دار الكتب الوطنية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه

تأليف : أحمد الخصخوصي
تقديم : محيي الدين خريف
تاريخ النشر : 2013
الناشر : وزارة الثقافة، المركز الوطني للاتصال الثقافي
مكان النشر : تونس
اللغة : العربية
الوصف المادي للوثيقة : 196 ص. ؛ 21 سم.
ردمك(ISBN): 978-9973-910-46-2
السلسلة : ذاكرة وإبداع ، عدد46
الموضوع : أعمال وتراجم أحمد الخصخوصي
تصنيف ديوي العشري : 928
المفاتيح : أحمد الخصخوصي ، أعمال، تراجم، أدباء تونسيون،الشعر الشعبي، التراث الشعبي، الشعر الغنائي، الحداثة، النهضة الأدبية والفكرية في تونس، المكتبة الوطنية التونسية، الخلدونية الرقمية، الانسانيات الرقمية.

A-8-227271

دار الكتب الوطنية التونسية © كافة الحقوق محفوظة

الجمهورية التونسية
وزارة الثقافة

المركز الوطني للاتصال الثقافي

من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE TUNISIE

تأليف
أحمد الخصخوصي

تقديم الأستاذ
محيي الدين خريّف

سلسلة "ذاكرة وابداع"

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

A-3-227271

الجمهورية التونسية
وزارة الثقافة

المركز الوطني للاتصال الثقافي

سلسلة "ذاكرة وابداع"

من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه

دار الكتب الوطنية
مصلحة التوثيق والإعلام
الرقم:
التاريخ: 2014/6/4

تأليف

أحمد الخصخوصي

397533

وزارة الثقافة
تونس
المكتبة الوطنية

تقديم الأستاذ

محيي الدين خريّف

"ذاكرة وإبداع"

- سلسلة ثقافية فصلية
- الناشر: وزارة الثقافة - تونس
- منشورات المركز الوطني للاتصال الثقافي
- إدارة: نور الهدى الصدفي
- إشراف: عبد الوهاب الدخلي
- الكتاب: رقم 46 - خريف 2013
- العنوان: من مغاني الشعر الشعبي ومعانيه
- تأليف: أحمد الخصخوصي
- تقديم الأستاذ: محيي الدين خريّف
- الطبعة الأولى: 1000 نسخة
- الإنجاز الطباعي: نقوش عربية - تونس 2013

- جميع الحقوق محفوظة لوزارة الثقافة - المركز الوطني للاتصال الثقافي

- ر.د.م.ك: ISBN:978-9973-910-46-2

الإخراج الفني والمتابعة: فتحي لواتي

الإهداء

إلى الفنانة الأصيلة، فنانة تونس الخضراء نبيهة كراولي

إلى الفنان الأصيل، فنان اليمن السعيد فؤاد الكبسي

إلى أخواتي الكريمات دليلة ورشيدة وهدى ونادية وفاتن

أهدي هذا الأثر المتواضع

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE TUNISIE

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

التقديم

الأغاني سواء كانت باللغة العربية أو باللغة الشعبية لا تقع دائما تحت اسم معين، وحتى إذا سميناها فإن ذلك من باب التجاوز لأن هذه التسمية أو التصنيف خاضعان للزمان والمكان وما يمليه الغرض الذي يهدف إليه هذا التصنيف.

ولقد جاء كتاب الصديق أحمد الخصخوصي حاويا لكل ما يمكن أن يقال في هذا الموضوع.

والملالية هي الركيزة التي يرتكز عليها المغنّي قبل بداية أغنيته. مثل "يا ليل" قبل بداية الموّال الشرقي وعبارة "يا لاله لاله" من الجمل التي لا تعلّل ولا نجد لها معنى غير الدخول في الموضوع قبل الشروع في الغناء، مثال ذلك:

يَالاَله كِي مْشِيتْ نْحَطّبْ نَلْقى الحَطَّابَة فَاتُونِي

رَوَّحْتْ نْذَبّلْ فِي عْيُونِي

ومهوى "المِلاليه" ينسب إلى "الركاركة" وهو من المهاوي المشتركة بين الغرب اللتونسي والشرق الجزائري. و"الركروكي" نسبة إلى قبيلة "الركاركة" التي هي أول من غنت هذا اللون من التراث، وهو من بطن القبيلة الأمّ "أولاد سيد عبيد". فكل سكان المرتفعات التونسية الغربية من "تمغزة" جنوب "الرديف" إلى "طبرقة" يشتركون مع جيرانهم في الجزائر في إنشاد هذا المهوى بذائقة مختلفة لها خصوصيتها. ويتم غناء "مهوى" الركروكي "مصاحبا لآلة "القصبة". وهذا المهوى بعيد في تركيباته عن المهاوي المنتشرة في السهول كالصالحي - والعرضاوي- والقبلاوي- والشهيدي- والطوّاحي- ويتركب "الركروكي" من ثلاثة أغصان ومثاله:

يَالاَله هزّيتْ عْيُونِي قَابلْني كَانْ رَبّي وَاحِدْ

قلبي مَلْيَانْ فُمِّي جَاحِدْ

و"الركاركه" هؤلاء كانوا عربا رحّلا بالمناطق الحدودية بين تونس والجزائر حيث توغّلوا في التراب الجزائري وتركوا في كلّ منطقة يمرّون بها هذا اللون من الغناء المميز "الملاليه" ابتداء من: تبسة – بير العاتر – الشريعه – العوينات – الونزه – ومن الجانب التونسي ابتداء من:

تمغزة – الرديف – أم العرائس – المتلوي – أم الأقصاب – القصرين – تاله – سبيبه – الدهماني – الجريسه – تاجروين – الكاف. ومن هنا وهناك انتشر هذا النوع من الغناء ونسب إلى الركاركه وورد في المدونات باسم "ركروكي". وبقيت ملاحظة واحدة وهي أن "الركروكي" يغنيه الرجال بمصاحبة "القصبة" و"الملاليه" تغنيها النساء، وتختلف المواضيع التي يتناولها بسبب الحالة والعارض.

و"الملالية" فنّ فريد طريف لأن المرأة هي التي تتغزل فيها بالرجل، ولذلك اختصّت بهذا النوع من الغناء ومن أمثلتها:

يَا لاَله وْ الطَّلْبَة تَقْرَا دَزِّيتْ البَابْ وطَلِّيتْ

مَا لقِيتِشْ خَالِي وَلِّيتْ

وهي لا تخلو من عاطفة حارّة وصدق لأن المرأة إذا أحبّت التصق عشقها بجلدها ولا تبالي بشيء وراء من تحبه وتعشقه بخلاف الرجل الذي ينقر ويرفع رأسه كالديك. ومن ذلك قول إحداهن:

عطيا رقبتي للذبح وأنت خايف
الله يقطعه قلب العليك مرايف

وهي تتعلّق بأيّ شيء جاء منه ولو كان رائحته التي يأتي بها النسيم من بعيد كقول القائلة:

يَا لاَلَه يَا ريحة رِيحهْ ريحتْ سْخَابْ بتْفَافِيحَهْ
سَالُوا على وْخَيْ وْشِيحهْ

(و"شويخه" اسم علم على امرأة) أو تربط أشياءها الخاصّة بحبّها وهي بعيدة عنه، ولا عجب في ذلك وهو شغلها الشاغل فتقول:

يَا لاَلَهْ هَا وْ مَا نَاكْلْشِي كانْ الرّقَاقْ صَنْعَة أمّهْ
نُعْدِي طُوابِقْ عَنْ حَمَّهْ

وشعر النساء قليل نادر وذلك للتقية والخوف من العار الذي يلحق بقائلته. ولا أشبه "الملالية" إلا برياعيات نساء فاس بالمغرب الأقصى، هذه "الرباعيات" التي تتّسم بروح العشق الجارف والحرمان وهي لا تخرج من المحاصرة من بين جدران البيوت. وممّا جاء في إحدى رباعيات نساء فاس قولها:

سَلْتِكْ باللهْ يَا حْمَامَهْ فُوقْ السُّورْ
جْنَاحِكْ مَكسُورْ وْرَاكْ زِدْتْ مَابيَّا
انْتَ تِبْكِي عَلى جْنَاحِكْ المَكْسُورْ
وأنَا نِبْكِي عَلى حَبِيبي اللِّي غْدَرْ بيَّا
الوَلفْ صَعْبْ وْالمَحَبَّة رَغْبيَّة

أما الأغراض التي تتمحور عليها أغاني "الملالية" فهي إمّا اجتماعية تتحدّث عن العمل وصراعات الإنسان مع الحياة وإمّا عاطفية تتحدّث عن أشواق المرأة إلى الحبيب وما يتبع ذلك من فراق وانتظار وتلهّف للّقاء وقد تتحدث عن المظاهر التي يظهر بها الحبيب مثال ذلك قول القائلة:

هَاوِينَهْ عَاقِبْ والشَّاشْ عْلَى رَأسَهْ مايلْ
لاَ وْقِفْ وْلاَ عَنَّا سَايِلْ

كما تصف فرسه وسلاحه وغير ذلك.

واللافت للنظر أن قسما كبيرا من أغاني "الملاليه" تقع أحداثه في الوسط والشمال الغربي ومنطقة المناجم: المتلوي والرديف وأم العرائس حيث تستعمل ألفاظ لا تتداول إلاّ في تلك الأماكن مثل المشينة والفاقو – كما في قول إحداهنّ:

يَا لاَلَهْ يَامَّهْ المَشِينَهْ بَعْدْ ألمِشِتْ وَلّتْ دَارِتْ
بَطَّلنَا وْالنَّفْحَهْ طَارِتْ

وهناك ملحقات في الكتاب أدرجها المؤلف تحت العناوين التالية: الطرق والمحفل وترجمة للشاعر علي الدليوي العيّاري وهي مواضيع تمتّ ولو من بعيد إلى موضوع "الملاليه".

و"الطرق" هو نوع من الإيقاع على آلة "الدربوكة" فلا هو وزن ولا هو غرض ولا يدخل في صناعة الشعر وكذلك "المحفل" فالمعروف عند الجميع أنه حشد من

النساء ينتقلن من دار العريس إلى دار العروس وهنّ يغنّين بأغان معروفة بأغاني المحفل لها ألحان مطربة وتغنّى الأغنية زوجين زوجين ومن أغاني المحفل:

شَبتْ رِيمْ ألفِالِي عَاشَاتُوا بالزِّينْ هِيَّ

جِتْ راخْفَهْ الجَلْوَالِي حَالِي فَاني مِنْ هَنِيَّه

وعن "المحفل" يقول حمّة التوزري:

يَا وَلَّهْ مَحْفِلْ مَا صارْ فِيهْ الصّبَايَا والبْنَاتْ صْغَارْ

وأغاني المحفل لا حصر لها. وهي موزّعة بين غرب تونس وشرق الجزائر بنفس النصوص مع تغيير بسيط في الكلمات والألحان. أما أغنية "علاش ذلاّلة" فهي ليست من أغاني المحفل لأنّها لا تغنّى إلاّ بالإيقاع.

أمّا ترجمة علي الدليوي العيّاري ففيها تخليط وتهويل واستعمال للخرافة. والشعر أكثره محرّف مختلّ الوزن ولا شكّ في أنّ للرواة دخلا في كلّ ذلك.

وهذه الملاحظات التي وردت في القسم الأخير لا تعيب الكتاب "ولا تعدم الحسناء ذامّا"، وما قام به الأستاذ أحمد

الخصخوصي في هذا التأليف يعدّ نادرا ثمينا لأنّه دخل إلى دغل يكاد يكون مجهولا في التراث الشعبي وفك رموزه وحلّ ألغازه وجمع شتات نصوصه التي يكاد لا يعرفها أحد لانها غير منسوبة وغير متداولة وتأتي عفو الخاطر.

وهذا الكتاب إضافة جديدة للذاكرة الشعبية ونصوصه لا تخلو من عفوية وشفافية وذوق وصدق في التعبير لأنها صادرة عن واقع، والواقع يفرض نفسه كما أنّ قائلاتها نساء وشعر هؤلاء قليل فبارك الله في من جمع وصنّف.

محيي الدين خريّف

أغاني الملالية

محمل الشواغل الوجدانيّة والاجتماعيّة

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE TUNISIE

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

أغاني الملالية*

اهتممنا- في إطار العناية بجمع التراث الشفوي ودراسته- بمظهر من مظاهر الأغنية الشعبية، ألا وهو الأغنية النسائية، بمختلف صنوفها وتجلياتها ومضامينها، وقد وقع اختيارنا- لأسباب موضوعية تتعلق بظروف العمل، ودواع ذاتية تتّصل بما وقر في الذاكرة ورسخ في الوجدان- على منطقة معلومة وأهل بأعيانهم.

أما الحيّز المكاني فهو بالمقياس الجغرافي الإداري الجزء الذي تحدّه ولاية[1] صفاقس شرقا والقطر الجزائري غربا، وولايات القيروان وسليانة والقصرين شمالا وولاية قابس جنوبا. وقد اصطلحنا عليه بعبارة البرّ، بما هو أرض بعيدة

---

* نشر هذا المقال في مجلّة الحياة الثقافية (تونس)، العدد 174، السنة 2006.

[1] ينقسم القطر التونسي إداريا إلى ستّ وعشرين ولاية. والولاية هي ما يقابل المحافظة في عدد من الأقطار العربية الأخرى وتنقسم إلى معتمديات.

من الماء قريبة من الصحراء.[1] وأما سكان هذه البراري المترامية الأطراف طولا وعرضا فهم في أغلبيتهم الساحقة من الهمامّة[2] الذين تعتبر قبيلتهم من أهم قبائل الإيالة

---

[1] لسان العرب، مادّة برر.

[2] أجلنا النظر في عدد من كتب الأنساب فوجدنا ما يلي: " وهؤلاء بنو مرّة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة. ولد مرّة بن ذهل بن شيبان همّام أمّه أسدية" (ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، 324).

و " بنو همّام بطن من ذهل بن شيبان بن بكر بن وائل من العدنانيين، وهم بنو همّام بن مرّة بن ذهل بن شيبان ". (القلقشندي، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، 438).

و " همّام بن مرّة بطن من مرّة بن ذهل، من بكر بن وائل من العدنانيين، وهم بنو همّام بن مرّة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن عليّ بن بكر بن وائل " (عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، 1224:3).

وبكر بن وائل التي انتهى نسب همّام إليها " قبيلة عظيمة من العدنانيين تنسب إلى بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصي بن دعمي بن جديلة ابن أسد بن نزار بن معد بن عدنان، فيها الشهرة والعدد، فمنها يشكر بن بكر بن وائل وبنو عكابة بن صعب بن عليّ بن بكر بن وائل، وبنو حنيفة وبنو عجل ابني لجيم بن صعب". (عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، 93:1).

التونسية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، إذ يمثّلون أكبر نسبة من السكان[1]. وأما عن نمط عيشهم ومجال حركتهم فـ" يؤثّر المناخ على معيشتهم واستقرارهم، إذ

على أنّنا وجدنا كذلك ما يلي: " همّام : بطن من بني رياح من يربوع بن حنظلة من العدنانيين " (عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، 1225:3).

وهكذا اتّصل نسب همّام برياح بن يربوع وهي " بطن من يربوع من تميم من العدنانيّة وهم : بنو رياح بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة ابن تميم بن مرّة تنتسب إليهم محلّة بالبصرة. من أفخاذهم بنو هرمي، بنو همّام، بنو الحمرة، بنو العجفاء. ومن أيّامهم يوم الصرائم وهو أيضا يوم الجرف لبني رياح هؤلاء على بني عبس". (عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، 457:2).

وانظر في ما يتّصل بتاريخ الهمامّة المعاصر: مصطفى التليلي، منطقة قفصة والهمامّة في عهد محمّد الصادق باي، 1859-1882، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس 2004. وانظر محمّد العادل لطيف، الأوضاع الداخلية لدى قبيلة الهمامّة بين سنتي 1877-1882 (ش.ك.ب 1988 T3993) وانظر التهامي الهاني: قمّودة تاريخها وأعلامها، الأطلسية للنشر 1997-1998.

[1] محمد العادل لطيف، الأوضاع الداخلية لدى قبيلة الهمامة بين سنتي 1877-1882، 6-7.

يتمركزون بين المنطقة المتوسّطية الجافّة والمنطقة الصحراوية القاحلة، وقد استقرّت القبائل المترحّلة ونشأت مجتمعات ريفية تعتمد على الزراعة والرعي بدرجة أولى، نظرا إلى تميّز هذه المنطقة بقلّة نزول الأمّطار وعدم انتظامها، وبالتالي يطول موسم الجفاف فيها وتنعدم مصادر المياه العذبة" [1].

وإذا التفت المرء إلى من يحيط بهم ألفى- في الأصل- عددا من القبائل[2] تناخمهم من كلّ الجهات، كالمثاليث[1]

---

[1] المصدر نفسه، 7

[2] - Chérif (M.H) : Documents relatifs à des tribus tunisiennes de début du 18 ème siècle, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée N°33, 1982, 1èr trimestre.

- Secrétariat Général du Gouvernement Tunisien : Nomenclature et répertoire des tribus de Tunisie, Challon- sur-Saône, 1900.

« Tribus Tunisiennes des débuts du XVIII ème siècle » in actes du colloque structures et cultures précapitalistes (Vincennes, déc 1976) Paris , 1981.

- محمّد سعيد، القبائل الهلالية والسليمية وعلاقاتها بالدولة الحفصية (T 3727)

من الشرق، واللمامشة[2] من الغرب، وجلاص[3] والفراشيش وماجر[4] من الشمال، وبني زيد[5] من الجنوب.

وقد وقع تجوّد الأغنية النسائية- بصرف النظر عن مؤلّفها سواء أكان رجلا أم امرأة- باعتبار أنّ النسوة هنّ

---

[1] المثاليث، ومستقرّهم سواحل البحر الأبيض المتوسط من صفاقس إلى الساحل.

[2] اللمامشة أو النمامشة قبيلة بالشرق الجزائري تحدّ ولاية قفصة وولاية القصرين. انظر الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (في جدليّة العلاقة بين المحلّي والمركزي) منشورات كلّية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، 2005.

[3] - Valensi (L) Fellahs Tunisiens : L'économie rurale et la vie des campagnes au 18 ème et 19 ème siècle. Mouton, Paris. Lahaye, 1977.

لطفي عيسى، عروش جلاص عبر مراسلات العمّال والدفاتر الجبائية والمصنّفات التاريخية في عهد محمّد الصادق باي (1859-1886) (ش.ك.ب) مرقونة، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، أكتوبر 1987.

[4] - Monchicourt (CH) La steppe tunisienne chez les Frechiche et les Majeur (régions de Fériana, Kasserine, Sbeitla, Djelma) Imprimerie moderne, Tunis, 1906.

[5] قبيلة مسكنها الأصلي ولاية قابس ومركزها الحامّة (من الولاية نفسها).

اللاتي كنّ يتعاطين هذا النشاط في المناسبات أو كلّما دعت الحاجات الاجتماعية المختلفة. وقد أضحى من المألوف أن تغنّي المرأة وجرت العادة ألاّ يغنّي الرجل. والراجح الظاهر أنّ هذا المسلك يردّ إلى استنكاف وترفّع يعودان بدورهما إلى ما تقتضيه قيم الجدّ والفتوّة، وما تتطلبه دواعي الفروسية والبطولة.

من هنا اعتبرت الأغاني النسائية في الربوع المذكورة مظهرا بارزا يعكس- على نحو من الأنحاء- شيئا من واقع هذه المنطقة وتاريخها وشواغل أهلها في فترة ما قبل الحماية وما بعدها [1].

وممّا يحفز على بحث مثل هذا الموضوع أنّ مادّته في مجملها مهدّدة بالاندثار، سواء على سبيل التلاشي التدريجي أو من جهة مرورها بمراحل من التشويه والمسخ والتهجين لأسباب مختلفة غالبا، واعتبارات متباينة أحيانا.

---

[1] وهي الفترة السابقة لسنة 1881 والفترة اللاحقة بها.

ويمكن – على وجه العموم – تقسيم أغاني النساء إلى صنفين:

صنف ذي طابع اجتماعي متّصل بأنواع العمل كالحصاد والرحي وتنضيد الصوف أو غزله أو ما يعرف بـــ"التويزة" وما تتضمّنه من "تقرديش"، أو متعلّق ببعض الشواغل الأخرى كترقيص الأطفال أولادا أو بنات، إضافة إلى الأغاني الدينية المتّصلة بموسم الحجّ أو المتعلّقة بزيارة الأولياء الصالحين.

أما الصنف الثاني فيغلب عليه الطابع الوجداني كأغاني المحفل الّتي تنشد في حفلات الأعراس والختان وأغاني "الملالية" التي تتغنّى بها المرأة انفراديا في الخلوات عادة، وهذا محور موضوعنا.

ويبدو أنّ أغاني "الملالية" برزت متأخّرة زمنيا مقارنة بأغاني المحفل. وهي عبارة عن أصوات فردية غالبا ما تردّدها المرأة، وهي من حيث اللغة مصدر مشتقّ من المقاطع الأولى التي تبتدئ بها مثل هذه الأغاني كقولهم: (يا لالا، يا عود قرنفل...). وقد اقتدّوا من ذلك صيغة فعل

فقالوا: المرأة تُلالي، والرجل يُلالي أي يغنّي هذا النوع من الأغاني وهو الملالية[1] الّتي يمكن اعتبارها نوعا من أنواع" الموّال" البدوي إذ يستهلّ هو أيضا بلون من ألوان " الليالي[2] حيث يتردّد حرف اللاّم الّذي يعدّ من الناحية الصوتية من الوقفيّات نصف الرنّانة[3] الّتي تضفي على صوت المغنّية تنغيما ملحوظا.

ويتكوّن مقطع الملالية الواحد من بيت وشطر بيت. وهذه المصاريع الثلاثة تكوّن في أغلبها[4] وحدة موضوعية محورها نوع من الغزل يعبّر عنه تعبيرا بسيطا جملة. وتحمل

---

[1] وعلى سبيل الإشارة العابرة يربط بعضهم مقاطع "يا لالا" ببلدة "لالة" على سبيل التغنّي بها، وهي قرية قريبة جدا من مدينة قفصة في اتجاه الجنوب. على أنّ هذا الربط بين الملالية وبلدة لالة يبدو ضعيفا.

[2] نسبة إلى ما تفتتح به المواويل عادة من عبارة "يا ليل" المتكرّرة.

[3] سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، 204

[4] تصل نسبة المقطوعات ذات الوحدة الموضوعية إلى أكثر من الثلثين (71,12 %)

هذه المصاريع أحيانا[1] وحدتين معنويتين تبدوان – لأول وهلة – منفصلتين[2]. غير أنّ المرء لا يلبث أن يتبيّن الخيط الرابط بينهما ويتمثل في الذكرى إذ تثير الأشجان وتهيج الأشواق ، فإمّا أن تتذكّر المغنّية مكانا مألوفا أو سبيلا مسلوكا أو ركوبة ممتطاة، وإمّا أن تسمع صوتا حنونا أو نغما مشجيا ينبعث من آلة موسيقية، وإمّا أن تستحضر ثوبا أو سلاحا أو شارة تعود إلى المحبوب. والمصاريع الثلاثة[3] في جانبها الصوتي تتألّف كلّها من مقاطع طويلة[4]، وهذه الظاهرة جديرة بالاعتبار لما لها من قيمة من جهة التعبير ومن حيث التأثير. على أنّ الشطر الأول من البيت

---

[1] تصل نسبة المقطوعات ذات الوحدتين المعنويتين إلى ما يقرب من الثلث (28,72 %).

[2] يتضمّن المصراعان الأوّل والثاني الوحدة المعنوية الأولى بينما يتضمّن المصراع الثالث الوحدة المعنوية الثانية.

[3] يشتمل كلّ مصراع منها عامّة على ثمانية مقاطع صوتية طويلة.

[4] قلّما يعثر المرء في مقطوعة الملالية على مقطع قصير.

عادة ما يبدأ بأربعة مقاطع طويلة منفتحة [1] هي(يا لالا يا)، ممّا يجعل المقطوعة غنائيّة الطابع قريبة من اللّين والرقّة. وهذا المترع يزداد تأكدّا بتكاثر المقاطع الطويلة المنفتحة، إذ تطغى على المقاطع الطويلة المنغلقة في مواطن معيّنة من المصاريع. يضاف إلى ذلك أنّ صاحبة الملالية تزيد على الكثافة الموقعية بتوزيع المقاطع الطويلة المنقطعة توزيعا محكما عندما تحلّها في مواضع حسّاسة من المصراع حتّى يغلب إيقاعها ويطغى، فالمجال مفتوح للنفس إذ يمتدّ وللصوت إذ ينساب فيدخل على مبنى المقطوعة لينا ورقّة. ومن الواضح أنّ المقطع الطويل المنفتح من نوع "يا" وهو يتكرّر مرّتين في المصراع الأول فيه تهيّؤ للاستطالة وقابلية للامتداد يجعلان المغنّي يستند عليهما فيتيسّر له أن يدخل على المقاطع من نوع "يا" كلّ ما يوحيه اللّحن من زيادة في طول المدى. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المقطع الطويل المنفتح من نوع "لا". وهكذا تبدو المقاطع المنفتحة مجعولة

---

[1] هذه القاعدة مطّردة وقلّما يرد المقطع الثالث الطويل منغلقا، ويكون ذلك عادة في حالة الإضافة.

لفكّ لزق مجموعة الحروف المتراصّة والتخفيف من لزجها الثقيل وإكساب إيقاع الكلام سلاسة وانسيابا.[1]

ومن شأن هذه المقاطع المديدة أن تساوق نسق البطء والتثاقل والتأوّد والترنّح الذي يناسب حالة المفارق النفسية سواء أكان البين بالوفاة أو بالحياة[2] بصرف النظر عن أيّهما الأصل وأيّهما الفرع.

وترد الملالية على لسان المرأة عادة وتكون عفوية تلقائية فردية على وجه العموم تعبّر عن بعض مظاهر المجتمع الذي تعيش فيه المرأة وتخضع إلى قيوده المختلفة. وتجيء هذه الأغاني ذات النبرات الحزينة عموما معبّرة عن جلّ رغبات مردّدها عاطفية كانت أو غير عاطفية، كما تنمّ عن رفض المرأة لما ساد من قوانين وتحمل توقها إلى كسر قيود المجتمع التي تكبّلها وتمنعها مما تعتبره حقّا إنسانيا

---

[1] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، 141.

[2] " سمع بعض الحكماء قائلا يقول: الفراق أخو الموت. قال : بل الموت أخو الفراق"(ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاّف) 143.

المكتبة الوطنية التونسية

في إنشاء علاقات وتبنّي اختيارات وجدانية أو اجتماعية. وتعتبر هذه الأغاني الفردية بصفتها تلك بمثابة حديث المرأة إلى نفسها إذ تحاور ذاتها فيما يعبّر عنه بـــ"المونولوج ". وممّا يميّز هذه الأغاني أيضا أنّها واضحة المقصد صريحة التعبير لا تخلو من جرأة وصبغة مباشرة إذ تتخلّى عن كلّ برقع وتتخلّص من كلّ قناع من شأنه أن يحجب حقيقة مشاعرها وصادق أحاسيسها. ولعلّها تذكّر في بعض جوانبها – وإن كانت في منتهى البساطة- بالمغامرات المرجوّة أو الموهومة التي يخوضها عدد من شعراء الغزل من أمثال عمر بن أبي ربيعة [1] وغيره.

والواقع أنّ مثل هذه الجرأة تفاجئ المرء أحيانا وتثير تعجّبه فيسأل في اندهاش: كيف يتسنّى لامرأة بدويّة أن تقول مثل هذه الأبيات في وسط حازم وبيئة صارمة تحكمها التقاليد ويكبّلها العرف؟. ولعلّ جزءا من الجواب يكمن في أنّ هذا الضرب من الغناء نوع فرديّ خالص أو

---

[1] الأصبهاني، الأغاني، 372:1

يكاد لا تغنّيه المغنّية إلاّ بينها وبين نفسها عندما تكون في بعض خلواتها وقد أمنت الرقيب وتخلّصت من الحرج.

ويحدث أن تصوّر المرأة البدويّة المحافظة بجرأة منقطعة النظير أدقّ رغباتها تصويرا إباحيّا مباشرا وكأنّها تنشد – ولو عبر الخيال- شيئا من الراحة النفسيّة ونصيبا من الاطمئنان الوجداني. والواقع أنّ ذلك يمثّل – على نحو من الأنحاء- طفرة من بحر متلاطم الأمّواج يزخر بأحاسيس تعبّر عن كبت المرأة وحرمانها في بيئة تتميّز عامّة بجفاف الطبيعة وجفاء المعاملة نظرا إلى الظروف الصعبة مناخيّا واجتماعيّا، فالمرأة تصطدم -زيادة على قساوة الطبيعة- بقساوة الرجل عموما سواء أكان أبا أم أخا أم زوجا أم ابن عمّ أم ابن عشيرة.

ويمكن للباحث أن يلاحظ في مثل الأبيات الآتية رفض المرأة الداخلي لما تمليه العشيرة من قرارات وما تفرضه من أوامر، فالمتغنّية تشبّه حالها عند زواجها مكرهة بالناقة التي تسقط وهي تحمل عبءا من الحطب ثقيلا. تقول البنت

رافعة شكواها إلى أمّها باعتبارها قريبة منها إلافا ورقة عاطفة:

يا لالا يمّه تدقديقي[1] تدقديق الناقة بحطبها

صغيرة ومفارقة صاحبها

يا لالا يمّه تدلويحي[2] تدلويح سلاسل الريحانة[3]

عزوبة ولا زواج الهانة

هكذا تؤكّد البنت أنّ وضعيتها عند زواجها (زواج الإهانة أو الهوان) أي زواج الإكراه والعسف والمذلّة وضعية مضطربة قلقة لا تؤول إلى استقرار شأنها شأن الريحانة التي تتلجلج باستمرار على صدر المرأة. وهنا تنعكس الصورة المألوفة، فبدلا من أن يوفّر الزواج الاستقرار والدّعة والطمأنينة يصبح هذا الاقتران سببا من

---

[1] مصدر من تدقدق وتعني تكسّر العظام تكسّرا شديدا وأصلها الثلاثي دقّ (لسان العرب، مادّة دقق).

[2] حركة التدلّي والتأرجح والنوسان.

[3] الريحانة نوع من الحليّ يعلّق على الصدر.

أسباب الاضطراب والمعاناة، الأمر الذي يجعل حياة العزوبة أهـــدأ وأفضل وأهنأ.

ولّما كانت لهجة المرأة في الملالية متّسمة بالجرأة فإنّها لا تمتنع من التغزّل[1] بحبيبها واصفة الملابس[2] والأسلحة[3] وأنواع الطيب[4] فضلا عن تصويرها للعيون والشفاه والأسنان[5] وما إلى ذلك ممّا يثير أحاسيسها ويهيج عواطفها. تقول في هذا الشأن:

---

[1] مثال ذلك : يا لا لا ماسود عيونو عين الغزال يرضع في أمّو

قول للقوّاد يحكم فمّو

[2] مثال ذلك : يا لا لا ها وينو ماشي والريـــــح يذري في اللحفة

برّاني وخالتو في الجحفة

[3] مثال ذلك : يا لا لا يمّة مقرونو راهو معمّر بالحربـــــــــي

صالح ومحاذيه العربي

[4] مثال ذلك : يا لا لا يا ريحة برانيسو حوانيت صفاقس محلـــــولة

يا سعد اللي حازاته لولى

[5] مثال ذلك : يا لا لا يا عليه عيون أسود من ســـــالف رومية

شفة وأنياب غرّو بيّ

يا لالا ريحة برانيسو حوانيت صفاقس محلولة

يا سعد اللّي حازاتو الأولى

ونجد في بعض الأحيان في أغاني الملالية خرقا للنواميس المعهودة في علاقة الرجل بالمرأة إذ تصبح هي الساعية إلى خليلها سواء على وجه الحقيقة أو على صورة تذكّر بما يشبه الوقوف على الأطلال باعتبار أنّ الدّار وجدت خالية من أهلها لا يعمرها سوى ريش الحمام. تقول المتغنّية:

يا لالا يا مشيت لدارو نلقى الحمام مريّشها

دار بلا خالي[1] ما أوحشها

يا لالا آش درت[2] لربّي نطلع حفيانة[3] في الظلمة

صغيرة واعطيت الكلمة[4]

---

[1] الخال هنا ليس بمعنى أخي الأمّ، بل هو كناية عن الخليل لا يصرّح باسمه أو صفته.

[2] دِرْت بمعنى فعلت وهي في الأصل من غير العبارات المتداولة لدى " الهمامّة" لكن يمكن اعتبارها –على نحو من الأنحاء– نوعا من أنواع الجوازات الشعرية.

[3] حفيانة بمعنى حافية القدمين.

[4] بمعنى قطعت على نفسي وعدا.

وتتنوّع رغبات المرأة ومواقفها بتنوّع الظروف والأماكن المرتبطة بـــ"الثنيّة" وهي الطريق المؤدّية إلى موارد الماء أو الغابة حيث يُطْلَب الحطب أو المسالك المتّبعة في الانتجاع من مكان إلى آخر. وتتعدّد المواقف بتعدّد المسالك والأودية التي يسلكها الخليل فتقلع – ولو مؤقّتا- عن البحث عن ماء الطبيعة لتروي ظمأها المخصوص.

ومن الطبيعي أن تضيع المرأة أغلب الوقت في التلهّي عن الماء فلا تدرك رفيقاتها الأصليات وقد سبقنها إلى جمع الحطب والرجوع إلى الدوّار[1] أو الحيّ. ومن الطبيعي أيضا أن تثور ثائرة أهلها فيعاقبونها بطريقتهم الخاصّة، وما هي إلاّ أن تشكوَ ذلك قائلة:

يا لالا يا مشيت نحطّب نلقى الحطّابة فاتوني

روّحت لدارنا عركوني

---

[1] عبارة مستعملة في المغرب العربي وحتّى في المشرق وتدل على الحي النازل وربّما يعود أصل هذه التسمية إلى شكل الحي ووضع الخيام شبه الدائري.

Bardin (P) La vie d'un douar, essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda. Tunisie, Paris, Mouton, La Haye 1965.

وترتبط الملالية- علاوة على ذلك- بمناسبات حزينة يشقّ على المرأة تحمّلها كسجن خليلها أو ذهابه لأداء الخدمة العسكريّة (وهي ما يعبّر عنها بـــ " القُرعة "[1]) أو سجنه أو وفاته. تقول المرأة المُلالية[2] رافعة صوتها بالملالية[3] متوجّهة إلى المسؤول الإداري المحلّي داعية له بالرقيّ درجات متعاقبة متوسّلة إليه أن يطلق سراح حبيبها المحبوس بالسجن. تقول:

يا لالا يا خليفة[4] المكناسي يعلّي درجاتك بالدرجة

سرّح لي المربوط[5] راني نرجى[6]

---

[1] عمليّة فرز تقوم بها السلطة العسكرية والإدارية لتمييز الشبّان الصالحين بدنيا للخدمة العسكرية من غيرهم.

[2] اسم فاعل من لالى يلالي.

[3] مصدر على وزن مفاعلة من لالى يلالي.

[4] الخليفة هو الممثّل لسلطة الباي على المستوى المحلّي في عهد الاستعمار وتقابل خطّته اليوم خطة المعتمد.

[5] المربوط هو السجين.

[6] نرجى بمعنى أنتظر، لسان العرب (مادّة رجأ).

فعندما يؤخذ الخليل إلى العسكر تنظر المرأة إلى شخصه نظرة لا تخلو من مسحة ذاتيّة تضفيها عليه فتجده صغير السنّ لم ينبت شارباه بعد وذلك لإبراز حداثة سنّه وعدم قدرته على تحمّل المشاقّ. تقول في هذا الشأن قول الملتاع:

يا لالا يا خالي صغيّر لا لحية لا شنبة[1] هبّت[2]

هزّاتو الماشينة[3] ودبّت[1]

---

[1] هي الشوارب.

[2] بزغت ونبتت.

[3] الماشينة كلمة فرنسية (مستعملة بهذه الصيغة في المغرب العربي عامّة) تعني الآلة ذات المحرّك عامّة لكنّ المقصود بها في هذا المقام القطار الّذي يحمل الشبّان الّذين حقّت عليهم الخدمة العسكرية. ويبدو أنّ حلول القطار بالمنطقة قد مثّل حدثا مهمّا لم يلبث أن ألهم أحد الشعراء المحلّيين (وهو علي الذيب) الذي قال فيه باكورة شعره وأوّل قصائده من نوع "البطحاوي":

نا خويا ريت سوادو ووراه عربيـــات

مثلتو ظليم يهفّي يحذي في نعامات

ويضدّو نجوم القاوي وإلاّ بوخطامات

فصّلتو عافيات يسرّو له بزايدها منارات

شابّ في الثلجة الغربية يجيب في المينات

جابو بن سلاّم مسرّط يجري ع الرايات

جاباتو قفصة المعلومة ينبش بركابات

وقد تعبّر المرأة عن المعنى نفسه بطريقة لا تختلف كثيرا عن سابقتها فتقول:

يا لالا يا خالي صغيّر لا شنبة لا لحية دارت

هزّاتو الماشينة وطارت

ولا تلبث أن تتوسّل الخليلة إلى خليلها حتّى لا يذهب إلى العسكر ويتركها كسيرة الخاطر مهيضة الجناح منكوءة الجراح، عندئذ تناديه بقولها:

ها هو ردّ عند عشيّة يخفّق بجناحات

جاباتو عمرة المسميّة ينبش بركابات

وواضح أنّ القطار حلّ في هذه القصيدة محلّ الراحلة في الشعر العربي القديم، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشاعر شبّهه بالظليم وهو ذكر النعام. وهذه سنّة من سنن القصيدة العربيّة الأصيلة. وقد وردت فيه عبارتان فرنسيتان معربتان هما: المينة "Mine "وهو المنجم أو الفسفاط المستخرج من المنجم، والراية "Rail "وهي السكة الحديدية التي يسير عليها القطار. كما وردت بغض أسماء الأماكن مثل قفصة وعمرة، والملاحظ أنّ القطار قد شبّه بالجواد بما هو مركوب حامل لسرج تتدلّى منه " الركابات " وهي موضع قدمي الفارس عند امتطاء الفرس.

[1] انطلقت وسارت.

يا لالا يا خالي حنّي[1] لا تقرّع لا تمشي تقاسي

سلّم لي على سالف رأسي[2]

ومن المعلوم أنّ الخدمة العسكرية كانت بمثابة المصيبة تنزل بالعائلة والخليلة كلتيهما، ذلك أنّ هذه الخدمة مرتبطة موضوعيا بالاغتراب البعيد والحروب ومآسيها وخدمة الاستعمار ومصالحه التي لا تمتّ إلى المجنّدين بأدنى صلة. لذلك تردّد المغنّية بعض المقاطع ترداد الأسى واللّوعة والمرارة والنّواح قائلة:

يا لالا يا نهار القرعة كاس العسل ولّى دفله[3]

نوحي على خالك يا طفلة

وربما قالت :

---

[1] حنّي عبارة تستعمل عادة للتوسّل للقريب خاصّة عندما يتعلّق الأمر بالوالد أو الأخ الكبير لما يتّصف به من حنان.

[2] السالف:" أعلى العنق"(لسان العرب، مادّة سلف) والمقصود بالسالف في هذا المقام الخصلة من الشعر تتدلّى على أعلى العنق.

[3] الدفلى شجر مرّ أخضر حسن المنظر يكون في الأودية (لسان العرب، مادّة دفل).

يا لالا يا نهار القرعة كاس العسل ما ينذاقش

فراق الخال ما ينطاقش

وتبقى المرارة قائمة في شعور المرأة ويبقى التعبير عنها ساريا خلال المقطوعة، لكنّ الصورة تختلف بعض الاختلاف فتربدّ الأجواء بعد إشراق وتحلّ القتامة محلّ الألوان الزاهية ويتهيّأ المقام للنواح والدّعوة إليه. تقول المرأة في ذلك:

يا لالا يا نهار القرعة كاس العسل ولّى نيله

نوحي على خالك يا طويلة

ويحدث أن يجنح خيال المرأة جنوحا تجاوزا لواقعها المرير وسعيا إلى التخلّص من كابوسها المزعج الذي حرمها مباهج الحبّ ومفاتن الوصال وتتمنّى أن تلتحق بخليلها في الخدمة العسكريّة وتكون بذلك أوّل امرأة تقتحم هذا الميدان بفعل الحبّ الّذي يدفعها إلى طلب الغيبوبة ولو كان مأتاها محرّما. تقول في ما تقول:

يا لالا هاتولي نشرب نشرب دبّوزة[1] ونسكر

نلحق خالي في العسكر

ويحدث أحيانا أن يجنح الخيال بالنائحة الباكية فتتّجه إلى الضابط في الجيش وتتوسّل إليه بالقرابة الخياليّة والزيّ العسكري من نياشين وقبّعة داعية إيّاه إلى أن يرفق بالمتدرّبين باعتبارهم مبتدئين غير متمرّسين.وتقول في ذلك:

يا لالا يا خويا اليطنة براس الخيوط والكبّيّة

سايسهم رام بوجاديّة[2]

ويمكن أن تصل مقطوعة الملالية إلى تناول سبب آخر من أسباب الفراق ألا وهو موت الحبيب، وممّا ذكر في هذا المجال قول القائلة:

يا لالا لو كان يخلّوني نهار الممات نسبل[3] خالي

ونعدّد[1] ويجي على بالي

---

[1] دبّوزة بمعنى قارورة.

[2] أصلها أبجدي بمعنى مبتدىء غير متدرب.

[3] سبل يسبل مدّد الميّت.

وهكذا تتمنّى أن يذروها تمدّد خليلها بنفسها لتلقي عليه نظرة الوداع وهو ينام النومة الأخيرة كما تتمنّى أن يتركوها تبكيه وتنوح عليه معدّدة مآثره وخصاله بما يفيض به خاطرها وتجود به قريحتها وتتّسع له مخيّلتها.

وإذ لا تقدر المرأة على المشاركة في تشييع جنازة الخليل والوصول إلى المقبرة، فإنّها تعوّض ذلك بوصيّة ترسل بها إلى دافنيه مناشدة إيّاهم أن يرفقوا به عند تغطية قبره بالتراب وإن كان جثّة هامدة فتقول:

يا لالا قولوا للدفّانة دزّوا التراب وحده وحده

راو الزّين تحت اللّحده

ولا يخفى ما لهاتين اللوحتين الجنائزيتين الناطقتين من تأثير وما للطابع الرثائي بجانبيه التفجّعي والتأبيني من وقع ولاسيّما بالنظر إلى تكثيف المعنى بالعبارات الدالّة على الموت من نوع " الممات " و"نسبل" و" نعدّد " و" الدفّانة " و" التراب " و" اللّحدة ".

---

[1] عدّد يعدّد: أبّنه ذاكرا مناقبه وخصاله أثناء التفجّع والنّواح.

وممّا يؤكّد طابع الملالية الحزين أنّ كلّ بيت منها يبدأ على الأقل بأربعة مقاطع طويلة منفتحة (يا لالا يا) تسمح بمدّ الصوت مدّا يكاد يكون غير متناه ليعبّر عن حالة الإعياء والضنى والشكوى والأسى، كما تختم الملالية عادة بمقاطع طويلة منفتحة أيضا تذكّر على نحو من الأنحاء ببنية النّدبة[1] الصوتيّة إذ تنفتح بالصوت الممدود وتنغلق عليه. ولا غرو في ذلك لأنّ "المتفجّع عليه "[2] هو الحبيب و"المتوجّع منه"[3] هو الفراق الذي يترك الأبواب مشرعة أمام ألوان النّداء والبكاء والبوح والنّوح.

هكذا تبدو المقطوعتان من حيث المبنى والمعنى عامرتين بمعاني البين زاخرتين بمغازي الحين التي تحمل المرأة المتغنّية على الاكتئاب والتحزّن والشكوى تؤدّيها مقاطع الأنين

---

[1] (لسان العرب، مادة ندب).

[2] ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، 64:3 ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك.

[3] ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، 64:3 ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك.

وترجيعات الحنين إلى أولئك الأحبّة الّذين فارقوها بالحياة أو بالممات والّذين تذكّرهم بكثير من الشوق واللّوعة.

ويمكن للمرء أن يقول تلخيصا لما تقدّم إنّ أغاني الملالية تعدّ أغاني عاطفيّة ذات طابع إباحي عامّة تعبّر عن أحاسيس بشريّة تطغى عليها نوازع الأهواء والعواطف المشبوبة. إلاّ أنّها تجيء بصفة عامّة عامرة بصادق المشاعر ناطقة بانفعالات النفس في حالات الهيجان والجموح وأوقات الضعف والانكسار غنيّة بالخلجات الوجدانية والومضات المثيرة الّتي تعكس بصورة أو بأخرى حالات المرأة النفسية في بعض المواقف الانفعالية الحسّاسة والحالات الشعوريّة المرتبطة بظروف اجتماعية دقيقة.

ومع ذلك فلئن بدت الملالية لائطة بالنوازع الحسّية والأهواء البشرية عموما، فإنها تظهر كذلك على صلة وثيقة بواقع المجموعة الأهلية متينة الارتباط بحياة الناس على اختلاف أبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية، ذلك أنّ للمادّة المجموعة [1] قيمة تاريخية وتوثيقية معتبرة يمكن

[1] تمثّل المادّة الّتي جمعتها الأستاذة نعيمة غانمي أكثر من 180 مقطوعة.

للباحثين المتخصّصين أن يستثمروها استثمارا علميا في عدد من حقول المعرفة الإنسانية ذات الصلة. فهذه المادّة ترسم-بصفة إجمالية على الأقلّ- ملامح المجال الجغرافي والتاريخي الذي تتحرّك في إطاره قبيلة الهمامّة المتنقّلة كلّما اقتضت الترحال ظروفها المناخيّة[1] والاقتصاديّة والسياسيّة، فأسماء الأماكن مثلا تدلّ على حركة هذه المجموعة التي تتجاوز برج الكرمة[2] شرقا لتطلّ على مشارف الحامّة[1]

---

[1] يشير عدد من المقطوعات إلى أحوال الجفاف والجدب والجوائح الّتي تنتاب عددا من المواطن فيضطرّ أهلها إلى النزوح عنها ارتيادا لأماكن أخرى أنسب وأوفق، من ذلك قول القائلة :

يا لالا يا قلت انقبّل والقبلة قالوا لي زمّة
ردّ السلام اقعد ثمّة

أو قولها:

يا لالا يا برّا قبّل والقبلة قالولي جدبت
هاذي مكاتيب وجلبت

أو قولها:

يا لالا يا برّا قبّل والقبلة قالوا مجاحة
خالي كبير الفلّاحة

[2] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 154.

جنوبا وتتّجه شمالا لتصل إلى سبيطلة[2] وتلابت[3] وتالة[4] والروحيّة[5] وكاف الراعي[6] والدهماني[7] ومكثر[8] والكاف[9]، وربّما أمّت الجهة الغربية فوصلت إلى تبسّة[10] بالقطر الجزائري، هذا فضلا عن تردّدها على محيطها المألوف كعمرة[11] وسقدال[12] وقمودة[1] وقفصة[2] وماتقيمه هذه

---

[1] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 148.

[2] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 22.

[3] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 114.

[4] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 163.

[5] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 103.

[6] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 124.

[7] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 103.

[8] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 59.

[9] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 103 و128.

[10] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 171.

[11] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 133.

[12] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 135.

المواطن من علاقات تجارية وثقافية مع بعض المدن الواقعة شرقا وغربا كصفاقس[3] والجزائر[4].

كما أنّ عددا من المصطلحات الجديدة منها والمعرّبة سواء أكانت متعلّقة بالجوانب المعيشية أم متّصلة بالمجالات الاقتصادية والعسكريّة قد أصبحت تدلّ على حقب تاريخية بأعيانها، من ذلك أنّ تداول " الحشيشة"[5] وشرب الشاي لم يكونا – في ما يروى- أمرا مألوفا قبل العقد الثاني من القرن العشرين المزامن لالتجاء أهل طرابلس وفزّان إلى تونس فرارا من الاستعمار الإيطالي.

على أنّ عددا من المصطلحات قد عرّبت بنقلها نقلا يكاد يكون حرفيّا لم تكن لتتداول إلاّ بعد انتصاب

---

[1] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 135.

[2] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 182.

[3] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 15.

[4] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 12.

[5] " الحشيشة" عبارة مستعملة للدلالة على الشاي وقد ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 151.

الاستعمار الفرنسي عام 1881 ومنها المينة[1] والماشينة[2] والترينو[3] والفاقو[4] والصبّاط[5] والكستيم[6] واللون "الكيكي[7] "الكيكي[7] والكّبيّة[8] واليطنة[9] والنوفي[10] و"يقاجي"[11] والطليان[12] وماركانتي[1] وقارو[2]، ولم تكن بمعزل عن

---

[1] منجم :Mine.

[2] آلة ، مكنة :Machine.

[3] قطار : Treno باللغة الإيطالية.

[4] عربة القطار :Wagon.

[5] نوع من الأحذية :Savate.

[6] بدلة، طقم، بزّة :Costume.

[7] أصفر مسمرّ :Kaki.

[8] كبيّة (قبّعة عسكرية فرنسية الأصل) : Képi.

[9] ملازم أول، قائمقام :Lieutenant.

[10] نوع من ألعاب الورق قوامه عدد 9 :Nove باللغة الإيطالية.

[11] يلتزم بالانخراط بالخدمة العسكرية التابعة للجيش الفرنسي: S'engager.

[12] إيطالي من إيطاليا :Italien.

بعض التحوّلات الاجتماعية التي يجد المرء صداها في بعض مقطوعات الملالية. تقول المرأة قول المتحسّر على انقلاب الأوضاع وفوت بعض الأمر على العروش التي كانت تجسّم الإباء وتمثّل الفروسيّة وما إليها والتي أصبح أبناؤها مجرّد أجراء مسخّرين يدعو حالهم إلى الشفقة:

يا لالا يا أولاد ثليجان[3] كنتو صيّادة وتهفّو[4]

ولّيتوا قلالّة[5] وتشفّوا[6]

---

[1] تاجر غشّاش، والمقصود هنا تاجر موسر أو رجل ثريّ : Mercanti.

[2] ورد ذكرها بمقطوعة الملالية رقم 108 والمقصود لفافة التبغ والكلمة عبارة عن نقل مختصر للكلمة الفرنسية: Cigare.

[3] أولاد ثليجان: قبيلة من قبائل الهمامّة يسكنون ضواحي قفصة ويعرفون بفروسيتهم ومهارتهم في الصيد.

[4] تهفو : من "هفّ يهفّ هفيفا : أسرع في السير" (لسان العرب مادّة هفف).

[5] قلالّة : جمع مفرده قلّيل ، وهو الضعيف الّذي لا يهاب جانبه.

[6] تشفّوا : حالتهم تبعث على الرأفة بهم والإشفاق عليهم. و"شفّه الحزن والحبّ يشفّه شفّا وشفوفا : لذع قلبه ، وقيل : أنحله ، وقيل : أذهب

ولئن كانت دلالة هذه المقطوعة عامّة غير محدّدة فإنّ المقطوعة الموالية تبدو أكثر تصريحا ودقّة. تقول صاحبتها :

يا لالا يا أولاد معمّر [1] كنّا صيّادة ونتلاقو

وتوّا خدّامة في الفاقو

ولا تلبث المرأة أن تتحسّر لا على تغيّر الوضع الاجتماعي فحسب بل على ما أصبح يتلهّى به اللاّهون من لعب الورق، هذا اللعب الذي لم يكن مألوفا ولاسّيما إذا اقترن بنوع من القمار. تقول المرأة في ذلك:

يا لالا يا العمّة طلّي حطّي القرداش وتعالي شوفي

ذراري الخلا عبدوا النّوفي

ولم يكن أمر التحوّل من نشاط الصيد وحقل الفروسيّة مقصورا على المنطقة الغربيّة، ففي شرق منطقة البحث

عقله... وشفّ كبده : أحرقها ... وشفّه الحزن : أظهر ما عنده من الجزع، وشفّه الهمّ أي هزله وأضمره حتّى رقّ، وهو من قولهم : شفّ الثوب إذا رقّ حتّى يصف جلد لابسه" (لسان العرب مادّة شفف).

[1] هو معمّر بن محمّد بن ربيعة بن همّام.

أيضا حلّ مثل ذلك التحوّل وإن جزئيا، فالأبراج المتتالية الواقعة على خطّ السكّة الحديدية الرابطة بين صفاقس والجريد قد أصبحت تستقطب العمّال الّذين يشتغلون بالسكّة الحديدية. تقول المرأة في ذلك:

يا لالا يا برج الكرمة مرقت[1] خدّامتو تتلاغط

دز[2] الجواب يرجع كاغط[3]

كما تحمل أغاني الملالية أحاسيس جماعيّة تتلجلج بصدور الأهالي وتعتلج في خواطرهم، فلا تلبث المرأة أن تعبّر عنها عاكسة صدى الضمير الجماعي مؤدّية أحاسيس الضيق بتحكّم الأجنبي والتبرّم من تصرّف الإيطاليّين في عدد من الموارد والمقدّرات. تقول في ذلك:

يا لالا يا قولوا للزهر لوّح المرا شوف المينة

راهو الطليان يحكم فينا

---

[1] مرقت بمعنى خرجت، (لسان العرب، مادّة مرق).

[2] دزّ بمعنى ابعث أو أرسل.

[3] كاغط بمعنى كاغذ أو قرطاس.

ولئن بدأت في هذه المقطوعة بعض الأدوات الحربيّة في الظهور متمثّلة في المنظار العسكري، فإنّ المقطوعة الموالية أكثر وضوحا في الإشارة إلى اللون الأصفر الدّاكن المميّز لزيّ المقاومين وتصريحا بالدّعوة إلى الثورة المسلّحة بصفتها تعبيرا عن الهويّة الوطنيّة. وممّا يشير إلى هذه الذاتية ويبرز الهوية الحضارية – وإن بطريقة غير مباشرة – التأسّف على تجنيد السلط الاستعمارية للشبّان المحلّيين ونقلهم إلى بلد أجنبي وبيئة حضارية غريبة عنهم، تقول القائلة :

يا لالا يمة الماشينة أعطوها النار خلّي تسافر
على خالي كي هزّو الكافر

وتقول المرأة في شبه ذلك أيضا :

يا لالا يا قولوا للزهر يلبس كوستيم أصفر كيكي
راهو تونسي مشّو أمريكي

وفي مقطوعة أخرى تدعو صاحبة الملاية هذا العلَم الّذي تردّد اسمه عديد المرّات إلى الحزم والاستعداد للجلاد والقتال للقيام بواجب المقاومة. تقول صاحبة المقطوعة:

يا لالا يا قولوا للزهر يقفل صبّاطو بالزّربة

وعلى هذا النحو تكون الملالية قد أحاطت – وإن بنسب متفاوتة- بشواغل المجموعة الأهلية وهمومها سواء منها الجانب الفردي أو الجانب الجماعي بمختلف أبعاده.

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

أغاني المحفل والأطراق*

من المهتمّين بالأغنية الشعبية من يعتبر أنّه لا فرق يذكر بين أغاني المحفل من ناحية والأطراق من ناحية أخرى. ومنهم من يرى أنّه يوجد بين هذه وتلك عدد من الفروق سواء من حيث المقام أو من جهة المضمون، الأمر الذي يجعل منهما صنفين متمايزين بعض التمايز.

ولعلّه يحسن بالمرء أن يعرض على القارئ على سبيل التقديم المجسّم أنموذجا من هذه وأنموذجا من تلك عسى أن يقف على بعض خصائصهما ما ظهر منها وما بطن. ويمكن له أن يجري بعد ذلك نوعا من التحليل المقارن ليخلص إلى ما يناسب من الاستنتاجات.

ونستهلّ التمثيل لما ذكرنا بأغنيّة المحفل التالية وعنوانها "جوف العتيد"[1] وهي أغنيّة مخصوصة من حيث منحاها ومن جهة الطريقة التي تؤدّى بها عند الغناء[2] وهذا نصها:

---

* نشر هذا المقال في مجلة الثقافة الشعبية (البحرينية) العدد 3 السنة 2008.

[1] هذه الأغنية للشاعر الغنائي المعروف اختصارا باسم الأزهر بن محمد الذيب وهو الأزهر بن محمّد بن سعد بن شرف الدين بن فاضل بن زايد ابن عمّار بن إبراهيم ديدون، وقد انقطع عن قول الشعر من تلقاء نفسه منذ سنة 1947 معتبرا أنّ في قول الشعر نوعا من الغواية، (توفي سنة 1979).

[2] يوزّع ترديد الأغنية على فريقين: فريق يشتغل بأداء المطلع (ويتكوّن هنا من بيتين ويعاد بعد كلّ مقطع وهو بمثابة "اللازمة" في الموسيقى) وفريق آخر يعتني بترديد المقاطع الّتي تسمّى "جراريد" وهي جمع مفرده "جرّادة" وهي مجموعة الأبيات المكوّنة للمقطع الواحد. ولعلّ أهمّ ما يسم هذه العملية تكرار الشطر الأوّل من البيت الأوّل من المقطع وترديد الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع أيضا ويسمّى ذلك "التنقيل" أي التكرار والتداول بين المؤدّيات في ترديد المطلع من جهة والمقاطع المكوّنة للأغنية من جهة ثانية, ومن شأن هذا التوزيع وهذا الترديد أن يطيلا الأغنية كثيرا, وقد يجعلانها مجهدة لما تتطلّبه من قدرات صوتية هائلة وإمكانات تحمّل قد لا يقوى عليها صوت المرأة ولا تطيقها سائر الحناجر. ولعلّ السبب في هذا

جُــوفْ[1] الْــعَــتِيــدْ[2] قَرْوِي[3] عَلَى جَنْبُو ضُوَى

مَــرْكُوبْ الْــجَــوِيــدْ لاَحِقْ مَــرْحُولْهَا قِسَى[4]

جُوفْ الْعَــتِيــدْ.....

الأداء المعيّن راجع إلى التفاعل بين اللحن من ناحية والمقاطع الصوتية الطويلة المنغلقة (الغالبة على القصيدة) من ناحية أخرى والّتي تضفي على الأغنية شيئا من التماسك ونصيبا من القوّة وسرعة الحركة الّتي ربّما حاكت بصورة من الصور اندفاع الجواد الموصوف وتوثّبه لطيّ المسافات واللحاق بمحبوبة راكبه.

[1] جوف: جوف الحصان أي بطنه.

[2] العتيد: صفة الحصان القوي "وفرس عتَد وعتِد بفتح التاء وكسرها: شديد تامّ الخلق سريع الوثبة معدّ للجري ليس فيه اضطراب ولا رخاوة. وقيل: هو العتيد الحاضر المعدّ للركوب، الذكر والأنثى فيهما سواء". (لسان العرب، مادّة عتد).

[3] قرْوي: " نسبة إلى القيروان " وقد جاء في عدد من المؤلّفات أنه ينسب إلى القيروان قيرواني وقيروي (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 4:521) والمقصود بالقروي السرج المصنوع بمدينة القيروان الّتي لأهلها عناية خاصّة بالفروسية، ومنهم أهل سيدي عمر بوحجلة.

[4] قسى: بعُد وصعُب اللحاق به (أصل الكلمة قصا وقد أبدلت الصاد سينا).

قَدِّكْ نَخْلَة فِـي الْجَـرِيـدْ كِي تَرْجَحْ[1] وتْمِيـدْ[2]
لِبْستْ حـرَامْهَا الْوكِيـدْ مَـغْطُـوسْ جْدِيـدْ
يَا خَدْ النِّجْمَة الْـفَرِيـدْ فِـي الْـغَرْب بْعِيـدْ
يَقْسَى عْـلَى شَبْـحِ النَّظَرْ مِـنْهَا مَا جَانَـا خَبَرْ

جُوفْ الْعَـتِيـدْ.....

قَدِّكْ شَـهْبَـا[3] فِـي الْمَلْزْ[4] كِي جِـتْ تْـدِزّْ[5]
دِيرْهَا[6] كِ سْحَـابْ الْ يـدْرِزْ[1] وُبَـرْقُـو يَغْـمِـزْ[2]
يَغْـمِـزْ[2]

---

[1] ترجح:تميل من كثرة الإنتاج ووطأة الثقل. "ونخيل مراجيح إذا كانت موافير". (لسان العرب، مادّة رجح).

[2] تميد: تميل وتنحني "وماد الشيء يميد ميدا : تحرّك ومال". (لسان العرب، مادّة ميد).

[3] شهبا: أصلها شهباء وهي صفة الفرس البيضاء.

[4] الملزّ: أصل وزنها قبل الإدغام مفعل (مصدر ميمي أو اسم مكان) والملزّ هو السباق أو مكانه.

[5] تدزّ: تندفع في عنفوان.

[6] دير: جلد عريض سميك مصنوع يتّخذ ليشدّ السرج إلى صدر الفرس وهو عبارة عن شريط من الجلد عرضه 10 صنتيمرات تقريبا ينتهي في كلّ طرف منه بواصلة تسمّى (فكرونة) وبصحيفة يشبّك طرفها المطويّ

حَـمِـلْ الأَهْـوَادْ[3] بِالْمَـطَرْ مِـنْهَا مَـا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَـتِيـدْ.....

قَدِّكْ شَـقْرَا[4] فِي الْمَـلْعِـبْ كِي جِتْ تْـحَبْحِـبْ[5]

عَلِيـهَا الطِّيـرْ امْضَـبِّـبْ[1] مْـوَالِـفْ[2] بِالْحَـبْ

وتسمّى حلقة. وللدير وصلتان من جلد توضعان على شريطي السرج (وتسمّى كلّ واحدة منهما (رأس الدير) وانظر لمزيد التفاصيل:

A.Renon (A.Dubus) « Poésie d'Ahmed ben Meddeb sur le cheval » in *Ibla* n° 23-24 année 1943, pp 245-252

وانظر أيضا:

C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

[1] يدرز: يدوّي (بصوت عال).

[2] يغمز: يشير بالعين، وهنا معناها يومض البرق.

[3] الأهواد: جمع مفرده هود، وهو المنخفض من الأرض شبيه بالوادي.

[4] شقرا: شقراء وهي صفة من صفات الفرس ذات اللون الأحمر المائل الى الشقرة.

[5] تحبحب: تسير بسرعة وخفّة ورشاقة مع تأثّر طفيف بالثقل. "والحبحبة والحبحب : جري الماء قليلا قليلا". (لسان العرب، مادّة حبحب).

حُبْ الطُّفْلَة لِلصَّاحِبْ وُقْلِيبُو اتْعَذَّبْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

رُوفِي[3] يَا رَاشْقَة النَّوَّاشْ[4] وِالذَّلَّة[5] لاَشْ

تِبْكِي عْلَى خَالْهَا مَا جَاشْ وُدْمُوعْهَا رَشْرَاشْ[6]

حَمِّلْ الْهْوَادْ بِالْمَطَرْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَدِيدْ.....

طُفْلَة لُوكَانْ تْخَمِّمْ وُتْجِينَا مِنْ ثَمْ

تَبْعِثْ صْغَيِّرْ اِلْ يَعْزِمْ يُوصِلْ خَاوِيَةْ اِلْمَحْزِمْ

اِمْخَضَّبَة اِلْفُمْ[1] اِصْغَيِّرْ بِالدَّمْعَة بَكَى

---

[1] مضبّب: مغشّى مغطّى يحوم بقوّة وكثرة. "والضبّ والتضبيب : تغطية الشيء ودخول بعضه في بعض، والضباب: ندى كالغيم، وقيل: الضبابة: سحابة تغشي الأرض كالدخان". (لسان العرب، مادّة ضبب).

[2] موالف: أصلها مؤالف أي معتاد على الشيء.

[3] روفي: أصلها ارأفي.

[4] النوّاش: قطعة من حلي المرأة يشد به الشعر(في مقدّمة الرأس) ويكون عادة من الفضّة.

[5] الذلة: الذلة والمذلة "نقيض العز" (لسان العرب، مادّة ذلل).

[6] رشراش: غزير كالمطر. "وترشرش الماء : سال". (لسان العرب، مادّة رشش)

مِنْـــهَا مَا جَانَـــا خَـــبَرْ

جُوفْ الْعَـــتِيـــدْ.....

وَصْـــفِكْ غَزَالْ الِـــلِّي يِنُطّ[2] يَـــرْفَـــعْ وِ يـــحُـــطْ

يَفْـــلَى رُوسْ الأُخْـــطُـــطْ[3] فِـــي قَـــرْنِ الشَّـــطْ

جَـــاهْ الصَّيَّـــادْ يِتْقِـــفَـــطْ[4] أُوبِـــزْنَـــادُو حَـــطْ

ضَـــرْبُو عْلَى عْظِيمُو تْكَسَرْ مِنْـــهَا مَـــا جَـــانَا خَـــبَرْ

جُوفْ الْعَـــتِيـــدْ.....

رُوفِـــي يَا زِيـــنْ الْمَنْـــحِـــرْ[5] وَامْـــحَـــالْ[6] اتْـــكُـــرْ

---

[1] مخضّبة الفم: مزدانة الفم وتكون الزينة بالأحمر خاصّة.

[2] ينطّ: يقفز بخفّة. ونطّ في المعجم مجرّد الذهاب. "ونطّ في الأرض ينطّ نطّاً: ذهب".(لسان العرب، مادّة نطط)

[3] الخطط: جمع مفرده خطّ وخطّة: الأرض (عامّة) " والخِطّ والخِطّة: الأرض تنزل من غير أن ينزلها نازل قبل ذلك. لسان العرب، مادّة خطط).

[4] يتقفط: يسير ملاحقا بعزم وكأنه يقفز. (لسان العرب، مادّة قفط).

[5] المنحر: "نحر الصدر : أعلاه، وقيل : هو موضع القلادة منه وهو المنحر".(لسان العرب، مادّة نحر).

[6] أمحال: جمع مفرده محلّة، وهي قوّة عسكرية متنقّلة لها مهمّتان أساسيتان تتمثّل الأولى في جمع الضرائب مرّتين في السنة (محلّة الصيف التي تتّجه إلى الشمال الغنيّ بالحبوب ومحلّة الشتاء الّتي تتّجه إلى الساحل والجنوب حيث الزيت والتمر) وتتمثّل الثانية في تمهيد البلاد وإخضاعها في حالة اندلاع

وُصْـغَيِّرْ جَـالِي فِي الْبَرّْ[1] خـَايِفْ مِ الْمُوتْ مْحَكِّرْ[2]

لاَنِـتْـعَـزِّرْ[3] دَمِّي مِـذْرُورْ[4] علَى الُوطَا[5]

دَمْـعَة مَا تْبَرِّدْ عَـنَا[6]

جُوفْ الْعَـتِيـدْ.....

رُوفِي يَـا لَـزْرِقْ جُـولاَحْ[7] لاَ هَـوِّدْ[8] يَـسْـمَـاحْ[1]

عصيان أو انتفاضات. وتشتمل المحلّة على جهاز قضائي وإداري، انظر لمزيد التفاصيل إبراهيم جدلة، "المحلّة في العهد الحفصي"، الكرّاسات التونسية، العدد 169-170، السنة 1995، ص ص29-41. وانظر كذلك دلندة الأرقش وجمال بن طاهر وعبد الحميد الأرقش " مقدّمات ووثائق في تاريخ المغرب العربي الحديث"، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1995، ص ص 111-121.

[1] جالي في البرّ: غريب في ذلك المكان لا أهل له.

[2] محكِّر: ممسك عن فعل الشيء خوفا أو تقديرا.

[3] نتعزّر: من عزّره : لامه. ".(لسان العرب، مادّة عزر).

[4] مذرور:اسم مفعول من ذرّ مصبوب متفرّق.

[5] الوطا: الأرض، وأصلها الوطاء.

[6] عنا: أصلها عناء وهو المعاناة والمقاساة والمشقّة والتعب. والعناء أيضا "يكون من الحبس عن التصرّف". (لسان العرب، مادّة عني).

[7] جولاح: صفة للحصان وتدلّ على شدة الجري وسرعته. "والتجليح : السير الشديد". (لسان العرب، مادّة جلح).

[8] هوّد: طأطأ رأسه (وكأنه يقترب من الأرض).

بُــرْنِي[2] يَلْغِــطْ[3] فِي الاسْطَاحْ[4] جَا صُــوتُــو قَــرْوَاحْ[5]

حَيِّــرْ نُــومْ الرَّاقْــدَة

دَمْعَة مَا تْــبَرِّدْ عَــنَا

رُوفِي يَا عِــينْ الْــعْــقَــابْ وِالْــمَــضْحِكْ لَــهَّــابْ

بَرْقْ الْ يَغْــمِزْ تَحْتِ سْحَابْ جَــا نَــاقْــلُو ضَــبَابْ

حَمِــلْ الأَسْــهَابْ[6] بِالْمَطَرْ مِنْــهَا مَــا جَــانَا خَــبَرْ

---

[1] يسماح: يصبح جميلا مزدانا.

[2] البرني : طائر كاسر، جاءت العبارة في بعض معاجم اللغة بمعنى الديكة أو الديكة الصغار حين تدرك، وربّما أطلقت عبارة " البرني " على هذا الطائر وصفا للونه الأحمر المشرب بصفرة (لسان العرب، مادّة برن). وقد انزلقت هذه الكلمة من عبارة تدلّ على نوع من الطير حتّى أصبحت اسم علم، فمن الرجال من يسمى "البرني" أو "برني"، ومن النساء من تسمى "برنيّة" ويضرب المثل بهذا الطائر في الجمال لعينيه الخضراوين وشكله العجيب.

[3] يلغط: يصيح، ينادي،. واللغط في اللسان هو " الكلام الّذي لا يبين" (لسان العرب، مادّة لغط).

[4] الأسطاح: السطوح جمع مفرده سطح: أعالي الجبال، والسطح "من كلّ شيء أعلاه ".(لسان العرب، مادّة سطح).

[5] قرواح: جميل صادح رنّان.

[6] الأسهاب: جمع مفرده سِهب و" السُّهب من الأرض: المستوي في سهولة، والجمع سهوب. والسهب: الفلاة، وقيل: سهوب الفلاة نواحيها الّتي لا مسلك فيها. والسهب: ما بعُد من الأرض واستوى في طمأنينة،

جُوفْ الْعَــتِيــدْ.....

وهذه الأغنيّة من الأغاني الّتي تؤدّى عند إنشائدها بطريقة مخصوصة، ولعلّه يحسن لتوضيح ذلك إيراد توزيع أدائها بالرّمز بحرف "**ش**" إلى المرأتين اللتين تؤدّيان المطلع، والرمز بحرف "**غ**" إلى المرأتين اللتين تؤدّيان بقيّة المقاطع وذلك للتوضيح وتجنّب الخلط.

ش: جُوفْ الْعَتِيدْ قَرْوِي عْلَى جَنْبُو ضُوَى

(هذا هوالمطلع أو(رأس الغنّاية)

مَرْكُوبْ الْجَوِيدْ لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

غ: قَدّكْ نَخْلَة فِي الْجِرِيدْ

(الشطر الأوّل من البيت الأوّل من المقطع)

لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

(ترديد الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع)

وهي أجواف الأرض، وطمأنينتها الشيء القليل تقود الليلة واليوم ونحو ذلك، وهو بطون الأرض تكون في الصحاري والمتون، وربّما تسيل وربّما لا تسيل لأنّ فيها غلظا وسهولا، تنبت نباتا كثيرا، وفيها خطرات من شجر أي أماكن فيها شجر وأماكن لا شجر فيها. وقيل: السهوب المستوية البعيدة. وقال أبو عمرو: السهوب الواسعة من الأرض ". (لسان العرب، مادّة سهب).

غ: قَدِّكْ نَخْلَة فِي الْجرِيدْ

(يكرّر مرّة أخرى فيردّد مرّتين فقط)

ش: لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

(يكرّر مرّة أخرى)

غ: كِي تَرْجَحْ وُتْمِيدْ يَا خَدْ النَّجْمَة الْفَرِيدْ

فِي الشَّرِقْ بْعِيدْ تِقْسِى عْلَى شَبْحِ النَّظَرْ

(المقطع عـــ1ـــدد)

مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

ش: جُوفْ الْعَتِيدْ قَرْوِي عْلَى جَنْبُوضُوَى

مَرْ كُوبْ الْجَوِيدْ لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

(المطلع)

غ: قَدِّكْ شَهْبَة فِي اِلْمَلْعِبْ

(الشطر الأوّل من البيت الأول من المقطع الثاني)

لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

(يردّد دائما الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع)

غ: قَدِّكْ شَهْبَة فِي اِلْمَلْعِبْ

(يكرّر مرّة أخرى)

ش: لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قَسَى

(يكرّر مرّة أخرى)

غ: كِي جِتْ تْحَبْحِبْ وَعْلِيهَا الطِّيرْ مْضَبِّبْ
مْوَالِفْ بِالْحِبْ حُبّْ الطُّفْلَة لِلصَّاحِبْ

(المقطع عـــ2ـــدد)

وُقْلِيبُو تْعَذِّبْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ
ش: جُوفْ الْعَتِيدْ قَرْوِي عْلَى جَنْبُو ضِوَى
مَرْكُوبْ الْجَوِيدْ لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى

(المطلع)

ويتواصل الأداء بهذا التوزيع المحكم[1] وعلى هذا النسق الدقيق حتّى تنتهي الأغنية. وهذه المقاطع المغنّاة تستدعي

---

[1] لا تخضع جميع الأغاني بالضرورة إلى هذا الإجراء في التوزيع والترديد ذلك أنّه يطيل الأغنية كثيرا. ويبدو أن هذا النوع من الترديد المرجّع والتوزيع الدقيق يقع الالتزام به في بعض الأغاني دون غيرها، وربّما أمكن للدارس المتخصّص في دراسة المقاطع الصوتية والعروضية وطبيعة النغم واللحن أن ينظر في ما إذا كانت ثمّة علاقة حميمة قائمة بين مجمل المقاطع الصوتيّة القصيرة والمقاطع الصوتية المنغلقة من جهة وما اقتضته من صياغة لحنية مميّزة يطغى عليها طابع الحزم والسرعة من جهة ثانية. ولعلّ مجمل ذلك هو الذي اقتضى تكثيف الترديد الغنائي في عدد من مواطن الأغنية بغاية تكثيف التأثير في السامع وحمله على أن يُشْرِكَ في أمريْ المعنى والمغنى على حدّ سواء.

بعض التعليق في ما يتصل ببنائها المعنوي عموما ومضمونها الغزلي خصوصا، وهي على غرار سائر المقطوعات الداخلة في هذا النوع مفتتحة بمطلع يتألّف من بيتين هما عبارة عن مدخل تمهيدي رفيق المدخل طريف المنحى.

يبتدئ الشاعر بوصف حصان قويّ مسرّج بسرج نفيس مجلوب من مدينة القيروان[1] يمتطي صهوته فارس فتـــيّ تعلقت همّته بإدراك الحبيبة وقد بعد نجعها وصعب اللحاق به.

في البدء لا تذكر المرأة لا ذاتا ولا صفات، وإنّما يقنع شاعر الغناء بالرمز إليها رمزا لطيفا عن طريق ضمير المؤنّث الغائب. وفي هذا النوع من الإشارات الملمّحة دون الذكر الصريح قدر من التعظيم الملائم لمقامها الاجتماعي ونصيب من التعفّف اللائق بموقعها من نفس المحبّ. هذا

---

[1] القيروان: ولاية من ولايات الوسط وتعدّ من الناحية التاريخية عاصمة الدولة الأغلبية وهي مشهورة بالفروسية وسائر الصناعات المتّصلة بهذا النشاط كالسروج وما إليها.

فضلا عن دلالة ذلك على متّجه الغزل ونوعه اللذين يربوان شأنا ونوعا على مضامين أغاني "الملالية" البسيطة.

أمّا المقاطع فتتعرّض لأوصاف المحبوبة المختلفة، فهي لا تدخل في صورة شعرية جميلة إلاّ لتخرج في صورة أخرى تطاولها حسنا وبهاء. على أنّ مجمل الصور المعروضة عرضا فنيّا مقتدّ من المحيط شبه الصحراوي مستمدّ من الطبيعة في مختلف مظاهرها: فالقدّ في استوائه وشموخه نخلة من نخلات الجريد[1] الباسقة، والخدّ في ألَـقه وإشعاعه نجمة من نجمات الغرب، والمبسم في بريقه وبياضه برق من البروق الوامضة. وقد استعار لها الشاعر من العيون عين العقاب سوادا وحسنا وحدّة نظر.

ذلك بعض ما يتعلّق بالمناظر الثابتة عموما. أمّا في ما يتصل بالمشاهد وما تزخر به من حركة خصوصا فالمعشوقة غزال في خفّته وأرنه واختياله ورشاقة حركته

---

[1] تقع جهة الجريد في الجنوب الغربي من القطر التونسي ويحدها غربا القطر الجزائري الشقيق ويناسب الجريد من الناحية الإدارية ولاية توزر.

أوهي كالفرس الشهباء المندفعة بقوة في السباق أو الشقراء المتبخترة وسط الملعب.

على أنّ مقصّد "القصيدة" –إن جاز التعبير– يتوقف عند ما يعرضه من مناظر ويتلبّث عند ما توحيه من مشاهد ليُحلّها محلّها من الطبيعة ويوفّيها حقّها من الوصف، فالقدّ مدخل لوصف نخلة الجريد وهي تتمايل متأرجحة بما تحفل به من ثمر وتحمله من تمر، والنجمة منفذ لتصوير الآفاق الغربية البعيدة التي تعزّ على نظر الرائي وتشقّ مسافتها المطوّحة على المسافر، والثغر منظار يتكشّف من خلاله مشهد عزيز على سكان العمَد هومشهد البرق الومّاض وما يرافقه من سحب ويبشّر به من مياه دفّاقة تملأ الأودية والجداول وتفيض على الأولاج. أمّا ذكْر الغزال ففرصة لوصف بيئته ومرتعه ومجال نشاطه وتصوير مشهد الصيد بعناصره وأطرافه وأحداثه الدموية. وأمّا إيراد الحصان في لونه وحركته وصوته فإطلالة على الطائر الجوّال في سرعته الفائقة وصوته الصدّاح إضافة إلى ما ينعم به من حرية يهفو إليها البدوي هفوانا ويخفق لها قلبه خفقانا.

ومن عجب أن المتغزل بها لا توصف في ملبسها (بالمقطع الأول) وحليها (بالمقطع الرّابع) إلاّ في مناسبتين مقتضبتين وكأنّهما عرضيتان وكأنّ لدى الشاعر رغبة عمّا هو مصنوع وميلا نازعا إلى ما هو طبيعي وكأنّ محور ذلك المرأة على سبيل الاقتصار، فهي بمثابة جوهر الطبيعة ورمزها في صورها المختلفة وتجلياتها المتعدّدة الّتي أفضى بعضها إلى بعض في إطار بنية تضمينية متّصلة الحلقات يتّسق خلالها عالم الطبيعة الخارجي[1] وعالم الوجدان الباطني بما هو تعابير عن لوعة مفارق وحنين مشوق ورجاء آمل.

---

[1] هذا المنحى في الوصف متداول في مواطن من الشعر الجاهلي وحتّى الإسلامي. ولعلّ أظهر من يمثّله الأعشى ميمون بن قيس إذ ينطلق من المشبّه ليتلبّث متوقّفا عند المشبّه به فيطيل وصف حالاته وحركاته. انظر على سبيل المثال القصيدة الّتي يمدح فيها الشاعر النعمان (الديوان، 1:30-37) والقصيدة التي يمدح فيها هوذة بن عليّ الحنفي (الديوان، 2:105-110) والقصيدة الّتي يمدح فيها قيس بن معد يكرب (الديوان، 2:150-154) والقصيدة الّتي يمدح فيها مسروق بن وائل (الديوان، 2:155-156) والقصيدة الّتي يمدح فيها إيّاس بن قبيصة الطائي (الديوان، 2:186) والقصيدة الّتي يمدح فيها قيس بن معد يكرب (الديوان، 2:196-201).

والحاصل أنّ أغاني المحفل- كما تبدو من خلال هذا النموذج الّذي عرضناه عرض العيّنات المعبّرة_ تتغنّى في مجملها بجمال المرأة وتمجّدها صفات وذاتا نظرا إلى مكانتها مادّيا ومعنويا وقيمتها في المجالات الاجتماعية والاعتبارية.

ويحدث من حين إلى آخر أن تكون المرأة مجرّد منطلق يعبّر من خلالها الشاعر عن عدد من شواغل المجموعة، هذه الشواغل المتّصلة بالوجدان حينا، وبألوان الحياة حينا آخر بما فيها من جوانب مادّية وأدبية تختلف وتأتلف حسب الحالات والظروف.

أما النموذج الذي اخترناه لتمثيل أغاني الأطراق فهو طرق "هاوينهم شبح بالعين" وفي ما يلي نصه:

هَاوِينْهُمْ شَبَحْ بِالْعِيـــنْ دُوَّارْ سُودْ الْمِيَامِي[1]

---

[1] الميامي: (مفردها مومو) وتنطق في تونس (ممّو) شرحها C.Sonneck في كتابه:

Chants arabes du Maghreb : Etude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

مَاصَابْنِي نْسَالْهِمْ دِيـــنْ نُطْلُبْ وُلاَ يتْعَطَالِي
نُرْقُدْ عَلِيهُمْ عَامِيـــــنْ حَتَّى يُخْلُصْ سُوَالِي[1]
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بالْعِيـــنْ
الأَزْرَقْ إِيزَحْزِحْ تْزَحْزِيحْ[2] فِي الأَرْضْ يمْشِي بْنصِيحَه
لاَحِقْ رِحِيلْ العْطَاطِيشْ[3] نَاسْ اللِّي سَمـــوا رْبِيحَه
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بالْعِيـــنْ
وَتحَمَلَّتْهَا تحمّلتْني قَطْعِتْ عَلَيَّ الشَّهَادَة
عَضِّيتْهَا سَيّبْتْني قَطِّر دَمّهَا لِلْوسَادَة

بأنها بؤبؤ العين أو الحدقة أو إنسان العين، ولعلّ متّجهه إلى هذا المعنى صحيح إذا اعتبرنا أنّ الكلمة أجريت عليها عملية إبدال الميم باءً، "ويقال: البؤبؤ: إنسان العين. وفي التهذيب: البؤبؤ عير العين" (لسان العرب مادّة بأبأ).

[1] سوالي: أصلها سؤالي بمعنى (دَيْني)

وتوجد رواية أخرى لمطلع هذا الطرق وهي كالتالي:

هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بالْعِينْ دُوَّارْ بين النَّـــزَالِي
مَا صَابْنِي نْسَالْهِمْ دِينْ نُطْلُبْ وُلاَ يتْعَطَالِي
نُرْقُدْ عَلِيهُمْ عَامِينْ حَتَّى نخَلّصْ سُوَالِي

[2] – تزحزيح: نوع من السير حثيث " وهو السّوْق الشديد"(لسان العرب مادّة زحح).

[3] – العطاطيش : جمع مفرده عطّوش وهو الإطار الخشبي للهودج.

هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ

قَالّكْ وِلْدْ العقَاب مَاتْ والأَرْنَبْ على الهود[1] جَارَتْ[2]

عَاد الزنى[3] لليتيمات وعرب الخواوير[4] بارت

هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ

نَا مِثْلِي مِنْ طَاحْ[5] فِي بِيرْ[6] نْقَطْعُوا جَابْدَاتُو[7]

وُشَادْ الْخَبَرْ فِي الدّْوَاوِير وِتْنَادْبُوا صَاحْبَاتُو

هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ

---

[1] – الهود: جمعه الأهواد، وهو المنخفض من الأرض شبيه بالوادي.

[2] – جارت: سيطرت على المنخفضات واحتلّتها.

[3] – الزنى : ليس المقصود بالزنى المعنى الاصطلاحي المعروف شرعا وقانونا، بل المقصود هو العشق وما يتعلّق به من مغامرات غرامية. وعندما يوصف الرجل بهذه الصفة فمعنى ذلك أنه إلْف نساء أو تِبْع نساء كما يقال. وليست هذه الصفة في مألوف العادة ممّا يشين الفتى أو ممّا يحطّ من قيمته باعتبار ذلك من مقوّمات الفتوّة ومتمّمات الفروسية الّتي تلفت إليه الأنظار وتجعله محلّ إعجاب وانبهار.

[4] – خواوير: مفردها خوّارة وهي المرأة الجميلة المتمنّعة الّتي تضِنّ بالوصل.

[5] – طاح: سقط، (لسان العرب، مادّة طوح).

[6] – بير: بئر.

[7] – جابداتو: حباله الّتي دُلّي بها في البئر، و" جبذ جبذا: لغة في جذب " (لسان العرب مادّة جبذ).

يَا فَاطْمَة لاَ فطَمْتِيهْ وُلاَ عَاشْ عَنْدِكْ فرَادِي
سَمِّي وُلِيدَكْ علَى اِسْمِي وُلاَ ضَاقِتْ الرُّوحْ نَادِي
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ دُوَّارْهُمْ لاَمِّينُو
البلّ تفْلَى مع البلّ وُنَا قعُودِي زَابْنِينُو [1]
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ
وَنِّيتْ [2] والْمَاءْ دهِمْنَا وُالاِثْنِينْ طُحْنَا دهَاشَى [3]
رَقْبَةْ غَزَالْ اللِّي يقَزِّي [4] فِي الشَّطْ عَامِلْ حْوَاسَه
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِيـــنْ

ولعلّ أوّل ما يلاحظ أنّ هذا الطرق لا يغنّى في المناسبات الاحتفالية كحفلات الأعراس أو الختان ولا نظنّ أنّ مناسبة المحفل تتّسع له أو تسمح به. وهو في أسلوبه

---

[1] – قعودي زابنينو: جملي الصغير دفعوه دفع الحرمان (لسان العرب، مادّة زبن).

[2] ونّيت: أقمت نؤيا أي جعلت حاجزا ترابيا حول الخيمة لصدّ مياه السيل.

[3] دهاشى : أغمي عليهم.

[4] يقزّي : ذو نشاط وحيويّة (صحيح مسلّم).

وفي مضمونه ربّما اقترب كثيرا من أغاني الملالية وخصائصها. ولا أدلّ على ذلك من العبارات الحسّية والمعاني المباشرة الشائعة في أوصال الطرق عامّة والّتي تتجلّى بصفة أخصّ في المقطوعتين الثالثة والرابعة اللتين لا يمكن أن يتغنّى بهما المتغنّي إلاّ بصفة فردية على غرار ما يترنّم به في أغاني الملالية.

وإذا قام المرء بمقارنة بين أغاني المحفل والأطراق لاحظ أن أغنية المحفل أوفى متنا سواء من جهة العدد الجملي للأبيات أو من حيث عدد الأبيات في المقطع الواحد وتبيّن أن أغنية "جوف العتيد" عامرة بالمعاني الوجدانية لا محالة لكنّها أكثر انفتاحا على العالم الكبير عالم الطبيعة، بينما يظهر طرق "هاوينهم شبح بالعين" حاملا لشحنات العاطفة أيضا لكنّه ملتفت بصفة أخص إلى العالم الصغير عالم العواطف الفردية.

وفي حين اشتركت كلا الأغنيتين في التغنّي بالبيئة البدوية وما إليها من مناظر ثابتة ومشاهد حيّة فإنّ الطرق أكثر انصرافا في سجلّه المعجمي وصوره الشعرية إلى

الجانب الحسّي المباشر، وكأنّ الطرق يقع في مترلة بين المترلتين أي بين أغنية المحفل وأغنية الملالية ذات الطابع العفوي اللائط بنوازع النفس البشرية، ولعلّ ذلك ممّا جعلها لا تؤدّى إلا أداء فرديا بصفة عامّة.

ولئن سبق التعرّض لأغاني المحفل بالتعريف والوصف والتحليل في مناسبة سابقة[1] فإنّه يجدر التعريف بالأطراق. فالأطراق مفردها طرق[2]، ومعناه الأصلي الصوت أو نوع من الأصوات[3] أو النغمة[4] أو اللّحن[5]، من ذلك أنه يقال : " فلان هزّ الطرق " أي غنّى أوتغنّى، وكأنّ معنى الطرق

---

[1] انظر أحمد خصخوصي، " أغاني المحفل" *الحياة الثقافية*، العدد 182 السنة أفريل 2007، ص ص 62-80.

[2] يقول ابن منظور: "والطّرق ضرب من أصوات العود. اللّيث: كلّ صوت من العود ونحوه طرق على حدة، تقول: تضرب هذه الجارية كذا وكذا طرقا". (لسان العرب، مادّة طرق).

[3] (لسان العرب، مادّة طرق).

[4] يقال: " وقد تنغّم بالغناء ونحوه " (لسان العرب، مادّة نغم).

[5] اللحن: من الأصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه ألحان ولحون ولحن في قراءته إذا غرّد وطرّب فيها بألحان" (لسان العرب، مادّة لحن).

تمحّض في ما بعد شيئا فيشئا ليصبح دالاّ على النغمة أو المقام في المصطلح الموسيقى، من ذلك أن يقال طرق كذا، وطرق كذا، ومثال ذلك " طرق الصيد". وطرق الصيد عبارة عن قصّة محكيّة بالشبّابة (القصبة) تصوّر معركة ضاربة دارت بين رجل وأسد اعترضه في بعض الفجاج أو الفلوات. يحاكى العازف صوت الأسد وهو يزأر ويهدّد كما يحاكى صوت المرأة وهي خائفة على زوجها تبكيه تارة وتندبه أخرى مردّدة " هاه شومي الراجل مات "، وتُسْمَع بعد ذلك طلقتا بارود مندفعتين من فوهة البندقية التقليدية (المقرون) وما هي إلاّ أن تطلق المرأة زغرودة الفوز وقد تغلّب زوجها على الأسد في نهاية المطاف بعد عراك عنيف ومشادّة قاسية. وينهي صاحب الشبّابة (أو القصّاب) طرقه بنغمة شجيّة مؤثّرة وكأنّه يرثي الأسد ويندب الحظّ الظالم الّذي جمع بين هذا الأسد الضاري وذلك الرجل الشجاع واللذين لا يستحقّ أيّ منهما أن يموت في هذا الصدام الدامي.

وأغاني الأطراق جماعية وفردية وهي متنوعة في مضمونها وأدائها، يشترك فيها- حسب ما يبدو- الرجال والنساء على حدّ سواء وتشكّل القسم المتداول من الأغاني التونسية المتسرّبة من الأرياف والبوادي إلى المدن وتسمّى "العروبي".

ومن الأطراق أيضا طرق "وَعلاش ذلاّلة "[1] وهذا مطلعه:

وَعْلاَشْ ذَلاَّلَة يَا مَرْيِمْ اِلْخَدْ أَحْمَرْ وِالْعِينْ كَوَّايَة

ومنها كذلك طرق " يا طويره"[2] ومطلعه:

يَا طْوِيرَة مَاكِ تْعَلِّيتِ ثـــمَّشْ مَا رِيتِ

خَبِّرْنِي عْلَى مُولَى بِيتِي[3] فِي آنَا دُوَّارْ

وفي ما يلي مقطع من مقاطعها:

يَا طُوِيرَة مَا اسمِحْ مَشْيِتْهَا القَايْلَة[1] حَرْقِتْهَا

---

[1] الأغنية رقم 46.

[2] الأغنية رقم 104.

[3] مولى البيتِ: صاحب البيت (الرجل أو الزوج) ومولاة البيت صاحبة البيت (المرأة أو الزوجة).

خَلخالها[2] مْوَاتِي كَعْبْتَهَا عْلَى دُورْ[3] الْعَامْ

ويمكن-وبعد شيء من المقارنة- القول إنّ علاقة أغاني الأطراق بأغاني المحفل عبارة عن علاقة تقاطع وتمايز في الآن نفسه، فهي تشترك وأغاني المحفل في جملة من الخصائص العامّة باعتبارها أنواعا من المقاطع المغنّاة. غير أنّ أغاني الأطراق تنماز بعض الانمياز عن أغاني المحفل بالنظر إلى أنّ المؤدّي في الأولى فرد أو اثنان سواء كان ذلك العدد من النساء أوالرجال بينما يكون عدد المؤدّيات في النوع الثاني أربع نسوة على الأقلّ، كما أنّ أغاني المحفل

---

[1] القايلة: شمس الظهيرة الحارّة. (لسان العرب: مادّة قيل).

[2] خلخال: " والخَلخَل والخُلخُل: من الحَلي: معروف... والخلخال كالخَلخَل. والخلخل لغة في الخلخال أو مقصور منه، واحد خلاخيل النساء... والخلخال الّذي تلبسه المرأة. وتخلخلت المرأة: لبست الخلخال. (لسان العرب، مادّة خلل).وهو في مجال البحث قطعة من الحلي الفضّي المجوّف تضعه المرأة فوق كعبتـــي ساقيها، وانظر لمزيد التفصيل

P.Eudel, *Dictionnaire des bijoux* de l'Afrique du Nord, Paris, 1906.

[3] دور: مدى، على دور العام : على مداه أي على مدار السنة.

أغزر مادّة إذ تمتاز بطولها النسبي زيادة على أنّ مضمونها أكثر كلاسيكية وأعمّ أغراضا وأوفر معاني. وربّما وجد المرء في الصنفين بعض التداخل أحيانا سواء من حيث عدد المؤدّين أومن جهة بعض المقاطع الغنائية الواردة بنصّها في هذا الحيّز أوذاك على غرار ما هوماثل في طرق " يا طويرة " وأغنية " نجعك عشّى ودران "[1] والتي مطلعها:

نَجْعِكْ عَشّى[2] وَدْرَانْ[3] وَاسِعْ الاَرْكَانْ
رِيدِي[4] ضْرَبْهَا الطَّحَّانْ[5] اُوخَيْ رَضُّوهَاشْ
نَجْعِكْ عَشَّى وَدْرَانْ

وفي ما يلي المتن المشترك للأغنية والطرق على حدّ سواء:

نَجْعِكْ عَشَّى الْمِتْلَوِّي[6] وِالْبِلْ[1] تْحَوِّي[2]

---

[1] الأغنية رقم 76.

[2] عشّى: حلّ عشيّة أو ارتحل عشيّة أو رتع في المكان الذي قصده بالرحلة.

[3] ودران: واد معروف ينطلق من ولاية قفصة ويصبّ في البحر الأبيض المتوسط بين الصخيرة والمحرس.

[4] ريدي: حبيبتي (الّتي أريدها).

[5] الطحّان: الرجل المغلوب على أمره والذي تفركه المرأة وتهوى غيره.

[6] المتلوّي: مدينة منجمية (مشهورة بإنتاجها للفسفاط) تقع على بعد 40 كلم غرب مدينة قفصة على الطريق المؤدّية إلى توزر.

رَقْبَةْ غِزَالْ اِلْمِدَّوِّي [3] شَارِدْ اَلارْيَامْ

نَجْعِكْ عَشَّى عُرْبَاطَة [4] اِجْحَافْ تِـــتْوَاطَى

مَرْقِتْ [5] مِرَادِي [6] تِتْعَاطَى شَارِدْ اَلارْيَامْ

نَجْعِكْ عَشَّى اِلسَّنَدْ [7] مَرْبُوعَةْ اِلقَدْ

رِيدِي نَايرَةْ اِلْخَدْ شَارِدْ اَلارْيَامْ

نَجْعِكْ عَشَّى قَمُّودَة [1] يَا اِلْعِينْ اِلسُّودَة

---

[1] البل : الإبل

[2] تحوّي: الإبل الّتي توضع عليها الحويّة وهي الحشيّة الّتي تجعل حول ذروة البعير حتى يُركب أو توضع عليه الأحمال. والحويّة : كساء يحوّى حول سنام البعير ثم يركب. الجوهري: الحويّة: كساء محشوّ حول سنام البعير وهي السويّة (لسان العرب مادة حوا).

[3] المدّوّي: الّذي يفزع نفورا لطبيعته البريّة.

[4] عرباطة: جبل مرتفع يقع جنوب مدينة قفصة، وهو ثالث جبل من حيث الارتفاع.

[5] مرقت: خرجت (لسان العرب مادّة مرق).

[6] مرادي : حبيبتي.

[7] السند: منطقة تقع على بعد 50 كلم شرق قفصة على الطريق المؤدية إلى مدينة صفاقس.

رَقْبَةْ غِزَالْ الْمَهْمُودَة[2] شَارِدْ الارْيَامْ

نَجْعِكْ عَشَّى الْمَالوُسِي[3] يَا طُمْ[4] مْسُوسِي[5]

---

[1] تعرف ببلاد قمّودة أو سهل قمودة وبها يقع مركز ولاية سيدي بوزيد. وقمّودة: الاسم القديم لمقرّ ولاية سيدي بوزيد ويذهب بعضهم إلى أنّ أصلها " تقمودا " لفظة بربرية تعني الزهرة البريّة، ويرى بعضهم الآخر أنّ "قمّودة" مؤنث قمّود وهي مشتقة من مادّة قمد الّتي تفيد معاني القوّة والشدّة والإباء والتمنّع (لسان العرب، مادّة قمد)، ومنهم من يذهب إلى أنّ هذه المنطقة ربّما سمّيت بتلك التسمية لمناعتها باعتبارها محاطة بجبال تحميها من سائر نواحيها.

[2] المهمودة بمعنى الصحراء. "وأرض هامدة : مقشعرّة لا نبات فيها إلاّ اليابس المتحطّم، وقد أهمدها القحط... الهامدة: الأرض المستنّة، وهمودها: أن لا يكون فيه حياة ولا نبت ولا عود ولم يصبها مطر" (لسان العرب، مادّة همد).

[3] المالوسي: ناحية من نواحي مترل بوزيان تقع في منتصف الطريق بين السند والمكناسي (ينسب إليها جبل المالوسي).

[4] طمّ: الشدّة والكثرة، من " طمّ الشيء إذا عظم. وطمّ الماء إذا كثر، وهو طامّ "(لسان العرب، مادّة طمم).

[5] مسوسي: مرضي من شدّة الوجد والغرام، " ورجل ممسوس: به مسّ من الجنون " (لسان العرب، مادّة مسس).

عَلَي جَالِكْ نَصْبَغْ كَبُّوسِي [1] وُنْوَلِّي طَلْيَانْ [2]

نَجْعِكْ عَشّى الْمَكْنَاسِي [3] يَا بْنَيِّةْ نَاسِي

عْلَى جَالِكْ مَرْبُوطْ مْبَاصِي [4] بَاثْنَاشِنْ عَامْ

نَجْعِكْ عَشّى سِفَاقِسْ [5] وُرْوِيقِي يَابِسْ

رِيقَكْ عَسَلْ بِالْمَحَابِسْ عَنْدِ النَّحّالَة

نَجْعِكْ عَشّى لَحْزِمْ [6] وَجْحَافْ تْنِمْ [7]

---

[1] كبّوسي: غطاء الرأس الصوفي أحمر اللون غالبا ويسمّى أيضا الشاشيّة.

[2] نسبة إلى إيطاليا.

[3] المكناسي: منطقة من ولاية سيدي بوزيد تقع على الخط الحديدي الرابط بين صفاقس وقفصة .

[4] امباصي: مسجون (مدى الحياة عادة) أو معدم رميا بالرصاص، وأصلها من اللغة الفرنسية لقولهم: "passer quelqu'un par les armes" أعدم رميا بالرصاص.

[5] هكذا تنطق في مجال البحث والمقصود مدينة صفاقس .

[6] الحزم: واحدهم الحزامي وهي قبيلة مستقرّها الأصلي حول مدينة قابس.

قابس.

[7] تنمّ: تحنّ مصوّتة. ومن " النميمة الصوت الخفيّ من حركة شيء أو وطء وطء قدم " (لسان العرب، مادّة نمم).

صِفَةْ غِزَالْ الْعَشِمْ [1] شْرِدْ مَاوَلاَّشْ [2]

نَجْعِكْ عَشَّي الْمِطْوِيَّة [3] يَا عْزِيزَة عْلِيَّا

صِفَةْ غِزَالْ الدَّاوِيَّة [4] شْرِدْ مَاوَلاَّشْ

ويظهر التماثل كذلك بين طرق " راني مضام [5]":

رَانِي مُضَامْ [6] يا لاعِجْ [7] يَا عين الْجَالي [8]

طَالُوا الأيّـــام يا طُفْلَة مَاكْ قُلْت خَالي [9]

رَانِي مُضَامْ

---

[1] العشم: الهياج من فرط القوّة والنشاط.

[2] ما ولاّش: لم يرجع، ولّى: رجع.

[3] المطويّة: مدينة تقع شمال قابس غير بعيدة منها.

[4] نسبة إلى الدوّ، وهي الفلاة الواسعة (لسان العرب، مادّة دوا).

[5] الأغنية رقم 105.

[6] مضام: مظلوم (لسان العرب، مادّة ضيم).

[7] لاعج: اسم علم للمرأة متداول في مجال البحث.

[8] الجالي: البرّي، والمقصود به الغزال.

[9] خالي: خليلي.

صَبّ الرَشْرَاشْ[1] وتبَلّتْ هذْبةْ[2] حُولي[3]

خالي ما جَاشْ دَرْبَاني[4] وهرَبْ علِيَّ

رَانِي مُضَامْ

صَبّتْ الأمْطَار وتبَلّتْ هذْبةْ مَلْحِفْتِي

على زُوزْ اصْغَارْ والسِّمْحَة مِنهم مَعْرِفْتِي

وأغنية "على جرجارة"[5] التي نورد نصّها:

عْلَى جَرْجَارَه مَا تْغِيثْ[6] اِلْمَمْحُونْ[7]

رَايْ شِعْلِتْ نَارَه يَا ذَابِل العْيُونْ

عْلَى جَرْجَارَه

آكْ النَّجْمَاتْ لِلْغَرِبْ تمسُّوا[1]

---

[1] الرشراش: المطر الخفيف. (لسان العرب، مادّة رشش).

[2] هذبة: (أبدلت الدال ذالا) " هُدب الثوب وهُدبته وهُدّابه: طرف الثوب الثوب بما يلي طرّته" (لسان العرب، مادّة هدب).

[3] الحولي: لباس المرأة الخارجي، ويستعمل عادة في مناسبات الاحتفال.

[4] دربايي: استدرجني فجعلني أنزل من علوّ إلى سفول.

[5] الأغنية: رقم 45.

[6] تغيث: تسعف (لسان العرب، مادّة غيث).

[7] الممحون: المبتلى بداء العشق (لسان العرب، مادّة محن).

حَمَّه مَا جَاشْ وَعْلاَشْ تْعِسُّوا[2]

عْلَى جَرْجَارَه

آكْ اِلنَّجْمَاتْ لِلْغَرِبْ مَاحوا

حَمَّه مَا جَاشْ فَكُّولُو[3] سْلاَحُو

عْلِى جَرْجَارَه

ضَرْبِ اِلطَّبَّالْ[4] فِي دَارْ اِلقَايِد

حَمَّه مَا جَاشْ رَاوْخَبْرُو شَايِدْ

عْلِى جَرْجَارَه

خَاتِمْ فِي لِيدْ تَظْهِرْ بقّاصه[5]

حَمَّه مَا جَاشْ دَايِخْ[6] فِي رَاسَه

عْلِى جَرْجَارَه

جَمْلِكْ مَعْقُولْ فِي اِلصَّحْرَا حَابِسْ

---

[1] تمسّوا: غربت إيذانا بحلول المساء (لسان العرب، مادّة مسا).

[2] تعسّوا: تراقبون (لسان العرب، مادّة عسس).

[3] فكّولوا: نزعوا منه (سلاحه).

[4] الطبّال: الطبل، وكان يستعمل خاصّة في حالة الاستنفار.

[5] بقّاصة: لمّاعة، صيغة مبالغة من بقص.

[6] دايخ: كأنّه مغمى عليه (لسان العرب، مادّة دوخ).

حَمَّه مَا جَاشْ رَاوْ رِيقُو يَابِسْ

عْلِى جَرْجَارَه

غْثِيثَكْ مَهْدُودْ[1] يكِيدْ الضَّفَّارَه

رِيشْ الَمطْرُودْ[2] مْرَوِّحْ لاَوْكَارَه[3]

عْلَى جَرْجَارَه

ولعلّه من المناسب -للوقوف على مدى التطوّر المحتمل لكلا الصنفين- أن نورد مرّة أخرى أنموذجا من أغاني المحفل وأنموذجا من أغاني الأطراق. أمّا النموذج الأوّل فممّا يمثّله أغنية "لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ"[4].

لاَ صُبتْ[5] لِكْ[1] هِيدَابْ[2] عَرِيضْ الكْفِلْ[3] سِمِحْ الرَّقْبَة

---

[1] مهدود: مرسل غير مضفور.

[2] مطرود: الغزال الشارد المطارد.

[3] لاوكاره: لأوكاره، جمع مفرده وكر وهو كناس الغزال.

[4] عنوان هذه الأغنية في رواية أخرى هو " لا صبتلك هيباق ". انظر مقال حفناوي عمايرية " الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس"، *الحياة الثقافية*، العدد 174، السنة جوان 2006، ص ص 42-49.

[5] بمعنى ليت. صبت: أصبت أووجدت، ومعنى لا صبت: لوكان لي أوليت أوليت لي.

فِي خَطْوُتُو زَرَّاب[4] يَعْزِمْ[5] وُبَخْطِفْ بُكْرِيَّهْ

سَلِّم عَلَى الأحْبَابْ رُدّ السَّلامْ لِيهَا وهَيَّا

لاَ صُبِتْ لِكْ هِيدَابْ

أَحْمِدْ[6] وُلَدْ مِنْ جَابَاتُو جْمِيعْ العُرُوبَة طاعَاتُو

---

[1] لك: يستعمل الشاعر ضمير المخاطب. والظاهر أنّ هذا الأسلوب متداول في المواطن الاستهلالية من الشعر العربي القديم وهو ما يعبّر عنه بـــ"التجريد" ويتمثّل في أن يجرّد الشاعر من ذاته ذاتا يخاطبها.

[2] هيداب: صفة من صفات الحصان. وأصلها-على ما يبدو- الهيدب، "وفرس هدب: طويل شعر الناصية..." "وقيل: الهيدب: الذي عليه أهداب تدبدب من بجاد أو غيره كأنّها هيدب من سحاب" وهيدب السحاب "هو ما تدلّى من أسافله إلى الأرض" "والهيدب ضرب من مشي الخيل" "وهيدب: فرس عبد عمرو بن راشد" (لسان العرب، مادّة هدب).

[3] الكفل: "بالتحريك: العجز، وقيل: ردف العجز" (لسان العرب، مادّة كفل).

[4] زرّاب: صيغة مبالغة من زرب: بمعنى أسرع. ولعلّه من الزرب وهو "مسيل الماء، وزرب الماء وسرب إذا سال" (لسان العرب، مادّة زرب).

[5] يعزم: ينطلق

[6] أحمد: المقصود هو أحمد بن يوسف ولمزيد التفصيل انظر:
Mustapha Tlili, Itinéraire d'un notable de milieu tribal au cours de la 2ème moitié du 19ème siécle : Le cas de

واحْمَدْ حَلَفْ بالصُّومْ قَالْ الزَّمَالَة[1] تِتْفَيَّـا[2]

وِيغِيرْ عَلِيهَا القُومْ وتُقْعُدْ عَشَايِشْ[3] مِبْنِيَّهْ

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

أَحْمَدْ رَحَلْ قَالُوا غَرَّبْ[4] ذَكْرُوهْ عْلَى قَفْصَة مَرِّقْ[5]

بِجْحَافْ وَنَواقِيزْ[6] ايقُلِّكْ[7] سَوَاري بَحْرِيَّة

غَلاَقْهَا عَكْرِي صَافِي شَعَالْ وعَنْبَرْقِيزْ من مَصَرْ عَشُّوا[8] المَهْدِيّة[9]

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

Ahmed Ben Yusif des Hamama, Pulications IRMC Tunis 20.

[1] الزمالة: جمع مفرده زملة، و" الزملة الرفقة" تكون في الارتحال عادة (لسان العرب، مادّة زمل).

[2] تتفيّا: تتفرّق وتنتشر، ويبدو أنّ أصلها من "فأوت أي فرّقت" (لسان العرب، مادّة فيأ).

[3] عشايش: جمع عشّة وهي بيت الشعر الصغير.

[4] غرّب: اتّجه نحو الغرب.

[5] مرّق: خرج في سرعة.

[6] نواقيز: نواقيس (وقد أبدلت السين زايا).

[7] ايقلّك: أصلها يقول لك: وهي صيغة للتشبيه بمعنى كأنّه أو كأنّها.

[8] عشّوا: كانوا في العشيّة بمكان كذا.

[9] المهديّة : مدينة ساحلية تبعد عن تونس العاصمة مسافة 205كم.

اللّهْ لاَ كُوتْ[1] مْيَصِّلْ[2] مَرْبُوطْ فِي الرَّتْعَة[3] يَصْهِلْ

مْشَتِّي عْلَى المطْمُورْ مْصَيِّفْ عْلَى فُمْ النَّادِرْ

مَاكِلْ حْشِيشْ الغُورْ شَاوِي[4] وامِّيمْتُورِبِيعِيّة

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

كَبِّتْ عْلَي قَاعِةْ رِجْلُو وُيَا رَبِّي مَاتْخَفِّفْ اِجْلُو

جَا سَاكِنْ الرَّشِيقْ مَا امْسِطْ كَلاَمُو كِ يُنْطُقْ[1]

---

[1] الكوت: الحصان المؤصّل (جواد ذو أصول كريمة) يكون فرس سباق أو قتال. وتفيد عبارة الكوت أيضا الشّعر المتعلق بالحصان. وانظر لمزيد الشرح: Daumas, Les chevaux du Sahara : Harnachement Paris 1855.

وانظر كذلك:

A.Renon (A.Dubus) « Poésie d'Ahmed ben Meddeb sur le cheval » in *Ibla* n° 23-24 année 1943, pp 245-252.

وانظر أيضا:

C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

[2] ميصّل: اسم مفعول، أصلها مؤصّل من أصّل كريم وسلالة مصطفاة.

[3] الرتعة: مربط الخيل عادة، وأصلها من الرتع وهو الرعي في الخصب والسعة (لسان العرب، مادّة رتع).

[4] شاوي: نسبة إلى السلالة الكريمة في الجزائر.

سَاعَاتْ فَصْلِ الضِّيقْ وُشَاوِي وُامِّيمْتُو رْبِيعِيَّة

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

اللهْ وُلاَ لِي مَهْجُورَة[2] زَرْقَا مْثِيلْ الزَّرْزُورَة[3]

عَلِيهَا وُلَدْ غَشَّامْ بِالْعُمَرْ لاَ خَشْ مْحَلَّه لاَ لاَ جْ فِي حُكَّامْ

نْهَارْ الْبَلاَ[4] رَدْعُوا مِيَّة رُدْ السَّلاَمْ لِيهَا وُهَيَّا

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

أَحْمَدْ حَلَفْ بِالصُّومْ قَالْ الرِّحِيلْ الْيُومْ

خَلِّي النَّوَاجعْ تِتْفَيَّا وِيغِيرْ عَلِيهَا الْقُومْ

سَلِّمْ عَلِيَ الأَحْبَابْ رُدِّ الخَبَرْ شُورْ[5] هْنِيَّة

---

[1] امسط: اسم تفصيل من ماسط: غير لذيذ أوغير ممتع وأصله الماء الكدر أوالملح (لسان العرب، مادّة مسط).

[2] مهجورة: اسم مفعول من هجر، صفة للفرس. " والمهجور: الفحل يشدّ رأسه إلى رجله... قال: وسمعتهم يقولون: هجّروا خيلكم. وقد هجّر فلان فرسه. والمهجور: الفحل يشدّ رأسه إلى رجله" (لسان العرب، مادّة هجر).

[3] زرزورة: انثى الزرزور وهو" طائر، وفي التهذيب: والزرزور : طائر، وقد زرزر بصوته" (لسان العرب، مادّة زرر).

[4] البلا: أصلها البلاء، من " بلوت الرجل بَلْوًا وبلاء وابتليته: اختبرته، وبلاه يبلوه بلوا إذا جرّبه واختبره" (لسان العرب، مادّة بلا) والمقصود بنهار البلا يوم القتال والحرب.

[5] شور: اتّجاه.

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ

اللّهْ لاَ كُوتْ مْيَصِّلْ مَرْبُوطْ فِي الرَّتْعَة يَصْهِلْ

عَلِيهْ وُلَدْ غَشَّامْ بالْعُمَرْ لاَ خَشْ مْحَلَّة

رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ.....

أَحْمَدْ رْكِبْ فُوقْ عْتِيلَة[1] جَاتُو العْرُوبَة تِشْكِي لَهْ

بُرْنِي[2] حَرَجْ[3] شَافْ[1] قْتِيلَة[2] فِي الْهَارْبَة دَرْقَاشْ[3]

---

[1] عتيلة: صفة مشبّهة من اسم الفاعل، صفة للفرس القويّة الشديدة السريعة (لسان العرب، مادّة عتل).

وانظر أيضا:

C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

[2] البرني : طائر كاسر، جاءت العبارة في بعض معاجم اللغة بمعنى الديكة أو الديكة الصغار حين تدرك، وربما أطلقت عبارة " البرني " على هذا الطائر وصفا للونه الأحمر المشرب بصفرة (لسان العرب، مادّة برن). وقد انزلقت هذه الكلمة من عبارة تدلّ على نوع من الطير حتى أصبحت اسم علم، فمن الرجال من يسمى "البرني" أو "برني"، ومن النساء من تسمى "برنيّة" ويضرب المثل بهذا الطائر في الجمال لعينيه الخضراوين وشكله العجيب.

[3] حرج: توقّف عن التقدّم أوالمضيّ في الأمر على سبيل الامتناع أوالتربّص أوالمكر " والحرج: الذي لا يكاد يبرح القتال... والحرج: الذي يهاب أن يتقدّم على الأمر"(لسان العرب، مادّة حرج).

هُوَ لَبَّاسْ جَرْدْ النِّيلَة عَ الرَّاشْقَة النَّوَّاشْ[4]

رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة

لاَ صُبتْ لِكْ هِيدَابْ.....

خَلْخَالْهَا رَنَّـــانْ مَاوْمِشْرِي مِ الذَّهَبْ الْغَالِي

مِيزُونْ فِي الأَرْطَالْ مِيزُونْ عْلَى فَرْدْ أُوقِيَّة

سَلِّمْ عَلَي الأَحْبَابْ رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة

رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة

وأمّا النموذج الثاني فيمثّله طرق **"يا مريم وَعْلاش ذَلاَّلَهْ"** وهذا نصّه:

يَا مَرْيَمْ وَعْلاش ذَلاَّلَهْ الخَدْ أحْمَرْ والعِينْ كَوَّايَهْ

يَا غَارْسِينْ التُّوتْ يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ زُوزْ[1] حْيُوطْ

---

[1] شاف: رأى، " وشاف الشيء شوفا: جلاه. والشوف : الجلو" (لسان العرب، مادّة شوف).

[2] قتيلة: صفة مشبّهة باسم المفعول بمعنى طريدة.

[3] درقاش: صيغة مبالغة من درقش الهاربة أي ضرب الطريدة فأصابها وجعلها تتدحرج بسرعة، ولعلّ حرف القاف أبدل شينا لأنّه يقال " درقق في مشيه أسرع" (لسان العرب، مادّة درقق).

[4] النوّاش: قطعة فضّية مثلّثة الشكل وبها لسان معقوف تثبّته المرأة في مقدّمة الرأس لتشدّ به شعرها، لعلّه من " ناشه بيده ينوشه نوشا: تناوله" (لسان العرب، مادّة نوش).

وَعْلاشْ خَالِكْ[2] يمُوت قُولِي خَالي يَا حَرَاميَّـــهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

يَا غَارْسِينْ الفُلْ يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ شَمْسْ وظَلْ

وَعْلاشْ خَالِكْ هْبِلْ[3] قُولِي خَالي يَا حَرَاميَّـــهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

يَا غَارْسِينْ اليَـــاسْ[4] يَا وَرْدَهْ وَمْفَتَّحهْ في كَاسْ

اِقْتِلْتِ وِلْدْ النَّاسْ وُخَلِّيتْ القُلُوبْ كَسْدَانَهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاش ذَلاَّلَهْ

يَا غَارْسِينْ الـــخَصْ[5] يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ زُوزْ عْرُصْ[6]

وَعْلاشْ خُوكْ يْهِسْ[1] قُولِي خَالي يَا حَرَاميَّـــهْ

---

[1] زوز: أصلها زوج بمعنى اثنين.

[2] الخال: هوالخليل والعشيق.

[3] هبل: هام حبّا حتى تولّه وذهب عقله.

[4] الياس: أصلها الآس وهو" ضرب من الرياحين (لسان العرب، مادّة أوس).

[5] الخصّ: أصلها الخسّ وهو" بقلة معروفة من أصل البقول عريضة الورق حرّة ليّنة تزيد في الدم" (لسان العرب، مادّة خسس).

[6] عرص: جمع عرصة، والمقصود بها السارية.

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

وفي حين اشتملت أغاني المحفل- إلى جانب التغنّي بالجمال النسوي ولواعج العاطفة المرتبطة بذلك- على شواغل "النجع" والاهتمامات الجماعية بصورة عامّة[2] كأنما اتّجهت الأطراق وجهة المدينة فاشرأبّت إليها أعناقها وأخذت تستعير شيئا من سجلاّتها المعجمية وبعضا من صورها الشعرية فضلا عمّا يتّصل بالمدينة من معمار وأدوات وغراسات وغير ذلك من مظاهر الحياة الحضرية.

---

[1] يهسّ: يكابد المرض وقد أثّر فيه وأضعفه حتى جعله أقرب إلى الموت منه إلى الحياة.

[2] اشتملت أغاني المحفل على الأحداث الكبرى التي أثّرت أيّما تأثير في حياة " العروش " ومنها الأيّام والمعارك والحروب مثل ما سمّي بعام الهجّة " أي الجلاء إلى طرابلس ليبيا سنة 1881 رفضا للاحتلال الفرنسي ونجد أثر ذلك أيضا في مضمون أغنية " ردّ النبا " الحاملة لرقم 30 وكذلك أغنية "هزّي راسك شايعي بالعين" الحاملة لرقم 103 وهي من تأليف الشاعر محمد بن الحاج العليمي.

ويبدو من خلال العيّنات الّتي تمكنّا من جمعها أنّ أغاني الأطراق تكاد تقتصر على التشبيب[1] أو النسيب[2] أو بعض الغزل[3]. ولعلّ هذا التمحّض لمعان دون أخرى من العوامل

---

[1] التشبيب: تشبيب الشعر لغةً: " ترقيق أوّله بذكر النساء وهو من تشبيب النار وتأريتها. وشبّب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب، وهو يشبّب بها أي ينسب بها. والتشبيب : النسيب بالنساء " (لسان العرب مادّة شبب). والتشبيب من الناحية الاصطلاحية مصطلح عامّ يعنى بذكر محاسن المرأة مرتبطة بشبابها. (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأوّل إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99).

[2] النّسيب: لغةً مصدر من " نسب بالنساء ينسُبُ وينسِبُ نسبًا ونسيبا ومنسِبَة: شبّب بهن في الشعر وتغزّل " (لسان العرب مادة نسب). والنسيب من حيث الاصطلاح عبارة عن مصطلح خاصّ يقصد به ما يفتتح به الشاعر كلامه. (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأول إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99). ومن حكم الغزل كما يقول ابن رشيق: " أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذمّ متّصلا به غير منفصل عنه " ابن رشيق القيرواني، العمدة في علم الشعر وعمله، 111:2.

[3] الغزل: لغةً " حديث الفتيان والفتيات. ابن سيده: الغزل اللهو مع النساء... ومغازلتهنّ ومحادثتهنّ ومراودتهنّ، وقد غازلها، والتغزّل: التكلّف بذلك. (لسان العرب مادّة غزل). والغزل مصطلحاً الغرض البارز المستقلّ بذاته المخصّص لموضوع الحبّ، وهو غرض أو هو فنّ شعري تميّز به

التي يسّرت لها أن تتسرب شيئا فشيئا إلى المدن ليتلقّفها فنّانو الغناء ويتناولوها بالتلحين[1]، في حين ظلّت أغاني المحفل في حيّزها الأصلي لا تكاد تغادره وذلك لأنّ مضمونها أوثق صلة بحياة البادية وما إليها من شجون وشواغل وشؤون.

والمحصّلة الحاصلة أنّ أغاني الأطراق تشاكل أغاني المحافل وتتمايز عنها في الآن ذاته سواء من جهة البناء العامّ أو المقاطع الداخلية أو الأداء المخضرم إن من حيث العدد وإن من حيث الجنس. ولعلّ مثل هذه الخصوصيات هي الّتي مكّنتها- بصورة أو بأخرى- من أن تتسرّب شيئا فشيئا بنوع من اليسر إلى المدينة, هذه المدينة التي لم تلبث أن تلقفت متنها الخفيف ونفسها الجديد لتثري به تراثها الغنائي وتضيف إليه نضارة غير مألوفة. بينما بدت أغاني

النصف الثاني من القرن الأوّل للهجرة (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأوّل إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99).

[1] أصبحت أغاني الأطراق تمثّل القسم المتداول من الأغاني التونسية المتسرّبة من البوادي والأرياف إلى المدن، ويطلق عليها أحيانا مصطلح "العروبي".

المحفل ظاهرة على ما سواها بوفرة مادتها وتنوّع أغراضها وثراء معانيها وسعة أفقها فضلا عن طابعها الملحمي الساري في أوصالها تغنيّا بحياة البادية وتمجيدا لقيم القبيلة.

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

قائمة المصادر والمراجع

I المصادر:

-أحمد خصخوصي، روايات شفويّة متفرّقة (نسخة مخطوطة).

-نعيمة غانمي، الأغاني النسائيّة "في برّ الهمامّة": المدوّنة (نسخة مخطوطة).

II المراجع:

أ- باللغة العربية

-الأصبهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت 1412 هـ - 1992م.

- دلندة الأرقش وجمال بن طاهر وعبد الحميد الأرقش "مقدمات ووثائق في تاريخ المغرب العربي الحديث" منشورات كلّية الآداب ، منوبة 1995.

-الأعشى، الديوان، دار صادر، بيروت، 1404 هـ- 1994م.

-إبراهيم جدلة " المحلّة في العهد الحفصي"، الكرّاسات التونسية، عدد 169-170 سنة 1995.

-حفناوي عمايرية، الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس، الحياة الثقافية، العدد 174، جوان 2006، ص42-49.

-أحمد خصخوصي: " أغاني المحفل " ، الحياة الثقافية، عدد 182، سنة (أفريل 2007).

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في علم الشعر وعمله، تحقيق محمّد قرقزان، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة، 1408هـ/1988م.

-الطيّب العشّاش: نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأوّل إلى بداية القرن الثاني هجريّا، تونس، المركز القومي البيداغوجي، 1419هـ/1998م.

-ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1399 هـ - 1979م.

ب- باللغة الفرنسية

-Renon (A.) , *« Poésie d'Ahmed Ben Meddeb sur le cheval »*Ibla, vol27,n°106-107,1964, ,245-*252.*
-Mustapha Tlili, « Itinéraire d'un notable de milieu tribal au cours de la deuxième moitié du 19ième siècle : le cas de Ahmed Ben Yusif des Hamama. », Publications de l'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain, Tunis (IRMC).
-Daumas, Les chevaux du Sahara : Harnachement .Paris, 1855.
-C. Sonneck, *Chants arabes du Maghreb* : Etude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.
- P.Eudel, *Dictionnaire des bijoux* de l'Afrique du Nord, Paris, 1906.

LES CHANTS DU MAHFEL ET DES ATRAQS

L'étude se fonde sur une comparaison entre les chants du mahfel (célébration) et du tarq (pluriel arabe : atraqs : le chant qui s'élève) dont il conclut que les premiers sont riches en significations existentielles et davantage ouverts sur le monde, au sens large du terme, et notamment sur la nature, alors que les seconds regardent plutôt vers le monde intérieur, celui des sentiments individuels et inclinent vers les sensations immédiates. Tout se passe comme si les atraqs se situaient à mi-distance du chant du mahfel et de celui des malalyas qui a un côté spontané lié aux mouvements de l'âme humaine qui fait que ce chant est généralement exécuté de façon individuelle.

Le chercheur définit les atraqs comme étant la voix ou un certain type de voix ou de mélodie, ou encore d'accompagnement musical : on dit : Y hazz (entonna) le tarq, au sens de : se mit à chanter ou à vocaliser. On a le sentiment que le terme tarq s'est par la suite peu à peu spécialisé pour ne plus désigner que la mélodie ou le maqam (séance) dans

le vocabulaire de la musique. Une expression telle que « tarq de la chasse » renvoie à un récit chanté avec accompagnement à la flûte qui rapporte les péripéties d'un combat sans merci entre un homme et un lion dans les profondeurs de la forêt. Le flûtiste imite les menaces et grognements du lion ainsi que les cris et les pleurs de la femme qui a peur pour son époux et ne cesse de répéter : « malheur à moi, mon mari est mort ! » On entend ensuite deux coups de feu partant du magroun (fusil traditionnel), et alors la femme pousse les you you de la victoire, son mari ayant fini par triompher du lion, au terme d'un combat, d'un corps à corps acharné. Le flûtiste achève son tarq par une émouvante mélodie comme s'il faisait l'élégie du lion et regrettait amèrement le sort fatal qui a réuni le fauve puissant et l'homme sans peur ni reproche dont ni l'un ni l'autre n'aurait mérité de connaître la mort en ce duel sanglant.

Les chants des atraqs peuvent être aussi bien collectifs qu'individuels, dans leur contenu et leur exécution. Hommes et femmes y prennent également part. Ils constituent le genre le plus répandu de chansons tunisiennes qui sont progressivement

passées des zones rurales et désertiques à la ville et que l'on appelle âroubi (chant bédouin).

L'étude souligne les rapports de convergence et de divergence qui existent entre le mahfel et les atraqs. Convergence, dans la mesure où les deux genres partagent les mêmes traits généraux, en ce qu'ils sont formés de strophes chantées. Divergence relative, dans la mesure où, dans le cas des atraqs, nous avons un ou deux interprètes qui peuvent être de l'un ou de l'autre des deux sexes, alors que le mahfel est nécessairement exécuté par au moins quatre femmes. Les chansons du mahfel sont, en outre, d'une matière plus dense et se distinguent par leur relative étendue, en plus de leur contenu qui est plus classique, plus universel et plus riche de significations. Il se peut, néanmoins, que l'auditeur rencontre dans les deux genres des points de recoupement aussi bien au niveau du nombre des exécutants que de certaines strophes qui se retrouvent telles quelles, dans telle partie d'un mahfel ou dans telle autre d'un tarq.

L'étude débouche sur la conclusion que les chants des atraqs reprennent ceux du mahfel en même

temps qu'ils s'en distinguent, au plan de la structure globale et de certaines strophes à l'intérieur de chaque pièce aussi bien qu'au plan de l'interprétation, qu'il s'agisse à cet égard du nombre ou de la mixité des interprètes. Ce sont ces traits qui ont probablement permis aux atraqs de passer progressivement, de façon ou d'autre mais toujours avec une certaine facilité, de l'environnement rural à la sphère urbaine. La ville a en effet su en récupérer la trame légère conjuguée à un souffle puissant pour enrichir son patrimoine musical et y introduire une fraîcheur inhabituelle. Les chants du mahfel ont, par contre, affirmé leur spécificité par rapport aux autres par l'abondance de leur matière , la variété de leurs thèmes, la richesse de leurs significations et l'étendue de leurs perspectives, sans parler de ce caractère épique qui en est la substance vive et qui constitue un hymne toujours recommencé aux étendues désertiques et aux valeurs de la tribu.

Songs of mahfal and Atraaq

This article holds a comparison between the songs of "mahfal" (congregation) and "atraaq" and demonstrates that mahfal songs tend to be more sentimental and open towards the outside world (the nature), while tarq songs deals more with the physical direct world. The researcher defines the term "atraaq" which refers to musical tunes, especially the basic ones that occur in traditional songs. These are individual or collective songs and deal with varied topics and can be performed by both men and women at the same time.

The researcher points out the relationship between the songs of mahfal and atraaq which share common characteristics while atraaq songs differ in their general forms, internal verses and performance.

Finally, the study emphasizes the importance offolk culture in developing and maintaining the genuine identify of nations and individuals.

عليّ الدليوي العياري: الفارس الشاعر*

ما زال أولاد عيّار[1] إلى يوم الناس هذا- سواء أكانوا شيوخا أم كهولا أم شبابا- إذا سألتهم عن عليّ الدليوي[2] يذكرونه رغم طول العهد واتّصال

---

* نشر هذا المقال بمجلّة الثقافة الشعبية (البحرين)، العدد 9، السنة 2010.

[1] أولاد عيّار:قبيلة معروفة مستقرّها في الشمال الغربي من القطر التونسي. مركزها مدينة مكثر (وهي معتمدية من معتمديات ولاية سليانة) الواقعة في مرتفع جبلي يعلو سطح البحر بحوالي 944 م وتبعد مسافة 160 كم عن الموانئ التونسية الثلاثة: طبرقة (في الشمال) وتونس (في الشمال الشرقي) وسوسة (في الشرق) وتبعد عن مدينة قفصة (الجنوبية) الّتي تعدّ "عتبة الصحراء " حوالي 230 كم. وتجاور أولاد عيّار قبائل الفراشيش وماجر وورتان وجلاص ودريد. (انظر مثلا: الأزهر الماجري، قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثامن والتاسع عشر: في جدلية العلاقة بين المحلّي والمركزي، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، 2005).

[2] هو عليّ بن عليّ الأنداري بن عمر بوعجيلة. وهو كما يبدو مسمّى باسم أبيه. وهذه التسمية النادرة تستعمل في مجرى العادة لدى

البعد ذكر الإعجاب والتوقير[1] والفخر والزهو رغم أنّ بعضهم يتحفّظ على ما يمكن عدّه نقصا في التقوى أو قلّة ورع باعتبار ما كان ينسب إلى الرجل من أنّه "تِبْعُ نساء" له من المغامرات العاطفية ما تجاوز موطنه المألوف ليصل إلى عاصمة تونس[2] وبعض أطراف القطر الجزائري[1].

عدد من القبائل العربية عندما يتوفّى الأب والابن ما يزال جنينا في بطن أمّه. وهذا دليل آخر على أنّه كان يتيم الأب يتما مبكّرا ويقال له الدليوي نسبة إلى الدليوات وهم فرع من فروع أولا عيّار القبالة (خلافا لأولاد عيّار الظهارة) يقطنون حاليا عمادة بوعجيلة وهي تابعة لمعتمدية الروحية وتبعد عنها حوالي 7 كم، وعدد هذه الفروع (القبالة) تسعة عشر نذكر منهم على سبيل المثال: الحبابسة وسّيار والقراوة والسوالم والزنايد وأولاد سباع والصمادحية والجميلات.

[1] يذكره أولاد عيّار عامّة بكثير من الإكبار والتمجيد (عبد القادر الهاني، ورقات من تاريخ سليانة الحديث، الطبعة الأولى، دار الشيماء للنشر والتوزيع، تونس، 1991، 108).

[2] يقول عليّ الدليوي في بعض أشعاره ما مؤدّاه أنّ عددا من نساء البلاط الملكي كنّ معجبات به ويزعم أنّه إنّما يتتبّع الجمال لا المخابث. يقول في ذلك:

والواقع أنّ شخصيّة الرجل ذات أبعاد معيّنة قد جعلت منه أبرز بطل من أبطال قبيلته المذكورين. ولا غرو فهو من حيث القيمة الشخصية فارس شاعر جمع

سمعت ناس تتلاصّ — كلّ حاجبة وكلّ محزوره
وشّميت طيب الأنفاس — كلّ باب طالق بخوره
تاقوني من عالي السّاس — مناظر باهية الصّورة
زغرتوا في قصب النّحاس — ع السّبع دقداق النموره
عيّاري عزّة النّاس — ملحوظ الّرجال النغوره
تبّاع زين اللباس — للزين لا للخضورة
لا نحكّر في البرّ ترّاس — شجاع ليّا الوعورة.

[1] لعلّ ممّا يدلّ على ذلك مساجلته لوالد " فايزة " وهي فتاة جميلة من قبيلة "النمامشة " ومركزها شرق الجزائر. يقول له والد فايزة رافضا في بادئ الأمر تزويجه ابنته:

يا هيق ما لزّك ضيق — ارحل بلادك وسيعه
لعبناه سيق في سيق — في فايزه ما لك طميعه

ويقرّ والد فايزة بعد مباراة ذهنيّة بجدارة عليّ الدليوي وتفوّقه الذهني وفتوّته فينشد:

خذيتها ياخذك قوم — وياخذ صفّ العمومه
عرفت ملّي قمت اليوم — هازّ سخاب المشومه

بين عدد من الخصال والفضائل لعلّ من أهمّها إقدام الفرسان وعبقريّة الشعراء. وهو – إذ يشترك في هذين البعدين المتّصلين بعالم الفعل الحربي والقول الشعري مع سائر الفرسان والشعراء- يتميّز عن عمومهم بالنظر إلى ما أثر عنه من أشعار مخصوصة في عدد من أغراضها ومعانيها منها ما تعلّق بالمساجلات من جهة والتأمّلات من جهة ثانية ومنها ما يذكّر – على نحو من الأنحاء- بعدد من أعلام الأدب العربي القديم وخاصّة عنترة بن شدّاد العبسي[1] ومالك بن الريب المازني[1].

---

[1] هو عنترة بن شدّاد، وقيل: ابن عمرو بن شدّاد، وقيل: عنترة بن شدّاد بن عمرو بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن ربيعة. وقيل: مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن الريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر (الأصبهاني، الأغاني، 237:8) توفّي سنة 22 قبل الهجرة / نحو سنة 600 للميلاد.

ولعلّه يجـــدر بالمرء- قبل تناول جانب المقارنة هذا وما يتّصل به- أن يقدّم لمحة مجملة عن سيـــرة الرجل وما أثـــر عنه، فقد عاش علي الدليوي- وفق ما احتفظت به الرواية الشفوية – خلال القرن التاسع عشر للميلاد[2] إذ ولد فـــي أوائله. نشأ يتيم الأب فـــي عائلة فقيرة [3] وزاول تعلّمه على يدي مؤدّب

---

[1] " هو مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية ابن حرقوس بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم" (الأصبهاني، الأغاني، 288:22). توفّي نحو سنة 60 للهجرة / 680 ميلادي. وانظر أخباره أيضا في الشعر والشعراء لابن قتيبة، 1:270-272.

[2] كان معاصرا لمحمّد الصادق باي وهو أبو عبد الله محمد الصادق باشا باي، ابن حسين بن محمود بن محمّد باي بن حسين باي ابن علي (وقد حكم البلاد التونسية بين سنتي 1859-1882).

[3] من الأمارات الدالّة على فقره أنّه كان يمحو ألواح زملائه ليتمكّن من تسديد مقابل تعلمه يسلمّه لمؤدب الحي.

الدوّار[1] حتّى حفظ القرآن في سنّ مبكّرة، وصار كما يقال "حـــامل الستّين"[2] وكأنّما عدّ ذلك علامة من جملة العلامات الدّالة على مدى فطنته وبروزه فضلا عن تعويله على نفسه[1].

---

[1] الدوّار تسمية الحي الشائعة في بلاد المغرب العربي عموما. ويظهر أنّ هذه التسمية متداولة أيضا في عدد من بلدان الخليج العربي. وربّما عاد أصل هذه التسمية إلى أنّ موقع الخيام المنصوبة عند النزول بأرض ما والإقامة بها يكون على شكل شبه دائري. وانظر لمزيد التفاصيل:

Bardin (P.). La vie d'un douar, essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda, Tunisie, Paris, Mouton, La Haye, 1905.

[2] حامل بمعنى حافظ. والستون تعني ستّين حزبا (وهي أحزاب القرآن الكريم). ولحامل الستين مرتبة اجتماعية معتبرة إذ هو مفضّل على غيره ممن لا يحفظ القرآن الكريم.وممّا قاله علي الدليوي في معنى حفظه للقرآن:

باليقين وحروف ياسين　　اسمي علي وندرك الستّين.

وممّا قاله أيضا في حفظه كتاب الله:

نسبوا لي شيئ ما عملتوش　　من كيفي صدره مليان

ويبدو من المعطيات الشحيحة المتوفّرة[2] أنّ حياة علي الدليوي كانت مضطربة بعض الاضطراب، ذلك أنّ الروايات المتداولة تشاء – زيادة على ما تقدّم ذكره- أن تجعل أفعاله وردود أفعاله تتراوح بين متطلّبات الفتوّة وما يقتضيه تمثيل القبيلة من أعمال تتصل بالعالم الدنيوي من ناحية وجانب آخر شبه غيبي يجعل منه رجلا أشبه ما يكون بأصحاب الخطرات والكرامات ولاسيّما بالنظر إلى ما ينسب

---

[1] ممّا يدلّ على ذلك ما سبق من أنّه كان يمحو ألواح زملائه من الصبيان ليسدّد معلوم دراسته لدى مؤدّب الدوّار.

[2] اعتمدنا في استقاء مثل هذه المعطيات والمعلومات على بحث إحدى الدارسات المجتهدات، وقد اعتنت بجمع ما بقي من أخبار علي الدليوي وأشعاره ووثّقته. وهي الباحثة جيهان كرعود إذ أعدّت خلال السنة الجامعية 2006/2005 رسالة ماجستير في العلوم الثقافية أشرف عليها الأستاذ الدكتور حفناوي عمايرية المتخصّص في التاريخ الثقافي والمهتمّ بالتراث الشعبي. عنوان الرسالة هو " الذاكرة والمأثور الشفوي: دراسة في أخبار عليّ الدليوي (العيّاري) وأشعاره ". ويعود الفضل إلى الباحثة جيهان كرعود وإلى أستاذها الدكتور حفناوي عمايرية في حفظ هذا المأثور الشعري الّذي كان مهدّدا جدّيا بالتلاشي والاندثار.

إليه من رؤى يراها في المنام وشبهه لا تلبث أحداثها أن تتحقّق في مجرى الواقع. وتشاء إحدى الروايات أن تجسّد هذين المظهرين برؤيا رآها في ما يمكن اعتباره حلما من أحلام اليقظة كما يقال. كان في صباه- وهو يمحو الألواح في أحد الأودية المجاورة الجارية عيونها- حتّى وقف عليه شيخ وقور أبيض اللحية والملبس ثمّ أخذ حفنة من ماء كدر وأخرى من ماء صاف وسأل الصبيّ مخيّرا إيّاه قائلا: "من أيّهما تشرب؟" فأجابه الصبيّ قائلا دون تردّد: "من كليهما". وقد أوّل بعض معبّري الرؤيا هذا المشهد بأنّ محتوى الحفنتين المختلف هو جانب الصفاء والنقاوة والورع والتقوى والطهر والصلاح من ناحية وجانب الغثارة والعتمة والكدر الّذي من شأنه أن يقود إلى الغواية وما إليها من مغامرات عاطفيّة من ناحية أخرى.

وإذا التفت المرء إلى ما أثر عنه وجد أنّ أشعاره يمكن تصنيفها صنفين: أوّلهما مقطّعات

تتراوح أبيات الواحدة منهما بين بيت أو بيتين أو أكثر، وثانيهما ما يجوز اعتباره قصائد تمتاز بنوع من الطول النسبي ولاسيّما إذا قورنت بصنف الأشعار الأوّل. وتعتبر المدوّنة الشعرية التي أثرت عن الرجل ثريّة نسبيا ولعلّ تناولها بالإحصاء من شأنه أن يقدّم عنها صورة واضحة بعض الوضوح على الأقلّ. وفي ما يلي جدول يتضمّن المقطّعات وعدد أبياتها ومجموعها وأمثلة منها:

المقطعات		مجموع الأبيات
	ذات البيت الواحد 2	2
	ذات البيتين 21	42
	ذات الأبيات الثلاثة 7	21
	ذات الأربعة أبيات 4	16
	ذات الخمسة أبيات 3	15
	ذات الستة أبيات 2	12
جملة المقطّعات	39	جملة الأبيات 108

ولعلّه من المفيد أن نسوق على سبيل التمثيل المجسّم عددا من النماذج التي تمثّلها المقطّعات على

اختلاف عدد أبياتها. فمن أمثلة المقطّعات ذات الأبيات المفردة قول الشاعر (بورجيلة):

أنثى شارف[1] تصعب على العريف واللي عارف

حلقه زادوها أربعة طوارف هزّوها[2] للولاّم[3] ولّمها

ومن أمثلة المقطّعات ثنائيّة التركيب قوله: [عرضاوي]

سقّدت[4] من تونس الصبح صلّيت في بوعراده[5]

هزّيت[6] صوت[7] من السرس[8] نبحت كلاب الحمادة[1]

---

[1] شارف: مسنّة.

[2] هزّوها: أخذوها، حملوها.

[3] الولاّم: صيغة مبالغة من فعل ولّم بمعنى سوّى وصنع، والولاّم هو الحدّاد.

[4] سقّدت: انطلقت.

[5] بوعرادة: معتمدية من معتمديات ولاية سليانة وتقع غرب العاصمة تونس وتبعد عنها حوالي 80 كلم.

[6] هزّيت: رفعت عقيرتي بالغناء.

[7] صوت: لحن، نغمة.

[8] السرس: معتمدية من معتمديات ولاية الكاف وتقع في الجنوب الشرقي لولاية الكاف وتبعد عنها حوالي 35 كلم.

ومن أمثلة المقطّعات الثلاثية قوله:[عرضاوي]

على فايزه الأزرق[2] يعبّ[3] وخاشّ وطن الصحاري

على فايزة واش السبب غير فزّع[4] قوم الذراري

اسمي على راكب الصّوش[5] وسيفي برق اللي يشالي[6]

ومن أمثلة المقطّعات الرباعية قوله:[عرضاوي]

طلعت من ماطر[1] الصبح عشّيت كان بوعراده

---

[1] الحمادة: مرتفع قرب مدينة مكثر.

[2] الأزرق: صفة الحصان ذي اللون الأدكن.

[3] يعبّ: يجري بسرعة.

[4] فزّع: استصرخ القوم على سبيل الاستنجاد والاستغاثة.

[5] الصّوش: صفة من صفات الحصان ويقال إن هذه العبارة " بربرية الأصل". ويرى اللساني التونسي الأستاذ عبد الرزاق بنّور أنّ عبارة " الصّوش " اسم من أسماء الحصان مأخوذ من عبارة " صوص " الّتي يناديه بها صاحبه حتّى يتوقّف عن المسير. وهذه العبارة ذاتها تستعمل أيضا لمناداة الجمل (ولمزيد التفصيل انظر: عبد الرزاق بنور، " لغة التواصل مع الحيوان"، وهو مقال غير منشور).

[6] يشالي: يشير وميضا.

نكرت[2] فيه زور براريم[3] جوا تحت عذار القلادة

خايف من بحت[4] القفزات ليتمزّق رداه[5] في فؤاده

مولاه يموت مقتول وإلاّ على غير راده[6]

ومن أمثلة المقطّعات الخماسيّة قول الشاعر: [القسيم]

نا ساير في مدينة صبره عرضني فارس في الثنية قال

كي قلتلو ما تردّ لي خيره يا فارس ماك سيد الرجال

ولّي دبّق[7] شاش[8] فيّ بنظره وقالّي تقول هذا المحال

---

[1] ماطر: معتمدية من معتمديات ولاية بترت وتقع غرب بترت وتبعد عن العاصمة تونس حوالي 60 كلم.

[2] نكرت: أنكرت على سبيل التطيّر.

[3] براريم: جمع مفرده برّيمة وهي أماكن مفترق شعر الفرس، ويستدلّ أصحاب الخيول بها في مألوف عادتهم على صفة الفرس وقيمتها ومدى بركتها وما تجلبه من خير لأهلها.

[4] بحت: بعض.

[5] الردى: الشحم الذي يكون بين البطن والجلد.

[6] على غير راده: دون إرادة أو دون قصد أو أمر في غير محلّه.

[7] دبق: حدّق محددا النظر.

[8] شاش: انتبه فجأة في حيرة واضطراب.

كي تفتفت[1] على سيف القدره وشقّيت[2] راسه من الوسط شقّان
نزلت وغسلت ايدي على مساين[3] قبره وتمّيت ساير في الهوا[4] مطمان

ومن أمثلة المقطّعات السداسية قول صاحبها: [الصالحي]

بتنا سيدي بوزيد[5] وعزمنا[6] عقب الليله
وصبحت جرّته[7] في القماميد[8] وفرزوه من وسط خيله[1]

---

[1] تفتف: قبض على الشيء وأخذه بسرعة وقوّة.

[2] شقّيت: شققت.

[3] مساين: لحود، واللّحد الحجر الذي يغطّى به القبر قبل أن يهال فوقه فوقه التراب.

[4] الهوا: أصلها الهواء.

[5] بوزيد: سيدي بوزيد: مدينة في الوسط الغربي للبلاد التونسية وتبعد وتبعد عن العاصمة حوالي 300 كلم.

[6] عزمنا: عزم بمعنى انطلق.

[7] جرّته: الجرّة : آثار الأقدام، و" قطران الجرّة " هو القيافة بمعنى تتبّع آثار الأقدام للوقوف على أمكنة الوصول ومآل الأحداث عامّة.

[8] القماميد: مفردها قمّودي نسبة إلى قمّودة وهم سكانها. وقمّودة هو هو الاسم القديم لمدينة سيدي بوزيد، يقال إنّ أصل التسمية هو تقموته وهي في ما يقال كلمة بربرية الأصل تعني الزهرة البرّية.

ونا نزهر[2] عليهم كيف الصيد[3] يا خيل اخطو كحيله[4]

وشعلت فيهم قبص[5] في وسط محاصيد[6] الريح غربي[7] والدنيا شهيله[8]

يا الماشي سلّملي على أولاد عيّار والبعض من دريد[9]

---

[1] خيله: الخيل كناية عن الفرسان المحاربين.

[2] نزهر: أصلها نرأر (وقد أبدلت الهمزة هاء) ومن مألوف العادة عند العرب أن يقلبوا الهمزة هاء أو واوا أو ياء.

[3] الصيد: الأسد.

[4] كحيله: قطيع الإبل.

[5] قبص: القبس (وقد أبدلت السين صادا وهي لهجة).

[6] محاصيد: جمع محصدة أو حصيد.

[7] غربي: ريح حارّة تهبّ من الغرب (قادمة من الصحراء).

[8] شهيله: صفة من عبارة الشهيلي وهو ريح السموم الآتية من الصحراء (من جهة الغرب).

[9] دريد: قبيلة من الأتبج، من هلال بن عامر من العدنانية. كانوا أعزّ الأتبج وأعلاهم كعبا، بهم كانت الرياسة على الأتبج كلّهم عند دخولهم إلى إفريقية لحسن بن سرحان بن وبرة إحدى بطونهم، وكانت مواطنهم ما بين العتاب إلى قسنطينة إلى طارف مصقلة وما يحاذيها من القفر، وكانت بينهم وبين كرفة الفتنة الّتي هلك فيها سرحان، وكانوا

وقلّهم الأزرق مات البسوا الهداهيد[1] وزيدوا العديلة[2]

1) المقـــطّعـــــات:

أ) المساجلات

يلاحظ أنّ مقطّعات الشعر جاءت بصفة عامّة في شكل مساجلات، ومن أمثلة ذلك ما وقع بينه وبين سعد الأزرق[3] وهو شاعر مثله، وهي مساجلات تشبه الأحاجي إذ هي عبارة عن لغز ينشئه الشاعر

بطونا كثيرة منهم أولاد عطيّة بن دريد وأولاد سرور بن دريد، أولاد جابر الله من ولد عبد الله دريد، وتوبة من ولد عبد الله أيضا، وهو توبة ابن عطاف بن جبر بن عكاف بن عبد الله، وكانت لهم ببني هلال رياسة كثيرة، ومدحهم شعراؤهم". (عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، 379:1).

[1] الهداهيد: جمع مفرده هدهود أو هدهودة، والهداهيد هي الملابس البالية. ولبس الهاهيد بمعنى لبس الحداد أو أعلن الحزن.

[2] العديلة: الغراره : العدلان اللذان يوضعان على ظهر الدابّة وتحمل فيها الحبوب أو الملابس أوغيرها، وقد يصنع من شعر ووبر وصوف.

[3] هو شاعر معروف من جنوب القطر التونسي ينتسب إلى قبيلة بني زيد ومركزها الحامّة وهي معتمدية من معتمديات ولاية قابس.

شعرا وعلى مساجِلِه أن يفكّ ذلك اللغز ببيت أو ببضعة أبيات تكون على الوزن نفسه وعلى القافية ذاتها. وهذا المظهر يذكّرنا بصورة أو بأخرى بالنقائض[1] ولاسيّما أنّ بعضها قد أشرب شيئا من معاني الهجاء مثلما تؤكّده مناظراته لسعد الأزرق ومنها أن نظر مُسَاجِلُهُ إلى صفيحة مثبتة بأسفل حافر الحصان الذي كان يركبه علي الدليوي فقال: [القسيم]

على أنثى قديمة تحت القدم قدمها

تصعب على العرّاف لا تنجّمها

فأجابه عليّ الدليوي بقوله: [بورجيلة]

أنثى شارف تصعب على العريف واللي عارف

حلقه زادوها أربعة طوارف هزّها للولاّم يولّمها

---

[1] انظر في هذا الخصوص مثلا دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة الثانية)، مقال " نقائض".

Encyclopédie de l'Islam, (Seconde édition), article Naqã'd.

وهذه الطريقة في تناول الشعر وتداوله تذكّر -على نحو من الأنحاء- بالمعارضات الشعرية كما تذكّر بصورة أو بأخرى بشعر أصحاب النقائض[1].

وإذا كان هذا النوع يذكّر بذينك الفنّين فإنّ له مصطلحه الخاصّ به إذ تطلق عليه عبارة المسقّف[2] وهو بمثابة الأحجية يوردها صاحبها شعرا ويتعيّن على الطرف المقابل أن يجيب عنها شعرا أيضا، وإن لم يفعل ذلك بتوفيق ظلّ مقيّدا مغلوبا على صعيد القول الشعري ويعتبر "مربوطا" كما يقال أي أنّه مقيّد لا فكاك له إلا إذا وفّق في فكّ اللغز بالفهم من جهة وبالصياغة الشعرية المناسبة من جهة أخرى.

---

[1] مثال ذلك نقائض جرير والفرزدق، تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمّام، عُني بطبعها لأوّل مرّة من نسخة الأستانة الوحيدة وعلّق على حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، 1922. ومثال ذلك أيضا نقائض جرير والفرزدق، ليدن، مطبعة بريل، 1905-1909.

[2] يشير إلى أنّ هذا الشعر في صياغته بمثابة البناء المغطّى بسقف، فهو يحتاج إلى رفع الغطاء لكشفه والنفاذ إلى مغزاه وفهم كنهه.

ومن المساجلات ما دار بينه وبين مساجلين آخرين من شعراء وفقهاء وأصحاب بركات[1] وأطراف اجتماعيين، فقد شاءت الروايات المتداولة أن يلتقي عليّ الدليوي بسعد الأزرق وتدور بينهما مفاخرات موضوعها المفاضلة بين المَواطن وساكنيها فهذا شاعر الجنوب يقدم على ذمّ موطن الشمال لعدم اعتدال تضاريسه وكثرة منحدراته ووفرة وحله الّذي لا يثبت عليه وتد حتى تنتصب الخيام انتصابها المألوف.

يقول الشاعر اليزيدي:[القسيم]

بلادك لا زاهيه ولا ما يزهّيها ولا وين يرزموا الاوتاد

ماذا من حداري وشعب تصبّ فيها من حدره لحدره تجي[2] في واد

---

[1] منهم على وجه الخصوص عمر عبادة، وقد فصّلت القول في ما تبادله الرجلان من أشعار الباحثة جيهان كرعود في رسالتها الجامعية وعنوانها *الذاكرة والمأثور الشفوي: دراسة في أخبار علي الدليوي (العيّاري) وأشعاره*، 57-58.

[2] تجي: أصلها تجيء.

وما هي إلاّ أن يجيبه عليّ الدليوي في نوع من التعيير الحادّ والعبارات المؤذية قائلا:[القسيم]

دعوة من الأنبياء سابقة فيها بناتك يا خاين[1] يا قفر[2] يا مرماد[3]

كلّ عام يجو مصيّفين[4] فيها وانت ظلّيت بمنجلك كدّاد[5]

أما الصحراء آش اللّي فيها لا معلم فيها ولا واد.

وفي رواية أخرى يقول سعد الأزرق:[السوقة]

افريقيا[6] آش اللي فيها تطلع من شعبة تجي في واد

كان القطرة[7] غالقة ظلاليها[1] واليمّ[2] سادّ الاهواد[3]

---

[1] خاين بمعنى : لصّ وسارق.

[2] القَفِرُ: الغليظ الجافي منطقه.

[3] المرماد: قليل الهمّة ناقص الأنفة والكرامة حتى لكأنّه يمرّغ بدنه في التراب ويعفّر به ملبسه.

[4] مصيّفين: يقضون فصل الصيف.

[5] كدّاد: صيغة مبالغة من كدّ : أجهده العمل، والملاحظ أنّ الاشتغال بالأعمال اليدوية مهجّن عند أهل البادية مذموم عامّة.

[6] افريقيا: اسم أطلقه الرومان فيما يبدو على شمال القطر التونسي عامّة وهو منطقة خصبة تنتج الحبوب بأنواعها.

[7] القطرة: كناية عن المطر.

نا والله ما نشتّي[4] فيها كيف نرحل على الاكباد[5]

وفي رواية أخرى يجيبه عليّ الدليوي بقوله: [القسيم]

لو كان تعرف خصايلها[6] ما تبوح بفعايلها[7] يا قفر يا مرماد

أسواق ترسم[8] كل خير فيها ناسها فراسين[9] فوق ظهور أعياد[10]

واحد كيفك جا[1] مصيّف فيها يحصد فيها بمنجل كدّاد

---

[1] الآفاق مدلهمّة من كثرة السحب وغزارة الأمطار النازلة.

[2] اليمّ: كناية عن الماء الغزير.

[3] سادّ الاهواد: ملأ الجداول بما يمنع المرور والتنقّل.

[4] نشتّي: اسم فاعل من شتّى: قضى فصل الشتاء.

[5] الأكباد: جمع كبد،كناية عن الأبناء باعتبارهم فلذات الأكباد.

[6] خصايلها: خصالها ومناقبها.

[7] فعايلها: أفعالها.

[8] ترسم: تنتصب.

[9] فراسين: فرسان.

[10] أعياد: جمع مفرده عودة، وهي الفرس الكريمة، وعبارة العودة تطلق أحيانا على المرأة البرْزة لجمالها وكرم أصلها.

نا بلادي الحمادة[2] شاسعة وعريضة كلّ عام يوقع فيها حصاد
أمّا الصحرا[3] آش اللي فيها كان الغيم[4] سادّ الاهواد

ويبدو عليّ الدليوي –حسب الروايات المتوفرة – حاضر البديهة كلّما سأله أحد شعرا أجابه شعرا، ولا تخلو إجاباته الشعرية من بعض الإلمام بالمعارف الضرورية للمعاش والمعاد. سأله شيخ جامع بمدينة تونس عن الوضوء والتيمّم قائلا:[السوقة]

يا ساير[5] علاش تخمّم[6] أما أفضل الوضوء ولاّ التيمّم

فما كان من علي الدليوي إلا أن أجابه على الفور قائلا:[المسدس]

---

[1] جا: أصلها جاء.

[2] الحمادة: ما ارتفع من الأرض.

[3] الصحرا: أصلها الصحراء.

[4] الغيم: مفرد الغيوم والمقصود به الرياح الرملية.

[5] ساير: أصلها سائر بمعنى مارّ.

[6] يخمّم : يفكّر مهتمّا مغتمّا ولعلّ أصلها يخمّن.

الوضوء لأهل الفريضة جامع وميضة[1] وبركة عريضة

أمّا التيمّم على اللّي محتاج قلبه يخمّم

منقوصة صلاتو كي[2] يعوم[3] في بير[4] زمزم

وغير بعيد من هذا ما دار بين الشاعر ووالد فايزة التي عزم على الزواج منها لجمالها الفتّان ومرتبتها الاجتماعية الرفيعة في قبيلة النمامشة إذ أجاب علي الدليوي والدها بقوله: [الصالحي]

على فايزه الأزرق[5] يعبّ[6] وخاشّ[7] وطن الصحاري

---

[1] ميضة: أصلها ميضأة " والميضأة : الموضع الذي يتوضّأ فيه " (ابن منظور لسان العرب، مادّة وضأ).

[2] كي: أصلها كيف ومعناها ولو أو وإن .

[3] يعوم: يسبح ويغتسل.

[4] بير: أصلها بئر.

[5] صفة للحصان ذي اللون الأدكن.

[6] يعبّ: يسرع في عدوه.

[7] خاشّ: "داخل وأصلها من فعل خش" (لسان العرب، مادّة خشش)، خشش)، يقول طرفة بن العبد من معلّقته [الطويل]:

على فايزه واش[1] السّبب غير فزّع[2] قوم الذراري[3]
اسمي علي راكب الصّوش وسيفي برق اللّي[4] يشالي[5]

ب) التـــأمّلات:

ويبدو من خلال المدوّنة المتوفّرة أنّ الشاعر تناول عددا من الأغراض كالهجاء والفخر ووصف الخيل. غير أنّ ما يسترعي الانتباه بصورة عامّة هو أنّ مثل هذه الأغراض ترد في غير استقلال ولا انفصال حتى إنّ الغرض الواحد لا يكاد يمثّل وحدة بنائية ومعنوية منفردة قائمة بذاتها بل نجده موزّعا منجّما على عدّة مقطّعات. أمّا المعاني فتتراوح بين التأمّل في أحوال الناس وصروف الدهر ونواميس الحياة بما هي قوانين

أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كرأس الحيّة المتوقّد

(الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، 212)

[1] واش: أصلها وأيّ شيء، بمعنى ما هو.

[2] فزّع: أعلن الفزع استصراخا لقومه على سبيل الاستغاثة والاستنجاد.

[3] الذراري: الذريّة.

[4] اللّي : الذي.

[5] يشالي: يشير في حركة ويومئ في اضطراب.

كليّة متحكّمة في الكون عامّة وفي مصائر بني الإنسان خاصّة.

ومن عجب أنّ مثل هذه اللوحات قد تنطلق من اللمحة الهزلية الحاملة لنفحات من السخرية المرحة لتصل إلى ما يمكن اعتباره حِكَما بالغة، فهذه مقطّعة ثنائية يعرض فيها الدليوي فرق ما بين الخليّ والمهموم ويقرن ذلك بقرينة واحدة دالّة معبّرة هي الليل في حالتي القصر والطول، وهو ما يعبّر عنه في أيامنا هذه بمصطلح "الزمن النفسي" الذي لا صلة له تذكر بمدّة الزمن المادّي بقدر ما له من علاقة بالحالة النفسية وما يترتّب عليها من إحساس بالزمن[1]. يقول الشاعر في ذلك:[ملزومة بورجيلة]

---

[1] انظر في مثل هذه المعاني: علي الغيضاوي، الإحساس بالزمان في الشعر العربي من الأصول حتّى نهاية القرن الثاني للهجرة، تونس، منشورات كلية الآداب بمنّوبة، 2001. وقد قال عدد من الشعراء في مثل هذه المعاني منهم الرّاعي النميري (شعر الراعي النميري) وجرير (الديوان، 163) وخالد الكاتب حين قال [السريع]:

يا ليلة طالت على ناظري كأنها كانت بلا آخر.

ما اقصر الليل على المتهنّي[1] ومطول الليل على الكاثرات اوجاعه

يا ويل من ياخذ[2] مباركة بنتي ما تعرفشي الحنظلة م الدلاّعه[3]

هاهو الشاعر – في لحظة من لحظات الصفاء الذهني – يسعى إلى أن يتجرّد ويتخلّص من ميل الأهواء والاعتبارات الذاتية ليقول الحقّ على نفسه أو على بعض أفراد أسرته ولو كان ذلك الحقّ في منتهى المرارة. فهو – إذ يسخر سخرية حقيقية من ابنته

(خالد الكاتب، الديوان، 102) وانظر أيضا الديوان، 141، 142، 236، 274).

وقد قال جعيفران الموسوس في المهموم والخليّ [الوافر]:

تؤرّقني الهموم وأنت خلو لعمرك ما تؤرّقك الهموم.

(الأصبهاني، الأغاني، 201:2)

[1] المتهنّي: أصلها المتهنّئ، وتفيد من كان خالي البال غير مهموم ولا مشغول.

[2] ياخذ: أصلها يأخذ وفي هذا المقام تفيد معنى يتزوّج.

[3] الدلاّعة: عبارة مستعملة في منطقة البحث خاصّة وفي منطقة المغرب العربي عموما وتفيد البطيخة. أمّا عبارة البطّيخة فهي مستعملة أيضا وتفيد في مجال بحثنا " الشمّام " وهي تلك الثمرة ذات الرائحة الذكيّة.

المسمّاة مباركة- كأنّما يردّد –على نحو من الأنحاء- الفكرة القائلة بشقاء العاقل وسعادة الغافل[1]، فابنته – لشدّة غفلتها وتمام سذاجتها- لا تكاد تميّز بين الأشياء ولا تفرّق بين الموجودات ولا تكاد تنفذ ببصيرتها إلى جواهر الأشياء بل تتوقّف معرفتها لسطحيّتها عند الظاهر. لذلك كان الويل والثبور من نصيب الشخص الذي سيكتب له أن يتزوّجها.

وقد ينتقل الدليوي من الظواهر الفردية إلى الظواهر الجماعيّة، فمن بين الأمور التي لفتت انتباهه وشغلت باله حال المجتمع في تبّدله وتحوّله اللذين لا يرضيانه بأيّة صفة من الصفات، ذلك أنّ القيم الكيفية أضحت في تراجع وتدهور بينما صارت القيم الكمّية إلى تقدّم وتمكّن وسواد. يستنتج ذلك من ذهاب الحياء وأفوله

---

[1] مثال ذلك قول الشّاعر: [الكامل]

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم.

(المتنبّي، الديوان، 571).

وقد حلّ محلّه عدم التقدير وقلّة الاحترام وفقد "الحشمة". يقول عليّ الدليوي وقد ضاق صدره واضطربت نفسه ودبّ إليه اليأس بعد انعدام الأمل في هذا الجيل الجديد الّذي لم يعد قابلا للنصيحة بل تراه متوثّبا للجدال متحفّزا للمخاصمة والمنازعة والشرار.

يقول الشاعر في ذلك:[ملزومة بورجيلة]

الصبر لله والخواطر فدّوا[1] والقلب واجي[2] ما يريد خمام

لا عاد البو[3] يستحار[4] من ولدو ولا عاد الولد يحبّر[1] بوه في الكلام

---

[1] فدّوا : ضاقت الصدور حتّى لكأنّها أصيبت بداء الربو وكادت الأنفاس تنقطع. وتستعمل في مجال بحثنا عبارة "الفدّة" وتعني داء الربو .

[2] القلب الواجي: هو القلب المريض. وأصل الوجا: الحفا، وقيل شدّ الحفا... والوجا أن يشتكي البعير باطن خفّه والفرس باطن حافره... ووَجِيَ الفرس بالكسر وهو: أن يجد وجعا في حافره (ابن منظور، لسان العرب، مادّة وجا).

[3] البو: الأب. وأصله أبو...

[4] يستحار: يحتار على سبيل الحياء فيلبّي رغبة والده ولو كان غير راض تمام الرضَى.

اللّي[2] تندهو[3] للصلاح يصدّك وهذا جيل ما عليه ملام

وربّما اهتدى الدليوي -في بعض الأحيان- ببديهته المتيقّظة وفطنته المتوقّدة إلى أن يصوغ من الحكم البالغة ما يظلّ شائعا ساريا يتردّد من بعده. يقول في ذهاب الأبطال العظام وحلول الأراذل اللئام محلّهم :[الصالحي]

تموت الاحناش[4] المسمّة[5] وتعطي الزرازيم[1] فوعه[2]

---

[1] يجبّر: يقدّر الشخص حياء. والمعنى قريب من عبّر (أي أعطاه اعتبارا وأقام له وزنا) وحكّر (أي قدّره اعتبارا ومهابة).

[2] اللي: أصلها الذي.

[3] تندهو: تندهه تأمره بفعل شيء أو تشير عليه بعمل أمر. و "الندهه: الزجر عن كلّ شيء والطرد عنه بالصياح" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة نده).

[4] الأحناش: جمع مفرده حنش و" الحنش : الحيّة، وقيل : الأفعى وبها سمّي الرجل حنشا" (ابن منظور، لسان العرب، مادة حنش).

[5] المسمّة: ذات السموم.

ناري على مضرب[3] الصّيد[4] ولّى[5] مقيل[6] للضبوعه[7]

على هذا النحو يستمدّ الشاعر صوره من عالم الطبيعة بما فيها من أساود شجاعة ذات سموم ناقعة

---

[1] الزرازيم: جمع مفرده زرزوميّة، وهي دابّة على خلقة الورل أو الضبّ ولكنّها أقلّ حجما وليست بمؤذية. يقال إنّها تسبّب مرض البرص لمن يمسّها، ومن هنا سمّيت في بعض المواطن (بريصة) مثلما هو الشأن في غزّة. ويقال لها أيضا الوزعة و" الوزغة: سامّ أبرص" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة وزغ).

[2] الفوعة: الفَوْرة والاندفاع. ويقال: " وجدت فوعة الطيب وفوغته بالعين والغين وهو الطيب رائحته تطير إلى خياشمك. وفوعة السمّ حدّته وحرارته" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة فوع).

[3] مضرب: اسم مكان من ضرب وهو مكان الإقامة أو المرقد.

[4] الصيد: الأسد.

[5] ولاّ: أصبح ، صار، ولّى، عاد.

[6] مقيل: اسم مكان من قَيَلَ، وهو مكان قضاء القيلولة اتّقاء لحرّ الشمس.

[7] الضبوعة: جمع ضبع، والمقصود الضباع و " الضَّبُعُ ضرب من السباع أنثى... والذكر ضبعان" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ضبع).

فتّاكة وسورات خارقة للعادة، فإذا بالزّواحف الخاملة العاجزة لها سطوة من القوّة وسكرة من الاقتدار، وإذا بالعرائن الحصينة المهيبة (وقد كانت تسكنها اللّيوث وتحمي حماها الأسود) تصبح مقيلا للضباع المغفّلة. ذلك هو مبعث الحسرة ومصدر اللّوعة اللتين أصبح يحسّ بهما الشاعر نظرا إلى تبدّل الأوضاع وانقلاب الأدوار وتغيّر الأزمان في اتجاه الرداءة والانحطاط.

على أنّ البيتين المتقدّمين ربّما اتخذا —من حيث المغزى- بعدا آخر غير الّذي سبق ولاسيّما بالنظر إلى السياق الواقعي الذي أنشدا فيه. تقول رواية الأستاذ الجامعي الشّاعر حسين العوري نقلا عن والده (وقد كانا يمرّان بجهة تستور[1] في طريقهما من الكاف[1] إلى

---

[1] مدينة تستور ذات الأصول الأندلسية المشهورة بالغناء الأصيل المعروف بـــ " المالوف " الّذي يقام له كلّ سنة مهرجان صيفي، تحضره عديد الفرق من البلدان العربية ومن إسبانيا. ومن بين الذين واظبوا على حضور المهرجان دوريا نذكر خاصّة: شيخ الفنّ بقسنطينة الحاج محمد الطاهر الفرقاني، ومن طرابلس الغرب الدكتور حسن

تونس العاصمة في منتصف الستّينات من القرن الماضي) إنّ الشيخ إبراهيم الرياحي[2] بعد أن أنهى بناء قصره بتستور دعا الشعراء لينشئوا في القصر أشعارا فكان أن أنشدوا عددا من القصائد في أبّهة القصر وفخامته وبهائه وجماله وعظمته. وكان من بين الحاضرين عليّ الدليوي فالتفت إليه الشيخ إبراهيم الرياحي بعد أن أنشد الشعراء ما أنشدوا وقال له: "وأنت يا علي ماذا تقول؟" فكان أن خالف الشّاعر جميع من تقدّم وأنشده ذينك البيتين. ولعلّ متأوّل

العربي، وتستور تبعد عن تونس العاصمة في اتجاه الغرب حوالي 78 كم.

[1] الكاف: مدينة مشهورة بالشمال الغربي تبعد عن العاصمة التونسية مسافة 170 كم. ومن بين ما اشتهرت به هذه المدينة تراثها الغنائي البدوي الّذي كان بمثابة المعين للتراث الغنائي المدني، إليها تنتسب الفنانة المشهورة المرحومة صليحة والمطرب الضرير المرحوم بلقاسم الحمروني وعازف الكمنجة البارع المرحوم بلقاسم عمّار الّذي قاد فرقة الإذاعة والتلفزة لفترة طويلة.

[2] إبراهيم الرياحي: ولد سنة 1767 وتوفّي سنة 1850 (محمد محفوظ، تراجم المؤلّفين التونسيين، 2: 387-400).

مغزاهما هو أنّ الآثار الماديّة والمظاهر الفاخرة مهما تكن عظمتها لا قيمة لها بالمقياس الزماني والمعيار الجوهري لأنّ مآلها البلى والاندثار والزوال ولا بقاء إلا للأعمال الصالحة ولا خلود إلا لما ينفع العباد ويفيد البلاد.

ومهما يكن من أمر سياق المقطّعة المذكورة وتأويل مغزاها الحقيقي فإنّ النّاس عامّة والشعراء خاصّة ما يزالون يذكرونها بالقلب وباللسان ولاسيّما في عظيم المناسبات وجليل المواقف حتّى إنّ بعضهم ليصدّر بها قصيدته[1] ويجعلها بمثابة القلادة النفيسة يعلّقها على عنق عروسه لتزيدها جمالا وبهاء ومهابة.

---

[1] مثال ذلك ما قام به الشاعر حسين العوري حين صدّر بالمقطّعة المذكورة قصيدته الّتي رثى فيها شهيد الأمّة البطل المرحوم صدّام حسين فقال فيها [الكامل]:

لم أبكه فالمجد تاج جبينه ... والعزّ بعض من صدى نبراته
لكأنّه في موقف الإعدام ليـ ... ـلة عرسه والزّهو في قسماته
وكأنّ سجّانيه بضع ثعالب ... يتربّصون بصبره وأناته
متقنّعون مخافة بل رهبة ... وجبينه نور محا عتماته
ليثا تقدّم للردى متحدّيا ... رفض القناع لصدقه وثباته.

وكأنّما يتّجه الشاعر بعد ذلك –بصفة تدريجية وعلى نحو طبيعي إلى حدّ ما- إلى التأمّل العميق في نواميس الكون مستندا إلى فكره وتجربته من ناحية، وإلى محيطه الديني وخلفيته العقدية من ناحية أخرى، فينظر إلى الحياة بجانبيها العسير واليسير، ويرى فيما يمكن اعتباره مزيجا متآلفا من قيم الفتوّة العربيّة ومبادئ الإيمان الإسلامي فيقضي بأن لا يذلّ الإنسان لبشر ولا يخضع لآدمي وأن لا يطلب من أحد طلبا لأنّ ذلك ينال من قيمته وكأنّما ينقص من عمره نصفا، ويقرّر في آخر الأمر أن يتّجه على سبيل الاقتصار إلى المولى سبحانه وتعالى باعتبار أنّ الله يعزّ من يشاء ويذلّ من يشاء وبيده جميع الخير [1]. يقول في بعض ذلك:[العرضاوي]

ربّي ماني[2] عبدك ومن الطّين ملّست[3] ذاتي[1]

---

[1] ذلك بعض ما يفهم من الآية الكريمة : " قل اللهم مالك الملك توتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممّن تشاء وتعزّ من تشاء وتذلّ من تشاء بيدك الخير إنّك على كلّ شيء قدير " (سورة آل عمران، الآية 26).

[2] ماني: إنّي، بما أنّي.

[3] ملّست: صوّرت من مادّة الطين.

الكبس[2] والرّخف[3] بيدك وساعات بالخير تاتي

وطلبتي في حدّ[4] غيرك تنحّي[5] الشّطر[6] من حياتي

ويخلص الشّاعر بعد ذلك إلى أنّ حياة الإنسان عبارة عن قدر مقدور وسطر مسطور ويقرّر أنّ من لا يسلّم بذلك عبارة عن معاند مستكبر لا يخلو فكره من جحود وكفر. يقول علي الدليوي في مثل هذه المعاني: [القسيم]

مكتوب على الجبين[7] مسطّر واللّي عندو مكتوب[8] لازم يقاسيه[9]

---

[1] ذاتي: صورتي، هيئتي، شكلي.

[2] الكبس: العسر وهو الشدّة والضيق.

[3] الرّخف: اليسر خلاف الشدّة والضيق.

[4] حدّ : أصلها أحد.

[5] تنحّي : تزيل وتنقص وتمحو وتبعد.

[6] الشطر: النصف.

[7] الجبين: يُعْتَقَد أنّ قدر الإنسان مكتوب بأحرف على جبينه.

[8] المكتوب: ما كتب على الجبين وهو القَدر.

[9] يقاسيه: يقضيه، يؤدّيه.

واللّي يعاند في هذا يكفر يقدّم للّي في الجبين ويمحيه[1]

ولعلّ مثل هذا الاقتناع هو الأساس الّذي سيكون محدّدا في الجوانب الوجودية الّتي سلّم بها الشاعر وأذعن لها على سبيل الاعتقاد والانقياد، وفي مقدّمتها مصير الإنسان المحتوم ألا وهو الموت الّذي سيكون محورا أساسيا تدور حوله القصائد بصفة خاصّة.

ذلك ما يتعلّق بالمقطّعات، أمّا ما يتّصل بالقصائد فيجمله الجدول التالي:

القصائد	العناوين	عدد الأبيات	عدد الأبيات في رواية أخرى
1	هذا هوى	39	3+10+3
2	عبادة	19	
3	بالوعد نموت محروق	32	
4	أولاد عيّار	45	
5	مسير السباط يفلّط	10	
6	سحابي	13	

[1] يمحيه: لهجة من يمحوه بمعنى يفسخه ويزيله.

7	عيش الغلب	11	
الجملة:7		130	

تضاف إلى ذلك ثلاث روايات أخرى تحتوي على ستة عشر بيتا، فيكون عدد أبيات القصائد السبع 146.

وهكذا يبلغ عدد الأبيات بين مقطّعات وقصائد 254. وتكون نسبة أبيات المقطّعات 42,51 بالمائة ونسبة أبيات القصائد 57,48 بالمائة. ويكون بذلك عليّ الدليوي شاعر مقطّعات وشاعر قصائد في الآن ذاته. ويعتبر الشّاعر بهذا المقياس شاعر قصائد طِوَالٍ، ذلك أنّه يطيل " ليسمع منـــ[ـــه] [1] عندما تدعو إلى الإطالة الدّواعي و "يوجز ليحفظ عنـــ[ـــه] [2] عندما يتطلّب المقام الإيجاز. فشعره يطوّل و" يُكَثّر ليُفهم

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 346:1.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 346:1.

ويوجز ويختصر ليُحفظ "[1]. فهو في الحالة الأولى يكتفي بـــ " غرّة لائحة وسبّة فاضحة " [2] لحذقه بالفصول وحذفه للفضول. [3] ولعلّ ذلك ما جعل قصاره "أولج في المسامع وأجول في المحافل"[4] وهو ما جعل طواله "أهيب في النفوس"[5]. من هنا جاز أن يقال إنّ عليّ الدليوي -إذا ما قيس بمقياس قول الشعر- قد احتلّ منزلة رفيعة لأنّه يتصرّف في فنون الشعر إذا شاء قطّع[6] وإذا شاء قصّد [7]، ولذلك فهو في هذا المجال الكامل[1] أو يكاد.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:346.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:347.

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:349.

[6] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:350.

[7] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1:350.

ومن نماذج القصائد التي اخترناها قصيدة "هذا هوى" وهي في ما يبدو مرتبطة بحادثة واقعية أثّرت في الشّاعر تأثيرا بالغا باعتبار أنّها كادت أن تريه الموت الزؤام رأي عين. وتتصّل بهذه الواقعة –في حقيقة الأمر – روايات عدّة اخترنا أقربها إلى الواقع وأوثقها اتصالا بمجريات الأمور في ذلك الزمن. تقول الباحثة جيهان كرعود في دراستها المشار إليها آنفا: "لقد حيكت ضدّ علي الدليوي عدّة مكائد، وكانت مصادرها مختلفة باختلاف رواياتها... مثال ذلك محاولة قتله "بكأس السمّ". وهذا ما أشار إليه في قصيدته "هذا هوى يدوّخ الراس" إذ اتُّـــهم بتحريض قبيلته على عدم تقديم الشكاوى إلى الباي. لقد تعوّد الشّاعر التردّد على مجلس الباي (الصادق باي) وقد كان معجبا بشعره مغرما بسماعه، وذات مرّة بينما كان جماعة من عرش أولاد عيّار بصدد الانصراف من مجلس الباي إثر قدومهم للتشكّي أبدى سخريته منهم وطلب من

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 350:1.

الدليوي أن يرشدهم إلى تنظيم لباسهم وتحسين هيئتهم، فحزّ ذلك في نفس الشّاعر. وعندما رجع أعلن فيهم قراره عدم التشكّي للباي وأنّه سيتكفّل بفضّ نزاعاتهم بنفسه، فاستغلّ حسّاده هذا التصرّف ووشوا به إلى الباي الذي دعاه للحضور إلى مجلسه جريا على العادة. وقد أراد –في حقيقة الأمر– التحقيق معه في ما بلغه عنه، وإذا تأكّد من صحّة الخبر أوعز بوضع شيء من السمّ في كأس الدليوي. بذلك يتخلّص منه بيسر. ويذكر الرواة أنّ الدليوي تفطّن للأمر في مجلس الباي، فاشتدّ كربه ونفث همّه في قصيدة تأثّر لها الباي فأسرع –في اللحظة المناسبة "[1] فكبّ الكأس وأهرق ما فيها، ومطلع القصيدة هو:[الصالحي]

هذا هوى يدوّخ الراس يا نفس كوني صبورة
والعمر عندو قياس مقيّدة ثابتة سطورة

وفيها يقول أيضا:[الصالحي]

كبّوا من ايدي الكاس عرفوني نخلّف الضرورة

---

[1] عبد القادر الهاني، صفحات من تاريخ سليانة الحديث، 110.

سمعت ناس تتلاصّ كلّ حاجبة وكل محزورة

ولعلّه من المفيد أن نورد القصيدة بنصها كاملة:

هذا هوى يدوّخ[1] الراس يا نفس كوني صبورة

والعمر عندو قياس[2] مقيّدة ثابتة اسطورة

من الله خالق الناس وهو قـــادر قـــدورة

هذا حنظل[3] ومعاه درياس[4] م المرّ صنعوا مـــروره

صحنوه[5] داروه[6] في كاس نسبوه للعيّاري[7] قطوره[1]

---

[1] "دوّخ الوجع رأسه: أداره " (لسان العرب، مادّة دوخ) ودوّخ الرأس: أذهله وجعل الإنسان كالمغمى عليه.

[2] قياس: أجل محدّد كأنّما قيس بمقياس.

[3] الحنظل: الشجر المرّ (لسان العرب، مادّة حنظل) واستعمال الحنظل هنا كناية عن المرارة، ويقال للحنظل "حَدَج".

[4] درياس: نبات.

[5] صحن: دقّ، وصحنه : دقّه حتى جعله دقيقا. لعلّ أصلها من صحنه برجله: ركضه (لسان العرب، مادّة صحن)

[6] دار الشيء: جعله، وضعه.

[7] العيّاري: نسبة إلى أولاد عيّار وهي قبيلة أولاد عيّار، والعيّاري هنا هو عليّ الدليوي.

عقار[2] يطيّح[3] الســـاس[4] يطيّح الجمال العقـــورة[5]

صنعوه ناس نقّاص[6] هوّنوا[7] الرجال الذكوره[8]

باعوني بأقرع[9] فرطاس[10] لا عندو ثواب مطهوره

ركبتهم غيرة[11] وحماس[1] ودبّارهم[2] دبّر بـــزوره

---

[1] قطورة: جمع قطرة، وقطوره بمعنى قطرات.

[2] "العقار والعقير: ما يتداوى به من النبات والشجر" (لسان العرب، مادّة عقر).

[3] طيّح: أسقط.

[4] الساس: الأساس، الحائط، الجدار، الأسّ.

[5] العقورة: جمع عقور وهي صيغة مبالغة من عقر بمعنى جدّع وقطّع الرأس.

[6] نقّاص: جمع ناقص، وهو خلاف الكامل.

[7] هوّنه: تخلّى عنه ووضعه في موقع دون منزلته.

[8] الذكورة: جمع ذكر بمعنى الشجاع.

[9] القرع: " قرع الرأس وهو أن يصلع فلا يبقى على رأسه شعر" (لسان العرب، مادّة قرع)

[10] فرطاس: أقرع.

[11] الغيرة: الغيرة الّتي تشتدّ حتى تلامس حدود البغض والحسد.

يا ساكن فاس[3] ومكناس[4] شاهي[1] مقامك[2] نزوره

---

[1] حماس: حمى النفس المشرب بغيرة.

[2] دبّار: صيغة مبالغة، الذي يشير بالأمر على سبيل النصيحة والحكمة.

[3] فاس: " مدينة مشهورة كبيرة على برّ المغرب من بلاد البربر، وهي حاضرة البحر وأجلّ مدنه قبل أن تختطّ بمراكش. وفاس مختطّة بين ثنيّتين عظيمتين وقد تصاعدت العمارة في جنبيها على الجبل حتّى بلغت مستواها من رأسه وقد تفجّرت كلّها عيونا تسيل إلى قرارة واديها إلى نهر متوسّط مستنبط على الأرض منبجس من عيون في غربيها على ثلثي فرسخ منها بجزيرة دَوِي ثم ينساب يمينا وشمالا في مروج خضر فإذا انتهى النهر إلى المدينة طلب قرارها فيفترق منه ثمانية أنهار تشتقّ المدينة. عليها نحو ستّمائة رحى في داخل المدينة كلّها دائرة لا تبطل ليلا ولا نهارا. تدخل من تلك الأنهار في كلّ دار ساقية ماء كبار وصغار. وليس بالمغرب مدينة يتخلّلها الماء غيرها إلاّ غرناطة بالأندلس. وبفاس يصنع الأرجوان والأكسية القرمزية. وقلعتها في أرفع موضع فيها يشقّها نهر يسمّى الماء المفروش إذا تجاوز القلعة أدرك رحى هناك. وفيها ثلاثة جوامع يُخطب يوم الجمعة في جميعها" (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 230:4)

[4] ومكناس مدينة بالمغرب الأقصى الشقيق تقع في الوسط الغربي منه، والأغلب على الظنّ أنّ التسمية تعود إلى الأصل اللغوي الّذي يدلّ على مرقد الغزال. وربّما كانت لها صلة بقبيلة مكناسة البربرية. وقد جاء في

بعد ما ينام كلّ راس البـــي[3] والوزارة الكبورة[4]
كبّوا[5] من ايدي الكاس عرفوني نخلّف الضرورة

معجم البلدان ما يلي: " مكناسة : مدينة بالمغرب في بلاد البربر على البرّ الأعظم، بينها وبين مرّاكش أربع عشرة مرحلة نحو المشرق. وهي مدينتان صغيرتان على ثنيّة بيضاء بينهما حصن جواد. اختطّ إحداهما يوسف ابن تاشفين ملك المغرب من الملثّمين، والأخرى قديمة وأكثر شجرها الزيتون، ومنها إلى فاس مرحلة واحدة. وقال أبو الإصبع سعد الخير الأندلسي: مكناسة حصن بالأندلس من أعمال ماردة. قال: وبالمغرب بلدة أخرى مشهورة يقال لها مكناسة الزيتون حصينة مكينة في طريق المارّ من فاس إلى سلا على شاطئ البحر فيه مرسى للمراكب ومنها تجلب الحنطة إلى شرق الأندلس." (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 181:5).

[1] شاهي: اسم فاعل من شها. من الشهوة، وهي الرغبة في الشيء أو الأمر.

[2] المقام : المقصود به الضريح.

[3] البـــيْ: أصلها الباي وهو ملك تونس، وقد حكم بايات تونس البلاد من 1750 إلى سنة 1957م.

[4] كبورة: الوزارة الكبورة: كبار الوزراء.

[5] كبّوا: كبّ الكاس حتّى أفرغه.

سمعت ناس تتلاصّ[1] كلّ حاجبة[2] وكل محزورة[3]
وشمّيت طيب الأنفاس كلّ باب طالق بخـــوره[4]
تاقوني[5] من عالي الساس مناظر باهية الصـــورة
زغرتوا[6] في قصب النحاس ع[7] السبع دقداق[8] النمورة[9]

---

[1] تتلاصّ: على وزن تفاعل بمعنى يتآمرون سرّا.

[2] حاجبة: متحجّبة.

[3] محزورة: ممنوعة من الخروج غيرة عليها.

[4] بخوره: " البخور ما يتبخّر به، وتبخّر بالطيب ونحوه: تدخّن ويقال بخّر علينا من بخور العود أي طيّب" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة بخر).

[5] تاقوني: أشرقوا عليّ. من التوق: " تؤوق النفس إلى الشيء. وهو نزاعها إليه". (ابن منظور، لسان العرب، مادّة توق).

[6] زغرتوا: زغردن. من الزغردة وهي الصوت التي تردّده المرأة على سبيل الفرح أو الحماسة.

[7] ع: مختصر على.

[8] دقداق: كثير الدقّ لأقرانه على سبيل التهشيم والفتك.

[9] النمورة: جمع نمر، وهو " ضرب من السباع أخبث من الأسد سمّي بذلك لنُمر فيه" (ابن منظور،لسان العرب، مادّة نمر).

عيّاري عزّة الناس ملحوظ[1] الرجال النغورة[2]

تبّاع زين اللباس[3] للزين لا للخضورة[4]

لا نحكّر[5] في البر[6] ترّاس[7] شجاع ليّ[8] الوعورة[9]

يا صميدة[1] يا مصماص[2] حبالك بايدة[3] غرورة

---

[1] ملحوظ: مميّز يجلب الانتباه لتميّزه وتفرّده.

[2] النغورة: النغورة جمع لصيغة المبالغة نغور من نغر " غلى وغضب"،(ابن منظور، لسان العرب، مادّة نغر)، والمقصود أصحاب الحميّة.

[3] تبّاع زين اللبّاس: تبع نساء من أجل الجمال لا طلبا لغيره من الأغراض الحسيّة والإباحيّة.

[4] الخضورة: المطلب الحسّي والإباحي.

[5] نحكّر: قدّر على سبيل التخوّف والتهيّب.

[6] البرّ: البلاد.

[7] ترّاس: رجل ترّاس: "صاحب ترس" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ترس). وترّاس في منطقة البحث بمعنى رجل راجل (يسير على رجليه محاربا كان أو غير محارب، وهو خلاف الفارس).

[8] لـــيّ: بمعنى لي وإليّ أي تنسب إليّ الوعورة.

[9] الوعورة:الصعوبة التي تجعل الفتى مهيبا جليلا مقدّرا.

وحصلت بين لقفاص وبانت عليك كل عورة[4]

يا صميدة فالس الفلاّس[5] يا اللي مكسبك جادورة[6]

يا هامل[7] في بلاد الناس عندكش بلاد مشهورة

يا اللي مكسبك بل[8] تتهاسّ[9] ومنك تشوف الضرورة

عديم الفكر والاحساس الجاهل يعيش بالغورة

ولا فلّحت في قمح الدراس وعمرك لا خزنت مطمورة

عايش عيشة المنقاص[1] ثلثين حياتك شرورة

---

[1] صميدة: هو قائد نجع دريد: أي الرئيس الإداري لقبيلة دريد.

[2] مصماص: غير متعفّف.

[3] بايدة: بالية. وأصلها بائدة.

[4] عورة: بمعنى عيب ونقيصة.

[5] فالس الفلاّس: مفلس المفلسين.

[6] جادورة:مؤنث جادور وهو الحصان الكودن.

[7] هامل: تائه قد ضلّ عن أهله فأضحى بلا قيمة وكأنّه لا أصل له.

[8] بِل: (بكسر الباء) أصلها إبل.

[9] تتهاسّ: تكاد تنهار من الهزال، فكأنّها لشدّة مرضها تنتظر الموت.

عيشتك لبن يقراص[2] وحسا[3] أفاحو[4] حرورة

سفل وقفر وميّاص[5] حياتك حياة الجبورة[6]

مثلك كلب تنتاس[7] تعشّب[8] في كل بورة

أمّا الدليوي طير قرناص[9] نا[1] ربّيت الطيورة

---

[1] منقاص: النقص والمذلّة.

[2] لبن يقراص: بمعنى يعيش على اللبن الحامض دون غيره، واللّبن القارص أقلّ الألبان قيمة.

[3] حسا: الحسا، يعيش عليه أيضا، وهو أقلّ أنواع المآكل باعتباره قليلا من دقيق في كثير من الماء.

[4] أفّاح: توابل.

[5] ميّاص: يعيش على الميص وهو دون اللبن الحامض. والميص هو الماء الحامض الذي يسيل بعد استخلاص الجبن من اللبن.

[6] جبورة: غير المهذّبين (مفردها جبري) وهو الفظّ الفجّ الغليظ الذي لا يحسن معاملة الآخرين.

[7] تنتاس: كثير البحث والتنقير عن النقائص والمثالب.

[8] تعشّب: يكتري أرض غيره لترعاها مواشيه، كناية عن أنه لا يملك أرضا خاصّة به.

[9] قرناص: لغة من قرناس (وقد أبدلت السين صادا) الّذي يقع على المرتفعات وأعالي الجبال على سبيل الإشراف والمراقبة.

صيد[2] الخنق[3] دعاس[4] ثلب[5] تهواني السمورة[6]

نركب عودات[7] الافراس وإلاّ الحصُنَّ الذكورة

دخلتها حروبات واعراس والبر نعرف خبورة

يوم البلا[8] كيف ترداس[1] نعمل على العدو غورة[2]

---

[1] نا: أصلها أنا.

[2] صيد: أسد

[3] الخنق: مفردها خنقه، وهي الفتحة الضيقة بين جبلين، ومن يرتادها يعتبر شجاعا غير هيّاب للمخاطر.

[4] دعّاس: صيغة مبالغة من دعس، شديد الإقدام. و" دعسه بالرمح يدعسه دعسا طعنه" (لسان العرب، مادّة دعس).

[5] ثلب: فحل الجمال. والثلب" من ذكور الإبل الّذي هرم وتكسّرت أسنانه " (لسان العرب، مادّة ثلب).

[6] تهواني السمورة: أشرب لون وجهه سمرة.

[7] عودات: جمع مفرده عودة: الفرس الأنثى والعودة عبارة تطلق عادة على الفرس الكريمة(لسان العرب، مادّة عود).

[8] البلا: أصلها البلاء، مصدر من بلا يبلوه وهو الاختبار والامتحان. (لسان العرب، مادّة بلو)، والمقصود في هذا المقام هو الحرب حيث تعرف قيمة الرجل القتالية خاصّة والأخلاقية عامّة.

نحلف لَنخليك أركاس[3] نجعك[4] تاكلوا النسوره[5]

في حلقك نذوّب الرصاص ودفايفك[6] ظال منشوره

وفي ريقك تبدا غاصّ[7] وكبدك ظال مجموره[8]

على خاطر في الناس مسّاس[9] ومسّيت الأصول[10] العبوره[11]

---

[1] ترداس: يشتدّ أوار الحرب. و" ردس الشيء يردسه ... دكّه بشيء صلب" (لسان العرب، مادّة ردس).

[2] غورة: غارة.

[3] أركاس: جمع مفرده ركس، والركس قلب الشيء على رأسه أو ردّ أوّله على آخره " (لسان العرب، مادّة ركس).

[4] نجعك: النجع القبيلة أو المجموعة المرتحلة.

[5] النسورة: النسور وجمعه نسر، " والنسر طائر معروف" (لسان العرب، مادّة نسر).

[6] دفايف: جمع مفرده دفّ: "والدفّ والدفّة: الجنب من كلّ شيء" (لسان العرب، مادّة دفف).

[7] غاصّ: اسم فاعل من غصّ: امتلأ الحلق بالطعام أو الشراب وضاق به.

[8] مجمورة: اسم مفعول من جمر محروق كأنما أصيب بالجمر.

[9] مسّاس: صيغة مبالغة من مسّ بمعنى شتّام ثلاّب.

[10] الاصول: أي الأصول وهي المبادئ والقواعد والضوابط الاجتماعية.

[11] العبورة: المعبّر، الجدير بالمهابة.

2) القصـــــائـــــد:

أ) وصف الجواد

لئن كادت المقطّعات تخلو من وصف للجواد فإنّ القصائد زخرت بنعت لونه ووصفه ماديّا وتصوير بعض أعضائه، من ذلك قول الشاعر:[الصالحي]

أزرق كي[1] مثيل كدرون[2] وكفل[3] كي واد جارح

شاف القمر يحسبو نور طلق الزغاريت فارح

غير أنّ وصفه لم يرد مستقلاّ حتّى ينطبق عليه مصطلح " الكوت" [4]، بل جاء في معرض فخر الشاعر

---

[1] كي: أصلها كيف، ومعناها مثل أو شبيه.

[2] كدرون: المقصود بالكدرون في هذا المقام ذَكَرُ النعام، والكدرون في غير هذا المقام لباس صوفي يجعل للعمل عادة ويكون لونه أدكن، وهذا اللباس أكثر ما يشيع في "الساحل التونسي" (سوسة والمنستير والمهدية) وفي جزيرة جربة وفي جزيرة قرقنة.

[3] " الكَفَلُ بالتحريك: العجز، وقيل: ردف العجز. وقيل: القَطَن يكون للإنسان والدابّة". (ابن منظور، لسان العرب، مادّة كفل).

[4] حفناوي عمايرية، "الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس"، *الحياة الثقافية*، العدد 174، السنة 45،2006. والدليل على ذلك أنّ الشّاعر لا يتناول وصف الجواد وصفا مستقلاّ عن غيره من

بنفسه. وانطلاقا من هذا المستوى، تبدأ الصلة الوثيقة بين الطرفين في التبلور والاكتمال ولاسيّما أنّ الحصان هو العون الحقيقي الّذي يمكّن الفارس من الإغارة على الأقوام، لذلك يتناول الشاعر بالوصف لونه وطبعه وشربه ومرعاه وعلفه وصوته وسرعته. يقول مفتخرا بضربه في الآفاق وتجواله في البلدان وفي غاراته الموفّقة:

الأغراض الشعرية بل يضمّنه معاني أخرى في مقدّمتها الفخر. من ذلك قوله:

مسير البساط يفلّط ... وغيمه على الأرض واطى
ما نركب كان الملهّط ... من ساس عالي الملاطه
لا هو طويل الصرنقط ... لا هو قصير الحطاطه
لا بوه م الخيل لنبط ... لا جدّته جنبلاطه
راكب الطفل المشبّط ... على الجوف كابس حناطه
ما زال شاربه كيف خطّط ... جدودي عرب من قماطه
ربّص كلامك تعقّل ... إذا كنت باغي الزّياطه
من قبّة الراس نشبّط ... نشق العظم بالشلاطه
راني كيف النمر الارقط ... اللي من ايده تعاطى
وبالك يا الخو تغلط ... بحديثك معاه النشاطه

من سوف[1] نزغب[2] نسوق ونشقّ غيم الصحاري
ونركب أزرق قلوق[3] مشهور سابق وجاري
لا يشرب مالح شلوق[4] ولا يرعى مرج العذاري
يعلف في شعير مدقوق لا تلوط[5] تبنه المذاري
كي الطّير[6] زعواط[7] الفروق[8] صهيله يحيّر الجواري

---

[1] سوف أو وادي سوف: منطقة بالجنوب الشرقي للقطر الجزائري. وتحدّه شرقا جهة الجريد بالقطر التونسي (ولاية توزر).

[2] نزغب: زغب يزغب بمعنى أغار (على الإبل عادة) ليسوقها على سبيل تملّكها عنوة.

[3] قلوق: صيغة مبالغة للحصان من قلق بمعنى كثير النشاط شديد المراح والاندفاع.

[4] شلوق: صفة مشبّهة للماء الذي فيه طعم الملوحة.

[5] تلوط: لاط بمعنى لصق(لسان العرب، مادة لوط) لكنّها تفيد في هذا السياق معنى مسّ.

[6] الطّير: بمعنى الطائر والمقصود به الصقر، وأنثاه تسمّى العارم.

[7] زعواط: لعلّ المقصود به مفزع بمعنى أنه يخيف فرق الطيور ويرعب أسرابها فيفرّقها.

[8] الفروق: فرق الطير وأسرابها.

ولا يكاد يفارق الحصان صاحبه فهما – فضلا عن ترافقهما في الواقع، [1] يتواجدان في حيّز نصّي واحد هو القصيدة إذ تجمع بين فخر الشاعر ووصف الجواد باعتباره مكمّلا لذلك الفخر مدعّما له. ولولا الحصان

---

[1] لا يذكر الشاعر جواده في حياته فحسب بل يذكره أيضا بعد وفاته ذكر التعطّف والتحنّن ويوكل إليه مهامّ لا يكلّف بها عادة إلاّ الإنسان لما له من ملكة الإدراك والإبلاغ والإعلام لإفهام " أولاد عيّار " ما لم يفهموه. يقول عليّ الدليوي مخاطبا خادمه موصيا إيّاه:

واركب حصاني ما تردّوش ودوّر عنانه لظهره

وصول السوق ما يكيدوش يلمّدوا صعادي وحدره

يفهّم آك اللي ما يفهموش في السوق نايضة الغبرة.

وربّما ذكّر هذا المقطع – على نحو أو آخر- بتحسّر مالك بن الريب على جواده الباكي وقد فقد صاحبه فصار إلى إهمال بعد اعتناء ووكس بعد غلاء وذلّة بعد عزّة. يقول الشاعر [الطويل]:

تذكّرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وأشقر خنديد يجرّ عنانه إلى الماء لم يترك له الدّهر ساقيا

يقاد ذليلا بعد ما مات ربّه يباع بوكس بعدما كان غاليا.

(أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، 247-248).

ما كان للشاعر وجود على تلك الصفة ولما استطاع أن يدرك تلك الأماكن النائية ولا أن يطوي تلك المسافات البعيدة ولما تمكّن من أن يفعل ما فعل. يقول الشاعر في بعض ذلك:[الصالحي]

تعرف عليّة[1] راكب الصّوش من الحماده[2] يجي لعمرة[3]
يشقّ مقيل الحنوش[4] بسيف ماضي الشفرة
إذا عرفني الحصان مغشوش[5] يصهل تحتي بترة[1]

---

[1] عليّة: تصغير عليّ ويفيد معنى التربيج (والمقصود هو عليّ الدليوي).

[2] الحمادة: المرتفع من الأرض والمقصود به مرتفعات مكثر من بلاد أولاد عيّار. والحمادة معروفة برجالها إذ يقال "رجال الحمادة"، والمقصود بذلك الأولياء الصالحون.

[3] عمرة أو عمرا أو عمراء: اسم علم للمرأة وهو في الأصل منطقة متّسعة تقع شرق مدينة قفصة وشمالها.

[4] الحنوش بمعنى الأحناش: جمع مفرده حنش و" الحنش : الحيّة، وقيل : الأفعى وبها سمّي الرجل حنشا" (ابن منظور، لسان العرب، مادّة حنش).

[5] مغشوش: غاضب مغتاظ.

عرق على الدّير[2] كشكوش[3] حوافره تقسم الحجرة

أزرق بالشّهب[4] مرشوش[5] مخلّط شعرة بشعرة

إلا[6] يلوطه الرّكاب[7] وينوش[8] لا يكُنّ[1] ولا تجيه عثرة[2]

---

[1] الترة: الصيحة الحازمة أو الغاضبة (عند الكلام).

[2] الدّير: جلد عريض سميك مصنوع يتّخذ ليشدّ السرج إلى صدر الفرس.

[3] كشكوش: ما علا الماء أو السائل عامّة من فقاقيع.

[4] الشهب: اللون الأبيض ويقال للحصان الأبيض أشهب وللفرس البيضاء شهباء وقد تستعمل عبارة شهباء لتسمية البنت كناية عن بياض بشرتها.

[5] مرشوش: منقّط كما لو رشّ عليه لونان أبيض وأسود.

[6] إلا: إذا، عندما.

[7] الركاب: " الركاب للسرج كالغرز للرحل، والجمع رُكُب " يكون عادة من معدن، وهو ما يضع فيه الفارس قدميه على جانبي الفرس، ويكون الركاب في العادة مشدودا إلى السرج بسير من جلد " (ابن منظور، لسان العرب، مادّة ركب).

[8] ينوش: ناش ينوش، مسّ مسّا خفيفا.

على لعب[3] الجحاف[4] مرعوش[5] لا زغردت عليه بشرة[6]
يفكّ[7] عرايس[8] العطّوش[9] من قبلة[10] يردّها لظهره[1].

---

[1] يكُنّ: من كنّ بمعنى توقّف فجأة على سبيل الخوف والتهيّب، وهي صفة ذميمة من صفات الخيول لأنها تهدّد الراكب بالسقوط.

[2] عثرة: اسم مرّة من عثر " يعثِر ويعثُر عثرا وعثارا، وتعثّر كبا... والعثرة الزلّة "(ابن منظور، لسان العرب، مادّة عثر). ويعتبر العثار عيبا من عيوب الدوابّ ولاسيّما الخيل لأنّ العثرة تسقط الفرس وربّما أسقطت الفارس أيضا. " ويقال عثر به فرسه فسقط " (ابن منظور، لسان العرب، مادّة عثر).

[3] لعب: تطلق على جري الحصان عند الاستعراض في المناسبات الكبرى وخاصّة أمام المحفل.

[4] الجحاف:جمع جحفة، وهي الهودج (الذي تحمل فيه العروس).

[5] مرعوش: اسم مفعول من رعش، بمعنى مرتعد لا يملك أن يسيطر على حركاته وأعماله (فهو بمثابة من أصابه مسّ).

[6] بَشرة: اسم علم للمرأة ولعل أصله بُشرى.

[7] يفكّ: فكّ بمعنى انتزع بالقوّة.

[8] عرايس: أصلها عرائس ومفردها عروس.

[9] عطّوش: جمعه عطاطيش وهو الإطار الخشبي للهودج.

[10] قبلة: جهة القبلة والمقصود بها الجنوب الشرقي.

والعجب أنّ بعض هذه الأبيات تذكّر -بصفة أو بأخرى- ببعض شعر عنترة العبسي في جواده، وذلك حين يقول [الكامل]:

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم

فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلّمي[2].

وكذلك ما قاله عنترة [الطويل]:

وقلت لمهري والقنا يقرع القنا تنبّه وكن مستيقظا غير ناعس

فجاوبني مهري الكريم وقال لي أنا من جياد الخيل كن أنت فارسي[3]

وقد وقع تداول مثل هذا المعنى في ما بعد[4] حتّى من قبل الشعراء الذين لا صلة لهم تذكر بالفروسية.

---

[1] ظهره: عكس القبلة أي الشمال الغربي.

[2] عنترة بن شدّاد، الديوان، 125.

[3] عنترة بن شدّاد، شرح ديوان عنترة بن شداد، 76.

[4] من ذلك قول عمر بن أبي ربيعة[الطويل]:

تشكّى الكميت الجري لما جهدته وبيّن لو يستطيع أن يتكلّما

لذلك أدني دون خيلي مكانه وأوصي به ألاّ يهان ويكرما

وبالعودة إلى الائتلاف الحاصل بين شعر عنترة العبسي وشعر عليّ الدليوي، يمكن القول إنّهما يشتركان في التجاوب الحاصل بين الجواد وصاحبه أو التواصل القائم بينهما، غير أنّ العلاقة بينهما كانت من قبيل الشكوى، ذلك أنّ الفارس أجهد حصانه وألحّ عليه حتّى أُثخن جراحا وكُسِيَ دما إلى درجة أنّه مال مزورّا وكأنّه يتّقي ظبات السيوف وإصابات الرماح بينما –وهذا هو وجه الاختلاف– يظهر الانسجام كليّا بين الجواد وراكبه علي الدليوي وكأنّ عواطف الشّاعر تنبض في قلب جواده فإذا هما متآلفان لا في الأحاسيس فحسب بل في التعبير عنها أيضا تعبيرا أليفا دقيقا، ذلك أنّ الحصان إذا ما أحسّ بأنّ الشاعر غاضب غضب لغضبه وعبّر عن ذلك بصهيله القويّ الذي يتّخذ نبرة خاصّة فيها الكثير من الزجر والوعيد.

فقلت له: إن ألق للعين قرّة فهان عليّ أن تكلّ وتسأما

عدمت إذا وفري وفارقت مهجتي لئن لم أقل قرنا إن الله سلّما.

(الأصبهاني، الأغاني، 1:67-68).

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ بل يتجاوزه إلى خلجات الوجدان. فمثلما يحرص الشاعر على اتّباع النساء في مغامراته العاطفية، يهتزّ الحصان إذا رأى الهوادج ولا يملك السيطرة على حركاته، بل تراه لنشاطه ومراحه وأرنه بمثابة المجنون إذ يؤزّه الطرب أزّا وترتعد فرائصه ارتعادا، وإذا به يندفع من تلقاء نفسه اندفاعا ليشارك صاحبه في "خطف العرائس" من "العطاطيش " للفوز بها بعد تحويل وجهاتها.

وهذا النوع من التجاوب العاطفي الذي يعبّر عنه الشاعر ليس في ما نقدّر إلا مظهرا من مظاهر التلاحم الوجداني الذي ربّما عبّرت عنه بعض اللوحات من الرقص الفنّي وهي تحاكي حركات الفارس من ناحية وحركات الجواد من ناحية أخرى. وهذا الأمر في ما نرى يمكن أن يلحظه المرء في نوع من اليسر ودون الالتجاء إلى عميق فكر أو عسير تأويل. يكفي المشاهد أن يتتبّع في شيء من البساطة حركات البدن الراقص، فالرجلان بصفة عامّة إنّما تحاكيان في نوع من التوقيع

الدقيق قوائم الجواد وهو يعدو أو يركض أو "يربع"[1] أو يخبّ أو يسير. وهذه القوائم كأنما تحاكي الجواد في تقدّمه وتأخّره وفي كرّه وفرّه كما تحاكي أرنه ومراحه في حالات الانطلاق والزهو. أمّا الجزء الأعلى من البدن فحركاته هي حركات الفارس وهو ممتط صهوة فرسه فالرأس واليدان والصدر والحيزوم تستجيب من ناحية لحركات الحصان في مختلف وضعياته وأنشطته كما تستجيب للحركات الوظيفية التي يقوم بها الفارس في مختلف وضعياته الحربية وما تقتضيه من دفاع وهجوم أو السلمية وهو يتنقّل مصطادا أو مرتحلا.

وقد يتجاوز التجاوب العاطفي مجرّد التلاحم الوجداني ليصبح الطرفان المتمايزان في الأصل في نوع من التلاحم البدني، فلا يكاد الرّائي يميّز بين الجسمين حتّى لكأنهما في انسجام الحركات وتناغم الوظائف عبارة عن بدن واحد: إنّه ببساطة هذا الخلق المركّب

---

[1] يربع : يعدو عدوا دون الركض.

تركيبا طبيعيا ألا وهو الفارس الجواد أو الجواد الفارس. وهذه الظاهرة يمكن أن يلحظها المشاهد في ألـــوان من الغناء والرقص الشعبيين[1] من بلاد اليمن[2] إلى بلاد المغرب العربي[3] مرورا بسائر الأقطار الّتي بينهما.

---

[1] يمكن للمرء على سبيل التمثيل لا الحصر أن يلاحظ مثل ذلك خاصّة لدى الفرق الحربية لبعض بلدان الخليج العربي في لوحات ما يسمّى بـــ " الجولة " مثلما هو الشأن بالنسبة إلى فرقة المقابيل الحربية للشاعر سالم مصبح المقبالي وفرقة المزيود الحربية بقيادة الشاعر سعيد المزيود الشحّي أو فرقة المدحاني الحربية بقيادة الشاعر المدحاني وفرقة دار الزين الحربية بقيادة الشاعر محمد بن حمد البادي أو فرقة الشحوح الحربية بقيادة الشاعر أحمد بن سعدين الشحّي وفرقة دبي الحربيّة بقيادة سعيد الكعبي وغيرها من الفرق الحماسية الكثيرة.

[2] يمكن أن يذكر على سبيل المثال الفنّان اليمني فؤاد الكبسي والفرق الراقصة التي ترافق غناءه من حين لآخر بلوحاتها الفنّية المعبّرة.

[3] يمكن كذلك أن تذكر بعض فرق الرقص الشعبي بالجزائر وبعض المغنّين الشعبيين من أمثال عبد الله المنّاعي الّذي يجد رواجا كبيرا في عدد من أقطار المغرب العربي وكذلك الفنان التونسي المشهور المرحوم إسماعيل الحطّاب.

والواقع أنّ مثل هذا المبحث قد يحتاج –في ما نقدّر– إلى دراسلة شاملة مفردة تطرح على نفسها مهمة تدقيق النظر تدقيقا موضوعيا في صلة الجواد العربي الأصيل بفنون العرب على اختلافها ومن بينها الغناء والرقص الشعبيان.

ب) رثاء النفس:

لئن احتضنت القصائد نبأ الموت المفصّل فإنّ إعلانه انطلق من إحدى المقطّعات القليلة الّتي تناولت مثل هذا الموضوع. يخاطب عليّ الدليوي ابنته "قوتة" ويطلب منها أن تبكيه مصوّتة نائحة معوِلة وينبئها بوفاته ومكانها " مسيوتة "[1] وهي موطن من مواطن جلاص القبيلة المجاورة المنافسة.

وما هي إلاّ أن يستخلص في البيت الثاني قاعدة من قواعد الصراع في الحياة الإنسانية فيوم له ويوم عليه، بل تتمثّل القاعدة المألوفة الخاصّة به في أن يكون غالبا

---

[1] مسيوتة : مكان يقع شمال مدينة العلا (من ولاية القيروان).

دائما باستثناء هذه المرّة الّتي ظهر فيها أعداؤه عليه وأوقعوا به على إثر غدر وتواطؤ وتآمر، ولكلّ فاعدة استثناء. يقول الشاعر:[العيدودي]

نوحي يا قوته[1] على ابيّك مات في مسيوتة
ديما يجي من فوق[2] ها[3] المرّة جا[4] م[5] اللوطه[6]

غير أنّ ظروف موته ومراحلها وتفاصيلها إنما نجدها خاصّة في قصيدتي: "بالوعد نموت محروق" و"أولاد عيّار "، وهما قصيدتان في غاية الطول تمتازان بتعدّد المعاني المطروقة، فمن تقريع الشّاعر لقبيلته وتعزيره إيّاها جرّاء موقفها السلبـــي بعد موته غيلة إلى حثّهم على

---

[1] قوتة : إحدى ابنتي عليّ الدليوي.

[2] يجي من فوق : كناية عن أنّه غالب منتصر.

[3] ها : هذه.

[4] جا : أصلها جاء.

[5] م : أصلها من.

[6] م اللوطة : أصلها من وطأ من الوطء والوطاء وهي كناية عن أنّه وقع مغلوبا مهزوما.

الأخذ بثأره إلى الفخر بخصاله الفريدة على مختلف الأصعدة، فهو المقدام العفيف وهو الشّاعر الخنذيذ وهو الجليس المرغوب في مجالسته وهو الرجل الضرب والفتى المثالي الّذي تشرئبّ إليه أعناق الغيد الحسان، وهو صاحب الذكر المحمود والآثار الباقية وكأنّ لسان حاله يقول على سبيل التصبّر والتسلّي وطمأنة النّفس: "إنّما المرء ذكر بعده ".

وفي القصيدة الثانية يبدأ بتقريع أهله من "أولاد عيار" فيشبّههم -من فرط غيظه وحنقه على خذلانهم إيّاه- بالدوابّ[1] العجماء الّتي لا تعي ولا تحسّ، وكأنّما

---

[1] يقول في مفتتح قصيدته:

أولاد عيّار شكّيتكم هوش	ولا تكسبوا م النبيّ شعره
يموت علي راكب الصّوش	صيد الخنق ليه وهره
غريم العدوّ وقت العروش	يزدم عليهم بجهره
قتلوه ذبّاحة اللّوش	وصلوه صليان هبره
ذبحوه ذبحات علّوش	وحرقوه في وسط حجره
أولاد عيّار ما فطنتوش	راقدين رقدان بقره
يا ناري مت مغشوش	الرجال تموت بغدره.

يترع منهم مقوّمات الآدمية وفي مقدّمتها الحميّة والغيرة اللتين تتطلّبان الأخذ بالثأر وتستدعيان عدم السكوت على الضيم بما يدفع الظلم مهما تكن التضحيات لأنّ المسألة –كما يؤكّد ذلك– مسألة مبدئية وعملية [1] تتعلّق بالقيم من ناحية وتتّصل بمهابة القبيلة وسلامتها وبقائها.

وفي هذه القصيدة المؤثّرة المثيرة في الآن نفسه معاني الرثاء الأساسية إذ فيها التفجّع وفيها التأبين يضيف إليهما وصيّته. يقول عليّ الدليوي متفجّعا:[الصالحي]

---

[1] يقول في منزلة أهله من نفسه وفي عمله من أجلهم وتضحيته في سبيلهم:

لو منهم مات بكّوش ... وإلاّ المنقوص فكره
نحلّ حرب بين العروش ... ونشعّل النّار حمره
ونشرّبهم سمّ الحنوش ... ونهتّك المحجوب ستره
نخلّيهم مجاريح ونعوش ... بدمّهم نورّد الصحره
نطيّح السور والحوش ... نتخمّر كواقف الحضره

بالوعد نموت محروق ولا من يفدي[1] ثاري
حازوني[2] مثيل[3] مسروق وتقصّت[4] عليه اخباري
لا نيش[5] لصّ ميثوق[6] ولا آذيت جاري
ولانيش محتاج محقوق[7] ولا جاعوا الذراري[8]
نتكنّى صيد[9] معشوق اللبّات[10] يجوا في خياري
خدعوني في نهار سوق[11] ولا حد من العرش[12] داري

---

[1] يفدي: يثأر لي

[2] حازوني: حاصروني وحالوا دون خلاصي

[3] مثيل : مثل

[4] تقصّت: انقطعت.

[5] لانيش: ما أنا، لست.

[6] ميثوق: أصلها موثوق (وقد ابدلت الواو ياء).

[7] محقوق: محتاج فقير معدم.

[8] الذراري: الذرية والأولاد.

[9] الصّيد: الأسد.

[10] اللبّات: اللبؤات، واللّبؤة أنثى الأسد.

[11] سوق: المقصود هو السوق الأسبوعية.

[12] العرش: القبيلة الكبرى أو مجموعة القبائل.

باعوني رخيص بالطلوق[1] وشمتت فيّ الدوّاري[2]
والباعني علج[3] مرهوق[4] هوّن[5] فحل البكاري[6]
وكان جا يحسّ ويذوق[7] ويعرف قيمة عباري[8]
من سوف نزغب ونسوق ونشقّ غيم الصحاري

وينتقل الشاعر إلى عنصر التأبين فيقول:

سيفي والذراع مطلوق ولا من يقالد[1] حواري[2]

---

[1] الطلوق: البيع بتأجيل الدفع كناية عن أنّه سلّم بثمن بخس بل بلا ثمن.

[2] الدواري: المقصود بها الدواوير جمع دوّار وهو عبارة مستعملة في أقطار المغرب العربي وفي الخليج العربي، ومعناها الحيّ يتألّف في الأصل من مجموعة من الخيام المنصوبة في شكل شبه دائري.

[3] علج: وهوالرومي المملوك عادة، سمّي بذلك لبياضه وضخامة جسمه. (لسان العرب، مادة علج) والمقصود به الجبان.

[4] مرهوق: جاهل مغلوب ذليل.

[5] هوّن: فرّط فيه جهلا بقيمته .

[6] البكاري: مفردها بكرة وهي أنثى القعود أو الفصيل.

[7] يذوق: بمعنى يدرك و يميّز ويحسّ.

[8] عباري: قيمتي وقدري.

صعيب على من يتوق[3] اسمي علي العيّاري

اللّي عاندني مات مغروق ولو يحاذر ويباري[4]

نا عمتها شطوط[5] وغروق[6] شقّيتها جبال وبحاري[7]

ونفتح الباب مغلوق ويهربوا النّاس من غماري[8]

ونسهر في عالي الطّوق[9] الملوك يحبّوا أشعاري

الاعيان[10] يدوروا حلوق[1] والنّاس يهزّوا[2] شكاري[3]

---

[1] يقالد: يطاول ويقف ندّا له.

[2] حواري: محاورتي في مجال الفعل الحربي.

[3] يتوق: يحاول التحرؤ.

[4] يباري: يتجنّب اتّقاء للخطر.

[5] شطوط: جمع شاطئ وهو ضفّة البحر.

[6] غروق: مياه عميقة.

[7] بحاري: مفردها بحيرة والمقصود بها السهول حيث تجتمع المياه عند نزول الغيث.

[8] غماري: غمار الحرب.

[9] الطّوق: البناية العالية.

[10] الاعيان: الأعيان والمقصود الباي وحاشيته.

على النّساء نصبوا[4] الدروق[5] على الثّلب يربّوا البكاري
من صبيغهم[6] تضوي البروق[7] يصعب على كل شاري
ساعات نسمع طروق[8] من حاف[9] صفّ المهاري[10]

---

[1] حلوق: حلقات.

[2] يهزّوا : يشيعون شهرته ويذيعونها.

[3] شكاري: من الشكر، وتفيد مدحه والثناء عليه.

[4] نصبوا: أقاموا.

[5] الدروق: مفردها دراقة والمقصود بها الستار الّذي يقام بين الرجال والنساء.

[6] صبيغهم: زينة النساء.

[7] البروق: لمعان البرق وومیضه كناية عن تلألؤ الوجوه وألقها.

[8] طروق: مفردها طرق ويفيد الصوت أو النغمة ويدلّ على نوع من الأغاني يقع موقع الوسط بين أغاني الملالية وأغاني المحفل.

[9] الحاف: الساحة.

[10] مهاري: جمع مهرة وهي الفرس الصغيرة وقد استعملت المهاري هنا للدلالة على الفتيات الحسناوات.

ومثل هذه المعاني المتقدّمة الّتي تناولت التأبين أوردها من قبله مالك بن الرّيب ضمن قصيدته الرثائية المشهورة إذ يقول[الطويل]:

وقد كنت عطّافا إذا الخيل أدبرت

سريعا إلى الهيجا إلى من دعانيا

وقد كنت محمودا لذي الزّاد والقرى

وعن شتميَ ابن العمّ والجار وانيا

وقد كنت صبّارا على القرن في الوغى

ثقيلا على الأعداء عضبا لسانيا

وطورا تراني في ظلال ومجمع

وطورا تراني والعتاق ركابيا

وطورا تراني في رحًى مستديرة

تخرّق أطراف الرماح ثيابا

ويختم الدليوي القول ببعض اللمحات الحكَميّة بما هي عصارة لرأيه الخمير وثمرة لتأملاته المليّة فيقول:[الصالحي]

سجدي[1] تحييه العروق وقلبي يبيع ويشاري[2]

الحياة في الدنيا شوق ويحبّها كل جباري[3]

والموت حق من الحقوق بالوعد يحضر نهاري

قدّاش[4] زالت فروق[5] وخلّت أوهامها[6] آثاري[7]

كلّ حدْ من كاسها يذوق ملزوم[8] يخمد افّاري[9]

حسّيت القلب مشقوق وندمت على ما جاري

لا بدّ من ضيق الضيوق[10] ولا بدّ يطفى فناري[1]

---

[1] سجدي: أصلها جسدي (وقد طرأت على الكلمة عملية قلب)

[2] يبيع ويشاري: يبيع ويشتري وتدلّ على معنى التخمين والحيرة.

[3] جبّاري: جبّار عتيد

[4] قدّاش: كم وتدلّ على الكثرة.

[5] فروق: فرق وجماعات.

[6] أوهامها: أماكن إقامتها.

[7] آثاري: آثار وأطلال.

[8] ملزوم: مضطرّ مجبر.

[9] أفّاري: الحيوية، كناية عن سكون الموت.

[10] ضيق الضيوق: القبر.

والباعني يموت مدقوق[2] وتقعد ديارهم قراري[3]

أمّا العنصر الجديد الّذي تميّز بإضافته عليّ الدليوي فهو ما يمكن اعتباره وصيّة من الوصايا[4] توجّه بها إلى مرافقه بعد أن فصّل القول في الظرف العصيب الذي سبق الإيقاع به خاصّة عندما ألمّ به داء الرّمد الّذي أنهك قواه وكدّر رؤيته وكاد يقعده عن الحركة. يقول في ذلك:[الصالحي]

---

[1] فناري: الفانوس أو المصباح ويطفى فناري: يتوقف نبض الحياة .

[2] مدقوق: مدعوّ عليه من الصالحين فتعس وصار شقيّا.

[3] قراري: خالية.

[4] وممّا يمكن اعتباره وصيّة من الوصايا قوله:

على جالهم متّ محموش مني وفاطمة وزعره
قولوا لهم بالله ما تلوموش نفضت عليهم الغبره
نا غيظي غيظ بكّوش وقدمي عافس الجمره
لو تلقوا لحمي مرّوش هزّوه لتراب صبره
الجاب الكلام منقوش عيّاري وقصر عمره
ومن بعدي قعدت جحوش لا من يطيّر الوبره
نسبوا لي شي ماعملتوش من كيفي مليان صدره.

يا وصيف آش بيك موحوش[1] مرعوب[2] رعبان جدره[3]

شدّ الحصان ما تسيّبوش[4] خلّيني إنّام في ظل شجره

حَرّ الرمد ما طقتوش[5] حرق لي كنيني[6] بجمره

في يديه شاقور مبشوش[7] ماضي[8] يقسم الحجره

لو تعرفُه ما تنجّموش[9] مثلي من تمّ عمره

نفاد[1] الوعد ما تقربوش م البعد اعطيه نظره

---

[1] موحوش: أصابته وحشة واعتراه خوف.

[2] مرعوب: محترق من الخوف.

[3] جدرة: أصلها الجذر وهو جذع الشجرة.

[4] ما تسيّبوش: لا تطلقه.

[5] ما طقتوش: لم أطقه و لم أتحمله.

[6] كنيني: أحشائي، باطني، مكنوني.

[7] مبشوش: مشحوذ.

[8] ماضي: حادّ.

[9] ما تنجّموش: لا تستطيعون ذلك.

واركب حصاني ما تردّوش ودوّر عنانه لظهره

وصول السوق ما يكيدوش[2] يلمّدوا صعادي[3] وحدره[4]

يفهّم آك[5] اللي[6] ما يفهموش في السّوق نايضه الغبره[7]

ويبيّن الدليوي في إطار التأبين على سبيل المقارنة المفاضِلة فرق ما بين موقف أهله السلبي وموقفه المفعم حميّة المشحون جرأة وإقداما لو تجرّأ الأعداء على الاعتداء على أحد من قبيلته مهما تكن مترلته

---

[1] نفاد: نفد الوعد حمّ القضاء وحلّ الأجل وأصلها نفذ (وقد أبدلت الذّال دالا).

[2] ما يكيدوش: لا يصعب عليه.

[3] صعادي: الطريق في مرتفع.

[4] حدره: منحدر.

[5] آك: أولئك.

[6] اللّي: الّذين.

[7] نايضة الغبرة: ثار الغبار كناية عن الحرب المشتعلة.

الاجتماعية وقيمته الشخصية ودوره العملي، ولو كان المعتدى عليه راعي بقر أو ناقص عقل.

والقصيدة في الواقع عبارة عن لوحة متعدّدة الأصوات والألوان، فيها الأحداث التفصيلية لظروف موته ومرض الرمد الّذي أضعفه وأقعده واضطرّه إلى طلب الرّاحة في فيء شجرة وارفة الظلّ. وفيها كذلك لمحات من الحكمة يستخلصها من غمرة تلك الأحداث ومن تجاربه المتعدّدة الجوانب المختلفة الأوجه. من هذه الحكم اعتباره أنّ "الموت حق من الحقوق" وتسليمه بالقدر المحتوم حينما يحمّ القضاء ويحلّ الأجل، ذلك ما يعبّر عنه بمصطلح "الوعد" أو " النّهار " أو " العمر "[1]. على أنّ الطريف الّذي لا نكاد نجد له مثيلا هو هذا

---

[1] لعلّه في تناول ذلك يتذكّر مضمون عدد من آيات القرآن الكريم مثل قوله تعالى : "فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون" (سورة الأعراف، الآية 34، وسورة النحل، الآية 61) أو "إذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون (سورة يونس، الآية 49).

الرثاء المخصوص وهو رثاء النّفس الّذي يذكّرنا في بعض الأحيان برثاء مالك بن الريب المازني لنفسه، وذلك حين يقول [الطويل]:

أيا صاحبيْ رحلي دنا الموت فانزلا
برابية إنّي مقيـــم لياليـــا
وخطّا بأطـــراف الأسنّة مضجعي
وردّا على عينيّ فضل ردائيـــا
ولا تحســـــداني بارك الله فيكما
من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا
لعمري لئن غالت خراسان هامتي
لقد كنت عن بابيْ خراسان نائيا
فيا ليت شعري هل أبيتنّ ليـــــلة
بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا[1]

وفضلا عن أنّ مثل هذه الأشعار عجيبة المضمون طريفة المنحى مخصوصة المتّجه، فإنّها تستدعي عددا من

[1] الأصبهاني، الأغاني، 22:286-287.

الملاحظات منها هذا الطول العجيب، فلئن تناول مالك ابن الريب وفاته في قصيدة واحدة اختلف الأدباء في عدد أبياتها[1] وفي صحّة نسبتها[2]، فإنّ عليّا الدليوي رثى نفسه في قصيدتين طويلتين أيضا (تبلغ الأولى اثنين وثلاثين بيتا والثانية خمسة وأربعين بيتا)، وهذا أمر فيه ما فيه من الغرابة الّتي تثير عددا من الأسئلة أكثر ممّا تقدّم أجوبة معلومة. ومهما يكن من أمر فإن هذا التماثل لا نردّه إلى تأثر الدليوي بمن سبقه من الشعراء ولكن نعزوه- على الأرجح- إلى اشتراك الشاعرين في تجربة من تجارب الحياة مخصوصة باعتبار أنّ الموت يهزّ الإنسان هزّا من جهة الفكر ومن جهة العاطفة بالإضافة إلى أنّه متّصل بغريزة من غرائز بني الإنسان ألا وهي حبّ البقاء، ذلك أنّ عليّا الدليوي محدود الاطلاع على الأدب القديم في ما يظهر وتكاد تقتصر ثقافته العلمية

---

[1] أورد أبو زيد القرشي في جمهرته اثنين وستين بيتا تألّفت منها قصيدة مالك بن الريب الرثائية.

[2] انظر رأي أبي عبيدة في الأصبهاني، الأغاني، 303:22.

والأدبية على حفظ القرآن الكريم، ولا وجود لما يدلّ على أنّه كان يطالع الكتب الأدبيّة إلى جانب أنّ حياته عامرة بالأحداث والاضطرابات زاخرة بالمغامرات والهزّات الّتي لا تتيح له وقتا كافيا ولا توفّر له مجالا فسيحا لكي يطّلع على المأثورات الأدبية والأشعار المتداولة. وبهذا المقياس يمكن للمرء أن يعتبره مبدعا إبداعا لا أثر فيه للاتّباع، فهو في عدم احتذائه غيره كأنّما " يعتسف الفلاة بغير دليل" [1].

وإذا التفت الباحث إلى الآلية الّتي أنتجت مثل هذه الأشعار أمكنه أن يلمس بعض المشابه. يقول أبو عبيدة متحدّثا عن قصيدة مالك بن الريب: " الذي قاله ثلاثة عشر بيتا، والباقي منحول ولّده الناس عليه" [2]. ولعلّه يمكن إلى حدّ ما أن يسحب قانون هذه الآلية على قصيدتيْ علي الدليوي ولاسيّما أنّهما طويلتان طولا عجيبا فضلا عن أنّهما مفعمتان بالأحداث والتفاصيل

---

[1] الأصبهاني، الأغاني 176:24.

[2] الأصبهاني، الأغاني، 303:22.

والمعاني الهجائية[1] والفخرية [2]والرثائية[3]، ولعلّه من الجائز أن يكون النّاس خاصّة المعجبين به وبسيرته وبشخصيته

---

[1] مثال ذلك قوله في تعيير قبيلة جلاص بوفرة ما تنتجه جهتهم (ولاية القيروان) من ثمرة التين الشوكي وهو ما يعبّر عنه اختصارا في منطقة البحث بالهندي ولو أنّ من النّاس من يمدحه كثيرا وينعته بـــ " سلطان الغلّة ":

قتلوه ذبّاحة اللوش وصلوه صليان هبره.

[2] مثال ذلك قوله:

غريم العدوّ وقت العروش يزدم عليهم بجهره

أو قوله كذلك:

نتكنّى أسد معشوق اللبّات يجوا في خياري

أو قوله أيضا:

من سوف نزغب نسوق ونشقّ غيم الصحاري.

[3] مثال ذلك قوله:

يموت علي راكب الصّوش صيد الخنق ليه وهره

أو قوله كذلك:

ذبحوه ذبحات علّوش وحرقوه في وسط حجره

قد نحلوا مقاطع من تينك القصيدتين سواء بدافع الإعجاب به أو التحسّر عليه أو التكفير عن ذنوبهم لاعتقادهم الكمال فيه وانقياد أنفسهم له عساهم يوفّونه بعض حقوقه الّتي لم يدركها في حياته ولا نالها بعد مماته.

وهذا الأمر مهمّ لأنّه يمثّل جانبا من الجوانب الّتي يلتقي فيها الأدب العربي القديم والأدب الشعبيّ لا في ما يتّصل بالسجلّ المعجمي فحسب بل في ما يتعلّق بسائر المعاني ومجمل الأغراض وبسائر الأشكال البنائية والصور الشعرية والصياغة الفنيّة عموما، ذلك أنّ الإنسان مهما تختلف صيغ تعبيره وتتعدّد طرق أدائه هو الإنسان في أفعاله وردود أفعاله وفي فكره ووجدانه يستوي في ذلك الفرد بما هو قريحة مبدعة والمجموعة بما هي ضمير خلاّق.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصدر:

جيهان **كرعود**، *الذاكرة والمأثور الشفوي: دراسة في أخبار علي الدليوي (العيّاري) وأشعاره*. رسالة ماجستير في العلوم الثقافية (السنة الجامعية 2006/2005).

ب – المراجع:

1/ باللّغة العربية

* أبو الفرج **الأصبهانـــي**، *الأغاني*، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، 1412هـــ/1992 م .

* أبو بكر محمّد بن القاسم **الأنباري**، *شرح القصائد السبع الطوال*، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة، دار المعارف، 1383 هـــ /1963م.

* عبد الرزاق **بنّور**، "لغة التواصل مع الحيوان"، (مقال غير منشور).

* أبو **تمّام**، *نقائض جرير والأخطل*، عني بطبعها وعلّق حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، بيروت، الطبعة الكاثوليكية للآباء الياسوعيين، 1922.

* **ابن رشيق** القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، تحقيق الدكتور محمّد قرقزان، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1408 هـ/1988م.

* **أبو عبيدة** (معمر بن المثنّى): *نقائض جرير والفرزدق*، ليدن، مطبعة بريل، 1905 هـ/1909 م.

*حفناوي **عمايرية**، " الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس "، *الحياة الثقافية*، العدد 174، السنة 2006.

* **عنترة** بن شدّاد، شرح ديوان عنترة بن شدّاد، بيروت، المكتبة الثقافية، د.ت.

* **ابن قتيبة** الدينوري، *الشعر والشعراء*، الطبعة الرابعة، بيروت، دار الثقافة، 1400 هـ/1980م.

* أبو زيد **القرشي**، جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1398هـ/1978م .

* **خالد الكاتب**، الديوان، تحقيق يونس أحمد السامرّائي، الطبعة الأولى، بغداد، مطبعة دار الرسالة، 1400 هـ/ 1981م.

* **عمر رضا كحالة**، معجم *قبائل العرب القديمة والحديثة*، الطبعة الخامسة، بيروت،1987هـ / 1985م.

* الأزهر **الماجري**، *قبائل ماجر والفراشيش خلال القرنين الثامن والتاسع عشر: في جدلية العلاقة بين المحلّي والمركزي*، تونس، منشورات كليّة الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة.

* عبد القادر **الهاني**، *ورقات من تاريخ سليانة الحديث*، الطبعة الأولى، دار الشيماء للنشر والتوزيع، تونس، 1991.

* **ياقوت** الحموي، معجم *البلدان*، بيروت، دار صادر، 1399هـ/1979م.

2/ باللغة الفرنسية

- Bardin (P.), *La vie d'un douar, essai sur la vie rurale des grandes prairies de la haute medjerda, Tunisie*, Paris, Mouton, La Haye 1965.
-*Encyclopédie de l'Islam*, seconde édition, Leiden, Paris1975 article « Naqa'id ».

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

ALI EDDLIOUY EL AYARI
CAVALIER EMERITE ET POETE

Il se distinguait, néanmoins des autres figures traditionnelles du poète chevalier, excellant aussi bien dans l'art de la guerre que dans l'art du vers, par ses poésies qui sont citées pour leur exemplarité dans des domaines telles que les compétitions rhétoriques ou les méditations. Certaines de ses poésies, à cet égard, ne sont pas sans évoquer les figures de Antara ibn Cheddad ou de Malik ibn Ar Rayib Al Mazini.

Ali Eddliouy est né, selon la tradition, au début du XIX è siècle. Il a perdu très jeune son père et vécu, enfant, dans une famille pauvre. Elève d'un meddeb (maître de l'école coranique) du douar, il devint très tôt capable de réciter le Coran dans son intégralité, ce qui lui conféra le titre de «porteur des soixante » (les soixante sourates du livre saint), titre annonciateur de ces dons exceptionnels qu'il allait développer par la suite.

Les rares témoignages qui nous sont parvenus portent à croire qu'il eut une vie quelque peu tourmentée. Ses faits et gestes nous montrent, en effet, sur le versant qui est celui du monde réel, un homme mû par les valeurs guerrières et l'engagement au service de la tribu, et, de l'autre côté, le versant de l'univers surnaturel, un devin, une sorte de voyant, surtout si l'on accorde un crédit aux visions, nocturnes et autres, qui lui étaient attribuées et qui ne tardaient guère à se matérialiser dans les faits. Un des récits dont nous disposons illustre cette double dimension de sa personnalité : il s'agit d'une vision qui lui serait venue dans ce qu'on appelle un rêve éveillé. Encore enfant, il était au bord d'un ruisseau, occupé à laver les tablettes utilisées à l'école coranique, lorsqu'un vénérable vieillard à la barbe blanche, de blanc habillé, s'arrêta à sa hauteur et, prenant dans une main de l'eau trouble et de l'autre de l'eau claire, lui posa cette question : « De laquelle boiras-tu ? », à quoi l'enfant répondit : « Des deux ! » Certains ont interprété l'anecdote comme une vision signifiant que ce qu'il y avait,

dans une main, était la pureté, tant physique que spirituelle, ainsi que la bienfaisance, la chasteté et la crainte de Dieu, et que le contenu de l'autre main désignait la confusion , l'obscurité et la tristesse qui sont de nature à ouvrir la voie à la passion et, dès lors, notamment aux aventures amoureuses.

Il suffit maintenant de se pencher sur ses poésies qui sont transmises, de génération en génération, pour constater que celles-ci se répartissent en deux catégories : des poèmes brefs, d'un vers ou deux, parfois plus, d'un côté, et de l'autre, des poésies relativement longues, surtout comparées aux premiers.

On voit, dans le recueil qui nous est parvenu, que le poète a abordé différents thèmes ou genres, tels que le hîja'e (satire acerbe), le fakhr (autoglorification ou glorification de la tribu), la description des coursiers, etc. Mais ce qui retient l'attention c'est que, de façon générale, ces thèmes ou motifs ne sont pas introduits de façon autonome ou incidente, si bien que, pratiquement, aucun d'entre eux ne constitue, à l'intérieur du poème, une

unité structurelle ou sémantique indépendante : tous sont disséminés sur plusieurs parties du poème. Quant aux sujets traités ils portent sur l'observation des réalités sociales, les aléas du destin, les lois de l'existence, en tant que lois universelles, régissant l'univers, en tant que tout, et l'homme, en tant que partie du grand tout.

This paper examines the personality of the knight and poet Ali Al-Delaiwi Al-Ayyarry, a man with a personality of particular dimensions, which made him a prominent hero of his tribe. He was, undoubtedly, a valued writer and poet who possessed a number of virtues, the most important of which were the bravery of a horseman and the genius of a poet.

Ali Al-Delaiwi Al-Ayyarry :

The Knight and the Poet

Other Knight-poets also possessed these two dimensions, but Al-Delaiwi can be distinguished from the majority by his poetry, which was specific in terms of its goals and meanings. Some of his poems were related to contests and reflections. Others, in a certain sense, remind the reader of distinguished figures in Arab literature from ancient times, namely Antara Bin Shaddad Al-Ebsy and Malek Bin Al-Raibb Al-Maziny.

According to the story, Ali Al-Delaiwi was born in the early Nineteenth Century. He was raised as an orphan in a poor family, and was educated by a tutor until he was able to memorize the Quran. He was able to do this at an early age, which is a testament to his intelligence and prominence.

Based on the scarce information available, it seems that the life of Ali Al-Delaiwi was problematic, given tat his actions and reactions vary from the requirements of chivalry, on the one hand,

to the semi-metaphysical side that makes him a sort of "man of honor", on the other hand. We are told of visions which he claimed to have experienced in his dreams, and we find that it wasn't long before the turned into reality.

In this vision, he saw himself as a boy erasing writing boards in a neighboring valley filled with flowing springs. A grave, white-bearded old man saw him. The man took a handful of dirty water and a handful of clean water and asked him, "from which handful would you drink, son?" Ali Al-Delaiwi replied, without hesitation, "from both of them."

Some interpret this to mean that the contents of the one hand represented clarity, purity, piety goodness, cleanliness and goodness, while the contents of the other hand represented darkness leading to sin and to related love affairs.

If one pays attention to the what was reported of him, he finds that Ali Al-Delaiwi's poetry can be divided into two types. The first type is "verse" and consists of just one or two lines. The second type is

poems, which are longer compared to the first type of poetry. Based on the available records, it seems that the poet achieved a number of notable goals in his writing, including satire, pride, and a description of horses.

What the reader generally notices, however, is that such goals are listed together, rather than being recorded or listed separately. Thus, the single goal hardly represents a single constructive and moral unit. Instead, we find them throughout many verses, with significant variation in meaning. They include reflections on the state of affairs of people, changes of time and codes of life, including the laws that govern the universe, in general, and the fates of people, in particular..

أحمد الخصخوصي

من مواليد 1947/12/16 بالمكناسي

أستاذ تعليم عال بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس.

من مؤلفاته:

– الحمق والجنون في التراث العربي القديم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1992. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، 1993.

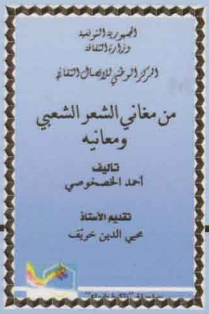
– في سيرة جرير وشعره، منشورات كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس 2007.

– أغاني النساء في برّ الهمامّة (بالاشتراك مع الأستاذة نعيمة الغانمي) دار الأطلسية للنشر، تونس 2010.

– مجمع الهزل والجدّ، مركز النشر الجامعي، تونس 2011.

– عدد من المقالات باللغتين العربيّة والفرنسية في عدد من المجلاّت العلمية المحكّمة بالمغرب والمشرق.

المكتبة الوطنية التونسية
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE
وزارة الثقافة
تونس
المكتبة الوطنية



هذا الكتاب

ما قام به الأستاذ أحمد الخصخوصي في هذا التأليف يعدّ نادرا ثمينا لأنّه دخل إلى دغل يكاد يكون مجهولا في التراث الشعبي وفك رموزه وحلّ ألغازه وجمع شتات نصوصه التي يكاد لا يعرفها أحد لانها غير منسوبة وغير متداولة وتأتي عفو الخاطر.

وهذا الكتاب إضافة جديدة للذاكرة الشعبية ونصوصه لا تخلو من عفوية وشفافية وذوق وصدق في التعبير لأنها صادرة عن واقع، والواقع يفرض نفسه كما أنّ قائلاتها نساء وشعر هؤلاء قليل فبارك الله في من جمع وصنّف.

محيي الدين خريّف

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TUNISIE

8.500 د.ت