضاء، منذ وجوده على سطح الأرض؛
فالإنسان يملك القدرة على الحركة والفعل، ومن ثمّ اللغة الإيمائية، التي قد تترافق مع اللغة
المنطوقة؛ فتكون متممة لها، وقد تأتي منفصلة مستقلة عنها في إيصال المعلومة، وقد تكون فطرية
غريزية، وقد تكون متعلمة مكتسبة، وقد تتصل بثقافة ما، أو تكون عامة لجميع البشر.
وتمثّل اليد، أبرز عضو في النشاط الإيمائي وحركات الأعضاء ولغة الإشارة؛ فكل حركة
تصدر عن اليد إيماء، يحمل دلالة معينة لرسالتها؛ فهي الأداة الأهمّ للتواصل عند الصمّ
والبكم، وهي كذلك، عند التواصل عن بعد في المسافات المنظورة أو في الأماكن المزدحمة
والصاخبة، أو لدى أصحاب الأعمال، الذين يتعارفون على إشارات معينة؛ بغية إخفاء قصدهم عن
غيرهم في أثناء الحديث، وكذلك عند الفرق الرياضية. (2)

"وبصورة عامة، فإنه يندر أن يكون الشخص المتحدث جامداً، غير متحرك، بل غالباً ما
يصحب كلامه حركات للرأس واليدين والقدمين والعينين؛ إذ تقوم بدور مهمّ في الاتصال البشري؛

¹ الديوان ، 213.

² ينظر: أحمد، محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، 22.

لأنَّ هذه الحركات إنما تعبر تعبيراً بليغاً ، عن المشاعر والانفعالات والعواطف وردود الفعل، سواء كانت حركات مقصودة أو غير مقصودة".⁽¹⁾

وتمثل الحانات ومجالس اللهو والشراب، ميداناً فسيحاً للغة اليد، فهي أماكن لهو صاخبة مكتظة، قد لا يتسنى للمرء فيها استخدام لغة لفظية، فضلاً عن وظيفة الساقى، التي تتطلب منه حقاً ومهارة في التواصل مع رواد مجلته، على نحو يشعر كلٌّ منهم باستحواذه على اهتمامه، وبذلك تكون لغة اليد، لغة مشتركة بينهم، يقول النواصي:

زَالٍ يُوَدِّعُهَا بِبَنَانٍ ، يَزِيدُهَا الْغَمَّ نَزْلِينَا⁽²⁾

يتمتع الساقى في اللوحة النواصيفِّ جميلة وبنان ناعمات، ويضيف إليها مكوّناً جمالياً آخر، يتمثل في الغمز، الذي قد يكون بيده، يخاطب من خلاله الشاربين، ومنهم النواصي، ويلقى بظلاله عليهم، فيعتقد كلٌّ منهم أنه الشخص الأثير في قلب ذاك الساقى، ويأخذ بالتواصل معه، انطلاقاً من هذا الإيمان الراسخ، فيحاوره عبر لغة اليد، التي يتقنها ويعرف أسرارها، وما يكون من الساقى، إلا أن يلبي حاجاته الروحية والجسدية، التي تطرأ تباعاً، يقول النواصي:

دَتُّ عَاتِي بِرُضَابٍ كُ الْقَلْبَ لِلْسُرُورِ خَدِينَا
كَأَسَ حَانَ أَنْ تَسْقِينَا رِ الدُّفَّ إِنَّهُ يُدْهِبُ يَنَا⁽³⁾

بدأ حوار النواصي مع الساقى، منذ اللحظة التي له الأخير كأساً من الشراب، وبإدراكه بلمسة وغمزة كفه الجميلة وبنانه الناعمات، ولم ينتهِ الحوار بين الاثنين، بل استمرَّ النواصي في التعبير عن مكونات نفسه وحاجاته الروحية، متخذاً من يده لغة ووسيلة تعبيرية، لها قدرة فائقة

¹ عبد الله، عودة، أدب الكلام، 122.

² الديوان، 30.

³ نفسه، 30-31.

على التواصل مع ذاك الساقى، الذي يفهمها ويدركها، فما يكون منه، إلا أن يستجيب لكل ما يصدر عن النواسى.

وتتعانق لغة اليد مع لغة العين، فتضاعف النشوة، وينتشي نشوتين، يقول النواسى:

ن يَدَيْهِ ، وَمُ قَلَّتَيْهِ
تُ مِّنْ شَرِّ بَتَيْهِ
أَح الْمُعْتَقِ شَرِّ بَتَيْنِ
دُمُ نَيْتِ بِكَرِّ بَتَيْنِ⁽¹⁾

يخصُّ النواسى نفسه بلذّة دون الآخرين؛ فقد سقاه الساقى خمراً من يديه وعينيه، فبات مرناً من السكّر المضاعف، الذي امتزج بسحر اللغات، الّتي يتقنها الساقى، ولا سيما لغة الجسد، الّتي تقرّم أمامها باقي اللغات والألسن، بل تتلاشى أمام لغة اليد، الّتي يتخذها الساقى وسيلة تعبير واتصال أولى بينه وبين النواسى، فما إن تستحوذ على اهتمامه، حتى يقربها بلغة عينيه، ومن ثمّ تصبح لذّة النواسى مضاعفة، ونشوته متضاعفة.

ويبدو أنّ اهتمام النواسى بكفّ الساقية، نابع من شغفه بالخمير، فهذه الكف وما ينطوي عليها من لغة متبادلة مع النواسى والشاربين، تقوم بمهمة وظيفية أساسية في مجلس اللهو والشراب، تتمثل في تقديم كؤوس المدام، يقول النواسى:

مِن كَفِّ لَهَارِ طَبَّةٍ
أَنْهَافَقَّةٍ سَارِ⁽²⁾

يرسم النواسى لوحة شعرية للساقية الجميلة، ويفيد من معجم الغزل، إذ ينظر إليها نظرة المحب، الذي لا يغفل عن مواطن الحسن في محبوبته، فيتغنّى بجمالها الأخاذ، منطلقاً من كفّها، الّتي تتحاور معه فيفهمها وتفهمه، ويفضى كل منهما للآخر، بأبجدية لا يتسنى إدراكها، إلا لمن التحق بمدرسة النواسى.

¹ الديوان، 44.
² نفسه، 54.

وهكذا، فقد كانت عدسة النواسي، تتجذب إلى كفّ الساقبي، بوصفها جزءاً ساحراً، ولغة فائنة، فتتوقف عندها، وتجسّد جزئياتها في اللوحات الشعرية، التي يبدعها النواسي بريشته الفنية، ويعبّر عنها بلغته الشعرية.

لغة الرّجّل

لا يتوقف السّقاءة في الحانات ومجالس اللّهُ والشراب عن الحركة، فهم يدورون هنا وهناك، يسقون الرّوّاد، ويجودون عليهم بلمسة، أو غمزة، أو ضحكة، وهم في ذلك كله، إنّما يوظفون ما ينتفون من لغات أجسادهم، ومنها لغة الرّجّل.

إنّ الحركة الجسدية للساقبية، ذات إيقاع موسيقي وتأثير سحريّ يدوم طويلاً، يقول النواسي:

كَفّ ساقبية مقرّ طقّة	ن حَسَن، وَمِنْ ظَرْفِ
بُنَيّ جُوذِرِ خَرِقِ	ت بِسِوَالِفِ الخِشْفِ
نَدَجَعَلْتُ تمايّل لي	ل الماشي على الدّف
إذا أقبلتُ يشفّع لي	قلبك حَسَن ما خدّفي (1)

تزدحم اللوحة النواسية باللغات التي تتقنها الساقبية، فهي عالمة لغوية، تدرك لغة العيون؛

فتنظر إلى النواسي نظرات تنمّ عن خوفها وحيائها، ومن ثمّ ضعفها، كما أنها تدرك لغة الرّجّل؛

فتتمايل بحركات إيقاعية مؤثرة، وفضلاً عن ذلك، فهي تدرك اللغة المنطوقة، فتسحر الشاعر

بألفاظها ومفرداتها، فإذا ما اجتمعت هذه اللغات في مشهد واحد، تجلّى للمتلقّي ساحريّة الساقبية

وجاذبيتها ومدى تأثيرها في النواسي، المفتون بها مقبلة كانت أم مدبرة.

¹ الديوان، 66.

إنَّ الحركة الجسدية في هذا المنحى دلالة إغراء وجاذبية وانتباه، فمشية بهذه المواصفات تزيد الساقى والساقية على حدّ سواء، وتجعلهما في منأى عمّا يتزَيَّنان به، إذ يكفيهما لغة الرَّجُل للاستحواذ على الشاربيين وجذب انتباههم، يقول النواسي:

يَكُ بِالْعَيْدَيْنِ ذَمٌّ رَأً إِذَا سَاكٌ بِالكَأْسِ بِإِعْجَالٍ
سُ بِمَحْتَاكِ الْكُدِّ لٍ دِمَالِيَجٌ ، وَخُلْجَالٍ⁽¹⁾

ترصد اللوحة النواسية اللغات التي يتقنها الساقى، فهو يوظف لغة العيون، ولغة الرَّجُل، ولا يحتاج معهما إلى أيّة لغة أو زينة، إذ يكتفي بهما لإقامة حوار مع النواسي ورفاقه، فنظراته وحركاته الجسدية إعلان عنه وترويج له، قمهيد وإيحاء بزينة مخفية، تهيج الشهوات الكامنة، وسرعان ما توظف المشاعر النائمة.

ويميل الساقى إلى توظيف المفردات الرقيقة المعجم اللغوي للرَّجُل، فما يكون منه إلا أن يتعابث في مشيته ويتمايل، يقول النواسي:

لُ تَتْنِيهِ أَعْطَافُهُ سٌ خَلَقَ فِي خَطَرَتِهِ⁽²⁾

تجسد اللوحة النواسية لغة الرَّجُل، التي يتقنها الساقى ويدركها النواسي، ويتخذانها وسيلة تعبيرية وحوارية، فالنواسي في مجلس اللهو والشراب، منلقٍ جيد لتلك اللغة وذاك الحوار، الذي يبدأ به الساقى، منذ اللحظة الأولى التي يظهر فيها، إذ يميل ويتمايل في مشيته تمايل عبث ومجون، فتكون حركاته دعوة صريحة للاشتراك في اللهو والمجون، بل موافقة على تلبية الرغبة الجسدية، التي لا ترتوي.

¹ الديوان، 143.
² نفسه، 314.

إنّ لغة الرّجُل، التي يتقنها السّاقى، لتقدّم للشاربين كثيراً من الإيحاءات الجنسية، القائمة على أساس من الإغراء والفسد يصفقة تجمع بين السّاقى والنّواسى، أما الأوّل، فحسب يته نابعة من جماله وحركاته ولغة جسده، وأما الأخير، فتتمثل حسبيّة لديه بانفعالاته ورغباته النفسية والجسدية، التي يبحث عنها في الحانات ومجالس الشراب، يقول النّواسى:

برِدِ فِيهِ فَإِذَا تَمَّ شَأْنِي سِ فِي غِلَاظِهِ قَضَيْبُ
مِنَ الدَّلَالِ إِذَا تَدَنَّنِي وَمِنَ تَسَاوُطِهِ يَذُوبُ⁽¹⁾

تنقل لغة رجُل السّاقى إيحاءات وحركات جنسية للنّواسى، الذي يفهمها ويدركها، بل يتفاعل معها؛ لأنها وجدت صدقاً في نفسه ومشاعره، وقدّمت له دعوة صريحة للذة لا متناهية تذيب القلوب، وحملت وعوداً بالمصارحة والمكاشفة اللامحدودة .

¹ الديوان، 11.

الفصل الثالث

أبعاد صورة السّاقّي عند الفُؤاسيّ

أولاً: البعد البشريّ:

تقوم حياة مجلس الشّراب على ثلاث بشرية في غاية الأهمية، وما هذا المجلس في حقيقته إلا مجتمع إنساني صغير، له طقوسه وعاداته ومظاهره المادية والنفسية، وتتحقق فيه ما لا تتحقق في غيره من المجتمعات؛ لأنه مجتمع تحدده مظاهر سلوكية خاصة، وينهض على نشاط معين، ويتركز على ثلاثة عناصر بشرية السّدّاق والمطرب والنديم.

ويأتي السّدّاق في المقام الأول من الاهتمام، وما كانت هذه المكانة إلا لكثرة ما دار حوله من كلام وأوصاف على ألسنة الشعراء، ولأنه أكثر العناصر البشرية حركة ونشاطاً، حيث لا يتوقف عن العمل طول الجلسة، وفضلاً عن ذلك، فإنّ متعة الشاربين وسعادتهم تتوقف على ذكائه.

وقد أطلق واسي العنان لنفسه، في وصف لسانه من لذكور والإناث، محاولاً إظهار سماتهم وأوصافهم من حسن وجمال، وحركة دؤوبة في مجلس الشّراب فكان يرصد لهم صوراً ديناميكية أشبه ما تكون بأفلام تسجيلية متفاوتة في القصر والطول، كذلك التي يقول فيها:

بَلِّغْ لِيْ لَيْلٍ بَتُّ فِي نَعْمَةٍ فِتْيَ أَبْيَضَ ، بَسَّامِ
بِأَحْسَنِ وَجْهِهِ فِي السَّقْيِ عَلَى غَظْلٍ
قَدَّاتِ ، نَبِي دِ يَاقَةَ مَالْتِ مِ الْإِبْرِيْقِ فِي الْجَامِ (1)

يرلنمّواسي في هذه الأبيات لوحة حيّة للسّاقى الجميل، الذي يعرف بذكائه كيف يقدم الخمر للشاربين؛ مما يزيد في متعتهم ونشوتهم، ويستمر في عمله في حركة دؤوبة لا تنتهي إلا بتوقف الشاربين عن الشّرب، فالجملة (بات يسقيني) توحى باستمرارية عمل السّدّاق وهو الشاعر، واستغراقها كل في حركته، وما يقوم به من فعل طوال فترة الليل؛ الشّرب مستمر وكذلك النشوة

¹ الديوان، 45.

مستمرة، لا لشيء سوى ذلك لئلا يفتقد أقي الجميل الذي لا يكف عن تقديم الشراب لرواد المجلس المستغرقين في البحث عن النشوة، والارتواء النفسي والجسدي الذي لا ينتهي، فكانت الصورة الديناميكية لهذا الشراب أقي ترجمة لما يشعر به رواء المجلس وملمه وواسي من حاجة نفسية للارتواء. وبللن وواسي منسجماً مع الشراب أقي أي انسجامين يشرب من كفه خمراً ومن فيه رضاباً؛ فقد أقي كائن بشري يعرف كيف يفسد روح ويحلل الإشارات البشرية التي يتلقاها من رواد المجلس الشراب، ويرد عليها بما يتقنه ويحذقه من أصول مهنته، يقلل وواسي :

شـد مـد مـد شـمـولاً، ومـن
هـ رـضـاً يجـري عـلى بـد
ر ب ، وأذني الروح والجسد (1)

إن انسجام وواسي مع الشراب أقي تتويج لما يدور بينهما في مجلس الشراب، فقد أقي يقدّم الخمر للنواسي فينتشي بها، غير أنها نشوة منتقصة تحتاج إلى أمر آخر يقمها، وليس أفضل من رضاب الشراب أقي الجميل ليستكمل وواسي نشوته ومتعته، وبذلك يقرن الشاعر بين الخمر، ورضاب الشراب أقي، في التأثير الناجم عنهما، بل يجعلهما أشهى من البكاء على الأطلال، وأعمق أثراً في الروح والجسد.

كما يتعلّق وواسي بالخمر ولا يستطيع تركها بعد أن أذمنها، ويتعلّق بالشراب أقي الجميلة، فالخمر والشراب أقي مما يستعصي على الشاعر نسيانها أو هجرها، فكيف يتوقف عن الخمر التي يرى فيها مصدر اللذة والنشوة؟! وكيف يستغني عن الشراب أقي (المرأة) التي تمثل روحه ووجدانه؟! وإن فعل ذلك فكيف يحلو له عيش أو يطيب له واقع؟ يقلل وواسي :

كف ساقية، ناهيك ساقية
دس ن قد، وفي ظ، وفي أدب

¹ الديوان، 52.

فلم يرَ إنساناً لها شهاباً
كالتي لـ... مـ... عـ... قـ... ها
ي الله من عجم مـ...
منها ولا من حبها بي (1)

يقوم عماد العلاقة بين المرأة والخمر للفندواسي على أساس أن الشاعر، لا يستغني عن أي منهما؛ كلاتهما مما أدمنه الشاعر ولم يعد بمقدوره التوقف عنه، فضلاً عن أثرهما في نفسه؛ كلاتهما تسكره بجمالها ورائحتها، وتولد في نفسه شعوراً بنشوة لا يرتوي ولا ينتهي.

يمثل الساقى أقرب العناصر البشرية، إلى نفس رواد مجلس الشراب، وفي مقدمتهم الندواسي؛ فقد يكور الساقى والمغني في آن واحد؛ مما يزيد في سلطته البشرية وتأثيره في رواد مجلس الشراب، يقلل الساقى:

هاشمي الطرف، م...،
نثأ، وغذانا على طرب،
أظن أنني غير محدث...
أضرب في معرفه مثلاً
"ميد... الخ... إز..."
ي إذا ما سي م... قة الآس
إن طاب بي يا مع شر الناس
أر... م... ر... ج... لاسي
مادة... مضت مذني إلى الآسي
يذهب ر... الله والناس (2)

إنه ليس مجرد مجلس شراب، يجتمع فيه القوم لاحتساء الخمر واللهو، بل إنه مجتمع بشري يضم الساقى الجميل البهي الطلعة، الذي يؤدي وظيفته على أكمل وجه؛ فيقدم الخمر لرواد المجلس ويغني، فإذا ما وقعت عينه على الساقى وجدته غير محتمل يشاركه شعورياً ووجدانياً فيما يسيطر عليه، فما يكون من الشاعر إلا أن يضرب مثلاً في هذا الساقى الهاشمي الذي جاد عليه

¹ الديوان، 72.

² نفسه، 75. هذا البيت للحطيئة، في قصيدة يهجو بها الزبرقان بن بدر، الحطيئة، الديوان، 284.

بالمعروف، حين تواصل معه وشاركه في الشعور والوجدان؛ مما يؤكد مرة أخرى انسجامه وواسي مع العناصر البشرية في مجلس الشراب وفي مقدمتهالسد اقي.

وهكذا، فإن مجلس الشراب صورة لمجتمع إنساني، تلتقي فيه العناصر البشرية فتؤثر وتتأثر؛ فقد اقي يحث رواد المجلس على مواصلة الشرب وارتياح الحانات ومجالس الشراب بما يوفره لهم من شعور بالنشوة والأمان، والرواد . ومن بينهم الذّ واسي . يستجيبون لمثل هذه الدعوات باستمرار إقبالهم على الحانات والمجالس، وانكبابهم على شرب الخمر والتلذذ بها وبمن يقدمها، يظللّ واسي :

عَثُ الْإِبْـقِ وَالطَّاسَا	بِهِمِ اقِ يَبْـ
دَجِي قَا فَا النَّاسَا	هَ قَا يَ لَوَا
الْغُصْـنَ إِذَا مَاسَا	اكي الصَّـنَمَ المَ عَ بُو
هَازَ لَتَا بَاسَا (1)	جَاذِبُ هَ نَـمَ

يتغزلّ واسي البس اقي الجميل، ويرسم له لوحة شعرية أثناء قيامه بعمله، فهو قمر يفتن الناس بضيائه وجماله، بل هو صنم معبود في سكونه، وغصن ميس في حركته، يؤثر في الشاربين ويتأثر بهم وينزل عند رغباتهم، ويتواصل معهم ويشعر بشعورهم، وما كان له أي من ذلك لو لم يكن عنصراً بشرياً، له القدرة على التواصل مع الآخرين.

ثانياً البعد الجنسي

قبل الحديث عن البعد الجنسي لصورة السد اقيلنواسي، تجدر الإشارة إلى أن المتلقي المتأمل في عاطفة الذّ واسي نحو الخمر، يستكشف ظاهرة غريبة، تنبّه إلى دراستها بعض الذّ قّاد، ممن أدركوا مغزاها؛ فوقفوا عند المظهر الجنسي لعلاقة الذّ واسي بالخمر، وشعوره الجنسي نحوها،

¹ الديوان، 217.

وكان في مقدّمة هؤلاء الذّويهي، لّذي استند إلى نقطة مفهية علم الذّفس التّحليليّ ، تتمثّل في (الاستبدال الجنسيّ)، وذلك في تحليل ظاهرة العاطفة الذّواسيّة تجاه الخمر، وانتهى به هذا التّحليل إلى الحكم على الذّواسيّ بأنّه "أحسّ" نحو الخمر بإحساس جنسيّ ، نعني أنّ الخمر هاجت فيه شهوة المواقع قليلة الذّساء أو الغلمان، بل مواجهة الخمر، وأنّ شربه أرضاه إرضاءً جنسيّاً⁽¹⁾.

فالذّويهي، يعدّ الخمر لدى الذّواسيّ ، تعويضاً عن حرمانه من عاطفة الأمومة، لكنّه، تعويض تجاوز مجرّد إرضاء نزعة نفسيّة، إلى نزعة فاسقة؛ فالرّغبة الجنسيّة لا تقتصر على الزّوج الزّأوجة، ومن في حكمهما، كما أنّ الإرضاء الجنسيّ ، ليست وسيلته الوحيدة لمواجهة المعروفة، فالخمر أنثى، ولكنّها، أمّ أيضاً، والذّواسيّ يستطيع مواجهتها؛ فيرضي بذلك نزوعه الفاسق⁽²⁾.

ويستمرّ الذّويهي في رصد أيّ تفسير جنسيّ أو نفسيّ ، من شأنه أن يقنع القارئ، بصدّة ما ذهب إليه في أحكامه، الّتي قرّرها في شأن الذّواسيّ ؛ فيؤكّد أنّ الرّغبة الجنسيّة، لا تنشأ بين الزّوجين ومن في حكمهما فحسب، بل تدخل في كثير من العلاقات المنزّهة عن الشّعور الجنسيّ ؛ فتنشأ مثلاً، نشوءاً باطنياً خفياً غير مدرك بين الأمّ وولدها، أو البنّتيها، كما يؤكّد أنّ الإرضاء الجنسيّ لا يقتصر على الأعضاء الجنسيّة الأولى، بل تحقّقه أعضاء أخرى، عبّر الحواسّ ، وتتوافر مثل هذه الإرضاءات الذّانويّة لدى المرء، وتقرن بالإرضاء المباشر، وتقويّ من حدّته ولذّته⁽³⁾.

ومن ثمّ أخذ النويهي يؤكّد رأيه؛ فقال إنّ هذا للإرضاءات الذّانويّة قد تصل إلى درجة الاكتفاء بها، وتفضيلها على الإرضاء المباشر، وهذا ما يحدث لدى الشّواذّ، ويسمّيه العلماء sexual fetishism واتّخاذ بعض المنحرفين أشياء مادّيّة، يهيمنون بها هيماً جنسيّاً شديداً، وتثير شهوة المواقع الّتي يحقّقونها بمجرد لمس هذه الأشياء وضمّها وشمّها، وقد يميل هؤلاء إلى

¹ النويهي، محمد، نفسيّة أبي نواس، 46.

² ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

³ ينظر: نفسه، 47.

ميلسمّ به العلماء phallism وهو اتّخاذ رموز للأعضاء الجنسيّة، فيكون عشقها أو عبادتها متفّساً لهذه العاطفة⁽¹⁾.

يبالغ النوبي في أحكامه؛ فيقول إنّ المرء قد يميل إلى ظاهرة التّسامي، وفيها لا تتّخذ الرّغبة الجنسيّة الوسائل المعروفة في الإرضاء، صحيحها وشاذّها، بل تسلك مسالك أخرى من الذّشاط؛ تنفيساً عن الرّغبة الجنسيّة، من مثل الاشتغال بالفنون، والانهماك في الأمور الاجتماعيّة، والخدمة الوطنيّة، بل وحرارة الإصلاح الدينيّ، والحملة الأخلاقيّة لتطهير المجتمع من آثام قد تكونان نابعتين من طاقة جنسيّة زائدة، تحقّق نفسها في غير مجال الجنس⁽²⁾.

وفي ضوء هذه التّفسيّرات والحقائق الجنسيّة والنّفسيّة، الّتي قدّمها الذّويهي تباعاً، فقد لا يستنكر القارئ كون الذّواصيّ أحسّ نحو الخمر اشتهاً جنسيّاً، وإنّ كان الأمر شاذّاً غريباً، فأشعاره ناطقة بشعور الفعل حيال الخمر.

فقد أسرف الذّويهي على الذّواصيّ وحمل خمره أكثر ممّا تحتلّم، فهو لم ينطلق في تحليله من نصوص شعريّة، يمكن أن تقوم سنداً له في أحكامه، الّتي أطلقها على الذّواصيّ، فظهرت وكأنّها نوع من التّعسف، وبدا صاحبها حريصاً على تطبيق أفكار مسبقة على شعر الذّواصيّ، لا سيّما أنّه أخذ يحشد التّفسيّرات الجنسيّة والنّفسيّة؛ ليقنع المتلقّي بصدّة توافرها في شعر الذّواصيّ. وقد أسهبت أحلام الزّعيم في الرّدّ على موقف الذّويهي، بيّداً أنّها اعتمدت هي الأخرى في ذلك، على تحليل بعض المتعلّقيّين تاريخيّة، بطريقة منطقيّة جدليّة، ولم تستشهد حول هذه النّقطة، ولو ببيت واحد من شعر الذّواصيّ⁽³⁾.

وهكذا، فقد أسرف بعض النّقّاد في استغلال تصوير الذّواصيّ الخمر بصفات الأنثى، ورأوا فيه عجزاً جنسيّاً أو شبقاً؛ ممّا لا تقوم له حجّة في شعره فكانت أوهم مجرد تعسفٍ من هؤلاء النّقّاد

¹ ينظر: النوبي، محمد: نفسية أبي نواس، 47-48.

² ينظر: نفسه، 49.

³ ينظر: أبو نواس بين العبث والاعتراب والتمرد، 160-162.

علي شلق، الذي يرى الذّواسيّ في إحدى حالتين: إمّا شبقاً يشتاقي إلى الأنثى بعد أن أيقظت فيه الخمر سعاره، وإمّا أن يكون عاجزاً، فيحاول أن يعوّض عن عجزه، بترك الأشياء تتلاقح وتلتحم⁽¹⁾. ولكن، كيف يكون الذّواسيّ عاجزاً شبقاً؟! وخمرياتة تكاد تتضمن جميعاً وصفاً لما يلقاه فيها، من السّاقيات والجواري عدا السّقااة والغلمان، من أفانين اللّهُو، ممّا لا يكاد يدع منه شيئاً، بما في ذلك الجنس، يقول الذّواسيّ:

فَ ساقية ، ناهيك ساقية
لربّ قيان ذي مغالبة
عنت عنهنّ ، واخذتلفت
إذا ما على ماء الشّباب بها
في اللّادظ ؛ فانجدمشنت
م ير إنسان لها شذبها
ر خلت من عين قيمها
ويقول أيضاً:

من كفّر يحاندة
يعطيني جنى ريقه
سامة سامرت لذاتها
من ريقته مرّة،
م في سكره منطقا
أانثى مثل صريع الهوى
، لي دلّ سراويله
أنت ضنّ به صادياً
في اللّذات ما لم يكن

وعلى الخديري والآسي
فيه ؛ لولا رقبّة النّاس
ن ، أدور ، مياس
ة من فضلة الكاس
ه خطرة وسواس
م قد عانق جلاسي
بعد إفضائي إلى الياس
ب منّي جامح قاس
ها منكشف الرّاس⁽³⁾

يرسم الذّواسيّ في لوحته السّابقتين صورة حيّة، لما كان يلقاه في مجلس الخمر، من السّاقيات والسّقااة، فهم يوفّرون له مجالاً رحباً، من اللّذّة واللّهُو والجنس، فساقيته في اللّوحة الأولى،

¹ أبو نواس بين التخطي والالتزام، 15..

² الديوان، 72.

³ نفسه، 106.

تتفرَّق على نظيراتها في الدُّسن، والجمال، والظُّرف، والأدب، وتعرف وظيفتها حقَّ المعرفة، وتسعى جاهدة لتنفيذها، على أكمل وجه، وتأبى إلاَّ أن تُترك بصمة وأثراً في الذَّوَّاسيِّ؛ فيقرَّر أنَّه لا مثيل لها بين العرب والمجولاً يمكن له أن يرتوي منها أو من حبِّها.

أمَّا السَّاقِي في اللوحة الذَّوَّاسيَّة الذَّانية، فهو جميل المظهر، كريم في عواطفه مع الشَّاعر، يكاد يستسلم له لولا الخوف من الذَّاس، ولكن، سرعان ما يتبدَّد هذا الخوف؛ بتأثير من الخمر، فتحصل مقارنة بين الاثنين، ويتلذَّذون اللَّيِّ بساقيه، من بعد يأسه، ويتوجَّح هذا اللَّذَّة الظاهرة الواضحة بدعوة إلى المجاهرة بها وعدم التَّخفِّي في نيلها.

ومهما ينكر المتلقِّي على الذَّوَّاسيِّ بمعايير الدِّين والخلق والطَّبيعة الإنسانيَّة السَّويَّة، فإنَّه لا يستطيع أن ينكر عليه صدقه وصراحته، التي ضاعفت ليلام الاتِّهَامات، فالذَّوَّاسيِّ لا يعبأ بالذَّاس، ولا يستتر منهم، وإنَّما يأتي ما يريد، في وضوح وجلاء، فهو يطلب الخمر، ولا يبتغي مداراة في ذلك، فيقول لساقيه صراحة:

مَرّاً، وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ
فَمَاذَا أَنْ تَرَانِي صَادِيّاً
مَنْ تَهْوَى، وَدَعْنِي مِنَ الْكُنَى
مَرّاً إِذَا أَمَدَّكَ الْجَهْرُ
إِلَّا أَنْ يَتَعْتَبَرَنِي السُّكْرُ
فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا سِدْرُ (1)

يلاحظ المتلقِّي ذلك الإصرار الذَّوَّاسيِّ على الصِّدْق، فهو ينهى السَّاقِي عن يعقسرًا، مادام الجهر ممكناً، وكأنَّ الجهر مصدر متعته، وهذا الملمح، يلخِّص ويختزل فكرة الصِّدْق الذَّوَّاسيَّة، ولا يجعلها مجرد مسوِّغ؛ فهو لا يريد الكنى بل يريد البوح، وهو يرفض التَّخفِّي والتَّسْتَر، ويطلب الوضوح والجهر، لا لشيء سوى أن تمام المتعة عنده ليس في الخمر والسُّكْر فحسب، ولكن، فيهما معاً دون تسْتَر أو مداراة، ثمَّ يراه المتلقِّي يقدِّم تعليلاً على ذلك، يتمثَّل في انعدام الخير

¹ أبو نواس، الديوان، 28.

السَّ رَ يَفِي اللَّيْلَاتِ أُخْرَى، فَإِنَّ تَغَزَلَ الذَّوَّاسِيَّ بِالسَّاقِيَّاتِ وَالسَّاقَاةَ، مُعَادِلٌ مُوَضَّوعِيٌّ لِإِيثَارِ
اللَّذَّةِ الظَّاهِرَةِ الوَاضِحَةِ، الَّتِي لَا يَلْبُذُ صَاحِبُهَا إِلَى التَّخْفِيِّ.

ومَادَامَ الأَمْرُ كذَلِكَ، فَإِنَّ الدَّارِسَةَ، تَرَى أَنَّه مِنْ الخَطَأِ بِمَكَانٍ، أَنْ يُحْكَمَ عَلَى الذَّوَّاسِيَّ
بِالعِجْزِ أَوْ الشَّبَقِ، إِذْ كَيْفَ يَكُونُ عَاجِزاً أَوْ شَبَقاً، وَأَشْعَارُهُ تَكَادُ تَكُونُ مُعْرَضاً، لَمَّا يَلْقَاهُ مِنْ صَنُوفِ
اللَّهْوِ وَاللَّوْاقِجِ، مَعَ السَّاقِيَّاتِ وَالسَّاقَاةِ؟!!

إِنَّ اللَّيْلِيَّةَ، الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ يَلْمَسَ فِيهِ المُتَلَقِّيُّ بَعْدَ جَنَسِيَّاً، بَيْنَ الذَّوَّاسِيَّ وَالخَمْرِ، هُوَ:
تُ لَدَى دَسَاكِرِهِ عَرُوساً ذَرَاوِ يَنْ مِمَّ رُ وَاَلِ (1) (2)
فَفِي هَذَا البَيْتِ يَجْمَعُ الذَّوَّاسِيَّ فِي عَيْوِهِ بَيْنَ (الآلِ) وَ(الخَمْرِ)، مِمَّا يَدُلُّ عَلَى تَوَافُرِ
مَجَالِ إِرْضَاءِ حَاجَتِهِ لِجَفِيِّ إِطَارِ فَعْلِيَّ، بَيْنَهُ وَبَيْنَ آلِهِ؛ فَكَلِمَاتُ الذَّوَّاسِيَّ تَقْيِضُ مِنْ أَعْمَاقِ
عَقْلِهِ البَاطِنِ، وَتُوحِي بِحَالَتِهِ الذَّفْسِيَّةِ، وَتُعَايِشُ تَجَارِيهِ الشَّعُورِيَّةَ.

وَمَهْمَا يَكُنْ مِنْ أَمْرِ الذَّوَّابِيَّ وَأَحْكَامِهِ المُتَعَدِّفَةِ فِي حَقِّ الذَّوَّاسِيَّ، فَإِنَّ خَمْرِيَّاتِ الذَّوَّاسِيَّ وَمَا
فِيهَا مِنْ صُورٍ لِلسَّاقِيَّاتِ وَالسَّاقَاةِ، تَهْلِيَّ حَالَةً مِنَ الحُبِّ سَيَطَرَتْ عَلَى الشَّاعِرِ، لَا سِيَّمًا أَنْ
الحُبَّ "حَالَةً نَفْسِيَّةً تُسْتَمَدُّ وَجُودُهَا مِنَ الغَرَائِزِ وَالدَّوَاعِ الحَيَوِيَّةِ فِي الإِنْسَانِ، تُتَّحَدُّ فِي نِظَامِ مُرْتَبِّ
مِنَ الانْفِعَالَاتِ، قِوَامُهَا التَّعَلُّقُ بِالمُحِبُّوبِ، وَالسَّرُورُ لَوُجُودِهِ، وَالحِزْنُ لِفَقْدِهِ، وَهُوَ كَمَا يَكُونُ شَهْوَةً،
يَكُونُ بِهَا، وَبِدَوَافِعِ عَقْلِيَّةٍ وَشَعُورِيَّةٍ"⁽³⁾.

وَيَتَّفَقُ الجَوَارِي مَعَ فَرُوبِدٍ؛ فَيُرَى أَنَّ أَسَاسَ الحُبِّ الشَّهْوَةَ الجَنَسِيَّةَ⁽⁴⁾، تَلِكُ الشَّهْوَةُ الَّتِي
سَيَطَرَتْ عَلَى الذَّوَّاسِيَّ، وَجَعَلَتْهُ لَا يَلْزِمُ حَالَةَ وَجْدَانِيَّةٍ وَاحِدَةٍ فِي الحُبِّ؛ فَهُوَ مَعَ جَنَانٍ مُحْتَدِمِ
العَاطِفَةِ، يَعْشَقُ بِقَلْبِهِ عَشَقاً صَادِقاً، يَقُولُ الذَّوَّاسِيَّ:

أَنْ أَدْ ذَنْدِي دُبُّكُمْ لَ إِلاَّ شَدَّ بَحْ قَاقِيمُ

¹ يريد أنه بين خمر طال احتجابها، ولم يفتضها أحد، وبين فتاة في مقتبل العمر.

² أبو نواس، الديوان، 62.

³ الجوارى، عبد الستار، الحب العذري، 15.

⁴ ينظر: الحب العذري، 18.

وأماً مع الغلمان، فالذوّاسي عاشق شهويّ حسّيّ، فهو يحبّهم للأدب، والظرف، وقد يحبّهم لاهياً عابثاً، ولكنّه، لم يكن عذرياً ولا صوفيّاً، بل محبّاً للغلمان، ومفضلاً لمواصلتهم على مواصلة الذّساء، يقول الذوّاسي:

بِهَا إِلَيْكَ يَدَا غُلامٍ	نَ كَأَنَّه رَشَاءُ يَبُ
صَدْعَةُ الدَّيَاتِ حَتَّى	أَفْزَهَا بِه دَلٌّ وَطِيبُ
لُكَ الْعِنَانِ إِذَا حَسَاها	عَقْدَ تَكْتَبُهُ الدَّبِيبُ
جَمَّ خَلْبَتِكَ مِنْهُ	تُسَدُّ تَخَفُ لَهَا الْقُلُوبُ
بِرْدْفِهِ فَإِذَا تَمَّ شَيْ	سِي فِي غَلَاذِلِهِ قَضِيبُ
مِنَ الدَّلَالِ إِذَا تَنَدَّى	مِنَ تَسَاقُطِهِ يَنْزُوبُ (1)

قد يذهب المتلقّي إلى أن الذوّاسي تغزّل بالذّساء وله فيهنّ شعراً ليس بالقليل، وهذا صحيح،

غير أن الذوّاسي نفسه، كان يفضل الغلمان على الذّساء، تفضيلاً صريحاً قاطعاً، يقول الذوّاسي:

عَنِ الْكَوَاعِبِ بِالْغُلامِ	رَبِّ الْمُرِّ وَقِّ بِالْمُدامِ
بُلِّ الرِّشَادِ بِطُرُقِ غِيٍّ	مِنَ طَالِمِ دَلِّلِ بِالْدارِ
لِشَقْوَتِي رَشَّارِ بِيْباً	الدَّلِّ، مَجْنُوحِ الْلامِ
مِنَ تَحْيِيزِ بِكُلِّ شَهْرٍ	جَرِّ وَهَافِي دُلِّ عامِ (2)
لِقَاهُ فِي سِرِّ وَجْهِ رِ	عَ مِنْهُ فِي رَدِّ السَّمِّ
هُ بِمَا هُوَ صَريحاً	وَفِّ الْمُوذِّنِ وَالْإمامِ (3)

تتكرّر الذّمّاج الذّواسيّة، التي يعلن فيها الشّاعر تعلّقه بالغلام دون الفتاة، وعلى الرّغم من

إدراكه وعورة المسلك، الذي ارتضاه لنفسه وصرّح به أمام المتلقّي، إلاّ أنّه لا يلقي بالألاّ لردود

الأفعال، فهو ينشد الصّدق، ولو كان فيه شوقاً لهم؛ فالذوّاسي يؤثّر الغلمان على معظم شعره، وإنّه

¹ الديوان، 11.

² يريد أنها تنجب طفلاً في كل عام.

³ أبو نواس، الديوان، 707.

ليحاول في غضون ذلك، أن يرصد كل أمر، من شأنه أن يشين المرأة ويقبّحها وينفّر المتلقّي منها؛
بذكر الحيض والحمل والأعيب الذّساء.

وهكذا، فقد كان لنفلذوّاسي¹ من المرأة أسباب، تدور حول الخوف؛ فهو مع الجارية لا
يأمن حملها، إذا اتّصل بها، بل إنّه ليضطرّ إلى مراقبة الذّاس ومحاذرتهم؛ لمجرّد السّلام عليها
ومخاطبتها، أمّا مع الغلام، فهو من جميع ذلك آمن الرّوع، مطمئنّ الذّفس، قرير العين؛ فالذّواسي²
يستأنس بلغلمان أيّما استئناس، يقول:

تَكْمَلُ اللَّذَاتِ إِلَّا فَتَى
ذَا يَفْدِيهِ، وَهَذَا إِذَا
شَا شَتَاقَ إِلَى قُبُلَةٍ
دَهْرٌ كُنْتُ فِيهِ لَهُمْ
صِرْفًا، وَلَمْ نَقْتَرِعْ
بُ، وَالْمُرْدُ نَدَامَاهُ
هُ الْقَهْوَةُ حَيَّاهُ
وَاحِدًا أَلْثَمَ هُ فَاهُ
رًا، مَا كَانَ أَدْلَاهُ!
لُنَا مَن نَامَ تَلْنَاهُ!⁽¹⁾

إنّ ميل النواسي إلى الغلمان وإيثارهم على النساء، له أصول أصدق مما زعمه في لوحته
الشعرية وأعمق، تقتضي الدراسة أن تستقرئ منابتها وتستقصي علتها، وما سبيلها إلى ذلك، إلا
الرجوع إلى علم النفس من جهة، وطفولة النواسي وحدثه الأولى من جهة أخرى.

فعلم النفس يرى أنّ أسباب الشذوذ الجنسي عامة وخاصة؛ فالعامة تتمثل في العوائق بين
اختلاط الجنسين،⁽²⁾ غير أنّ هذه العوائق لم تكن موجودة في مجتمع القرن الثاني الهجري، الذي
كان يغصّ بالجواري والإماء والقيان، وكانت سبل اللقاء ميسرة لا سيما في بيوت القيان وغيرها من
أماكن اللهو.

وأما الأسباب الخاصة، فمعظمها يتصل بالأسرة، كالتشديد في التربية أو التهاون فيها، أو
حاجة الأطفال إلى العطف في حالة تفكك الأسرة، وبخاصة إذا كانوا يخضعون لأزواج أمهاتهم أو

¹ أبو نواس، الديوان، 221.

² ينظر: القوصي، عبد العزيز، أسس الصحة النفسية، 452.

زوجات آبائهم، ويدخل في عداد هذه الأسباب ظروف أخرى، كالزمانة في الحرب والأسر في السجون والعمل في بعض الأماكن العامة... وغيرها(1).

وترى الدراسة أنه من الصعوبة بمكان تفصي هذه العوامل في القرن الثاني الهجري؛ لكثرة المعروفين بمثل هذا الشذوذ، وفيما يتصل بالنواصي على وجه الخصوص؛ فقد أصبح يتيم الأب وهو لم يزل طفلاً صغيراً؛ فكفلته أمه الفارسية، وتحولت إليه بجملة حبها، وهي كغيرها من الأمهات، أسرفت في تدليل صغيرها وتعلقها به وتوحيدها معه، فكان النواصي مشبوب العاطفة نحو أمه، شديد التعلق بها غير أن سعادته كانت غير خالصة؛ لانشغال أمه عنه، فقد فتحت بيتها لاجتماع الغواني والرجال، ولم يكن النواصي آنذاك مدركاً لما يجري، غير أنه أحس بفتور عاطفي تجاه أمه، فتور في باطنه غير مكبوتة ونقمة مكظومة، فلم يبق شيء أحب إلى النواصي الغلام من قضاء معظم الوقت بعيداً عن بيت أمه، التي سرعان ما التقت برجل يدعي عباس فتزوجته وشغلت به عن ابنها وقلبة كبتها(2).

وانصرف النواصي - بدوره - عن التعلق بأمه إلى صحبة الغلمان، فانتمرت الظروف والملابسات على قطع الرحم بينه وبين أمه، وعلى تهجين المرأة بعامة في قرارة نفسه، ووقفت صلته بالنساء عند الإهاب. ومباشرة الجسد للجسد، وأما الصلة التي تعودها مع أفراد جنسه، فكان يدخلها في حدائته الإعجاب بزوي الغلبة والتفوق، والتعبد لهم والسكون إليهم والفناء فيهم، ثم صارت - بعد بلوغه مبالغ الرجال - يدخلها ميل نفسي أشبه ما يكون بالصدقة لا سيما بعد أن فشل في علاقاته النسائية مع جنان وغيرها(3).

ومع هذا، فقد ظل النواصي إلى آخر العمر يخطب ود النساء، كما يتضح من كثرة الجواني اللواتي تغزل بهن في شعره، على أن الذي يلحظ في هذا المقام، أنه أكثر من التغزل في الغلاميات

¹ ينظر: نفسه، 452 - 453.

² ينظر: صدقي، عيد الرحمن، ألحان الحان، 288 - 289.

³ ينظر: صدقي، عيد الرحمن، ألحان الحان، 290 - 291..

ممن يصطنعون المشاركة في أفعال الرجال، والمشاكلة لهم في طبائع الأمزجة والخصال، مع إظهار الرغبة عن الزواج إلى الصداقة، يقول النواسي:

نِي دُ بُّ غُ لَامِ يَّاتِ
دَاغٍ مَعْقَرٍ بَاتِ
تِ الْقَدِّ، مَهْ ضُومَاتِ
شَيْنَ صِ مَزْرَرَاتِ
لُدُنَّ (1)
مَنْفِهِنَّ عَن مَوْلَاتِي
الَّتِي فِي يَدَيْهَا دِيَاتِي (2)

يصرح النواسي برغبته، ويعلمها أمام المتلقي بكل جرأة؛ فكل الذي يبغيه من المرأة، هو الصداقة وحدها، ولا شيء سواها، فهو لا يريد مواصلتها على وجه الحقيقة، بل يبغي التعايب معها والمداعبة، ومما يؤكد هذه الرغبة النواسية ويزيدها وضوحاً تعلقة بالغلاميات؛ فهنَّ أشبه بالغلماص في تكهننَّ الجسماني، وفي زيهننَّ، صوفي قشعرهننَّ، وعدم تحليهننَّ بالحلي، يقول النواسي:

ةً فِي زِيَّهَا، بَرِّ مَكِيَّةً، لأصْدَاغٍ، مَطْمُومَةً الشَّعْرِ (3)
ويقول النواسي:

ي الصُّنْعِ النِّسَاءِ، وَسَدِّ لَمَاتِ
ةً لَمْ تَتَّصِلْ بِذَوَابِةِ
نُوفِ الدُّنْيِ، غَيْرِ الْمَنَاطِقِ
نِدِّبِ التَّاجِ فَوْقَ الْمَفَارِقِ (4)

إنَّ هذه النظرة النواسية إلى الغلاميات، تقنع الدراسة كما المتلقي بأنَّ اتصال النواسي بالنساء، لم يكن في أغلبه من نوع الاتصال الطبيعي بين الذكر والأنثى، وأن اتصاله في معظمه كان بالذكور، فهو ذو سلوك جنسي شاذ، أو على الأقل هذه هي الرسالة التي أراد النواسي إيصالها إلى المتلقي.

¹ حذف بعض الكلمات لأنها فيها من فحش.
² الديوان، 166 - 167.
³ نفسه، 221.
⁴ نفسه، 258.

وهكذا، فهو شاعر من مرتكسي الفُرن الذّاني الهجري⁽¹⁾، بل إنّهُ مرتكس ثنائي، جمع في

موضوعاته الجنسيّة بين الجنسين، وتغزّل بالجوّاري كما تغزّل بالغلّمان، وتهتّك بالاثنتين معاً.

إنّ "الأصل في الذّزوع الجنسيّ"، أن يكون متّجهاً نحو الجنس الآخر، ولكن، يحدث في

حالات أن يتّجه مثل هذا الذّزوع إلى نفس الجنس؛ الذّكر نحو الذّكر، والأنثى نحو الأنثى، فإذا غدا

الحصول على اللّجنسيّة، متّجهاً بشكل أساسيّ نحو ممارسة العمل الجنسيّ بطريقة ما، مع

نفس الجنس، أو مع المثيل، كانت الحالة انحرافاً، يقع تحت اسم الجنسيّة المثليّة

"Homosexuality".⁽²⁾

ويرافق هذا النوع من الانحراف، شيء من الغزل أو التّغزّل بالغلّمان، وقد تأخذ العلاقة،

شكل سلوك جنسيّ مباشر مكشوف، ويطلق على الجنسيّة المثليّة بين الذّكور (اللاواط) أو (اليورانيّة)

Uranism وهو اسم مشتقّ من (أفروديت يورانيا) رديّلتبّ والجمال عند الإغريق، وملهمة الحبّ

بين الذّكور، وهي ابنة (زيوس وتيتان)، وكلاهما ذكر، أي أنّها لم تولد من أنثى، بل من جماع

ذكر بذكر⁽³⁾.

ولعلّ ميل الذّوآسيّ الشّاعر إلى المذكّر، دليل على الذّفسيّة المتعبية، التي تظهر من خلال

الشّدوذ، واختيار ما لا يألّفك عادة في ميلهم الجنسيّ، بل رديّما كان الشّدوذ، تعبيراً عن مدى

ما وصلت إليه أخلاق فئة من الذّأس، في يوم من الأيام التي عاشها المجتمع العبّآسيّ، وحالته من

الهُوَس والانحراف، الذي لا يرفض شيئاً، وبذلك، يكون الشّدوذ والانحراف، نوعاً من التّمرد على

لمجتمع والثّورة عليه.

¹ يصنف فرويد المرتكسين في ثلاث فئات:

1. مرتكسون ارتكاساً تاماً: وهؤلاء تقتصر موضوعاتهم الجنسية على أفراد من الجنس نفسه، أما أفراد الجنس الآخر، فلا يكونون

موضوع رغبتهم الجنسية مطلقاً.

2. مرتكسون ثنائيون: تكون موضوعاتهم الجنسية من جنسهم، أو من الجنس المقابل.

3. مرتكسون بالعرّض: يكون ارتكاسهم نتيجة لصعوبة حصولهم على أي موضوع جنسي عادي؛ فيلجأون إلى اتخاذه من أفراد

جنسهم. ينظر: فرويد، سبجموند، ثلاث رسائل في نظرية الجنس، 29 - 30.

² الحاج، فائز الصّدحة التّفسيّة، 361.

³ ينظر: الحاج، فائز، الانحرافات الجنسية وأمراضها، 25.

فقد حمل العصر العباسي رياحاً عاتية، تجلّت في وجود الغلمان من مختلف الأصقاع والأجناس، وتمّ اللقاء بهم، بصورة عفوية وميسرة، في أماكن اللهو والديارات والحانات، وكان بعضهم يخدم في القصور وبيوت السادة، ومنهم من يقضي حاجات للشعراء؛ كإسماعيل بن معمر القراطيسي¹، الذي كان "مألفاً للشعراء، فكان أبو نواس، وأبو العتاهية، ومسلم، وطبقتهم، يقصدون منزله، ويجتمعون عنده، ويقصفون، ويدعولهم القيان، وغيرهنّ من الغلمان"⁽¹⁾

فالذوّاسي²، لم يكتفِ بالمجاهرة في اقتناص المذاّت، فظهر لديه الغزل بالذّكر، وشاع استمتاعه بهم، وطلب اللذوّالوصول منهم، وقد دار حديثه في أغلبه حول سقاة الخمر، ممّن حدّقوا مهنتهم، وكانوا على حظّ وافر من الجمال والخلاعة في الوقت ذاته.

فقد تغزّل الذوّاسي³ بغلمان الذّصاري، الذين كانوا يقومون بالخدمة في الأديرة والكنائس، ووصفحاسنهم، وأبرز مفاتنهم، وكان يتلطفّ الملاح منهم بلبس الأمساح والزّنانير والصدّلبان، وحضور الصّدّوات، وتلاوة التّراتيل الدّينية؛ رغبة في التّقرّب منهم، وإيناسهم، والتلذّد بمجالستهم، والذّظر إليهم.

ولقد قامت الخمر، التي كانت تُقدّم في مجالس الشّراب في الحات الملحقة بالديارات، بدور كبير في تحريك الغرائل حسديّة لمرتادي هذه الحانات، وتوهين مقاومة أنفسهم لها؛ فمالوا إلى السّقاة من غلمان الذّصاري، الذين كانوا يقومون على أمر من خدمتهم وتقديم الخمر لهم، فكان غزل الشّعراء بهم غزلاً حسديّاً، يدور حول إعجابهم بجمال الغلمان، ومبلغ أثر ذلك في نفوسهم، حتّى نقلوا إليهم كثيراً من معاني الغزل بالموذّث، يقول النّواصي:

رِزَانِ لِي مَجْدِ لِسِّ بٌ وَسَطٌ بِسَاتِيهِ

¹ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، 194/23.

إِيَّاهُ وَمَعِيَ فَتِيَّةٌ
تَوَافِينَا إِلَى مَا جَدَّ لَيْسَ
الْغَضُّ لَدَى وَرَدِهِ
نَبَّالِكَا لِنَاشَادِنِ
مَنْ إِشْرَاقِ خَدَيْهِ أَنْ
نَزَلَ نُسُقِي، وَنَلْهُوهِ
دَا السُّكْرَانَ مِنْ سُدُّكَرِهِ
رُهُ يَوْمَ مَدِينِهِ
كَ الْأَنْوَانَ رِيَّاحِينِهِ
قَدْ حُفَّ بِنَسْرِ رِينِهِ
سُ الْكَفِّ مِنْ لِينِهِ
نَ الْأَبْصَارِ مِنْ دُونِهِ
ذُ الْقَصْفِ بَايِينِهِ
تِ فِي بَعْضِ أَحَايِينِهِ (1)

لم يهتكمز الغزل الديراني على الغزل الفردي، بل تعداه إلى الغزل الجمعي، وما ينطوي عليه، من انفعالات ومشاعر، تنتهي غالباً بمغامرات شهوية، في محاولة لإشباع الغرائز والرغبات لدى رواد الدير.

وقد أشارت أحلام الزعيم إلى العوامل الرئيسية، التي ساعدت على انتشار ظاهرة الغزل بالغلما في العصر العباسي، وأكدت أن موجة الاستياء العام، ونفور الطبقات المسحوقة سياسياً واجتماعياً، هي ما جعلت الذواسي ورفاقه يميلون إلى العبث واللهو، ويتخذون طريق المجون ديدناً لهم؛ هرباً من الواقع الصعب، وتنفيساً عن ذواتهم مما يستشعرونه من هموم جاثمة على صدورهم، لا يستطيعون منها انفلاتاً، ولا عنها انفكاكاً (2).

ويؤكد لمتهم، أن (اللواط) آفة كانت شائعة في الخراسانيين، وأنها أتت من المشرق مع جيوش العباسيين، الذين جاءوا من خراسان، وأنها انتشرت بين الأجناد، الذين كانوا يخرجون مع الغلمان في البعثات، حين سن أبو مسلم الخراساني، ألا تخرج النساء مع الجند، على خلاف ما

¹ الديوان، 83.

² أبو نواس بين العبث والاعتراب والمجون، 191..

كان عليه بنو أمية، فلمّا طال مكوث الغلام مع صلحبه ليلاً ونهاراً؛ شاعت هذه الفاحشة⁽¹⁾؛ ولعلّ

المتلقّي يجد صدق لهذا التأكيد في قول الذوّاسي:

تهي السّاقيين ، لكنّ قلبي
باللّابس القميص ، ولكن
ذني بالجمال زيّنه اللّـ
سّى إذا اسـتحتّ لشرب
نوه ، وما درى ما خراسا
يجورون في المزاح عليه
تهام بأصدّ غر السّاقيين
ماء الم مع قرب الصّدغين
دسّ من الجبين والحاجبين
سكون ، ويمسح العارضين
بسّ القباء والمئززين
: كي بعد له العمّرين⁽²⁾

فالتّغزّل مبالغة غرض شعريّ جديد ظهر في منتصف القرن الثّاني الهجريّ؛ متأثراً بعوامل اجتماعيّة كثيرة، نجمت عن اختلاط أجناس بشريّة متعدّدة في المجتمع العربيّ الإسلاميّ ، اختلاطاً أدّى إلى كثير من الاضطراب والشكّ في المفاهيم والقيم؛ إذ كان لكلّ جنس معتقدات ونظم وطباع، وإها صواباً، ويرى غيرها ضلالاً.

ولا يستطيع المتلقّي، أن يردّ هذا الشذوذ الجنسيّ إلى أمّة دون غيرها، حيث ذهب بعض الدّارسين من القدماء أو المعاصرين إلى القول بفارسيّة فبع هذا الشذوذ، فالجاحظ مثلاً، قد نفى الشذوذ عن العرب، وألصقه بالفرس، مستدلّاً بالدّعوى العربيّ القديم نفسه؛ فهو يخلو من التّغزّل بالغلّمان؛ فالعرب لم يتعشّقوا الغلّمان، ولو تعشّقوهم؛ لنسبوا بهم، ولجاءهم فيه باب من النّسيب، ولتهاجوا به وتفاخروا، ولتنافسوا في الغلّمان، ولحدثت فيه أشعار وأخبار⁽³⁾.

¹ الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، 160/2.

² الديوان، 136.

³ الثعالبي، ثمار القلوب، 554.

وأما المعاصرون، فقد أعطى عمر أبو ثلثون للجنسيّ بـعداً سياسياً عميقاً؛ ورأى أن الفرّس، هم الذين نشره بدافع شعوبيّ بحت؛ انتقاماً من العرب، الذين غلبوهم، فلمّا انتصر الفرّس على العرب، بقيام الدّولة العبّاسيّة، أظهرت الأمّة الفارسيّة ما أسرّت، وأعلنت ما أخفت، وجهرت بما كانت تجمجم به، ولا تكاد تبين عنه⁽¹⁾.

وما هذه الآراء، إلّا تحامل على الفرّس؛ لأنّه من الخطأ، أن تُنسب كلّ فاحشة أصابت المجتمع العربيّ إلى الفرس، كما أدّه من الخطأ، أن تكون مثل هذه الفواحش مدفوعة بغايات سياسيّة عميقة، هدفها القضاء على المجتمع العربيّ الإسلاميّ؛ لإعادة اللّطان الفارسيّ.

وإنّما يمكن القول، إنّ الفرّس قد عرفوا بالأواط؛ لاصطحابهم الغلمان بدلاً من النّساء في الحروب⁽²⁾؛ وهو أمر وثيق الصّلة بنظرتهم للأخلاق؛ فهم لم ينظروا إلى الأخلاق، كما كان ينظر إليها العربيّ القديم؛ فكانوا لا يعفّون كما يعفّ، ولا يلهون كما يلهو؛ لاختلاف الطّبع والمعتقد، وما درجوا عليه من عادات.

وعندما أصبح المجتمع العربيّ في العصر العبّاسيّ في حالة من انحدار أخلاقيّ، وتفسدّخ سريع، احتضن تلك البذرة، وتعهّدّها بالرّعاية، إلى أن نمت واستطالت.

وبكلمات أخرى، فإنّ العرب، لم يعرفوا قبل النّصف الثّاني من القرن الثّاني الهجريّ، مثل هذا الميل إلى الغلمان، إذ أصبح ظاهرة من طبائع العصر العبّاسيّ، عند بعض الشّعراء، كبشّار بن برد والنّوّاسيّ والحسين الضّدّك ووالبة بن الحباب وحمّاد عجرد ومطيع بن إياس وغيرهم، وإنّ وجدت بصورة حالات فريديّة لا تذكر في العصر الرّاشديّ والأمويّ.

¹ أبو نواس في مياذله وملاهيّه، 109.
² ينظر: النّعالبي، ثمار القلوب، 553.

ويرى محمد مصطفى هدّارة، أنّ هناك مجموعة من العوامل قد تضافرت، فساعدت على نشر الشذوذ الجنسيّ، وأنّ هذه العوامل، قد اشتركت كلّ الأجناس البشريّة في المجتمع العبّاسيّ، في إبداعها وتنميتها، وأهمّها:

. بروز العنصر الفارسيّ في المجتمع العبّاسيّ إذ يبدو أنّ الغزل بالغلّمان، كان عادة شائعة عندهم منذ القدم.

. انتشار المانويّة في المجتمع العبّاسيّ؛ إذ كان كلّ مانويّ، يصطحب معه غلاماً أمرد، ويستخدمه في شؤونه.

3. انتشار دور القيان العصر العبّاسيّ؛ إذ أصبحت لها أمكنة معروفة بين النّاس كالكوفة وغيرها، وكذلك، انتشار الجوّاري وسهولة الحصول عليها.

. ميل الأدباء والعلماء إلى الغلمان؛ فقد عرف عن أبي عبيدة الذّحوي البصريّ والكسائيّ ميلهم إلى الغلمان.

. كثرة اصطناع الغلمان في القصور ودور الوجهاء، بل إنّ مراودة الغلام، أصبحت أمراً سهلاً في الشّارع العامّ.

. مجالس اللّهو والشّراب، التي كان فيها سقاة من مختلف الأجناس، وما يتمتّعون به من جمال وطراوة.

7. كثرة الخصيان والغلمان، وسهولة الاتّصال بهم⁽¹⁾.

¹ ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، 516 – 523.

إنّ اجتماع هذه الأسباب، يفسّر انتشار هذه الظاهرة الشاذّة، في القرن الثّاني الهجريّ، بصورة واسعة، في مجتمعيّ مبالفسق والفجور، لا سيّما إنّ أضيفت إلى الحياة الخاصّة، التي عاشها شعراء الغزل بالغلّمان، وما شاع فيها من مجون، وانحراف، ومجاهرة قد تصل إلى الإلحاد. أمّا عزيز فهمي فهو من الدّارسين المحدثين، الذين وقفوا عند موضوع الغلّمانيّات، مستنداً إلى النّقد والدراسات النّفسيّة، والمباحث التّناسليّة الحديثة؛ أملاً منه في الوقوف على أوّليّة هذه الظاهرة الشاذّة، وتحديد موطنها الأصيل، ومعرفة أسبابها، وبعد استعراضه للعديد من الآراء المتناقضة، قدّم إلى القول: "إنّ الغزل بالمذكّر من الوجهة الطبّيّة، كافٍ أوّل أمره عادة، ثمّ تحوّلت إلى غريزة، وأنّ الأخيرة، اشتُهر بها الفُرّس، منذ ألفي سنة ونيف، وأنّ نبيهم (ماني)، حلّ هذه العادة، وهذا دليل على أنّها أقدم منه؛ لأنّ الشرائع الوضعيّة، ما هي إلّا من روح المجتمع"⁽¹⁾.

ويستشهد على ذلك، باختصاص كلّ واحد من الغلّمانيّة، بخادم أمرد مجرّد، كما يستند إلى التّاريخ القديم، الذي يذكر أنّ (أبرويز) ملك الفُرّس، قد أهدى إلى (يوريس) ملك الروم، مئة من أجمل غلمان التّرك، وفي آذانهم أقراط من لؤلؤ ودرّ وذهب⁽²⁾.

ويبدو أنّ عزيز فهمي، قد أراد من تفسيره للغلّمانيّات، الوصول إلى الواسي، ذي الدّماء الفارسيّة، محاولاً تفسير الشذوذ الجنسيّ، الذي التصق به، تفسيراً وراثياً.

ويميل بعض الدّارسين، إلى جعل الغزل بالمذكّر، تصويراً لما وصلت إليه الحضارة من انحطاط في العصر العبّاسي، لا سيّما أنّ أكثر شعرائه من الأجنبيّ الفسّاق⁽³⁾.

¹ المقارنة بين الشعر الأموي والعبّاسي، 282 – 284.

² ينظر: فهمي، عزيز، المقارنة بين الشعر الأموي والعبّاسي، 284.

³ ينظر: إسماعيل، عز الدين، في الأدب العبّاسي: الرؤية والفن، 398.

أ، فقومكفو عت الآراء في تفسير ظاهرة الميل إلى الغلمان، في العصر العبّاسي الأوّل،
 فمن تفسير وراثي، يعود به إلى الجنس الفارسي والعقيدة المانوية، إلى تفسير آخر حضاري، يرى
 في انتشار هذا الميل مظهراً من مظاهر التّحضّر.

وأياً كانت الآراء، في تفسير ميلوالملي للغزل بالمذكّر، فقد كان السّاقاة الغلمان، مداراً
 لأكثر شعر الذّواري في الغزل بالمذكّر، بما فيه من غزل معنوي، وآخر حسّي فاحش، يتضمّن
 سمات الغلام في التقاطيع البارزة، والقدر المشوق، والتّبدّل في الحركات والحديث، والتّدلّ والتّخذت:

ععى بها خذت بي خلقه دمّ ث	العين في مستدرج الرائي
ط، وافر الأرداف، نو غنج	في راحتيه رسّم حذاء
ر الشعر واوات، ونضده	يق الجبين، وردّ الصّدغ بالفاء ⁽¹⁾

فالذّواري، يصف ساقياً من الغلمان المخدّنين، الين كانوا يتشبّهون بالنساء، في تصفيف
 الشّعور والغنج والدلال، وبذلك، يتحرّك الغزل بالمذكّر في إطار الغزل بالمرأة، سواء من حيث
 الأوصاف للحسد يّة أو العلاقات المعنوية.

ومن ثمّ، فقد دفعت مثل هذه اللوحة الذّواسية ونظيراتها، الذّقاد والدّارسين، إلى وصف
 الذّواري بالشّدوذ، والانحراف لأنّ؛ "غزل أبي نواس في الغلمان، لا يمثّل قمة شذوذ فحسب، بل هو
 قمة شذوذ العصر؛ لأنّه أخلّى الغزل من موضوعه الأصلي، وهو المرأة؛ لينحرف به إلى التّعبير
 عن علاقة شاذة منحرفة، ولم يثر فنّ من فنون أبي نواس ضجّة، كالضجّة التي أثارها غزله في
 الغلمان،⁽²⁾ يقول الذّواري:

ر عن طبيه محاسنّه
 ل ناظريه به بالفتن

¹ أبو نواس، الديوان، 701.

² خربس، حسين، حركة الشعر العربي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، 140/2.

سَتِ الْعَيْنُ مِنْهُ نَاحِيَةً سَتُ مِنْهُ عَلَى دَسَنِ (1)

هذه صورة لجمال حركي ، يحمل عيني المتلقي على التنقل في جمالها، من محطة إلى أخرى ما فلتتهى من مساحة جمالية، انتقل إلى أخرى، تزخر بالجمال أكثر؛ فقد أوغل الذّوasi في المجون، والإقبال على المذائل الحسد يالمختلفة، والشّهوات العارمة، لا سيّما أنّ الجارية المتهتكة الخليعة، التي يستطيع الذّيل منها في سهولة ويسر، لم تعد تفتنه، ولم تعد ترضي شهوته ونزعتة؛ لذا، لجأ إلى حيلة أخرى؛ لإدراك غاية ملاذه، فلم يجد بداً من هذا الشّدوذ الجنسي ، على الرّغم من سهولة إدراك المرأة في عصره.

أمّا عناصر الغزل بالمذكّر، فتختلف بعض الشّيء عن الغزل بالمؤنث، من حيث إنّ معظمه، يدور حول إعجاب الشّاعر وافتتانه بالغلّمان، مع وصف مواضع خاصّة من أبدانهم، وصفاً ينمّ عمّا وراءه من رغبات، ويكاد الغزل بالمذكّر يكون نهجاً وسطاً، بين الغزلين: الحسّيّ والعذريّ؛ فهو لا يعفّ عن ذكر الأوصاف للحسد يّويّدور حول العواطف دوران العذريّ، كما أنّه، لا يتورّط في ذكر المغامرات، لهفّفيها تفصيل الحسّيّ، يقول الذّوasi في غلام:

سَن يَدَيْهِ ، وَمُ قُلْتَيْهِ
رَنَحاً مَنْ شَرُّ بَتَيْهِ
سُرَّاحِ الْمَعْتَقِ شَرُّ بَتَيْنِ
قَدُمُ نَيْتِ بَكَرِ بَتَيْنِ
رَثَالِثُتْ وَ لَلَيْ لَتَيْنِ (2)

ويبدو أنّ أهمّ ما كان يفتن الذّوasi ، من الغلمان، اهتزاز أعوادهم، ونضارتها، يقول:

وَعُ بَرْدُ فِـهِ فَاِذَا تَمَشَّيْ سِي فِي غَلَاذِلِـهِ قُضِيْبُ

¹ الديوان، 133.
² نفسه، 44.

أَدَّ مِنْ الدَّلَالِ إِذَا تَثْنَى ۚ وَمَنْ تَسَاقَطَ بِهِ يَنْدُوبُ (1)

وتصور مثل هذه اللوحات الشعرية شذوذ الذّوذي، الذي شكّل موضوعاً أثّر ولا يزال يثير تساؤلات الدارسة، وقد حاولت تفسيره وتفسير الشذوذ المزدوج لدى الشاعر بأحد الأمور الآتية، أو بها جميعاً:

الأول: أن الذّوذي كان مجنّباً عليه، اعتدى عليه في طفولته والبة بن الحباب، كما تروي بعض الكتب أو غير والبة (2) بعدها مكبوتاً شاعراً بالهوان والمذلة، ومثل هذا الذّوذي من الشذوذ، يجد له عزاء ولذة في الظهور بمظهر الفحول، الذين يستيحبون حمى غيرهم، من الضدّ عفاء والمهازيل، وكثيراً ما يتظاهرون، بأنهم أصحاب اليد العليا في هذه القضية الخاسرة من طرفيها، ويسرفون في تعداد ضحاياهم ومعشوقهم من الغلمان؛ حتى يغيروا رأي الناس فيهم، وقد نجح الذّوذي في هذا الجانب نجاحاً باهراً؛ فقد نسي عنه كل شيء، إلا أنه كان ماجناً خليعاً، يهوى الغلمان، ويطاردهم، ويتغزل فيهم.

الثاني: الذّوذي للأمين، وتحبّبه إليه؛ فقد كان الأمين متّهماً، وقصصه مع كوثر وغيره من غلمان القصر معروفة، بل إن كلفه بالغلّمان، قد دفع والدته إلى اتّخاذ الجوّاري الغلاميات في قصره؛ عسى أن تصرفه عن هؤلاء إلى (3) ، فإن الذّوذي بغزله بالمذكّر، إذ ما كان يحاول أن يروج لمذهب الخليفة طلف، وأن يهوى عليه وعلى الناس من أمر ذلك الشذوذ، معتذراً عنه؛ بأن سحر هؤلاء الغلمان وفتنتهم، أقوى من أن تقاوم.

¹ أبو نواس، الديوان، 11.

² الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، 143/16، 145.

³ ينظر: المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 244 – 245.

الثالث: أنّ الذّوّاسيّ كان يهوى الغلمان حقّاً، وينال منهم، ومجاهرته مجرّد تحدّ للمجتمع، أو فرار من وخز الضّمير؛ فالخارجون على المجتمع منثأواذّ، يشعرون بآلام شديدة، ويتوجّسون خيفة من كلّ نظرة أو ملاحظة، يوجدّ هها الذّاس إليهم؛ فالجرأة الكافية تدفع بعضهم إلى المجاهرة بما يرتكبه، بل ويدافع عن مشروعيتّه، ويتحدّى الذّاس به، وبذلك، يصبح مهاجماً، بعد أن كان مهاجماً، ويتخلّص نهائياً من الهواجس وآلام التّخفيّ والتّستّر.

وقد حاول بعضهم، أنّ ينفى عنه التّهمة، ويوجدّ هها توجيهات معيّنة، إذ يذهب أحمد السّقف إلى براءة الذّوّاسيّ من وصمة الميل إلى الغلمان؛ لأنّه كان يظهر خلاف ما هو عليه، فيتغزّل بالعود، ويكثر من ذكر اللّواط؛ للتّحليّ به في الشّعْر، مباراة لمطيع ووالبة وخلف والحسين بن الضّدّك، وحرصاً على إظهار تفوّقه عليهم في هذا المجال⁽¹⁾.

أمّا أحمد كمال زكي، فيرى مبالغة الذّوّاسيّ في انحرافه، قد تُفسّر بإخفاقه في حبّ جنان، وأنّ غلمانيتّه، لم تكن إلاّ في عهد الأمين؛ لشذوذه، فكأنّما هي تسويغ له، وبطيف أنّ الولع بالغلمان، عادة فارسيّة، فلا يستبعد أنّ يكون الذّوّاسيّ قد انحرف فذيّاً فقط⁽²⁾.

وقد انطلق الباحثان السّابقان في رأييهما، من نصّ أورده ابن المعتزّ، في أخبار محمّد بن حازم الباهليّ، إذ قال عنه: "وهو أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضدّ ما هم عليه حتّى اشتّهروا بذلك، منهم أبو نواس، كان يكثر ذكر اللّواط، ويتحلّى به، وهو أزنّى من قرد"⁽³⁾.

وممّا يفسّر ما دُمل على الذّوّاسيّ، إشارة حمزة الأصفهانيّ: "وقد خصّ شعر أبي نواس من لهج الذّاس بإضافة المنحول إليه، بما ليس في غيره من الأشعار، وذلك أنّ تعاطيه لقول

¹ ينظر: الأوراق، 136 – 137.

² ينظر: الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، 535.

³ طبقات الشعراء، 309.

لشعرا، كان على طريق غير طريقهم؛ لأنَّ جلَّ أشعاره في اللّهُو والغزل والمجون والعبث، فلمَّا عُرِف طريق أبي نواس في الهزل، وشُدُّه به، ألحق النَّاس بشدِّه رَه، كلَّ ما وجدوه من جنسه لمن كان من الشعراء، الَّذِينَ لم يسدِّرْ شِدِّه رَهْم⁽¹⁾.

وقديعٌ المتلقِّي شغلِّذٍ واسيٌّ في الغلمان خلاعة عارية وشذوذاً معاباً، لكن، سرعان ما يجد له عذراً؛ في كونه شاعراً صريحاً صادقاً، لم يكذب، ولم يتكلَّف عناء المرء، كما يفعل سواه من الماجنين العابثين.

وأغلب الظنَّ، أنَّ شذوذ النَّوَّاسيِّ مع الغلمان، ما هو إلاَّ صدَى لظاهرة عامَّة، تفتتت في رَأْفِ أَوْ فِي طَالِ الْغُشْوِ الْعَبَّاسِيِّ، ولا تبالغ الدَّارسة، إذا قالت: إنَّ النَّوَّاسيِّ في شِدِّه الخلاعيِّ، وإباحيِّته، وشذوذه، إنَّما يريد فضح مجتمعه، بكلِّ ما يحتويه من نفاق متستر، وتعريته من خلال الشُّعْر المجونيِّ، وبذا يغدو التَّغزُّلُ بالغلمان والتَّعلُّقُ بهم، تجسيداَ لظاهرة مرضيَّة، وواقعاَ لغريَّة سلوكيَّة، تحكي ما يجري في الخفاء، بين المجانِّ وأهل الفسوق.

وبكلمات أخرى، فإنَّ النَّوَّاسيِّ، شاعر ذاتيِّ، يعبِّر عن تجربة ومعاناة نفسيَّة، يهوى الحرِّيَّة المرتبطة بالخطيئة؛ فالحرام عنده مستساغ، وارتكاب الذُّنوب نهج مستهدف، وهذه السِّمات، تستدعي الأُخلاق والذِّين عن الشُّعْر؛ فالنَّوَّاسيِّ، يريد الحياة بحرِّيَّة شخصيَّة، وأخلاق خاصَّة، وسلوك ذاتيِّ.

وفضلاً عن ذلك، يمكن لهذا اللون من الشُّعْر النَّوَّاسيِّ، أن يدرج في باب التَّظَرُّف والجدة القولبيَّة والمخالفة من أجل الشُّهرة؛ فقد نظمه رغبة في العبث، والتَّماجن، وإثبع رغبته الفذِّيَّة، لا الفحش والمجون والتَّعَهْر.

¹ ينظر: أبو نواس، الديوان، تحقيق: إيفالد فاجنر، مقدمة حمزة الأصفهاني، 7.

ومهما يكن من أمر، فالناحية الجنسية لا تفيد البحث في قليل أو كثير، بل المهم هو مجاهرة الذّواصي بها، وترديده لها في شِعْرِهِ، مع أنّهُ كان في وسعهِ أنْ يَنغمس في حماتها، ما شاء له شيطانُه وانحلالُه، وأنْ يستر بعد ذلك عيوبه، كما هي العادة بين المبتلين بهذا الأمر بين النّاس، ممّا يؤكّد مرّة أخرى أنّ الذّواصي في غزله بالغلّمان، إنّما أراد الخروج عن المألوف؛ فينال شهرة، ويحوز تفوّقاً لا يتوافر لكثيرين، لا سيّما أنّهُ طرق باباً مجاهرة بلا خوف أو استحياء، ممّا يكفل له أوّل السّليقة، أو على الأقلّ تقدّم الصّفوف الأولى في هذا المجال، الّذي يُعدّ مسحة من الابتكار، يهواها الذّهن الفنّي .

ثالثاً: البعد الديني

أدّت قنالتة ذّواصي ، بأهمية الحضارة وقدرة الثقافات على التغيير، إلى أن يجاهر بتمرده ورفضه كلّ ما له ارتباط بالقديم، ودعوته إلى عدم التستر في طلب اللذات، دون اعتبار لمعارضة أو نظر للأراء والأهواء، التي لا تنظر إلى مذهب المتعة كمدلول حضاري، وقاده هذا الاتجاه إلى التمرد على التقليد الديني؛ فتباهى بالمعصية، ورفض التوبة⁽¹⁾؛ ولا تودّ الدارسة في هذا البحث أن توجه الضوء إلى فسوق اللّيسي وعبثه؛ فذاك أمر يحول بينها وبين الفهم الحقيقي، لعناصر التكوين الحقيقية في شخصيته، ويفقدها القدرة على النفاذ إلى فلسفته ورؤيته للحياة.

وقد تنبّه النقاد القدماء إلى هذا الأمر؛ فأخذوا الفن بمعزل عن الدين والذّلق، ولم يروا في الديانة عاراً على الشعر، ورفضوا أن يهضلموا ذّواصي حقّه، لعبثه أو سوء اعتقاده، ورفضوا على المتلقي ألا يخلط بين حقوق الفن على الأديب، وبين عقيدته الدينية، وقد صدق الجرحاني إذ قال: "

¹ ينظر: العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، 111.

فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذ عُدَّت الطبقات (1).

أمّا المحدثون، ألدّوا على حرية الشاعر في أن يقول ما يشاء، "وللقارئ أن يستريح إلى سماعه إذا شاء؛ لأنه لا ينظر إليه نظرة المعارض المصلح للدين، وإنما ينظر إليه كأنه يتفرج على منظر حسن من مناظر الفنون" (2) كما أن العظم لا يخضع لأيّ مذهب ولا تدهور، وهو لا ينتقد بقواعد الدين والأخلاق العامة؛ لأنّ هدفه تمثيل الحياة وليس البحث عن هدف ديني أو أخلاقي (3).

ويبدو أن الذّوَّاسيَّ في اتجاهه المتطرف على التقليد الديني، إنما كان ينطلق من فهمه للحياة؛ فهو من أصحاب المذاهب المستمدة من حياتهم وتفكيرهم، وقيمة الحياة لديه هي البحث عن اللذة، حيث كانت ولا مبالاة في سبيلها باللوم أو بالشرعية (4)، يظنّ واديّ :

مِـرَّاحٍ فَاسِدٌ قِنِي!	سَاسُ لِيَمَانٍ غَنِي
يِزَارٍ مُتَتَنِّينِ!	سَاتَمِ الصُّبْبِ قَدَا
سَةُ ذُنُوبِ، وَأَعْرِي نِي	إِذَا دَارَتْ أَرْجَا
سَازَانِ الْمُؤْمِنِ،	سَاطِنِي كَأَسَا
وَأَطْنِي، وَأَزْنِنِي (5)	سُنِّي الذُّرَّة

تدل هذه الأبيات بصورة حاسمة، على النزعة الوجودية، التي تسيطر على الشعر الخمري الذّوَّاسيَّ، فقد جمع فيها الشاعر بعض العناوين التي تبدو صامتة، غير أنها في واقع الأمر كثيرة الاضطراب، فهناك الكأس، والمؤذن، واللواط، والزنا؛ ولقبر النّمّوَّاسيَّ من صوت المؤذن، ومضى

1 الوساطة بين المتنبّي وخصومه، 64.

2 العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، 103.

3 ينظر: برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، 461.

4 ينظر: العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، 62.

5 الديوان، 33.

إلى الفحش والفجور في الخمر والعبث الجنسي ووجد ضالته لدى الساقى، الذي يمثل نقيضاً للدين؛ لدوره الذي يقوم به في مجالس اللهو والشراب.

وهكذا، فإن واقع الحياة قد انتقض في شلغرواسي، إذ يقبل على المجون ويعرض عن الصلاة، ولا يلمح المتلقي في إقباله انكساراً ولا ذلاً، بل يدعي في ذلك ويحتفل علانية؛ لأنه يؤمن أن الفجور، ينبغي أن يكون الوجه الإيجابي للتصرف الإنساني.

يلتقني واسي مع الساقى، في اتجاههما الراض للثقافة الدينية، إذ يرتد كل منهما إلى ذاتيته المستقلة التي تمجد أخلاقية الفعل الحر، وتكرس الجهود والطاقت لبذلها في مجالس اللهو والشراب، رافضة حلول العصر، باحثة عن أخلاق جديدها أخلاق الفعل الحر والنظر الحر.

لقد وللجدواسي في الخطيئة والتمرد والرفض ضرورات كيانية؛ فاتخذ منها سلاحاً يؤكد به فريته واستقلاله، ويحقق بها وجوده الفني والذاتي، وتمكنه من مواجهة المجتمع بأسره، فالإحساس بالحرية يحول الحياة لديه إلى نشوة وغبطة يعبر بها إلى عالم الطمأنينة، حيث تسيطر الذات وحدها على التقاليد والنظم والعادات، بدلاً من أن تسيطر عليها وتلغي حرمتها وقدرتها على التعبير⁽¹⁾، يقلل واسي:

مالي، كم يَدُ ذَسَفَهَا ، لِنَفْسِي، ودينُ النَّاسِ لِلنَّسِ⁽²⁾

يصلنخواسي في وجه المجتمع، محاولاً أن يشق طريقة أو مذهباً يجسد فيه هذه الحرية أو الفردية، ويعلن انقطاعه إلى عالمه الداخلي الخاص، الذي يبحث دائماً عن حياة متحررة من

¹ ينظر: العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، 200.
² الديوان، 265.

أسرُّ التقاليد والقيم طليقة من أسرُّ الزمن العادي ورتابته، وحيث يصبح للشعر فاعليته المستقلة عن الخارج وأوضاعه وأخلاقه وعاداته، يظهر الشاعر ويجد خلاصاً وملوياً، وبذلك، تجمل الحياة في نظنرّوآسي، ويتغلب على قبح الوجود، ويكشف في كلِّ صورة من صور الوجود عن لون جديد ومعنى جديد، ويرى في كلِّ مادة حياة جديدة، ويتوجه إلى فضاء الفكر بحرية؛ " فلا يحزن لتبدل الأشياء واختلافها؛ فالمرئيات والمسموعات والمشموحات، كلّها ناطقة عمّا في نفسه، والطبيعة لا تتحرك إلا بما يتحرك به قلبه (1) .

وهكذا فإنّ آسي عبث بالدين وتصدّى له محاولاً أن يهزأ بتعاليمه، حيث كان حريصاً على أن يظهر المجّان ممعنين في التمرد على الدين ومخالفة أوامره؛ ساخراً من الذين يخضعون قهلاً للخمر والساقى قطبا سرور الذّوآسي، ولذّته وثقة الارتباط بهما، ونشوته متوقفة عليهما، هذه الذّشوة التي جعلته يرفع لواء السّخرية من الدّين وكلّ ما يتعلق به، حتّى إذّه ليهزأ من الملكين، ولا يقيم لهما أي اعتبار، فالذّوآسي لا يعبأ إلا بالخمر والساقى، بعد أن سلباه حياته، يقول في ذلك:

مرّ يومٌ ، وذلّ بيدي	ررف اللّهُ ذلّتان
نُ رحيقٍ، ووجّه ظي	لُ في دُسّ منه المعاني
تُ لذيّذٍ رامٍ مـ	نالاً الذّبي بالأُماني
م لذّةٍ قلتُ قد وعاهما	ي وسط اللّو حافظان (2)

يطلّع آسي المتلقي على حقيقة من حقائقه النفسية؛ إذ يمثل شرب الخمر لديه وجهاً من وجوه التصرف الواعي، الذي يتصدى به للآخرين، مظهراً بطلان عقيدتهم، فانكبابه على الخمر نتيجة لنظرته إلى الحياة، والقلق الوجودي الذي يعانیه، والهزء الذي يلتفت به إلى تعاليم الدين، ليس في الواقع سوى مظهر يدل به على عدم إيمانه بما يدعو إليه؛ فهو لا يدرك سرّ الكون ولا

¹ ينظر: الخطيب، محمد كامل، القديم والجديد، مجموعة مقالات لعدة مؤلفين، 362.
² الديوان، 367.

يؤمن بالدين، لذلك ينتهى عن الحياة بشرب الخمر، والساقى الجميل الذي يقدمها، ويحالف الواسي
أن يتعالى على الآخرين حين يؤكد لهم أنه حقق اللذة وإن كانت حراماً، في الواقع الذي يتمنى
الآخرون تحقيقها، ولو كان ذلك في عالم الخيال.

وإذا كان النواسي ينسى الدين أو يتناساه، فإنه لم يكن يتورع عن التردد على مجالس اللهو
والشراب المقهية الأديرة؛ للتذوّذ بالخمر في ظل جو روحاني، والتمتع بالساقى النصراني، الذي
يملك من الفتنة والسحر والجاذبية ما يجعله قبلة للنواسي ورفاقه، لا سيما أنه يضع الزنار في
خصره:

ما عاقدَ زارَ بي الخصرُ رُمّة الحانّة الفُـ
تسقتني إن كنتَ بي عالماً لا الّبي أضمرتُ في صدري
، التي تعرفُ وادي بها إذمِ شاربَ عن الخـ⁽¹⁾

واللافت للانتباه في هذه الأوحة، هو تعاقب الرموز الدينية والخمرية، فقد ناقى نصراني قد
الزقّار في خصره، والفهر عيد لليهود أو معبدهم، والحانة ملتقى لمحبي الخمر وعشاقها، وربما
كان تراحم هذه الرموز (الدينية والخمرية) في بيئتها معادلاً موضوعياً لما يشعر به الذّاسي من
قداسة للخمر وإن كانت قداسة فنية أكثر منها فكرية؛ فقد حاول الذّاسي من خلال حشد الرموز
الدينية والخمرية إيجاد كون مقدس لخمرة التي يرتضيها ويرفض غيرها، بل يستحلف الساقى
بأقدس ما لديه للانصياع لرغباته وميوله هكذا يكون الذّاسي قد جمع بين الإسلام والنصرانية
واليهودية والخمر؛ فالإسلام يتمثل في شخصه، والنصرانية يمثلها عاقد الزنار، واليهودية تتمثل في
الفهر، والخمر في الحانة، وكأنّ الذّاسي مشدود بقداصة الخمر إلى درجة أنه يجعلها مظلة للأديان.

¹ أبو نواس، الديوان، 82.

وإذا كان النبي وسأخذنا بالسادة النصارى، فإن المتلقي لا يكاد يجد أصداءً لليهودية في شلغرواسي، ولعل السبب في ذلك ما عرفه عليّ وأسي من ضيق باليهود وتبرم بهم؛ لما يتسمون به من سوء الطباع والحقد على العرب، والبغض لهم، والنفاق في معاملتهم، وتريص الفرص للغدر بهم، يقللّ وأسي:

ان صدق قد ص - م - م يهم
 ما حكي ناري ليس مسلماً
 "على دين المسيح بن مريم؟"
 من يهودي يُك ظاهراً
 في بيت خار نزلنا به ظهراً
 ا به خيراً، فظننا بشراً
 من مزوراً، وقال لنا كفراً
 من في المكنون منه لك الخترا (1)

تنتشر في هذا المشهد التصويري صفات تسمُّ بلها وأسي صاحب الخمرارة اليهودي، ويصدها في قالب قصصي، يصور فيه كيف ذهب مع جماعة من صحبه إلى حانوت أحد الخمرارين، فأروه وقد حزم الزنار على خصره؛ فأدرك أنه ليس مسلماً، فسألوه إذا كان مسيحياً، فلم يجبه؛ فعرفوا أنه يهودي يظهر المودة والحب، ويضمّر العداوة والخبث والكره.

ويترجم هنا التصوير الدقيق وما تبعه من حوار الرغبة النفسية، لدى النواصي وصحبه في أن يكون صاحب الخمرارة نصرانياً؛ فقد تبادر إلى ذهنهم مباشرة أنه كذلك، وكم كان وقع المفاجأة صعباً عليهم حينما علموا أنه يهودي غادر.

وهكذا، فقد حفل النص النواصي بذكر السقاة من النصارى واليهود، بينما غاب عنه الساقى المسلم، ولم يأت على ذكره إلا نادراً، ولعل ذلك نابع من تحريم الإسلام للخمر، فكيف يصور ساقياً يدين بدين يذم الخمر؟! بل كيف يتردّد على حانته؟! إن حانته لا تصلح إلا للتحدي والمجاهرة بارتكاب الذنوب، يقول النواصي:

¹ الديوان، 61.

علينا... أدر م عتقاً منها صفيق إسلامي⁽¹⁾

يرى الشاعر أن الإسلام غليظ؛ لتحريمه الخمر ولما يوجبه على شاربيها من حدٍ يُقام عليه، ولمحاربتة المنكرات عموماً، وإنزاله العقاب بمن يرتكبها، وكل هذه الأمور دفعت الذّاسي إلى عدم طرق الحانات التي يملكها مسلم، ولعل هذا العزوف هو ما يفسر ندرة السّاقى المسلم في خمريات الذّاسي، العالم النفساني الذي سبر أغوار النفس البشرية وعبر عنها: فكيف يمكن لفاقد الشيء أن يعطيه؟ كيف يحصل الشاربون على اللذّة عند من يحرم الخمر؟ إن حانته لا تصلح إلا للتحدي والإصرار والإمعان في شرب الخمر التي يحرمها الإسلام ويعاقب عليها الخليفة.

الذّاسي كان مؤمناً، غير أن الاضطراب، والقلق، والضعف، قد ساهموا في عبثيته، وجعلوه غير قادر على التمسك بفرائض الدين، يؤكد ذلك قليلٌ وواسيٌ واصفاً أحد صحبه في نشوة السكر:

أدر كتنظهر صلي
ر ل هذه في وقت هذي
اك "محمد" تفديه نفسي
ص رر عليه عشاء
فأه . ه أب أقاء
ق له ، وقّل له الفداء⁽²⁾

إن محمداً الذي يتحدث عنه وواسيٌ ليس سوى نفسه، وقد توسّل به، كما يتوسل الروائي بأشخاص الرواية؛ ليظهر آراءه من خلالهم، وعلى الرغم ما يبدو من خفة هذا القول الظاهرة، إلا أنه يطلع المتلقي على حقيقة من حقائق وواسيٌ النفسية؛ إذ يقترب من عمر اليخام بما يتراءى للمتلقي فيه، عبر وجهه الساخر الماجن، بما فيه من ملامح منقبضة مكدودة تظهر بؤس الإنسان

¹ الديوان، 24
² نفسه، 23.

أمام سراب الكون، فانكبَّ النَّبَّاسِيَّ على شرب الخمر يترجم وجهاً من وجوه التصرف الواعي الذي يتصدى النَّبَّاسِيَّ الشاعر للآخرين مظهرًا بطلان عقيدتهم.

وبذلك تكون مجالس اللهو والشراب ملتقى الأديان كلها؛ فالنصارى واليهود يعملون فيها، يقدمون الشراب، ويشكّلون مصدر متعة ولذّة للشاربين، والمسلمون يترددون على تلك المجالس، يحتسون الخمر وينتشون بها، وإن كانت حراماً.

وفضلاً عن ذلك، يصبح السدّ آقي وسيلة في يد النواصي؛ يعبر من خلالها عن ميوله الدينية، فالسدّ آقي بخمره، وما يصوره من مجون وخلاعة يقف على النقيض من الدين، خاصة أنه يروج لقطع الصدّمة ما بين رواد مجلس اللهو والشراب من جهة، وبين الدّين من جهة أخرى، كيف لا، ومجرد التردد على الحانات ومجالس الخمر يوجب على المرء ارتكاب المعاصي والفواحش والموبقات!؟

رابعاً: البعد اللغوي

اللغة في الشعر إبداع في ذاتها، وليست مجرد وسيلة لنقل الفكرة من ذهن المكلّم إلى السامع، وهي كائن حي متجدد، ومستودع لطاقة إبداعية ضخمة، ومصدر الفكرة، والإحساس، والصورة، والإيقاع، وهي المادة الأولية التي يتنكّل منها العمل الأدبي⁽¹⁾.

وإذا كان التعبير الأدبي يتجسد لغة، فهو تجسيد لحالات شعورية ومواقف نفسية، ولا بدّ لأيّ شعور جديد أن يعبر عن نفسه تعبيراً جديداً بلغة خاصة تميزه؛ ذلك لأنّ أيّ تعبير أدبي لأيّ موقف نفسي، مسألة انفعال وتوتر وإحساس ورؤية.

¹ العشماوي، أيمن محمد زكي، خمريات أبي نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل، 203.

وللغنة نواسي^١ في الخمريات بصورة عامة لئلا ياتي بصورة خاصة، لغة جريئة وجديدة جريئة؛ لأنها لم تتساهل في إظهار خصوصيتها، بل أعلنت عن هذه الخصوصية من غير مواربة، وأظهرت نفسها عارية بلا خجل، وهي لغة جديدة؛ لأنها تمثل لقاء بين شكل مضي وشكل ينهض، شكل ينهض؛ لأنه يرمز إلى حياة الشاعر وشعره في وقت معاً، في علاقة عضوية وطيدة وحية، ولم تكن هذه العلاقة قائمة قبل نواسي^١، بصورتها العضوية الحية التي ظهرت عليها في خمرياته.

تكشف للغنة نواسي^١ في الخمريات لئلا ياتي عن الوجود الخاص^١ للنواسي، وتعريه تعرية كاملة بكل أمانة، وتؤثر الكشف عن حقيقة ذاته وطبيعة حياته على أي شيء آخر لئلا ياتي معروف بولعه الشديد بأن يعيش في جاذبية العصر بكل ما فيه من فنون ومجون، ومعروف أيضاً بحرصه الشديد عن أن يجابه الحاضر بكل أمانة، وأن يستجيب لذاته بكل صدق؛ فكان نتاجه غير منفصل عن وسطه الاجتماعي والثقافي، وعن نظرتة إلى الحياة وموقفه منها، فكانت لغته مزيجاً من الأبعاد والانفعالات والرؤى، التي تجسد شخصيته وحياته معاً.

وهكذا، فقد كانت للتعس^١، والاستغراق فيها، مدار حليلات نواسي^١ وتفكيره، كما كانت الخمر غاية الغايات عنده، بل لعلها تكون على حد تعبير عبد الرحمن صدقي، غاية ما يسعى إليه في تحقيق اللذة والمتعة: " وأبو نواس لا يتوسع في حاجاته من اللذات، ولا يعدوها، بل يقصد غاية الاقتصاد فيها، حتى ليروها إلى الواحد، وهذا الواحد هو الخمر، الخمر وحدها، ولقد يذكر إلى جانب غزلاً بالجارية أو الغلام، ولكن الخمر هي دائماً الأصل والجوهر، وأما هذه الشهوة الأخرى، فعرّض من أعراضها التابعة لها اللاحقة بها⁽¹⁾.

¹ ألحان الحان، 214.

وما من شك من أنَّ الخمر ظلَّمواسيَّ الحقيقي، يضاهيها ويكملها عالم الفن، كلاًّ هما معاً، يحققان له السعادة الضائعة، وهما معاً يرمزان إلى "طاقة الفعل المتجددة والمتغيرة عنده"⁽¹⁾.

ومن السهل تتبع هذه الحقيقة في شلغرواسيَّ، فلا تكاد تمر قصيدة من قصائد الخمر أو الغزل أو اللهو أياً كان نوعه، إلا ويرى المتلقي تجسيدا لهذه الحقيقة، حقيقة أن الخمر هي دنياه وعالمه إلى جانب طاقته الإبداعية التي تعكس هذا العالم وتجده، يقللّواسيَّ :

م - م - دُنْيَا بِكَأْسٍ وَشَادِنِ	رُ فِي تَنْهُ فَطَنُ الْفَدْرِ
م - ر - فِي دَنُوحٍ، يَدِيرُهَا	قِيلَ الرَّدْفُ، م - م - ط - خَصْرُ
رِيضُ الْجَفْنِ، م - دُنْ، مَبَاعِدُ	تُ وَيُتَيَّبِي بِالْوَالِ وَيَالِهَ جَر
ضِيَاءَ الشَّمْسِ نِيْطَ بُوْجُوهِهِ	رُ الدُّجَى بِ - - التَّدْبِ - والنَّ - (2)

تجسد هذه اللوحة الشعرية افتتان الذّواسي بالخمر والسّاق، فهو ليس مجرد ساقٍ يقدم الخمر، بل إنّه غلام ذو جاذبية وإغراء حسي للشاربين، بما يتمتع به من فتنة ساحرة وجمال جسدي، فيسلب عقول رواد مجلس اللهو والشّراب، ويلبي رغباتهم وشهواتهم حسديّة التي لا ترتوي، الأمر الذي حدا بالنواسي إلى تفصيل القول فيه، دون أدنى إشارة إلى لغته؛ فجلّ اهتمامه يتمثّل في حسديّة جمال الساقى وخمره، فحياته لا تقوم إلاّ بهما، وغياهما موت يسبق الموت الطبيعي، يقول النواسي:

وَتُ إِذَا أزالَ الكَأْسَ عَنِّي أَحْيَا م - - ه إِذَا سَدَ قَانِي (3)

إنّ مجرد رؤية الجسد الجميل، يحقق للنواسي مجالاّ ردّاً من النشوة والمتعة، ولا حاجة به إلى لغة منطوقة، فلا بأس إن كانت الساقية لثغة أو خرساء، يقول النواسي:

¹ العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، 165.

² الديوان، 139.

³ نفسه، 103.

من كَفَّ جاريةً، وصيفٍ - يم الدَلِّ، مثلثوغِ الكلا (1)

تلتقي النظرة الذَّوَّاسِيَّةُ للساقية الجميلة مع فينوس (أفروديت)، التي تمثل أنموذجاً للجمال المؤنث بوصفها صامته راکدة؛ بل إنها تمثل أبرز علامات الفعل الثقافي مع الجسد المؤنث، وها هي تماثيلها منتشرة في متاحف العالم، وقد طار من التمثال رأسه أو يده، وهو تمثال لامرأة عارية مثيرة مغرية، إنَّه جسد خلَّابٍ ولكنه، بلا رأس أو يدين، ولعله يترجم صورة المرأة بلا رأس أو يدين، لكن، من قطع رأسها أو يديها؟ غير معروف، إنها تبقى حيله ثقافية للتعبير عن المكنون عبر المجاز والرمز والحكاية، لكي يفتتح المتلقي أنَّ المرأة جسد بلا رأس، وأنها تمثال عاريٍّ وجذابٍ وفتانٍ - وحسب - (2).

ويكلمات أخرى، فإنَّ الجسد المؤنث مادة بصرية ومجال لسياحة عيون الذَّوَّاسِيَّ وأتباعه ونظرائه؛ فالمرأة مثالية الجمال إذا كانت كذلك - فإنَّ كلَّ نقص في حيويتها يصبح ميزة جمالية، وكلَّما تعطلت حاسة فاعلة زاد ذلك من جمال الجسد الذي يسمو بكونه أخرس غير عاقل وغير فاعل، حتى لقد استحسنت الذَّوَّاسِيَّ وغيره من الشعراء في العصر العباسي اللثغة في الحسناء، وما كان النظر إلى فينوس (أفروديت) على أنها جسد ليكون تمثالاً، إلا ليستجيب للبدن إذ تلمس، والعين إذ تسيح، والثقافة إذ تقطع منه الرأس أو اليدين.

وهكذا فإنَّ الوجدان الثقافي يحمل تصوراً ذهنياً حول الأنثى، يتمثل في كون الأنوثة خرساء، ويحسن بها ويزيد من جمالها وجاذبيتها أن تترك اللغة للرجل؛ فالمرأة مجرد جسد يستقبل اللغة ويخضع لها من جهة ويرسل علامات صامته يتولى الرجل تفسيرها من جهة أخرى، ولذا فإنَّ الشعراء ومنهم الذَّوَّاسِيَّ، قد مالوا إلى استحسان اللثغة في الحسناء، وهو استحسان محدد بالحسناء

¹ الديوان، 693.

² ينظر: الغدامي، عيد الله محمد، ثقافة الوهم، 85.

فحسب؛ لأنّ اللّثة تكون قبيحة ومكروهة من غير الحسنة، فلسانها لا تعيبه اللّثة؛ لأنه ليس مطلوباً منها أن تستعمل لسانها للتعبير والإفصاح، ويكفي أن تقول ما هو مثير ولافت وطريف لتزيد من جسدية الحسن وإغرائيته، إنَّها صورة ذهنية وشرط ثقافي، ولو خرجت المرأة عنهما فإنها تفقد موقعها المؤنث، بل وتُتهم بالثرثرة، وتخرج إلى دائرة العيوب الجمالية⁽¹⁾.

وقد تنبّه الجاحظ إلى عيوب المرأة البيانية وجعلها مقبولة منها، ولعله دعا النساء إلى التحلي بهذه العيوب، ويبيّن أنّ " اللّذُن من الجوّاري الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخدود الغرائر أيسر، وربما استملح جليل ذلك منهنّ ... إذا كان اللّذُن على سجيّة أهل البلد، كما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السنّ ومقدودة مجدولة، فإذا أسدّت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح"⁽²⁾.

فالجاحظ لا يستثني أحداً من النساء في نصه، بل إنّ عيوب البيان مقبولة منهنّ جميعاً، ولعله يحضّهنّ على التحلي بهذه العيوب، كما يبدو أنّ النساء طبقة واحدة، مما يؤكد أنّ مقياس بيان الأنثى عن الذكر لاختلاف تركيبهما البيولوجي: الذكر له لسان، والأنثى لها جسد، وفحولة الرجل ترتبط بلسانه، وترتبط بلاغة المرأة عضوياً بقدها وسنها.

وقد ينطق الساقى فيلحن، فيكون للذالّاحن وقع السّحر على النواصي ورفاقه من رواد مجالس اللهو والشراب، يقول النواصي:

هُ لَدُنَّا بِدَامِنِ لِسَانِهِ نَهْ لَدُنَّا! وَيَادُ سُدْنَهُ تُغَرُّ! (3)

¹ ينظر: الغدامي، عبد الله محمد، نفسه، 64.

² البيان والتبيين، 81/1-82.

³ الديوان، 125.

تترجم هذه النظرة النواسية، فلسفة الشاعر حول الساقى؛ فهو لا يهتمّ إلاّ بالجسد الجميل، وإذا غابت اللغة، أو اعتراها قصور، فإنّ الجسد الجميل لا يتأثر، بل إنّه يزيد حسناً وجمالاً، الفسديّة هي الصفة التي تجمع النواسي بالساقى.

وفضلاً عن ذلك، إنّ الساقى النواسي ليس بحاجة إلى اللغة المنطوقة؛ لا لشيء سوى أنّه يعمل على توظيف لغة الجسد، التي أتقنها وفهمها النواسي، وتجاوزها من خلالها⁽¹⁾.

خامساً: البعد الصوري الفني

إنّ خمرياًلتنّواسي شعر غنيّ بالتصوير، يعتمد عليه الشاعر أكثر من اعتماده على أيّ عنصر آخر من عناصر التعبير، حتى ليكاد أن يكون أداة طيّبة من أدواته، لا تخلو منها معظم أبياته الشعرية، كما تعدّ الصورة لالتنّواسي وسيلة حية في تجسيد تجربته، وبلوغ أهدافه التي يسعى إليها، وأهمها تحقيق وجوده الذاتي الذي يُؤثر أن يبرز في عمله الفني؛ فالحياة الحقيقية للنواسي، هي تلك التي تكمن في عالم إنتاجه الفني، ذلك العالم الذي " يتعانق فيه إيقاعه الداخلي بإيقاع الحياة الخارجية"⁽²⁾، فالشاعر لا تهدأ له نفس، ولا يقنع بشيء قدر اقتناعه بأن يكون في " قلب المعاناة حتى يظلّ خلاّماً"⁽³⁾.

يلاحظ المتلقي اللّنّواسي في صوره قد استعان بعناصر أربعة، وسمت صوره بسمات أربع هي: الحركة، والخيال البرقي، والدرامية وتوظيف الحواسّ.

والمقصود بالحركة ألاّ يكون الشاعر سلبياً، أمام الأشياء التي يصورها أو العناصر التي يختارها لأداء صوره، فمن الشعراء من يرسمون صورهم في هدوء وبرود، فيكون التصوير مجرد

¹ ينظر: هذا البحث، 213-246.

² العشموي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، 165.

³ نفسه، 190.

تسجيل لمدرجات الحسّ خارج نطاق الشاعر، وتظلّ الموضوعات التي يصورها الشاعر ثابتة ساكنة لا انفعال فيها ولا روح، والفرق بين الحركة في الصولنجّ وأسببّة التقليديّة، والحركة في صوره التجديديّة أنّ الحركة في النوع الأول، منقولة أو موحى بها، أما الحركة في النوع الثاني فهي حركة معيشة⁽¹⁾.

إنّ الأمر الذي سالفدّوآسيّ على تحقيق عنصر الحركة في صورته، أنه شاعر مفعم بطبيعته بالطاقة والحيوية، قلّق دائب الحركة، فلا يمكن له بأيّ حال من الأحوال أن يصدر في فنه عن صور ساكنة ذات أبعاد ثابتة، إلا إذا سكن في حركته، أو أبطأ فيها، وهذا مما يتنافى مع الدّوآسيّ؛ فبطبيعته حركية انفعالية، وهو لا يستطيع إلا أن يكون انفعاليّاً، وإبداعه موازياً لحركته، التي يعبر عنها من خلال صورة السّاقّي المفعم بالحركة والحيويّة والانفعال، وكيف له أن يتوقف أو يركن إلى الهدوء في مجلس اللهو والشراب؟! فالرّو لا يتوقفون عن طلب اللذّة أو الخمر يقول النّوآسي:

وغــــديرُها ببنانٍ ات يزيدها الغمّ لزّ لنا
بذتْ عدّني برضابٍ رك القلب للسرور خدينا⁽²⁾

تدلّ اللوحة النّوآسيّة على الديناميكيّة والحيوية؛ فالساقّي في حركة مستمرة، والنّوآسي ينهل من اللذّة بلا توقف، ومجلس اللهو منعقد على الدوام.

والحركة موضوع مرتبط بالنظر القوآسيّة، القائمة على الرغبة في التغيير والتجديد، التي يجب أن تسود عالم الفن والشعرو يظهر ذلك جليّاً في الخروج عن المألوف الذي قبله العقل سنوات خلت، وظلّ يتشبث بالحفاظ عليه عصراً بعد آخر.

¹ ينظر: العشموي، أيمن محمد زكي، خمريات أبو نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل، 247.
² الديوان، 30.

وهذه الحرية التي كان يتمتع بها واسي في نظرتة للأشياء، هي التي جعلته يدين بالفتح غير المحدود وينادي به؛ فكانت هذه (الحركية) المتلائمة مع ثورته وانفتاحه على الجديد، ومن ثم جاءت صور معبرة عن ذلك في إيقاع متزايد الحركة لإيقاع الإحساس وعنفه ووقدته؛ حتى تتناسب مع إيقاع الساق في حركته الدووبة، وحيويته، وتدفعه الذي لا نظير له، يقول الذّاسي¹ :

بُكْ ، وَلَا تَطْرِبْ إِلَى هَنْدِ	عَلَى الْوَرْدِ حَمْرَاءَ كَالْوَرْدِ
أَنْدَادِ رَاتٍ فِي دَلِقِ شَارِبِهَا	دَادُ فِي الْعَيْنِ وَالْخَدِّ
نَمْرُ يَاقُوتَةٍ، وَالكَأْسُ لُؤْوَةٌ	كَفَّ جَارِيَةً مَمَشُوقَةَ الْقَدِّ
مَنْ عَيْنَهَا خَمْرًا، وَمَنْ يَدِهَا	فَمَالِكَ مِنْ سَكْرٍ م- م- دَّ
ي نَشُوتَانِ ، وَلِلذِّدِ وَاحِدَةٌ	خُصِّصْتُ بِهِ م- م- بِمٍ وَحْدِي (1)

تعتمد هذه اللوحة الشعرية على حيوية الحركة والإيقاع، اللذان يتدفقان معاً في تلازم وتلازم، كما تعتمد على الخيال البريق، المتمثل في هذه الإشعاعات الضوئية السريعة الخاطفة، التي تتلاحق متوهجة ومعبرة عن انفعالات الشاعر، وهو في أعلى درجات نشوته وانسجامه.

وتنتشر في ثنايا هذه اللوحة الروح المتوثبة الشابة، التي تفيض على المتلقي من خلال الأبيات، مليئة بالحياة والتدفق وبتّ الإحساس بالبهجة والنشوة، مع تمكن ظاهر وسيطرة كاملة على اللغة والصور والألفاظ والقافية؛ فكانت لوحة شعرية فذة، بما توافر لها من خصائص وقدرات فنية، تظهر في عنصرَي الصوت والصورة، فاستنثالاً لّواسي للعناصر الصوتية، لم يكن يقلّ عن استثماره للصورة واللون.

الذّاسي يفاضل بين البكاء على ليلي وهند من جهة، وشرب الخمر الحمراء كالورد في صحبة الورد من جهة أخرى، ثم يعتمد إلى تصوير أثر الخمر في ذات شاربها، حين انعكست حرمتها في العين والخد، وقد استطاع الشاعر أن يلعب باللون الأحمر ويتأثيره على البصر في

¹ الديوان، 27.

أبياته، لا سيما في البيت الثالث، حين جمع بين لون الياقوت ولون اللؤلؤة وبين لون الخمر، ولون الكأس، فأنتهى البيت، وقد تصاعدت فيه دفقة الحيوية والحركة، عندما يطلّعُ واسيَّ وجهه الجارية الممشوقة القدَّ، التي تحمل إليه الكأس في يدها، تسقيه خمرتين: إحداهما من العين، والأخرى من الكأس، فكانت النشوتان اللتان ظفر بهما الشاعر دون رفاقه، ولم يكتفِ واسيَّ بذلك، فيأتي عجز البيت الأختيصيداً لانفعاله، وتجسيداً لهذه النشوة والمتعة، حتى لكانَّ المتلقي يسمع بأذنيه، ويرى بعينه جلجلة الانتشاء وصخبه.

إنها لوحة شعرية، تفيض بحركات سريعة غير متوقعة، متزايدة الإيقاع والعنف، يرى فيها المتلقي الأبيات، مفعمة باللون، منيرة بالضوء، فجمعت بين معظم عناصر الصولقة واسبية: الحركة، والخيال البرقي، واللعب بالألوان، والتأثير بحاستي البصر والذوق.

كما حملت هذه اللوحة الشعرية، بما فيها من أبيات سمة أخرى، تتمثل في هذا الارتباط العضوي بين صورها وكتلتها؛ فاستطاعت بحقَّ أن تحقق الرؤية المنتشرة والمهيمنة على واسيَّ، والناطقة بإحساس النشوة والبهجة، التي تغمر بجوانبها الشجية روح الشاعر وروح الأبيات.

وهنا تجدر الإشارة إلى اللغز واسيَّ، كان من الشعراء القلائل، الذين استطاعت صورهم أن تحقق رؤية واحدة دخل القصيدة؛ فكثير من مقطعاته وقصائده التي تحكي موقفاً واحداً، استطاعت أن تحقق وحدة شعورية داخل بناء عضوي ملتحم.

أمَّا الدرامية، فهي ظاهرة واضحة في صولف واسيَّ، تظهر أكثر من تكون في تجسيد الحدث، وتشخيصه وإثارة عنصر المفاجأة، من خلال ما يجري على أسنة الشخصيات التي يطرحها في صورته، وما يكون بين الشخصيات من أفعال يحللن واسيَّ تصويرها ويكشف حركتها الخارجية والداخلية، التي تتراءى فيما يدور من فعل خارجي، وما يظهر في أثناء ذلك من انفعالات

داخلية، وما يجسده الحوار، وخير مثال على الدرامية في صللنّوآسي^١ ، قصيدته البائية التي تصور واحدة من مغامراته الليلية، التي يقول في مطلعها:

عَ ، مَا لِلرَّبِّعِ فِيكَ نَصِيبٌ إِنَّ سَبَبَ تَنِي زَ . — وكعوب⁽¹⁾

ففي هذه القصيدة تصوير لحركة الذّمّار وانفعالاته، منذ أيقظنّوآسي^٢ ورفاقه ففزع من إدلاجهم بعد نومه، وأخذ يتردد في النهوض خشية أن تكون سعاية، وانقلابكلّ هذا التقاعس إلى نقيضه، حين يسمع الذّمّار أصواتهم ويعرفهم، فيسرع نحو الباب؛ سعياً إلى لقائهم، ثم يجري بعد ذلك ما يجري من حوار حول الخمر، ولكن، لم يطلنّوآسي^٣ في هذاكلّه تصوير حركة الذّمّار بعد أن لان لهم واستجاب لرغباتهم حين عرف أنهم قوم كرماء، يبذلون المال بسخاء في سبيل المتعة والنشوة؛ فهذا التحول المفاجئ في نفسية الذّمّار تقابله حركة مادية مماثلة، يقظنّوآسي^٤ :

نِ قَدْ سَرَّيْتُ بِفَتْيَةٍ زَعُهُ أَنْزَلُ دَامِ قَلُوبِ
بَيْتِ خَمَّارٍ، وَدُونَ مَحَلِّهِ وَرُ مَنِيْفَاتٍ لِنَا، وَدُرُوبِ
زَعٍّ مَادٍ لِأَجَابِ هَلَّةِ ، سَوَى ذِي الْكَبْرِ يَاءِ رَقِيبِ
أَوْ فَا أَنْ تَكُونَ سَائِيَةً بَاوَدَهُ قُقَادٍ وَبَبِ
عَوْنًا بِاسْمِهِ طَارَ ذَعُّ يَقْلَرْدُ لِمَنْهُ خَئِيبِ
نَحْوَ الْبَابِ سَمَّ لُبِّيًّا، طَرِبَ بِالزَّائِرِينَ عَجِيبِ
نِي عَنْ نَابِيهِ، وَانْدَبًا سَاجِدًا نَا، وَهَـ فِيمَا قَدِي، مَصِيبِ⁽²⁾

أبلنّوآسي^٥ في إظهار الحركة الدرامية للذّمّار، لا سيما حين رسم صورته في سعيه نحو لباب في نشاط واندفاع، بل في تهو^٦ وفقد عرف أذّهمّوآسي^٧ ورفاقه؛ فتهلّل وجهه فرحاً وانكب^٨

¹ الديوان، 110.

² نفسه، الصفحة نفسها.

ساجداً، وهو لا يدري ماذا يفعل، وهو يحسب أنه ظافر بما يريد منهم، فليجِدَ ما شاء الله له أن
جِدَّ، طالما أنَّهُ سيظفر بمالٍ وفير آخر الأمر.

وتظهر الحركة الدرامية، كذلك في وصف تقديم الخمر للشاربين في ظل الموسيقى والطرب،

يقولُ وِاسِيٌّ :

بِهَاتِدُو بِهَا ذَاتُ مَرِّ وَقُ إِلَيْهَا النَّظَّارُونَ ، رِيْبُ
عَلَاهُ غُصْنٌ بَانَ إِذَا مَشَى نَادُ عُمُ الْجِبَالِ تَنْيِبُ (1)

تجسد هذه الصورة الفعل الدرامي، بكلّ خلجاته وسكناته، بحركاته الخارجية وانفعالاته
الداخلية، مما جعلها تبلغ درجة عالية من الإتقان في التصور، من تحديد ملامح الصورة بما فيها
من حدث، أعطى وِاسِيٌّ تفاصيله، ونقله بكلّ دقة؛ حتى ليكأنّ المتلقي يرى مشهداً طبيعياً لخمرة
تُقدّم للشاربين، في مجلس اللهو على أنغام العود الذي تضرب به جارية في غاية الحسن والجمال،
فإذا هي الحركة الإيقاعية لهذه الجارية، التي تسكر الشاربين بجمالها قبل خمرها.

لقد أظهر هذا كلاً، عندما تحركت الصورة أمام المتلقي على هذا النحو في خطوط
واضحة، وتتابع ديناميكي، بعيداً عن التصور السكوني الثابت، الذي ألقاه وِاسِيٌّ، وآثر أن يصبَّ
في لوحاته هذا القدر من الانفعال، الذي اعتاد أن يخلعه على الأشياء التي أمامه، فأبدع ضرباً من
التوحد بين ذاته وبين ما يصوره أو مليق تحت حسّه من الأشياء.

أفلق وِاسِيٌّ كثيراً من المؤثرات الحسّية في تكوين الصور التي يجمعها خيط واحد، ورؤية
واحدة؛ فقد جاء توظيفه حاسة الشم بطريقة أكسبت الصورة حُسنًا ليس بالقليل، وذلك حين أقبل
الساق على القوم وهم في أشد ما يكونون شوقاً إليه وإلى الخمر؛ فيصور وساماً لا يقيهم رة

¹ الديوان، 111.

خودده، بأسلوب إيحائي يجعل هذا الإحساس يتسرب إلى المتلقي من خلال شمّ وجناته، يقول الذوّاسي¹ :

حمودُ الجمالِ ، مَقَرَّ طَمَّ كأسِها ، لا عيبَ فيه ، أريبُ
تَدَامَى الوَرْدَ مِنْ وجناته بهِ غيرُ الملاحَةِ طيبُ (1)

لم تكن الصورة مجرد رؤية لجمال اللسدّ ماقي حسنه، بل كان شمّاً للورد من وجناته، إنها تحريك الشيء من سكونه؛ حتى يتلاءم مع إيقاع اللحظة أو الموقف المتزايد الإيقاع والعنف، عنف الانفعال وشدة وقده.

إنّ الصورة الذوّاسيّة في الخمرينات تقود الدّراسة إلى النتائج الآتية:
أولاً: الصولة واسبية جزء من اللغة واسبية ، تحمل ما تحمله اللغة، من صلوة واسبية وحياته وإيقاعه الداخلي ورؤيته للحياة والناس.

ثانياً: تجددت الصورة للذوّاسية كما تجددت لغته م خلفه وراءها البطء النسبي، الذي ساد روح العصور السابقة، ومضت في حركة تواكب حركة العصر، وتتمشى مع شخصلية واسبية وروحه، بدرجة متزايدة الإيقاع.

ثالثاً: حققت صلوة واسبية جدة، وطرافة، وتفتحاً ، وحرية وعبدت في رموز حية عن مواقف الذوّاسية بطريقة لا تأخذ بتلابيب الفنان فحسب؛ بل بمشاعر المتلقي ووجدانه وفكره.
رابعاً: جمعت صلوة واسبية بين درامية التعبير والتأثير باللون والضوء، فأضالفة واسبية إلى وسائل التعبير المألوفة، مؤثرات أخرى غير البصرية، مثل الشمية والصوتية.

¹ الديوان، 111.

خامساً: استطاعت صليبوآسي^١ ، أن تتضافر في بناء الرؤية وتطورها داخل القصيدة، حتى ليكاد يتحقق الكيان العضوي الواحد، حين تتكاثر الصور وتتوالى، ثم تتوحد في النهاية حاملة رؤية شعورية واحدة، على نحو ما أوضحتها الدراسة في قصيدته صليبوآسي^٢ التي مطلعها:

كَيْ لَيْلِي، وَلَا تَطْرِبْ إِلَى هَذَا
لِي الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءِ كَالْوَرْدِ⁽¹⁾

سادساً: البعد الاغترابي

لقد اتسع لثقلهوية صليبوآسي^٣ ، وبين مجتمعه، وتأسلت لدى الشاعر العزلة الفكرية؛ بسبب رفضه لمعايير مجتمعه وقيمه، وقد تركت هذه العزلة أثرها في نفسيته؛ فعمقت لديه صدى الإحساس بالغرابة والانكسار، فانفتت فاعلية التبديل والتغيير مع انتفاء الحرية والاختيار، يقول صليبوآسي^٤ :

غَمٌّ لِي خَصٌّ مَا وَفِيَّ مَحْكَمًا
فَكَ بَخَصٌ مِمِّ ضَالِعٍ سَوِ الدَّامِ⁽²⁾

إنه تصدع الذات وانشققاها؛ لعدم توائمها مع المجتمع والعالم المحيط بها، فلا تجد مجالاً إلا التعبير عن إحساسها بالألم، والتصدع، والحزن، والانكسار السياسي والاجتماعي⁽³⁾، فالإنسان لا غنى له عن المجتمع حيث هو في أساسه كائن اجتماعي⁽⁴⁾، والفن كثيراً ما ينطلق من مجالات الوعي الاجتماعي⁽⁵⁾.

وهكذا، كانت مجالس اللهو والشراب، بما فيها من لثقلهوية وبنشقة روحية، سدناً للشاعر المغترب؛ فالسأقي بجمالياته الجسدية وخمره، يمثل بديلاً لذاك المجتمع، الذي يرفضه صليبوآسي:

لشُّرْبِ فِي ظُلْمَةِ ذَخَارِ
دِي مِنَ الْأَذَاتِ يَجَارِي

¹ الديوان، 27.

² نفسه، 594.

³ ينظر: الزعيم، أحلام، أبو نواس بين العيب والاغتراب والتمرد، 67.

⁴ ينظر: هول، روبرت سي، نظريات الشخصية، 169.

⁵ ينظر: غينادي، بو سيبكوف، الجمالي والفني، 15.

سَيِّمًا عِنْدَ هُودِيَّةٍ وَرَاءَ ، مِثْلَ سِرِّ السَّارِي
يَكُ مِنْ كَفِّ لَهَارِ بَيْتٍ أَنَّهُمَا فَلَقَّةٌ مَّارِ
سِي إِذَا السُّدُورُ تَمَشَّى بِهَا سَارَ لِمَا صَوْنُهُ جَبَّارِ (1)

إنَّ مجالسَ اللّهُو والشراب، حيث تتوافر هذه السِّاقية تغير مجتمع يلجأ إليه من يعاني اغتراباً مثل النواسي لا سيما أنَّ خيبة أمله في التبدل أو التغيير على سعيد المجتمع أو على سعيد الفن سبب في هذا القلق، الذي يطغى عليه وعلى شخصيته، وهذا الحزن الذي ينساب في شعرمحتى وهو في أكثر لحظات حياته سعادة وغبطة، فيجسد في قلقه وحزنه، روحاً حائرة متسائلة، تجدد في البحث عن السلام النفسي والهدوء الروحي، وفي مثل هذه الحالات، تقوى لدى الذَّوَّاسيَّ الفنَّان روح التأمّل، ويتحرر عقله من سلطان المادة، ويصبح الشعر لديه، رؤياً في روح الإنسان (2)؛ فتكشف اللمة لديه عن حالات نفسية، كما تكشف الصورة الظاهرة عن المعتم في داخله، وينفذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات، من معان وأشكال فيفتح العيون على ما فيها من روعة (3)، وعندما يتكرر رفظنّوآسيَّ، ينقلب إلى نفسه؛ ليمزج الأمل بالألم والفن بالعزاء، فيضفي على الكون من كآبته، وتصبح الأشياء المادية لديه تجسيدا للحزن والندم والحنين والسلوى (4).

ومن اللافت للانتباه أنَّ الذَّوَّاسيَّ الرافض لثوابت القدماء، يعود إلى قبلها؛ فيعود إلى الشعراء القدماء باحثاً منقباً في ثنايا أشعارهم عما يواسي به نفسه ويسكن من غربتها، فيرتد إلى الظل الدارس عدوه اللدود؛ ليتخذهُ مَعْبَرًا إلى حنينه وشوقه في مجالس متعته، يظنّوآسيَّ :

لَا حَ ضَوْءُ الصُّبْحِ عِنَّا عَا عَوْدَهُ بَدْرٌ وَسِيمٌ

¹ الديوان، 54

² ينظر: شاخت، رينشارد، الاغتراب، 128.

³ ينظر: فخري، ماجد، أبعاد التجربة النفسية، 145.

⁴ ينظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، 140.

ب - أخي الحجاز: فهاج شوقي لن ظل برامة لا بريم⁽¹⁾

فقد استلقتني واسي من شعر زهير بن أبي سلمى ما يراه معبراً عن نفسيته واغترابه، فكأنه يعاني شوقاً وحنيناً إلى مجالس المتعة، تماماً كذلك الشوق وتلك المتعة التي عبّر عنها الشاعر بقوله:

ن ظل برامة لا بريم فإ وأحاله عهد قديم⁽²⁾

كأن بيت زهير بن أبي سلمى، لم يشف غليل النواصي المغترب، وبقي على حاله، يشعر بالعزلة والغربة، ولكن، سرعان ما يتبدد هذا الشعور، بمجرد رؤية الساقية الجميلة، التي تغني أشعار القدماء.

وكثيراً ما كلفتني واسي يطلب من الجارية، التي تمثل المرأة الحضرية، أن تغنيه بالأشعار، التي أحبها القدماء، وأقبل عليها المحدثون، لعله يجد فيها عزاء؛ فيطغى صوتها الحزين - وهي تتغنى لحظة الوداع - على قرع الكؤوس وهزج السكارى، فيأتي ذلك ترجمة لما يعانيه الشاعر، من اغتراب وتصدع، رغم انغماسه في الخمر والمجون، يقللني واسي :

هل لك في الصهباء تأخذها من كفّات هـن عيش م قـم
هات وأسد معنا على طـ ريـرة إن الرـكـر تـم
سد نلم تخرم مواقعـه أس في يدها، في جوفها خلل⁽³⁾

¹ ينظر: الديوان، 158.
² زهير بن أبي سلمى، الديوان، 159.
³ الديوان، 116. هذا البيت للأعشى، الديوان، 217.

يتغللنيّ وّاسيَّ بالموروث الشعري القديم، مستعيناً بالبدائية المتقنة للغناء، وذلك؛ ليخلع إحساسه الحزين على رموز هذا الشعر ودلالاته، وتتبع أصل اللغز وّاسيَّ هنا، من كونه لا يقف مراقباً فحسب، بل هو ممثل في المشهد الذي يرقبه، والصوت الذي يسمعه، وما هذا الصوت المسموع في قصائده، إلا صوته هو كتمثل إلى جانب صوته كشاعر⁽¹⁾، فهو يدرك قيمة الصوت وما يحدثه من أثر نفسي في المتلقي وأنّ الألم الذي يعبر عنه بالصوت قد يترك أثراً روحياً أبلغ من تأثير الألم المعبر عنه بالقسمات أو الحركات؛ كتغنيّ النّواسيَّ بقول الأعشى :

هُرَّ إِنِّ الرَّكُورَ تَبِيَّ — لُ تَقُ وِدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُومُ⁽³⁾

إنّ ما يترجم اغتراب النّواسيَّ وإحساسه بالحزن، الذي ينكفي على الماضي ليحتمل عملاً يواسيه، ويخرجه من حزنه وكآبته، بعد أن بقي هذا الشعور مسيطراً عليه رغم انغماسه في مجالس اللهو والخرم.

وعندما يتحللت وّاسيَّ عن مجالس الخمر، وما فيها من طرب، يبقى الطلل وما يثيره من شجن، والرحيل وما فيه من مرارة، ولحظة الوداع وما فيها من إحساس بالضياع، تبقى هذه الأمور جميعاً بعناً للإشعاعات الحزينة، في خضم البهجة والمرح، فيطلب من عازف العود أو مرالسّ باقي الغناء بأقوال القدماء.

وعندما كان يلحّ علنيّ وّاسيَّ، إحساسه بالاغتراب والانفصال عن عالم الواقع؛ لعدم التطابق في الوعي بين الذات والبنية الاجتماعية، وشعوره بافتقاد العلاقات ذات المعنى مع الآخرين، كان يتجه إلى عالم المثل بحثاً عن الكمال محاولاً أن يحقق ضرباً من التغيير

¹ ينظر: مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة،؟!
² ينظر: جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة،؟!
³ الديوان، 105.

الاجتماعي، ولو على صعيد التأمل؛ لأنه بذلك يحقق شيئاً من التوازن النفسي، ويخفف من حدة معاناته، ويمنح أزمته حلاً في عالم الجمال، والحب، والسلام، بعد أن أخفق في ذلك مراراً، يقول النّوَّاسي¹ :

سَامِنُ كَفِّ أَغْيَدِ شَادِنِ ،
تَعْقُرُ لَصُدَّغَ، فِي لِحْظَاتِهِ
رَسِدَ، دِينَ لِنَصَارِي نِهَ،
بَدِيعِ الْحُسْنِ، لَدَى الْوَدَّعِ
وَلَا أُنْزِي مَخْوَفُ
هُ فِي دِينِهِ، وَدَخَلْتُهُ
لَأَعْلَمُ أَنْ رَبِّي لَمْ يَكُنْ
التَّغْمُ، فَوْقَ وَوُ الْعَاشِقِ
لَهَا مَنُوزَةٌ نَدِيقِ
قَرَطَمِ يَتَّصِلُ بِنَائِقِ
دِينِكَ لَأَنْ حَالِقِ
تَلَى بِإِمَامِ جَاسِقِ
سِيرَةٍ فِيهِ دُخُولِ الْوَامِقِ
عَدَّهِ إِلَّا سِدِينَ صَادِقِ⁽¹⁾

تطغى الغربة على النّوَّاسي؛ فيحاول إيجاد بديل لها، من خلال الخمر والساقى، فيقتلع نفسه من اللحظة المعيشية نحو ال زمن إلى عالم مشرق وضيء، بمجرد تأمل هذالسّ آقي النصراني الجميل، إذ يتجول في مواطن جماله باحثاً عن الارتواء الجسدي، في محاولة لإيجاد حل لأزمته الاغترابية، ويدفعه مظهرالسّ آقي الجميل الحضاري إلى التعلق به، حتى إنه ليوشك على اعتناق النصرانية، التي يدين بها هذالسّ آقي؛ لشعوره بالسلام والطمأنينة، بعد أن كان يعيش أزمة الاغتراب.

ويبدو أنّ أزمة الإحساس بالاغتراب، وما تركته في نطقِ نوَّاسي¹، من شروخ على الصعيد النفسي والاجتماعي، هي التي جعلته في نهاية المطاف، يرفض ما كان قد تأصل في نفسه، من دعوة إلى المتعة ومجاهرة بالفسق، وبيحث في داخله عن حلقة الاتصال، ما بين الإنسان والمثل أولاً، ثم ما بين الإنسان والذات الإلهية ثانياً، ومن هنا قد يجد المتلقي تفسيراً لرفطقِ نوَّاسي¹ عالم

¹ الديوان، 220.

العبث والمجون، واتجاهه إلى عالم آخر فيه توبة ونسك يناجي فيه ذاتاً أعلى يجد لديها من الطمأنينة والسلام ما لم يجده في دنيا البشر، يقللّ والناسي متضرعاً إلى الله سبحانه وتعالى:

إِنْ عَظُمَتْ ذُنُوبِي كَثَّةً عَالَمَاتُ بَاءِ عَنَاءِ عَظْمٍ
بَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مَدْحَسَةً فَبِئْسَ يَلُودُ، وَتَجِيرُ الْمُنَى
رَبُّكَ كَمَا أَمَّاتُ مَعَا إِذَا رَدَّتْ يَدِي فَذَا يَرْحَمُ
سَالِي إِلَيْكَ وَسِيلَةٌ إِلَّا الرَّجَا بَلْ عَفْوِكَ... ثُمَّ أَنْتَ لِمِ (1)

وهكذا، فإنّ النواسي ينتقل من اغتراب إلى آخر، فبعد أن كان مغترباً عن شعر القدماء، عاد إليه؛ لما وجد فيه من ملاذ، يمكن مزجها بقاقي؛ ليكون عزاءه أمثلاً، ومن ثمّ، تتحول الخمر والساقى إلى مصدر آخر من مصادر اغتراب النواسي، فما يكون منه إلاّ أن يتوجّه إلى عالم إلهي؛ لعله ينعم بالهدوء والسكينة والوقار، بعد طول اغتراب في عالم البشر والخمر والساقى.

سابعاً: البعد الحضاري

قطعت الحضارة لعبّ أسياً تشوّطاً بعيداً، في مضامين الحياة المختلفة؛ حتى إنها لتعدّ من أرقى الحضارات القديمة، وقد بلغت من الحضارة ما لم تبلغه سابقاتها، من حيث المظاهر العمرانية والاجتماعية والفنية⁽²⁾.

ويقصد بمظاهر الحضارة ما صاغه الإنسان أو صنعه لحياته، من بناء وعمران، وبساتين وأديرة وحدائق، وبرك وجداول، وغير ذلك من متطلبات الحياة، وما شاع من زينة وزخرف، وما فتن به الشعراء من بهيج ألوان تلك المظاهر، وما هيأته تلك الوسائل الحضارية من مناخ تفتقت فيه

¹ الديوان، 618.

² ينظر: ميتز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، 80.

شاعرية الألوان، وحلّق فيه الشعراء بأخيلتهم؛ فصوروا وأبدعوا مشاهد تجلت فيها قدراتهم، وقد أدى ذلك إلى تحول الشاعر، من مجرد مشاهد للطبيعة ومظاهرها إلى فنان يرسم لوحاته بالألوان، وينفخ في هذه الألوان من شاعر يته؛ مما جعلها لغة منظورة مثلما هي مقروءة، وهذا ما يجعل الدراسة، تزعم أنّ الشعراء في العصر العباسي - ومثلهم واسبى - قد رسموا بالكلمات والرموز اللونية لوحات شاعرية تجلب المتعة والإثارة⁽¹⁾.

ولا يقتصر الجانب المثير للفن والمتعة، على الأنماط التي تقترب من التمثيل الفوتوغرافي؛ فالنمط الفني المميز هو الذي يبدو وكأنه يشير إلى أوجه معينة من الحقيقة، دون أن يمثلها بوضوح فتأتي في صيغة رمزية مفهومة، فضلاً عن المسرّات الحسّية المباشرة التي تحصل بفضل الاستجابة للون.

لقد عاش واسبى، العصر العباسي المتحضر بتياراته المختلفة؛ فعرف المجتمع وخبره بدقة، فلا عجب أن يكون عالم الخمر عنده حافلاً بالأضواء مملوءاً بالظلال، ولا يخفى على المتلقي، ما في كثرة هذه الأضواء وهذه الظلال من دلالة حضارية، ترمز إلى ألوان الحياة تعبّاسية المتحضرة، وما فيها من متعة وجمال، كما ترمز إلى حركة الحياة وصخبها، وتنقل عالماً جديداً زاهياً جميلاً في كل شيء، وتفتح أمام المتلقي آفاقاً واسعة من التأمل، بما توحى به من مناخ داخلي للذات، حيث يتجاوز الشاعر سطح المرثيات وكياناته الحسّية لينغمس وإياها في عملية إبداع بارعة شديدة الرهبة والجمال⁽²⁾، يظل واسبى :

سُـيْهِيْهِمْ سَبَاقِ يَبِيْهِ
عَثُ الْإِبْرِيْقِ وَالطَّاسِ
رَاهُ قَدْ رَأَى جَلْوَالِ
دَجَى قَدْ فَتَنَ النَّاسَ⁽³⁾

¹ ينظر: نوبلز، نوتان، حوار الرؤية، 236.

² ينظر: العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، 50.

³ الديوان، 217.

يرسم الذّويهدّ صورة للسّاقى الجميل قائمة على المعادلات الحسّية؛ فيجعل السّاقى قمرًا يفتنّ الناس ويزيل سواد الدجى ووحشته بنوره وضيائه، ويبدو أنّ تركيّتّرواسىّ ، على صورة الوجه الكوكبية النورانية للسّاقى، نابع من نفسيته وذهنه وشعوره، فهو يعاني ظلاماً وجودياً لا يحتمل، كما أنه يقاسى وحشة ووحدة وعجزاً عن الرؤية، ومن هنا فإنّ السّاقى الفنى واسىّ ليس مجرد ساقٍ، مهمته تقدّم الخمر للشاعر، بل إنه يتمتع بقدرة عجائبية تمزّق الظلام، وتجلو الدجى، الذي يلفّ نفسية الذّواسىّ ، وتحيله نوراً، ويزداد هذا السّاقى قدرةً بمجرد حمل الخمر؛ فيقترب من الآلهة بما يتمتع به من قدرة، فهو النور والوضوح والحقيقة المتلى التي يراها الشاعر.

ولم يكن توظيفّ واسىّ للفظتى (القمر) و (الدجى) عشوائياً أو مصادفة؛ فقد أراد الشاعر أن يؤكد للمتلقى أنّ نورانية السّاقى دائمة ومستمرة، فكما أنّ القمر يدور في دورة لا نهائية، ويجلو الظلام بنوره، كذلك السّاقى منير بجماله الوجدّاء، يجلو الدجى ويزيل السواد.

يقولنّ واسىّ من خلال هذه اللوحة الكوكبية النورانية، دعوة صريحة كلّ من يريد التخلص من المشاعر النفسية المتلونة بالسواد، بارتياح مجالس الشّراب؛ حيث أمثال هذا السّاقى الذي ظهر في لوحته، وحيث الخمر والنشوة، ووسائل المتعة كافة.

ولكى يفلنّ واسىّ المتلقى بقبول دعوته، يحيط السّاقى وقد قام بإبريقه وأدواته، بشيئين متناقضين بوزان الصورة بوضوح، هما النور الذي يسطع من وجهه الوجدّاء، والدجى الذي يلفّه، وما تلاقى النور والظلام في لوحة شعرية واحدة، إلا تناقض جمالى يحرك اللوحة ويضفي عليها الحياة، كيف لا والقمر بهجة السماء، وملك الليل، الذي يبدد ظلمته، ويحيل وحشته أنساً؟!!

افتتلنّ وّاسيَّ البِدَّ اّقي، وما يتمتع به من مظاهر الرقي الحضاري في الملبس، والزينة الحضارية، والعمور، واستخدام الأزهار والورود؛ فاللباس من أهم الوسائل التي تزيّلسّ اّقي جمالاً وأناقة، يقلّل وّاسيَّ :

سامن كفّ أغيد شادن ، التّنغم ، فوق سدّ أول العاشق
رسد دين لّصاري يذوّ ، ذي قطني يتصدّل بيّ نائق (1)
ويقول:

من كفاية مقرطنة من حسن ، ومن ظرف (2)
تلنقط عدلنة وّاسيَّ في الأبيات السابقة صورة جزئية لملبس لّسّ اّقي النصراني، فقد ظهر في ثياب خراسانية، تزيده جمالاً ، وتظهر مفاتنه الجسدية، التي تمثل بؤرة اهتمام الشاربيين، ومحطّ أنظارهم؛ بما توفره لهم من شهوة وشبق ونشوة، فهؤلاء الرواد في سعي وبحث دائم عن الارتواء الجسدي الذي لا ينتهي.

كما يصلون وّاسيَّ ساقية جميلة مقرطنة، تزيدها ملبسها المغرية جمالاً على جمالها، وتبرز مفاتنها أمام رواد المجلس، فتكون ثيابها عنصراً أساسياً في تكوين صورتها المغوية؛ لا سيما أن وسيلة الإغواء الأولى هي الجسد.

ولم يقتصر اهتلم وّاسيَّ على الملابس كمدلول حضاري، بل أخذ يصف أدوات الزينة الحضارية، التي كانت تستخدمها المرأة في عصره، سواء ما لبسته في يديها أم في رجليها أم وضعته في عنقها، وما ذاك الاهتمام بأدوات الزينة لإلّا لما لها من أهمية في حفظ جمال المرأة وتناسقه، فلولا هذه الأدوات، لما بقيت لها معالم جمالية واضحة، يقلّل وّاسيَّ :

الراح غير ممّ زوج كفاً ظبي أغنّ مّ زوج

¹ الديوان، 220.
² نفسه، 66.

قَبِيكَ عَيْنَاهُ مِثْلَ رَاحَتِهِ
رُ عَيْنُ البَصِيرِ عَنُوكَ
شَغَفَ فِي الفَوَادِ مَوْ لُوجِ
رَ رَمَاهُ بِطُولِ تَخْلُجِ
رَ الخَلَخِيلِ وَالدَّمَالِجِ (1)

ينهلني واسي عن شرب الخمر الصافية، التي تقدمها ساقية جميلة في صوتها وحركتها وعينيها؛ لما يترتب على ذلك من سوء العاقبة، فتلك الساقية جميلة فاتنة، يقصر المرء عن الإحاطة بمواطن جمالها، ولا يكون منه إلا أن يقضي صريعاً بأسلحتها المدمرة، المتمثلة في الخلاخيل والدماليج التي تتزين بها.

إلذ واسي في لوحته الشعرية، عالم بالنفس الإنسانية؛ فهو يقدم دعوة صريحة لشرب الخمر، وليست أية خمروا إنما الصافية منها من كف ساقية في غاية الفتنة والجمال، بما تمتلكه من جمال حسي في صوتها وحركتها وعينيها، وبما تتزين به من خلاخيل ودماليج، وتوظيف الذواسي لأسلوب النهي (لا تشرب) خير دليل على معرفته بأسرار النفس البشرية، التي تلغي النهي والنفي وتنفذ ما بعدهما بكل دقة وإتقان؛ فالعقل الإنساني يتلقى (لا تشرب) على أنها (أشرب)، ويمضي قدماً في تنفيذ ما ورد في اللوحة واسية.

وهكذا فإن اختلال واسي الخلاخيل والدماليج دون غيرها من أدوات الزينة التي تستخدمها الساقية، يترجم نوعاً من السيطرة والعبودية، السيطرة الذكورية التي تسعى إلى تحديد حركة المرأة وتقييدها؛ لتبقى في فلك الرجل تأتمر بأوامره، والعبودية الأنثوية التي تقبلها المرأة عبداً وضع الخلاخيل والدماليج التي تقيدها وتجعلها موكاً ذكورياً.

¹ الديوان، 260.

ولمّا كان الأمر كذلك؛ فإنّ السّدّاقى فى غير حاجة لهذه الخلاخيل والدماليج، فاسى ّ يريد له الحرية والانطلاق؛ فيجعله فى حلّ من هذه القيود، إن كانت على سبيل الزينة، يقللّ واسى ّ :

أَخْذُنْ كَفَّ ذِي غُنَّةٍ مَا خُذُ طَّ بَتِّ ثَالِ
مَقِيكَ بِالْعَيْنِ خَ إِذَا غَاكَ كَأْسِ بِأَعْجَالِ
بِمُحْتَاكِ إِلَى مِ كَحَلِّ ؛ دِمَالِجِ ، وَخَلْخَالِ (1)

يكتفى السّدّاقى، الذى يقدم الخمر للنواسى ورفاقه، بسماته الجمالية فى صوته وجسده، فلا يعمد إلى أدوات الزينة من كحل، ودماليج، وخلخال؛ لقدرته على الإيقاع برواد المجلس بما يمتلكه من فتنة وسحر، ولعلّ هذا الأمر يترجم انحلالاً وراسى ّ ، للذكور من السّدّاقاة دون الإناث؛ فهم أكثر فتنة وسحراً بجمالهم الأخّاذ، وهم ليسوا فى حاجة إلى التزين، كما أنّهم يترجم السطوة الذكورية المحبة للحرية والانطلاق؛ فقد جلتّ واسى ّ الساقية مقيدة بأدوات الزينة؛ ترجمةً لما يشعر نحوها، ورغبته فى جعلها مأكلاً ذكورياً يسيطر عليه، بينما جعل السّدّاقى أبعد ما يكون عن تلك القيود؛ مترجماً بذلك رغبته النفسية فى التحرر والانطلاق فى عالم المجون واللهو دون حدود أو قيود من جهة، والتعبير عن الرؤية الذكورية تجاه الرجل من جهة أخرى.

ومهما يكن من أمر أدوات الزينة، فقد اتخلّها واسى ّ مادة لصوره الشعرية؛ فظهر للمتلقى بمظهر عالم الأزياء أو المزين؛ إذ يذكر أصنافاً من هذه الأدوات وينوع فيها ويصبّ لوحاته فى الوصف الحسى، فيعرض من خلالها نماذج بشرية، ويصور المجتمع فى العصر العباسى تصويراً دقيقاً (2).

¹ الديوان، 143.

² ينظر: العلى، زكية، التزيق والحلى عند المرأة فى العصر العباسى، !؟.

أمّا العطور فهي من اللواحق الجمالية التي يستخدمها الإنسان، كما أنها واحدة من أدوات الزينة، التي كانت تستخدمها المرأة في العصر العباسي؛ إذ كانت تتعطر بأنواع الطيب من مفرقتها إلى قدميها⁽¹⁾.

وقد استكثر الناس في العصر العباسي، من العطور، وأنواع الطيب، والروائح الأرجة؛ مما دفع الشعراء، ومن بينهم واسي إلى عرضها في أشعارهم مصورين بذلك نمطاً من أنماط الحياة في المجتمع العباسي وأثر الحضارة فيه، وبذلك تعدّ العطور وسيلة حضارية حياتية، رآها واسي ماثلة في عصره ومجتمعه؛ فترجمها صوراً شعرية، لا لشيء سوى أنه كان يتهاك على كل ما يتصل بالمرأة، يقلل واسي:

خُضَّتْ فِي لُجِّ الْهَوَى رِبَتْ صَافِيَةَ الدَّنَانِ
مَخَاتٍ بِالْعَبِيِّ لَنْ مَنْ عُرْفِ الْجَانِ⁽²⁾

ويقول النواسي:

مُورٌ إِلَيْكَ، مِثْلُ وَدَائِي لِدَلِّ فِي زِيِّ الذُّكُورِ
مِدَاغُهُنَّ مِعْقَرٌ بِبَا الشَّوَارِبُ مِنْ عَيْرِ⁽³⁾

يرلنم واسي صورة شميّة يشعر بها المتلقي، حتى وكأنه يشم رائحة المسك في كل مفردة من مفردات الأبيات، كيف لا وقد ضمّخت الجوّاري أنفسهم بالطيب والمسك؟! فجاء توظيف (ضمّخت) اختزالاً لكمية المسك التي تطيبت بها الجوّاري في اللوحة الأولى، وترجمة لمظهر حضاري شاع وانتشر في العصر العباسي، ولا سيما في مجالس الخمر واللهو؛ إذ كان الساقى يقبل

¹ ينظر: الجاحظ، البخلاء، 53.

² الديوان، 289.

³ نفسه، 465-466.

على الطيب ليقطع الرائحة الكريهة من عرق وغيره، فلا تظهر منه إلا الرائحة الطيبة؛ حتى ينال قبول رواد مجالس الخمر والحانات.

أما اللوحة الثانية، فترصد الجوارى الغلامية¹ اتوما كان من عادة لهن² في أن يتشبهن بالغلغلن إغواء للرجال؛ لعلمهن بما كان منتشرًا في تلك الحقبة من حبهم والولع بهم، فكانت الغلاميات لذلك تلبس ملابس الغلمان وتظنن من أصداغن³، وتخططن مكان الشوارب بالمسك. وهكذا، كانت العطور وأنواع الطيب من اللواحق الجمالية التي يتزين بهالسد⁴ الفتي⁵ واسي⁶؛ ليزيد من جماله وبهائه من جهة، ولينال إعجاب رواد الحانة أو مجلس الشراب من ناحية أخرى، وما يترتب على هاتين الوصيلتين من اصطیاد هؤلاء الرواد والإيقاع بهم.

وعلى كل حال، فقد ترتب على اتصال الشعراء العباسيين بالبيئات الأجنبية، معرفة بعض عادات أصحابها في الشراب وتقليدهم في ذلك، ومن بين هذه العادات وضع أكاليل الزهور والرياحين على رؤوسالسد⁷ قاة والشاربين، ويرى مبرز أن هذه العادة كانت شائعة لدى الروم البيزنطيين⁽¹⁾، ومما يصور ذلك قلل⁸ واسي⁹ :

ذُّ وَأَحْلَى مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ سَافِحَةُ الطَّاسَاتِ مِنْ لِّ انبِ
خَذْتُ حَيْثُ نَاكَ النَّدَامَى وَرَدَّهَا تَيْبِ أَنْسٍ مِنْ حَبِيبِ وَصَاحِبِ
وَلَيْسَ أَكَالِيلُ الرِّيَاحِينَ مَعَهُمْ تِ آذَانَ إِلَى ضَرْبِ ضَارِبِ⁽²⁾
وقوله:

مَاطِبِّي³ ، غَيْرٌ ، مَتَوَجَّ مِنْ الرِّيحَانِ ، مَلِكُ الْقُرَاطِقِ⁽³⁾

¹ ينظر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، 2/180.

² صدقي، عبد الرحمن، ألحان الحان، 251 لم تثبت هذه الأبيات في الديوان.

³ أبو نواس، الديوان، 171.

يسلجلىّ واسبى ّ في لوبحتبه السابقتين، ظاهرة حضارية عرفها المجتمع العباسي، تتمثل في لبس أكاليل الرياحين في مجالس الخمر واللهو والمجون، إذ يرسم لنا صورة حضارية، لما كان يدور في تلك المجالس من تهادي القوم بالرياحين ولبس السدّ قاتوالشاربين أكاليل منها؛ مما يزيدهم جمالاً، ويضفي عليهم وعلى المكان رائحة طيبة.

ولم يكن توظيف الواسبى ّ للريحان عشوائياً؛ فهو يحمل لوناً ذا بعد واقعي يأخذه من كونه لون الرياض، والأشجار، والطبيعة الخضراء، وهو - بذلك - يعبر عن الراحة النفسية، والجسدية، والمتعة الناشئة من الرخاء، فالأخضر لون الربيع والتجدد والأمل والحياة والوفرة⁽¹⁾ الواسبى ّ عالم نفسي، أخذ يزين شعره بالرياحين الخضراء، التي يرتاح إليها البصر، وينشرح لها الصدر عادة، لا لشيء، سوى أنها تحمل لوناً ذا دلالة على الخير والحياة.

واللون الأخضر مرتبط بالنبات الأخضر، ومنه الريحان، الذي يخرج من الأرض، ويمكن أن يشغل هذا النبات غطاء أخضر واسعاً، وعندها يشعر المرء بقوة الطاقة الدفينة؛ فخررة النبات (الريحان) الظاهرة فعلاً هي قوة نارية باطناً⁽²⁾.

إلىّ واسبى ّ فنان تشكيلي، يعي رمزية الريحان، وأثره النفسي، إذ يمنح العين راحة، والنفس اطمئناناً، وتحرراً من متاعب المادة؛ ففي إدامة النظر إلى الخررة تقوية للبصر وامتاع للقلب، وإلهام للأدباء والشعراء بأجمل الصور، فيكون نتاجهم رسماً للطبيعة الخضراء الحية بما فيها⁽³⁾.

¹ ينظر: علي، إبراهيم محمد، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، 211.

² ينظر: حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم، 48.

³ ينظر: نفسه، 49.

وهكذا، فإن الرياحين في ميراثنا الواسي ليست مجرد حلية شكليّة، بل " هي التجديد والنمو والأيام الحافلة" (1)، وهي " رمز فكري وشعور إيحائي ينطوي على معاني الخصب والرخاء والنعيم" (2).

وبكلمات أخرى، فقد شهد الشعر في العصر العباسي بصورة عامة، والشعر الخمري النواصي بصورة خاصة، تطوراً ملحوظاً لا سيما في الوصف؛ وذلك للنهضة الاجتماعية والحضارية والفكرية، التي وجهت الشعر نحو التطور والتجديد؛ كيف لا، وقد أصبح الشاعر في عصر يدخل في ألوان المدنية، وينعم بضروب الترف والبذخ، ويلهو بمسرات الدنيا وطيباتها؟! فأبدع في رسم الصور الجديدة للواقع، المليء بمستجدات في مختلف مظاهر الحياة، التي عاش العرب تحت ظلالها؛ فجاءت صورة الساقى معبرة خير تعبير عن مظاهر الحضارة في العصر العباسي، بكل ما تحتويه لفظة الحضارة من معانٍ ودلالات.

¹ عمر، احمد مختار، اللغة واللون، 229.
² الدقاق، عمر، الألوان والناس، 159.

الخاتمة

لم ينعم عصر أدبيّ ، بما نعم به العصر العباسيّ من الذّبوع والانتشار، فقد عرف امتداداً زمنيّاً، وتفرّداً فنيّاً، وزاداً ثقافيّاً استوعب حضارات الأمم السابقة عليه، حيث نهل من معين الفكر إنسانيّاً؛ فترجمه ونقله وأضفى عليه من واقع، ومن ثمّ، نقّحه؛ فخرج ممتزجاً بالتراث العربيّ الأصيل، الضارب بجذوره في أعماق الحياة العربيّة، ومصقولاً بالتراث الحضاريّ .

والذوّاسيّ شاعر من العصر العباسيّ ، تشغل الخمر حيزاً واسعاً في ديوانه، وتنتشر عبور مستلحثة في قصائده؛ لتعبّر عن مظهر حضاريّ انعكس على الحياة الجديدة، التي تمثّلها الذوّاسيّ وعاش أحداثها وتفصيلاتها ورفع لواءها في شعره.

وعلى الرغم من بروز فنّ الخمر قبل الذوّاسيّ ، إلاّ أنّه يكتسب لديه خصوصيّة متفرّدة، لم ينلها شاعر من ذي قبل، فهو استكتمال، والخمر عروس شريرة، وفيها تجلّت عبقرية المتجدّد؛ ليس لغزارة شعره الخمريّ فحسب، وإذ ما لأنّه يتضمّن فلسفة للوجود وتصوّر للفنّ ، تشدّهما علاقة جدليّة، تفضي على أساسها الأولى إلى الثّانية، وتحيلها إليها، في ترابط جدليّ ، وسامّ تجربة الذوّاسيّ ؛ ممّال جفها علامة بارزة في مجال التّاريخ الأدبيّ للخمريّة.

وانطلاقاً من كون الخمر محرّاب الذوّاسيّ المقدّس، وديناه اللانهاية، فقد جعل منها عالماً فسيحاً، تفتّح به القصائد، وجعل من ذلك مذهباً في الأدب العربيّ ، يُعرف به ويُنسب إليه.

فقد أدرك الذوّاسيّ أنّ ملخفي حقيقتها الطّبيعيّة محسوس من حيث التّكوين والتّأثير؛ فهي سائل يحتوي، ويُرَى، ويُشمّ ، ويُلْمَس، ويُسْمَع، بمعنى أنّه يتفاعل مع حواسّ المرء جميعاً، تفاعلها مع أيّ محسوس آخر.

ومن الملاحظ أنّ أثر الخمر، ذلك السائل المحسوس، يشمل حواسّ الإنسان جميعاً في آن ، معاً يجعل منه محسوساً مميّزاً، فهو جملة من المحسوسات جُمعت في واحد، يلقي بأثره على

حواس المرء كلها، وبذلك، يمكن القول إن تأثيره يسير في خطين متوازيين، خطّ وارد من الخارج في اتجاه الحواسّ، وخطّ وارد من الداخل؛ ليتوزّع في الداخل، شاملاً الحسّ العامّ للمرء، محققاً عن طريق انتشاء الحسّ الحالة التي تُعرف بالسُّكْر.

وقد قلّظنّوآسيّ حياته المترفة اللاّ هية على تصيّد ألوان الجمال، وتصوير مظاهرها الأنثوية والذكورية، وتجسيد علاقاته بالسّقاة في مجالس اللّهو والشّراب؛ فنظر في مرآة حياته، ونقل للمكّلف. دقّانقها بصدق وجرأة وواقعية؛ فكشف عن هويّة السّاقى الدينية، والجنسية، واللّونية، والوظيفية.

كما اهتمّ النّوآسيّ بالصدّورة، التي تمثّل عنصراً هاماً من عناصر البناء الشّعريّ، وجزءاً ضرورياً من الطّاقة، تمدّ الشّعْر بالحياة؛ فبذلّ جهداً فنيّاً في إخراجها، وابتدع كثيراً من أشكالها، وابتكر كثيراً من المعاني، وقدّم للمتلقّي مزيداً من الصدّور الشّعريّة والتّشكيلات الفنّيّة، البديعة في منظرها، الجميلة في ردها، فكان نصه الخمريّ معرضاً فنيّاً يزهو فيه السّاقى، ويظهر في بطلاً لا يفارقها.

ومن مظاهر اللّعتسليّ بالصدّورة، تعدّد الصدّور في البيت الواحد، أو المقطوعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فكان رسماً ماهراً يحشد الصدّور في لوحاته، ويجعلها مكتنزة بالألوان، والحركة، والحسّيّة.

وتعدّد الصدّور في النّصّ النّوآسيّ وثيق الصّلة بمصادرها؛ فقد استقى النّوآسيّ معانيه وصوره من البيئة الاجتماعيّة في العصر العبّآسيّ، بما فيها من مجالس لهو وشراب، وحانات، ودور قيان، وما كان يجري فيها، لا سيّما أنّها ملتقى الرّوّاد والنّدماء والسّقاة من النّصارى واليهود والمجوس، الّذين كانت لهم طقوس وملابس وهيات خاصّة، فكانوا يزيدّون رؤسهم بأكاليل الزّهور،

ويضعون منها في آذانهم، ويشدون الزنار حول أوساطهم، فما إن تقع عينا الذواصي على تلك الصور والأشكال، حتى يسرع في نقلها إلى نصدّه الشعريّ .

ولم يقف تأثير مجالس اللّه والشّراب عند تشكيل الصّورة فحسب، بل إنّه تعدّى ذلك إلى المصطلحات الألفاظ النصرانيّة، التي أخذت تشيع في الشّعريّ الخمريّ، من مثل القساوسة، والرهبان، والأمساح، والصّلبان، والكنائس، وغيرها، وهي مصطلحات كثيرة الورد في النّصّ الذواصيّ؛ لتردّه على الدّيّارات، التي تنامي دورها في إشاعة أسباب اللّهو والتّرف والمجون، لا سيّما أنّها أتاحت لجمهرة من الشّعراء والأدباء فرصة وصف ما شاهدوه، أثناء مرورهم بها أو إقامتهم فيها، بعد أن غدت تلك الدّيّارات منتجعاً ومقصداً لكثير من الشّعراء، الذين كانوا يتردّدون عليها؛ طلباً للهدوء، واللّهو، والشّرب، بعيداً عن قيود المجتمع وضوابطه، فينطلقون في وصف الحياة في هذه الدّيّارات، بأبعادها الدنيويّة والدنيويّة المختلفة، وما كانوا ينعمون به من لهو وترف، ويتغنّون بخرمها، ويتغنّون برهبانها وراهباتها، ويصوّرون فضائلها ومفاتها، ويصوغون أحاسيسهم ومشاعرهم في قصائد، ورسائل، ومقامات، باتت تُعرف بأدب الدّيّارات.

ويأتي أدب الدّيّارات، تعبيراً عن التّعاشي الاجتماعيّ بين المسلمين والنصارى، في ظلّ قيم التّسامح الإسلاميّ، وهو تعاشي لم يكن يمسّ جوهر الدّيّانتين، بل يسهم في تعميق العلاقات بينهما، يؤكّد ذلك غياب مشاعر الكراهية أو التّعصب في الأدب الدّيّانيّ .

الأديب الدّيّانيّ في ديوان الذواصيّ، على معرفته العميقة بطرق حياة النصارى في الأديرة والكنائس، وطبقات رجال الدّيّان فيها من بطاركة، وأساقفة، وقساوسة، ورهبان، وغيرهم، وما يدور فيها من ألوان العبادة، وأنواع الشّعائر الدنيويّة، وأساليب إحياء المواسم والأعياد دنيويّة مختلفة، وما يجري في الحانات الملحقة بها من لهو ومجون.

وقد وقف الذّوآسيّ أمام السّقاة متفحّصاً متأمّلاً؛ ليرسم كلّ ما تقع عليه حواسّه من ألوان الفتنة والجمال، وهو إذ رسم لوحاته الشعريّة، أفادت ريشته من ألوان الصّور القديمة، ومزجتها بألوان جديده استمدّها من واقعه وحضارة مجتمعه؛ فمقياس الجمال في الطّول والأرداف واللّون والذّحافة معروف عند الشعراء السّابقيين، لكن آثار الحضارة العباسيّة، جعلت السّقاة يظهرن في أبهى حلّة وأجمل صورة.

وهكذا، يعدّ الذّوآسيّ واحداً من علماء الإنثروبولوجي أو علم الأّجاس البشريّة؛ فقد انتقل إلى العالم الإنسانيّ؛ ليعتمد عليه في ترجمة صورته الإنسانيّة؛ فوصف السّقاة جسديّاً، متوقّفاً عند جماليّات الوجه، وجماليّات الجسد، وجماليّات اللّون، متمثلاً معظّم الصّفات الجسديّة في عالم الأنوثة.

فقد توقّف الذّوآسيّ عند الصّفات الحسّيّة؛ فجلّ ما يهتمّ به من السّقاة إذ ما هو الصّفات الحسّيّة، يتوقّف أمام كلّ عضو يبيّن بصوتّه يألّفه ورة المثلى له، ومن جملة الصّفات الجميلة، تتكوّن الصّورة التي يراها للجسم المثاليّ، وقد ترتّب على ذلك أنّ الذّوآسيّ كان حسديّاً في تصوّره للجمال، وتصوره على حدّ سواء؛ فهو شاعر اللذّة الجسديّة.

ومن ثمّ، فإنّ الصّورة ما يسمّ وجود الذّوآسيّ وتجربته، بل إنّها سمة برزت بكثير من الوضوح والجلال في شعره؛ ممّا أوقع بعض النّقاد في تعبير تجربته الوجوديّة بمعايير الأخلاق، متوهّمين أنّهم في ذلك بصدد دراسة تجربته الشعريّة، فتحدّثوا عن غوايا الحسّيّة مؤكّدين أنّ الشّعر الذّوآسيّ تعبير عن اللذّة الحسّيّة شعور الشّهوانيّ، ممّا يدعو إلى ضرورة قراءة جديدة للنصّ الذّوآسيّ، تنطلق من زاوية الحسّ التي اتّخذها بعض النّقاد منطلقاً للتّشريح عليه، وإنّ شهد له نقاد آخرون بالتّميّز على السّابقيين واللاّحقين في الخمر والغزل والمجون.

فشاعريّة الذّوّاسي حسّه أنّطَلقت من واقع حسّيّ ، واعتمدت ما يتضمّن نه من عناصر محسوسة، بيد أنّها لم تكن تقليديّة، عانق فيها الحسّ وجهه الذّقيض اللاّ حسّ ؛ ممّا أكسبها هويّة واحدة، ووللغنوّاسيّة بروحانيّة ثرّة في معانيها، بصورة لا يمكن للدّارسة معها الادّعاء، أنّها أمكن لها أن تلمّ بمختلف جوانبها في بحث بهذا التّواضع.

ويركّز الذّوّاسيّ في وصفه السّقاة على الوجه وما فيه من جوارح وأعضاء، ويصفه بأوصاف مكثّفة وأمّمحور الوجه في معظم الأبيات واللّوحات؛ لما له من قيمة جماليّة فديّة، تظهر من خلال الأوصاف التي علّقها الذّوّاسيّ به؛ فهي أوصاف تقليديّة، لكنّها توحى بطبيعة العلاقة التّفاعليّة بينه وبين السّقاة.

فقد رسم النّوادي لواح شعريّة تبرز الوجه الجميل للسّقاة، وعلى الرغم من معالجته معنى مطروقاّ لدى الشعراء، إلا أنّ صورته كانت غنية بالحياة والإيحاء، تتكامل فيها الصّناعة والزخرفة، إذ يلون صورته بحذق ومهارة، ويحاول أن يبرز خطوطها وظلالها، ويوازن بين اللفظ والصورة، بدقّة متناهية ومتناسبة، ملائما بين البديع والصورة.

فكّان النّوادي أشبه بالمصور، الذي يعالج موضوعاً سدّ بق إليه، لكنه يعرض معانيه وصورته برسمه الخاصّ وألوانه التي اعتاد أن يستعملها؛ لتأكيد الفكرة أو الشعور الذي يوحي به الموضوع، أو لإدخال بعض التّغيير عليه، فالنّوادي ذو حسّ رقيق وذوق مرهف، يعرف عن طريقهما كيف يختار أرقّ الألفاظ، وأرشقها، وأخفها في النطق، وأحلاها في السمع، وكان يدنو في ذلك حتى يمسّ شغاف القلوب؛ إذ كان يحسن اختيار أسهل الألفاظ وأيسرها وأقربها، إلى ما يجري على ألسنة الناس في حياتهم اليوميّة، وكأنّه أراد الأخذ بلبّ المتلقّي كما سحره الساقى بجمال وجهه؛ لعلّه يعذره في إدمانه الخمر، وتردده على مجالس اللّهو والشراب، وتعلقه بالسّقاة.

ويستعين النواصي بملكاته العقلية الخصبة؛ لتتكامل صورة الساقى الجميل لديه،

كما يستعين بملكاته الخيالية التصويرية، التي كفلت له حلاوة النغم ورشاقة اللفظ، حتى وإن فاته

التصوير النادر والمعنى الدقيق أحياناً.

وإذا كانت عدسة الذّواصي تلتقط صورة السّاقى الفاتن في لوحة كديّة، فإنّها تتجذب أحياناً

إلى جزء ساحر، تتوقّف عنده، وتجسّد جزئياته في اللوحة الشعريّة، من ذلك تركيز الذّواصي ضمن

الوجه على العين ومتعلقاتها؛ فالسّاقى يتقن لغة الضّيو ويتحاور من خلالها مع الذّواصي ورفاقه،

وتختزل كثيراً من المعاني والصدور والإيحاءات بالذّوالجاذبيّة.

ولا يختلف وصف السّاقى عن وصف السّاقية عند الذّواصي، شأنه في ذلك شأن غيره من

الشّعراء الخمريّين؛ إذ يعدّ محاسن السّاقى، ويتغذّى بجماليّاته، التي لاختلفت عن جماليّات

السّاقية.

وقد برزت صفة التخنث، بصورة واضحة في معظم خمريات النواصي، ما اتصل فيها

بالمذكر أو المؤنث، فهو يسبغ هذه الصفة على الساقى والساقية، وأحياناً تختلط الصفات الذكورية

والأنثوية، إلى حدّ يجد فيه المتلقي النواصي نفسه، لا بفرق بين الذكورة والأنوثة، مما يوحي بطبيعة

الحياة الاجتماعية في العصر العباسي.

وتترجم صورة الساقى في النص النواصي قدرته على تحويل الألوان إلى لعبة فديّة، مشحونة

بطاقات دلاليّة، أعمق من الدلالات الحرفيّة، فهو يستطيع أن يحوّل الألوان لدلالات تحمل في

ثناياها أبعاداً فيوّظ، أكثر ممّا تحمل من صور بصريّة، تلتقطها العين؛ فاللون لا يدخل في نسيج

النصّ الذّواصي على مستوى التّركيب فقط، وإنّما يتعدّى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً.

كما يحمل اللون في النصّ الذّواصي تشبّعاً بالحالة النّفسيّة، التي تسيطر عليه؛ فاللون عنده

تجاوز الحدود البصريّة، وينتدّل في إنتاج الدلالة، فهو ليس مجرد زينة أو زركشة أو زخرفة، وإنّما

يعكس ما بعد الرّؤية البصريّة، سواء أكان ذلك على مستوى الإبداع أم على مستوى الدّقّي، فكانت صور الذّواشيّ اللّونيّة، أكثر إثارة وتكويناً للبعد الذّفسيّ، ولأنّفعالوالعاطفيّ، الذي يمكن أن يكون ذا ارتباط وثيق بدلالات اللّون المخزونة في الذّاكرة.

فالذّواشيّ يتناول الحسّ الجماليّ للألوان؛ مشكّلاً منها قوالب شعريّة؛ فاللّون الأسود للعيون المكتحلة، والشّععر، والأحمر للخدود، ثمّ يأتي على ذكر اللّون الأبيض والأصفر؛ ليجعل من حشد هذه الألوان موازين جماليّة اعتمدت على ذاكرة الشّاعر، وما تقع عليه عيناه في المجتمع، فاللّون الأسود مثلاً، ذو قيمة جماليّة ترتبط بجسديّة ودلالة تاريخيّة؛ لكونه من الألوان الأساسيّة، ودلالة نفسيّة، تعبّر عن الكدّ، والهموم، والصدّ عوبات، والمساوي، التي تعترض حياة المرء.

ومن السمات الأخرى، التّيزيت في صورة الساقى النواشي، الرّوح القصصيّة التي يمكن القول إنّها سيطرت عليه في كثير من اللّوحات، انطلاقاً من تعامله مع الصّور من منظور حركي، واستعانتته بالحوار، الذي بدا مكمّلاً لأدواته الفنّيّة، ليلفّع فلذّ أرسه لا تزعم أنّ الذّواشيّ كان قاصداً، ولا أنّّه التزم بقواعد الفنّ القصصيّ، ولكن، يبدو أنّ تجربته الخمريّة قد حفلت بالحركة والحيويّة، والأبطال الذين رافقوه في مجونه ومغامراته، ممّا ساعده على إخراج المشاهد ورسم اللّوحات ذات البعد الدّراميّ يمتلئنيّ تعدّ مقدّمات وإرهاصات للفنّ القصصيّ المتكامل العناصر.

وفضلاً عن ذلك، فقد أبدع الذّواشيّ في التعبير عن لغة الجسد، التي أنّقنها وتجاوز من خلالها مع السّدّاة، لا سيّما أنّها سيّدة لغات العالم، ولا يتسنّى لكثيرين معرفتها أو إتقانها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1. أبادي، شمس الحقّ: عون المعبود: شرح سنن أبي داود دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1415هـ.

2. أحمد، محمد الأمين موسى: الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003م.

3. أدمان، أورين: الفنون والإنسان: مقدّمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

4. أدونيس، علي أحمد سعيد الثابت والمتحوّل دار السّاقى، بيروت، ط7، 1994م.

ديوان الشّعْر العربيّ، المكتبة العصريّة، بيروت، صيدا، ط1، 1964م.

- زمن الشعر، دار السّاقى، بيروت، (د. ط)، 2005م.

5. إسماعيل، عزّ اللائس الجماليّة في النّقد العربيّ، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1968م.

الشّعْر العربيّ المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1967م.

في الأدب العباسي: الرؤية والفن، دار النهضة العربي للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1975م.

6. ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم (ت 654 هـ): بديع القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1957م.
7. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356 هـ): الأغاني دار الكتب المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1974م.
8. الأطرقي، واجدة مجيد عبد الله: المرأة في أدب العصر العباسي، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1981م.
9. الأعتشى، أبو بصير ميمون بن قيس (ت 7 هـ)، الديوان، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م.
10. أمين، أحمد: ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط9، 1978م.
- فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1961م.
- فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1940م.
11. الأنطاكي، داود بن عمر (ت 1008 هـ): تذكرة داود (تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجائب)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، 2000م.
12. باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط3، 1987م.
13. باكو، ناتالي: لغة الحركات، تعريب: سمير شيخاني، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.
14. بدوي، مصطفى: دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، (د. ط)، 1960م.

15. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1979م.

16. بكّار، يوسف: جاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، (د. ط)، 1971م.

17. البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر (ت 279 هـ): أنساب الأشراف، تحقيق: محمد حميد الله، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

18. بلبع، ثلاث قضايا في الشعر العباسي، دار الوفاء، المنصورة، (د. ط)، 1998م.

19. بني يونس، محمد محمود: سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م.

20. البهيتي، نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط2، 1961م.

21. بيدس، إميل خليلايل الأمراض النفسية والبدنية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1986م.

22. بيطار، أمينة: تاريخ العصر العباسي، مطابع مؤسسة الوحدة، دمشق، (د. ط)، 1981م.

23. بيطام، مصطفى: مظاهر المجتمع وملاح التجديد من خلال الشعر في العصور الاسبى الأوّل، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 1995م.

24. الترمذي، محمد بن عيسى (ت 279 هـ): سنن الترمذي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

25. التتوخي، أبو علي المحسن بن علي القاضي (ت 384 هـ) الفرج بعد الشدة، دار
الطباعة المحمدية، القاهرة، (د. ط)، 1955م.

26. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت 429 هـ): ثمار القلوب في
المضاف والمنسوب، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1985م.

27. جابر، سامية: الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،
(د. ط)، 1998م.

28. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ): البخلاء، دار المعارف، القاهرة، (د.
ط)، 1963م.

– البيان والتبيين دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،
(د. ط)، 1964م.

29. الجرجاني، عبد القاهر (ت 470 هـ): أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار
المدني، جدة، (د. ط)، 1991م.

30. الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن (ت 392 هـ): الوساطة بين
المتنبي وخصومه، مطبعة العرفان، صيدا، (د. ط)، 1912م.

31. جرير، ابن عطية بن حذيفة الخطفي (ت 110 هـ)، الديوان، دار صادر، بيروت،
1991م.

32. الجواري، أحمد عبد الستار الجب العذري، مكتبة المتنبي، بغداد، (د. ط)، 1948م.

33. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري سدة العربية لدراسة لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

34. جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، (د. ط)، 1965م.

35. الحاج، فائز: الانحرافات الجنسية وأمراضها، المكتب الإسلامي، الرياض، ط1، 1983م. - الصحة النفسية، المكتب الإسلامي، الرياض، (د. ط)، 1977م.

36. حتي، فيليب تاريخ العرب المطوّّل دار الكشاف، بيروت، ط3، 1961م.

37. حجازي، أحمد توفيق: موسوعة العطور والعناية بالجمال، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م.

38. ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر (837 هـ): خزانة الأدب وغاية الأريب، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991م.

39. الحسين، أحمد جاسم الشعرية، دار الأوائل، دمشق، 2000م.

40. حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط12، 1976م.

الحليّنيّ، عبد الرزاق: العراق قديماً وحديثاً، مطبعة العرفان، صيدا، ط3، 1958م.

42. الحصري، إبراهيم بن خلوي: الظرف ونحوه، تحقيق: لجنة عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1996م.

43. حمدان الضنن: واللون في القرآن الكريم: الإعجاز الضوئي - اللوني، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2002م.

44. الحوفي، أحمد محمد: المرأة في الشعر الجاهلي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

45. خريس، حسنة: الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، دار البشير، عمّان، ط1، 1994م.

46. الخطيب، محمد كامل: القديم والجديد (مجموعة مقالات لعدة مؤلفين)، مطبوعات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (د.ط)، 1989م.

47. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت 808هـ): تاريخ ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 2000م.

48. خليف، يوسف: الشعر العباسي، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، (د.ط)، 1981م.

49. الخواجة، دريد يحيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، 1990م.

50. الخوري، فؤاد إسحق: لغة الجسد، دار الساقى، بيروت، ط1، 2000م.

51. الخويسكي، زين: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992م.

52. دملخي، إبراهيم: تأثير اللون وعملياً (دراسة فيزيائية ونفسية وفنية للألوان)، دار القلم العربي، حلب، (د.ط)، 1983م.

53. دمياطي، محمد عفيف الدين: محاضرة في علم اللغة الاجتماعي، مطبعة دار العلوم

اللغوية، سورابايا، إندونيسيا، (د.ط)، 2010م.

54. الدوري، عبد العزيز: تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري، طبعة بغداد،

العراق، (د. ط)، 1948م.

55. دوزي، رينهارت: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل،

مطبوعات وزارة الإعلام، بغداد، (د. ط)، 1971م.

56. أبو ديب، كمالديّة الخفاء والتجّبي: دراسات بنيويّة في الشّعري، دار العلم للملايين،

بيروت، (د.ط)، 1979م.

57. ديورانن، ول: مباهج الفلسفة ترجمة: أحمد فؤاد الأخواني، مكتبة الأنجلو المصرية،

القاهرة، (د.ط)، 1957م.

58. الرّمّة، غيلان بن عقبة العدوي (ت 117هـ): الديوان، شرح: أبو النصر أحمد بن حاتم

الباهلي، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط3، 1993م.

59. الرباعي، عبد القادري: المعنى الشعري في مؤسّسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، (د.ط)، 1999م.

الصورة الفنيّة في النّقد الشعريّ: دراسة في النّظريّة والتّطبيق، دار العلوم،

الرياض، ط1، 1984م

60. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت 463 هـ): العمدة في محاسن الشّعري وآدابه

ونقده تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السّعادة، مصر، (د.ط)، 1963م.

61. الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، (د. ط)، 1983م.
62. رياض، عبد الفتاح التصوير الملون مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، (د. ت).
63. ريتشاردز، أ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، مصر، (د. ط)، 1963م.
64. زراقت، عبد المجيد: دراسات في الشعر وأعلامه (في العصر العباسي)، دار ابن باديس، بيروت، ط1، 2000م.
65. كلز ركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.
66. كلز عيم، أحلام نواس بين العبث والاعتراب والتّمرد، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.
67. زكي، أحمد كمال: الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، مطابع دار الفكر، دمشق، ط1، 1961م.
68. زهير بن أبي سلمى (609 م): الديوان، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1988م.
69. زيتوني، الطيفولية العربية : البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط)، 2012م.
70. زيدان، جرجي: العرب قبل الإسلام، مطبعة الهلال، القاهرة، (د. ط)، 1908م.

71. زيعور، علي: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، دار

الطليعة، بيروت، ط1، 1991م.

72. سالم، عبد العزيز: تاريخ الدولة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط.)، 1971م.

73. السامرائي، يونس أحمد: دراسات أدبية عبّاسية دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)،

بغداد، (د.ط.)، 2000م.

74. السقاف، أحمد زين: الأوراق، دار الكشف، بيروت، (د.ط.)، 1954م.

75. سليم، شاكر: قاموس الأنثروبولوجيا، جامعة الكويت، الكويت، ط1، 1981م.

76. السدّاعاني، أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي (ت 562هـ): الأنساب،

مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، (د.ط.)، 1966م.

77. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 911 هـ): تاريخ الخلفاء، دار

صادر، بيروت، (د.ط.)، 1997م.

78. شاخ، ريتشارد: الإغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، ط1، 1980م.

79. شلق، علي: أبو نواس بين التخطي والالتزام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،

بيروت، (د.ط.)، 1982م.

العين في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984م.

غزل أبي نواس، دار بيروت، بيروت، (د.ط.)، 1954م.

80. الصائغ، عبد الإله الصورة الفنية معياراً نقدياً للشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ط1، 1987م.

81. صالح، بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

82. لصدّ حناوي، هدى: فضاءات اللون في الشعر، دار الحصاد، سوريا، ط1، 2003م.

83. صدقي، عبد الرّحمن: ألحان الحان، دار المعارف، مصر، 1957م، (د. ط).

84. لصدّ فدي، صلاح الدين خليل بن أبيك (ت 764 هـ): نكت الهميان في نكت العميان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، (د. ط)، 2000م.

85. ضيف، شوقي: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1967م.

العصر العباسي الأوّل، دار المعارف، مصر، ط6، 1966م.

86. طالو، محيي الدين: الرسم واللون، دار دمشق، دمشق، (د. ط)، 1961م.

87. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت 310 هـ): تاريخ الأمم والملوك، دار المعارف، مصر، ط2، 1960م.

88. عبد الفتاح، سيد صديق: جمال العين وأسرارها، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1994م.

89. عبد الله، صلاح مصيلحي: التقليد والتجديد في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د. ط)، 1991م.

90. عبد الله، عودة، أدب الكلام وأثره في بناء العلاقات الإنسانية في ضوء القرآن الكريم، دار النفائس، عمّان، (د. ط)، 2005م.
91. عبد المطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط)، 1996م.
92. عبد الوهاب، شكري: الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 1985م.
93. ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد (ت 328 هـ): العقد الفريد، شرحه وضبطه: أحمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، 1983م.
94. العبيدي، صلاح حسين: الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي في المصادر التاريخية والأثرية، دار الرشيد، بغداد، (د. ط)، 1980م.
95. عزام، محملاًسليوية منهجاً نقدياً أشموزات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، (د. ط)، 1989م.
96. عسّاف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1982م.
97. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت بعد 395 هـ): كتاب الصناعتين، تحقيق وضبط: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981م.
98. العش، يوسف: محاضرات في تاريخ الخلافة العباسية، جامعة دمشق، دمشق، (د. ط)، 1977م.

99. العشماوي، أيمن محمد زكي مريدات أبي نواس: دراسة تحليلية في المضمون والشكل دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1998م.
100. العشماوي، محمد زكي: موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، (د. ط)، 1981م.
101. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
102. العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، المكتبة العصرية، بيروت صيدا، (د. ط)، (د.ت).
103. العلاق، علي: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.
104. علي، إبراهيم محمد، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، جروس برس، طرابلس لبنان، ط1، 2001م.
105. العلي، زكية: التزيق والحلي عند المرأة في العصر العباسي منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د. ط)، 1976م.
106. عمر، أحمد مختار: اللغة والأون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.
107. عمرو بن كلثوم (ت نحو 40 ق. هـ): الدَّيَّوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.
108. عودة، محمود: أساليب الاتصال والتغيير الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1988م.

109. أبو عياش، نضال: الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق، كلية فلسطين التقنية،

فلسطين، ط1، 2005م.

110. الغدامي، عبد الله محمد: ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000م.

111. غينادي، بوسبيكوف: الجمالي والفني، ترجمة: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي،

جدة، ط1، 1990م.

112. فرويد، سيجموند: ثلاث رسائل في نظرية الجنس، دار الطليعة، بيروت، (د. ط)،

1980م.

113. فخري، ماجد: أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت، (د. ط)، 1980م.

114. فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو

المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1950م.

115. فهمي، عزيز: المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر الأول، دار المعارف،

القاهرة، (د. ط)، 1980م.

116. القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت 170 هـ)، جمهرة أشعار العرب، تحقيق:

علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د. ط)، 1981م.

117. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة،

تونس، (د. ط)، 1996م.

118. القرطبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد (ت 671 هـ): تفسير القرطبي
(تفسير الجامع لأحكام القرآن)، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة،
ط2، 1954م.
119. القليبي، الشاذلي: الثقافة رهان حضاري، الدار التونسية للنشر، تونس، (د.ط)، 1978م.
120. القوصي، عبد العزيز: أسس الصحة النفسية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6،
1962م.
121. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي (ت 774 هـ): تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999م.
122. كشدّاش، محمد: لغة العيون، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 1999م.
123. كليتون، بيتر: لغة الجسد، ترجمة: دار الفاروق، مصر، ط1، 2005م.
124. كوفمان، سارة طفولة الفن ترجمة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق،
(د.ط)، 1989م.
125. كوليردج، النظريّة ومانتيكيّة في الشعر: سيرة أدبية، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار
المعارف، مصر، (د.ط)، 1971م.
126. الماوردي، علي بن محمد بن حبيب (ت 450 هـ): أدب الدنيا والدين، المطبعة
الأميرية، القاهرة، ط2، 1914م.
127. متز، آدم: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو
ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1957م.

128. مردم بك، خليل: الحسن بن هاني الشركة المتّحدة للتّوزيع، بيروت، (د.ط)، 1986م.
129. السّعودي، عليّ بن الحسين (ت 346هـ): مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
130. ابن المعتز، عبد الله (ت 296 هـ): طبقات الشعراء، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1956م.
131. معتوق، جورج: أبو نواس في شعره ظمري، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، (د.ط)، 1981م.
132. مكليش، آرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربيّة، بيروت، (د. ط)، 1963م.
133. المنجد، صلاح الدين: جمال المرأة عند العرب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1969م.
134. مندور، محمد في الميزان الجديد، مطبعة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1944م.
135. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم (ت 711هـ): أبو نواس في تاريخه وشعره ومبائله وعبثه ومجونّه، دار الجليل، بيروت، (د.ط)، 1975م.
- لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
136. ابن منقذ، أسامة: البدیع في البدیع في نقد الشعر، تحقيق: عبد أ. مهنا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1987م.

137. المهزومي، أبو هفآن عبد الله بن أحمد بن حرب (ت 257 هـ): أخبار أبي نواس، مكتبة مصر، القاهرة، 1953م.

138. موافي، عثمان: التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة، الإسكندرية، ط2، 1991م.

139. موافي، محمد عبد العزيز: حركة التجديد في الشعر العباسي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط4، 1992م.

140. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم (ت 518هـ): مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

141. نافع، عبد الفتاح المصدر في شعر بشّار بن بويّار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، (د.ط)، 1983م.

142. الذّواحي، شمس الدّين محمد بن الحسن (ت 859هـ): حلبة الكميت في الأدب والنّوادر والفكاهات المتعلقة بالخمريّة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، الإسكندرية، (د.ط)، 1998م.

143. – أبو نواس في تاريخه وشعره ومبائله وعبثه ومجونته، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 1975م.

144. أبو نواس، الحسن بن هانئ (ت 195هـ): الدّيون، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، 1982م.

– تحقيق: إيفالد فاجنر، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1968م.

النصوص المحرّرة من تحقيق: جمال جمعة، رياض الرّيس للكتب والنشر،
بيروت، ط2، 1998م.

145. نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، مصر، (د.ط)،
1995م.

الصورة الشعرية واستبحاء اللون (دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي
ونزار قباني وصلاح عبد الصبور)، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، (د.ط)،
1985م.

146. نويلز، نوثان: حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، (د.ط)،
1987م.

147. النويهي، محمد: نفسية أبي نواس، مكتبة القاهرة، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1970م.

148. ابن الهيثم، أبو علي محمد بن الحسن (ت 430 هـ): المناظر، المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1983م.

149. هـدّارة، محمد مصطلحات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار
المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1963م.

150. هلال، محمد غنيمي النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى، تطوره، فلسفته الجمالية،
مذاهبه دار مطابع الشعب، القاهرة، ط3، 1964م.

151. هول، روبرت سي: نظريات الشخصية، ترجمة: فرج أحمد فرج وآخرين، القاهرة، (د.
ط)، 1969م.

152. نظريّة الاستقباليّة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاّ ذقيّة، ط1، 1992م.
153. هيجل، جورج فردريك: فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، (د. ط)، 1978م.
154. الواد، حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، البيان العربي للكتاب، ليبيا، تونس، (د.ط)، 1977م.
155. وافي، علي عبد الواحد: علم اللغة، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة، ط7، 1973م.
156. الوليد بن يزيد (ت 126هـ): الديوان، تحقيق: حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط1، 1998م.
157. الوشّاء، محمد بن إسحق بن يحيى (ت 325 هـ): الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1953م.
158. اليافي، نعيم: الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، 1968م.

الدّوريات

1. خليل، إبراهيم: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، العدد 3، 2006م.
2. الدقاق، عمر: الألوان والناس، مجلة العربي، العدد 2 و3، 1948م.
3. ذياب، محمد حافظ: ماليّات الدّون في القصيدة العربيّة مجلّة فصول، المجلّد 5، العدد 2، 1985م.

4. الرباعي، عبد القادر: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد 204، 1979م.
5. العبادي، عيسى ظاهرة الألوان في خمريات أبي نواس، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث والدّراسات، المجلّد 1، العدد 1، 2005م.
6. عبد الله، عودة: الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين: في ضوء القرآن والسنة، مجلة المسلم المعاصر، العدد 112، 2004م.
7. الكرمل، أنستاس: صرعى الكتب والمكتبات، مجلة لغة العرب العراقية، العدد 21، 1993م.

In the name of Allah, the passionate, the merciful

Hebron University
Faculty of Higher Studies
Arabic Language Program

**The Image of the Bartender in An nuwasi's Wine
Poetry**

Prepared by:

Ahlam Abd El-Salam Abd El-Mawjud an-Natshe

Under the supervision of:

Dr. Hussam Mohammad Omar Jalal at-Tamimi
Associate professor of Abbasid Literature

This theses has been submitted as a partial competition of the
requirement of the Master degree in Arabic Language
Department at the Faculty of Higher Studies at Hebron
University

2012 / 2013

Abstract

From cover to cover, the Arab literature in the Abbasid era stores lots of subjects and themes that still need research, study, and contemplation, –especially those subjects- that we are obliged to investigate from a new literature perspective.

From this perspective, this research came as an attempt of a seed of hope and a new experience towards a new thinking stage in the Arab literature. I have stopped at al-Saqi's image in An nuwasi wine poetry (**The image of the bartender in the wine poetry**) in an attempt to reveal its identity, qualities, and dimensions so that I would be able to unveil some of the secrets of An nuwasi, the scholar whose research requires and motivates investigation. In poetry, there is the alphabet of life and thought, and an expression of human experiences and stances towards humans. Not only this, it is considered as a translation of the society and its vision, and a renewable invitation to research for the better in everything. Poetry is the Arab's chamber (**divan**), a record for their happiness and sorrow, and a good representative of their lives with all its manifestations and trends.

In my attempt to observe the image of al-Saqi, I have divided the research into three chapters each of which specifies its characteristics. I have depended on in questing the An nuwasi text so as draw its features and observe its dimensions.

In chapter one, I have tackled the identity of al-Saqi An nuwasi and I have observed its essence. I have started with the religious identity and what it carries from branches. So, I came across the Christian, Jewish, Muslim, and Magi bartender, then, I have moved to the sexual identity in which I have talked about the female and male bartenders. I have stopped at the functional identity of the bartender, ranging from professional, a bar owner, a singer, and luster, and a friend.

In chapter two, I have studied the qualities of the bartender in al- An nuwasi. I have discussed his sensual qualities which have the largest section of the topics in this chapter since the sensual qualities the clearest in the world of wine and bartenders.

I have dwelt on the most important sensual qualities that distinguished the bartender and gave him the vim and vigor along with temptation. In order to make them clear, I have tried to divide them into two groups: the aesthetic of body, and color. Then, I moved to the moral

qualities of the bartender such as modesty and shyness, charm, chastity, and temperament.

I have stopped at the civilization qualities of the bartender when I dwelt on their qualities such as the beautiful perfumed hair, smoothness, and apparel. Then, I moved to talk about the gestural qualities of the bartender in details since body language is a main component of the personality and the profession, in addition, it has a little change in research. Because of this, I have discussed the body language and its definition and importance in the communication process, in addition to the process of employing it in An nuwasi's texts, I have talked about the interactive dimension as well as the lines of social tangent points, the strategy of having a mustache, sexual gestures and movements, then, I moved to talk about the body language that is mastered by the bartender. All of this made it to be a gestural movements that distinguish the bartender from the other as he masters the languages of eyes, hands, legs, and hands.

In chapter three, I have tackled the dimensions of the bartender's image in An nuwasi and its appearance through the poetic paintings which have been drawn by An nuwasi and colored by the creative artist. Therefore, it came carries a sexual, religious, lingual, metaphorical, expatriate, and civilization human dimension.

I have tried -in each chapter- to stop at each particularity in an attempt to clarify them as much as possible through defining them, posing examples, sensing, and analyzing the selected examples from An nuwasi text so as to reveal the possible mental indicators.

I have ended the research with a conclusion that contained a group of humble results through which I have tried to present the identity of An nuwasi bartender as well as briefly discussing his qualities and the dimensions of his image. Then, I have attached a list of the references from which I benefited and then employed in my research.

In relation with the outcomes of the research, , it has become clear to me that, none of the literary eras has taken the glory of publicity and outreach as the Abbasid. This is attributed to its time extension, artistic uniqueness, and cultural heritage that absorbed the civilizations of the previous nations. He benefited from the human thinking and then translated, transferred, added, and edited it. Therefore, it came out mixed with the Arab authentic heritage, deeply-rooted in the Arab lives and crystallized with the civilization heritage.

An nuwasi is a poet from the Abbasid era. Wine has taken a wide place in his Diwan (Divan) and takes large spaces in his poetry so as to express a civilization aspect reflected on the new life which has been experienced by An nuwasi.

Despite the prominence of the wine poetry before An nuwasi, he has a unique privacy which has not been taken by any other previous poets. He is the master of the wine and wine is the pride of his poetry in which his genius has been revealed not only due to the heaviness of his wine poetry, but also because it includes a philosophy of existence and an imagination of an art that is linked by a controversial link, through which the first transfers to the second in a controversial matter that distinguished An nuwasi, and made it a prominent marker in the literary history of wine.

An nuwasi's luxurious and purposeless life was limited to haunt the colors of aesthetic and image its masculine and feminine appearances, as well as embody its relations with other bartenders in the boards of entertainment and drink. He looked in his mirror and transfer to the receiver all of its particularities clearly, boldly, and logically. Therefore, he revealed the religious, sexual, color, and functional identity of the bartender.

An nuwasi was interested in the image which constitutes an important factor in the process of poetic building and an integral part of the energy that gives life to poetry. He exerted unique efforts to produce them and invented many lyrics and meanings. He presented to the viewer more of the poetic images and art compositions, so his wine text was like an art exhibition in which the bartender shines and appears like a hero. From the images of An nuwasi's care of the image was, the multiple images in one line or one sonnet or one poem. He was a great painter who gathers images in his drawings making them full of colors, movement, and sensuality.

The multiple images in An nuwasi text is closely linked with its resources. He took his meanings and images from the social environment of the Abbasid era including the boards of the entertainment and drink, bars and what was happening in these places especially when these places were considered as the meeting places for Christian, Jewish, and Magi, pioneers and bartenders who had certain and specific rituals, clothes, and appearance. They were decorating their heads with flower wreaths while putting some in their ears, and tighten the girdle around their waists. When

An nuwasi eyes see these images and forms, he hurries to put them into his poetic texts.

An nuwasi stopped at the bartenders to think and muse and in order to draw whatever his senses can feel and see from the beauty and sedition. When he draws his paintings, he resorts back to the old images, mixing them with the new colors that came from his reality and the reality of his society. The scale of beauty lies in the height, hips, and color. Thinness is known for all previous poets, but the impacts of the Abbasid civilization made bartenders appear in the most beautiful image.

Thus, An nuwasi is considered as one of the scholars of anthropology or the science of human races. He moved to the human world on which he depended to translate his humanitarian images. He described the bartenders physically, taking stops at the aesthetics of face, body, and color that are represented in the world of feminine.

The poetics of An nuwasi is a sensual one that stemmed from a sensual reality and depended on touchable factors, while it has been artistic, creative, and sensual, the sense embraced the opposite, the matter which has given it a new identity and drawn the sense of An nuwasi with a new spirituality rich in meanings within a vision that cant been alleged. He made it encompass different aspect within this humble research.

An nuwasi and in his description of the bartenders focuses on the face and its organs. He describes it with different qualities, repeating the axis of the face within all lines and paintings due to what it has from an artistic value through which all features could be revealed. They are traditional features but suggests the nature of interactive relation between him and the bartenders.

If the lens of An nuwasi captures the image of the adorable bartender in a complete painting, it is also attracted to a magical part that stops at it and embody its particularities within the poetic painting. Among this is, An nuwasi's concentration on the eyes in the face. The bartender masters the language of the eyes through which he can debate with An nuwasi and his comrades, which also stores lots of meanings, images, and gestures of lust.

An nuwasi's description of the bartender is no different from the bar's description exactly like other wine poets. He counts the virtues of the bartender and sings his aesthetics which are no different from the bar itself. The bartender's image within An nuwasi texts translates his ability to transfer colors into an artistic game fraught with indicative images that are

deeper than literal indicators. He can change colors into indicators that carry functional dimensions more than visual images captured by the eye, as the color does not get into the fabric of An nuwasi 's text on the composition only, but also exceeds this to the level of significance.

There is a great art that is shown by An nuwasi in his colors, he uses the same color within many contexts, and in each time, the color appears to be indicative with new indications apart from those carried in the previous times. The Color in An nuwasi's poetry is saturated with mentality that controls over it. Color –for him- exceeds the visual limits and interferes in producing the indication, color is not just a decoration, rather, it reflects what is beyond the visual vision whether on the level of creativity or receiving. An nuwasi's colored images were more related to the psychological, and passionate dimension which could be related with the stored color indications.

Other features of the bartender that appears in An nuwasi's poetry are the narrative spirit that controls over him in lots of the paintings, starting from dealing with images from a movement perspective, to using the dialogue that was considered as a complement for his art tool, nevertheless, the research does not state that An nuwasi was a narrator who committed himself with the regulations of the narrative art – which his era has not even witnessed- rather, his experience of wine poetry was full of vim and vigor, and those heroes who accompanied him in his adventures and promiscuity. This has helped him to produce the scenes and draw the paintings which have the dramatic dimension, that could be considered as introductions and repercussions for the contemporary narrative art.