جامعة بن يوسف بن خدة
كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم علم الاجتماع

دور الغناء والموسيقى في تشكيل الهويّات الإجتماعية عند توارث الآزجر

أطروحة دكتوراه دولة
تخصص : علم اجتماع ثقافي وتربوي

من إعداد الطالبة
-مريم بوزيد سبابو.

إشراف :
- أ.د. عبد الرحمان بوزيدة

السنة الجامعية: 2008/2007

كلمات الشّكر والعرفان

الشّكر والعرفان للأستاذ البروفيسور عبد الرحمان بوزيدة على صبره الجميل عليّ طوال رحلة هذا البحث العابر للصّحراء والأزمنة والثّقافات، إلى ثقته التي أرجو أن تكون في محلّها لأنّها تحمّلني مسؤوليّات أكبر لأن أواصل دروب البحث والمعرفة وأن أؤسّس لمشروع اجتماعي.

كما أشكر جميع من قاموا بمساعدتي بالكلام وبالغناء وبالمهارات: شكرا للرّاويات والرّواة وللمغنّيات وللرّاقصين وللماشطات الماهرات ولجميع من فارقوا الحياة بعدما وضعوا بصماتهم الواضحة على مجريات العمل كالحاج "السّنوسي" رحمه اللّه و"أمّا" الصّوت الجميل الذي خمد إلى الأبد وإلى روح الفقيدة "شاتّي" التي غادرت صفوف "شيت سبيبة" تاركين فراغا كبيرا...

إلى السيّدة"سنّي" ذات القلب الكبير التي تقاوم المرض بعد حياة حافلة بالعطاء والتوجيه لي والمساعدات الجمّة...

إلى نساء من زلواز: واكا وخالة ورحمة ونساء (ورجال)عائلة وانلا

إلى نساء من جاهيل: حبسو ووالدتها ووالدها، إلى عائلة جيدار كاملة،،،

إلى نساء الميهان: كيرام الزهرة وعيشة وأنّا وتانجيت والحاجة هيبة،،،

إلى شيوخ سبيبة وشبابها وشابّاتها...إلى شاعري "جانت": "بن عومر" و"مساهلي" وليسمحان لي تدخّلي "السّافر" في تاريخ إبداعاتهم الشّعريّة.

إهـــــداء

إلى والدتي التي ظلّت ورائي لإتمام العمل وتحمّلها لمتاعب الأمّ نيابة عنّي برعايتها لابنتاي طول فتراتي انتقالي للميدان وإلى كافّة أسرتي المتفهّمة الودودة: إلى والدي وأختي الوحيدة التي تسهر على راحتنا جميعا وابنتاي ثمرة العمل ببلاد الطوارق باعتبارهم جسرا عاطفيّا ووجدانيّا يظلّ يجمعني بعوالم الصّحراء الشّاسعة وفضاءات الطّوارق.

إلى زوجي السيد سبابو الحسيني الذي لم يبخل بأيّ مساعدة لي بالعمل الميداني: من تصوير واتصالات وحرصه على أن يتمّ العمل، وأن أتوغّل في عمق ثقافته.

إلى جميع زملائي وأصدقائي بالمركز الوطني للبحوث في عصور ماقبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ.

إلى أخي أبوبكر(بوبو) الذي ساهم مساهمة كبيرة في السّهر على إخراج هذا العمل.

كما أشكر إدارة المركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ التي أتاحت لنا فرص العمل الميداني والمغامرة خارج الفضاءات المعهودة.

إلى كلّ الأصدقاء والزملاء ممّن قاموا بتشجيعي على إتمام هذه الرّسالة، كما أشكر الأستاذ "أحمد لمين" على قراءته لأجزاء من هذا العمل وتوجيهاته لي فيما يتعلّق بالشّعر والنقائض.

مقدّمـــــــــة

قبل الدخول في لبّ إشكاليّة هذا البحث، وإفرازاتها النظريّة والميدانيّة، علينا أن نتخيّل مدى بعد ميدان هذه الدراسة وسعة جغرافيّته، إذ يتربّع "التاسيلي ن آزجر" على مساحة 120 ألف كم2. كما تعتبر واحة "جانت" من أهمّ المدن بالجنوب الشّرقي الجزائري، وهي غير بعيدة عن ليبيا، بقربها من مدينة غات (200كم) وعن "آغليت" بالنّيجر حيث تبعد ب 400كم.

وباعتبارها ملتقى طرق للقوافل، جعل ذلك حركة تنقّل البضائع من بلاد السّودان(إفريقيا شبه الصحراويّة) والشّرق عن طريق ليبيا شديد الأهميّة نظرا لندرة المواد الضروريّة إذ في مقابل ملح "مدغور"[1] تحمّل القوافل بالأقمشة ذات الرّمزية الكبيرة في حياة الناس، مثل قماش "آلشّو"[2] والنعال ومختلف أنواع القمصان والحليّ والزّينة والطرابيش، لذلك نجد المخيال "التّارقي" و"الجانتي" تحديدا محمّلا بالطقوس والحكايات المعبّرة عن ذلك التواصل بين الشّمال والجنوب بالأساس ليفتح على التواصل بالشّرق: مصر وليبيا وتونس.

وفي المقابل نجد الارتباط بالشّمال(إذ تبعد الجزائر العاصمة عن جانت ب2300كم، ومقرّ الولاية إليزي ب 420كم) غير ذي قيمة قبل الاحتلال الفرنسي

[1] توجد "آمدغور" بين منطقتي "آمڤيد" و"آدلس" بولاية "تمنغست".

[2] قماش قطني مشرب في النيلة وهو عبارة عن شرائط تلصق بعضها ببعض بالخياطة يؤتى بها من الآير وغيرها من بلدان الساحل الإفريقي كنيجيريا.

وظهور المقاومات الشّعبيّة، وهنا نذكر المقاومة الشهيرة للشّيخ "آمود" آڤ[1] المختار الذي خاض ثورات دون هوادة ضدّ الفرنسّين تحت لواء الطّريقة السنوسيّة: فاحتلال "جانت" وبسط السلطة الفرنسيّة عليها جاء متأخّرا، أي عام 1916 م، بعد إلحاق خسائر كبيرة بالعدوّ وأسر الجنرال لابيار(Lapierre)، حيث بدأ الهجوم الذي قاده "آمود" ضدّ الحصن الفرنسيّ ب"جانت" في السّادس مارس صباحا. فسجن "لابيار" ومن تبقّى في الرابع والعشرين(24) مارس.[2]

ويحكى عنه أنّه أقسم بأن لا يصافح فرنسيّا (أَكَافَرْ) مهما كلّفه الأمر وبحيلة من أحد رفقائه أدخل أحد الفرنسيين متنكرا بملابس التّوارڤ وبلثامهم، وهمّ بمصافحته فأدرك "آمود" الخدعة فدعا على ذلك الصّديق ولعنه فمرض مرضا غامضا(إذ بدأ جلده يتساقط) أودى بحياته.[3]

وفيما بعد تبلورت أفكار التّحرير والمشاركة في الثّورة وبدأت تظهر العلاقات بالدولة الوطنيّة، لاسيّما بعد الرّخاء الذي عرفته الواحة بمجيء الاستقلال وتلاشي أشباح الجوع والعرى التي ما تزال عالقة بالذّاكرة، كما تأسّست أفكارا "رومانسيّة" حول مفهوم الاستقلال والدّولة والحكم في الشّمال الذي أنقذ هؤلاء التّوارڤ من العديد من المشاكل سواء ما تعلّق منها بالجانب المعيشي الاقتصادي أو مكانة

[1] آڤ هو إبن ب "تماهق" لغة توارڤ "الآزجر" والأنثى يطلق عليها "ولت".

[2] TRIAUD, J-L: La légende noire de la Sanûsiyya: une confrérie musulmane saharienne sous le regard français(1840-1930, p: 1315. من رسالته غير مطبوعة.

[3] يحاط الشّرفاء من أفراد قبيلة "الامنان" بالكرامات، لاسيّما إذا أذاهم أحد فإنّ دعوة الشّرّ تلحق بالمؤذين، كما يعتقد سكّان المنطقة.

المهمّشين(خاصّة فئة العبيد) الذين كانوا يرفضون نظام الآباء والأجداد في هرميّة المجتمع الكلّي المهيكل على قبائل ترتقي في السلّم بأصولها وقوّتها.

واعتبرت دعوة الرئيس الراحل "هواري بومدين" لفرقة "سبّيبة" بالحضور إلى العاصمة والقيام بعروض حضر لها، نقطة حاسمة في توطيد أواصر العلاقات ب"الدّْزَايَرْ" وفرحة أهلها بهم (فرحة سكّان الشّمال بهم الذين يطلقون عليهم لفظ آرابن) وكانت هذه الحادثة التي جاءت في بداية السبعينيّات بمثابة المنعطف الحاسم في دخول عناصر جديدة في الأشعار المختلفة، سواء ما يؤدّى في "سبّيبة" أو غيرها من المناسبات، ومن أهمّ ما قيل:

"*عند بومدين درت "سبيبة" وقلبي صافي*"، الكلام للسيّدة "التّغو" من قبيلة "تغورفيت" من قصر"الميهان" ومن الحاملين لتقاليد صناعة مختلف الطّبول التي تضرب وتتنافس يوم الشعيرة وتتجانس في احتفالات الزّواج وتتقوّى خارج الواحة.

كما تغنّت السيّدة "تلاّ" ابنة "بركا" من "تربونة" من قصر "زلواز" بأبيات فتحت لنا أبواب دراسة التغيّرات التي طرأت على نصوص "سبّيبة"، إذ نتلمّس من هذه الإضافات نكهة الفرح والدّعة والتواصل بين التوارث وثقافات أخرى وولوج مؤسّسات هامّة للدّولة الوطن:

أَنَاسْ إِجَانَتْ تَنَامْ تَلاّ

نَدَّارْ أَنْ ن بِوَنْ ٱلعَاصِيمَة

نَ دِّيوَ دْ شَاغَتْ وِتْهَا ٱلهِمَّة

ارْتَايَغْ بُوطِيرْ دَ ْلقَطَّارَة

جْبَاسَنْ نِ ايوَنْ سَ لّيدَاعَة

أي بمعنى : قولوا لجانت قالت لك تلاّ، لقد عشنا وذهبنا إلى العاصمة(جاء اليوم الذي طالما حلمنا به) ورافقنا الشّباب ذوي الهمّة والأنفة، ونحن بزينة حليّنا المتمثّلة في "بوطير"[1] و"القطّارة"[2] يرقصون حتى وصلنا الإذاعة.

تهدف هذه الدّراسة إلى تحليل الرّوابط الممكنة بين الهويّات وأشكال الغناء(المنظومات الموسيقيّة)، أي كيفيّة تشكّل آليّات الغيريّة والتّمايز تاريخيّا، بين البدو والحضر، ومن هم بين الثقافتين(أشباه البدو) مع التّركيز على مؤشّرات الصّراع وتجلياته في فضاءات موضوعيّة فيزيقيّة في أحيان كثيرة(مؤشرات طبيعة المسكن والاقتصاد ونمط الحياة المختلفة، أي تباين ثقافي موضوعي) وتصوريّة كذلك، كأساطير الأصل وملكيّة النساء، والمنظومات الفنيّة والشعائر الاحتفاليّة.

إنّ التّعبير عن الهويّة لدى سكّان واحة "جانت" (كيل جانت) لا يمكن تلمّسه بفظاظة المطالبات المتأزّمة المتصارعة بقدر ما يأخذ شكل بناءات تشكّلت عبر التّاريخ تتخلّلها مقارنات مع الآخر(البدو، كيل الصخرا أو الاموهاغ) في سياقات الحديث أو تبرز بقوّة في فضاء الزّواج الذي يحدث فيه انتقاء الغناء، كلاما ولحنا، وانتقاء الحركات، فلا يحدث الغناء إلا إذا شكّل الجسم ملامحه، حيث يصبح

[1] هو إسم النقود التي تزيّن بها الضّفائر وأخذ اسمه من شكل الطير الموجود بالنّقود.

[2] اسم حلية توضع بالرّقبة مشكّلة في الوسط من قطعة بيضويّة الشّكل كانت في الأصل، من العاج وكانت باهظة الثمن ثمّ أصبحت تقلّد بمواد أخرى، لكنّها تبقى حلية جدّ رمزيّة لدى نساء التّوارف.

الغناء، في هذه الحالة، معنى وجوديّا وحيويّا لاستمراريّة الجماعة، كما تستمر نفس هذه الجماعة بتذكّر الجدّات المؤسّسات وهم يحدّدون مهور البنات، وإن تغيّرت طبيعة هذه المهور، فهي استمراريّة لقيمة الجدّة وظروفها، كما تتسلسل الأنساب النسائيّة أثناء تقسيم المنتوجات من التّمور أو الغلال الأخرى بقوّة وثيقة الحبس الذي تأسّس في زمنيّة غابرة.

فإشكاليّة هذا البحث كما تطرح في هذه الرسالة، لم تكن هي نفسها في بداية مشوار البحث بميدان "الآزجر" إذ حتّم علينا الميدان والقراءات تعديل وتحوير الموضوع والمفاهيم والمقاربات النظريّة والمنهجيّة، إذ شغلتنا في البدايات أساطير التّأسيس النسائيّة، بالدّرجة الأولى، مع تسجيل كلّ ما يحلو للمتحدّثين قوله عن تاريخهم البعيد والقريب وعن نظامهم الاجتماعي وأنساقهم الرمزيّة، لذلك شكّلت المادّة الأولى، أساسا متينا ليأخذ البحث منحى مغايرا، وإن ارتبط بشكل أساسي بالأصول.

تتجلّى خصوصيّة هذه الإشكالية في محاولتها إبعاد كلّ الأفكار المسبّقة والرواسم(الكليشيهات) التي سادت الأدبيات والأبحاث المتعلّقة بمجتمعات التّوارق كالقول بالخصوصيّة والتفرّد لهذه الثقافات دون غيرها ممن يجاورونها من ناحية والتّشابه المطلق بين مجتمعات التوارق فيما بينها، من ناحية أخرى. لكن لا تطمح هذه الدراسة ولا تطمع في أن تكون شاملة لكلّ توارق منطقة "الآزجر" بل لبعض

المجموعات والكيانات الثقافيّة الهامّة والمهمّشة، كما هو حال " توارڤ" واحة "جانت" بخصوصيّاتهم وتميّزهم عن باقي القبائل والمجموعات، وتوارڤ منطقة "إهرير" والاختيار إجرائيّا وملموسا، أي المناطق التي سمحت لنا الظروف والإمكانات العمل عليها ومحاورة سكانها وتقاسم الزّاد معهم والأفكار.

لكن لا يجب إغفال أنّ هذا العمل جاء نتيجة "احتكاك" وتعاطف كبيرين مع الانفعالات والمشاعر التي سببّها سماعنا لمجمل الأغاني التي تردّدها على مسامعنا النّساء كنوع من "إكرام" الضيفة الباحثة عن تقاليد "تجاوزها الزمن" بالرّغم ممّا تحمله من شحن تاريخيّة واجتماعيّة ورمزيّة معبّأة بوهج الحياة التي كان الجميع يتقاسمها عن طريق الثّناء والمدح تارّة وبواسطة الكلام اللاّذع البذيء شديد اللّهجة تارة أخرى، وفي كلا الحالتين تفضي إشكاليّة الغناء بشقّيه إلى عناصر بناء "الذّات" القصوريّة المتشظّية إلى فسيفساء تباين الأصول والاختيارات والاندماج والتّنافر في جدليّة بناء وهدم وانبعاث دون تفكيك للدلالات في كلّيتها وذلك قصد الاستحواذ على الأطراف الغالبين بقوّة تصوّرات عبرت الأزمان والآفاق، أولائك البدو وإن أصبحوا قلائل متناثرين إلاّ أنّ سلطة "الأسياد" المنعوتين بالتحكّم في الصحراء بقوّة الغزو والكرّ والفرّ جعلتهم يحاطون بثقافة النّبالة والفروسيّة والتّقاليد "الأصيلة" التي سايرت موسيقاهم التي شاعت وذاعت كتراث مميّز نادرا يمثّل نقاء وصفاء روحيين يشدّ إليه الألباب.

تحاول هذه الدراسة أن تلج عوالم موسيقيّة مغمورة، ليس لقلّتها ولا لفقدانها التنوّع والأصالة والإبداع، بل لارتباطها بظلال سلط مختلفة أدخلتها في متاهات الأصول ومختلف التصوّرات التي تلحق بمبدعيها، موسيقى لا يرغب، الرأي العام، في أن تقارن بموسيقات أخرى التصقت بالنظام الهرميّ التارقي. فإذا تمّ التّقليل من شأن ما يمكن أن نطلق عليهم التوارث المستقرّين(الحضر) فإنّ كلّ ما ينتج يضرب بالاحتقار والدّونية وإن شكّل نموذج دالاّ على الثّراء والتنوّع في الألحان والألوان الموسيقيّة.

أعطت هذه الدراسة مساحة لمنظومات موسيقيّة لم يطرح السؤال بشأنها من قبل، في محاولة لتركيب أجزائها كما تركّب الأنامل حبيبات عقد يبحث عنه بين الأحراش، تركته القوافل التي عبرت يوما بالتّوابل والحرير، لقد قمنا بتشكيل حبّاته بعناء ولذّة لا مثيل لهما واستنطقنا هويّات المنتجين البارعين في منطقتي "جانت" و"إهرير" مع احترام كلّ الجماعات والقبائل الذين شكّلت بعض أفرادها مصادر معلومات وافرة لدينا كأفراد قبيلة "الاجضانارن" والمجموعات البدويّة المستقرّة بحيّ "إن بغبغ" وآخرين من "النيجر" و"غات" و"تمنغست".

إشتملت هذه الدراسة على قسمين(حسب التّقسيم الكلاسيكي المعمول به) نظري وتطبيقي ويحتوي كليهما على فصول. فالقسم النظري،احتوى على ثلاثة فصول:

ففي الفصل الأوّل قمنا بعد طرح الإشكالية، بإنتاج فرضيّات ثلاث: حاولت الأولى تفكيك الهويّات المشكّلة لعموم مجتمعات الآزجر، تفكيكا فنيّا موسيقيّا، إذ أنّ كلّ جماعة تغنيّ هويّتها، بصورة واضحة، وهنا حاولنا تشكيل مختلف تلك المنظومات التي كانت غامضة متناثرة بين طيّات الزّمن والنّسيان. أمّا الفرضيّة الثانية فهي غوص في ملامح الهويّة "الجانتيّة" من خلال منظومة الأغاني الشّعائريّة، التي تتصدّرها شعيرة "سبيبة" باعتبارها المنظومة الوحيدة التي مازالت تؤدّى بانتظام لارتباطها برزنامة دينيّة أكسبتها البقاء والاستمراريّة.

أمّا الفرضيّة الثالثة، وعلى نموذج "سبيبة" كمنظومة غنائيّة تنافسيّة، تنافسا جدّ محليّ بين القصرين(زلواز والميهان) وآخر مع الأطراف (البدو وغيرهم) فإنّ ثمّة منظومة أخرى من المنظومة الموسيقيّة الكليّة ل" كيل جانت" غير واضحة ولا تحظى بالعناية إلاّ فيما ندر، والتي سمح لنا المتن المشكّل لها اعتباره تنافسيّا هويّاتيّا على لسان شاعرين من المنطقة، إذ شاعت أشعارهما لنظمهما تحت ألحان معيّنة، ك"بولنكانا" واعتبرنا هذا الأخير هامّا لرمزيّة المعنى التي يوليه له المجتمع والمرتبطة باللّثام هذا اللّغز الذي مازال يثير العديد من الأسئلة.

كما قمنا بتحديد جهاز المفاهيم التي استعملت للخوض في بناء موضوع الهويّة والموسيقى من منظور أنثروبولوجي بعيدا عن علم الموسيقى وإن استعملت مفاهيم علم موسيقى الشعوب(ethnomusicologie): كمفهوم المنظومة الموسيقيّة(répertoire

musical) والفعل الموسيقي(fait musical) واللّون الموسيقي (genre musical)، بالإضافة إلى مصطلحات أخرى أكثر شيوعا مثل: الألحان، السماع، الأداء، الغناء الجماعي، وغيرها من المفاهيم الضروريّة للموضوع، مع محاولة مناقشة بعض من هذه المفاهيم المفتاحيّة كاللّون الموسيقى انطلاقا من دراسات السّابقة(دراسة موسيقى الأهقّار لنادية مشري سعادة) وبناء على معطيات الدراسة الميدانيّة طويلة التمرّس وقفنا عند منظومة موسيقيّة متنوّعة الألوان والوظائف الاجتماعيّة الثقافيّة التي بدورها تستدعي وجود موسيقى معيّنة حسب الظروف والملابسات الاجتماعيّة والمحطّات الشعائريّة.

أمّا في البحث عن الهويّة كمفهوم، فقد تأكّد لنا بأنّه مفهوما متشابكا متحوّلا يأخذ أشكالا هيوليّة تستعمل حسب الحاجة وحسب التوجّهات السياسية والاجتماعيّة وأنّه تشكّل نتيجة تمازج الشعوب والأعراق، سيّما البيض والسّود بأمريكا الشماليّة واللاتينية ودول الكراييب، ممّا أنتج مفهوم "موسيقى متمازجة" (Musique créole)، وأصبح البحث في الهويّة غير مجديا إن لم يرتبط بنظيره الغيريّة(l'altérité).

تعتبر الموسيقى المؤدّاة في وسط هذه المجموعات المدروسة، سواء ب"جانت" أو "إهرير" موسيقى طقوسيّة شعائريّة، علاوة على الجانب المكوّن لروح "سبيبة" كشعيرة إحتفاليّة(rituel festif)، لذلك وقفنا على تعريف مفاهيم لصيقة بالموضوع، كمفهومي طقس(rite) وشعيرة(rituel) وتداخلهما، إذ تعرّف الطّقوس على أنّها

مركّبات للشّعيرة. أما الشعائر الاحتفاليّة فترتبط بالحفل وما يفرزه من تفسيرات متعلّقة بمدى الانتهاكات التي يوفّرها للمحتفلين كفضاء قد يفترض أنّه يلغي المعايير الاجتماعيّة والحدود المرسومة من طرف مؤسّسات المجتمع، أي فضاء انتهاك للمقدّس(حسب كازينوف) لكن يمكن ملاحظة أن ما يمكن تسميّته "انتهاكا" هو انتهاكا معياريّا يكرّس معايير ثقافة ما، فحدوث الانتهاك أثناء الاحتفال هو تذكيرا بالنّظام المتجذّر بفعل المؤسّسات خاصّة الرّمزيّة منها.

تأتي هذه الدراسة كنموذج عن الاتّجاه الثقافي، أي اعتبار الثقافة مرجعيّة لكلّ الحركات المنتجة من طرف الأفراد، كما يرونها هم أنفسهم، فحسب مقاربة كليفورد ڤيرتز(Geertz, c) فإنّ تفسير الظواهر، يكون من الدّاخل مع التّشديد على الوصف المكثّف، ومحاولة فهمها كما يفسّرها الأفراد، أي الأخذ بعين الاعتبار الخطابات التي ينتجونها، دون أن يحلّ ذلك التّفسير محلّ الخطاب العلميّ.

ولفهم "داخلي" و"خارجي" لمختلف الظواهر بالمجتمع "الجانتي" ولجمع المعطيات الميدانيّة تنوّعت التقنيات ومصادر المعلومات وطرق الحصول عليها، من تقنية الملاحظة بالمشاركة والاقتراب الوجداني من المبحوثين(أقصد بالاقتراب الوجداني هو المشاركة الفعليّة باستعمال آليّة التّبادل بين الباحث ومجتمع الدراسة، التّبادل الذي يفتتح على تفاصيل حميمة وطيدة الصّلة بحياة الباحث(ة) واعتباري امرأة بميدان بكلّ خصوصيّاته حتّم علي هذه المعايشات الوجدانيّة "العاطفيّة"،

لأدوار الإغراء التي تمارس بين النّساء والرجال، هناك ومختلف الخطابات المتعلّقة بهويّة الباحثة و"جنسانيّتها". فالملاحظة بالمشاركة أو تلك المُشاركة وتوخّي الموضوعيّة لم تأت أكلها، فما نتعلّمه عن الممارسة الميدانيّة ضئيلا من دون التطرّق لنتوءات الأجساد المتفاعلة بميدان إنساني عميق التوهّج والذّاتيّة. فعلاوة على التقنيّات الكلاسيكيّة في الدّراسات الأنثروبولوجية، من ملاحظات ومقابلات وتسجيلات المبحوثين في وضعيّات مختلفة(في حالة البحث الموسيقي: الأداء في الوضعيّات "الطبيعيّة" كحفلات الزواج، أو احتفالات عاشوراء، بشقّيها "تمولاوين" و"تللين" أو الأداء في وضعيّات مفتعلة خارج فضاء مختلف الظواهر الاحتفاليّة: أثناء تشكيل المتون الغنائيّة المختلفة السياقات.) قمنا بتجربة الأداء(كمحاولة لفهم داخلي وعميق) بالتحلّي بروح المحتفلين والإقبال على "سّبيبة" باعتبارها "كيانا" جوهريّا في هويّة "كيل جانت"، إذ تستدعي تلك المحاولة طقوسا معيّنة أوّلها ترديد ما ينبغي ترديده من مقاطع شعريّة، كمحاولة أولى، أي ضرورة الحفظ وبالسّؤال الملحّ على النّساء اقتنعن بما أنوي القيام به وبدأن في إطلاعي على كلّ الطقوس المتعلّقة باللّباس وهيئة الجسد داخل ذلك الفضاء المقدّس الذي يرفض كلّ نشاز، فكانت الفرصة مواتية لألج صفّ المغنيات ب"الكورال" الذي تحكمه سيّدات لهنّ باعا طويلا في الشّعر القديم الذي تهرب معانيه اللّزجة كما تهرب كتل الزّئبق في زجاجة بلّورية. فالإمساك بمعنى تلك الأشعار يحتاج لفراسة

لغويّة وإلمام بالأحداث ورموز المجتمع الغارقة في القدم، مع فتح المجال أمام التأويل عندما تقطع سلسلة الكلمات والأغراض أمام ذاكرة النساء والرجال المسنّين.

يتعلّق الفصل الثاني من القسم النّظري، بمسألة الغناء ووظائفه المختلفة، وإن استعملنا مصطلح اللّون الموسيقي، فالمقصود هو أيضا اللّون الغنائي حتّى في مفاهيم علم موسيقى الشّعوب، فالغناء هو من طبيعة اجتماعية(نشاط اجتماعي)، أي يملي العديد من الوظائف مثل كونه حاملا للتاريخ ومعبّرا عن الهويّات، والأكثر من ذلك، إذ يعتبر مسألة بقاء لدى بعض المجتمعات.

كذلك تمّ التّعريج بهذا الفصل على الغناء والتّنشئة الموسيقيّة عند التّوارث، إذ يعتبر نفسه، أي الغناء، مؤسّسة من مؤسّسات التّنشئة الاجتماعيّة. فحلقات "تندي" اليوميّة ماهي سوى فضاءات يتلاقى فيها الجنسين من فئة أعمار معيّنة للتّعبير عن رغبات الجماعة أو القبيلة لاستمرارية الأدوار الاجتماعيّة وفق المعايير المعلّمة مسبّقا، وإن بدت في ظاهرها لقاءات تشوبها النزعة العاطفيّة الشبقيّة فهذا لحاجة تجدّد المجموعة، بيولوجيّا وثقافيّا، من خلال فرص تعارف الشباب وحدوث الاختيار والزواج، وإن التصق الشباب بالشّابّات في حلقات لولبيّة، فهذا لا يعطي الفرصة لحدوث انتهاكات في هذا الفضاء، بل تقترب الأجساد بلطف وتحيّة وسلوك "راق"، إذ تمّت معاينتنا لذلك الفضاء مرارا وتكرارا ولم نلحظ أيّ تجاوز:

لأنّ ذوق الأفراد واختياراتهم وطموحاتهم هي تعبيرا عن حاجات اجتماعية صارمة المراقبة.

وكما هو الحال، أثناء احتفالات عاشوراء(سبيبة) يتمّ تدريب الشّباب من الجنسين على عادات ومعايير الحياة الاجتماعيّة وممارسات الأجداد: تقنين العلاقات بين الكبار والصغار، بين النّساء والرّجال، الشباب والشّابّات وغيرها من المعايير التي يسهر على تطبيقها وصيانتها كامل المجتمع وبصرامة شديدة.

أمّا الفصل الثالث، المتعلّق بالتّاريخ كما يرويه الرّجال والنّساء ب"الآزجر" فقد أتى ضمن هذا الجانب النّظري كمدخل للقسم التّطبيقي. إذ أنّه في هذا المجتمع يترك المجال على مصراعيه لبروز المكانات النّسائيّة في حبك منسوجات التّاريخ والأساطير، إذ تتأسّس الجماعات والقبائل على كتفي الجدّات، فيترك الأجداد المؤسّسين "فضاءات مخياليّة" للجدّات المؤسّسات، وهذا داخل كافّة المجموعات القبليّة المشكّلة للتراتبيّة الاجتماعيّة: *إنّ مختلف الطبقات الاجتماعيّة سواء النّبلاء أوالتّابعين والحرفيين تتبع أصولها النّساء المؤسّسات.(Rasmussen, S, 1992 :)*

إذ أنّ تاريخ سكّان "الآزجر" كلّه مرتبطا بأصول نسائيّة تشترك فيها جميع القبائل والمجموعات السكّانيّة وإن كان حظّها من السيادة والنبالة ضئيلا، ومنعدما، باستثناء مجموعات العبيد فهم يرتبطون بالأسياد، أي مالكيهم ولحدّ السّاعة،

وبالرّغم من " انطفاء" ممارسة تبادل العبيد تجاريّا و أسلوب السبي فإنّهم مازالوا يحدّدون انتماءاتهم لقبائل المالكين، وهم من يسهرون على راحة مالكيهم.

والميزة الأخرى في التطرّق لهذا التّاريخ هي مزاحمة شخصيّة "الأَمْنُوكَالْ"(السّلطان) للجدّات المؤسّسات وكان ذلك واضحا في مختلف أساطير وأخبار الجدّات إذ يظلّل "الأَمْنُوكَالْ" عليهنّ مشفقا على هاته(كما حدث في أصل تغورفيت) ورءوفا بالأخرى(أصل آرابن) ومقاسما تلك الأراضي والأملاك(الجدّة تَهَيْدَمْتْ)، وإن لم يذكر اسمه في غالب المحكيّات، إلاّ أنّه هو نفسه السّلطان "ڤوما" الذي أردناه مرحلة هامّة في تاريخ المنطقة لما أساله من حبر لدى أوائل المستكشفين والعسكريّين الفرنسيّين، أمثال دوفيرييي(Duveyrier) وڤارديل(Gardel) وباعتباره كمرحلة تأريخ حاسمة لكامل المنطقة (الآزجر) والمناطق المجاورة، وكذلك لما يأخذه من "حيّز" في ذاكرة "كيل آزجر" وذاكرة "كيل جانت" بالأخصّ، إذ وجدنا أنّ ما ترويه النّساء عن هذا "الأَمْنُوكَالْ" مغايرا لما يرويه الرّجال لتنوّع الروايات والخطابات التي تنتجها تلك الرّاويات، والنّتيجة التي يمكن استشفافها هي كونه رجلا غيورا على شرفه جميل القسمات وديعا، وهذه الميزات عجّلت في موته ميتة بشعة. بينما يوجد العكس فيما يرويه الرّجال، فهو مستبدّا طاغيا وكان ذلك سببا في استنجاد سكّان "الآزجر" بقبيلة "الأُورَاغَنْ" للتخلّص منهم كما تنقله الكتابات عنه وإن كانت ضئيلة.

أمّا القسم التّطبيقي من الدراسة، فشمل ثلاثة فصول حسب الفرضيّات وبكلّ فصل مباحث، تضيئها. فالفصل الأول وتعلّق بمسألة الهويّات المغنّاة ب"الآزجر" في ظلّ توفره على بدو وحضر، ويعبّر عن كلّ ثقافة موسيقيّا، أي تغنّى الهويّات بمراسيل شتّى، سواء تعلّق الأمر بالتّعريف بالثقافة والمجتمع وأساليب الحياة: البداوة، التّرحال/الاستقرار والتحضّر، وما ينتج عنهما من صور وتصورات واعتقادات، أو ثنائيات المدح والذمّ التي تحكم جلّ الأشعار، سواء على صعيد القصور بينهم(أو البدو بينهم) أو بين سكّان القصور وسكّان الصحراء، كما توجد بين النساء والرجال، مثلها مثل ما ينسج من أحداث شعريّة تتعلّق بالحبّ والمشاعر الجريئة عالية المستوى المجازي والدلالي.

فطبيعة الموسيقى ترتبط بالأصل، هذا المرتبط بمصدر الجدّات المؤسّسات لمختلف المجموعات ب"الآزجر" فلكلّ جماعة من الجماعات القصوريّة، أو تلك المتواجدة ب"إِهَرِير" والمتباينة المختلفة، موسيقى خاصّة بها: فهناك اللّون "تْهَمَّاتْ" يؤدّيها العبيد (إِكْلاَنْ) وهي موسيقى طقوسيّة علاجيّة تؤدّيها هذه المجموعات لعلاج المرضى المصابين بالجنون، ولسنا ندري إذا كانت هذه الموسيقى متعلّقة فقط بأفراد هذه المجموعات التي جيء بها من السودان وإفريقيا شبه الصحراويّة، أيّام الغزو والغارات القبليّة ، أو هي طقوس تجمع كلّ المجتمع باختلاف تراتبيّته. فما لاحظناه في عرس بمنطقة "إهرير" خاصّ بالمجموعة السّوداء هناك(العبيد)

وأثناء غثيان أحدهم لم تستطع السيّدة "تمنجلت" سيّدة "تهمّات" من علاجه لأنه كان عنيدا، وبعدما أنهكها التّعب استنجدت بمؤديات "تِنْدِي" ذلك اللّون المغاير ل"تندي" يومي دنيوي، إنّه "تندي" طقوسي علاجي، أي "تِنْدِي نَ آجُولَّلْ". وللنّبلاء الموسيقى التي تستهويهم، فلا مجال لربطها بالأداء، وهنا يمكن أن نذكر بأنّ سيّدات قبيلة "الإِمَنَانْ" اللّواتي يعتبرن أنفسهنّ من الشّرفاء الأدارسة والقادمين من "تافيلالت بالمغرب " والملقّبات ب"تمنوكالين" لا يضربن على أيّ أداة موسيقيّة ولا يغنّين البتّة فقط يستمتعن، في أوساط معيّنة، إذ لا يتواجدن في فضاءات "تندي" المسائيّة، بل إن حضرن فقط من بعيد حيث لا يمكن رؤيتهنّ علنا[1]، وكلّ ما قيل عن ارتباط آلة "الإِمْزَادْ" بالنساء النبيلات على غرار "دَاسِّينْ"[2] بالأهقّار، فلم نجد له وجودا لدى هذه الفئة من النّساء الذّائعات الصّيت، جمالا وحكمة، منذ بداية تاريخ "الآزجر" و"الأهقّار"، إذ تشوبهنّ مسحة من الورع الدّيني والترفّع عن الشؤون الأرضيّة، وهذا ما جعلني أتوقّف عند والدتهنّ السيّدة "شَنُّو"، رمز النزعة الصوفيّة بصحراء الآزجر، بينما يحضر الرجال على جمالهم في عديد المناسبات، ويتسامرون في الحفلات ويختلطون كما يحلو لهم ومازالوا يشكّلون مصدر إلهام لقرائح نسائيّة يتغزّلن بهم و بجمالهم وأصلهم الرفيع.

[1] لاحظنا تواجد "لالا غيشة" من الشريفات "تمنوكالين وهي الأخت التي لم تتزوّج بتاتا، وربّما حضورها يشوبه التساؤل فهي تختلط بالجميع وتسامر الجميع دون أن يحرج ذلك أحدا.

[2] امرأة ذائعة الصّيت والجمال من قبيلة نبيلة بالأهقار كانت عازفة ماهرة لآلة الإمزاد، تلك الآلة وحيدة الوتر الذّائعة اليت.

كما تمّ الوقوف مطوّلا على الخصوصيّات التي أمدّتنا بها منظومة "كيل إهرير"(سكان منطقة إهرير") من تميّز ورهافة لم تعرف في أيّ وقت لدى بقيّة توارف "الأهقّار" على سبيل المثال والحصر، كمنظومة "تندي ن آجولّل" أي أنّ اللّون الموسيقي "تندي" مزدوج الوظائف والسّياقات، أي "تندي" الحياة اليوميّة التّرفيهي الذي يقام ويؤدّى يوميّا "تقريبا" بعد صلاة كلّ عشاء، و"تندي" آخر طقوسيّ شعائري يقام لأغراض علاجيّة وتطبيب يخضع لشروط ولأداء خاصّ ونظاما شعريّا مغايرا.

ولاستنطاق منظومة "كيل جانت" الموسيقيّة وإعادة بنائها ربطناها بمراحل الزّواج، باعتبار أنّ كلّ مرحلة، تقريبا، تسمح بظهور لون غنائيّ معيّن: فطقس الحنّاء(آنلاّ) مثلا المتبوع بطقس تسريحة الشعر(تَالْكَة) يؤديان تحت شكلين من الغناء: "يالولا هاني يالولا ها" و "إدَمْبَليخا" مع تقاطع ألوان أخرى، كاللّون "إرّون" و"سبيبة" وحتّى "تندي" لكن الأولويّة للألوان الطقوسيّة، حيث تبقى "شِيتْ فَنْفَاتَنْ" أي سيّدات الطبول واقفات مستعدّات منذ البدء في التسريحة والحنّاء وهذا مهما استغرق العمل من وقت، فالمهمّ هو بلوغ الطّقس غايته الأدائيّة. للعلم فإنّ تسريحة الشّعر تدوم ساعات وساعات مع كامل الطقوس المصاحبة لها ك"تمنجوط" أي طقس البلوغ الاجتماعي للفتاة الذي لم يعد قائما بذاته، كما في الماضي، أي بمجرّد بلوغ الفتاة ببروز أوّل حيض لها، بل أدغم في اليوم الأوّل من الزواج.

بعد إتمام طقس المشط الذي يتبع بحركات ذات دلالات هامّة، كإضافة التّبغ والسكّر على الشّعر، عند مفرق الخصلات، وهذا لتبقى العروس، في حالة إضافة السّكّر، حلوة دائما في عيني زوجها، كما يؤكّد على التّبغ حتّى يدمن الزّوج على زوجته كإدمانه على التّبغ والصّورة الأخرى هي أن يضلّ تابعا لها ولا يمكنه الاستغناء عنها ويعبّر عن ذلك بقولهنّ: "تَرْمَسْ أَوَادَمْ نِّيتْ هُونْدْ تَابَا" والأهمّ من كلّ ذلك أن تكون الماشطة(يطلق عليها تَمَالِّيتْ نْ تَالْكَة) امرأة محبوبة من الرّجال، أي "تَمَزَّوِيتْ" حتى تنقل صفاتها للعروس تفاؤلا بها.

وبين ما يحدث في "جانت" و"إهرير" أثناء شعيرة الزواج، اختلافات في توقيت بعض الطقوس والموسيقى المؤدّاة. يمكن اعتبار" إهرير" نموذجا لتقاطع بعض الألوان الموسيقيّة بينه وبين "جانت"، بخاصّة في ألوان شعائريّة، مثل "تندي ن سبيبة" و"تبرلّم" وبولنكانا" باعتبارها أشكالا غنائيّة شعائريّة ترتبط بطقوس تطبيب وتفريغ شحنات الآلام المختلفة، وكذلك تعبّر عن المسكوت عنه بالمجتمع.

أمّا الفصل الثّاني فيتعلّق ببروز بعض من منظومة "كيل جانت" الموسيقيّة ويطغى ليملي وظائف مزدوجة الدلالات والمعاني، والمتمثّل في ظاهرة "سبيبة" كشعيرة احتفالية ترتبط بعاشوراء وهي شعيرة تنافسيّة بين قصري "زلواز" و"الميهان" والتي تمّت دراستها عن قرب بالدّور المزدوج الذي قمنا به، إذ تمّ تقمّص أدوار المؤديات والخضوع لمختلف طقوس الملبس والمشط والحركات، أي

الأداء في كامل شروطه، كما مارست دور الباحث المستفسر المسجّل للنصوص ومعانيها ومختلف دلالات تلك الشعيرة لدى الممارسين لها.

أما الوظيفة الثانية ل"سَبَّيْبَة" كلون موسيقي يؤدّى ويصاحب شعيرة الزواج ل"كِيلْ جَانَتْ" فيميّز بفقدانه للطبيعة التنافسيّة التي تميّزه أثناء احتفالات عاشوراء، إذ تجتمع النّساء الضّاربات على طبول "قَنْقَا"، من قصري "زَلْوَازْ" و"المِيهَانْ" في صفّ واحد للإعلان عن هويّة منسجمة لكامل الواحة، لأنّ فضاء الزّواج، الضيّق، هو الأكثر تعبيرا عن هويّة المجموعة القصوريّة مقابل المجموعات البدويّة التي يطلق عليها: "كيل الصّخرا"("كيل" بمعنى سكان أو أهل الصحراء، أو يطلق عليهم عموما تسمية إموهاغ المفضّلة لديهم). فمعاينة شعيرة الزواج من بدايتها إلى نهايتها ترسّخ فكرة اعتبار الزواج فضاء مطالبات للهويّة، بين النّساء المتواجدة بين أحضان واحة "جانت" نساء من أصول فسيفسائيّة ومزيج أصول هنّ محدداته. فالزواج هو شعيرة جدّ مركبّة مورفولوجيّا من حيث تعداد طقوسه ودلاليّا من حيث المعاني والرّموز التي تمليها تلك الطقوس لتكتمل غاية الشّعيرة، وبالرّغم من تكرار مراحله إلاّ أنّه وفي كلّ مرّة تظهر حالة من الحالات الفريدة للعائلات ولكامل المجتمع، إنّها حالة من حالات التميّز الشعائري.

ف"سبيبة" إذا هي ما يقابل شهر محرّم في الرّزنامة القمريّة ل"كيل آزجر" بما فيهم "كيل جانت" لكن الاحتفال بها ميزة "كيل جانت" دون غيرهم من المجموعات

الأخرى المتواجدة سواء بالواحة(عزوف قصر "جاهيل" عن الاحتفال لا المشاركة في إتمام الشعيرة الاحتفاليّة) أو بكامل "الآزجر".

وفي الاحتفالات المرتبطة بعاشوراء، وجدت أدبيّات إتنوغرافيّة معتبرة، من حيث التفاصيل الكثيرة عمّا كان يحدث أثناءها، والكلام عن احتفالات كرنفاليّة(تنكّريّة) في كامل المغرب وقناعيّة مختلفة لاسيّما في الجزائر والمغرب، ولم يصلنا عن تونس سوى القليل، أي ما كتبه "مونشيكور(Monchicourt)(1910)، وما يهمّنا في دراستنا ل"سبيبة" هو عاشوراء وظاهرة القناع، لأنّها السّمة الغالبة في هذه الشعائر، كما أردنا الوقوف عمّا قيل بشأن ارتباط طقوس عاشوراء بطقوس زراعيّة غابرة، وأنّ الإسلام أتى واستحوذ عليها وأدخلها في حساب قمري عوض الحساب الفلاحي الشمسي: في حالة ما لا يقام الكرنفال المغاربي في تاريخ شمسي(مرتبط بالرّزنامة الشمسيّة)، فإنّه يحدث، في الغالب، بمناسبة عاشوراء، كعيد إسلامي. إنّها من ضمن الأعياد الثلاث الإسلامية المشرّعة. فماذا يعني الاحتفال بهذا اليوم؟

لا تعطينا النصوص الدينيّة إجابة شافية، إذ تحيى ذكرى العديد من الأشياء بهذه المناسبة. توقّف سفينة نوح فوق الجبل بعد الطوفان، أي نجاته، فلق موسى لأمواج البحر الأحمر، إنقاذ يوسف من الجبّ، شفاء أيّوب، عودة البصر ليعقوب، وخروج يونس من بطن الحوت ورفع إدريس إلى السّماء، كما ولد عيسى في يوم عاشوراء ورفع للسماء في عاشوراء، كذلك خلق اللّه آدم في يوم عاشوراء وخلق السّماء والشّمس والقمر والنّجوم،الكرسي والعرش والجنّة، كما سقطت الأمطار الأولى بعاشوراء، إلخ...، وأخيرا موت الحسين (Doutté, E, 1908: 525-526).

كلّ هذه المناسبات يذكرها لنا "كيل سبيبة" مع التّركيز على انتصار النبيّ موسى على فرعون، حيث عبّروا على ذلك بالفرح ودقّ الطّبول، كما يعبّر سكّان مراكش ب"الدقّة" عن ضرب الكفّار لطبولهم وهم يهمّون برمي النبيّ إبراهيم في النّار التي نجّاه اللّه منها فكانت بردا وسلاما عليه.(Lapassade, G., 1982 &Anonyme)

يضيف دوتيه(Doutté) عن أصل هذه الاحتفالات وتحوّلها إلى احتفالات دينيّة، قائلا: وباختصار، فمن خلال النّصوص، يعتقد التكهّن بأن محمد وجد احتفالات قديمة جدّا احتفظ بها العرب، والتي لم يجرؤ على إزالتها واحتفظ بها حتّى لا يزعج الاستعمالالسّائد، لكن دون أن يعطيها صبغة الإلزام.(p: 527)

لكن ربط هذه الاحتفالات بمرجعيّات توحيديّة، كالأنبياء والرّسل، مثل إبراهيم وموسى، أو بالرّزنامة الفلاحيّة الشّمسيّة في كلّ مرّة لا يفيد في قراءة واقع هذه الشّعائر ولاسيّما تلك التي مازالت تمارس لحدّ السّاعة، على غرار شعيرة "سبيبة" لدى توارث "جانت" لأنّها تغيّرت مع الزّمن وتغيّرت دلالاتها والرّموز التي تريد الإفصاح عنها، فكلّ تلك الدراسات السّابقة الواصفة اهتمت بالأصول وغضّت الطّرف على المكوّنات ومورفولوجيّة هذه الاحتفالات والمعاني التي يعطيها المجتمع لاحتفالاتهم والتي برأينا تحتاج لكثير من الوقت ولكثير المقارنات المتأنيّة لمضامين احتفالات مازالت مستمرّة بأبّهة وتحضيرات واستعراضيّة مفرطة، للبنات والنّساء والرّجال ومختلف الأدوات الموسيقيّة والمكمّلات اللباسيّة، لذلك

شرعنا في دراسات احتفالات في نفس توقيت "سبيبة" أي احتفالات عاشوراء لدى توارڤ "أڤاديز" بالنيجر وتوارڤ "غات" بليبيا.

ولم يعد هناك شكّ في أنّ هذه الاحتفالات العاشوريّة وطيدة الصّلة بأحداث جدّ محليّة عاشتها وتعيشها تلك المجتمعات التي ما تزال تحافظ عليها، إذ ترتبط بتاريخ تأسيسات محليّة: تأسيس القصور، العلاقات الاجتماعيّة "المثلى" وغيرها من الظواهر الأخرى التي لم نتمكّن من استنطاقها والكشف عنها.

تفتتح شعيرة "سبّيبة" بمختلف طقوس الهندام المعقّدة للنّساء والرّجال والتي شكّلت جوهر تفسيراتنا، إذ وبواسطة مؤشّر تسريحة الشّعر وتحديدا تسريحة البلوغ الاجتماعي التي يطلق عليها"أَسَكْرَفْ" تمكّننا من معرفة دور تسريحات الشّعر المختلفة والدّور الاجتماعي والمراسيل الرّمزيّة التي تولى لها، إذ يعتبر صفّ المغنيات "شِيتْ أَڤَّايْ" من مختلف الأعمار، وأكثريّتهنّ من الشّابّات كطقس عرض البنات رغبة في تزويجهنّ(للتّعبير عن مسألة الاختيار الاجتماعي) مع إمكانيّة ربطها بفكرة الزّواج الجماعي الذي كان تمارسه القبائل في الماضي، فكما تعرض الفتيات يعرض الشّباب وهم بلثام تنكّري محكم يرقصون بالسّيوف والمناديل، وبعيدا عن فرضيّات الحرب والسّلم، وجد أنّ السيف هو رمز البلوغ والفحولة إذ قمنا بالبحث في دلالات السّيف(تكوبا) ماضيا وحاضرا.

وعن التّنافس بين قصري "زلواز" و"الميهان" والّنافس في عرض الجماليّات والألحان والأشعار والرّاقصين والضّاربات على الطّبول، فمردّ ذلك، حسب فرضيّاتنا، إلى طبيعة علاقات المصاهرة التي تحكم هذين القصرين، وباعتبار أنّ كلّ قصر به مجموعات قبليّة متباينة الأصول، فالزواج يتمّ بحذر شديد إذ يُختار الشّريك داخليّا(الزواج الداخلي) في حدود ما يراه الحكماء والحكيمات مناسبا لا يخرج عن المعايير المرسومة للأفراد، وما "سبيبة" في تلك الاستعراضيّة للوجوه الحسنة والأصوات العذبة واللباس والغناء المعياريين، سوى إعادة اكتشاف للذّات ولبعث وتجدّد الإحساس والانتماء والرّغبات ومصادر اللّذة، وحدوث الاختيار المناسب الذي ترضاه الجماعة المنسجمة، والمرسال الجامع لكلّ المحتفلين هو استمراريّة المجتمع، بعد إبادات متكرّرة بفعل فيضانات الوادي"آجريو" إذ تحيّن "سبيبة" لذكرى انتصار الحياة والعمار على الموت والفناء، ذكرى تأسيس القصور، التي جاءت بفعل كرامات الوليّ "غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ" ولهذا السبب، حسب اعتقادنا، يعزف سكّان قصر "جاهيل" عن المشاركة ب"سبيبة" لأنّهم سليلي "غالي" وعلى الأتباع أن يعترفوا ويقدّموا الولاء للشيخ ولأبنائه.

يعود الفصل الأخير إلى خصوصيّة شعر الأغاني التي تخرج عن المنظومة الموسيقيّة الشعائريّة(سبيبة وإرّون)، والتي أطلقنا عليها في مرحلة من هذا البحث موسيقى ترفيهيّة (إسوهاغ ن البتية) والتي تأكّد لنا في نهاية المطاف، من خلال

هذه الدراسة أنّها موسيقى تتعلّق، كما سبق وأن اشرنا وبتعبير جيلبير روجيه(Rouget, G)، بقضايا إثبات وجود وكينونة اجتماعية وسياسيّة، ففي الهزل تتأسّس خطابات للتميّز على الصعيد المحلّي ولقول ما لا يمكن قوله للجار والصديق وإن اختلفت المبادئ والأصول والنظرة للحياة وللحبّ وللوجود، كما هو الحال في هذه الأغاني التي تضرب موسيقاها على صفائح معدنيّة مختلفة الأحجام والمسميات. مع محاولة إبراز لون يتصدّر هذه المنظومة، والمتمثّل في "بولنكانا" ولارتباطه باللّثام رأينا كمحاولة سدّ فراغ ونقص في ثنايا هذا البحث، للتّعريج على أصل لثام التّوارڤ الذي أقام الدنيا ولم يقعدها للآن، إذ أعطتنا دراسة "جاك حوريقي"(Hureiki,J, 2003) عن أصل التوارڤ فرصة قراءة مختلف الأدبيات التي تناولت هذا اللّثام، منذ المؤرخين المسلمين والرحالة والأدبيّات الكولونياليّة والأنثروبولوجيّة، ولكمّ الأشعار التي جمعناها تحت هذه التّسمية، إضافة إلى أشكال غنائيّة أخرى ك"تيننا" و"تبرلّم" مع تقاطع منظومتي "كيل جانت" و"كيل إهرير" من ألوان، تحت منظومة موسيقيّة شعائريّة مميّزة: ف"تَبْرَلَّمْ و"بُولَنْكَانَا" هما مثل "تندي ن سبيبة" أي يكمّلان تلك المنظومة الموسيقيّة المرتبطة بالحال والوجد أي ما يطلق عليها عادة ب"الجدبة" أي آجولّل، هذه الموسيقى التي تعبق بالدّلالات الدينيّة والتّعابير الصوفيّة.(أنظر ملاحق الغناء).

القســـــــم الأوّل: الجـــانب المنهجي والنظري للـــــدراسة

الفصـــــل الأول: البنـــــاء المنهجي للدراســـــة

1. الاشكاليّـــــة والفرضيّـــــات

1. 1. الاشكـــــاليّة

1. 2 . الفرضيّـــــات

2 . تحـــــديـــد المفاهيم والمصطلحـــــات

3 . أهـــــداف الدراســـــة

4 . الدراسات السّـــــابقـــــة

5 . منهج معالجة وتحليـــل موضوع الدراسة

5 . 1 . منهج الدراسة

5 . 2 . منهج تحليل المعطيـــات الميدانيّـــة

5. 3. تقنيّات جمع المعطيات الميدانيّة

5. 3. 1. الملاحظة بالمشاركة(المشاركة) أو المشاركة الوجدانيّة

5 .3 . 2 . المقابلات أم الصّـــــدف

5 . 3 . 3 . دفتر الحياة اليوميّة بالميدان

5 . 3 . 4 . التّسجيل الصّوتي والمرئيّ

6 . صعـــــوبات الدّراســـــة

1. الاشكاليّـــة والفرضيّـــات

1. 1 . الإشكالية

يعتبر "جاك بلاكينغ"(Blacking,J)[1] أول من فتح النقاش على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار الموسيقى في بعدها الإنساني بغضّ النّظر عن مكوّناتها الصوتية(acoustique)**: فبنيات مجتمع ما، مثلها مثل بنيات الموسيقى تعتبر أحداثا إنسانيّة** " faits humains" **أبدعت داخل نفس الجماعة، أو المجموعة**(Blacking, 1977 :58).

فالموسيقى لا تنفصل عن سياقاتها الاجتماعيّة والإنسانيّة والثقافيّة التّي تعطيها المعنى والدّلالة، باعتبارها جزءا لا يتجزّأ داخل مجمل تلك السّياقات وهذا بدءا من : **مراحل نشأتها، إنتاجها واستهلاكها، إذ لا تفلت الموسيقات عن الرهانات الاجتماعية والثقافيّة.** (Darré, A,1996)

في مجتمع عولجت قضاياه السياسيّة وظواهره الاجتماعيّة والثقافيّة من منطلق التّشابه "المطلق"، في العادات والطقوس والمأكل والملبس والسّلطة السياسيّة والتراتبيّة الاجتماعيّة والسّلطويّة قد يجعلنا، كلّ ذلك نتيه عن التّفاصيل المحرجة لذلك المنطق، ونعمى عن الظّواهر الكبرى التي تؤسّس للاختلاف، وتعطينا معرفة موضوعيّة نوعا ما لهذه المجتمعات، وهذا باعتبار أنّ سكّان منطقة "التّاسيلي ن آزجر" أي "كيل آزجر"

[1] في دراسته وعنوانها الأصلي:the study of man as music-maker, inédit وترجمت إلى: L'homme producteur de musique، كما تجدر الاشارة إلى أنّ Merriam Alan هو من أوائل من أعلنوا عن تزاوج بين الموسيقى والأنثروبولجيا، وهذا عام 1964 وهذا ضمن النّزعة الثقافيّة الرّائجة آنذاك (L'Homme, 171-172; 2004; p: 13)

و"الآزجر" ميدان وموضوع دراستنا، جزءا لا يتجزّأ من "عالم التوارڤ" الممتد على كامل القارّة الإفريقيّة، شمالها وجنوبها(باعتبار أنّ التوارڤ يتوزّعون عل البلدان الخمس التالية: الجزائر وتحتضن ما اصطلح على تسميّتهم ب "توارڤ الشّمال"، مالي "توارڤ الأضاغ" والنيجر " توارڤ الآير" ، ليبيا وبوركينا فاسو).

تنقلنا التّساؤلات والمعاينات الكشفيّة للوقوف على مظاهر ثقافية اجتماعيّة واحتفاليّة مغايرة للمعطيات المتراكمة عن التوارڤ، والتي لم تحظ بالدراسة والتّمحيص، باستثناء الكتابات الأولى الوصفيّة السّطحيّة للعسكريّين والمستكشفين، والتي وإن شكّلت متنا مهمّا لكلّ موضوع، فهي لا تعدو أن تكون خارجيّة لا تدرس جوّانيّة الظواهر للرواسب الإيديولوجيّة(التفوق والنظافة والتحضر،،،) التي ستنتج فيما بعد كلّ الرواسم التي تراكمت لتشكّل المعرفة الكليّانيّة ل "عالم التوارڤ".

عندما نذكر "كيل آزجر" الجزء الهامّ من توارڤ الشّمال(حسب تعبير دوفيريي) يلوح في الأفق وجود مجتمع بدويّ مترحّل وآخر حضريّ مستقرّ في قصور وآخر يعيش بين الحلّ والتّرحال، وهذا منذ الأزمان الغابرة، إذ تبرز كتلا هويّاتيّة ثلاث تتمثّل في هويّة طاغية، هي تلك المتعلّقة بالتّوارڤ البدو الرّحّل، واللّفظ المحبوب لديهم، لفظ "الاموهاغ" وهم مجموع القبائل والمجموعات التي كانت تسود بفضل قوّتها وأسلوب عيشها المبني على الغزو، وهويّة أخرى، تكاد تنعدم في المخيال التّارڤي عموما وهي هويّة سكّان "جانت" سكّان الواحة الذين يطلقون على أنفسهم لفظ "كيل آغرم" أي سكّان

القصور، ويرفضون أن يطلق عيهم لفظي "توارڤ" أو "إموهاغ" أي يعطون لأنفسهم هويّة مدنيّة "متطوّرة" من منظور التّاريخ، ويدركون أنّهم وجدوا بالمنطقة منذ آلاف السّنين، بمعنى أنّ سبب استقرار المجموعات المتواجدة ب "جانت" ليس بفعل المجاعات وقلّة المياه، بل هو سمة حضاريّة، أي منذ العصر الحجري المتوسّط عكس المستقرّين ب "الأهڤّار" الذين أقدموا إلى المنطقة في منتصف القرن التاسع عشر فقط، بإيعاز من الحاج أحمد لممارسة النشاطات الزراعيّة، قصد الاكتفاء الغذائي(mécheri-Saada, N, 1986:27) والذين يطلق عليهم "إزڤاغن" أي الحراطين، فلنتخيّل زراعة وجدت منذ القدم ارتبطت بحضارة النيل، وأخرى ارتبطت بقلّة الموارد بالصّحراء.

وتتمثّل الكتلة الهويّاتيّة الثالثة في تلك المتأرجحة بين بين، بين الحلّ والتّرحال، أي أشباه البدو، ويتعلّق الأمر بسكّان واحات "إهرير" ممّن يعترفون بالثقافتين، مع تغلّب واحدة على أخرى حسب المتحدّثين.(مناقشات أفراد من إبطانتن أو إبتّامن مع أفراد من قبيلة إهيدمن، الأوائل مازالوا بدو والآخرين متجذرين بواحاتهم الخضراء دوما، ولا أدلّ على ذلك من منطقة "إضارّن" وارفة الظلال والغلال، وكثيرة المياه).

لكن تبدو هذه الهويّات غامضة، سميكة الأجزاء غير واضحة المعالم، لن تشفّ عن مكامنها إلاّ عندما ترتبط بأشكال تعبيريّة، من طبيعة خاصّة، تكشفها وتجعلها شفافة، إذ يحدث ذلك بواسطة الموسيقى والغناء، أي محاولة اختراق هذه الهويّات من

خلال تجارب الوجدان والبلاغات والأصوات الشجيّة المتألّمة حبّا وشبقا ووجدا. إنّ الغناء الذي يؤدّيه أهل الواحات متنوّع الطبيعة ومتعدّد الوظائف موجعا أحيانا مصالحا وجامعا لما تفرّق أحيانا أخرى ومنغمسا في العواطف، والعواطف هنا ليست أبدا مسألة شخصيّة، بالرّغم من عدم حظر اللقاءات والعلاقات المتنوّعة بين الرجال والنساء.

فعند مساءلة المنظومات الموسيقيّة تتبدّى لنا أوجها إشكاليّة تستدعي التوقّف، ويصبح بناء الهويّة والغيريّة على قدم وساق ضمن الإيقاعات التي تقول مالا يمكن للكلام العادي قوله والكشف عنه. فاختلاف الموسيقى يفتح مسالك أخرى وعرة تدعّم الاختلافات بين ما كان يعتقد أنّه منسجم مغلّف برموز الولاء والتبعيّة التاريخيّة: فبالموسيقى والبلاغة تتحقّق وتبنى الذوات العاملة على معرفة الآخر بكلّ الوسائل.

كذلك يفتح البحث في الموسيقى على الاختلافات الموضوعيّة المرتبطة بأنماط العيش من اقتصاد ومعمار كما تلج عوالم التصورات والمخيال، حيث تبرّر الأصول والأساطير والكرامات دلالات الوجود والاستمرار والعيش المنسجم لمجموعات متباينة متنافرة بفضل مؤسّسات المخيال كالممازحة بين مختلف القبائل والمجموعات، كما تعتبر الجدّات المؤسّسات وإن اختلفت مساراتهن وأسباب تواجدهنّ بالواحة أسباب تماسك المجموعات القصوريّة، لأنّهن الوحيدات المؤسّسات دون هيمنة ذكوريّة.

إذ أنّ الفروق بين أنماط العيش والتّفكير والاحتفال والرّموز، شكّلت فضاء إمتيازيّا للدراسة، حيث أنّ التّشديد على ثقافة الاستقرار لدى "كيل جانت" وعلى خصوصيّاتهم الثقافيّة والكوسموغونيّة يتصدّر اهتماماتنا وكأنّهم (كيل جانت) يقولون ذلك لأوّل مرّة، كون التعبير عن وجود التّارڤي المستقرّ مغيّب عن الواقع وعن التصوّر، باعتبار أنّ التّارڤي دائما راحلا على جمله، حالاّ بخيمته، وهو اليوم يبحث عن الفردوس المفقود، أي حياة الحلّ والتّرحال، تلك التي أخذت بلبّ الرحالة والمستكشفين والسوّاح، هؤلاء البدو لا يكترثون لوجود "كيل آغرم" لأنّ ثقافتهم محفوظة في المتاحف الأوربيّة المتخصّصة، وموسيقاهم مألوفة لدى الغربيّين، فلا حاجة للتّعريف ب "تندي" أو "إمزاد" لأنّها حاضرة في كلّ المناسبات، على الأقلّ كعروض مخصّصة للسوّاح، كعرض الحليّ الخاصّة بالتوارڤ، المركّزة على نمط واحد أكثر إثنيّة وأكثر رواجا(تنغلين)، كما أنّ الإحساس بالتعالي على الحضر(تعالي التوارڤ البدو) جعلت من "إموهاغ" يتأفّفون عن الحديث عن المقارنة، إلاّ على سبيل المزح، لأنّهم لا يجدون مجالا لمقارنة ما لا يقارن، ف"إموهاغ" حسب تصوّراتهم الجوّانيّة، يتمتّعون بخصائص فيزيقيّة ومزاجيّة وثقافيّة مميّزة عن باقي الجماعات الأخرى المجاورة لهم والمتعايشة معهم، فمن السّهل جدّا عليهم إلصاق عبارة "إكلان" أي "عبيد" على أيّ مجموعة ترفضها التراتبيّة ولا تتّسع لها قمّة الهرم، وكأنّ المعنيّين بهذه التّصنيفات المحقّرة تحكمهم هشاشة تاريخيّة وثقافيّة، وغير قادرين على مدّ نظام

قيم وحضارة، لكنّ هذا عكس المعطيات التاريخية والاجتماعية والثقافية، وهذا كما ستبيّنه هذه الدّراسة.

يحاول هذا البحث معرفة إلى أيّ مدى يمكن للمنظومات الموسيقيّة والغنائيّة، تحديد الهويّات واختلافها، أو دور هذه المنظومات الغنائيّة في تحديد الهويّات الاجتماعيّة. وإن ركّزت هذه الدراسة على "كيل آغرم"، وهذا لاحتكاكنا بهم أكثر من غيرهم وعايشناهم معايشة جوانيّة، بلغت درجة عالية من التّبادل والتّواصل على مدار سنوات بحث، بكلّ ما فيها من انتكاسات واستمراريّة، و لكونهم في مطالبات متكرّرة لهويّة خاصّة خارج هويّة التوارف باحتكامهم على منظومة موسيقيّة تتمتّع بألوان وأشكال غنائية شعائريّة دينيّة ضمن مفهوم المقدس وأخرى موسيقيّة غنائيّة ترتبط بصورة أو بأخرى بشعيرة الزواج، وهم بهذا يضاهون جيرانهم " كيل أهقّار" والبعيدين عنهم "كيل آضاغ" و"كيل آير" باستثناء توارف "غات" بليبيا وتوارف "أڤاديز" بالنّيجر، لما لهؤلاء من تماثلات عميقة بهم.

إنّ ل "كيل آزجر" الرّيادة والمرجعيّة لجلّ الأشكال والألوان الغنائية والموسيقيّة الموجودة ب"الأهقّار" وذلك لما ذكره مرارا وتكرارا الأب دو فوكو في معجمه(1951-52) وفي كتابه المتعلّق بأشعار"الأهقار"(1925).

وإن كان لموسيقى "الازجر" حيّزا معتبرا من هذه الدراسة، إلاّ أنّ موسيقى "كيل جانت" ستأخذ حصّة الأسد لغنى منظومتها الشعريّة الغنائيّة واللّحنيّة (كمّا و نوعا). وإن كان بالإمكان أن يكونا أصلا مشتركا، إلاّ أن ثمّة فروقا وصراعات تتصدّرها "مفاهيم متعلّقة بالهويّة" ولاسيّما تصوّرات الطّرف الثّاني، أي "كيل جانت". فعند التطرّق لمجال الغناء، أي "إسوهاغ" يبادرون بالقول: "إسُوهَاغْ تِينْ نَنَغْ" أي "أغانينا" أو عبارة أغاني "تين آكال" أي "أغاني البلد" التي عزف عنها الشباب وتركوها وأصبحوا يتنصّلون عنها ومتّجهين صوب الأغاني القادمة الغازية التي تجتاح فضاء الأفراح والمناسبات، والمعبّرة عن أفكار وثقافة الآخرين، المحمّلة بإيديولوجيّاتهم وأساطيرهم وحكمهم ومفاهيمهم للحب والجمال ولكلّ المقاييس الأخرى، ممّا جعل المسنّات يتنفّسن عبر الحديث عن ذلك ويدققن أجراس الإنذار. لقد وجد من يقيّم كافّة الألوان الموسيقيّة الأخرى ك"الامزاد" و"تندي" و" ڤيتار" وغير ذلك من الألوان، بما في ذلك "تهمّات" عن طريق إشهار السياحة والسياسة، إلاّ أنّ منظومات "كيل جانت" الموسيقيّة ظلّت رهينة "الذّكرى" والذّاكرة والحسرة على الضياع والتّهميش، لقد انقطع رجاء مؤديات هذه الألوان ولم يعد يسمع عنها إلاّ في أفضية الزواج المنزوية، التي تخرج من حلوق وأفواه المسنّات، بعد سقوط الأسنان والتي تتلعثم جرّاء عبث التّبغ بها "تابا" في لعبة غير متكافئة.

تثير الأغاني التي اصطلح على نعتها بالشّعبيّة عند من يؤدّيها والمستمعين إليها، إحساسا قويّا بالانتماء، أين يتّسع الانفعال ليعطي بعدا عاطفيّا لتصوّر المجتمع بكافّة مؤسّساته، وللنظام السياسي ولكافّة رموز الثقافة، يتغذّى هذا الانفعال من أحاسيس الانتماء والكبرياء الكامنة، فهو يأخذ منحى عاطفيّا للتّعبير عن علاقات اجتماعية مقيّمة أو منبوذة، وكما يشير باحتشام ومجازيّة كبرى إلى هويّة سياسيّة في رغبة مستمرّة للانفصال والتميّز. فالأغاني تحمل دائما في طيّاتها عواطف وعواصف الهويّة.

ففي حالة المجتمعات التراتبيّة، بات ارتباط الموسيقى بالهويّة أكثر من بديهي: **لأنّها تهيكل الجماعات، وتحركهم نحو الانتظام والتكتل لهزيمة التفاوت في المكانات، وللإطاحة بالعنصريّة، والتشدّد والتوتاليتاريّة**(Darré.A.) لمحاولة كلّ مجموعة التّعبير عن مكانتها في تدرّجات الهرم الاجتماعي والسياسي بكلّ الوسائل ناهيك عن الوسائل الفنيّة المجازيّة، كالشّعر والموسيقى. تتأسّس التنشئة الاجتماعيّة في جوانب كثيرة منها على الإيقاع الشّعري والموسيقي والاستعراضي، حيث تستمر الجماعة وتتواصل الأجيال، بانتقال محتويات الثقافة بكلّ شحنات الانتماء للمجموعة الضيّقة القصوريّة أحيانا، والانتماء لثقافة الاستقرار والحضر تارة أخرى، كما هو الحال أثناء التّنافس بين قصري "زلواز" و"الميهان" أثناء شعيرة "سبيبة"، وفي محاولات التّمايز والانفصال عن ثقافة البدو.

فالمقصود في هذه الدراسة معالجة الهويّة كمجموعة ممارسات تمييزيّة ملتفّة حول ميادين "الكفاح" المستمر، رمزيا وموضوعيّا لاستمراريّة ثقافة المجموعات القصوريّة ضمن زخم التوارث البدو وثقافتهم التي وصلت إلى أقصى الجغرافيّات.

كذلك يمكننا الجزم بوجود مجتمعات تتمتّع بثراء أنماطها وألوانها الغنائيّة والتّعبيريّة، وتنوّع منظومتها اللحنيّة والإيقاعيّة كمجتمعات "الآزجر" مقارنة ب "توارڤ الأهڤّار" و"كيل جانت" تحديدا في علاقتهم ببدو "الآزجر" عامّة.

وجد تراثا موسيقيّا طبع كامل هذه المجتمعات، وميّزها عن غيرها، من المجتمعات المجاورة، ذات الثقافة واللسان العربيين، كاللون "تندي" واللون "إمزاد"، لكن بقدر ما جعلها متفردة، بقدر ما قلّص من النظر والدراسة داخل تلك المنظومات المتنوّعة للوقوف على مفاهيم مغايرة للفهم التّنميطي عن التّوارڤ، فما هي الأسباب والدّوافع وراء تلك الرؤية التبسيطيّة التمييزيّة؟ هل يمكن القول بأنّ التصورات "الدونيّة" للأصول وللثّقافة هي التي وقفت وراء ضمور التّعابير الموسيقيّة، وتقلّص مساحات الإبداع الشّعري، ودون أخذه بعين الجدّ والدراسة؟ ما هي العوامل التي أدّت إلى طغيان موسيقى دون غيرها(الكلام عن الألوان الغنائيّة، لا الموسيقى في جوانبها التّقنيّة المحضة) والتّعتيم على الموسيقات الأخرى؟ هل فعلا بقيت نبالة الامزاد إلى وقتنا الحاضر، وحمّى العودة الجمعوية نحو هذه الموسيقى، مع احتراق مؤسّسات

النبالة وزوال السيادة، وتقطع طبول "الامنوكالن"(مفرد أمنوكال: سيّد أوسلطان، من له سلطة الطبل، مع توفّر شروط انتقال *"تمنوكلة"*)؟

تحاول هذه الدراسة سدّ فراغا في الأبحاث الأنثروبولوجيّة حول موسيقى توارث "الآزجر" دون أن تنتهج مقاربة موسيقى الشعوب(الأتنوميزيكولوجي، ethnomusicologie) لكنّها مضطرة لأخذ بعض مفاهيمها ومصطلحاتها، وإن أريد لهذه الدراسة أن تهتمّ بالأساس بمفهوم "الفعل الموسيقي" (le fait musical) أي السّياق الاجتماعي والثقافي لنمو وتطور المنتوج الموسيقي والشّعري، أي دراسة الموسيقى في بعدها الإنساني المحض، خارج مستويات الصّوت التقنية، أي كمنتوج مخيلة ومواهب جماعية قصد التّعبير " دون حرج" ودون خدش لحياء المؤسّسات والسلط والتصوّرات، أي المجاز المفرط في تبليغ الصّور والرّأي المغاير للمتباين، المختلف وإن تآلفت القلوب.

تغنّى الهويّة كما يغنى الحبّ والمشاعر التي تربط الجنسين، بل يختلط هذا وذاك في توليفة تعبّر عن الجوانب الاجتماعيّة المقنّنة المشفرة. فحتّى أغاني الحبّ المتعلّقة بتجربة تبدو ذاتيّة محضة، تحمل أعباء التّاريخ وسلطة "الاختيار الصّحيح" والتّوجيه المرضي للمشاعر، فهي تعبر عمّا لا يمكن أن يقال بالكلام العادي، وهنا نجد

"بلاغة" الموسيقى والكلام بالمفهوم الأدبي للكلمة.(Martin ,D-C.; 2001, p :4)

ف "سبيبة"، باعتبارها لونا غنائيّا مزدوج الوظائف عند "كيل جانت" وإن حدّدت بزمنية عاشوراء، وإن قيل أنّها تكييف لطقوس زراعيّة قديمة باعتبار أنّ المحتفلين من ثقافة زراعيّة ونمط العيش المستقرّ، إلاّ أنّها شعيرة تتجدّد باستمرار، على كافّة المستويات: الشعريّة، الموسيقيّة، اللباس والحلي وتسريحات الشعر،،،كما تتجدّد تعابيرها وغاياتها الثقافية للمجتمع الجانتي في تفاعله مع باقي التّوارڤ الموجودين بمنطقة "الآزجر" حيث تسيّر قوانين الحبّ والاختيار(اختيار الشريك) والمشاركة الوجدانيّة للأفراد في نظام الزواج، كما يفسح المجال على مصراعيه للتّعبير عن الهويّات القصوريّة المتباينة لحدّ الدّم(يردّد دائما أنّ "*سبيبة*" حرب بلا دم، لكن الواقع أنّ المشادّات الشعرية والكلامية تصل حدّ الاشتباك بالأيدي، كما ذكره لنا عديد المشاركين) صراع قويّ تحمله الكلمات والأصوات والهيئات والطبول (ڤنڤاتن) ليعبّر المجتمع بالصّور المرئيّة والرمزيّة عن استمرار هوياته، باستمرار وتجدّ شبابه وشابّاته(امَسْتَلاَّنْ وتَضْهَانِينْ): **فالإحساس بالانتماء، واحترام الذات يأخذان نبرات متنوّعة حسب الحقب، والأماكن والجماعات التي تؤديانهما(تغنّيهما)، كما يمكنهما أن يعبّرا عن إعزاز أعضاء الجماعة واسترجاع بعضا من كرامتهم، كما يمكنهما كذلك القيام بطلب الاعتراف والإسهام في تغيير تصورات الجماعة.** (C. Martin, 2001:4)

لقد علمت بوجود هذه الأغاني على سبيل صدفة البحث العابثة، فلم يكن في نيّتي أن أدرسها وأتعمّق فيها، وبينما نحن في حديث نسائيّ صاخب ومحتشم، لاسيّما بوجود مسنّات بيننا، أردن هؤلاء أن يكرمن الضّيفة(عن سؤال طرحته عليهنّ قصد

كسر الصّمت الذي كان يخيّم على مجلسنا ذاك بين الفينة والأخرى، وهو ماذا كنتن تغنّين زمان؟) فكان الردّ كريما وسخيّا فبواسطة العلب(علب مصبّرات الطماطم، سعة واحد كيلوغرام) بدأت عيشة تغنّي وهي أمهرهنّ وأحسنهنّ أداء، ثمّ أخذت أخرى صفيحة زيت بلاستيكي، سعة خمسة لتر، فبدأت الأهازيج، فتركن عملهنّ اليومي، صناعة القفاف "تزنبلين" وبدأن يردّدن[1] : **بولنكانا ستّة اهيلا هيلي**

مسّيس ن امزاد ايّا أهيلا هيلي

وإن بدت السيّدة غيشة، متمكّنة من كلّ الألوان الموسيقيّة، وحافظة لأشعار عديدة، كونها شاعرة هي أيضا، فبدا أنّ معظمهنّ، وإن كنّ مردّدات لمقاطع متكرّرة، تلك التي يطلق عليها أهل الاختصاص، من علماء الإتنوموسيقى، بالمقاطع الفارغة من المعنى[2] لكنّهن يبدين جهلا وارتباكا إذا ما استنجدت بهنّ "غيشة" ليذكّرنها بمطلع قصيدة، أو بلحن من الألحان أو بترديد نغمة من النّغمات.

لماذا هذا الضياع والتّهميش والإقصاء، لماذا يشعر الشّباب بالحشمة والخجل من تلك الأغاني، وبالذّات "شباب جانت"؟ هل تشكّلت الأذواق وفق نماذج طاغية مروّجة وكاسحة، أم هناك تفسيرات أخرى غير مسائل الذّوق والحسّ الفنّيين؟

[1] كان ذلك في شهر ماي من العام 1997 مساء بقصر "الميزان"

[2] كما ورد في الدراسات التي إعتمدناها مثل: **موسيقى الأهقار**، وغيرها من دراسات علم موسيقى الشّعوب

كيف تترسّم موسيقى شفاهيّة شعبيّة محضة، وتعادل الموسيقى الرسميّة العالمة وتصبح بدورها عاملا مقصيّا، يهدّد موسيقى أخرى وينعتها بالدونيّة؟

إنّ الخوض في هذه الإشكالية كان نتيجة أخذ ورد بالميدان ووليدة اهتمامات نظرية واسعة الأفق، غير محدّدة المعالم، فقد بدت لنا المسألة "جد عادية" أن يكون لكل مجموعة موسيقاها الخاصة، لكن تبيّن، فيما بعد، أنّ الموضوع شائكا للغاية للإشكالات التي يطرحها بحدّة، بعد التعمّق في المعاينة وطرح التساؤلات.

فإذا كان متن الدراسة يقتصر على الموسيقى الغنائية(musique vocale)، إلاّ أنّنا سنفصّل شيئا ما في دلالات الطّبول الرمزيّة حيث يعتبر البعض منها، تلك الطبول الكبيرة(قنقاتن و مقّرنين) التي وجودها فقط، معلّقة ومخبأة ببيوت الأمهات والجدّات فيه غنى دلالي ومعاني متفجرة، دون الضّرب عليها،هي حالة طبل "أوزرناز" وطبل "إجّاج" وطبل" إمقّدز" (أو إمجّدز). أيّ أنّ **استعمالها يعتبر كبقاء للكلام الشفاهي** (substitut du langage verbal)(Nattiez. J.J : 2004, 60)[1]

يواصل ناتياز كلامه وتبريريه للسيمياء الثقافية بالقول: **ففي موسيقى الطبول، في رقصة مسارة للزواج، رقصة مباڤا للباڤتديين بأوغندا، يقلّد أحد الموتيفات الثمانية لهذه الرقصة مقطعا رنينيا وإيقاعيا لكلمة "باكيسمبا كيو" التي تعني: لقد غرسو شجرة الموز" (p : 60)**

[1] العبارة لKofi Agawu وذكرها ناتياز في مقاله المعنون ب: " Ethnomusicologie et significations musicales », L'Homme, « Musiques et anthropologie », 171-172/2004

يعتبر السّماع، أو الاستماع، وضعيّة "مثلى" وكمحاولة كشفيّة للمعنى الكامن للظاهرة الغنائيّة في المجتمع التّارقي عموما، والجانتي على وجه أخصّ، إذ يجد الباحث نفسه أمام سيل من المعاني التي "تقال" ولا تغنى لتفسير ما سيؤدّى وتبيان فضاءات وحدود الأداء.

فبالفعل هناك فضاءات للغناء وأخرى للكلام أثناء الشعائر الجادّة، ك"سبّيبة" لتحديد القنوات التي يسلكها الجميع المشارك في الأداء السليم الذي تكون له الرّيادة في نهاية المطاف.

1. 2 . الفـــــرضيّـــــات

الفرضيّـــــة الأولى

قد ترتبط المنظومة الغنائيّة ل"كيل جانت" برمّتها بالهويّات الجماعيّة لتوارث التّاسيلي، ببدوهم وحضرهم لأنّها في عمل مستمرّ على الهويّة القصوريّة التي ليست ذات معنى دون الهويّات المغايرة والتي تقوم على ترسيخها بالمقارنات المختلفة، بالفصل أحيانا وبالوصل أحيانا أخرى: بواسطة مؤشّرات دالّة، كطبيعة المسكن(القصور) والنشاط الاقتصادي(الزراعة) والنشاط الفنّي(كامل المنظومة الموسيقيّة): إذ يبدو أنّ الموسيقى وإن عبّرت أحيانا عن الحبّ والأشواق فهي دائما

تذكّر بأحداث التاريخ(المغيّب) ورموز وأعلام قد تغيب كثافتها وقد تبرز تبعا للظروف وسياقات الأداء والشّرح.

الفرضيّـــات الثانية

يمكن ل"شعيرة سبيبة"(عاشوراء) أن تميّز وتعلن عن إستراتيجيّات بناء الهويّة على الصعيد الداخلي، أي بين القصور المشكلة للواحة، وعلى الصعيد الخارجي، أي خارج القصور بالصحراء(الخلاء).

الفرضيّة الثالثة

يلعب البناء الشعري التنافسي الدور الرئيسي في تحديد معالم الهويّات القصوريّة فيما بينها، ممّا ينتج الألوان الموسيقيّة الأخرى خارج موسيقى سبيبة.

2. تحـــديد المفاهيم والمصطلحـــات

الفعل الموسيقي: يقصد بالفعل الموسيقي، كلّ الأشكال والألوان الغنائيّة، ومختلف أنظمة الأداء، وتقنياته وإيقاعاته، فهو كلّ الظاهرة الموسيقيّة المراد دراستها. مثل الفعل الاجتماعي.

المنظومة الموسيقيّة: تتكون من العديد من الألوان الموسيقيّة لجماعة معيّنة، والتي تطبعها وتميزها عن باقي الجماعات الأخرى.

اللون الموسيقي: هو الأداء المرتبط بوظيفة سوسيوثقافيّة، ولم نجد له تعريفات شافية، إذ يخضع لطبيعة الأغاني المشكّلة للمتن المدروس.

الهويّـــة: من المواضيع الكلاسيكيّة في العلوم الإنسانية، ويعتبر أريكسون(عالم نفساني) هو أب كلمة الهويّة بالمعنى المعاصر، والذي قام بنشر استخدام المفهوم وتوسيعه وإكسابه شعبيّة في العلوم الإنسانية. لم يحتلّ مفهوم الهويّة أهميّة في معجم العلوم الاجتماعيّة إلا بواسطة تيّار التفاعليّة الرّمزيّة، إذ تبحث هذه المدرسة في الطّريقة التي تتشكّل عبر التفاعلات الاجتماعيّة وبناء على أنساق رمزيّة مشتركة، وعي الفرد بنفسه.[1]

[1] حول مفهوم الهويّة(مقال من الويب) ل: رقيّة العلي، " **بحث في مفهوم الهويّة تاريخه وإشكاليّاته.**"

تطور وتأسّس مفهوم الهويّة بأمريكا لارتباطه بظروف بروز الأقليّات، كأقليّة السّود والذين انتظموا في جمعية.

الغيريّة: هو ما يقابل الهويّة، فإذا كان هذا الأخير ينتج علاقات قوى ومعنى وسط الجماعة، فإنّ الغيريّة تنتج تلك العلاقات وذلك المعنى بين الجماعة أو الجماعات والآخرين.[1] قد يجدر بنا البحث في مفهوم الغيريّة، عوض البحث في الهويّة في إطار التفكير حولها تقليديا، لأنّ الغيريّة أصبحت مفهوما مفسّرا لما يمكن تسميته بالهوية على أكثر من صعيد.

الشعائر الاحتفاليّة: لا يمكن التّفريق بوضوح بين الطقوس (rites) والشعائر(rituels) : إذ يمكن لهذه الأخيرة أن تحدّد نظاما من الطقوس إذ تشكّل هذه الأخيرة مكوّنات للشعائر، وهذا حسب ميزونوف.[2]

ففي مجال الإثنولوجيا وعلم الاجتماع، تعبّر الشعائر عن مجموع (أو نمط) ممارسات موصى بها أو محظورة، مرتبطة باعتقادات سحريّة و/أو دينيّة، وبمراسيم واحتفالات، حسب ثنائيّة المقدّس والدنيوي(المدنس).[3]

وحول مقاربة هذه الشعائر، يؤكّد كازينوف(Cazeneuve) على أهمية المنهجيّة المقارنة، إمّا لاستخراج المعنى الشّامل للمواقف الشعائريّة، أو لإيجاد العلاقات

[1] THEDE, N., Gitans et flamenco: les rythmes de l'identité, Paris: l'Harmattan.
[2] Maisonneuve(J) : Les rituels. PUF, 1988, p : 3.

[3] Op.cit, p: 6

الملائمة لإقامة أو إحداث تصنيفا، إمّا بغرض تحديد المساهمة، محلية أو عابرة للثقافات، للتّأويل، ويجب دائما امتلاك عينة ممارسات واسعة.[1]

كما علينا اخذ المحاذير اللازمة، أثناء دراسة الشعائر الاحتفالية، وذلك في ضرورة ملاحظتها، ليس فقط في طابعها الانتهاكي (انتهاك المعايير) بل ما يتطلبه ذلك الانتهاك من معايير الدخول في النّظام من جديد: **وإن تكن انتهاكا للمقدّس، فمقدّس الانتهاك يفترض مقدّس الاحترام.**[2]

طقوس الانتقـــال

يدلّ عنوان كتاب فان جيناب(Van Gennep) طقوس الانتقال(Rites de passage) دراسة منتظمة لطقوس الباب والعتبة، والضيافة، التبني، الحمل والولادة، الميلاد، الطفولة والبلوغ، المسارّة، السيامة ، التّتويج، الخطوبة والزّواج، المراسيم الجنائزيّة، الفصول،،، [3] أي على غزارة هذه الطقوس وتداخلها، ممّا يسبّب نوعا من الملل والإرهاق، عند قراءة الكتاب، كما يرى ذلك ماكس قلوكمان(Max Glukman)، وبأنّ نظريّته قد تصبح متجاوزة: **فهي ليست معدّة من وجهة نظر السوسيولوجيا لتسمح له بربط طقوس الانتقال بتغيّرات المكانة الاجتماعيّة.** [4]

1 Isambert(F-a): Le sens du sacré: fête et religion populaire. Editions de minuit, paris, 1982, p:139.

2 Réimpression 1969, Mouton & Co and maison des sciences de l'Homme

3 نقلا عن: SEGALEN (M): Rites et rituels contemporains. Editions Nathan, 1998, pp: 33-34.

4. Op. cit, p p :15-16 .

3.أهـــــداف الدّراســـــة

يكمن الهدف الأول للدراسة المتعلقة بمختلف الأشكال الغنائية التي ترتبط بمجتمع القصورية في ارتباطها بمختلف التوارث البدو إموهاغ، في معرفة المجتمع الواحي في عالم التوارث ومكانته وثقافته، ضمن هذا المصطلح الشاسع الواسع الذي بنيت حوله أساطير وصور ورواسم تراكمت منذ القديم بفعل ملاحظات، واستنتاجات رواد أدب الرحلات، كابن بطوطة وصولا إلى رحلة الحشايشي، مرورا بأدبيات المستكشفين الكولونياليين وغيرها إلى الوقت الحاضر وما خلفته تلك الأدبيّات، ولحد الساعة، من تصورات تبتعد في كثير منها عن الواقع الاجتماعي لهده المجتمعات.

فبالدراسة تتبدد الأوهام، وتعود الأمور إلى بعض نصابها، وإن بقيت العديد من الظواهر بحاجة لمعاينات طويلة المدى.

كما تهدف الدراسة إلى تعميق جماليات في طريق الضياع، والأمر هنا يتعلق بمنظومة "كيل جانت" الموسيقية، التي شكّلناها تشكيلا وقمنا بتسجيل معظمها، وهذا لمنح الثّقة من جديد لمن مازالوا يعبّرون عن هويّتهم من خلال هذه الموسيقى والكلمات المسجوعة القويّة. فالتعرّف إلى هذه الموسيقى وحفظها يعطى الفرصة لجيل الشباب

لتغيير نظرة الاحتقار التي ضربت الموسيقى التي طالما ألصقت بكبار السّن فقط وجعلت الشباب ينفرون منها، والجدير بالذكر، فإنّه قد يعّول على شعيرة"سبّيبة" في الرّجوع والمحافظة على الموروث الغنائي الجانتي، للبريق الذي يميّزها عندما تُعرض في كل مرّة وبطواعيّة، أثناء زمنيّة عاشوراء، وتتحلّق حولها الحشود بما فيهم السياح الأجانب.

فقد يمكن لهذه الدراسة إرجاع الثّقة واسترجاع المواهب وبعث الأصوات الجميلة من جديد للتّعبير عن هويّة وحريّة من خلال هذه الموسيقى التي غيّبتها أيضا مختلف التصوّرات المحقّرة لها ضمن ثقافة المجتمع ككلّ، وهذا من خلال تصور سياسي وسلطوي يهيمن على الدّراسات المتعلّقة بموسيقى التوارڤ.

فدخول الباحثة في لعبتي الحفظ والأداء، جنبا إلى جنب مع النّساء من مختلف الأعمار، قد حثّ بعض الشّابّات في أخذ المشعل عن الأمّهات والقريبات للاستمرار في أداء الألوان الغنائيّة "القديمة" وتجديد صّفوف " أڤّاي"، والبحث عن أشعار ضمن المتون التي شكّلناها، وخاصّة ما تعلّق منها باحتفالات "سبيبة".[1]

كذلك يراد لهذا العمل أن يكرّم النّساء والرّجال الذين تحمّلوا طواعية عبء الأسئلة و"الاحراجات" التي سببتها لهم المناهج وطرق البحث، وتقبلوا طواعية مدي

[1] هذا ما حدث عندما طلبت منّي إحدى الطالبات الجامعيّات، ونحن في جلسة شاي عند إحدى الصّديقات أن أمليها بعض النّصوص وتكمل البعض الآخر من عند والدتها وقريباتها.

بأغلى ما يملكون تاريخا محفورا في القلب والعقل، أو مخطوطا لم ينزل أبدا من عليائه، إلا في حالات الشقاق والخلافات العائلية والقبلية التي تقصي تدخل أي غريب ودخيل.[1]

[1] أريد أن أذكر من بين هؤلاء الحاج السنوسي الذي وافته المنية هده السنة، والسيدة شاتي كذلك التي غادرت الواحة وانطفأ بذلك صوتا من أجمل الأصوات، وبشهادة الجميع.

4. الدراســـات السّابقة

شكّلت لنا مجهودات الأب "دو فوكو" في كتابه "أشعار الأهقّار" ودراسة مشري سعادة الوحيدة حول موسيقى الأهقّار منطلقات هذه الدراسة، إذ جاءت كمحاولة لتكملة ما أتت به سيما هذه الأخيرة، ومناقشة بعض ما ورد فيها فيما يتعلّق بموسيقى "كيل آزجر".

أرادت نادية مشري سعادة تخصيص دراستها لمختلف الألوان الموسيقيّة الموجودة بالأهقّار، انطلاقا من نظرة "سياسيّة" للموسيقى، إذ أسّست ملاحظاتها على أهمّ الألوان الموسيقيّة بالمنطقة، وهذه الأهمية تكمن في مؤشّرات سياسية ترتبط بمكانات القبائل "المنتجة" لمختلف الأشكال الموسيقيّة، إنطلاقا من موسيقى "الامزاد" و"آليون" مرورا باللّون "تندي" إلى المسح البسيط للألوان الأخرى الموجودة كموسيقى العبيد.

إلاّ أن دراستها تهتمّ بالأساس، حسب اختصاصها بالجوانب الصوتيّة للموسيقى والتّقنية المحضة، وقد بدت لنا دراستها غاية في الأهميّة لأنّها كانت نقطة انطلاق لبحثنا، إذ تنبّهنا لأخذ المحاذير اللازمة في إنجاز هذه الدّراسة، سيّما تصنيفاتها لموسيقى التّوارڤ عامّة و"خلطها" في تحديد مفهوم "اللّون الموسيقي"، ليس على

مستوى النّظري، بل على المستوى التّطبيقي، إذ أدخلت اللّون "تاريه" في نفس خانة اللّون

" آليون" باعتبارهما لونين يؤديان وظيفة اجتماعية ثقافيّة واحدة، والمرتبطة بشعيرة الزواج. وإن عاينت ارتباط " آليون" بكلّ مراحل الشّعيرة بالأهقّار، فإنّها لم تقم بأيّ تسجيل أو معاينة صوتيّة للّون "تاريه" بل اعتمدت على النّص الذي نقله الأب "دو فوكو" في كتاب: أشعار الأهقّار، دون مناقشة، ولا محاولة معاينة بالميدان، والمأخذ الآخر، المكمّل للأوّل، هو غياب هذا اللّون لدى قبائل الأهقّار مثلما لاحظ ذلك نفسه الأب دوفوكو، وأنّ تسجيل النّصّ كان لدى توارڤ الآزجر.

إذا كانت البداية، تتصارع مع دراسات ومفاهيم موسيقى الشّعوب، فإنّ مرحلة نضج الإشكالية، وإن أتت متأخّرة بالنّسبة لعمر البحث، لكنّها تجيب على بعض من اهتماماتنا، أي ذلك المنحى والتوجّه النظريين اللذان أسّسا للدراسة وصقلاها من مختلف الجوانب، خاصّة التحليليّة، هو الاهتمام المتزايد يوما بعد يوم، والفتيّ جدّا، بربط الموسيقى والدّراسات المتعلّقة بها في سياقاتها السياسيّة(Darré, Alain) والاجتماعيّة والعاطفيّة(Martin Constant et Pecqueux) والأنثروبولوجية(عدد مجلّة الانسان: Revue de l'Homme, 171-172) وبالأخصّ مقالات كلاّ من: لورتا جاكوب(Lortat-Jacob) ناتييز (Nattiez, J-J) وجيلبار روجيه(Rouget, G..).

أتت دراستنا، متأرجحة بين التوجّه الاجتماعي والأنثروبولوجي، أي الأخذ بعين الاعتبار البعدين الثقافي الرّمزي للفعل الموسيقي، والاجتماعي: التأرجح بين المقاربة التّأويليّة والمقاربة الاجتماعيّة للفعل الموسيقي .

ففي مجلة terrain التي خصّصت العدد السّابع والثلاثون(37) لموضوع الموسيقى والانفعالات(ترجمنا المفرد émotionبصيغة الجمع)[1] يفتتح صاحب التّقديم لهذا العدد أوليفيي رواف(Olivier Roueff) مقاله بالسّؤال: هل يمكن للموسيقى أن ترتبط أساسا باللاموصوف؟(la musique relèverait-elle par excellence de l'ineffable ?) لأنّ العلوم الاجتماعيّة بدافع من متعة خبيثة انتهكت هذا المثل الأعلى(idole)، لتقول بإمكانيّة نزول الموسيقى من صومعتها لتصبح موضوعا عاديّا لهذه العلوم.

فلتدجين هذه الموسيقى الجامحة، أمكن تطبيق نظريّة الانعكاس عليها: **فأصبحت عندئذ شاشة أين يمكن أن تعطي الفرصة لفهم المعتقدات المشاركة، والتصوّرات الجماعيّة، والهويّات الإثنيّة ممّا سيجعلها رمزا صوتيّا...** ثمّ يواصل القول: **فالموسيقى هنا تكتسب نفس مكانة المقدّس حسب دوركايم: إنّ المجتمع المؤلّه، رمز الجماعة، حيث أنّ كل فرد من أفرادها يشعر بانتمائه للجماعة، من خلال الغناء الشعائري أو سماع النّشيد.**[2]

[1] صدر العدد في سبتمبر 2001

[2] Roueff, Olivier, « Musiques et émotions (introduction et coordination du dossier « musique et émotion »), Terrain, n°37, sep. 2001, pp.5-10

يكمن هدف هذا العدد في تناول الموسيقى، ليست باعتبارها عالما خاصّا منفردا، بذاته ولذاته بل كنشاط يستنفر كلّ الوسائل، الموسيقيّة وغيرها، لحلّ مشكلات ملموسة، ليست فقط تقنيّة بل كذلك اجتماعية. [1]

في هذا العدد[2] إستطعنا الإطّلاع على المقال المعنون ب: التغنّي بالحبّ، موسيقى، كبرياء وسلطة(Chanter l'amour , musique, fierté et pouvoir ») والذي يحلّل فيه المؤلّف، أشكالا متنوّعة للاستعمالات الهويّاتيّة للموسيقى. ولأنّه يرفض أن تستعمل الموسيقى وعلى الدوام باعتبارها نوعا من الطوطم الصّوتي، إلاّ أنّ هذا لا يجب أن يمنع الأخذ بعين الاعتبار السّياقات التي يحاول الفاعلين أن يوجدوها على هذا النّحو.[3]

اشتمل هذا المقال(التّغنّي بالحبّ) على العديد من المواضيع، التي تصبّ في كون أنّ الأغاني الشّعبيّة غالبا ما تثير شعورا قويّا بالانتماء، لدى من يؤدّونها وبين مستمعيها. حيث تطرّق المقال لدراسة عدّة حالات (إفريقيا الجنوبيّة، جمايكا، ترينيتي وتوباقو(بجزر الأنتيل ، البرازيل وزمبابوي) التي من خلالها **يعطي الانفعال المحسوس بعدا عاطفيّا للتصوّرات الاجتماعيّة للمجتمع وللنّسق السياسي. هذا الانفعال الذي يغذّيه الشّعور بالانتماء والأنفة بنيت**

[1] Op.cit, p :3

2 لم نتمكن من الحصول على هذا العدد، بل أرسل لنا الأستاذ أوليفي رواف تقديمه للعدد، ومقاله بنفس المجلّة، له جزيل الشّكر، كما إطّلعنا على مقال "مرتان"(Martin) الهام، الذي ساعدنا كثيرا في بناء الإشكالية.

[3] Roueff, O., op.cit, p :5

عليه التماهيات الاجتماعيّة والسياسيّة. أمّا بالنّسبة لهذا الميل العاطفي، فإنّه غالبا ودائما يذكّر ومجازيّا بالعلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة.[1]

إذ يمكن لأغنية "وردة الرّأس"(rosa du cap)، حسب رأيه: **التي تعبّر عن مجرّد قصّة حب، للوهلة الأولى، أن تمثّل استعارة عاطفيّة للعلاقات الاجتماعيّة، أي طريقة لإعطاء معنى وشعور للعلاقات مع الآخرين، الأنداد أو المسيطرين.[2]**

فبالرّغم من أنّ هذه الأغنية الرّمز، تندرج ضمن: **منظومة ما يسمّى ب"الأغاني الهولنديّة"، فهي الأكثر مزيجا والأكثر طرافة ممّا يغنّيه les Malay Choirs دون اعتراض.[2]**

إنّ خصوصيّات موسيقى المنظومة الهولنديّة، والعمل على اللّغة الهولنديّة(afrikaans) [3] هما تأكيد على القدرة الإبداعيّة للهجناء(métis) وموضوع كبرياء كبير. **ففي الموسيقى، كما في الكلمات، فتاريخ "روزا" هو في الواقع تاريخ إنسانيّة محقّرة الذي يذكّر، في الأوّل أولائك الذين احتقروا واضطهدوا، أن لاشيء يمكنه أن يدمّر ويشلّ فيهم قوّة البقاء في أنفسهم وفي لغتهم، وبفنّ طبخهم، وبموسيقاهم واحتفالاتهم، ولا شيء يمنعهم من الإبداع والافتخار بذلك.[4]**

أمكننا الوقوف على طبيعة الكلمات المتعدّدة المعاني والخطابات، حتّى في أجزاء تلك المنظومة الموسيقيّة المتعلّقة بمسائل الحبّ والزواج، والهجاء أي في أبسط

---

[1] Denis-Constant, M., **« chanter l'amour »**, p :3

[2] Op.cit : 4

[3] "الأفريكاس" هي اللّغة الهولنديّة المتكلّم بها في إفريقيا الجنوبيّة، ومناطق أخرى، كما هو الشّأن في جزر الأنتيل، التابعة للكومنولث، والتي تتشكّل من سكّان متمايزي الأصول، فهم عبارة عن سكّان الكرايب الأصليين الذين عوضوا بالبيض والعبيد السّود، الذين يشكلون اليوم، مع الهجناء، أهمّ السكّان.(نقلا عن petit larousse en couleurs, 1980)

[4] « chanter l'amour », p :4

المواضيع المتعلّقة باللّهو والمزح، فهي وإن بدت هكذا مجرّد إرتجالات في أوقات الدّعة أثناء جلسات الوادي في ليالي الصيف، فهي لا تخلو من مراسيل قويّة تهزّ كيان المجموعة أو القصر، ونحن أمام مجتمع متباين في عمقه، وإن وحّدته الرواسم والنظرات الخارجيّة.

فعند التطرّق لما يعرف ب"إسوهاغ ن البتيّة"(أغاني التّرف) نجد أنّ المتن مكوّن في مجمله من ثنائيّات شعريّة، بين نساء ورجال، أو بين أفراد الجنس الواحد،كما هو الحال بين الثنائي الشّهير بالواحة "مساهلي" و"بن عومر"(الأول من قصر اجاهيل والثاني من قصر زلواز) نجد أنّ بعض الأغراض العادية تحمل مستوى مجازيّا وتوريات وكنايات، تبيّن التباين والترفّع ومحاولة الانفصال عن المجموع بهويّة "نقيّة" لا تشوبها شوائب العبوديّة والاحتقار، وهذا ما دفع "بن عومر" للقول:

يَكْفَى يَالّلَه اسْوَانْ

تَمَاتّنْتْ اسُولَانْ

أَقُمُوجَنْ هُونْدْ اِزَانْ

أي يدعي على الثّيران بالموت لأنّها كثيرة مثل الذّباب

ممّا جعل " مْسَاهْلِي" يردّ عليه قائلا:

وَتَتَّرَدْ اِسْوَانْ

إِيَّتَنْ يُوفْ لَّانْ

تِلِّقِيوِينْ نْفَــانْ

أي لا تطلب الموت للثّيران دعها تعيش فإنّها تنفع الفقراء.

فالمقصود من هذا النّظم والردّ، هو أنّ "بن عومر" رأى ظاهرة زواج نساء قبيلته بآخرين خارج القصر وخارج حرمة مجموعته "تربونة" حيث أنّه وفي اعتقادات كلّ جماعة أنّ أصلهم وفصلهم هما الأفضل و الأرقى والأجمل، ممّا يجعل شاعرا مثل "بن عومر" ينتفض بهذه الطّريقة للتّعبير عن رفضه لما يحدث، وهاجيا نساء قبيلته بصبّ جام غضبه على الرّجال من المجموعات الأخرى، مشبّهم بالثّيران، في سواد بشرتهم وفي خشونتهم، وهذا ما استنفر زميله الشّاعر "مساهلي" من قصر "جاهيل" ليردّ عليه في تهكّم وهدوء في البداية ليقول له بأنّ هؤلاء الرّجال ينفعون في أوقات الأزمات والشدائد. وإن تطوّر الأداء داخل النّصّ ليحتدم الصّراع، لحدّ الشّتم.

إلاّ أنّ نهاية الشّعر كانت مبكّرة، إذ عزفا عن النّظم لأنّ الهجاء والشّتم محرّما، وهذا بعد أن حجّ "بن عومر" وأقسم أن لا يقول شعرا ثانية مثله مثل "مساهلي"، وهذا ليس عجزا ولا قلّة موهبة بل لدوافع دينيّة محضة.

وبالرّغم ممّا يقال عن غرض الهجاء والذي يرتبط في مجمل أشكاله بالطّقوس والشّعائر، الهجاء الجماعي القبلي ، إلاّ أنّه قد يرتبط كذلك بعلاقات النّساء والرّجال

وما ينجم عن تلك العلاقات من تواصل وتضاد، والذي يفضي إلى مسائل الاعتزاز بالهويّات المحليّة والأصل النبيل والمقدرة على الإبداع والخلق الشعري والموسيقي، أي الهجاء بين الأفراد.

تمكننا من استشفاف ارتباط الموسيقى بهويّة "سياسيّة" في البداية من أهداف الدراسات العلميّة، وما تمليه التوجهات النظريّة لموسيقى الشّعوب حاليا، لذلك أصبح عملنا على الموسيقى والهويّات ضرورة علميّة، لتبيان ما مدى مساهمة الأفكار العامّة في المجتمع في توجيه الأبحاث العلميّة، على حساب غنى الظواهر وعنى المتون والمنظومات الموسيقيّة الموجودة ب"الآزجر" في عمومه وما يمكن أن تمدنا به، من مؤشّرات تحليليّة، لظاهرة موسيقى التّوارف عموما.

الدراسات الواردة بمجلة "الإنسان" L'Homme العدد 171- 172 لسنة 2004 والذي ناقش إشكاليّة ارتباط الموسيقى بالأنثروبولوجيا، وليس أنثروبولوجيا الموسيقى وغيرها من العلاقات التي يمكن أن تجمع هذين التخصّصين.

منها ما تعلق بالحقل الموسيقي/الحقل السيميائي

إذ تفتح النّصوص المتتابعة على التفكير حول الحقل الموسيقي، مقاربة الممارسات الموسيقيّة انطلاقا من تناول أنظمتها وسياقات تصوّرات وغاياتها الخاصّة

ورغبات أولائك الذين يكرسونها. بحيث يتّضح أن الحقل الموسيقي هو كذلك حقلا سيميائيا يرجع أو يرد إلى " معنى الموسيقى".

يتناول مقال جيلبار روجيه(Rouget, G) ثلاثة أفعال موسيقية عند Pygmées BaNgombé حيث توجد الإجابة في الأداء المتكرّر تقريبا يوميّا، أكثر منها في العمل الموسيقي في حدّ ذاته، في إطار الغناء الجماعي الذي يضع كامل الجسم الاجتماعي في حالة اهتزاز، إذ تصبح الموسيقى عندئذ ضرورة حيوية، لأن الموسيقى، هنا، ليست مجرد ترف وليست نشاطا إضافيّا بل مسألة بقاء، وهذا عكس ما يعتقده الغرب. إنه تصور آخر للموسيقى في هذه المجتمعات لأنّها تعطي منفذا للطعام. والموسيقى هنا ليست فلسفة لكنها وظيفة حيويّة، ومن هنا تأخذ نجاعتها، ومعنى واقعيّا يمكن رؤيته.

تأتي دراسة جون جاك ناتياز(Nattiez, J-J) موضّحة كيف يتمفصل الحقل الموسيقي والحقل السيميائي، وإن بدا السّؤال كلاسيكيّا لدى علماء الموسيقى إلاّ أنه موضوعا أثراه علماء موسيقى الشعوب وأرجعوه أكثر تعقيدا بمساءلة التّقاليد الشفهيّة المتنوّعة.

يقترح "ناتياز" إطارا تحليليّا للبرهنة على كيفيّة تدخّل الموسيقى في العديد من أنظمة الاتّصال، إذ يمكنها أن تصبح بديلا للكلام واللّغة، أي كلام الطبول، وأكثر اتساعا، فهي، أي الموسيقى، تحتكم على وظائف إعلانيّة ورمزيّة كبرى.

إذ أصبح علماء موسيقى الشّعوب، منذ ذلك الوقت يعلمون بأنه في إطار الشّعائر، أين يكون للموسيقى مكانة، يمكن لهذه الموسيقى ترجمة وبدقّة هويّة الآلهة باستعمال منظّم للصّيغ اللحنيّة أو الإيقاعيّة، وأيضا الأقنعة التي تُعتبر تعبيرا صوتيّا للأرواح. يذكر ناتياز بأن الموسيقى احتكمت على ميزات باطنيّة تلامس الجوانب النفسانيّة.

أما برنار لورتا جاكوب(Lortat-Jacob, B.) فيدعونا لتتبّع خطوة بخطوة، ثانية بثانية ما يحدث فعليّا بين أربعة مغنّين من "سردينيّا" يمارسون غناء جماعيّا، يتحكّمون فيه جيّدا، حيث أن كل أداء يعبّر تعبيرا دلاليّا كليّا عن علاقات أولائك الدين يكرّسونه. يبرز ذوق السيطرة، أي عندما يغنّي أحد المطربين بقوّة أو يعطي حرّية مبالغا فيها، أو تأكيدا على انتماء عائلي، باللّجوء لدور موسيقي أين أبدى أحد الأقارب تخصّصا فيه وتفوّقا. البحث عن الانسجام أو النشاز الاجتماعي والموسيقي في آن واحد، فمن يتقن السّماع، فإنّه يدرك أنّ لكل غناء معنى مرتبطا بسياق الأداء، أين يعبر كل مغني عن صورة صوتيّة من شخصيّته، دوره وغاياته الخاصة مع أصدقائه وعلى الملأ.

تعتبر دراسة "لورتا جاكوب" من بين أهم الدّراسات التي أحدثت نوعا من التّماهي ودراستنا، في موقف منهجيّا وهو كيف يمكن للباحث أن يكون دارسا للظاهرة الموسيقية ومشاركا فيها، أي عضوا من المؤدين، ففي كل مرحلة من مراحل البحث كنت بين المضطرّة بسطوة المناهج وطرق البحث، بالتمسّك بالموضوعيّة و

المشاركة وجدانيّا بدوافع الميول والعواطف في حياة المجتمع المستقبل، فإن اضطررت للخضوع لتسريحات الشعر الطقوسية: "تالكة" و"أسكرف"(تسريحة البلوغ) وللمشاركة في الغناء في صفوف المؤديات ب"سبّيبة"، أي "أقاي" فإنّني فيما بعد أصبحت مطلوبة للمشاركة في الأداء والغناء، لأن المسارة والتلقين قد حدثا.

أما في القسم المخصّص لمعرفة المجتمع من خلال موسيقاه وهذا الموضوع ليس مقتصرا على موسيقى الشعوب والذي أخد نبالته خاصة من خلال السوسيولوجيا الألمانية، في بداية القرن الماضي: ماكس فيبر(Weber) آدورنو(Adorno). لكن بإهماله للمقاربة التاريخية، تمكّن علم موسيقى الشعوب من فتح مسالك جديدة. فالموسيقى هنا تعانق جوانب أودوائر ثنائيّة اجتماعية أحيانا، وتشكّل الزّمن أحيانا أخرى، وتجسد الآلهة، وتعايش الشعائر ، فهي كموضوع، ليست إذن على مشارف، عتبات الاتنولوجيا، بل هي إتنولوجيا بطبيعتها.

فالموسيقى باعتبارها أثرا صوتيا حسب فانسون دوهوVincent Dehoux، تدرك الاتّصال أو الانفصال بين النّاس المتباعدين نوعا ما. فهي تسمح إذن بمعاودة مساءلة التّاريخ، وتفتح آفاق مقارنة خصبة بفضل خصوصيتّها.

يطرح "سيجر"(Anthony Seeger) سؤال كيف يعبّر موسيقيّا عن تضاد المجتمعات، في دراسته لمجتمع "السّويا"(Suya) مجموعة صغيرة أين يجد الجميع

مكانته ضمن الغناء حسب الجنس، والانتماء الاجتماعي وفئات السن. لكن،وبالرّغم، هدا التشظّي الميكرو اجتماعي، فهذه الأغاني تتميّز ببنية تضاديّة، ثنائيّة، بوضوح، متّصلة بالتّنظيم الاجتماعي الكلي، وبتصورات الفضاء والكوسموغونيا، فالغناء في مجتمع "السّويا" يفترض حضور الجميع، فهو نشاط أدائي قابل لترجمة المواقف الفرديّة وردود أفعال عاطفيّة، وهدا ما يقصد هنا بالتّضاد والتّقابل الاجتماعي. والأكثر من هذا، يجعلها علنيّة، مسموعة من طرف الجميع. وهذا ما يجعلنا نتوقف عند كيفية الذّهاب والإيّاب، في منظومة الغناء التارقيّة عموما وتلك المتعلقة ب"كيل جانت"، بين ماهو اجتماعي، كالهويات المحليّة داخل الواحة أو تقابل البدو بالمستقرّين، وماهو فردي حميمي، كالمدح المفرط والتقريظ المفرطين في حقّ هذا أو تلك.

أما فيما يخص الآلة الموسيقية، فيمكنها تعويض الكلمة في وضعيات ليس فيها للغة وجود. فقد أمكننا في دراستنا لطبول ڤنڤاتن، على أنها تتكلم وتعبر عن مسالك صعبة من حياة القصوريّة، وهي معلّقة ومخبّأة بديار الأمّهات والجدّات، بل ربّما مجرّد ذكر أسمائها يعطي دلالات أقوى من الكلام، فهي لغات قائمة بذاتها، إذ يعبّر اسم كل طبل عن مجموعة اجتماعيّة ومكانات وتقابلات اجتماعيّة وهويّاتيّة، كما تعبّر في مجملها عن بقايا سلط نسائية، ما تزال تمجد شعريّا وتبرز أثناء مختلف الشّعائر.

5.منهج معالجة وتحليل موضوع الدراسة

1.5. منهج الدراســـــة

تعتبر الأنثروبولوجيا التأويليّة التي تزعّمها كليفورد ڤيرتز، نموذجا تحليليّا في هذه الدراسة لمختلف الأسس الابستمولوجيّة لهذا التوجّه، إذ تعتبر الابستومولوجيا التأويليّة ل"ڤيرتز"(Geertz) أنثروبولوجيا ثقافيّة تشكّلت كردّ فعل على التيّارات السّائدة في عصره، إذ فصل جذريّا معها. يذهب "ڤيرتز" في الاتّجاه المعاكس ل"أسطورة" الباحث المقتدر، إذ يدعو بضرورة أن يعي من هم على شاكلته بنقاط ضعفهم في ممارسة قراءة حرفيّة للظواهر الاجتماعيّة التي يدرسونها.

تتأسّس الأنثروبولوجيا التّأويلية، ل"ڤيرتز" **في ردّه على الوظيفيّين بما أولاه من اهتمام كبير على ما يمكن للثّقافة المدروسة أن تقوله، أي ما تعبّر عنه تلك الثقافة لأنك المندمجين فيها والذين يجعلونها تستمرّ.**[1]

تهدف تأويليّة "ڤيرتز" للأخذ بعين الاعتبار لثقافة مجموعة ما انطلاقا من نقد لاذع لوظيفيّة "مالينوفسكي" فالأمر لا يتعلّق بإيجاد قوانين عامّة للمجتمع المدروس ولكن بالكشف عن المعنى الذي تمثّله الأفعال الاجتماعيّة بالنّسبة للفاعلين.

[1] Geertz, C, « La description dense : vers une théorie interprétative de la culture. », Enquête, n° 6, 1998, p : 75.
.

ولأنّ المجتمعات جدّ متباينة، فإنّ الوظائف الأساسيّة لها يمكن أن تختلف من مجتمع لآخر، ولا يمكن تحديد قوانين عامّة لها.

يعتبر "ڤيرتز" بأنّ الثّقافة هي الفكرة الكبرى للأنثروبولوجيا والمفهوم الذي من خلاله تمكّنت كتخصّص من الانطلاق والذي يحدّد لها الحدود والنهايات. تهدف كذلك الأنثروبولوجيا التّاويلية إلى الأخذ بعين الاعتبار ثقافة الأفراد المدروسة بغرض ولوج العالم المفاهيمي الذي يعيشون فيه. **فالتّفسير التّأويلي يسترعي الانتباه على ماتريد قوله المؤسّسات، الأفعال، الصور، الإعلانات والحوادث والاستعمالات المختلفة وكلّ المواضيع المألوفة ذات قيمة سوسيو علمية، لتلك التي هي مؤسسات، أفعال، استعمالات،،، إلخ.**[1]

فيحقّ للباحث تفسير كيف أنّ أيّ فرد من أفراد المجموعة المدروسة هو منطقيّ مع ذاته. وعلى الباحث أن يكون متواضعا، وهذا مبدأ مركزيّا في التفسير التّأويلي.

مناهج الأنثروبولوجيا التّأويليّة

يوصي "ڤيرتز" بمجموع مقاربات خاصّة بالعلوم الإنسانية في تشكيل المتون وفي معالجة المعطيات. ففي مجال البحث الأنثروبولوجي يعتبر الباحث أداة البحث الرئيسيّة، هذه الأداة التي بيّن "ڤيرتز" هشاشتها: فلا يمكن للباحث مهما كان أن يحلّ محلّ مجتمع بحثه، وليس هذا مهمّا، بل المهمّ هو قراءة ما يروه صائبا وقراءة النصّ الذي يشكّل ثقافتهم. فالعمل على المتون الملتقطة، يجب أن يبقى قريبا ممّا لوحظ حتّى

[1] Geertz, (c) : savoir local, savoir global. Presses universitaires de France, 1999, p :30

تكون المواد المشكلة للوصف المكثّف. فلا يجب أن يكون التحليل بعيدا عن المعطيات الميدانية المتنوّعة، وهذا التحليل يتطلّب معرفة معمّقة بالسياق والمقدرة على تحويل هذه العناصر المحلية في سياق أكثر اتساعا، والفهم العميق للسياق يسمح بالوصف المكثّف (La description dense).

معالجة المعطيات:

- **الهرمينوطيقا: الحقيقة الثقافيّة كنصّ**

ترتكز الهرمينوطيقا(herméneutique) كمنهج تأويل أدبي، والذي انتقل للعلوم الاجتماعيّة، على اعتبار الإنتاج الثقافي كنصوص. والنصّ هنا مقولة ممتدّة وواسعة. فلا يتعلّق الأمر بدراسة فقط الخطاب لكن باكتساب معرفة كاملة للأماكن، الرموز والممارسات ولكلّ الجوانب الإمبريقيّة للسياق المدروس، التي تنقل المعنى، إذ أنّ كلّ هذه الجوانب هي التي تشكّل النصّ. والسؤال الجوهري الذي تطرحه الهرمينوطيقا: ما الذي يريد قوله النصّ ؟ وهدف التحليل، إذا، هو فهم معنى هذا النصّ وليس وظيفته. وربط كلّ عنصر من عناصر النصّ بمجموع المعطيات الاجتماعية والتاريخيّة الملتقطة ميدانيّا.

فبالنسبة ل"كليفورذ ڤيرتز" فإنّ دور الباحث هو قيامه المستمرّ بالذهاب والإيّاب الجدليين بين **"التّفاصيل المحليّة الأكثر محلية و البنيات الشاملة الأكثر شمولا حتّى تتسنّى رؤيتهما في آن واحد."**[1]

- الوصف المكثّف(The thick description)

تعتبر هذه المنهجيّة من أكثر إسهامات "ڤيرتز" المعروفة والأكثر تأثيرا على الإطلاق في منهجيّات العلوم الاجتماعيّة(التحليلات الكيفيّة). **فالباحث لا يجب أن يكتفي بالوصف الحرفي لأفعال الأفراد ولكن عليه أن يربطها بالسّياق الثقافي.**[2]

وفي الأخير يطالب" ڤيرتز" الباحث، **بواسطة هذا الوصف المكثّف، أن يُقنع القارئ للأخذ مأخذ الجدّ ما قاله وبأنّه "فعلا كان هناك" وبأنّه قد اكتشف طريقة فعل وفهم أخرى.**[3]

فأخذنا بمنهجيّة "ڤيرتز" كان لأسباب عدّة نذكر منها:

- لأنّها تضع الباحث الميداني أمام نفسه، إذ يلغي نرجسيته وتفوّقه في فهم ما استعصى من الظّواهر أكثر من أصحابها والمندمجين فيها، ولضرورة تحليّه بالتواضع وأن يدخل في جلد الآخرين لمحاولة ولوج المعاني.

[1] Geertz, C, «La description dense : vers une théorie interprétative de la culture. », Enquête, n° 6, 1998, p : 88.
[2] Geertz, C, Op.cit.
[3] Geertz, (c) : Ici et Là Bas, l'anthropologue comme auteur, métaillé.

- لما توليه للثقافة من أهميّة خاصّة كسياقات مهمّة لفهم عمق الظواهر البادية للعيان كأنها تفسّر نفسها بنفسها، إذ يركّز "ڤيرتز" على مفهوم السياقات باعتبارها متغيّرة لزجة تسمح بالفهم لا بتشريع قوانين عامّة تحكم المجتمعات مهما بدت محلية، فهي مختلفة متباينة أشدّ التباين.
- كما تسمح لنا كلاّ من الهرمينوطيقا والوصف المكثّف بدخول عوالم مجتمعات توارث "الآزجر" على مصراعيها بفرص التّأويل والمقارنات وسعة السياقات لإبراز المعاني والدلالات لا الوظائف التي تبدو هشّة لا تعبّر عن واقع ثقافتها، إذ أنّ الدّراسات والمقاربات التي طبّقت على ثقافة التوارث تتقوقع على تفسيرات أحاديّة مغلقة، تحاول إسقاط ثقافتها على المجتمع المدروس.

فالمجتمع التارڤي يخوّل لما يسميه "تَنْڤَالْتْ"(عالم المعاني) مكانة كبيرة، أي المعنى والإشارات والفطنة البلاغية التي يتمتّع بها الرّجال والنّساء والتي تُغني عن الكلام الكثير، ف"تنڤالت" تغني عن الهجوم والتعنّت والعنف اللّفظي المباشر، إنها تماثل المجاز ومختلف أوجه البلاغة. فالكلمات تصبح متعدّدة المعاني، من جماعة لأخرى ومن مكانة لمكانة أخرى، حسب المواقع والتحالفات.

فلا يمكن الوصول للمعاني والرّموز، إلا بتوفير المقارنات اللازمة، لدلك تتمثل منهجيتنا المتبعة، العناصر التالية:

1 . البحث الميداني بواحات "جانت" و"إهرير"(حسب الإمكانات التي أتيحت للعمل والتنقّل إلى المنطقة التي تقع شمال غرب جانت على بعد 220 كم) حيث أجرينا مقابلات ومحاورات مختلفة ومشاركات "فعليّة" على أكثر من صعيد ومناسبة، إذ قمنا بالمراحل التالية:

- جمع وتسجيل مختلف المتون المتعلّقة بالأصول المتباينة للمجموعات الموجودة بالقصور المختلفة، العلاقات فيما بينها، مختلف الطقوس والشعائر وأنساق التّصورات التي تؤسس لهدا التّباين والاختلاف والتي تبني بشكل دائم الهويّات المحلية، وتستطلع لتحديد الهويّات البعيدة. كما اعتمدنا على سير الجدّات المؤسّسات وما نجم عن هذا التأسيس من قواعد وسنن ومسكوت عنه، كما قمنا بتسجيل وتتبّع سير بعض الرّجال الذين حرّكوا تاريخ المنطقة وطبعوا فضاءات شاسعة من بلاد التوارڤ، كشخصيتي "الأمنوكال ڤُومَا" و"غَاوَنْ"، لغاية الوصول لسير نساء حاليات في مواقفهن أمام الحياة وتصوّر الماضي، وهذا بالتّركيز على ماتمنحه النصوص الغنائيّة والشّعرية من حريّة التّعبير، وهذا للمعاني المتفجّرة في كل أداء أو إلقاء. بالإضافة إلى تسجيل مختلف الممارسات والحكايات المرتبطة بالأصول البعيدة للمجتمع الواحي، وعلاقاته بباقي المجتمع بمنطقة "الآزجر".
- محاولة تسجيل سير حياة بعض الشخصيّات، مهما كان موقعها في النّظام الاجتماعي التراتبي: نساء قصوريّات، نساء القبائل ذات السيادة.

- الكشف عن بعض المخطوطات النّادرة وذات الأهميّة التي تكرّم أصحابها بمنحها لنا قصد الدّراسة وللثقة الكبيرة التي حظينابها: كمخطوط ملكية "حبوس"(ملكيّة عقاريّة) إحدى المجموعات التي تقطن واحة "جانت" والمتمثلة في مخطوط مجموعة "كيل بري" بقصر جاهيل، وكذلك وثيقة نسب الأمنوكال "ڤوما" وشجرة عائلة أحد فروع قبيلة "الامنـــــان"، أسرة "أوانلاّ".

2. أما الدّراسة المقارنة لمختلف الحكايات والسير التاريخيّة لبعض الرحالة والمؤرخين العرب: كابن بطوطة، وتقاليد العرب قبل الاسلام، مرورا بما كتبه الحشايشي في رحلته، حيث أنّ المقارنة بالمشرق العربي في تقاليده الماقبل إسلاميّة غاية في الأهميّة، إذ يسمح بقراءات مغايرة ومعرفة كشفيّة وأكثر تعبيريّة من غيرها. لدراسة التصورات لمختلف المواضيع الهامة في المجتمع إذ أنّ العلاقات الافتراضية عبر مؤسّسات المخيال كالأساطير، تبيّن لنا استمراريّتها عند التوارڤ، إذ نجد شخصيّات ما قبل اسلاميّة عربيّة موجودة مثلا لدى توارڤ النيجر، كامرؤ القيس، وبلقيس وغيرهما، والتي تنتقل من مكان لآخر بكلّ ثقلها وهشاشتها ونظرة المجتمع لها، إذ لايعدو أن يكون امرؤ قيس التوارڤ منافسا لإبليس ذلك المراود للنّساء المتزوّجات والذي يأتيهنّ ليلا[1] وحتى التّعابير الجسدية ومقاييس الجمال والثنائيات الشعرية من مديح

[1] DROUIN, J," Amour, poésie et onirisme chez les Touaregs.", In, "Amour, Phantasmes et sociétés en Afrique du Nord et au Sahara", Awal/L'Harmattan, Paris, 1994,p: 81.

وقريض لا تخرج عما كان يحدث في شبه الجزيرة العربيّة، وكم من دلالة في أشعار امرؤ القيس تؤله النساء وتجعلهن سيدات المجتمع.

3. كما تعتبر هذه الدراسة الأولى التي تتطرق لهذا الموضوع بهذا الشكل المكثّف في محاولتها لتشكيل أجزاء هامّة من الذاكرة القصوريّة، بواسطة المتن الغنائي المدروس، وفكّ اللّبس عن ثقافة أطبق الصّمت عليها بالرّغم ما يعرفه التوارث من إنتشار في كل العالم.(إنطلاقا من طغيان نماذج حليهم وصناعاتهم الحرفية إلى عروض غنائية مما زاد في رغبة المنتجين والصناعيين الأوربيين في استغلال كل ذلك الزخم فجاءت سيارة "توارث" ذات الدّفع الرّباعي) وكل تلك البهرجة"المسيّسة" لا تخدم في عمومها الثقافة ولا تطور أساليب الحياة والعيش في هذه البلدان بقدر ما تضيّق عليها الخناق وتزيد من حدة الرواسم الصلبة.

ولكلّ هذا تتبيّن خصوصيّة هذه الدّراسة، إذ تمسّ شرائح مهمّشة وثقافة متنوعة لم تقيّم أبدا، ولم تعرّف، إذ أنّ واحات ك " جانت" أو "إهرير" مناطق راحة ودعة للنبلاء بعدما ينهكهم الغزو والحروب والانقسامات، أو مصادر عيش مضمونة تدفع على شكل إتاوات مقابل الحماية، وفنّهم فنّا غير ذي معنى، قد يعوّض الأسياد عن فضاءات "آهال" المفقودة(Gay, 1935).

4 . مقارنة بعض الشعائر والطقوس الاحتفاليّة، كشعيرة عاشوراء، مع مثيلاتها بالمغرب، وفقا لدراسات أنجزت حول الظاهرة، على شكل مقالات، كالدراسة حول شعيرة "الرزون" و"الدقّة المراكشيّة" للتّشابه الكبير في طبيعتها ومورفولوجيّتها، باعتبارها شعائر غنائيّة تنافسيّة بين مجموعتين، أو قصرين، كما حاولنا إحداث المقارنات حسب الإمكانات بين ما يعرف ب"سبيبة" بجانت و"بيانو" بأقاديز" بالنيجر.

و من باب المقارنة،التي هي مطلبنا الأساسي لدراسة المنظومات الموسيقية الغنائية لتوارث جانت، قمنا بالتّعريج على المنظومات الموسيقيّة الموجودة بمنطقتي "الآزجر" و"الأهقار" أحيانا وما يوجد بالنيجر أو ليبيا أحيانا أخرى.

كما سعينا للمقارنة بين بعض السّمات الثقافية للتوارث والمجتمعات المماثلة لها كمجتمع حضرموت من خلال دراسة: شلحود، معتمدين على أطروحات الشيخ ديوب في مفهوم الثقافة الأموميّة وبقاياها وميزاتها، في مقاربة المجتمعات الزراعيّة التي أسّست لما سمي ب"سيادة الأم" والذي يعتبر نتيجة تاريخيّة وليس نتيجة تسلّط.

5. 2.تقنيـــــات جمع المعطيات الميدانية

بالرّغم من إسهابه في منطق الأنثروبولوجيا التأويليّة ومناهج تحليله إلاّ أنّ "ڤيرتز" على غرار المنظّرين الذين طبعوا التّقاليد الأنثروبولوجيّة بمناهج ونظريّات فريدة من نوعها، لم ير ضرورة في إبلاغنا بسيناريو عمله الميداني إذ أعطى لنا

النّتائج الكبرى التي استخدم من أجلها طرقا شديدة الدقّة والتعبيريّة، فهو كاتبا وباحثا يقنع القارئ بنتائجه كما لوكان معه، وللبلاغة دورا في مدى مصداقيّة النّتائج العلميّة.

وللبحث الميداني خصوصيّاته، فعندما ننزل الميدان تقع أرجلنا على أرض مفخّخة، تختلف درجات تأثيرها على الباحث، والمرأة الباحثة، في مجتمع تحكمه "شاعريّة" و"بلاغة" العشق، تسير إلى "حتفها" بعذوبة، لذلك وجب الكلام عن هويّة الباحث ومدى تسييرها لاتّجاهات المعاينات والعمل الميداني، لذلك برزت خصوصيّة مشاركتنا مجتمع البحث وتميّزت، بكلّ انتكاساتها وعذوبتها: والكتابة عنها تحيلنا على نصّ أدبيّ بليغ.

5. 2. 1. الملاحظة المشاركة والمشاركة الوجدانيّة

تعتبر الملاحظة بالمشاركة أو المشاركة، عصب المنهج في الدّراسات الأنثروبولوجيّة، لكونها الطريق الأمثل لجمع المعطيات وإضفاء نوعا من المصداقيّة عليها، لكن هناك مناقشات واسعة على طبيعة هذه الملاحظة، وأنها مهما بدت تقربّ المسافة بين الباحث ومستقبليه، فهي تباعد بينه وبينهم بقوة النّقاش على البعد الموضوعي للبحث: فهل يوجد بحث إنساني، بمفهوم تداخل العلاقات وتشابك المعارف، دون درجات معينة من"التّواطؤ" مع ثقافة المبحوثين؟

" **لايوجد ملاحظ غير ملتزم** "[1] لذلك قرّرت الاندماج والسكن إلى الناس، لمشاركتهم تجاربهم، لأنّنا سنتغيّر حتّى وإن تظاهرنا بالاندماج: فالميدان يغيّرنا لأنّنا نخوض تجارب إنسانيّة بأتمّ معنى الكلمة.

كان تواطئي مع الناس حدّ النخاع، ليس بدافع المحاباة ولا البطولة، لكن كان السبيل الوحيد للمعرفة، وإن وصل ذلك لدرجة الوله، لقد دخلت مراحل النضج المعرفي، مع طقوس المجتمع كلّها، تلك المتعلقة بطريقة الكلام، الارتخاء، البلوغ، التحيّة، المجاملات، وتلك المرتبطة بلعبة "الإغراء".

نعم، كان للكلام عن الرجال وعن العلاقات المختلفة التي تربط نساء المجتمع بهم، سرّ انفتاحي واكتشافي لعمق التوارث، بعيدا عن التحذيرات لي بعدم الاختلاط بهم؟ لتبحرهم في السّحر، ولمقدرتهم في إبقائي عندهم والعبث بي كيفما شاؤوا، بمجرد شرب أول كأس شاي[2].

لماذا أتيت، إذا؟ وما الذي يهمّني في مقدرة المرأة الجانتيّة في أن توقف الطّائرة، وترغمها على الهبوط، أو عدم التّحليق في الجوّ؟ لقد كان لهذه الحكاية، التي سمعت أجزاء منها بالشمال، بداية لحديث خاصّ دار بيني وبين السيّدة مباركة، التي

[1] Favret-Saada : les mots, la mort, les sorts, la sorcellerie dans le Bocage. Editions Gallimard, 1977, p :22

[2] كان هذا كلام أحد القادمين من الشمال، والذي كان لديه مطعما، كنت أتناول عنده، في بدايات بحثي، وجبة الغداء. ونعتهم لي بأنهم "يجمدوا الما" حسب التّعبير المحلّي لسكّان الشّمال.

بدأت تكلّمني عن أمور تحرج كامل المجتمع، وتجعله يصمت، ولم أحرك ساكنا للكتابة وقتها ولا لتسجيل تلك الأحداث الثّقيلة المسكوت عنها، إنها مقدرة السّحر، ومقدرة الأذى حتّى الموت. كلّ الناس هناك يؤمنون بأنّه بالإمكان أن يسحرون، وبإمكانهم أن تتوقّف أحوالهم، وأحوال بساتينهم ويصيبها الجدب، وأن تعنّس البنات، وتصمت الأرحام ولا تخصّب أبدا، وكلّ ذلك بدافع شبح "الغيرة"، إنها الغيرة والتي تعتبر في العديد من الثقافات مؤشّرا هاما يفسّر العديد من الظواهر وليست حالة مرضيّة خاصة بأفراد[1] كان كلّ ذلك مهمّا بالنّسبة لي لأنّني استطعت أن ألج الحياة الخاصّة وأن أفكّك بعض ألغاز الكلمات المحمّلة بالمعنى والحكايات والممارسات الغزيرة، ولا عجب في أن يرتبط المجتمع بثقل مؤسّساته وتاريخه ب"الغيرة" و"السّحر، وهذا لا يفتح عليه غير مجتمع النساء، هو الذي يحسن التّعبير عن ذلك انطلاقا من البحث عن الرجل، وليس العكس.

كيف يستقبل الرّجال من طرف النّساء، وكيف يحسن للمرأة الكلام، والجلوس والإنصات، ما هذه العلاقات التي تخول للمرأة الكلام في مواضيع شديدة الجرأة أمامي وأمام نساء أخريات، دون خدش لحياء ودون جلب العار للمجتمع، كما يخدش حياؤنا ونتهم بجلب العار والشنار لكامل المجتمع، تساءلت واستفسرت وكان الجواب مقنعا.

قدمت السيدة التي كنت بضيافتها، الرجل الذي يأتيها في كلّ وقت، بأنّه "امَرِي نَنَغْ" فهو ليس بصاحب ولا حبيب ولا صديق بالمفهوم الغامض الذي نعطيه للصداقة.

قد يمكن أن يصبح هو "الخدن"[1] الذي كانت تعرف نساء شبه الجزيرة العربيّة قبل الإسلام. قد يأتي الرجال للنّساء قصد الكلام، للمحادثة، لمصاحبتهنّ في مختلف الأحاديث، وهل يمكن أن يصبح ذلك أمرا عاديا لامرأة مثلي!

في نهاية المطاف، تعلّمت أن كلّ شيء نسبي، عدت لمفهوم النسبية كما نعرفه في العلوم الدقيقة، فما بالنا بهذا المبدأ في العلوم الإنسانية المبنية على الأنساق الرّمزية والثقافية المعقدة، وأصبحت أنا في نظر تلك النّساء التي تطرح أسئلة غريبة غامضة، وحوّل السؤال المشوب بالاتّهام نحوي، وعندكم كيف هو الأمر؟ وكأنّ ما يحدث بمجتمعات الشّمال يشذّ عمّا يحدث عند التوارث.

5 . 2. 2. المقابلات أم الصـــــدف

لا نريد إلغاء العقل و لاالمنهج العلمي الذي تعلمناه صارما لأقول أنّه وبالرّغم من تسلحنا بمبدأ اليقظات الابستمولوجية، إلاّ أنّ الصدفة تلعب مع الباحث أدوارا حاسمة في تحويل انتباهه وحواسه نحو الظّواهر والسّلوكات والكلمات التي ستصبح أساسيّة وضروريّة للفهم والتّساؤل، عن تلك التي يأتي بها مجرّدة، مفهمنة مصقولة في إطار نظري ما. فالمعطيات الميدانيّة ليست اعتباطيّة، ولا ساذجة، بل مبنية بناءا محكما، وتراوغ معارف الباحث نفسه، إن قادته الصدف والمعاينات إلى المواضيع

[1] جاء في لسان العرب أن الخدن والخدين هو الصديق... والجمع أخدان وخدناء، والخدن والخدين: الذي يخادنك فيكون معك في كل أمر ظاهر وباطن. وخدن الجارية محدثها.

ذات الدّلالة، والتي تكون في معظمها جزئيّة لكنها إيحائية تعبيريّة اختزاليّة، يسكت عنها المجتمع رغبة في صدّ رياح العنف والتذكر، والحياة الحميمة المستورة دائما، والتي لا يمكن للمقابلة كما تلقيناها أو كما قرأناها أن توصلنا لشيء ذا قيمة، من وجهة نظر الباحث، لكن تبقى تقنية للحدّ من "فوضى" الوقت والمسايرة غير المجدية أحيانا أمام قلّة وسائل العمل.

5. 2. 3. دفتر الحياة اليومية بالميدان

أيضا من بديهيّات العمل الميداني، أن يكون للباحث دفترا يلازمه كظلّه، أو أكثر من ذلك، لأنّه معه طوال اليوم، وقد يوضع تحت المخدة إذ قد نحتاج له لتدوين فكرة أو لمحة أو قصّة مرّت علينا ونسيناها في غمرة السّلوك الأكاديمي. في هذا الدفتر "السري" للغاية تتفجّر الهوامات والتّأويلات وتترك الذّات حرّة في التّفسير والحلم، تكمن أهمّيته القصوى في كونه الفضاء الذي يتّسع لكتابة ما نمنع من تسجيله وإجراء المقابلات عليه، لقد واجهنا مرارا وتكرارا رفض التّسجيل وطلب منّا الإنصات فقط(كأنّ المبحوث يريد أن يتكلّم دون شهود في أمور محرجة وخطيرة) وقد تعودنا على مثل تلك السلوكات والأوامر: فمن المحظورات تسجيل الكلام عن السّحر في المجتمع، وعن المجموعات التي تعرف بتلك الممارسات الخطيرة والتي ترتبط بأجزاء هامّة من التاريخ الاجتماعي والسياسي للمنطقة، كما يبدو من الأخلاقي تسجيل قصص تروى عن العبيد(إكلان) لأنّ المجتمع، حسب تعبيرهم، قد تغيّر و "تساوت

الرؤوس" إلا أن ذلك لا يعدو أن يكون تحويلا عن المظاهر والتصوّرات الثابتة الراسخة لدى المجتمع، وأن مثل تلك الظواهر المسكوت عنها مازال يعمل لها ألف حساب، والتي تطفو في كلّ مرة على السّطح بقوة الغناء والكلمة المعزوفة عل أوتار المكانات والأصول: ففي كلّ زواج يبرز اللون المبيّن بوضوح أصل وهويّة المحتفلين، فاللّون "تهمّات" يرتبط بفئات العبيد، إضافة إلى الألوان الأخرى التي ترتبط بالبدو تارة ك"آليون" و"تندي" و"سبيبة" و"إرون" و"إسوهاغ ن البتية" المعبرة عن هويّة "كيل جانت"، كما سنفصل في مختلف الألوان لاحقا.

5. 2. 4. التّسجيل الصوتي والبصري

إذا كان الاستماع ومعايشة الأداء بكلّ حذافيره ميزة هذا العمل، الذي بدأ بالحفر وراء منظومة غنائية تناساها الزمن وأتى عليها غبار التجاهل أمام مدّ الأصوات والموسيقات الغازية من كل اتجاه، حيث أعدنا تشكيل أجزاء المنظومة المتبعثر بين حنايا الذاكرة والأفئدة، مبتدئين بنصوص "سبيبة" إلاّ أنّ تسجيلها كان غاية ترجى بهدف الحَفظ (الصيانة) والحِفظ من أجل استمرارية العمل، إذ يشكّل حفظنا للغناء دافعا قويّا لاستجابة النساء للتّعاون معنا وإبراز مواهب غنائيّة أخرى، لذلك عمدنا للتّسجيل، في وضعيات إمتيازيّة، أيّام شعيرة "سبيبة" (أثناء تمولاوين التي تدوم ثمانية أيّام، واليوم العاشر من محرم) وأثناء طقوس الزواج، أو في وضعيات "مفتعلة" أثرناها وكونّاها بهدف البحث ولغرض تسجيلها.

والصّعوبات التي واجهتنا متعددة ترتبط بالعلاقة بالصّورة والتّصوير، تصوير مظاهر من الحياة اليومية ومحطّات شعائرية، إذ الرّفض هنا "منطقي" وعام لدى كامل المجتمعات التقليديّة وغيرها، إذ لا يصرّح لنا بتصوير النّساء في وضعيّات خاصّة، كوضعيّتهنّ أثناء القيام بتسريحات الشّعر المختلفة لمختلف المناسبات والطّقوس، ممّا جعلنا نخضع لهده التسريحات المعقّدة والتي تستغرق وقتا مطولا ، ولمختلف أنماط القسر، التي تعرضنا لها نتيجة عدم التّعود.

6. صعوبات وحدود هذه الدراسة

بالرّغم من طموحنا في دراسة مقارنة لمختلف المجموعات الموجودة بمنطقة "التاسيلي ن آزجر" إلاّ أنّنا اقتصرنا على سكّان "جانت" و"إهرير"(قمنا ببعض المهمّات بواحة إهرير) ممّا حدّ من تعميق البحث المقارن والوقوف على مزيد من الاكتشافات والنتائج، ومناقشة مفاهيم وأفكار انطلاقا من المعاينات المختلفة للمنظومات الموسيقيّة بكامل الآزجر.

ومن جهة أخرى، ونحن أمام الفعل الموسيقي ل"كيل جانت" واجهتنا صعوبات تتمثّل في:

- تشكيل متن منظومة الأغاني، سواء ما تعلّق منها بشعيرة "سبّيبة" والتي استطعنا أن نقطع فيها شوطا معتبرا، سيّما وأنّ العمل ابتدأ مبكرا، ومازال متواصلا، وهذا لطبيعة الشعيرة في حدّ ذاتها وللتكرار الذي يطبعها على غرار الظاهرة الشعائريّة الاحتفالية، ممّا يجعل الفرص تسمح للجمع والتعديل والفهم الأعمق للنصوص المسجّلة، بينما تكمن الصعوبات والمعضلات في المتون الأخرى التي تتعلّق بالألوان الموسيقيّة، التي تشهد تنوعا وثراء على مستوى النصوص، لكنها غير متيسرة للباحث كونها تختزل في أفضية الزواج، بعيدا عن صخب وعبث الموسيقى الغازية، موسيقى الشباب.

- الوقت الذي يستغرقه البحث، عن النساء المالكات والعارفات بتلك النّصوص، وما يقتضيه التفاوض معهنّ ليقتنعن بالتعاون، ولنقل خبرات يعتقد أنّ الزمن قد تجاوزها ، ولم تعد ذات فعاليّة لغياب السياق المكاني والتاريخي لممارسة وأداء لون غنائي معيّن، وهذا ما لاحظناه فيما يتعلّق باللّون " إرّون" الذي كانت له ظروفا معيّنة للأداء ترتبط بالخطبة وتحديد المهور، في مجرى الوادي "تغزيت" بمشاهد طقسيّة اختفت في الوقت الحاضر والتي كانت ترتجل فيها مقطوعات شعريّة قصيرة ارتجالا، من طرف الرجال والنساء على حد سواء، ممّا يجعلها تسقط في غياهب النسيان، لاختفاء موضوعاتها وأشخاصها المحرّكة للمعنى والأداء، والآن تمكننا من جمع بعض ما علق بالذاكرة، وبعض ممّا نظم حديثا، مثل هذه الأبيات:

تنمّغروتين[1] نهـــود أوماس هوند جدّة

تـا تـــزّور لّامت المحمّـــديّـــة

المعنى:

يامن اسمك على اسمي أرجوك أن تكوني مثل "جدّة"

التي تزورها الأمّة المحمّديّة

أي كوني محبة محبوبة مثل جدة، التي يقصدها المسلمين من كل بقاع الأرض.

[1] يطلق لفظ "تنمغروت" المؤنث، أو "انّمغرو" المذكر على المتشابه من الأسماء ، أي عندما يسمى الأشخاص باسم واحد، والكبير يعطي للصغي ما يعرف ب "اجيوف" أو "أهيوف" هدية

قالتها "تباغورت"[1] بمناسبة زفاف ابنة أختها وتوصيها بأن تكون محبّة.

- معظم الأغاني تتطلب أداء جماعيّا وضربا على الطبل "ڤنڤا"، ممّا يجعل النساء يعزفن عن الأداء،[2] خارج سياقه "الطبيعي"(كفضاء الزواج مثلا) مما يزيد مهمة البحث صعوبة، ممّا جعلنا نشكل مجموعات مؤديات تحت الطلب مقابل مبالغ مالية، تقدرها المرأة الوسيط بيني وبين النساء، وحتى وإن سنحت الفرصة أثناء حفلات الزواج، فإن بعض شيخات الغناء يرفضن التسجيل.

هذا التعامل، بالمقابل أصبح ضرورة، أمام الظروف الاقتصادية لهاته النساء، كما أنه تقليد درجت عليه، وكالات السياحة والأسفار، والتي تقوم بطلب عروض من الفرق الغنائيّة والاستعراضية المختلفة للسوّاح الأجانب مقابل مبالغ مالية، قد تكون بالعملة الصعبة، لنتخيّل الفارق.[3]

- لم يكن سهلا علينا العمل على شعيرة مركبّة الطقوس والدّلالات(سبّيبة) ومتعدّدة الأصوات والحركات، وكانت الصعوبة الأساسيّة، والتي ما تزال تطرح لحدّ

[1] شعر السيّدة أوقاسم تباغورت

[2] حدث لي هذا أكثر من مرة ، بقصر زلواز عندما أردت تسجيل خيكي ولت كازا، بتحريض من كل النساء اللواتي يعرفن دواعي وظروف عملي، طالبين مني تسجيلها، مثل العديدين ممن يقمن بذلكن لكنني رفضت أن أقوم بذلك خفية فاستشرتها فرفضت، وامتنعت عن كل تسجيل، و لم أرد التفاوض في الأمر.

[3] لذلك فأنا مدينة للنساء اللواتي تفهمن عملي وقمن طواعية بمساعدتي، نساء الميزان(سني، كلتو، زهرة هنوهن، وعيشة وآنا،ونفيسة وتانجيت، وخيسو وأخريات) ومن زلواز: رحمة وخالة، ومن تين خانمة: تانفوست والهوني، وأخريات أرجو أن أوفيهن حقهن في الشكر والثناء.

الآن وجودنا كباحثة بمفردها تخوض هذه التجربة البحثية، علما أنّ طبيعة الظاهرة تجعلنا، في ظروف العمل المناسبة، أكثر من ملاحظ ومعاين عن قرب لرصد اللحظات الغنائية، ومساحات الكلام التي ترافق كلّ طقس من الطقوس وتتربص بالراقصين والضّاربات على الطبول، كلاّ تجاه القصر المقابل.

التفاعل مع كامل المراحل الهامّة من البحث: حيث قمنا بالغناء، الأداء الحفظ وتقمص الأدوار التي ساعدتنا في تطور مسار البحث والتحصل على النتائج، إذ خضعنا لجلسات الاستماع بالساعات لنلاحظ ونتكلم ونسأل ونعايش ونسامر، كما استلقينا على الأرض في وضعية "أسقّمر" لنقوم بالتسريحات المختلفة، ووضعنا الرمال والأتربة على الشعر، وحملنا "وزر" تقاليد المشط والبلوغ، طويلا، ومازال المشوار لم يكتمل بعد.

فمنذ البداية لم يكن عملنا منصبّا على الموسيقى كظاهرة مستقلة عن الحياة الاجتماعية وثقافة هؤلاء الجماعات، بحضرها وبدوها، وشبه رحلها، بل كان الدّافع في معرفة سياقات الأداء، والأغراض المؤدّاة، والخصائص التي تميّز لون عن لون آخر، ومنظومة موسيقيّة عن أخرى، أي الخصائص الثقافيّة التي تطبع موسيقى دون سواها، أي عن الأشياء التي تجعل الموسيقى علامة لهويّة ما، تنتقل عبر الأجيال، وكيف لها أن تصبح جزءا مهمّا من آليات التنشئة الاجتماعية والنشئكونية للمجتمع وهذا من

أصعب المواجهات والتحديات التي فرضها هذا الموضوع لقلّة مصادره ومراجعه لولا الاضطرار إلى مختلف التقاطعات النظريّة والمنهجيّة، أي إلى التّرقيع.

- من المشاكل التي أصبحت تفرض نفسها في ميدان البحث في العلوم الإنسانية، تلك المرتبطة بهويّة الباحث(جنس الباحث) وما تفرزه علاقات الرجال بالنّساء من تشنّجات وعراقيل و"قلق" يحدّ من طموحات البحث ونتائجه، والأمثلة الميدانيّة قد يطول الخوض فيها.
- كما قد نتعرّض ونحن بالميدان إلى مساومات غير معلنة، في غالب الأحيان، في تغيير مسار البحث والالتفاف على مواضيع مغايرة وهذا حسب مصالح الجماعات ومكاناتها وسلطتها، فما الذي يدفعنا لدراسة موسيقى "كيل جانت" وأصولهم، مع العلم أنّ التّقاليد التارقيّة الأصيلة موجودة لدى "إموهاغ"، وهكذا يحاول الرأي العام ممارسة نوعا من "تضليل" البحث بعدم الاهتمام واللامبالاة. وهذا يفتح على موضوع هامّ جدّا، غير مطروح بالمرّة، ما مقدار تواطأ الباحث مع فئات معيّنة من المجتمع، وضرب جدار الصّمت مرّتين على ذلك المسكوت عنه، فماذا لو كتبنا عن "العبيد" أو السّحر، وعن العلاقات الاجتماعيّة المتصادمة؟

الفصـــل الثّـــاني: الغنـــاء والوظائف الاجتماعيّة الثقافيّة

المبحث الأول: تعاريف اللّون الموسيقي

1. تعريف ويكيبيديا(إسم المؤلف)
2. تعريف محفوفي مهنّا
3. تعريف لورتا جاكوب
4. تعريف بيرونPeyron (encyclopédie berbère)

المبحث الثاني:بعض وظائف الغناء

1. مدخل
2. بعض وظائف الغناء(حسب شنايدر)
3. الغناء والحلق(الصوت)
4. خصائص الشعر الغنائي ل"كيل آزجر"
5. التنشئة الموسيقيّة للتّوارث

5. 1. العزف والضرب على الآلات الموسيقيّة

5. 2. منظومة الايقاعات الشعريّة

المبحث الأوّل: تعاريف اللّون الموسيقي

1. تعريف ويكيبيديا

تعرّف ويكيبيديا اللون الموسيقي: بكونه " يعيّن اللون الموسيقي موسيقات من نفس الطبيعة، بمعنى التي تتقاسم بالأساس نفس المسار أو الاتّجاه: **موسيقى غنائيّة أو موسيقى آليّة، موسيقى مقدّسة، موسيقى دنيويّة، موسيقى للرقص، موسيقى أفلام، أي موسيقى لظرف من الظروف، إلخ.**[1]

2. تعريف محفوفي مهنّا: مجموع الأغاني التي تتميّز بنفس السمات الموسيقيّة حيث أنّ الكلمات تحمل مواضيع خاصة لمناسبة أو مجموع مناسبات معيّنة: ميلاد الصبي، زواج، تنويم، لعب، حرب، موت، إلخ[2]

3. تعريف لورتا جاكوب:

لم يحسم "لورتا جاكوب(Lortat-Jacob) في إشكاليّة التّعارف والتّحديدات للّون الموسيقي(genre musical) بقدر ما حاول فقط حسب قوله[3] التّقليل من حجم إشكاليّة التعاريف عندما تكلّم على لون بعينه والمتعلّق ب " الهدهدات"(La berceuse). فهناك شعر مغنّى، ورقص وألوان أخرى كالأغاني الشعائريّة، فالشّعر المغنّى يمكن أن يصبح راقصا(كما يحدث هنا وهناك بالمغرب) أي أنّ كلّ باحث يجب أن يتصرّف في

[1] Wikipédia(en ligne); 10 mars 2006

[2] Mahfoufi, M: Chants de femmes en kabylie. Fêtes et rites au village. CNRPAH, Alger, 2006, p: 29

[3] وذلك في مراسلة بيني وبين لورتا جاكوب بيّن لي مدى صعوبة التحديدات المتعلقة باللون الموسيقى، وأشعرني بالمسؤوليّة في تحديد ذلك من خلال المنظومات الغنائيّة التي بحوزتي.

حدود هذا المفهوم، بدلالة المواد والمعطيات التي جمعها، إذ أنّ التعاريف الضئيلة المتداولة ليست بالقوّة التي تجعلها صالحة لتصنيف شامل لمختلف الموسيقات بل هي إجرائيّة مؤقّتة.

ففي دراسته لمطربي (المغنّين) الكاستلصاردو(Castelsardo) نجده يوزّع الأغاني إلى خمس درجات: **أغاني الأسبوع المقدّس، أغاني الكنيسة والأغاني الجماعيّة المقدّسة والعادية، خارج "الكاستلصاردو" وأغاني القيتارة والأغاني الفرديّة، وهي بمثابة خمسة ألوان موسيقيّة. وهذه الألوان ليست بنفس المرتبة لدى مؤدّيها من حيث "الجمال"، فهناك "الأكثر جمالا" والأقلّ حسب حاجات الذّوق الجماعيّة.**[1]

[1] Nattiez, J-J, " Musique, esthétique et société." In " Musique et société", L'Homme, 171-172,2004

المبحث الثاني: وظائف الغناء

1. مدخل

ترتبط الموسيقى في الثقافات والمجتمعات التقليديّة بالغناء، فمن النّادر أن توجد موسيقى آليّة بحتة دون محتوى لغوي وحكائي. فالشّعر ينظم ليغنّى، ويرتبط بألوان معيّنة ترتبط بظروف اجتماعية وثقافيّة تحدّد طبيعته وسياقات أدائه.

فاللون الموسيقي، بمفهوم علماء موسيقى الشّعوب، كما سبقت الإشارة إليه يرتبط بوظيفة سوسيوثقافيّة، وإن بدا هذا التّعريف غامضا، فإنّنا سنأخذه بعين الاعتبار مبينين تدريجيّا بأنّه قابل للنّقاش بمعطيات الميدان، في مجال تشكيل المتون وتحديد طبيعتها والوظائف التي تمليها، مع بقاء السّؤال الجوهري، كيف نفرّق بين لون وآخر، في غياب جملة الألوان المشكّلة للمنظومة الموسيقيّة بكاملها في مجتمع فقد جلّ نصوصه الغنائيّة، أو أصبحت أسماء فارغة من كلّ محتوى شعري، كحالة اللّون "إرّون".

إنّنا بصدد العمل على الغناء في مجمله، وليس الاقتصار على عنصر من العناصر المشكلة للمجموع، أي الكلام، اللحن أو الموسيقى: **بالفعل، فإن اقتصرنا على الكلمات مثلا، فسيتّجه البحث لا محالة صوب اللسانيّات وقد يعطي الفرصة لشيء مثل شاعريّة الأغنيّة. بينما تشكّل**

الأغاني وبكلّ بساطة، كيانا منطقيّا واجتماعيّا، يرجع مسألة العنوان ملائمة...عندما تؤخذ الأغاني ككلّ يمثّل ذلك ممارسة ثقافيّة بالمعنى القويّ للكلمة.[1]

فمنذ البداية، علينا أن نبيّن انفصال مقاربتنا عن تلك التي يوليها علماء الموسيقى وموسيقى الشّعوب للموسيقى، أو لمجمل المنظومات الموسيقيّة.

تعطينا "كورين شنايدر"،(Schneider, c)العديد من الوظائف الاجتماعيّة والسياسيّة للغناء، نوجزها فيما يلي:

2.بعض وظائف الغناء (حسب شنايدر)

تقول كورين شنايدر أنّ الغناء اختير كحامل لتاريخ الشّعوب، وللذاكرة الجماعيّة: **يمكن أن يعلمنا عن سيرة تاريخيّة، كما يعلمنا عن أحداث قريبة منّا. كما يعتبر الغناء أداة تواصل متعدّدة الوظائف: نقل المعارف، تحيين الذاكرة الجماعيّة، أي أنّه مرتبط بالوظيفة الإعلامية في المجتمعات التّقليديّة.[2]**

أمّا في تطرّقها للمعنى السياسي للغناء، وتأخذ نموذج غناء "فاندا"(Vendas) تقول بأنّ موسيقى هؤلاء: **تعتبر و في جزء كبير منها، ظرفيّة وأدائها يدلّ(علامة) على نشاط المجموعات الاجتماعيّة، فيعرّفون ويصنّفون غنائهم حسب الوظيفة الاجتماعيّة(غناء عمل،،،غناء أطفال،،) والطريقة التي يغنّون بها هي محدّدة بالسياق عموما. وفي نظامهم الموسيقي، فإنّ الإيقاع هو المميّز للغناء وليس الكلمات،**

[1] Pecqueux, A., "Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique? ",, Terrains de la musique, approches socio-anthropologiques du fait musical . Textes réunis par Perrenoud Marc. L'Harmattan, 2006.

[2] Schneider, c., "Les voix du chants", (en ligne)

فيمكن أن يطلق لفظ غناء على مجموع الكلمات التي تغنّى أو تؤدّى حسب نوع معيّن من التّقطيع(scansion).[1]

فموسيقى "الفاندا"، إذا، تتأسّس ليس على اللّحن، لكنها تتأسّس على توران إيقاع الجسم بكامله، بحيث أنّ الغناء ليس سوى امتداد خاصّا بالجسد، كما هو حال الصّوت الذي لا يوجد خارج هذا الجسد الاجتماعي. لهذا ترتبط الألوان الغنائيّة المدروسة بهذا النظام الإيقاعي المقطعي، فيسمّى الغناء باسم إيقاعه: هيلي هيلي، وإن سمي أيضا بأسماء أشخاص أو ظروف أخرى، إلاّ أنّه يرتبط بالإيقاع المحمس للأجساد وللمشاعر والمعمّق للتجارب الإنسانية والمكرّس لها. إذ تبدو بعض الأسماء التي تطلق على الإيقاعات الشّعريّة (الأداء النّغمي) غير ذات معنى أو غامضة لكنّها تحيلنا إلى تاريخا اجتماعيا(غناء بولنكانا) أو سياسيّا، وإن بدت ظروف وسياقات الأداء اجتماعية محضة.

3. الغناء و الحلق (الصّوت)

يرتبط الغناء بالصّوت(la voix) وهذه الأخيرة لا وجود لها خارج الجسم، إذ **يعتبر جسدنا: هذا النسيج المتعدّد الحواس أين تبسط كل حساسيتنا. كما يعتبر الصّوت جوهر وجود الذّات البشريّة(anthropos)**[2] ، لكنّها شديدة التّعقيد وصعبة الدراسة : **وخاصّة إذا تكلّمنا بطريقة صارمة وعلميّة، فهي موضوع إشكالي ومركّب، ومن بين هذه الصّعوبات انعدام مصطلحات خاصّة بهذا**

[1] Op. cit:
[2] ibid

المجال، مفاهيم مكيّفة، حتّى في علم الموسيقى.[1] ولتجنّب هذا المأزق النّظري والمنهجي : **يتوجّب المرور بوسائط أخرى، كدراسة الاستعارات المستعملة لنعت الصّوت.**[2]

لكن تناولها ليس مستحيلا: **فحتّى التنفّس يمكن أن يصبح موضوعا من مواضيع العلوم الاجتماعيّة، شريطة أن يفسّر كسلوك اجتماعي وبالطريقة التي يدرس بها الدّين أو أيّ نظام سياسي.**[3]

ففي كلّ تجاربنا الاجتماعيّة والحياتيّة، يمكن افتراض وجود ثقافة أدائيّة intonative ونغميّةmélodique.

فيمكن لأثر الصوت(vocalité) أن يدخل بوعي(حسب ڤوفمان: Erving Goffman) **في تشكيل صورة الذات و تقريبا بنفس طريقة الحلي، الهيئة، إنّها حركة إخراج، إنّها ظهورا متماشيا مع الطقوس والسنن .le code.**[4]

أردنا التّعريج على هذه الإشكالية المرتبطة بالصّوت، للأهميّة التي يوليها المجتمع الجانتي للصّوت كمؤشّر تباين واختلاف اجتماعي وثقافي داخلي بين المجموعات القصوريّة المشكّلة للنسيج البشري للواحة، فإن غنّينا نفس الغناء، بنفس الكلمات والألحان إلاّ أنّ ثمّة حشرجة، تحويرا صواتيا يخبرنا على أنّ هذا الأداء مثلا لنساء زلواز، وهذا لنساء الميهان: **فبالتّعبير الحلقي للانفعال، يتمّ الدّخول في العالم "السّحري" للكناية أين يعلن**

[1] نقلا عن HERRGOTT, C.;"La voix comme marqueur identitaire: pratiques vocales, conduites sociales individuelle en Corse."

[2] ibid

[3] العبارة ل" إدوارد سابير" (Edward Sapir) نقلا عن "جوال دونيو"(joëlle Deniot) في مقالها: Le tissu des voix, approches anthropologiques. Doc web

[4] ibid

الجزء عن الكلّ ويعوّضه. والكلام يصبح بديلا لكامل الجسم.[1] بل خارج الكلام المغنّى، في اللغة اليوميّة تدخل هذه الفروقات، ويحدث التّمييز بين صواتة قصر والقصور الأخرى، على المستوى النّغمي للغة.

يعوّل في المجتمع الجانتي على جمال الأصوات وقوّتها، خاصّة في الاحتفالات الشعائريّة ك"سبيبة" إذ ترتبط أصوات النّساء بأصوات الطبول، وتختلط أجسادهنّ بأصوات الطبول، وتتلاحم الأدم ليتشكّل الصّوت الاجتماعي وتبرز الهويّة الفارقة ل "كيل آغرم" مقابل "كيل الصخرا"، فمن بين عادات صناعة طبول"قنقاتن" أن يضع الصّانع، حصى صغيرة أو بذورا جافّة داخل الطبل(بغشائين) ويسمّي الحصى باسم امرأة من ذوات الصّوت الجميل، فيضطرّ الصّانع لمعرفة كلّ النساء المتميّزات صوتا وأداء لتتمّ نجاعة صناعته للطّبول.[2]

فقد تأخذ الأصوات الجميلة القويّة الرنّانة، صفة الطبول ولاسيّما الطبل " أمنيني" وهو أصغر طبول "قنقاتن" وأشدّها حدّة ورمزيّة في افتتاح شعيرة "سبيبة" حيث تطلق كلمة "تمينيْني" على ذات الحلق الممتدّ بنبرات حادّة. للعلم، فإنّ القائمين على "سبيبة" يشدّدون على الضّاربات الأخريات على أحجام مختلفة من الطّبول بأن يحطن بسيّدة "الأمنيني" كما تحيط النّجوم بالهلال.

1 ibid

[2] سنفصل في صناعة هذه الطبول وكلّ ما يتعلق بمكانتها في فضاء الواحة وأهميتها في الفصل الثاني من القسم التطبيقي.

فكلّ صوت هو ظاهرة منفردة، متفرّدة لا يشبه صوتا آخر: **توجد خصائص فيزيقيّة، صواتيّة وتعبيريّة خاصّة بكلّ فرد.**[1]

ففي كلّ قصر تتميّز فيه نساء عن الأخريات ويصبح يشار لهنّ بالبنان ويكتسبن صيتا واسعا وطيّبا. فكما يمكن لنساء الميهان التحكّم في طبول "ڤنڤاتن" والضّرب عليها بمهارات فائقة، تصدح نساء زلواز بأجمل الأصوات في الواحة، والكلّ يشهد للسيّدة خيكي ولت كازا بذلك، كما يشاد بصوت المرحومة "شاتي" وهادمة ولت الطّاهير وأخريات. هكذا تقتسم شيت جانت فضاءات أخرى رمزيّة وفيزيقيّة تزيد من صلابة ومكانة النّساء في المجتمع القصوري الحضري.

4. خصائص الشّعر الغنائي ل" كيل آزجر"

أردنا التوقّف عند خصائص الشعر الغنائي التارڤي، في عجالة لما أفرزته مختلف وجهات النظر حوله، من نظرة موضوعيّة إلى حدّ ما وإيجابيّة، من طرف الأب دوفوكو، مقارنة بما نقله لنا الضّابط "ريمبو" وهذا قد سمح لنا بالوقوف على دراسة نموذج اللون "تاريه" كما سجّله الأب دوفوكو، مقارنة بتسجيلاتنا لنفس اللون بنفس الأبيات مع إبراز الاختلافات في الشّكل والمعنى، لمعرفة ما مدى التغيّرات التي تحدث على النصّ الشفهي، وإن دوّن في منتصف القرن الماضي.

[1] ibid

يعتبر كتاب " أشعار الأهقّار" للأب دو فوكو المرجع الوحيد لشعر توارق الشّمال، والذي قام بدراسة شعر منطقة الآزجر فيه، وإن لم تكن الدراسة بنفس الشموليّة والكثافة التي ميّزت دراسته لشعر الأهقّار.

لكنّه يفتتح أشعار الآزجر بأغاني النّساء أثناء شعيرة الزواج ، فيبدأ ب " آليون" ويقول بأنّه إيقاع يعود إلى فترة موغلة في القدم. والأبيات التي يعطيها كنموذج عن "آليون" هي ذائعة وشائعة. وتغنّى هذه الأبيات، يوم الزواج، في الصباح، من طرف النساء المجتمعات في الديار. وبالرغم من أنهن يشكّلن مجموعة واحدة فلا يغنّين كلّ القطعة أو النّص، بل يغنين جماعيا الأبيات الثلاثة عشر، وتقوم إحداهنّ بأداء البيتين التاليين، وأخرى البيتين المتتاليين وتقوم ثالثة بغناء البيتين الأخيرين. ويرى دوفوكو بأن كلّ مراحل الزفاف تتمّ في يوم واحد، وأهمّ هذه المراحل هي خمس:

1. في الصباح، غناء النساء لأبيات الإيقاع آليون

2. وبعد منصف النهار، فانتازيا، سباق الجمال من طرف الرجال

3. وقت غروب الشمس، إتمام الزواج من طرف وكيل عن الزوج ووكيل عن الزوجة ،

4. وبعد ذلك مباشرة، إعداد "آدبل" جمع الرمال على شكل هضبة مرتفعة عن الأرض لتتحوّل إلى سرير للزوجين، وإيقاف الخيمة فوق "الآدبل"،

5. في وقت "الأزوزج" بمعنى ساعتين أو ثلاث ساعات بعد الغروب، تصاحب الزّوجة من طرف النساء وهنّ يؤدّين الإيقاع "تاريه"، إلى الخيمة التي أوقفت في السّابق أين ينتظرها الزّوج.

إهن واد آس إجا، آشيل ن أيري أجين

وا فول إتمسنكار إزاجنت تسمتين

تضيضين أوسامنت، ميدّن جان تنغمين[1]

تأتي ملاحظات الأب دوفوكو مختزلة لطقوس وشعائر الزواج عند التوارڤ، في يوم واحد وهذا ما نقلته حرفيّا نادية مشري سعادة، سواء في دراستها لموسيقى الأهڤّار، وفي مقالها المتعلّق ب "آليون"، إلاّ أنّ الزواج، وإن أصبح حاليا يتمّ في ثلاثة ليال(إهن وان كراظ هضان) إلاّ أنّه كان في السّابق يدوم سبعة ليال(إهن وان سّا هضان) وهناك طقوس أساسيّة نتوقف عنها في تفصيلنا لشعائر الزواج، كما هناك ألوان غنائيّة تصاحب كلّ طقس.

[1] الأب دو فوكو، شارل:Poésies touarègues, pp: 337-338

وإذا وجدنا نظرة تقييميّة لشعر التوارث عند الأب دوفوكو، إلاّ أننا إفتقدنا شاعريّة التوارث ورهافة إحساس شعرائهم ونعومة اقترابهن من النساء وهذا ما ورد على لسان الضابط ريمبو والمترجم (Rimbaud) ، والذي نعته في مقاله: Le chant chez les Imouhar : [1]

فظّ ودمويّ، فليس للتّارقي أيّ روح نافذة للانفعال الجمالي(للحسّ الجمالي). فكل الشّعوب البدائيّة، ليس للاموهاغ معنى للجمال غير ما يرى ويسمع. فالقدرة الجماليّة لحواس اللّمس والشمّ منعدمة لديهم. وكذلك يتغنّون خاصّة في أشعارهم بالجمال الحسّي لنسائهم، وقيمة ممتطياتهم، وغنى ملابسهم، ومتانة أسلحتهم، ولا يتغنون أبدا بالملمس الحريري النّاعم لجسم المرأة ولا لعذوبة العطر... [2]

فمن الإجحاف القول بهذا ونحن أمام زخم شعري، فائق التعابير المجازية، باعتراف سابقيه أمثال دوفوكو الذي صنف تلك الأشعار حسب القبائل والمناطق التي يتواجد فيها توارث الشمال، حيث يقول:

" لأشعار "كيل أهڤّار"، تايتوق و "كيل آزجر" نفس المواضيع: حب، حرب، جمال وأسفار وهجاء. وغالبا ما تثير الأشعار المتعلّقة بالحروب والهجاء ردود أفعال شعريّة: فشاعر فريق العدو أو الشّخص المهاجم، يردّان على ذلك بأشعار. فتكون الحروب، تقريبا، دائما مصاحبة بحرب شعريّة.[3]

كما أنّ ردود الأفعال الشّعريّة تكون أكثر حدّة ومجازا وأبلغ من النّظم الأوّل المهاجم الهاجي، كما سنرى في نماذج من هذا الشّعر التي بلغت حدّا لا نظير له من

[1] Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord,
[2] Le chant chez les Imouhar
[3] Poésies touarègues, I: II

الصّور البلاغيّة وإبراز هشاشة وعيوب الآخر، ممّا أدى إلى عزوف الشّعراء عن النّظم نهائيّا لما رأوا فيه من تجريح وغيبة ووسوسة شيطان حرّمها الدين الإسلامي، كما سنتلمّس هذه القضيّة الوجوديّة لدى شاعر ك"بن عومر".

كما أدّى العزوف عليها لفقدان السياقات التي كانت تدفع بهؤلاء الشّعراء للنّظم في هذا الغرض أو ذاك، إذ كان الشعر عاملا في تحديد الاختلافات والإفصاح عما يسكت عنه المجتمع بالرموز والعلامات التي يتنفّس من خلالها المجتمع.

في المجتمع القصوري، المتمازج رغما عنه والمتباين، تنغلق المؤسّسات والنظم الاجتماعيّة على نفسها وتراقب اتجاهاتها حتّى لا تنتهك الأصول و تذوب سمات الجماعة وتذهب أدراج الرياح. وإذا كانت الحروب القبليّة المعلنة في الماضي، والغزو كميزة فارقة للبدو، فإنّ تلك الحروب كانت تولّد بالضّرورة أشعارا، وهذه الأخيرة لا تنقل آليّا ما يحدث في الحروب تلك بل تنقل لنا في كثيرا من الأحيان أشواق الشّاعر المحارب لمحبوبته التي تركها أثناء انشغاله بالقتال، وهكذا يمكن للزّوج: الحبّ والحرب أن يشكّلا عصب وقوّة شاعريّة التوارف: **فغالبا ما يكون ذكر المعارك مطيّة لنظم رثائي، وبتذكّر تلك التي غادرها، والتي سيجدها إمّا معزّزة مكرّمة أو يحيطها العار، يعبّر الشّاعر بعبارات الشعر الغزلي عن معاناة الانفصال عنها(عن محبوبته).**[1]

[1] CASAJUS, D, " Art poétique et art de la guerre, dans l'ancien monde touareg."; L'Homme, 146/1998, p:152.

5.التنشئة الموسيقيّة لدى التوارڤ

لابدّ من الإشارة إلى أنّ العمل على الموسيقى يبدو من العبث، في تصوّر الناس، مجتمع البحث، إذ يحدث ذلك استغرابا وضحكا قد يصل حدّ التهكّم لأنّهم لا يرون جدوى من ذلك والفائدة التي يمكن جنيها من وراء ذلك، والصعوبة الثانية التي تواجه الباحث حول هذا الموضوع هو عدم سؤال المسنّين عن الغناء ، حيث: **يمنع الكلام أمام الأقرباء والمسنّين عن الموسيقى. فلا يمكن لرجل ما أن يغنّي أمام الملأ إلاّ إذا وجد رفقة مستمعين من نفس طبقة السّن ومع من تربطه علاقات "مزاحيّة".**[1]

إذا يشترط في حدوث الغناء علاقات قرابيّة مزاحيّة، مرنة وتقارب السنّ، وكان سير البحث، بين النساء سيّما نساء الميهان عاديا لكون مكانة الباحثة برانيّة عن المجتمع ممّا قد يجعل تأسيس علاقات مزاحيّة معها أمرا ملحّا.

فمن شروط الغناء، حسب بوريل(Borel) مايلي:

لا يمكن للرّجل الغناء إلاّ إذا كان متحكّما ومتمكّنا من منظومته الموسيقيّة وإذا أثبت مقدرته في إعادة تصويبها ومحترما لبعض القواعد الجماليّة وللتّقنيّات الصّوتيّة المتوافقة مع تلك التي انتقلت من جيل إلى جيل آخر.

[1] BOREL, F., " Rythmes de passage chez les Touaregs de l'Azawagh(Niger)

فإذا كانت معرفة المنظومة الغنائيّة ونمط إعادة إنتاجها غير منفصلين، فيبدو أنّ القصائد محفوظة بأمانة أكثر ومعاودة الإلقاء بالإنشاد (التّرنيم) أكثر منها بالغناء.[1]

يشدّد المجتمع على الأداء المحكم الذي يخضع للمقاييس الجماليّة المتعارف عليها، حيث لا يتسامح في إحداث نشاز لحني شكلي وإن كان ذلك على حساب النّصّ الشّعري.

لا يمكننا معرفة آليات عمليّة تعلّم الغناء التّارقي، لأنّها تتمّ عادة في السّرّ وفي الوحدة،[2] لكن يمكننا مناقشة هذا الكلام، لأنّ آليّات اكتساب الغناء تتمّ بالتّكرار في المناسبات المختلفة، حلقات "تندي أو "إمزاد" المتكرّرة، أغاني الزواج، والشعائر الاحتفاليّة، التي يحدث فيها التّلقين على الملأ كما في سبيبة، أثناء "تمولاوين" من أول محرّم إلى الثامن منه. قد لايمكن حصر مراحل التعلّم والتّلقين، ولا تظهر للباحث، لكنّها موجودة ويتقاسمها أفراد المجتمع.

5. 1. العزف والضّرب على الآلات الموسيقيّة

تعمد النساء لتعليم البنات الغناء قبل البلوغ، فمثلا أثناء احتفالات عاشوراء بجانت كانت البنات صغيرات السنّ (ذوات تسريحة، أي شيت برنتنت) واللواتي قاربن سنّ البلوغ(شيت أسكات)والبالغات (شيت أسكرف) تقفن جنبا إلى جنب مع النساء المؤديات من مختلف الأعمار حتّى يتعلمن مختلف ضروب الأداء والمظهر واللياقة. كذلك هو

[1] ibid
[2] ibid

الأمر بالنسبة للضّرب على الطبول فيأخذن علب ويضربن عليها، والحلي يصنعنها من طين، كما يضع الأطفال "شواشي" تكومبوت من سعف النخيل عليها نباتات اللوبيا التي تعوّض الخيوط المتدلية من الشواشي التونسية أو الطرابلسيّة.

" فتعلّم الامزاد يتمّ في نفس الظّروف، ففي سنّ البلوغ وارتداء غطاء الرّأس "آلشّو" تعمد الفتاة إلى صنع آلتها الخاصّة بوسائل مستعملة وشعر الأبقار، لأنّ شعر الأحصنة(السبيب) مخصّصا للنّساء البالغات. وقبل أداء إزلان (ألحان) المنظومة الكلاسيكيّة تبدأ بتعلّم لحن البداية المسمّى " ملولوكي" الذي يسمح لها بممارسة حركات القوس (أسيوي) في الأوّل...[1]

بينما طبل المبتدئات يتم ّ أيضا بواسطة مواد مستعملة (علب مصبّرات وحليب) والتي تغطّى بقماش...والتعلّم هنا لا يحدث خفية لأنّ الضّرب على تندي يعتبر جزءا من الدّعابات الطفوليّة التي يشترك فيها بنات الحرفيّين(تنضين) والعبيد(تكلاتين). فتكتسب الايقاعات المختلفة (إويتن): أوّت من الفعل ضرب، تدريجيّا خلال الجلسات الليليّة العديدة.[2]

[1] Borel, op.cit, p: 31
[2] ibid

5. 2. منظومة الإيقاعات الشّعريّة

تتشكّل قاعدة المنظومة الكلاسيكيّة من سلسلة إيقاعات شعريّة(أقّاين، جمع أقّاي) المنقولة على تقطيع أبيات قصيدة ما(يطلق على القصيدة تساويت)، ويحمل كلّ إيقاع اسما معيّنا.

فقد يطلق عليه اسم صاحب القصيدة، إذا كان معروف الهويّة، أو إسم حدث ما: اسم معركة أو الشخصيّة التي أثارتها(يالله نغ أوخا) والتي تشكّل نوعا من القوالب حيث يكون الشّاعر مرغما على الاستلهام منها لإبداع وتنغيم قصائده وأغانيه. وتحفظ هذه الإيقاعات بمساعدة مطالع قصائد أو بفضل صيغ جاهزة التي تسمح بمتابعة الغناء باللّجوء إلى أبيات مأخوذة من أيّ قصيدة أخرى مادام بحرها يتوافق الإيقاع.[1]

وحسب معجم الأب دو فوكو فإنّ لفظ "أقّاي" هو مصدر الفعل " أوي" أي "أتى ب، الإتيان بالغناء: أوي أساهغ، أي أتى بالغناء أو أدّى، أوي تساويت، أي هات قصيدة أو نظّم قصيدة، أو ألقى قصيدة، فيصبح "أقّاي" مرتبطا بالأداء الغنائي لمجموعة يربطها شيئا مشتركا.[2]

[1] Op. cit; pp: 31-32
[2] Dictionnaire touareg-français, dialecte de l'Ahaggar, pp:1470-1471

الفصل الثالث: تاريخ الآزجر كما يرويه الرّجال و النساء

المبحث الأوّل: تاريخ الآزجر كما يرويه الرّجال

1. مجتمعات الإثارة
2. سلطة النّســـاء أم سلطة مجتمع
3. تاريخ الآزجر بين مطرقة الامنان وسندان الأوراغن
4. القبائل ذات السيادة والقبائل التّابعة: رموز الولاء
5. "ڤـــــومـــــا" بين الاستبداد و الرأفة بالنساء

1.5. من هو "ڤـــــومـــــا"

2.5. الأمنوكال "ڤــوما" حسب روايتي "دوفيريي"(Duveyrier) و"ڤارديل"(Gardel.

المبحث الثاني : التّاريخ كما ترويه النساء

1. "ڤوما حسب روايات "شيت جانت"
2. " شنّو": والدة السلاطين الزّاهدة
3. الأمنوكال و"تهيدمت": نحو تذكير التّاريخ

المبحث الأول : تاريخ الآزجـــــر كما يرويه الرجال

1. مجتمعات الإثارة

لقد بقي التوارث منذ كتب الرحالة، ومن قبلهم وبعدهم، مرهونين بنظرات الغرائبية والخصوصية والتفرّد، وذلك للمكانات التي تعتليها النساء في تلك المجتمعات، انطلاقا من شكلهنّ الخارجي(سافرات الوجوه، مقارنة بالرجال الذين يحكمون إغلاق لثامهم) مرورا بالنّسب المتعلّق بالأمّ، حيث ينتسب الأولاد لقبيلة الأمّ، إلى انتقال السلطة السياسيّة للابن البكر للأخت الكبرى، واختلاط النساء بالرجال والإقامة عند الأمّ وغيرها من القضايا التي تعتبر بديهية في سياقاتها، والتي يحاول التوارث إيجاد تفسيرات "منطقيّة" لها بحيث تظهر غير متناقضة مع الشّريعة الإسلامية.

كذلك القول بفتور عقيدة هؤلاء التوارث، وأنّ الرجال أكثر تديّنا من النّساء، بينما النّساء أكثر اعتقادا بعالم الغيب والجان(حسب نيكوليسون)[1] في محاولة لإبعاد الاسلام عن مستويات التفكير والتحليل: **فمن دون شكّ فوجود نفس النصوص المعياريّة على مرّ العصور وحّد الممارسة بطريقة والالتصاق بالميدان. فبالمجتمعات الإسلامية، فإنّ طقوس غسل الميّت**

[1] "Essai sur la religion et la magie touarègues", folk(Dansk ethnografisk tidsskrift)(Copenhague), 3, 1961.

والدّفن، مثلا، تنبع في جزء كبير منها تقاليد إسلاميّة أكثر من العادات المحليّة...وهذا يطرح مشكل العلاقة بين الثقافة والميدان: فإذا رفضنا فكرة أنّ الميدان يعبّر عن حقيقة الثقافة، فإنّه من الأحرى الإقرار بأنّ الثقافة لا تعكس تماما حقيقة الميدان.[1]

فلمحاولة التفكير أو إعادة التّفكير عن ما جعل هذه المجتمعات متميّزة، حاولنا مقارنتها مع مجتمعات أخرى قريبة منها، كأفريقيا الساحليّة، وما يمكن أن يمدنا به مجتمعا كمجتمع "حضرموت " باليمن، وهذا لتفكيك رموز التّعقيد تلك والتفرّد المجانب لواقع الثقافة ورموزها.

فغير بعيدا عن الصحراء الكبرى، تظهر المجتمعات الإفريقية(إفريقيا السوداء، الشبه صحراويّة) نموذجا رائدا في الفرضيات حول "سيادة الأم"(matriarcat) إذا سلّمنا بوجود هذا النظام، أو بأنه وجد لدى التوارث، لأنّ ذلك ليس بديهيّا كما سنرى عند الشيخ ديوب.

2.سلطة نساء أم سلطة مجتمع

في محاولة هامّة جدّا، وبكثير من الدقّة، والطّرافة في الطرح، حاول الأب الرّوحي لتيّار نظام سيادة الأم(الأموسيّة) الشيخ. أ. ديوب، مناقشة طروحات التطوريّين من روّاد ذلك التيّار في الغرب، أمثال "باشوفان" و"انجلز" وغيرهم، ممّن

[1] Dakhlia, J, " Le terrain de la vérité", Enquête, Les terrains de l'enquête, 1995, (En ligne), mis en ligne le.URL: http://enquete.revues.org/document270.html.Consulté , 1février2007

يرون بأن كل المجتمعات البشريّة كانت قد عرفت هذا النظام في بداياتها الأولى، قبل سيطرة النّظام الأبوي في عصر " العنف" والمقصود بذلك العصر الحجري الحديث، أي النيوليتي.

يحدّد الشيخ "ديوب" المجتمعات التي يمكن تصنيفها ضمن هذا النّظام، وهذا من خلال العديد من مؤلفاته مثل(Antériorité de l'Afrique noire)

حيث قام بدراسة ومسح شاملين للمجتمعات و الحضارات القديمة، ليبيّن مدى انتشار نظام سيادة الأم فيها، فوصل لنتيجة هامّة تزيل هوامات التطوريّين، والاستعمالات الإيديولوجيّة للمصطلح، كما تردّ على من يعارضون وجود هذا النّظام تحت شكل من الأشكال، في غياب الشواهد الأثريّة، و هي أنه لم يشمل هذا النّظام كل المجتمعات على حدّ السّواء بل هناك استثناءات كبرى، و أن النظام الأموسي ليس مبدأ عالميّا عرفته البشرية جمعاء.

بعد تفقّده لهذا النظام في المجتمعات القديمة، استطاع الشيخ" ديوپ" الوصول إلى تحديد مهد سيادة الأم:" **طَبَع، إذا، نظام سيادة الأم كل مجتمعات إفريقيا السوداء التي امتدت من نهر النيل إلى البحيرات الكبرى: مصر في فجر السلالات، إمبراطوريتي غانا القديمة و مالي، و نجده في**

حاضرنا عند" السيريراس"، " الفلان" " الو لوف" و "الأشنتي" و هذا ب"غانا" و عند "البنتو" بإفريقيا الوسطى، و في قبائل الكونغو كنشاصا."[1]

تتمثل خصائص المجتمعات التي عرفت هذا النظام في خمس عشرة خاصية، كما حددها "ديوپ" و هي:

1) أنّها أوجدت من طرف رجل و ليس من طرف امرأة

2) نمط حياتها الاستقرار(ثقافة زراعيّة منذ القدم)

3) معاش مستمد من الزراعة

4) ديانة عبادة الأجداد

5) طقوس جنائزية و دفن الأموات

6) زواج خارجي عن العشيرة

7) يمنح الرجل المهر، لكن للمرأة مقدرة الطلاق، كما تحافظ على إلهها المحلي السلفي و بالتالي على اسمها الطوطمي و شخصيتها

8) القرابة بواسطة الرجال مستحيلة، و في الأصل كانت المبادئ الأساسية للعشيرة تتعارض مع ذلك

9) النسب و الميراث عن طريق الأم

10) مجموعة قابلة للامتداد بتكاليف بسيطة لأنها مستقرة

11) الأرض ملكية جماعية مشاعة و مقدسة، و فكرة الملكية الخاصة مهمّشة تماما

12) معنى دقيق للجماعة، ردود أفعال جماعيّة معلنة، توجّه نحو تعدد الزّوجات و إلى "مواطنة عالميّة"، "و طنيّة الدولة" جدّ ناقصة، توجّه نحو حبّ الأجانب

[1] DIOP(C. A): Antériorité de l'Afrique. Présence africaine, 1967, p.72

13) قانون خاص: للخال، أخو الأم، حق الحياة و الموت على بن أخته

14) الفكر مركّز عموما على السّلم

15) كوسموغونية، مبنية على التفاؤل، و جهل أو تجاهل مقولات الخطيئة الأولى و الإحساس بالذنب.

أما أسباب وجود مثل هذا النمط من المجتمعات، فيرجعه نفس المؤلف إلى نمط حياة الاستقرار، من جهة و المرتبط بالنساء واعتبارهم مصدر ثروة، من جهة أخرى:" **في نمط الحياة المستقرّة، اكتشفت المجموعة الاجتماعية أن البنت مصدر ثروة، و هذا في وقت جدّ مبكر. فمنذ الأصل رأينا أن قوّة العشيرة مرتبطة بعدد و خصوبة البنات. فبالفعل، في العشيرة المستقرّة فقط أين يمكن تربية عدد كبير من الأطفال، وبأدنى حدّ من التضحيّات الماديّة، فمهما كانت الفرضيّات، فإنّ الرجال قد وجدوا، إذا، ومنذ البداية أنّ إبقاء النساء وأولادهنّ، كان أكثر أهميّة لامتداد العشيرة، ولزيادة قوّتها وباعها. فالنّظام الأموسي قد يكون من صنع الرجل. ولم يكن قد وجد ضدّه في مرحلة أموسيّة من تطوّر البشرية. فلقد تصوّره الرجل بتوافق مع المرأة من أجل قوّة أكبر للعشيرة، و لم يتولّد من اعتبارات مثالية."**[1]

ما يهم، في هذه القراءة الاستقرائيّة للشيخ ديوب، هو قوله بأنّ وجود هذه المجتمعات تمّ تصوّره بتوافق الرجال مع النّساء، من أجل قوّة أكبر للعشيرة، ولم يتولّد عن فكرة مثاليّة، كتلك التي يسقطها التطوريين، أي وجود نظام أموسي مسالم في الأصل، وأصبح عنيفا، بعد استيلاء الرّجال على زمام السّلطة في العصر النيوليتي(العصر الحجري الحديث).

[1] Op.cit, 72

كذلك يمكننا إدراج "كيل جانت" والتوارڤ المستقرّين في بعض الحواضر، ك"غات"(ليبيا) و"أڤاديز"(النيجر) ضمن تلك المجتمعات التي عرفت النظام الأموسي لملئها بعض شروط "ديوپ": كالاستقرار القديم والارتكاز على الزراعة في المعاش، وحقّ الخال على أبناء أخته، وانتقال النسب و"الميراث" عن طريق الأمّ، وطقوس جنائزيّة قديمة،،،

لكنّ، ديوپ، ومن المبدأ القائل بعدم شموليّة ذلك النظام على كامل المجتمعات، يقصي كلّ الشّعوب البدويّة التي ترتكز على التّرحال والانتجاع، بما فيهم التوارڤ والعرب لأنهم تميزوا والتصقوا بالصّحراء وحياة التّرحال واعتمادهم على الماشية في المعاش.

ففي مواصلتها تحديد مواضع ارتباط النساء بالسّلطة السياسيّة، تصل "هلين كلودو حوّاد"(Claudot-Hawad, H.) إلى تمكّن النّساء، من خلال الأسطورة، من أخذ القرارات وتنفيذها على حدّ السّواء، كما حدث ل" سَدَوْنَتَا" والتي تدعى أيضا "تَغَيْدَتْ" والتي: **حكمت كيل تماشق، من ليبيا حتى موريتانيا الحالية، من البحر إلى النّهر."**[1]

[1] Claudot-Hawad, H, « Femmes Touarègues et pouvoir politique », (Femmes et pouvoir), Peuples méditerranéens n° 48-49, juil.-déc. 1989, p :75.

ولم يقتصر دورهن على تأسيس القبائل وتسيير الطبل، بل تتحوّل النساء إلى قائدات حرب وذوات استراتيجيّة عسكريّة.[1]

من خلال تحاليل هيلين كلودو حوّاد الحثيثة، التي لا يمكن تجاوزها، نلاحظ أنّ التّأسيس يقتصر على نساء أسّسن لقبائل ذات سيادة أو تابعة، سيّان، لكنّها لم تشر في أيّ مرّة من المرّات إلى تأسيس المجموعات الأخرى، على هامش تلك الخطاطة الكلاسيكيّة التي تبنيها وتساهم في بثّها إيديولوجيّة ومخيال المجتمع التارقي عموما، فلا نحسّ بوجود حفر ووخز موجعين داخل قلب الرّواسم وصلابة التراتبيّة الاجتماعيّة، بل هناك مسايرة عجيبة لوضع مألوف لا يثير إشكالات، بل علينا جمعه وترتيبه داخل منطق العلم، فكأننا أمام نسخ الظّواهر، وليس تحليلها.

وإن بدا الحديث عن "أموميّة" في الوقت الحاضر، كلاما دون جدوى وفائدة إجرائيتين، إلاّ أن الحديث عن مجتمعات عرفت ومازال بها بقايا نظام الحقّ الأمّي(Droit maternel) والنسب الأمي(Matrillinéarité) مهمّا للمقارنة التي تجعلنا نفهم دوافع ثقافة من الثقافات في انتهاجها لسلوكات معينة، ولقيام مؤسّسات دون دوافع الحرج والتفاضل، والذي يوجزه ج. شلهود في النقاط التالية:

- تسمح الأعراف بأن يمكن للمرأة أن يكون لها أطفال خارج مؤسّسة الزواج

[1] Op.cit, p : 76.

- الأطفال الذين يولدون عن تلك العلاقات يحملون اسم الأم أو اسم الخال

- لا تستدعي الخيانة الزوجيّة بالضرورة، لعقاب مسلّط على الزوجة الخائنة[1]

لكن الأهمّ في دراسة "شلهود" حول المجتمع اليمني هو أنّه في كلّ مرّة كان يناقش ليدحض كتابات الباحثين والمستكشفين الإنجليز الذين صالوا وجالوا بالمنطقة والذين كانوا يطلقون نتائج وأحكام جزافيّة، جزئيّة لا صلة لها بالظواهر العامّة المفسّرة لما يبدو تأكيدات من أول وهلة. وكذلك التّركيز على الظواهر المحلية، ميزة الأنثروبولوجيا في التحكّم في الظّواهر، وكشف الباحث عن الدوافع وراء الظّواهر المدروسة وتفسيرها، لا يجعلنا نهمل الطابع الانتشاري للثّقافة والاحتكاك الذي عرفته البشريّة في القديم، كما يساعدنا في التأكيد على مبدأ نسبيّة الظّواهر، لذلك يعتبر المنهج المقارن ضروريّا للفهم، المتريّث لثقافة ما، والتي حكم عليها بالتفرّد والطّرافة، كتلك المتعلقة بالتوارث.

كذلك تهمّنا دراسة "شلهود" في أول خطوة لمقارنتها بأفكار الشيخ أ. ديوب، فبالرّغم من أن هذا الأخير استبعد أن تكون المجتمعات بشبه الجزيرة العربيّة، قد عرفت النّظام الأمومي، لكن "شلهود" يبدو مقتنعا بفكرة أنّه في المجتمع الواحد،

[1] CHELHOD, J. L'Arabie du sud. Culture et institutions du Yémen. Eds. P, 109

ليس الكل معني بذلك النّظام، بل يرتبط ذلك بالاستقرار والزراعة: " **إن المجتمع اليمني، الذي كان قد طوّر بكثافة نظام السّقي والزّراعة كان قد عرف نظام الحقّ الأمومي.**[1]

ومن هنا ينتقل إلى القبائل التي عرفت ذلك النظام أي بحضرموت.

ومن القضايا التي يتّهم فيها التوارث، من طرف سكان الشّمال الذين اكتسحوا الواحة التي كانت وديعة، هي قضيّة الولادات خارج مؤسّسة الزواج والتي أذهلتهم وجعلتهم يستهجنوها عبر وسائل الإعلام[2] والتي تعتبر في رأيهم علامة فارقة في ابتعاد هؤلاء الناس عن تعاليم الإسلام وجهلهم للحلال والحرام، بينما الأمر غير ذلك.

وهذا ربّما ما يفسّر ظاهرة الولادات خارج مؤسّسة الزواج في المجتمع "الجانتي" والذي يرى في كلّ الحالات من طرف عابرين أو دارسين، على أنّه ميزة بؤس أخلاقي وديني، أو سمة المجموعات الواقعة أسفل الهرم، الذين يمارسون الجنس في الزرائب، أو في فضاء المطبخ، أي ترتبط الظاهرة في أساسها بفئة العبيد، وما يبرّر نتائجهم تلك هو أن الظاهرة غير موجودة بالمرّة لدى أفراد القبائل النبيلة والمشابهة لها[3]

[1] Op.cit, 107

[2] مقال جريدة الشروق فيفري 1996

[3] GAst, M. «Les relations amoureuses chez les kel Ahaggar », p: 167.

لقد ارتبط هذا الملفوظ–القالب في ثنائيّات وأزواج عديدة متباينة في كثير من الأحيان، وتحاول التّقارب في حالة متفرّدة. في حالات التباين تظهر ثنائيّة المرأة التارقية/ العربيّة وذلك لمحاولة خلق زوج يبدو "نشازا" والمتمثّل في المرأة التارقية في علاقة تهدف للوصول وبأي وسيلة، إلى خيط يربط " هذه التارقية في صحرائها" بنظيرتها الأوروبيّة، دون كبير عناء. ما ذا تعني هذه العلاقات الجزافيّة، الخرافيّة؟ وما مسبّباتها؟

3. تـــاريخ الآزجر بين مطرقة "الامنـــــان" و"سندان" الأوراغــن

كان مجمل توارث الشّمال تحت سلطة قبيلة الامنان، السلاطين: **يبدو أنّ هؤلاء هم المنحدرين من أولائك الذين جاؤوا لفتح البلاد وإدخال الاسلام. وكانوا يقولون بالشرفية وانهم من الساقية الحمراء، المتمثلة في مولاي إدريس ومولاي العلوي، سليلي سيدنا علي، إبن عم النبيّ.**[1]

وفي كلّ مرّة يذكر "الامنان" إلا وذكر استبدادهم، واستغلالهم لتابعيهم من القبائل الموجودة في أرجاء "التّاسيلي" وغيره، ممّا جعل وخزا ووجعا في مخيال السكان، أحدثه فيهم كلّ هؤلاء السلاطين، الذين كانوا نقمة على كامل المنطقة، حسب المؤلفين الأوائل الذين، نقلوا لنا أحوال ناسها، من خلال ما قيل، لدرجة أنّ دوفيرييي يذكر حكاية أصل تسميتهم التي تحمل مرسالا مؤلما عن هاته القبيلة "الملعونة":

1. [1] Duveyrier : les Touareg du nord. Exploration du Sahara, Paris: Challame Ainé..

p : 45

أراد القدر أن لا يمكن لهذه العائلة أن تتجاوز سبعة رجال أبدا، قادرين على حمل السّلاح، وفورتعديهم ذلك العدد ، فإنّ أحد أفرادها سيموت.

إذا وفي أحد الأيام، لم يبق منهم سوى حيّا واحدا، وكان قد استعد وقتئذ لإطلاق إسم "إمهيان" عليهم، والذي يعني "الملوك الأموات"، عندما أنجب ذلك المتبقي سلالة ذكور والتي أعطت اسم الامنان(بمعنى المنبعثين)[1].

فما يهمّنا من تاريخ هذه القبائل مثل هذه الحكايات التي تؤسّس لأشياء سيأتي ذكرها فيما بعد، علما أنّ كلّ تاريخهم معتمدا أولا وأخيرا على مصادر شفهيّة محضة، وكثيرا ما تهمل مثل هذه الحكايات بحثا على التاريخ، وأيّ تاريخ؟

كانت منطقتي "الآزْجَرْ" و"الأَهَقَّارْ" تحث سلطة طبل "الإمَنَانْ " أتذكر أنّني رأيت ذلك الطبل الذي أصبح متآكلا مهترئا بدار" تِمْنُوكَالِينْ" أو ما يطلق عليهنّ كذلك ب "تِشَّرِيفِينْ"[2] وهن ما بقي من نساء تلك القبيلة. وعلى عكس السّلاطين الذكور فإنّ السّلطانات تمتّعن على مدى التّاريخ بسمعة، تأسّست على الجمال بقدر كبير واللباقة، والتي مازالت مستمرة لحدّ كتابة هذه السطور، إذ أنّ آخر رحلة إلى موطنهنّ "إِهَرِيرْ" كان في 2005، وتربطني بهنّ صلات جيدة وحميمة على غرار النساء الأخريات ممن تقاسمت معهنّ المأكل والملبس والدعابة والأسرار والمآسي، وتبقى أيادي "تِمْنُوكَالِينْ" مفتوحة لكلّ زائر وضيف.

[1] ibid

[2] كانت أول زيارة لي لمنطقة إهرير عام 1995 م وفي تلك الفترة أرتني "تشريفت" خديجة الطبل و علمت ساعتها أنّه يتم الضرب عليه لاستنفار القبائل للاجتماع، وتدارس الأحوال والمستجدات.

بالرّغم من المكانة التي تحظى بها نساء التوارث على العموم، والتي تنبّه لها الرحالة أمثال ابن بطوطة، حيث بدا متعجبا:

"وشأن هؤلاء عجيب، وأمرهم غريب، فأمّا رجالهم فلا غيرة لديهم، ولا ينسب أحدهم إلى أبيه، بل ينتسب لخاله، ولا يرث الرّجل إلاّ أبناء أخته دون بنيه...وأمّا نساؤهم فلا يحتشمن من الرجال و لا يحتجبن، مع مواظبتهنّ على الصّلوات. ومن أراد التزوّج منهن تزوّج، لكنّهن لا يسافرن مع الزّوج. ولو أرادت إحداهن ذلك لمنعها أهلها[1]

ومن بعده المستكشفين الأوائل، الذين كانوا يقارنون مكانة نساء التوارث العالية، بالنساء العربيات أو الأوروبيّات، لكن في عجالة واستنتاجات لا توضح لنا شيئا مما يدور في الخفاء مثل التفاصيل الدقيقة والكثيرة التي نجدها مفصلة إذا تعلق الأمر بالرجال.

لذلك كنت منذ البداية مندفعة وراء العمل على مجتمع النساء، في حركاته وسكناته وإنتاجه وإبداعه، وفي غيرته ومشاكله، ومشاكساته، علني اقترب من كنه تلك التّعليقات البراقة لمجتمع كان قد عرف سلطة النساء، والتي ما تزال آثارها بادية في هذه المجتمعات.

[1] ابن بطوطة، الجزء الثاني، ص: 351

4. القبائل ذات السيادة والقبائل التابعة: رموز الولاء

في معرض عن أصول القبيلتين السائدتين ب"الآزْجَرْ: "الإِمَنَانْ والأُورَاغَنْ، ينقل لنا صاحب توارف الشّمال أصليهما، حيث أنّ الأوائل هم سلاطين أشراف حقيقيّين نصفهم أدارسة من العائلة الحاكمة بفاس والنّصف الآخر علويّين ينتهي نسبهم إلى عليّ بن أبي طالب[1] نقلا عن الشيخ عثمان في مخطوطه.

أمّا "الأُورَاغَنْ" فهم أبناء سلاطين من الآباء لكنهم منبوذين بسبب أمّهاتهنّ لأنّهنّ لسن كلّهنّ من أصول نبيلة.[2]

المهمّ في هذا التاريخ، كما رواه المشايخ والمستكشفين العسكريين، هي هزيمة "الإِمَنَانْ" التي تكرّرت على أيدي "الأُورَاغَنْ" الذين جاؤوا للمنطقة كمنقذين للناس من استبداد السلطان "قُوَما"، لكنهم تحولوا إلى "نقمة" حيث أدخلوا المنطقة في صراعات لا منتهية، إذ بات التحرّش ب"الإِمَنَانْ" ميزتهم، بالرغم من تقوّض عرش هؤلاء الأخيرين وتمزّق طبلهم، وهذا ما قد يفسّر ردود فعل "كيل أمسلاج" المنضوين تحت سلطة "الإِمَنَانْ "الانتقام وإحراق كلّ ممتلكات "كيل تكنوين"، التّابعين ل "الأُورَاغَنْ" تقول الرواية:

[1] DUYEYRIER, H., Les Touareg du nord, p: 319
[2] ibid

" في الماضي قام "كيل أمسلاج* بإحراق بساتين "كيل تكنوين" فجاء "أنڤداز" أحد قبيلة "الأوراغن" من ليبيا، حيث ترك فرسه(تبجاوت) في "تغيايين" ببراك(أجاهيل) ورمى بثلاث حجرات (يَسَّلْفَغْ كَرَاظْ ابْلاَنْ) فسمع ذلك "آمود" ولبس نعاله(يَسْلاَ آمُود يَشَّلْ إِفَكْلاَنْ نّيت) وقال له لماذا رميت فوقي الحجرات(يَنَّا مَافُولْ تَسَّلْفَغَدْ فَلِّي إِبْلاَنْ) أجابه(انڤدز) حتّى تعلم أنّنا أتينا حتّى تعوضنا(آرْ أَلُومْ) في كلّ ما تلف من ممتلكاتنا، ولم يتعاركوا بل بالكلام والنّقاش فقط(أُورْ يْجَا أكَنَاسْ الغاَيَة أَوَالْ، مَافُول تِمْسِي نَّكْ تَكْنَى أَيَا)، فتتمّ الاستجابة ويتحقّق الطّلب ف"الكبار" لايريدون ترك أيّ مأخذ عليهم ولا نقطة ضعف وهذه الخصال ما يطلق عليها "تَمَّيْهَـقْ". فحسب الرواية مازالت آثار الحريق بادية إلى اليوم، فالحريق كان مهولا حيث أتى "كيل أمسلاج"على الأخضر فيها.[1]

يعتمد في قراءة تاريخ "الآزجر" الحديث، على ما يروى، أي التقاليد الشفهيّة، لذلك نعتمد على ما نقله لنا كلا من "دوفيريي"[2] (Duveyrier) وڤارديل[3] (Gardel) وعلى ما أمدنا به الميدان من معطيات حول الأصول: أصول القبائل والمجموعات الموجودة، الصراعات والتباينات الرمزية والواقعيّة، مسارات الاحتفالات التاريخية والرمزيّة.

تعتبر فترة حكم "الأمنوكال ڤوما"، إذا فترة حاسمة في تاريخ التّوارڤ عموما، وتوارڤ الشمال على وجه الخصوص، لما أحدثه حكمه من حروب وصراعات وانقسامات غيّرت خريطة التّحالفات والو لاءات، وما أسفر عن ذلك من بروز سلط

* بعد هزيمة الامنان على أيدي الأوراغن، إنقسم "كيل جانت" قسمة ضيزى في الولاء لهاتين القبيلتين، حيث بقيت مجموعة "تغورفيت وآرابن بجانت" تحت سلطة الامنان و"كيل اهرير" ويعبر على ذلك عبارة "اڤّالن فول، ورمز الولاء هو أمسلاج، تناولنا هذه التحالفات الحديدة في كتابنا: سبيبة تللين

[1] رواية التقطت في جوان 2008 على لسان السيّدة مباركة. وكيل أمسلاج يشملون أيضا "كيل أهرير" جميعهم.

[2] في كتابه: Touareg du Nord

[3] في كتاله: Touareg de l'Ajjer

طبل وتوزع السلطنة "تامنوكلة" على قبائل، لم تكن لها قوة الضرب(الإِمَنْغَاسَتَنْ، الأَهَقَّارْ") ، وتمزّق طبل قبيلة "الامنان"أي قبيلة السّلطان "ڤومـا".

5. "ڤـــــومـــــا" بين الاستبداد و الرأفة بالنساء

1.5. من هو ڤــومـــا"؟

تخبرنا شجرة نسبه أنّه وبعد:

" الحمد لله وحده وصلى الله على سيّدنا محمد وءاله وصحبه الحمد لله الذي يبقى وغيره يفنى هذا أصل أصيل أنا ڤوم(ڤوما) بن حمّـــاد بن آڤ منسوغ بن كّوا (الثلاث نقاط تحت الحرف ك) بن محمد بن محمد بن سيد موسى بن محمد بن نصر بن مولاي إدريس الشريف بن سيدي أحمد وبلاده مكة المكرمة والسلام وهذه السلسلة منقولة في القديمة والله أعلم."[1]

5. 2 . الأمنوكـــال "ڤوما" حسب روايتي "دوفيرييي" و"ڤارديل"

يقول "دوفيرييي": "منذ حوالي مائتي سنة كان يحكم "الأمنوكال ڤوما"...**وكان سلطانا مستبدا، أثقل كاهل تابعيه بالطلبات وكان يريد إخضاع مجموعة من "الأوراغن" أصيلي النيجر. فثار ضد إستبداد "الامنان" أحد نبلاء الآزجر المدعو "بيسكا"، وقتل "ڤوما".**

[1] نقلت مكتوبة عن ورقة منسوخة من عند الحاج "ڤوما" وانلا من الامنان، له منا كامل الشكر والتقدير(جانفي 2008).

بينما تكفّل أحد قادة قبيلة "الأوراغن"، المدعو "مُخَمَّدْ آفْ تِينْ آكَرْبَاسْ"[1] بالباقي فقتل "ادكَانْ"[2] "الأَمْنُوكَالْ" الذي تلا "قُومَا"، فأطاح بسيادة "الإِمنَانْ"، وأخضع إليه جلّ القبائل التابعة لهم، ثم أعلن نفسه "أَمْنُوكَالاً" على "كِيلْ آزْجَرْ".

فبينما كانت سلطة "طبل" "الامنان" تضم علاوة على "الآزجر"، الأَهَقَّارْ وغَاتْ وحتى بعض القبائل بالنيجر، فقدت طبلها، وانفصل "الأهقّار" عن "الآزجر" في نهاية القرن السابع عشر.

[1] والمعنى الحرفي لهذا الاسم : محمّد بن ذات الكرباس(قميص واسع دون أكمام).

[2] يشكّك في وجود أمنوكالا أخيرا بعد "قوما" حسب ڤاردیل.

المبحث الثاني :التّــاريخ كمــا ترويه النّســـــاء:"الأمنوكال" "ڤوما" في روايا "شيت جانت"

1. "ڤوما حسب روايات "شيت جانت"

توقّفنا عند شخصية هذا "الأمنوكال" لما يشكّله من أهميّة لما شهده حكمه من ردود فعل غيّرت خريطة المنطقة بأكملها وللمادة الشفاهيّة التي تمّ جمعها فيما مضى على يدي "دوفيريي" و"ڤارديل" ولارتباطه بالعديد من الأحداث المهمّة في حياة سكّان جانت، مكان إقامته، حيث كان يسكن قصر زلواز، إذ تنقل الروايات الشّفاهيّة بأنّه كان ينام فوق الصّخرة التي مازالت تحمل اسمه لحدّ السّاعة: "آبْلاَلْ نْ ڤُومَا"

يذكر "الأمنوكال دون ذكره اسمه " ڤُومَا" في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى يذكر الاسم وتعلوه شوائب الصّمت وعدم معرفة حكايته، خاصّة من طرف الرجال الذين تكلّمت إليهم.

تقول رواية السيدة هادمة ولت الطاهير، من "كيل إبنغ" أو ما يطلق عليهم "آرابن"[1] أثناء كلامها عن أسطورة أصل "آرابن" وعند الحديث عن أصل جدّتهم:

" أنّها من إن صالح من قبيلة بّا جودة وعندما كان الأمنوكال في زيارة هناك، أعجب بطبق الكسكسي المقدّم له، والذي كان من صنع تلك المرأة (الجدّة). وعندما همّ الأمنوكال بمغادرة أولاد بّا جودة، أخبره شيخ

[1] علما أن آرابن ينضوون تحت سلطة "الامنان" وهم من " كيل أمسلاج"، أصحاب العافية والأمان.

القبيلة بأن يطلب أيّ شيء يريد وبأنّ طلبه سيكون مستجابا، لكن الأمنوكال لم يرد أيّ شيء سوى المرأة التي قامت بتحضير الأكل، وسأل عنها إن لم تكن متزوّجة، فكان له ما أراد وأخذها إلى "جانت". وعندما همّ بالسّفر إلى بلاد السّودان، على غرار عادة الرّجال في المنطقة للتبادل التجاري والتزوّد بحاجيّاتهم، ترك المرأة عند أخواته اللائي قمن باستغلالها في الأعمال الشّاقّة، المخوّلة للعبيد، كجلب المياه وملء القرب وطحن الحبوب،ممّا جعل يديها تتورّم. وعندما سمعت بقرب رجوع الأمنوكال من السّفر، هربت من البيت، فقام باقتفاء أثرها، فوجدها بالمكان المسمّى "توخّاوين ن فاظمة(توخّا هي الفناء في مكوّنات البيت القصوري)[1] وبقيت تحت شجرة طلح. تبعها رجاله وعندما رأتهم قادمين نحوها رمت لهم بملابسها، بعدما تجرّدت منها تماما، ثمّ أسدلت شعرها على كامل جسدها، فقام رجال الأمنوكال بمحاولة إقناعها بالرّجوع ومواساتها، لكنّها رفضت العودة إليه مهما فعل، لأنّها لم تستطع نسيان مقدار الإساءة التي لحقت بها، وهي ذات الشّأن الرفيع. وتزوّجت فيما بعد برجل من "كيل أمجنّي"[2] فأنجبت منه بنتين، وعن هاتين الأخيرتين وجدت مجموعة "كيل آرابن". أمر الأمنوكال الزوج الثاني أن يطلّق زوجته، لكنّ الرجل الثاني رفض طلب الأوّل. وكان الزّوج يضع "الدبارة" وهي نوع من التمائم(الأحجبة) ضدّ الحديد[3] وهذا هو الأمنوكال ڤوما الذي أرادو قتله، لكنّهم لم يفلحوا باستعمال الأسلحة الحديديّة، وعندما نفذت حيلهم لجأوا إلى حلّ سحريّ وناجع، أي بوضع التراب في قطعة قماش وبدأوا يضربونه إلى الصّدر في موضع القلب إلى أن نزف ومات، وبالرّغم من ذلك فلم تشأ الرّجوع إلى ذلك الأمنوكال الذي رأت منه كلّ أنواع الذلّ والهوان. "[4]

يوجد لبس في لفظ "الأمنوكال" السّلطان الذي كانت له سلطة الطبل بالآزجر، والذي عندما يذكر يقرن باسم "ڤوما"، وبين هذا الأمنوكال المذكورة في هذه

[1] يتكوّن بيت القصر بجانت من: توخّا وتفالكات، أي جزء من الفناء يغطى سطحه وتغجمين، أي الغرف وإكدون(المطبخ) والخوش(المرحاض): أنظر المخطّط الهندسي في الملاحق.

[2] يقال أن "كيل أمجني، بزلواز، أصبحوا أثرا بعد عين، إذ فنوا عن بكرة أبيهم، حسب الروايات الشفاهيّة.

[3] جرت العادة أن يضع التوارڤ لاسيّما الرجال أحجبة وقائيّة، ضدّ الحديد ولسعات العقارب وغيرها من الأحجبة.

[4] **فاموس الأساطير الجزائريّة**. منشورات crasc 2001 ، ص:133

الأسطورة، إذ أنّ حكاية موت الزّوج الثّاني الذي يعود ل "كيل امجنّي" هي نفسها الحكاية التي تروى عن كيفيّة مقتل ّقوما" على يد "بيسكا" كما سنرى في رواية أخرى.

فهل هنا "قوما" ضحيّة أم مستبدّا، أم رجلا ضعيفا لا سلطة له أمام سلطة أخواته، أي أمام النّساء؟

الرواية الثانية[1]

تعطينا هده الرواية الثانية تفاصيل أخرى، مع تكرار واقعة موته، و لم تشر إليها شفاهيّات العسكريّين الذين نقلوا لنا، على مايبدو، أدقّ تفاصيل حياة التوارڤ، وتكرارها، وهي أنّ قوما" هو من "كيل الوطن" أي من أصحاب الأرض، أي جانت، وأنّه كان يقطن "زلواز" وما تزال الصّخرة الكبيرة تحمل اسمه "أَبْلاَلْ وَانْ قُومَا" ، أي صخرة قوما.

تلك التي كان ينام عليها خوفا من أعدائه، وكان يترك حصانه المدرّب على الحراسة وأن يصهل إذا ما رأى الأعداء المتربّصين به، لكنّهم استطاعوا أن يتخلصوا من صوت الحصان، بوضع جراب الشعير برقبته، فانهمك يأكل، وتركهم يتسلقون الصخرة وبدأوا في الانتقام، ولكنّ حدة سيوفهم لم تقتله بل لفظها جسمه، وقاوم، لأنّه كان محصّنا بتميمة أوحجاب مضاد للحديد(وان تازولي) فعبثا حاولوا إلى أن اهتدى أحدهم، للحيلة القاتلة، حيث وضعت الرمال على حنبل، وبدأوا يصوبون الضربات إلى قلبه إلى أن مات.

[1] السيدة عيشة، سجلت عام 2000

ففي رواية أخرى[1] تقول الراوية:

كان ڤوما مسافرا باتجاه الآير رفقة أحدهم، كما جرت العادة، سفر الرجال للآير للتبادل التجاري، ولكونه سيدا على مناطق شاسعة، وكان برفقة فرسه، وعندما وصل الآير أستقبل بتندي، وأثناء ذلك ذهب بيسكا وهو من قبيلة الأوراغن بالنيجر، لإحضار الرجال، وعندما عاد ڤوما إلى زلواز مقر تواجد تمنوكالين، أخرجوه وكان لايأكل الحديد، وهي عبارة تطلق على من يضع تميمة، حجابا واقيا ضد ضربات السيوف والرماح وكل آلة حديدية، وهدا الاعتقاد شديد الشيوع بين التوارڤ، فضربوا بالسكاكين ولكنها أبت النفاد في جسده فاهتدوا لحيلة قتله بالتراب، فوضعوه في قطعة قماش فقتلوه وعندما مات قطعوه إربا إربا، وكان دلك نتيجة الغيرة لأنه كان ذائع الصيت والمكانة، يحبه الناس لأنه "يزوت" فقتله بيسكا لأنه لم يحظ بما حظي به الأمنوكال "ڤوما"من شهرة.

تعطينا هذه الرواية تفاصيل جديدة، مثل حكاية الغيرة التي كانت سببا في موت هدا الأمنوكال، لكونه كان محبوبا من طرف الجميع، عكس ما نقلته كتابات العسكريين، وكذلك مصير الجثة بعد القتل إذ قطعت أشلاء، ورمي بها في كلّ الاتّجاهات، حيث تنقل بعض الروايات بأنّ ماهو موجود بالقبر المسمّى باسمه بقصر "زلواز" القديم، عبارة عن الدّماء التي لفظها قبل موته، إذ يقال أنّ مكان وجود الجثمان غير معروف.

[1] السيدة مباركة، تم تسجيلها عام 1999

فالنّساء، جميعهنّ تقريبا يعرفن بأنّ "ڤوما" اسم إنسان وليس اسم مجرّد صخرة والنساء أكثر من الرجال يؤكّدن ذلك، فما سرّ حفظ الذاكرة النسائيّة لهذه الشّخصيّة وما سرّ التّعتيم المضروب حولها من طرف الرّجال؟

يبدو أنّ واحة جانت مسكونة بالسلاطين والحكّام المستبدّين، كالشخصيّة الأخرى التي أثّرت في ذاكرة "كيل جانت" وهي شخصيّة " غاون" وحتّى هذا الأخير قيل أنّه: "يَحْكَامْ هُلّن" أي جائر.

ما يمكن ملاحظته، حول ما نقله إلينا المستكشفين العسكريّين، حول "ڤُومَا" باعتباره مستبدا، مضطهدا مستغلا لتابعيه، هو نفس ما يروى عن شخصيّة لم يعيرها "دوفيريي وڤارديل" اهتماما أو لم تكن ذات شأن في ذلك الوقت وهو "غاون".

تقول الرواية:

أنّ "غاون" كان من "التبو" أو التبستي، فأتى إلى المنطقة هربا من بطش أخيه، وقام ببناء حصنه على أعالي قصر جاهيل وهذا بواسطة "كيل جانت"، ثم فيما بعد اشتد استبداده، فراح يقيّد أرجل "كيل جانت" بالحبال ويطلب منهم إحضار الطعام له، لكن شرط أن لا يكون ساخنا ولا باردا، وإن لم يكن كذلك يتعرض هؤلاء للعقوبة والضرب والقتل.[1]

[1] Aiguier, c,"Djanet: Etude démographique et médicale ", p:544.

المهمّ أن هناك تماهيا بهذه الشخصية، حيث أنهم يقولون أنه جدّ "إبّا" من أجاهيل، ثم قتل على يد "أزجاجا" . وهناك من يقول أنّه من الأتراك.[1] بينما ينقل لنا Lethielleuxرواية أخرى عن غاون: **أحدهم واسمه "غاو" من المحتمل أنّه من التبو أصبح عام 1600 سيّدا على منطقة جانت بالتّاسيلي. وأرجعه استبداده مبغوضا، ثمّ رغب المهاجرين المقيمين بالهقار في أملاكه من واحات وحدائق، بساتين.، إذ قام أحد القادة من أصل عربي ومن الشرفاء(فرد من أسرة أولاد محمد، والتي، ومن مرزوق، تسود على فزّان) بجمع الحاقدين. وتحت لوائه، كان يقود هؤلاء من نسميهم الآن توارڤ كيل إمنان شخصيّا وكيل إمنغساتن وكيل اهضانارن حلفائهم، فيقاتلون ويقتلون هذا الطاغية.**

أصبح "ڤوما"، قائد الامنان، سلطانا مكانه(مكان غاون). لكن طغيانه بدا أقوى من الحاكم الذي تخلّص منه، فبالرّغم من مؤازرة فرقة من أصل شريف هم أيضا، إفوغاس وين الطبل، إلاّ أنّه أغضب رعاياه بينما كان يريد محاربة قبيلة جاءت من الهقار، وهي الأوراغن. في البداية كان هؤلاء الأوراغن مهزومين تماما ومقضي عليهم لكن هذا السلطان ڤوما انتهى بدوره بسهم أحد من حلفائه.[2]

يرتبط "غاون" ب"ڤوما" بطريقة أو أخرى، والرابط القوي بينهما هو استبداد واستعباد السكّان التّابعين لهما، لكن تجمع الروايات كلّها على أنّ "غاون" قتل من طرف أحد أفراد "إزجّاجتن"(أَزَجَاجَا) ربّما تحت قيادة "ڤوما" حيث ضربه بسهم اخترق ذيل حصانه فقتله وهو يطارده من "جانت" إلى حيث وقع من على حصانه ميتا، في منطقة "تهرماوين" حينئذ سارعت كلّ القبائل الموجودة بالمنطقة وقام كلّ قائد بغرز سهمه في مكان معيّن من جثّة الحصان، بعدما طُلِب من "أَزَجَاجَا" أن يطلب ما

[1] أخبرنا أحد العاملين بوكالة سفر بجانت أنّ أحد الطيّارين الأتراك، زار بقايا قصره في أعالي قصر جاهيل، وسأل عن قبره وذهب إلى "تهرموين" وقرأ الفاتحة على قبره.

[2] Fezzan, ses jardins et ses palmiers, p: 58

يريد مقابل صنيعه، لكنه لم يطلب شيئا سوى الاحتفاظ بعادة "تَمَلَّوقْ" أي عندما تذبح أيّ شاة عند الامنان وغيرهم يعطى لأي فرد من أفراد قبيلة "إزجاجتن" ليّة الشّاة. ويقال بأنّ غاون دفن في قبر واحد مع حصانه.

كذلك تجمع الروايات بأنّ الأمنوكال "ڤوما" قتله أحد الأوراغن وهو "بِيسْكَا"، ولم يقتل بسهم بل بالتراب، وأيضا كان مرتبطا بحصانه الذي كان يحرسه من الأعداء الذين كانوا يتربّصون به، ولم ترد في الرواية تفاصيل عنه، لكمهم قالوا بأنّهم عبثوا بجثّته ومزّقوها إربا إربا ورموا بها في كلّ الاتّجاهات، بينما ما يوجد في قبره دماؤه فقط.

ونتيجة تسلّط كلا القبيلتين على مجموع سكّان الآزجر حتّى أصبح يضرب بهم المثل:

" أَكْفِي الْغَافِيتْ تَانْ اِمَنَانْ دُورَاغَنْ " ، أي "إكفيني شرّ الامنان والأوراغن".

2. شنّـــــو ": والدة السلاطين الزّاهدة

في قراءة لوثيقة نسب عائلة "وانلاّ" وجدنا أنّ هذه السيّدة التي أنجبت "تمنوكالين" هي: **شنّو ابنة تهيوات ابنة رحمة ابنة سيدي مخمد بن جبّور بن وانلّة. وانلّة بن باكة بن ڤومة بن أحمادو بن آڤ موسوع بن ڤوا بن محمد بن سيدي موسى بن سيدي محمد بن محمد بن الناصر سيدي المعروف بن سيدي إدريس الشريف وبلده مكّة.**

وأنجبت: فَاضِمَةَ ورَحْمَة وإبراهيم والمهدي وخديجة ولالا عيشة.

لا يمكن أن نتغاضى الطّرف على السيدة "شَنُّو" والدة "تِمْنُوكَالِين" والتي منحتهن شرف هذه التّسمية، وإن بدت المعلومات عنها (الشفاهيّة) ضئيلة، بل لا يوجد ذكرا لها إلا بشقّ الأنفس، كونها اعتزلت المجتمع مبكّرا. لكنّ، بالرّغم من ذلك، تفيدنا المقاطع التي سمعناها، في بداية مشوار بحثنا، في معرفة جوانب من التّاريخ الاجتماعي والثقافي ل "الآزجر" الذي احترف الاستبداد "السياسي" على مايبدو، والضّرب على طبول السلطة حتّى تمزّقت. فبعيدا عن الدّنيا الفانية، بعيدا عن الطّمع، عاشت "شَنّو" في منطقة "ديــدر"[1] تحت سقف خيمة جلدية، مع خادمتها فقط، فكانت تستقبل الضيوف وتكرمهم وتعينهم على تحمل مشاقّ السّفر، بعيدة عن "حسد وسحر" بعض النساء في محيطها من النبيلات، اللواتي كنّ يردن التخلّص منها غيرة من أصلها ومن قدرتها على إنجاب "إمنوكالن" و"تمنوكالين".

أصبحت "شنّو" معلما من معالم الزّهد، وقطبا في خدمة المسافرين في الصحراء الموحشة، القفر التي لا ترحم، ومنحت بناتها غير بعيدا عن قبرها، نفس الاستمتاع في استقبال الزوار والضيوف، ومن رمتهم الأقدار للذّهاب إلى واحة إهرير.[2]

[1] ديدر هي منطقة بالقرب من منطقة "إهرير".

[2] واحة إهرير تقع شمال جانت على بعد 220 كم

إذا وجدت "تمنوكالين" باهرير مستمتعات منفردات بالجاه والسلطة والتّقدير، فإنّ الأرض يتقاسمنها مع قبائل أخرى، وأهمّها قبيلة "إهيدمن"، من هم؟

يعتقد "إهيدمن" أنّهم ينحدرون من امرأة(الجدّة المؤسّسة الأولى) تدعى "تهيدمت" أو "هيدومة"، تروي الحكاية أنّها أتت مع قافلة وتركتها واستمرّت في طريقها، تحت نخلة صغيرة مازالت بحجمها الأولاني، لغاية السّاعة، و أنجبت العديد من بنات ممّن شكّلن قبائل ومجموعات، وإن لفّ هذه الشخصيّة الكثير من الغموض والازدراء.

3. الأمنـــوكال باهريـــــر و"هيدومة": نحو تذكير الأصول

الكلام عن الأمنوكال لا يستوعب دون ربطه بمتغيّرة الجدّة المؤسّسة للجماعة، كما جرت عليه ثقافة الأصل لدى توارث "الآزجر" لدلك نجده مرتبطا بواحة "إهرير" ب"تَهَيْدَمْتْ" أو "هَيْدُومَة" جدة قبيلة "إِهَيْدَمَنْ" والتي تقاسم معها الأرض بعدما وجدها وتبّناها؟

تقول الروايات:

قدمت "هيدومة" إلى منطقة "إِهَرير" مع قافلة تجاريّة محملة بالحرير(الهرير)[1] والعقيق وقد نسيتها القافلة وأكملت سيرها، وبقيت "هَيْدُومَة" نائمة عند جذع نخلة صغيرة، فقدم الأمنوكال وتبناها(يقولون زوّجها)

[1] في رواية أصل تسمية "إهرير" يقال أنها نسبة للحرير الذي كانت تأتي به القوافل والذي يلتصق بالأشجار الكثيرة هناك، كما كانت القوافل تترك آثار العقيق بالمنطقة.

وبقيت هناك فاقتسم الأرض معها، كنوع من الشفقة لحالها، إذ حمل سيفه وضرب صخرة كانت الحدّ الفاصل بين ملكيته وملكية "إِهَيْدَمَنْ" يطلق على الصّخرة تلك: "إِنْ تَكُوبَا".

فتشكّلت ملكيّة الأمنوكال باتّجاه المكان المسمّى "إِجِيفْ"(بمعنى المكان المرتفع بمحاذاة الوادي) باتجاه المياه والبحيرات(إِجُلْمَامَنْ) وملكيّة "تَهَيْدَمْتْ" باتّجاه "إِكَظْكَظَنْ" ومن المؤكّد أنّ القسمة ضيزى بينهما، لأنّها وافدة كافرة، لا أصل لها، وهو "الوطني" الشريف صاحب الطّبل. دائما توجد ملكيّة الأمنوكال مقابل ملكيّة النّساء والتي لا يلغيها لأنّها السبب في نعمه، بل يكرّسها كما يستفيد من الثقافة المحليّة التي شرّفت النّساء بمنح النّسب، فبالآزجر فقط أين لايمكن أن نجد نسبا أبويّا، ففي كامل بلاد التّوارڤ الأخرى تمكّن الرّجل من مقاسمة النّساء النّسب، وهذا كما حدث ل"الافوغاس" الذين يشكلون نموذج النسب الأبوي المفضّل في كامل منطقة "الأضاغ" كما نجد هذا الانتساب للأب لدى توارڤ "النيجر" يبقى "الآزجر" أكثر محافظة على تقاليد النّسب الأمومي و"جانت" ربّما أكثر من باقي المناطق، مناطق الاستقرار والزراعة، أي الواحات عموما، على غرار "إِهَرِيرْ مثلا.

ما تزال "هَيْدُومَة" رمزا في ذاكرة خلفها، ممّا دفع بأحد المغنّين بالمنطقة[1] بنظم أغنية عنها ذاع صيتها، يقول مطلعها:

" تَهَيْدَمَتْ تَجْبَسْ الحِزَامْ نِّيتْ شدّت "تهيدمت" نطاقها(حزام خصرها)

[1] وهو آمود تفكيك من قبيلة إهيدمن ويشتغل حاليا بإذاعة إليزي.

تَزْهَلْ القَابْلَتْ سِ فَّاسْ نِّيتْ رافعة يديها صوب القبلة

تنقل لنا هذه الأغنية رواية أخرى عن "تهيدمت" إذ أنّها كانت تضع حزاما على خصرها، ومتّجهة نحو القبلة برفع يديها كما يفعل المسلمون أثناء الدّعاء، أي هي في وضعيّة من يطلب طلبا من اللّه، وهذا ربّما لدفع اتّهامات الكفر عنها، بالكافرة، كما أنّ عادة وضع الحزام، غير معروفة لدى نساء التوارڤ، وإن كان الحزام أساسيّا ويتضمّن وظائف متعدّدة ويشير إلى مدلولات منها الجنسيّة في كامل التقاليد اللباسيّة المغاربيّة.[1] وإن وجد في السابق ما يسمّى ب"تسجبست" وهو عبارة عن قطعة قماش، أو جلد تشدّ بإحكام الخاصرة، غير مخيطة كانت النّساء ترتديها كغطاء أمام ندرة اللباس وكواقية أثناء فترة الطّمث.

لكن دائما يبقى تأسيس المرأة أمام الأمنوكال أمرا صعبا قد يستهجن ويحقّر كما في حالة "اهيدمن" إذ تنعت "هيدومة" بأنّها كافرة وليست مسلمة، فتبقى أصلا غير مرغوب فيه ولو كان غارقا في القدم، أمام "أمنوكال" ربّما قد وفد على المنطقة حديثا.

[1] FAVRET- SAADA, J., "Contributions à une recherche pluridisciplinaire sur la ceinture masculine et feminine", vêtement et sociétés. 1981.

يتشكّل إهرير من عديد المناطق : تونين، تغوهافت، إكظكظن، إجيف،،، وبه العديد من البحيرات التي تحمل أسماء متعدّدة ك" تونس" وعددها سبع. وتعتبر منطقة" إِضَارَّنْ" كما يدل أسمها منطقة تصلها الرجل فقط، لصعوبة مسالكها، ولكنها منطقة خصبة خضراء طول أيام السّنة، وهي ملكيّة إهيدمن. في أعالي إضارّن يمكن مشاهدة العديد من القبور القديمة، من نوع الجثى التي تعود إلى فترة فجر التّاريخ والتي يقال بأنّها لقبيلة "إِمَزَّرَارَنْ" وذلك بعد اقتتالهم مع "إهيدمن"، كما يمكن إيجاد العديد من الظواهر الصخريّة التي ترتبط بحكايات تعطي أبعادا تاريخيّة للمجتمع ك"أسول أو سكّي" و"تتوغاسين ن مريم" وغيرها.

الكلام عن الأمنوكال لا يستوعب دون ربطه بمتغيرة الجدة المؤسسة للجماعة، كما جرت عليه ثقافة الأصل لدى توارث الآزجر، لذلك نجده مرتبطا بواحة إهرير بتهيدمت، أو هيدومة جدة قبيلة "إهيدمن" والتي تقاسم معها الأرض بعدما وجدها وتبناها؟

تعتبر قبيلة " إهيدمن" أكثر القبائل الموجودة بواحة إهرير شأنا، بعد الامنان، إذ ارتبطوا بأكبر ملكيّة عقاريّة بالواحة لولا قسمة الأمنوكال وضربة سيفه التي أحالت القسمة نوعا ما ضيزى، لكن يبقى "إهيدمن" مالكين لمنطقتي "إضارن"

و"إكضكضن"، وإذا اشتملت الأولى على الكروم والتين، فإنّ الثانية، وكما يدلّ إسمها غنيّة بالنخيل، وهي من نوع "أكضكض"، تمر بحجم صغير.

وإلى جانب "الإمنان" و"إهيدمن"، يتمازج هؤلاء الأخيرين ببعض القبائل ممن مازالوا بدو رحل في غالبيتهم، أو ممّن استقرّوا حديثا، إذ لا ملكيّة لهم ولا حبس لنسائهم، كما وجد عند "تهيدمين" أي نساء قبيلة "إهيدمن" و"تمنوكالين" ب "إهرير".

تقاسم الأمنوكال الأرض بقوّة السّيف ، حيث حدد فضاء ملكيته وملكيّة إهيدمن بفلقه الصخرة، التي مازالت موجودة، فكانت ملكيته نحو إجيف وملكية إهيدمن نحو إكظكظن، ويطلق على الصخرة "إن تكوبا"، أي صخرة السيف.

إذا كان أصل الامنان أشهر من نار على علم، بشرف آل البيت وأرسطوقراطية النساء، فإن "إهيدمن" وإن كانوا قوّة اقتصاديّة وعقاريّة بالواحة فإنّهم يعانون من الأصل المحقّر الذي لحق بجدّتهم المؤسّسة الأولى، والتي تدعى "هيدومة".

ولأنّ هيدومة جاءت من مكان ما، غير معروف، وبما أنّ الأمنوكال يتدخّل، وموجود دائما، يسبق أيّ امرأة، في مختلف الحبكات الأسطوريّة، فإنّ الشّبهات تحوم حول النّساء المؤسّسات فيصبحن في المخيال الجماعي دخيلات، أجنبيّات و"كافرات"،

كما في حالة "هيدومة"[1] وإن امتلكن قوة إقتصاديّة كالأراضي ومختلف العقارات إلاّ أنّ أصلهنّ تشوبه الشوائب، وتختلف التصوّرات المحقّرة حولهنّ.

لكن "إهيدمن" يدركون كلّ ذلك ويذكّرون بتاريخ الجدّة، في كلّ مناسبة، ذلك التاريخ الذي يشبّون عليه، إذ يعتبر الحكي من أهمّ وسائل التّنشئة الاجتماعيّة، في هذه الحالات، حالة نقل التّاريخ ومختلف المرويّات.

[1] بوزيد ،مريم،"رموز إقصاء النّساء من أساطير التأسيس " في " المدن بالمغرب: تأسيس وتنمية منشورات المركز، ديسمبر 1997.

الفصـــل الأوّل: التغني بالهويـــــات: ارتباط المنظومة الغنائية بالهويـــات

المبحث الأول : تندي شعائرية : ظاهرة أجولل و موسيقاها

1. موقع التاسيلي ن آزجر
2. التركيبة السكّانيّة بالآزجر : اهرير نموذجا
3. الاموهاغ و كيل اغرام : تصور المكانات و تباينها

المبحث الثاني : تصنيف موسيقى الازجر : من الفعل الموسيقي الى الفعل الانثروبولوجي

1. تصنيف نادية مشري
2. مناقشة تصنيف نادية مشري
3. تصنيف فرانسوا بورال

المبحث الثالث : موسيقى الازجر و سياقات الأداء

1. ظاهرة تندي شعائريّة (تندي ن اجولّل)

1.1المقصود ب (تندي ن اجولل)

2.1. الجدبة الحقيقية و الجدبة المفتعلة

3.1. جدبة العبيد و جدبة النبلاء

2.منظومة كيل ازجرالغنائية و طقوس الزواج

1.2. تاريه : رحلة التغير و الثبات

1.1.2. تاريه نص الأب فوكو

2.1.2. تاريه نص السيدة خديجة

3.1.2. تاريه السيدة تزودي

2.2. بعض الملاحظات على النصوص الثلاثة

3.2. اليون : تسولت ن موهاغ

المبحث الرابع: "كِيلْ آغْرَمْ" وموسيقاهم ": تفرّد المنظومة وتنوّعها

1. موقع واحة جانت

2. القصور وسكّانها

3.مؤشّرات الهويّة "الجانتيّة"

1.3. القصر كنمط معماري

2.3. كيل الجنّت والزراعة

3.3. النخيل ودورة الحياة : من الميلاد إلى الوفاة

4. أصول "كيل آغرم"

1.4. جانت "الجَنَّتْ" وليس نياق "آمُودْ"

2.4. تأسيس القصور وكرامات الوليّ "غَالِي"

1.2.4. مدخل للتصوّف ببلاد التّوارڤ

2.2.4. من هو غالي وان تاغرمت؟

3.2.4. كرامات الولي "غالي وَانْ تَاغْرَمْتْ"

5. نظام "الحبوس": الملكية العقاريّة و الهويّة الموسيقيّة

1.5.الجانب الإقتصادي

2.5. حبس الجدّات واستمرار مكانة النّساء

1.2.5. البدايـــــة كان مخطوطا على جلد غزا

(يكنى دغ ايلم وان جنكظ)

2.2.5. مؤسّسة الحبس ومهور الجدّات

3.2.5. "آجـــــول" الوشم الذي لا يمحى من الذّاكـــرة

4.2.5. قـــــراءة في وثيقـــة حبس

"كيل بري"

6. منظومة "كيل آغرم" وسياقاتها الاجتماعيّة والثقافية

1.6. طقوس الزواج وطقوس الأداء عند "كيل جانت"

2.6. مراحل شعيرة الزواج ومراحل الأداء

1.2.6. مهر العروس (تڤّالت ن تمط)

2.2.6. ليلة الزفاف:"آزَلْ وَانْ أَجُوزْ"

3.2.6. طقس العذريّة: آزَلْ وَانْ مَغْرَكَنْ

4.2.6. آزَلْ وَانْ تَجَدَلْسَتِينْ

5.2.6. آزَلْ وَانْ تْهُوكُوتْ

3.6. تشكيل المنظومة الموسيقيّة "الجانتية" وتصنيفها

1.3.6. اللون "سبيبة"

2.3.6. اللون "إرّون"

3.3.6. إسوهاغ ن البتية

خاتمة الفصل (تقاطع المنظومتين)

المبحث الأول : تندي شعائرية : ظاهرة أجولل و موسيقاها

تعتبر منطقة "التَّاسِيلِي" ذات خصوصيّة بشريّة وثقافيّة، ميّزتها عن باقي توارڤ "الأهڤار" وغيرهم، لوجود ليس فقط "الإِمُوهَاغْ "أي البدو، كأسياد بعالم التوارڤ، لكن بوجود ما يمكن تسميتهم بالمستقرّين، أو الحضر الذين يتّخذون من الواحات فضاء آهلا بثقافة مغايرة، تدل عليها مؤشّرات التّباين ومؤشرات الهويّة البدويّة: وهذا التباين ليس تصوريّا مخياليّا فقط وإنّما مرتبط بظروف ومؤشّرات موضوعيّة[1] كطبيعة المسكن والنشاط الاقتصادي، والعلاقة بالملكية العقارية، ومكانة النساء وناهيك عن المنظومة الموسيقية التي تعلن عن هذا التباين في كل المناسبات.

1. موقع التاسيلي ن آزجر

يعتبر التّاسيلي(تسيلي: ومعناها الحمّادة) سلسلة جبليّة، أقصى الجنوب الشّرقي بين خطّي عرض 21 و29 شمالا وخطّي طول 6 و12 شرقا، يحدّه *الأهڤار* غربا وحمّادة *تنغرت* شمالا و *تنيري تفساسات* غربا، وهضبة *الجادو* جنوبا ومرتفعات *تادرارت وعرڤ مرزوق* شرقا.[2](ملحق الخرائط)

[1] PUIG, N,. " L'opposition Bédouins et Oasiens, une figure revisitée de l'Altérité dans le sud Tunisien. » Ethnologies comparées, n) 7, 2004(en ligne).
[2] Encyclopédie berbère, III. 1986, p: 388

بلغ سكّان التّاسيلي ن آزجر، حسب آخر الاحصائيّات(2008) 54494 نسمة. إذ بلغ عدد سكّان "إيليزي" مقرّ الولاية ب 18250 نسمة. أمّا سكّان جانت فوصل عددهم إلى 15690، من بينهم 476 نسمة من الرّحّل.[1]

2. التركيبة السكانية بالآزجر(إهرير نموذجا)

كما تطرّقنا في أكثر من مقام، أنّ ميزة بلاد "الآزْجْرْ" تكمن في وجود القبائل والمجموعات المستقرة، واستقرارها يعود إلى العصر الحجري المتوسط، كما تشهد بذلك مواقع ″جَانَتْ" و"إِهَرِيرْ" على سبيل المثال وكمنطقتين شكّلتا موضوع هذه الدّراسة.

وبما أنّ الاستقرار يستلزم وجود مصادر المياه المتنوّعة، فلهذا وجدت ب"جَانَتْ″ عيون مياه، سيّما في قصر "جاهيل″ الذي بلغ عددها 64 منبعا، أكبرها عين تدعى "تَلْمَزْ آيَسْ" ومعناها الحرفي: بلعت الحصان، وهذا لكبرها ووفرة مياهها.[2] بالإضافة إلى عيون هنا وهناك، علاوة على الوادي "آجريو" الذي يقطع الواحة والذي ينبع من حمادة "مداك" و"الأسكاو" ولا يوقف جريانه سوى كثبان العرف ″آدمر" بعد مائة كيلومتر.[3]

[1] حسب الاحصائيّات الأوليّة التي أمدّتنا بها مصالح دائرة وبلديّة جانت لهم جزيل الشّكر على تعاونهم.
[2] أنظر الصورة رقم 1 في الملحق الخاصّ بالصّور.
[3] Hachid (M) : Le Tassili des Ajjer. Edition paris- méditerranée, 1996, p : 59.

أمّا منطقة "إهَرِيرْ" ففيها مصادر مياه ثرّة، كالبحيرات التي يطلق عليها "إِجُلْمَامَنْ" وعددها أكثر من سبع وكل واحدة تحمل اسما، منها: بحيرة "تونس"، "وان تباردوين"، "وان أغادير"، " وان تفرغيست"، كما يمكن ملاحظة الوديان والغطاء النباتي الوافر[1] وحقول ومزارع مازالت شاهدة على جود الطبيعة بخيراتها من كروم وتين وغيرها، وهذا ما ينتبه إليه كلّ من تراءت له منطقة إضارّن.

كما تتميّز منطقة إهرير بطابعها المعماري الفريد في الجزائر والمتمثّل في الزرائب الأسطوانيّة الشكل والتي بنيت من الحجارة وتعلوها الأسقف المدبّبة المكوّنة من "أفزو" الموجود بكثرة حول مجاري المياه.[2]

أمّا القبائل الموجودة بها، فهي كلّها ودون استثناء تنضوي تحت سلطة "الامنان" ولا أدل على ذلك الولاء المطلق وجود آخر السّلطانات "تمنوكالين" في كامل عالم التوارڤ، وهنّ: رحمة (التي يطلق عليها مخّا) وخديجة وفاظمة ولالا عيشة يعشن مع بناتهنّ بعد الانعتاق من قيد الزوجية، أي طلاق إحداهن، وترمل الأخرى، وعزوبية إحداهن وعدم زواجها مطلقا.

وإلى جانب "الإمنان" و"إهَيْدَمَنْ"، يتمازج هؤلاء الأخيرين ببعض القبائل ممن مازالوا بدو رحل في غالبيتهم، أو ممّن استقرّوا حديثا، إذ لا ملكيّة لهم ولا

[1] الصورة رقم 2.
[2] الصورة رقم 3.

"حبوس"(ملكيّة عقاريّة) لنسائهم، كما وجد عند "تهيدمين" أي نساء قبيلة "إهيدمن" و"تمنوكالين" ب "إهرير"، مثل "إِبَطَّانَتَنْ" و"إِبَتَّامَنْ، على سبيل المثال لا الحصر، ممّن يدخلون في علاقات مصاهرة بنساء من قبيلة "إهيدمن" وبذلك يكونوا قد فازوا بحبسهن واستفادوا منه.

3. الاموهاغ وكيل آغرم: تصنيفات المكانات وتباينها

قبل التطرّق إلى تصنيف موسيقى التوارث عموما[1] ، وموسيقى توارق الآزجر وجانت، موضوع هذه الدراسة، سنحاول عرض إشكاليّة قد تؤثّر على تلك التّصنيفات التي نراها مؤدلجة في معظمها، كما سنبيّن ذلك(عند مناقشة التّصنيفات) والتي تركّز على موسيقى دون غيرها وإعطائها مكانة رفيعة وجماليّة لا تعود إلى الموسيقى في حدّ ذاتها بل إلى منتجيها ومكاناتهم في الهرميّة الاجتماعيّة، أي تصنيفهم تصنيفا قبليّا متوافق عليه اجتماعيا لارتباطه بمختلف السّلط الموجودة في المجتمع، حتّى وإن احتكمت جماعات ّهامشيّة أو همّشها المخيال ومختلف الصّور التي تشكّلت عبر التّاريخ ، على موسيقى متنوّعة ثريّة على مستوى الألحان وتغيّر من طبيعة المنظومة كما عوينت بدراسات سابقة.

[1] إعتمدنا تصنيف نادية مشري سعادة وفرانسوا بوريل.

ففي حالة الآزجر، تعود هذه النّظرة الدونيّة لموسيقى القصوريّة إلى تلك التصوّرات، التي حاول "بول باندولفي" (Pandolfi) الوقوف على أسبابها " **بتفريغ التصوّرات التي وضعناها على هذا الشعب المعروف تحت تسمية توارڤ. هذه التّصورات ليست أبديّة، بل هي نتيجة صيرورة، وبناءات تاريخيّة...هذه التصوّرات الماضية والحاضرة ليست وليدة محض الصّدفة الإتنولوجيّة.**

إلى ماذا تهدف هذه التصوّرات؟[1]

"**يستفيد التوارڤ من تصورات جد إيجابيّة، وبقالب مقيّم ومن هنا فهم متميّزين عن المجتمعات "الأخرى" المجاورة. إمّا المجتمعات، المتمثلة أساسا في العربيّة منها الواقعة شمال بلاد التوارڤ، أو تلك الواقعة جنوبا، أي الشعوب "السوداء" لإفريقيا الساحلية، الذين تطبّق عليهم، عموما، تصورات أكثر سلبيّة.**"[2]

هذه التصورات غذّتها العديد من الصور والأفكار، أهمّ ما سنحاول مناقشته، في هذا المقام هو احتكار التوارڤ لصورة البدوي الصحراوي." **فقد تأسّست بالنسبة لغالبية الغربيين، العديد من المتعادلات مثل: صحراء= بدو= توارڤ. ومن هنا قد وجدت الشّعوب الصحراويّة الأخرى(بدويّة و/أو مستقرّة) تقريبا مهمّشة من مخيالنا الصحراوي...**[3] بنى "باندولفي" نتائجه وتساؤلاته على ضوء العديد من الكتابات لعسكريّين أمثال(DUVEYRIER) وجغرافيين أمثال ڤوتييي(E. F. GAUTIER) هذا الأخير

[1] Pandolfi, P.; " Les Touaregs et nous: une relation triangulaire?" Ethnologies comparées, n° 2, p: 1 (en ligne)
[2] Op: cit; p: 2
[3] ibid

يعطينا صورة غريبة لهويّة التارقي: "**إنّ المستقرّ، بالصّحراء، هو بمثابة شيء وجسم غريب سلعة زائلة، حمّال أسود.**"[1]

يتولّد عن هذه الصورة صورة أخرى، تتمثّل في صورة التارقي الحقيقي فمن يكون يا ترى؟

يجيبنا "باندولفي": " **عن هذه المعادلة الأولى تتولّد أخرى، بداهة. إذا كان نمط البدوي الصحراوي هو تارقي، يفهم من ذلك، ضمنيّا بأنّ التارقي هو بدوي، وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون سوى بدويّا. فالتارقي المستقرّ، كما لم يكن له وجود سابق بالمجتمع التّقليدي، سيكون دائما موصوفا كتارقي " غير حقيقي"(مزوّر)، تارقي "غير أصلي". ويفكّر فيه داخل تيمة الإنحطاط، وفقدان " النقاء الأولاني".**[2]

فأمام طغيان صور التارقي "الأصيل" المرتبط أشدّ الارتباط بالصّحراء، بل هو مرادفا لها، يصبح التّارقي المستقرّ، وإن وجد، مزوّر الهويّة وبذيء الصّورة وحقير الشّأن، بالرّغم من قدمه في المكان والاستقرار فيه وتشكيل الحضارة، مقارنة بالأسياد الذين حلوا على الصحراء وافدين.

هذه الصّورة صنعتها وشكّلتها الكتابات الأولى، أي كتابات المستكشفين والعسكريّين[3] لكنّها ما تزال سائرة المفعول، إذ يخضع سكان الواحات، "كيل

[1] Pandolfi, op.cit, p: 29

[2] مثل هذه الكتابات تبقى تمثل مراجع أساسيّة لدراسة مجتمعات الآزجر، ونخصّ بالذكر كتابات كلا من:
DUVEYRIER H., 1864, Les Touareg du Nord. Paris : Challamel aîné.
GARDEL, G., 1951, Les Touaregs Ajjer, Alger, Baconnier.

جانت" في هذه الحالة، لهذه التصوّرات المقلّلة من شأنهم وإن بدت ثقافتهم منسجمة متلائمة مع العمق التاريخي والحضاري الذي يميّز كامل المنطقة. فعند معاينة الميدان والاحتكاك بالمجتمع عن قرب، تتلاشى تلك الرواسم، وتظهر معايير أخرى وصراعات يساهم فيها الجميع إسهاما لا يمكنه نفي الآخر المقاوم، إذ تتصارع الهويّات لتلتقي أحيانا وتتكامل، ولتتفرّق وتتقابل أحيانا أخرى.

المبحث الثاني : تصنيف موسيقى الآزجر: من الفعل الموسيقي إلى الفعل الانثربولوجي

بدأ العمل على المنظومات الموسيقيّة ل"كيل آزجر" انطلاقا ممّا تتضمّنه شعيرة "سبيبة" من أبعاد موسيقيّة، وشعريّة وحركيّة، من جهة، وباعتبارها جملة من الطقوس المتعدّدة المعاني والخطابات، إذ تتأسّس أثناءها جلّ التصوّرات والممارسات الثقافيّة التي تميّز أهل القصور فيما بينهم، وتفصلهم عمّا سواهم من باقي التوارث، من جهة ثانية. وكذلك لما تطرحه من إشكالات تناولتها الاتنوموسيقى(موسيقى الشّعوب) المتعلّقة بمجتمعات التّوارث، حيث دأب المهتمون بهذه الموسيقى على الجزم والتأكيد على خاصية ترتبط بالألوان الموسيقيّة لهذه المجتمعات، والمتمثّلة في تكرار الألحان ورتابتها وقلّتها مقابل غزارة النصوص الشّعرية.[1]

سنتطرّق لمختلف التصنيفات لموسيقى التّوارث، أخذا بالنظام الضّمني الذي يخضع له الأداء الموسيقي والذي يرتبط ارتباطا وثيقا باللّون ووظائفه.

1. تصنيف نادية مشري سعادة، في دراستها لموسيقى الأهقّار

يمكن تقسيم ألوان الموسيقى الممارسة حاليا، إلى مجموعتين فرعيتين:

[1] Mécheri- Saada (N): La musique de l'Ahaggar.Thèse de doctorat en ethnologie, sous la dir. G. Rouget, 1986, p : 6.

أ . الموسيقى الغنائيّة الجماعيّة(vocale) إما أن تكون مرفقة بطبل أو بدونه، والتي ترتبط مباشرة بالحفل(حتى وإن كان لها مناسبات أخرى أين تؤدى)

ب. الموسيقى الآليّة، أو الإيقاعيّة(instrumentale) والمتمثّلة في "الامزاد" والنّاي"تزامّارت" وكذلك الأشكال الغنائيّة المنفردة كالهدهدات وأشعار قديمة تصاحب آلة "الامزاد"، وتشارك هذه الأشكال الموسيقيّة في كونها تمارس في إطار حميم، بواسطة عدد محدّد من المؤدّين، يتراوح من شخصين إلى ثلاثة أشخاص،حسب الحالات.

وبعد تعريفها لمفهوم اللّون الموسيقي(genre musical)، تعطينا تصنيفا أكثر تدقيقا لهذه الموسيقى.

إذا، تعرّف مشري سعادة اللّون الموسيقي بربطه بالوظيفة السوسيوثقافيّة، أي أنّ اللون الموسيقي يتحدّد بشروط وظروف تأديته المرتبطة بدورها بالوظيفة السوسيوثقافيّة، كما تحذرنا بأنّ اشتراك المركبات الموسيقيّة الإيقاعية(الأداة الموسيقيّة) لا تحدّد اللّون الموسيقي، لتوضيح ذلك تعطينا مثالين:

يتعلّق الأوّل بما يعرف باسم "تهيڤلت" (المعروف باسم تهمّات ب"الآزجر")(مع العلم أنّه كباقي الألوان الموسيقيّة الأخرى وصل ل "الأهڤّار"

من بلاد "الآزجر) ونظيرتها "تزنغرت". فبينما تؤدّى الأولى بواسطة آلة الطّبل والثانية دون آلة، فهذا ل يعني أنّهما يشكّلان لونين مختلفين، بل يندرجان ضمن لون موسيقيّ واحد، لأنّ ظروف تأديتهما وملابساتهما الثقافيّة والاجتماعيّة متماثلة، فهي موسيقى خاصّة بالمجموعات السّوداء(أي فئة إكلان) وتؤدّى لأغراض علاجيّة وطقوسيّة خاصّة؟

أمّا المثال الثاني، وبالمقابل، تقدم لنا المؤلّفة مثالا على ما يعرف باسم "آليون" و"تندي" وتقول على الرّغم من كونهما يؤديان مرفقين بطبل(وهنا صفيحة آجرماني) **فهما يشكّلان لونين موسيقيين مختلفين كونهما يرتبطان بظروف أداء ووظائف اجتماعية مختلفة. فبالنّسبة للون "آليون" هو لون موسيقي طقوسي يؤدّى أثناء مناسبة جدّ خاصّة وهامّة والمتمثّلة في شعيرة الزواج، ولا يؤدّى خارج هذه الظروف الاجتماعية والثقافيّة، بينما يؤدّى اللّون الثاني، أي "تندي" في العديد من مناسبات الفرح والانتشاء والتّرويح عن النّفس.**

وتضيف بأنّ الشّكلين اللذين يمكن جمعهما تحت تسمية "موسيقى الرّقص" **يمكن أن يرفقا بطبل، أو بدونه، سواء تعلّق الأمر ب"تهيڤلت" أو تزنغرت. وبالمقابل فالشكلان اللذان يستعملان نفس المركبات الإيقاعيّة لا يحدّدان لونا معيّنا أوخاصّا، حالة "آليون" و"تندي" وهما شكلان لا يصاحبان بالرّقص أين يكون فيهما الغناء مرفقا بالطّبل**[1]

ويصبح التصنيف كما يلي:

[1] MECHERI-SAADA(N): La musique de l'Ahaggar. Thèse de doctorat en ethnologie, sous la dir.G. Rouget, 1986, p: 65.

1. الموسيقى الغنائيّة المحضة

1. 1. المدائح الدينيّة

1. 2. أغاني المهد أوالهدهدة

2. الموسيقى الآليّة المحضة

2 . 1 .النّـــاي (تزامارت)

2 . 2 . آلـــة الإمزاد

3 . الموسيقى الغنائية الآليّة

3. 1 . شعر مغنى مرافق لآلة الامزاد

3 . 2 . آلـــيون

3. 3 . تنـــــدي

4 . الموسيقى الراقصـــة

4 . 1 . تهيجلت

4 . 2 . تزنغارت[1]

[1] Op.cit, p: 65.

2. مناقشة هذا التّصنيف

أ- فيما يتعلّق بموسيقى العبيد والتي حصرتها في موسيقى الرقص، دون محاولة فهم مجرياتها، نصوصها وسياقاتها التاريخية والثقافية، هو تصنيف مؤدلج مرتبط بالصورة العامة النمطية التي يعطيها عامة التّوارڤ لهذه الفئة ولفئات ومجموعات أخرى تبتعد عن مراكز السلطة في هرمية المجتمع. فالنّصوص متنوعة المراسيل والخطابات وفيها رسالة عن الأصل و ظروف الاستعباد: السير على الأقدام تحت وقع الحر والعطش والجوع أي تعبّر تلك الموسيقى والأغاني عن هوية المقهورين تاريخيّا ممّا يجعل النّاس تغفلها وحتّى ربّما الممارسين لتلك الموسيقى أنفسهم بغية الإبقاء على مصالح وانسجام اجتماعي، قد يجعل النّظام يتزعزع ويشوبه الخلل. كما لا يمكن أن تدغم كلّ تلك الأشكال الموسيقيّة في لون وحيد يرتبط بالوظيفة العلاجيّة، كأننا نقول بإجبارية تلك الوظائف واقتصارها على العبيد، علما أنّه في مرحلة من المراحل الميئوس منها يتخلى طبل تهمات على وظيفته القدرية أمام "تندي علاجي" موجود بوضوح بمنطقة الآزجر.

ب- فيصبح التندي، وهو المأخذ الثّاني على هذه الدّراسة، ليس لونا واحدا في كلّ بلاد توارڤ الشّمال، أي من "الأهڤّار" إلى "الآزجر"، بل يصبح

لونا مزدوج الوظيفة السوسيوثقافية ودواعي أدائه تختلف بالضرورة، إذا نحن أمام لونين مختلفين حتّى في التّسمية: "تندي" ترفيهي دنيوي، و"تندي" علاجي طقوسي.[1]

ج- إن بقي "آليون" اللون الوحيد المرتبط بشعيرة الزواج بالأهقّار واللصيق بها فقط، فغالب الظنّ، أنّ ذلك يبقى على مستوى التصوّرات لأنّ "آليون" اكتسح فضاءات أخرى، وأصبحت نصوصه تخضع للعرض والطلب المتعلّقين بالظّروف الاجتماعيّة والسياسيّة للمجتمع، وأصبح استعراضيّا وترفيهيّا، أي بحاجة ليسمع علنا.

3. تصنيف فرانسوا بوريل(F. Borel)

1. موسيقى غنائيّة(vocale) يؤديها الرجـــال(ذوي سيادة، تابعين، حرفيين انضن: وما يطلق عليها اساك، بلهجة اولمدن، أي تولمت، وازلي بلجة "تايرت" التي تتضمّن أغاني القوافل، والحروب، ذات نمط ترنيمي ترتيلي(de type mélismatique)
2. موسيقى آليّة نسائيّة، التي تمارس من طرف نساء القبائل النبيلة والقبائل التابعة(الامزاد)

[1] للإشارة بأنّ لفظ "تندي" عند التوارف مؤنث وليس مذكر كما هو في الكتابة الأكاديميّة هذه.

3. والموسيقى الآلية الغنائيّة(تندي) والتي تقتصر على الحرفيات(تنضين) والخادمات.[1]

[1] Rythmes de passage chez l'Azawagh. Cahiers de musiques traditionnelles , "de bouche à l'oreille", pp: 28-29.

وللإطّلاع على التغيّرات التي حصلت على المنظومة الموسيقيّة التقليديّة، أنظر مقاله المعنون ب:

La musique politiquement incorrecte des Touaregs. « Pom pom pom pom : musique et caetera. GHK, éds. 1997. Neuchâtel (Suisse) : musée d'ethnographie.

المبحث الثالث : موسيقى الآزجر وسياقاتها الاجتماعيّة والثقافيّة

كانت فرضيّة البداية أنّ موسيقى الآزجر، أكثر تواجدا واستمراريّة من موسيقى منطقة "الْأَهَقَّارْ"، ونقصد بالتّواجد ليس الشّهرة بالمفهوم الإعلامي والإيديولوجي، لكنّ تلك التصوّرات التي استحوذ عليها "الأهقّار" منذ زمن بعيد، ممّا جعله يحظى باهتمام خاصّ.

فمنظومة "الآزْجَرْ" الموسيقيّة ما تزال متواجدة ضمن سياقاتها الثقافيّة والاجتماعيّة والغنى الذي يميّزها من خلال الألوان المتنوّعة فيها، كالألوان الموسيقيّة الشّعائريّة، على غرار "تِنْدِي نَ آجُولَّلْ" تندي طقوسي متعلّق بالحال والرقية، والعلاج المرتبط بمفهوم "العنصر" إذا ما تعلّق الأمر بالنّبلاء(راسموسن) وكذلك استمراريّة الألوان الموجودة قبلا والتي اندثرت بالأهقّار ك" تاريه" وكذا الأمر بالنسبة ل"آليون".

1. ظاهرة تندي شعائري: تندي ن آجولّل

نظرا لما شكّلته الظاهرة الاحتفاليّة لدى "كيل جانت" من اهتمام، وجّهنا الدّراسة نحو موسيقى هؤلاء التوارڤ، في محاولة البحث المقارن بين: "كِيلْ

اِهَرِيرْ": أشباه الرحل" و"كيل جانت"، أثمر هذا البحث بالميدان، على جمع وتسجيل أغاني "تندي" وتندي لونا غنائيا، قيل أنه يقتصر فقط على التغني بالحياة اليومية، ويقام لأسباب الترويح عن النّفس، الإشارة هنا إلى دراسة نادية مشري سعادة حول موسيقى "الأهقّار" التي أكدت، ومن دون شكّ بأن "تندي" توارث الشمال، أي "الأَهَقَّارْ" و"الآزْجَرْ" لا يرتبط بأيّ حال من الأحوال بذلك الذي يقام لأسباب علاجيّة، مرتبط بالغيب وعالم الجان، و الموجود بالنيجر، والذي يطلق عليه "تِنْدِي نْ قُومَاتَنْ" لكن تسرّعها، وعدم إلمامها بمعطيات موسيقى الآزجر جعلها تقع في فخ تعميم ظاهرة موجودة في "الأَهَقَّارْ" الذي درسته عن قرب، ولكنّها وقعت في وهم التّعميم ومن ثمّ الخطأ، فتبيّن أنّ ظاهرة "تنديّ مخول لدواعي تطبيب موجودا وممارسا ومعروفا لدى الجميع، ممّا سمحت لنا المعاينة والاقتراب بوله وولع من الميدان أن نكتشفه، ونسجله، ونحضره، هو إذا "تندي ن آجولّل: كيف تمّ اكتشافه، أي الاطّلاع على وجوده؟

1. 1. تعريف ظاهرة تندي ن آجولّل

ككلّ الظواهر غير المدروسة والتي قلّ التّفكير حولها، لا يمكن إيجاد تفسير شاف، غير ما يمكن التقاطه بالميدان، مع تركيز جهود معتبرة على هذه الظّاهرة

ميدانيّا، وهذا الغموض في التعريف، وقفت عليه "سوزان راسموسن" في دراستها الميدانيّة المستفيضة في تحليلها لشعيرة ما يطلق عليه: "

تندي–ن–ڤُومَاتَنْ" الظاهرة التي ترتبط بالنساء، دون الرجال، في أوساط نبلاء "كيل أوي" [1]

تعرّف "تندي ن ڤوماتن" (في هوامش المقال)، فهو شـــعيرة تملـــك أرواح تتعلق بالرقية، خاصة بالنساء، أي رقيـــة الأرواح التـــي يطلـــق عليهـــا"كيـــل آسوف"(عالم الجان) أو ڤوماتن(جمع ڤوما) وتدل هذه الكلمة، عند "كيل أوي" على الأرواح وفي نفس الوقت المرضى. إذا، معنى هذه الكلمة ليس محددا بوضوح، فبعض الدارسين، يعتقد بأنّ الكلمة قد تكون مشتقّة من "ن ڤوم" وهو نـــوع مـــن الآلات الإيقاعية السودانية...تضيف راسموسن أن هذا التندي – كشعيرة رقيـــة– مختلف عن معظم شعائر رقية الرجال المسيرة من طرف رجل فقيه(الذي يطلق عليه الطالب) بواسطة آيات قرآنية.

تجدر الإشارة إلى أن الشخص المسكون يعبر عنه بالفعل " اڤُومَّتْ"، ونفس الجذر نجده عند توارڤ "التاسيلي ن آزجر" ويدلّ على الجان صعبة المراس التي تسكن الشخص فيمرض، لكن لا يطلق على شعيرة الرقية وإخراج الجان ب"تندي

[1] هم جزء من توارڤ ويتواجدون بمناطق جنوبية شرقية بجمهوريّة النيجر.

ن ڤوماتن" لكن "تندي ن آجولّل" وإذاكانت الظـــاهرة تخـــصّ النســـاء المســـنّات وصغيرات السنّ بالدرجة الأولى فإنّ الرجال ولـــدوافع كثيـــرة أهمّهـــا الحيـــاء "تكريكرا" أو "الشّك" واعتبارات المكانة الاجتماعيّة، يعزفون على هذا النوع مـــن التداوي إلاّ أنّه يمكنهم أن يمرضوا ويعالجوا بنفس الطريقة بموســـيقى "تنـــدي ن آجلّل " أو ڤوماتن" لكن في حالة الهشاشة القصوى وعندما لايجد دواء "الطّالـــب" نفعا ولا نجاعة.

أفردت سوزان راسموسن، العديد من المقالات[1] لدراسة هذه الظاهرة بـــين التوارڤ، وتعتبر الوحيدة التي كسّرت حواجز وقناعات وأقنعة عن فئـــات النـــبلاء الذين لا يعترفون بهذه الظاهرة بينهم، بل يرونها من اختصاص العبيد، أو في أكثر حالات الاعتراف يعتبرونها ظاهرة نسائيّة محضة مدركة أهميّة ظـــاهرة "الحـــال" و"التملّك" بتوارڤ النّيجر، ليس كظواهر مرضيّة بل كظواهر تتعلّـــق بالجماليّـــات أيضا واستطاعت أن تتناول الظّاهرة لدى فئات النبلاء، وتبيّن مدى الإشكالات التي يطرحها هذا التندي العلاجي من غموض وسيطرة المكانات الاجتماعيّة بين مختلف

[1] لها العديد من المقالات في ما يتعلّق بانساء والشّعائر، كموضوع نادر في الدراسات المتعلّقة بعالم بلتوارڤ منها:
« gender and curing in ritual and symbol : women, spirit possession and aging among the kel ewey tuareg », 1986; Creativity, Conflict, and Power in Tuareg Spirit Possession, In, anthropology and Humanism 18(1) : 21-30. copyright, 1993, American anthropological association.
والمقال الذي تتطرّق فيه لتندي ن ڤوماتن بعنوان:
« The' head dance', contested self, and art as balancing act in Tuareg spirit possession.", Africa 64(1), 1994

القبائل والفئات الاجتماعيّة في مجتمع، وإن فقد جلّ أنظمته التّقليديّة فإنّه لم يغـــادر تصوّراته لمختلف الجماعات التي شكّلت الهرميّة الاجتماعيّة والسياسيّة.

يندرج تحت "تندي ن آجولّل" تسميات أخرى، تحت إيقاعات مغايرة،ك: "تندي ن بولال" و" تندي ن سبيبة" و "دوه يني".[1]

مقطع من "تندي ن بُولاَلْ"

هيلي هيلي انينا نينـــــــا

هنينا هيلي امزّاغ وان بـــولال

أمّا "دوه يني" وهو الأكثر شيوعا، من حيث الأداء، إذ تنظم تحت لحنه نصوص غزيرة ، تبدأ بالمطلع الشّعري الآتي:

دُوهْ يَنِي اللَّـهْ يَغْلاَلنْ

دُوهْ يَنِي وَرْ تَلاَ آرْ إِيَّن2

دوه ينـي اللّـه الدّائم(الحـيّ الذي لايموت)

دوه ينـي لا يوجد إلّا واحدا (لاشريك له)

[1] أنظر ملحق الأغاني رقم 1.

[2] لا يسعني في هذا المقام إلاّ الترحّم على السيّدة البشوشة "آمّا" بإهرير التي غنّت لي معظم المتن المتعلّق بهذا التندي الخاصّ، ليتغمّدها الله برحمته الواسعة، فقد بدا الصّمت يزيد من وحشة الواحة ليلا بعد التغيّرات التي لا حيلة لنا أمامها والتي تصيب ذلك المجتمع يوما بعد يوم.

لقد نفت دراسة نادية مشري سعادة وجوده لدى توارڤ الشمال واقتصاره على توارڤ النّيجر. وكما هو الشّأن بالنسبة لمونيك براندياللي (Brandilly, M) التي ترى بأنّ "تندي" لا يمكنها أن تكون سوى موسيقى دنيويّة، ولا يمكن أن يكون لها معنى دينيا،باعتبار،أنّ "تندي" مهراسا مسخرا لأغراض الحياة اليومية.[1]

1. 2. "الجدبة الحقيقيّة" و"الجدبة المفتعلة"

في شهر ماي من عام 1999، كنت حاضرة في حفل زواج لفئة العبيد، بالقرب من إقامة "تِشَّرِيفِينْ "بمنطقة "إِجِيفْ"، حيث يفترض أن يطغى ما يسمّى ب"تَهَمَّاتْ" كلون غنائي إيقاعي، بواسطة أجرماني، أو طبل كبير، والذي يقام لأسباب علاجيّة في البدء، وتخول له مهام رقية من سيطرت عليهم الأرواح، وأصبحوا في حالة هشاشة.

كانت "تِمَنْجَلْتْ" سيّدة "تْهَمَّاتْ" هناك، تجهر بصوتها رفقة مجموعتها الصوتيّة، من الفتيات الشّابّات، عندما بدأ الرّجال، الشّباب منهم، يتسلّلون الواحد تلوى الآخر إلى وسط فضاء المؤديات، وهم مغطّين تماما، محكمين إغلاق لثامهم، ويلبسون أغطية على كامل أجسادهم فوق قمصانهم، يرقصون ويصدرون أصواتا

[1] BRANDILLY, M., " La pratique musicale traditionnelle en Libye et ses instruments. ", The Maghreb review, Vol. 18. Nos. 1-2, 1993.

غريبة، كانوا في كلّ مرّة يتناوبون على "أبتول" الضاربات والمؤديات، لكنّ واحدا لم يرد الخروج وبدأ يهذي حدّ الغثيان: بات من المعروف أن للموسيقى فعل علاجي، فقد كانت تقام حلقات تندي(وموسيقى الإمزاد) للمرضى المصابين بأمراض نفسية عصبية، **"حيث يحضر المريض، وأحيانا يرقص. فتظهر رغوة بفمه، لقد تبين بأنه مسكون بالجن، وفي الوقت نفسه قد تخلص منه، تظهر الجن على وقع الطبل وأحيانا على رنات الأوتار."**[1]

لم تكمل القائمات على "تْهَمَّاتْ" مشوار العلاج، أخذهنّ التّعب، فنادين على "شيت تندي" اللواتي غادرن إلى بيوتهنّ، وكانت السّاعة متأخّرة بعد الواحدة صباحا وكنت مستلقية بزريبة "خَدِيجَةَ تَشَّرِيفْتْ" فبدأنا ننصت لما يقلنه، فإذ بي أقوم لأرى الذي يحدث بعدما أفهمتني خديجة الموضوع.

استدعيت "شِيتْ تِنْدِي" لأداء "تِنْدِي" مغاير، هو "تِنْدِي نْ آجُولَّلْ، وبدأن في التحلق واحدة تلوى الأخرى حول "أجرماني" وبدأن في أداء المقاطع، مثل "دُوهْيَنِي" و"تندي ن بولال" و"تندي ن سبيبة".

عند الاستماع إلى بعض الألحان التي تؤدى في "تندي الحال" أو "الجدبة" تغمرنا حالة الاكتشاف هذه بفيض من الانتشاء بسبب ما تلعبه الصدفة من دور في البحث، وذلك بفضل والعيش داخل منظومة القيم المجتمع المدروس، رغبة في تعلم

[1] BERNUS, E., « Maladies humaines et animales chez les Touaregs Sahéliens. » Journal de la sté. Des africaniste XXXIX, I, 1969 :1, p : 123

كلمة جديدة، وفك لغز مقطع شعريّ،،،ولا يزال الجمع والسماع والحفظ متواصلين، والمقارنات ومختلف التقاطعات الممكنة بين الألوان الموسيقيّة تدفعنا لفهم شامل لما يعمق الدلالات والمعاني التي تربط ثقافتين تتبادلان وتتناحران دائما. فعندما سمعت المؤديات في سهرة من السّهرات[1] يتغنّين ببعض من ألحان "سبيبة" ك "هيننا نيرّا هيننا، فقمت متسائلة، لكنّكن تغنين "سبيبة" هل هي من ضمن منظومتكم الغنائيّة(وَاشْ ***سَبَّيْبَة تَانْ نَوَنْ، نَكْ غيِّغْ تَانْ جَانَتْ؟***) فردّ علي بما يلي: **"سَبَّيْبَة تَانْ مُوهَاغْ نَ امْجُولاَّلْ، آلَسْ يَطَّافْ أَلَكُّوظْ نّيتْ يْجَا الشَّاشْ نِّيتْ يَقِّيمْ جِيرْ تِضُوضِينْ، مِدَّنْ أُولاَنْ الهِينْ الشِّيَاطِينْ وِي *يَصْخَنِينْ*."**

بمعنى: أنّ "سبيبة" عند "إِمُوهَاغْ تتعلقّ بالحال، يحمل الرّجل سوطه(سوط الجمال) ويضع لثامه ويجلس بين النّساء، الرجال الذين يصبحون كالجنون، أي الشياطين الأشدّاء الحقيقيّين."

فجلسات التندي تكون في غالب الأحيان ليليّة، لاسيّما عندما يلتحق الرجال بالنّساء، في زريبة لأحد الشباب العزاب، حيث يلتحق شباب القبيلة على اختلاف مراتبهم ويتحلّقون حول المرأة المغنية والتي تضرب على أداة الإيقاع "أَجَرْمَانِي، ولا يسمح للغرباء من ولوج تلك الجلسات، فهي ليست جلسات للتحلّل الأخلاقي ولا للإفلات من الرقابة الاجتماعيّة، بل كلّ شيء مقدّر تقديرا: فطريقة الجلوس إلى النّساء في نفس الفضاء الحلقي جنبا إلى جنب لا يسمح بأيّ نوع من الملامسة

[1] منذ التّسجيلات التي قمت بها، والكثيرة، بإهرير، تأثّرت سهرات "تندي" التي كانت تلقائيّة بفعل كهربة المنطقة ممّا جعل التلفزيون يحلّ محلّ تلك المؤسّسة الفنيّة، التي أصبحت فقط مناسباتيّة ولا تؤدّي أدوار التنشئة الاجتماعيّة، إذ تعتبر حلقات "تندي" فرصة احتكاك الشباب بعضهم البعض مع مراعات سنن ثقافتهم والحياة الاجتماعيّة لكامل المجموعة.

المثيرة للشّك، مادامت هناك قوانين تحدّد مسارات الإعجاب والمغازلة: يكفي أن يرمي رجل ما أعجب بإحدى الحاضرات حصى صغيرة باتجاهها حتّى تعلم رغبته فتردّ برمز آخر ليفهم إن بادلته الإعجاب أولا.

وفي إحدى الليالي وفي جلسة تندي خاصّة[1] تأكّدت من أنّ هناك من يصاب بحال وولـه حقيقيين وهناك من يفتعل الحال وتكون جدبته "مفتعلة" مصطنعة، يريد من خلالها الاقتراب من امرأة أعجبته شكلا أو صوتا، أو مجرّد ملامسة أثوابها واستنشاق عطورها، وإن كان هذا قد يفضي حتما إلى وله حقيقي. فيتغيّر حال الرّجل عندما يعجبه غناء ما أو صوت مؤدية معروفة في مجال غناء، إذ يتّقد قلبه حماسا ورعشة ونشوة تجعله يغادر أرضه القاحلة ليرتمي بين أحضان دافئة تعلوها رطوبة البخور والأصباغ المختلفة على وجوه الحاضرات، وتسمّى هذه "جدبة الشيطان" وهناك من هو مسكونا بالفعل بجان أقوى منه يجعله في حالة هشاشة لن تبرحه مدة أيام وليال وهو يخضع لتلك الأهازيج العلاجيّة.

[1] كنت قد سجّلت بإجيف عدة تسجيلات وأردت الانتقال إلى حيّ آخر، تونين" بالليل في الظلام الدامس فقط يصطحبني أحدهم السيد "الحسن" حاملا مصباحا جيبيا وقطعنا غابة النخيل" إكظكظن" لنصل للبيت المطلوب، فكان الجميع في انتظارنا من الشباب والشبان، بدا الغناء ووضعت المسجل بالقرب من "هباتا" المؤدية في تلك الليلة، فدخل شاب بين النساء وارتمى أرضا، وإذ بأحد الرجال دخل ونهر الجميع وأمرهم بإخلاء المكان وأن يفضّ المجلس. استفسرت عن السبب فأخبرت بأنّ أحد الغرباء من منطقة بعيدة، من جانت، تسلل مما أثار حفيظة ذلك الخال، فعرفت أنّ الأمور مراقبة بصرامة. كذلك كان يطلب مني بعض الشباب أن أحدث جلسات تندي بناء على طلبي للتّسجيل لأنّه حسب زعمنا لم تعد الفرصة سانحة مثل قبل للاستماع والاستمتاع، تغيّر "إهرير" كثيرا.

1. 3. جدبة العبيد وجدبة النبلاء

تنتج الجدبة المتعلّقة بفئة العبيد عن إيقاعات اللّون" تْهَمَّاتْ"[1] أثناءها يمكن للجميع أن يجدبوا، وهم منتصبي القامة، أي واقفون: "**إن شعوب الجرما والسونغاي والهاوصا يرقصون واقفين، بحيث تلعب وتيرة الضرب على الأرض دورا كبيرا في إثارة التملك.**[2] "

كذلك تلعب الكتف دورا أساسيا في هذا التمييز، لهذا كثيرا ما نجد العبارة القائلة:"يَكْنَى تَجَرْجَسْتْ" أي حرك كتفه، ورأسه، للتفاخر والتباهي بمعرفة الرّقص، لكنها في ذات الوقت، عبارة عن استعارة من الاستعارات التي تلحق العبيد وتعبر عنهم: "يكنى تجرجست" أي قام بفعل العبيد.

وإن كانت "تَجَرْجَستْ" تعبّر في مقام آخر عن الحظّ والرّزق والثروة، حيث وردت في الأغاني والأشعار بكثرة:

الرَّزْغَنْ يَزُّونْتَنْ يَالله وَانْ افَـــــــلاَّ

جِيغْ دَغْ تَجَرْجِسْتْ نِ ايرِي وَاسْ تَنْيَـــــرَا

بمعنى: ***اللّه العلي يقسّم الأرزاق***

[1] طلبت من السيّدة تمنجلت سيّدة "تهمّات" أن تقوم بأداء هذا اللون، فرفضت لأنّ الجوّ كان ماطرا، وتهمات تحتاج لفضاء ممتدّ حتى تقام وحتى يتسنى للجادبين أداء رقصاتهم بارتياح، وفضاء "الزريبة" غير كاف لكلّ ما يحدث أثناء طقوس العلاج.

[2] Bernus, E., «Maladies humaines et animales chez les Touaregs sahéliens. », p : 123

لأصحاب الحظّ من عباده، أو لمن يشاء من عباده، فذكر لفظ "تَجَرْجِسْتْ" هنا يعني الحظّ. وكتف الشاة ترمز للعديد من الحالات الغيبية المرتبطة بالحظ والرزق والطالع الحسن.

كما ترمز لحالة المرأة، بكرا كانت أم ثيّبا، أثناء طقوس العذريّة الذي يتبع "تاغتست" أي الحيوان الذي يضحّى به صباح طقس "إمغركن" والذي كانت تؤخذ منه الكتف للعريس وأصدقائه، فيأكل اللّحم ثم يقوم بعمليّات تبين حالة عروسه: **فإذا قام بتنظيف الكتف وصبغها بالنيلة بقطعة قماش "آلشّو" حتى تصبح براقة ويضعها فوق سيفه وعليها أوراقا نقديّة، ويضعها عند فم الباب أو الخيمة فيدل ذلك على عذريّة العروس، وإن تركها ببقايا لحمها وشحمها، وقام بثقبها فيدل ذلك على أنّ العروس قد افتضت من قبل.**[1]

أمّا جدبة النبـــلاء والتابعين، فعلى عكس الجدبة الأولى التي تتم بالوقوف، تحدث الجدبة هنا بالجلوس–جدبة مستقرة– غالبا ما يبقى الرجل (الجادب) جالسا، يعلم الإيقاع بحركة الصدر والكتفين، وبالأيدي والرأس، وهذا الشكل من الرقصات عاينّاه عديد المرّات ب"إهرير".

نلاحظ أن جدبة التوارف– باستثناء العبيد– تقوم على مبدأ الجلوس لا الوقوف، مبدأ الجزء الأعلى من الجسد مقابل الجزء الأسفل، ولهذا دلالاته...وهذا

[1] بوزيد(م)، " تاغتست: طقوس العذريّة عند كيل آزجر" في " حيوانات وطقوس: تصورات وتجدّد الحياة. منشورات م. و. ب. م. أ. ت. ديسمبر 1998.

دائما في إطار التمييز بين الأحرار والعبيد... فهؤلاء الأخيرين يضربون الأرض حفاة الأرجل لكونهم، حسب المعتقد يحتكمون على قدرات خارقة، تستوعب طبيعة "كيل أمضال" الجن الأرضي، بينما غيرهم يعملون ألف حساب لذلك بأساليب متنوعة وطقوس وقائية كثيرة، على رأسها تلك المتعلقة بالنعال الجلدية "إغَتمن" التي لا تفارق أرجلهم، وهذا اتقاء لآلام "كيل امضال".[1]

للنعال قيم رمزية وتبادلية كبيرة في طقس الزفاف، تعبيرا عن قيم العذرية، حيث يقدمها العريس لابن العمة "أباباز"، في طقس غاية في التعقيد[2] ، وقد تناولها ذلك بالدراسة العديدين، أمثال: Gast وPandolfi [3]

لكن يمكن للنبلاء أن يجدبوا واقفين في حالات قصوى وشاذة:" في الحالات النادرة أين ينتج هذا النوع ...كان الأمر يتعلق بحالة خاصة أين تكون الأرواح المسيطرة على المسكون أرواحا قوية فوق العادة".[4]

[1] هناك تسميات أخرى لذلك، مثل:"كيل أسوف"، " كيل اهض".
[2] هناك بعض الإختلافات في التعبير عن عذرية المراة عند التوارف، فهناك طقس "تاغتست"، كما قمنا بالتعريف به في مقالنا المعنون: " تاغتست: طقوس العذرية عند كيل آزجر." منشورات م.و.ب.م.ا.ت. 1997
[3] Les sandales du cousin croisé chez la mariée tourègue et la loi rabbinique.
Histoires d' aiguilles chez les kel Ahaggar. A propos d'un épisode méconnu du rituel du mariage.
[4] Rasmussen, S, "The head dance, contested self, and art as balancing act in tuareg spirit possession.";
Africa 64(1), 1994.

وصف حلـــقة التنـــدي

يبدأ التندي كتجمع، بتشكّل فضاء دائريّ، من فتيات شابّات، فتختار شيخته" تامغارت –ن–تندي" المعروفة بصوتها الجميل وذاكرتها الحافظة، بينما يصطف الرجال في حلقة على الحواف والجوانب، الحائط أو الرمال، ثم تبدأ رحلة الانتشاء.

في البداية، تتعالى الصرخات نابعة من حالة حب وشبقية، استعملت شبقية هنا لإبراز الجانب الحيواني في الإيروسية. فعادة ما تكون الحبيبة من ضمن المؤديات أو الجوق المردد. فالتندي كذلك موعدا إتفاقيا لا يثير أي شبهة، لاسيما وأن المكان المخصص للتندي عادة ما يكون مكانا حياديا مثلما كانت خيمة "آهال"[1] في السّابق.

تبدأ ممارسة جدبة دنيوية مقدّسة، مفتعلة. نعم يتعلق الأمر في كل البدايات بجدبات إفتعالية وليست إنفعالية وليدة رغبات جنسيّة وحب، يسعى الرجل الجادب تخطّي وهم الدّوائر المحكمة ليصل إلى عطر محبوبته، لكن قد تصل حالة الوجد إلى أقصاها عندما يتغير الإيقاع فجأة وتتحول الكلمات من مناجاة الحبيب "تندي" يومي، إلى مناجاة غيبية، أبطالها شخصيّات رمزيّة يصعب إفتكاك غموضها،

[1] ترجم " آهال" بالمواعيد اللبقة: أنظر على سبيل المثال ، قاست:.Les relations amoureuses chez les kel Ahaggar

والسياحة والابحار في عوالم التّوحيد والمناجاة القريبة من ملامح الصوفيّة من خلال نصوص "دوه يني" :

دُوهْ يَنِي اللَّهْ يَالَّلَهْ : اللّه اللّه

دُوهْ يَنِي الله يَغْلاَنْ اللّه الحيّ الدّائم

دُوهْ يَنِي وَارْ تَلاَّ آرْ إِيَّنْ[1] لاشريك له

كما هناك بداية أخرى:

لاَ يَالاَهْ إِلاَّ الله دُوهْ يَنِي لآ إله إلاّ اللّه

نَكْ اهْلْوَارَغْ دُوهْ يَنِي أنا اليوم دوه يني

لتصل صاحبته للقول:

تَجُوَّلْ هبَة دُوهْ يَنِي جدبت هبة

تَسْوِي اغِيسَى دُوهْ يَنِي وأشربت عيسى

وَانْ قُومنَّا دُوهْ يَنِي

وَانْ جِيرِي جِيرِي دُوهْ يَنِي نلك الموجود بين بين

فَاظِمَة كَمْ دُوهْ يَنِي فاطمة أنت

[1] مقطوعة بصوت "تمنجلت" اهرير

أَطْكَلْ قَنْقَا نَّمْ دُوهْ يَنِي خذي طبلك

تَ وْدَاسْ إِسَالَمْ دُوهْ يَنِي وأضربيه لسالم

دَغْ مَضْرَايْ نَّمْ دُوهْ يَنِي[1] أخيك الصّغير

وهنا المقصود قد يكون أنّ للحبّ سلطانه ليحوّل القلوب لحالات الوله والوجد، فالأخ هنا ليس سوى الحبيب ولفظ "أمضراي" أي الصّغير بمعنى المسكين.

كما يمكن إيجاد تسميات أخرى لهذا اللون من تندي بنكهات صوفيّة عالية، مثل:

هِنَيَا هِنَيْا هِيدَيْدَمَنِي

دَغْ مِيَّنْ وِي سَّ رْوَلَغْ

انْضَاهِيلْ آسْ أَتْرَمَـــغْ

وَانْ الغَبْ انَانَّـــــيغْ

تِبَدِّي تَانْ الـــــنَّبِي

تِيكْلِي نْ سِيدْنَا غَـــلِي[2]

[1] من أداء المرحومة "أمّا" بصوتها منفردا.
[2] أداء "آمّا" في أفريل 1999 وهي بكامل أناقتها ولياقتها وصوتها الرائع.

يدور الرجل–الجادب حول النساء المغنيات في مسار يبدأ خطيا وذلك عندما ينفصل عن الرجال الحاضرين المتفرجين واضعا يديه فوق بعضهما بإحكام، مخرجا أصواتا عبارة عن أنّات قويّة وتنهّدات بعد أن يشدّد من لثامه، فاللثام ضروري أثناء أجولل. ثمّ يبدأ في الدوران حول الفتيات المؤديات ويشجعهن ويحمسهن على الغناء والأداء الجيّد، ثمّ يقوم بفسح الطريق أمامه، يدخل وسط النساء، في قلب الفضاء الحلقي، أبتول، ثم يبدا يلوّح برأسه ذات الشمال وذات اليمين، حاملا عصا جلديّة مزيّنة، تستعمل لترويض الجمال، تدعى ألكوظ يشهرها نحو السماء، موجّها حركاته نحو القائمات على التندي.

يمكننا من خلال ما تقدّم، تحديد بعض صور الجدبة وأسبابها، لا سيّما المفتعلة:

- تكتسي طابعا جماليّا، لما فيها من إستعراضيّة للحركات، رغبة في إثارة حواس النّساء، لا سيّما المقصودة منهنّ،
- إمتلاك حريّة أكبر للإحتكاك بالفضاء الأنثوي الحميم لدرجة افتراب الجسدي، جسد هش، محموم له كلّ الصلاحيّة للنّوم والإرتخاء والغثيان على فخذ من يحبّ من الموجودات.

لكنّ يجب العمل، في مجال آخر، على ما تسمّى ب"جدبة الهين"، أي "جدبة دهيما" الجن صعب المراس الذي يحدث الجدبة "الحقيقيّة" التي تستدعي عملا جادّا لإجلاء "كيل آسوف" حتى يحدث الشّفاء، وقد يدوم ذلك ليال متتالية، فالرجال مثلهم مثل النساء يمرضون ويجدبون، لكن بتحفظات شتّى.

2. منظومة "كيل آزجر الغنائيّة وطقوس الزواج

وإن اقتصرت دراستنا في هذا البحث، بالتّفصيل، على المنظومة الموسيقيّة ل "كيل جانت" إلاّ أنّ هذه الموسيقى القصوريّة لا يمكنها أن تعطينا دلالة إلاّ في مقارنتها مع موسيقى كامل توارث الآزجر والأهقّار، وأحيانا تتعدى المماثلات والمقارنات هذه المنطقة لتصل النيجر وليبيا ومالي، لأنّ الإشكال الأساسي هو كيفيّة بناء الهويّة، انطلاقا من تأسيس قبلي للغيريّة.

لابدّ من الإشارة إلى أنّ موسيقى "كيل آزجر" تخضع لنفس التّصنيفات السّابقة، مع مراعاة الفروق ذات الأهميّة التي سنقف عندها في هذا المقام كالألوان الموسيقيّة التي لم تذكر بالمرّة، أو كتلك الألوان التي ذكرت دون تعمّق، والأهمّ من ذلك معرفة ما وصلت إليه الذاكرة الغنائيّة الحافظة بالرّغم من صور الاختزال واللامبالاة .

لقد شملت هذه الدراسة منطقة "إهرير" لتلك التقاطعات الممكنة بين المنظومتين الموسيقيّتين الغنائيتين لهؤلاء التوارث شبه الرحّل مع "كيل جانت" الذي أسفر على وجود "تندي ن سبيبة" و"هيلي هيلي"(أي تندي الجدبة) غير المعروف تماما لدى توارث "زواتن لآز" أي "برج الحوّاس"(فور ڤارديل سابقا) حسب ما أكّدته لنا بعض محترفات غناء "تندي" أثناء تواجدهنّ لإحياء حفل زواج بحيّ "إن بغبغ".

بات القول بالعموميّات شيء يقلق الفرضيّات العلميّة ويعيق البحث والاستمرار، لذلك وفي غياب معاينات دقيقة حول القبائل والمجموعات الموجودة بالآزجر، حول طقوسهم وموسيقاهم بكلّ دقّة لا يمكن الدفع بهذه العبارة "كيل آزْجَرْ" جزافا ومغامرة، لذلك نقتصر على ميادين عاينّاها، مثل منطقة "إهَريرْ" وبدو "ان بَغْبَغْ" المستقرّين منذ مشاريع القرى الفلاحيّة النموذجيّة.

ربطنا المنظومة الغنائيّة، الموسيقيّة بطقوس الزواج، لأنّ فضاء هذا الأخير يعتبر فرصة للتّعبير بكلّ الوسائل والعلامات على قبيلة العروسين وثقافتهما، ولإبراز خصوصيّة كلّ جماعة، ولا يكون ذلك بشكل اللباس ولا الحلي التي تلبس في مثل هذه المناسبات، لأنها تتشابه وتتوحّد في كثير من التفاصيل والألوان، لكن بالموسيقى التي تعزف وتضرب على طبول "ڤنڤاتن" وطريقة الضرب والأداء، والنصوص المغنّاة وميزاتها النغميّة اللحنية.

وإذا أصبنا بهوس البحث عن المنظومة الموسيقيّة، التي باتت على شفى حفرة من النسيان، والتي سلطت عليها لعنات الماضي والازدراء، قصد بعثها من خلال هذا العمل وتوثيقها، قبل أيّ عمل نظريّ آخر، فإنّنا نكون مرغمين على الإتيان بكلّ جوانب هذه الشعيرة المتمثّلة في الزواج، بالتّعريف بمجرياتها ضمن سياقها الشبابي، إن صحّ التّعبير، لأنّ قدسيّة هذه الشعيرة جعلت طقوس التعبير عنها متقاسمة مع كلّ فئات السنّ. فاحتفالات المسنين هي محاولة من المحاولات الأخيرة لتجذير الشّعيرة في ثقافة الأجداد وإضفاء القداسة عليها، والتذكير بما كانت عليه وبما كان عليه المجتمع، بينما يحتفل الشباب للدلالة على التّغيير وتجديد مسارها ولإبراز ما مدى التّغيير الذي يحصل كلّ لحظة على المجتمع برمّته.

في فرضيّة انتشار الألوان الغنائيّة من منطقة "الآزجر" نحو "الأهقار" رأينا بأنّ هذا الأخير لم يقتبس من الأول بل في مرحلة من مراحل التاريخ كان "الآزجر" مصدرا للطبوع والألوان الغنائيّة، كما كان يبسط سلطته على كامل تلك المنطقة الشّاسعة، فلا عجب إذا وجدنا أنّ اللون الوحيد الذي يصاحب شعيرة الزواج عند قبائل "الأهقار" في كلّ مراحلها هو "آليـــــون" وهذا ما نقلته لنا دراسات موسيقى الشعوب والأب دو فوكو، بينما نجد مستويين للموسيقى المصاحبة لطقوس الزواج بـ*الآزجر*. فزواج *الأموهاغ*، أي بدو الصحراء بالآزجر يتميّز بوجود ألوان أخرى ك"تاريه" قائما بذاته، علما أنّ هذا اللون الأخير(Sous genre) موجود بالنيجر، لكن

يعتقد أنّ أصله دائما من الآزجر(Casajus)، وكذلك وجود ألوان أخرى تؤدى أثناء طقس الحناء(آنلا) والبلوغ(تمنجوط) وآخر يؤدى عند القيام بطقس تهيئة فراش العروسين(أفتاغ) كما سنتطرق لمحتوياتهما الشعريّة فيما بعد.

هذا بالاضافة إلى اللون "تندي" والذي يؤدى بهذه المناسبة، كما يفسح المجال لكلّ الجماعات الموجودة المتعايشة بشكل أو بآخر بالبنية التراتبية، كفئة العبيد أن يعبروا عن انتمائهم للقبيلة الكبرى بأداء الألوان الخاصّة بهم، وهنا نحن أمام اللّون "تهمّـــات" الذي نجده تحت إسم "تهيجلت" ب "الأهڤار".

كذلك نلاحظ إختلاف بين جانت وإهرير في ترتيب بعض الطقوس ومراحل الزواج، مثل يوم الحنّاء، وطقس البلوغ الذين يتمان عند "كيل اهرير" في اليوم الثاني، الذي يطلق عليه "امغركن". بينما يحتفل بهما عند "كيل جانت" في اليوم الأول من الشّعيرة، كما لاحظنا ذلك وعايناه وشاركنا فيه.[1]

بينما في السّابق كانت المراحل مبينّة بوضوح مدة سبعة أيّام، عندما كان يحتفل بزواج "سّـــا هضـــان".

[1] كنت أثناء طقس البلوغ لعروس بقصر الميهان، وبعد إتمام عملية المشط أتى دور وضع بعض الحلي الشعائريّة الهامة في ذلك الطقس، مثل عقد "قطوف" وبحثن عنه بين جميع الحاضرات فلم يجدن له أثرا، فأخذن العقد الذي كنت أضعه بابتسامة "مريم تان ننغ" أي مريم أصبحت مثا.

لتبيان ذلك نفصل في طقوس الزواج عند "كيل آكال" أي أصحاب البلاد، أي سكان جانت، ولأهميّة اللّون "تاريه" كلون قائم بذاته بالآزجر، نحاول معرفته، من خلال ماقمنا بتسجيله ميدانيا، منذ 1999 إلى 2007 مقارنة بما كتبه الأب دوفوكو في أشعار الأهقّار، إذ أنّ هذا اللّون وصل إلى الأهقّار، كغيره من الألوان الأخرى، نتيجة احتكاك "الآزجر" ب"الأهقّار" إذ بقي محتفظا به منذ كتابة دو فوكو لأشعار الأهقّار، بالآزجر وإلى غاية كتابة هذه السّطور، مع المحافظة على النّص الأصلي، الذي نقله الأب دوفوكو، باعتباره راصدا للعديد من الجوانب الثقافة التارقيّة، مع ما قمنا بتسجيله، وقد سنحت لنا الفرصة بتسجيله مغنى أحيانا وملقى كنصّ شعري فقط، ووقفنا على بعض الاختلافات المعنويّة في النصوص المسجلة.

2. 1. اللّون "تاريه": رحلة التغيّر والثبات

يؤدّى هذا اللّون أثناء انتقال العروس إلى بيت عريسها مرفقة بموكب نسائي وهنّ يضربن على الطّبول، وإن لم نتمكّن من تسجيل هذا النّصّ داخل هذا السياق الشعائري، فإنّنا وجدنا أنّه يعوّض لدى "كيل جانت باللّون "إرّون"، لكنّه مازال يؤدّى لدى بدو "الآزجر"، كما وقفنا عند اختلافات في النّصّ الشّعري بين "الآزجر" و"النّيجر" حسب المبحوثين.

وإن ارتبط "تاريه" بشعيرة الزواج، لكنّه يؤدّى خصيصا أثناء مرافقة العروس وزفّها لعريسها، أي له وظيفة سوسيوثقافيّة محدّدة، لذلك يمكن أن يشكّل لونا موسيقيّا على حدة، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال دمجه بنفس وظيفة "آليون" و'دماجه تحت طائلة ذلك اللّون.

2. 1. 1. تاريه من خلال الأب دو فوكو[1]

بسم الاتن آر آسّـــــــا	***بسم اللّـــــــه سبع مـــــرّات***
فول يلّيك نغ آ س تـــــدوا	***على ابنتنا التي غادرت بعد الظّهر***
سي زّار اسمن ياللّـــــــه	***هي التي يسبقها اسم اللّـــــــه***
آهل وارغ آكتـــــــــوغ	***سأتذكـــــّر ذلك اليـــــــوم***
هيد اتّـــقرو آ أول لّيـــــغ	***ابنتي ستمنحني الشّيء الذي لم يكن لديّ***
زنهيغ أوراغين زكشيـــــغ	***بعت ذهبي لتربيتها، ولإطعامهـــا***
أور تزغشّم انّات مـــــاس	***هي التي لم تخـــــذل أخوالهـــا***
تنضاو تغريت إآنّـــــــاس	***هي نصر لإخوتهـــــــــــــا***
تقّالت نّم تـــوار أونـــــان	***مهرك هنا بالقرب من الآبـــــار***
تمسكنين تايت مـــــــام	***إخوتك يظهرنها واحدا للآخـــــر***

[1] Poésies de l'Ahaggar. T. II, Paris, Leroux,pp: 341-344.

تڤّالت نكمت أمـــــولاس مهرك جملا للرّكـــــــــــــوب

ألواين مراو إمنـــــــاس متبوعا بعشرة جمال أخـــــــرى

آس تهملهمت تـــــتريت عندما برزت نجمة الصّباح، حمراء ساطعة

يّاد الفجور فجـريـت عندما قال الفجـــــــر ها أنا ذا

أوريغ إ تهوك تمـديت نزعت فككت عقدة المهرة

تهوك نتســـســـــوت

تنّفرن دغ اشّتمـــــــــام إنّها متميّزة بين أخـواتهـــــــا

جيغاس الهـــــرير تّيلي فرشت لها الحرير ليظلّل عليهـــا

جيغاس آزبا ن تينـــــي وجعلت مؤنها من التّمـــــــــور

أور ريغ انلي ن فـودان لا أريد البشنة التي تأتي بها جمال هرمة

نكّ أسّوفغ ان سكّـــــان أفضّل تلك المحمولة على جمال فتيّة

وا درازّن هبجـــــان القويّ الذي يكسّر الأســـــــــاور

1.2. 2. تاريه عند السيّدة "خديجة" [1]

سنزّار ي اسمي ياللّـــــــــــه في البدء بسم اللّـــــــــــه

وفول ايروغ زكشيـــــــــــغ على ما انجبت وأطعمـــــــت

زنهيغ يوراغين سلسيـــــــــغ بعت ذهبي وألبســـــــــت

آهض وارغ اكتـــــــــــوغ هذا اليوم أتذكّره دومـــــــا

اهد تجروغ أو أولّيـــــــــغ سأجد ما كنت أفتقـــــــــده

تشكوت تزلا زانّـــــــــــم

آسين تايـــــــــــوان إدّاه

انّاسن تهوك تنـــــــــــزا

تنزا توار الخســـــــــاب

تنزا دنلّي دلشّـــــــــــان

يلوى سمراو نمنـــــــــاس

ورّيغ إنلي سكّـــــــــــا

نكّ سّوفـــــــــــغين فودان

[1] عثماني خديجة مغنيّة ذات مواهب متميّزة وهي والدة الفنان المرحوم بالي، والتي كانت له مصدر إلهام وحبّ، لقد توفي في عرض الوادي "آجريو" وهو قاصدا بيتها ب "تين جظاظ"، تحيّة كبيرة لها ولأختها مباركة.

واهي رازّن إهبجـــــــــان

استوي تتـــــــــــريـــت

ينّاد الفجور فجـــــــــريت

نورا تهوك تـــــــــــالّيت

تهوك تشـــــاشـــــــوري

آلس واتهـــا تـــــــــشيت

اديسن ادجيامن سيـــــــــت

آلس واني ســـــــــــدابن

تهولكي تضفّالتـــــــــــك

تنّاك ادلاس يلّيـــــــــــس

تلوى تستني مّـــــــــننزاغ

ادوضنت السّـــــــــاهت

امّسواضنت اسّينـــــــــات

تان تامغرت اهين اڤمات

نكّ داهي اڤزنت تلّـــــين

يزلاف آڤ داڤ يلّيـــــس

يسّيـــــــــورتت إداودي

يكناس الخرير أتّيـــــــلي

يكناس ازباه انتينـــــــــي

السّلام على ليـــــــــكم

ليكم السّلام عليـــــــــك

آلس واتيس ديـــــــــبن

أنكر أنكر إيضـــــــــس

وارتك ماس ڤاتوســـــــيك

وتكرا كضك سنّـــــــــاك

تكّ انتيكـــــــــــرا رارس

تنّفرن دغ شّتمـــــــــــاس

تناوت تغريت انيـــــــــاس

وتزغشم اتمـــــــــــــاس

تقّالت نكمت تمـــــــــــولاس

يلوى مراو نمنـــــــــــــاس

تقّالت نّم توار أونـــــــــــان

تمسي كنن ديتمـــــــــــام

سلام عليكم

ليكم السلام عليك

2. 1. 3. تاريه عند السيّدة "تَازُودِي"[1]

بسم اللاّتن آر السّـــا بسم اللّه سبع مـــــــــــرّات

فول يلّي كنغ آســتدوا،تمنضر فول آلس

فول اروغ زاكشيـــــغ على من ولدت أطعمهـــــــــا

ساسويغ أوراغين سلسيغ أروي ذهبي، كنزي وألبسهـــــا

اهض وارغ اكتـــــــوغ

ادتجروغ وار لّيـــــغ

تقّالت نّم امـــــــولاس

[1] أعطيتها إسما مستعارا ومعناه "الحلاوة" فهذه السيّدة ساعدتني كثيرا في جمع النّصوص الشّعرية المؤدّاة ضمن مختلف الألوان الغنائيّة، والتي فضّلت أن تكون المساعدات سريّا كالصّدقات، ولا ضرورة لذكر أسماء المتصدّقين، فلها كامل العرفان والتّقدير وأرجو أن يلاقي اسمها الجديد صدى طيبا في نفسها.

سلكامم مراو إمنـــــاس

ورّيغ آنلي نسّلكـــــــام لا اريد رجلا متصابيـــــا

أسّوفغ وان نفـــــــودام أفضّل رجلا ناضجـــــــا

تنضو تيغري ينّـــــاس

أو تجغشّمن إتمـــــاس

آلس وان نسبيـــــــدن الرّجل الذي يتزوّج

تهولكي تضفّالتنّـــــــك

تنّاك آللاّس يلّيـــــــس

ترويم ىبراض نالـــــس

اسيورتت إدبـــــــدي

يجاس الخرير نتيلـــي

آلس واتها تشيـــــت

آدس يجمي نسيتيـــت

بسم اللّه على ليكـــــم

عليـكم السّـــــــــلام

2. 2. بعض الملاحظات على النّصوص الثلاثة

نريد من خلال عرض هذه النّصوص الثلاثة لأهميّة مقارنة زمنيّة تسجيل النصوص لمحاولة معرفة التغيّر والثبات في النصّ، وتسمح لنا بالكشف على بعض خصائص الشّعر التّارقي عامّة، التسجيل يفصل أي بين تسجيل دوفوكو وخديجة أكثر من سبعين سنة، وبين دوفوكو و"تازودي" أكثر ثمانين سنة، إذا بدأنا العدّ منذ سنة الانتهاء من الترجمة، 1916 [1]. فنص دوفوكو طُبع بعد وفاته، إذ صدرالجزء الأوّل عام 1925 والجزء الثاني عام 1930 من طرف أندريه باسيه، (Basset) بالرّغم من أنّ الأب دو فوكو شرع في جمع الأشعار عام 1907 وأتمم ترجمتها والتّعليق عليها في 28 جانفي 1916 يومين قبل وفاته بينما سجّلنا نص خديجة عثماني في ماي 1999بمسكنها ب"تين جظاظ" بجانت ونص السيّدة "تازودي" في جانفي 2007 بتين خاتمة.

في بداية النصّ "تاريه" يقول دو فوكو:

باسم اللاتن آر اسّـــا، أي بسم اللّه حتى سبع مرّات

"ت" أبعد من دوفوكو نجدها تحتفظ بنفس المطلع:

1. [1] CASAJUS, D., ""Art poétique et art de la guerre dans l'ancien monde touareg", L'Homme 146, 1998.

بسم اللاتن آر سّـــا، بسم اللّه إلى سبع مرّات

بينما تقول خديجة وهي محترفة للغناء(والدة المرحوم الفنّان بالي) في مطلع تاريه خاصّ: سي زّاري اسمي يااللّه: أي نبدأ بسم اللّه (بسم اللّه بها بديت)

الملاحظة الأولى

أنّ السيّدة خديجة تصرّفت في المطلع وفي العديد من المقاطع والأغراض الشعريّة الواردة في هذا اللّون "تاريه" وهي المالكة لأسرار الكلمة والغناء بالمنطقة، ذائعة الصّيت وهذا لا يعزى لعدم تحكّم أو نسيان بقدر ما يردّ لقوة ملكتها الشّعريّة، في أخذ القوالب الشّعريّة والنّسج على منوالها، وكثرة تكرار الأغاني قد يعطيها الرّغبة في إبداع نصّ لا يخرج تماما عن مقتضيات اللون من حيث لحنه وبحره الشّعري، وهذه من ميزات الأداء التّارقي حيث يكون التّحكّم في شكل وجماليّة الأداء هو الأساس وإن كان ذلك على حساب النصّ.

الملاحظة الثانيّة

يقع ثبات هويّة اللون "تاريه" في بعض الوظائف السوسيوثقافيّة المخولة له، التي يوليها المجتمع أهمية قصوى، كقضيّة المهور التي ترتبط بأصل الجدّات المؤسّسات ومهورهنّ، أي بالهويّات القبليّة للعروس، حيث نجد في نصّ دو فوكو:

تڤّالت نّـــم تـــوار أونـــان

تمّسّكنين ن آيت مـــــام

تڤّـــالت نكمت امـــولاس

ألـــواين مراو إمنـــــاس

أمّـــا خديجة فتقـــول:

تڤّـــالت نكمت تمولاس

يلوى مراو ن امنـــاس

تڤّالت نّم توار أونـــان

تمسكنن د ايتمـــــام

أمّا "تازودي" فتقول:

تڤّالت نّم امولاس

سلكامم مراو امناس

أمّا فيما يتعلّق بالقضيّة المصيريّة، في هذه الألوان الغنائيّة التي تعطي تبريرا للهويّات المفترضة والمصادقة عليها من طرف المجتمع فيما يتعلّق بهويّة العروسين

واختيار الشّريك، فما نجده عند خديجة و"ت" متطابقا من حيث المعنى الدلالي، بينما ابتعد الأب دوفوكو عن المقصد والدلالة وراح في الترجمة الحرفيّة الخاطئة.

يقول دو فوكو:

أو ريغ أنلي ن فـــودان

نكّ سّوفـــغ إن سكـــان

أمّا خديجة فتقـــول:

أو ريغ انلي ن سكـــام

نك اسوفغين فـــودان

ورازّن اهبجـــــان

كما تقول "تازودي"

ورّيغ انلي ن سكـــام

اسّوفغ وان فـــودام

يترجم الأب دو فوكو ما قاله، بقلبه طرفي المعادلة، لأنّه ربطها بالمعنى الظاهري الذي أعطانا فهما معكوسا للدلالة الاجتماعيّة، فيترجم

أُو رِّيغْ إِنَلِي نْ فُودَانْ ب(je ne veux pas sorgho apporté par de vieux chameaux)

أي الترجمة الحرفية، لآ أريد البشنة المحمّلة على ظهور الجمال الهرمة

كما ترجم شطر البيت الذي يليه:

نَكْ اسُّوفَغْ إِنْ سكَانْ(je préfère un sorgho apporté par de jeunes chameaux)، أي دائما الترجمة حرفيّة، بمعنى: أنا أفضّل البشنة المحمّلة على ظهور جمال فتيّة.

لم يعط دو فوكو المعنى المجازي، الذي يعرفه ولاحظه في خصائص شعر الآزجر، ولم يقف عند كنه الاستعارات التي حاولت تلك الأبيات إيصالها، فما تراه السيدتين "خديجة" و"ت" أنّ المقصود من قولهما:

أوريغ إنلي ن سكات

نكّ سّوفغ وان فودام،

أي انقلبت المعادلة هنا فأصبحت المرأة تفضّل البشنة المحمّلة على ظهور جمال "هرمة" عوض تلك المحمّلة على الجمال "الفتيّة" وهذا دلالة على الرّغبة في الارتباط برجل ناضج عوض رجل متصابي، إذ يحسب في ثقافة الزواج البلوغ والنّضوج وتحمّل المسؤوليّات.

والملاحظة الأخيرة تتعلّق بالوظيفة الأخرى للّون "تاريه" كلون قائم بذاته وهي الإشادة بعذريّة العروس الذي لم يصل لترجمة كنه المقطوعة المتعلّقة بها:

أُورْ تَزْغَشَّمْ انَّاتْ مَـــاسْ هي التي لم تخـــذل أخوالهـــا

تَنْضَاوْ تِغْرِيتْ إِزَّنَـــــاسْ هي نصر لإخوتهـا(زغردت لأخوتها)

هي المرأة المصونة التي لاتخذل أخوالها، وإخوتها وأن تفتضّ من طرف زوجها، كثيرة المسائل الذي يطرحها هذا الموضوع، أي العذريّة لدى التّوارڤ، لكن عدم إيلائها الاهتمام والدراسة كأنّ المجتمع قد تجاوزها فهذه قضيّة تحتاج لتدخّل داخل المنظومات الرّمزيّة للمجتمع التي تتغافلها المعاينات الميدانيّة لجوانيّة الظّواهر.

للعلم فإنّ أداء هذا اللّون "تاريه" مرتبطا ب"تجضانارين" أي نساء هذه القبيلة التي كانت متواجدة بالآير، بينما مقابل هذا اللّون عند "شيت جانت" هو اللّون "إرّون".

2. 3. آليـــــون: تسولت ن موهاغ

يعتبر غناء آليون، لونا شعائريّا مميّزا للبدو من التّوارڤ بمنطقتي التّاسيلي والأهڤّار(توارڤ الشّمال) وحكرا عليهم دون باقي التّوارڤ في الجهة

الجنوبيّة(مالي، النيجر وليبيا)، وإن بدا آليون ب"الأهقّار" فاترا بعض الشيء، أو لونا يقتصر أداؤه على شعيرة الزّواج[1] إلاّ أنّه ب"الآزجر" يغطّي فضاءات أخرى غير الزواج، كما يمكن ل"شيت جانت" أن ينظمن أبياتا تغنى تحت هذا اللّون ويحدث التباري والمنافسة من خلاله، وهذا لأنّ ثمّة اعترافا ضمنيّا بأنّ "آليون" فيه عبقريّة وتميّزا لنساء "الاموهاغ" ومازال لونا صامدا أمام تغيّرات الذّوق والأداء.

يعطي الأب دو فوكو تفسيرا لمعنى كلمة " آليون" بقوله تعني "الزيتون"؟

يتغنّى "آليون" بالمدح والثناء والفخر والهجاء، وكلّ الأغراض الممكنة، لكنّه يشيد أكثر بحياة الصّحراء والبداوة وبالنّاس سكّانها المتميّزين، فقد يتشابه الكلام كما يتشابه اللّحن، بين الآزجر والأهقّار.

يمتاز "آليون" بخاصية انفتاحه على السّماء، فحتّى وإن تمّ أداؤه في بيت من البيوت، أثناء شعيرة الزواج، فهو يتفتّق جمالا وصدى عندما يؤدّى خارجا أثناء "إلوجان" أي مصاحبة الجمال لهذا اللّون فرحا بالعروس والعريس، حيث تزيّن الجمال وتتزيّن الطبيعة بألوان مختلفة الطبقات ثقافيّة بحتة: القرمزي والأخضر والأبيض والأسود المشرب بالنّيلة(النيل) وتصدح النّساء الواقفات وهنّ يتمايلن في حركات أعلى الجسم ماسكات بذيل أثوابهنّ، وهنّ يترنّحن في خيلاء.

[1] حسب دراسة نادية مشري سعادة:Les aléwen de l'Ahaggar. Awal; 1988

المبحث الرابع: "كِيلْ آغْرَمْ" وموسيقاهم ": تفرّد المنظومة وتنوّعها

1. موقع واحة جانت

تعتبر جانت مدينة من أهمّ المدن بمنطقة الجنوب الشّرقي للجزائر، وهي عاصمة التّاسيلي، إذ تقع عند سفح حمّادة التّاسيلي ن آزجر على ارتفاع 1050م على سطح البحر، يقطعها الوادي "آجريو"(الذي يعني البحر) والذي يسقي الواحة.[1] يحدّها من الشمال إليزي(مقر الولاية الحالي) ومن الشرق غات(بليبيا) ومن الغرب تمنغست بالأهقّار، ومن الجنوب صحراء تنيري بالنيجر.

تتربّع واحة النّخيل على مساحة تقدّر ب 200 هكتار، بينما تقدّر مساحة واحة نخيل "إهرير" ب101.5 هكتار.[2]

2. القصور وسكّـــانها

جانت عبارة عن ثلاث واحات، يقسمها وادي آجريو إلى قسمين متباينين، تتراءئ على ضفافه القصور القديمة كمعالم فارقة في كامل تلك المنطقة(الآزجر) وتتمثل هذه القصور القديمة في قصر "زلواز" والذي يقع في الجزء الشمالي من

[1] عن موسوعة ويكيبيديا.
[2] معلومات قدّمت لنا من القسم الفرعي للتّنمية الفلاحية لولاية إليزي.

الواحة، على الحافة الشمالية(اليسار) لواد "آجريو"، وقصر "الميهان" أو "الميزان" الذي يوجد جنوب قصر "زلواز" على نفس الضفّة لواد "آجريو". أمّا قصر "آجاهيل" فيقع على الحافة اليمنى للواد "آجريو".

تعتبر القصور[1] ميزة معمارية، قليلة التواجد والتصور في منطقة التوارڤ، وهذا للتصورات التي تلحق بهؤلاء المستقرين الذين لا يعتبرون "إموهاغ" بأتم معنى الكلمة، إذ يرتبط هذا اللفظ كما سبق وأشرنا إليه بالبدو الرحل من التوارڤ، والمستقر حالة شبه "منفّرة"، كما أيضا نجد أن هؤلاء القصوريّة لا يجدون حرجا في إبعاد لفظ التوارڤ، وإموهاغ عنهم، أي "كيل الصخرا" وهذا في فصل جوهري بين ثقافتين تنجر عنه تباينات أخرى، تبنى في كلّ آن.

3. مؤشّرات الهويّة القصوريّة

أريد لهذه الدراسة أن تبيّن كيف يمكن للغناء والموسيقى أن يشكّل هويّة مجتمع ما، ويبنيها ببناء أنظمة تعبيريّة مغايرة ومسايرة ومناورة للأنظمة التعبيريّة المحيطة بها، لكن ترتبط هذه التعابير الفنيّة المجازيّة بظروف ومقاييس موضوعيّة تؤكّدها، أي مؤشّرات خارجيّة بادية للعيان كنمط السّكن الذي ينتج ثقافة مغايرة، ونمط الإنتاج الاقتصادي وغيرها من المؤشّرات الخارجيّة الفيزيقيّة الملموسة.

[1] وإن وجدت واحات ومناطق استقرار، مثل "امهرو" و"أهرهر" وتماجرت" بمنطقة التّاسيلي، لكنّها ذات مساكن من طبيعة مغايرة للقصور بجانت، فهي نمط سكن آخر ولايخضع لنفس التصوّر ولا لنفس التّاريخ ناهيك عن التّأسيس.

3. 1. القصر كنمط معماري

يعتبر القصر نواة مركزيّة في هويّة "كيل جانت" إذ يحلّ محلّ الجدّ المؤسّس الواحد الجامع، فهو مقولة ترتبط بالنظام المديني وما يطبعه من استراتيجيّات ونظام دفاعي فيزيقي ورمزي ويعبّر عن انسجام يُبحث عنه بكلّ الطّرق أمام التاريخ المقسّم المشتّت للذاكرة القصوريّة، هي وحدها الأزقّة التي تلتوي وترتفع وتنخفض لتبيّن حدود القبيلة مقابل القبائل الأخرى، كما رسمته الجدّات وخطّطتها هندسة ربّانية للوليّ " غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ.

من الميزات الأساسيّة للمجتمع الجانتي، هو الواحة التي تساير القصور الثلاثة، المتوّزعين على ضفتي الواد "أجريو" ممّا يؤسّس لاختلاف يبدو فيزيقي لأول وهلة، يفصل هؤلاء القصوريّة عن غيرهم: كيل آغرم، شيت آغرم،،والقصر هو نمط معماري هندسي صحراوي متكيّف والقيم السوسيوثقافيّة للمجتمع وللظروف المناخيّة. فملاحظة مخطّط سكني قصوري تبيّن أنّ السكن متكون عموما من ما يعرف ب"توخّا" وهذه الأخيرة بدورها قد سقّف جزءا منها للقيام بمختلف الأعمال المنزلية النسائيّة وكمكان دائم للجلوس والاستقبال أيضا، وتسمّى الجهة المغطّاة ب "تَفَالْكَاتْ" وبعض الغرف وعددها

ثلاث(حسب المخطط الهندسي الذي يهدف لترميم القصور وتهيئتها)، واحدة للمرأة والأخرى للرجل وأخرى خاصّة؟ ويطلق على البيت "تَاغْجَمْتْ" بالإضافة إلى بيت المؤن "تَخَانُوتْ" والمرحاض "الخُوشْ"(الخوج) والمطبخ "إِكَدِوَنْ".[1]

أمّا "إقيي"(Aiguier) فينقل لنا صورة حيّة عن طبيعة المسكن القصوري، الضيّق المتكوّن من غرفة واحدة، وعن الحياة الحميميّة فيه بالقول: **ففي فصل الشّتاء ينام الجميع في الغرفة الوحيدة في حالة إختلاط كلّ الليالي، حيث ينام الرّجال جنبا إلى جنب، أمّا في الزّاوية الأخرى، تقترب النّساء بعضهنّ لبعض، وهنّ يضممن أطفالهنّ، للبحث عن قليل من الدّفء. أمّا الفتيات الشّابّات فينمن بين عجوزتين اللتين تسهران على عذريّتهن.**[2]

كما يمكن أن تكون هذه التقسيمات المجالية في السكن القصوري نفسها في "تكبرت" أو الزريبة، التي تبنى بين البساتين بمحاذاة الوادي، التي تكون للبعض ملاذا في الصيف طلبا للرطوبة(كما هو الحال لسكان قصري "الميهان" و"اجاهيل" بينما تخلى سكان قصر "زلواز" عن تلك الممارسة) وتزود بكلّ الضروريّات والكماليّات: آلة الطّبخ، الثلاّجة، التلفزيون والهوائيّات المقعّرة. علما أنّ القصور، منذ القديم بها معالم ورموز الطقوس الشريعة الاسلامية، من مساجد وزوايا، والأولياء، ممّا يزيد من التمايز والفصل والترفّع عن حياة البدو، وعدم الاختلاط بهم، أي علاقات المصاهرة، لأنّ من يعيش، في نظرهم

[1] أنظر المخطّط الهندسي في الملحق رقم 8.

[2] AIGUIER, C, " Djanet: Etude géographique et médicale.", Laboratoire Saharien de l'institut Pasteur d'Alger, T.XVI, n° 4, p: 556.

في الصحراء، كأنّه خارج التاريخ والحضارة، غير اجتماعي بالمرّة، ولا تتخطى مهاراته غير تلك المرتبطة بالحيوانات، لذلك وجد عزوف عن الاختلاط بالزواج بين البدو وأهل القصور، لأنّ هؤلاء الأخيرين قد دعوا على من ينتهك العرف بدعوة الشّر ولعنوه، وهذا ما حدث لامرأة من "جانت" خالفت النظام فحلّت عليها اللعنة فمرضت وماتت.

يعبّر القصر عن ثقافة معيّنة في تموضع المجموعات فيه، مورفولوجيّا، كما هو الحال في قصر زلواز وقصر الميهان، فبالنسبة لهذا الأخير(زلواز) "الميهان" نجد أنّ المجموعات فيه تتوزّع كما يلي:

"كِيلْ إِجِيفْ عَنْدْ الزَّاوْيَة لْهِيهْ (الياس)، عَنْدْ الْهَبْطَة "كِيلْ إِسَقْ"، عَنْدْ الْجَامَعْ "كِيلْ تَسَاجِّيتْ"، كِيلْ أَمَنْدَرْ(تَرْبُونَة) عند الزاوية و"كِيلْ إِبَنَغْ" عند الجامع التّحتاني. أي أنّ كلّ مجموعة قبليّة تحتلّ جزءا من القصر تبعا لأصلها ومكانتها، بل هناك استراتيجيات تحكم ذلك التوزيع المكاني، لم نخض فيها بعد.

3. 2. كيل الجنّت و الزراعة

تطرح دراسة موسيقى "كيل جانت" موضوع موسيقى الغير على محكّ النقاش والتّحليل، لأنها وهي تتشكّل وتبني نصوصها وهيئتها وإيقاعاتها، تمارس

جدلا وأخذا ورد بينها وبين الموسيقات الأخرى الموجودة لدى "اموهاغ ن التاسيلي" كلّ لون غنائي يحدّد بسرعة في مجال حيوي وفيزيقي: القصر أو الصحراء.

كما يضاف له معنى آخر، مرتبط بثقافة الزراعة والاستقرار، والأصول، لكن دائما بإنتاج مقابله ثقافيّا، وذلك بالتعرّف عليه مباشرة، والنّسج على منواله لتحقيق مستوى راقيا من الأداء، وتحكّما تقنيّا وبلاغيّا في النّصوص المبتكرة المنظمة من طرف الرجال والنّساء على حد سواء، لأنّه كما سبق وأشرنا إليه، أنّ ثمّة تصورات تمجيدية لبعض الألوان الموسيقيّة الموجودة لدى البدو، مثل " الإمزاد" أو "آليون" والتي غطت باقي الألوان الأخرى، لأسباب مختلفة، منها السياسي والتوجيهي وانعدام دراسات سابقة وتمرس ميدانيّ.

لقد عانى المجتمع القصوري، بجانت الويلات عبر التّاريخ، جرّاء فيضانات الوادي "آجريو" العملاق الذي كان يأخذ في طريقه البشر والسكنات والمحاصيل، لا يبق ولايذر، وكان في كلّ مرة تتكرّر المأساة (**ثلث مرّات فنات جانت، يويت آنجي**) حتّى جاء المنقذ: الولي "غالي وان تاغرمت".

هذا التّأسيس، جراء معاناة كبيرة، جعل من النّاس يقدرون هذا الصنيع، بميزتهم وتميّزهم بين التوارف، أي انفصالهم عن "اموهاغ" ب"التاسيلي ن آزجر"

جعلهم يدركون قيمة استقرارهم في قصور بالشتاء، وبالزرائب(إكبران) صيفا، كما كانت العادة دائما، تعايش نمطي بناء: الزرائب والقصر.

حدثت الحياة واستمرت جانت بعدما حاول "غالي وان تاغرمت" أن يخلّص الممتلكات بالعصا التي غرزها في الوادي ممّا عدّل من قوة المياه الجارفة، حتّى يسرع الناس بجمع ما تبقى من ممتلكاتهم. وهذا في مرحلة أولى لتأسيس الحياة.

وفي مرحلة أخرى، حدّد للسكّان، الفضاء الآمن للاستقرار، وتفادي غضب الوادي مرة أخرى. فعند المكان الذي يطلق عليه "إِكَزَّرَرْ" ب"زلوار" غرز عصاه ليثبّت حدود الأرض الصلبة القارة التي ستكون آهلة بالسّكّان، وهذا إلى مكان يحمل نفس الاسم "إكزّرر" ب"إيفري" في هذا الفضاء سيكون الجميع آمنا مطمئنّا متجددا مفعما بالحياة.

3. 3. النخيل ودورة الحياة: من الميلاد إلى الوفاة

في بحثه عن مصطلحات متعلّقة بالنّخلة، فصّل " لوتيللّو"(J. Lethielleux)[1] في مسميات أجزاء النخلة: فالجذع يطلق عليه خشب أو دندنة، والرأس هو موضع تجمّع الجريد. وفي قلب الجذع يوجد ما يسمى بالجمّار، وغيرها من مسميات كلّ جزء مهما كان صغيرا وهذا التّفصيل نجده عند "كيل

[1] Le Fezzan, ses jardins, ses palmiers. Imprimerie bascone &Muscat, Tunis, 1948.

جانت" لأهميّة النخيل الحيويّة في حياة سكّان الواحة، يطلق "كيل جانت" لفظ "تَزْدَايْتْ" على النخلة، والجمع "تِزْدَايينْ" ويطلق الجريد "تِكْرَارِينْ" وعلى السعف" تِرْدِيوِينْ"، كما يطلق لفظ "آسَنْ" على ليفها، كما تسمّى ألأخلاف، النخيلات الصغيرة ب"أَلْكَمَنْ" وهي مهمّة مثلها مثل النخلة الأمّ، ويطلق على الذكر، الذكّار، لفظ "آلَسْ" والأنثى" تُنْتِي". وإن لم أتطرّق لمراحل التّأبير والوبّار، والرزنامة المثلى للعمليّة فإنني سأتطرّق لاستعمالات النخلة المتنوعة من علفها، ووظائفها واستعمالاتها من المأكل إلى الطقوس الجنائزية إلى استعمالها في صناعة أدوات الحياة اليوميّة وأدوات الموسيقى وغيرها، لأنّ أحسن الأدوات الموسيقيّة وأجملها صوتا تلك المصنوعة من جذع النخيل(تَا تَكْنَى دَغْ تَزْدَايْتْ) من الاستعمالات اليوميّة والطقوسيّة.

قد يهدى الصبي عند ميلاده نخلة هديّة، إذا سمي على أحد الكبار في القبيلة أو الأسرة، وهذا ما يعرف ب"أَجَيُوفْ" أو " أَهَيُوفْ"، ومن فاز بذلك سلم من أذى وتقلبات الزمن، لأنّ بالنخيل سرّ الحياة.

والواقع، أنّ النخيل في تصورات "كيل جانت" وغيرهم من سكان الواحات، مفيدا جدا وضروريّا، ومن يمتلك النخلة لا يموت جوعا أبدا وإن شحت ثمارها، فالنخيل تؤكل، في حالات الرفاهية والعوز، ويمكن استغلال حتّى علف التّمور

في أقصى المجاعات: **حيث يشوى العلف ويحمص، كما يحمص البن، ثم يطحن، ويؤكل، بخلطه بنبات القمح أو الشعير الطريين، ويطلق عليهما في هذه الحالة، أي أثناء نموهما مقدار شبرا اسم "اَبَرَخْ" ، وهذا للتخلّص من مرارة العلف، وتسمّى هذه الوجبة ب" أَبَرْبَـزْ" كما قد تؤكل الجلود، جلود الحيوانات بعد أن تشوى وتدق وتسفّ، كما يؤكل قلبها، الجمار الذي يطلق عليه "أَجْرُوزْ"**

يؤكل علفها وجمارها ويشرب رحيقها "أَلَاجَبِي"، كما تستعمل كافة أجزائها في السّقي (جذعها) ويستعمل سعفها في بناء الأسقف(أسقف الزرائب) وجريدها في بناء أسوار الزرائب وبيوت القصر، وصناعة القفاف ومظلات وأدوات حفظ المواد الغذائيّة، وطبول "قنقاتن". كما يصنعون مختلف الأحزمة والحبال ويصنعون سلالم التي يضعون فوقها ما يسمّى ب"تِكِيركيرت"(عندما يقطّع جسم النخلة دائريّا) التي تستخرج بها المياه، كما تصنع منها الحبال التي تسمّى "تِزاَيَزيين" والتي توضع فوق "تكيركيرت" ويوضع الكّلّ فوق البقرة وتنهر بالعصا لتستخرج المياه للسقي(الناعورة)، وتصنع بجذعها بعد تقسيمه طوليّا "أَفَيَاكْ" الذي تتدفّق فيه المياه لتذهب في "تَزَافْتْ" أي الساقية. فكلّ ما يتعلّق باستخراج المياه والسّقي من النخيل فقط الدّلو يصنع من الجلد لكنه يخاط بسعف النخيل.

إنّ مهارة "شيت جانت" في مواجهة ظروف الطبيعة القاسية تفوق كلّ تصوّر، دون إطراء ولا مبالغة، فالحياة لدى مجتمعات التوارف لم تأخذ نصيبها

من الوصف والدّراسة، لم توصف نساء ورجال عرايا، ليس بدافع ما تقتضيه طقوس ما، أو عادة من عادات الأجداد، لكن بدافع قلّة وانعدام الملبس والمأكل، تتذكّر العديد من النساء، البؤس الذي كانوا يعيشون فيه: **أُورْيَلِّي هرت، جانت أَبَاتَتْ،،كنا نذهب إلى "تِغَرْغَرْتْ"**[1] منطقة تبعد عن جانت بحوالي 22 كم، طريق المطار،**والنساء، لا يرتدين سوى "تَسَجْبَسْتْ" لتغطية عوراتهن، بينما يبقين عاريات الصدور، ويجرين وهنّ يرددن عبارات فيها من البذاءة الشيء الكثير مما يدفعنهنّ للجري والخوف من رؤية الرجال لهن، وكيف كنّ يلبسن لحاف "آبروغ"، في اثنتين، بينما كان يمتلك الرجال عباءة واحدة، يلبسها من أراد الخروج والآخر ينتظر دوره.** وكيف أنّ الاستقلال جاء نعمة وفرجا، إذ أنّ العوزجعل نساء من جانت يتزوّجن بفرنسيّين، طلبا للمأكل والملبس، أوأدّى بهنّ ممارسة الدّعارة عند الجنود الفرنسيين.

إذن، كانت النخلة، منبع الحياة والاستمرار والفرج وفرج للميّت، في انعدام الكفن: فعلى جريد وسعف النخيل يوضع الميت للغسل، وب"ليفها" (آسَنْ) يغلف الميّت و يكفن ويأخذه الرجال فوق "آسَلاَ" حصير من سعف النخيل، إلى المقبرة. وهكذا، فهذه الطريقة كان معمولا بها في الماضي القريب، وليس في غابر الأزمان، أو على الأقل امتدت طقوس الكفن باللّيف من عصور قديمة، إلى عصور متأخّرة كما وجد بمقبرة بوسط "تين خاتمة" هيكلا عظميا مكفن بليف

[1] وادي كان صالحا لزراعة الحبوب، وبه نقوشا أثريّة اصطلح أهل الاختصاص تسميتها ب" البقرة الباكية" لأنّ فيها نقوشا تصوّر مشاهد أبقار تبكي ودموعها مجسّدة بدقة متناهية. وحكايات كثيرة التقطت عن سنوات الجوع والفقر والعرى من أفواه نساء كثيرات.

النخيل[2] . وإن وجد صاحب كتاب فزان وحدائقها، بأنّ الليف يستعمل فقط في صناعة مختلف الحبال[1]. إلاّ أن قيمة النخلة تدخل في تصورات ورموز القداسة لدى أهل الواحات في منطقة الزّاب.

أمّا أنواع التّمور فهي متعدّدة عدّدها "سِيقْوَارْتْ" ب مائة وثلاثة وستون(163)[2] إسما لانوعا ووجدنا العديد منها في وثيقة الحبس، كما قمنا بتسجيل العديد من أسماء الأنواع أثناء البحث،[3] فبحقّ يمكن القول أنّه بالفعل، بجانت، والقول ينطبق على منطقة فزّان بأنّ الإنسان هو متطفّل على النخلة، فبدونها لا يمكنه الأكل ولا السّكن ولا التدفئة، ولا العمل وحتّى الموت بسلام ...أيمكن للبلد الذي ينمو فيه النّخيل أن يزول؟ [4]

4. أصول "كيل آغرم"

فمن بين ما يطلق عليهم، من طرفهم ومن غيرهم عبارة "كيل آغرم" أي أهل القصور، إضافة إلى عبارة "كيل جانت"(كيل الجنّت)، أي أنهم الوحيدين بمنطقة التاسيلي من يسكنون القصور ويعيشون ثقافة الاستقرار منذ آلاف السنين إذ ثبت من

[2] Encyclopédie berbère,XVI, Edisud, 1995, p: 2381.
[1]Lethielleux; J.; Le Fezzan, ses jardins, ses palmiers. Impr. Bascone&Muscat, 1948, p: 238.
[2]Sigwart, G, capitaine, « Le palmier de Djanet ; étude linguistique. », IRS, Imp. Imbert, Alger.
[3] أمدّتنا مصالح القسم الفرعي للتنمية الفلاحيّة بجانت بقائمة الأسماء التي رصدتها مصالحها والتي بقي منها(163) 73 إسما.
[4] Op.cit, p: 239.

خلال الحفريات وما وجد من بقايا ومخلفات الإنسان الأول، أن المنطقة شهدت وجود مخلفات على مرتفعات قصر "أجاهيل" تعود إلى العصر الحجري المتوسط.

يعتبر، حسب الروايات قصر "الميهان" "تغورفيت" من أقدم القصور، بحيث يعتبر ملكية تتقاسمها "كيل تغورفيت" (أقدم ملكيّة) وشمالا ملكية مجموعة "كيل اجدل" وجنوبا ملكية "كيل تمملين".

يمكن أن تعطينا هذه التسميات القبلية تفسيرات لغوية، قد تقترب في مضامينها لبعض النّشاطات الممارسة من البعض، وقد تعطينا الأخرى إحدى الميزات، وهكذا، وإن كان من طبيعة المواقعيّة(أسماء الأماكن) أن لا تعطي تفسيرا لكل اسم بالضّرورة، لأنها ليست علما وضعيّا، بل يخضع للعديد من المتطلّبات والملابسات.

فإذا نظرنا في المعنى الاشتقاقي للفظ "تْغُورْفِيتْ" فإنّنا نجده مشتقا من الجذر "اغْرَفْ" بمعنى الشدّ، أي شدّ الجلود، لصناعة طبول وغيرها، وبالفعل فإنّ هذه الصناعة ترتبط بالأساس ب"كِيلْ تغورفيت" الذين يقومون بصناعة طبول "ثنثاتن" ومن أهمّ الصنّاع والمالكين للتراث الشفهي للمنطقة السيّد "بكيش" وهو أحد أفراد مجموعة "تغورفيت"، ونساء هذه القبيلة وأخريات من مجموعات أخرى.

كما قد يكون لفظ" أغْرَفْ" (مفرد إِغَرْفَانْ) بمعنى قبيلة أة شعب أو إتنية، أي بمرادف تاوسيت.[1] وكلا التفسيرين مرتبط بدلالة إجتماعيّة، وإذ نرجّح التفسير الثاني الذي يقول به "كيل جانت"، فإنّ الثّاني يحتاج لتعميق أكثر.

لكن بالمقابل، نجد أنهم يرجعون الاسم إلى الجدّة الأولى المؤسّسة للجماعة والتي يقال أنها "تَاكْلِيتْ"(عبدة) "الأمنوكال". فقد تطلعنا اللّسانيات عن المعنى لاسم موقع ما، كما قد تأخذنا بعيدا في التّأويل ونتيه، لذلك يلجأ علم المواقعية إلى تخصصات أخرى: كالجيولوجيا، التاريخ، الآثار، علم الاجتماع والانثروبولوجيا،،،

أما "اجْدَلْ" فيوجد أيضا الجذر" اقْدَلْ " بمعنى "اصطاد" وهناك الاسم " اقدل" بمعنى: سهم بسويقة من حطب من نوع خاصّ. وهناك "إجْديل" حاجز أو واق يوضع على الوجه لحمايته من أيّ شيء(ضدّ الشمس، النّار، والنظرات)[1]

ولم نتلق أي رواية عن أصلهم، علما أن أصل "تغورفيت" لم نلتقطه من أفراد مجموعة "تغورفيت" بل عند المجموعات الأخرى الموجودة بجانت.

أمّا "كيل تمملين"[2] فالوحيدين الذين يعطون أسطورة أصل متكاملة، إذ تعطينا أصل الجدة المؤسّسة للمجموعة وحدود " كيل تمملين" أي حدود ملكية حبسهم، تقول الرواية:

[1] Foucauld(D.P) : Dictionnaire touareg-français, 1951-1952, p : 1773.
[2] Foucauld(C.D), pp : 395-396

" يعود أصل "تِمَمّلِين"[1] إلى الجدة الأولى الأصل واسمها "البّتول" والتي أنجبت ثلاث بنات: كَاكَا، فَضُو وعَائِشَة. وتمتد حدود قبيلة "تمملين" من طريق "إليزي" عند الثكنة العسكريّة، على الطريق المؤدية لإليزي، حتّى "رُودَدْ "ب"تشـــاد"، مرورا بمنطقة "إنْ ازَانْ" على الحدود اللّيبيّة، انطلاقا من المكان المسمّى "تَلُوكَاتْ". حيث قدم شخصان من "ليبيا" أحدهما من قبيلة"الأوراغن" والآخر من قبيلة "الامنان" فاقتسما المنطقة، كما اقتسما السّكّان بها، تبعت قبيلة "تمملين" على غرار العديد من القبائل الأخرى " الأوراغن" ورمز لها بالرّمز "تكنوين" وأصبحت حدودها من "تُوكْ" حتّى "رُودَدْ"، بينما أصبحت حدود "الامنان" من منطقة "تِسْرَاسْ" (من الغرب في اتّجاه الجنوب) متّجهين صوب الواحة، متّبعين مجرى الوادي "آجريو"، أي مكان البساتين.[2]

1.4. أصل "جانت" "الجَنَّتْ" وليس نياق "آمُودْ"

في الكلام عن أصل تسمية جانت، نجد روايتين مختلفتين جوهريّا، فالأولى هي كون جانت جاءت نتيجة الظروف الطبيعيّة التي كانت ملائمة، ممّا جعل الوادي "أجريو" دائم وكثير الجريان حتّى أنّ كثرة الأعشاب والأشجار وتشابكها كان يعيق سير النّاس، وكانت الأشجار المثمرة مثل الرمّان وغيره ومختلف البقوليّات كالعدس

[1] أخبرنا بأنّ تمملينن أو إممان بمعنى "تمسي" أي سند قبيلة ما وهنا الأوراغن لأنها تعود على هذه القبيلة بواسطة رمز "تكنوين".
[2] لتفاصيل أكثر، إرجع إلى: قاموس الأساطير الجزائريّة. منشورات CRASC ، 2005، ص: 131-132

والفول وحتّى وجود الأسماك بمياهه ويمكن سماع الضفادع(اجرو) ممّا يجعل المتحدّثين عن ذلك الزّمان يحنّون لرطوبة الفضاء واخضراره الدّائم المؤثّر:

كان زمان الماء يجري، وكانوا يزرعون القمح في "إيفري" ويجدون الماء بعد الحفر مقدار ذراع.[1]

امّا الرواية الثانية، فجاء فيها: كان أحد التّوارڤ، ويقولون بأنّه "الشّيخ آمود" مع أحدهم يبحثان عن نياق(تُولْمِينْ، ج. تَالَمْتْ) الأوّل التّائهة ، يقال بضواحي منطقة "آغُومْ" فرآها الرّجل المرافق للشّيخ "آمُود" على مقربة من الوادي، الذي كان غزير المياه كثير الأشجار فقال للشّيخ: تَغْنِينْ جَانَّتْ، هاهي ناخية.

تبيّن هاتين الروايتين واقعين اجتماعيين وثقافتين متباينتين أشدّ التّباين، وتبنى عليها العديد من تصورات الأصل والثقافة، فكلّ رواية هي تعبير عن أبعاد كوسموغونيّة لرواتها، فالأولى تبدو أقدم وأشدّ ارتباطا بالمياه والزراعة ومن ثمّة الاستقرار. وتجدر الإشارة إلى أنّ "الجنّت" ليست كلمة عربيّة، مرتبطة بمفهوم ديني إسلامي فقط وإنّما لفظ سامي للدّلالة على السّماء والأمطار كما هو في لغة التّوارڤ، و"آڤنّي" في لغات أمازيغيّة أخرى.

1 نشكر عائلة كوسا ممثلة في الوالدين والأخت والابنة هباتا ولحسن الذي كان الرّابط بيننا وبين أسرته المضيافة.

بينما الثّانية، قيل بأنّها أوجدت من طرف المجموعات البدويّة(إموهاغ) وبالضّبط رواية من روايات قبيلة "اجضانارن" المتحالفين دوما والأمنان، والقول بالرواية الثانية هي من باب انتهاك لهويّة "كيل جانت" أي "كيل آغرم" ونبذ لثقافتهم ولما تمثّله الواحة من فضائل على الصّحراء القاحلة.

كما أنّه لايمكن أن نجد الرواية المرتبطة بالنّوق على لسان أيّ واحد من "كيل جانت" وينكرون هذه الرواية "الدّخيلة" وإن فسّرت على أنّها جاءت بلغة إموهاغ، إلاّ أنّ "الجنّت" أيضا بنفس اللّغة: اجضانارن يقولوا باللّي الرّصل ن جانت يولّي ل " تولمين ن آمود" هذوا لاّ هنا وهنا وجانت من بكري كان الواد يجري والشجور ، تكزيت(الاخضرار): تَازَرْتْ(التين) الرمان،،، وكانت حيوانات كثيرة تجوب المنطقة قطعانا قطعانا ك "أودادن"(الأروية) و"المْلِي، تِمَلاَّلِينْ(الأيّل) بَكْرِي كَاتُوا يَاسَرْ كَانْ يَاسَرْ كَايَنْ الْمَا.[1]

وهذه الواحة استمدّت جذور وأصل نشاطها الزّراعي من مصر، فروايات أصل "كيل إجيف" تدلّ على ذلك إذ تعود إلى قدوم جدّتهم الأولى من مصر حاملة معها ثقافة الزّراعة، ممّا يجعلنا نربط هاته الجدّات بنموذج سلطة اجتماعيّة وثقافيّة ارتبطت بالاستقرار والزّراعة كما جاء ذلك في فرضيّات الشيخ أنتا ديوب(Diop).

[1] السيدة "خ" من زلواز.، تسجيل 2006

فالانتماء لجماعة ما ليس اعتباطيّا ولا يرتبط بهوامات فرديّة، بل يمرّ عبر قنوات التّنشئة الاجتماعيّة المختلفة (مختلف الطقوس هنا)، فالفرد لا يولد "جانتيّا" بل يصبح كذلك بفضل مؤسّسات التّنشئة الاجتماعيّة، وتعتبر المجموعات المشكّلة لواحة "جانت" حقيقة ثقافيّة أكثر منها حقيقة عرقيّة. لكن وبالرّغم من هذا فهناك هويّات يمكن أن نطلق عليها "إثنيّة" دون حرج الاستعمالات الكولونياليّة، نقلتها لنا أساطير الأصل المتباينة، لذلك فيمكن أن:

تمرّ الهويّة الاتنيّة، ضرورة، بواسطة اختيار انتماء من طرف الأفراد، وأنّ هذا الاختيار يعمل على إعادة إنتاج مقولات محدّدة اجتماعيا وتاريخيّا.[1]

فأساطير الأصل هي التي تعطي الدّلالة الملموسة للواقع وتلبس الاستعارات كثافة تاريخيّة ذات قيمة.

فمن بين استراتيجيّات الهويّة هو المحافظة على هذه الأصول بكلّ ما تحمله من ثقل التّاريخ وخدوش للذّاكرة، تلك المحافظة على تراث الجدّة المؤسّسة ابتداء من النّسب أو القرابة الأموميّة، فلحدّ السّاعة ما تزال قبيلة الأمّ هي المتصدّرة لانتماء الأفراد آليّا ودون مواربة، وهذا بالرّغم من الاتّجاه المستمرّ نحو

[1] THEDE, N., L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie. Variations sur le thème de la [1] frontière ethnique, Montréal..

المصاهرات الخارجيّة، إذ أنّه من طبيعة المجتمعات ذات القرابة الأموميّة هو الزواج الدّاخلي.

فالقول بأنّ "كيل جانت" مرتبطون بثقافة الاستقرارالمعبّر عنها من خلال أصل تسمية واحاتهم، فهذا ليس وليد الصّدفة أو المكابرة إذ تبدو هذه الدلالات صيغا موضوعيّة تميّزهم عن البدو.

4. 2. تأسيس القصور: كرامات "غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ"

4. 2. 1. مدخل إلى التصوّف في بلاد التّوارڤ

يبدو أن الكلام عن الظاهرة "الدينيّة" عموما في بلاد التّوارڤ ضربا من المغامرة لما شاع عنهم من خلال ذلك الزّخم من الأدبيّات من فتور الدّين: وهذا ربّما منذ فكرة بن خلدون عليهم وبأنّهم دخلوا الإسلام وارتدّوا عنه عشرات المرّات ولما شكّلته نظرة الرّحّالة والمستكشفين فيما بعد من بعد هؤلاء عن الإسلام وتعاليمه، وهذا ليس سوى قصر نظر وتوجّها سياسيّا لهؤلاء وللدراسات المعاصرة التي اتّبعت ونهجت على ما قيل وما ألصق منهم من رواسم الخروج عن الإسلام لتبرير اختلاف ثقافة التّوارڤ.[1]

[1] في أوّل احتكاك لي بهذا المجتمع(الآزجر) سألني أحد الزّملا ء عن ممارسة النساء للصّلاة، فأجبت بالسّلب لأنني لم ألاحظ حركة في هذا الاتّجاه، إلاّ أنني وبالتردّد عليهن أدركت بأنّهنّ مواظبات على الصّلوات، لكنّهن لايمارسن أيّ ضغط من أيّ نوع على ضيوفهم، لأنّ هذا

عرفت منطقة الصّحراء الوسطى، كما هو شأن كلّ المجتمعات، كبرى الطّرق الصّوفيّة واحتكّ سكّانها بأتباعها ومريديها، فاتبعوهم ومارسوا مختلف الطّقوس، وتأسّست في مراكز استقرارهم زوايا وعبقت فضاءاتها بالأذكار.[1]

لذلك وجد رجالا حملوا لواء التصوّف ولاحت كراماتهم في الأفق، وشكّلوا أجزاء من ذاكرة مجتمعاتهم كما هو حال "غالي وان تاغرمت"، كذلك وجدت ظاهرة ما يطلق عليهم ب"أجاجن" أو أقّاقن"، وهي أولائك الرّجال الذين قدموا لمنطقة التوارف "لتقويم " إسلامهم وعقيدتهم، وقد يكون هؤلاء أقدم من الطّرق الصّوفيّة، ورد في كتاب الحلل الموشيّة في ذكر أخبار المراكشيّة مايلي:

"...أنّ أحد بني جدالة ويعرف بيحيى بن إبراهيم من جدالة كان قد توجّه لأداء فريضة الحجّ واجتاز في أيّامه على مدينة القيروان وذلك سنة 440، فحضر بها مجلس الفقيه المدرّس أبي عمران الفاسي فسأله عن قبيلته ووطنه فذكر له أنّه من الصّحراء من قبيلة جدالة إحدى قبائل صنهاجة، فقال له الفقيه ما مذهبكم فقال له ما لنا علم من العلوم ولا مذهب من المذاهب لأنّنا في الصّحراء منقطعين لا يصل إلينا إلاّ بعض التجّار جهال حرفتهم الاشتغال بالبيع والشّراء لا علم عندهم، وفينا أقوام يحرصون على تعليم القرآن وطلب العلم ويرغبون في التفقّه في الدّين لو وجدوا إلى ذلك سبيلا. فعسى يا سيدنا أن تنظر لنا من طلبتك من يتوجّه معنا إلى بلادنا ليعلّمنا ديننا، فقال له الفقيه سأنظر لك في ذلك إن شاء اللّه تعالى فعرض الفقيه الأمر على الطلبة فلم يوفقه أحد لبعد المشقة والانقطاع في الصحراء فدله الفقيه على رجل من فقهاء المغرب الأقصى مستوطن بالسّوس يدعى وكاك(بوجاج: بالهامش) ابن زلوان مشهور بالخير والعبادة كانت بينهما

المجتمع وبكلّ بساطة يمثّل قيم التّسامح التي يعتبرونها أساسيّة عند المسلمين، لكنّهم وبتعوّدهم علي بدأوا يطالبونني بالصّلاة، وحتّى أنّ نزولي عندهم أول مرّة خلال شهر رمضان كانوا يطلبن مني أن أفطر بسبب متاعب ومشاقّ السّفر، ولأنّني لم أتعوّد على الصّوم بالصّحراء.

[1] تأسّست، على سبيل المثال، الزاوية السنوسيّة بجانت عام 1898 والقادريّة والتي انتشرت في كامل قصور جانت، حيث أنشئت عام 1916 بقصر الميهان، والعام 1920 بقصر زلواز وبقصر جاهيل تأسّست الزاوية القادريّة العام 1943 والطريقة التّيجانيّة التي انتشرت بكثرة في منطقة الأهقار .

قراءة ومعرفة فخاطبه في القضيّة وأكّد عليه في المشاركة فيها فلمّا وصل إليه يحيى بن إبراهيم المذكور اجتمع به ودفع اليه كتابه فرحّب به وأكرمه واختار له رجلا يعرف بعبد اللّه ابن ياسين الجزولي من طلبة المذكور وأرسله معه ودخل إلى الصّحراء إلى بلاد جدالة وهو مع يحيى بن إبراهيم اللّمتوني وكان دخل الأندلس في دولة ملوك الطوائف أقام بها سبع سنين يلازم القراءة فحصّل علما كثيرا وعاد إلى المغرب الأقصى فسار معه إلى قبائل جدالة ففرحوا واجتمعوا عليه منهم نحو سبعين شيخا من فقهائهم وأهل الخير منهم ليعلّمهم ويفقّههم في دينهم فانقادوا إليه انقيادا عظيما أولوه برّا وتكريما ولازموه مدّة طويلة واجتمع عليه منهم عدد وافر الى أن أمر عبد اللّه بن ياسين قبائل جدالة بغزو لمتونة..."[1]

يبدو أنّ هذه الواقعة قد نقلها أيضا ابن خلدون في التاريخ، إذ استند عليها بن حزيرة(BENHAZERA) في تحديد هويّة " أقاڤ ألمين" أحد الذين نشروا الإسلام بمنطقة "الأهڤّار" والذي رأى بأنّه ليس سوى "وكاك" بن زلوان، مع العلم أنّ صفة "أجّاج" أو "أڤاڤ" هو صفة تلحق بالاسم لتعطي وظيفة دينيّة، حيث ورد بالمعجم، أنّ "أجّاج" أو "أڤّاڤ" هو مرادف للوليّ أو الطّالب.

من بعد المقارنات في الروايات يفترض أن يكون "أجاجن" من مناطق أخرى غير بلاد التوارڤ وإن كانوا بربرا وقد يكونوا من المغرب في ما عمّ وشاع من الحالات، كما هو الحال بالنسبة لبقيّتهم هنا وهناك، حيث يوجد بجانت العديدين منهم أمثال: "أجّاج غتمان" الذي يطلق عليه "سيدنا غتمان" ويوجد قبره ب"تين خاتمة"، "أجّاج آخمد" يوجد بمقبرة "آغوم"، "أجّاج آڤ إكنّي" في مكان يدعى ب"طبل مّا والن

[1] كتاب الحلل الموشيّة في أخبار المراكشيّة. مؤلف مجهول، ص 9 و 10 .

بالجزيرة و"أجّاج أوبلاّ" بزلواز، إضافة إلى "غالي وان تاغرمت" و"آدسّي" ويوجد قبره ب" تِكُوبَاوِينْ"[1] ، إذ يتوزّع "أَجَّاجَنْ" على ضفّتي الواد "آجريو" كلّ إثنين زوجين متقابلين، كعادة الأولياء يحيطون بالمكان الآهل بالنّاس قصد الحماية، كما هو سائدا في اعتقادهم. أمّا "غالي وان تاغرمت" فهو من الأولياء المحليين الذين زوّدوا بالملكات والكرامات.

4. 2. 2. من هو "غالي وان تاغرمت"؟[1]

هو مؤسّس من المؤسّسين بهذه الواحة الهادئة، لكنّه أسّس بسلم وبكرامة من كرامات الأولياء، كان مسالما وعيونه وقلبه هي كرامته التي يرى بها المتربّصين به من أهله الذين أرادوا قتله عن فعلته التي قلبت كيان قبيلته، إذ تزوّج إحدى نساء "زلواز" إذ فتح مؤسّسة دائمة الانغلاق على نفسها، ولاتفتح إلاّ بأزمة أو كرامة.

"غالي"(أي علي: فحرف العين ينطق غين) من قصر أجاهيل وهو من قبيلة "درون" بقصر "جاهيل" وقد تزوّج بامرأة من زلواز بعد أن أعجبته لكن رغبته قوبلت برفض قبيلته كما تقول الرواية الآتية:

[1] منطقة تقع إلى من جانت على بعد ثمانين كيلومتر، حيث تقام له في بعض الأحيان زيارة سنويّة، لكنّها غير منتظمة، ويرجع ذلك حسب ما قيل لنا إلى الإمكانات الماديّة، إن وجدت تمّت الزيارة وإن لم توجد لن تتمّ. علما أنّ الاحتفالات بالأولياء تقتصر على الرّجال فقط، ولا تعني النّساء، كما هو متعارف عليه في معظم الثقافات والمجتمعات.

[1] غالي هو علي، حيث يستبدل في صواتة الثوارق العين بالغين، فيصبح علي غالي، كما يستبدل الذال بالزاي، والحاء بالخاء(أحمد يصبح آخمد) وهكذا.

كان رفقة صديقه الذي أخبره بأنّه أعجب بتلك المرأة فطلب منه صديقة بأن يطلبها من عند أهلها، فعندما قصد أهله ليطلبوها له رفضوا، لكنه قاوم رغبتهم وحدث الزواج، حيث عاد إلى أحد رجال مجموعة "أجدل" الذي كان ببيت بتغزّيت" فنادى هذا الأخير على أهله فزفّوه بالبردة(البشير)[1] إلى عروسه كما جرت العادة، وأخذ عروسه إلى "أجاهيل" فرفضوها. ومن ثمّ بدأت كراماته في الظّهور.

تجتمع الروايات على أنّ "غالي وان تاغرمت" من قصر *جاهيل*، المخول له أن يرتبط برموز التوحيد، والطرق الصوفية، والأذكار بعيدا عن هرج ومرج *"سبيبة"*، ففي مثل شائع بين سكان جانت يقولون: **جاهيل القوران، الميزان تنغ إمان وزلواز** ترامّـان.[2] فإذا اشتهر قصر الميزان (الميهان) بوفرة تموره من نوع "تَنْغْ إمَانْ" أي بالمعنى الحرفي: تقتل الروح، من شدة حلاوتها، تؤكل بكثرة، فإن *جاهيل* فيه العلم الديني، وب"زلواز"، الفرح والانتشاء، وهناك من يقول "تِهُوسَايْ" أي الجمال.

إنّ جانت قديمة وموغلة في القدم، لقد فنيت ثلاث مرّات أو أكثر، كلّ شيء تلاشى، الزرائب والمحاصيل والنّاس لولا شفاعة أحد الأولياء المحليّين وهو "غالي وان تاغرمت".

4. 2.3. كـــرامات الوليّ"غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ. "

من ضمن الحكايات التي ما تزال تحفظها ذاكرة القصوريّة عن هذا الوليّ، أنّه كان يعطّل مجرى مياه واد "آجريو" تاركا الفرصة للنّاس أن ينجوا بأنفسهم

[1] البشير النذير السّراج المنير سيدنا مخمد صلى الله عليه.
[2] ارجع لكتاب : بوزيد سبابو مريم: سبيبة تللين، ص : 19-22.

ومتاعهم، حيث كان يغرس حربته في وسط المياه الجارفة فتبدأ بالسير بلطف، إنّه يلاطف الأمواج وينتصر عليها بأداته المباركة، الشبيهة بعصا موسى السحريّة ، وقد تعود تلك الحربة"آلاّغ" لتظهر عند شيوخ "سبيبة" في فضاء الاحتفال وعلى حوافّه لتنظيم الحركات وتعديل الكلمات والإيقاعات، أي لتفعيل السيطرة على الطبيعة الهوجاء العدائيّة.

وتورد رواية أخرى على أنّه، تنبّأ للفضاء الذي سيعمّر، على الآخر الموحش القابل للتدمير والتّهجير، **حيث شدّ حربته وغرسها في مكان يسمّى "اكزرر" بزلواز وقال من "اكزرر" هنا حتّى "اكزرر" ب "إيفري" ستعمر "جانت" ولا تصل فيضانات الوادي إلى هذه الأماكن، لذلك وجدت القصور في الأوّل، قصري "الميهان" و"زلواز" ومن ثمّ التجمّعات السكنيّة الحديثة، مثل "الجزيرة" ،"آغوم" و"إيفري".**

بين الفناء والعمار يقف "غالي وان تاغرمت"[1] الذي يدلّ عليه اسمه مؤسّسا للقصور ولانتصار الحياة على الموت، وللتجدّد والاستمرار، وما "سبيبة" في تقديرنا سوى تعبير عن ذلك التّأسيس بكلّ رموز الحياة الاجتماعيّة والكوسموغونيّة: تجدد الفصول واكتمال دورة الحياة للطبيعة وللبشر، طقوس استمرار وبلوغ وتجديد، فلماذا يعتبر الوادي "آجريو"(أي البحر) فضاء لمختلف الاحتفالات الكبرى بالنّسبة لسكّان "جانت": شعيرة "سبيبة"، مكان الإعلان عن

[1] تاغرمت هي تصغير ل "آغرم" الذي يعني القصر أو القرية، وربّما المقصود هنا القبّة أوالزّاوية، لأنّ هذا الوليّ من قصر "آجاهيل" مرتع الأولياء والزوايا والأذكار.

مهور النّساء والمرتبط بظهور اللّون الغنائي الخاصّ بهؤلاء القصوريّة" إرّون"، يقتضي أن نتقصّى تلك القيم المتناقضة التي يشكّلها هذا الفضاء في مخيال "كيل جانت". وما يعبّر عن تجذّر هذه الظّاهرة في تصوراتهم، تلك العودة اللاّهثة لزمنيّة إنتصار موسى على فرعون وجنده عرض البحر، وهل مصر بعيدة عن "كيل الجنّت" إنّها في أساطير أصلهم، وأساطير أصل زراعتهم وحتّى أصل "سبيبة" أي تعتبر مصر مصدر شعائرهم الاحتفاليّة.

كما تنبّأ غالي وان تاغرمت بأنّه ستلد نساء جاهيل في الأزمان البعيدة عنه أولاد بيض شديدي الشقرة، أي أمهق(Albinos) ودون اختلاط بالكفار من الفرنسيّين وبالفعل حدث فيما بعد ذلك وصدقت كرامته.[1]

كانت كرامته الأولى أن تنبّأ بمن أرادوا قتله الذين جاؤوه ضيوفا لكنهم أخفوا أسلحتهم خارج البيت فعندما أتوا أحضر لهم الأكل والشراب، ثمّ بدأوا يسترقون النظر بعضهم البعض وأمرهم بأن يتمّوا ما أتوا لأجله، فتراجعوا خائبين وعار الخيانة للطعام يلاحقهم، ومن هنا اعترف الجميع بولايته.

[1] هذه الكرامة والتنبؤ لما ستنجبه بطون نساء القبيلة، هي نوعا من المحافظة على شرف النّساء وعرضهنّ وسمعتهنّ حتّى لاتلوّث بالاتّهامات الباطلة.

تعتبر حادثة زواجه غير عادية، فهو من قصر "جاهيل" وزوجته من "زلواز" والزواج بين هذين القصرين منعدمة وقتها ولحدّ الآن، فلابدّ من كرامة تيسّر حدثا كهذا، فكانت ولاية غالي، شرطا ضروريّا لحدوث هذه المصاهرة.

5. نظام "الحبوس": الملكية العقاريّة و الهويّة الموسيقيّة

5. 1.الجانب الاقتصـــادي

إنّ ما ينجم عن وجود ثقافة الاستقرار، المعتمدة على الزّراعة، ليس فقط كمورد رزق بل كمسألة وجود واستمرار هو ذلك النظام السخيّ الذي تركته الجدات الأوائل المؤسّسات للقصور والراسمة للحدود في أحيان أخرى، والمتمثّل في ما يطلق عليه ب "الخبس" والذي لا يتوافق ونظام الحبس الإسلامي إلا في كونه وقفا، لكن على النساء من القبيلة والمجموعة، وإطلاق هذا اللفظ على هذه المؤسّسة، لا يعني أنّها تتوافق في جوهرها مع الحبس الذي يوقف لصالح مؤسّسات دينيّة وغيرها، وهذا ما جعل كلودو حواد(Claudot-Hawad)[1] تنتقد إطلاق هذه التّسمية لما يحدث عند توارق "كيل فروان" بالنيجر، من خلال الدراسة التي قام بها كازاجوس(Casajus)[2] وتقول في الهامش(8) أنّ الطابع القديم

[1] في مقالها المعنون: « Le lait nourricier de la société ou la prolongation de soi chez les touaregs », in Héritier en pays Musulman,

[2] تلك المتعلّقة ب: « Le mariage préférentiel chez les Touaregs du Nord du Niger », in Journal des africanistes, T. 52, 1-2, 1998

لخيرات "الابول" مقارنة مع الإرث الإسلامي قد فلت تماما من بعض المؤلفين مثل د. كازاجوس مثلا(1982) الذي، باعتماده، على مايبدو على معلومات مرابط محلّي(فقيه، أو عالم دين)، قد خلط بين مؤسسّة تقليدية والحبس(الذي يلفظ خبس، في بلاد التوارڤ)، الذي هو قاعدة إسلاميّة من طبيعة أخرى.

حيث تميّز كلودو حوّاد، بين خيرات "الابول"(biens d'ébawél) والحبس، أو الحبوس. فالمقصود ب"الابول" هو " **حفرة صغيرة أين تستقرّ وتثبت الأدوات والعناصر، إنه مكان يمنح الملاذ و يوفّر الحماية ويضمن بعضا من الاستقرار والسكينة. كما تعبر هذه الكلمة عن الحفرة التي تضع فيها الاناث بيوضها لكي تكون محمية إلى أن تفقس. كذلك هو الحفرة أين تستقرّ المواشي من الماعز أو الكباش ... وتواصل بأنّه عند " كيل آير"، يستعمل هذا اللفظ للدلالة على الملاذ الذي تمثله القرابة الأمومية(الأم، الجّدّة من الأمّ، الخالة والأخت من الأم).. حتى تصل إلى مفهوم "الابول" الواسع والذي يعني، أو يتضمّن: الأسلاف المؤنثة(تمروت)، أو القرابة الأمومية.**[1]

تسترسل الباحثة، في إعطاء تعاريف لذلك المفهوم المركب الغزير الدلالات والصعب التّحديد، لأن تقول:" **يعرّف الإبول على أنّه نسب عن طريق الأم حيث تكون نواته المركزيّة المؤنث، أو الإناث بينما حوافه مشكلة من عناصر ذكوريّة والتي يطلب منها الإنفصال عن المجموع.**[2]

تتمثّل خيرات " الإبول" **في البداية فيما يعطيه الأخ البكر(الذي يطلق عليه *امكني ن ابول*) أو *انكراس*" أي الباني او المشيّد، الذي يرتّب ويقوّي، لأنّه هو الذي يعطي حليب *الإبول*(*آخ ن ابول*) أي**

[1] Claudot-Hawad, H, « Le lait nourricier de la société… », p :131
[2] Op.cit, p: 133

الذي يغذي *"الابول"* والذي يسمح له بالبقاء والوجود، والذي يعطيه استقلاليته وإمكانية تحمل دوره كملاذ. يساهم هذا الرّجل في بناء *"الإبول"* بمنحه القطيع(في البداية، يتعلّق الأمر بقطيع صغير، الذي تحفظ له النساء المراقبة التامّة) وفي السّابق كانت تمنح نساء عبدات(*تكلاتين*) كقوة عمل، وخيرات أخرى(بساتين، أشجار...). ومن جهة أخرى يقوم هذا الأخ البكر المانح، بتسليح ابن أخته(*تجيزي*) الذي يصبح حامي "الإبول" وخلفه الشّرعي[1]

وهذه الخيرات، تميّز تمييزا دقيقا عن الخيرات الأخرى التي تنتقل حسب قوانين الشريعة الاسلامية، كالميراث والذي يطلق عليه اسم "تكاشيت".

أردت أن أسهب في تعاريف هلين كلودو حواد، وانتقادها لدومنيك كازاجوس، للتعمّق في هذه المؤسّسة التقليديّة كما تسمّيها، والتي بالفعل يمكن أن نقول أنّها بقت من الذكريات، كغيرها من المؤسّسات الأخرى في بلاد التوارڤ، لأنّني سأتطرّق لمؤسّسة يطلق عليها كافّة توارڤ الآزجر بلفظ "الخبس"(ينطق الخاء عوض الحاء) دون أن يخلطوا بينها كقاعدة إسلامية جاءت لأغراض مغايرة لحبسهم الذي يعرفون قواعده ونظامه ورموزه، مكتوبا ومحفوظا كما يحفظون القرآن أو أكثر يحكمون إغلاق خزائنه بإحكام، ولسنا مطالبين بالذهاب إلى مناطق أخرى لنستلف مفهوم يبدو أنّه الأصلح، في التّعبير عن هذا النّظام، وهنا بالفعل سنكون قد وقعنا في خطأ تحميل المعاني أكثر ممّا تعنيه داخل سياقها التاريخي والاجتماعي.

[1] Op. cit, p : 134

5 . 2. حبس "الجدّات" واستمرار مكانة النساء

إنّ التّعريف بتلك المنظومة الاقتصادية التي ترمز لأشكال ثقافية عديدة، ليس بمقدورنا، لأنّ ثمّة أشكال متقاربة من هذا المفهوم في باقي عالم التوارث، لكنه ليس باليسير أن نعرفه بعجالة لتركيبته المعقدة.

ولتفادي العموميّات، أردنا من خلال وثيقة حبس حيّة أن نلج عالم هذه المؤسّسة العريقة والتي ما تزال آثارها بادية كلّما تمّ التطرّق للمهور، لتحديد أصل السكّان وحدود فضائهم وعند الكلام عن ماضي الاحتفالات والموسيقى كذلك، وهذا برمز النّخلة التي تأخذ حيّزا معتبرا في كوسموغونيّة "كيل جانت".

5. 2 . 1. البدايـــــة كان مخطوطا على جلد غزال(يكنى دغ ايلم وان جنكظ)

لقد كتب "الأمنوكال" الأول، فيما مضى الوثيقة الأولى ل "الخبس" على جلد غزال وهو في كامل قواه العقليّة، وهذا ما أكّدته لي إحدى النساء قائلة: **اكْنِيغْ أَوَا أُورْ مْزَلْزَلَغْ، أُورْ مْشَلْشَلَغْ، إشارة إلى أنّ أحد الإفوغاس هو الذي كتبه باسم "شِيتْ تَرْبُونَة" قبيلة**

المتحدّثة[1] والأمر قد يختلف بالنسبة للمجموعات والفرق الأخرى المكونة للقصوريّة(كيل آغرم).

فحبس مجموعة "تربونة" إحدى القبائل المكوّنة لقصر "ازلواز" كان بإيعاز من رجل من الافوغاس(قبيلة الافوغاس من القبائل ذات السيادة التي كانت موجودة بالآزجر) يدعى أحمد، وحدّد ملكيّة هذا الحبس من المكان المسمّى " كِيلَلْ" حتّى المكان المسمّى "آضَرْ نْ تَكْلِيتْ" في تلك الفترة(ذلك الزمان) كانت جانت جميلة لم تلوثها يد(**جَانَتْ تْهُوسِي مَازَالْ أُورْ أَجَّرْنَتْ الدُّونَتْ**) وقال ساعتها قولته المشهورة بين "شيت الحبس" هذا، أي بين نساء تربونة، وغيرهنّ:

"أُورْ مَضْرِيَّغْ ادْ وَدْ تِيوَضْ تَيَتِّي، أُورْ وَشَّرَغْ اتَّوْسَارْ دَغِي تَيَتِّي"

يعني هذا القول:

"لست صغيرا دون عقل، ولست مسنّا نقص عقلي، أي خرفتُ" ، قال هذه العبارة حتى لا يأتي أحدهم ويتّهمه بالقصور العقلي لأنّه قام بهذه الفعلة، التي ليس بالسّهل التعوّد عليها مستقبلا مع كلّ ما سيحدث من تغيّرات، إنّه بعد نظر من الأوائل. وحسن تصرّف لحماية النّساء من كلّ طارئ.

[1] السيدة تارزغ بن عومر من قبيلة تربونة

وحتّى تكتمل صورة "الأفاغيس أحمد" تذكر النّساء هذه العبارة، بلغة وصواتة "كيل آضاغ"(توارڤ مالي) فيصبح القول:

"أُورْ مْشَلْشَلَغْ أُورْ يويتْ آضُو(أُورْ يْجِي آضُو)"

إذا يرتبط الأصل بالملكيّة، ملكيّة الحبس المتعلّقة بالنّساء في مختلف المجموعات المشكّلة للواحة، فعند التطرّق لأصل تربونة، تقول الحاجة"تَارْزَغْ":

"تَمَطْ نَ آفَاغِيسْ دَغْ نَكْنَى، وَلْتْ تَرْبُونَة أفَاغِيسْ أبَّا نِّيتْ، نْتَ يَخْبَاسْ فُولْ سْنَتْ (إهَرِي) مَنْ "تَبَكَاتْ"[1] آرْ آضَرْ نْ تَكْلِيتْ. وهناك من يقلن: من "كِيلَلْ" إلى "آضَرْ نْ تِكْلِيتْ" (بإهرير). وكتبه على ابنته "غيشة"، أي "عيشة".

كذلك وعند التطرّق لأصل "كِيلْ تِمَمَّلِينْ" كذلك يرتبط الأصل بالملكيّة، أي بالخبس وحدوده التي تقع من "الكازرنة تجاه طريق إليزي" إلى رودد حدود تشاد، كما سبق وأشرنا إلى ذلك.

وفي منطق هذه المؤسّسة كما سنرى، في دراستنا لوثيقة الحبس التي بين أيدينا، أنّه يتمّ ذكر الوارثين المحتملين في حالة انقراض المجموعة الأولى المخوّلة لهذه الملكيّة العقاريّة المتعدّدة المصادر، لذلك سيعود " حبس كيل تربونة" في حالة

[1] منطقة بالقرب من الملعب البلدي الموجود بمنطقة "بني وسكن" هذه الأخيرة عبارة عن مساكن فوضويّة في الأصل ثم زودت بالمؤسسات الرسمية كقعة علاج، مدرسة،،،

فنائهم وانقراضهم لقبيلة "الافوغاس" أينما كانوا، وكذلك الأمر بالنّسبة ل"حبس تمملين".

لكن حسب الروايات التي نقلها دوفيرييي(Duveyrier) أنّ سلاطين "الإمنان" هم أوّل من قاموا بهذه الخطوة، وأرسوا لتقاليد كتابة "الحبس" على النساء من القبيلة، وليس "الإفوغاس" أوربّما وجدت تلك التّقاليد عند عموم القبائل ذات السيادة، تقول الرواية:

"في يوم من الأيام دعا قائد "الامنان" لبلاطه النساء المسنّات النبيلات ممّن كان لبطونهنّ المقدرة في إنجاب القادة، وبدافع إحساس بالسّخاء واللّباقة، قام بتعيين عقارا لكلّ واحدة منهنّ، فأخذت سيدة "الأوراغن" حصّتها متمثلة في سهل إغرغرن(تغرغرت) وكان لسيّدة "الامنغساتن" قسمتها المتمثلة في واد "تخامّلت" فتمّ تخصيص وقف كلّ قبيلة بنفس الطريقة.[1]

يمكننا أن نستنتج من كلّ هذا، العديد من العناصر التي تلقي بالضّوء على علاقات السّلطة والتّاريخ الاجتماعي والسياسي للآزجر. فقد تكون محاولة الأمنوكال هي نوع من الموازنة بين جميع الفئات والجماعات لحدوث الاستقرار، وربما بروز الأدوار السلميّة التي لعبها رجالا من الفرع الآخر لقبيلة الامنان ممّن لم تكن السّلطة هاجسهم لأسباب يصعب الخوض فيها:

[1] DUVEYRIER, H., Les Toureg du Nord. Exploration du sahara, paris, Challamel Ainé, 1864, P: 324

1. أنّ نظام "الحبس" هو "اختراع" قادة وشيوخ قبيلة "الامنان" وإن أتى به من لحقهم، فذلك ربما تقليدا وأسوة بهذا الفعل لما رأوا فيه من نتائج إيجابيّة على كامل المجتمع.

2. جاء ذلك للتّشديد على المكانة التي تحظى بها النّساء، عموما، وتلك النّبيلات التي تدبغ بطونهنّ الأصل، وتعطيه الهويّة الاجتماعيّة والسياسيّة للأبناء، وهذا كون الامنان أشراف من الآباء ونبلاء من الأمهات، ولا يمكن أن يكون الرجل "إمنانا" إن لم تكن الأمّ من قبيلة سيّدة، وإن كان الأب شريفا، أو نبيلا، عكس قبيلة "الأوراغن" التي قد تغيّر فيها بعض الحالات أسس انتقال "تمنوكلة" وتجعلها ليّنة نوعا ما، ولنا في تاريخ هذه القبيلة نموذج: الأمنوكال إبراهيم آڤ أبكّدا: **الذي كان والده من الأوراغن من فرقة "كيل ميهرو" وأمّه من التبّو واسمها "ميّا". والذي كان يعاني طيلة فترة شبابه من سوء معاملة من طرف عمّه بوبكر آڤ لڤوي وابن عمّه خوسيني.**[1]

وكما لنساء تربونة (*شيت تربونة*) حكاية عن مؤسّسة "حبس" الجدات، هناك حكايات أخرى عن ذلك حسب القبائل والمجموعات التي تقطن القصور المختلفة بجانت. فهناك خبس "كيل إجيف" بقصر "زلواز" دائما وحبس "كيل تجيريت" و"درون" بقصر "اجاهيل" وهناك حبس" تمملين" و"اجدل" بقصر "الميزان" أو

[1] Vacher, M, « Brahim Ag Abakada, Amghar des Ajjer. », Encyclopédie Berbère(Edition provisoire), cahier n°32, 1983.

"الميهان". كما ليست كلّ المجموعات معنية بالحبس، فهناك مجموعات "آرابن" من قصر "زلواز" و"تغورفيت" من قصر "الميزان" من قصر "اجاهيل" لا توجد لهم "حبوس" ما ذا يعني هذا، وما تفسير كلّ ذلك؟

تقول إحدى النساء، من فرقة "تمملين" أنّ سكّان "جانت" الحقيقيّين هم من يمتلكون نظام "الحبس" وهم، حسب نفس السيّدة:

"تممّلين لاّن الخبس، كيل تجيريت لاّن الخبس، كيل اجيف لاّن الخبس، كيل تربونة لاّن الخبس، كيل درون لاّن الخبس..."[1] من هم المعنيين ب"الحبس" في جانت؟

إذا ترتبط مؤسّسة "الحبس" بأصول المجموعات والفرق المتواجدة في القصور المختلفة ب"جانت" أي بأصول الجدّات المؤسّسات للجماعات والمحددات للمهور والحدود في بعض الأحيان، أي الجدات المعروفات المصدر، كما جاءت بذلك حكايات وأساطير الأصل.

كما يبدو أنّ مؤسّسة الحبس هذه، شديدة الارتباط بطبيعة الأصول، إن كانت نبيلة، أو دنيا. فكما رأينا أنّ أحد سلاطين الإمنان، جمع في البداية نساء القبائل ذات السيادة وحبس عليهنّ سهول خصبة بالمنطقة، ثمّ انتقلت التقاليد وشملت المجموعات

[1] السيدة سني من تمملين

الأخرى، والأهمّ من ذلك أنّها، أي تلك الملكيّة بالواحات، أو ما يحيط بها من بساتين وأراضي خصبة.

5. 2. 2. مؤسّسة "الحبوس" ومهـــــور النّساء

يرتبط "الحبس" بمهور الجدّات، وأنّ وثيقة المهر توضع مع وثيقة "الحبس" باعتبار أنّ هذا المهر جزءا مقتطعا من "الحبس" سيّما في الزواج ذا الأفضليّة، داخل الجماعة الواحدة.

لاتتعلّق خيرات "الحبس" فقط بالنّخيل، لكنّها ترتبط مباشرة بالمهور، فلكلّ مجموعة مهرها الذي كان مهر الجدة الأولى، حيث بقيت الحكايات ترصد الأرقام وتعزّز بها التذكّر، ومع غياب المهور المتمثلة في النّخيل، حاليا، إلاّ أنّ الجميع يعلم بأنّ المهور كانت موزّعة كالتّالي بين الفرق، حسب البدايات:

1. "أَرَابَنْ " و" تْغُورْفِيتْ ثَمَانُون نخلة: أَتَّامْ تْ مَرْوِينْ(80)(25 نخلة مع ما يحيط بها، علوا وسفلا وحشيانها، كما ورد في مخطوط الخبس) وتَّامَتْ[1]
2. "تِمَمَّلِينْ" و "اجِيفْ" أربعون نخلة: أَكُّوزْ تْ مَرْوِينْ دَ كُّوزَتْ (15نخلة مع ما يحيطة بها)، مع أنّ جدّ إجيف احتجّ على قيمة مهور بناته فأرفعها إلى ثمانون نخلة: يَنَّاسْ آلَسْ نَسْنَتْ أُورْ أَغْبِلَغْ أقّلَنْ تَّامْ تْمَرْوِينْ تَّامْ إِمَغْرَكَنْ.[2]

[1] تامت هي العدد ثمانية فبعد ذكر عدد النّخيل أي المهر، تضاف العشر فمن قيمة المهر هو قيمة "إمغرك" قيمة تبادل العذريّة.

3. "أَجَاهِيلْ و"تِجِيرِيتْ" و" دِرَوَنْ" أربعون نخلة وأربع قيمة العذريّة: أَكُّوزْ تْ مَرْوِينْ دَكُّوزَتْ (15 نخلة لتصل ل40 نخلة بعلوها وسفلها)

إذا، عدد نخيل المهر ليست نخيلا مكتملة النموّ ، بل يكتمل العدد بخلف النّخيل، أي يضاف لها ما فوقها وما تحتها ممّا يعرف ب"الحشيان" ليكتمل العدد، وأحيانا وأثناء تحديد المهر ب"تغزّيت"، أي مجرى الوادي بحضور الكاتب "الطالب" يرمز للعدد بغرس سعف النخيل لتغطية الّرقم المطلوب منذ زمن الجدّات، كما سنرجع لذلك عند الكلام عن النّخيل والألوان الموسيقيّة، وعند ذكر اللّون "إرّون".

لكن يرتبط عدد نخلات المهر بقيمة "إمغرك" الذي يقدّم صباح العرس لعمّة العروس، فيصبح التّعبير كما يلي: على سبيل المثال، فمهر شيت إجيف هو ثمانون نخلة وثمان: تّام تمروين تّام امغركن، آرابن تّامت تمروين ن تزداين تّام إمغركن، دائما يتبع المهر بقيمة إمغرك، قيمة التبادل.

يجمع الكلّ ، على ذكاء الأسلاف الذين فكروا في مخرجا لبقا للمحافظة عل ملكيّة تستفيد منها كلّ الجماعة القبليّة، الرجال منها والنّساء على مرّ العصور، وهذا لتفادي السؤال الفقهي المحرج كيف ترث النّساء عوضا عن

[1] حسب رواية الحاجة تارزغ من قبيلة "تربونة".

الرّجال، كما فسّرت كذلك في وقت من الأوقات القضيّة الشّائكة، التي يطرحها المجتمع التّارقي أمام جيرانه العرب على الخصوص، والمتعلّقة بانتقال السلطة السياسيّة *"تمنوكلة"* عن طريق وبواسطة النساء لا الرّجال.

ينقل لنا القصّة دوفيرييي(Duveyrier) كاملة:

" كان أحد السلاطين يرغب في خلف يحمل اسمه ويورثه عرشه لكنه كان يولد ميتا أو جانا من كيل آسوف لا يلبث أن يغادر إلى عالمه الأصلي، وكان في كلّ مرّة يطلق النساء، إلى أن وصل لتطليق ستون امرأة،، إلى أن اتاه أحد الحكماء العلماء بالتنجيم والطلاسم، فأعطاه الوصفة السحريّة، والتي اقتنع بها الجميع والمتمثلة في منح بكر الأخت الكبرى السلطنة، لضمان انتقال السّلطة بين النبلاء ولاستمراريتها.[1]

العديد من القضايا لا يتفهّمها جيران التوارڤ والمقصود دائما جيرانهم الشماليّين، أي العرب، لا مجتمعات السودان، كما يسمونها. مثل مكانة المرأة، وضع اللّثام من طرف الرجال لا النساء، انتقال النّسب الأمومي، وغيرها ممّا يحاول التوارڤ إيجاد منطق يتوافق والشريعة الإسلامية وروحها حسب، باحث ك"الحريقي جاك"(Hureiki jacques).[2]

[1] لتفاصيل أكثر إرجع إلى الحكاية الطويلة التي أوردها: DUVEYRIER, H., Toureg du Nord, pp: 398-399.

[2] ناقش الحريقي العديد من القضايا المتعلّقة بالتوارق والتي مازالت أصولها غامضة،كاصل التوارق ولثامهم والعديد من المسائل الأخرى في دراسة تحليلية مقارنة، شاملة لكل النتائج والدراسات التي قدمت حول التوارڤ لحدّ السّاعة، وهذا في كتابه القيّم المعنون: Essai sur les origines des Touaregs. Eds. Karthala, 2003

والحبس، كنظام قديم، يدافع عنه لحدّ الآن، يرى فيه النّاس محاولة للتمسّك بالخيرات التي لو تركت للذكور الذين يتنقّلون ويسافرون ويتزوجون من هنا وهناك، لتناثر وتجزّأ وبيع ولا يبقى للضعفاء عزوة، فقد قالتها لي إحدى النّساء، من "كيل آرابن" ممّن لا "حبس" لهنّ بأنّ الأجداد بعمل مثل هذا قد ضمنوا العزوة، والقدرة: "يْدِيرُوا بِيهْ الكْتَافْ".

وتواصل كلامها عن أصل "الحبس" قائلة، بأنّه عمل قام به "أمنوكال" من قبيلة الأمنان، وهو "ڤوما"على ما يبدو، لأنّ هذا الأخير، لم يكن له من الذريّة سوى البنات وهنّ: "عايشة" و"النّما"[1]

ولكن ما يلاحظ أيضا عند الكلام على مؤسّسة "الحبس" هذه، تظهر المجموعات والفرق التي أصبحت تنضوي تحت لواء قبيلة "الأوراغنّ" هي المعنيّة بالحبس، وهذا قد يدلّ على أنّ "الأوراغنّ" هم الذين أنصفوا نساء "جانتّ" المغلوبات على أمرهنّ، بعدما أجزل "الامنان" العطاء وحبسوا الأراضي الخصبة حول الواحة لصاحبات الشّأن من نساء قبائل ك"الامنغساتن" وأخريات، ممّن أعطين الطبول وأقعدن رجالا في سدّة السّلطنة، كما وردت في الرواية.

[1] مقابلة السيّدة هادمة ولت الطاهير.

لذلك كنّا محقّين عندما أولينا اهتماما خاصّا بالرّمز "آجول" أو "أهول" الذي نتج عن سؤدد "الأوراغن" وانكسار "الامنان".

5. 2. 3. "آجـــــول" الوشم الذي لا يمحى من الذّاكـــرة

بقيت مجموعتي "آرابن" بقصر "زلواز" و"تغورفيت" بقصر "الميزان" الذين يتبعان "الأمنوكال"(أَقَّالَنْ فُولْ أَمْنُوكَالْ) ولفظ "أمنوكال" هنا يعبّر فقط عن "الامنان" لأنّهم الوحيدين الذين تمتعوا بهذا اللّقب، حتّى بعدما فقدوا السّلطة الفعليّة، والأهمّ من ذلك أنّ نسائهم مازال يطلق عليهنّ "تمنوكالين" بجدارة للآن. وهاتان الفرقتان، أي "تغورفيت" و"آرابن" قد تمّ تعويضهما عن العزوة التي تمنحها مؤسّسة "الحبس" بتطبيق أغلى المهور ب"جانت" كلّها، إذ يشترط في مهور نسائها ثمانين نخلة، وهذا بطلب من "الأمنوكال" فارتبط مصيرها بمصيره وكانوا معه إلى الأبد، مسالمين، بعد انتكاس "الامنان" وأصبح يطلق عليهم "كيل الغافيت" أي بمعنى أصحاب السّلم والأمان، ورمزهم أو "أجول نسن" هو الأمســـلاج ( ).

أمّا الباقي من الفرق كلّها تحت "أجول" الخاصّ بقبيلة "الأوراغن" والذي يطلق عليه بـ" *تكنوين*" أي التوأم( ) ويقال عليهم بأنّهم "تِمْسِي نُ أورَاغَنْ" أي "نار الأوراغن" مساعديهم ورعاياهم، وعندما يقال في الروايات أنّ "أفاغيس" أو أحد

"الإفوغاس" من كتب "الحبس" فهذا، ربّما لتليين العلاقات ب"الامنان" دون توتّرها، لأنّ "الإفوغاس" كانوا بعيدا عن المشاحنات والحروب بين القبيلتين.

5. 2. 4. قـــــراءة في وثيقـــة "حبس" "كِيلْ بَرِي"

قبل دخول عالم المخطوط، ووقائعه، وتفاصيله ودقائقه، نذكّر بأنّ "جانت "مكوّنة من ثلاث واحات نخيل على ضفتي الوادي "آجريو"(بمعنى البحر) وكانت كثيرة المياه والأشجار المثمرة، حيث أنّها كانت فيها المياه دائمة التدفّق والانبعاث، حتى في الصيف(إِزِيزْ) وكانت بها الأسماك والضفادع(هَانْتْ إِسْلْمِيَنْ دَاجْرَاوَنْ)، لكن للنخيل مكانة إمتيازيّة للقصوريّة من سكان الواحة العامرة. *فعندما دخلها* "توشارد"(Touchard) عام 1904–1905: في التاسع عشر من جانفي، حوالي الساعة الثانية بعد الظهر: **كنا قد وصلنا جانت... وهي مجموعة قرى ونخيل تقع في الوادي المسمى " آجريو، على بعد حوالي ستين كيلومتر جنوب غرب "غات".**[1]

ويواصل وصفه ل "جانت" **بأنها مشكلة من القصور والمناطق التالية:**

أخاهمت، زلواز، الزاوية، الميهان، جاهيل وإفري... وكان عدد النخيل بها بين خمس عشرة وعشرين ألف نخلة، بينما كانت تضم الرخمت 40 موقدا(25 بيتا، 15 زريبة)، زلواز، 60 موقدا(40 بيتاو20 زريبة)،

[1] TOUCHARD, Cap. : Reconnaissance et travaux de pénétration saharienne, axe Touggourt- Djanet. Editions Jacques Gandini, 1993, p: 24.

الزاوية أربعة مواقد(أربعة بيوت الزاوية نفسها)، الميهان وكان به 70 موقدا(60 بيتا وعشر زرائب)، جاهيل 130موقدا(90 بيتا و40 زريبة)، وكان مجموع سكّانها 1200 ساكنا [1]

أمّا "سيڤوارت" (Sigwart) فوجد عدد النخيل بها 23.120 موزّعة كالتالي:

- 10.812 بالنسبة لقصر الميهان

- 7.167 بالنسبة لزلواز

- 5.241 بالنسبة لجاهيل وهذا حسب إحصائيّات سنة[2]1944.

والأهمّ من كلّ ذلك أنّه من باب المستحيل أن يطلع أحدا على تلك الوثيقة لأنها عند أحد الشيوخ الذين يحظون باحترام وتقدير كبيرين والذي لا يخرجها إلاّ في حالات حدوث خصومات تستوجب اللجوء إلى المكتوب. وعلى هذه الأهمية والسريّة، ولثقة مجتمع البحث في، أمدني السيد الحاج السنوسي بوثيقة حبس، سأكون مضطرة للفها بسرية، قدر الإمكان للعهد الذي قطعته على نفسي، وللأمانة العلمية سأقوم بفرز جزء منها ونشره في هذا العمل الأكاديمي الذي ليس المقصود منه السبق ولا الشهرة، بل توخي الدقة العلميّة لاستخراج وقراءة متأنية في الوثيقة،

[1]Op.cit, p : 25.
2،Sigwart, G, capitaine, « Le palmier à djanet »

كما تولى الأهمية لجميع المخطوطات في الخزائن الخاصة، وصيانتها، ولقد سلمت لي مرفقة بنموذج عقد زواج.[1]

تبيّن وثيقة الزواج التقنيات اللغوية والألفاظ القانونية والشرعيّة المستعملة في تحرير عقود الزواج والتي كانت تتم في أجواء احتفالية كبيرة، مرتبطة بلون موسيقي يطلق عليه "إرّون"، كما سنرى.

تقول الوثيقة المهر، حذفت الأسماء والانتماء القبلي للعروس، لأهمية وسرية الوثيقة:

" الحمد للّه الّذي أحلّ النّكاح وحرّم البغي والسّفاح والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد ما نادى المؤذّن حيّ على الفلاح وعلى آله وأصحابه ما تعاقب الغدوّ والرواح وبعد فإنّ " فلان " بن " فلان " قد رغب تزويج الحرّة الجليلة " فلانة " بنت " فلان " على صداقها أربعين نخلة حالا والأول ان تكست وتحتها واحد غرسها عابد في أرض اغافر وايضا ان تكست وتحتها اثنان غرسها الياسا في ارض اغافر وايضا تط ملت علوا وسفلا غرسها عابد بن الحسين في ارض تلكواست وايضا ان تكست غرسها عابد بن الحسين في ارض تلكواست وايضا ان تكست غرسها عابد بن الحسين في ارض تلكواست وايضا تظرفت علوا وسفلا غرسها بوح بن نصر في ارض ازردعان (ربما المقصود ان زغان) وايضا اغياي غرسها الحسين بن حماد وتحتها واحد في أرض تزارين وأيضا ان سلمان علوا وسفلا غرسها الحبيب بن علي في ارض تازرين وايضا ان تكوست علوا وسفلا غرسها الطاهر بن الحسين في ارض ان زغان وايضا تنغمان وتحتها ثلاثة ايضا وايضا تنغمان وتحتها خمسة وايضا اغيايواماما وتحتها أربعة غرسها الحسين بن محمد في أرض تديرا وايضا ان

[1] في العام 2003 كان بانتظاري الحاج رفقة زوجته السيدة، وسلم لي الوثيقة وأذن لي بتصويرها، فبينما كنت أنا رفقته أكمل حديثي، قام السيّد سبابو الحسيني، بأخذها وقام بتصويرها وأعادها إلى صاحبها ولم أبرح مكاني والحديث معه فشكرا لمن سمح لي بالتفتيش في أسرار الجدات التي صانها الأبناء وشكرا لزوجي الذي ساعدني في لحظات العمل الحرجة، وشكرا لزوجة السنوسي التي تستقبلني دائما ببشاشة منقطعة النظير.

تكوست وتحتها واحد ايضا تنغمان علوا وسفلا غرسها عابد بن الحسين في ارض تديرا وايضا ان تكوست وتحتها واحد ايضا علوا وسفلا غرسها البشير بن عمر في ارض تديرا وايضا اوريج وتحتها واحد غرسها البشير بن الحسين في ارض تغورفيت وايضا تغيايت ملت في جهة اليمين غرسها محمد بن المختار وايضا اغياي علوا وسفلا غرسها محمد بن المختار في ارض تمزرج وايضا اغياي عوا وسفلا غرسها امود بن المختار في ارض تمزريج وايضا ولتتمول؟ علوا وسفلا غرسها عيسى بن المصطفى في ارض تشابيرت وايضا تحت انكهوا؟ واحد غرسها عيسى بن المصطفى في ارض تكسوارت وايضا تبانيست(اغياي كتبت بين السطور) علوا وسفلا غرسها احمد بن علي في ارض تنبلاو تـــمـــت وشهد بذلك صاحب الخطّ المهدي بن سيدي محمد بن عابد بن الصالحين بتاريخ 26 رجب 1321 هـ وشهد الحسين بن حماد والياسا بن الحسين واامود بن المختار واحمد بن علي واحماد برهم وشهد بذلك الطهير بن الحسين وكذلك الحبيب بن علي وكذالك البشير بن الحسين وكذلك سيد علي بن ابي بكر وكذلك عيسر بن المصطفى وهم بن المصطفى وعبد بن الحسين ومحمد بن عمر المكنى ابلسا ومحمد بن ادريس والمقدم نصر بن سيدي محمد المكنى ابقي.[1]

وبعد تبيان مفصّل لأسماء النّخلات، وأماكن تواجدها، و ذكر لمن غرسها، تختم وثيقة المهر هاته بما يلي:

" وشهد بذلك صاحب الخطّ المهدي بن سيدي محمّد عام 1326 في 26 رجب الصالحين وشهد الحسين بن حماد والياسا بن الحسين واامود بن المختار وأحمد بن علي وأحماد براهيم.

[1] أنظر وثيقة المهر في الملحق رقم : 4

أمّا وثيقة "الحبس" مكونة من 147 صفحة من الحجم الصّغير، نكتب مقطعا منها، أي من الصفحة الأولى حتى الصفحة العاشرة، وهي مكتوبة بالخطّ المغربي:[1]

الصفحة الأولى

" وصلّى اللّه على من لا نبيّ بعده

وثيقة الحبس المعروف من أرض وعقار وعيون ونخيل وعيون وربع(ريع)؟ وحبس على نساء من افاهل (أجاهل؟)[2] من قبيلة اهل بري بنات زينب بنت شيب وامينة بنت عثمان واختها عيشت وبنات أختها عيشة كديوا بنت عومر وأخواتها عيشة وحيك(خيكي) وبنات وبنات لم(؟) بنت شيب ايضا مريم بنت محمد واخواتها وكذالك بنات فاضم عيش مريم بنت أحمد واخواتها تفار وبنات الهوى وبنات فاضمات بالاختصار على من هو سابقا قديما في يد امهاتهن عمّ بنت

الصفحة الثانية

بنت محمد علي وفاضم وامهاتهن حبسا مرتبا عليهن حتى ينقرضن ثمّ بناتهن حتى ينقرضن ثم بنات بناتهنّ حتى ينقرضن واستمرّ الترتيب على ذالك حتى ينقرضن(إضافة على الهامش: فان انقرضن يرجع على بنات اجاهل من غير تخصيص بنات ادرون وهل ايتمالك واهل تجارت واهل تجيريت) ثم رجع على الذكور لذلك وقفا تاما عاما قاطعا مقطوعا لا رجوعا في ذالك ولا ندامة ومن بدل وغير في تلك الحبس فالله يتولاه وينتقم عليه جبريل وميكايل واسرافيل وعزراءيل وحمالة العرش والانبياء ومحمد هو خاتمهم والرجال يأكلون في حياتهم ولا يوهب ولايباع ولا يورث والاول العين المذكورا ان تعزتين

[1] توجد في الملحق رقم : 3 صورة لأجزاء من ذلك المخطوط
[2] الكلمات التي بين قوسين من وضع الباحثة، ولم ترد بالمخطوط.

الصفحة الثالثة:

ومفاصلة أرضه من جهة الشمال ايتنتمالك اسمها تلاكواست ومفاصلة شرقها اتنبرغراغ وفيه يوم الماء خاصة لا ايتمالك وكذا العين اسمها تمزرج ويتصا ارضه إ ان تعزتين غير البقعة القليلة امتاعت اهضانارا ويومين فيها من الماء واتصل ارضه للسانية عبد السلام في جهة الشرق وايضا العين عنده اسمها تكاسوارت ومفاصلة ارضه في اليمين العين لاهل تجارت وايضا العين المذكورا جدرا ومفاصلة ارضه في جهة الشمال اهل تجارت واهل تجيريت وكذلك العين متصلة

الصفحة الرابعة من المخطوط:

متصلة بها المعرف لاجدار ايضا ومفاصلة ارضه في اليمين امنار(امنان؟) واليومان في العين اسمها تدير والتراب فيه ومفاصلته في اليمين امنار(امنان؟) وغربه اهل ادروا ومفاصلة شماله كذالك وايضا نصف ماء العين المذكورا مال ونصف الاخر لاهضانارا وحفرت عينه يين(عينيين!) ايتنتمالك واهل تجارت وايضا نصف العين الذكورا نمزيبا ارضه ومائه ونصف الاخر لاهل تجيريت كذالك غير اليوم الواحد في الماء لاهل ادرواو مفاصلة ارضه في الشرق اهل تيجيريت مفاصلته في اليمين اهضارا ومفاصلته

الصفحة الخامسة

في الشمال اهل ادرواوايضا يوم واحد من الماء في العين المذكورا نبارك امتاعت اهل ادرواوايضا العين كلها اسمها تلعنات ومفاصلته في الشمال امنان ومفاصلته في الشرق والقصر وايضا القصر في ايدي المذكور ومفاصلته في الغرب امنان ومفاصلته في اليمين اهل ادرواو ومفاصلة شماله اهل تيجيريت ومفاصلة شرقه اهل ادرواو واكيلظا وايضا الدارين اسمهما بتز وايضا الدار

الصفحة السادسة

الدار عندهما في جهة اليمين في القصر القديم وايضا ايك اسمه تييكيت ومفاصلة شرقه اهل تيجيريت ومفاصلة شماله اهل تيجيريت ومفاصلة غربه اهل ادروا وحانوت في قصر الميزان عند اهل تمملين وايضا اليوم الواحد في ماء العين اسمها تلاكواست امتاعت ايتتمالك واما العيون المتجددين في السابقين فخمسة واما السؤال في افر واثنان في تحت أعياي في مكان واحد ومفاصلة غربها اهل تغرفيت وشمالها محمد بن سوستي مفاصلة يمينه

الصفحة السابعة

اهل ايجيف وايضا واحدة في ناحية اليمين ومفاصلة يمينه اكيلظا ومفاصلة غربها اهل تمملين ومفاصلة شرقها المعرف الوقاف وايضا ومفاصلة شرقها الرجل المذكور يوسف من قبيلة اهل بر وشمالها اهل تيجيريت واهضانارا ومفاصلة غربها السانية امتاعت ابّا المذكو(ر) من قبيلة اهل بر ايضا مفاصلة يمينها اهضنارا وايضا اثنان في ارض المذكور الفراج ومفاصلة غربها الجبل واليمين اهضنارا واهل افاهل من قبيلة ايتتمالك ومفاصلة شرقها اهضانارا

الصفحة الثامنة

اهصنارا المعروف درڭ (النقاط أسفل) ومفاصلة شمالهما اهل تيجيريت واهصنارا المعروف اهل فاس وايضا واحد ايضا اسمها تظروت ومفاصلة شمالها اهل ظلواظ(زلواز) من قبيلة اربا ومفاصلة شرقها تعزيت ومفاصلة يمينها اهضنارا وغربها اهضنارا فهؤلاء لبنات امّ وايضا اثنان لبنات عومر بن المختار كديوا وعيشة وحيك وعيش في تظروت ومفاصلة يمينه اهضنارا وكذالك شرقها وشمالها اهل تيجيريت ثم ابدأ بالنخيل المشتركين بين بنات وام

الصفحة التاسعة

بنت محمد علي بالسوية وكل فرع تابع لاصله فان انقرض رجع لبنات فاضم عيش بنت محمد والاولتنغمان وايضا تنغمان عنده وكذا انستنف فهذا ثلاثة اعرساو في ارض ترع وكيفل؟ علوها ونصف سفلها وايضا تنغمان عندها نصف علوا وسفلا وايضا نصف تنغمان علوا وسفلا وكذلك نصف تحت تنغمان وايضا نصف تحت تنغمان وايضا نصف ارتبو علوا وسفلا في مكان واحد في ارض ترعس وايضا نصف تظرفت(تزرفت) لا سفلا عرسها المختار في ارض تحت الجبل في رض بتون على جهة يمين اللولوا متاعت عيشة بنت عومر

الصفحة العاشرة

بنت عومر واثنان تنغماوين علوا لا سفلا نصف في أرض ملول غرسها الطاهر بن عثمان تيليويت وايضا نصف تنغمان غرسها اتنكر بن ابّا في أرض تلمضايس تيليويت علوا لا سفلا وايضا النصيب في تظرفت في ارض امزعرا علوا وسفلا وكذا نصف تحت تظرفت في ارض ترغس وايضا وجملة هذه النخيل ففيه الثلث غير نصيب راجع على هذا الحبس ثمّ تنغمان نصفها وما تحتها وايضا الربع في واحدة عندها ونصف سفلها وثلث في نصف تنغمان عندها ونصف ما تحتها أيضا الفكت؟ أغرساو نصف سفلها

تنتهي هذه الوثيقة، أي الفراغ من تعيين الملكية العقارية وطبيعتها وممتلكيها وكلّ سياقها إبتداء من الصفحة 144

: " ...والسلام وكان الفراغ منه في يوم الربع في يوم خمس عشر في شهر الله جمادا الثاني سنة 1362 والعام ستة وعشرين بعد ثلثماية ةالف مضت من الهجرة وشهد لذالك صاحب الخط عبد بن الصلحين

الصفحة 145 : وشهد بذلك انا امشهاو بن اعالى المرابط وشهد لذالك الحاج بلخ واخنوخا بن عيسى وشهد بذلك سيد علي بن عثمان وانقد بن عمر وعلم بذلك الطاهر بن طلحة وشهد بذالك محمد بن احمد وشهد بذالك الحسين بن اعال وشهد لذالك محمد بن عيسى وامننو؟ بن بيسك وشهد المختار بن عومر وكذا عثمان بن ادانك وشهد ذلك دود بن اغالي وشهد لذالك هما؟ بن محمد الموكر(المكنى؟) همر همر."

تنقلنا هذه الوثيقة، إلى عوالم المجتمع القصوري الجانتي، كهوية بارزة وكعلامة فارقة أمام كامل البدو، إذ توفّر لنا معلومات دقيقة عن أساليب التّفكير لدى هؤلاء، أسماء النّخيل ليس من حيث الأنواع، لكن من حيث التسمية والتي ترتبط بالنوع واسم المكان المزروعة فيه، كما تعطينا اسم المزارع، ويوثّق له، دون غيره دلالة على الأهمية التي يوليها المجتمع لهذا النظام.

تعتبر هذه الوثيقة، بمثابة ثورة تاريخيّة، عن "كيل الحبس" الذين يتعارفون فيما بينهم ويعرفهم غيرهم، إذ يصنّفون في الحكايات والتّعابير والتاريخ، بكل جدارة لأنها لأول مرة يقترن اسم "كيل بري" بنظام "الحبس" إذ جرت العادة أن ينضم هؤلاء لكل من: "تغورفيت" و"آرابن" ممّن لم يكتب حبسهم لا على جلد غزال ولا على ورقة تطوى في خزائن التاريخ والذكريات وإن تآكلت فهي شواهد عبقة ممتلئة بحشرجات التّاريخ والاجتماع الثقيلين في الواحة الوديعة التي تمزّقها التّصوّرات من أعماق أفئدتها وجذوع نخيلها الموغل في التاريخ.

والإشارة الهامة التي أتت بها الوثيقة هي في تحديدها لمن يدخلوا تحت طائلة ذلك النظام، لكل دقة كما تتنبأ له في المستقبل البعيد، وانقراض سيداته: العبارات التي تشير لتلك السيدات: ( ) والأهم من كلّ ذلك هو تحديد المصطلحات المستخدمة في تعيينه تحت لفظ الحبس وليس شيئا آخر كما تريده كلودو حواد هو معرفتهم بمضامين الحبس والإرث الإسلاميين: إذ ابتدأت الوثيقة بتحديد طبيعة الملكيات العقارية الجماعيّة النسائيّة: **وثيقة الحبس المعروف من أرض وعقار وعيون ونخيل وربع.**

ثمّ تأتي الوثيقة لذكر أسماء النّساء صاحبات هذه الملكيّة وذكر أمّهاتهنّ وجدّاتهنّ: في الأوّل تخصيص عام للملكيّة، أي "نساء أجاهيل" ثمّ ذكر القبيلة بالضّبط، أي "قبيلة بِرِي" ، ثمّ يأتي ذكر النّساء كلّ واحدة باسمها: نلاحظ أنّ أسماء الآباء مختلفة لكن لا يوجد ذكر للأمّهات فهنّ النّساء الأوائل لبنات القبيلة الكبرى المشتركات في الأصل النّسائي.

كما تشير الوثيقة بكلّ دقّة إلى من تؤول هذه الملكيّة في حالة انقراض المالكات المعيّنات بالإسم، كما يحذّر المخطوط من مغبّة تجاهل التعاليم المؤكّد عليها، ومن خالف ذلك لعن من طرف الملائكة والرسول.

كما يعطينا المخطوط حدود ملكية الأراضي شبرا شبرا بحدوده وساكنيه من الأفراد: **... في الشمال اه ادرون وأيضا يوم وأيضا يوم واحد من الماء في العين المذكور... ومفاصلته في الشمال امنان ومفاصلته في الشرق والقصر وأيضا القصر في ايدي المذكور.....**

ثم ينتقل إلى ملكية حبس النخيل، ليعطينا مختلف التّسميات، وتدقيق أجزاء ولواحق الملكية في النخلة الواحدة كما يعطينا اسم من غرسها...**وأيضا تنغمان عندها نصف علوا وسفلا وأيضا .... لاسفلا غرسها المختار في أرض تحت الجبل في أرض بتون على جهة يمين اللولوا متاعت عيشة بنت عومر...**

كما أعطيت لنا بعض أسماء النخيل(التمور) مثل:

تنغ امان (تقتل الروح) أي من شدة حلاوتها، حيث تؤكل بكثرة، ويشتهر بها قصر "الميزان" و"**تيط ملّت**"(العين البيضاء)، "**اخداج**" و" **نصف الزّبيب**"[1]

يكتب "الحبس" على نساء المجموعة تفاديا، لضياعه، إذا ما استولى عليه الذكور، حيث يتفرّق، بينما يمكنهم أن يستفيدوا منه هم وأولادهم لكن دون حرية التّصرّف فيه.

[1] للإطّلاع أكثر على أسماء التّمور وأعداد النّخيل بجانت، أنظر الملحق رقم 6: عن مصالح القسم الفرعي للتنمية الفلاحيّة.

6. منظومة "كيل آغرم" الغنائيّة وسياقاتها الاجتماعيّة والثقافيّة

لم يحظ الزواج بالدراسة الشاملة الوافية، من كلّ النواحي وفي تخصّصات العلوم الانسانية، كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وإن أهتم بهذه الشعيرة، فذلك رغبة في توضيح وتنوير إشكاليّات أخرى، كالنظام السياسي والاقتصادي والقرابي عند التوارڤ، وتكون الدراسة أو التّعريج على هذه المؤسّسة أو الشّعيرة الهامّة في هذه المجتمعات، عرضيّا، خارجيّا، لاسيما في تلك الدراسات الكثيرة والأدبيات المستفيضة عن التوارڤ من طرف الباحثين، والفرنسيين منهم، وقد يرد ذلك إلى صعوبة اختراق مراحل هذه الشعيرة التي تتم بين مجتمعات النساء في مجملها.

لكن تجدر الإشارة، إلى أنّ ثمّة أبحاث تمّت في هذا الشّأن، وتعتبر مرجعا لا يستهان به لدراسة هذه الشّعيرة، وهي الأبحاث التي قامت بها الباحثة الأمريكيّة سوزان راسموسن(Rasmusen, S.) حول توارڤ الآير، إذ خصّصت العديد من المقالات لشعائر الزواج[1] ، إذ مكنتها هويّتها، كونها امرأة من معاينة شعيرة الزواج في أدقّ تفاصيلها الاحتفاليّة، والأدوار المخولة لكلّ مجموعة القيام بها في تلك الأثناء، والكشف عن أهميّة الظواهر التي يسكت عنها ويطبق عليها صمت الباحثين

[1] Between ritual, theater, and play, Blacksmith praise at tuareg marriage. Journal of American Folklore 110(435):3-27, 1997.

ومقال آخر بعنوان:

Wedding of calm and wedding of rites of passage" , Journal of Anthropological research, vol. 57, 2001 noise Aging performed and aging misquoted in Tuareg:

مثل : طقوس الرقية[2] في هذه المجتمعات ضمن فئات النبلاء، لأنّه في العادة يتمّ الكلام على هذا الموضوع عند العبيد وأشباههم، فغالبا ما يعيد البحث وأدواته إنتاج محتويات سلطة المجتمع دون مناقشة، ودون غوص في المفاهيم، أي تأويل السّطح بمصطلحات عامّة لا تقترب من كنه المفهوم إلاّ في التّسمية أحيانا.

ففي مقالها المعنون ب: بين طقس، مسرح ولعب، مدح إنضن أثناء زواج التوارث

" Between ritual, theater, and play, Blacksmith praise at tuareg marriage " تبين المؤلفة العلاقات المختلفة بين الجماليات واللعب والسلطة، فالزواج ليس قضية تهم الأسر فقط والأفراد، بل قضية المجتمع برمته، إذ يعتبر فضاء رهانات سلطوية، تتقاسم فيه الأدوار وتتصارع المصالح والمكانات لكل جماعة.

تركز في هذا المقال على رقصة خاصة بالحرفيّين "إِنَضَنْ" والتي يطلق عليها "تبتغ" أو "تبتق" **وهذه الرقصة تصاحب بالطبل والغناء والتهريج وتعرض أثناء تواجد حضور واسع وفئات مختلطة من رجال ونساء وضيوف أثناء زواج النبلاء. إذ أن الأداء المتأرجح بين الجد والهزل يتضمن بنية**

[2] في مقالها المعنون ب: The head dance, contested self, and art as a balancing act in tuareg spirit possession, Africa 64(1), 1994

ثالثة وهي التداخل بين هؤلاء الحرفيين والحضور والباحثة ومختلف الهويات الاجتماعية، في محاولة تفاوض.[1]

تعتبر رقصة "تبتق" مهمة، لأنها وفي مبالغتها تقلب السلوكات اليومية والأدوار. فشكلها وسياقها هما **عبارة عن تداخل ضد تقاطع الطبقات الاجتماعية والسلطة في الفن واللعب بين التوارڤ، وأيضا داخل التقاطع بين التجارب المحلية لبنى وألوان الفعل الجمالي وتلك المتعلقة بثقافات أخرى.**[2]

يمثل الحرفيين، أو ما يطلق عليهم ب"إنضن" فئة مغلقة بالمجتمع التارڤي، وتكون في أسفل الهرم الاجتماعي والسياسي، إذ تعتبر أقل مكانة من العبيد لمختلف التصورات التي تلحق بهم: **ففي الكوسموغونيا والميتولوجيا المحليتين يعتقد بأن الحرفيين من الجنسين، مرتبطين ارتباطا وثيقا بالأرواح**[3] ، فهم مهابون من باقي الفئات الاجتماعية الأخرى، لا تتم مصاهرتهم إلا فيما ندر، وتكمن تلك الهيبة منهم لامتلاكهم على مهارة وقدرة صهر المعادن، التي تخول إليهم لصناعة الحلي والأسلحة ومختلف متاع البيت.

ففي جانب آخر، من الأساطير الموجودة حول أصولهم، وعدم الاختلاط بهم، هو أنه يحكى بأنهم خذلوا الرسول(ص) في إحدى الحروب التي قادها ضد

[1] Between ritual, theater, and play: Blacksmith praise at Tuareg marriage, Journal of American folklore 110(435):3-27, 1997.
[2] Op.cit, p:8.
[3] ibid

المشركين، الكفار(غزوة أحد) حيث أنهم غشوا السلاح، من سيوف ورماح، مما جعله يدعي عليهم بعدم الربح أبدا في تجارتهم. كما ترتبط أصولهم وسيرهم بصندوق موسى، الذي وضعته والدته فيه خشية من فرعون...وهناك العديد من الحكايات المرفقة بالتصورات الحالية الناتجة عن الاعتقادات وأساطير الأصل.

ولأن هناك شبه تحريم للزواج بين الحرفيين والقبائل الأخرى، خاصة النبلاء، فإن الحرفيين يعتبروا مجازا مثل النساء، لذلك لا توجد صرامة في الفصل بين الرجال الحرفيين والنساء النبيلات، إذ يمكن لهم النوم أمام خيام النساء الضيفات أثناء شعيرة الزواج، **ويمكن أن تحدث مغازلات فقط ليس الغرض منها الارتباط مطلقا، بل فقط الغزل الذي يسمح به مع النساء من خارج القبيلة كالضيوف.**[1]

ونجد نفس الظاهرة مع فئة العبيد، إذ يسمح لهم بالاختلاط بالنساء في مجتمعات الآزجر بما في ذلك واحة جانت.

يمر الزواج بالعديد من المراحل، حسب عدد الأيام، وهذا في زواج سبعة أيام" سا هضان". **تبدأ بمفاوضات الخطبة والمهر، حيث يرسل الزوج أحد إنضن لأهل العروس لطلب يدها وإن وافقت تعطى هدايا للحرفيين لمكافأتهم على مجهوداتهم أثناء المفاوضات وكذلك لصناعتهم لحلي العروس. ويذهب الأهل، الرجال، للمسجد في اليوم الأول، ويمنح مبلغا من المال للطالب الذي يقوم بمراسيم الزواج**

[1] Op.cit, p : 20.

الإسلامي، الفاتحة، بعد ذلك تقوم "تنضين " النساء الحرفيات بالدوران على البيوت للإعلان عن الزواج، فتبدأ كل النساء بالزغاريد.[1]

يدعى اليوم الأول، حسب دراسة سوزان راسموسن، ب "طبل ن أرواي"[2] لارتباط الطبل بإعلان الزواج.

أما اليوم الثاني من الزواج فهو الأكثر أهمية وفيه يتم طقس الحناء، والذي تؤدى فيه رقصة " تِبَتَقْ" من طرف النساء الحرفيات "تِنَضِينْ" إدا تعلّق الأمر بحنة العريس، لأن " تنضين" يعتبرن مجازا نساء العريس، أي أهله. أما الحرفيّين الرجال فيؤدون رقصتهم، نفس الرقصة، بعد الظهيرة من اليوم الثاني. ففي هذا اليوم تؤدى العديد من الأغاني، بالنهار والليل، وإن لم تشر الباحثة إلى طبيعة هده الأغاني وتحت أي الألوان الموسيقية تندرج، باستثناء رقصة "إنضن".

يطلق على اليوم الثالث "أدفوكللي"[3]، أي بمعنى الضيوف، أي ضيوف العريس والعروس، من الجانبين الدين يعزلون، بصرامة، عن باقي الحضور أثناء الاحتفالات، وهذا للقيام نحوهم بواجب الضيافة والاحترام. ففي جانت، تخصص بيت للضيوف، الذين يطلق عليهم "إمجارن" وبيت لكل نساء حي من الأحياء: بيت لنساء زلواز، وأخرى لنساء الميهان، وأخرى لنساء جاهيل وهكذا، وهدا في اليوم

[1] Op. cit, p: 19.
2. ibid
3. ibid

الأول في الظهيرة والذي يدعى "اللتناش"، أي وقت الغداء، حيث توجه الدعوة لكل النساء المتزوجات، دون استثناء، للقيام بمختلف الشعائر الهامة التي تحدث في اليوم الأول من حناء وتسريحة شعر وطقس بلوغ وتحضير فراش وغيرها كما سنفصل فيها في ذلك لاحقا.

كما يطلق على اليوم الرابع ب" أسكلـــو"[1] حيث يمضي العريس وقتا مع أصدقائه، ويتناول رفقتهم الشاي، تحت الخيمة الخاصة بالعرس، ثم تلتحق بهم النساء للمزح والحوار.

ثم تنتقل المؤلفة مباشرة إلى اليوم السابع، لأن الأيام المتبقية، اليوم الخامس والسادس لا يلاحظ فيه أي مرحلة أو طقس يسترعيان الانتباه، كما هو الحال بجانت، الذي تبقى فيه العروس بخيمة والدتها، مخافة الكلام مع أي شخص آخر غير والدتها، و"تنضت" وصديقتها. حيث تبقى مستلقية وملتحفة بغطاء، ومحاطة بتمائم من كل جهة للحيطة من الأرواح الغيورة. وكل مساء، عند غروب الشمس تحضر "تنضين" فطائر.

ويقضي العريس اليوم الثاني ليلته مع أصدقائه وأقرانه، والحرفيين في موكب في اتجاه خيمة الزوجيّة كما تنام العروس وحدها منفصلة رفقة قريناتها وانضن.

[1] Ibid.

يعتبر الزواج من بين المناسبات الهامة لالتقاء الأفراد من الجنسين بغض النظر عن تراتبيتهم الاجتماعية، ونبل عائلاتهم، ومن الفرص النادرة التي تسمح ببروز علاقات غزل بغرض الغزل لا تهدف البتة بالارتباط. لذلك اعتمدنا مقارنة المراحل وما يتمّ خلالها من تداخل للمنظومات الموسيقيّة لبعض الفئات، وكيفية بناء الهويّات في فضاء شعائر الزّواج.

6. 1. طقوس الزواج وطقوس الأداء عند "كيل جانت"

تبدأ العمليّة بإرسال الخطّاب لطلب العروس، يطلق على ذلك عبارة " سنكرت انبراجن" أي إرسال الخطاب للقيام بالخطبة (مع العلم أنّه يطلق على الخطّاب لفظ انبراجن بصواتة كيل جانت، وانبراهن بصواتة باقي كيل آزجر وكيل أهقـــــار)[1] وبالرّغم ما قيل عن اختيار الشّريك، فهناك إجماع وتأكيد على أنّ لا دخل للزّوجين في ذلك بل يتحمّل الوالدين تلك المسؤوليّة، لكن بعدما تكون الأرضية مهيأة لخطبة هذه أوتلك، وبعد إبداء الرضى، يشرع في مراحل الزواج. للعلم فإنّ الزواج المفضّل لديهم على غرار باقي التوارث هو ذلك الذي يضمن بقاء الخيرات داخل المجموعة ولا يبرحها، زواج بين الأقارب ذوي النسب المتصالب، أو أولاد الخالات، حتى لا تتفرّق خيرات "الحبس" كما يشدّد على ذلك "كيل جانت". وبعد

[1] انبراجن أوانبراهن هو اللفظ الصّحيح عوض ماجاء في قاموس الأب دوفوكو، الذي استعمل لفظ "ابدراهن": الجزء الأول، ص 27
كذلك أعاد إستعمالها مارسو قاست بعد أكثر من عشرين سنة وهذا في مقاله:
Matériaux pour une étude de l’organisation sociale chez les kel Ahaggar , Libyca, T. XXII, 1974, p :199

الخطبة وتحديد المهور، تظهر مراحل حاسمة في شعيرة الزّواج عند "كيل جانت" وتبدأ المراحل الطقوسيّة التي تكون في الغالب مصاحبة بألوان غنائيّة وموسيقيّة متنوّعة.

6. 2. مراحل شعيرة الزّواج ومراحل الأداء

تمرّ شعيرة الزواج بالعديد من المراحل التي تميّزها طقوسا حاسمة في مسار الشّعيرة، وإن اختفت بعضها(تِجَدلَسَّتِينْ) وتغيّرت سياقات البعض (تْمَنْجُوطْ) وهذا راجعا للتغيّرات التي تعرّضت لها هذه الشّعيرة ولما يشهده المجتمع من تغيّرات سريعة الوتيرة، بالرّغم ممّا يمكن أن نلاحظه من محافظة على المؤسّسات التقليديّة لدى "كيل جانت" على غرار "كيل آزجر" مقارنة بجيرانهم.

6. 2. 1. مهر العروس: تڤّالت ن تمط

يحدّد مهر العروس حسب مهور الجدّات الأوائل والأمّهـــات، ولكلّ مجموعة من المجموعات المكوّنة ل"كيل جانت" المهر المحدّد منذ الزمن الأوّل، وتكون طبيعة المهر نخيلا. فهناك مجموعات حدّد مهر بناتها بسبعين نخلة، وآخرون ثمانين وآخرون أربعين إلى غير ذلك(مثلا قبيلة تربونة يحدّد مهر النّساء فيها ب 70 نخلة، ومهر قبيلة ابنغ أو آرابن ب 80 نخلة) كيف تتمّ هذه الشعيرة؟

يجتمع الجميع، نساء ورجالا بمجرى الوادي، أي " تغزّيت" يسجّل عدد النخيل على ورقة، من طرف طالب، ثمّ تقرأ الفاتحة. فنظرا لعدد النخيل الكبير، ينزعون النّخيلات الصغيرة، التي يطلق عليها "الكمن" وتزرع في حينها حتّى يكمل العدد.

يرتبط مهر العروس بالفصل، فإن حدثت الخطبة في فصل يكون فيه التّمر أخضر، أي "أجنجـــن " أو أصفرا، أي "ترغي" أو دون ثمار، يظهر ذلك عندما تعلّق ورقة المهر بواسطة سعفة نخيل بثمارها ويقوم أحد أقارب العروس بالرّقص بها، على إيقاع "قنقاتن" وأداء لون خاصّ بهذه المناسبة المميّزة، وهو لون "إرّون". تدوم الاحتفالات المتعلّقة بالخطبة والمهور سبعة أيّام، وتتمّ كلّها ب"تغزّيت" مكان إقامة شعيرة سبيبة، ويجمع الكلّ على أنّ هذه الطقوس قد تفوق شعيرة سبيبة بكثير، من حيث ديمومتها وتنظيمها. في كلّ صباح يجتمع الكلّ لتناول وجبة غداء وفي المساء يعود الجمع للغناء والرّقص ولأداء ذلك اللّون المميّز لزواج "كيل جانت " أي "إرّون".

يقصد ب"إرّون" هو لون غنائي شعائريّ يشيد بخصال العروسين وأهليهما، ويذكّر بأنّ الزواج قسمة ونصيب مثل هذه الأبيات:

" أكيمَتْ تَغَزّيتْ الْخُسَـــــيْنِي

دْتّلْوى تَغَزّيتْ تَ نْهي جَــا دَلّي

امَسْتَلّاَنْ مْدَانْ زَانْهَــنْ كَــرّدَنْ

يَطْكَلْتَدْ جِيرْسَنْ يُويِّينْ بَادّدَنْ[1]

المغزى من هذه المقطوعة من لون "إرّون " هو أنّ كلّ الشّباب يريدون تلك الفتاة ويرغبون في التزوج منها، لكنّها من نصيب واحد فقط يأخذها ويترك الباقين واقفين، أي ينتظرون.

المقطوعة الثانية

شعر:عثماني هادمة

الأداء: هبة كوسّا

يالّاوت ماهيجغ يّا ييدغ دغ اسفـــــــــال

اردضغ ادرار يوماس اضريـــــــــــلال

المعنى

تمدح صاحبة هذا الشّعر رجلا يدعى عبدوعلي آخمد، قائلة:

باللّه عليكنّ ماعساني أفعل وقد فاق الجميع بأفعاله النّادرة

[1] هذه الأبيات من إمضاء أحد شعراء قصر زلواز وهو المدعو خيدرة عبدو، وذلك على لسان السيدة خالة من نفس القصر.

وددت لو طبّق الجبل وأضحى نبـــــــات أضريلال[1]

ربّما تريد اختزالا للمسافات بينهما لتصل إليه بعدما سما بخصاله الفذّة.

يعتبر هذا اللّون مرادفا لما يطلق عليه ب" التّقدام" في الشّمال وفيه من ذكر خصال العروسين الكثير، في حالة انسجام العائلتين والمجموعتين، أي إذا حدث توافقا وتكافؤا ثقافيين واجتماعيين. أمّا إذا انتقلت العروس إلى مجموعة غير مجموعتها فقد تحدث ملاسنات ومناظرات في هذا اللّون، قد تفضي إلى خصومات، وقد يطلق عليها "إسوات".

ويعزى عدم تمكّن الأب دو فوكو إلى عدم معرفته بمحتوى هذا اللّون، هو لتلقائيّة الأداء وارتجاله أثناء ممارسة تحديد المهور آنذاك، والتي وسمت واحة جانت دون غيرها من بلاد الآزجر، وإن بقيت القوالب الشّعرية تتناقل في كثير من الأحيان، مع تغيير أسماء العريسين وهناك ما بقي ثابتا:

الشّغْرِيّة نُ اُورَغْ جيِّقتْ دَغْ تَنَغْميتْ

يُوسَدْ وَلْدْ غَمّي نّيغَاسْ مَرْحَبَا بيكْ

يقصد بحلية الشّعرية المشربة بالزّعفران(تنغميت) هو المرأة الجميلة، التي ترحّب بطلب ابن عمّها للزّواج بها، وهذه من النّصوص القديمة للون"إرّون".

[1] هو من فصيلة البقوليّات ويسمّى القفعاء.(Astragalus hauarensis Boiss)

وميزة "إرّون" أنّ متنه يتشكّل من مقطوعات مقتضبة، لكن مع صعوبة قوالبه النغميّة واللّحنيّة لمن لم يتعوّد عليها.

6. 2. 2. يوم الزفاف: آزل وان أجـــوز

أي يوم الدّخول أو ليلة الدّخلة، في هذا اليوم تحدث حركات وطقوس وشعائر عديدة تخضع لها العروس بالخصوص، حيث تتمّ الحنّاء(ما يطلق عليها آنَلاَّ) وتسريحة الشّعر(مايطلق عليها تَالْكَة) والتي عادة ما تصاحب بطقس البلوغ

(تْمَنْجُوطْ) ومن ثمّة تأتي مرحلة تحضير فراش العروسين(أي ما يطلق عليه آزَلْ وَانْ تَفَتَّاغْ) وأثناء هذه المراحل الطقوسيّة تبرز ألوانا وأشكالا موسيقيّة غنائيّة خاصّة بكيل آزجر فقط، ببدوهم وحضرهم.

ومن أهمّها ما يعرف ب: **لولا هاني، ودمبليخـــا**

مقطع لولا هـــاني

يَا لُولاَ هَانِي يَا لُولاَ هَـــــا

يَا لُولاَ هَانِي يَا لُولاَ هَـــــا

آرِي يَدَّارَنْ آرْ امَـــــــوَانْ

ادْيَتْشْ تَيـْنِي يُوِّي غَسَـــــانْ

جِغْ انَلاَّهِـــــي اوَانَـــــــــــــلاَّ

وْتْغُمُّـــوغْ آرْ تَـــــــــــــــلاَّ

وْتْغُمُّوغْ آرْ يَالَسْ وَا نَـــــــــــرَا

أَدِيَمَتْ اهَـــنْ دْلْغُـــولاَمَـــــــــــا

أد يَمُونْ اسْ تِرْوَا نَ شُّـــــــــورَفَا

أَوَا تَـــرَاغْ دَزْ يْ تَـــــــــــرَا

يُولاَ دَوْسَا نْتِيكْ سِيكْ نْت اَبَـــــا

اِوَايَنْ جَانَاسْ تُوشَنْفَـــــــــــلاَ

ترجمة النصّ

يَا لُولاَ هَانِي يالُولاَها

يَالُولاَ هَانِي يَا لُولاَهَا

يامن يعيش للخريف المقبـــــل

ليأكل التّمر ويترك العلف (أي الاختيار الموفّق للرّجل)

وضعت حنّائي التي أملك

وأربطها إن وجـــــــــدت

إلّا للرجل الذي نحبّ

يبدو أنّه زواج العلمـــــــــــاء

ويبدو عليه أنّه من ذريّة الشرفاء

و حرقة حبّ الرّجل

مثل حرقة الكبد لموت الأب

الذي وضعـــــوه في النّعش

تبيّن هذه الأغنية نوعية الرجل المحبّب إجتماعيّا و إلى قلب المرأة، فهي لاتضع الحناء إن وجدت إلا للرجل الذي تحبّ، والذي عليه أن يكون ذا قيمة إجتماعيّة ورمزية ودينية: فسوف يشيد بيتا للعلماء، والرجل تبدو عليه علامات النبل والشرفية، وقد لايكون ذلك سهلا أن نحبّ مثل هذا لأنّ حبّه يكوي الكبد، كما تكوى لفقدان الوالد وهو محملا فوق النعش إلى مثواه الأخير.

واضح من هذا الشّعر أنّه موجّه مباشرة لطقوس الحنّاء ولكنّه يؤدّى حتّى أثناء "تْفَتَّاغْ"(الفراش) و"تْمَنْجُوطْ"(تسريحة البلوغ والبلوغ). هناك ألوان غنائيّة، وإن أديت أثناء شعيرة الزواج، لكن ليس في كلّ مراحله الطقوسيّة، بل ترتبط بمرحلة معيّنة ووظيفة معيّنة، لذلك يمكننا أن نطلق عليها لونا قائما بذاته، أو على الأقلّ لونا جزئيّا.

اللّون: ادمبليخـــــــا

إِدَمْبْلِيخَا آرْ امنَـــانْ آرِيـــــــــغْ

إِدَمْبْلِيخَا أُوخَا دَ مُودْ آرِيـــــــــغْ

إِدَمْبْلِيخَا كُـــودْ آرِينَغْ انْسِـــــيغْ

إِدَمْبْلِيخَا ابَتُـــولْ اكّيـــــــــغْ

إِدَمْبْلِيخَا اسْ دَمَّرَغْ تِيكَّـــــــــاظْ

إِدَمْبْلِيخَا تَانْ دِيغْ نُـــــوضَـــا

إِدَمْبْلِيخَا انَغَالَفَغْ نُوضَـــــــــا

إِدَمْبْلِيخَا نَسْلاَ لَفُوسْ أَوْسَـــــا

إِدَمْبْلِيخَا مُوسَى دَكْنَّيسْ ارِيغْ

إِدَمْبْلِيخَا ابَـــــطَّانَا مُوسَـــى

ترجمة النّصّ

إدمبليخا إلاّ رجال الإمنـــــان من أحبّ

إدمبليخا أحبّ أوخا[1] وأمـــــــود[2]

[1] إسم أحد أفراد قبيلة "الامنان" من الشرفاء وهو أوخا ، وكان بارزا في شعيرة "سبيبة" لدرجة تسمية لحنا قويّا راقصا يؤدّى أثناء الشعيرة: ياالله نغ أ أوخا هيلا ايلا هيلي

إدمبليخا إن مرضت أنام أو أرتاح

إدمبليخا سأذهب وأأخذ الوسط(الساحة)

إدمبليخا مرورا بالمغـــــــــارة للظلّ

إدمبليخا هناك وقعنـــــــــــا

إدمبليخا أصبنا بالدوار ووقعنـــا

إدمبليخا وضعت يدي فوق كبدي

إدمبليخا أحبّ موسى وكنيّـــــس

إدمبليخا وكذلك موسى من قبيلة ابطّانتن[1]

في هذا النّص هناك بوح آخر بما يحظر في المجتمع من الاختيار من القبائل وحدود هذا الاختيار وإن كان الاختيار المحبب هو الامنان كرمز لصفاء السلالة وسيادتها، فالذكريات تأخذ صاحبها إلى أماكن شهدت الحبّ أين أصيب أول مرة بالدوار وبالتالي الوقوع في الحبن حبّ رجال من قبائل تابعة للإمنان كقبيلة أبطّانتا، البدوية بالآزجر، وهم من التابعين للأمنان ويتواجدون بمنطقة إهرير.

كذلك تظهر كلّ الألوان والأنماط الموسيقيّة المتعلّقة بكيل جانت، في المقدّمة، كما أشرنا، وقد تأتي ألوانا أخرى، مثل آليون، الذي يعتبر لونا ثانويّا مثله مثل

[2] أمود آف المختار(ابن المختار) شخصية سياسية بارزة في تاريخ الآزجر ككل حيث قاوم الفرنسيين مقاومة شرسة تحت لواء الزاوية السنوسية، حيث كان يباشر هجوماته من غات. وهو أيضا من قبيلة "الامنان".

[1] أشكر كلّ من ساعدني في ترجمة الأغاني،أمثال السيّدات: تارابت وأم الخير وخالة وغيرهنّ.

تندي، وإن كانت الفرصة سانحة لأدائه يكون آليون بنكهة أهل البلد، كيل آكال، أي من نظم سكّانها.[1]

كما قد يظهر بالخصوص هذا اللّون صباح العرس في شعيرة امغركن.

علاوة على هذه الألوان الفرعيّة(تندي وآليون) تؤدّى إسوهاغ ن لبتيّة، مثل بولنكانا الذي سبق ذكره "نيننـــــا" و"تبرلّم" و"لمّينـــــي". وهذه الألوان الموسيقيّة تقوم بتأديتها نساء مسنّات في بيت أمّ العروس، بينما تقمن النساء الشّبّات والفتيات العازبات بأداء أغاني متنوّعة خفيفة تدخل في صميم التغيّر الاجتماعي: أغاني المطربين الشباب، أغاني الرّاي، أغاني ڤيتار، سطايفي، وصولا إلى تقنية الديسك جوكيه، وهذا في فضاء آخر عن فضاء المسنّات.

نَيْنَنَـــــــا

هِنَيْنَـــا هِنَنَيْنَـــا هِنَيْنَـــا

هِنَيْنَـــا هِنَنَيْنَـــا هِنَيْنَـــا

" إِشَتْشَاتَنْ نَ سَّخْرَمْتَنْ نَازَّنْ

تَلاَّ كُودْ تِرِيتَّنْ نَكْفَامْتَنْ

[1] أنظر ملحق الأغاني الثالث.

كُودْ اتَّفْرَاخَدْ إِتَّكْنَى مَّا نَّمْ

كُودْ اشُورْ دْمَاجُولْ انْضَرَّنْ

يَنْغَا فَـــادْ دَغْ تْمَاسِنِينْ نّنْ

اسْ نَطْكَلْدْ إِسَغِيرَنْ مَا نَنَّا

اسِينَنْ إِسْوَارِنْ إِيمِي إِكـــورَا

إِنَاجَّظْ تَمَاسَّلْتْ هُونْدْ بَابَا

إِدْ تَانْ نَ الصَّخَابَة إِدَغْ تَكْنَى

وِي كَنِّينْ دَنّجْ لَّامَتْ تَمْدَا

آمَنَّة تَانْ تَ بُوبَازْتْ اسْ نُورْدَا

إِنَّنْ إِيتْكَنْ سِسْمَاضْ نَ وْسَا

رَحْمَة تَنِّي أَغْنَاوَنْ تَامَلاَّ

....

لاَلاَ تَفْلِيسْتْ نَ الَسْ وَايْتَلِّي

انْشَا اللّـه كُودْ وَلْ يَفّلْدْ آجَّا [1]

التّرجمـــــة

حرّمنا الحليّ التي تباع

"تلاّ" لو أردتيها أعطيناها لك

كوني سعيدة ومرتاحة البال

المشورة والفطام

قالوا العطش يقتل في "تماسنين"

عندما حملنا الحطب ماذا قلنا

عندما قلنا أنّهم يرتدون "كورا"

عندما يلبس يترك آثاره مثل الكحل

مثل كحل الصّحابة

الذين يعلون على العباد

آمنة بنت العمّة نعتقد

قالوا أنّها تشفي الكبد أو القلب العليل

[1] أغنية من الأغاني التي قامت بأدائها السيّدة غيشة ولت سيدي غلي، من قصر الميهان(تمملين) رفقة مجموعة من قريباتها وكان أوّل تسجيل غنائي تلقائي، أقدّم لهن كامل الشّكر والتّقدير لمجهودات التذكر وصيانة الغناء "الجانتي" ولم يكن لهذا التّسجيل أن يتحقق لولا تواطؤ السيّدة "سنّي" و"ابنة أختها كلتو" معي وفهمهما للموضوع ممّا جعلهما مصدرا وعونا لي طوال مشوار البحث، فالشفاء العاجل ل"سنّي" وطول العمر والصحّة ل"كلتو".

قالت رحمة إليكم بالعطف والحنان

إلى أن تقول:

لا أؤمن بحبّ الرّجل

ولو نزل من السّمـــاء

تعبّر هذه الأغنية عن العلاقات المتشابكة بين الرّجل والمرأة، من حبّ وتباعد وهجاء، إذ في مقابل مدح النّساء بكلّ الصّفات الحميدة، لا يمكن الاستكانة لحبّ الرّجل ولا يمكن الثقة به ولو نزل من السّماء.

6. 2. 3. طقس العذريّة: آزل وان مغركن

شعيرة هامّة جدّا في زواج كيل جانت، حيث تتمّ فيها العديد من الطقوس كطقس "تَاغْتَسْتْ" أو "إِغَتِمَنْ" وغيرها من قيم التبادل التي تتأسّس في هذا اليوم، والذي يبدأ في الصباح الباكر، ويستمر إلى وقت الظّهر. و"امَغْرَكَنْ" المحدّدة العدد والمرتبطة ب"تقّالت ن تمطّ" فعندما حدّدت المهور الأولى للجدّات صوحبت بقيمة "امغرك": تَّامْ تْمَرْوِينْ نْ تَزْدَايينْ دَ تَّامَتْ، أي ثمانون نخلة وثمانية، هذا العدد الأخير ثمانية هو قيمة "إمغرك" التي تتمثّل في ثمانية أفرشة أو ثماني لفافات أقمشة، بينما قيمته لدى بدو "الآزجر" زوج نعال من نوع "تَمْبَا تَمْبَا" جيّدة الصّنع والعطر وقد أصبحت الآن تصاحب بالأوراق النقديّة التي توضع على رأس العروس مثبّتة

على غطاء رأسها وقد تبدو عملات أجنبية من ضمن تلك الأوراق، ك"الأورو" مثلا وحلي ذهبيّة.

أمّا بالنّسبة للألوان الموسيقيّة الغنائيّة التي تظهر في تلك الأثناء، فهي تحتاج لدراسة خاصّة، ويبقى اللّون الذي يتصدّر القائمة هو لون "سبيبة"، هذا الأخير الذي يتضمّن لونين موسيقيّين، الأولّ شعائري طقوسي دينيّ، مرتبط بمناسبة عاشوراء، والآخر دنيويّ هويّاتي وشعائريّ مرتبط بشعيرة الزّواج.

كذلك تظهر أنماط غنائيّة أخرى متعلّقة بهويّة "كيل جانت" مثل: " بولنكانـــا" والذي يطلق عليه " هيلي هيلي" كذلك ومطلعه:

هنينا هنينا أهيلا هيلي

هنينا هنينا أهيلا هيلي

بولنكانا ستّة أهيلا هيلي

مسّيس ن آمزاد يّا أهيلا هيلي

وسنتطرّق لهذا اللّون في المناظرات الشّعرية (الفصل الثالث) بالتّفصيل.

6. 2. 4. آزل وان تجدلستين

تجدلستين ج. تجدلسيت بمعنى وقت الضّحى، لكنّها تتمّ منذ الصباح حتّى المساء، وهي عبارة عن مرحلة من مراحل شعيرة الزّواج، لم تعد تمارس عند كيل جانت بينما لاتزال تقام لحدّ السّاعة لدى باقي كيل آزجر.

في هذه المرحلة يجتمع الرّجال والنّساء في بيت العروسين، حيث يبقى الرّجال بجانب العريس والنّساء بجانب العروس في اختلاط بحيث يسمح لتبادل الاعجاب واختيار الشّريك، وفي هذه الحالة يعطي الرّجل للعبدة النقود لتذكر اسم المرأة المعنية وتزغرد. والمشكل الذي جعل كيل جانت يحذفونها من طقوس الزّواج هو غالبا ما تكون المرأة المختارة متزوّجة أو مخطوبة، ممّا يثير الحساسيّات والمشاكل، وذلك بسبب توغّل الأجانب عن القبيلة وإفساد ما أحكمته التّقاليد. بينما مايزال هذا الطّقس موجودا لدى بدو الآزجر بما فيهم "كيل إهرير" كما قيل لنا وهذا لدرجة انسجام المجموعة وتماسكها، ومعرفتهم بدقائق وتفاصيل الأسر والمجموعات.

6. 2. 5. آزل وان تهوكوت(تازليت)

بما أنّ الزفاف كان يدوم سبعة أيّام وليال(سّا هضان) فإنّ الأيّام: ثالث ورابع وخامس لايحدث فيها شيئا.

أمّا بعد حفل الزفاف، ولمدّة ثلاثة إلى أربعة أيّام هناك مرحلة طقسيّة يطلق عليها "أبرغروغ"

6. 3. تشكيل المنظومة الموسيقيّة ل"كيل جانت" وتصنيفها

6. 3. 1. اللّون "سبيبة"

تظهر "سبيبة" في منظومة "كيل جانت" كلون غنائيّ تتجلّى خصوصيّاته في فضاء شعيرة الزّواج لديهم لكونها تعتبر بمثابة البصمة الفارقة والعلامة الواضحة للدلالة على هويّة الزواج الجانتي ومن ثمّ المجموعات القصوريّة في مجملها بكل فسيفسائها البشريّة.

وفي هذا المقام، حريّ بنا أن ننوّه ب "سبيبة" كشعيرة أو لون شعائريّ مرتبط بتأسيس القصور والمسالك الوعرة، أي لون يصاحب ذكرى المؤسّسات المخياليّة والواقعيّة، ربّما لا يتّسع المقام هنا للتّذكير بارتباط "سبيبة" بالغيرة، أي غيرة المرأة على زوجها في حال زواجه ثانية، لكن كون هذه الغيرة أنتجت طريقا بين الجبال الوعرة.[1]

يبدو أنّ علاقة أصل "سبيبة" بأصل "كِيلْ إِجِيفْ" يستحقّ الوقوف عندها، ذلك أنّ التقاليد الشفاهيّة ترجع وجود "سبيبة" بجانت إلى إحدى نساء "إجيف"

[1] تجدون ملخّص الحكاية في الفصل الثاني.

اللّواتي قدمن من مصر وأتين بها، كما أتت نفس المرأة أو النساء بثقافة الزراعة إلى المنطقة، لذلك بات من الضّروريّ أخذ هذا الزّوج: "زراعة" و"موسيقى" بعين الاهتمام. كذلك يجدر أن ننوّه بارتباط "سبيبة" بظاهرة أحاديّة الزيجات وتعدّدها، وإختيار الشّريك الذي يكرّس النّظام العامّ وثقافة الاحترام للآخر، بعد معاناة رمزيّة راقصة، مشبّعة بكلمات تختزل الأذى وتسوّغه وتليّنه، إنّها إكتشاف الجمال من جديد وإثارة مسالك اللّذّة أيضا.

6. 3. 2. اللّون "إرّون"

يبرز لون "إرّون" الذي ذكره صاحب كتاب شعر الأهقّار، دون تفاصيل مطلقا، ودون محتوى شعريّ، والذي يميّز "كيل جانت" دون غيرهم، وإن ارتبط بمرحلة معيّنة من مراحل الزواج، إلاّ أنّه يشبه في مورفولوجيّته احتفالات "سبيبة" وربّما يتعدّاها حسب بعض الراويات، كيف يتمّ هذا الطّقس المعبّر عن المهر" تَقَّالْتْ"، بل كيف يتمّ الإبلاغ عن المهر؟

لابدّ من التّذكير بأنّ مهر العروس يتحدّد من خلال مهور الأمّهات بل الجدّات الأوائل اللّواتي أسّسن في البدء لمؤسّسة إقتصادية أكثر تعقيدا وشموليّة والمتمثّلة في مؤسّسة "الخبس"(الحبوس) وخاصيّة هذه المهور أنّها عبارة عن نخيل(عكس شيت الصّخرا البدويّات اللواتي تكون مهورهنّ ماعز، والنبيلات

منهن جمالا): "تَهَيْدَمْتْ أَكُوزَتْ تْمَرْوِينْ نْ تِخْسِي أور سّينغ سْ تِزْدَايين، تَلاَّ تَقَّالَتْ تَانْ الْخِيوْ، تَلاَّ تَقَّالْتْ نْ تِزْدَايينْ، تِهَيْدَمِينْ أُوجَارْتَتْ إِهَرِي نْ تِوْشَاتِينْ، أَكُوزَتْ تْمَرْوِينْ دَكُوزَتْ، تَامْنُوكَالْتْ تَقَّالَتْ نِّيتْ إِبَرَاضَنْ نِّيتْ يَاخَاطَرْ تَقَّالْتْ نِّيتْ أُورْ يَلِّي اتْ يَدُّوبَتْ. أي أنّ مهر نساء قبيلة "إِهَيْدَمَنْ" من أكثر المهور ارتفاعا بمنطقة "إهرير" حيث يصل إلى أربعين من الماعز وأربع قيمة "إمغركن" وقد تكون قيمة المهور بالنّخيل، ولا يعرف العدد (من المؤكّد أربعون نخلة) أمّا مهو "تمنوكالين" سلطانات الامنان فهو أولادها، وهذا لأنّ مهورهنّ لايقدر عليها أحد، وهذا لقدرهن الكبير، ولانعدام ندّا لهن في القبائل بالمكان الذي يمكنه مصاهرتهنّ. فقيمة النّخيل لدى المستقرين بالخصوص لاتضاهيها قيمة شيء آخر، لما يمثّله من فوائد إقتصاديّة وطقوسيّة لكامل المجتمع، فبالتّمور يعيشون وبألبانها(آسن) يسترون أمواتهم، حيث كان الميّت يكفّن بألبانها التي تنسج منها الأكفان، مرورا بفسحات النّفس وأهوائها العابثة النشوانة طربا بواسطة موسيقى آلات "ثنثاتن" المختلفة الأسماء والإيقاعات والتي تصنع من جذوع النّخيل. فكلّ شيء في النّخيل يؤكل أويستعمل بعظيم الفوائد.

يجتمع الجميع، نساءا ورجالا بمجرى الوادي (تغزّيت)، بعد إتمام الخطبة ليسجّل المهر على ورقة من طرف أحد"الطّلبة" من قارئي القرآن، ثمّ تقرأ الفاتحة. وبما أنّ عدد النّخيل المطلوب وفقا لعرف الجدّات(80 أو 70 أو 40 نخلة) فإنّهم يقومون بنزع النخيلات الصّغيرة التي تسمّى ب "الكمن" أو تلك المسمّاة في

مناطق أخرى بالجبّار وتزرع في حينها لإتمام العدد المطلوب في المهور، وهذا كان في زمن كانت جانت شبيهة بجنّات عدن بأنهارها وأشجار تينها ورمّانها.

كانت المهور ترتبط بالفصل، فإن حدثت الخطبة في فصل يكون التمّر أخضرا، أي ما يطلق عليه ب "أجنجن"، أو عندما تصبح الثمار صفراء "ترغي" أو في فصل دون ثمار فإنّ ذلك سيبدو واضحا للعيان حيث يعمدون إلى تعليق ورقة المهر بواسطة جريد نخلة ويقوم أحد أقاربها وقريباتها بالرّقص بها على إيقاعات "ثنثاتن" مع أداء اللّون الخاصّ والمميّز لهذا الطّقس، أي اللّون "إرّون".

تدوم الاحتفالات المتعلّقة بالخطبة والمهر سبعة أيّام، وتتمّ كلّها ب"تغزّيت" مكان إقامة شعيرة "سبيبة"(حيث يجمع الكلّ على أنّ هذه الطّقوس قد تفوق سبيبة بكثير من حيث ديمومتها وتنظيمها) هذا ما يجعل العلاقة واضحة بين الزواج وجانب من سبيبة، واعتبارها طقس من طقوس البلوغ).

في كلّ صباح، ولمدّة سبعة أيّام، يتسامر الجميع حول موائد الغذاء ليعودون في المساء لموائد الطرب والانتشاء والمغازلة، فيرقصون مرفوقين بآداء النّساء ل "إرّون".

يقصد ب "إرّون" لون غنائي شعائري يشيد بخصال العروسين وأهاليهما، وهو الذي يمكن إدخاله مثل "آليون" و"سبيبة" داخل قالب "تسولت" وليس داخل

"إزلاين" مثل "تندي" أو "الإمزاد" لأنّه يتمّ في الفضا ووقوفا، مع التّشديد على هيئة المحتفلين من ضاربات للطبول أو مشاركين، أي كامل الجماعة تكون في أحسن هيئة، من لباس وزينة وحليّ للرجال والنّساء.

وإن كانت شيت جانت" تقمن بتأدية "إرّون" يوم تحديد مهر العروس (تقّالت–ن–تمط)، فإنّه اليوم يشهد اختفاء أفضية أدائه لكنّهنّ يتحيّن الفرصة والمكان على هامش شعيرة الزواج(أثناء كلّ المراحل) لدندنة وترديد بعض من "إرّون".

تلتصق أغراضا ثانويّة بمقاطع "إرّون" لتزيد من عمق المؤلّفين لتلك الأشعار ولإبراز خصال العروس، كالقول:

تقول الحاجّة رحمة

تَنّمَـــاسْ إِكِيلْ قُورِيشْ كْنِيغْ الـــــبُردَة

نَمّنْضَرْ كِيلْ هَاشَمْ هِيغْ أَهِي نَكّـــــــــا

المعنى

نظمتها صاحبتها مادحة نفسها عندما تزوّجت:

قولوا لآل قريش أنّني نظمت البردة

ونحن قاصدين آل هاشم وأنا بالهودج

هناك نوعان من "إرّون": أحدهما يؤدّى للمرأة والآخر يؤدّى على شرف الرّجل، وهما يشتركان في كونهما نوعان لغرض واحد وهو الإشادة بالصّفات النّبيلة للعروسين، إذا ماكان الزواج داخليّا. أمّا في حالة خروج البنت عن مجموعتها، وإنتقالها إلى مجموعة أخرى، بحيث يحدث ما يسمّى بطقس "تازليت"، فهنا تحدث مشاحنة بين أهل العروس وأهل العريس بواسطة "إرّون" المتأرجح بين المدح والهجاء والتنافس البلاغي.

يأتي "إرّون " في مقدّمة كلّ الألوان الغنائيّة المؤدّاة في شعيرة الزّواح، "إهن"، لأنّه، كما رأينا يتمّ بعد تحديد المهر، وإن لم يعد لهذا اللّون الفضاء ولا الإستعراضيّة المعتادين، أي لم يعد يؤدّى في الزّمان والمكان المحدّدين له، إلاّ أنّنا رأينا ضرورة الوقوف عند هذه المنظومة لسببين وهما:

- لكونه منظومة غنائيّة وموسيقيّة، مرتبط أشدّ الارتباط بهويّة شعيرة الزّواج ل *"كيل جانت* "مقابل منظومة ما يعرف ب "آليون" التي تميّز شعيرة الزّواج لسكّان الصّحراء، أو ما يطلق عليهم "إموهاغ" أي البدو رحلوا أو لم

يرحلوا.[1] ويحلّ محلّ تاريه، وإن كانت وظائفهما مختلفة تماما، الأولّ لتحديد المهور والثاني لزفّة العروس.

- كون *"إرّون"* كان يقام في الماضي بمجرى الواد *"تغزّيت "* في إحتفاليّة مهيبة تشبه تماما إحتفالات العاشوراء، أي *"سّبيبـــة "*، من حيث أنماط اللّباس والحليّ والأدوات الإيقاعيّـــــة .

يكتسي هذا اللّون أهميّة خاصّة، ضمن أهمّ الألوان الخاصّة ب"كيل جانت، لكن لا نجد مطلعا له، يردّد كلّ مرّة على غرار باقي المنظومات والألوان الأخرى بل يشرع مباشرة في محتوى النصّ اللّصيق بالموسيقى.

6. 3. 3. إسوهاغ ن البتية

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المنظومة الموسيقيّة الإيقاعيّة، التي تعني حرفيّا "غناء"، تتشكّل في حدّ ذاتها من العديد من الأشكال الغنائيّة، التي تمثّل لونا موسيقيّا آخر يضاف للمنظومة الموسيقيّة الخاصّة ب"كيل جانت" التي تتمثّل كما رأينا، وإن ارتبط اسمها بالأداة الإيقاعيّة المستعملة وهي "البتية" أي أداة حديديّة مقابل طبول "ڤنڤا" فهي كما سنرى من الأشكال الغنائيّة الهامّة التي تعزّز

[1] نجد أنّ لفظ "أماهغ" يطلق كهويّة جامعة لكلّ توارق الأرض، باختلافات على مستوى الصّواتة، لكن يصبح لفظا محتقرا إذا ما قوبل بعبارة "كيل آغرم" أي أصحاب أو سكّان القصور.

المنظومة الموسيقيّة المرتبطة بالهويّة ومن خلالها نتعرّف على الظروف الاجتماعيّة والثقافيّة والنشكونيّة لمؤدّيها.

إنّ العامل المشترك الذي يجمع بين هذه الألوان والمنظومات الغنائيّة والموسيقيّة، هو كونها ترتبط بالشعائر منها ما هو مقدّس وآخر دنيوي، أو قد ترتبط بالاثنين معا، هذا من جهة، وكونها تعبّر عن هويّة لا تنتهك النّظام التّراتبيّ جهارا، بل تصرّ على المعاملة بالمثل، أي بهدوء ونعومة وتعبيريّة مسترسلة في المجاز والفنّ، من جهة أخرى.

يعتبر الزّواج شعيرة أو فضاء تلاقي وتقاطع تلك المنظومات الموسيقيّة، لذلك توجّب علينا التعريج على الزّواج لدى "كيل جانت"، حتّى سَهُلت علينا مهمّة تقديم المنظومات الموسيقيّة والإيقاعيّة والغنائيّة لسكّان قصور جانت، "كيل آغرم".

كما يبرز تقاطع الألوان الموسيقيّة للمجتمعات المرتبطة بالواحات في بلاد الآزجر(نموذج جانت وإهرير) في تعابير الأجساد المتحوّلة المنتشية التي يأخذها الوجد لأبعد الحدود لتتأسّس منظومة أخرى أكثر غنى وتعقيد من مجرّد موسيقى لاهية للتّخفيف من حدّة الظروف الاجتماعيّة، بل للغوص في الروحانيّات العالية.

الفصل الثاني: " نّـــن كيل سبيبـــة " : بناء الهوية على الصعيد المحلي

المبحث الأول : طقوس أسريّة ودورة الحياة

1. طقس الولادة والميلاد(آمزور)
2. طقوس السمية
3. طقس البلوغ الاجتماعي تمنجوط
4. طقس أظوف
5. طقس أجموظ
6. طقس العزا
7. طقس اتام

المبحث الثاني : الشعائر الاحتفالية

1. " نّـــن كيل سبيبـــة "
2. مراحل الشعيرة

مرحلة تمولاوين

ازل وان تللين

المبحث الثالث : سبيبة وشعائر الانتقال

1. **تقاطع الطقوس**
2. **نحو تفسير رمزي للشعيرة : تسريحة الشعر**

1.2.تسريحة البلوغ أسكرف

1.1.2.تقسيم الشعر.

2.1.2. امِيسِي.

3.1.2. تِتْلِينْ الجهة العليا من الرأس.

4.1.2. تِتْلِينْ الجانبية خلف الأذنين.

5.1.2. ظفيرتي القفا (الوراء).

6.1.2. انْكَبْ.

7.1.2. حلي زينة الرأس (مْجِيدِتَنْ).

8.1.2. الغطاء أو المَحَرَّمَتْ.

2.2. لباس النساء المؤديات و الضاربات على الطبول.

1.2.2. لباس الرأس.

2.2.2. لباس باقي الجسم.

3.2. لباس الرجال و لثامهم.

1.3.2. تكمسين.

2.3.2. لثام الرجل (أَسَنْجَظْ).

3.3.2. كيفية لباس تْكُمْبُوتْ.

4. "سَبَّيْبَة" و خصوبة النساء.

5." سَبَّيْبَة" لون غنائي و بناء الغيرية.

1.5. شيت ڤنڤاتن في صف واحد.

2.5. الطبول و الأصوات : سلطة شيت أغرام.

1.2.5. تصنيف الطبول.

2.2.5. مراحل صناعة طبل ڤنڤا.

6. سلطة الطّبول ورمزيّتها بواحة "

تمهيـــد

ترتبط احتفالات عاشوراء بالبلاد المغاربيّة بظاهرة احتفالات قناعيّة، تختلف طبيعة الأقنعة ومواد صناعتها وطريقة لبسها، وأدبيّات مستفيضة أشارت إلى هذه الاحتفالات[1] لكنها تشترك في إرجاعها إلى عصور قديمة وبأنّها تأتي كمتنفّس للمجتمع وفيه تحدث انتهاكات المعايير والقيم الاجتماعيّة، ومن جهة ثانية يربطون هذه الاحتفالات بأنها كانت في الأصل عبارة عن طقوس زراعيّة(كانت قد عرفتها ضفتي المتوسّط) واستحوذ عليها رجال الدين، فأصبحت ترتبط بطقوس الصيام وبرزنامة قمريّة، عوض الشمسيّة. وبالرّغم ممّا قيل فإنّ أنثروبولوجيا الاحتفالات الشعائريّة تبين يوما بعد يوم أنّ الفضاء الشعائري يؤسّس ويذكّر بالنظام الاجتماعي العام لا الفوضى، ويحدّد أو يعيد تحديد الأدوار بين الجنسين وإن بدت ظاهريّا في اختلاط حدّ المجون.(ليلة الخطأ مثلا)[2].

المبحث الأوّل: طقوس أسريّة ودورة الحياة

ما يزال المجتمع يعوّل في كثير من قضايا التّنشئة الاجتماعيّة على مختلف الطقوس والشّعائر التي ترتبط بدورة الحياة والموت. كما تعمل، الطقوس والشّعائر على نقل واستمراريّة الهويّة الجماعيّة للفرد من خلال التّأكيد عليها أثناء كلّ طقس. وتنتج

[1] Musso وDouttéولخصاصي والحمودي، . وغيرهم.
[2] وتسمّى أيضا ب"ليلة الغبطة" حسب الأدبيات المتنوعة في هذا الموضوع، عن:
Lakhsassi, A, « Réflexions sur la mascarade de l'Achoura. » (en ligne : http://www.mondeberbère.civilisation/tradition/achoura.htm.

الطقوس عن: **التّغيّر في وضعيّة الفرد الذي يحمل أفعالا وردود أفعال تتأرجح بين المقدّس والدنيوي... التي يجب أن تعدّل وتراقب حتّى لا يجد المجتمع نفسه في حرج ولا خسارة. فالحياة بذاتها تتطلّب انتقالات متتالية من مجتمع خاصّ إلى آخر ومن وضعيّة اجتماعية إلى أخرى: بما أنّ الحياة الفرديّة تتمثّل في توالي مراحل بحيث تشكّل غاياتها وبداياتها مجموعات من نفس النّظام: ميلاد، بلوغ اجتماعي، زواج، أبوّة...وموت.**[1]

يمكن تصنيف الطّقوس إلى طقوس عائليّة أسريّة (domestique) وطقوس مرتبطة برزنامة سواء كانت فلاحيّة أو دينيّة أو تلك التي تبيّن التداخل بين الفلاحي الزّراعي والدّيني، والفئة الثالثة هي الطّقوس المرتبطة بظروف متغيّرة.

يقصد بالطّقوس الأسريّة، تلك الهادفة إلى تمكين الفرد داخل الجماعة الاجتماعيّة والاقتصاديّة وضمن فئة سنّه وجنسه.[2]

كلّ الطقوس هي متعلّقة بالانتقال حسب فان جيناب، فعلاوة على كون موضوعها العام هو **ضمان تغيّر من حال إلى حال أخرى أو الانتقال من مجتمع سحري ديني أو دنيوي.. فكل واحدة من هذه الاحتفالات لها موضوعها الخاصّ بها.**[3]

1. طقس الولادة والميلاد(آمزور)

يتميّز طقس الولادة عند التّوارث في فصل النفساء عن محيطها بما يسمّى "تجفايت" حيث يتمّ تقسيم فضاء غرفة (تغجمت)(تبقى المرأة عند أهلها طول مدّة النّفاس،

[1] VAN GENNEP(Arnold): Les rites de passage. Mouton & Co and Maison des Sciences de l'Homme,1969
[2] EL ALAOUI, Narjys: Le soleil; la lune et la fiancée végétale. Edisud; 2001, p:102
[3] Op. cit; p: 15

أي مدّة أربعون يوما) إلى قسمين، القسم الصّغير للأم ووليدها والقسم الممتدّ للنّساء اللواتي يحضرن لتهنئتها. وفي هذه الفترة يحاط الصبيّ والأمّ بطقوس وقائيّة تحميهما من مخاطر "كيل آسوف" العالم الموازي، حيث توضع موسى عند رأسيهما أو آلة حادّة، كما توضع بمعصم الصبي قليلا من الشّيح بعد أن يغلّف بقطعة قماش ويربط بخيط. وهذا الاعتقاد منتشرا في كامل البلاد العربيّة، إذ أنّ وضع أداة حادّة تحمي الصبيّ من استبداله بصبيّ من الجان، لأنّ كلّ ميلاد إنسيّ يقابله ميلاد جان.[1] يدوم طقس "آمزور" سبعة أيّام، إلى أن يأتي موعد طقس السميّة.

2. طقس" السميّة"

يطلق عليه كذلك ب "اسم" أي يعطى للصبيّ هويّة تلحقه بالجماعة، ويقوم "الطالب" أي رجل يمتلك معرفة دينية، أو إمام بالاطلاع على الاسم المختار للصبيّ ثمّ يتعرّف الرجال على الاسم أولا ثمّ تبلّغ النّساء الحاضرات بذلك. وفي مناطق أخرى، كمنطقة "إِهَرِيرْ" يكتب الاسم ب"التيفيناغ" في ورقة وتعطى للنّساء ويفضّل أن تكون أوّل امرأة تقرأ الاسم امرأة مسنّة أو ذات حسب ونسب، إذ تعطى الفرصة لإحدى الشريفات، كما لاحظنا ذلك. كما يعطى للصبيّ اسما مصغّرا، أو كنية "تِسَلْفِسْتْ" تتناوله النساء

[1] تروى حكاية في الشمال عن سبب وضع مشبك على صدر الصبيّ(مسّاك) أو على رأسه، أنّه في مرّة من المرّات أراد جانّ من أخذ الصبيّ واستبداله بآخر منهم، ولم تستطع الأمّ تخليص وليدها، لحالة الهشاشة التي كانت عليها، فما كان منها إلاّ أن غرزت المسّاك في جسد الصبيّ الذي همّ بالبكاء والصّراخ فحضر أهل البيت فانصرف الجنيّ، وهكذا استمرّت عادة وضع المشابك والأشياء الحادّة وإن استبدلت بمشابك بها خمسات وغيرها، لكنها تؤدّي نفس الوظيفة الأولى رد العين والحسد والوقاية.

ومن ثمّ الجميع، فمثلا تتحوّل "مباركة" إلى "واكّا"، و"فاظمة" إلى "ديمتا"،،ويتمّ ذلك في جوّ احتفالي حيث تذبح الشياه وتقام الولائم وتنطلق الحناجر بالغناء.[1]

3. طقس البلوغ الاجتماعي: " تمنجوط"

يطلق لفظ "تمنجوط" على بلوغ الصبيان والبنات على حدّ سواء، مع اختلاف المركبات الطقوسيّة لكلّ بلوغ حسب الجنس.

تبلغ الفتاة بعد أوّل طمث لها، حيث تخضع أثناء هذا الطّقس للعديد من العمليّات، وأوّلها تغيير تسريحة شعرها، ممّا يسمى بتسريحة "أَسَكَاتْ" إلى تسريحة البلوغ التي يطلق عليها "أَسَكْرَفِْ"[2] حيث تقوم امرأة محبوبة من طرف الرّجال، أي ما يطلق عليها ب "تَمَزَّوَيتْ" بمشط الشّعر وتزيينه (عمليّة المشط جدّ معقّدة وتحتاج لماشطة ماهرة وليست كلّ النّساء يعرفن ذلك بل قليلات هنّ المتخصّصات في الجمال) وبعدما تكمل، وفي مكان تقسيم الشّعر أي الخطوط الفاصلة تضع قليلا من التّبغ والسّكّر، وهذا لتكتسب الفتاة صفات تلك المرأة المحبوبة من جهة، وأن تحظى بمحبّة الرّجال، إذ هي مقبلة على الزّواج، كما أنّ وضع "تابا" هو استعارة مفادها أنّها ستصبح مثل التّبغ يدمن عليها الرّجال محبّة كما يدمنون على التّبغ لما لهذا الأخير من مكانة لدى هذا المجتمع، يحتاج لدراسة وتعمّق.

[1] مازال طقس السمية ب "إهرير" يعطي الفرصة لغناء اللون "تندي"، كما عايناه وقمنا بتسجيله. (1999).
[2] نتناول هذه التسريحات بالتّفصيل في تفسير شعيرة "سبيبة" لنبيّن مدى أهميّة مؤشّر "الشّعر" والبلوغ في تحليل وتبيان وظائف تلك الشّعيرة.

يشتقّ لفظ "تْمَنْجُوطْ" من الجذر "نجظ" من "انجاظ" أي فعل اللّثام، و"أسنجظ" اللّثام نفسه، اي وضع اللّثام لأوّل مرّة للفتى بعد بلوغه، وانتقاله من حالة الطفولة إلى حالة البلوغ ودخول عالم الرّجال، كما سنتطرّق لهذا الموضوع بتفصيل الارتداء لاحقا، مع أندريه بورجو (André Bourgeot).

لم يعد طقس البلوغ هذا الذي كان يصاحب بالغناء، أداء اللّون "سَبّْيَبَة" و"إِرَّوَنْ"، يقام منفصلا قائما بذاته بل أصبح مقترنا حاليا بشعيرة الزّواج، ويحدث هذا الطّقس في اليوم الأوّل من هذه الشّعيرة، كما سبق وأشرنا إليه.[1]

إضافة إلى هذه الطّقوس المحدّدة لهويّة فردية وجماعيّة، وهي طقوس إيجابيّة، هناك طقوس ظرفيّة مثل طقسي "أُظُوفْ" و" آجْمُوظْ" واللذان يرتبطان بالمرأة الأرملة بعد وفاة زوجها وهي من طقوس الانفصال وطقسي " العزا" و"أتّام" وغيرها ، وهي من طقوس الاجتماع والاتّصال بمن انفصل عنهم بالموت، فهي يمكنها أن تصنّف ضمن طقوس الاجتماع والالتقاء، حسب فان جيناب، كما يمكن تصنيف بعض الطقوس بالعتبية أو الانفصال (liminal) كطقس "آمزور" و"آجموظ".

[1] بوزيد-سبابو(م): سبيبة تللين، ص: 31

4. طقس أُظُوفْ:

أمّا في حالة وفاة الزّوج فتبقى المرأة حبيسة بيتها مدّة أربعة أشهر وعشرة أيّام، لا تبرحه ولا تكلّم الرّجال وإن كانوا أطفالا، ولا تغيّر ملابسها ولا تغتسل ولا تتزيّن، فإن همّ أحد الرّجال بالدّخول يقلن له "تهوري" أي "غولة" أو وحش، وهذا الطّقس موجود أيضا في واحة "سيوة" المصريّة ويسمونها ب"الغولة".[1] وإذا كان رجلا مسافرا، بليبيا أو السودان ولم يسمع فيعلمنه بأنّ هذا البيت به "تَهُورِي" فلا يدخله. فمنذ انفصال المرأة عن عالم الرّجال، الذي هو ظاهرة شاذّة في مجتمع يتقاسم فيه الجنسين الأدوار بنفس المقدار وفي فضاءات كبيرة، يعتبر هذا الفصل أقصى العقوبات، حتى لا ترتكب مخالفات شرعيّة. إذ لا تنظر في طفل ولا في رجل ولا يقتربون منها، ويوم ترفع بصرها عليها أن تنظر في الجبل الأصمّ، ولا يجب أن تنظر في الأشجار، كالنّخيل والتفاح والعنب وكلّ شيء أخضر حتى لا تذبل وتموت الطبيعة، تكون المرأة "الشّادّة"(تعبير بالعربيّة يترجم أُظُوفْ) جدّ مؤذية للذّكور وللطّبيعة.[2]

تنقل لنا نرجس العلوي مجريات هذا الطّقس، الذي يطلق عليه بالمغرب، عند قبائل "إداو مارتيني، بالأطلس المتوسّط، ب" أُقُونْ"، قائلة: **يقتصر الحداد، "الحَقْ نْ رَبِي" على الأرملة فقط... حيث تعزل فيه المرأة عن عالم الرّجال وعدم إثارة انتباههم، فتمتنع عن كلّ مواد الزّينة من عطور**

[1] هذا ماأكّده لي العديد من الباحثين في ميدان التراث والثقافة الشعبيّة بمصر والذين درسوا مجتمع "سيوة"، كالدكتور مصطفى جاد وعبد الرازق حافظ وغيرهم .

[2] في أحد المرّات وأنا عند أحد الرجال ممن قصدتهم للتّسجيل والحديث، استقبلني ببستانه الجميل الغني بالاشجار والفواكه، فلاحظت أنّه قد وضع نبات "الشّيح " بسخاء على كروم التّين التي بدات تعطي ثمارا، فسألته عن السّبب فأخبرني بأنّ الأشجار المثمرة لاتحبّ الروائح الكريهة، وأعطاني مثالا لتلك الروائح المرأة الحائض.

وغيرها، فتمشط شعرها بالليّل، وتستحمّ ليلة السبت، ولا تخرج، فتطبخ وتأكل منعزلة، وتنزع حليّها لكنّها تترك صرّة حول رقبتها وتلبس حذاء زوجها الفقيد(تماهي الزوجة المعلن مع زوجها)... وبعد انتهاء فترة الحداد: تستحمّ الأرملة وتغيّر ملابس الحداد تسرّح شعرها وتتزيّن، ومع اقتراب الليّل أو مع الفجر، تذهب إلى الجبل لرمي ثوب الحداد وبقايا شعرها. فترك الثّوب يبيّن، هنا، انتهاء الطابو الطقوسي، فلا يجب لأحد أن يقابلها في طريقها، لأنّ ذلك قد يكون علامة شؤم. وبهذا التّطهير، تدمج من جديد مع أقرانها وضمن الأعمال المخوّلة لها.[1]

5. طقس "آجْمُوظْ"

بعد إكمالها للمدّة الشّرعيّة، أي أربعة أشهر وعشرة أيّم، تخرج المرأة الأرملة من عزلتها لتلتحق مرّة أخرى بالحياة الاجتماعيّة، إذ يقتضي هذا الخروج الذي يطلق عليه حرفيّا "آجْمُوظْ" تغيّرا على مستوى هيئة الأرملة، إذ يتوجّب عليها الاستحمام وارتداء ملابس جديدة ذات قيمة، بعد أن تنزع ثوب الحداد وتقطّعه إلى قطع طوليّة قد توزّع على البنات والنساء الحاضرات. فيخبر جميع الجيران بذلك (النّساء) من القصور المجاورة، فإن كانت المرأة المقصودة من "الْمِيهَانْ، فإنّ نساء الأحياء الأخرى ك"زَلْوَازْ" و"جَاهِيلْ" و"تِينْ خَاتْمَة" و"آغُومْ" وغيرها يأتين لزيارتها محمّلات ب"هدايا" قد تكون مواد غذائيّة، كالقمح والشّعير والتّمر أو نقود، وكان هذا في الماضي، بينما في الوقت الحالي تقدّم لها النّقود فقط، أمّا جاراتها من نفس حيّها فيأتونها بالأطعمة من " كسكس"(كَسْكَسُّو) والْفَتَاتْ:[2] كلّ امرأتين أو أكثر يحضرن صحف "الْفَتَاتْ" التي أددنها في بيوتهنّ،

[1] EL Alaoui, N., Le soleil; la lune et la fiancée végétale; Essai d'anthropologie des rituels; Les Idaw Martini de l'Anti- Atlas Maroc. Edisud, 2001, pp: 132-133

[2] يتمثّل الفتات، الذي يشبه طبق" الشّخشوخة" ، في تحضير رقائق من العجين تطهى على "طاجين" وتوضع في قفة وهكذا حتّى تتشكل كميّة معتبرة، ثمّ تحر لها مرقا حسب الامكانات والظّروف، فيكون باللحم في المناسبات، وقد يكون بالعدس أو قد تضاف لها العجائن الاصطناعيّة ويقدّم. ويعتبر هذا الطّبق أكثر قيمة ثقافيّة وغذائيّة من الكسكس، هذا الأخير الذي لم يكن لها وجود في مائدة التّوارف.

ويقدمونها للنّساء الزائرات، وكلّ مجموعة من حيّ معيّن يجلسن في بيت من البيوت على حدة، لا تختلط النّساء من مختلف الأحياء في بيت واحد، إلاّ فيما ندر، فتقدّم لهنّ الوجبات والشاي.

6. طقس"الْعَزَا"

من الطّقوس الجنائزيّة عند "كيل جانت" أنّ الميّت يفرش له الرّمال ومن فوقها حصيرا من جريد النّخيل، وبعد غسله بالماء الذي تضاف له بعض النباتات العطريّة، يكفّن، ويدفن، فتقوم كلّ واحدة من النّساء بأخذ قليلا من ذلك الرّمل في طرف غطاء رأسها ويأخذنه بعيدا على تخوم المدينة باتّجاه الجبل ويرمين به ويحضرن رملا جديدا، وهذا عبارة عن انقضاء عمر وتجديد الحياة .وبعدها مباشرة يشرع في طقس آخر من الطّقوس المتعلّقة بالموت وهو العزاء(الْعَزَا) الذي يدوم ثلاثة أيّام، حيث يكفّ المجتمع عن كلّ مظاهر الفرح، فتلغى الجوانب الاحتفالية من غناء وموسيقى بالأعراس، إن تصادفت مع موت أحدهم. فليس فقط أهل الميّت هم المعنيّين فقط بالحداد بل كلّ سكّان الواحة على اختلاف أحيائهم وأصولهم، وحتّى وإن توفي أحد ألأقرباء أينما كان، ب"ليبيا" أو "تمنغست" أو مكان آخر فيقام له العزاء ب"جانت" مدة ثلاثة أيّام والجميع يحضر لأخذ واجب العزاء.[1] وبعد ذلك لا يسمح لأحد بالتّعزية حيث يطوى ملفّ

[1] في إحدى مهمّات العمل الميداني، والتي رتبتها لتتوافق و حفلات زواج، حتى أتمكّن من تسجيل الأغاني وما تيسّر من الألوان الغنائيّة، لكنّ في كلّ مرّة يشرع في الاحتفال يأتي خبر وفاة فتلغى الشعائر الغنائيّة وفي النهاية عدت بخفي حنين (2005).

الميّت، فيصبح من حقّه الترحّم عليه والصّدقات، ولو وجد زواج في اليوم الموالي للعزاء فيتمّ بالغناء ومختلف الألوان والطّبوع والزغاريد والضّرب على الطّبول.

7. طقس "أَتَّـــامْ"

يبّر هذا الطّقس دلالة على انتهاء فترة التعزية، والذي تختتم بتحضير المأكولات والمشروبات والتي تكون عبارة عن مراسيل الأحياء للأموات، وهي ما يطلق عليها "تِكُوتَاوِينْ، ج. تَاكُوتِي" أي الصدقات أو "المعروف". تشكّل "تِكُوتَاوِينْ" ظاهرة هامّة لدى التّوارث جديرة بالدّراسة، إذ يكثر أدائها وهناك من يقيم هذه الصدقات سنويّا على والديه، إذ يصبح اليوم الذي توفي فيه موعدا لاجتماع الأقرباء والجيران لتذكر الفقيد ولقراءة القرآن على روحه، كما يمكن أن تكون هذه الصّدقات من طبيعة أخرى إذ يحضر الشاي والحلويات أو توزّع الأطعمة على الأطفال، كما تشرع المرأة الحامل في العديد من "تكوتاوين" حتّى يسهل وضعها وتنتهي المشاكل بسلام. و"تاكوتي" أو "المعروف" يقال في بعض المناطق أنّه يبعد البلاء وقد يطيل في عمر الإنسان.

فلأهميّة الصدقات والتصدّق (التّعاون بين النّاس)فقد روي لي بأنّه قد نسمع بأن أحد كان نائما أو واقفا أو جالسا أو يعمل أو يصلّي أو يقوم بأيّ شيء وقد وافته المنيّة وانقضى أجله، لكنّنا لم نسمع أبدا أنّ أحدا أخذ صدقة أو معروفا ومات، فتؤجّل وفاته حتّى يتمم ذلك الفعل العظيم.

وهذا علاوة على طقوس الزواج التي تصنّف، حسب فان جيناب، ضمن فئة طقوس الاندماج.

إضافة إلى ما أسماها بطقوس الهامش، التي تشمل أشكالا معتبرة من جملة الطقوس عامّة: مثلا الحمل، الخطوبة، المسارّة، ألخ.

تتضمّن طقوس الانتقال، نظريّا، ومن النّاحية الشّكليّة بنية ثلاثيّة تضمّ المرحلة الانفصاليّة(liminaire) والمرحلة الكامنة (préliminaire) ومرحلة الاندماج (postliminaire).[1] حيث يخرج الفرد في الحالة الأولى من حالته السّابقة(طقس البلوغ، أو النفاس،،،) والحالة الثانية يكون بين حالتين(الفصل والوصل) ومرحلة الاندماج بعدما يكتسب الفرد وضعه الجديد في المجتمع.

1 Op.cit. p: 14

المبحث الثّاني: الشعائر الاحتفاليّة

1. "نّن كيل سبيبة"

تبقى الظاهرة الاحتفالية ل"كيل جانت" باعتباره مجتمعا مزيجا، رابطا عضويّا لما تفرق وتشتّت من الأصول والتصوّرات، وسورا دفاعيا أمام التصوّرات الايجابيّة الغازية. فقوة الكلمات وارتفاع الأصوات، والضرب على طبول لم تعد ملكية "الأمنوكال"، فيها مساحات وأفضية لانبعاث وانبثاق سلط مغيّبة تصبح باهتة شاحبة خارج زمنية وأفضية الاحتفالات، وبالأخصّ داخل "حرمة شعيرة سبيبة". فهذه الأخيرة تختزل كلّ مظاهر الحياة والأنظمة الرمزية وكوسموغونية "كيل جانت".

ماذا يعني التنافس بين قصرين من القصور الثلاثة القديمة التي تشتمل على المجموعات الأصلية بالواحة، أي التنافس محليّا، إن صحّ التّعبير؟

وما دلالة هذا التنافس في سياق التضاد الأساسي بين "إموهاغ" و"كيل آغرم"؟

"سَبَّيْبَة تَانْ نَنَغْ" أُورْ الِّينْ وِي كَانَّنْ سَبَّيْبَة، غَاسْ كِيلْ جَانَتْ وِكَانَّنْ سَبَّيْبَة" لاَ غُورْ آرَابَنْ وَلاَ امُوهَاغْ وَلاَ..." بمعنى: سبيبة هي لنا، لا يوجد من يحتفل ب"سبيبة" أهل "جانت" فقط يحتفلون بها،

لا توجد "سبيبة" لا عند العرب ولا عند التوارف...تأكيدات في كل لحظة وآن من طرف المحتفلين بها.

قمنا بتصنيف "سبيبة" كشعيرة احتفاليّة(rituel festif) درسناها، كمرحلة أولى من حيث مكوناته الطقسيّة، وزمنيتها، والنصوص المؤداة بها، لكن لم يكن ذلك باليسير، سيّما أثناء جمع النّصوص والصعاب التي تمكنت من تداركها، بالمشاركة التامّة الوجدانيّة مع المحتفلين، وكان أن أصبحت جزءا من المؤديات، ب"أقّاي " قصري "الميهان" و"زلواز" بالرغم ما في ذلك من تحفظات.[1]

2. مراحل الشعيرة

يطلق لفظ "سبيبة" على شهر محرّم في رزنامة "كيل آزجر" عموما وتلك المتعلّقة ب"كيل جانت"، إذ تقسّم السّنة(أَوَتَايْ) إلى أشهر(يطلق على الشهر تَالِّيتْ) واليوم "آزل".

في هذا الشّهر يحتفل سكّان واحة جانت بالعاشر من محرّم، بصورة مهيبة، يستعدّ لها منذ الفاتح من محرّم إلى الثّامن منه بعد ظهور دلائلها في السماء(تُوَارْ تَالِّيتْ نِّيتْ).

[1] الصورة رقم 4 بالملحق.

تعتبر "سبيبة" شعيرة احتفاليّة غنائيّة تنافسيّة، بين قصري "زلواز" و"الميهان"، إذ تشترك في هذه الخاصيّة التنافسيّة مع ما كان يحدث في بعض أرجاء المغرب، سواء في المدن، مثل "الصويرة"(ظاهرة الرزون) و"مراكش"(الدّقّة المراكشيّة) أو بالأرياف مثل احتفالات "تارودانت"(الدقّة أو الفرّاجة)، والدقّة والفرّاجة وإن اختلفت التسميات فالدلالة واحدة.

يرجع أصل احتفالات "كيل جانت" بهذه الشعيرة، حسب الرّوايات إلى انتصارالنبيّ موسى على فرعون (إذ أعتقد أنّ هذا الأصل الذي أملي على النّاس من طرف نبلاء الآزجر، حسب الكابتن "ڤاي"(Gay) لإضفاء بعض الغموض والتّحقير على الاحتفال والمحتفلين، إذ من السّهل أن تدرج فرضيّة الأصل اليهودي لسكّان الواحة) لأنّ الكلمة الأخيرة فيما يخصّ التاريخ العامّ من مهام الكبار الذين كانوا يقسمون الواحة إلى ولاءات متناقضة متنافرة (كيل أمسلاج وكيل تكنوين).

فأصل الاحتفال لا يهمّنا بالقدر ما تهمّنا مراحل وطقوس الشّعيرة ومختلف الدلالات والتفسيرات الاجتماعيّة التي تضيء لنا جوانب اجتماعية ورمزيّة للمجتمع الجانتي عموما، في علاقاته مع كامل المنطقة، بل كلّ التوارڤ.

يحتفل القصران احتفالات متنوعة بمناسبة الشعيرة، ابتداء بما يطلق عليه اسم "تِمُولاَوِينْ" إلى اليوم الكبير "آزَلْ وَانْ تِلَلِينْ".

2. 1. مـــرحلـــة " تِمُولاَوِينْ"

يشرع في الاحتفال منذ الفاتح من شهر محرّم إلى غاية الثّامن منه، وهذا ما يطلق عليه ب "تِمُولاَوِينْ" (أي المدح والثناء، من الجذر تَمَلْ، تَمَّالْ تِمُولاَوِينْ) وهذه المرحلة تنشطر بدورها إلى ما يسمّى ب" تَامُولِي تَ انْضَرّْتْ أو تَ انْدُوكَّتْ" بمعنى المدح والثناء الأصغر، ويكون ذلك يوم السّابع من محرّم، و"تَامُولِي تَ مَقَّرَتْ" أي المدح الأكبر، ويكون ذلك يوم الثامن من محرّم، ويتمّ ذلك في أفضية حميمة، أي بمحاذاة كلّ قصر، وتحت أنظار وأسماع أهله، بعد صلاة العشاء.[1]

تعتبر "تِمُولاَوِينْ" في هذه الحالة تحضيرات على كلّ المستويات، الماديّة منها: كاللّباس والحليّ للرجال والنساء والآليّة، تحضير آلات الإيقاع "قَنْقَاتَنْ" والسيوف وإحضار للحالة النفسيّة والمعنويّة الشعريّة التي تمارسها سيّدات الأداء" "تِمْغَارِينْ نَ آقَّايْ لتلقين الشّابّات ولتحضيرهنّ لليوم الحاسم ولحمل لواء الشعيرة واستمراريّتها، يتمّ الحفظ والتّواصل بهذه الكيفيّة، لإعادة تشكيل الذّاكرة التي لا يجب أن تنسى وإن غابت عنها المعاني.

تفتتح "تِمُولاَوِينْ " بسماع طبل "إِمَنَيْنِي" الذي تحمله امرأة ورثت الضّرب عليه بالوراثة عن والدتها أو إحدى قريباتها، إذ تسبق سيّدة "إِمَنَيْنِي" الضاربات الأخريات على "قنقا" ثمّ يتبعنها أربع أربع (والطريقة المثلى للتتابع أن يصبح إمنيني كالنّجم

[1] صورة رقم 5.

محاطا بأهلّة وهي ڤنڤاتن بكلّ أشكالها وأصواتها وتدرّجاتها)، يؤكّد القائمين على سبيبة على هذا الفضاء المشبّع بالجماليّة والخصوبة: رسم للهلال وسط النّجوم.

" إمنيني" آلة إيقاعيّة وطبل من طبول "ڤنڤا"(كما سنفصّل في الطبول في آخر هذا الفصل، لكنّه يحظى برمزيّة كبيرة، من حيث الرنّة وحلاوة الصّوت ودقّته: ينقر عليه بضربتين أو نقرتين بواسطة المضرب:" تَڤُورْبَاتْ" بينما تنقر ضربة واحدة على باقي "ڤنڤاتن": يطلق على الصّوت النّسائي الجميل عبارة:" تَنّيدْ إِمَنَيْنِي، تمّنينيّ . فكلّما زادت دقّة "إمنيني" وحدّته علا شأنه، وكلّما ثقل "ڤنڤا" صنعا ازدادت حلاوة نقراته. حريّ بنا أن نذكر بأنّ فضاء "تمولاوين" تؤسّسة الضّاربات على "ڤنڤاتن" بينما فضاء "سبيبة تللين" تؤسّسه المؤديات، أي "شيت آڤاي".[1]

كما تتفرّع مرحلة "تمولاوين" إلى فرعين أساسيين، تبرز من خلالهما قوّة الثمانية أيّام ويسمح ببروز مختلف الطّقوس التي تشكّل الجسد ومورفولوجيّة الشّعيرة في العاشر من محرّم، وتتمثّل تلك المرحلتين في:

[1] في واقع الأمر لا يوجد فصل بين الضاربات على الطّبول والمؤديات، لكن بما أنّ الشّعيرة مرتبطة بمختلف عناصر تاريخ المجتمع الواحي، وهويّته ينتظر أثناء "تمولاوين مشاركة أكبر عدد من الضّاربات لدويّ الطبول بالحيّ ممّا يحمّس كلّ المجتمع بنسائه ورجاله وأطفاله للحضور والتفرّج والتّشجيع، بالإضافة إلى رمزيّة الطبول وما ترمز إليه من سلطة. بينما تشكّل النّساء الواقفات المؤديات للنّصوص يوم المواجهة بين القصرين كلّ الأهميّة لأنّه يعوّل أثناء ذلك على جمال وانسجام صفوفهنّ والوظيفة التي يمثّلنها من تجدّد واستمرارية للمجموعة ولكامل المجتمع كما سنرى عند التعرّض للتّحليل أو التّفسير الرّمزي للشّعيرة.

"**تامولي ت انضرّت**" و"**تامولي ت مقّرت**"

وإن تميّزت الليالي الأولى من "تمولاوين" بنوع من الفتور على كافّة المستويات، فإنّ ذلك لا يسمح به، ليلة "تامولي ت انضرّت، اي في السّابع من سبيبة، حيث تبدأ المؤديات في التوافد، فتتعزّز الصفوف ب"تمغارين ن آڤاي" عوض الهاويات أو من ليست لهنّ الملكة الشعريّة والأدائية، كما يمكن ملاحظة تغيّرات كبيرة على كلّ المستويات: تتغيّر الهيئة والأصوات والرقصات والذهاب والإيّاب بين القصرين.[1] لمعرفة أيّ القصرين سيكون له الريادة يوم "تللين" ومن أبلى بلاء حسنا على كافّة المستويات.

في هذين اليومين تنظمّ الصفوف ويحكم إغلاق "أبتول" وسط الفضاء الشعائري وتتلاحم وتتكاتف المؤديات وتصطفّ كتفا لكتف للأداء المحكم الجزل ولإبراز الأغاني ذات النفس الطويل، والتي مطلعها:

يَالّلَيْلِي يَالّلَه يَالّلَيْلِيُو

يَالّلَه مَادَادُو يَالّلَه آوخَا

نَتّارَسْ يَالّلَه نْتَ مَقّارْ

نَتّارَسْ يَالّلَه نْتَ مَقّارْ

[1] مريم بوزيد سبابو: سبيبة- تللين، عيد عاشوراء بجانت. دار خطاب، 2007

نَدَّارْ أُنُوسَ آرَازِيهَارْ

هذه الأبيات من أداء "شيت زلواز"

يأتي ردّ شيت الميزان:

يَالَّلَيْلِي يَاللَّه يَالَّلَيْلُو

يَاللَّه مَادَادَا يَاللَّه أُوخَا

نَتَّارَسْ يَاللَّه نَ سَّمَقَّرْ

نَتَّارَسْ يَاللَّه نَ سَّمَقَّرْ

أُوفَادْ نُونْفَاسْ آرْازِيهَارْ

والمعنى من هذا الشّعر هو التضرّع إلى اللّه تعالى أن يعيشوا ليلتحقوا بالجمع(كما هو الشّأن لنساء زلواز) أو كما عبّرت عنه نساء الميهان، أن يمنحهنّ اللّه النّفس للذهاب إلى الجمع، أي يوم العاشر من محرّم بمجرى الوادي.

كذلك هي احتفالات "الرّزُونْ" تبدأ بالمدح والتباهي بالمدن : شعيرة تنافسيّة تجمع نصفي المدينة: "الشْبَانَاتْ" و"بْنِي عَنْتَرْ" وهي دراما اجتماعية للمدينة: وطقس "الرزون" هو ميلاد الجماعة، إنه الانتقال من سديميّة اجتماعية ممكنة إلى نظام المدينة.[1]

[1] Lapassade, g, " La chanson à Essaouira; Le Rzun et le rituel de l'Achura.", revue Lamalif, 1982, p: 58.[1]

يتميّز التحليل السوسيولوجي للشعيرة في اعتبارها شعيرة انتقال مركبة الطقوس، إذ يتشكّل "الرزون" من عديد المراحل:

"جر العياط": يبدأ بطيئا جدا بذكر الله والرسول وزاوية سيدي بن العباس وأولياء المدينة السبعة. ثمّ يحدث تطوّرا في الغناء الشّعري والإيقاعي والصّوتي:

بسم اللّه بدينا على النبي صلينا

باش نبدا باسم الرحمان اسم عالـــــــي

الصلاة والسلام على شفيعنا نبينا

أنا غادي للزاوية نزور سيدي مكدول[2]

"دكول آفوس": فسره كما يلي: أفوس: اليد و"دكول" يرتبط بالجذر "دكل" المرتبط بمعاني الصداقة والصحبة(اطكل: رفع) وهنا يحدث تغيّرا نوعيّا في الإيقاع والغناء. فيدخلون نهائيّا في عنف الدقّة (fureur). وهذا بدخول آلتين من آلات الموسيقى: البندير والصنّاجات.(إحداث مقارنة بطقوس حمادشة).

يدخل الفريقان المتصارعين ويرتجلان أغاني، منها القديم ومنها المحدث:

الشبانات: شايلاه أدار الضمانة قبّة مجيرة والقعدة مزيانة

الشبانات:شايلاه أدار الضمانة قبّة مشيدة والصنعة مزيانة

بني عنتر: سيدي الجيلالي لك جينا السر والبها لاولاء مكينة

الشبانات: واليوم السبت السخينة العما والزحف لولاء مسكينة

الشبانات: غير عمر ورالي كيسان الجـــاج

[2] أنظر المعاوي عبد الله في مقاله: المعاوي، عبد اللّه، " الرزون، شكل من أشكال التعبير المسرحي بالمغرب" الصويرة ذاكرة وبصمات الحاضر، جامعة ابن زهر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير.

: غير عمر ورالي كيسان الطاوس

الشبانات: أنا غادي للزاوية نزور نلقى ولد صغير فم باب الحضار

تيعرض سوار

بني عنتر: أنا غادي للزاوية نزور نلقى بعصوص فم باب الحضار

أو عدي كيعرض لسوار

بني عنتر: كيف جرى وطرى للشبانات خلاو ليتياخ وجابوا الهيّاضة

الشبانات: كيف جرى وطرى لبني عنتر خلاو ليتاخ وجبوا المكينة

بني عنتر: شكون كبيركم يالشبانات عصمام تبوقيل وبوكـــرادا

الشبانات: شكون كبيركم يا بني عنتر علي ورصاص وكلبو وحمارو

بني عنتر: حزب الطارة يالعشير باقي الليل طويـــــــــــــل

الشبانات: ضرب الطارة يا العشير راه عنتر في الويـــــــــــل

أو قولهم:

سالو مالي يالّله عندو هبيلة يالّله

قادة في الشيلة كتشالي عيشة بـــــالي

عيشة عيشة أم دلال تبقى بخير ميشا[1]

بعد ذكر الله والرسل والأولياء، تمدح الأحياء، ثمّ يتمّ ذكر أسماء مثل عيشة بالي ورؤساء "الشبانات" و"بني عنتر".

في مثل هذه النصوص وإن ارتكزت على السخرية والهجاء اللاذعين فهي تعطي الفرصة لبروز أغراض كالحنان والحبّ.

[1] الأشعار من مقال: المعاوي، عبد الله، نفس المرجع. ص:393.

2. 2. آزَلْ وَانْ تِلِلِينْ

المرحلة الكبرى جدّا، هي ما يطلق عليه ب"آزَلْ وَانْ تِلَلِينْ" أو "آزَلْ وَانْ دُوغِيَّة" أي يوم "تِلَلِينْ" أو يوم "دُوغِيَّة". وهو يوم لقاء الفريقين الخصمين على عتبتي بستاني: "تِلَلِينْ" الخاصّ ب "قصر زلواز" و"دوغيّة" الخاصّ ب"قصر الميهان"، في منطقة حرة، محايدة، محايثة للعتبات الخطيرة، إنّه فضاء "تْغَزِّيتْ" أي مجرى الوادي.

قبل دخول الضاربات على "قنقا" والراقصين يدخل "أبتول" شيوخ "سبيبة" إِمْغَارَنْ نْ سَبَّيْبَة فلكلّ قصر شيخه والقائم عليه و"شِيتْ أَقَّايْ ، أي المؤديّات، كلّ صفّ من جهة قصره متقابلين وهنّ واقفات، فيبدأن بالتّصفيق الوقوف شرط ضروري ل"سبيبة" كشعيرة وكلون غنائي مثله مثل "آليون" يشترط من مؤدياته الوقوف، فالوقوف هنا حالة طقوسيّة، لذلك تستخدم عبارة: "اكْنَتْ تَسَوَلْتْ" عكس الألوان الأخرى، التي يطلب من مؤدياتها قائلين: أكنت إِزْلاَيَنْ.[1] (مثلا ازْلاَيَنْ نَ امْزَادْ أو ازْلاَيَنْ نْ تِنْدِي). ثمّ فيما بعد يخترق الراقصين رفقة الضاربات على "قَنْقَاتَنْ" فضاء الشعيرة، وقبلها كانوا

[1] أمدّتني بهذه المعلومات السيّدة خالة من قصر زلواز، 2006 كما وقفت على ذلك وعاينته مباشرة في حفل زواج هذا العام ، ماي 2007 ، أنظر الصورة رقم 6.

خارج آبَتُولْ، وهذا الإسراع في الحركة والانسجام بين الشباب الراقص والضاربات في اتجاه الفريق المنافس هو ما يطلق عليه:

- **"تَنْفَارْ"** : وهي مرحلة افتتاح الشعيرة واختتامها: "تَنْفَارْ" من الجذر "نْفَرْ" بمعنى انصباب الواحد في الآخر، ويطلق على النّهر الذي يصبّ في نهر آخر. [1]

- **أمّا مرحلة "تِكَمْسِينْ"**

"تِكَمْسِينْ" هي جمع "تَكَمِسْتْ" وهي أقمصة ذات أكمام عريضة مفتوحة الجانبين، مخيطة في الأسفل مقدار شبر أو شبرين، ويشترط ل"تِكَمْسِينْ" المشاركة في العرض أن تكون تلك التي يطلق عليها: "تَايْلاَلْتْ" أو تَانْ كُورَا" أو "تَانْ آلَشُّو" وكلّها مستوردة، أو مجلوبة من بلاد السّودان، أي النيجر، أو نيجيريا..[2]

وهي المعنيّة في الأشعار وفي المعاينة من طرف الحاضرين أثناء العاشر من "سَبَّيْبَة"، والتي تتبع بالصّور المجازية والبلاغات الجزلة في النّصوص الشّعريّة:

ياللّيلي يالّله ياللّيلّيو

يالّله ماداا يالّله أوخا

[1] الصورة 6 بالملحق.
[2] الصورة 7 بالملحق

نتّارس يالّله نت سمقّر

أوفاد نونفاس آرازيهار

أتّينيم كورا داو تويلال

ففي هذا الشّطر الأخير، تقارن "كورا" البرّاقة في أشعّة الشّمس، لجودة قماشها، بالآل، وهو السّراب في الصّحراء والتي تدلّ على ندرتها، فهي كالماء في الصّحراء، فنلاحظ أنّ الكلمتين من نفس الجذر وتقصد معنى واحد وهو السّراب ، يتخيّل للنّاس وهم عطشى، بركا من المياه العذبة، وإن اقتربوا تلاشت وهكذا، هي كذلك عباءات "كُورَا" باهظة الثّمن وتجلب من بلاد السّودان، فهي بعيدة المنال، وبالرّغم من هذا يتمّ التّنافس على كثرتها وحالها إن كانت جديدة أو رثّة.

❖ مرحلة آغَلاَيْ نَ وَتَايْ أو دوران العام

تعني كلمة "أَغَلاَيْ" الدوران، و"أَوَتَايْ "معناها السّنة ب"تَمَاهَقْ" لغة "كِيلْ جَانَتْ" و"الآزْجَرْ" و"الأَهَقّارْ"، وإن وجدت اختلافات بين صواتة "الآزجر" وتلك الخاصّة ب"الأهقّار". ويصبح، عندئذ المعنى الحرفي لعبارة "أغلاي ن أوتاي" دوران العام و"أمغلاي" فعل الدوران حول السّنة، أي اكتمال العام وانقضائه، ودخول عام جديد،

ويعبّر عن ذلك طقوسيّا بتقابل راقصي "زَلْوَازْ" وراقصي "المِيزَانْ أي "الْمِيهَانْ" وكلّ فريق يعمل على تقاطع السيوف اثنين اثنين مع الرّقص بتأنّي.[1]

وما تقاطع السّيوف سور رمز للاتجاهات الأربعة: شمال/جنوب و شرق/غرب ما يحيط بالمركز أي محيط الواحة "جانت" وهي من الأسرار الكوسموغونيّة للمجتمع القصوري، تقاطع لفصول السّنة واكتمالها وانقضائها وتجدّدها في آن واحد، ولا تتجدّد السّنة إلا بتجدّد المحتفلين وبقائهم على قيد الحياة وبلوغ الصبيان منهم وهكذا، فالكلّ يدعو اللّه بالبقاء (بقاء الرّجال)على قيد الحياة:

آرْ أَمَنَايْ وَايُوجَّنْ

تَغْلَفَـــدَانَغْ مِيـــدَّنْ

أَتَّغْلَلَـــــمْ تَغْـــرَادَمْ

أَتَّغْلِيَـــمْ وَانْ نَازَّنْ

أي يُطلب من اللّه المتعال أن يحمي الرّجال وأن يكونوا كلهم من الأحياء ويحيون للعام المقبل.

تتمّ هذه المرحلة والمراحل المتبقيّة، كمرحلة "تِكَمْسِينْ" دْ "لَشَّانْ" ومرحلة "أَغَلَايْ نَ وَتَايْ" تحت أداء نفس المقاطع، الذي ذكرناها سابقا:

[1] الصّورة رقم 8.

هِيلاَ إِيلاَ مَالُو سَبَّيْبَة

لَمَالُو بِسْمِ اللَّهِ سَبَّيْبَة

وفي كلّ مرحلة يفتح هذا النّص على مقاطع أكثر خفّة وحماسا مثل:

يَّا يَّو هِرِيلِي آهِيلاَ رِيلِي

يَّا يَّو هِرِيلِي آهِيلاَ رِيلِي

وِنَّنَا بَرَاضَنْ

سَانَّنْ ارَوَاضْ

وَانْ تَسْغِينْ نَ اضَاضْ

فعندما تدخل "شِيتْ آقَّايْ" أبتول" من قصر وتتأخّر مؤديات القصر المنافس(هذا ما لاحظناه خلال سبيبة هذه السنة الذي توافق مع نهاية شهر جانفي عندما سبقت مؤديات قصر الميزان في الدخول، بينما تأخرت مؤديات زلواز، اغتاظ لذلك الجميع وتشاءموا كثيرا، لأنّ ذلك يدلّ، حتما على أنّ النّصر سيكون حليف الميزان هذا العام، دون شكّ.

فالشيخات هنا هنّ مولدات الصّوت والكلمات من رحم الذاكرة، كما تولد القابلة الأجساد من رحم الأمّهات، فهنّ يخترن المقاطع المغنّاة بالملاحظات القويّة، على مستوى المراحل، فقد يضطررن إلى تغيير اللحن والنّص، فجأة لأنّ ذلك لا يتلاءم

والحركة والطقس الذي يستعدّ الراقصين للقيام به، فالعين تراقب والأذن تنصت والأجساد تنتظر أخذ الإذن لتتحرّك وفي أيّ اتّجاه ستكون حركتها.

المبحث الثالث: سبيبـــــة وشعائر الانتقـــــال

اعتبرت الدراسات الضّئيلة، التي تناولت ظاهرة عاشوراء بالدراسة كطقس انتقال، أو العديد من طقوس الانتقال الجزئيّة المكوّنة لعموم الشّعيرة. يمكن اعتبارها، إذا كطقوس انتقال... وفهم طقس الانتقال يمكنه المساهمة في المعرفة البنائيّة(structurelle) لطقوس الجدبة وطقوس التملّك...فالكرنفال هو انتقال للفصول وفي نفس الوقت انتقال ديني (بين التحرّر والامتناع). أمّا الدّقّة التي تبدأ من أول محرّم منه كلّ ليلة فهو يقترن بالجلبة(charivari): **هناك ، حسب مايبدولي، بعض التشابهات بالجلبة. ففي تقاليد جنوب فرنسا، ولاسيّما في "بيارن"(Béarn) كان يوجد تقليد الضوضاء، إذ كانت تمارس هذه الضوضاء الليليّة بالضرب على "علب" عندما يراد معاقبة الأرملة التي لم تكن تحترم مدّة العدّة قبل إعادة زواجها. فطقس الجلبة كان يلفت النّظر إلى ضرورة وقت انتقال بين موت الزوج السابق وإعادة الزواج بالتنديد بالانتهاك على الملأ.**[1]

تمثّل عاشوراء عموما السّنة الجديدة في الإسلام، وبداية التّقويم الهجري، إذ تذكّر بانتصار الرسول على قبيلته قريش الوثنيّة، واستقباله من طرف المجتمع المديني بالطّبول والأغاني: طلع البدر علينا. ففرحة الانتصار هاته أصبحت فيما بعد تعيشها المجتمعات المغاربيّة، عموما، كحفل قناعيّ بهيج لدى السّنّة، دون أيّ وجه لمقارنتها بالنّدب الممارس في طقوس الحداد الشيعيّة على مقتل الحسين بن علي في كربلاء، وإن

1Lapassade, G,." La chanson à Essaouira(II): Le rzun et le rituel de l'achura.", Revue Lamalif, Editions maghrébines, Casablanca, 1982, p: 58.

أبدى البعض في "جانت" تحفّظا، من المشاركة في الفرح إذ يفترض حسب اعتقادات النّاقدين ل"سبيبة" أنّها تعبيرا صارخا على مقتل الحسين(أثناء طقس تنفـــار) حيث يتمّ تلطيخ وجوه النّساء بدمائه بعدما يعبث برأسه ففي كلّ الحالات هناك تبريرا وغاية سنيتين للشّعيرة: **آسْ يَغْرَقْ فِرْعَوْنَ يا نَّنَام وِينْ الدُّنْيَا تَانْ إِكُوفَارْ تَوَّاتْ سَبَّيْبَة، تَانْ الشَّرِيفَنْ ، تَانْ النَّبِيتَنْ تَوَّاتْ تْهَمَّاتْ، تَلاَّ دَغْ الْكَتَّابَنْ.**[1]

بمعنى: عندما غرق فرعون بدأ الكفرة يعبرون عن فرحتهم بإيقاعات "سبيبة"، بينما الشرفاء، آل النبي عبروا بإيقاعات "تهمّات"، وهذا موجودا في الكتب.

كما توضّح امرأة أخرى بداية تحريم سبيبة لأنّها في البداية كانت حلال: **أَنَّنْ اتَكْنَى سَبَّيْبَة بَصَّحْ نْجُومْ حَلاَلْ آرْ يَمَّنْكَضْ ايرِي نَ الْخُسَيْنِي(الحسين)، تَنْفَارْ تَادِي كَاتَّنْتْ تَايْدِي آسْ تَكَّا سِيهْ تْهُوسِي تَقْلاَ تَدَوِيتْ آسْ يَغْرَقْ فِرْعَوْنَ يَوَّتْ سَبَّيْبَة، آسْ اكْنَنْ تَنْفَارْ آدْ تَضْرَنْ سِيهْ تَكْفَدْ أُودَمْ تَمْزَيَّيتْ نَنَكَاضْ نِ ايرِي نَ الْخُسَيْنِي سُولِينْ إِغَفْ دَغْ أَلاَّغْ، تِكُوفَارْ جَانَتْ "غُوجْ أَلِيفْ"(rouge à lèvres) دَغْ آهَنِي وَانْ الخُسَيْنِي دَالصَّلِيبْ تَاجْبَسْتْ تَايْدَغْ الدُّونَتْ حَرَامْ.**[2]

كانت "سبيبة" تقام في السّابق لكنّها كانت حلال حتّى قطعت رقبة الحسين، فمرحلة "تنفار" تلك التي تقام في بدايتها(أعتقد أن تنفار بداية الشعيرة) تعبّر عن الفرحة بغرق فرعون فضربت إيقاعات سبيبة، وعندما قاموا ب تنفار عندما دارت من هنا متجهة صوب الوجوه(وجها لوجه) تصادفت مع قطع عنق الحسين وحملوها فوق

[1] السيدة (م) تين خاتمة.
[2] الحاجة مباركة، تين جظاظ.

الرمح، بينما الكافرات خضّبن وجوههن بدماء الحسين، كما أنّ "تاجبست" (أبيدر) أي من مكمّلات اللّباس لدى الرّجال المشاركين في "سبيبة" وهي عبارة عن أقمشة متصالبة عند الصدر، شكلها كالصّليب وهذا ممّا زاد في تحوّل الاحتفال إلى الحرام.

إذ يحتفل السّنّة بمثل هذا الانتصار، أي انتصار التّوحيد على الشّرك والوثنيّة، وهو أوّل طقس انتقال، وحتّى وإن رجعنا إلى مدلول انتصار موسى على فرعون فهو انتصار التوحيد أيضا على جبروت وطغيان فرعون ورموزه، ربّما يجدر بنا التّشديد على فكرة استمرارية طغيان فرعون. ففرعون، في هذه الحالة نموذج، وحقل سيميائي للاستبداد والتسلّط والجور، لذلك نجد عبارة "تفرعن" التي تطلق على من تجبّر وطغى دون الخوف من أي قوّة رادعة كانت، فالفرحة جاءت لهذا الانتصار حتّى لا يشبّه من مازالوا على قيد الحياة، أو حتى لا تثار حساسيّة التاريخ المحلي وما ساده من حروب وجبروت، إذ علينا تجاوز كلّ ذلك بمصادرة الأحداث الغابرة وتحيينها. مثلما يحدث في طقس "الشّعالة" بشعيرة "الرزون" بالمغرب إذ يلعب الأطفال بالنار والماء، إذ يشعلون مشاعل ويطفئونها عند منبع الماء، إذ ترمز "الشّعالة" في ارتباطها بالدقّة، أي الدقّ أو قرع الطبول، بالتذكير بالطّبل الذي كان يقرعه المشركين عندما همّوا برمي إبراهيم داخل النّار، إذ كانت النّار بردا وسلاما عليه.[1]

[1] Lapassade, G., " de l'achura", Lamalif, 1982; p: 57

فالنّار والماء والدقّ، أي الطّبل مكونات لطقوس انتقال من الوثنيّة والشّرك إلى التّوحيد والحنيفيّة، إذ يعاد استعمال تلك الرموز في بعث ظواهر محليّة حدثت هنا وهناك لدى المجتمعات المحتفلة بهذه بعاشوراء بهذه الطريقة.

كذلك تدقّ الطّبول من مختلف الأحجام، داخل قلب الوادي "آجَرِيو" هذا القلب النّابض للواحة حيث كانت الحياة والدّعة والرّخاء والإبداع، في زمن السّلم والأمان بين مختلف القصور.

كذلك هناك طقس انتقال آخر، يتمثّل في طقوس متعلّقة بالجنسين، كطقوس البلوغ، واختيار الشّريك لدى المجتمع، لم يتفطّن لها مجموع الدارسين لهذه الشّعيرة فتمكّنا بواسطة فرضيّاتنا على "سبيبة" ودفعها إلى أقصاها الوقوف عليها، بمؤشّرات دالة بقوّة عليها انطلاقا من جزئيّة تسريحة الشّعر، منطلقين من شطر بيت مغنّى أثناء الاحتفال، أي هذا الشّطر من المقدّمات الغنائيّة الجامعة، نجدها لدى "شِيتْ آڤّايْ"(المؤديات للنصوص الشعريّة المغنّاة) بقصر "الميهان" ولنظيراتهنّ بقصر زلواز، والذي يقلن فيه:

" **أَقَّسْمَتْ شِيتْ سَكْرَفْ** "

أي صفّقن يا نساء "اسكرف"

1. تقاطع الطّقوس

يمكن اعتبار "سبيبة" شعيرة تنصهر فيها الطقوس التي تمثّل خصوصيّة المجتمع الجانتي وفق مختلف المحاذير من الفوضى والإخلال بالنظام الأول للمجتمع وفق نمط تأسيسه منذ البداية: البلوغ، طقوس المظهر والجسد للجنسين، العلاقات بين مختلف فئات السنّ ودلالات الاحترام، أهميّة النساء المسنّات في المجتمع ورمزيّة مكانتهنّ رفقة مختلف الطبول المدويّة بالواحة،،، بناء الهويّة الفردية وعلاقاتها بالهويّة الجماعيّة وهذا الشّأن العظيم الذي يتحقّق بواسطة طقوس الانتقال تلك، والأهمّ من كلّ ذلك العلاقات التي تحكم القصور فيما بينها، لاسيّما المحتفلين من القصرين، أي "زلواز" و"الميهان".

2. قوّة الشعيرة والرغبة في البقاء

تعتبر "سبيبة" كشعيرة غنائيّة إيقاعيّة وتعبيريّة(تعابير الجسد المتحول الراقص) دافعا للوجود والاستمرار والتجدّد، والبروز والتميّز، داخل أسوار البساتين، وخارجها، أي بين القصوريّة فيما بينهم، وهؤلاء الأخيرين وبقية التوارث في كامل بلاد الآزجر، هي فرص للتعايش والتذكّر وإعادة النظام الأول، وتعديل الفوضى واللاّنظام... الكلّ يرقص، يفرح وينتشي، ويريد المشاركة بأي شيء لكي يتقن الأداء، وتعلو ضربات الطبول لتسمع كل الأحياء دقاتها ودقات قلوب عاشقيها:

فحتى من لا يشارك في "سبيبة" كقصر "اجاهيل" وفئات أخرى بالمجتمع، يساعدون المحتفلين بما يقدم لهم من أطعمة وملابس ذات القيمة والحلي ويحضر بعضهم حضورا رمزيا، ويتسارع الأطفال نحو فضاء الحفل مهما كلفهم الأمر. وياويل من لم يحضر فلن تتركه "ترجمين" يرتاح ومأأشدّها.

فمن العار أن يترك المحتفلين (كيل سبيبة) تلك الشعيرة، وعبق ذلك اليوم للقيام بأعمال أخرى، مثلما يدلّ عليه هذا المقطع الذي قيل تحت اللحن:

ياللّيلي ياالله ياللّيليـــــو

ياالله مادادو ياالله أوخا

أخمد د آمنّة غور ادجلسيت

سبيبة أويين اجماضن تين نيت

أسّوفن تيرغي دوڤلاه نّيت

يعتقد أنّ هذه المقاطع نظمها السيّد محمد بن لامين، من "تغورفيت"، وهو من قصر الميهان، متزوج بالسيدة تلاّ أخت السيّد "كازا" قائد زلواز وشخصية من الشخصيات المذكورة في أشعار"سبيبة".

وكما جرت العادة يفتح نصّ الهجاء أو ذا النبرة المعاتبة، على ردود قد تفوق النّص الأول مجازا وقوة، فهاهو ردّ "آمنة"، وليس "أحمد" المعني معها بترك الشعيرة ولهوه بالتمور وظلال النخيل، قائلة:

آسْ نَكَّا تيرْغِي دُوقْلَاهْ نّيتْ

كِي دَغْ نُوهَارْ دَكْ تِنْضِينْ نّيتْ

سَبَّيْبَة نُويِّيي اسْ دَقْ نّيتْ

يُوسِكِ انْ آخْمَدْ دْ مَرَوِّنّيتْ

يَسَّرْغَاكْ تِمْسِي سْ لَشَّانْ نِّيت

نَ هَاضَاكْ يَالَّلَه دَ سْمَاوَنْ نّيتْ

كان ردّ "آمنة" على غرار الردود، في هذا المقام، أن يبنى المطلع على شاكلة النظم الأول الهاجي المعاتب، حتى يدرك المتلقّي الناظم، أنّ ثمّة تحكما تقنيا وأداتيا في الرّدّ، ثمّ يضاف له ما يدل على الحنكة والبلاغة الشعريين، فقالت له:

جاءك أحمد وأهله

وقد أشعل النار فيك بقوة لثام "آلشّو"

وأقسمنا لك باللّه وبأسمائه

تدرك "آمنة" وغيرها ممّن يضيفوا في هذا النص المصدر، بأنّ هذه الأشعار ستغنى عاجلا أم آجلا، وترددها حناجر الشيخات بين القصرين، وفي فضاء "تمولاوين" ويحفظها الكبير والصغير، وستكون موضوع أخذ ورد بالمناسبات المختلفة، فبالفعل هناك أفضية للكلام وأخرى للغناء حتى وإن كان الكلام موجه للغناء وللأداء الذي يفترض أن يكون جيّدا أو يجتهدن ليكون في المستوى المطلوب.

كلّ الأشعار التي سجّلت هي أشعارا ونصوصا نظمت بغرض الغناء الجماعي بالدرجة الأولى، فهي تتراوح بين النصوص الغفل، غير معروفة المؤلّف، كما في نصوص سبيبة عموما، مع وقوفنا على الإضافات التي غالبا ما تكون معروفة المؤلّف، كما أردنا أن ندرج نصوصا معروفة المؤلّف، صريحة التوجه والغرض عند التطرّق للمناظرات الشعريّة(duel poétique) ونعطي نموذج "بن عومر"(من قصر زلواز) وإخو(مساهلي محمد من قصر جاهيل).

فعندما يتقابل القصران ويتواجهان لا يتركان مكانا للصّدفة والارتجال وإن كانت النصوص المغنّاة تتراوح بين القديم وبين ما ارتجل في وقت غير بعيد حسب ظروف وملابسات اجتماعيّة وفنية تساهم في جسد المتن المكون من العواطف والتاريخ والهوامات الفردية والجماعيّة: ففيها وصف لجمال الشباب والشابات والألبسة والحلي

وشجاعة الرجال ونبل النساء، بينما يعصف بالخصم ويرمى ويوصف بأبخس الصفات: الجبن والعبوديّة وقلة الشرف والخيانة، أقصى حدود الاهانة.

3. نحو تفسير رمزي للشّعيرة: تسريحة الشّعر

أمّا المستوى الثاني من الفصل والوصل، فيتمثّل في الطابع التنافسي ل"سبيبة" كشعيرة ترتبط بزمنية ورزنامة دينيتين، أي تلك المرتبطة بعاشوراء، حيث تقتضي تقابل قصري زلواز والميزان في احتفاليّة مهيبة، يحضر لها مدة ثمانية أيام استعدادا لليوم العاشر، وهنا نشهد تقابل وصراع هويّات قصوريّة محليّة بعضها البعض، فما الذي أدى إلى هذا التناقض؟ وإلى ماذا يفضي؟

لماذا يحتفل ب"سبيبة" تقول الألسن، أنها جاءت نتيجة الصلح بين القبائل التارقية المتناحرة، فهي حرب رمزيّة، حرب دون دماء، إلى غيرها من التفسيرات، وهي تفسيرات خارجة عن المعنى الذي يعطيه المحتفلين أنفسهم، والذين يؤكّدون على أنّ "سبيبة" مناسبة للفرح والنشوة، لانتصار سيدنا موسى على فرعون وجنده. وهذا التفسير أقرب إلى منطق الأنثروبولوجيا التحليلية، التي تسعى، قبل أن تدلي بدلوها إلى المقارنات المختلفة ل"سبيبة" باحتفالات مماثلة، قريبة وبعيدة، في حدود الإمكان، انطلاقا من الغوص داخل المركبات الطقسية للشعيرة نفسها وللرموز التي تلوح في فضاء الشعيرة.

وقبل ذلك كنّا قد تتبعنا فرضيّة الحرب والصّلح، لتداول عبارة "سبيبة حرب بلادم" بين الناس هناك، وباعتبار وجود ذلك في الأشعار التي تؤدّى أثناء الاحتفال:

تِمَنْجَلتْ سَقَّمْ دَغْ غَمْرُونِينْ

غُورْ اِمَغْرَانْ اَنَّمَغْ اَنْمَنْغِي

وَوَرْهِينْ بُوسَّنْ وَتْهِي آهْنِي

وذهبت بعيدا في تحليل آليات تبعيّة سكان الواحة، وانضوائهم تحت لواء قبيلتين ذات سيادة بالآزجروأنه نتيجة اقتتال هاتين القبيلتين، وهما "الإِمَنَانْ" و "الأُورَاغَنْ" حيث أفرز هذا الصراع موالاة بعض "القصورية" ل "الإِمَنَانْ والباقي ل "الأُورَاغَنْ وأن هذه الموالاة، ليست لفظية فقط بل محفورة في الذاكرة، وعلى الأطباق والقفاف والملاعق، وجود "آجول" المتمثل في "امسلاج" للقبيلة الأولى و"تكنوين" للقبيلة الثانية.[1]

أمّا الفرضيّات الأخرى، التي جاءت بعد تعميق العمل الميداني والكلام على الهامش، دون التسجيل والتزود بآليات العمل العلمي الثقيلة، بل بالاسترخاء من الملاحظات الثاقبة والاجتهاد والجدّ إذ يمكن أثناء القيلولة أوحضور دعوة لشرب الشاي،،،المشي في الشوارع بتعب وإرهاق من لفح الشمس والرياح الرملية، أن نجد ضالتنا، وجمل تغيّر الافتراضات وتحول مسار الإشكالية برمتها، ساعتها تستيقظ حواسنا وتشتعل الفطنة. علمت أنّ "سبيبة" كانت بمثابة الفرصة الذهبيّة لعرض البنات

[1] بوزيد-سبابو: **سبيبة تللين**. ص: 23-24

البالغات، قصد الزواج، لذلك بدأت أركّز على طبيعة الاحتفال في الماضي لحصر مظاهر التغيّر التي تعرضت لها الشعيرة، وكنت قبل ذلك أشتغل على التغيرات التي حدثت على النصوص الشعريّة المؤدّاة، وبدأت أحصر الأوقات والظروف التاريخية والاجتماعية التي جعلت النصوص تتغير وتتعدّل وتتجدّد، وتستمر بذلك "سبيبـــة":

كزمن دخول الفرنسيين واستيطانهم ب"جانت" :

أَقْدُودَغْ تُوكِيلْ دَاقْ البِيرُو

تِوَايْ أَوَرْوَرْ تَكَّا أَشِيشْوِي

نِّيغَاسْ مَادْ يْجَنْ دَقْ البِيرُو

تَنَّا لِيزَابْلِي يَقْلاَ يُوِيِّي

آسْ تُويَا إِقْضَاضْ تَكَّى غُورْ إِيسُو

أَمْغَرْغَرَنْ سْ آغْرَمْ وَانْ جِينِي

تَمُّوسْ كَاتْ كَاتْ تَانْ ازَّابْلِي

ترجمة النصّ:

أخذت الرّوث وذهبت للسّقي

قلت لها ماذاحدث بوسط البلد

قالت ذهب عني المجند وتركني

وعندما تركت الطير ذهبت إلى الثور(كناية عن ترك الرجل الوسيم والآخر القبيح)

وفي الردّ على هذا الهجاء اللاذع، تدخل متغيرة أحد التجار من ميزاب المدعو"ڤمبار":

أَمْغَارْ نَ ابْلِيتَنْ يِكُوَنْ دَ كْمَتْ

وَانْ لَالِيجُوتَنْ يَجُوبْ دَكْمَتْ

إِيمِي وَانْ ڤَمْبَارْ آسْ تَبْدَادْمَتْ

أَيْلَنْ تِيطْ نّيتْ يَسْوَاظْ دَ كْمَتْ

ترجمة الرّدّ:

حتّى كبير المجندين احتار فيكن

وكذلك قائد الفيلق تعجّب منكن

وعند باب (محل) ڤمبار عندما تقفن

كلّ من له عين ينظر فيكنّ(الحيرة والسمعة السيئة)

أبيات هجائيّة لاذعة تتقاذف بها نساء القصرين المتنافسين، والاتّهامات تشوبها الفضائح المرتبطة بالجنس والعلاقات بالجيش الفرنسي، ومثل هذه الأبيات لم تعد لها قيمة في الوقت الحاضر، أي لم نتمكّن من تسجيلها أثناء الشعيرة وأعتقد أنّه دخلت

تهذيبات على النّصوص، لأنّ النّساء المحافظات على الذّاكرة الشّعريّة مازلن يردّدن هذه الأبيات سرّا.

كما هو الحال بالنّسبة لتاريخ استقدام فرقة سبيبة للجزائر العاصمة، في السبعينات أيام الرئيس بومدين، مما جعل "تلاّ ولت بركا من "كيل تربونة" تنظم شعرا يؤدى أثناء الشعيرة ومازال يتناقل لحد اللحظة:

يَالَّلَيْلِي يَالَّه يَالَّلَيْلُو

يَالَّه مَادَادُو يَالَّه آخَا

انَّاسْ إِ جَانَتْ تَنَامْ تَلاَّ

نَدَّارْ انّ ايوَنْ الْعَاصِمَة

نَ دِّيو دْ شَاغَتْ وِتْهَا الْهِمَّة

ارْتَايَغْ بُوطِيرْ دَ الْقَطَّارَة

جْبَاسَنْ نِيوَنْ سَ لِّيدَاعَة

كُودْ نَدَّارْ نَ نِّينْ دَغْ دُوغِيَّة

كيف يتشكّل "أَقَّايْ نْ سَبَّيْبَة": النساء اللواتي ينشغلن بأداء الأشعار كلّ حسب موقعه في صفّ الأداء، فهناك "تِمْغَارِينْ نَ آقَّايْ " وهناك المرددات للأبيات التي

يسمعنها منهن، طريقة الوقوف وعلى أية حال يقفن، مع العلم أنّ الوقوف هنا طقوسي، يستلزم صرامة في اللباس وتسريحة الشعر والحلي، والحركة والتمايل...

فأتى دور العمل على تسريحات الشعر المختلفة باعتبارها مفتاح تأويل جانب مهما من الشعيرة، حيث ثبت من كلام النساء أنّ البنات من مختلف الأعمار، يطلق عليهن اسم تسريحة الشّعر، وليس كفئة سنّ، فئات ثقافية أنثروبولوجية وليس فئات بيولوجية، فيقال: "شِيتْ بْرَنْتَتَتْ"، "شِيتْ أَسَكَاتْ" و "شِيتْ أَسَكْرَفْ" ، "شِيتْ تَالْكَة" لذلك بدأت العمل على الشعر والتسريحات وإعادة تشكيلها نفس الشيء كما تتشكل المتون الغنائيّة.

تقف "شِيتْ بْرَنْتَتَتْ، ثم "شِيتْ أَسَكَاتْ" ثم "شِيتْ أَسَكْرَفْ" وهكذا في نظام تصاعدي من صغيرات السن فالأكبر فالبالغات فالمتزوّجات وهكذا، فصغيرات السن تكبرن و"شِيتْ أَسَكَاتْ" يبلغن و"شِيتْ أَسَكْرَفْ" يتزوجن وهكذا يتجدد صف المؤدّيات وتستمر الأشعار والشعيرة، ويحدث التّلقين، وتتحقّق وظيفة ومعنى الاحتفال، كونه جانبا مهما من طقوس الانتقال والبلوغ بواسطة عامل تسريحة الشعر لدى النساء الواقفات، ولبس اللّثام و"تْكُومْبُوتْ " لدى الشّباب.

3. 1. تسرسحة البلـــوغ "أَسَكْرَفْ"

قبل التطرّق للثام الرّجال، و"تكومبوت" الذي يلبس كقناع أثناء "سبيبة" نفصّل نومعا ما في تسريحة رمزيّة ومهمّة في دراستنا، وهي تلك الخاصّة بالبلوغ، أي تسريحة "أَسَكْرَفْ" كيف تتمّ؟

بداية نشير إلى أنّه صادفتنا مشاكل للوقوف على خبايا هذه التّسريحة منها ما تعلّق بمن يقوم بها، أي الماشطات، حيث أنّنا كنّا في كلّ مرّة لا نجد من يتقنها لأنّها كانت تمشط في الماضي للبالغات ولم تعد موجودة النساء الملمّات بها، وإن وجدت واحدة في قصر"زلواز" فهي مسنّة ومريضة فلم نجرؤ على مفاتحتها بالموضوع لما في ذلك العمل الذي يستغرق ساعات طوال من تعب ومشقّة، فواصلنا البحث إلى أن وجدنا امرأة وافقت على طلبنا، الذي رأته مضحكا لامرأة قادمة من الشّمال تترك صالونات الحلاقة وتأتي لتضع الرّمال والأوساخ على شعرها، وهنا تكمن الصّعوبة الثانية، حيث لا يمكن أن نعمل على شعر أيّ امرأة من المجتمع وتصويرها، في مجتمع تغطّي فيه المرأة شعرها منذ البلوغ ولا تنزعه بالمرّة أمام الغرباء، ممّا جعلني اضطرّ للقيام بمختلف تسريحات البلوغ وما فوق على "رأسي" ودون أن انبس ببنت شفة في طلب امرأة تشكّل "موديلا" لهواماتي البحثيّة(بينما اضطررت لطلب فتيات صغيرات لم يقتربن من سنّ البلوغ لتسريحتي " بْرَنْتَنَتْ" و"أَسَكَاتْ" فقوبل طلبي بالموافقة(لكن البنات كنّ جدّ صغيرات حتّى يتحمّلن التّسريحة الأخيرة) وممّا سهّل المهمّة علي، وجود زوجي معي

الذي كان يقوم بتصوير مختلف مراحل التّسريحة، وتحضير الرّمل الجيّد، وكان ذلك على حساب وقته.

تتطلّب هذه التّسريحة مواد متنوعّة ومختلفة القيمة: الرمال، ويشترط أن تكون رمال الوادي النّظيفة(امضال ن تغزّيت) وخيوطا كثيرة(إِجَلَقْلَقَنْ) وغطاء شعر لتغطية الضّفائر(الْمَخْرَمَتْ) ومختلف الحلي: امْجِيدِتَنْ، تِيرَاتِينْ،،، والأهمّ هو "تَمَالّيتْ نْ تَالْكَة". ضربت لنا هذه الأخيرة موعدا، وكنّا عندها في الموعد المطلوب، بدأت العمليّة في فناء الدّار (تَوَخَّا) لأنّنا قمنا بالتّسريحة في جانفي وكان الجوّ قارس البرودة والفناء يكون مشمسا ودافئا.

طلبت منّي أن أستلقي وأن أكون في الوضعيّة المثلى لإتمام التّسريحة(أَسَقَّمَرْ) فشرعت السيّدة "تَيْسَاتْ" في العمليّة التي تتمثّل في المراحل التاليّة:

1.1.3. تقسيم الشّعر: في البداية يطلق على المشط " اتل" ومنها جاء اسم الماشطة "تَمَالّيتْ"، ثمّ تشرع بتقسيم الشّعر، ويطلق على هذا التّقسيم، أو تفريق الشّعر ب " أَزَلاَيْ"، إلى قسمين متناظرين بالأمام، مبتدئة ذلك أعلى الجبهة حيث تدخل الأداة المخصّصة لذلك، أي "تَزَرْلِيتْ" إلى غاية منتصف الرّأس محدثة ما يسمّى "أَنْكَبْ" وذلك بجمع خصلتين من الشّعر متتاليتين طوليّا وتشدّهما إلى الأعلى ثمّ تكمل تمرير أداتها لإتمام القسمة المتناظرة لتصل إلى القفا.

2.1.3. إ ميسِي: تشرع بعد إتمام القسمة في إحداث ما يسمّى ب"إِمِيسِي" أو "إِمِيسَانْ" وهو عبارة عن عزل قليل من الشّعر أفقيّا من المنتصف إلى ما وراء الأذن، وهذا بالقيام بظفر ذلك الشّعر القليل إلى ضفائر رقيقة دقيقة، تشدّ بخيط في نهايتيها وتمرّر خلف الأذنين وتشدّ عند القفا.[1]

3.1.3. "تِتْلِينْ" الجهة العليا من الرّأس: ثمّ تشرع في تكوين أي ضفائر مبتدئة من أعلى الرأس إلى الأسفل، تجمع الضّفائر الدقيقة في واحدة ثمّ تفرق إلى اثنتين تثخّنان بواسطة الرمال والمياه. [2] وقد يمكن للماشطة من تشكيل ضفيرتين معوّضة الرمال بشرائط من قماش لتجتمع ضفيرتين تدعيان"تَشَكُّوضْتْ" تشدّان إلى بعضهما بواسطة الخياطة لتبدوان كبيرتي الحجم، ثمّ تشدّ نهايتيهما بخيوط وشرائط.

4.1.3. "تِتْلِينْ" الجانبيّة خلف الأذنين: تقوم بالظّفر كما حدث في أعلى الرّأس العديد من الضفائر الدقيقة، ثمّ تجمع في ضفيرة واحدة، ثمّ تفرق إلى اثنتين تعمل على تثخّينهما تدريجيّا بإضافة الرمال والمياه.[3]

5.1.3. ضفيرتي القفا(الوراء): يظفر الشّعر المتبقّي في ضفيرة واحدة يزداد حجمها بالرّمل والماء، ثمّ يؤتى بها إلى الأمام لتجتمع بالضّفائر الأماميّة والجانبيّة، وعددها أربع، بواسطة لفّها بقطعة قماش، تدعى "أجلفلف".

[1] الصورة رقم 9 .
[2] الصورة رقم 10.
[3] الصورة رقم 11.

فكما سبقت الإشارة إليه فإنّ الضفائر متناظرة من الجهتين للرأس على اليمين وعلى الشّمال، ويبقى فقط الشّعر المجتمع إلى أعلى الرّأس(أنكب) تقوم بظفره حال الانتهاء من تزيين الضّفائر.

6.1.3. انْكَبْ: وهو الشّعر المتبقّي أعلى الرّأس، باتّجاه القفا فيظفر بدوره إلى الوراء مع تضخيمه.

بعد الانتهاء من عمليّة الظّفر التي تستغرق وقتا معتبرا، تشرع الماشطة في تزيين الضّفائر بغطاء رأس وحليّ فضيّة.

7.1.3. حلي زينة الرأس(مْجِيدِتَنْ)

بعد الانتهاء من عمليّة الظّفر، تشرع الماشطة في وضع حليّ ما يطلق عليها ب"مجيدتن" وهي عبارة عن نقود فضيّة مثقوبة الطرفين وذلك بخياطتها فوق الشّعر[1]. يعتبر "مجيدي" عملة عثمانيّة ضربت في عهد السّلطان عبد المجيد، وأصبح يطلق على هذه الحلية اسمه وأحيانا تعوّض باسم "بوطير" وهي عملة هولنديّة، مع العلم أنّ النّقود المستعملة تكون من مختلف الجنسيّات وحاملة لمختلف الحكّام من سلاطين وملوك ورؤساء، أو قد تكون نقودا ترمز لبلدان مختلفة و لمشاريع حكومات(السّدّ العالي).[2]

[1] الصورة 12 بالملحق.
[1] الصورة رقم 13.

كما يزيّن "أَنْكَبْ" بحلية تدعى "تِمَغْوَنِينْ" وتتشكّل من حلقة بها سلاسل من عقيق تنتهي ب "ودعات".

8.1.3. الغطاء أو المخرمت: كانت النّساء الواقفات ب"أَثَّاي" لا تغطّين شعورهنّ بعد مشطها بمناسبة الاحتفالات، بل يكتفين فقط بغطاء الرّأس "آلشّو" ولا يحكمن الغطاء حيث يظهر الشّعر، وطريقة المشط ونوعيّة التّسريحة، ممّا يدلّ على وظيفة البروز والعرض أمام الشّباب الموجودين ليسهل الإعجاب والاختيار، فيصبح الشّعر هنا فضاءا يختزل المعاني والرّموز المختلفة لكافّة المجتمع وإن بدا مسألة شخصيّة وحميمة.

تقوم "تَمَالِّيتْ نْ تَالْكَة" بتغطية ضفائر الجانبين بمنديل يفضّل أن يكون من الحرير حتّى يمنع الرمل من التّساقط بل يحبسه، لأنّ التّسريحة يحافظ عليها لتبقى طويلا إلى أن تتغيّر لتصبح تسريحة كلّ يوم وليست تسريحة طقوسيّة مرتبطة بمواسم وشعائر. يسمّى غطاء الشّعر هذا ب"**أَدَّادَنْ**"، كما يطلق على شكل تسريحة "أَسَكْرَفْ" بعبارة "هُونْدْ رُوكُو" لمن لا يعرفها، ولم يرها من قبل، أي مثل "بردعة الحمار" لأنّها تصبح على شكل الحرف"**U**" اللاّتيني وهذا نتيجة اقتران ضفيرة الخلف بالضّفائر الأماميّة والجانبيّة.

بعد التّسريحة يشرع في إكمال مختلف زينة الرّأس ومختلف الحليّ الفضيّة من "صدغيّات" مختلفة وغطاء آلشّو وحليّ رقبة وغيرها لتكتمل الصّورة.

وللعلم فإنّ " أَسَكْرَفْ" تسريحة كانت متداولة ومنتشرة بين نساء منطقة الآزجر، بما في ذلك نساء جانت وكانت تمارس أثناء طقس البلوغ، وإن اقتصرت على المجموعات ذات الأصل النّبيل كما ورد في معجم الأب دو فوكو.[1]

لا تكتمل صورة النساء الواقفات ب" أقّاي" والضّاربات على "تَنْقَاتَنْ" إلاّ بارتدائهنّ لمختلف القطع اللباسيّة ومختلف الأثواب المقبولة والمفضّلة اجتماعيا وحتّى تنسجم الصّفوف وتلتحم بالحدث الشعائري.

2.3. لباس النساء المؤديّات والضاربات على الطّبول

يتمثّل لباس النّساء في القطع التالية، حسب أجزاء الجسم:

1.2.3. لباس الرّأس

يتمثّل في غطاء "آلَشُّو" وهو عبارة عن شرائط قطنيّة مشربة(بالنّيلة) تلصق ببعضها بواسطة الخياطة مشكّلة القطعة المطلوبة، سواء لثاما رجاليّا أو غطاء رأس يسدل على المرأة من رأسها إلى فوق الرّكبتين، أو غطاء رأس يغطّي فقط الشّعر وينسدل إلى مكان الصّدر، وتعتبر أثواب قماش "آلَشُّو" غالية الثّمن حسب حجم القطعة.

[1] Dictionnaire Touareg-Français, T. II, p: 860.

كما يوجد غطاء رأس آخر تلبسه فقط نساء التاسيلي ن آزجر، وهو ما يطلق عليه باسم "الطّلس" وهو أيضا ذا قيمة رمزيّة تلحق بقيمة " آلشّو" ويذكر بأشعار"سبيبة" مثله مثل "آلشّو".

2.2.3. لباس باقي الجسم

يتمثّل في العديد من الأثواب والقطع، إذ يفضّل في لباس "سبيبة" أن يكون ثوبين، بلونين الأبيض والأسود، ويطلق عليهما تباعا: "أَخْبَايْ نْ مَخْمُودِي" و"أَخْبَايْ نْ طَارِي" وأخباي عبارة عن ثوب فضفاض مفتوح الجانبين إلى أسفل القدم حيث يخاط قليلا مقدار شبر أو شبرين، يشقّ عند الرقبة شقّا مربّعا، يليه جيب مطرّز، ويفترض في هذا الثّوب ثمانية أمتار. أمّا قماش "مَخْمُودي" فهو قماش أبيض اللّون رفيع النّوعيّة(la percale) وكذلك الأمر بالنّسبة لقيمة "طَارِي" فهو قماش أسود اللّون مطلوبا ومن الأثواب المشربة أيضا التي لها قيمة خاصّة لدى التّوارف، كما يمثّل الثّوب المشرب قيمة لباسيّة عالية لدى العرب في القديم .

كما يضاف فوق هذين الثوبين ما يسمّى ب"تبرّكمت" وهو ثوب غير مخيط تتراوح أبعاده ما بين 3 م و66سم طولا ومتر و26 سم عرضا قرمزي اللّون في غالب الأحيان وقد يكون بنفسجيّا عليه خطوط(كلّ مشتقّات اللّون الأرجواني محبوبة ومفضّلة على باقي الألوان) ويلبس بطريقة ما يسمّى ب" آزَلاَقْ" أي يشدّ بمشابك من الأمام وإلى

الخلف، وهذا اللّباس جدّ رمزيّ ويغنّى به ، ويطلق عليه اسم "الكوشيّة"[1]، وهذه الأخيرة قد نفترض أنّها تكون تحريفا للكلمة الأجنبيّة(cochenille) أي القرمز: وهو صبغ حيواني أحمر اللّون. ومن خصائصه أنّه لا يصبغ به إلاّ ما كان من حيوان كالحرير والصّوف[2] لابدّ من الإشارة إلى أنّ مصدر هذا اللّباس ليبيا وتونس، حيث يعرف في هذه الأخيرة باسم " الحْرَام" ويلبس بمشابك ومن مختلف الألوان، وهو من المنسوجات منها الصّوفي الرّفيع أو الحرير، ولأهميّة الأصباغ الأرجوانيّة تعمد النّساء في الماضي إلى تغيير ألوان الأقمشة التي بحوزتها إلى الألوان المفضّلة بين أفراد المجتمع، ويستعمل في ذلك العديد من الطرق والوسائل.

كما كانت تتميّز النّساء الضّاربات على الطّبول بلباس خاصّ بهنّ والمتمثّل في ثوب " أَبْرُوقْ" وهو عبارة عن قطعة قماش صوفيّة تنسج في منطقة "توات" غالبا، بيضاء مخطّطة بالبني وتلبس بطريقة "أَجُوسْ"، ولم يعد لها وجود بالاحتفال، بل اختفت وقد تحوّلت إلى مفارش أو قطعة تلفّها الذّكريات.[3]

فكيف فسّر لباس الرّجال المتمثّل في "تكومبوت" اللّثام المحكم الإغلاق، وكيف يمكن تفسير حملهم للسيوف، والذي يفترض أن يكونوا في حالة التّذكير بحرب دامية حدثت بين القبائل بمنطقة "الآزْجَرْ"، مادلالة ورمزيّة السّيف في هذه الحالة؟

[1] الصورة 14 .
[2] صالح أحمد العلي: المنسوجات والألبسة العربيّة في العهود الاسلاميّة الأولى. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2003، ص: 186 .
[3] الصورة رقم 15.

يرمز السيف لفحولة الرّجل، وحمل السيف والرقص به دلالة على البلوغ واقتراب أوان اختيار شريكة الحياة، فهو يرتبط بطقس "تمنجوط" عندما يلثّم الشاب أول مرة، يحمله طوال اليوم، كما يوضع تحت فراش العروس، أثناء طقس "افَتَاغْ"(الفراش) للتحكم في الممارسة الجنسية ولبلوغها هدفها بعيدا عن أيّ مخاطر، كما يوضع مع النفساء، لدرء مخاطر "كِيلْ آسُوفْ" المتربصة بالأم ووليدها. وهذا التفسير وجد لدى العديد من المجتمعات التي تمارس مثل هذه الاحتفالات الشعائريّة المرتبطة بمواسم ورزنامات مختلفة، ففي العديد من الثقافات شكّل حمل السّيف رمزا للبلوغ: السيف في رقصة "الهورا" أو "الحورا".[1] وغيرها من المجتمعات.

3.3. لباس الرّجال ولثامهم: يلبس الرّجال في "سبيبة " أقمصة مختلفة الأقمشة والمكمّلات(مكمّلات الزّيّ). يصنّف بورجو هذه الأقمصة إلى ثلاثة أصناف: "تِبَتَقْ"(مفرد تِبَتْغِينْ) وهي من جلد مدبوغ، ما تزال موجودة عند السيّد "تَكَاوِي" بحكم مهنته ومحافظته على تقاليد التّوارڤ، و"أَكَرْبَاسْ"، وهي عبارة عباءة دون أكمام، واسعة نوعا ما، وبالرّغم ممّا أتى به "بُورجُو" عن أصلها، تارة من الشمال وتارة الأصل الأوروبي، إلاّ أنّه وجد في قاموس اللّباس، أنّ "الكِرْبَاسُ" لباس العرب دون

[1] يطلق على هذه الرّقصة horaبرومانيا، نقلا عن:
Pop-Câmpeanu, Denise, Se vêtir: quand, pourquoi, comment, en Roumanie hier et aujourd'hui. Publié avec le concours du centre national de la recherche scientifique, 1984.

أكمام ويعتقد بأنّه فارسي. وهناك "إِرَسْوِي" والجمع "إِرَسْوِيَنْ" وهو لفظ شامل لكلّ أنواع القمصان أو الدرّاعات.[1]

1.3.3. "تكمست" هي أحد أشكال "إِرَسْوِيَنْ" ويمكنها التفرّع إلى مسميات عديدة، فهناك : تَكَمِسْتْ نَ ارِّيفِيرَا" وهي مصنوعة من قماش قطني منسوج في السّودان، ومزيّنة بتطريزات وتحمل جيبا عريضا وعميقا. ويشترط سبعة إلى عشرة أمتار من القماش، ويمكنها أن تكون شبمنحرفة نتيجة انضمام قطعتين مستطيلتي الشكل مفصّلة من بقايا القماش. فهناك عباءات" تَمَسْكَنُوتْ"، ويمكن أن يكون أصلها قد جاء من البناء التالي: "أَمَسْكَنُو": "رجل أي إنسان من "كَانَمْ، ومنه " تَمَسْكَنُوتْ" أي لباس يمتلكه الرجال من "كَانَمْ. فدلالة اللفظ يمكنها أن تدلّ على قماش خاصّ بمنطقة "كَانَمْ" وتُرتدى من طرف رجال تلك المنطقة (كَانَمْ بنيجيريا) ونفس الشيء بالنسبة"تَمَسْكُورَتْ" أي أصلها من "كُورا" أيضا بنيجيريا. كما يعتقد بعض الباحثين الإثنوغرافيين أنّ "كورا" أتت من نوعية قماش يصنع ب"كوري"(ڤوري مدينة بالنّيجر تقع شرق زِنْدَرْ.)[2] ونعتقد أنّ هذه الفكرة الأخيرة هي الأقرب إلى أصل هذه العباءة لأنّه كثيرا ما ترتبط عباءات "كورا" في احتفالات "سبيبة" بالنّيجر ومنطقة "زندر" حيث يقول مقطعا شعريّا:

أُورْ تَشُوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

أُورْ تَشُوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

[1] Costume masculin des kel Ahaggar, p: 361
[2] Bourgeot, A., Op.cit, p p:364-365

دِيدِي يَقَّنْ تَ تَارِيكْ يَقْـــلاَ

دِيدِي يَقَّنْ تَ تَارِيكْ يَقْـــلاَ

آسْ يُوسَا زِنْدَرْ تَاهُوضِي يْجَا

آسْ يُوسَا زِنْدَرْ تَاهُوضِي ايْجَا

معنى هذا النّصّ الشّعري ما يلي:

لاتقلقن نساء تربونة فإنّ "ديدي" ربط راحلته وعندما وصل زندر أقسم، وإن لا يظهر سبب قسمه، فإنّ الحكاية تقول بأنّ نساء قبيلة "تربونة" قلقن لعدم وجود عباءات "كورا" التي ستشارك في "سبيبة" التي حان موعدها، فما كان من هذا الشّخص واسمه "ديدي" وهو من شيوخ الاحتفال إلاّ أن أخذ راحلته واتّجه صوب بلاد السّودان و"زندر" تحديدا ليحضر اللباس ويعود ليخرس أفواه الذين قد يشمتون في رجال قبيلته.كما توجد عباءة "راتي" وهي عباءة قطنيّة مخطّطة منسوجة بالسّودان يلبسها أصحاب الثروة والجاه ك"الإمنوكالن" ومازالت تشارك بعضها في "سبيبة" وعددها ثلاث، واحدة يرتديها السيّد "صالح تكاوي"[1] والثانية "أحمد وان تزامّرت"[2] والثالثة " تقابو قاسم".[3]

[1] هو من أشهر الحرفيين الذين مازالوا محافظين على مهنة صناعة الجلود، ومازال يمتلك لباس " تبتق" وهو عبارة عن لباس جلدي، الذي كان يلبس في الماضي دون نزع الزغب عليه، وقد يكون جلد "أروى " أو جلد "ثور" ويدخل فضاء سبيبة كلّ سنة بلباس عباءة "راتي".
[2] واسمه عابد أحمد وهو الوحيد الذي يمتلك "مزمارا" تعلّمه على أيدي متخصصين من ليبيا، وأصلها من النيجر(بلاد هاوصا).
[3] وهو القائم على قصر "زلواز" أثناء شعيرة "سبيبة".

ويعتقد ڤابو(Gabus) أنّها قد نسجت بفزّان أو بغات أو بغدامس.[1] وقد تصنع بالسّودان حاليا.[2]

كما توجد عباءة يطلق عليها اسم "تَايْلاَلْتْ" عباءة صنعت من قماش مشرب بالنيلة (سوداء اللّون) تعلوها نقاط بيضاء[3] ومن بين ما قيل شعرا في "سبيبة" في قصيدة مطلعها: هيلي هيلي آر لإيلا هيلي

آر أمناي وان يوجّن

يْلسَا سْنَاتْ سَ اكَرْبَاسْ

يَسِّيوَارْ اسْنَتْ تَايْلاَلْتْ،

بمعنى يلبس عباءتين من "الكَرْبَاسِ" مضيفا عليهن عباءة "تَايْلاَلْتْ" وهذا كلّه من مقاييس الشّهرة والجمال والصّيت الحسن.

كما يضاف ل"تَكَمِسْتْ" ما يسمّى ب " أَبَيْدَرْ" وهو عبارة عن قطعة قماش تمرّر على الكتفين متقاطعة عند الصّدر وخلف الظّهر وتشدّ إلى الخصر بالعديد من اللّفّات،[4] مشكّلة الحزام من لونين الأحمر ويدعى "تشربيت" والأبيض "شاش".[5] كما تزيّن بشرائط حريريّة، ذهبيّة اللّون عليها زينة مختلفة الألوان: حمراء خضراء، صفراء،

[1] كلها مدن بالجماهيريّة العربيّة الليبيّة.

[2] Bourgeot, A., Op.cit, p:366

[3] Foucauld(R.P.); Dictionnaire Touareg-Français, t,II, p: 698

[4] بوزيد-سبابو: سبيبة تللين، ص: 79

[5] Gay, " Sur la sebeiba. », " Stés. Des Africanistes, 1935, p: 66.

زرقاء... تدعى" الْمَجْدُودَنْ"، مازالت تزيّن صدور المحتفلين ب"سبيبة" وإن اندثرت في أماكن أخرى من بلاد التّوارف، لدى "كيل أهقّار" وغيرهم، حيث كانت هذه الشرائط حكرا على النّبلاء.[1]

2.3.3. لثام الرجل (أسنجظ): يلاحظ على لثام المشاركين في "سبيبة" طريقتين من التلثّم، الأولى دون إضافات أو زينة والثانية بإضافة "تكومبوت" أو "الشاشية" حمراء اللّون ومختلف الزينة المصاحبة لها، لكنّ طريقة الارتداء تستلزم مساعدة طرف ثاني، لتسهيل المهمّة في الطريقة الأولى، ولتعقدّ الطريقة الثانية ممّا يفرض وجود رجل عارف بتفاصيل اللثام ومختلف القطع المرافقة له، كما سيتّضح ذلك في طريقة لبس "تكومبوت".

ففي طريقة اللّثام الأولى، يمكن للرّجال أن يستعينوا بمرآة لإكمال تلثّمهم، لكن ذلك يستغرق وقتا طويلا حيث يضعوا لثاما محكم الإغلاق، فلا تظهر العيون، لذلك يمكننا أن نطلق عليه لفظ "قناع".

عند البلوغ الاجتماعي للرّجل، أي "تْمَنْجُوطْ" يوضع الشّابّ اللّثام ولا ينزعه أبدا أمام أيّ أحد. ينقل لنا" بورجو" أنّ للّثام أهمية ليست للألبسة الأخرى. **فأوّل لثام(أسنجظ) يقام له حفلا صغيرا، فهو تعبيرا عن انتقال المراهق لعالم البالغين، حيث يأخذ المراهق مكانه داخل التراتبيّة الاجتماعيّة ويلتزم بتحمّل المسؤوليّات الجديدة، فيندمج ضمن المجتمع الذي خصّص له مكانا... فبمجرّد ما يبدأ الطفل في تتبّع**

[1] أنظر الصور: 16 و17.

تعاليم وقواعد الصيام، يصبح في سنّ التلثّم، فلا يقال فلان صام رمضان، بل فلانا لثّم وجهه.[1] هاهي بعض طرق وضع اللّثام، حسب ما جاء في مقال "بورجو" :

- **يوضع اللّثام في قمّة الجمجمة بشدّ نهايتيه بواسطة الأسنان وذلك حتّى تتحرّر الأيدي لتشكيل اللفائف المحكمة. تمرّ الدّورة الأولى تحت العينين مشكّلة ما يطلق عليه "أَمَوَالْ وان اريس"(الجمع: إمَاوَالَنْ)، الجزء الطليق(الهفهاف)، ثم، وفي الدّورة الثانية، يشمل الجزء الأعلى(أَمَوَالْ وَانْ أَفَلاَّ) محيط الجمجمة، ويمكن أن يكون مثبّتا أوطليقا . أمّا بقيّة الدورات فتشكّل "تكروت" أي العمامة.**
- **تمرّر الدّورة الأولى على أعلى الجبهة، حيث تشكّل إنثناء(أَمَنَهَظْ) خلف الرّأس، وفي الدورة الثانية، يحمى الفم والأنف بالجزء الأسفل، كما يكون "أَمَنَهَظْ" ثاني قد تشكّل نظير الآخر. كما تتمثّل العمليّة الأخيرة في تثبّيت ما تبقّى على "تكروت) فبانتهاء الزينة، كلّها يسمّى هذا اللّثام ب"تْمَنْجُوطْ".**[2]

يواصل" بورجو" الكلام عن الأهمية التي يكتسيها اللّثام قائلا: **يتبيّن إذا أنّ كلّ جزء من اللّثام، وبدلالة تموضعه على كامل الرّأس، يمتلك مصطلحات خاصّة به.**[3]

3.3.3. كيفية لبس "تكومبوت

يضاف للثام الذي وصف من قبل ما يسمّى ب"تْكُومْبُوتْ" و الجمع "تِكُومْبَا" أو "تْكُومْبُوتِينْ" وهي عبارة عن شواشي حمراء اللّون ارتفاعها حوالي عشرين سنتيمترا

[1] Bourgeot, A., Op. cit; p: 358
[2] Op. cit; pp: 359-360
[3] Ibid, p:360

من صنع تونسي يلبسها رؤساؤهم[1] وهي ذات قيمة رمزيّة كبيرة، لم يعد لها وجودا سوى عند "كيل جانت" لا غير. وقد تسمّى أيضا ب"مَاطْرِي"[2] لفظة تونسيّة، كما تزيّن بمختلف الحلي ذات الوظائف الوقائيّة مثل: "تِيرَا" مثلّثة الشّكل و"تَكَارْضِي" مستطيلة الشّكل وهذه الأخيرة تحمل تمائم واقية ضدّ الحسد و"كيل آسوف" أي "الجان".

والماطري هي كلمة من أصل عربي، وهي عبارة عن شاشية حمراء كبيرة الارتفاع أي يتراوح ارتفاعها بين 35 و45 سم. ولا تلبس إلاّ في الاحتفالات الكبرى. ونفس الشاشية يطلق عليها تكومبوت وهي من حجم متوسّط أو من حجم صغير وتدعى "أكمبو". وهي شواشي من صنع تونسي والتي كانت تأتي من غدامس وغات، خاصّة في نهاية القرن التاسع عشر.[3]

وهي أيضا تذكر في الغناء، أثناء سبيبة، فعلى لسان نساء "الميهان" جاء:

إِوِينْ أُهْلْمَنْ تَاجَّنْ مَاطْرِي

بمعنى: يااللّه على أصحاب الشّواشي المزيّنة

كما تذكر في مكان آخر، على لسان نساء "زلواز":

جَانْ تْكُومْبوتِينْ دَاسْنْ إِنَغِير

[1] الشيخ بن عثمان الحشائشي: الرّحلة الصّحراويّة عبر اراضي طرابلس وبلاد التوارڤ. قدّم لها وعلّق عليها وراجع ترجمتها إلى العربيّة محمّد المرزوقي، الدّار التونسية للنّشر، 1988، ص: 145

[2] حسب كتاب :Textes touaregs en prose

[3] Foucauld(C.D) et Calassanti-Motylinski(A. de): Textes touaregs en prose. Edisud, 1984, pp: 65-66

أي بمعنى واضعين شواشي تشبه لون الشّفق، أوقد تصل الشّفق، السماء، ربّما لعلوّها أو لحمرتها. فمعنى الأشعار المؤدّاة أثناء شعيرة "سبيبة" ليست بسيطة سطحيّة في متناول الجميع بل هي مفاتيح ورموز لا يتقنها سوى أولائك الذين مازالت ذاكرتهم متّقدة بوهج التّاريخ والذكريات وطقوس الحكي والغناء، من مازالت "سيميائيّتهم" بألف خير وإن شابتها بعض التّداخلات التي قد تؤثّر في نقل الشّحن المعرفيّة والرّمزيّة، ممّا يجعلنا لا نستريح للمعنى الأوّل وممّا يتأكّد لدينا بأنّ معرفة أيّ لغة ليست سوى هوامات متحيّزة، إذ أنّ الوصول للمعاني "تنقالين" ليس بمقدور من يحسن تكوين جمل أو بالوراثة.

كما يمدح الشباب ولباسهم ولثامهم ومختلف توابع هيئتهم المرتبطة بخصالهم، تمدح الشّابّات وهيئتهنّ وزينتهنّ وحليّهنّ ومختلف الرموز المرتبطة بهنّ.

فكما يشارك الشّباب المتّقد حماسا وحيويّة: "إِمَسْتَلاَّن" تشارك بالمقابل الشّابّات المرتديات ألبسة ذات قيمة ك"الكوشية": *"تَضْهَانِينْ" س الكوشيّة*

الشّابّات المرتديات للأثواب القرمزيّة، واللواتي ينعمن بمختلف الحلي: ك"بُوطِيرْ" و"القَطَّارَة" و"شيت أسكرف" وغيرها من العبارات الدّالّة على التجدّد.

4. سبيبة وخصوبة النّساء:

تعبّر "سبيبة" كما سبق وأشرنا إليه، على رموز الهويّة الجانتيّة على الصّعيد المحلّي والخارجي، أي خارج حدود الفضاء الواحي، لكن تكمن نجاعتها الشعائريّة عندما تكون في اتجاه تنافسي بين القصرين من نفس الواحة، في تفسيرها لما استعصى على الفهم من رموز: فيصبح "أبتول" تعبيرا عن فراش للعروسين، فراش زوجيّة، كما تهدف الشّعيرة في بعض تفاصيلها المهمّة إلى تجديد خصوبة النّساء رمزيّا واللواتي هنّ في سنّ البلوغ المعروضات بكلّ زينتهنّ وبلاغة كلامهنّ وحلاوة وجوههنّ وأصواتهنّ، فهنّ في سنّ يسمح لهنّ بالتوالد والإنجاب، أي توكل لهنّ مهامّ تجديد الجماعة، التي أفنيت مرات عديدة، والتي قد تفنى رمزيّا إن عزف الشباب عن الابتعاد عن الزواج من داخل المجموعة.

ففي المراحل الأولى تقوم النّساء بتوليد الصّوت من خلال أصوات طبولهنّ ويزداد الصّوت نضجا بشروع المؤديات ومعظمهن من الشّابّات بالغناء، حيث تفتح نصوص البداية على نصوص أكثر نضجا وقوّة، إنّ الكلمات وإن بدت لمن هم خارج ظروف تكوّنها، صعبة الولادة للغاية، إنّها تختزل آلاف العبر والدلالات والرّموز المختزنة والمختزلة في الذاكرة الجماعيّة، فبواسطة طبول "شيت ڤنڤاتن" المراقبات لسلوك الراقصين ولمدى استيعابهم لمختلف المواقف، يتمّ تحفيز هؤلاء الراقصين بالكلمات

والأغاني، التي تصل لحدّ الوله حيث يتحوّل السيف إلى قلب نابض بالحياة مشتعلا بالنّزوات والأخيلة.

وإن كانت ذات طبيعة قضيبيّة فالسيوف هنا، تعبيرا رمزيّا صارخا على التّخصيب، تخصيب رحم كامل نساء المجموعات المتنافسة على البقاء والتجدّد: وأيضا تعدّ هذه الشّعيرة برهان أكبر للهويّة والمتمثّل في استمراريّة الجماعة برمّتها، داخل هذا الصراع والتنافس المولّدين.

وقد تتنوّع الخطابات من خلال شعيرة "سبيبة" لأنّ تتكاثر عبر الزّمن وتأخذ التغيير في الحسبان.

5. سبيبة لون غنائي وبناء الغيريّة

لقد رأينا كيف تتشكّل العلاقات المتباينة بين قصور الواحة الواحدة، على مستوى تصوّر الأصول والمكانات والمميّزات التي تشكّل نظام كلّ قصر، وكيف تبدو "سبيبة" كشعيرة تخترق الصّمت وتتفتّق الأشعار رموزا وكلمات لا تبرح فضاء "تغزّيتّ" إلاّ للضرورات القصوى، فيغيب " أهل الكلام" ليحلّ محلّهم "أهل الغناء" عوض "كيل أوال"(أصحاب الكلام) يصبح المقصود هنا "كيل إسوهاغ"(أصحاب الغناء) بالمفهوم الأوّل للكلام والمفهوم المتعدّد الدلالات للغناء، ومن هذا التضادّ ينتج

تضادّا أكثر دلالة وهو أخذ النّساء لزمام الغناء ومفاتيحه واقتصار الرجال على الحركات أي الرّقص.

لكن عندما تغادر "شعيرة سبيبة" فضاء "تغزّيت" وترحل من فضاءات "تمولاوين "وتنزع عنها أساليب التحيّز والتباهي للمجموعة الضيّقة، للقصر، وتخرج عن الرزنامة القمريّة وعندما تمزّق كلّ الأقنعة، تصبح سلالم موسيقيّة وأنغاما وكلمات "محايدة" أي عندما تصبح لونا موسيقيّا مرتبطا بشعيرة الزّواج "الجانتي" وعندما تبرز في مقدّمة الألوان المؤدّاة لهذا الغرض، تتحمّل "سبيبة" مسؤوليّة تفسير ماهيّة الغير وتشكيلها تشكّلا منطقيّا وموضوعيّا غير مبني في أحيان كثيرة على التحيّز، بل على أسباب موضوعيّة تبين غنى ثقافيّا قد لا يمتلكه البدو في مقابل "كيل آغرم".

سبق وأن رأينا أنّه أثناء طقوس الزواج ومراحله قد يتغلّب لون على الآخر: فمثلا في اليوم الأوّل من الشّعيرة، يفسح المكان لأداء "أدمبليخا" و"يالولا هاني يالولا هان" وتزامنهما مع طقس " تْمَنْجُوطْ "(تسريحة البلوغ) وطقس "آنلاّ"(الحنّاء) إلاّ أنّ ما يميّز هذا اليوم أيضا بروز "إرّون" كلون يؤدّى هنا وهناك حيث تصدح النّساء ببعض مقاطعه، ولا نلبث أن تصطفّ النّساء جنبا إلى جنب لأداء مقاطع من" سبيبة" وقليلا من "تندي" و"آليون" في الواحة تتقاطع الألوان الموسيقيّة والثقافات بحكم العناصر البشريّة المتمازجة المتعايشة جنبا إلى جنب في الفضاء الواحي، وإن

تشكّلت أيضا تصورات لكلّ مجموعة عن المجموعات الأخرى، والتي لا يمكنها أن تفضي إلى أي نوع من الصّراعات مع وجود مؤسّسات أخرى، تمثّل فضاءات تنفيس وتخفيف للتباينات ولحدّة الصراعات التي تكوّنت عبر مراحل التّاريخ الطّويل.

فاجتماع كلّ نساء القصور في فضاء العرس، وبتوجيه الدّعوات لهنّ جميعا، وحتّى لضيوفهنّ إن وجدن ولضيوف الواحة كلهنّ يعتبر إعادة بناء لمفهوم الفضاء الذي قد شكّل بطريقة تعسّفيّة، فطقس: "لَطْنَاشْ" (أي الثانية عشرة: الدّعوة للغداء) ا يبدأ فيه الأكل بعد صلاة الظّهر، أو قبيل العصر قليلا إذ يفتتح الطّقس بتناول "الملفوف"[1] متبوعا بالكسكس والسلطات وشرب المشروبات من عصائر وشاي وتناول الفول السّوداني، لينتهي بعدها بالنّقر على طبول " قَنْقَاتَنْ" ويشرع في الاحتفال وممارسة مختلف الطقوس على العروس.

يستلزم طقس "لَتْنَاْش"(لطناش) وجود العديد من البيوت تحت تصرّف أهل العروس، وهذا لكثرة المدعوّات، حيث تخصّص كلّ بيت لنساء حيّ معيّن: بيت

[1] عبارة عن قطع كبد الخروف وقلبه التي تقطّع مكعّبات بعد أن تغلى بالماء والملح تلفّ في شحم الدوارة بعد أن يجف في الهواء وتوضع في أسلاك وتمرّر بالنار ثمّ تقدّم، وهي من طقوس الأكل الفخمة، ومن أداب إكرام الضيوف وتقييمهم.)

لنساء "المِيهَانْ" وآخر لنساء"جَاهِيلْ" وآخر لنساء "زَلْوَازْ" وهكذا، كما يخصّص بيتا للضيفات "تِمَاجَرِينْ".[1]

يصبح هنا تباين القصوريّة والبدو واضحا على أكثر من صعيد، والهويّات الموسيقيّة أكثر الأصعدة وضوحا ودلالة في هذا المقام، إذ تتنوّع الألوان وتتوالد في كلّ مرحلة من المراحل: إنّ منظومة "كيل جانت" الموسيقيّة تبرز غنى وتنوّعا قليل الحدوث لدى التوارڤ، ففيها الشعائري المرتبط برزنامة قمريّة، والترفيهي والهويّاتي وفيها تختلف الألحان وتتنوّع وتغيب الرّتابة التي حاولت طبع كلّ توجّهات موسيقى الشعوب القائلة برتابة الألحان وانكفائها.

5. 1. شيت ڤنڤـــاتن في صفّ واحد

بات من المؤكّد أنّ ثمّة طقوس متعلقة ب"شيت ڤنڤاتن" وطبولهنّ، كما توجد طقوسا متعلّقة بّشيت أڤّاي" وتتعلق هذه الطقوس في مجملها بمحتويات الفصل في ماهو داخلي وما هو خارجي عن المجموعات القصوريّة، إذ يوجهن الضربات والكلام توجيها صارما للدلالة على هذا أوذاك. فمن يرى الجدية البادية على وجوه شيت ڤنڤاتن" وهنّ منهكات القوى بعد الانتهاء من شعيرة سبيبة ووهج حرارة ماي الحارقة، أمام طلب والي الولاية الذي كان سيمرّ في اليوم الموالي يدرك أنّ دعوتهنّ

[1] لقد دعيت عدة مرّات للمشاركة في هذا الطّقس(مدعوة) بين الضّيفات، لكنني كنت أفضّل البقاء مع أهل الواحة لطبيعة عملي، وأصبحت أذهب مباشرة لأكون بين نساء أي قصر من القصور لأتمكّن من معرفة مكان تجمع النساء لإتمام الطقوس الخاصّة باليوم الأول، ولسماع مختلف الألوان التي تؤدّى أثناء تلك الطّقوس.

لحضور "إِمَغْرَكَنْ" بالأهميّة التي جعلتهنّ يرفضن استقبال الوالي لأنّ "إِمَغْرك" أهمّ وأكثر قيمة وهذا يبرّر المغزى من وجودهنّ صفّا واحدا في زواج أبناء القصور متكاتفين ليعطين صورة على طبيعة الفرح والاحتفال وشخصية العرس الجانتي وبأنهنّ قادرات على إضفاء جوّ الأفراح المهيب، الذي يجعل كل الحاضرات يتكلمن عنه، وتكون الفرصة مواتية لتؤدّى المقاطع المادحة المبجلة من أغاني "سبيبة" ولا تفتح سيرة الخصومات والهجاء شعرا إلاّ فيما ندر.

يعتبر اليوم الثّاني من شعيرة الزواج اليوم الأكثر أهميّة، في النّظام التقليدي للشعيرة، حيث يبرز فيه ومنذ الصباح الباكر طقس "إِمَغْرَكَنْ".

عرفنا فيما سبق محتويات هذا الطّقس، نحاول هنا الغوص في مكوّناته الموسيقيّة الغنائيّة، حيث يترك المجال ل"شِيتْ سَبَّيْبَة" بل أكثر تدقيقا "شِيتْ فَنْفَاتَنْ" من كلا القصرين، وهذا من الشروط الأساسيّة والحيويّة لإتمام طقس "إِمَغْرَكَنْ". فإذا كانت "إِمَغْرَكَنْ" ب"الْمِيهَانْ" تنتقل ضاربات الطّبول من قصر "زلواز" إلى هناك، والعكس حيث يمكن ملاحظة ذلك بالطريق الرابط بين القصرين أو بين "زَلْوَازْ" و"تِنْغَرْتْ" أحد الأحياء التي بنيت حديثا لأصحاب "الْمِيهَانْ" لضيق القصر ولصعوبة مسلكه، لاسيّما بالنّسبة للمسنّين،حيث تُشاهد نساء من أعمار متوسّطة أو بلغت من السنّ عتيّا، وهنّ في كامل حلتهن وحليّهنّ وزينة وجوههنّ يحملن طبولا مختلفة الأحجام والضّربات.

تلتحق النساء يفطرن، ويتبادلن أطراف الحديث، ينظرن ما الذي وجدته العروس وعمّتها: "مَا تُوفَا" ؟ أي ما مقدار التبادل (عذريّة الفتاة) وإن كان مفهوم العذريّة أصبح مفهوما غاية في الرمزيّة، فإنّ مقدار المكافأة من متاع "إمغرك" قد يعبّر عن وضعيّة الفتاة: تكون القيمة أموالا وزرابي وأغطية وأفرشة، بينما كانت في السّابق "تْبُورْيَتْ نْ مَاطِي" أي لفافة قماش، أو "إِهْوَارَنْ": أي أغطية صوفية تصنع ب"ورقْلة" أو "غرداية".

ترتبط قيمة "إمغرك " بقيمة المهور المتوارثة عن الجدّات، عندما كانت المهور نخيلا، فيقال أنّ المهر مثلا ثمانون نخلة وثمانية، هذه الثمانية هي قيمة "إمغرك" التي قد تكون ثمان أغطية: "أتّام إهوارن".

من أهمّ النساء الضاربات على مختلف طبول "ثنثا" بقصري الميهان وزلواز، هن على التوالي:

- الحاجة شاتيِ، أهراين، هبا
- وشيت زلواز: تارزغ، خمنا

أمّا شيت "ثنثاتن" اللواتي ذهبن إلى ليبيا وقت الاحتلال (دَغْ الزَّمَنْ نْ فَرَنْسَا) بطبل "إمقّـــدز" فهنّ:

1. **فاظمة ولت الصدّيق**

2. ذغيشة ولت آڤ السعيد
3. حاجة شاتّي
4. آمنة ولت سيدي مخمد
5. غيشة كيتا ت لحوسيني
6. لالا ولت آڤ إبڤي
7. دانتا ولت سيدي
8. غيشة تاغليت
9. حليمة ولت آڤ أملاي
10. تانفوست ولت الصدّيق
11. فاظمة ولت تما

وهؤلاء كلهن من قصر الميهان، فهنّ المعنيات ب"طبل إمجدز" الذي يمتلكه "شيت تغورفيت، حيث بعثن إلى ليبيا لعرض "سبيبة" بغات، وهذه من الحوادث التي مازالت راسخة بذاكرة "شيت جانت" كحدث بارز في حياتهنّ.

5. 2. الطّبول والأصوات : سلطة "شيت آغرم"

في عالم التّوارڤ، كان طبل سلطة الأمنوكال هو الذي يستحوذ على الاهتمام والدراسة وإن تآكل واهترأ ولم يعد له وجودا ولو رمزيّا، فقط ب"الآزْجَرْ مازال لفظ "تِمْنُوكَالِينْ" (أي السّلطانات) يلتصق بشريفات "إِهْرِيرْ" لسلطة طبلهم التي عبرت المنطقة، أي "الآزْجَرْ" لتصل لغات وأجزاء من "الآيَرْ "و"الأَهَڤَّارْ" بطبيعة الحال، وللتّأثير الكبير لقبيلة "الإِمَنَانْ "وسمعتهم التي بلغت الآفاق، إذ أنّ الكلام على الطبل

السياسي السّلطوي واستحوذ على الأذهان وكأنّه لا وجود للطبول الأخرى مقارنة بسطوة السياسة على كافّة الأنشطة.

ففي الوقت الحالي، لا يضرب طبل "الأمنوكال"، إلاّ في بعض المناسبات الخاصّة (إستقبال شخصيّة هامّة أوذات شأن مثلا).[1]

وبالرّغم من أنّ الضّرب على طبل "الْأَمْنُوكَالْ" لدى توارف الشّمال، في وقتنا الحاضر، غير وقت كتابة "أوجييه"(Augier) لمقاله في السبعينيّات، قد اختفى نهائيّا، فإنّه مازال يضرب على هذا الطّبل في بعض بلاد "التّوارف" ك"الْأَضَاغْ"(مالي) وذلك لدعوة النّاس لحضور احتفالات الزّواج.

5. 2. 1. تصنيف الطبول

حسب ملاحظات "شايفنر"(Schaeffner) القائلة ب" **أنّه في كامل الحضارات، فإنّه وجدت أدوات موسيقيّة مختلفة تماما لكنّها تحت اسم مماثل، وهذا دون منطق، أو، على العكس لأسباب يجدر توضيحها.[2]**

وهذا صحيحا، فالاسم الموحّد ليس فقط للطبول، بل وللظواهر الاجتماعيّة والثقافيّة لايعني مطلقا أنّها ذات محتوى واحد. فالكلام على طبل "ڤنڤا" قد يعطينا محتويات متعدّدة حسب تعدّد المجتمعات والبيئات التي يوجد فيها ومن يضرب عليها

[1] AUGIER, P., " La polyrythmie dans les musiques du Sahara.", Libyca, XIX, 1971, p:218

[2] نقلا عن: AUGIER, P, " La polyrythmie dans les musiques du Sahara.", Libyca, XIX, 1971, p: 217.

وفي أيّ المناسبات: ف"ڤنڤا" لدى المجموعات الزنجيّة تدلّ على طبل مغاير في شكله وتعبيريّته ولفظ " الْڤَنْڤَانْ" أيضا وإن حمل نفس الشحنة السيميائيّة، فإنّه عبارة عن جرس يوضع في رقبة التيس أو الكبش أثناء موسم جزّ الصّوف.[1]

ثمّ يعود شايفنر للقول في موضوع الطبول: **بأنّ الجذر طبل يدخل في تشكيل العديد من التّعابير التقنيّة التي تميّز الطبول، النقارات، العربيّة المتنوّعة: فبعيدا عن الجزيرة العربيّة، فإنّه يشمل عديد الطّبول، وكذلك الطّبلة الهنديّة المشهورة وأيضا الطّبلة المغربيّة، والطّبلة السّودانيّة ونقارتنا الخاصّة بنا.**[2]

أمّا الدكتور صبحي أنور رشيد[3] فيقول: **للطّبول تاريخ طويل تنوّعت خلاله أشكالها وأسماؤها، فهناك الطّبل الكبير المستدير، الطّبل الأسطواني، النقّارة(تمباني، تمبال) والكوبة والطّبلة(الدنبك، الدّربوكة). إنّ الآثار العراقيّة المتوفّرة في الوقت الحاضر تثبت إستعمال قدامى العراقيّين للطّبل الكبير المستدير في أواخر النّصف الأول من الألف الثالث ق.م.**[3]

تعتبر "ڤنڤا" آلة إيقاعيّة، ذات غشائين جلديّين، مختلفة الأحجام، يتمّ الضّرب عليها بواسطة مضرب مصنوع من شجر الرّمّان، يطلق عليه "تڤوربات" منحنية النهاية التي تلامس الجلد، وهي ذات أحجام وتسميّات مختلفة، ولكلّ اسم حكاية ورمزيّة متعلّقة بفضاء واحة "جانت": فهناك طبل "إِمَنَيْنِي"[4] وطبل "أُزَرْنَازْ"[5] وطبل "إِجَّاجْ" وطبل "إِمَڤَّدَرْ"[6] (أو يسمّى أيضا إِمّجَّدَرْ)، وأحجام مختلفة من هذه الطّبول

1مقابلة السيّدة "مدينة" من مدينة طولڤة بسكرة(أفريل 2008).

[2] مدير المتحف العراقي في الثمانينات.

[3]"دراسة أثاريّة مقارنة لتاريخ الآلات الموسيقيّة، في مصر والعراق القديم." ، مجلة سومر، الجزء الأول، المجلد 33، المؤسسة العامة للآثار، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1977، ص: 14.

[4] أنظر الصورة رقم 19 بالملحق.

[5] الصورة رقم 20 .

[6] الصورة 21.

تستعمل في حفلات الزواج وشعيرة "سبيبة" وإن وجدت فيما مضى جنبا إلى جنب مع الصفائح المعدنيّة التي تتحوّل إلى أدوات إيقاعيّة، ك"إجرموناي"(ج. أجرماني) [1] و"البتيّة": **فميزتها أنّها لاتتطلّب سوى قليلا من التّحضير، وبالخصوص لكونها تحافظ على ميزاتها إلى مالا نهاية.**[2]

واستعمال الصفائح المعدنيّة كآلات إيقاعيّة ظاهرة منتشرة في العديد من المجتمعات، فكما هو منتشرا في الجنوب، لدى التّوارڤ، فإنّه كان منتشرا في الشّمال وكذلك منتشرا في العديد من البلدان العربيّة، ففي العراق تستعمل:

أدوات إيقاعيّة من الحديد، أي صفائح البنزين بدلا من الطبول... ولمنع تحرّك الصفيحة تملأ بالحجارة...وقد يضرب على الصفيحة باليد المجرّدة أو بواسطة عودين من النّخيل، والاسم العام لهذه الأداة هو "تنكة"[3]

كما أنّ ظاهرة إستعمال الهاون(تندي بتماهق لغة التّوارڤ) في الموسيقى، كأداة موسيقيّة، يوجد لدى القبائل العربيّة بالعراق وهذا مرتبط بطحن القهوة.[4]

[1] صفيحة معدنية كانت تعبّا بوقود السيّارات، عندما تفرغ يضرب عليها "تندي" أو "آليون" واشتقّ هذا الاسم من العبارة الموجودة عليها: Made in Germany، أي صنع بألمانيا.

[2] AUGIER, P, " Ethnomusicologie saharienne. Les documents sonores recueillis recemment en Ahaggar et au Gourara."; Libyca, XX, 1972; p: 294.

[3] QASSIM HASSAN(S) : Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle. Mouton Editeur and Ecole des hautes études en sciences sociales, 1980, p: 22.

[4] Ibid, p: 22.

5. 2. 2. مراحل صناعة طبل "ڤنڤا"

لمعرفة تفاصيل صناعة طبل "ڤنڤا" اتّصلنا بأحد الصنّاع بجانت والذي رحب لطلبنا وقمنا بتتبّع مختلف المراحل التي تتم فيها صناعة هذا الطبل.

يستلزم لهذا الطبل مواد أولية كالجلود(إِلَمَوَنْ) والحبال المصنوعة من سعف النخيل (تَاكُولاَ) لخياطته وأدوات تقطيع الجلد والخياطة، وإطارا خشبيّا دائريّا يفضّل أن يكون من جذع نخلة، وإن لم يوجد هذا الأخير يمكن صناعته على إطار غربال، كما هو الحال في الطّبول التي تصنع حديثا.

كان الموعد ببستان من بساتين "كيل الميزان" أو أصحاب قصر الميهان، أي بستان السيّد "أبجي" وهو من قبيلة "تغورفيت".

في إجابته عن السّؤال المتعلّق بتعلّمه هذه الحرفة، أجابنا بما يلي:

"أَلْمَدَغْ غَاسِيْن، ٱلْغَايَة اشْوَظَغْ دَغْ تَمَقَّرْتِي، تُونْتَاوِينْ الْخَدْمَتْ نَسْتَتْ " أي بمعنى:" **تعلّمت ذلك لوحدي فقط بمشاهدة أختي الكبرى.**" فهذا العمل بالأساس من اختصاص النّساء، فهنّ من يعلّمن هذه الصّناعة، وهنّ العازفات المخولات للنّقر عليها، وإن وجد بعض الرّجال ذوي مهارات كالسيّد "بكّيش" لكن العديد من النّساء يمارسن هذه الصناعة في الخفاء، ويقمن بشدّ جلود طبولهنّ لتنافس الخصم، فالطّبل دون الكلام، بالنّقر فقط يهزم الخصم: ففي مقطوعة شعريّة تحت اللّون "إرّون" تخاطب إحداهنّ المرحومة "داها" قائلة لها:

"دَاهَا سَ اغْرَفْ إِجَّاجْ سِ ايَلَمْ وَانْ تَزُولِي

تَجَدْ دَغْ إِوِيتَنْ وِ ي سَ سَّالْ إِلِيزِي

هذه المقطوعة نظمتها السيّدة حليمة ولت حاجّة، تمدح فيها المرحومة "داها" صاحبة طبل "إجّاج" قائلة:

داها شدّي "إجّاج " بجلد من حديد (دلالة على صلابته)

وقومي بالضّرب الذي يسمع حتّى إليزي

لنتخيّل قوّة الطّبل "الرّاعد" "إجّاج" فإنّه قد يصل إليزي، مقرّ الولاية(تبعد عن جانت ب420 كم).

تتمثّل أدوات صناعة آلة " ڤنڤـــــا " فيما يلي:

" تَسْتَـــانْتْ تَانْ غَمْـــــدَانْ

" إِغَمْـــــــدَانْ "

" تَانْ تِسكَرْكِينْ تْ مَزُّوجِينْ "

" المُوسِي "

كما تستلزم الجلود التي تبلّل حتّى تصبح رطبة وإطارا خشبيّا من جذع النّخيل أصلا، وهذا للطّبل من النّوع الجيّد، حيث كلّما ثقل جسم الطّبل زادت حلاوة صوته،(قَنْقَا وَايَكْنَنْ دَغْ تَازْدَيْتْ) ويمكن صنع "ڤنڤا" الصّغير على إطار الغربال (كما

هو حال الطبل الذي صنع من أجلنا) و أربع سعفات نخيل (أكّوزت ن تاكولا) وذلك لشدّ الجلد بعد ثقبه، وشرائط جلديّة يطلق عليها "إِرَاوتن" (ج، آرَوَى) لخياطة ثقبا (إِرَاوَتَنْ وِسْ يْزَامِّي ثَنْثَـــــا).

تقصّ السّعفة الواحدة إلى شرائط تدعى "تَازْرَكْ" وتمرّر داخل الثّقوب التي و ضعت على الجلد التي تشدّ وجهي ثقبا. بعد تعديل الجلد على الجانبين تنزع شرائط النّخيل وتعوّض بالشّرائط الجلديّة التي توضع متقاطعة، بعد إتمام الخياطة تترك الأداة يومين ليجفّ جلدها، وهذا في حالة الجوّ البارد، وذلك بتعليقه على نخلة ليتعرّض للهواء والشّمس، أمّا بأيّام الصّيف فيكفيه يوم واحد ليجفّ، حينها ينقّى من شعر الماعز بواسطة موسى للحلاقة.[1]

6. سلطة الطبول ورمزيّتها بواحة جانت

تكتسي طبول نساء جانت أهميّة قصوى في فضاء الواحة إذ تختزل سلط المكانات وتاريخ النساء المبني على التغييب، إذ تبيّن أنّ النّساء هنّ الصّانعات وهنّ الضاربات وهنّ المراقبات للحركات داخل منظومة الاحتفالات المتنوّعة وهذا للرمزيّة والقوّة التي تعطيها هذه الطّبول.

[1] صور تبيّن بعض مراحل إنجاز طبل "ثنثا: صور: 22و 23و24..

تتوزّع ملكيّة الطّبول الكبيرة، على المراكز الثلاثة الآتية: "إِمَجَّدَزْ" يوجد عند نساء قبيلة "تغورفيت" وهو موجود الآن عند السيّدة "التّغو" زوجة السيّد "بكّيش".

وطبل "إجّاج" الذي تآكل ورموه في المهملات[1] ، حسب ما قيل لنا، موجودا عند قريبات" داها" ممّن يحقّ لهن وراثته بعد وفاتها، و"أُزَرْنَازْ" عند السيّدة "تارابت" ب"إينغ". فأين طبول المجموعات والقبائل الأخرى؟

قبل محاولة الإجابة على هذا السّؤال، فجدير بالذّكر أنّ هذه الطّبول تتوارثها نساء المجموعة كما يتوارثن معظم الخيرات الماديّة، إنّه إرثا ثقافيّا ورمزيّا مولعا بالسّلطة. فأهميّتها تكمن في السريّة التي تحيط بها إذ أنّنا أُجهدنا في معرفة أماكن تواجدها، وكذلك إخفائها في بيوت الجدّات والأمّهات ويحكم إقفال تلك الفضاءات التي تحويها، وتستعمل في المناسبات الهامّة كاحتفالات الزواج للمجموعة المالكة، وهناك من الشّعوب من تقدّس هذه الطبول وتقدّم لها القرابين: **معلّقين بحيطان أكبر غرفة بدار الموسيقى، تستقبل الطبول القرابين يوميّا والأضاحي عدّة مرّات في السّنة... إذ تحيي إنتصار الإلهة على الشياطين.**[2]

تدلّ أسمائها على القوّة والصوت القويّ الذي يخبر كامل الواحة عن مواعيدها الهامّة(كموعد سبيبة كما كانت عليه في الماضي). فلفظ "إجّاج" معناه الرّعد، إذا هو مدوّي كالرّعد، فمن لا يسمع الرّعود، أمّا "أُوزَرْنَاز" فكلمة "زَرْنَاز" تدلّ على الإرغام

[1] أعتقد أن هذا الكلام تمويهيّا فقط نظرا لقداسة هذه الطبول وأهميتها في حياة هذه المجموعات والتي تعبّر عن جانبا مهمّا من تاريخها، لذلك يعتبر سؤالي عنها سؤالا غريبا دخيلا، لأنّ هذه الطّبول ترقع دائما ويعاد تثبيت جلود جديدة عليها حتّى تدوم وتستمرّ كملكيّة جماعيّة.

[2] TOFFIN, G, " Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine(Népal), L'Homme, 146, 1998, p: 121

والصعوبة في فعل الشيء، وربّما يدلّ إسم "أوزرناز" على ثقله وأنّه ليس بمتناول الجميع في الملكيّة وحمله.

أمّا "إمقّذز" فكما يدلّ إسمه فهو قادم من أقاديز بالنيجر، وهي أيضا تشتهر بطبولها الكثيرة والكبيرة، كطبل "سلطانها(سلطان أقاديز) وطبول إحتفالات "بيانو" التي تتوافق واحتفالات "سبيبة" إذ يعتبر" بِيَّانُو" شهر محرّم في رزنامة "إمَقَّذَزَنْ".

هذه الطبول الكبيرة لم تعد تشارك كما كانت في الماضي في "سبيبة" والجميع يرجع ذلك إلى غياب المقدرة الجسمانيّة للنّساء الضاربات عليها(مَاجَتْ الصَّاهَتْ) ولكن قد تكون هناك أسبابا أخرى نجهلها، بالمعطيات المتوفّرة لدينا في الوقت الحاضر.

فمجرّد تعليق هذه الطبول خلف الأسوار فهي تعبيرا بليغا على وقائع وأحداث عظيمة عرفها المجتمع أو على الأقلّ جزء منه.

إذ تعتبر "قنقاتن" في حياة "كيل جانت" مولّدة للنّظام(الكوسموس) بعد أن كادت الطبيعة إهلاكها، فبواسطة هذه الأداة التي حملتها امرأة من قصر زلواز، هدأت الرياح واعتدل الجوّ وعمّ الصفاء وبثّت الحياة من جديد، إنّ للطّبول كرامات تشبه عصا كرامة غالي وان تاغرمت، التي تحكّمت في غضب الوادي وجعلته لطيفا، مسالما وأسّست القصور وحددت الفضاء العامر مقابل الخلاء والفناء.

تضرب هذه الطبول وتقتصر على أهل القصور المزارعين ، والذين تأسسوا على هويّات نسائيّة، ممّا جعل الممارسات الفنيّة والضرب على الطبول يبقى امتيازا نسائيّا. كما يمكن القول بأنّهم يمثّلون مرتبة وسطية في هرم المجموعات التارقيّة الأخرى.

يرى توفان(TOFFIN) **أنّ منظومة بعض الطبول(الديماي: Dhimay) هي بالأساس منظومة دينيّة. فهذا الطّبل والأدوات المرتبطة به تنشّط الحفلات الجماعيّة الخاصّة بكلّ منطقة.** [1]

في الأخير يمكن أن نفترض بأنّ الضّرب على الطّبول من طرف النّساء بواسطة النّقر بالمضرب أو بالأيدي في حالة الدّفوف، ليست بالظّاهرة "العاديّة" لأنّها ارتبطت في وقت ما بمختلف السّلط الرجاليّة: طبل الأمنوكال، طبول إخوان الطريقة الصوفيّة،،، فكان من النّادر أن نجد نساء ينقرن على طبول في الظواهر الاحتفاليّة الشعائريّة، التي ترتبط بجوهر وجود الجماعات، فحتّى في الأغاني اليوميّة نجد شيوخ الطبل، بينما في جانت نجد شيخات "تنثاتن" يؤسسن أفضية مختلف الطقوس والشّعائر ويقدن ركب الراقصين ويلهبن همم المؤديات، كما تعتبر فرصة الزواج وقتا للتآلف والاشتراك والتفاعل أثناء إرسال خطابات الهويّة الجانتيّة لجميع الحاضرين بأنّ ثمّة تواصلا فنيّا يلمّ شمل الهويّات الداخليّة المتباينة حدّ الصّراع.

[1] TOFFIN, G, "Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal); L'Homme 146/ 1998, p: 119.

فكما سبق وأن وجدنا في بيئة مغايرة أنّ نساء يدعين بالعامريّات قد يقفن ويصطفن جنبا لجنب فارعات القامة كالنّخيل، وفي تباه وخيلاء يغنّين كرامات جدّهنّ عامر وكرامات وخصال العامريّات الجدّات من عالجن أجسادا وضمّدن جراحا وقرّبن البعيد الذي ضلّ عن أرضه وفككن أسر الأسير، من حباهنّ جدّهن بكامل الكرامات والرؤى والمكانات الرفيعة فشارفن على مصاف الصوفيّات فأعطين نموذجا للتصوّف النسائي نادر الحدوث.[1]

ويبقى السؤال يلحّ علينا هل لكلّ مجموعة ثقافا عظيم الهيئة والرمزيّة، أم اقتصر على بعض "نساء تغورفيت" و"ابنغ" وهن المنضويات تحت لواء الأمنان، أي من أصحاب الأمسلاج، وهنا هل هي طبولا بالفعل تعوّض طبول الأمنوكال "ثوما" بالخصوص لما تناقلته الروايات بأنّ نسب أمّه يعود إلى "إبنغ" وأبيه من "الامنان" وهذه المعطيات تغير العديد من الحقائق والأخبار التي وردت عن انتقال "السلطنة" (تمنوكلة داخل هذه القبيلة) وهل هذا هو الذي جعله ينبذ ويتّهم بالتسلّط ويقتل وينكّل بجثّته؟

[1] بوزيد(م)، "دوان العامريّات" نموذج لسلطة دينيّة نسائيّة". في "طرائق ورقائق، منشورات المركز، 2006.

الفصـــل الثالث:البناء الشعري التنافسي وتحديد معالم الهويات القصورية

المبحث الأول: الشعر التنافسي الجماعي- نموذج "سبيبة"-

1. خصائص أشعار "سبيبة"
2. شعر نسوي، شعر رجالي
3. الثبات والارتجال في النصوص
4. خصائص المدح والهجاء في "سبيبة"

المبحث الثاني

1. الشعر التنافسي الفردي: نموذج "شاروما" و"إخو"
2. مواضيع الهجاء جماعيّة
3. استقالة الشعراء: منع الهجاء لدوافع دينيّة

المبحث الثالث: إسوهاغ ن البتية، بين الترفيه والتنبيه

1. غناء بولنكانا وأصل اللّثام
2. فرضيات وضع اللثام والأدبيات حوله

2. 1. اللثام والملثمون في أدب الرحالة

2. 2. في الأدبيّات الكولونياليّة

2. 3. الأصل المانداني للّثام

2. 4. نحو تفسير آخر للّثام

3. بولنكانا وتبرلمّ ألوانا شعائريّة

المبحث الثالث

1. أغاني التّرفيه والتنبيه

1. 1. من حيث القدم

1. 2. سياقات الأداء

تمهيد

قبل الخوض في موضوع شعر الهجاء عند التّوارف وميزاته، لابدّ أن نشير إلى أنّ الرّسول(ص) قد أشاد بالشّعر في حديثه المشهور: إنّ من البيان لسحرا وأنّ من الشّعر لحكما أو لحكمة. وخلال حربه الكلاميّة مع مشركي قريش اتّخذ الشّعر سلاحا للرّدّ عليهم، وكان حسّان بن ثابت هو الذي تصدّى للردّ عليهم من خلال أشعاره.

وبعد انتصاره عليهم، نهى الرّسول(ص) رواية هذا اللّون من الشّعر ألا وهو الهجاء، وبعد الرّسول، وفي زمن الخلفاء، نهي عن رواية شعر الهجاء، وخاصّة عمر بن الخطّاب.

لكن هذا لا يعني أنّ الهجاء قد توقّف، فقد استمر مع الشاعر "الحُطَيْئَة" الذي سجنه عمر بن الخطّاب إثر هجاء إحدى الشّخصيّات. لكن يزدهر الهجاء، خصوصا في عصر بني أميّة الذين أحيوا الصّراع القبليّ لصالح حكمهم، ومن بين الشّعراء الفحول نذكر الفرزدق[1] وجرير[2] والأخطل[3]، وقامت بين الثلاثة قصائد هجاء عرفت بالنّقائض.

كما عرف هذا اللّون، أيضا عند التّوارف، إذ ارتبط بالغزو والسّلب بين القبائل وشكّل هجاء الأفراد من ذوي المكانات والنّساء مركز تلك النّصوص الغزيرة، وهذه المناظرات

[1] هو همّام بن غالب بن صعصعة التميمي كنيته أبو فراس، وهو من سلالة مضر بن نزار، شاعر من النبلاء وعظيم الأثر في اللغة. وسمي الفرزدق لضخامة وتجهّم وجهه. ولقبه الفرزدق، ومعناها الرّغيف لجهامة كانت في وجهه، وقيل لقبح ودمامة، إذ كان وجهه كالرّغيف المحروق.(من ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة).

[2] هو أبو حرزة بن عطيّة اليربوعي التميمي (توفي 110 هـ) ينتمي إلى قبيلة كليب من بني تميم ولد في اليمامة في خلافة عثمان بن عفان، وبالرّغم ماكان بينه وبين الفرزدق فإنّه رثاه بعد مماته.(من ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة).

[3] هو غيّاث بن غوث بن الصّلت بن طارقة الثّغلبي ويكنّى أبو مالك، ولد عام 19 هـ الموافق ل عام 640 م. شاعر عربي ينتمي لبني تغلب وكان نصرانيّا.(من ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة).

الشعريّة حادّة اللّهجة وجدت بسبب ثقافة الغزو والسّلب والسبي، إذ ارتبطت بتلك الحروب والغارات التي تشنّها القبائل على بعضها: فالحروب كانت تقريبا، دائما، مصاحبة بثورات شعريّة.[1]

إذا يزدهر هذا الشّعر في الفترات التي تكثر فيها النّعرات القبليّة والاعتداد بالأصل، والتفوّق "العرقي" إن صحّ التّعبير، كما قد تمتدّ مواضيعه بسبب مناوشات حميميّة تتعلّق بأمور الحبّ والتّفضيل والمظاهر المرتبطة بالحياة اليوميّة: أيّ هناك الهجاء القبلي والهجاء الشّخصي بين الأفراد. وإن اختلفت الأزمان والأماكن والشّعراء، فالهجاء توحّده "فظاعته" و"فظاظته"، وأغراضه وما يبقى عالقا ينخر في الأجساد والذّاكرة، إذ يمكن اعتبار أنّ أساس الهجاء القبلي النّساء في غالب الأحيان، لما تمثّله النّساء من رموز النّسب والأصل والمكانة عند المجتمع المدروس، كما تشتدّ اللّهجة في صدام الجنسين شعرا: الهجاء بين النساء والرّجال.

[1] Foucauld, C, de:**Poésies touarègues**. Paris, Leroux, 2t, 1925-1930, I: II.

المبحث الأوّل: الشعر التنافسي والمناظرات الجماعيّة: نموذج سبيبة

1. خصائص أشعار "سبيبة"

يرتكز عملنا بالأساس على الموسيقى الجماعيّة ولما يميّزها من حيث المنشأ الذي يعود إلى زمن قديم، زمن الأجداد وأنّ النّصوص وجدت على هذه الشاكلة منذ ذلك الوقت وكأنّها لم تتغيّر البتّة، لكن إذا ما تفحّصنا المسألة، كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق فإنّنا نجد أنّ بعض من الأشعار التي أضيفت للمرجعيّات الشّعرية الغفل قد تعرف مناسبة نظمها وأسباب النّظم وصاحبها، إذ نعثر بمعاناة شديدة على مؤلّفها، وهذا راجع أيضا للتغيّرات الاجتماعيّة التي عرفتها المجموعة المؤدية والتي تنعكس على كامل المجتمع ويتأثّر بها، وإن بدا الكلام على التغيّر الاجتماعي عارضا لأنّ الغرض الرئيسي هو الهجاء أو المدح المفرطين.

2. شعر نسوي، شعر رجالي: بين الأغفال والمؤلّفين

إنّ النصوص المؤداة في سبيبة نصوص في معظمها ألفت من طرف نساء سواء كنّ معروفات الاسم أو أغافل، لكن التغير في ظروف الأداء والارتجال في هذا الشّعر المرتبط بالتنافس والمواجهة الجسديّة، يدعو للارتجال، وهذا الارتجال يعطي

الفرصة لأصحاب الملكات الشعريّة وإسعافهم للمجموعة التي تلاقي خصما شديدا، إذ يتدخل الرجال، ولو خلسة للنظم ولكن دائما على لسان "شيت أڤاي":

وَانْ الشَّاشْ يَمِّسْتَنْ تَانْ تَ ابْرُوقْ أَتِّيلَنْ

كما سبقت الإشارة إليه أنّ بعض الروايات تؤكّد أنّ صاحب هذا البيت هو "الأمنوكال ڤوما" الذي تفطّن لخيانة زوجته له ونظم هذا البيت وأحفظه لعبدته، وأثناء وجوده ب"سبيبة" أنشدت تلك العبدة، ذلك البيت كنوع من العلامات بينهما، فعلم بأنّ زوجته مع الرجل(عشيقها) فذهب شاهرا سيفه (الذي تقول الرواية أنّه كان يرقص به) وقتل غريمه وأتى والدماء تقطر من سيفه (تاكوبا نّيت) وأكمل مشواره الرّاقص.

وكذلك الأمر للمقطع الشّعري والذي يقع تحت نفس اللّحن: ياالليلي يااللّه ياالليليّو

إِيدِي وَا يْتَاتَّنْ يَمُوسْ آمْغَارْ

بمعنى:

الكلب الذي يعضّ أصبح قائدا

وهذا هجاءا لاذعا لأحد شيوخ "سبيبة"

وهناك العديد من المقاطع التي تعتبر إضافات، أو إحداثات شعريّة على النّصوص الأولى المرجعيّة التي تخصّ مواضيع عديدة ومختلفة الطبيعة، لكن كلّ

مرّة يفتتح النّص على التضرّع للّه أن يعيش(نَتَّارَسْ يَاللّه نَكَّا مَقَّالْ) الجميع ليلتقي يوم الجمع(نَدَّارْ آرْ نُوسْ آرَازِيهَارْ) لمشاهدة جمال الأقمصة(أَتَّيْنِيمْ كُورَا دَاوْ تُويْلاَلْ) والشباب المقنّع الذي يفيض حيويّة(تَايْنِيمْ تِمَزْجَالْ وَارَنْ سُونَارْ) وحلي النساء الرمزيّة وباهظة الثّمن(وَرْتَلِّي دْ بُوطِيرْ دَ الْقَطَّارَة)، وبعد مدح شبه مشترك لكلا القصرين المتنافسين تبدأ النّصوص في أخذ مسارات أخرى نحو ماضي الشعيرة وسياقها آنذاك وما قع فيها من أحداث مصيريّة إيجابيّة للمؤدّين ومسيئة للفريق المقابل تقول، على سبيل المثال، نساء قصر "زلواز":

أُورْ تِشَوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

أُورْ تِشَوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

دِيدِي يَقَّنْ تَ تَارِيكْ يَقْلاَ

دِيدِي يَقَّنْ تَ تَارِيكْ يَقْلاَ

آسْ يُوسَا زَنْدَرْ تَاهُوضِي يْجَا

آسْ يُوسَا زَنْدَرْ تَاهُوضِي يْجَا

دْ لَمِينْ وَاجِّيغْ الشّكْـــــوَى

بمعنى: لا تقلقن نساء تربونة، ف"دِيدِي" ربط راحلته ومضى (سافر) وعندما وصل "زندر" أقسم قسمه ووضع "لمين" في الجراب.

فيحكى أنّ نساء زلواز وموعد الاحتفال قد اقترب، وليست لديهن ملابس تليق بمقام "سبيبة" وخوفا من ضحك ومعايرة نساء "زلواز" لهنّ قلقن واغتظن، فسمعهن "ديدي" من شيوخ "سبيبة" والمداومين عليها، فأجابهنّ بأن لايقلقن فسوف يسافر ويعود في ظرف قياسي، وهذا ما حدث فعلا وسيريهم ماذا سيفعل بالميهان فسيأتي أويضع قائدهم "لمين" في الجراب.

إلاّ أنّ الأحداث التي يمكن أن تفسّر لنا هذه الأبيات هو ماينقله لنا الكابتن ڤي:

ففي سنة 1922، كان يوجد فرقتين للموسيقى والرّقص محدّدتين، الميهان مع القائد المختار و"زلواز وقائده "كازا". وفي هذه السّنة جلب الاهضانارن العائدين من الأير عباءات، ومناديل ولثامات. والتي استلفها "بديدي"، شيخ هذه القبيلة لراقصي الميهان وبالأخصّ للمختار، وكانت فاطيمة، زوجة بديدي هي التي تترأس الاحتفال. وعايرت كازا بفقره أمام الملأ. وتكون فاطيمة قد أعلنت عن حرب جديدة بأتمّ معنى الكلمة والتي اشتدّ وطيسها بسرعة قصوى، ومنذ ذلك الوقت أضيف تنافس العباءات ب"سبيبة".[1]

وإن لم يذكر لنا أيّ شيء عن أشعار "سبيبة" فإنّه بالإمكان أن نحدّد سياقات بعض الإنتاج الشّعري، بالمقارنة والسّماع لأصحاب الشّأن من المجتمع، والترّجمة الحرفيّة لا تعطينا شيئا، بل وحدها السّياقات الثقافيّة المعوّل عليها.

[1] Gay, Capitaine, " Sur la Sebiba", Stés. Des Africanistes, 1935, pp: 64-65.,

فثبت، بعد معاينات طويلة بميدان "سبيبة" أنّ بعض النّصوص الشّعريّة مفتوحة تقبل الإضافات، وهذا عبر فترات زمنيّة وبعد أحداث تاريخيّة طبعت المجتمع وأثّرت فيه، ومثال ذلك يتجلّى في المطلع اللّحني:

يَالَّلِيلِي يَالَّلَهْ يَالَّلِيلِّيو يَالَّلَهْ مَادَادَا يَالَّلَهْ أُوخَا

وتحت هذا اللّحن المذكّر ب"أوخا" أحد أفراد قبيلة "الإمنان" تنسج مئات المقاطع، فأثناء تنافس بين نساء زلواز ونساء الميهان وفي وضعيّات مختلفة: أثناء تمولاوين، وأثناء "سبيبة تللين" (يوم العاشر من محرّم) أو خارج السياق الطبيعي للأداء، أثناء مقابلات ولقاءات متنوّعة مع بعض النّساء ب"جانت"، استطعنا تسجيل مئات من الأبيات جمعت تحت مطالع لحنيّة مختلفة (يوجد جزء منها في الملحق):

الطَّاهِرْ بِيهَضْ تَاهُوضِي نِّيتْ

الطَّاهِرْ بِيهَضْ تَاهُوضِي نِّيتْ

إِيضَسْ كُودْ يَغْرَدْ تِيطْ نِّيتْ

إِيضَسْ كُودْ يَغْرَدْ تِيطْ نِّيتْ

كُودْ بَاتْ يَرِّيغَا أَمِيدِي نِّيتْ

كُودْ بَاتْ يَرِّيغَا أَمِيدِي نِّيتْ

أَدْ يَسْتَغْ زَلْوَازْ دَغْ كَالْ نِّيتْ

أَدْ يَسْتَغْ زَلْوَازْ دَغْ كَالْ نِّيتْ

يَاوَنْ "تِهِيجَالْ" دْ فَادْ نِّيتْ

يَاوَنْ "تِهِيجَالْ" دْ فَادْ نِّيتْ

بمعنى : أنّ الطّاهر أقسم قسمه بأنّ النوم لا يأتي جفنه إن لم يثأر لصاحبه وأن يخرج زلواز من مضاربهم وأن يصعد جبل "تهيجال" بركبتيه.

وهناك مقاطع تبدو أحدث من سابقتها، لذكر الفرنسيين فيها:

انَّاسْ الْمِيهَانْ تَايْ أَسْكْوَارْ

دُوغِيَّة تَاسَّقْ بْلاَ إِكُوفَارْ

إِيدِي وَا يْتَاتَّنْ يَمُوسْ أَمْغَارْ

أي بمعنى: قل للميهان دعك من التكبّر ، ف"دوغية" أأتيها دون إذن أو طلب من الفرنسيين[1] وحتّى الكلب أصبح قائدا أو شيخا(لسبيبة).

وحتّى النساء لم يسلمن من القدح اللاذع بقول نساء الميهان:

تَ رَغْ تَانُوبِتْ تَكْنَى مَسُّو

كُودْ يَزِّي ادْكَارْ سَ سْمَضْ سَ آنُو

[1] كان الفرنسيين يطلبون من "كسل سبيبة" بأن يقومون باحتفالهم كلما أرادوا ذلك، أي خارج زمنية الشّعيرة، نوعا من الاجبار، وفي هذا الاطار طلب من الضاربات على الطبول الذهاب إلى غات للمشاركة في احتفالات هناك.

كُودْ تَكْنِيدْ آهَرْ نَكْنَامْ إِيلُو

نَكْنَامْ إِسِنْجَاسْ إِرَغْ نِ ايسُو

أَمَغْرَغْ يَاسِينْ مِيغْ الْحَمْدُو

بمعنى: أنّ هذه الفتاة ارتكبت فعلا مشينا، فلو يغتاظ بشدّة فمياه البئر تبرّده(تسكّنه)، فلو تأسدّت تفيّلنا، وننطحك بقرون الثور، فنقرأ لك "ياسين" وسورة الفاتحة.

تظهر الصبغة الدينيّة على نصوص "سبيبة" في العديد من المرّات، وحتّى الصبغة الصوفيّة في ردّ نساء "زلواز":

أُورْ تِشَّوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

دُوغِيَّة مَسَّاوَسْ اتَّاسِينْ

الْعَشْرَانِي كَلُّو اسْ تِيغْرِي

أَوَا يَّاَ الْكَتَّابْ اتَّمْلِينْ

نستنتج من هذا أنّ سبيبة، وبالرّغم من التّأكيد على قدم نصوصها، إل أنّها تتمتّع بميزات شعريّة مرتبطة بأحداث اجتماعيّة وانفعاليّة ودينيّة، تعالج أحداث ماضية وحاضرة، تكون في مجملها معروفة المؤلّفين:

- ❖ أشعار متعلّقة بالتفاخر بالشباب والشّابّات وكلّ أنواع الحلي واللباس الرجالي والنسائي.
- ❖ أشعار تتعلّق بخصال الأوائل ونفاذ كلمتهم ومقدرتهم على ردّ الاعتبار للذّات و لكامل المجموعة.

- ❖ أشعار تتعلّق بمختلف القبائل وشخصياتها البارزة: "الأمنان" "الاجضانارن"، "تربونة" و"الميهان" و"زلواز" وغيرها من أسماء.
- ❖ أشعار تتعلّق بالنساء والحبّ والخيانة والشّرف.
- ❖ أشعار تتعلّق بالحياة الاجتماعيّة والدينيّة.

فسبيبة، كمتن شعري، بالأخصّ الأشعار التي تندرج تحت المطلع اللحني:

يَاللَّيْلِي يَاللَّه يَاللَّيْلِيُـــــــو يَاللَّه مَادَاوُ يَاللَّه آخَـــــا

ليست سوى سلسلة مقاطع مرتّبة الواحدة تلوى الأخرى، دون إمكانيّة معرفة نظم شخص واحد معيّن، أي هي متعدّدة المؤلّفين، كما وجد بالمجموعات "الشَّلْحِيَّة" بالمغرب الأقصى في ظاهرة ما يسمّى ب "تَايْفَرْتْ".[1]

[1] PEYRON, M, "Chants, domaine Chleuh", Encyclopédie Berbère, XII, Edisud; 1993, p: 1863

لكن يتغلّب لحن على الآخر من حيث النّظم داخله، فوجدنا أن المطلع: " ياللليلي ياالله ياللليليّو ياالله مادادا ياالله أوخا" من أكثر القصائد المطوّلة والتي تولّد المعاني وتتكثّف وتتكاتف ليشحن الخطاب هجاءا ومدحا وهذا ربّما راجع إلى المغزى الذي يتضمنه هذا المطلع والمتمثّل في شخصيّة "أوخا".

"أوخا" كشخصية تاريخيّة هو أحد أفراد قبيلة "الامنان" وهوشائع الوجود في النصوص الغنائيّة كما رأينا مع أغاني الحنّاء والفراش والمشط"، ففي "أدمبليخا"

يقول المطلع ***"ادمبليخا" آر إمنان أريغ***

"أدمبليخا" أوخا د أمود أريغ

وهو: أوخا آف[1] بركا آف لابو آف سيدي آف سيدي محمّد آف جبّور آف اواوانلّة، وهذا الأخير ابن باكة بن ڤومة بن احمادو بن آف موسوع بني ڤوا بن محمّد بن سيدي محمد بن الناصر المعروف بن سيدي ادريس الشريف وبلده مكة.[2]

فهو يتمتع بالشرفية من حيث نسبه وبالسّلطة السياسية التي كانت ل"الإمنان" والتي تقوّضت على أيدي "الأوراغن" وإن بقي "الامنان" محافظين على ألقابهم وتشريفاتهم لحدّ الساعة بفضل نسائهم "تمنوكالين".

[1] آف بمعنى إبن والأنثى "ولت".
[2] منقول عن شجرة نسب عائلة أوانلا الذين أقدّم لهم خالص شكري وامتناني لمدّهم لي بمختلف وثائق تخص نسب "الأمنوكال ڤوما".

لكن يظهر "أوخا" شخصيّة مندمجة مع "كيل جانت" وعضوا نشيطا في احتفالاتهم، إذ يقال بأنّ هذا الجزء من "الامنان" (المتعلّق بآل وانلاّ) بسطاء ومتواضعين فحتّى نسائهم واللواتي يحظين بلقب "تمنوكالين" أيضا لايبدين أيّ حركة أو تلميحا لأن يعاملن معاملة السّلطانات على غرار سلطانات "إهرير": كالاسراع في إتيانهنّ بالمخدّات حتّى يتكئن عليها أو يضعنها تحت أرجلهنّ وهنّ جالسات حتّى لا يشعرن بالتّعب، بل يخدمن أنفسهنّ بأنفسهنّ.

كذلك يكتسي اللّحن أو شكل الغناء "يالله نغ آأوخا هيلا إيلا هيلي" أهميّة من حيث تعميق التنافس واشتداد الحرب والمواجهة: يقول أخمد وان تزامّارت: " **يالله نغ آ أُوخَا: أوادم أوتلّي وليّن آر إماتّيت د مسّينغ: بعد اللّه لايوجد غير أوخا: يالله نغ آ أوخا أَوَانْدَغْ آسْ يَكْنَى أَدْيُوكَاسْ انَجْبَاسْ أَدْ يُوكَاسْ إِوِيتْ أَدِيكَنْ مْلِيحْ.**[1]

بمعنى: عندما نقوم بأداء هذا المطلع، اللحن، يشتدّ الرّقص ويشتدّ الضّرب ويصبح مجمل الأداء الحركي والإيقاعي جيّدا.

" **آيْدَغْ آسْ يَكْنَى تَايَتِّي خَلاَصْ تَقْلاَ أَدْ يُومَاسْ الْحَرْبْ وَايَخْلَنْ وْخَلاَصْ، يَكْنَى إِوِيتْ مْلِيحْ أَوَادَمْ يَرْغَدْ خَلاَصْ أَدْ يُوكَاسْ أَدْ يَجِّيْخْ.**[2]

[1] مقابلة أجريت ببستانه الكائن ب"تين جظاظ 2001/04/16.
[2] نفس الشخصية ونفس المقابلة.

عند أداء هذا المطلع يذهب العقل وتشتعل الحرب الضّروس وبقوّة الضّرب يتّقد الإنسان(الفؤاد)...

كما يذكر جدّه "بَرْكَا"(جدّ أوخا): "نَزَّيْزَرْ بَرْكَا يَمُوسْ أَوْنَافْ" إذ يمكن أن تكون هذه الأعلام هي مفاتيح لبناء سياقات أداء سببية التاريخيّة.

3. الثبات والارتجال في النّصوص

يمكن أن نستشفّ بعض الأغراض والأحداث الثابتة، أي القديمة التي ماتزال عالقة بالذّاكرة بمعاناتها وجبروتها، إذ تذكر في النصوص المغنّاة شخصيّات رجاليّة محرّكة للحبكات الحكائيّة والأسطوريّة: أوخا، آث سوستي[1] ، ديدي، الطاهير وغيرهم وقبيلة الامنان، فلا وجود لقبيلة الأوراغن في هذه النّصوص أو الأخرى فقط ذكر محمد في إحداها ففرضنا أنّه قد يكون أحد أفراد هذه القبيلة:

أَقَّسْمَتْ شِيتْ سَكْرَافْ

مُحَمَّدْ يُورْ دَ هرَاسْ

نَسْلاَ إِمَنَانْ هَانْ تِسْرَاسْ

نَكْنَى أَرَوَاضْ نُوصَابَاسْ

وَا يُوزَمَنْ تُوكَلْ مَـــاسْ

[1] هو شيخ "كيل إبنغ" لأنّ والدته من "ابنغ" ووالده من "الامنان" وله علاقات مع مجموعة تغورفيت بقصر الميهان.

بمعنى: صفّقي أيتها الفتيات البالغات

فمحمّد بان، ظهر بجبل "أهراس"

سمعنا بأنّ الامنان بمنطقة تسراس

فقمنا برقصة "سبيبة"

ويح أمّه النّمّام

وحتّى وإن كان محمّد المقصود هنا من قبيلة الأوراغن فإن قبيلة الإمنان وشخصياتها طاغية الحضور والثناء في مختلف نصوص المنظومة الغنائيّة ب "جانت" و"إهرير".

وهناك بعض الألحان التي تحمل أسماء تلك الشخصيّات ك"أوخا"، أي أسماء أعلام ، والتّركيز في منظومة كيل جانت الموسيقيّة الشعائريّة، على شخصيّة أوخا قد تكون له مبرّرات، كمشارك في سبيبة بفعاليّة كمشجّع وراقص ومموّل باللباس ومختلف مكمّلات الزيّ التي تحتاجها الشّعيرة، وقد يرجع ذلك لقرب أحد رجال الامنان من المحتفلين، أي رمزا لتسلّطهم واستبدادهم، وإن كان الاحتمال الأول هو الرائج، لوجوده في أغاني حميمية نسائيّة لا دخل للرجال فيها كطقوس الحناء والفراش: أدمبليخا ويالولا هاني.[1] وبعضها تحكي أحداث غابرة تدلّ على تأسيس

[1] كلّ هذه الألوان والأنماط الغنائيّة الشعائريّة تؤدّى والنساء وقوفا مصطفات جنبا إلى جنب لا مكان لنشاز بينهنّ، ويؤكّدن على أهمية الأداء بالوقوف: فالوقوف حالة طقوسيّة بالتمايل ذات اليمين وذات الشمال ملوحات بأذيال أثوابهنّ.

دافعه الغيرة، هَيْنَنَا نِيرًا هَيْنِنَانِي فهي حسب الروايات: قصّة امرأة تحوّلت إلى "تِنِيسَمْتْ" عندما علمت بأنّ زوجها تزوّج عليها امرأة أخرى في "غات" فقامت تنكش الأرض نكشا بأظافرها الطويلة، وتحفر الطرق وتشقّها في قلب حمّادة التاسيلي، إذ ترجع لها "بناء تلك الطريق السريعة التي تفصل جانت عن غات، وهي تزبد: هَايْنَنَا نِيرًا فأدركته وهو يهمّ بالدخول على زوجته الثانية: "أَكْنَنَاسْ الْبَشِيرْ"(البشير السّراج المنير صلّى اللّه عليه) أي والرجال يون البردة للعريس الزّوج، فسمعها تزمجر فقال لهم إنّها زوجتي، فأخذته من يده وعادا أدراجهما.

وأخرى أكثر تعبيرا، والتي تدلّ على نهاية الظلم والتجبّر، كمطلع إِهِرِي هَايْلِي إِهِرِي نَ ايبْرَا:

آسْ يَمُّوتْ فِرْعَوْنَ تَقِّيمَسَنْ الْحُورِيَة يَقِّيمَسَنْ اِهَرِي نْتَ اسَكْنَنْ تَسَاوِيتْ: إِهَرِي هَايْلِي إِهَرِي نَ ايبْرَا يَسَمَّى نَكَّنِى بَرِي إِهَرِي وَا يَقِّيمَنْ يَقِّيمْ دَالْحُورِيَة نْتَ يَلَّنْ تَايْدَغْ. [1]

أي: عندما مات فرعون أصبحوا أحرارا وبقيت لهم الخيرات لهذا نظّمت هذه القصيدة(تساويت).

مرّة الإشادة والتّذكير برجال ميزوا تاريخ المنطقة الاجتماعي والسياسي، ومرّة أخرى يأخذهم المجاز إلى عالم رمزي واستعاري، وتشابه تامّ: فكلّ جائر ومتسلّط هو

[1] نفس المقابلة مع السيّد "أخمد".

رمز لجبروت فرعون وطغيانه، لكن في نفس الوقت سيكون مآل الظالمين مآل فرعون، ولا توجد صورة لمن انتقم منهم الله وأخذ بيد المظلومين كصورة النبي موسى والحاكم فرعون وبقوّة الأمواج والمياه، لا بقوّة النار كما فعل المشركين بالنبي إبراهيم، لكن تبقى أصوات الطبول المجلجلة هي الطبول التي استقبل بها محمد(ص) من طرف مجتمع المدينة.

4. خصائص المدح والهجاء في "سبيبة"

يمثل هذين الغرضين ميزة عامّة في الشّعر التّارقي عموما، يطلق المدح "تَامُولِي" من الجذر: تَمَلْ، وعلى الهجاء "تَارْجَمْتْ" أو "ارَجَامْ" ويقال يَكْنَى تَرْجَمْتْ أو تِرَجْمِينْ، أي نظم هجاءا وشتيمة وسبّا وقذفا في النساء والرجال على حد سواء وكانت قصائد الهجاء بين الجنسين على أشدّها كما كانت قصائد الحبّ على قدم وساق. لكن الكلّ بمجتمع الآزجر يرفض الخوض في هذا الموضوع وينعته بالمشين (أوال يخلا) ولابدّ من الإقلاع عنه، بينما يسعى الجميع لإبراز أشعار المدح والثّناء "تَـــمَّالْ".

المبحث الثاني: الشّعر التنافسي الفردي

1. نموذج "بن عومر" و"مساهلي"

تتميّز نصوص الهجاء، في مجملها، بأنّها معروفة المؤلّفين، أي القول ببيت أو مقطوعة هجاء لا تكتمل إلا إذا وجد نظيرها والرّد الذي قوبلت به على نفس المنوال بل أشدّ حدّة، وهذه القصائد الهجائيّة: "ترجمين " تنتشر وتتداولها الألسنة بل تغنّى في مناسبات وأعراس.

من بين أهمّ شعراء جانت، هما بن عومر المكنى ب"شاروما" ومساهلي محمد المدعو "إخو" ممن أخذناهما كنموذج عن هذا الشّعر التنافسي الذي ساهم في إثراء ألوان غنائيّة ك"بولنكانا" وغيرها مع الإتيان بثنائيّات أخرى.

يعود أصل الأوّل إلى "تربونة" بقصر زلواز والثاني إلى "تجيريت" بقصر جاهيل، وأهمّ قصيدة لهما، التي أديت بلحن "بولنكانا" هي تلك التي بدأها شاروما قائلا:

يكفى ياللّه إسوان

تمتّانت اسولان

أڤموجن هوند إزان

وكان ردّ "مساهلي":

وتتّرد إسوان

أيّتن يوف لّان

تلقّوين نفان

البداية هي تشبيه الرّجال بالثيران (إسوان) والثور هنا دلالة على الخشونة والمظهر المزعج، كثرت الثيران وأصبحت مثل الذباب التي استقطبت نساء "تربونة" نساء قبيلة "شاروما"، ونسجت بينهم علاقات ودّ، وهذا أثار حفيظته...

فيردّ "مساهلي " بتواضع وعنف مضمر: لا تدعي على الثيران دعها تعيش فإنّها تنفع الفقراء، فالعوز وقلّة الرّجال تدفع لقبول الموجود.

ثمّ تتصاعد لهجة الهجاء:

تكّيغ سّا وتيـــــــان

أوخالغ دغ غونـــــان

إخباين إلسّـــــــان

الشّاشين إزلمـــــــان

إهيّرسم بكـــــــــوال

تباردي تان نقـــــــال

انزّيّر بغـــــــــداد

غور سيد الشّيخ سلطان"

والترجمة الحرفيّة تعني:

أمضيت سبع سنوات

وأنا مكبّل بالحبـــــال

لا لباس لي سوى سعف النخيل

تآكل لثام وبلـــــــــــــــي، لا لثام لنا سوى الحبال

شعث غـــــــــبر

فراش متآكل، مثل فراش العبدة

نـــزور بغـــــداد

لزيـــارة سيدي الشيخ سلطـــان

كلّ ما جاء في هذه القصيدة يدلّ على الحياة التي يعيشها الضعفاء والعبيد ممّن لاحول لهم ولا قوّة: مكبّل بالحبال(كالعبد) مدة سبع سنوات، ليس لي لباس غير سعف النخيل، دون لثام فقد تآكل وبلي، أشعث أغبر، فراش كفراش العبدة.كلّها توريات، فهو يريد أن يعبّر عن غيظه وقهره أمام علاقات يراها غير متكافئة بين نساء "تربونة" الجميلات ورجال القبائل الأخرى البشعين الذين شبّههم بالثيران.

فيردّ "مساهلي" بعنف:

سولميم ميس تـــــولام

نـجا أجموظ وان فزّان

انّمّر تين زلغـــــــان

ادنسّيرد ســــامـــان

انـج بنت السّـــــودان

اسي تكّد بغـــــــداد

ماص مّاك انّيهـــــان

ميغ تيك ادس يـــزّان

أخرطاني غصمـــان

ادميد نّيت رمضـــان"

والترجمة:

نضج المحصـــــــــول

ذهبنا إلى فـــــــــزّان

ونمرّ على "عين" زلغـــان

ونغتسل بالمـــــــــاء

ونتعطّر ببنت السّـــودان

وإن ذهبت إلى بغـــــداد

فهل تجد جدّتك هنـــاك؟

أم أبوك متجذّر فيهـــا؟

عصمان الحرطـــــاني

وصديقه رمضـــــان

فنجد في ردّ "مساهلي" صورا معاكسة ونقيضة للبؤس والقحط: نضج المحصول، أي عندنا الرفاهيّة والدّعة وإن كانت وجوهنا غير جميلة، ونغتسل

وننظف ونتعطّر، لكن علام الذهاب إلى بغداد من لك فيها، كأنّه يريد أن يقول له إقنع بما بين يديك ولاتنظر بعيدا.

2. مواضيع الهجاء جماعيّة

يعبّر الشّاعر عن حاجات اجتماعية، وإن وصيغت في قوالب ذاتيّة، فهذه القصيدة تعبيرا عميقا عن طبيعة المصاهرات بين "كيل تربونة" من "زلواز" والمجموعات الموجودة ب"جاهيل" تكاد تنعدم، بل منعدمة، فقط حالة وحيدة ذات طبيعة مغايرة وهي زواج الولي: "غالي وان تاغرمت" بإحدى نساء "زلواز" بالرّغم من رفض أهله، لها. هويّات فرديّة تتصارع من خلالها "إثنيّات" من أصول متباينة ومتصارعة على المستويين الاجتماعي والرّمزي.

كذلك تنظم هذه الأشعار من أجل أن تغنّى، لذلك فهي توضع داخل قوالب لحنية متداولة بين النّساء، لهذا كانت هذه النصوص تحت أنغام: بولنكانا، أو "لمّيني" حيث سجّلنا هذه المناظرة الشّعريّة بين رجل وامرأة:

تبدأ المرأة بالنّظم قائلة:

بان تغاشّيمت يلاّ

ايان أوان دغ يلوى

ضفّر نصر واس ننّا

آس دكال نماس ايها

وان غيشة د الزّهرة

ات مسلاغ د خمّا

تولوت تان سي خمّا

و اك اتيرى مولانا

أديفل آنجي سبها

إجد وان غردايّة

يكّيد داو تين خاتمة

يكنى زغن ن الفضّة

ميغ أتغس ن القهوة

غور دندغ تمّسرى

أوراقّلغ سا ننّا

التّرجمة

متوفّرة قلّة الحياء

وقلّة الاحترام موجودة أيضا

مثل نصر الذي ذكرناه

موجود في لحاف أمّه

عيشة والزّهراء

يتسابق مع خمّا(يريد ان يكون مثله)

شبيه السيّد خمّا

لا يريدها لك المولى

حتّى لو يأتي الوادي من سبها(من المستحيلات)

ويمرّ بغرداية

ويعبر تين خاتمة

سيجعل منه مدقّا فضيّا

أو مروجا من القهوة

عندها يا فتيات

لن أتراجع في كلامي

ويردّ عليها رجلا، في نفس اللّون واللّحن قائلا:

آس ادّكا إستنـها

نزازغ إوان تڤدا

تولوت تان سي خيرة

وامتتري مولانا

اديڤّل آنجي فزّان

يوماس إجيض القبطان

توماس تداست إسبران

ينخس ملول الدّكان

تهرجت توطّفت آمان

ينجظ آكاروش كورا

تشّل تمرولت تمبا

تلوت تغمى آنلاّ

غور د اندغ تمّسرى

أور أڤّلغ س امنّا

التّرجمة

ونحن في دثار الصبيّ(اللفّة)

تبّا لمن مثلي

شبيهة ب السّي خيرة

وعندما يأتي الوادي من فزّان

ويصبح الحمار قبطانا

وتصبح الباعوضة إسبر(واقية ريح)

وتغلق العثّة الدّكّان

تأتي النّملة بالمياه

ويلبس القطّ "كورا"(قميصا رفيعا)

وتنتعل الأرنب "تمبا"(نعالا جلدية تأتي من الآير)

وتخضّب الجرذان بالحنّاء

عندها يا فتيات

لن أتراجع عمّا قلت

فالأمثلة عن المستحيلات التي ذكرتها المرأة قابلها وابلا من المستحيلات الهزليّة: هل يمكن للحمار أن يصبح قبطانا، وهل يمكن أن تتحوّل بعوضة لواقية

ريح، ويصبح بإمكان العثّة أن تغلق دكّانا ما،،،وهل تخضّب الجرذان بالحنّاء، إذا حدث هذا فسيتراجع عن قوله، أي قدحه وهجائه

3.استقالة الشّعراء وهجر الهجاء بسبب الدوافع الدينيّة

منذ البدايات المبكرة لهذا البحث وأنا أحاول جمع الأشعار حتى لاتذهب أدراج الرياح، وبدأت بالبحث عنهم إلى أن عثرت على الشاعر مساهلي محمد (يكنّى ب "إخو") في بستانه بجاهيل رفقة زوجته وهما من الحافظين والعارفين بخبايا ثقافة الواحة، لكنهما رفضا الكلام والتّسجيل، ولم أشأ تسجيلهما دون علمهما لموقف أخلاقي محض، بالرّغم من إلحاح أبنائهما بضرورة تسجيلهم كنوع من التوثيق لتاريخهما وتاريخ العائلة، ورفضت رفضا قاطعا، فعاودت زيارتهما، خاصّة الزوجة وكنّا ندردش في مواضيع مختلفة وكنت أستمع وأدوّن رؤوس أقلام غير كافية لمدي بمختلف الوقائع ولم أسجل ولو شطر بيت منهما، بل أرسلوني إلى سيّدة بزلواز قريبته وقيل لي بأنها تحفظ كلّ أشعاره، فباءت محاولاتي بالفشل للمواعيد المتكرّرة معها لكن دون جدوى.

لكن تشاء الصدف، وبفضل البحث عن نصوص سبيبة، أن نفتح عوالم شاعرين فضّلا الصّمت وكتمان شعرا نبذاه وقررا عدم الخوض فيه إلى الممات.

وكانت زيارتهما للبقاع المقدّسة الفاصل بين عالمين: عالم العصيان والرذيلة وعالم الطاعة والفضيلة، وهذا ما جعلهما يقطعان عهدا على نفسيهما أن لا يعودا للهجاء والشّتم ورمي الأعراض بالسّوء، وهذا ما جعل "شاروما"(يكنى بن عومر ب"شاروما") يقول قصيدته المشهورة:

أزيهار د خيكي دڤ الجيلالي

أخو تنيمتن كود ياللّه سان

أوكي سلّمغ وركي نكصوض

آزل واجمضن مان تفكّا

أدكتيغ اقّالغ تمزجيدة

نتّادن س الصبخ د الجمغة

اهين يسّا لّغين يلسا كورا

أكي كرّسغ ما يكما

تيهر تقّور امان فلاّ

آزل وايلكمن تمسي نكّا

نك د كي دايجان امانـي ياللّه

كانت هذه من آخر ما نظم الشاعر "بن عومر" دليلا على توبته من ممارسة النظم المحرّم، الهجاء، أي "تارجمت" والذي يسبّبه الشيطان، فيقول لطرفه الآخر الذي اعتاد مناظرته وهجوه:

اللّقاء(سيكون) عند خيكي بمكان"دڤ الجيلالي"[1]

قولوا لأخو لو يعرف الله

أنني لم أستسلم لك ولم أخفك

ولكنني تذكرت ورجعت للمسجد

ونؤذن بالصبح وبالجمعة

فاليوم الذي يأتي سنذهب إلى جهنّم

أنا وأنت

[1] وهي سيّدة بارعة في الضّرب على الطّبول والغناء، أي كلّ ما سيتناظر به الشّاعران يؤدّى على الفور من طرفها فيشيع.

المبحث الثالث: اسوهاغ ن البتية: بين التّرفيه والتّنبيه

يطلق على الغناء لفظ " أساهغ" والجمع "إسوهاغ"، وكما هو متعارف عليه فالغناء ليس كلاما عاديّا، فالفرق بين الكلام والغناء، كون هذا الأخير يأخذ اتجاها يحوّل تماما المعاني العادية للكلام.[1]

ففي مجتمع التوارڤ، سواء بمنطقة "إهرير" أو"جانت" مازال الغناء متواجدا ليس بقصد التّرفيه فقط بل يرتبط الغناء أساسا بالمعنى والتأسيس الاجتماعيّين.

فحلقات "تندي" التي تقام كلّ ليلة بواحة إهرير، حيث يتّسع الفضاء لسماع الأصوات والأهازيج النسائيّة في قلب الليل، محوّلة الواحة إلى فضاء إنتاج القيم الاجتماعيّة والإنسانية، حيث يشارك الرجال النّساء في خلق وظيفة جوهريّة، من خلال الغناء، والمتمثلة في بقاء الإنسان، واستمراريته، عبر قنوات الاتّصال والتعارف واللقاء والإنجاب واستمرار الجماعة بيولوجيا وثقافيّا. ففي حلقات تندي يتعارف الشباب عن قرب، ويتحابّون ويتواصلون بكلّ الطرق المسنّنة المراقبة اجتماعيّا، وإن بدا ذلك من باب الرفاهيّة والتّرف، فهذه أيضا قيم يحرص عليها

[1] HERRGOTT, C., " La voix comme marqueur identitaire: pratiques vocales, conduites sociales individuelles en Corse. (en ligne).

المجتمع لصدّ التصدّع والتزمّت والعدوانيّة في مجتمع تراتبيّ، إذ يعوّل على مؤسّسات التّرف والمغازلة والممازحة أن تلعب دورا بالغ الأهميّة في فكّ الألغام والتوتّرات الاجتماعيّة الناتجة عن صلابة التّنظيم الاجتماعي.

ومن وظائف الغناء أيضا، تمتين الذّاكرة في نقل مختلف الأحداث المرتبطة بالأفراد والجماعات وكامل المجتمع، نقل مجرّد حدث يبدو عابرا إلى أحداث مصيريّة في المجتمع.

1. غناء "بـــولنكانا" وأصل اللّثـــــام

من بين الأشكال التي تتصدّر قائمة "إسوهاغ ن البتيّا" الشكل الذي يطلق عليه "بولنكـــانا" ،وتفسير هذه التسمية بالرغم ما قيل عنها فهي عبارة عن طريقة لثام، أي تسمية شكل لثام يلبس بطريقة جيّدة ومحببة، لثام المناسبات والاستعراضات السعيدة، إذ يسمح لجزء من اللّثام أن يبقى مسدولا وراء الرأس، وهو من قيم الجمال الرجاليّة، وإن لم نجد لهذا اللفظ وجودا في قاموس الأب دوفوكو ولا في الدراسات الغزيرة التي تناولت ظاهرة اللثام عند التوارڤ.

هناك من يقول أنّه "تندي " جد خاصّ ب"كيل جانت" لأنّ هذا اللّون، أي تندي خاصّ فقط بالبدو، ولا يمكنه أن يكون في منظومة أهل القصور الموسيقيّة وقد سألت

جميع المحترفات لهذا اللون من المناطق الأخرى، ك" إليزي" و"تمنغست" وغيرها من مناطق تواجد التوارڤ، فأخبرنني بأنه لا يوجد لديهم هذا الاسم.

ولأنّه ارتبط باللّثام، الذي لم نتطرّق إليه كعلامة فارقة للتوارڤ، فقد حان الوقت لمعرفة بعض الفرضيات والنظريّات التي صيغت ووجدت لتفسير لماذا يلثّم الرجال وتبقى النساء سافرات الوجوه، أمر مازال لغزا لحدّ الساعة، كلما مرّ أحد أعضاء البرلمان أو المجلس الشعبي الوطني بلثامه اهتز الشارع حيرة ، وقد تكون سخرية؟

2. فرضيّات وضع اللّثام والأدبيّات حوله

بعد مسح شامل لما جاء عن الملثمين من أدبيّات متنوّعة المصادر والفترات التاريخيّة، وما شكّله الملثّمون من دهشة واستغراب ونظرات دونية وتعال، لخّص جاك الحريقي فرضيات لثام التوارڤ فيما يلي:

1. الفرضيّة الاسلاميّة المرتبطة بالحياء
2. الفــرضيّة المـــــــــــــاورائيّة
3. الفرضيّة الصحيّة التي تزعّمها دوفيريي
4. الفرضيّة الاجتمـــــــــــــــاعيّة
5. الأصل المانـــــدائيّ للّثـــــــــــــام

وهذه الفرضيّات تشكّلت من مسح لمختلف الأدبيّات التي تطرّقت لظاهرة اللّثام عند الملثّمين.

1. اللثام في أدب الرحالة
2. اللّثام كما تناولته الأدبيّات الكولونياليّة
3. نظريّة متعلّقة بآداب النظافة، أو مجال الطاهر والنجس
4. نظريّة متعلّقة بالعالم الماورائي

يطرح السّؤال الكبير: لماذا يتلثّم الرجال لا النّساء؟

في البداية بدأ الكلام بسؤال جوهري لماذا يلثّم الرجال دون النّساء من خلال ما يروى من حكايات، فمن بين الحكايات الشّائعة، والمتداولة ليومنا هذا، والمفسّرة للّثام، ما كتبه العديد من المستكشفين، والقائلة ب "لثام العار" أمثال: هورست(Hourst)[1] .وبوتييه(Pottier)[2] ، لوسورد[3] ذلك أنّه وبعد هزيمة الرّجال ، أخذت النّساء الأسلحة وأبعدن العدوّ عند ذلك نزعن أغطيتهنّ ورمينها للرّجال ليتغطوا من العار

[1] La mission Hourst: sur le Niger et au pays des Touaregs, paris: Plon; 1898, p: 213
[2] Histoire du Sahara, Paris: Nouvelles éditions latines1947, pp: 47-48
[3] LESOURD, M, " Voile de la honte ", Bulletin de liaison saharienne, 16, 1954, p:32. [18]

أمّاهنري لوت[4](Lhote) هذا الأخير الذي تكلّم عن معظم ما قيل بشأن اللثام من الروايات التي جاء بها العرب والرحالة بأن التوارڤ كانوا يخفون وجوههم عن الأعداء، والقول بالوظيفة الصحيّة للثام، اتقاء للحرارة والرياح كلّ هذه الفرضيات حسب رأيي يجب أن تبعد. فالوظيفة الصحيّة لا تكفي وحدها لتفسير تلثّم التّوارڤ، ولوكان ذلك صحيحا فمن الأولى أن يتغطى الأطفال الصغار الذين لا يقاومون تلك الظروف الطبيعيّة.

يربط لوت أصل اللّثام ب"تابو" الفم: **عند القبائل النبيلة بالهڤار تحديدا، الأمر ليس كذلك**[1] ، **فطقس اللثام وتحريم الفم يتبع من طرف جميع الأفراد الواعين جدّا بمكانتهم الاجتماعيّة والذين ينتمون لأفضل مجتمع. فهنا، لا ينكشف رجل ما أمام امرأة أو أمام قريب أو شخص يحترمه: أب، أم، خال أو خالة...**[2]

كما وجدت أساطير أخرى، **تحكي أنّه في زمن النبيّ موسى، حبلت أختان بتدخّل من الشّياطين، وكلّ واحدة منهما وضعت طفلا، أحدهما كان جدّ البربر والآخر جدّ التوارڤ، وكان لهما رأسا جانبين وأجساد بشر ولأنّهما كانا بشعين لم يتمكّنا من إيجاد زوجات ترضى بهما. شفق أحد العرب لحالهما وساعدهما في مشروعيهما بتغطية وجهيهما.**[3]

[4] LHOTE, H., " au sujet du port du voile chez les Touareg et les Teda", notes africaines, 52; 1951, p:

[1] يقصد الفئات غير النبيلة الذين ينزلون لثامهم أمام نسائهم، دون أن يثير ذلك انتباه أحد.

[2] Lhote, H, op.cit, p: 109.

[3] Lesourd, M, "Voile de la honte", p: 36

- روايات أخرى ترجع أصل اللثام لبشاعة التوارث مقطوعي الأنوف خلقة، وهناك من يرجع أصل الأنف المقطوع لجدّ التوارث للملائكة التي أتت لمعاقبته بعدما هزأ من والده سيدنا نوح.[1]

- يرى حوريقي، بأنّ هذه الرواية الأخيرة من أصل توراتي بما أنّ نوحا كان يتعرّى في خيمته وهو في حالة سكر. لكن حام، جدّ الكنعانيين، رأى أنّ والده كان عاريا فذهب وأخبر أخويه سام ويافث، الذين سترا والديهما بدراعة دون رؤيته على تلك الحال، وبعد أن أفاق، علم نوح بما حدث فلعن ذريّة حام، الذين أصبحوا عبيد لذريّة أخويه، وهذه الرواية تقال عن أصل العبيد في مناطق تواجد التوارث، كما وجدنا في جانت بالآزجر.

يرى جاك حريقي أنّ هذا النّوع من الأساطير هو من تأليف الموريتانيين الذين يأخذون على التوارث فتورهم الدّيني، حيث كان الموريتانيون والبربر المعرّبين يصرّون على الحطّ من قدر التّوارث، لإرجاعهم، مرّة لأصول العار، أب من أصل أجنبي، أو مجهول، أو جان، ومرّة إلى جبنهم في المعارك. ومن المحتمل أن تؤخذ هذه الحكايات وأن يعترف بها كحقيقيّة من طرف التوارث الذين يغتنمون فرصة الأعمال التأليفية ليجدون عذرا لتعرية وجوه النساء في المجتمعات الإسلاميّة.[2]

[1] Lesourd, pp:36-38

2 HUREIKI, J.: Essai sur les origines des Touaregs. Editions Karthala, 2003; pp: 271-272. [24]

2 . 1. اللّثام و الملثّمون في أدب الرحّـــــالة

أشار اليعقوبي عام 889 إلى لثام صنهاجة البدو غرب المغرب. وفي نفس المنطقة وبعد قرن فيما بعد أي 975، يذكر ابن حوقل وجود العديد من القبائل التي كانت تلثّم الوجه منذ الطفولة، وذلك حتّى تغطّي الفم الذي يعتبر عورة: " **ولهم خلق تامّ وحول وجلد عام في نسائهم وفي رجالهم، ولم ير لأحدهم ولا لصنهاجة مذ كانت وجوههم غير عيونهم، وذلك أنّهم يتلثّمون وهم أطفال وينشئون على ذلك، ويزعمون أنّ الفم سوءة تستحقّ الستّر كالعورة لما يخرج منه إذ ما يخرج منه عندهم نتن ممّا يخرج من العورة.**"[1]

أمّا الإدريسي(القرن 12) فيقول: **ومنها إلى مدينة أنكلاس 40 ميلا في بطن الوادي وهي مدينة أكبر بلاد كوار قطرا وأكثرها تجارة وعندهم معادن الشبّ الخالص...إلى أن يقول: وأهل هذه المدينة يتجولون حتى ينتهوا في جهة المشرق بلاد مصر ويتصرفون في جهة المغرب فيصلون بلاد وارقلان وسائر ارض المغرب الأقصى وأهلها يلبسون المقتدرات من الصوف ويربطون على رءوسهم كرازي الصوف ويتلثمون بفواضلها ويسترون أفواههم وهي عادة من عوائدهم توارثها الأبناء عن الأباء، لم ينتقلوا عنها ولا تحولوا منها.**[2]

[1] ابن حوقل(أبو القاسم): **كتاب صورة الأرض**. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص: 99.
[2] وصف إفريقيا الشماليّة مأخوذة من كتاب **نزهة المشتاق في اختراق الآفاق**. إعتنى بتصحيحه ونشره هنري بيرس، 1376 هـ 1957 . ص:25 .

في بداية القرن 13 أشار بن الأثير إلى وجود رجال ملثّمون بين قبائل لمتونة، قدالة ولمطة والذين كانوا يقولون بأصل حميريّ، أي يمني. وكان هذا المؤرّخ يؤكّد على تغيّر وظيفة اللّثام بين الجزيرة العربيّة والمغرب عند هذه القبائل اليمنيّة. ينقل ابن الأثير الوقائع التالية:

وخرجت جماعة قبيلة لمتونة وغيرهم، وضيّقوا حينئذ لثامهم، وكانوا قبل أن يملكوا يتلثمون في الصحراء من الحرّ والبرد، كما يفعل العرب، والغالب على ألوانهم السّمرة، فلمّا ملكوا البلاد ضيّقوا اللّثام وقيل كان سبب اللثام لهم أنّ طائفة من لمتونة خرجوا مغيرين على عدوّ لهم، فخالفهم العدوّ إلى بيوتهم، ولم يكن بها إلاّ المشايخ، والصّبيان، والنّساء، فلمّا تحقّق المشايخ أنّه العدوّ أمروا النّساء أن يلبسن ثياب الرّجال، ويتلثّمن، ويضيّقنه، حتّى لا يعرفن، ويلبسن السّلاح. ففعلن ذلك، وتقدّم المشايخ والصّبيان أمامهن، واستدار النّساء بالبيوت، فلمّا أشرف العدوّ رأى جمعا عظيما، فظنّه رجالا، فقال: هؤلاء عند حرمهم يقاتلون عنهنّ قتال الموت، والرّأي أن نسوق النّعم ونمضي، فإن اتّبعونا قاتلناهم خارجا عن حريمهم.

فبينما هم في جمع النعم من المراعي إذ قد أقبل رجال الحيّ، فبقي العدوّ بينهم وبين النّساء، فقتلوا من العدوّ فأكثروا، وكان من قتل النّساء أكثر، فمن ذلك الوقت جعلوا اللّثام سنّة يلازمونه، فلا يعرف الشّيخ من الشّاب، فلا يزيلونه ليلا ولا نهارا، وممّا قيل في اللّثام:

قوم لهم درك العلى في حمير، وإن انتموا صنهاجة فهم همُ

لمّا حووا إحراز كلّ فضيلة، غلب الحياء عليهم فتلثّموا.[1]

يرى الحريقي بأنّ هذه الرواية لابن الأثير، تتضمّن نوعا من السّخريّة من طرف المؤلّف العربي تجاه لمتونة، إلاّ أنّه لا ينفي مطالبة هؤلاء الأخيرين بالأصل اليمني. قد يمكن أن يكون التوارڤ تلثّموا بأخذهم غطاء لثام النّساء اللواتي كن يبدين شجاعة أكثر من رجالهن، ّ ففكرة مثل هذه ليست سوى صناعة أعداء التوارڤ، مثل الموريطانيّين، للحطّ من قيمة بدو المغرب، وعن ابن الأثير امتدّت روايات لثام العار التي انتشرت بين الناس ولحدّ السّاعة.

يمكن أن نلاحظ أن انتشار فكرة لثام العار، قديمة، وإن تغيّرت صيغها، فمنذ ابن الأثير الذي قال برواية خروج الرجال في غارة، مما ترك النساء وحدهن لمواجهة العدوّ، تتغيّر الروايات مع الزّمن للقول بجبن الرّجال وتحمّل النساء مسؤوليّة الذّود عن الديار والأعراض، كما رأينا في الأدبيات الكولونيالية المتعلّقة باللّثام (LESOURD) والتي ما زالت منتشرة بين غير التّوارڤ لفكّ لغز تلثّم الرّجال وبقاء النّساء سافرات.

فيما بعد، وفي القرن 14، أتى إبن بطوطة وإبن خلدون ليشيرا لوجود سكّان صحراء كانوا يلبسون لثاما وكانوا يدعون بعبارات عربيّة: الملثّمين ، وأهل اللثام.

[1] إبن الأثير: الكامل في التاريخ. دار صادر، دار بيروت للطباعة والنّشر. الجزء التاسع، 1966، ص: 622- 623

في القرن 15 جاء الرحّالة أنطونيو مالفنت(Antonio Malfante)الذي وجد الإجابة على دواعي اللّثام بإرجاعها إلى ضرورة إخفاء الفم، الذي كان يعتبر كشيء قبيح تخرج منه ريح الأمعاء والروائح النتنة.[1]

وفي نفس الفترة أتى ألفيس كداموستو(Cadamosto) الذي كان قد وصف " زناقة" أو صنهاجة الحاملين لغطاء على رؤوسهم مع قطعة قماش التي كانت تغطّي الفم والأنف. لقد كان هؤلاء يشبّهون الفم لشيء أيضا وسخ كالدّبر، لذلك فهو ينتج روائح كريهة دون انقطاع من أين أتت ضرورة تغطيته والكشف عنه فقط للأكل.[2] وبهذا ينتهي ن دائما، الحريقي بنتيجة أنّ اللّثام كان في القرن 15 يخضع لقواعد إسلاميّة متعلّقة بالصحّة وتغطية الفم في حالة استهلاك الثوم البصل، لقد أعيد تعريفه على أنّه واق يمنع خروج الروائح الكريهة للحدّ من التعدّي على الآخر بروائح الأمعاء.[3]

في القرن 16 أتى دور حسن الوزّان، الملقّب بليون الإفريقي الذي قام بوصف الرجال الملثّمين أثناء تناولهم الطعام.[4]

[1] Coutouly, F rançois(de), "Les populations du cercle de Dori", Bulletin du comité d'étude historiques et scientifiques de l'AOF, 1923 : نقلا عن

[2] Cadamosto, Alvise(de): Relation des voyages à la côte occidentale d'Afrique, Paris: E. Leroux, 1895.

[3] Hureiki, J, : Essai sur les origines des Touaregs, p: 270.

[4] Gardel, L,: Les Touareg Ajjer, p: 30. :نقلا عن

أمّا في كتاب الحلل الموشية عن ذكر سبب التلثّم المرتبط بتاريخ التوارث فجاء مايلي: "ذكر السبب في خروج اللمتونيين ونبذ من أخبارهم المتقدّمة: **...وليس بين لمتونة وبين البربر نسب إلا الرحم، وصنهاجة يرفعون انسابهم الى حمير وإنهم خرجوا الى اليمن وارتحلوا الى الصحراء(و) وطنهم بالمغرب وسبب ذلك أن احد الملوك من التبابعة لم يكن فيمن تقدمه من ملوك قومه مثله ولم يبلغ أحد منهم من فضله وعزة ملكه مبلغه وبعد غزوه ونكاية عدوه(ص: 7)وقهر العرب والعجم فأنسى جميع الأمم ممن كان قبله وكان قد أخبره بعض الاخبار بحوادث الايام، وبالكتب المنزلة من اللّه على رسوله عليه الصلاة والسلام، وأن اللّه يبعث رسولا هو خاتم الأنبياء ويرسله الى جميع الأمم، فتأمّن به وصدق بما ياتي وقال فيه شهدت على أحمد أنه رسول اللّه ونظمها في أبيات الشعر.**

شهدت على أحمد أنه رسول اللّه بارئي النسم

فان مدّ عمري الى عمره لكنت وزيرا له وابن عم

ثم سار الى اليمن ودعا أهل مملكته فلم يجيبوه الى ذلك إلاّ طائفة من حمير.

ولما غلب أهل الكفر على أهل الايمان فكان كل من أمن به وتبعه بين قتيل وطريد، ومطلوب وشريد. فعند ذلك تلثموا كفعل نسائهم في ذلك الزمان وفروا بأنفسهم وتفرقوا أيادي سبا في الاقطار فكان سبب خروج منقب الملثمين كما ذكر وكانوا أول من تلثّم ثم انتقلوا من قطر الى قطر ومن مكان الى مكان حتى صاروا بالمغرب الاقصى ببلاد البربر فاحتلوا به واستوطنوه وصار اللثام زيهم الذي أكرمهم اللّه به ونجاهم لاجله من عدوّهم فاستحسنوه ولازموه وصار(ص:8) زيّا

لهم بل لاعقابهم لايفارقونه الى هذا العهد، وإنما تبربرت ألسنتهم لمجاورتهم البربر وكونهم معهم ولمصاهرتهم إيّاهم.[1]

2 . 2. اللّثـــام في الأدبيّـــات الكولونيـــاليّة

كان "دو فيريبى" أول من قال بالوظيفة الصحيّة للّثام. إذ حلّل أسباب اللّثام بإرجاعها لغرض حماية العيون من فعل الشّمس، وحماية الأنف والفم من غبار الرّمال الدّقيق وقد يكون بهدف الحفاظ على الرطوبة داخل المسالك التنفسيّة، بالرّغم من الهواء الجافّ. لكن هذه الوظيفة هي إسقاط لوظيفة اللّثام المؤوّلة من خلال المصطلحات أو التعابير الصحيّة الغربيّة. كذلك الحال بالنسبة للّثام الذي كان يحمي، في فترة ماقبل الإسلام، ضدّ لفحات الحرارة، أصبح كوسيلة حماية ضدّ العناصر الطبيعيّة المؤذية ل دوفيريي الذي كان يتلثّم ضدّ الريح والرّمال والهواء الجافّ، لكونه لم يألف قساوة الحياة الصحراويّة.

بالرّغم من أنّه، أي دوفيريبى قد أثار قضايا أساسيّة متعلّقة باللّثام. وإذا كان متعلّقا بالجانب الصحّي فقط، لماذا لا تلبسه النّساء؟ ولماذا لا يتخلّص منه الرّجال ليلا داخل الخيام، بعيدا عن الشمس والرمال والهواء الجافّ؟ كما يذكر تردّد التوارڤ عن كشف وجوههم بالرّغم من طلب الطبيب، وأيضا صعوبة تصويرهم مكشوفي الوجه.

[1] **كتاب الحلل الوشية في ذكر الأخبار المراكشية**، لمؤلف مجهول الاسم . اعتنى بنشره وتصحيحه ي. س. علوش مدير المباحث الاداريّة والتاريخيّة بمعهد العلوم المحافظ على القسم العربي من المكتبة العامّة.مطبوعات معهد العلوم العليا المغربية الجزء السادس. رباط الفتح، المطبعة الاقتصاديّة، لصاحبها مصطفى بن عبد الله بزنقة بواتيي 1936.

كما يصف بغير الصحيح كون التوارث يضعون اللّثام حتّى لا يعرفوا على أنّهم هم مرتكبو الأفعال الفظّة، حيث أنّه وعلى الرّغم، من هذا القناع فهم يتعارفون فيما بينهم. هذا الفعل الأخير صحيح، لكن هذا لم يمنع التوارث وعلى إثر غزو ما أن يلثّموا الوجه على طريقة عرب ما قبل الإسلام لتجنّب أن يتعرّف عليهم خصومهم وليس أصدقائهم.

فهذه الممارسة لا تفسّر السّبب الأوّل للثام الرّجل عند "الإموشار" لأنّه لا علاقة لها بالفم. فاستعمالها المناسباتي عند القبائل المرابطة والإموشار غير الملثمين يعتبر ثانويّ بالنسبة لشعيرة التلثّم ذات الأصل الماورائي واحترامه عند الإموشار.[1]

لقد رفض "ڤوتيي" الفرضيّة الصحيّة: التي تنفي عن التوارث القريبين حسبه إلى المفترسين، هذه الرقّة. قد يكون ڤوتيي قد أسّس حجّته على قلّة الاحترام للّثام أثناء الأسفار حيث يكون الرّجال أثناء ذلك معرّضين للرياح الرمليّة والشّمس.

في الحقيقة، احتمال أن يكون هذا المؤلّف قد لاحظ القبائل المرابطة أثناء تنقّلاتها. هاته الأخيرة، كما رأينا سابقا، تضع اللّثام على الطريقة الإسلاميّة، أي لا يوضع بالمرّة على كامل الوجه. يعتبر "ڤوتيي" هذه العادة من بقايا الإحيائيّة، بحيث تهدف لحماية الفم والمنخرين، من الأرواح الشرّيرة الذين يعبروا أبواب النّفس.

[1] الاموشار هم من بين توارث منطقة تومبوكتو بالمالي وهم من قبيلة الفرسان المحاربين(ما اصطلح على تسميتهم بالنبلاء).

تعتبر هذه الفرضيّة الأخيرة قريبة من الوظيفة القديمة للثام الإموشار، الذي توارثوه عن الصّابئة.

هذه الفرضيّتان، الصحيّة ل "دوفيريي" والماورائيّة ل"ڤوتيي" مختلفتين تماما. لكن لو رأيناهما عن قرب لوجدنا بأنّ "دوفيريي" هو الذي طرح الأسئلة الحقيقيّة والأساسيّة، أي لماذا يبقى الرّجال بلثامهم ليلا، بينما لا تضعه النّساء أبدا؟

الوقاية ليست إذا، من الرياح والحرارة، بل ممّا تحمله هذه العناصر من جان، إن ركّز "حوريقي" على الرّياح المحمّلة بالعناصر الغيبيّة، وإهماله للشّمس وما تتضمّنه من نتائج وخيمة في عدم احترام مواقيت شروقها وغروبها، إذ نجد أنّ النّساء يتطيّرن من بقائهنّ نائمات حتّى بزوغ أوّل شعاع شمس، حيث يقلن أنّ ذلك ليس محبّبا إطلاقا للجميع، لكنّ النساء أكثر من الرّجال تأثرا سلبيّا بذلك فهي:

- تنزع الجمال عن الوجه.
- تبـــعد الرزق من البيت.

- توســـــــع فرج المرأة وتقلّل من حظ الرجال، مادام الأمر ينعكس عليهم مباشرة.[1]

يعتبر اللّثام حاجزا واقيا يحول من دخول الجنون الممسوخة كحبيبات رمل، داخل الجسد وعبر الفم.

يقول حريقي: لجهل "دوفيريي" بمكانة الجان المتوارثة من العلوم الطلسميّة، إكتفى بإسقاط فرضيّة صحيّة غربيّة منتقدا إيّاها بتساؤلاته الهامّة تلك مؤكّدا بأنّه لا يؤمن بهذه الفرضيّة كما هي وكانت تنقصه حلقة لتفسير الوظيفة الحقيقيّة للّثام.[2]

كما يضيف: كذلك يبقي الرّجال على لثامهم ليلا وتحت الخيام لأنّهم يهابون الجانّ اللّيليّ وليس العناصر الطبيعيّة، بما أنّهم في مأمن عنها.

أمّا فيما يخصّ عدم تلثّم النّساء لوجوههنّ، فيمكن إرجاع ذلك إلى الوظيفة الأصليّة للّثام عند الصّابئة، أو الكهنة، فكلّ الرّجال كانوا يغطّون أفواههم طقوسيّا أثناء الاحتفالات الدّينيّة.

أمّا عدم تلثّم وجه المرأة فقد يمكن تفسيره بمكانتها القريبة من عالم الجانّ. وهذه المكانة ذات تأثير إسلامي. سنرى بعد ذلك أنّ أصل الغطاء الحجاب المؤنّث يرجع

[1] بوزيد، مريم، " الشبقيّة" في كتاب: الجزائري وأسطورته.(تحت إشراف الأستاذ بوزيدة عبد الرحمان) منشورات المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الانسان والتاريخ. 2001.

[2] Hureiki, j: Essai sur les origines des Touaregs. Editions Karthala, Paris, 2003, p:274

إلى تقاليد توراتيّة أين كان الحجاب يستخدم فقط في تغطية الشّعر لمنع نفوذ الجان أو الملائكة الذين يبحثون عن التزاوج بالنّساء.[1]

ثمّ يوالي "حريقي" في سرد آراء باحثين كولونياليين ورجال دين في مسألة لثام الرّجل التي كانت ترجع إمّا لمنع دخول الشياطين والجان للجسم عن طريق الفم ، كما جاء به "لوسورد"(Lesourd) نقلا عن الأب عبد الجليل، أو بسبب الشعور بالحياء كما أورد ذلك "نيكولا"(Nicolas) في دراسته ل "كيل آير"، ونفس التفسير يوجد عند الأب دوفوكو الذي كان قد ذكر الوسم بالعار في إبراز الفم. هذه الطبيعة الموسومة بالعار والحياء بابراز الفم، ذات أصل إسلامي، أعيد تناولها من طرف القبائل المرابطة أي الشرفاء وكيل أنصار، وحتّى من طرف العديدين من قبيلة "الإموشار" بتأثير من بعض المرابطين وخاصّة "كيل السّوك"، الذين يرجعون أكثر فأكثر للكتب الدينيّة معيدين تحديد لثام الإموشار.

انتقد كلّ من "لو كور"(Lecoeur) نقلا عن لوت، فرضيّة "دوفيريي"(Duveyrier) حيث وجدوها غير كافية لتفسير وضع اللّثام فكانت حجّتهم مبنية على عدم وضع الأطفال للّثام حيث أنّهم بحاجة أكثر إلى الحماية من الحرارة والرّمل أكثر من البالغين. فبالنّسبة ل "لوت" لم يكن لديه أدنى شكّ في أنّ وضع اللّثام كان مرتبط

[1] Ibid

ب"طابو" الفم فكان يتبع فرضيّة "ڤوتيي" لكن عدم تحجّب النّساء بقي سرّا أو لغزا غير قابل للشّرح.

فلو كان اللّثام للوقاية من الظروف الطبيعيّة، من حرارة ورياح رمليّة، فلماذا يبقي الرّجال ليلا على لثام وجوههم، بينما هم في مأمن ؟

ولماذا لا تحتجب النّساء؟

ولماذا لايضع الأطفال لثام على وجوههم وهم أكثر هشاشة من البالغين وأكثر عرضة للعوامل الطبيعيّة تلك؟

إذا، كلّ هذا يفنّد الفرضيّة المتعلّقة بالعوامل الصحيّة التي أتى بها "دوفيريي" والتي مازالت سارية المفعول.

كما هناك الفرضيّة الماورائيّة التي أتى بها "ڤوتيي"(Gautier) ثمّ "لوت"(Lhote) وآخرون والتي ربطوها بعالم الجان والملائكة والشياطين،،، كذلك ينفي "حوريقي" فرضيّة ارتباط اللّثام بالحياء كما أتى بها "ابن حوقل" والتي هي من أصل إسلامي، بينما هو يربط ذلك بعادة ماقبل إسلاميّة سابقة للإسلام. كرفضه للفرضيّة الصحيّة للكثير من المحدثين.

كذلك وجد "نيكوليسون" الفرضيّة الصحيّة غير كافية، مع قبوله فكرة أنّ اللّثام يحمي مخاطيّة الفم و الأنف عندما تبلغ الحرارة مداها، إلاّ أنّه كان يرفض النظريّة الثانية التي تعتبر اللّثام كوسيلة حماية من القوى الماورائيّة، فقد يكون للّثام وظيفة إجتماعيّة، لأنّه يوضع من طرف الشباب البالغين أثناء شعيرة البلوغ، أو آزابّو، حفظ وختم القرآن، لتغطية الفم والجبهة عن الأجانب، النساء الأجنبيّات بالخصوص، كذلك يحتفظ به بعد الزّواج لتغطية نفس الأجزاء من الوجه عن الحموين، ولاسيّما الحموات، أمّ الزوجة وأخواتها.

حسب رأي "حوريقي" فإنّ "نيكوليسون"(Nicolaïsen) يخلط وظائف اللّثام في الفترة ماقبل إسلاميّة مع التصوّر الإسلامي مع جهله لهذين التصوّرين، بينما يرجع عدم تلثم الطّفل، كما كان عند الصّابئة، حيث يحتفظ به الكهنة فقط، لتأثير إسلامي: " يرجع الإسلام المرأة مثلها مثل الطفل والعبد لمكانة معادلة لمكانة الجان داخل مجتمع مسيّر بواسطة ثنائيّات مثل: المؤمن الكافر، الخير الشّر ...[1]

أمّا "بورجو"[2] فقد أعاد النظريّة الصحيّة وأشار إلى أهميّة اللّثام في إبعاد أوجاع الرأس برفعه حتّى العينين، فمن المحتمل أنّ اللّثام النّيلي كان يعتبر باردا، لأنّه

[1] Hureiki (J): Op.cit, p: 275

2" Le costume masculin des kel Ahaggar.", Libyca, 17, 1969, p: 361.

تحت تأثير كوكب زحل البارد لذلك فإنّه يستخدم لمكافحة الصّداع الناتج عن التعرّض للشّمس.

بينما ذكّر "نوريس" بأنّ استعمال اللّثام بالجزيرة العربيّة في الفترة ماقبل إسلاميّة كان يعتبر وسيلة لتفادي الثأر والانتقام بين المشاركين في سوق عكاظ... كذلك أعطى المؤلّف للثام الذكوري، إضافة إلى وظيفته الصحيّة، دورا في المكانة الاجتماعيّة كرمز للسّلطة والشّرف. فاللّثام "الحقيقي" قد يكون وضع، حسب رأيه، من طرف "نخبة" قبائل "لمتونة" و"لمطة" ومن طرف المرابطين، الذين حملوه إلى إسبانيا، بينما كانت تضع الطبقات المتوسّطة نوعا من اللّثام مختلفا عن ذلك الخاصّ بالنّخبة. يرى "حوريقي " أنّ كلّ شخص عارف بالثقافة الإسلامية لا يمكنه تأكيد مثل هذا الدّور، هذا بالرّغم من أنّ "نوريس" هو مؤرّخ أكثر من أثنوغرافي وعلى معرفة بالديانة الإسلاميّة.

بالنسبة ل"كينان"(Keenan) فقد يكون اللّثام واق ضدّ دخول الجان داخل الجسم بواسطة الفم، وكذلك ضدّ العين، تهوط. فيرجع التوارث عادة قسما كبيرا من الأمراض إلى هذين السببين: " كيل آسوف " و" تهوط ".فهذه الفرضيّة تفسّر احتفاظ الرجال بلثامهم وهم بمفردهم في الصّحراء وأثناء النّوم، أين يكون حضور الجان قويّا. بينما يرجع عدم تغطية النّساء لوجوههنّ لما أسماه ب شعيرة العلاقات

الاجتماعية أكثر من الاعتقاد ب"كيل آسوف". فيفسّر عدم تلثّم الطفل لانعدام مكانته الاجتماعيّة أكثر من فكرة اقترابه من عالم الجان أو "كيل آسوف". فكينان كان متأثّرا بفكرة أو مفهوم "البعد الاجتماعي للّثام" التي أخذها عن مورفي(Murphy) وهذا المفهوم يسمح بالوقوف عند الجانب الدينامكي للّثام: " فهذا يقوم على ضبط اللّثام ووضعه ثانية بدلالة بالنسبة لأسلوب الحوار، ودخول وخروج شخص ما أو قدوم أجانب."

مفهوم "البعد الاجتماعي " هذا هو، أيضا من أصل إسلامي، لأنّنا رأينا كيف كان يرفع المرابطين اللّثام لتغطية الفم أمام المسنّين وحتّى يتسنّى لهم إخفاء حالة الغضب التي تؤخذ سلبا، لأنّ الغضب من إبليس، ومن جهة أخرى فإنّ هذه الفكرة لا تفسّر عدم تلثّم النّساء والأطفال.[1]

يرجع "حوريقي " طقوس البلوغ، أو التّطهير كما يطلق عليها، إلى تأثيرات إسلاميّة. كما تعتبر الأصباغ المختلفة التي توضع على الأقمشة، آلشّو، والكحل والحنّاء والمغرة، أي مكرة، كأجزاء أو مركّبات طقوس تطهير كونها تغطي الجلد وتحافظ عليه من القوى الخارقة، ماوراء الطبيعة.

فالفم يعتدى عليه، ليس فقط من النفس، أي التنفّس ، لكن أيضا من الرّيح المحمّلة بالجان الموجودة بالهواء، فمثلا: لا ينبغي للصيّاد أن يحرّك بملعقته داخل

1 Essai sur les origines. P: 276

قدر اللّحم الذي اصطادته الكلاب، لأنّ الكلب يعتبر كصيّاد للجان، لكن يمكن للصيّاد أن يقوم بفعل التحريك إن قتل الطريدة دون أن تلمسها كلابه".[1]

يؤذى الفم إذا، باللّعاب، لعاب السّاحر واللّسان الحاسد التقريظي للنّاس الحاسدين، إذ تدخل الجنون لفم الضحيّة لإحداث مصيبة، قد تصل حدّ الموت، حسب "نيكوليسون"(Nicolaïsen)[2]

مؤلّفين عديدين محدثين، أمثال كازاجيس(Casajus) ودروان(Drouin)[3] أشاروا للدّور الوقائي للّثام ضدّ دخول الجان. لكن هذا اللّثام هو أيضا "حارس أبواب النفس" وهذه الفكرة إسلاميّة مرتبطة بنظام صحّي وحيائي. فاللّثام يمنع النفس من الخروج، لكن كذلك الرائحة الكريهة. **فلقد أشار رحّالة القرن 15 للوظيفة العازلة للّثام الذي كان يمنع خروج الروائح الكريهة للأمعاء. ففي القرن الخامس عشر، كانت التوليفيّة الإسلاميّة قد حوّلت اللّثام كواق من دخول الجنون للجسم بواسطة الفم، أي حدث انتقال لثام "الإموشار" من وظيفة ماورائيّة صابئيّة إلى وظيفة صحيّة إسلاميّة.**[4]

فبتأثير إسلامي، يصبح نفس المرابط مفيد ومشبّع بالبركة، لهذا السّبب لم يوص الإسلام بلثم فم رجل الدّين، لأنّ نفسه غير مؤذ، بل محبّب ومرغوب فيه.

[1] op. cit, p: 279
[2] Nicolaïsen, G, "Essai sur la religion et la magie touarègues", folk(Dansk ethnografisk tidsskrift)(Copenhague); 3, 1961.
3 Drouin, J, . " Bouche scintillante et bouche voilée: représentations anatomique et conceptuelles dans la société touarègue", Bulletin d'ethnomédecine, 39, 1987 et Casajus(D): La tente dans la solitude: La société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan, Cambridge, London: Cambridge University press; Paris: Ed. de la maison des sciences de l(Homme, 1987.
[4]Hureiki,J, Op.cit, p:280

كان الرسول (ص) يبصق في أفواه المرضى فيشفوا، كذلك كان للشّرفاء موهبة وحكمة المداواة بالبصاق.

يعرّج "حوريقي " على المقارنة بين وظيفة السّروال الذي يلبس بعد البلوغ واللّثام. فالسّروال يحمي الفتحة البولية من الرياح والجانّ الموجودة بالهواء، التي تصيب بمرض التعقيبة،" تصمظي" أو" تلويت" لذلك ينصح بالتبوّل القرفصاء، والتستّر بالعباءة دون الوقوف في الهواء البارد،و يرجع المؤلّف هذا الطّقس دائما إلى تأثيرات وأصول إسلاميّة، رابطا ذلك بستر العورة، ولو كان الإنسان وحيدا لأنّ الحياء من اللّه واجب. ثمّ يأتي بمثل تارڤي شائع أشار إليه "دو فوكو(Foucauld) وهو أنّ اللّثام والسّروال إخوة. كما أنّ نزع اللّثام يعادل التجرّد من السّروال، الفم والشّرج.[1]

من المؤكّد أنّ لثام الفم عند الإموشار هو أكثر أهميّة من السّروال، بما أنّ أوّل حركة لأيّ تارڤي ضبط عاريا هي الإسراع بتغطية فمه بيديه دون الاكتراث بالباقي. لوسورد،[2] و جيرسي(Gersi).[3]

[1] Dictionnaire Touareg-Français, dialecte de l'Ahaggar, p:
[2] Lessourd,m, . Voile de la honte." Bulletin de liaison saharienne, 16, 1954

[3] La dernière grande aventure des Touaregs**:** expédition Tassili-Hoggar-Tombouctou, Paris: R. Laffont, 1972; p: 171.

أثناء طقس البلوغ، تغطّي المرأة رأسها عند ظهور أوّل طمث لها، وذلك بهدف تغطية الشّعر من عيون الجنّ الذين يسعون لتملّك المرأة، وكذلك يسمح بتغطية الوجه والاحتجاب من عين السّوء. فهو ليس مجرّد منديل رأس، بل هو غطاء وجه في بعض المناسبات.

تحترم النساء، وبكلّ صرامة وضع الغطاء أثناء أول حيض وأثناء الزّواج والحمل والولادة، فعدم احترام هذه العادة أثناء الحمل خاصّة يجذب الجنّ الكافر، التي تستمتع بتعويض الجنين بجنين آخر من الجنّ، ممّا يفسّر ظاهرة الأطفال الذين يولدون أمواتا، أو أولائك الذين يولدون بتشوّهات خلقيّة، لذلك يحظى طقس "آمزور"، الولادة بالعديد من المحظورات والمراقبة على الصبي والأمّ، كما رأينا المخاطر الممكنة في الكلام على طقوس الانتقال (الفصل الثاني) .

أثناء فترة النفاس، تحيط المرأة فمها بالمغرة "مكرة" وتضعها تحت عينيها، بل على كامل وجهها، فمن المحتمل أن يكون ذلك لإبعاد فعل العين أو لتفادي خروج كلمة مؤذية، وذلك عند زيارة النفساء، آمزور. فيبدو، إذا، أنّ المغرة تكمّل وظيفة الغطاء الأنثوي وتعيد تشكيل اللّثام الذّكوري، بطريقة رمزيّة. كذلك يعتبر "حوريقي"

أنّ المغرة مثلها مثل غطاء المرأة من تأثيرات إسلاميّة وقد بدّلا غطاء المرأة العربي ما قبل إسلامي.[1]

2. 3. أصل اللّثام المانـــــدائي

كما عرّفنا فيما سبق أنّ ثمّة نوعان من التلثّم عند التوارڤ:

- تلثم قليل الصرامة، وليس محكم الإغلاق وغير دائم في اليوم وذلك ما نجده عند "كيل انصار" والشّرفاء، ذا تأثير إسلامي. فالجهة السّفلى تغطّي الذّقن، وأحيانا ترفع لتغطية الفم بدافع الحياء الإسلامي وبحضور المرابطين المسنّين، يحتمل أن يكون أصل هذا اللّثام، أو العمامة بتعبير أدقّ أو جذوره موجودة في التراث العربي ما قبل إسلامي. ففي تلك الفترة، كان الرجال يتلثّمون مناسباتيّا إمّا ليمرّوا خلسة، أو لستر جمالهم. وقد يكون محتملا أنّ نفس هذا اللّثام " الإسلامي" قد اشتقّ من اللّثام المانداني الذي كان يقنّع الفم ليمنع دخول الأرواح الأرضيّة في الجسم. بواسطة عمل توليفي، قد يكون اللّثام المانداني قد غيّر وظيفته بمجيء الإسلام ليكتسي ووظيفة تلثيم الفم بدافع الحياء وبدافع احترام المسنّين الحضور.

[1] Essai sur les origines des Touaregs, p: 282

- تلثيم جدّ صارم ، مستمرّ، ما قبل إسلامي ولا يخضع لأيّ قانون أو توصيات إسلاميّة، والذي يعتبر من أصل مانداني. لوحظ عند "الإموشار" ومثقّفيهم من "كيل السّوك"، وله بنية ووظيفة مغايرة تماما للثام أو للعمامة الإسلاميّة، إنّه كغطاء واق ضدّ دخول الأرواح أو الجان في الجسم، بواسطة الفم، تحت أشكال مختلفة، رمل، نفس، رائحة كريهة، العين، كلام بذيء... كما يحمي الآخر من الاعتداء الصّادر عن الجان القابعة ببطن واضع اللّثام. كذلك، يعتبر لثام "الإموشار" كواق ضدّ دخول الجان، لكن كذلك وبدرجة أقلّ ضدّ خروجها من فم واضع اللّثام.

قد يكون للثام "الإموشار" أصول مانداييّة وهذا لسبب مزدوج:

1.إنّها نفس الوظيفة، ذات نظام ماورائي، التي تربط اللثامين وعند المجموعتين من السكّان: "الإموشار" و"كيل السّوك". تدعّمت هذه المقارنات الإتنولوجيّة بالسياق الثقافي والتّاريخي الذي يجعل ثقافة "الإموشار" مشتقّة من ثقافة عرب حران وثقافة "كيل السّوك" من ثقافة المانداييّين من نفس المنطقة السّوريّة.

2.لقد رأينا أنّ التقاليد المكتوبة بإفريقيا الشماليّة بالقرن 14 لاسيّما ابن الخطيب كانت قد أرجعت أصول الرّجال الملثّمين بالصّحراء إلى ملك يمنيّ الذي كان قد اتّبع كهّان مالكين لكتب منزلة والتي تتنبّأ بقدوم نبيّا اسمه أحمدا. هؤلاء الكهنة ليسوا سوى

كهنة مانداثيّين، الذين بالفعل كانوا ينتظرون قدوم هذا النبيّ "أحمت" حسب كتاباتهم. جاء الإسلام فاستحوذ بطريقة عبقريّة على هذا النّصّ أو الحكاية وخلط بين محمّد وأحمد، بإضفاء مشروعيّة أنّ الإسلام قد توقّعته "الأناجيل"، بالخلط بين الكتابات المانداثيّة والأناجيل المسيحيّة. هذه الحكاية الشمال إفريقيّة ترتكز على مؤلّفين يمانيّين مثل الحميري ، القرن 12. تربط هذه الكتابات أصل الملثّمون بالصّحراء، أجداد التّوارق، لملك يمنيّ وأتباعه الذين أرغموا على ترك بلدهم، وبتلثّمهم لوجوههم حتّى يتفادوا الثّأر والانتقام. لكن حسب هذه الرواية فإنّ اللّثام قد يكون قناعا للتخفّي وليس من نظام دينيّ أو ماورائيّ.[1]

3. بولنكانا وتبرلّم ألوانا شعائريّة

كما يطلق عليه "هيلا هيلي" أو "لا هيلي"، و هو نوع غنائي ّ يقتصر على "كيل جانت" وهو ما يمكن أن نقابله بنوع "تندي" عند باقي التّوارڤ، يؤدّى بواسطة "البتيّة" أو "أجرماني" أو بواسطة "ڤنڤا" وإن كانت الألوان الأخرى الرئيسيّة والمرجعيّة، ك"سبيبة" و"إرّون" و"تاريه" يشترط في أدائها حضور آلة الإيقاع "ڤنڤـــا". كذلك يؤدّي بولنكانا وظائف طقوسيّة إذ يرتبط ب "أَجُولّل" أي الحال.

[1] Hureiki, J,. Op.cit, pp:541-542

تجدر الإشارة إلى أنّ لفظ "بولنكانا" يطلق إمّا، على طريقة لثام جدّ رفيعة ومطلوبة في المناسبات، خاصّة بالرّجل، أو يطلق على تميمة، أو "حجاب" جلديّ يوضع على الرّقبة لاتّقاء كلّ الشّرور وتحوّل، مع مرور الزّمن، إلى زينة وفخامة، بكلّ الرسومات والرّموز التي تغطّي الجلد.

تبدأ هذه المنظومات، المتعلّقة بهذا اللّون ب:

" هنينـا هنينـا اهيـلا هيـلي

هنينـا هنينـا اهيـلا هيـلي

ياللّه يسّان اهيلا هيلي

اميروا آس اجّان اهيلا هيلي

بولنكانا ستّة أهيلا هيلي

مسّيس ن امزاد أيّا أهيلا هيلي

دامد مسّا نّيت

دايون وان ستّه اهيلا هيلي

وند الكعبة

ونباه موتى

تالمت تان زينبا أهيلا هيلي

أمّا "تبرلّم"إن لم نتمكّن من الوقوف على معنى واشتقاق لفظ "تبرلّم"، فإنّه شكل غنائي يدخل في تلك المنظومة التي تشير إلى مفهوم واضح لهويّة أصحاب القصور، أي "كيل جانت"، كما هو الحال بالنّسبة لكلّ الألوان المتبقيّة، لكن الشيء الهامّ هنا، هو أن نبيّن الخصائص التي تميّز هذه الأشكال والتي تفصلها عن المنظومات الغنائيّة الأخرى، من خلال النّصوص والأغراض المعبّرة عن تلك الهويّة المتصارعة فيما بينها ومع الآخرين، وتبيان ما مدى المساهمات والإبداعات الفرديّة المحدّدة لهويّة المؤلّف، مقابل الغناء الجماعي الغفل، والتداخلات بين النموذجين، بغضّ النّظر عن عامل الجنس، ذكر أو أنثى.

فلو تمعنا في طبيعة اللّون" بولنكانا أو تبرلّم، فإنّ طبيعته الشعائريّة باتت مؤكّدة من خلال تنقلنا لمنطقة "إهرير" فإن كان "بولنكانا" هو ترفيها عن النّفس بأيّام جانت الصيفيّة بتغزّيت، فإنها بإهرير هي أشكالا للون تندي شعائري.

يبدأ "تبرلّم" الذي تمكّنّا من جمع نصّ فريد تحت هذه التسمية من جانت ب:

هيلا هيلا أويمَتْ تَبْرَلَّمْ

ثمّ يتبع بباقي النّص:

هِيلَا هِيلِي نَسِّيمَـــــسْ الْقَهْـــــــــوَة

هِيلَا هِيلِي اسْ تَنَّـــــدْ سِّيمَـــــــــــــا

هِيلَا هِيلِي تَـــــزَّالْ آسْ تَسْمَقَّـــَـــــــا

هيلا هيلي تانفوست آدس ننـــجـــــــا

هيلا هيلي تان قدّور د خمّـــــــــــا

أي بمعنى:

نـــحـــــرّك القهـــــــــوة هيلا هيلي

قويّة مثـــــــل الإسمـــــنت

لها الحقّ في الدّفاع عن نفسهـــا

قمنا بجميل نحـــــوهـــــــــا

الحبّ الذي أكنّه لقدّور وخمّـــــا

المبحث الثالث: أغاني التّرفيـــه والتّنبيه

تشكّل هذه الأغاني منظومة على حدى، خارج الألوان اشعائريّ التي رأيناها على غرار "سبيبة" و"إرّون"، ويمكن إدراجها ضمن ظاهرة الأغاني(الموسيقى) التّقليديّة، أو ما اصطلح على تسميتها بالشّعبية أحيانا(علينا أن نحتاط في التّصنيف) والتي تتميز بأصلها القديم والتي تنتقل قواعدها وتقنيّاتها ومنظوماتها وأدائها مشافهة، أي ترتبط بسياق ووظيفة محدّدين في غالب الأحيان، ضمن وجود مجموع قيم وميزات تمنحها معناها ونجاعتها ضمن هذا السياق، وعلاقتها بشبكة معتقدات وممارسات، أحيانا شعائريّة، حيث تنسج كينونتها ووجوب وجودها.

1. من حيث القدم:

تعتبر منظومة "كيل جانت" الموسيقيّة عريقة عراقة أصولهم، فهي ترتبط بأساليب الحياة المختلفة، وتتناقل شفاهة إذ لم يحدث أن دوّنت ولو شعريّا، فلا مكان للكلام عن النّوتة والسلم الموسيقيّين، وهذا الانتقال كما سبق ورأينا لا يمكن تحديد آليّاته، لأنّه يتمّ تلقائيّا، في حالة مثلا "إسوهاغ ن البتيّة" يحدث التّلقين عفويّا أثناء جلسات السّمر على ضفاف الوادي "آجريو" طلبا للرّطوبة في ليالي الصّيف، فتقرع طبول "ڤنڤا" أو " صفائح حديديّة" ومنها اشتق اسم "البتية" الذي ألصق بهذه الأغاني " الترفيهيّة" كما يبدو للوهلة الأولى. لكن من يحفظ، هو من يهتمّ ومن له ملكة وموهبة

الحفظ وبالتّالي النّقل لذلك تستمرّ الأبيات والألحان وأجزاء من المنظومة الموسيقيّة تلك أو بكاملها، بترتيب وانسجام، لأنّه يوجد أثناء الأداء من يمكنه تصحيح ما نشز منه وإعادة نظامه.

2. سيـــاقات الأداء

وإن قيل أنّها تؤدّى أينما اتّفق، فهذا لا يعني أنّ هذه الأغاني جاءت خبط عشواء، بل سياقات أدائها قد تبدو غير معروفة للمؤدّين، إلاّ أنّها ترتبط ارتباطا وثيقا بحوادث وأحداث وسياقات زمنيّة أو مخياليّة أو تاريخيّة أو طقوسيّة. فهذه الأغاني تؤدّي وظائف محدّدة، وأوّلها في حالة هذه الدّراسة مفاتيح الهويّة "الجانتيّة" فعند القول بأنّ "بولنكانا" أو "تبرلّم" أو "تيننا" هي أغاني خاصّة بهذه المجموعات، فلا يمكن أن توجد مؤدّيات خارج هذه المجموعات من يتفنن ويتقن أدائها ويرتجلنها ارتجالا، فمن يعوّض أو يتفوّق على أصوات "خيكي ولت كازا، أو شاتّي أو غيشة أو أنّا أو تانجيت، أو الحاجة هيبة أم تغنا والقائمة طويلة.

يعتبر بولنكانا رمزا قويّا في الذّاكرة الغنائيّة النسائيّة، فهو ليس مجرّد تميمة جلديّة مزيّنة بدقّة وليس طريقة لثام مثلى وما أدراك ماللّثام لدى أهل اللّثام، لكنّه لونا يطرب المجموعة، ويسمون به ويمرضون ويشفون به(بالحال) ويجعلهم ينافسون "كيل تندي" لأنّ كثيرين من يقولون بأنّ "بُولَنْكَانَا" هو تندي خاصّ، والأهمّ

من ذلك سمح لنا هذا الشّكل الغنائي من تشكيل متنا شعريّا تنافسيّا وتناظريّ كانت بمثابة الحرب الكلاميّة آنذاك، وإن تركها أصحابها مضطرّين لا مختارين لأنّ ممارسة الهجاء والشّتائم حرام بين المسلمين، حسب اعتقادات هؤلاء الشّعراء.

لذلك تحتاج منّا هذه النتائج أن نعمّق البحث في منظومات البدو الموسيقيّة وأخذها بالعناية لما ستكشفه لنا من خصائص ومقارنات تضيء لنا السبيل وتحفّز على إتمام مشوار البحث الذي ابتدأ بجمع بعض أجزاء ذاكرة تتقلّص باستمرار بضغط الحاجة والتّقنية.

الإستنتاجـــات

إنّ القول بمعرفة المجتمعات من خلال موسيقاها، بات أمرا لا يحتاج لكبير معاناة من خلال هذه الدّراسة، بل وأكثر من مجرّد معرفة عابرة، إذ يتعلّق الأمر بذلك التّماهي بالموسيقى الجماعيّة، التي تنتج وتعيد إنتاج الجماعات الموجودة بالمنطقة كاملة، أي الآزجر، وهويّاتها المنسجمة المتقابلة رمزيّا وهذا في مسعى دائم دون إثارة خروقات في هيكل النّظام الاجتماعي بل تتقابل وتتصادم الكلمات والأشعار والمعاني والرّموز، في مؤسّسات تفكّك التشنّجات والصراعات "الدمويّة"، مجتمع يعرف كيف يتصرّف أمام الحالات الطارئة، لقد تعلّم من الماضي وأخذ الحكم والعظات.

وإذا ركّزنا في هذه الدّراسة على سكّان أهمّ الواحات ب"الآزجر" فذلك لأسباب ونتائج ترتّبت عن الاحتكاك بتلك العوالم مدّة معتبرة، ولأنّنا رأينا عدم تأثّر تلك الموسيقى بأيّ نوع من التدخّل أو أيّ تأثير خارجيّ. فلم تصل أيادي المستكشفين والعسكريّين لما تكتنزه الصّدور من ألحان ولم تخترق آلاتهم أسوار القصور السميكة الملتوية المسالك للتصنّت على" همهمات" هؤلاء القصوريّة الذين وصفوا ب"الشّعث الغبر" و"المصابين بمختلف الأمراض"، الذين لا يعيرون أيّ اهتمام لنظافة أجسادهم وملابسهم. هكذا هي صورة سكّان واحة "جانت" في أعين الكتابات الكولونياليّة، أو عبيد يحكمهم الأسياد أو غيرها من النّعوت، ولعلّ هذه

"المصائب" هي فوائد لتحصين التّراث الغنائي الذي لم تشبه شائبة، وليس الاهتمام بالغناء في حدّ ذاته هو الغاية من ذلك "الصفاء" بل كلّ المبادئ التي من خلالها يصفون عالمهم، أي عالمهم النشكوني(الكوسموغونيا) وطريقتهم في التشكّل في جماعات(نظامهم الاجتماعي) وطريقتهم في تأليف الأصوات، أي موسيقاهم، كلّ هذه المجالات بقيت في منأى عن التأويلات "الخاطئة" فما بالنا بالدّراسات إذ تعبر هنا وهناك أوصاف سطحيّة لبعض ملامح الحياة في الواحة وفي بلاد الآزجر، فقط هي سير الحروب وعدد الرجال المقاتلين وسير الغزو والقبائل ذات السيادة كانت تتصدّر البرامج الكولونياليّة بسبب بسيط هو السيطرة على هذه المنطقة الجامحة التي تأخّر فيها بسط السّلطة والسيادة الفرنسيتين للمقاومة الشديدة بقيادة "الشيخ آمود"(من قبيلة الامنان).

يعيش سكّان منطقة الآزجر بمختلف جماعاته، من بدو وحضر وأشباه البدو حالة حنين دائمة وهوامات "رومانسيّة" للماضي بكلّ تفاصيله، ففي التذكّر أسف لما كانوا عليه من عوز وجوع وعري وخضوع البعض للآخر، لكن بالمقابل هناك مساحات هائلة لمختلف المؤسّسات الاجتماعية والثقافيّة، التي كانت قائمة كرحلات السّودان وأسفار المقايضة والتبادلات التجارية وانتقال المواد والسّلع والرّمزيّات، كما يأتي السكر والشاي ومختلف المؤن تأتي الأقمشة والألبسة والنعال والحلي ومواد الزينة والشبق لتخلق عوالم رمزيّة ومعنويّة تشكّل لبّ الطقوس ومغزى

الأشعار والأغاني. فالكلّ يغنّي "ليلاه" هذا ما يحدث عندما لا يمكن أن نغضب أو نجرح أحد، كلّ يضرب على الطّبل الذي يريد ويقول ما يريد ويخترق الحواجز وعتبات التّاريخ الموجعة: عندنا "سَبَّيْبَة" وعند هؤلاء "تْهَمَّاتْ" و عند الآخرين "آلِيوَنِ" و"تِنْدِي"، لكن بروز الهويّات لا يكفي دون أن يربط بطرف المعادلة أو النّظير "الغيريّة" إنّ الجميع هنا في "جانت" يحدّد "أناه" ببناء "الآخر" وإذا أدخلنا عامل الغناء في تحديد الهويّات، فلأنّنا اقتصرنا على تلك الألوان التي تطبع وتعلّم الجماعة دون سواها. فبواسطة مؤسّسة الزواج، ولمن خبر ما يحدث فيها من أجواء وفنية وأدائيّة يدرك جيّدا أنّ ثمّة تحديدا آخر للهويّة يرتبط بالموسيقى وما يؤدّى من ألوان مهيكلة للمنظومة الموسيقيّة التي تعلن عن أصل المتزوجين والجماعة المحتفلة، والتعبير الهويّاتي هنا يكون بين المركز والأطراف.

فقد ثبت بالدليل القاطع أنّ الموسيقى في كثير من ألوانها مرتبطة بطقوس وشعائر أخرى غير الزواج في بلاد التّوارڤ، ومنطقة "الآزجر" تحديدا ممّا نتج عنه تفسيرا مغايرا للاحتفالات عاشوراء، من خلال "سَبَّيْبَة" مع الدراسة المقارنة التي نسعى لتحقيقها، كما أنّ تشكيل المنظومة الغنائيّة ل"تندي الوجد" أو الجدبة(تندي ن آجلّل) تجعلنا ندرسها من خلال متغيّرة حاضرة غائبة هي "حالة الانتشاء" حالة الوجد، فقد ارتبطت مختلف الشعائر الاحتفالية من "تِمُولاَوِينْ" و"سَبَّيْبَة" وموسيقات

أخرى ك"بولنكانا" و"تبرلّم" بهذه الظاهرة التي لم تأخذ حقّها بالدّراسة لدى المجتمعات التّارقيّة.

كما استطعنا، بعد حفر في الموسيقى والغناء، إبراز ملامح الحياة الدينيّة والصوفيّة بالمنطقة، فبالرّغم ما قيل عن الإسلام في عالم التّوارق، فإنّ الوقت حان لأن ينظر إلى هذا الموضوع من منظور داخلي غير "مقزّز" وغير مرهون ب"إيديولوجيّات" الدّارسين ولا نزعاتهم الشّخصية، إذ يُحاول قسرا إبعاد "الإسلام" كمتغيّرة هامّة في الدراسة. فمن خلال تتبّع مسار ما تنقله الروايات عن الوليّ "غالي وان تاغرمت" يمكن أن ندرك مدى الدّور الريادي الذي لعبه في حياة السكّان، ك"جدّ" مؤسّس للحياة وللقصور بعد معاناة مع الفناء إنّه استمراريّة لتأسيس الجدّات "البيولوجي" والبيئي(المجال والحدود)، إنّه الجامع لكلّ ما تفرّق من مجموعات بالقصور وجسر يصل ضفتي الوادي المتقابلتين.

كما أنّ عالم النّساء وبالرّغم ممّا أساله من حبر بخصوص المكانات الممتازة التي تميّزهنّ عن "العالمين" فإنّها تحتاج للعديد من الوقفات والتأنّي والدّراسة، لأنّ ما قيل لم يشمل النساء جميعهنّ بل شمل نساء القبائل ذات السيادة ولسن كلّهن بل ظهرن في كلّ التعليقات كظلال باهتة كأدوات وزينة لا يأخذن قرار ولا يؤسّسن لشيء غير الانتساب للأمّ، وبأنّهنّ سيّدات داخل بيوتهنّ وغيرها من تعابير أصبحت جوفاء، فالتاريخ دائما يصمت عن نساء أثّرن في الجماعات وغيّرنها،

وجب البحث عنها وتشكيل كثافتها التاريخيّة، كما يجب تشكيل قوائم لنساء شاعرات تميّزن بالمواهب الفذّة، على غرار شعراء النّقائض هناك شاعرات النّقائض وسير النساء في الحياة اليوميّة العاملات الدؤوبات في تجارة موازية تخترق الفضاء الصحراوي وتعيد تأسيس طرق القوافل: ما يصل ويباع من ألبسة وموضة وأسماء أقمشة(أمير الشعراء، بيبلي...)[1] بين التقليدي والعصري(بازان كاسندرا)[2]و عقاقير مختلفة تتعلّق بالنساء، لتشكيل الأجساد وبلورتها من جديد بعد المرض والترهّل لتستأنف حياتها الحميمية بأكثر أمان ومجون.

فعالم البخور والعطور واللباس أشبه بتجارة الملح والذهب والعاج، إنّها مربحة وتمارس في جلّ الفضاءات ليفتح الحوار على عالم الجنسانيّة بكلّ تفاصيلها، هكذا فتح لنا مجال الموسيقى الذي يمسّ جوّانيّة العالم النّسائي على أدوارهنّ في تأسيس هويّة الجماعات المختلفة بالآزجر، إذ بمساعي الجدّات المؤسّسات تتواصل تلك التّأسيسات على أكثر من صعيد، ويظلّ التّذكير بهنّ عند كتابة كلّ عقد قران وعند النّطق بالمهور إذ تذكر الأنساب وتتجدّد الذّكريات وتتعزّز مكانة النساء كمحور قويّ في تأسيس الوجود بالواحة وجودا مرتبطا بعوالم الموسيقى والغناء، التي بواسطتها يتمّ تجاوز الصّراعات والسّعي للعيش في انسجام داخل ذلك الزّخم من

[1] من أسماء لباس "تاسغنست" وهولباس غير مخيط يلفّ على كامل الجسم والرأس منتشرا في الجنوب الغربي: أدرار وموريطانيا والسودان ومالي ودخل إلى الآزجر حديثا عن طريق تمنغست قادما من موريطانيا ثمّ مالي، ويحمل مسميات عديدة ، وأصبح يشكل محور اهتمامات الشلبّات من النّساء وموضة تبرز العديد من المرات في السنة تحت تقليعات إسمية تأخذ مصداقيتها من أحداث وسمت المجتمع أو العالم: أمير الشعراء، وبيبلي بعد انتشار حمى الهواتف النقالة،،،).

[2] بازان أيضا قماش يأتي من إفريقيا "السوداء" لكنه شائع الانتشار يأخذ أسماء تزيدا من الاقبال عليه مثل "كاسندرا" بطلة مسلسل مكسيكي.

الأصول والتصوّرات، لكن لا يتمّ ذلك إلاّ بفتح ملفّات مسكوت عنها بالمجاز وأشكال البديع.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تقف على ظاهرة الغناء التي مازالت منتشرة في بعض مجتمعاتنا، والتي ترتبط بكيانها، أمام فقدان الكثير من تلك الايقاعات التي كانت تلخّص تجربة ممتدّة عبر التاريخ بمختلف أوجهه: الاجتماعي والسياسي والرّمزي:

فالغناء هو نوع من التّعليقات الدائمة على الوجود بكلّ أشكاله.[1]

مجتمعات مازالت تغنّي جماعيّا دون حاجة لمحترفين، وبكلّ الألوان الممكنة الشعائريّة منها والدنيويّة، وبشكل أساسي مازال الغناء مرتبطا بماهيّة المجتمعات وطبيعة حياتها وكسموغونيّاتها لكلّ هذه الأسباب أردنا توجيه طاقاتنا نحو ظاهرة الموسيقى في تعبيراتها عن هويّات لا تكفّ عن النموّ والتفاوض في كلّ آن.

إذ يعتبر الغناء جامعا لما فرّقته الهويّات المتشظّية، الفسيفسائيّة بواحة جانت، تلك المزيج من أصول ومنابع وتواريخ تحكم كلّ مجموعة من مجموعاتها البشريّة، إذ يحقّ لنا التّساؤل عن ما مدى أهميّة الأجداد المؤسّسين، وهنا الجدّات المؤسسات وهنّ كثيرات مختلفات المكانات ينشّطن الذاكرة كلّما ذكرت الأصول، المهور والملكيّة العقاريّة، والطّبول وكلّما ذكرت طقوس الزواج كمؤسّسة هامّة في تلك "المجتمعات"، فما الروابط التي تجعل هذا الخليط متماسكا منسجما لتفادي الصّراعات والتمزّقات والحروب في غياب "إيديولوجيّة" الجدّ الموحّد للشّتات؟

[1] الكلام ل Boris VIAN نقلا عن HERRGOT, Catherine " La voix comme marqueur identitaire: pratiques vocales, conduites sociales, individuelle en Corse."

لنصل للسؤال عن هذا الموضوع الذي يمكن أن يفتح الدراسة هاته على إشكاليّات أخرى، يمكننا أن نجزم كما رأينا بأنّ ثمّة هويّات متعدّدة بالآزجر، وأهمّها تلك التي تقسم ذلك العالم الشّاسع إلى بدو رحّل ومستقرّين، وإن كانت الصّحراء هي الفضاء الطبيعي والثقافي ل"الإِمُوهَاغْ" فإنّ القصر هو النّواة المركزيّة لهؤلاء الحضر، وطبيعة المسكن تؤسّس لتصوّر هويّة تنافس هويّة البدو المُمَجّدة والمحظية بكلّ التصوّرات الإيجابيّة، لأنّ "التّارقي الأصيل" هو ذلك المتماهي مع الصحراء والتّرحال والجمال، لذلك تطلق استعارة "كِيلْ إِمْنَاسْ" أي أصحاب الجمال، على النبلاء منهم أسياد الصّحراء من كانوا يتحكّمون في القوافل وحماية من لا حول لهم ولا قوّة. بينما ينزوي القصوريّة تحت شتّى التصوّرات المتناقضة: فقد لا يمكن تخيّلهم في عالم التوارث من طرف الإيديولوجيّات المهيمنة، ومختلف الكتابات(ڤوتييه، Gautier) وإن وجدوا فعليّا بالواحة منذ عهود غابرة، موغلة في القدم، كما تدلّ على ذلك الشّواهد التاريخيّة(مختلف اللّقى الأثريّة التي وجدت حول الواحة (Hachid,M, 1996) إلاّ أنّهم يحتلّون مكانات دنيا بفعل أصولهم "المنبوذة " في التصوّرات الاجتماعيّة، إذ من السّهل القول بتبعيّتهم التي حسمتها مرحلة تاريخيّة(القرن السابع عشر) تميّزت بالحروب والصّراعات بين قبيلتي "الإِمَنَانْ" و"الأُورَاغَنْ"، نجم عنها انتصار هذه الأخيرة ب"طَبْلِ" السّلطة السياسيّة، أي "تَمْنُوكْلَة" وبالتّالي تقسّم سكّان القصور الثلاثة في الواحة الغنّاء تحت ولاءات

حتّمتها قوّة المنتصرين، فأخذ الأوراغن تحت لوائهم جلّ المجموعات القصوريّة فمن بين إحدى عشرة مجموعة بقيت اثنتين ل" الامنان" وتسع مجموعات وجدت نفسها تحت "علامة" تِكْنِوِينْ"(أو أقلّ لأنّ مجموعة "إِجِيفْ " بقصر "زلواز" يقولون بعدم ولائهم لأيّ من هاتين القبيلتين، وليست لهم علامة ذلك الانتماء) أي تنضوي تحت لواء "الأُورَاغَنْ". يعبّر عن ذلك الولاء بعلامات يطلق عليها "آجْوَلْ" إذ مثلما يعلّم على الجمال حتّى لا تضيع في الصحراء الموحشة، يعلّم على البشر بواسطة رموز توضع على الطّبول والأواني المنزليّة وغيرها وأصبحت كلّ مجموعة من سكّان "جانت" تعود على إحدى القبيلتين بعبارة: "يعود على" أو "يَقَّلْ فُلْ": فأصبحت مجموعتي "تْغُورْفِيتْ" من قصر الميهان و"آرَابَنْ" من قصر زلواز تدعى "كِيلْ آمَسْلاَجْ"( ) أي أصحاب العافية: ويقصد بالعافية هنا عافية "الامَنَانْ" أي سلم من سالمهم ولكن لا يسلم من أذاهم.

بينما يطلق على رمز "الأُورَاغَنْ" ب "تِكْنِوِينْ" أي التوأم ولم نلق أيّ تفسير لذلك فقط ربّما يرجع ذلك إلى معاملة "الأُورَاغَنْ "للمجموعات القصوريّة بنوع من التبعيّة النسبيّة لا المطلقة كما هو الحال لدى "الإِمَنَانْ"، ويبقى هذا مجرّد افتراض وتأويل سطحي لم نعمّق البحث فيه.

وقبل تلك الحرب والانفصال وانتقال سلطة الطبل ل" الأُورَاغَنْ" كان ل" الإِمَنَانْ" سلطة قويّة على الجميع(الأهقّار والآزجر وتوارف ليبيا والنيجر) بما في ذلك

سكّان الواحة، أي القصوريّة، أي كانوا موحّدين تحت سلطة "الأمنوكال" المتواجد في كلّ المرويّات المتعلّقة بالأصول والجدّات، ربّما كان ل"سلطة الأمنوكال" تلك الروابط الرّمزيّة للنّسيج البشري القصوريّ، لما كان يتمتّع به ذلك "الأَمْنُوكَالْ" من سلطة سياسيّة ورمزيّة على الجميع باعتبار الأصول الشريفة لهم.

لكن وبعد الانفصال، لم تعد تلك الهيمنة ل"الإِمَنَانْ" موجودة بل تقاسمها معهم "الأُورَاغَنْ" ممّا جعل التنافس على الواحة وخيراتها البشريّة والمعيشيّة، يقابله تنافسا "وهميّا" بين القصور، لا على أساس الولاء السياسي "الهشّ" بل على أساس أصول الجدّات، لذلك جاء البحث في روابط أكثر رمزيّة واجتماعيّة للمّ شمل سكّان الواحة الخليط من "إثنيّات" وقبائل، وتبيان فضاءات مناورات الهويّات: انسجامها في هويّة واحدة في مقابل الغير المختلف جدّا (البدو الرحّل هنا) في فضاء الزواج وطقوس عاشوراء، لكن كلّ ذلك يحدث بواسطة الموسيقى والغناء. فالغناء أيضا رابطا قويّا وإسمنت هويّة لهؤلاء القصوريّة.

وليست هذه النتيجة التي جاءت بعد محاولة تحليل حثيثة، هي السبب الرئيسي في اختيارنا لموضوع الموسيقى وأدوارها في تحديد الهويّات بمنطقة التاسيلي، لكن كانت البداية تتعلّق بمسألة الذّوق ورهافة الموسيقى التي كانت تتحفنا بها نساء جانت ممّن ألفنا سماعهنّ ، فالاستمتاع بالمنظومات الغنائيّة ليس لتحديد سياقتها وبالتالي معانيها ودلالتها، أو بكلّ بساطة وظائفها في كلّ سياق، بل كما يقول

برينو ناتل(Bruno Nettl) فإنّ : اختيار مقطوعة ما أو جزء ما من المنظومة في عمل الباحث فهو موقوف على أذواقه واختياراته الشخصيّة.(Nettl, 1983: 315)

فلقد فتحت لنا دراسات " برنارد لورتا جاكوب"(Lortat-Jacob) على مسائل الذّوق والجمال والأحكام التي تبدو "قيميّة" على الموسيقى التي يدرسها، جمال وضعيّات الأداء والمؤدّين والأصوات القويّة: انسجام المجموعة الصّوتيّة، فلكي يكون الغناء جميلا يستلزم ذلك نموذجا معيّنا من السّلوكات.(Lortat-Jacob, B, 1998: 115) والموسيقى، إذ أنّ جمال الغناء يرتبط بجمال المقاطع المغنّاة، فمن خلال دراساته عن الأغاني الدّينيّة، والمغنّين وتجربته الفريدة كباحث وكمؤدّي، ومنهجيّته تلك جعل الكلام مسموحا للإشادة بالأشخاص المغنّين من ذوي الملكات الصوّتية والشعريّة، يتميّز أفضل المطربين، من دون شكّ، بنوعيّة صوته، ولكنّ وبخاصّة ذلك الذي يُرغب في الغناء معه. فلا يوجد غناء جميلا في حدّ ذاته، بل هي علاقات مميّزة التي تؤسّس وجوده.(p: 188) ويقول أيضا: لا يتمثّل الغناء فقط في عمل نوتات وألحان، مهما كانت جميلة، بل في البدء وخاصّة الدّخول في علاقات مع الآخر.(p: 197). وهكذا يسمح الغناء بنسيان الصراعات و ترسيخ المصالحات .(p: 229)

من هذه الملاحظة الأخيرة، حول دور الغناء في فضّ النّزاعات، وتجاوزها انصبّت إهتمامتنا على ما تشكّله الأغاني من لحمة للمجتمع المتنافر المتنافس لكن، في حالة دراستنا، لا يتحقّق ذلك إلاّ بالتّذكير بالجراح والصراعات حتّى يغضّ

المجتمع الطّرف عمّا حفره التّاريخ من أخاديد، قد تتوسّع وقد تندمل، لكنّها لا تسيل الدّماء من جديد(*غور امغران انّمّغ اننمنغي ووررهين بوسّن وتهي آهني*: في الظهر نأتي للحرب التي ليس بها جراحا ولا دماء.) إذ تسعى كافّة المؤسّسات الرّمزيّة لفكّ تلك الصراعات البليغة الألم ويتمّ العمل على تحقيق هويّة مغايرة بواسطة "الموسيقى" لكامل الجماعات القصوريّة في مقابل الهويّة البدويّة. كما تبرز وبالغناء أيضا هويّات جزئيّة تتصارع رمزيّا، على مسائل حميمة وإن كان ذلك في فضاء الوادي المفتوح، لأنّ ذلك المجرى كان يجمعهم للسّمر والأحاديث والمغازلات، فكانت تحدث علاقات قد تفضي لانسجام لكامل المجموعة، كما كانت تؤدّي نشازها.

تجتمع الهويّات الجزئيّة المنتجة من طرف المجموعات القبليّة بقصور "جانت" قصد بناء مفهوم "الغير" وللتّقابل معه، فمعرفة تخوم الواحة وأطرافها من المواضيع الهامّة التي تحرّك جميع من في القصر في اتجاه التوحّد والتجانس "للتغلّب" عليه، أي للسيطرة عليه ومجانبة الصّدامات معه، إنّ فهم الآخر هو تفادي الصّراع معه: إنّه المختلف تماما الذي لا مجال للاقتراب معه من خلال مؤسسات مفتاحيّة كالزواج وفي نفس الوقت يتواجد المتقابلين في فضاء واحد ويتقاسمان نفس الطبق، وتستهويهم نفس الأشعار.

فكلّ يغنّي هويّته، هويّة موسيقيّة ترتبط بالأصول القبليّة وبمختلف السياقات الاجتماعيّة والثقافيّة والمجاليّة، إذ قد تبرز خصوصيّات جوهريّة في ما يمكن أن

نطلق عليه جزافا مجتمعا منسجما ثقافيّا ولغويّا، كما تنتج هذه الخصوصيّة الثقافية والاجتماعيّة ألوانا موسيقيّة غنائيّة ترتبط بطقوس علاجيّة، من تملّك ورقية، أي طرد الجنّ من الأجساد المسكونة الهزيلة التي تأخذها النّغمات في مرحلة أولى لآفاق الانتشاء ثمّ تسقط تحت وطأة "الأرواح" في إغماء وغثيان لا يكفّ عن ذلك حتّى تتغيّر الإيقاعات ووضعيّات الأداء وطبيعة الغناء المؤدّى: إذ يقتضي "تندي آجولّل" طقوسا خارجيّة وداخليّة تؤهّله للوظائف المخوّلة له، وكان دخول تلك العوالم المجهولة في طيّات منظومات الآزجر الموسيقيّة خطوة كشفية واكتشافيه لغنى تلك المنظومات بالمقارنة بمنظومات "الأهقّار"، كما كشفت لنا هذا الجزء من منظومة غناء "كيل اهرير" (كنموذج عن الآزجر) ما مدى تقاطع منظوماته بتلك الموجودة بواحة "جانت" إذ أنّ تداخل السياقات والظروف التاريخيّة والممارسات الغنائيّة أوجد أرضيّة لتتقاطع عليها التجارب الموسيقيّة مع اختلاف الوظائف والتسميات لكن شاءت الظروف الثقافيّة وعلاقات المدّ والجزر، من تأثر وتأثير، عن وجود ألوان تبلورت وظائفها أثناء حدوث الانتقال من مكان لآخر: "تِنْدِي ن سَبَّيْبَة" و"تَبْرَلَّمْ" و"بُولَنْكَانَا".

وفي الشقّ الثاني من التغنّي بالهويّات وجدنا أنّ ثمّة جدليّة بين المؤشّرات الموضوعيّة التي تميّز سكّان القصور عن غيرهم من البدو، بوجود مؤشّرات موضوعيّة لتلك الهويّة القصوريّة لسكّان الواحة: كطبيعة السكن بالقصور والنشاط

الاقتصادي ومختلف السياقات الرمزيّة كمركزيّة الجدّات في تحديد الأصول المرتبطات بنظام الحبوس الذي وإن بدا اقتصاديا في الظّاهر فهو مؤسّسة معنويّة توسّع من مكانات النّساء في المجتمع وتعزّز "هويّتهنّ" كنساء قصوريّات مقابل البدويّات، ففي مقابل الأراضي والعقارات الدائمة المكتوبة في مخطوطات مخبّأة في بؤبؤ العيون، تتلاشى الممتلكات الحيوانيّة من إبل وماعز تحت وطأة الحاجة والطبيعة، فإن صمدت القصور والواحات، فإنّ الحيوانات لا تصمد أمام ظروف الطبيعة ورغبات البشر.

كما يرتبط المادّي بالمعنوي إذ تبيّن أنّ صمود القصور وتأسيسها ارتبط بكرامات الولي "غالي وان تاغرمت"(الولي علي صاحب القبّة)، كذلك تتعزّز المؤشّرات الهويّاتيّة المعنويّة بما اختلف من ألوان موسيقيّة مكوّنة لمنظومات "كيل آغرم" إذ وصلنا إلى نتيجة كانت تراودنا منذ البداية، وهي الغنى والتنوّع الذي يميّز موسيقى "جانت" وسط الموسيقات التارقيّة الأخرى، وإن غيّبتها مختلف التصوّرات والتّعزيزات السوسيو إيديولوجيّة التي تمتّعت بها موسيقى البدو النبلاء الأحرار وإن كانت نوعيّا وكميّا غير ذات شأن مقارنة بما هو موجودا بكامل "الآزجر" وب"جانت" تحديدا. إذ تتميّز منظومة "كيل جانت" الموسيقيّة بالتنوّع في السياقات الثقافيّة والاجتماعيّة: ففيها موسيقى شعائريّة دينيّة ترتبط برزنامة دينيّة بالرّغم ممّا قيل عن طقوس عاشوراء، كما يتحوّل هذا الغناء الشعائري، بتغيّر الفضاء، أي

فضاء الزواج، إلى لون غنائي هويّاتي يربط المركز(هنا الواحة) بالأطراف أي باقي "الآزجر".

يمثّل نموذج "سبيبة" مرجعيّة من المرجعيّات الثقافيّة والاجتماعيّة الكبرى والحاسمة لجلّ مسارات المجتمع الجانتي.

فقد نتجت "بعض المقاطع الغنائيّة" ب"سبيبة" نتيجة الغيرة، وأخرى نتيجة قدوم جدّة مجموعة "إجيف" الموجودة بقصر "زلواز" من مصر، فأتت بالزراعة وب"سبيبة" وهنا وإن توقّفنا فليس للتّدليل على أنّ "سبيبة" ارتبطت في البداية بطقوس زراعيّة، وهذا وارد في زمنيّة غابرة، لكن ما ارتبط ب"سبيبة" من ملابسات اجتماعية وثقافيّة، وفترات انتقال حدثت لكامل المجتمع الجانتي، إنّها محاولة تحليل لأجزاء أو لمرسال من مراسيل "سبيبة" المتعدّدة ضمن سياقاتها وطقوسها المتعدّدة المتوالدة المتجدّدة. تعتبر شعيرة "سبيبة" إحدى شعائر الانتقال لما تشكّله من تقاطع طقوس البلوغ للبنات والصبيان، في سيرورات الخلق والتجدّد للقصور ولمختلف حكايات التّأسيس، إذ يتقاطع الدّيني بالدّنيوي ليؤسّس الفضاء العامر المناوئ للفناء. وهذا بواسطة الوليّ المؤسّس "غالي وان تاغرمت" الذي فتح مؤسّسة الزواج المنغلقة على الاختيار الدّاخلي، بزواجه من امرأة من "زلواز" لم ترض بها جماعته وبمساعدة من "الميهان" تمّت طقوس الزواج ودخل العريس على عروسه بأداء "البشير" أي "البردة" ومن هذا المنطلق التّأسيسي أيضا تكمن طقوس البلوغ

الموجودة أثناء "سبيبة" وعرض الشّابّات والشّباب وهم في أبهى الصّور الحسيّة والمعنويّة(لأنّ الجمال ليس جمال الوجوه فقط بل جمال العقل، أو الباطن) لتتأسّس الاختيارات من داخل المجموعة أوّلا وربّما قد يفضي العرض إلى جدليّة فتح وانغلاق مؤسّسة الزّواج ب"جانت". ف"غالي وان تاغرمت" أصبح وليّا أو بلغت كراماته أوجّها، في نوع من التّبرير، بعد زواجه ذاك الذي يعتبر العقدة التّي حبكت عليها ولايته وصيغت عليها كراماته وفي كلّ الأحوال يبنى المجتمع على الأفراد المميّزين في علاقات اجتماعيّة مكثّفة.

هكذا تبرز الولاءات الدّينيّة والرّمزيّة بعد تلاشي الولاءات السلطويّة السياسية، لتتبني هويّة جامعة لسكّان الواحة، في مواجهاتهم المتكرّرة لفيضانات "آجْريو" المتكرّرة التي أفنت المنطقة ثلاث مرّات، أسّسها "غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ" بتأسيسه للفضاء بين "زلواز" إلى "إيفري" مرورا ب"الميهان"(من أَكَزَّرَرْ بزلواز إلى أَكَزَرَرْ بإفري) الذي سيعمّر ولا يصله غضب الوادي" يمكن ل"غالي" أن يشكّل ذلك الجدّ "الوهمي" للقصوريّة باعتباره المنقذ وجدّا تتعلّق حوله الآمال في توحيد المتنافرين.

لأنّ الأمر هنا، أصبح يتعلّق بالوجود، هذا الأخير المرتبط بعلامات وكرامات "العصا" أو "الرّمح"(آلاَّغْ) التي كان يغرزها الوليّ وسط الأمواج الهادرة ليترك

الفرصة للنّاس أن ينفذوا بجلودهم ولهم أيضا متّسع من الوقت لتخليص ممتلكاتهم، إذ كانت الزرائب تشيّد وسط أو على مقربة من الوادي "آجريو" العملاق.

فالأولياء إن لم يحظوا بالدّراسات الكافية في بلاد التّوارڤ، فهذه أيضا من أسباب التّقصير والرّؤى القاصرة التي ظلّت تنعتهم ب"الفتور الدّيني" وأنّ علاقتهم بالإسلام شكليّة مرتبطة بحركات "خبط عشواء" غير مفهومة، مع محاولات دؤوبة للبحث في معتقداتهم الماقبل إسلاميّة، لذلك قد يتوجّب علينا تفعيل البحث في هذا المنحى بدءا بالشعائر والطّقوس المرتبطة بالطرق الصّوفية ك"السنوسيّة" والقادريّة، إذ ترتّل الأوراد ويقرأ "العشراني" : أمغرغ العشراني كلّو

ومن الكّلّ إلى الأجزاء، لنصل في آخر فصل إلى تلك الهويّات التي تنبثق عن الثنائيّات الشّعريّة، ولأنّه لم يكن بالإمكان الاطّلاع على كلّ ما قيل بها، أو إتمام جمعها اقتصرنا على نموذج منها، وكيف من خلال ما قيل في الماضي الذي لن يتكرّر، وإن بقي حيّا بواسطة الغناء، تبرز اختيارات وهوامات جماعيّة على لسان الشّعراء لتعلن عن جوانب من المسكوت عنه في المجتمع الجانتي لا يسمح لأحد قوله فقط الشّعراء يستثنون عن قواعد "المنع" تلك ليصبح الشّعر مؤسّسة تبليغ وإيصال لاوعي الجماعة ومحظوراتها وليتبارى في ذلك المتنافسون، ولأنّ ما سيقوله هؤلاء قاس ومعاتب يحظى بمجاز غاية في الكثافة والتّعقيد لا يمكن تفكيكه إلاّ بطول النّفس والبحث ومواصلة تكوين تلك المتون التي وضعت ضمن

منظومات لحنيّة موسيقيّة لتنتشر وتستمرّ بالرّغم من "زهد" أصحابها واعتزالهم "الحرام" الذي بني على الهجاء فقط، أي "تِرَجْمِينْ". فهذه الأغراض قد تكون في الغالبيّة بين الرجال والنّساء أو بين الرجال فيما بينهم لدوافع متنوّعة، لكنّنا اقتصرنا في معاينتنا على المقاطع ذات التعابير الهويّاتيّة الجدّ محلية بين القصور في الواحة الواحدة.

وإذا أردنا أن نواصل البحث في شأن أهل القصور في الصّحراء الكبرى، فلابدّ من بلوغنا قصور "غَاتْ" وقصور "أَڤَادِيزْ" حتّى نكوّن سياقا ثقافيا شديد الشموليّة للوصول لمعنى تلك الاحتفالات ولماذا بقيت متوقّفة فقط على "كيل إغرمان" فقط في كامل بلاد التّوارڤ، هل هم الأصل من أنتجوا الحضارات على ضفاف الأنهار ودجّنت نسائهم المحاصيل واهتدت للزّراعة وللصناعات الفخاريّة وأسّست لسلط النّساء الغابرة نتيجة ظروف اجتماعية معيشيّة بالرّغم ممّا أصابهم من انتكاسات في المخيال والمؤسّسات التعبيريّة الأخرى جرّاء قوّة وغلبة السلطة الذكوريّة المتمثّلة في "الأمنوكال" الذي يتدخّل في أحلامهم ويقظتهم يغيّر في انتسابه بين النسب الأبوي والأمومي ويغيّر في مصائر النّاس دون استئذانهم؟

قائمة المصادر والمراجع بالعربيّة

قائمة المراجع باللغة العربية

1. ابن منظور: **لسان العرب**. دار لسان العرب، بيروت، لبنان.
2. ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**. دار صاد ، دار بيروت للطباعة والنشر، الجزء 9. 1386-1966.
3. رحلة بن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار(ج1-2). موفم للنشر 1989.
4. الإدريسي: **وصف إفريقيا الشماليّة والصحراوية**، من كتاب: **نزهة المشتاق في اختراق الآفاق**. اعتنى بتصحيحه ونشره هنري بيرس، الأستاذ بكلية الآداب بجامعة الجزائر، 1375هـ- 1957 .
5. ابن حوقل: **كتاب صورة الأرض**. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
6. الحلل الموشية في أخبار المراكشية.
7. كربخال مرمول: **إفريقيا**. الجزء الأول. تر. عن الفرنسية: محمد حجي، محمد زينبر، محمد الأخضر، أحمد التوفيق، أحمد بنجلون. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، مطابع المعارف الجديدة، 1404 – 1984 م.

8. بوزيد– سبابو، م،. " **إحتفالات عاشوراء عند الطوارق**"، مجلة الثقافة الشعبيّة، البحرين، ماي 2008 .

9. بوزيد–سبابو(مريم): **سبيبة –تللين**، عيد عاشوراء لدى "كيل جانت". منشورات دار خطّاب، 2007

10. بوزيد، م.، " **تاغتست: طقوس العذريّة عند طوارق الآزجر**. منشورات المركز، 1996.

11. " **رموز إقصاء النّساء من أساطير التأسيس** " في " المدن بالمغرب، تأسيس وتنمية منشورات المركز، ديسمبر 1997.

12. "**دوان العامريّات**" **نموذج لسلطة دينيّة نسائيّة**". في "طرائق ورقائق، منشورات المركز، 2006.

13. المعاوي، عبد اللّه، " **الرزون، شكل من أشكال التعبير المسرحي بالمغرب**" الصويرة ذاكرة وبصمات الحاضر، جامعة ابن زهر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير.

14. صالح أحمد العلي: **المنسوجات والألبسة العربيّة في العهود الإسلامية الأولى**. شركة المطبوعات للتّوزيع والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 2003.

15. **قاموس الأساطير الجزائريّة**. تحت إشراف د. بوزيدة عبد الرحمان ، منشورات CRASC، **2005**.

قائمة المراجع باللغة الفرنسيّة

1. AIGUIER, G, " **Djanet, étude géographique et médicale".** In l**a**boratoire saharien de l'institut pasteur d'Alger, T. XVI, n° 4; 1938
2. Anonyme: **Rituel de l'Ashura à Essaouira**(bibl. IREMAM)
3. AUGIER, P., 1972, " **Ethnomusicologie Saharienne, Les documents sonores recueillis récemment en Ahaggar et au Gourara**.", Libyca, XX.
4. AUGIER, P., 1971" **la polyrythmie dans les musiques du Sahara**", Libyca, XIX.
5. Bernus, Edmond, **" Maladies humaines et animales chez les Touaregs sahéliens",** Journal de la société des africanistes, 1, 1969,p. 111-137.
6. BLACKING, J., 1977, **" L'Homme producteur de musique**", Musique en jeu, Edition du Seuil, n° 28.
7. BOREL, F., 1989, **« Rythmes de passage chez l'Azawagh »**, Cahiers de musiques traditionnelles , "de bouche à l'oreille ».
8. BOREL, F., 1997 , **" La musique politiquement incorrecte des Touaregs », Pom pom pom pom : musiqes et caetera, MEN.**
9. BOURGEOT, A., 1969, **" Le costume masculin des kel Ahaggar**"; Libyca, t. XVII,
10. BRANDILY, M., " **La pratique musicale traditionnelle en Libye et ses instruments."**, The Maghreb review, vol. 18**.** Nos. 1-2. 1993.
11. Brulard, M, 1956-1957., **" sebiba à Ghat",** Bulletin de liaison saharienne, n°22-28.
12. CASAJUS, D , 1998 **" mariage préférentiel chez les Touaregs du nord du Niger"**, Journal des africanistes, t, 52, 1-2
13. CASAJUS, D**.,** 1987, **La tente dans la solitude : La société et les morts chez les Touaregs kel ferwan,** Cambridge, Cambridge university press ; paris, Edition de la maison des sciences de l'Homme.
14. CASAJUS, D, . 1998 **"Art poétique et art de la guerre dans l'ancien monde touareg",** L'Homme 146**.**
15. CHELHOD, J**. 19 L'Arabie du sud: culture et institutions du Yémen**. Eds.

16. CLAUDOT-HAWAD, C , 1993(1987 A), « **Le lait nourricier de la société ou la prolongation de soi chez les touaregs** », in M. Gast(eds),Héritier en pays Musulman. Edition du CNRS.

17. CLAUDOT-HAWAD, C. 1989, **" femmes Touarègues et pouvoir politique. », « Femmes et pouvoir** », peuples méditerranéens, n° 48-49, juil.-déc.

18. /

19. DARRE, A. 1996(dir.). **Musique et politique: Les répertoires de l'identité.** Paris: PUF.

20. DIOP, cheikh Anta, 1967. **Antériorité de l'Afrique noire**. Présence Africaine

21. DOUTTE, E., 1908, **Magie et religion dans l'Afrique du Nord**. Typographie Adolphe Jourdan, Alger

22. Drouin, Jeanine, 1992" **Amour, poésie et onirisme chez les Touaregs**", Awal/ L'Harmattan, paris.

23. Drouin, Jeanine, 1987, **" Bouche scintillante et bouche voilée: représentations anatomiques et conceptuelles dans la société Touarègue**", Bulletin d'ethnomédecine, 39.

24. DUVEYRIER, Henri, l 864 : Les **Touareg du Nord**. **Exploration du sahara**, Paris: Challame Ainé..

25. FAVRET-SAADA, J,.1981 "**Contribution d'une recherche pluridisciplinaire sur la ceinture féminine et masculine", Vêtement et sociétés(**Edité par M. de Fontaines et yves Delaporte). Laboratoire d'ethnologie du museum national d'histoire naturelle, Société des amis du musée de l'Homme..

26. FAVRET-SAADA, J,. 1977: **Les mots, les sorts, la sorcellerie dans le Boccage**. Eds Gallimard

27. FOUCAULD, C-D., **Dictionnaire Touareg- français, dialecte de l'Ahaggar.** Imp. Nle , 4 Vol., 1951-1952

28. FOUCAULD, C-D., 1925, **Poésies de l'Ahaggar.** Leroux, Paris

29. GARDEL, Gabriel,1961, : Les **Touareg Ajjer,** Paris: Baconnier, , 388 p.

30. GAST, M. 1992," **Les relations amoureuses chez les kel Ahaggar**" Awal, L'Harmattan, Paris,

31. GAST, M, 1982,**" Les sandales du "cousin croisé" chez la mariée touarègue et la loi rabbinique,** in Abitol, M (éd.), Communautés juives de marges

sahariennes du Maghreb, Jérusalem: Institut Ben-Zvi pour la recherche sur les communautés juives d'orient, , p. 69-79

32. GAST, M, 1974, "**Matériaux pour une étude de l'organisation sociale chez les kel Ahaggar"** , Libyca, T. XXII, ,

33. GAUTIER, E. F., 1922, **La conquête du Sahara: Essai de psychologie politique.** Paris: Colin,

34. GAY, Capitaine, 1935**,"Sur la sebiba"** Stés. Des Africanistes,

35. GEERTZ, Clifford,. **1998, " La description dense: vers une théorie interprétative de la culture.",** Enquête, n° 6**.**

36. GEERTZ, Clifford,. **Ici et Là-bas: L'anthropologue comme auteur.** Metaillé.

37. GEERTZ, Clifford,. 1986. **Savoir local, savoir global: Les lieux du savoir.**

38. HUREIKI, J,., 2003: **Essai sur les origines des Touaregs**. Eds. Karthala.

39. HACHID, M,. 1996:**Tassili n'Ajjer,** Edition Paris- méditerranée

40. LAOUST, E., 1920, « **Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas**. », Hespéris, T.I,

41. LAPASSADE, G, 1982 **" La chanson à Essaouira(II), le Rzun et le rituel de l'achura",** Revue lamalif, Editions maghrébines, Casablanca

42. LETHIELLEUX, J. 1948. **Le Fezzan, ses jardins, ses palmiers**. Imprimerie Bascone& Muscat, Tunis.

43. LHOTE, Henri, **" Au sujet du port du voile chez les Touareg et les Teda**", Notes africaines, 52, 1951, p 108-110

44. LORTAT-JACOB, B**.,** 1998**, : Chants de passion (au cœur d'une confrérie de Sardaigne).** Edition du Cerf.

45. LORTAT-JACOB, B, 2004**" Ce que chanter veut dire. Etude de pragmatique(Castelsardo-Sardaigne)",** L'Homme **"Musique et anthropologie"**, 171-172.

46. MAHFOUFI, M, 2006**: Chants de femmes en kabylie. Fêtes et rites au village**. CNRPAH, Alger.

47. MAISONNEUVE, J, 1988**, Les rituels**. PUF, Paris.

48. MARTIN, D-C. , 2001**" Chanter l'amour** ", **Musique et émotion**", Terrain, n° 37, sep.

49. MECHERI-SAADA, 1988" **les aléwen de l'Ahaggar**", Awal,

50. MECHERI-SAADA, n**.,** 1986**, La musique de l'Ahaggar.** Thèse de doctorat en ethnologie(sous la direction de Rouget, G.).

51. MONCHICOURT, 1910, **" Mœurs indigènes: La fête de l'Achoura**", Revue tunisienne.

52. Morvan, R, et Haut, J, **"Contribution à l'étude de la population de Djanet"** , Archive de l'Institut Pasteur d'Algérie. T.XXXVII, n° 1, 1959

53. NATTIEZ, J-J., 2004" **Ethnomusicologie et significations musicales**", l'Homme, 171-172.

54. NETTL, Bruno, 1983, **The study of ethnomusicology, twentynine. Issues and concepts.** Urbana- Chicago, London, University of Illinois Press.

55.

56. NICOLAISEN, Johannes**," Essai sur la religion et la magie touarègues",** Folk(dansk ethnografisk tidsskrift)(Copenhague), 3, 1961, p. 113-162.

57. PANDOLFI, P, " **L'étape de l'aiguille Histoires d'aiguilles chez les kel Ahaggar. A propos d'un épisode méconnu du rituel du mariage. »**

58. Pecqueux, Anthony, 2006, **" Des chansons constituent- elles un terrain anthropologique?** In " **Te**rrains de la musique: Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain", L'Harmattan.

59. Pecqueux, Anthony, **" L'écoute- en- action "**

60. POP- CÂMPEANU, Denise. 1984: **Se vêtir: Quand, pourquoi, comment, en Roumanie hier et aujourd'hui.** Publié avec le concours du centre national de la recherche scientifique.

61. Qassim Hassan, S, 1980. **Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle**. Mouton Editeur and Ecole des Hautes études en sciences sociales.

62. RASMUSSEN, S., , 2001**." Wedding of calm and wedding of noise; rites of passage",** Journal of anthropogical research, vol. 57.

63. RASMUSSEN, S., 2000, **"Alms, elders, and ancestors: The spirit of the gift among** the tuareg."; Ethnology, vol. 39, winter

64. RASMUSSEN, S., 1997, " **Between ritual, theater, and play, blacksmith praise at tuareg marriage**. Journal of American folklore 110(435): 3-27.

65. RASMUSSEN, S., 1994, " **The head dance, contested self, and art as balancing act in tuareg spirit possession.";** Africa 64(1)

66. ROUEFF, O., 2001," **Musiques et émotions",** terrain, n° 37,.

67. SEEGER, A., 2004," **Chanter l'identité. Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyà du Mato Grosso(Brésil**)." , L'Homme, 171-172.

68. SEGALEN, M., 1998 **: Rites et rituels contemporains**. Eds Nathan,.

69. Sigwart, G, **" La vie économique dans l'oasis de Djanet";** Archive de l'institut de recherches sahariennes, t.IV, Alger, 1947.

70. Sigwart, G, **" Le palmier à Djanet, étude linguistique."** L'institut de recherches sahariennes de l'université d'Alger. Imprimerie Imbert**,** Alger.

71. THEDE, N. 1999. **Gitans et Flamenco: Les rythmes de l'identité.** Paris: L'Harmattan.

72. THEDE, N,. **L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie**. **Variations sur le thème de la frontière ethnique**. Montréal.

73. TOFFIN, G., 1998" **Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal**).", L'Homme, 146.

74. TOUCHARD, cap., 1993, **Reconnaissance et travaux de pénétration saharienne, axe Touggourt-Djanet.** Eds. Jacques Gandini

75. TRIAUD,J-L**, La légende noire de la senûsiyya: une confrérie musulmane saharienne sous le regard français**. (Thèse non édité).

76. VAN GENNEP,1969: **Rites de passage**. Réimpressio,n , Mouton co and maison des sciences de l'homme,

مقـــــالات الويب

1. خرائط منطقتي التاسيلي وجانت من الموقع:
http://www.laroutedususahara.com/djanet/cartes_r1.html
2. العلي، رقيّة، " **بحث في مفهوم الهويّة تاريخه واشكاليّاته.**" (موقع: Google بالعربيّة)
3. موقع ويكيبيديا: (باللّغتين العربيّة والفرنسيّة) ، **www.Wikipédia.org**
4. LAKHSASSI, A, ".**Réflexions sur la mascarade de l'Achoura"** , en ligne: http://www.mondeberbere.civilisation/tradition/achoura.htm
5. DAKHLIA; J., **" Le terrain de la vérité**", **Enquête, Les terrains de l'enquête** , .Revues .enquete //:http :URL .2007février 1mis en ligne le ,(En ligne) ,1995 .html.270document/Org consult2 le 01 juin 2008 .
6. DENOIT, J., **" Le tissu des voix, approches anthropologiques**.";(doc en ligne: Google).
7. HERRGOTT, C., " **La voix comme marqueur identitaire: pratiques vocales, conduites sociales individuelles en Corse**." (Doc. En ligne: Google)
8. PANDOLFI, P, 2001, « **Les Touaregs et nous : Une relation triangulaire**. », ethnologie comparées : « Miroirs identitaires », n°2, printemps
9. PUIG, N., 2004**" L'opposition Bédouins et Oasiens, une figure revisitée de l'Altérité dans le Sud Tunisien**. **"**, Ethnologies comparées, "Figures sahariennes", n°7, printemps (en ligne: http://www.ethno-comp.net).

صورة رقم 1 عين تلمز آيس

صورة رقم2 إهرير الواحة الغناء

صورة رقم 3 نموذج السكن بالزرائب إكبران

الصورة رقم 4 الباحثة وسط مؤديات قصر الميهان يوم العاشر من سبيبة بتغزّيت

الصورة رقم 5 أقاي ليلا أثناء تمولاوين

الصورة رقم 6 مرحلة تنفار

الصورة رقم 7 مرحلة تكمسين

الصورة 7 مكرر عباءة آلشّو

الصورة رقم 8 أغلاي ن وتاي بتللين

الصورة رقم 9 عمليّة ضفر إميسي

الصورة رقم 10 تثخين الجدائل بالرمال والمياه

الصورة رقم 11 جمع الضفائر وتثخينها

الصورة رقم 12 تغطية الشعر و تشكيل أدّادن والصلق مجيديتن عليها

الصورة رقم 13 تظهر بعض أنواع العملات التي تزيّن التَّسريحة، فهي عملات قديمة كمجيدي التي ضربت في عهد السلطان المجيد أوبوطير عملات هولندية أو عملات مصريّة أو تونسيّة

الصورة رقم 14 لباس الكوشيّة القرمزي

الصورة رقم 15
لباس آبروغ
لباس الضاربات على الطبول في الماضي

الصورة رقم 16 كيفيّة لباس الشباب الراقصين لأبيدر الصّدري والذي يرفق بالقناع تكومبوت

الصورة رقم 17 تكومبوت قناع الشباب

الصورة رقم 18 أمنيني بالرّمز آجول تكنوين

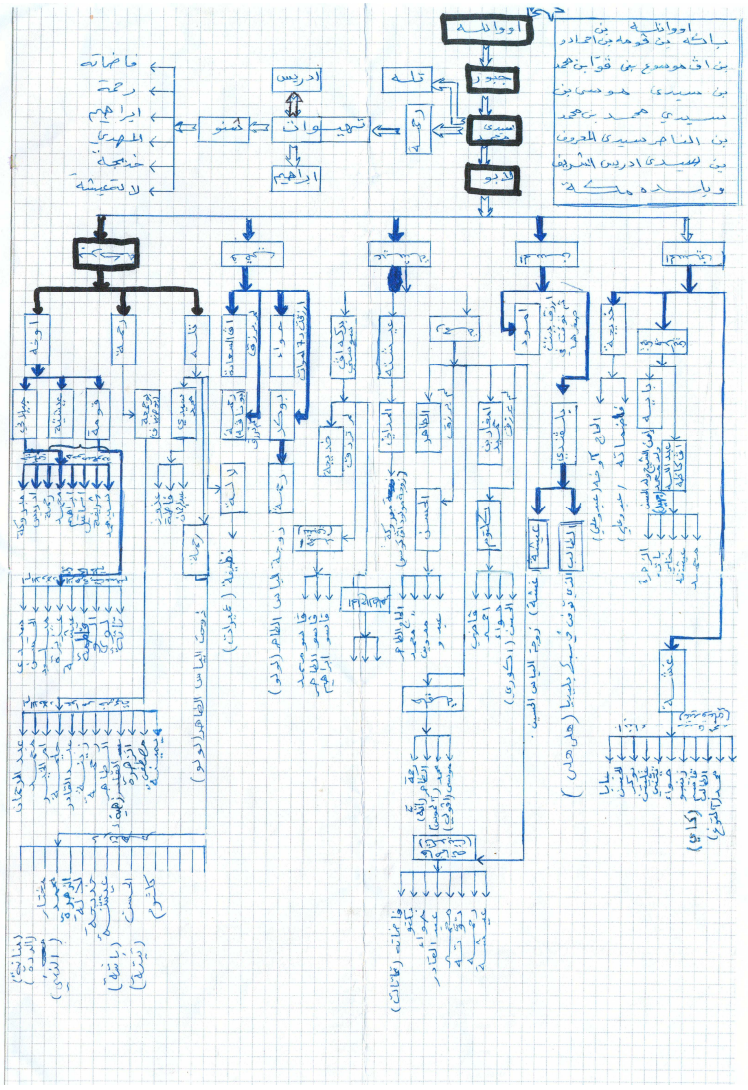
الصورة رقم 19 طبل أوزرناز

الصورة رقم 20 طبل أمجّدز تحمله صاحبته السيّدة التّغو

الصورة رقم 21 من المراحل الأخيرة لصناعة قنقا

الصورة رقم 22 عمليّة استبدال السّعف بالشرائط الجلديّة إراوتن

الصورة رقم 23 مرحلة خياطة الجلود وشدّها إلى الاطار الخشبي بشرائط جلدية



شجرة نسب عائلة" أوانلا" من قبيلة "امنان"

البلدية	عدد البنايات	عدد المساكن			
		الشاغرة	المشغولة	المهنية	المجموع
إيليزي	5084	1198	3448	11	4657
جانت	3683	741	2849	17	3607
دبداب	1192	263	725	1	989
برج عمر ادريس	1868	608	963	3	1574
برج الحواس	1267	662	415	0	1077
عين أمناس	2476	704	1442	1	2147
مجموع الولاية	15570	4176	9842	33	14051

Source : RGPH 2008

البلدية	عدد الأسر	السكان									
		تجمع حضري رئيسي		تجمع حضري ثانوي		منطقة مبعثرة		رحل		المجموع	
		ذكور	المجموع	ذكور	المجموع	ذكور	المجموع	ذكور	المجموع	ذكور	إناث
إيليزي	3669	6930	12461	935	1805	771	2410	771	1574	9407	8843
جانت	2934	5092	9597	2866	5322	172	295	242	476	8372	7318
دبداب	726	476	906	1588	3053	146	279	0	2	2210	2030
برج عمر ادريس	1021	886	1665	1720	3292	375	721	62	122	3043	2757
برج الحواس	503	561	1037	820	1534	207	407	233	482	1821	1639
عين أمناس	1441	3565	6243	359	692	65	117	2	2	3991	3063
مجموع الولاية	10294	17510	31909	8288	15698	1736	4229	1310	2658	28844	25650
54494											

Source : RGPH 2008

18	برجز	67	4.69
19	انـوي	20	1.60
20	بلعبس	04	0.60
21	اقليـج	27	3.24
22	ان تمامياست	11	1.32
23	ان ترسال	31	2.79
24	ان تسمت	11	1.10
25	ان سلمان	100	13.00
26	يوف تمـوليت	54	8.10
27	وان كرادان	28	7.56
28	ان تغرديشت	51	4.76
29	جكش تيني	21	2.94
30	ان قاليو	19	2.85
31	وان تبـــو	17	2.38
32	وتبـوكض	18	4.72
33	وان بابا	22	3.08
34	ان تكوم	25	3.50
35	تارو - دغول	100	12.00
36	تاغيايت ملت	10	1.40
37	عمر ملن	09	1.26
38	جلبـدو	07	1.75
39	وان - توغني	07	0.98
40	ان - ايسان	10	1.40
41	ان - كهـو	09	1.17

المجمـوع .....75.163 ق

الصفحة الأولى من أسماء النخيل

الرقم	الصنف	عدد الاشجار	الانتاج المتوقع
01	انتكوست	8000	500.00
02	تموريك	100	10.50
03	اخداجي	201	24.12
04	ثبانيست	170	23.80
05	نازرفت	190	19.00
06	تلغوسة	204	36.72
07	انستنيف	301	37.50
08	النفضيض	300	22.00
09	اوريج	800	175.00
10	وانازة	41	4.92
11	انزمور	11	1.65
12	ابرزة	08	96
13	اكرنباض	06	78
14	وانجنجن	40	6.40
15	تين غمان	1500	300.00
16	اللـــــولو	500	60.00
17	نبط ملت	7000	1250.00

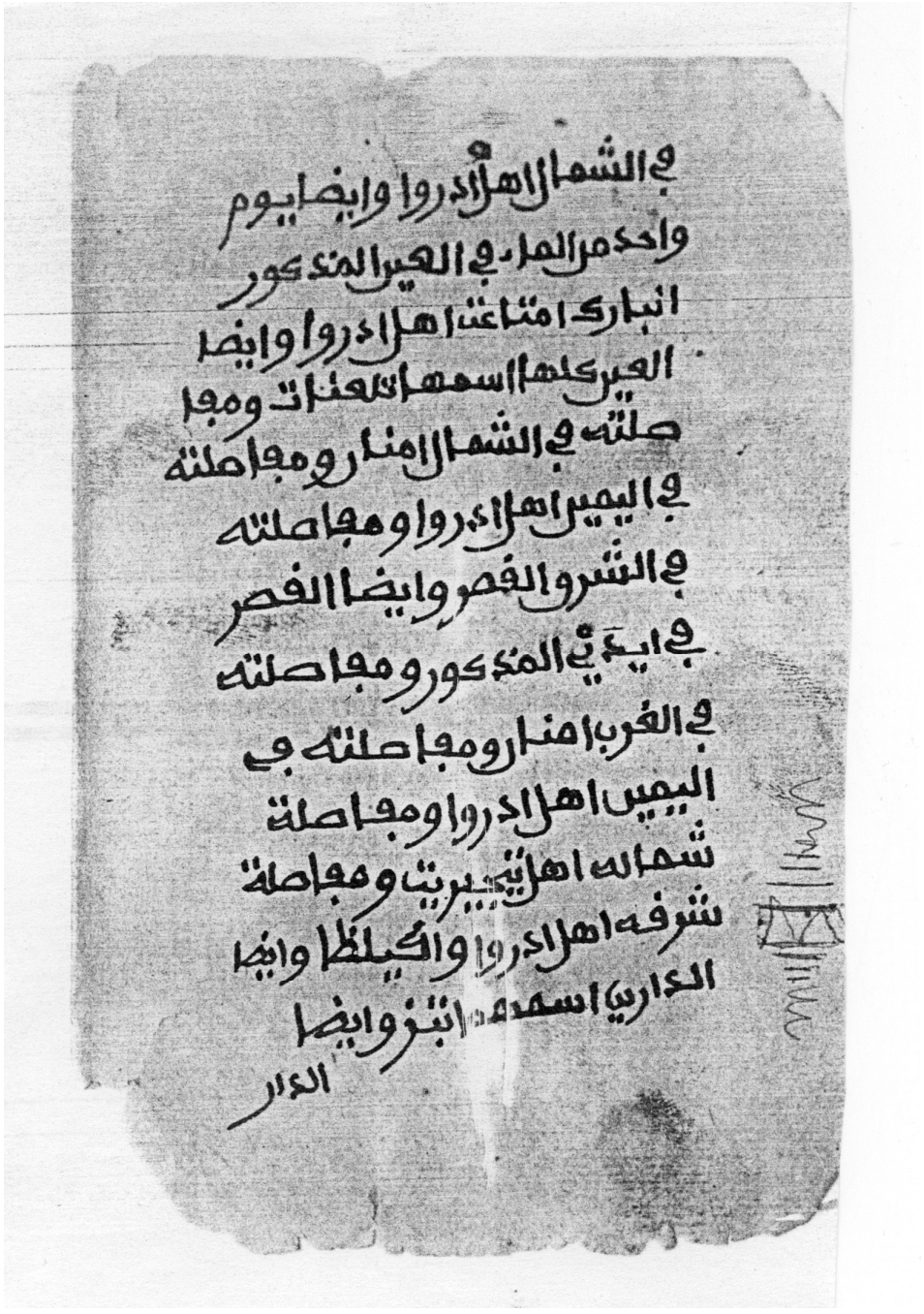
المجمـــوع ..... 2473.35 ق

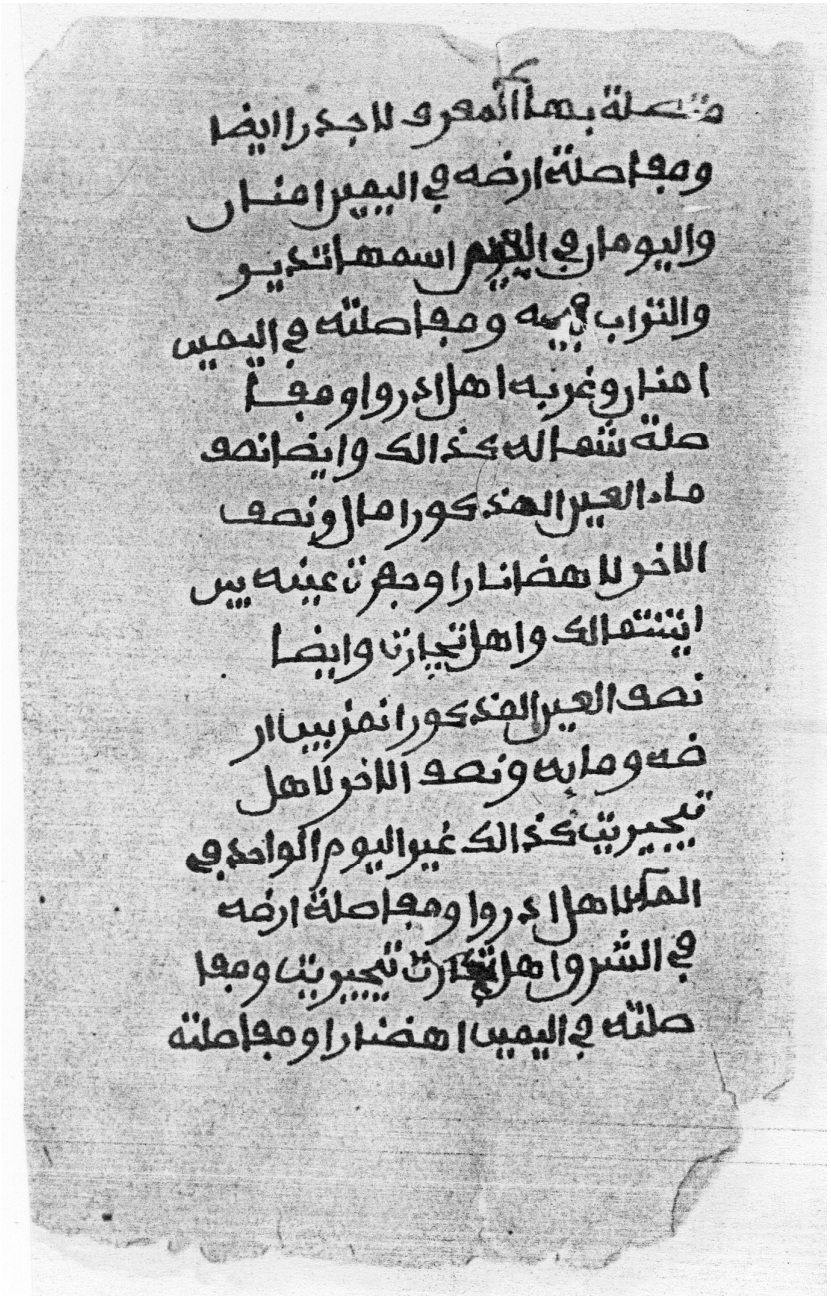
الصفحة الثانية من أسماء النخيل

42	اق ـ العافية	08	0.96
43	تمدغونت	05	0.85
44	وريڤدي	07	0.98
45	امغنان	300	36.00
46	مكره	105	14.70
47	ان ـ تناوين	94	15.98
48	بوكل	150	18.00
49	ان ـ تامنت	80	12.00
50	ان لمبه	101	15.15
51	وان قلقل	03	0.45
52	تنستنيفت	150	21.45
53	ان افكنة	07	0.98
54	اجواع	19	2.66
55	امسلي	40	6.00
56	وتتغول	100	17.00
57	تانوارت	94	14.10
58	ان ـ تجيجرين	70	7.00
59	ان ـ تتيسيت	50	5.00
60	اق ـ مالك	19	2.66
61	بوفين	81	13.77
62	كوكنة	20	3.00
63	سفرح ـ امان	07	0.91
64	فقي	23	3.45
65	وان ـ تلجزين	19	2.85
66	بلبيني	06	0.90
67	اسلولاو	33	5.94
68	نويي	50	7.50
69	وان ماكت	15	2.25
70	ا مزرو	59	10.03
71	وان ـ تغليت	70	10.50
72	وان تركفين	13	1.69
73	ا ماني	09	2.95

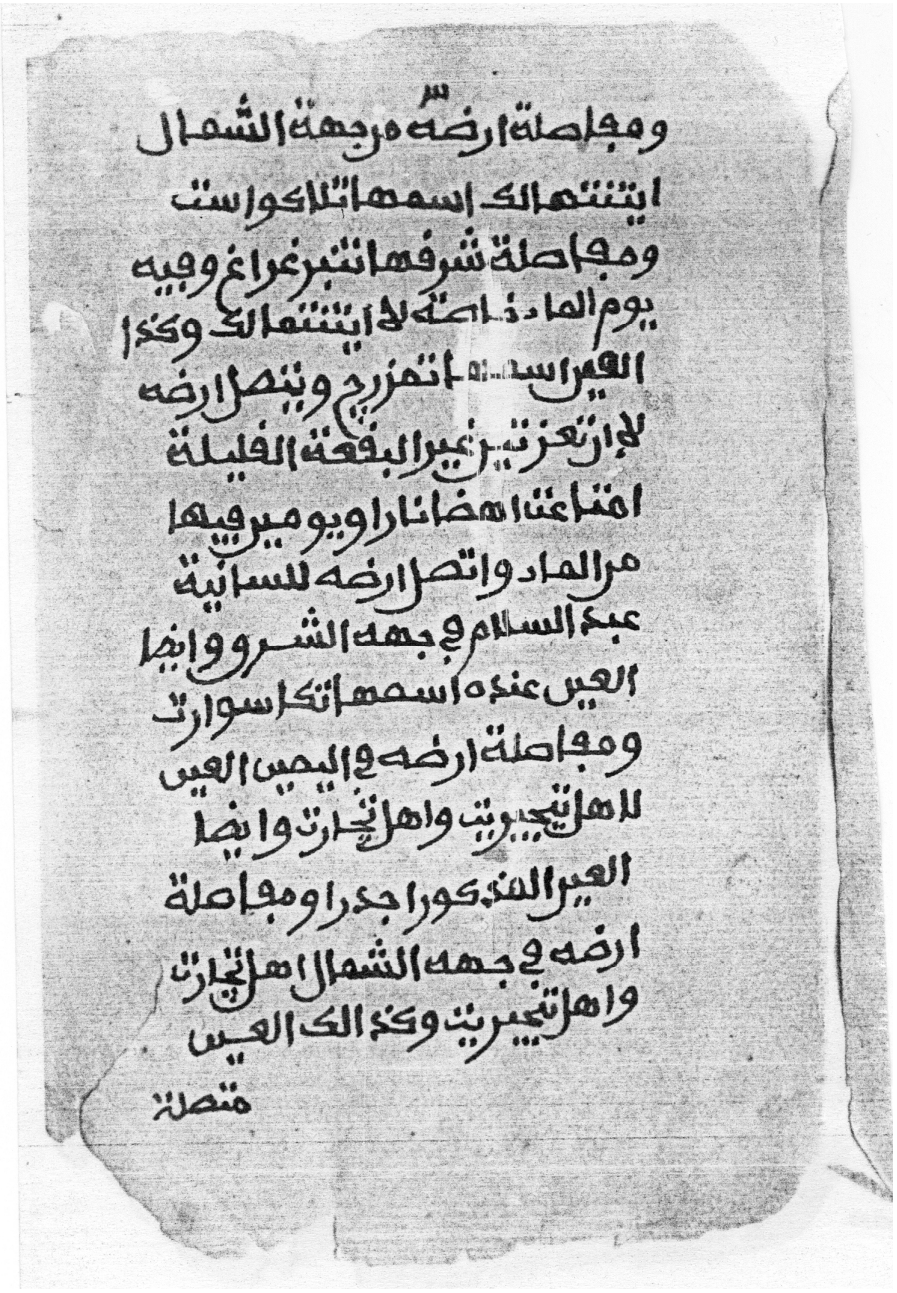
الصفحة الثالثة من أسماء النخيل

داود بن اعمال وبكار واحد وكذلك
تصويرها في تسعة غرسها خمسة
بالسعادة في تنبر غراغ والواحدة
انستيف والبرقي تنعماوي وايضا
الربوع في الكرم غرسها الظاهر بن شب
في انفر وكذلك تسعة الواحدة في
ارض تنبر غراغ غرسها ترزع بنت الها
هر والسلام وكان الفراغ منه
في يوم الاربع في يوم خمس عشر
في شهر الله جمادا الثاني سنة ١٣٢٦
والعام ستة وعشرين بعد ثلثمائة
والف هجرة من الهجرة وشهد لنا
لك صاحب النخل عبد بن المجيبر


في الشمال اهل ادروا وايضا يوم
واحد من الماء في العين المذكور
انبارك امتاعة اهل ادروا وايضا
العين كلها اسمها تلعنات ومجا
صلته في الشمال امنار ومجاصلته
في اليمين اهل ادروا ومجاصلته
في الشرو الغصر وايضا الغصر
في ايه في المذكور ومجاصلته
في الغرب امنار ومجاصلته في
اليمين اهل ادروا ومجاصلة
شماله اهل تيبريت ومجاصلة
شرفه اهل ادروا والكيلظا وايضا
الدارين اسمه ابتز وايضا
الدار



متصلة بها المعروف للجد ايضا
ومجاصلة ارضه في اليمين اهناك
واليوم ان في اليوم اسمها تديو
والتراب فيه ومجاصلته في اليمين
اهنار وغربه اهل ادرواو مجا
صلة شماله كذالك وايضا نصف
ماء العين المذكور اهل ونصف
الاخر لاهضار او جزء عينه يس
تشتمالك واهل تجارن وايضا
نصف العين المذكور انمزبيار
فه وما به ونصف الاخر لاهل
تيجيريت كذالك غير اليوم الواحد في
المكلا اهل ادرواو مجاصلة ارضه
في الشرواهل تجارن تيجيريت ومجا
صلته في اليمين اهضار او مجاصلته



ومجاصلة ارضه من جهة الشمال
ايتنتهالك اسمها تلاكواست
ومجاصلة شرقها تبر غراغ وفيه
يوم المادة اصله لا ايتنتهالك وكذا
العين اسمها تمزريج وتتصل ارضه
لا ارتعزتين غير البقعة القليلة
امتاعتا هضانا راويو مين فيها
من المادة واتصل ارضه للسانية
عبد السلام في جهة الشرق وايضا
العين عنده اسمها تكاسوارت
ومجاصلة ارضه في اليمين العين
لاهل تيجيريت واهل تجارت وايضا
العين المذكور اجدرا ومجاصلة
ارضه في جهة الشمال اهل تجارت
واهل تيجيريت وكذالك العين
متصلة

المتن الأوّل: "تندي ن آجولّل

المقطوعة الأولى : "**تندي ن بُولاَلْ**"

هِيلِي هِيلِي انَيْنَا نَيْنِنَـــــــــا

هِنَيْنَا هِيلِي امَزَّاغْ وَانْ بُــولاَلْ

هِنَيْنَا هِيلِي وِنَّمْ نَجَّا اسِيهَـــــارْ

هِنَيْنَا هِيلِي نَ هْــرَيْتَدْ سَ تْمِيهَــارْ

هِنَيْنَا هِيلِي تَنْبَا ن مَسْغَـــــــلاَفْ

هِنَيْنَا هِيلِي افْرَاوَنْ ابْجَـــــاجَـــــنْ

هِنَيْنَا هِيلِي وِتْلَمْلَمِينْ اغْمُـــــــــودَنْ

المقطوعة الثانية:

هيلا هيلي أنينا أنينا

نَكْ إِمَانِي اغْلاَنْ

اسْوَارْ أَدُولاَنْ

الْبَيْدَنْ يُوفْ الْكَارْ

يْنَازَّنْ خَالْ بْغَانْ

امَارِيسْ فُولْ إِجَا

امِيجُولاَّلْ ايدَا

سِيدْ الشِّيخْ دْ خَنَّا

عَبْدْ الله ابَابَّا

اتَتْكَارْ الطَّابْلَة

وَانْ الكُبَّانِيَّة

الأَنْ الفَالِيزَا

المقطوعة الثالثة:

اهينا هيلي هنينا هنينا

انَّاسْ إِمَسْتَلاَّنِ

وِتَنَّامْ إِغَالِي

نَكْ ابَّايْ نْ تَايْهِي

نَكْ آخْمَدْ غُورْ مَانِي

أُورْ جِيغْ الغَيْبَنْ

يَاوِي تَايَتْ لِيهِي

دَمَّرْ نزخ غَاسِي

المقطوعة الرابعة: "**تندي ن سبيبة**"

هِيلِي بِسْمِ الله سَبَّيْبَة

هِيلِي فُولِّينْ فُلْوَنْ سَبَّيْبَة

هِيلِي دَ اهَضْ وَارَغْ سَبَّيْبَة

هِيلِي مِيغْ انْضِيهَضْ سَبَّيْبَة

هِيلِي دَّنِينْ شَاغَتْ سَبَّيْبَة

هِيلِي دِيرْ السَّاغَتْ سَبَّيْبَة

هِيلِي وَجِّي يْنَقَّنْ سَبَّيْبَة

هِيلِي إِلَى اللِّقَا آسَبَّيْبَة

هِيلِي فُولِي دْ فُولْوَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي يوَّيْتْ أَمَّا آسَبَّيْبَة

هِيلِي فْ إِغَرْغَارَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي وَجِّيغْ تِيدِي سَبَّيْبَة

هِيلِي الْكَتَّابَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي تَرْتَكِينْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي دْ بَاهُوتَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي آزَنْ يَغْلِي آسَبَّيْبَة

هِيلِي فُولْ بَرَاضَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي وَانْ دَفْ غَاوَنْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي دِهَضْ وَارَغْ آسَبَّيْبَة

هِيلِي مِيغْ انْضِيهَضْ آسَبَّيْبَة

المقطوعة الخامسة:

إِدَيْدَا هِينِي هِنَيْنَا هِينَاهِي

تَمَتَّانْتْ اتَّقْـــــــــــــلاَنِي

نَكّْ أَنَّاسْ إِتْنُوبَاهِـــــي

أَقَّلْمَتْ سَبَّيْبَاهِـــــــــي

أَقَّلْمَتْ سَ أَفَلاَّهِـــي

إِنَّاسْ إِالدُّنْيَا هِينِي

أور تَتّيم

نَكْ ْابَّا إِهَتْهِينِي

دَ آلَشُّو وَاعَشْرِينِي

أَسُوجَغْ أَدَّرْغِينِي

تِ مِيدَارْ هَجْرَتْنُونِي

وَانْ خَيْكِي دْ كَمْسِينِي

إديدا هيني هنينا هيناهي

أَقَنْتْ تِشْغَالِينِي

مَا سَجَّانِي

المقطوعة السادسة:

دُوهْ يَنِي اللَّهْ يَااللَّهْ

دُوهْ يَنِي اللّه يَغْلاَلَنْ

دُوهْ يَنِي الله يَغْلاَلَنْ

دُوهْ يَنِي وَارْ تَلاَّ آرْ إِيَّنْ

دُوهْ يَنِي انَّا ايرَاغَنْ[1]

لاَ يَالاَهْ إلاَّ الله دُوهْ يَنِي

نَكْ اهَلْوَارَغْ دُوهْ يَنِي

أَنْسِيغْ أُوزَارَغْ دُوهْ يَنِي

أَمْهِيَغْ أُورَاغْ دُوهْ يَنِي

دَهِي دَ بْلاَلَنْ دُوهْ يَنِي

نَكْ أَهَلْوَارَغْ دُوهْ يَنِي

دَ ايَتْمَا لِّيقَّنْ دُوهْ يَنِي

مَاهِي يَقِّيمَنْ دُوهْ يَنِي

يَااللَّهْ وَاهِيلَنْ دُوهْ يَنِي

تَجُّولَّلْ هِبَة دُوهْ يَنِي

تَسْوِي اغِيسَى دُوهْ يَنِي

وَانْ قُومَنَّا دُوهْ يَنِي

وَانْ جِيرِي جِيرِي دُوهْ يَنِي

فَاظِمَة كَمْ دُوهْ يَنِي

أَطْكَلْ قَنْقَا نَّمْ دُوهْ يَنِي

تَ وْدَاسْ إِسَالَمْ دُوهْ يَنِي

دَغْ مَضْرَايْ نَّمْ دُوهْ يَنِي[2]

[1] مقطوعة بصوت "تمنجلت" اهرير

[2] من أداء المرحومة "أمّا" بصوتها منفردا.

المتن الثاني: إرّون

إرّون(1)

أَوّتمت إتنيويت آلس وارغ اليك

وجّيغ ادكاسن ولا غـــــــدّن

هذا الفعل الأخير بمعنى لا أتوسّل

إرّون(2)

نَّاسْ اتْبَرَاضِينْ وَتْهِي ارْكَكَنّـــــاسْ
وتَتَكِّـــــي يَاللَّه آسْ تِيرَا يَبُــوكَــاسْ

الرَّزْغَنْ يَزُّونْتَنْ يالله وَانْ افَـــــــلاَّ

جِيغْ دَغْ تَجَرْجَسْتْ نِيرِي

واسْتَنْيَـــــرَا

المعنى

قل للبنات لاداعي للشّجار أوالخصام

فالله لا يـــــــــرزق إلاّ لمن أراد

الله العليّ هـــــو قاســـــم الأرزاق

التي يرزق بها من أراده أن يكون محظوظا.

المتن الثالث :أغاني آليون من نظم "كيل جانت"

النوع: آلـــــيون 1

وتبركم تمـــــــــزّوق انننـــــلاّم

آدغ تاج اسلان نّيت يالله هـــــان

انّر دمارغ آهن سايكســـــــــان

أولين استوهنغ ظاهير أوقـــــدان

أوهير توجر تمط جا تهبجـــــان

ميدّن تزّاهت استوين مـــــــدان

ويّض لاّن القدر دالقيمة غـــــلان

ويّض تكـــــــوا نتغزّيت إدولان

اهوار واسن برّزيغ إضـــــولان

اديغ زلواز دجاهيل دلميهـــــان

انّدفغ فولّس تّامت دتّـــــــــام

نونفت ونفنّتنغ شت منـــــــدام

نوفي تغمي تجودرات نوتيـــان

آميس دلكهربا ادّوســـــــان
وركم تمّير تكنزرت تفــراخـــد

وتّي يستّتكل الهيب نتّيـــلان"
فاظمة تان ولت قدّور ادّوكّـــــان

نقّيم آس تســـاوى إلشّـــــــان

آليـــــون 2
تهّيون تازّل المليون يمـــــــدان

"أوسيغ تمنغست ددجا آنجـــــي
الشّيتما اطكلمتي الفاتخـــــــة

ودغ تربز تكمّارت دويـــــدي
آس نّغ يخّا ينصرك ياللـــــــه

سّين الدّونت كنان انهجّـــــــي
اجيك فول مكسنن نكّا سافـــــلاّ"

غمار غيشة الكاس د الشّـــاهي

اسوسيغ غورسن اكنيغ اتهنّـــي
آلـــــيون 3

ووتجّغ ولا غور فاظمة نّـــي

فاظمة تان ولت قدّور تسلا ماس
"ويّيغ دوكنني فولنغ تينـــــــاوت

توض تسلّت نّيت تـــين زّاف
د ياالله واسن كّيغ تمغـــــــــنّت

تجّيزي دغ مصر جاون تسداس
آر دات فادّنّك ادتج توفنـــــــانت

نّن كيل الدزاير انكـــــــاداس
كود جا وان تبتّيخ ها تـــــزنـــاك

نّن دغ مكّة انغم نوصـــابـــاس
اكيت انوارغ أوكشف دلبدغـــــة

انشا اللّه غيشة كم تدّرفـــــــد
سلّيغ جير كالّن كنيغ البوشطـــــة

اهلوى ترود فاظمة ضـــــازّد
جير الميهان د جاهيل الشّيتمـــــا

اتلاّ إيكنن آرجم ينّوقـــــــــــــا

ايتغجن هوند يغجن تاجـــــــــــلاّ

يسّنسي فولنغ اد مـــــا ننفـــــــــى

تنفلّست تخــلات تـــــــــــــرّدّا"

ترجمة ملحق اللّون "آليون"

الأغنيـــــــة 1

"لا تكثروا التّنقيب في حياة الأحـــــرار

فالأرزاق لا يعلمها إلاّ اللّـــــــــــــه

لا أضمر الشّـــــــــرّ لأحـــــــــــد

قلبـــــــــــي بصفـــــــائه مـــــتّزن

أغتاظ من امرأة ترتدي الأســـــــاور كلّ الرّجـــال يولدون في تسعة اشهـــر

البعض لديه القيمة والشّـــــــــــــأن

والبعض يشبه فضلات المـــــواشي

"الحنبل" الذي هاديت به "حمواتي"

شبعت من المشي في "زلواز"

و"جاهيل" و"الميهـــان"

ندفع على الحبّ ثمان وثمـــــــــــانين

أحسن الفـــــراش إفترشناه يا بنات فـــلان

وجدناه ممتلئا بغبـــار السّـــــــــــنين

عندما أتوا على الجمال والسيّارات

فلا أحد يمكنه إخفـــــاء الغبار عليه"

الأغنيـــــــة 2

زرت "تمنغست" عند فيضان وادهـــا

واختلط فيه السّمـــــن

والجبـــــــن

شخصان يلائمـــــــــان بعضهمـــــا

"عمار" و"عيشة" وكأنّهما كأس شـــاي

عندمـــــا جئتهما ارتحـــــــــت

أحسست براحة لم أحسّها غير عندهم

"فاطمة"بنت "قدّور" سمعتم بهـــــــا

ذاع صيتهـــا إلى تـــــــــين زاف

وصلت شهرتهـــا إلى مـــــــصر

وقالوا أنّ سكّان الجزائر

إستقبلـــوهـــا

قالوا بأنّ بمكّـــــة نعـــــم

"عيشة" إنشاء اللّه أصبحت حـــــرّة

من اليوم الذي ولدت فيه فاطمة

مبتسمة

ولم تعقد حاجبيك غضبا بل

فـــــرحـــت

"فاطمة" بنت "قدّور" مثل

الدّكّـــــــــان

تفاجئنا بغطاء رأسها(آلشوّ) ونحن

جالســـــــين

تهتمّ بإرســـال المليـــون كـــــامـــلا

إخوتي أطلبن اللّـــــه بالفـــــاتحـــــة

سأقول ل"آخا" ينصرك

اللّـــــــــــــه

وينجّيـــك من

أعـــــدائـــــــــــك"

الأغنيـــــة 3: آليـــــون

"الذين رمونـــــا بالإشـــــاعـــــات

لا أعـــارض اللّـــــه في قـــــولـــه

أمام اللّـــــه ستتّضح الأمـــــــــور

مثل البطّيخ عندما يضيق به المكـــان

يالهـــــــــا من فضيحـــــــــــــة

تتـــداول بين النّـــاس كالبريـــــد، أو

البرقيّة

بين "الميهـــان" و"جـــاهيل" و

إخـــــوتـــي

ويعجن العيب مثلما يعجن

الّرغيـــــــف

يحطّ علينـــــا وكأنّنـــا لا نفعل

شيئـــــا

ولا نظنّه يســـــاوي

شيئـــــــــــــا

المتن الرابع : إسوهاغ ن البتية

1. نيننا

" إِشَتْشَاتَنْ نَ سَّخْرَمْتَنْ نَازَّنْ

تَلاَّ كُودْ تِرِيتَّنْ نَكْفَامْتَنْ

كُودْ اتَّفْرَاخَدْ إِتَّكْنَى مَّا نَّمْ

كُودْ اشُورْ دْمَاجُولْ انْضَرَّنْ

يَنْغَا فَـــادْ دَغْ تْمَاسِنِينْ نّنْ

اسْ نَطْكَلْدْ إِسَغِيرَنْ مَا نَنَّا

اسِينَنْ إِسْوَارِنْ إِيمِي إِكـــورَا

إِنَاجَّظْ تَمَاسَّلْتْ هُونْدْ بَابَا

إِدْ تَانْ نَ الصَّخَابَة إِدَغْ تَكْنَى

وِي كَنِّينْ دَنّجْ لاَّمَتْ تَمْدَا

آمَنَّة تَانْ تَ بُوبَازْتْ اسْ نُورْدَا

إِنَّنْ إِيتْكَنْ سِسْمَاضْ نَ وْسَا

رَحْمَة تَتِّي أَغْنَاوَنْ تَامَلاَّ

تَنْغَاسْ سْ كُودْ تَهِي سَلْسَا تَنْسَا

مرحوم ينغيت إهيراغ استنسا

آس نسجن دغ ترام المراجّن

نطكل شربي دسلّي نوسقّن

إدوال آس جيغ ايّن اديمدا

تتزّيد أتكّور جير انڤدا

إيّن وارغ نلاّ دد يڤلا

يلوايت آضو وريسّين إيكّا

اندين انّن مراون يوڤازي

إيلاّ كود يموس تورنا ن ڤلبي

تاهي يسّحركت نوماس آنهي

إنڤّاد دغ تغانسي هوند آضو

ميغ نخرك دغ تنيري هوند آسسوي

بشّي اناس اغفي يكنى آميري

تخّولد تايتّي ننّمرو

ياللّه تجيد ديس آجيم نججّي

نايها أونفاس اتججّين لان إيري

لالا تفليست نالس وايتلّي	عندما قلنا أنّهم يرتدون "كورا"
انشا اللّه كود وليفّلد آجنّا	عندما يلبس يترك آثاره مثل الكحل
داو زنزار انتفوك يلسا إسلسا	مثل كحل الصّحابة
هن وان دندا نرا فول آنوا	الذين يعلون على العباد
ادون نظسي وارنّيغ آر ينتا	آمنة بنت العمّة نعتقد
بشّي ناس تين يارغ ماهي جا	قالوا أنّها تشفي الكبد أو القلب العليل
يسّكننغ ولتمـــاس انّقدا	قالت رحمة إليكم بالعطف والحنان
إد إدف انترا انجاس ابلالن	أحسّ ملامستها باليد
إتت نسمضرن آس نجي فاسّن	مرحوم قتلها الشّوق عند النّوم
ناد تتّ سا مضال آت تنّوليم"	عندما نزلنـــا شمال "المراجن"
التّرجمـــــة	رفعنا "شربي" والخبر وربطناهما
حرّمنا الحليّ التي تباع	كلّمته حتّى أنهيت حديثي
"تلاّ" لو أردتيها أعطيناها لك	هناك مثيلتك بين كلّ الفتيات
كوني سعيدة ومرتاحة البال	ذاك موجود عندمـــا رحلنـــا
المشورة والفطام	أخذته الريح من حيث لا يدري
قالوا العطش يقتل في "تماسنين"	ماقاله الأجداد وقفت عليه
عندما حملنا الحطب ماذا قلنا	لو أنّ قلبه مرض واعتلّ

لديه بعد النّظـــر في التّفكير

يطير في السّهل مثل الرّيح

أو نضيع، نتبخّر، في الصحراء مثل

مياه السّقي

لأنّ تفكيري أوسع مما نتخيّل

حوّلت عقله كالأرقـــام

اللّه ارزقني بألف مؤونة محمّلة على

الجمـــال

كلّ من فيه الرّوح يملك رقبـــــــة،

اي الدوابّ

لا أؤمن بحبّ الرّجل

ولو نزل من السّمـــاء

تحت شعاع الشّمس يرتدي ثيـــابا

منذ أن ولدنا

لا أضحك ولا أخـــاطب أحد غيرك

ولكنّنـــــــــي ماذا افعـــل، أو أنا

فـــــاعـــــــل

أظهر لنا أختـــــه التي

بعمـــــــرنـــــا، أي قرينتنا

في مكان الحبّ وضعنـــــا

حجـــــــــــــــارة

وعندما نشتاق نضع أيدينا بقوّة على

صدورنـــــا

نواريهـــــا التّراب حتّى يشفق على

نفســـــه، اي الحبّ

2. بولنكانا

الأغنية الأولى

"الدّونت نّن درواجـــــغ

نّن اورجريغ نهـــــاجغ

اجّيويغ ميغ اترامـــــغ

آضوتّفـــــوك ادّواغ

نّن تـــــراهين ازادغ

سّانغ إدق اهكّيـــــــغ

تقمزروت إدياونـــــغ

إوايغ إسور اخبـــــارغ

ساسلمغ أمغاروايناكيغ

اسين تضاقلت افراخغ

تسين تلقّست أوصابغ

دقن تكوست ادكالّــغ

الدّونت الشك دالهمّــة

ورزمّين سلمشينـــــة"

بولنكانا (2)

"تزيدرت اورديغـــــاس

تان ادريس اهتّـــــــاس

اديوزار آســـــــــالاّس

اقّــادغ واتينـــــــاس

سفّلتاس انديـــــــاس

تانغ وتّكتى مـــــــاس

ايلو ويلن تمغـــــــاس

ايلن تارنا يهـــــلاس

ادريس وان انتمـــــا

نسالاّس آس ينّـــــا

آساروف آيتمـــــا

نمّوت وانسّيمـــــــدا

ورلّي مكّـــــــوسا

آششوي غيمـــــاس

الشّاهي نّم وتّـــــاس

اسقلاهنت غـــــرّاس

اتداوين امنـــــــاس

مقلاه أونفـــــــاس"

بولنكانا(3)

" تمـــــدرويت العازبـــــا

تان ديندغ يويّا يقـــــــــلا

اسنمهـــل نك دبّـــــــــا

جيغ تيهي ملّيغـــــــــوا

ازدكتيغ إري نـــــــــرا

كود الشّاهي ينـــســـــا

يقّلد دغ مـــانكـــــــوا

تمدامت تمّـــســـــــرا

استنجـــام العافيـــــــا

ياللّه مت تمـــســـــــرا

تاڤزمت تـــامـــــــلاّ

توهن الرّحمة تـــــزّا"

بولنكانا(4)

"ديراني المسطـــــــار

وريلّي آس وار يــزّار

ادّرغ تـــــــــدرار

تيتّـــاي تسكـــــــار

ويطكيل ماشـــــن وار

وجّيغ الغيب آزيـــــار

إتوفنان إتضـــــــرار

إتتمال دغ سمّـــــــار

خيكي أوجرت اهــوار

آس تكنيغ دغ ســودار

نفتغ نسّيوي إدهـــــال

ميّة تلا تسيـــــــلال

ويلّى دغ مزجـــــال

جير آراب دغ موهاغ

سوجّيغ جاس امــرار"

المتن الخامس: أغاني"سبيبة" المؤدّاة أثناء "تمولاوين"(2007)[1]

أداء "شيت زلواز"

تفريغها بمعيّة المؤديّة "شانتـــو"

الأمّ من "تربونة"

الأب من "إجيف"

المقاطع الأولى من المطلع اللّحني:

يَنَّا يَنُّو هِرِيلِي أَهِيلاَ هِيلِي

وَنَّنَا بَرَاضَنْ

سَانَّنْ ارَوَاضْ

وَانْ تِسْغِينْ نَ اضَاضْ

وَانْ نَ سَمَّاظْ

تَنْفَارْ آسْ تِجَـــا

نَّارْ آسْ تِجَا

وَلِّيغْ تَكَمِسْتْ

تَانْ تَ سْوَدَّاتْ

ملاحظة: كلّ مقطع يعاد مرّتين، التي كانت تؤدّي هذه المقاطع السيّدة "خادم" من تربونة.

المقاطع الثانية من المطلع اللّحني

يَاللّيلي يااللّه ياالليلّيو

يَاللَّه مَادَادُو يَاللَّه آخَا

نَتَّارَسْ يَاللَّه نْتَ مَقَّارْ

أُوفَادْ نْ نْفَاسْ آرَازِيهَارْ

أَتَّيْنِيمْ كُورَا دَاوْ تُويْلاَلْ

تَيْنِيمْ تِمَزْجَالْ وَارَنْ سُونَارْ

وَرْتَلاَّ دْ بُوطِيرْ دَ لْقَطَّارَة

تَاضْهَانْتْ تَذْهَابَتْ سَ لْكُوشِيَّة

انَّاسْ إِفَاظِيمَةَ فَنْفَا

تَقْ نِّيتْ يُوسَا دَغْ دُوغِيَّة

سَدْوَدْ الْكَاسَّنْ لِّيغْ الطَّابْلَة

شَشْوَتْ الشَّاهِي نَّمْ إِ الدُّنْيَا

[1]علاوة على المتن الموجود بكتاب: سبيبة –تللين: عيد عاشوراء عند "كيل جانت"، دار خطاب، 2007. مع أنّ النشر كان في 2007 إلاّ أنّ المتن المدروس به كان ذلك الملتقط في العام 1999 وقبل.

أَهَقَّارْ يَاوِي تِطّاوِنِّيتْ

تِيدَتْ يُوهَنْتَدْ دَغْ فَادَّنْ نِّيتْ

الْحَقّْ اتِّيلَنْ يْنَاسْ نِّيتْ

دُوغِيَّة نَسْلاَ تَمُوسْ تُمَّازْ

كُودْ نَدَّارْ اتْدجَلْسِيتْ أَسِينَّاسْ

نَزَّيْزَرْ "بَرْكَا" يَمُوسْ أَوْنَافْ

أَيْلَنْ تِيطْ نِّيتْ يرِيتْ تَنْيَاسْ

أَدْرَارْ الشَّكْوَى وَانْ آقْ سُوسْتِي

وَايْلَنْ تِكَّاضِينْ يَدَاوْ سِ ايفِي

تِيهِي نَّكْ آهَلْ وَانْ نَنْمَنْغِي

انَّاسْ المِيهَانْ تَايْ أَسَكْوَارْ

دُوغِيَّة تَاسَّقْ بْلاَ إِكُوفَارْ

إِيدِي وَا يْتَاتَّنْ يَمُوسْ أَمْغَارْ

"أَمَلاَّيْ" آمْلَتْ تَكْفَتْ إِمْنَاسْ

تَكْفَدْ دَغْ يَاخْمَدْ كُورَا دْ جُلْمَاسْ

انْهِيغَاسْ امَسْتَلاَّنْ وِينْ زَلْوَازْ

وَرْتَكِّينْ تِغِيتْ وَارْهِينْ آفُورْ

وَرْتَكِّينْ تَنْفَارْ آسَلْ دَدَظْهُورْ

جَانْ تْكُونْبُوتِينْ دَاسْنِينْ إِغِيرْ

ذْهَابْنَنْ سْ بَتْغَانْ نْ بُوطِيرْ

مقطوعة أخرى تحت نفس اللّحن

نظمتها السيّدة: تلاّ ولت بركا، كيل تربونة

الغرض: زيارة فرقة سبيبة للعاصمة

بدعوة من الرئيس الراحل هواري بومدين

يَاللَّيْلِي يَاللَّه يَاللَّيْلِيُو

يَاللَّه مَادَادُو يَاللَّه آخَا

انَّاسْ إِ جَانَتْ تَنَّامْ تَلاَّ

نَدَّارْ انِّ ايوَنْ الْعَاصِمَة

نَدِّيوَدْ دْ شَاغَتْ وِتْهَا الْهِمَّة

ارْتَايَغْ بُوطِيرْ دَ القَطّارَة

جْبَاسَنْ نِ ايوَنْ سَالِّيدَاعَة

كُودْ نَدَّارْ نَنِّينْ دَغْ دُوغِيَّة

مقاطع أخرى تحت نفس اللّحن

آسِ نَمَّغْ نَسَّرْغِي أَنِيرْ

تِفَاوْتْ تِينِّي امْسَكْنِينْ إِغِيرْ

أُورْ تَشَوَّشْمَتْ شِيتْ تَرْبُونَة

دُوغِيَّة مَسَّاوَسْ اتَّسِينْ

الْعَشْرَانِي كَلُّو اسْتِيغْرِي

أَوَا يَنَّا الكَتَّابْ اتّ َامْلِينْ

تِمَنْجَلْتْ سَقَّمْ دَغْ غَمْرُونِينْ

غُورْ امَغْرَانْ انَّمَّغْ انَنْمَنْغِي

وِوَرْهِينْ بُوسَّنْ وَتْهِي آهْنِي

تِمَنْجَلْتْ تْهَارَّجْ دَغْ تَرْبُونَة

أَكِّيغْ أَدَّارَغْ هِيغْ الدُّنْيَا

أُورْيِيَّغْ أُوجَانَتْ الْهِمَّة

أَوَالْ وَاتْيِيَا دَغْ دُوغِيَّة

تَامُولِي ن َالْخَاجْ تَزَّا وَتْيَانْ

اهَكِّيغْ جِيغَاسْ الزَّادْ د َمَانْ

انَاسْ إِكَلَّنْ الدُّنْيَا مْدَانْ

امِدِوَنِّيتْ هَانْتَنْ دَكْرَانْ

أَغِيلْ أَدْيَكَّسْ بَنْتْ السُّودَانْ

اقَّمْزَرْ نَرْبَخْ نَغْرَف قَنقا

نَكْ دَ كِي وَانَيْنِينْ اهَنْجَا

تَزَّا وَتِيان انجا نها زكّا

سَرْهُو وَانْ لَمِينْ ايهَا اتْرَانْ

يَنْزُورَامْ أَتَّوْضَضْ كَمْ دْ ايتْمَامْ

يَلاَّ تِكَمْسِينْ يَلاَّ إِلَشَّانْ

يَلاَّ آزْرَفْ دْ اورَغْ وَايْزَنْهِي إِكْلاَنْ

مقطوعة أخرى

القَايَدْ وَاهِينْ الكَاسَّنْ نِّيتْ

ازْدْيَاسْ رْغَانْ فُولْ زِيرَنْ نِّيتْ

اتَّنَّدْ وَاهِينْ وَرْهِيغْ تِينْ نِّيتْ

بَنَّانْ اسَّالْ يَامْ تِرْيَالِينْ

جْمَاضْنَتْ س ِ ايرِي نَ الصَّخَّانِّيتْ

الفهرس

مقدمـــــة

الباب الأول: الجانب المنهجي والنّظري للدّراسة

الفصل الأوّل: البنـــاء المنهجيّ للدراسة

1 . الاشكـــــاليّة والفرضيّـــات.....**27**

1. 1 . الاشكـــاليّـــة.....**27**

1 . 2 . الفرضيّـــات.....**40**

2 . تحـــديد المفاهيم والمصطلحـــــات.....**42**

3 . أهـــــداف الدراســـــة.....**45**

4 . الدراســـات السّابقـــــة.....**48**

5 . منهج معالجة وتحليل موضوع الدراِســـة.....**60**

5 . 1 . منهـــج الـــدّراســـــة.....**60**

5 . 2 . تقنيّـــات جمع المعطيـــات الميدانيّة.....**68**

5 . 2 . 1 . الملاحظة بالمشاركة(المشاركة) أو المشاركة

الوجدانيّة.....**69**

5 .2. 2 . المقابلات أم الصّـــــدف.....**72**

5 . 2 . 3 . دفتر الحياة اليوميّة بالميدان.....**73**

5 . 2 . 4 . التّسجيل الصّوتي والمرئيّ.....**74**

6 . صعـــــوبات الدّراســـــة.....**76**

الفصـــل الثّـــاني: الغنـــاء ووظائف الاجتماعيّة الثقافيّة

المبحث الأول: تعاريف اللّون الموسيقي.....**82**

1. تعريف ويكيبيديا.....**82**
2. تعريف محفوفي مهنّا.....**82**
3. تعريف لورتا جاكوب.....**82**

المبحث الثاني: وظائف الغناء.....**84**

1. مدخل.....**84**

2. بعض وظائف الغناء(حسب شنايدر).....**85**

3. الغناء والحلق(الصوت).....**86**

4. خصائص الشعر الغنائي ل"كيل آزجر".....**89**

5. التنشئة الموسيقيّة للتّوارث.....**94**

5. 1. العزف والضرب على الآلات الموسيقيّة.....**95**

5. 2. منظومة الايقاعات الشعريّة.....**97**

الفصل الثالث: تاريخ الآزجر كما يرويه الرّجال و النساء

المبحث الأوّل: تاريخ الآزجر كما يرويه الرّجال.....**99**

1. مجتمعات الإثارة.....**99**

2. سلطة النّســـاء أم سلطة مجتمع.....**100**

3. تاريخ الآزجر بين مطرقة الامنان وسندان الأوراغن.....**108**

4. القبائل ذات السيادة والقبائل التّابعة: رموز الولاء.....**111**

5. "ثـــــومـــــا" بين الاستبداد و الرأفة بالنساء.....**113**

5.**1**.من هو "ثـــــومـــــا".....**113**

5.2.الأمنوكا "ثــوما" حسب روايتي "دوفيريي"

(Duveyrier) و"ڤارديل"(Gardel).....**113**

المبحث الثاني : التّاريخ كما ترويه النساء **115**

1. "ڤوما حسب روايات "شيت جانت".....**115**

2. " شنّو": والدة السلاطين الزّاهدة.....**121**

3. الأمنوكال و"تهيدمت": نحو تذكير الأصول.....**123**

القـــسم الثّـــاني: الجانب التّطبيقي للدراسة

الفصل الأوّل: التغنّي بالهويّات: إرتباط المنظومات الموسيقيّة بالهويّات

المبحث الأول : تندي شعائرية : ظاهرة أجولل و موسيقاها.....**134**

1. موقع التّاسيلي ن آزجر.....**134**
2. التّركيبة السكانية للآزجر: إهرير نموذجا.....**135**
3. الأموهاغ و"كيل آغرم": تصوّر المكانات وتباينها.....**137**

المبحث الثاني : تصنيف موسيقى الازجر : من الفعل الموسيقي الى

الفعل الانثروبولوجي.....**141**

1. تصنيف نادية مشري.....**141**
2. مناقشة تصنيف نادية مشري.....**145**
3. تصنيف فرانسوا بورال.....**146**

المبحث الثالث : موسيقى الازجر و سياقات الأداء.....**148**

1. ظاهرة تندي شعائريّة (تندي ن اجولّل).....**148**

تعريف ظاهرة تندي ن آجولّل.....**149**

2.1. الجدبة الحقيقية و الجدبة المفتعلة.....**153**

3.1. جدبة العبيد و جدبة النبلاء.....**157**

2.منظومة كيل ازجرالغنائية و طقوس الزواج.....**164**

1.2. تاريه : رحلة التغير و الثبات.....**168**

1.1.2. تاريه نص الأب فوكو.....**169**

2.1.2. تاريه نص السيدة خديجة.....**171**

3.1.2. تاريه السيدة تزودي.....**174**

2.2. بعض الملاحظات على النصوص الثلاثة.....**176**

3.2. اليون : تسولت ن موهاغ.....**181**

المبحث الرابع: "كِيلْ آغْرَمْ" وموسيقاهم ": تفرّد المنظومة وتنوّعها

.....**183**

1. موقع واحة جانت.....**183**
2. القصور وسكّانها.....**183**
3. مؤشّرات الهويّة القصوريّة.....**184**

1.3.القصور كنمط معماري.....**185**

2.3. كيل الجنت و الزراعة.....**187**

3.3. النخيل ودورة الحياة: من الميلاد إلى الوفاة.....**189**

4. أصول "كيل آغرم".....**193**

4. 1. أصل "جانت" "الجَنَّتْ" وليس نياق "آمُودْ".....**196**

4. 2. تأسيس القصور: كرامات "غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ".....**200**

4. 2. 1. مدخل إلى التصوّف في بلاد التّوارف.....200

4. 2. 2. من هو "غالي وان تاغرمت"؟[1].....203

4. 2.3. كــرامات الوليّ"غَالِي وَانْ تَاغْرَمْتْ. ".....204

5. نظام "الحبوس": الملكية العقاريّة و الهويّة الموسيقيّة.....207

5. 1. الجانب الإقتصادي.....207

5. 2. حبس الجدّات واستمرار مكانة النّساء.....210

5. 2 . 1. البدايـــــة كان مخطوطا على جلد غزال(يكنى دغ ايلم وان جنكظ).....210

5. 2.2. مؤسّسة الحبس ومهور الجدّات.....216

5. 2. 3. "آجـــــول" الوشم الذي لا يمحى من الذّاكــرة.....220

5. 2. 4. قـــــراءة في وثيقــة حبس "كيل بري".....221

6. منظومة "كيل آغرم" وسياقاتها الاجتماعيّة والثقافية.....232

6. 1. طقوس الزواج وطقوس الأداء عند "كيل جانت".....238

6. 2. مراحل شعيرة الزواج ومراحل الأداء.....239

6. 2. 1.مهر العروس (تقّالت ن تمط).....239

6. 2. 2. ليلة الزفاف:"آزَلْ وَانْ أَجُوزْ".....243

6. 2. 3. طقس العذريّة: آزَلْ وَانْ مَغْرَكَنْ.....251

.

6. 2. 4. آزَلْ وَانْ تَجَدَلْسَتِينْ.....253

6 . 2. 5. آزَلْ وَانْ تْهُوكُوتْ 253

6. 3. تشكيل المنظومة الموسيقيّة "الجانتية" وتصنيفها.....254

6. 3. 1. اللون "سبيبة".....254

6. 3. 2. اللون "إرّون".....255

6. 3. 3. إسوهاغ ن البتية.....260

الفصل الثاني: " نّــن كيل سبيبــة " : بناء الهوية على الصعيد المحلي

المبحث الأول : طقوس أسريّة ودورة الحياة.....265

1. طقس الولادة والميلاد(آمزور).....266

2. طقوس السمية.....267

3. طقس البلوغ الاجتماعي تمنجوط.....268

4. طقس أظوف.....270

5. طقس أجموظ.....271

6. طقس العزا.....272

7. طقس اتام.....273

المبحث الثاني : الشعائر الاحتفالية.....275

1. " نّــن كيل سبيبـــة ".....275

2. مراحل الشعيرة.....276

مرحلة تمولاوين.....278

ازل وان تللين.....284

المبحث الثالث : سبيبة وشعائر الانتقال.....290

1. تقاطع الطقوس.....294

2. قوّة الشعيرة والرغبة في البقاء.....294

3. نحو تفسير رمزي للشعيرة : تسريحة الشعر.....298

1.3.تسريحة البلوغ أسكرف.....304

1.1.3.تقسيم الشعر.....305

2.1.3. اميسي.....306

3.1.3. تتلين الجهة العليا من الرأس..... 306

4.1.3. تتلين الجانبية خلف الأذنين..... 306

5.1.3. ظفرتي القفا (الوراء)..... 306

6.1.3. انكب.....307

7.1.3. حلي زينة الرأس (مجيدتن)..... 307

8.1.3. الغطاء أو المحرمت.....**308**

2.3. لباس النساء المؤديات و الضاربات على الطبول.....**309**

1.2.3. لباس الرأس.....**309**

2.2.3. لباس باقي الجسم.....**310**

3.3. لباس الرجال و لثامهم.....**312**

1.3.3. تكمست.....**313**

2.3.3. لثام الرجل (أسنجظ).....**316**

3.3.3. كيفية لباس تكمبوت.....**317**

4. سبيبة و خصوبة النساء.....**320**

5. سبيبة لون غنائي و بناء الغيرية.....**321**

1.5. شيت ڤنڤاتن في صف واحد.....**324**

2.5. الطبول و الأصوات : سلطة شيت أغرام.....**327**

1.2.5. تصنيف الطبول.....**328**

2.2.5. مراحل صناعة طبل ڤنڤا.....**331**

6. سلطة الطّبول ورمزيّتها بواحة "جانت".....**333**

الفصـــل الثالث:البناء الشعري التنافسي وتحديد معالم الهويات القصورية

المبحث الأول: الشعر التنافسي الجماعي– نموذج "سبيبة"–.....342

1. خصائص أشعار "سبيبة".....342

2. شعر نسوي، شعر رجالي.....342

3. الثبات والارتجال في النصوص.....352

4. خصائص المدح والهجاء في "سبيبة".....355

المبحث الثاني : الشعر التنافسي الفردي.....356

1. نموذج نموذج "بن عومر" و"مساهلي".....356

2. مواضيع الهجاء جماعيّة.....361

3. استقالة الشعراء وهجر الهجاء بسبب الدوافع الدينيّة.....366

المبحث الثالث: إسوهاغ ن البتية، بين الترفيه والتنبيه.....367

1. غناء بولنكانا وأصل اللّثام.....369

2.فرضيات وضع اللثام والأدبيات حوله.....371

2. 1 . اللثام والملثمون في أدب الرحالة.....375

2. 2. في الأدبيّات الكولونياليّة.....380

2. 3. الأصل المانداني للّثام.....392

3. بولنكانا وتبرلّم : لونا شعائريّا.....394

المبحث الثالث : أغاني التّرفيه والتنبيه.....**398**

1. من حيث القدم.....**398**

2. سياقات الأداء.....**399**

الإستنتاجات

خاتمة

قائمة المراجع

الملاحق