International Journal for Scientific Research (IJSR)
المجلة الدولية للبحوث العلمية
Vol. (4), No. (11) November 2025 الإصدار (4)، العدد (11)

الأدب الشعبي والتمثلات الجندرية: تحليل مضامين أغاني "الجُراد" في الأعراس التقليدية بتونس

محمد الفاضل الحاج ساسي
المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي، جامعة تونس، تونس
hajsassi.medfadhel@yahoo.fr

ملخص البحث

تدور فكرة هذا البحث حول تحليل قضايا المرأة والتمثلات الجندرية في أغاني "الجراد" النسائية بأعراس ريف اللطائفة في صفاقس. وتهتم بكيفية توظيف الأدب الشعبي الشفهي كمرآة تعكس واقع المرأة الريفية وهمومها في مجتمع محافظ.

من خلال تحليل مضامين هذه الأغاني، يتجلى تناقض الخطاب بين تعزيز القيم التقليدية المحافظة من جهة، والتعبير عن تطلعات المرأة من جهة أخرى. فبينما تمجد الأغاني صورة الزوجة المطيعة والزوج المسيطر، تحمل أيضاً رسائل تحذيرية تطالبه باحترام زوجته ومنحها المكانة التي تستحقها.

كما تكشف الدراسة عن معاناة المرأة من العنف الرمزي، خاصة في حرمانها من حرية اختيار شريك الحياة، حيث تظهر نصوص "الجراد" تمسك المرأة بحقها في الزواج بموافقتها. ورغم عدم المطالبة الصريحة بالمساواة الكاملة، فإن هذه الأغاني تشكل فناً ملتزماً يسلط الضوء على القضايا الحارقة للمرأة، مما يجعلها وسيطاً ثقافياً حياً يسجل تناقضات الواقع الاجتماعي ويدعو إلى إعادة النظر في الأدوار الجندرية السائدة.

الكلمات المفتاحية: أغاني الأعراس، التمثلات الجندرية، الأدب الشعبي، الريف التونسي، قضايا المرأة.

Popular Literature and Gender Representations: Analyzing the Content of 'Jorad' (Locust) Songs in Traditional Tunisian Weddings

Mohamed Fadhel Haj Sassi
Higher Institute for Youth and Cultural Activities in Bir El Bey, University of Tunis, Tunisia
hajsassi.medfadhel@yahoo.fr

Abstract

The focus of this research revolves around analyzing women's issues and gender representations in the female "Jorrad" songs at weddings in the rural area of Lataifa in Sfax. It examines how oral folk literature is employed as a mirror

reflecting the reality and concerns of rural women in a conservative society.

Through analyzing the content of these songs, a discursive contradiction emerges between reinforcing traditional conservative values on one hand, and expressing women's aspirations on the other. While the songs glorify the image of the obedient wife and the dominant husband, they also carry cautionary messages urging him to respect his wife and grant her the status she deserves.

The study also reveals women's suffering from symbolic violence, particularly in being deprived of the freedom to choose their life partner, as the "Jorrad" texts show women insisting on their right to marry with their consent. Despite the lack of an explicit demand for full equality, these songs constitute a committed art form that highlights pressing women's issues, making them a living cultural medium that records the contradictions of social reality and calls for a re-examination of prevailing gender roles.

Keywords: Wedding Songs, Gender Representations, Popular Literature, Tunisian Countryside, Women's Issues.

المقدمة

يعتبر الزواج من أهم الأحداث في حياة الإنسان، لذلك يتميز الاحتفال به بأجواء ومراسم مختلفة عن أية مناسبة سعيدة أخرى. ورغم هذا الاختلاف إلا أنها تشترك في تعبيرها عن مشاعر الفرح والسعادة التي غالباً ما تتضافر جهود المجموعة في إخراجها بطريقة فنية وإبداعية تضفي عليها طابعها الشعبي. ولا يوجد أفضل من الموسيقى والغناء لوصف الحالة النفسية للمحتفلين، وهو ما يفسر استعمالها من قبل جل الشعوب في أعراسها.

وقد مارس المجتمع التونسي هذا الفن التعبيري في مناسبات الزواج منذ عديد القرون، غير أننا لا نكاد نجد في مكتبتنا ما يوثق هذا الإبداع الإنساني لاعتماده على المشافهة والتراكم وعدم وجود هوية دقيقة لمنتجه، وهو ما يفسر ندرة الاهتمام الأكاديمي بهذا الموضوع. ولكن تواصل هذه التعبيرة الفنية والثقافية حتى أيامنا هذه يجعلنا نكسر هذا الإهمال العلمي ونسلط الضوء على التمثلات والقيم الثقافية التي يمكن أن نكتشفها من هذا الأدب الشعبي الذي يجمع العلماء على اعتباره من أصدق الفنون تعبيراً عن هواجس المجتمع وآماله ومشاكله.

وتعتبر أغاني الأعراس من أكثر أصناف الأدب والفن الشعبيين تعبيراً عن العلاقة بين المرأة والرجل لارتباطها بأهم حدث اجتماعي يجمع الجنسين في إطار علاقة مبنية على عادات وتقاليد وقيم ثقافية

يحددها المجتمع. لذلك فإن أشكالها ومضامينها عادة ما تكون ذات صبغة جندرية تعكس الصورة الحقيقية للمرأة والرجل والتي عادة ما يجملها الأدب الذاتي أو المدون. فحالة التميز بين الجنسين وكون المرأة في منزلة أقل من الرجل هو مفهوم عالمي، ولكنه يختلف بحدته من مجتمع إلى آخر، وخلال فترات زمنية معينة داخل المجتمع نفسه. لذلك تمثل مناسبة العرس فرصة لتمرير رسائل تحدد طبيعة العلاقة بين الزوجين وتعدهما للحياة الزوجية حسب نواميس وقواعد القيم الثقافية السائدة. علاوة ذلك، فقد توظف المرأة أغانيها خدمة لقضاياها وهمومها الحارقة التي لازالت تعاني منها في مجتمعنا اليوم رغم السياسات والإصلاحات الجادة التي قامت بها الدولة لإعطائها المكانة التي تستحقها. وهو ما سنحاول الكشف عنه في هذه الدراسة التي سنهتم فيها بأغاني أعراس إحدى المناطق الريفية بولاية صفاقس، مستعينين بما جمعناه ووثقناه من مادة غنائية شعبية سنخضعها إلى تحليل المضمون.

1. منهج البحث: تحليل المضمون

سنعتمد في هذه الدراسة منهج تحليل المضمون الذي يتيح للباحث الكشف عن اتجاهات الأفراد والجماعات إزاء موضوعات مختلفة، والتعرف على وضعهم النفسي والاجتماعي من خلال تحليل الرسائل التي يعبرون بها عن أنفسهم بأي شكل من الأشكال. فهذا المنهج يستهدف الوصف الدقيق والموضوعي لمحتوى النصوص المكتوبة أو المسموعة التي تعبر عن موضوع معين في وقت معين (الحسن، 2005).

2. الإطار العام للدراسة: الفلكلور والأدب الشعبي

كثيرا ما يقع الخلط في لغتنا العربية بين مصطلحات الأدب الشعبي والتراث الشعبي والمأثورات الشعبية للإشارة إلى المصطلح الشهير "الفلكلور" الذي استعمله لأول مرة الباحث "وليم تومز" للتعبير عن "المعتقدات والأساطير والعادات، وما يراعيه الناس، والخرافات والأغاني الروائية والأمثال الخ... التي ترجع إلى العصور السالفة" (علقم، 2013، 55). وهو ما يدعمه التفسير الحرفي للمصطلح المتكون من كلمتي folk المرادفة في اللغة العربية لـ "الشعب" أو "العامة" وكلمة lore والتي تعني "المعرفة". وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن صفة الشعبية المنسوبة إلى هذه المعارف لا تعني مطلقاً المبتذل أو الوضيع أو الرخيص أو ما دون المستوى الرفيع وغيرها من الأوصاف السلبية التي جرى الاصطلاح بإطلاقها على كل ما هو منسوب إلى الشعب ومحمول عليه مجانبة السمو، والأصالة والجودة ومفروض فيه الابتذال والتفاهة والهوان (تيمور، 1960).

فهذه الأوصاف تخالف التفسير العلمي الصحيح، فكلمة شعب تعني في اللغة ما تقسمت فيه القبائل، وجمعها شعوب وبالتالي فهي تأخذ مكان الأمة ككل، فهو يعني مجموع الناس في الأمة على اختلاف

طوائفهم ودرجات انتماءهم، فالأصل فيه مأخوذ عن التقسيم الاجتماعي للعرب الأقدمين الذي كان يسمي مجموع القبائل بالشعب (الأندلسي، 2003). وهو ما دعمه عديد الباحثين في العلوم الإنسانية والاجتماعية والأنثروبولوجيا (في فرنسا وبريطانيا وخاصة في ألمانيا) الذين توجهوا إلى دراسة هذا المجال المعرفي الحديث في نشأته رغم ارتباطه بنشاط إنساني قديم قدم الإنسان.

وتطور تعريف المصطلح على يد "الفردنت" في قاموس "مصطلحات الأثنروبولوجيا والفلكلور"، فيعرف الفلكلور بأنه: أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي، وتعكس هذه الأنثروبولوجيا مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه، ورغباته وتجربته، وجعلها هادياً له في تنظيم أموره الحياتية والاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه (صالح، 1961). غير أن هذا التعريف ما زال في حاجة إلى التدقيق والتحديد خاصة لشبهه الكبير لتعريف مصطلح الثقافة الذي قدمه إدوارد تايلور في كتابه الشهير "الثقافة البدائية" الصادر سنة 1871. فالفلكلور هو فرع من فروع الثقافة والجزء غير الرسمي والمدون والذاتي منها. إذ لا أحد يدعي إبداع هذا الموروث الثقافي لعدم تدوينه وتناقله بين الأجيال بطريقة شفوية. وهذا لا يعني أيضاً ألا أحد أبدعه أو أنه صنيعة كل الشعب أو مجموعة منه، أي أنه لم تجتمع فئة لتبدع حكاية خرافية أو أسطورة أو أغنية شعبية... إنه إنتاج فردي مبدع منسجم كلياً مع حياة المجموعة وناقل أمين لهواجسها وأفكارها. هذا العمل الإبداعي تتبناه المجموعة ويصبح ملكاً لجميع أفرادها ويعبر عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة، ومع الإنسان، وينقل تراث الأمة الثقافي بما يحمله من خبرات وموروثات وطرائق في صنع الحياة يتناقلها أبناء المجتمع عبر تتابع الأجيال، كل جيل يضيف أشياء، أو يحذف أشياء ليتوافق الموروث الثقافي مع واقع الحياة التي يعيشها الإنسان في عصره" (صفوت، 2000).

ويعد الأدب الشعبي من أهم فروع الفلكلور التعبيرية باعتباره يشمل مجمل الفنون القولية التلقائية المنقولة بلهجة دارجة من جيل لجيل، وبشكل شفاهي والتي تتوج خبرات الإنسان ومعارفه، وأحاسيسه، ومشاعره، وتشتمل هذه الفنون على الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأغنية الشعبية والنادرة والنكتة ونداءات الباعة ... (ذهني، 1992) كما تتألف أيضاً من أنواع السرد النثري والشعري، والقصائد والأساطير والمسرحيات والطقوس والألغاز وغيرها من الفنون والآداب التي يعتقد خطأ أنها حكر على الأدب الرسمي أو المدون أو الذاتي.

وانطلاقاً من هذا التعريف فإن هذا البناء والإبداع لا يمكن أن يتم دفعة واحدة، بل بصورة تراكمية ومشتركة ولكن متناسقة ومتجانسة، مما يضفي عليه مصداقية في التعبير عن قضايا الإنسان ومشاغله أكثر من الأدب الذاتي أو الرسمي أو المدون. هذا علاوة على إمكانية تفوقه عليه في الخصائص الإبداعية والفنية حتى يضمن تواصله عبر الأجيال.

3. الأغنية الشعبية مرآة الواقع:

لم تحظ الأغاني الشعبية بالقدر الكافي من الدراسة مقارنة ببقية أشكال الأدب الشعبي الأخرى. وقد يعود ذلك إلى تركيبتها المزدوجة: الكلمة واللحن، وعدم تجرأ الباحثين ذوي التخصص الواحد في أغلب الأحيان على خوض مغامرة دخول عالم هذه التعبيرة الإبداعية. غير أن ذلك لا يمنعنا منهجياً من الاهتمام بالجانب الكلامي "الذي يدخل في اختصاص أصحاب الدراسات الفلكلورية والاجتماعية" (ابراهيم، 1981) من خلال تحليله شكلاً ومضموناً بطريقة تمكننا من فهم الواقع الاجتماعي الذي تعيشه المجموعة والقيم الثقافية التي تتبناها. فهذه العلامة الثقافية المميزة للجماعة تعبر عنها وعن أحلامها وأمانيها وآمالها وتطرح من خلالها أفكارها ومعتقداتها وقيمها. ولولا صدق صانع هذه التعبيرة الفنية لما تناقلتها الأجيال وتبنت مضامينها وطورت شكلها زيادة أو حذفاً حتى تتماشى مع المتغيرات المستجدة. فرغم أن أصل الموهبة في الأغنية الشعبية تعتبر فردية إلا أن الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة ذات صفة مشتركة بين الجميع. (جرجس، 2018/1951)

إن دقة مؤلف الأغنية الشعبية وإبداعه وطابعها المناسباتي تجعل كل متلق لها يشعر بملكيته لها، يرى نفسه فيها وتعبر تعبيراً صادقاً عن اللحظة التي يعيشها. فأغاني المواسم الفلاحية (الجني، الحصاد، الصيد، الزرع...) على سبيل المثال تختلف شكلاً ومضموناً وإيقاعاً ولحناً وأداء بحسب النشاط، كما تختلف أيضاً عن أغاني دورة الحياة (الولادة، الختان، الزواج...) رغم اشتراكها جميعاً في طابع الفرح والسعادة. ويمكن لهذا التنوع أن يكشف لنا عديد التفاصيل الاجتماعية والثقافية الدقيقة التي قد لا يخوض فيها أو حتى يذكرها الأدب الرسمي أو المدون أو الذاتي وخاصة عندما تتعلق الأغنية بمناسبات عائلية ضيقة يكون فيها هامش الحرية والتلقائية كبيراً. وفي هذا الإطار تتنزل هذه الدراسة التي سنهتم فيها بأغاني الأعراس كتعبيرة فنية ومناسبة مفصلية في حياة الجنسين قادرة على كشف بعض الخصوصيات الجندرية في منطقة ريفية مازالت مشدودة إلى بعض الممارسات والمعتقدات التقليدية رغم الأشواط الكبيرة التي قطعتها البلاد في التحديث.

4. تحول الأدوار الجندرية في التعبير الفني:

رغم التشابه الكبير في المراسم الاحتفالية الكبرى بالعرس في البلاد التونسية، فإن عديد التفاصيل الثقافية تتمايز بين مناطقها، بل حتى داخل القرية الواحدة من عرش إلى آخر أو حتى من عائلة إلى أخرى. وتعتبر أغاني الأعراس من أكثر الطقوس الاحتفالية تنوعاً واختلافاً نظراً لطبيعة المناسبة العائلية خاصة في الأسبوع السابق ليوم الزفاف الذي تنحو فيه العادات والمراسم نحو المشترك محلياً أو جهوياً أو وطنياً أو حتى عالمياً. ففي هذا اليوم يخرج العرس عن محيطه العائلي الضيق ليدخل في دائرة التأثير الفوري للجمهور كما يسميه جورج هربرت ميد والآخر المعمم حسب إيرفنغ قوفمان (Breton, 2004)

من أجل تأكيد الانتماء إلى الجماعة. إنه نوع من التمثيل الذي يعطي للممثل تماسكه وقوته في العلاقات الاجتماعية ويمكنه من مراقبة انعكاسية (Martuccelli, 1999) الصورة التي يريد تقديمها فوق خشبة مسرح الحياة اليومية.

إن هذا التحول من الخصوصي إلى العمومي يذكرنا بما توصل إليه كوفمان في دراسته للتفاعلية الرمزية وتقسيمه للمناطق الشخصية إلى نوعين: أمامية يلاحظها الجمهور وتتطلب إعدادا داخل الكواليس وأخرى خلفية لا يكون الفرد فيها في حاجة إلى التمثيل (Breton, 2004)، يتصرف بكل تلقائية ودون تصنع ليعبر تعبيراً صادقاً عن ثقافته.

إن أغاني الأعراس في حفلة الزفاف الكبرى تدخل في إطار المنطقة الأمامية، لذلك فإنها لا تعبر دائماً عن الثقافة المحلية الضيقة نتيجة طابعها المشترك وإطارها الجغرافي الممتد. فالتعليلة التونسية التي تعتبر من المراسم المشتركة في أعراس كل التونسيين، ورغم تعدد نسخها وتنوعها، تعكس فقط الهوية الدينية من خلال التركيز على الدعاء للعريسين بالهناء والسعادة وذكر الله والرسول صلى الله عليه وسلم. وتعتبر تعليلتا "الفرح واتانا" و"انزاد النبي" الأكثر شهرة وغناء في العرس التونسي بمطلعيهما الشهيرين التاليين:

انزاد[1] النبي وفرحنا بيه والصلاة عليه***** يا عاشقين رسول الله صلوا عليه

و

لا اله الا الله والفرح واتانا[2] ****** كل من عادانا جانا وهنانا

هذا بالإضافة إلى الأغاني الشعبية التالية:

وهللوا وكبروا تكبيرا ******* صلوا على محمد كثيرا

ياديني ما احلالو فرحو بالعوادة[3]******** الله لا تقطعلوا عادة

يا مرحبا بأولاد سيدي ******** صلوا جماعة******* سلوا سيوفهم لماعة[4]

وما تجدر الإشارة إليه أن هذه التعليلات تغنى لاستقبال العروسين من قبل فرق موسيقية تستأجر لتنشيط السهرة الختامية للزفاف التي تحتوي بالإضافة إلى ذلك خليطاً غير متجانس من الأغاني

[1] انزاد: ولد
[2] واتانا: يليق بنا.
[3] العوادة: الفرقة الموسيقية.
[4] لماعة: تلمع.

التونسية والشرقية وحتى الغربية. ولكن ما يهمنا في هذا البحث يكمن في الأغاني الشعبية التي تؤدى من قبل أفراد المجتمع المحلي تعبيرا عن حالتهم النفسية والعاطفية وتفاعلهم التلقائي مع هذا الحدث الاجتماعي. كما أنها تتويج لخبرات الإنسان وأحاسيسه ومشاعره وقيمه ومعارفه الثقافية وفرصة لترسيخها ونشرها. علاوة على ذلك تؤدي هذه الأغاني وظائف نقدية وتربوية وتساهم في إعداد العروسين الجديدين للحياة الزوجية من خلال عديد الصور الشعرية التي تعكس نظرة المجتمع وتمثلاته حول مكانة الزوجين وتقسيم الأدوار بينهما وغيرها من القيم والمعارف الثقافية التي يمكن أن نكتشف من خلالها حالة التردد التي تنتاب عقل التونسي بين المحافظة والتحديث خاصة عندما يتعلق الموضوع بمسائل جندرية.

5. الغناي: الهيمنة الذكورية على الأغنية الشعبية:

تنقسم أغاني الأعراس إلى صنفين حسب جنس المؤدي: أغان رجالية وأغان نسائية. وهي ميزة أخرى تضاف إلى هذا الأدب الشعبي مقارنة بالأدب الرسمي أو المدون الذي لا يضع حدوداً بين الجنسين في ممارسة الفنون، بحيث لا نجد مثلاً قصيدة رجالية أو رواية نسائية أو أي فن مقتصر على جنس دون الآخر.

كان المنشد في الأعراس يسمى "الغناي". وكان هذا الرجل يحضر في الليالي التي تسبق "الجحفة"[1] التي تسمى "النجمة"[2] لتنشيط المحفل بموهبته الشعرية وجودة صوته وقوة حضوره وجمال هيأته، ويشاركه في ذلك أحياناً رجلان آخران لترديد بعض المقاطع، ويقول أحدهم في ذلك:

أصل الغنا ليه نظمان***** في بهجة الصوت مزيان

لا يزيد لا يخص نقصان***** والطلع خانة بخانة

ليه الذي شيخ نبهان***** أديب من أدبة زمان

الفصل الشعر بيبان***** بتفاكره والفطانة

ويقول آخر:

والمدب كيف يبدا يكتب***** يتأمل في كتابه

صاحب حكمة طاهر طيب***** ويفك المصابة

[1] الجحفة هي موكب زف العروس إلى بيتها زوجها الجديد.

[2] سميت النجمة لأن النساء يقمن بإشعال كتلة من النار ويرفعنها بمرافقة الغناء. وقد كان الهدف الأساسي منها إعلامي، فهي تدل على مكان العرس. ووجه الشبه بين هذه النار والنجمة هو النور الذي تصدرانه ولذلك سميت بهذا الاسم.

والشاعر كيف يبدا يرتب***** يتلفت لاجنابه

يقرا حساب المضرب***** كل واحد في قابة (خريف، 2009)

لقد هيمن "الغناي" على التعبير الفني الشعبي في العرس، وحال دون مشاركة المرأة بالقدر الكافي في التعبير عن عواطفها إلا في "سهرات الحناء" والتي لم تحظ بالشهرة والدراسة مقارنة بإبداعات "الغنايا" الرجال. ويمكن تفسير ذلك بالطابع الذكوري السائد في الثقافة المحلية، فلا صوت يعلو فوق صوت الرجل ولا مكسب تحوزه المرأة سوى ما يتركه لها فضلاً وتكرماً. ومن الصعب أن يفرط مثل هذا الدور الاجتماعي القيم لصالح المرأة. فالحظوة الاجتماعية التي يتمتع بها "الغناي" لا يمكن أن يتقاسمها مع المرأة حتى وإن كانت مبدعة. فقد كان الغناي محل ترحاب وكرم أصحاب العرس، كما أنه كان يتمتع بشهرة محلية تجعله محبوباً ومبجلاً. فليالي "النجمة" تستقطب عدداً أكبر من الناس، ولم تكن تقتصر على العائلة الموسعة وعلى بعض الجيران كما في وقتنا الحاضر. وأبناء المنطقة كانوا ينتظرون هذه المناسبة، التي لم يكن عددها يتجاوز في أغلب الحالات أصابع اليد الواحدة، للتعبير عن التضامن الاجتماعي بين أفراد القرية وعائلاتها من خلال مشاركتهم الفرح وتقديم الهدايا. كما كانت هذه الأعراس المتنفس الترفيهي الوحيد لممارسة بعض الألعاب الشعبية والاستمتاع بأشعار "الغناي" ومواويله وأغانيه التي لا تجرأ المرأة على أداءهم أمام هذا الجمهور المختلط والغريب خاصة في منطقة محافظة كمنطقة البحث.

ولكن مع التغيرات الاجتماعية والحضارية المستجدة، انقرضت تقاليد "الغنايا" بصبغتها الأدبية الشعبية التلقائية والعفوية. فقد أصبحت اليوم مهنة تدر الأموال وأفرغت من مضامينها الاجتماعية المتمثلة في تشارك المجموعة في الفرح والتعبير عن الانتماء إليها. وتغيرت التسمية إلى "الأديب"، ولكن ظل هذا النشاط الفني حكراً على الرجال. ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن استقدام الأديب للعرس أصبح مقتصراً على ليلة وحيدة، وفي أقصى الحالات الليلتين الأخيرتين، من ليالي "النجمة" لتكلفته المادية التي تتجاوز إمكانيات أغلب العائلات في المنطقة، وهو ما فتح الباب أمام النساء للغناء في الليالي الأخرى خاصة مع عزوف الرجال عنه معتبرينه يحط من مكانتهم الاجتماعية ويحط من هيبتهم ووقارهم خاصة لطبيعة بعض الأغاني والمواويل ذات المضمون الغزلي أو ما يسمى محلياً بالشعر "الأخضر"[1] رغم طابعه الناعم المختلف عن الشعر الغزلي والإباحي الفصيح أو الأخضر الغامق الفاحش (المرزوقي، 1967، 66) الذي لم يتجرأ أحد على غنائه في منطقة البحث. كما تخلى الرجال عن أغنيتهم الجماعية الوحيدة التي

[1] الشعر الأخضر هو الذي يمثل الوجه الملحون للشعر الغزلي وسمي بالأخضر لطلاوة الموضوع وقربه من النفس واتصاله بالروح كقرب اللون الأخضر الذي هو لون الطبيعة من كل النفوس في كل زمان ومكان.

كانوا يؤدونها أثناء مرافقتهم للعريس في اتجاه بيته للدخلة وظلت صامدة حتى أواخر القرن الماضي والتي كان مطلعها:

صلى الله على صاحب النور ضاوي[1]

وهكذا، لم يعد الرجل الريفي يغني في الأعراس بالأسلوب الشعبي المذكور سلفاً والمتميز بالتلقائية والتعبير الصادق عن عواطفه بمشاركته أقاربه وجيرانه أفراحهم، وتحولت أغاني الأعراس من الهيمنة الذكورية لتصبح نسائية بالأساس وذات خصائص شكلية ومضمونية مميزة.

5. الإبداع والالتزام في أغاني الأعراس النسائية: الجراد:

فقدت ليالي "النجمة" في وقتنا الحاضر بريقها ومكانتها الاجتماعية والترفيهية، وأصبح حضورها مقتصراً على العائلة الموسعة وبعض الجيران والمقربين. وتغيرت تقنيات تنشيطها وطرقها. فقد اكتفى الرجال ببعض الحلقات الصغيرة للعب الورق وطهي الشاي، والفذلكة أحياناً والتحدث في أمور جدية أحياناً أخرى وتخلوا عن الغناء لفائدة النساء اللاتي أصبحن يجتمعن في الجانب الآخر من البطحاء للتعبير عن فرحتهن بالغناء الذي لم يكن يسمع له صدى في حضور الغناي.

وتسمى أغاني النساء في العرس "الجراد" (بضم الجيم وتشديد الراء) وقد تعود التسمية إلى الأصل العربي (جرد) الذي يعني الإحصاء وضبط القيمة، فـ "جرد ما في المخزن، أحصى ما فيه من البضائع مع ضبط قيمتها". وتطرح المرأة في هذه الأغاني عديد المواضيع الاجتماعية الهادفة بتعداد وجرد أدق تفاصيلها شأنها في ذلك شأن بقية الفنانين والشعراء. وهو ما يفسر طول هذه الأغاني الذي يمكن أن يتجاوز الثلاثين دقيقة.

6. المضامين الاجتماعية في أغاني الأعراس: مرآة لواقع المرأة والعلاقات بين الجنسين:

أغاني الرجال شكلاً وتنظيماً. فكل النساء يأخذن مكاناً لا يكون عادة في واجهة المحفل الذي يحتله الرجال حتى يتصرفن بأكثر حرية وأريحية وبعيداً عن أعين المتطفلين والزائرين الغرباء، غير أن ذلك لا يمنع الرجال من الاستماع إليهن. بل أن الكثير منهم يجد متعة سمعية في ذلك ويطلب منهن إعادة بعض الأغاني أو المقاطع ذات الإبداع البلاغي والفني وخاصة تلك التي تتعلق بالشرف والفخر بالنسب والرجولة...

يغنى الجراد بطريقة فردية مع مصاحبة الحاضرات بتكرار المقطع الأول الافتتاحي والذي يسمى "رأس الركاب". ويعتبر "رأس الركاب" هوية الأغنية، إذ به تستمد اسمها، وهو أيضاً ما يميز "الجراد" عن الآخر،

[1] ضاوي: مضيء.

فالمحتوى متشابه بصفة كبيرة حتى أننا نجد تكرار عديد الأبيات في أغان مختلفة لبلاغتها وتعبيرها الدقيق عن أفكار المجتمع وقيمه.

ومن أبرز رؤوس الركاب نذكر:

ها هو جاء يما[1] غزالي

يا علالة يا لسمر[2] يا علالة يالسمر

غير قولولي[3] وين[4] رمقها[5] غير قولولي وين

برضاها يا سعد[6] اللي[7] تاخذ[8] برضاها وعليها صحح[9] باباها

ع البيضا[10] يا غيا يا حوات[11] عليك وعليا

الله يدومك عليا وعلى كل ولية

لليري يا منا حبيتو وعطوه لغيري

نوارة[12] يا خالة ولدك نوارة

عادة ما تكون جلسة النساء الغنائية في شكل حلقة، وخلافا للغناي الذي يستحوذ على الغناء كما ذكرنا سابقاً، فإن الفرصة متاحة لكل من ترى في نفسها الكفاءة أو حتى يكون لديها مجرد الرغبة أن تشارك بالغناء وتأخذ مكانها قرب ضابطة الإيقاع أي الفتاة التي ترافقها بالعزف على آلة الدربوكة. ولا يقتصر ذلك على بنات العرس، بل إن مشاركة الجارات تكون مصدر سعادة كبيرة لكافة العائلة المستضيفة، فهي تشعرهم بالتضامن الاجتماعي وتقاسم الفرحة مع الجيران ونقاء علاقتها بهم. لذلك فإننا لا نلاحظ صراعاً حاداً بين النسوة للبروز والتفوق في الأداء بقدر ما نكتشف تنافساً في بلاغة تقديم المضامين التي

[1] يما: يا أمي.
[2] لسمر: الأسمر.
[3] قولولي: قولوا لي.
[4] وين: أين.
[5] رمقها: رآها.
[6] سعد: بخت وحظ.
[7] اللي: من.
[8] تاخذ: تتزوج.
[9] صحح: أمضى بالموافقة.
[10] بيضا: مرأة بيضاء البشرة.
[11] يا حوات: عبارة للتعبير عن الإعجاب.
[12] نوارة: زهرة.

تعبر عن قضاياهن وهمومهن المشتركة. هذه القضايا التي تجعلهن يتوحدن لمواجهة واقع لم ينصفهن بعد عن طريق الفن. وانطلاقاً من هذا المنظور يمكن فهم عدم اقتصار الغناء على البارعات وصاحبات الأصوات الشجية والجميلة، فالمضامين الاجتماعية والثقافية أهم بكثير من الرغبات الفردية في البروز والتميز.

يعود تمسك المرأة بفرصة التعبير الفني في الأعراس، رغم ظهور وسائل احتفالية أخرى أكثر إمتاعاً وتطوراً، لرغبتها في إسماع صوتها لمجتمعها الذي لازال محافظاً على نظرته الدونية لها وعدم تمكينها من عديد حقوقها واستمرار قوامة الرجل عليها وغيرها من الممارسات والمعتقدات المميزة بين الجنسين. لذلك فإن هذه الأغاني تحمل في أغلبها رسائل إلى الرجل بما أنه صاحب القرار والسيادة في بيته ومجتمعه رغم المحاولات الجريئة التي تقوم بها الدولة لتدعيم مكانة المرأة وتحقيق مساواتها التامة مع الرجل.

وانطلاقاً من هذا التحليل يمكن اعتبار أغاني النساء فناً ملتزماً يعبر عن هواجس المجتمع وهمومه، ويقوم، علاوة على وظيفته الترفيهية والاحتفالية، بوظائف تربوية وتثقيفية واجتماعية كبيرة خاصة في مجال قضايا المرأة في مجتمع مشدود إلى ثقافة ترتاب من التغيير وتحترز من الاجتهاد ومترددة في مواكبة العصر. فما هي القضايا التي تطرحها المرأة في أغانيها؟ وكيف تعبر من خلالها عن رغبتها الفطرية في الكرامة والمساواة مع الرجل؟

7. المساواة بين الجنسين:

في الحقيقة، لم نجد في أغاني النساء ما يشير صراحة إلى رغبتهن في المساواة بالرجل أو مطالبتهن بها رغم أنهن لا يتمتعن في أغلب الحالات حتى بأبسط حقوقهن الشرعية التقليدية. فأغلب النساء في منطقة البحث يحرمن من حقهن في الميراث، على سبيل المثال، رغم أنه نصف مناب الأخ الذكر. وكثيرات من النساء يفرطن في هذا الحق مخافة ردة فعل إخوتهن ومحيطهن العائلي والمجتمعي السلبية اللذين يعتبرون أن في حصولها على الميراث احتقار للرجل وتقليص من قوامته عليها وضرب لعلاقة الأخوة بين الذكر والأنثى...

إن وضعية المرأة الريفية، استناداً إلى مضامين الأغاني، لم ترتق بعد إلى المطالبة بمساواتها التامة مع الرجل التي مازالت النخبة الحاكمة متلكئة في القيام بمراجعات قانونية وتطوير مجلة الأحوال الشخصية الذي دعا له رئيس الجمهورية سنة 2017. فالمجتمع المحلي مازال ذكورياً، ومازالت المفاهيم والقيم الاجتماعية حول موضوع الجندرية مترسخاً في عقول الكثيرين، حيث أن هناك العديد من النساء اللواتي يرضخن للأمر الواقع (بشارات، 2013، نوفمبر، 2) نتيجة موروث ثقافي وديني يدعو صراحة إلى التمييز

بين الجنسين. وقد نشأ المجتمع على هذه الأفكار المقدسة التي أدت إلى رفض أي اجتهاد تغييري في هذا الصدد ووصل الحد إلى تكفير الداعين إليه خاصة بعد 14 جانفي 2011 عندما تمكن الإسلاميون من الوصول إلى السلطة والحكم أين نمى الصراع الإيديولوجي بين المحافظين والحداثيين، واليسار واليمين...

لم تستطع المرأة الريفية أن تنفلت من براثن هذه الذكورية، بل أنه لا يخطر في بال العديد منهن إمكانية مساواتهن التامة مع الرجل. بل أكثر من ذلك فإن بعضهن يعتبرن ذلك عيباً ونشازاً عن التقاليد والمعتقدات والدين. لذلك فإن أغاني النساء لا يمكن أن تقدم صورة مخالفة لهذا الواقع. فقد ارتبطت الرجولة بكل الصفات الإيجابية كما يبينه البيتان التاليان.

سلم[1] باباي يطول عمرا****** مربينا رباية[2] رجالا

مربينا رباية رجالة ****** من حنايا[3] عصافير الجنة

وظل الرجل صاحب الفضل على المرأة التي تقول عنه:

ولد الناس نشكر فضلا ***** وفيا ما يدير[4] مضرا

وبالتالي لم تستطع المرأة أن تتخلص من الثنائية الدينية الكل/الجزء التي طبعت علاقة الجنسين. فتقول:

خويا البحر نايا[5] الموجة***** ولدي الجبل بنتي دروجا[6]

إن أغاني النساء لا تختلف عن بقية الفنون الرسمية أو المدونة في عدم مطالبتها بالمساواة التامة بين الجنسين، لكنها في مقابل ذلك تعتبر أكثر التزاماً منها في تناول قضايا المرأة الحارقة بكل تفاصيلها خاصة في مناسبة الزواج التي تعتبر أهم علاقة بين الجنسين.

6. الأغنية الاحتفالية: صوت المرأة المكبوت وإعداد للحياة الزوجية:

يعتبر الزواج الاختبار الحقيقي لرقي وإنسانية تعامل الرجل مع المرأة. فهو الذي يكشف إن كان يعتبرها مجرد ربة بيت يجب السيطرة عليها أم شريكة حياة تتمتع بنفس حقوقه وواجباته. وتمثل أغاني النساء

[1] سلم: شكرا.
[2] رباية: تربية.
[3] من حنايا: منذ كنا.
[4] يدير: يفعل أو يقوم بـ.
[5] نايا: أنا.
[6] دروجا: منحنياته.

الريفيات فرصة اتصالية فريدة للتعبير عن هواجس المرأة في موكب احتفالي يسمح بنوع من الحرية ليست في متناولها في غير هذه المناسبات. وبما أن وضعية المرأة غالباً ما تكون دونية مقارنة بالرجل في المخيال الشعبي، فإنها تستغل هذا الحيز من الحرية لبعث رسائل لمن بيده مقاليد الحياة الزوجية. فهي تدعوه إلى المعاملة الحسنة فتقول له:

ولد الناس نشكر فضله***** وفيا ما يدير[1] مضرة

اللي فيا ما يريد مضرة ****** يفرح بخيالي كي[2] يلقى

وذلك لا يمنعها من توجيه رسائل تحذيرية بأن وراءها عائلة يمكن أن تكون لها سنداً لتحميها من تجاوزات زوجها أو عائلته قائلة:

سلم أحبابي جمليا[3]****** بيهم ساخنة وقوية

سلم أحبابي جمليا ***** نخش[4] الخلا بيهم ونسة

كانك حوات[5] إيجا منا[6]***** وكانك شواش[7] برا تعدا[8]

أو

على أعمامي في الجملة حارة[9]***** في وسط قلوب النغارة[10]

سلم باباي يطول عمرا***** مربينا رباية رجالا

أو

والباهي[11] نردولا باهيته[12]***** والخايب[13] نقرولا حسابا[14]

---

[1] يدير: يفعل أو يقوم ب .
[2] كي: عندما.
[3] جملية: جميعا.
[4] نخش: أدخل.
[5] حوات: مسالم ودون مضرة.
[6] إيجا منا: تعالى هنا.
[7] شواش: كثير التشويش.
[8] برا تعدا: واصل طريقك فأنت غير مرحب بك.
[9] حارة: أربعة.
[10] النغارة: الغائرون.
[11] الباهي: الجيد والحسن.

واللي[1] يعبر يعبر بالقوة***** وإلا يبطل بالمرة

أو

واش نقلك[2] يا بنية***** لا تبكي ولا تقولي اش بيا[3]

لا تبكي ولا تقولي اش بيا ***** ولا تقولي دائرتي بعيدة

سلم باباك وأمك حية***** تشقي الدوار كنك بية[4]

وكثيراً ما تترك هذه الأبيات لدى الأهل أثراً كبيراً، وتجعلهم ملتزمين بمرافقة ابنتهم في حياتها الزوجية الجديدة، والوقوف إلى جانبها في المشاكل التي تعترضها للتأقلم مع زوجها وعائلته التي عادة ما تكون طبيعتها ممتدة في منطقة البحث. ورغم أهمية هذه الرسائل، إلا أننا يمكن أن نفهم من خلالها عدم بلوغ الزوجة الريفية مرحلة قدرتها على الدفاع عن نفسها بنفسها، ووجودها في أغلب الحالات في موضع الضعف نتيجة النظرة المجتمعية السائدة والتي تدعوها إلى احترام الزوج وطاعته في كل كبيرة وصغيرة والحفاظ على شرف العائلة المرتبط بشرفها.

واللي ياخذ بنت الفاميلا[5] ***** تصونا في حضورا وغيابا

واللي يغرس يغرس ياسمينة***** منها افاح[6] منها زينة

وحنايا بنات الفاميلا ***** اللي ياخذ منا يتهنا

بنتي عاقلة ورزينة ***** ضرب الطبال ما يحيرها

تمشي رادا جلوتها[7] ***** شطر الميعاد ما يعرفها

وبيت الجار ما تهواها***** كنشي قضاية حاجة[8]

[12] نردولا باهيته: نرد له إحسانه.
[13] الخايب: السيء.
[14] نقرولا حسابا: نقرأ له حسابا.
[1] اللي: من.
[2] واش نقلك: ماذا أقول لك.
[3] آش بيا: ماذا بي.
[4] تشقي الدوار كنك بية: تعبرين الحي كأنك ملكة.
[5] الفاميلا: العائلة المرموقة اجتماعيا. أصل الكلمة فرنسي famille.
[6] أفاح: عطر.
[7] رادة جلوتها: واضعة الخمار على وجهها.
[8] كنشي قضاية حاجة: إلا لقضاء شأن.

كما تدعوها إلى الابتعاد عن القيل والقال، وعدم الاهتمام لكلام الناس الذي يؤدي إلى خراب البيوت والعائلات:

على بنتي صندوق أمانة ***** لا تحدث لا تقول فلانة

لا تحدث لا تقول أمانة[1]***** لا تحلق لا ترمي معنى[2]

أو

يا وخيتي نوصيك وصايا***** كلام الناس هوا في هوا

كلام الناس هوا في هوا ***** وكلام أمك ديريه دوا

تكشف هذه الأبيات ذكورية المجتمع التي لم يستطع التخلص منها رغم التغيرات الكبيرة الحاصلة على جميع المجالات. فمبدعو الأدب الشعبي لا يمكن أن يكذبوا ويجملوا الواقع ويغيروا الحقائق حتى تلقى أعمالهم الإجماع الشعبي في تبني مضامينها. وهو ما يفسر التجاء عديد الفئات الهشة والمستضعفة لهذا الفن خاصة أنه مجهول المؤلف. فهي يمكن أن تعبر عن الحيف المسلط عنها دون أن تعرض نفسها لمخاطر العقاب والنبذ. والمرأة الريفية، شأنها في ذلك شأن عديد النساء في المدن ما زلن يتعرضن للظلم والعنف، فهل في أغانيهن ما يشير إلى ذلك؟

8. الحرمان من اختيار الشريك: عنف مستتر:

تواجه المرأة واقعاً مأزوماً ومعاناة جراء وقوعها تحت وطأة الظلم والتقاليد المستمدة من قيم وعادات المجتمع البالية كما تتعرض إلى أنواع شتى من العنف، ويعتقد البعض خطأ أن العنف الجسدي الذي يمكن أن يعالج في مدة قصيرة هو أقصاها. في حين أن ما تتعرض له من عنف معنوي يمكن أن تظل تأثيراته عليها مدى حياتها، وهو حسب اعتقادنا الأشد خطورة. فالانتهاكات النفسية أشد تأثيراً من الاعتداءات الجسدية. ويعتبر عدم ترك حرية اختيار الزوج من أكبر أشكال العنف ضد المرأة في منطقة اللطائفة. فقد يجبر الآباء والأخوة وحتى الأم ابنتهم على الزواج من شخص لا تحبه، أو يرفضون من تحب رفضاً قطعياً لأسباب يتعصبون في التمسك بها حتى وإن كانت غير منطقية. وهو ما دفع عديد الفتيات إلى الهروب إلى بيت حبيبها والالتجاء إلى الزواج حتى دون موافقة العائلة التي يكون رد فعلها أعنف من الرفض أو الإجبار، فيقطعون صلة الرحم معها نهائياً أو إلى سنوات طويلة. ولا يتوقف العنف عند هذا الحد ليشمل الزوج وحتى عائلته التي تستغل هروبها إليهم وعدم وجود سند عائلي لها ليذلوها

[1] لا تقول أمانة: لا تفشي سرا.
[2] لا تحلق لا ترمي معنى: لا تجلس في حلقات النساء للنميمة والغيبة.

ويهينوها. لذلك فإن من أحلى أماني المرأة الريفية الزواج بمن ترغب وتحب، والأهم من ذلك موافقة محيطها العائلي. ولعل مطلع أشهر الأغاني التالي خير دليل على ذلك:

برضاها يا سعد اللي تاخذ[1] برضاها***** وعليها صحح باباها

أو

والماخذة خواطر[2] ومحبة***** موش كتب وعزامة[3]

هاذا مكتوب هاذا قدرة ***** وموش دعاوي م الفقرا

فسر سعادة المرأة اختيار شريك حياتها، ولكن المجتمع المحلي مازال في جزء منه يحرمها من هذا الحق الجوهري والأساسي الذي ظل حكراً على الرجال. ولكن الأدب الشعبي جاء ليعري هذا الواقع المتخلف ويعبر بصدق عن ألم نوع اجتماعي مستضعف لم تستطع الفنون الأخرى التعبير عنه بمثل هذه الدقة والأمانة. وفي هذا الصدد تقول الغناية:

حبينا والحب خسارة***** والحب طلع كالتجارة

على حبي وحبي كالنخلة***** واللي يفرقنا بيتا تخلا

فلا وسيلة لمقاومة هذا الظلم والحيف الاجتماعي سوى حلين أحلاهما مر: إما الدعاء على مسبب التفريق بين الأحبة وهو دون جدوى أو التمرد على سلطة العائلة المجحفة بالهروب إلى الحبيب وما يمكن أن يخلفه من تبعات وخيمة على مستقبل علاقتها بعائلتها.

الخاتمة

لقد وظفت المرأة الريفية في منطقة اللطائفة أغاني الأعراس في خدمة قضاياها التي يعمم البعض خطأ تجاوز المرأة التونسية والريفية بصفة خاصة لها. وقد قام هذا الأدب الشعبي بالدور الاجتماعي المنوط بعهدته والمتمثل في التعبير بصدق عن هواجس المجتمع ومشاكله وخاصة الفئات المهمشة والمستضعفة التي لا تجد عادة فرصتها في الأدب الذاتي أو المدون. فكان هذا الأدب فرصة لكسر الحدود والحواجز وعدم الرضوخ للواقع والاستكانة للمعايير الاجتماعية السائدة (يوسف وإدريس، 2021). وهو ما يفسر تشبث المرأة الريفية بهذا الفن التعبيري الهام رغم التطورات التكنولوجية والثقافية والحضارية التي حصلت في المجتمع، بل إنها استغلت أيضاً تعدد وتنوع أصناف الأدب الشعبي الأخرى كأغاني المواسم الفلاحية (الجني والحصاد وغسيل الصوف...) وأغاني الختان وأغاني الأطفال الشعبية لتمرير

[1] تاخذ: تتزوج.
خواطر: عن طيب خاطر.[2]
[3] عزامة: شعوذة وسحر.

رسائل للرجل لإعطائها مكانتها التي تريدها. ورغم الإبداع الفني والجمالي وثراء المضامين في هذه الأعمال النسوية، فإن الباحثين لم يهتموا كثيراً بهذه المباحث الهامة التي يمكن أن تقدم إضافات علمية طريفة.

المراجع العربية

- ابراهيم، نبيلة (1981). أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار المعارف.
- الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه (2003). العقد الفريد. المكتبة العصرية للطباعة والنشر.
- بشارات، رزان (2013، نوفمبر، 2). *التمييز بين الرجل والمرأة*. كل العرب. متاح من خلال الرابط https://www.kul-alarab.com/Article/571332
- تيمور، محمود (1960). *فن القصص: دراسات في القصة والمسرح*. دار ومطابع الشعب.
- الحسن، إحسان محمد (2005). *مناهج البحث الاجتماعي*. دار وائل للنشر والتوزيع.
- خريف، محي الدين (2009). أغراض الشعر الشعبي التونسي. *الثقافة الشعبية*. (6)، 72-91.
- ذهني، محمود (1992). *الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه*. مكتبة الأنجلو مصرية.
- صالح، أحمد رشدي (1961). *الفنون الشعبية*. وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- صفوت، كمال (2000). *المأثورات الشعبية*. الهيأة المصرية العامة للكتاب.
- علقم، نبيل (2013). *مدخل لدراسة الفلكلور*. دار الشروق للنشر والتوزيع.
- *فلسفة تاريخ الفن* (رمزي عبدة جرجس، مترجم) المركز القومي للترجمة. (نشر العمل الأصلي سنة 1951).
- المرزوقي، محمد (1967). *الأدب الشعبي في تونس*. الدار التونسية للنشر.
- يوسف، آلاء عماد وإدريس، مسعود (2022). الحركة النسوية في النصف الأول من القرن العشرين دراسة مقارنة بين "هدى شعراوي ونازك العابد". *مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية*. *19*(4)، 571-592.

المراجع الأجنبية

- Breton, David Le (2004). L'interactionnisme symbolique (éd. 1) .P.U.F.
- Martuccelli, Danilo (1999). Sociologie de la modernité. L'itinéraire du 20e siècle. Gallimard.