الآلة الموسيقية الشعبية في موشور الأنثروبولوجيا:

طيف من المواضيع والإشكاليات

د. محمد المصمودي[1] (تونس)

المقدّمة

مثلما تجاوزت الدراسات في الموسيقى حدود الصوت الفيزيائية، وتراتب الدرجات الموسيقية، وتنضّد التراكيب اللحنية، لتهتمّ بما هو في الفعل الموسيقي من اجتماعي وثقافي وسياسي وتاريخى وجغرافي ونفسي عاطفي، إيمانا بأهمّية ذلك في فهم الظاهرة بعمق، ومثلما سعت جاهدة لعقد الصلة بين الصوت وما يحمله من دلالات، تخطّت دراسة الآلة الموسيقية حدود الجوانب المادية الصرفة، من موادّ صنع، وشكلٍ خارجي، وتصنيف حسب مصدر انبعاث الصوت، وحتى تقنيات العزف، لتلامس جوانب عدّة، منها التاريخية والثقافية–الاجتماعية والحضارية والعقائدية والنفسية العاطفية، وخرجت من مفهوم الآلة باعتبارها "أداة"، لتتعامل معها باعتبارها "كائنا حيا". ذلك أنّ الآلة عابرة لتاريخ الجماعة، وعابرة للجغرافيا، وهي حمّالة لجملة من التمثّلات والصور في المخيال الجمعي، وهي الشاهدة على درجة المهارات اليدوية والمعارف الذهنية في الابتكار والصنع والصيانة، وهي النافذة لعمق الوجدان الإنساني وتؤثر فيه، وهي المتأثّرة بمختلف الظروف والعوامل الخارجية، والمتأقلمة معها من أجل البقاء، وهي الفانية مع دورات النسيان والهجر.

ولمّا كانت الآلة مرتبطة في كل ذلك بالإنسان، صانعها وعازفها ومستحسنها وطروبها، فإن تناول مختلف الجوانب المشار إليها يتحقّق بشكل فعّال تحت مجهر الأنثروبولوجيا باعتبارها ""تعني الإنسان في مختلف أشكال ارتقائه وتطوّره وانتظامه على مختلف الأصعدة، من الفيزيولوجي السلالي إلى الملّي، مرورا بالمعاشي والسياسي والقرابي، بلوغا للرمزي الأسطوري والمعتقدي والديني. فهي الإمكانية المفتوحة حتى الآن لإيجاد فعل التزامن بين الإيقاع التاريخي لحركة الكائن البشري الشمولية مع ما حوته من ولادات

[1] محمد منصف محمد المصمودي، تونسي الجنسية، متحصّل على شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية. أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى – جامعة صفاقس، وباحث في أنثروبولوجيا الممارسات الموسيقية. صدر له كتابان: "أنثروبولوجيا الإيقاع في المجال الواحي" و"بلاغة الأغنية السياسية الساخرة"، ونشرت له دراسات في عدد من الكتب الجماعية والدوريات المحكّمة. شارك في عدد من المؤتمرات والندوات والأيام الدراسية في تونس وخارجها. ويتوجّه اهتمامه كذلك للإيقاظ الموسيقي الخاص بأطفال ما قبل الدراسة، وقد قدّم دورات تكوينية لفائدة المدرّبات في رياض الأطفال.

عسيرة لحالات الإجتماع الإنساني المتنوّع" (بلكحلة، ٢٠٠٩، ص. ٥).

ولئن ركّز علم الآلات (الأورغانولوجيا) على تصنيف الآلات الموسيقية بحسب عناصرها، وتلك التي تكون مصدرا للصوت، فإن مقاربات لاحقة، خصوصا على يدي شافنر، وجّهت اهتمامها لما هو خارج المادّة ومحاذيا لها، ودعت لتجميع كل المعطيات التي تربط الآلة الموسيقية ببيئتها ومحيطها، باعتبارها جسما حيّا ومنتميا إلى وسط بيئي ثري. وقد حوى كتاب "دليل جمع الموسيقات التقليدية والآلات الموسيقية" الذي وضعته اليونسكو على صفحتها الرسمية جوانب قيّمة من ذلك (Dournon G., 1996)، وحثّ بروتوكول التجميع على إيلاء الإهتمام لوظيفة الآلة ومكانتها الاعتبارية أو الرمزية، ومكانة عازفها، وما يحاط بها من قداسة وطقوس. وقد سارت الباحثة شهرزاد حسن قاسم على الخط ذاته في كتابها "دور الآلات الموسيقية ..."، إذ وثّقت، إضافة للجوانب الأورغانولوجية، جوانب هامّة من المعطيات العقائدية والطقوسية المرتبطة باستعمال الآلة الموسيقية.

وإذا ما وضعنا الآلة الموسيقية الشعبية في موشور الأنثروبولوجيا، انجلى طيف واسع من مواضيع البحث المنبثقة عنها، يتجاوز جانبها المادّي والتركيبي، ويلامس مختلف الجوانب المترابطة بها في الزمن الحاضر أو خلال تاريخها الذي رسمته. وتترابط جميع المواضيع بعضها ببعض لتقدّم جوانب معرفية إضافية، تفيد مجالات العلوم الإنسانية بشكل عامّ. وقد أردنا الوقوف في هذه الورقة على عدد هذه المواضيع – دون الادّعاء الإلمام بها جميعها–، وتقديم أفكار أوليّة حول مضمونها، والإشكاليات التي تطرحها، وأهميّة الخوض فيها. ونحن ننطلق في ذلك من فرضيّة مفادها أنّ مجمل المسائل التي قد تنبثق من الموشور إنّما في الجوهر مسائل تهمّ الإنسان، صانع الآلة، "في مختلف أشكال ارتقائه وتطوّره وانتظامه على مختلف الأصعدة، من الفيزيولوجي السلالي إلى الملّي، مرورا بالمعاشي والسياسي والقرابي، بلوغا للرمزي الأسطوري والمعتقدي والديني". ونحن نروم من خلال ذلك، توسيع دائرة النظر والبحث في الآلة الموسيقية، والاستفادة من مختلف الاختصاصات العلمية المحاذية لتعزيز البحث الأنثروبولوجي للموسيقى .

١) الآلة الموسيقية وسؤال الهوية

هل يمكن لنا طرح السؤال حول هوية الآلة الموسيقية، وهو سؤال يُطرح عادة ارتباطا بالفرد داخل الجماعة، أو بالجماعة مقابل جماعات أخرى؟ وما الذي يدفع مجموعة إجتماعية معيّنة لنسْب هذه آلالة أو تلك إلى ثقافتها وتراثها؟ وعلى أية قاعدة يتحدّد انتماء الآلة وهويّتها؟ وهل يجد السؤال مكانا وموقعا في الفكر الذي ينزع عن الفعل الموسيقى أي تصنيف هويّاتي ويجعله ملكا للإنسانية جمعاء؟ وهل يمكن

الحديث عن هوية الآلة الموسيقية في زمن العولمة العابر للحدود والهويّات؟

يتأسّس على قاعدة هذه التساؤلات، مسار بحثي يتعقّب انتماء الآلة إلى الثقافة المحليّة وإمكانية وسمها بهويّة محدّدة، وهي المتجاوزة للجغرافيا وللتاريخ، والمنفتحة على مختلف الثقافات والحضارات، والواقعة تحت تأثير التثاقف تركيبا وتعديلا وتطويرا وطريقة عزف، وهي المنتمية كذلك إلى أنماط موسيقية مختلفة في آن، وعلى الرغم من الإقرار بانفتاح الثقافات بعضها على بعض ورسوخ عمليات الاقتراض والتبادل الحاصلة على مدار التاريخ، فإننا لن نتردّ كثيرا في نسب آلات بعينها إلى ثقافات محدّدة باعتبار انحسار وجودها في رقعة جغرافية محدّدة أو داخل نسيج ثقافي محدّد، فنقول "الطنبور الخراساني"، و"عود القُنبوس اليمني"، و"الكويترا الجزائرية"، و"التيدينيت الموريتاني"، و"التار الإيراني". بل يشتدّ خلافنا أحيانا حول هوية آلة محدّدة، وحول جذورها التاريخية (آلة العود مثلا)، مع علمنا شبه اليقين بأنّها حصيلة عمليات تثاقف وتبادل عريق لا نعرف لها بداية ولا نهاية.

وعادة ما يتّجه سؤال الهوية نحو الأفراد، باعتبار أنّ الهوية وعيٌ فردي بالانتماء لمجموعة معيّنة، وأن "هوية الفرد الإجتماعية تتميّز بمجموع انتماءاته في النسق الإجتماعي: الإنتماء إلى صنف جنسي، وإلى صنف عمري وإلى طبقة إجتماعية وإلى أمّة" (كوش، ٢٠٠٧، ص. ١٤٩). أو يتّجه السؤال نحو الجماعات تأكيدا لتمايزها عن أخرى، "ذلك أن لكل مجموعة هوية تتناسب مع تعريفها الإجتماعي، ذلك التعريف الذي يمكّن من تحديد موقعها ضمن الكل الإجتماعي" (المرجع نفسه). لذلك فإنّ الحديث عن "هويّة الآلة الموسيقية" هو إسقاط هويّاتي قسري إلى حدّ مّا، بما أنّ الآلة لم تتدخّل في تثبيتها، لا وعيا ولا مطالبة وتعبيرا، بل هي صفة منحتها لها الجماعة، ضمن ترسيم حدود هويّتها الثقافية، واعتمادا على معطيات تاريخية منتقاة وواقع عملي مرّرته آليات التواتر، ووظفتها لتعزيز هويّتها ذاتها، ولخدمة غايات غير موسيقية في الغالب، نازعة عن الآلة سمتها العابرة للتاريخ وللجغرافيا وللسياسة.

وغالبا ما ننطلق من إعتبار الآلة الموسيقية **كائنا ثقافيا** يعيش داخل وسط بيئي، ويتغيّر بتغيّره ويخضع لدورة حياة قد تطول وقد تقصر. وتكتسب الآلة هويّتها المحليّة حينئذ من خلال تفاعلها مع البيئة التي تتواجد فيها، موسيقية كانت أم اجتماعية أم ثقافية، ومن قدرتها على الاندماج فيها وتلبية الحاجات التعبيرية المرجوّة منها. وبقدر ما تتأقلم مع باقي مكوّنات الفضاء الموسيقي وتنخرط في حركته التعبيرية، بقدر ما تحقّق الآلة مكانة وهويّة محليّة. لذلك فإنّ هوية الآلة تتّسم بالديناميكية وعدم الاستقرار، ارتباطا بقدرتها على التفاعل مع بيئات متعدّدة في الآن نفسه، شأنها شأن هوية الفرد والجماعة، التي "تُبنى ويعاد بناؤها باستمرار داخل التبادلات الإجتماعية" (المرجع نفسه، ص. ١٥٤).

وهويّة الآلة الموسيقية متعدّدة كذلك في البيئة الثقافية الواحدة، بحسب قدرتها على تمثّل الجماعة التي تتواجد بينها وتتملّك عناصرها اللغوية وأساليبها التعبيرية، فقد تكون "شعبيّة" و"تقليدية" و"عالمة" و"كلاسيكية" في المجال الثقافي الواحد. ولنا في آلة الكمان خير مثال على ذلك، فهي كلاسيكية في فرق الأوركسترا السيمفوني، وتقليدية في موسيقى المالوف، ومشرقية–عربية في التخت، وشعبية لدى مجموعات غنائية نسائية. يقول منير السعيداني في السياق ذاته: "الهوية في كل موضع وحال هوية متعدّدة الوجوه ومتنوّعة التعابير، متحوّلة وتفاعلية ووضعياتية" (السعيداني، ٢٠١٢، ٢١).

وعلى غرار الفرد والجماعة العرقية، يبدو أنّ هوية الآلة الموسيقية تتأثّر بمتغيّرات العصر المتّجهة نحو تنميط الثقافات ونمذجتها في سياق سياسات اقتصاد السوق المعولمة، مثلما سنرى ذلك لاحقا. وقد تُشكّل الميولات الشبابية نحو "موسيقى العالم"، وما يصاحبها من إنتاجات موسيقية مهجّنة، تهديدا لهوية الآلة الموسيقية عبر إقحامها ضمن مجموعة من الآلات من ثقافات مختلفة والعمل على إنتاج مادة موسيقية بلا هوية. ولنا أن نتساءل عن مدى صدقيّة الإنتماء الأصلي، إن كانت الآلة قد تعرّضت لمسخ لغتها الموسيقية الأصيلة، وتحويل مكوّناتها لتوائم خطابا موسيقيا غريبا عنها؟ وهل تكفي المحافظة على الشكل مثلا لكي تحمل الآلة هويتها الأصلية؟

وتؤكّد المعطيات السابقة أهميّة طرح موضوع هوية الآلة وتناول سؤالها بالبحث، ومعالجته في سياق الصراع الهويّاتي الذي يطفو على السطح كلّما اشتدّ التضييق على الجماعة المحلية وثقافتها.

٢) الآلة الموسيقية والمعتقد الديني

أيّ موقع تحتلّه الآلة الموسيقية في المعتقد الديني، وفي الممارسة الطقوسية لثقافات شعبية مختلفة؟ وما هي مكانتها الاعتبارية في الفكر الديني؟ وما هو الدور الذي تضطلع به في الممارسة الطقوسية؟ وهل فُضّلت آلات دون أخرى في المعتقد الديني ومُنحت صفة قُدسية؟

لم تكن الآلة الموسيقية بعيدة قطّ عن المعتقد الديني وحيثيّاته وطقوس عباداته في كل الثقافات وخلال كل العصور. بل أن جانبا من الباحثين ينزعون صفة "الموسيقية" عن الآلة في الحضارات القديمة، ويعدّونها "أداة تعبّدية" لا غير. وقدّمت الأساطير الأولى صورا مذهلة لانتساب الآلة إلى هذا الإله أو ذاك، وارتباط نمط موسيقاها كذلك. ففي اليونان القديمة مثلا، عرفت الممارسة الموسيقية تقابلا بين نوعين من الموسيقى: "الأبولونية" (نسبة للإله أبولون) الباعثة على الاعتدال والتعفّف والوضوح، و"الديونيزوسية" (نسبة للإله ديونيزوس) التي تسوّق إلى الشهوة والخيال، "وكان لكلّ نوع من النوعين دور

محدّد: الكنّارة آلة الشعائر الأبولونية، أما الأولوس فتخصّ عبادة ديونيزوس إله الخمر" (لانج، ١٩٨٥، ص. ٢٢)

وتنبؤنا البحوث الاثنوجرافية في ثقافات مختلفة عن مظاهر عديدة لارتباط آلات موسيقية بالمعتقد الديني، تتفاوت وثاقتها باختلاف الثقافات والمعتقدات، فتكون حاضرة بشكل بارز في الشعائر الدينية الخاصّة، ويقتصر دورها غالبا على استحضار القوة الماورائية (الإله، الجنّ، الأرواح) خلال احتفالات طقوسية محدّدة لغايات مختلفة، على غرار آلة الطبل الهندي المقدّسة في جزر الهند الغربية، والتي تضبط عوالم الآلهة العاشبة والآلهة اللاحمة التي يتم استدعاؤها خلال الطقوس. (Desroches,1989, 23). وتقدّم الباحثة مونيك ديروش صورة بالغة حول قدسيّة الطبل الهندي المذكور، حيث يقتضي على الراغب في التعلّم عليه احترام شروط مسبقة ومحدّدة، مثل الصيام، والعزلة النسبية عن المجتمع، والامتناع عن ممارسة الجنس، وتقديم القرابين والصلاة للآلهة المختلفة، لمدّة تتراوح بين تسعة وخمسة عشر يوما، قبل جلسة التعليم الأولى، علاوة على وجوب انتمائه لصنف الذكور (Op. Cit, 44). لذلك تعتبر الباحثة أن تصنيف الآلات الذي وضعه هورن بوسطل وكورت زاكس لا يستقيم في ثقافات محلّية لا تُصنّف مختلف الطبول إلى عائلة واحدة، بل حسب قدسيّتها، ومكانتها في الاحتفالات الدينية.

وتؤكّد شواهد عديدة على دور الآلة في بلوغ حالة الغشية التي يسعى إليها المريد في طقوس الطرق الصوفية، من أجل طرد الأرواح الشريرة الساكنة فيه. تقول شهرزاد حسن قاسم: "في الواقع أن حالة الاستحواذ التي تشكل علامة على وجود الأرواح، والتي لا يمكن للمريض بدون إظهارها، أن يتحرر من الاكراهات الجسدية والنفسية، لا يمكن أن تُدرك إلا بواسطة الآلة الموسيقية. فالآلة تلعب دور المحفّز والمحرّض الفعلي (قاسم، ١٩٩٢، ص. ٢٧٩). وتتّفق شواهد متعدّدة على استعمال الآلات ذات الصوت القوي وصاخب، أو يكون النقر عليها بشدّة، لأداء هذه المهمّة. وتستعمل الطرق الصوفية في تونس آلة "الطنقورة" (آلة إيقاعية) مع القرع الشديد، وفي العراق الأواني المعدنية، وفي الصين الناقوس القرصي أو الغونغ.

وقد ترتقي الآلة في سياق الشعائر والطقوس الدينية إلى مرتبة الإنسان في المخيال الجمعي، من خلال الممارسات المسلّطة على الآلة. ويبرز ذلك بدءً بتسمية أجزاء آلات موسيقية عربية على نحو أعضاء الإنسان، مثل "الأنف" و"العنق" و"الذراع" و"الرقبة" و"الصدر" و"الضلع" و"الخصر". ويشير مونتانياني في سياق بحثه حول التقاليد الموسيقية لشعب الكويكورو بالبرازيل إلى أن الموسيقيين الذين

التقى بهم يعتبرون آلة الفلوت بمثابة إنسان، وقبل بداية الطقوس يرسم العازف على آلته عينين وفم في الجزء العلوي من الآلة. وأثناء العزف، تُقدّم العطايا من ماء وطعام للآلة، ولا يجوز للعازف الأكل منها. وبين فترات العزف، يقوم العازف بسكب الماء داخل الآلة اعتقادا منه بأنها قد عطشت (Montagnani, 2016, 213). وفي السياق نفسه، تشير شهرزاد حسن قاسم أنّ طقوس طرد الأرواح الشريرة لدى سكان البصرة السود يترافق الإحتفال مع طقس وقائي يتمثل في كسر ثلاث بيضات، وتكون الثالثة داخل الصندوق الصوتي لآلة الطنبورة (ص. ٢٧٨). ولئن لم تتطرق الباحثة إلى دلالات ذلك وإلى "أنسنة" الآلة، إلا ان ما أوردته ينخرط حسب رأينا، في نفس الخط المشار إليه سابقا.

وأيّا كانت طبيعة المعطيات المستقاة من الميدان أو من البحوث والدراسات السابقة، فإن جوهر الموضوع يكمن في أهميّة الكشف عن رؤية المجموعات البشرية للعالم وللحياة وتمثّل الآلة الموسيقية فيها، بما هي إنجاز بشري شُحن رموزا ودلالات، واستحال كائنا مقدّسا، يسهم بشكل فعّال في الشعائر الدينية والطقوسية.

٣) الآلة الموسيقية والأسطورة

ماذا تكشف الأساطير التي نُسجت حول الآلة من معطيات وأحداث حول أصولها ونشأتها وطريقة استعمالها؟ وفيم تمثّلت وظائف أساطير الآلة بالنسبة للجماعة المنتسبة لها؟ ما علاقتها بالمعطى الديني وبرؤى المجموعة للحياة وللكون؟ وكيف توظّف المجموعة أساطير الآلة في حياتها اليومية؟

غير بعيد عن الدين، ترتبط الآلة وثيقا بالأسطورة، وبما ينسجه المخيال الجمعي من حكايات وخرافات، ليفسّر من خلالها الظواهر الماديّة، ويمنح الموجود شرعية الوجود، ويضع له تاريخا وأصولا. لقد "احتفى التراث الشعبي بالأصول والبدايات احتفاء جعل منها واحدة من "التيمات" الأساسية التي تتواتر في مختلف عطاءات المتخيّل الشعبي حيث تتعدّد أساطير التكوين والتأسيس والخلق والولادة والتشييد والتدشين حاملة معها كل مرّة، رغم تماثلها وتناسلها، روح البيئة المحليّة التي أنتجتها' (صولة، ٢٠٠٧، ١٦). ولم تكن الآلة الموسيقية بعيدة عن هذا التراث وعن سرديته الأسطورية. فقد جاد التراث الإنساني بالعديد من الحكايات التي تروي نشأة الآلات وملابسات ظهورها، في إطار الهاجس المحموم حول سؤال البدايات والنشأة، وتفسّر السبب الكامن وراء وجودها، وتضفي عليها بعدا قُدسيّا يعلي من قيمتها، وتضع القواعد المحدّدة لاستعمالها.

ومثالا لذلك، يسرد أحد العازفين أسطورة اكتشاف فلوت "كاغوتو" في إحدى قرى ماتو غروسو بالبرازيل، ومفادها أن الروح "أهينهوكا"، روح الهنود، قد علقت في شبكته ثلاثة أطراف خشبية من قاع النهر بينما كان يصطاد السمك ولم يدرك ماهيتها. وحينما عاد إلى قرية الأرواح لم يتعرّف إليها أحد، فاستنجدوا بـ"تاهوغي"، روح البشر جمعاء، فأعلمهم بأنها آلات نفخ موسيقية، وأطلق عليها اسم "كاغوتو"، وأرشدهم إلى طريقة العزف عليها. ولكن حينما عاد "تاهوغي" إلى قريته، وسمع الألحان الشجية منبعثة من قرية "أهينهوكا"، ملكته الغيرة والحسد، فعاد إليها مع أخيه "أولوكوما" متستّرا في هيئة نمل، وفعل في الآلات فعلته وأفسد ثقوبها. وقبل ذلك، انتهى خبر اكتشاف الفلوت إلى "كاتّوغو" قاطع الخشب في قرية البشر، وكان عارفا بالخشب يقطعه بالنهار ويكدّسه، فيتحوّل في الليل إلى بشر، فتنقّل إلى قرية "أهينهوكا" وأخذ مقاسات الفلوت الثلاثة، وعدد ثقوبها والمسافات الفاصلة بينها، ونوعية الخشب المصنوعة منه، وعاد إلى قريته وصنع آلات متطابقة. وبذلك تحصّل البشر على فلوت "كاغوتو" بفضل "كاتّوغو" (Montagnani, 2016, 213-214). وتقدّم الأسطورة التي اختصرنا أحداثها، صورة لحكايات الأصول والبدايات التي تتركّز وظائفها في تفسير الوجود المادّي للأشياء، وتبيّن اعتقاد الناس "بوجود ترابط لا فصام فيه بين الآلهة والبشر والحيوانات والطبيعة، وأنها جميعها خاضعة لنفس القوانين ومكوّنة من مادّة إلهية واحدة" (أرمسترونغ، ٢٠٠٨، ص. ١١).

وتقدّم البحوث الميدانية شواهد أخرى لأساطير تبرّر وجود الآلة واستعمالها، خصوصا في سياق الحضارة الإسلامية ونصوصها الشرعية التي حرّمت استعمال عدد هام من الآلات. ففي تونس مثلا، يعتقد المنتسبون لطريقة "السطمبالي"[٢] أنّ آلة القراقب أو "الشقاشق"[٣] المعتمدة في الطقوس الاحتفالية لطرح الأرواح الشريرة، تعود في الأصل للصحابي بلال الحبشي، وتقول الرواية "أن خصاما حصل بين فاطمة الزهراء وعلي، فانزوت فاطمة على نفسها ورفضت مقابلة زوجها. فظهر بلال الحبشي قبالة بيتها وبدأ يعزف على القراقب، ويرقص ويلتفّ حول نفسه في وضع القرفصاء. وأخذت فاطمة تضحك وتتبعه مشدودة لرقصه، وخرجت من عزلتها، وعادت إلى زوجها. وقد لقي ذلك استحسانا من النبي، فقال لبلال:

---

[٢]) طريقة صوفية تنسب إلى الأقلية السمراء، وتعتمد على آلة "القمبري" الوترية و"الشقاشق" المعدنية لتأثيث طقوسها الهادفة أساسا لطرد الأرواح الشريرة من جسد المصاب.

[٣] نوع من الصنوج المعدنية تنتشر في شمال افريقيا ومنسوبة إلى ذوي البشرة السمراء. لمزيد الاطلاع راجع:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Qraqeb

ستكون "القراقب" فدى حقيقيّا لك ولأبنائك" (Pâques, 1964, 479-549). وقد أشارت شهرزاد حسن قاسم إلى أسطورة مماثلة حول آلة "الطنبورة" لدى سودان البصرة، حيث تُنسب بدورها للشخصية ذاتها. تقول الباحثة:

"كان بلال الحبشي مؤذن الرسول يمتلك طنبورة وكان يتجوّل غالبا برفقة الصغيرين الحسن والحسين من أبناء علي في الوهاد والهضاب ويغني لهم مدائح النبي برفقة موسيقى الطنبور. وفي يوم من الأيام، بحث النبي في كل مكان عن بلال لكي يؤذن فعثر عليه وهو يغني المدائح بمصاحبة الطنبور. وقد تأثر النبي كثيرا بذلك ووعد بلالا بأن يطلب من الله أن يبقي على مآثره ويورثه ذكرا خالدا بعد موته" (قاسم، ١٩٩٢، ص. ٢٨١).

ولعلّ ما يثير الانتباه، تماثل الأسطورتين في احتماء السود بشخصية بلال الحبشي داخل المجال الإسلامي، لمنح الآلتين شرعية الوجود والاستعمال، ومباركة النبي لهما. وتحضر في الأسطورتين شخصية علي، (أو ابنيه الحسن والحسين)، لتعزّز مستوى الشرعية، وتعمّق الإقناع بجواز استعمالها. وهو ما يدفع لقراءات تأويلية حول التمشيّات التي اعتمدتها الأقليات السود لتتعايش داخل الثقافة المسيطرة، دون التخلّي عن ممارساتها وتقاليدها ذات الأصول الإفريقية والديانة الإحيائية.

لم تكن الشواهد التي قدّمناها سوى عيّنات قليلة لمخزون انساني ثري اعتمد على الأسطورة لتفسير الواقع والحقيقة. ومن هذا المنطلق تكمن أهميّة تناول علاقة الآلة الموسيقية بالأساطير التي صيغت حولها إذ "تعتبر الأسطورة تاريخا مقدّسا، وبالتالي تاريخا "حقيقيا"، لأنها ترجع دائما إلى "حقائق" (...) وبما أن الأسطورة تحكي لنا بوادر الكائنات العليا وتجلّي قدراتهم، تصبح عندئذ النموذج المثالي لجميع أوجه النشاط البشري المحمّل بالمعنى" (إلياد، ١٩٩١، ص. ١٠).

٤) الآلة الموسيقية وموضوع الجندر:

هل تقف الآلة الموسيقية محايدة أمام قضايا النوع أو الجندر (الذكور والإناث)، أم هي متورطة فيها بشكل مّا؟ إلى أي مدى يقترن الجنس بالآلة الموسيقية فتنسب بعضها للذكور وأخرى للإناث؟ وما هي حدود الحضر والإيجاز لاستعمال الآلة الموسيقية من طرف هذا النوع أو ذاك؟ وما هي البنى الفكرية التي أسّست لذلك؟ تفتح هذه الأسئلة وغيرها نافذة لدراسة علاقة الآلة الموسيقية بالقضايا المرتبطة بالنوع الاجتماعي، والتي لا تقتصر على الدراسات النسوية فحسب، بل الذكورية كذلك أو المثليّة.

وكثيرة هي مظاهر الممارسة الموسيقية التي تشيء بعلاقات خفيّة بين الآلة الموسيقية والنوع الاجتماعي عموما، ذكرا كان أم أنثى. بعض هذه العلاقات حدّدتها تقاليد قديمة تحوّلت مع الزمن إلى ضرب من العُرف، أو معايير اجتماعية مشتركة صارت شكلا من الأفكار النمطية، أو ضوابط دينية وعقائدية أحلّت حينا وحرّمت أحيانا. وبقدر ما تتعدّد المظاهر فهي تعكس البنى الذهنية الواقفة وراء أشكال هذه العلاقات وتنوّعها، والتي ترتبط مرّة أخرى بتمثّلات الآلة الموسيقية في المخيال الجمعي، وبتمثّلات العازف ذاته، إيجابية كانت أم سلبية. وعلى ذلك، يتأسس موضوع البحث في علاقة الآلة الموسيقية بالنوع الإجتماعي أو الجندر، ودراسته وفق مقاربة جندرية تكشف عن التصنيفات الظاهرة أو الخفيّة للآلة بحسب الجنس.

وبعكس ما يعتقد البعض، فإن المسألة مطروحة في مختلف المجتمعات، ومختلف العصور، وهي لا تقتصر على الجماعات التقليدية أو القبائل النائية، بل كذلك داخل العواصم الكبرى، والمجتمعات "المتمدّنة". وإضافة إلى الإشكاليات التي تتعرّض لها المرأة العازفة في الانتماء إلى فرق موسيقية مختلفة، وفي ممارسة أنماط موسيقى محدّدة، وفي إمكانية العزف داخل مختلف القاعات والمحلات المخصّصة للعرض أو مختلف المناسبات الخاصّة والعامّة، وفي الأوقات المباحة لذلك (Hatzipetrou-Andronikou, 2011)، فإنّ إشكاليات أخرى قد تطفو ارتباطا بالآلات المحبّذ استعمالها أو المفضّل تجنّبها من قبل المرأة خصوصا، وكذلك الرجل. وقد اتفقت الأفكار النمطيّة في أوروبا خلال فترات عديدة على أن الآلات ذات الأصوات القوية مخصّصة للرجل، وتلك ذات الأصوات الناعمة للأنثى. ويرتبط ذلك طبعا بالتمييز الاجتماعي بين الذكر والأنثى، إذ يحقّ للرجل أن يصرخ ويرفع من صوته قدر ما شاء، وعلى المرأة أن يكون صوتها خافتا وناعما، وحتى ضحكها لا يكون عاليا. وعلى النحو نفسه، خُصصت الآلات الغليظة للرجل، والحادّة للأنثى. واتفقت ذات الرؤى على أن آلات النفخ غير ملائمة للأنثى، لأنه يتوجب على العازفة وضع طرف الآلة في الفم، وهو أمر شائن حسب اعتقادهم. (Laleu, 2018). وتتعارض هذه النظرة الذكورية مع ما كان رائجا منذ الحضارات القديمة، إذ قدّمت النقوش والأيقونات والمنحوتات صورا عديدة لعازفات على مختلف الآلات، بما فيها آلات النفخ. ولنا أن نتساءل عن الحيثيات الواقفة وراء تغيير النظرة وشحنها دلالات وإيحاءات. وإذ عُيّرت النساء العازفات على آلات منسوبة للذكور بـ"الذكورية"، فقد نُظر دونيّا إلى الرجل العازف على آلات منسوبة للإناث، على غرار الهارب. (المرجع نفسه)

ويتجلّى التمييز في استعمال الآلة الموسيقية بين النوعين منذ مرحلة الطفولة، حيث تفصل التقاليد المحافظة الجنسين في فضاءين متقابلين، الداخلي والخارجي، وتمنح الذكر بالتالي فرصة ابتكار أدوات أو مشغولات يوظّفها في نشاطه الموسيقي التلقائي، تتخذ شكل الآلة الموسيقية البدائية. وعلى هذا النحو تتشكّل التفرقة بين الجنسين في مراحل عمرية متقدّمة. وقد تطرقنا في بحث سابق إلى المسألة بالقول:

> "تؤكد شواهد عديدة من الذاكرة الجماعية أن مختلف الآلات التي قدّها الطفل ووظفها خلال نشاطه الموسيقي صنعها جنس الذكور بالأساس، ولم يكن للإناث مساهمة واضحة وهامة في ذلك، إلا فيما ندر. ولعلّ أبرز أسباب ذلك يعود إلى اقتصار اللعب في الفضاء الخارجي على الذكور من الأطفال في سياق مجتمع محافظ ذكوري سعى لحجب المرأة منذ صغرها داخل الفضاء المغلق وهيّأها للاضطلاع بشؤون البيت وحاجياته وإتقان الصناعات المرتبطة به، مثل الحياكة والتطريز وغير ذلك". (المصمودي، ٢٠٢٠، ١٤٦-١٤٧)

وقدّمت لنا دراسات اثنوجرافية عديدة في التقاليد الشعبية معطيات جدّ مهمّة حول ربط الآلة الموسيقية بنوع اجتماعي محدّد، وبيّنت أن آلات بعينها يقتصر استعمالها على الذكر دون الأنثى، على غرار آلة "التيدينيت" بالتقاليد الموريتانية، وأنّ آلات معيّنة منسوبة إلى الأنثى فحسب، مثل آلة "الآردين" في التقاليد نفسها، وأن استعمالها من الذكور غير محبّذ، بل ربّما يقلّل من شأنهم. ومن اللافت للنظر أن المرأة في الريف التونسي لا تعزف على أي من الآلات النغمية (وجميعها آلات نفخ) في حين تعزف المرأة في الوسط الحضري الساحلي على آلة الرباب أو الهارمونيوم في احتفالات العرس التقليدي. ومن جانب آخر، لا تعزف المرأة على آلة الطبل، بعكس ثقافات أخرى. ويقتصر الضرب على الدربوكة في الجلسات الضيقة. ويبدو أن هذا المنع المستتر قديم ولا نعرف له جذورا أو أسبابا. وتشير شهرزاد حسن قاسم في السياق نفسه: "من بين الآلات المعروفة في العراق تقتصر النساء على استخدام الآلات المصوتة من صينيّات وقدور وأجراس وصنيجات وأخرى جلدية هي الدف والطبلة وكذلك الكاسر في الجنوب. ولا تعزف المرأة على أية آلة هوائية أو وترية" (قاسم، ١٩٩٢، ص. ٢١٠).

وقد يطال الموضوع صنف المثليين، إن كان في الفترة المعاصرة أو فيما مضى من الحقب التاريخية، لنتساءل عن إمكانية وجود رابط بين الصنف وبين آلة أو آلات موسيقية بعينها؟ ويبدو أنّ الأمر كان شائعا فيما مضى. يشير الأدفوي في كتابه "الإمتاع بحكم السماع" إلى أن طبل الكوبة، وهو

طبل ضيّق الوسط متّسع الطرفين مغلوقهما بجلد، قد اعتاد المخنّثون على استعماله، فصار شعارا لهم. لذلك حرّمه بعضهم لأنّ الضرب به تشبّهٌ بالمخنّثين (الأدفوي، ٢٠١٩، ص. ٣٧٦).

تسهم المعطيات المجمّعة حول ارتباط الآلة الموسيقية بموضوع الجندر في الكشف عن جانب من العلاقات القائمة بين المرأة والرجل داخل المجتمع الواسع أو المحدود، وتساعد على النفاذ إلى جوانبها الباطنية التي قد لا تظهر خلال البحث في جوانب أخرى، ومن هنا تبرز أهميّة التطرّق إلى الموضوع.

٥) التراتب الاجتماعي/المكانة الاجتماعية للآلة وللعازف

هل تتمثّل الآلة الموسيقية في فكر المجموعة الاجتماعية بنفس المرتبة الاعتبارية وبنفس القدر من الأهميّة بما أنها ترتبط جميعها بفعل الإبداع والخلق والاقتدار؟ وإن كانت الإجابة سلبية فهل يعود السبب إلى خصائصها الفيزيائية والأورغانولوجية الصرفة؟ أم للأمر علاقة بصنف الموسيقى التي تنتمي إليها؟ وهل يتمثّل العازف في المخيال الجمعي بنفس القدر من القيمة والأهميّة أيّا كانت آلته ونمط الموسيقى الذي يقدّمه؟ أم أنّنا نضع سلّما تراتبيّا للعازف بحسب آلته، علاوة على اقتداره وتمكّنه أو ربّما بمعزل عن ذلك؟

تفتح مختلف هذه التساؤلات وغيرها مجال بحث في جانب آخر يهتمّ بمكانة الآلة الموسيقية في بيئتها، والمحدِّدة لمكانة عازفها من جانب، ولمكانة المولعين بها والمتابعين لعروضها من جانب آخر. لقد انعكس التصنيف الذي وضعته العلوم الموسيقية الغربية بين موسيقى "متقنة" أو "عالمة" وموسيقى "شعبية" أو "تقليدية"، بما يعني ضمنيا "غير متقنة" أو "غير عالمة"، على الآلات الموسيقية المنتمية لهذا الصنف أو ذاك، ونالها نفس التصنيف بدورها، وبات يعكس معايير قيميّة حدّدتها المجموعة علنا أو ضمنا. ويتجلّى ذلك بشكل واضح داخل المدن التي تتعايش فيها مختلف الأنماط الموسيقية، وتتشكّل بيئتها الصوتية من أجراس مختلف الآلات، والتي تمثّل جميعها شكلا للتعايش الاجتماعي بين مختلف الفئات.

ويظهر ذلك بداية في حقل التعليم الموسيقي، إن كان في قائمة الآلات التي يمكن للطفل أو الشاب التدرّب عليها، ومكانة الآلات الشعبية في هذه القائمة، أو في خيارات الأولياء وتوجيه أبنائهم للتدرب على هذه الآلة أو تلك. وقد تأكّد لدينا أن مختلف المعاهد الموسيقية العمومية والجامعية في تونس، لا تقدّم تكوينا أكاديميّا في إحدى الآلات الشعبية التونسية النغميّة، وأن الأمر يبقى رهن ولع المتدرّب وحرصه على إتقان هذه الآلة أو تلك، ورهن ورشات العزف الجانبية بحرص من منشّطيها. ونحن نفترض أنّ

الأولياء بدورهم لا يرغبون في تعلّم أبنائهم لإحدى الآلات الشعبية، وإلا لطالبوا بذلك وفرضوا الأمر.

ويظهر كذلك فيما التصق بالآلات من صور ودلالات، سلبيّة كانت أم إيجابية، حفظتها الذاكرة الشعبية وتناقلتها الأجيال. ففي كتابه الأغاني التونسية، قدّم الصادق الرزقي صورة لهذا التراتب والتمييز، فنسب عددا من الآلات إلى "السوقة" من الناس –على حدّ تعبيره– على غرار "المندولينة"، و"القمبري"، و"المزود" (الرزقي، ١٩٨٩، ص. ٥٩). ويعكس هذا الرأي في الجوهر صورة "عِلْية القوم" في الحاضرة (ما يُسمّى محلّيا بـ"البَلْدِيَة") لاختلاف مكانة الآلات حسب الفئات الاجتماعية. ويكتب أنيس المؤدب في السياق ذاته: "كما أنّ العديد من الشواهد تؤكّد أنه [القمبري] كان أحد الأيقونات الدالة على الثقافة الموسيقية الشعبية التونسية وأنه كان ينتمي للشرائح الاجتماعية المحكوم فيها أو تلك التي تصنفها أدبيات الإخباريين بـ"العامّة" وبـ"الرعاع" و"الأوباش" والتي تجمع بين العمال وصغار التجار والفقراء والمهمّشين" (المؤدب، ٢٠١٦، ص. ٢٢). ويبدو أن التقسيم الثنائي الذي حصل منذ الحضارة الإغريقية بين آلة "الكنارة" الوترية والأولوس النفخيّة، وما انجرّ عنه من "موسيقى أبولونية" هادئة وناعمة، و"موسيقى ديونيزوسية" صاخبة وفاجرة، قد تسرّب جانبا منه إلى واقعنا، وترسّبت طبقة رقيقة منه في وعينا المحلّي، حيث حظيت الآلات الوتريّة (القانون والعود والكمان..) في الغالب برفعة الشأن، مقارنة بآلات النفخ الشعبية "الزكرة" و"المزود" و"القصبة" التي ترتبط بالفئات الاجتماعية المهمّشة، والمقصيّة من دائرة الاهتمام والتثمين.

وينسحب هذا التراتب على العازف نفسه، بغض النظر عن انتمائه الاجتماعي. وترتبط بالعازف جملة من الصور والتمثّلات على أية آلة، إيجابية أو سلبية، يفرضها ما استقرّ في المخيال الجمعي. وفي الماضي القريب اختلفت مكانة "المزاودي" (عازف "المزو"د) أو "الزكّار" (عازف "الزكرة") مثلا، عن "الكمنجاتي" أو "القانونجي" في اللاوعي الجمعي، ليس بسبب طبيعة العازف ذاتها، ولا باقتداره ومهارته، وإنما ارتباطا بآلته وبمكانتها التراتبيّة. ويشهد الوضع الحالي تغيّرا نسبيّا في هذه النظرة، ارتباطا بتغيّر مكانة الموسيقى الشعبية في المجتمع. ولا ينسحب هذا التراتب على مختلف الثقافات والمجتمعات، ومن هنا تكمن أهميّة البحث في الموضوع. تقول شهرزاد حسن قاسم: "كنّا قد أشرنا سابقا إلى التقدير الخاص الذي تحظى به آلة **الصرناج** وبصورة أخص "**الطنبورة**". ويشمل هذا التقدير الموسيقيين الذين يعزفون على هاتين الآلتين أيضا، فهم وحدهم يحملون الاسم الذي يشير من بعيد أو قريب وبشكل رمزي إلى كونهم موسيقيين عازفين، فعازف الطنبورة يدعى بـ"الصنجق" –أي المعلّم أو الرائد– وهذا دليل على

مكانته البارزة في عملية العزف أو الدق" (قاسم، ١٩٩٢، ص. ٢٨٣).

تمنح المعطيات المجمّعة من أيّ ثقافة محليّة حول مكانة الآلة في المجتمع، وما ينجرّ عنها من مكانة العازف والصانع والنمط الموسيقي الذي تنتمي إليه، إمكانية الكشف عن البنى الذهنية التي تنظّم رؤية المجموعة للحياة، وتساعد على تفكيك جانب من معتقداتها وذاكرتها وذوقها وعلاقتها بالتراث وتأثّرها بالآخر الثقافي. وتتأكّد أهميّة تناول المسألة بالبحث انطلاقا من عدم ثباتها واستقرارها. ذلك أن ما يميّز مختلف الآلات، وخصوصا الشعبية منها، أنها عنصر وصل وفصل في الآن نفسه. فهي مورّطة في الفصل بين فئات المجتمع باعتبارها أحد مقاييس "الترف" و"الرقيّ" و"التعالي" أو "الفقر" و"التخلّف" وحتّى "الانحطاط". لكنها تتورّط كذلك في تجميع مختلف هذه الفئات خلال عرض واحد، تذوب فيه مختلف الفوارق الاجتماعية، في سبيل الاحتفال الخاص أو العام، على غرار عروض "الربوخ" التي تؤمّنه آلة المزود (بن حميدة، ٢٠٠٢)، وهو ما يؤكّد مرة أخرى على أن المسالة الاجتماعية متقلّبة بدورها وغير قائمة على ثوابت دائمة.

٦) العولمة/التكنولوجيا الحديثة:

هل تقف الآلة الموسيقية الشعبية بعيدة عن متغيّرات العصر التكنولوجية عالية الدفق؟ وهل هي قادرة على النجاة من إكراه العولمة واقتصاد السوق وتحويل العالم "قرية صغيرة" تنصهر فيها الاختلافات الثقافية وتذوب فيها الهويات؟ ما هي حصيلة واقع الحال ومظاهر التأثير والتغيير؟ وكيف لها أن تحافظ على شخصيتها وكيانها دون التقوقع والانغلاق على الذات؟

تقف الآلة الموسيقية اليوم شاهدة على تأثير العولمة في الثقافات المحليّة، وعلى سعيها الدؤوب لفرض واقع النمذجة والتجانس والتنميط، و"تحويل الخصوصيات وصهرها في ظل الدولة العالمية المنسجمة التي تحركها المؤسسات الاقتصادية" (بوجليدة، ٢٠١٥، ص. ٥). وتتجلّى تداعيات العولمة على الآلة الموسيقية في نزعتي "الاستبدال" و"التعديل". فمن جهة، استطاع الفكر العولمي أن يقنع الممارسين والمبدعين المحليين، وخصوصا منهم فئة الشباب، بضرورة الانخراط في مسار العصر الجديد السعيد، واستبدال الخطاب الموسيقي التقليدي والتراثي بآخر "عصري" و"حديث" مبنيّ على أسس الهرمنة الغربية، ومعتمدا على ما توفّره التكنولوجيا الحديثة من إمكانات هائلة لتوليد الأصوات وتركيب النغمات وتوليف الإيقاعات. وقد تمكّن من استقطاب شريحة هامّة من الشباب المتعطّش للجديد والفريد، وشدّه بما

يمنحه من فرص الشهرة والانتشار والربح المالي، وخصّص لذلك المنح التشجيعية والدورات التكوينية واللقاءات الشبابية، ومختلف اشكال الإغراء. وبات السباق المحموم حول "الالتحاق بالركب العالمي" ومحاكاته، سبيل أغلب المبدعين الشبّان وغايتهم. وقد دفع كل ذلك إلى استبدال الآلات الموسيقية الشعبية، بأخرى غربية متماهية مع "روح العصر" التكنولوجي. والأمثلة على ذلك كثيرة، على غرار تعويض أغلب الغيتار الكهربائي لآلة التيدينيت في تقاليد الموسيقى الحسّانية (Aydoun, 2011, 91).

وتبرز نزعة "الاستبدال" كذلك في سطوة لوحة المفاتيح (الكيبورد) على أجراس مختلف آلات العالم، ومنها الآلات الشعبية، وتخزينها في ذاكرته المحمولة. واستعاض العازفون الشبان عن الآلات الأصلية الأصيلة، بالكيبورد المتجدّد في كل حين، والباحث عن أجود تمثيل للأجراس الأصلية وتطعيمها بالمزيد منها في كل منتج جديد. وهو ما يحفّز على مزيد الاقتناء والشراء لمواكبة الجديد المتجدّد.

ومن جهة ثانية، تبرز نزعة "التعديل" في إدخال تغييرات هامّة على الآلة الموسيقية ذاتها، لتكون أصواتها متناغمة مع السلّم الموسيقي المعدّل الذي فرضته سياسات النمذجة. وقد تعالت أصوات بعضهم لتبنّي فكرة الانفتاح على الآخر والتفاعل معه في صياغة النصوص المشتركة بين موسيقيين من ثقافات موسيقية مختلفة ضمن مسار "موسيقى العالم" (World music) المرتكز على أسلوب "المحاكاة" و"التهجين" و"الانصهار". وكثيرا ما يرتكز العمل المشترك المهجّن على تناضد "تيمة" تراثية محليّة مع تراكيب نغمية وإيقاعية متباينة معها، غربية أو آسيوية أو أفرو–أمريكية. وهو ما يتسبّب غالبا في إدخال تغييرات جوهرية على خصوصيات اللغة النغمية المحليّة، وإجراء تعديلات ضرورية على درجاتها الصوتية، تفاديا لأي "تنافر" ممكن، وخضوعا لمقتضيات الهرمنة. "ففي تغيّر الآلة تغيّر في التقنية، وفي تغيّر التقنية تغيّر في جاذبية الأصوات، وبالتالي في المكوّنات والمسارات اللحنية، هذا إلى جانب التغيّر الإيقاعي الداخلي والخارجي اللذين من خلالهما يتأسّس اللحن" (بشّة، ٢٠١٢، ص. ١٤٢).

وقد دفعت تطوّرات التكنولوجيات الحديثة لإعادة التساؤل حول مفهوم الآلة في عصر الرقمنة وتطوّر مختبرات توليد الأصوات والأجراس. وهل يمكننا سحب التعاريف التقليدية للآلة الموسيقية على ما يقدّمه الحاسوب من إمكانيات لتوليد الصوت. فقد تغيّر مصدر الصوت من "الأداة" المادية إلى "الواجهة" (interface) الافتراضية (Cance, Genevois, 2009, 5). وإذ أبدعت التكنولوجيات الحديثة في إعادة محاكاة أجراس الآلات التقليدية، فقد أحدث شرخا في مستوى التلقي بين المادّي والافتراضي. لقد ذهبت "الأداة" المادّة دون أدنى شك، ولم يعد للقصب والخشب والقرن والوتر وجود، ولكن بقيت جملة الصور

والتمثلات الحاضرة في المخيال الجمعي، تتدافع عند سماع الجرس دون أن ترى الآلة.

تتجلّى أهميّة البحوث الأنثروبولوجية حول تداعيات العولمة وسياساتها على الآلة الموسيقية، ورصد متغيّرات الواقع الموسيقي العملي في أحد جوانبه، بدءا بالوقوف على متغيّرات إعادة تشكيل الذوق العام في تقبّله لأجراس الآلات، والأنماط الموسيقية المرتبطة بها، والتي يُراد لها أن تتساوق ما تبثّه وسائل الاعلام الغربية بجميع أصنافها، مرورا بتسجيل التأثيرات السلبية التي سبّبتها عمليّتي "الاستبدال" و"التعديل، في محاولة لطمس جوانب من التراث المحلّي، واستبدال عناصره هو الآخر أو تعديلها بما يتواءم. وتتجاوز تأثيرات العولمة مستوى الآلة في حدّ ذاتها، بما تولّده من لغة موسيقية، لتطال عازف الآلة نحو تعطيل كفاءاته الفذّة واقتداره على الإبداع والابتكار، كما تطال صانع الآلة نحو طمس مهاراته ومعارف في الصناعة والصيانة.

الخاتمة

ينجلي موضوع بحث جديد كلما قلّبنا الآلة الموسيقية وغيّرنا زاوية النظر فيها. وحيث أنها من صنع الإنسان وقد بثّ فيها شيئا من روحه ووجدانه وجعلها ناطقة باسمه ومعبّرة عن همومه ومشاغله ومرافقة لحركته، فقد تسربلت بمجمل القضايا التي طالته، وأضحت طرفا فيها. وقد انفتحت عناصر الورقة على جوانب منها فحسب، وتبقى مواضيع أخرى جديرة هي أيضا بإعمال النظر والطرّق إليها لأهمّيتها في مزيد تعميق الرؤية. فالآلة الموسيقية حمّالة لتاريخ الإنسان، تعلّم نقاط تحرّكه واستقراره، وتسجّل جوانب من مثاقفته ومبادلاته. والآلة تحدّد مجالها الجغرافي الخاصّ بها وترسم حدوده بحسب انتشارها واستقرارها، مجال لا يخضع للحدود المرسومة على الخرائط. والآلة مصدر للغبطة والانشراح والفرح والحزن والتعالي والانكفاء، وهي تنفذ لأعماق النفس البشرية تحرّك دواخلها وتفعل فيها فعلها. وهي خزّان معلومات حول تطوّر مهارات الإنسان وقدراته الذهنية على الخلق، واستغلال محيطه المحلّي للابتكار، وهي غير ذلك بكثير.

لذلك، تدفعنا مجمل المواضيع السابقة لتصوّر مجال بحث جديد، موسوم بـ"أنثروبولوجيا الآلة الموسيقية"، يتفرّع عن أنثروبولوجيا الموسيقى، ويتركّز العمل فيه على استبيان كل ما يرتبط بها من جوانب تاريخية وجغرافية وثقافية واقتصادية ومعرفية ونفسية عاطفية، وغيرها.

قائمة المصادر والمراجع

الأدفوي، كمال الدين، ٢٠١٩: **الإمتاع بأحكام السماع**، بيروت، دار اللباب للدراسات وتحقيق التراث

أرمسترونغ، كارين، ٢٠٠٨: **تاريخ الأسطورة**، تر. وجيه قانصو، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون

إلياد، مارسيا، ١٩٩١: **مظاهر الأسطورة**، تر. نهاد خياطة، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر

بشة، سمير، ٢٠١٢: **الهويّة والأصالة في الموسيقى العربي**، تونس، منشورات كارم الشريف

بلكحلة، عادل، ٢٠٠٩: **التحوّلات النحلية في الاجتماع المحلّي التونسي الحديث**، تونس، وحدة بحث تنمية محلّية–مقاربات مقارنة

بن حميدة، لسعد، ٢٠٠٢: **الربوخ ظاهرة اجتماعية موسيقي: دراسة ميدانية تحليلية**، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمّقة، تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. متوفّر على الرابط التالي: https://www.academia.edu/42876424/الربوخ_ظاهرة_اجتماعية_موسيقة_دراسة_ميدانية_تحليلية_مدينة_تونس_نموذجا

بوجليدة، عمر، "الهوية بين متهات المحلّي ومزالق الكوني: في الحاجة إلى خلخلة الهوية"، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، ٢٠١٥، ص. ٥، متوفّر عبر الرابط التالي: https://www.mominoun.com/pdf1/2015-11/564b491d2f4b72118398580.pdf

السعيداني، منير، ٢٠١٢: "تصدير"، **الهويّة والأصالة في الموسيقى العربي**، سمير بشة، تونس، منشورات كارم الشريف

كوش، دنيس، ٢٠٠٧: **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، تر. منير السعيداني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة

صولة، عماد، ٢٠٠٧: "التمثّل الشعبي للأصول والبدايات من خلال الذاكرة المحليّة"، **لقاءات تونس الدولية الأولى للتراث الثقافي اللامادي**، المهدية (١٩-٢٠٠٧/٢/٢٤)، المعهد الوطني للتراث، مركز البحوث الاقتصادية والاجتماعية

لانج، بول هنري، ١٩٨٥: **الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)**، تر. أحمد حمدي محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

المؤدّب، أنيس، ٢٠١٦: "القمبري تلك الآلة التي ماتت في تونس مرّتين"، تونس، المركز التونسي للنشر

الموسيقولوجي، https://ctupm.com/ar/the-guinbri-twice-disappeared-instrument-in-tunisia/

المؤدّب، أنيس، ٢٠١٩: "علم الآلات الموسيقية في مجابهة التحولات المفاهيمية لماهية الآلة الموسيقية في القرن الواحد والعشرين"، **أسئلة العلوم الموسيقية وآفاقها**، تونس، سوتيميديا للنشر والتوزيع

Abeles, H. (2009). "Are Musical Instrument Gender Associations Changing?", *Journal of Research in Music Education*, 57(2), 127-139

Baily, J., 2001. "L'interaction homme-instrument : Vers une conceptualisation », Cahiers de musiques traditionnelles, 14, le geste musical, Atelier d'éthnomusicologie, 125-141

Bowles, E. A., (1956). « La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale », *Revue de Musicologie*, 42(118), pp. 155-169

Cance, C., Genevois, H., (2009). « Questionner la notion d'instruments en informatique musicale : analyse des discours sur les pratiques du méta-instrument et de la méta-mallette », *14-èmes Journées d'informatique Musicale*, Grenoble : France, p. 1-10

Conway, C., 2000: "Gender and Musical Instrument Choice: A Phenomenological Investigation", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (146), 1-17. http://www.jstor.org/stable/40319030

Desroches, M. 1989. *Les Instruments de musique traditionnelle*, Fort-de-France : Bibliothèque du patrimoine du conseil régional de la Martinique

Dournon, G. (1996). *Handbook for the collection of traditional music and musical instruments*, Paris, UNESCO, PUF

Hatzipetrou-Andronikou, R., (2011). « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument de musique », *Sociologie de l'art*, (17), 59-73

Jankowsky, R. 2010. *Stambeli : Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago, The University of Chicago Press

Montagnani, T., 2016 : Corps sonores : Instruments et maîtres dans la pratique musicale des Kuikuro du Haut-Xingu. Revista De Antropologia, 59(1), 201-223. https://www.jstor.org/stable/26645446

Steblin, R. (1995). "The Gender stereotyping of musical Instrument in the

Western Tradition", Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes, 16(1), 128-144, https://doi.org/10.7202/1014420ar

Zervoudakes, J., & Tanur, J.,1994: "Gender and Musical Instruments: Winds of Change?" *Journal of Research in Music Education*, 42(1), 58-67. doi:10.2307/3345337