

وقفه على أعتاب المسرحية الشعرية تحت أسوار الإسكندرية

بقلم / أحمد فضل شبلول

يتشابه عنوان المسرحية الشعرية «تحت أسوار الإسكندرية» لصاحبها الشاعر الراحل محمد محمود زيتون، مع عنوان



غلاف المسرحية

مسرحيتي علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني «على أسوار دمشق» (٥) .. كما يتشابه موضوعها مع مسرحية باكثير، حيث تتحدث المسرحيتان - مسرحية زيتون وباكثير - عن الفتح العربي الإسلامي لمدينتي الإسكندرية ودمشق، فمدينة الإسكندرية يفتحها القائد العربي المسلم عمرو بن العاص عام ٢٠هـ (٦٤٠م) في عهد عمر بن الخطاب، ومدينة دمشق يفتحها قبل ذلك القائد العربي المسلم خالد بن الوليد ومعه أبو عبيدة بن الجراح عام ١٥هـ (٦٣٥م)، في عهد الفاروق أيضاً.

ولكن الفارق الفني بين المسرحيتين يتمثل في الصياغة الشعرية عند زيتون، والصياغة النثرية عند باكثير. ومن الفوارق الفنية أن مسرحية باكثير تعد الجزء الأول من الملحمة الإسلامية الكبرى «عمر»، والتي وصلت إلى تسعة عشر جزءاً، في حين أن مسرحية زيتون اعتبرت مسرحية شعرية قائمة بذاتها، وقد جاءت في فصلين: الفصل الأول جرت أحداثه في الإسكندرية قبل الفتح الإسلامي، حيث قدم الشاعر صوراً من صور الاضطهاد والظلم والاستغلال والاستعباد التي عانى منها المصريون طويلاً قبل الفتح الإسلامي، وذلك من خلال شخصيات المقوقس حاكم مصر من قبل الروم، وابنته أرمانوسة، وزوجته، وقائد الأسطول الروماني، وبعض الجنود، فضلاً عن بعض الفلاحين المصريين، الذين يشكون دائماً

من جباية الضرائب، والإهانات المتلاحقة. أما الفصل الثاني فيقدم فيه الشاعر صوراً من صور جهاد المسلمين ونضالهم، حتى تمكنوا من فتح الإسكندرية، عاصمة مصر في ذلك الوقت، فتتعم البلاد بظلال الحرية والسلام والوحدة، في رحاب العروبة والإسلام، ومن شخصيات هذا الفصل عمرو بن العاص، وعبادة بن الصامت، والزبير بن العوام، وأبو ذر الغفاري، وأبو الدرداء، وحاطب بن أبي بلتعة .. والعديد من الشخصيات الإسلامية، وبعض الفلاحين المصريين.

تنسم عبير الماضي المجيد ونفحاته:

صدرت مسرحية «تحت أسوار الإسكندرية» لمحمد

(*) انظر دراستنا: علي أسوار دمشق بين الكيلاني وباكثير، مجلة الفيصل العدد ٢٣٥ (محرم ١٤١٧هـ - مايو / يونيو

١٩٩٦م) ص ٦٧ - ٧٢.

محمود زيتون عام ١٩٧٢م عن الهيئة المحلية لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية، في وقت كانت البلاد فيه تغلي بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وفي فترة عرفت بفترة اللاسلم واللاحرب، لذا فإننا نجد توجهًا من كُتّاب وشعراء تلك الفترة - والشاعر والكاتب محمد محمود زيتون واحد منهم - لتنسم عبير الماضي المجيد ونفحاته، رغبة في الصمود وتحقيق الوحدة في تلك الفترة الزمنية من عمر الأمة العربية، حتى يتمكن من تحقيق الانتصار على العدو الصهيوني.

لقد كانت مصر محمية رومانية قبل الفتح الإسلامي لها، وكانت الإسكندرية تمثل بالنسبة للرومان إقطاعية عظيمة ومتنزهًا فخماً، لذا لم يكن من السهل عليهم التخلي عنها، ولكن قوة الفاتحين وشدة بأسهم وتعاطف الشعب المصري معهم، حقق الانتصار العظيم على الرومان، وغلبت الروم في الإسكندرية، وفر جنودهم وانهزم هرقل عظيمهم، وتصلح المقوقس وعمرو بن العاص، وصدرت أوامر عمر بن الخطاب بجعل القسطنطينية عاصمة لمصر الإسلامية، لأن الإسكندرية بوقوعها على حوض البحر الأبيض المتوسط من الممكن أن تكون - فيما بعد - في مرمى سهام الرومان، وهدفًا عسكريًا لهم مرة أخرى، فكان اختياراً موفقاً.

غلبة الأداء النثري على الجانب الشعري:

أما من الناحية الفنية للمسرحية الشعرية فقد غلب الأداء النثري على الجانب الشعري، وتغلب الجانب الفكري على الجانب الفني، ومن ذلك قول المؤلف على لسان الفتى المصري الأصغر:

جئنا يا عمرو إليك .. رجالاً ونساء .. شيباً وشباباً
ويتامى وأيامي .. جئنا صبياناً وصبايا .. جئنا
جياغاً وعرايا .. جئنا يا عمرو إليك جميعاً باسم الشعب
لا نشكو ظلم الرومان .. ولا طغيان اليونان .. فكم

شكوى يا عمرو .. ذهبت أدراج الريح .. جئناك ولكن
لا نرجو إنصافاً منك .. فإذا أنصفت شكوناك ولا
أعرضنا عنك .. كلا يا عمرو .. ما جئنا نشكو الإقطاع
.. وأهوال الإقطاع .. لانشكو من ساقوا البحر إلى
الوادي حتى صار بحيرة.

والآن نعيش بلا مأوى .. وكم شكوى جلبت بلوى
ولذلك لانشكو يا عمرو إليك .. شكوى يونس في بطن
الحوت ... الشعب يموت ... فما للشعب بمصر وقضايا
الكهنوت .. الخ (ص ١١١).

وقس على ذلك معظم جوانب المسرحية، اللهم إلا في
أجزاء قليلة وقعت بها بعض الموشحات الأندلسية، وهو
مزلق من نوع آخر، وقع فيه الشاعر أو المؤلف، من حيث
لا يدري، ذلك أن الزمن الفني لكتابة المسرحية، وهو
٢٠هـ (٦٤٠م) لم يكن قد تم فيه ابتكار الموشحات أو
اكتشافها أو كتابتها بعد.

يقول الشاعر بعد أن أذن المقوقس بالرقص والغناء
فرحاً وابتهاجاً بكتاب قسطنطين ولي عهد هرقل لابنته
أرمانوسة:

يا عود الحور .. وشعاع النور .. يا أنس الدار
غنى الكروان وحيك .. والتمس البدر محياك .. من
حسنك غار .. وانطبع الورد على الخدين .. والفتنة ذابت
في العينين .. والمهجة نار .. ومن الأزهار .. إكليل الغار
.. يسبي الأنظار.

يا عود الحور .. وشعاع النور ... يا أنس الدار
الفجر يزف لك الأنسام، والموج يصوغ من الأحلام،
أحلى الأنغام .. أفراحك للندى أعياد، والموكب يخطر
بالإسعاد، مع الأعوام .. صفت الأيام، والمسك ختام،
وعليك سلام.

يا عود الحور .. الخ (ص ٧٣).

الشخصيات :

ومن ناحية أخرى . . . فإن مسرحية «تحت أسوار الإسكندرية» تعد مسرحية تاريخية، فالأحداث معروفة سلفاً، سواء للمؤلف أو للقارئ، وكذلك معظم الشخصيات، لذا فإننا لن نجد تنامياً درامياً، سواء للأحداث أو للشخصيات. ويعد هذا من أهم مزالق المسرحيات التاريخية بعامة، فالشخصيات معظمها شخصيات مسطحة ذات بعد واحد، والأحداث تمر في اتجاه واحد معروف سلفاً. . . غير أن المؤلف هنا استطاع أن يقدم شخصيتين، وجدنا فيهما نوعاً من التحول والتنامي الدرامي، وهما شخصية الأصغر وشخصية الأكبر، وهما من الفلاحين المصريين البسطاء، وقد شهدا الاضطهاد والفقر والظلم، ولكنهما ظلا على قوة بأسهما وعنادهما وإصرارهما ووطنيتهما، إلى أن جاء الفتح العربي الإسلامي، فاستبشرا خيراً، وقابلا القائد عمرو بن العاص، فحدث لهما التحول الإنساني العظيم، وأعلنا إسلامهما وسماهما عمرو سالماً وسليماً، يقول سليم (ص ١٣٤):

إنما أنت صاحب الفضل يا عمرو

على الكادحين . . والشعب أدري

عاث فينا الإقطاع كالذئب يتصص

دمانا . . ويعصر الأرض عصرا

فاسحق البغي والبغاة . . فإن

الذئب مازال آمناً مستقرا

وعلى الرغم من وجود عدد من الشخصيات الإسلامية في المسرحية، وعلى رأسها عمرو بن العاص، فإن المؤلف لم يستفد كثيراً من وجود هذه الشخصيات الثرية. وتعد شخصية أبي الدرداء من أكثر الشخصيات الباهتة في الفصل الثاني، حيث لم يهتم بها المؤلف، ولم يعطها دوراً يناسب دورها التاريخي، فالصحابي أبو

لماذا لم يستفد المؤلف من ثراء الشخصيات

الإسلامية في تلك الفترة؟

الدرداء الخزرجي الأنصاري يعد من أكبر العلماء بالقرآن، وكان في عهد عثمان بن عفان إماماً وقاضياً بدمشق، وتوفي بها. وإن كان العامة في مصر يعتقدون أنه توفي بالإسكندرية، ودفن فيها، لوجود ضريح باسمه في شارع سمي باسمه، ما بين حي كرموز وحي العطارين-إن المؤلف لم يستفد من وجود هذا العالم مع الفتح الإسلامي للإسكندرية، إنه لم ينطقه في جميع الأحوال إلا بعدة كلمات موزونة لم يقل غيرها على مدار الفصل الثاني، وهي:

غفرانك ربي غفرانك سبحانك ما أعظم شأنك .

لقد توالى هذه الكلمات أو هذا الدعاء في كل من الصفحات ٩٣، ٩٥، ٩٩، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٧، ١١٥، ١٢٠، ١٣٦، ١٤٠، غير أنه في صفحة ١١٥ فقط تزداد الأبيات إلى ثلاثة، فيقول أبو الدرداء:

غفرانك ربي غفرانك سبحانك ما أعظم شأنك

يارب ارحمنا واشملنا بجميل رضاك

وانصرنا نصراً أبدياً واهزم أععدك

الحوار:

أما من حيث الحوار فإن المؤلف وقع في مزالق كثيرة، من أهمها توزيع القول، أو الرد، أو الجواب، الذي من الممكن أن تنطق به الشخصية الواحدة على أكثر من شخصية، فعلى سبيل المثال يقول المؤلف ص ١١٥:

الأصغر (في زهو): صدقت رؤياك يا أمي وصافانا الزمن.

الأكبر: وصمدنا يا أبانا . . للرزايا والمحن

الأصغر: لم نحد عن نصحك الغالي وعشنا للوطن

الأكبر: حكمة الآباء للأبناء كنز من ذهب

غطى الجانب الثري على الأداء الشعري في بعض المواقف .. ولكن !

الأصغر : وهوى الأوطان في أعناقنا دين وجب .

الأكبر : فاسعدا يا أبونا وشاهدا فتح العرب

فهذه الأبيات الشعرية السابقة كان من الممكن أن تأتي إما على لسان الأصغر فقط أو الأكبر ، ولكن توزيعها على هذا الشكل بين الأصغر والأكبر ، يأتي دون مبرر فني ، ولو نطق بها الأصغر فحسب - أو الأكبر - لما تأثر الموقف ، لأنه لا يوجد حوار أصلاً في هذه الأبيات ، فهي أبيات غنائية ، لا تصدر إلا عن شخصية واحدة فقط . والمنطق نفسه ينسحب على هذا القول الذي جاء على لسان الرهبان الثلاثة ، وكان من الممكن اختيار راهب واحد لقوله . يقول المؤلف (ص ٦٢) :

انداح الحوار على لسان الشخصية الواحدة ولكن!

بنيامين (في حزم) :

كل قبطني من الإسكندرية

غير راض عن قرارات هرقل

راهب ١ :

رب تعذيب يريدون به

صرفنا عن مذهب الأقباط فاشل

راهب ٢ :

فلتقل روما لنا ما تشتهي

كل ما قيل عن اللاهوت باطل

راهب ٣ :

جسد المؤمن فان في الثرى

والذي يبقى هو الروح الأمين

وإذا كان القول الواحد ، أو الرد الواحد ، توزع على

أكثر شخصية كما رأينا في الأمثلة السابقة ، فإنه من ناحية أخرى كان الحديث يجيء أحياناً على لسان الشخصية الواحدة في مواقف أخرى ، بطريقة لا تلائم الحوار المسرحي الذي من المفروض فيه أن يكون سريعاً متدفقاً يشارك في تعميق الحدث أو يضيف لبنة جديدة نكتشف من خلالها شيئاً جديداً ، إما في رسم الشخصية ، وإما في تسارع الأحداث وتقدمها نحو النهاية . أما إطالة الحديث من جانب واحد ، ليأخذ أكثر من نصف صفحة - وأحياناً صفحة كاملة - دون تدخل الشخصيات الأخرى ، إما بالتعليق وإما بالموافقة وإما الاعتراض أو أية صيغة من صيغ الحوار ، فيعد مزلقاً آخر وقع فيه المؤلف . . وقد اتضح هذا الأمر من قبل عندما ضربنا مثلاً على غلبة الأداء الثري على الجانب الشعري ، وجئنا بشيء من كلام الفتى المصري الأصغر (ص ١١١) ، ثم تحدث عمرو بن العاص للناس فاستغرق حديثه أكثر من صفحتين . . ربما يشفع لعمرو هذا الحديث لأنه كان يخطب في الناس بعد انتصاره الميمون ، فكان لابد له أن يزيد ويطنب ، ولكن الأمر ليس هكذا مع عبادة بن الصامت الذي قال (ص ٩٨) :

عبادة : فلتذكروا أن المقوقس حاكم الإسكندرية

وله الولاية والجبابة والأمور الدنيوية

لكنه عنها غريب القلب واليد واللسان

والكادحون هنا عليه ساخطون

وعلى ابنته . .

والأمر في يد زوجته

والقبط ضجوا بالشكاية من رضاه عن الجنود

المجرمين .

ولذلك بنيامين قرأ بدينه في كل واد

كيلا تكون كنيسة الإسكندرية للقيصر تابعه

وسرى الفساد والاضطهاد

بين العباد

ولا حياة لمن تنادي

إني أرى أن المقوقس ليس أهلاً للأمانة.

وإذا أردنا أن نضرب مثلاً للحوار الناجح في هذه المسرحية فإن مثلنا سيكون متمماً لحديث عبادة السابق الذي رأينا كيف كان طوله غير مناسب للحوار المسرحي : عمرو : أرايت أنت عليه غدرًا . . أو نكوصًا . . أو خيانة؟

عبادة : ﴿ إن بعض الظن إثم ﴾

الجميع : صدق الله العظيم .

عبادة : غير أن الظن في الحرب . . . سبيل لليقين .

عمرو : لكن علينا بالكياسة .

عبادة : فإذا المقوقس جاءنا . . ؟

عمرو : فلتتبع حيل السياسة .

الراويّة والنقلات الزمنية:

ونظراً لأن المسرحية تغطي أحداث فترة زمنية متداخلة قبيل الفتح العربي الإسلامي وبُعَيْده، فقد كان لابد من وجود نقلات زمنية معينة على خشبة المسرح، وعادة ما تتم هذه النقلات إما عن طريق الجوقة أو الراوي. وقد استخدم المؤلف هنا الراوية التي لم تظهر مع بداية أحداث المسرحية، ولكن ظهرت في الفترات الانتقالية بعد ذلك، بل إن هناك أكثر من راوية، فهناك راوية (١)، وهناك الراوية (٢)، وكلاهما يتداخل أحياناً مع كلام الأصغر والأكبر في الفصل الأول، وذلك إثر الفترة الانتقالية التي عبر عنها المؤلف بالاضطراب وبأصوات الرعد والبرق والموسيقى (ص ٢٤):

الراويّة ١: مرت الأيام، والظالم مازال على ماكان

فيه .

الأصغر : بل تمادي .

الأكبر : واحتملنا واصطبرنا عندما كنا فرادى .

الراويّة ٢ : ثم لما أصبح الواحد زوجاً

ثقل الحمل عليه

الراويّة ١ : عند هذا بلغ السيل الزبى

الراويّة ٢ : ومشى الجند إليه

الراويّة ١ : سلبوه لقمة الخبز التي هي من غرس يديه .

غير أنني أعتقد أن الأمر لا يتطلب وجود راويتين على هذا النحو السابق، فتوزيع الكلمات على أكثر من شخصية ليس له أي مبرر فني، ويكفي وجود شخصية واحدة لقوله وإبرازه، لقد انسحب هذا العيب من شخصيات المسرحية إلى الرواة، ولعل هذا يتضح أكثر في كلام الراويتين عندما تفتح الستار على الفصل الثاني (ص ٦٩):

الراويّة ١ : القائد عمرو بن العاص . . بطل مقدم .

الراويّة ٢ : أرسله عمر بن الخطاب . . في فتح الشام .

باسم الإسلام

الراويّة ١ : فانهزم الروم . . وما بقيت بالشام لهم دولة .

الراويّة ٢ : ولاد بالفرار (أرطوبون) . . فاتح الحصون .

أدهى دهاء الروم في الحروب

الراويّة ١ : ترى إلى أين كان الهروب؟

الراويّة ٢ : إلى (عين شمس) .

الراويّة ١ : و (أم دنين) .

الراويّة ٢ : و (بابلون) .

وكما نرى فإن وظيفة الراوية هنا التمهيد لفترة زمنية تالية، والتعليق البسيط على ما حدث، وإثارة التساؤلات التي تنبئ القارئ أو المتفرج للفصول أو للأجزاء التالية.

عدم الاستفادة من تقنيات المسرح الشعري

وعلى الرغم من أن مسرحية «تحت أسوار الإسكندرية». ليست المسرحية الشعرية الأولى لصاحبها، فقد سبقها «وحدة الوادي» سنة ١٩٤٧ م، ثم كتب المؤلف بعد ذلك «ميناً» و «ميلاد النبي»، فإنه لم يستفد من تقنيات المسرح الشعري، وبخاصة مزج الأداء الشعري بلغة المسرح، لذا فإنه لم يكتب لمسرحياته الشعرية الذبوع والانتشار، ففي الفترة التي بدأ يكتب زيتون فيها المسرح الشعري كانت تجارب أحمد شوقي وعزيز أباظة تمثل رصيلاً لا بأس به لكتاب المسرح الشعري. وفي الوقت نفسه كانت تظهر إلى الوجود تجارب عبدالرحمن الشرقاوي ومحمد رجب البيومي وصلاح عبدالصبور وعز الدين إسماعيل وغيرهم... غير أن مواكبة زيتون لإنجازات المسرح الشعري التقليدي المتمثلة في إنجازات شوقي وأباظة، ومواكبته لإنجازات معاصريه الذين لجأوا إلى شعر التفعيلة، وبخاصة إنجازات الشرقاوي الذي يعد من أوائل الذين استخدموا شعر التفعيلة في المسرح الشعري العربي، وإن كان علي أحمد باكثير سبق الشرقاوي في استخدام التفعيلة عبر مسرحيته «أخواتون ونفرتيتي» التي كتبها عام ١٩٣٨ م جعله - أي زيتون - يستفيد من التكنيك التقليدي للقصيدة العمودية، وانصهارها في المسرح الشعري، ويستفيد كذلك من القصيدة التفعيلية وانصهارها في هذا المسرح، فجاءت تجربته «تحت أسوار الإسكندرية» مزيجاً من هذا وذاك،

كما استفاد أيضاً من تنوع البحور الشعرية وتعدددها على لسان الشخصيات المختلفة، لذا فقد حفلت هذه المسرحية بعدد من البحور الشعرية المركبة والصافية منها: الرمل والكامل والرجز والمتدارك والخبب والوافر والطويل... وغيرها، وهو في هذا ينجو من المزالق الفنية التي يقع فيها معظم من يرتاد الكتابة في المسرح الشعري متسلحاً ببحر واحد أو بحرين على الأكثر.

ولكن يبدو أن قيام المؤلف بالتأليف والكتابة في أكثر من مجال، جعله غير مخلص لفن الشعر - حيث صدر له ديوانان هما «جرس المدرسة» ١٩٣٥، و «أحلام الربيع» ١٩٦٩ - ولا لفن المسرحية الشعرية. لقد توزعت اهتمامات المؤلف بين الدراسة التاريخية والإدارية، والكتابة للأطفال والترجمة لبعض الشخصيات العربية والإسلامية، فراه يكتب عن المرسي أبي العباس عام ١٩٦٥ وعن القباري زاهد الإسكندرية عام ١٩٦٨، كما يكتب عن فاطمة سيدة النساء والحافظ السلفي، وعن حرائق القاهرة، وإقليم البحيرة، وإدكو، والإدارة المحلية في مصر، ومعركة كفر الدوار، والصين والعرب عبر التاريخ، وكفاح الجزائر، والألعاب العربية، كما كتب عن فلسطين ضحية المؤامرات، وفلسطين تتحدى، وكفاح روتشيلد، والحركة الفكرية في الإسكندرية، وفي مجال الكتابة للأطفال يكتب سلسلة القصص القومية للأطفال عام ١٩٦٣، وقصص إسلامية للأطفال (وصدر منها عشرون حلقة عام ١٩٧٠م)، وغيرها من الدراسات والأعمال.

قال المتنبّي يصف شعب بَوَّان (٥) :

بمنزلة الربيع من الزمـــــان (١)
غريبُ الوجه واليد واللسان (٢)
سليمانٌ لسار بترجُمان (٣)
خشيتُ ، وإن كرمُنْ، من الحِـــــران (٤)
على أعرافها مثل الجُـــــمان (٥)
وجئن من الضيَاء بما كـــــفـــــفـــــاني
دنائيراً تفرُّ من البَنان (٦)
بأشربـــــةٍ وقَفْنٌ بلا أوانـــــي (٧)
صليل الحَلْي في أيدي الغـــــوانـــــي (٨)
ويُرحلُ منه عن قلب جـــــبـــــان (٩)
يُشيعُنـــــي إلى التوبنجـــــدان (١٠)
أجابتـــــه أغـــــاني القِيان (١١)
إذا غنّـــــي وناح إلى البـــــيـــــان (١٢)
أعن هذا يُسار إلى الطّعـــــان!
وعلّمكم مـــــفـــــارـــــقـــــة الجنان

مغاني الشَّعب طيباً في المغاني
ولكنّ الفتى العربيّ فيها
ملاعبُ جنةٍ لو سار فيها
طبتُ فرساننا والخيـلُ حتى
غدونا تنفض الأغصانُ فيه
فسرتُ وقد حجبَن الشمسَ عني
وألقى الشرقُ منها في ثيابي
لها ثمراً يشير إليك منه
وأمواءُ يصلُّ بها حصاها
يحلُّ به على قلب شجاع
منازلُ لم يزل منها خيالٌ
إذا غنى الحمامُ الورقُ فيه
ومن بالشَّعب أحوجُ من حمامٍ
يقولُ بشعب بَوَّانٍ حصاني
أبوكم آدمُ سنَّ المعاصي

الهوامش :

- ١- وهو بأرض فارس قريب من أرجان ، وكانوا يقولون : جنان الدنيا أربع : غوطة دمشق ، وصغد سمرقند وشعب بَوَّان ونهر الأبلّة ، وأفضلها غوطة دمشق .
- ٢- المغاني : واحدها مغنى ، وهو المكان الذي فيه أهل .
- ٣- الملاعب : جمع ملعب : الحفّة : الجن ، وسموا بذلك لاستتارهم عن الناس .
- ٤- طباه يطوهه ويطيّبه طيباً وطيباً : إذا دعاه ، أي : يدعوني اللهو فأتبعه . الحِـــــران : الاسم من حرّان بالضم إذا صار حروناً . وفرس حرّان : لا يتقاد ، وإذا اشتد به الجري وقف .
- ٥- الأعراف : جمع عَرَف ، وهو عَرَفُ الفرس ، وهو الشَّعر الذي على تاجه . الجُـــــمان : حب صغار اللؤلؤ .
- ٦- الشرق : الشمس ، يقال : طلع الشرق ، ولا يقال : غاب الشرق .
- ٧- الأواني : جمع أنية .
- ٨- صلّ : صوّت ، وصاصلة اللجام : صوته . الحلي : ما يلبسه النساء من

- الذهب والفضة والجواهر . وفيه ثلاث لغات ، بضم الحاء وكسر اللام .
- وبفتح الحاء وسكون اللام . الغواني : جمع غانية ، وهي : المرأة التي غنيت بحسبها .
- ٩- يقول : يسر بأضيافه ، فتقوى نفسه بالسروور ، فإذا رحلوا اغتم فضعفت نفسه . أو يريد : أنك إذا حللت به كنت ضيفاً له وفي ذمامه ، وأنت شجاع القلب لا يبالي بأحد ، وتفارقه ولا ذمام لك ، فأنت جبان تخشى من لقيك .
- ١٠- التوبندجان : موضع في طريق ، وقيل : بلد بفارس . يشيعني : يتبعني .
- ١١- الورق : جمع ورقاء ، وهي التي في لونها بياض إلى سواد . وقيل للرماد : أورك ، وللحمامة وللذئبة : ورقاء . القيان : جمع قينة ، وهي المغنية .
- ١٢- الشعب : هو الشعب الأول ، وهو شعب بوان ، يريد أهل الشعور وغنى الحمام وناح هو موجود في أشعار الحرب ، فشارة تقول : غنى الحمام إذا طرب ، وتارة تقول : ناح إذا شجا .

قال السلامي يصف شعبَ بَوَّان (٥)

- (عَرَجٌ) على الشعبِ واحلُّ روضةً أنفأ
إذ ألبسَ الهيفَ من أغصانه حُللاً
ونَمَرَتْ حُسْنَه الأغصانُ مُثْمِرَةً
والماءُ يثني على أعطافِها أزرأ
والشمسُ تحرقُ من أشجارها طرفاً
من قائلٍ نَسَجَتْ دِرْعاً مُقَضَّضَةً
ظَلَلَتْ تَرْفُ إلى الدنيا محاسنها
من عارضٍ وكفاً أو بارقٍ خَطَفَا
ولستُ أحصي حصَى الياقوت فيه ولا
يَظُنُّ من وقفت فيه الشجونُ به
تَعَسَّفَ الشوقُ فيه كلُّ ذي شَجِنٍ
- قد زاد في حسنه فازدَدَ به شَغفاً (١)
ولَقِّنَ العُجَمَ من أطياره تُشفاً (٢)
من نازعٍ قُرطاً أو لابسٍ شَنْفاً (٣)
والريحُ تعقِدُ من أطرافِها شُرفاً
بنورها فترينا تحتها طُرفاً (٤)
أو قائلٍ ذَهَبَتْ أو فضضَتْ صُحفاً
وتستعيدُ لها الألفاظَ والتُّحفاً
أو طائرٍ هَتَفَا أو سائرٍ وَقفاً (٥)
دُرّاً أصادفه في مائه صَدفاً (٦)
أنَّ الصَّبابةَ شابتُ والهوى خَرِفاً (٧)
والشوقُ أَلْفَهُ ما كان مُعْتَسِفاً (٨)

الهوامش :

- المختارات الشعرية لعلي آل ثاني ٤١٦/٢، المكتب الإسلامي بدمشق (عن نهاية الأرب للنويري ٥٩/١١).
- والسلامي : محمد بن عبد الله بن محمد المخزومي القرشي (٣٣٦هـ - ٣٩٣هـ) : من أشهر أهل العراق في عصره ، ولد في كرخ بغداد وانتقل إلى الموصل ، ثم إلى أصبهان ، فاتصل بالصاحب بن عباد فرفع منزلته ، وجعله في خاصته ، ثم قصد عضد الدولة بشيراز فحظي عنده ونادمه ، وأقام في حضرته إلى أن مات ، فضعفت أحوال السلامي بعده ، ومات رقيق الحال ، وكان عضد الدولة يقول : إذا رأيت السلامي في مجلسي ظننت أن عطار قد نزل من الفلك إلي . ونسبته إلى دار السلام «بغداد» .
- (١) الشعب : هو شعب بوان ، وهو صقع بأرض فارس بين أرجان والنوبندگان ، أو بقعة من نواحي كورة سابور . الأنف من الرياض : التي لم توطأ ولم ترع .
- (٢) الهيف : جمع أهيف وهو الضامر . التفت : أراد بها القليل من

الكلام ، وفي أساس البلاغة « أفاده تنفأ من العلم » .

(٣) نَمَرَتْ حسنه الأغصان : جعلت فيه ثمرأ ، بضم النون وفتح الميم ، أي : نكتأ مختلفة الألوان واحداً ثمرة وهي النكتة من أي لون . القرط : ما يعلق في أسفل الأذن ، والشنف في أعلاها .

(٤) الطرف : جمع طرفة ، وهي كل جديد مستطرف .

(٥) العارض : السحاب . وكف : سال . خطف البرق البصر : ذهب به . وفي قوله : « وكفا ، هتفا » ضرورة شعرية غريبة .

(٦) الصدف : غلاف اللؤلؤ .

(٧) الشجون : جمع شجن ، وهو الحزن .

(٨) تعسف الشوق : يريد أن صاحب الشجن في هذا المكان يتعسف الشوق أي : يركب فيه كل مركب ويسير في هواه على غير هداية ، لا يبالي بما فيه من خطر ، يقال : تعسفت الطريق ، إذا سرت فيه على غير قصد .