شعر التبراع: من مشاعر الأنثى إلى هموم الإنسان

فاطمة عبد الوهاب
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة نواكشوط العصرية

تقديم

تعد ظاهرة التبراع في الثقافة الحسانية من أكثر الظواهر أصالة وأشدها لصوقا بالوجدان العام، إذ تشكل خاصية مميزة لهذه الثقافة ووجها من أوجه إبداعها وفرادتها.

ومع أن التبراع احتل دائما صدارة الاهتمام في التداول العام (سواء على صعيد الإنتاج والإنشاد، أو على مستوى الإصغاء والاستحسان)، فإنه لم ينل بعد -خارج الفضاء الحساني ولا داخله-ما يستحق من التعريف والدرس.

ولعل إحجام عديد من الباحثين عنه عائد -من بين أمور أخرى-إلى جملة ما يطرحه البحث فيه من صعوبات نجمل أهمها فيما يلي:

- ✓ انعدام مدونات مكتوبة عكسا لما عليه الحال بالنسبة لبقية أشكال الشعر الحساني الأخرى ("الكْناف" و"الطلعة")،
- ✓ كون تداول الشعر النسوي يتم تقليديا في إطار من السرية مما يبقيه رهين المجموعة الضيقة التي يُتداول في نطاقها (الصديقات، الأخوات، شديدات القرابة...).
- ✓ عدم الاحتفاء بهذا الشعر خاصة من قبل المسنّين الذين يختزنون أكبر جزء من الذاكرة الجمعية، مما يدفع الشواعر في كثير من الأحيان إلى التنكر لإنتاجهن ولمروياتهن في مرحلة معينة من أعمارهن، فلا يكتفين بالتوقف عن قرضه، بل يمتنعن غالبا عن روايته.
- ✓ ازدراء هذا النمط من فنون القول كموضوع للبحث ضمن المجتمع "العلمي" مما يوقع بعض الباحثين في الحرج مع الشخصيات المصدرية.

غير أن ما ينبض به هذا الشعر من أحاسيس وقيم جعله يبقى حيا في وجدان الناس فيفرض نفسه -بالتالي-على المتذوق والدارس معا. ومن هنا ارتأينا تناوله باعتبار أنه واحد من أهم مداخل التعرف على إبداعية وفردانية الثقافة الحسانية.

وستتمحور معالجتنا لهذا الموضوع حول النقاط التالية:

- ✓ مفهوم التبراع
- ✓ مشهد التبراع
- ✓ التبراع ضمن المنظومة الشعرية الحسانية
- ✓ البنية والدلالة في التبراع
- ✓ تحولات التبراع
- ✓ عناصر للختم

أولا. مفهوم التبراع

تراوح المادة المعجمية للتبراع بين لفظين:

1. على الصعيد المعجمي هناك من يعيد اللفظ إلى فعل برع يبرع براعة فيعيد بذلك مفهوم التبراع إلى مستوى البرّاعة والتفوق بما تحيل عليه من سمو فني ورقي إبداعي على غير مثال سابق[1]. أما الاحتمال الاشتقاقي الثاني للفظ، فهو أن يكون مشتقا من التبرع[2] أي العطاء بلا إكراه، ودونما انتظار مقابل[3]؛ وهو ما ينطبق على التبراع بالفعل حيث تقدم البرّاعات شعرهن في الحبيب بغض النظر عن استجابته لمشاعرهن، بل حتى دون التمسك

---

[1] - انظر:

Miska Ahmed Baba, **Al Wasit: Tableau de la Mauritanie au début du XX^{ème} siècle**, Klincksieck, Paris, 1970, p.60.

[2] – يعود الفعلان (برع وتبرّع) إلى جذر لغوي واحد تلتقي دلالاته في العطاء بلا مقابل. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، دار الفكر ودار صادر، بيروت، الطبعة السادسة، 1997، مادة برع.

[3] – انظر مثلا حواء بنت ميلود، **الصورة الفنية في التبراع عند الموريتانيات**، بحث ضمن: **أعمال المعرض الأول للأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات**، وزارة الثقافة، نواكشوط، 2006، صص29–33، وكذلك أحمد حبيب الله، **شعر الحسانية**، المطبعة العصرية، نواكشوط، 2009، ص 55 – 56.

بملكية ذلك الإنتاج. فالبرّاعة تتبرّع بكل شيء ولا تحتفظ بشيء سوى مشاعرها ولواعج همومها مبثوثة في ذلك الفن الجميل.

2. وفي استعمال الشعريين الحسانيين، فإن مصطلح التبراع يطلق على نوع شعري حساني يمتاز من حيث التداول بجهل أطرافه جميعا: القائل والمقول فيه (على الأقل في الشكل الأصلي للتبراع).

ثانيا. مشهد التبراع

تُتداول أبيات التبراع عادة في إطار من السرية والحميمية بين الفتيات وهن متحلقات حول بعضهن في الجلسات التي يختلين فيها بأنفسهن بعيدا عن أنظار الرقيب الاجتماعي.

ويتم ذلك خلال جلسات السمر تحت القمر حين يجلسن على كثيب أو ربوة بين المنازل أو أمام منزل إحداهن. حيث يبدأن إلقاء التبريعات بإنشاد شجي يحرصن على أن يبقى خافتا حتى لا يصل إلى سمع الرقيب أو اللائم (أو "الشيّان" كما يعرف في الحسانية).

أما فيما يخص مقتضيات وحيثيات تداول الشعر في هذه الجلسات، فإن الإلقاء يعتمد على إحدى طريقتين:

1. أن يتم بالتناوب بحيث تبدأ إحدى الفتيات الترنم بتبريعة أو تبريعات من جديد إبداعها أو من منتقى محفوظها، ثم تبدأ الأخريات تباعا بإنشاد إنتاجهن أو مختاراتهن...حتى تنقضي الجلسة التي يتم تقطيع الإنشاد فيها بسرد حكايات عن شؤون الحب وتفاصيل قصص المغرمين بعيدا عن مسامع الوشاة.
2. أن تكون بين الفتيات من تفوقت بجمال صوتها فيطلبن منها الإنشاد ويلقين عليها الأبيات فتتولى هي إنشادها وربما ردين معها. وقد يلحق بهذه الطريقة ما شاع -منذ دخول جهاز المسجل مجال الاستخدام العام-من الاستماع إلى إنشاد التبراع من المسجل والاستمتاع بصوت المغنية خصوصا بعد أن اشتهرت بعض المغنيات المحترفات -منذ ستينات القرن الماضي-بإنشاد التبراع وإفشائه بين جمهورهن، كتلوين فني.

ثالثا. التبراع ضمن الأنواع الشعرية الحسانية

تتوزع أشكال النص الشعري الحساني فنيا على ثلاثة أشكال[1] هي: "الكاف" و"الطلعة" و"التبريعة"[1].

---

[1] - هناك نوع رابع ظهر في السنوات الأخيرة يسمى "التفيتيت". ولكنه ما يزال حبيس تجربة ضيقة رغم أنه لقي قبول جمهور واسع. انظر: المختار كاكيه، **الأدب الحساني الرفيع (عروضه-موضوعاته-تاريخه)**، 2010، مرقون، ص 76.

1. الكاف

وهو تشكيل وزني يتم التعاقب الوزني فيه بالتساوي بين عدد أشطاره المتقابلة. وينقسم -تبعا للمدى النصي-إلى نمطين:

النمط الأول

يمثل أدنى حد إيقاعي يمكن أن تطلق عليه تسمية الكاف، وهو أربع وحدات إيقاعية (تيفلواتن)، كل اثنتين متقابلتين منها تتحدان في الروي.

كْولْ الْ سبّتْ قَلْشِ كلمَة ما تنـوَّ
أُكْولْ الْها عنّي شِ ما نعرف شنْ هوَّ

النمط الثاني

يمتد على مدى ست وحدات إيقاعية (تيفلواتن) فأكثر باتباع الطريقة ذاتها في بناء الروي كما يتضح من المثال التالي:

ذيكْ الروحْ الّ خَلّكْنْ فيكْ مولانا خلكْت تقيّ
من تقدير الحي المليكْ من سابكْ لنبيّة هيّ
وانتَ هو زاد الّ بيكْ لنبيّة خلكْت لنبيّة

2. الطلعة

وهي بناء وزني يقوم على توالي الروي في التّيفلواتن الثلاث الأول قبل أن يسود التناوب بقية النص على نحو شبيه ببناء الموشح. وتنقسم الطلعة بدورها إلى نمطين (حسب مبدأ المدى النصي ذاته).

النمط الأول

عبارة عن ست تيفلواتن، ينبني رويها على أساس توالي الثلاث الأول، ثم التناوب بعد ذلك بين البواقي، كما يظهر في المثال التالي:

مَن درتي يكان الملعــوكْ اصويكْ التيدوم المحروكْ

---

[1] - حول قواعد كتابة الشعر الحساني، انظر مثلا:

Ahmed Saîd Ould Bah, **structuration textuelle et formes artistiques dans la poésie hassanya**, in : **La culture hassaniyya**, publications de l'Institut des Etudes Africaines de l'Université Mohamed-V, Rabat, Maroc, 2003, pp. 3-16.

الّ فوكْ الطوكْ الّ فـوكْ اكراع ابلمعارظْ تـلّ
كان الفوكْ اعلَ راصْ الطوكْ يكانُ مزال افْبَـلّ

النمط الثاني

يقوم على مبدإ التماثل والتناوب ذاته، لكنه يزيد على الأول في امتداد النص، حيث يتكون من ثماني تيفلواتن فأكثر:

عندْ أم اغليّفْ ملكْـه حاكْ ريتُ من متّانتْ لهـلاكْ
يَلْهِي غير أَلّ يا الفكّـاكْ وقتُ من لوقات الكْصيّفْ
يسر لي يا مالك الامـلاكْ واكتنّي عبدك واضعيّفْ
ملكْـه كيفتْ ملكْـانَ ذاكْ لكْصيّفْ عندْ أم اغليّفْ

3. التبريعة

أما التبريعة فهي في جميع تشكيلاتها ذات بنية ازدواجية، يتحد الروي في شطريها. فهي إذن تمتاز بالقصر، إذ لا تتجاوز التبريعة شطرين (تافلويتين) يتعين إكمال الفكرة فيهما، ومن هنا عدّ بعض الدارسين التبراعَ من أصعب فنون الشعر الحساني، حيث "يمتاز هذا الشكل من لغْنَ بالصعوبة نتيجة حتمية إبراز الفكرة المراد التعبير عنها في عدد قليل من "التفلواتن" (اثنتين فقط)"[1]. ولعل لهذه البنية دورا في علوق التبراع بالذاكرة. فقد تنبه القدماء إلى نوع من الصلة بين الكم النصي و"رواج" الشعر[2].

ويمكن أن نعاين ذلك من خلال الأمثلة التالية:

- ✓ البالْ احمومَة والجسمْ أخبرْ فيهْ انتومَ
- ✓ آن والـغـرامْ ابنينَ مَنْ الاسْقامْ أهرامْ
- ✓ الناس اتباتْ اركْودْ وآن نتخمم بالمجحود
- ✓ فاتو هونْ أيام يَسَعْدْ الْجاهمْ مَنْ كْدامْ

---

[1] – انظر باب أحمد ولد البكاي: **جامع التراث الشعبي (لغن وأزوانه والأمثال الحسانية)**، المطبعة الجديدة، نواكشوط، بدون تاريخ، ص 24.

[2] – يمكن التوسع في هذه المسألة في الباب الذي أفرده ابن رشيق للقطع والطوال. انظر ابن رشيق **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ج1، ص 186 وما بعدها.

- ✓ سيد أحمد ولد الحاج ملكْاه الكْليّلْ غير انعاجْ
- ✓ ألا منْ صابْ البال خلاني ننْسَ كنوالْ

رابعا. البنية والدلالة في التبراع

يمتاز التبراع إذن عن غيره من الأنواع الشعرية الحسانية على مستوى بنياته المتعددة. ويمكن ملاحظة أوجه هذا التميز من خلال رصد مقوماته الشعرية وبناه الفنية والدلالية الخاصة به.

1. محددات التبراع

يمكن أن نحصر المقومات المحددة للتبراع تقليديا في ثلاثة عناصر تتعلق بجنس المبدع ومعمار النص الشعري ثم بنظامه الإيقاعي.

أ. جنس المبدع

يعتبر التبراع في الثقافة الحسانية القديمة شكلا شعريا خاصا بالنساء. ومن هنا اعتبر النظم فيه بالنسبة للرجال نوعا من التخنث المنافي لقيم الرجولة (رغم وجود شواهد تشي بنيتها النصية بذكورية منتجها):

منْ متْنْ التلياغْ راجلْ عدت انكْولْ التبراعْ

بَيانَ عزَتْهَا لكْاعدْ وانسكّتْ تَرْكتْهَا

لكنها نماذج ظلت نادرة ضمن مدونة التبراع، وهي إلى ذلك تبرز-ببنياتها اللغوية والدلالية-مفارقة للنموذجي والمألوف في تقاليد الحسانيين. فهي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة.

ومع أن تقاليد القول تمنع البرّاعات أن يتبنين نصوصهن، بحيث تبقى التبريعة مجهولة النسبة، فإن "التقسيم الاجتماعي للشعر"[1] في الثقافة الحسانية يقتضي أن التبراع فن شعري نسائي خالص، وإن بقيت الشواعر مجهولات الذوات.

---

[1] – يجسد هذا التقسيم القائم في المخيال العام نص امحمد للطلبة ولد هدار التالي:

يوكي بيك اجديّة مغيلاك اعلـيّ

يومن تكبر هـيّ لين اتعود اجديعَة

واتعود احويلية تكتلْني بالليعَـة

يَمتّانتْ وجدي ذان كلت اطليعَة

لاجدية ذاك اجدي كوليلو تبريعَـة

ومن الدارسين من يذهب إلى أن التبراع كان الأب الفني للشعر الحساني[1]، فتطورت منه فنون "الغن" الأخرى، واحتفظت النساء بالشكل التقليدي المختلف في بنيته وشكله المعماري ومضمون نظمه.

ب. معمار النص

يمكن أن نرصد فرادة التبراع في بنائه النصي على مستويي الكم الشعري والبنية البصرية. فبالنسبة للكم الشعري تعتبر التبريعة (قياسا إلى الكاف والطلعة) نصا قصيرا يعتمد على الكثافة الإيحائية بدل الامتداد النصي. ومن هنا نعتبر أن التبراع نمط فريد في الشعر العربي من حيث أن التبريعة بيت يتيم. وهي ظاهرة لا توجد في الشعر العربي خارج نظام التبراع. فمن مسلمات الشعريين العرب أن "العرب لا تقول بيتا واحدا". وهذا أحد وجوه تحطيم المسلم والسائد في الثقافة.

ولقد طبعت هذه الخاصية بنية النص التبراعي على المستوى البصري، إذ يمتاز نص التبراع بالامتداد على سطر واحد، بمعنى أنه يحصر البصر في امتداده الأفقي منتقلا بين الروي في نهاية القسيم الإيقاعي الأول (التافلويت) ونظيره في نهاية القسيم الثاني.

ج. النظام الإيقاعي

التبريعة من الناحية الإيقاعية عبارة عن شطرين يتبعان نظاما وزنيا يقوم على تناسب المتحركات ووحدة القافية، فالتبريعة لا تتجاوز قسيمين إيقاعيين (تافلويتين) يقومان على التناسب وليس على التساوي. ومن هنا نلاحظ اختلاف إيقاع التبراع عن بناء إيقاع "لبتوته" رغم محاولات إكراهه عليها لدى بعض الدارسين[2]. فقد تتفاوت الوحدات الإيقاعية بين شطري التبريعة تبعا لنظامها الإيقاعي.

ويمكن أن نميز انطلاقا من الواقع الشعري بنيتين أساسيتين أو نمطين "أصليين" يخضع لهما بناء التيفلواتن في التبراع هما:

---

[1] – الحقيقة أننا لا نملك بعد معلومات يقينية عن تاريخ ظهور التبراع ولا أشكال لغن الأخرى حتى نجزم بأسبقية هذا الفن أو ذاك من فنون الشعر الحساني، وكل ما نستطيع الجزم به هو أنها فنون شاعت مع انتشار الدارجة الحسانية في المنطقة ابتداء من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي. انظر حماه الله ولد السالم، **تاريخ موريتانيا (العناصر الأساسية)**، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2007، ص 107 وما بعدها.

[2] – أحمد حبيب الله، **شعر الحسانية**، المطبعة العصرية، نواكشوط، 2009، ص 58.

✓ **النمط الأول:** خمس متحركات في الشطر الأول (التافويت) وثمانية في الشطر الثاني (5–8).

يا بالي نوصيكْ لا تبغِ يكونْ اليبغيكْ

✓ **النمط الثاني:** ست متحركات في التافلويت الأولى وثمانية في الثانية (6–8).

يلّال ما اثقلْ حـدْ ما يجبرْ مرّة خبرْ أحمدْ

ربي اتجيني الاخبارْ لَتفرحْ منْ مْقطع لحجار

ويلتحق بهذين النمطين نمط ثالث استحدثه مستجد الواقع الشعري في تبراع "عريت" الذي ظهر خلال سبعينيات القرن الماضي، وهو يقوم على سبع متحركات في كلا القسيمين الإيقاعيين باحتساب لفظ "عريت" الذي يتكرر في كل تافلويت من التبريعة (7–7)، أو على خمس متحركات إذا أسقطت لفظة "عريت" (5–5). ومن هنا، فالتبراع يتميز بمرونة إيقاعية لا نجدها في بقية الأشكال الشعرية في الحسانية.

عَريتْ كالتْ ذي النجمَة عَريتْ عنْ اكْعدْ واكْمَ

عَريتْ أهلْ الحنفي عَريتْ جابوني مكْفِ

2. البنية الغرضية التقليدية للتبراع

الموضوع الأساس والأصلي للتبراع في الممارسة الشعرية الحسانية القديمة هو الحب، فمعظم المدونة التبراعية تتناول العشق ولواعج الفراق والحرمان وذكريات الوصال .. غير أن هنالك دلالات فرعية أو حواف معنوية تواترت في الشعرية القديمة لعل أكثرها اطرادا موضوعا الدعاء والطلل، وإن اتصل مضمونهما غالبا بالمعنى الأساس(العشق)، لكن بشكل يسمح دائما بالفصل التصنيفي.

ولعل بروز الغزل في التبراع وتلبس النصوص "التبراعية" غالبا –حتى في أغراض مغايرة–بالغزل جعل معظم (إن لم نقل كل) الدارسين ممن اطلعنا على أعمالهم يذهب إلى أن فن التبراع فن "أحادي الغرض (النسيب)، أحادي القائل (المرأة)"[1].

أ. الغزل

غلب الغزل على مدونة التبراع التقليدي بدرجة دفعت إلى التصور الشائع أن للتبراع موضوعا يتميما هو الغزل وما يتصل به من دلالات.

---

[1] - انظر مثلا المختار ولد كاكيه، **الأدب الحساني الرفيع، (عروضه–موضوعاته–تاريخه)**، مرجع سابق، ص.32.

وقد اشتمل التبراع على نوعي الغزل المعروفين في الشعرية العربية التقليدية.

✓ **الغزل العفيف** الذي يكتفي بالتعبير عن معاني الهيام والتعلق بالمحبوب وحضوره الدائم في ذاكرة المحب...

الإله أبعثْ ذا العامْ يوسف عليه السلامْ[1]

يوكْـي زاد ألَّ زهيرْ امْنْ الخارجْ ولَّ

✓ **الغزل الحسي** الذي تحضر فيه تفاصيل ومواقع الفتنة في جسد الرجل.

عندُو تبسيمَة تحيي العظام الرميمَة

بالي الّ هانو بطْ النسعة اعْلَ صرْكْانُو

ب. الدعاء

لا ينفصل المضمون الدعائي في شعر التبراع عن معاني العشق والهيام، بل كثيرا ما انصب الدعاء على طلب تيسير الظفر بالمحبوب أو مجرد حصول اللقيا أو الدعاء على من كان السبب في امتناع الوصال (ولو كان الشاعرة ذاتها):

مذكورْ اعْكْبني يعطيني عقربْ ما اسْبكْني

وتعتمد الصيغ الدعائية في التبراع عادة على مألوف المتداول من أساليب تقوم على الخطاب المباشر حينا، والتوسل بالآي أو بالرسل أو بالصالحين...

✓ **الدعاء المباشر**

ويتم التوجه فيه مباشرة إلى المولى رجاء حصول المرغوب أو استعاذة مما تخشاه الشاعرة أو تكرهه.

يا ربي الاخبار لتفرح من مْكْطع لحجار

مناي يالرؤوف جيبولي غزلي وَلَّ صوف

استر يا العالي عن لملوك اشوين أفعالي

---

[1] – أوردت هذا النموذج الباحثة العالية ماء العينين بتحريف بسيط (نظنه ناجما عن خطأ طباعي)، حيث جاء كالتالي:

"بعث ذا العام يوسف عليه السلام".

انظر: العالية ماء العينين، **الإبداع النسائي في الأدب الحساني: "التبراع" نموذجا**، ضمن: **أعمال مائدة مستديرة**، نظمها معهد الدراسات الإفريقية بالرباط يوم 13 إبريل 2000، صص 43–57.

✓ **التوسل بالصالحين**

في هذا النمط من الدعاء –عكس الأول–يتم التوجه إلى المولى بالاستعانة بمن يلتمس منهم بركة أو وجاهة عند الله. وقد يكون التوسل بالأنبياء أو الملائكة أو الآي القرآني أو بالصالحين...

يا ابّاتي واجدودي كْومو جيبولي مجحودي

ج. الطلل

لم يكن المكان في الشعر –أي شعر–مفصولا عن العلاقة بساكنه، بل كان تجسيدا لتلك العلاقة؛ فلا غرابة أن لا تنفك مشاعر البراعة تجاه الطلل عن مشاعرها تجاه من أهله وعمره. ويمكن أن نميز في التبراع عدة أبعاد لحضور المكان نذكر منها:

✓ **المكان الحبيب**

ويحل المكان في هذا المستوى مكان الحبيب، بحيث يغدو الوصول للمكان معادلا لوصل الحبيب.

يخوتي غرناطَة ما نبطَ انْجيها نتواطَ

ييوكْي زادْ ألَّ اطريكْ اتلحكْ لَفَلَّه

✓ **المكان الذكرى**

وفي هذا المستوى يستحيل الطلل رمزا للعلاقة بالحبيب بتوتراتها المختلفة، بحيث يختصر مشهد اللقيا وما تجسده من متعة الماضي، ولوعة الحاضر وما تثيره من مشاعر الفرقة والحرمان.

باطنْ ذي الزّيرَة كْطْ ابياظتْ لُ لمريرَة

مغلاكْ ازْويرَة فوقك كطْ اكْداتْ انويرَة

✓ **المكان المطلق**

نقصد بالمكان المطلق، ذلك النمط الطللي الذي يشير إلى مكان غير معلوم، الموقع. فكأنه "خارج المكان" المجسد بأبعاد ومسافات معروفة.

منْ درتي يكانْ ركْ المحشرْ فيهْ الصبيانْ

أصل سبْلَ السلامْ للّ سوحلْ كاملْ ذا العامْ

3. التناص في التبراع

لعل من أكثر المسلمات تداولا بين الشعريين اليوم (منذ اكريستيفا على الأقل) أن التناص يحكم النص الشعري بطبيعته[1]. ذلك أن النص ما هو إلا تقاطع نصوص. ويبدو نص التبراع وفيا لهذه المسلمة. ويمكن رصد ذلك على مستويين: عام يتصل بانفتاح التبراع على كل السجلات اللغوية (العربية الفصيحة، الإفريقية بمختلف مكوناتها، الأمازيغية المحلية المعروفة باكلام أزناكة...).

أ. انفتاح التبراع على السجلات اللغوية

تتجاور في النص التبراعي الإحالات التي تستدعي إما آيا قرآنيا أو أحاديث نبوية أو أمثالا أو صيغا وأسماء من اللغات الإفريقية المحلية أو من اكلام أزناكة (الأمازيغية المحلية) ... ويمكن أن نرصد بعض تلك الظواهر في النموذجين التاليين:

يا بالي صبـــرا إن مع العسر يسـرا
يا الدلالْ انتَ "سَخْ"[2] مانك سامع "مَلَكَوَخْ"[3]

ب. اكلام أزناكة في التبراع

لا يختلف مستوى استحضار اكلام أزناكة في التبراع عن غيره من سجلات القول المتداولة في الحسانية أقوالا مأثورة وأسماء أماكن وأشخاص وآلات... ولعل في النماذج التالية ما يقوم شاهدا على ما تعج به الحسانية عامة وشعر التبراع خاصة من تواشج لغوي قوي مع اكلام أزناكة.

بـ"التعزريت" اسريتْ وامشَ لْخدامي ذا العزريت[4]
مذكورْ الّ عزّيـتْ "إدَيْمَسْ" عاد افْ "تفريت"[5]
عزي للّ نتـــرَ مِلْقُولْ اعْليهْ افْ "تاسفرَه"[1]

---

[1] – جوليا كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2–1997، ص 21.

[2] – سخ: كلمة ولفية

[3] – ملكوخ: تعبير ولفي يعني: ما قلته لك

[4] – التعزريت: كلمة أمازيغية تعني ما يقدم للضيف

[5] – إديمس: منحوتة من كلمة dimanche الفرنسية وتعني قضاء عطلة نهاية الأسبوع (الأحد). وتشير في النص إلى علاقة وجدانية بالمكان الذي يتم فيه "الديميس" وهو قرية تيفريت الواقعة شرق نواكشوط.

خامسا. تحولات التبراع

شهد التبراع كغيره من فنون الشعر تحولات طالت مختلف أبعاده بما فيها ما كان يعتبر محددات لهذا الفن الشعري.

1. اهتزاز المقومات

ونتعرض هنا لمظهرين يعتبران من أبرز مظاهر التحول التي طالت ما اعتبر من قبل مقومات لهذا الفن على المستويين الدلالي والتداولي. فأما أول المظهرين فيتعلق بعلاقة الخطاب بمنتجه، وأما ثانيهما فيتصل بمنحى الخطاب ذاته.

أ. من البرّاعة إلى البرّاعين

إذا كان التبراع يقدم في الشعرية التقليدية على أنه فن نسائي خالص، فإننا في الشعرية الحديثة أصبحنا أمام نوع جديد من التبراع -ينتج على نطاق آخذ في الاتساع-على لسان الرجال، فلم نعد أمام جمالية منغلقة على الأنثى، بل أصبح للرجل موقعه في استخدام أداة التعبير هذه، مما يفتح المجال أمام جمالية منفتحة لا تحد آفاق التعبير بطابوهات متصلة بالجنس أو الموضوع...:

فرحَة ملْكْاهَ نتْراهْ أهي نتراهَ

ب. لكْطاع

من المعهود في التبراع أن يكون خطاب بوح يتجه من ذات الأنثى المترعة بمشاعر الحب والوجد، وبذلك يكون الخطاب فيه وحيد الاتجاه من الذات إلى الآخر (وربما من الذات إلى الذات). غير أن جديد السنن الشعري أصبح يقتضي في شعر لكطاع أن يتحول التبراع إلى خطاب تفاعل وليس خطاب بوح (مع ملاحظة أن الرجل لم يعد مجرد موضوع لبوح الأنثى، بل أصبح متبرعا أي منتجا للنص التبراعي ذاته).

ونرصد ضمن البنية المضمونية في هذا النمط من التبراع نوعين هما:

✓ **الكْطاع المعاظلة**

ونقصد به ذلك النمط من الخطاب الذي يتجه مضمونه إلى نوع من استعراض العضلات الشعرية بين المتساجلين. ولنتأمل هذا المثال بين برّاعة وبرّاع:

---

[1] – التاسفرة: كلمة أمازيغية تطلق على حقيبة السفر التقليدية.

البرّاعة :اتكْدم واتشوف آن بدعي منُّ مخيوف

البرّاع: ذا عاد التهداد عسك ذا واد أهذا واد

✓ **الكْطاع البوح**

وفي هذا النمط يتجه المتساجلان إلى نوع من تبادل مشاعر الوجد أي أن كلا منهما يبوح لصاحبه بما يلاقيه من وجد وهيام، كما في هذا النموذج بين براعين هما فرحة وولد أواه:

قربكْ ولد أوّاهْ نتْراهْ أُنتْراهْ أُنتْراهْ

فرحَة ملْكْاهَ نتْراهْ أهي نتراهَ

2. المضمون السياسي

لاحظنا سابقا أن التبراع فن شعري وجداني موضوعه الحب، فإن انزاح عن هذا الموضوع، فلا يتعدى جواره المضموني كالدعاء بوصله والطلل الذي احتضن ذكرياته...

غير أن الشعرية الجديدة حملت– من ضمن ما حملت من متغيرات فنية–مضامين جديدة كان على رأسها المضمون السياسي. ويتجلى المضمون السياسي في مظهرين بارزين هما:

أ. نقد الأوضاع العامة

ويراوح النقد هنا بين التصوير الكاريكاتوري لمفردات الواقع السيئ في خطاب شبه مباشر يعكس تبرما بذلك الوضع، وبين النقد المبطن الذي يتخذ مظهر الذكتة المرة التي تبرز مجانبة الواقع لما هو طبيعي:

ظاياتْ اكْلينيك ْ عادتْ فافّوصات اتْنسّيكْ

الكْيتْ امبسكيت رمشة عينْ اف بوتلميتْ

ب. خطاب الزعماء السياسيين

ويأتي هذا الخطاب محتفيا ببعض الزعماء مشيدا بما يجسدونه من أفكار وإنجازات. من ذلك ما تنشده برّاعة في موقف الزعيم العراقي الراحل من الاحتلال الصهيوني عندما وجه صواريخ اسكود إلى إسرائيل:

ما خالكْ شَبيبْ كْبلكْ كْطْ اخْبطْ تل آبيبْ

كما يرد هذا الخطاب النقدي أحيانا مقرعا زعماء آخرين رافضا لمنحاهم في سياسة الأمور. ولعل أبلغ ما يتبلور هذا الخطاب في دعوات الرحيل التي صدحت بها حناجر الجمهور العربي فيما عرف بالربيع:

غافس يالرئيس وارحل .. هذا عاد الدحمبس

عناصر للختم

يتضح من هذه المعالجة المتسرعة أن التبراع نمط شعري فريد في بنيته الفنية غني في أبعاده الإنسانية مشاكس للسائد والنمطي في الممارسة الثقافية.

ويتجلى تحطيم الطابوهات في هذه الممارسة النصية على مستويي البنية الشعرية الأصلية وتحولاتها بشكل يمكن إبراز بعض مظاهره في:

- ✓ تخصيص حيز إبداعي رسمي ومعترف به للمؤنث،
- ✓ استحضار الصوت المغيب وإحلاله مكان الصدارة في إطار خطاب خاص يتم احتكاره في عملية مضادة لاتجاه المنع الأصلي باعتباره فعلا مسلطا على المقصي،
- ✓ تحويل التغني بالحب (خاصة على لسان المرأة) من سلوك مجرم، وفعل مناف للشرف والفضيلة إلى قيمة جمالية واجتماعية،
- ✓ تقويض نظام القيم بحيث يصبح المنبوذ والمخفي عنصر تميز وموضوع استحسان (ولو داخل المجموعة الضيقة).

أما في مستوى صيغ القول المستحدثة في فن التبراع، فيمكننا ملاحظة تركيز الخطاب على مشاكسة ما هو رسمي تكريسي، والانحياز إلى الخطاب الإصلاحي والثوري، وذلك من قبيل:

- ✓ الاحتفاء بالزعماء الثوريين،
- ✓ التركيز على نقد أوضاع المعيشة،
- ✓ إسماع صوت الجوعى والمحرومين،
- ✓ توسيع دائرة التداول لهذا النمط الشعري بتحويله من خطاب تنفيسي رهين لعوالم الأنثى إلى نص متعدد الاتجاهات والأصوات منفتح على مختلف الرؤى والأحاسيس.

ومن هنا فإن الاحتفاء بهذا الشكل التراثي وغيره من مظاهر الثقافة الهشة يعتبر في رأينا إسهاما في ترسيخ الوعي الديمقراطي والتنموي بما يتضمنه من قيم جمالية وإنسانية.

وأخيرا فإننا نوصي الجهات ذات الاختصاص أن تسعى إلى إدراج هذا النمط الفني ضمن التراث الإنساني العالمي.

البيبليوغرافيا:

- ✓ ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1.
- ✓ بنت ماء العينين (العالية)، **الإبداع النسائي في الأدب الحساني: "التبراع" نموذجا**، ضمن: **أعمال مائدة مستديرة**، نظمها معهد الدراسات الإفريقية بالرباط يوم 13 إبريل 2000.
- ✓ بنت ميلود (حواء)، **الصورة الفنية في التبراع عند الموريتانيات**، بحث ضمن: **أعمال المعرض الأول للأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات**، وزارة الثقافة، نواكشوط، 2006.
- ✓ كريستيفا (جوليا)، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997.
- ✓ ولد البكاي (باب أحمد)، **جامع التراث الشعبي (لغن وأزوان والأمثال الحسانية)**، المطبعة الجديدة، نواكشوط، بدون تاريخ.
- ✓ ولد السالم (حماه الله)، **تاريخ موريتانيا (العناصر الأساسية)**، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2007.
- ✓ ولد حبيب الله (أحمد)، **شعر الحسانية**، المطبعة العصرية، نواكشوط، 2009
- ✓ ولد كاكيه (المختار)، **الأدب الحساني الرفيع، (عروضه-موضوعاته-تاريخه)**، 2010، مرقون.

- ✓ OULD BAH (Ahmed Saîd), **structuration textuelle et formes artistiques dans la poésie hassanya**, in : **La culture hassaniyya**, publications de l'Institut des Etudes Africaines de l'Université Mohamed-V, Rabat, Maroc, 2003, pp. 3-16.
- ✓ MISKA (A.B), **Al Wasit : Tableau de la Mauritanie au début du XX^e siècle**, Klincksieck, Paris, 1970.