الحياة الثّقافيّة

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

العـــدد 330
أفريل 2022

ISSN 0330-8863

مجلة شهرية تعنى بالفكر والإبداع / أسسها محمود المسعدي سنة 1975

تصدر عن : وزارة الشؤون الثقافية - الجمهورية التونسية

المديـرة المســؤولة : **حيـاة قطـاط الـقـرمـازي**
وزيرة الشؤون الثقافية

رئيس التحرير : **يونس السلطاني**
soltani.younes@yahoo.fr

رئيس تحرير مساعد : **الأسعد بن حسين**

هيئة التحرير : حسين العوري * محمد الخالدي * حفيظة قارة بيبان * فتحي النصري * ابراهيم درغوثي * مسعودة بن بوبكر

- المواضيع المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو إدارة التحرير.
- لا تؤخذ بعين الاعتبار المساهمات التي سبق إصدارها في نشريات أخرى.
- يشترط أن يكون عدد كلمات المقال في حدود 2500 كلمة.
- ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الاصلي المنقولة عنه.
- الحرص على تدقيق الهوامش (رقم الطبعة، الناشر، البلد، السنة، الصفحة) وإدراجها في آخر المقال أو الدراسة.
- يجوز للمجلة إعادة تحرير ماتراه مناسبا في المواد المرسلة إليها.
- المواد المرسلة إلى المجلة لاتعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- يرجى من السادة الكتّاب المساهمين في كل عدد من أعداد المجلة إرسال صورة شمسية وأرقام حساباتهم البريدية أوالبنكية على البريد الإلكتروني التالي: Revue.Culturelle@mac.gov.tn مع ذكر الإسم واللقب ورقم بطاقة التعريف الوطنية والحساب الجاري وعدد المجلة المتضمنة للمقال، لتأمين تنزيل مكافآتهم المالية.

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة 1006 تونس

الهاتف : 293 566 71 216+ / 591 564 71 216+ - البريد اللاكتروني : Revue.Culturelle@mac.gov.tn

مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد»
العنوان: 10نهج الجلاء 2000 باردو/ الهاتف: 71503344

عدد خاص

اللباس التقليدي: هوية وطنية وخصوصية جهوية

اللباس التقليدي: هوية وطنية وخصوصية جهوية
يونس السلطاني 3

مدخل إلى نسق اللّباس التّقليديّ
الناصر البقلوطي 5

الأنساق الجمالية في اللّباس التّقليديّ التّونسيّ
عادل الجموسي 12

الملابس التّقليديّة النّسويّة في تونس
عبد الرحمان الكبلوطي 25

اللّباس التّقليدّي النّسائيّ التّونسيّ والخصوصيّة الجهويّة : مقاربة مقارنة في التّنوّع الثّقافي
عواطف منصور 33

اللّباس التّقليديّ التّونسيّ : تراث ثقافيّ لامادّي جدير بالصّون والتّثمين
صالح الفالحي 48

الملابس التّقليديّة التّونسيّة محامل فنّية وحضاريّة
محمد الجزيراوي 67

اللّباس التّقليديّ بجهة السّاحل وملامحه الفنّية
زهور الزردي 73

مدّونة اللّباس التّقليديّ بجهة تطاوين: جرد أوليّ لأبرز مكوّناتها
شكري الصيفي 79

الملحفة السّوداء... هويّة نساء الواحة والصّحراء
ليلى بورقعة 91

الملابس الدّاخليّة النّسائيّة للطّبقة العليا بمدينة تونس في أوائل القرن العشرين: دراسة لمجموعة متحفيّة بدار بن عبد الله
نادية دريس 97

اللّباس النّسائيّ في «صيّادة»: ريشة فيروز بوجدي بين توظيف التّراث والانتقاء
صدق السلامي 108

اللّباس التّقليدّي حافظ للهويّة التّونسيّة
فريد العرفاوي 119

النّسيج التّقليدي بمدينة قصر هلال وما جاورها
حسيبة صنديد 128

المائة وثمانون درجة في حضرة اللّباس التّقليديّ
راضية عبيد 129

جَارَةُ ابْنِ خَلْدُونَ
ميزوني بناني 132

كلمة أولى



اللباس التقليدي: هوية وطنية وخصوصية جهوية

بقلم يونس السلطاني

تعيش تونس من 18 أفريل إلى 18 ماي 2022 على وقع تنظيم وزارة الشؤون الثقافية للدورة الواحدة والثلاثين لشهر التراث. وهي تظاهرة سنوية أحدثت منذ 1991، وتُعدّ من أبرز المواعيد والمحطات الثقافية الوطنية التي تحرص الوزارة على حسن إعدادها وتنظيمها إثراء وإشعاعا لما تزخر به تونس من مخزون تراثي مادي وآخر غير مادي. فمن المعلوم أن الحديث عن التراث الثقافي لا يقتصر على المعالم والآثار المادية بل يضمّ أيضا التقاليد وأشكال التعابير الحية الموروثة عن الأسلاف والتي انتقلت من جيل إلى جيل ورسّخت لدى السكان الشعور بالهوية، ذلك أنّ تراثنا يزخر بعديد المهارات الحرفية والطقوس والممارسات الاجتماعية والمعارف والأغاني واللهجات والملابس والتعابير والأمثال.

لقد جاء اختيار وزارة الشؤون الثقافية لهذه الدورة محور «اللباس التقليدي: هوية وطنية وخصوصية جهوية»، دلالة على الحاجة الأكيدة إلى ضرورة تثمين واستثمار المخزون التراثي باعتبار أن اللباس يمثل أحد أهم عناصر التراث اللاّمادي وقد حافظ منذ عقود على خصوصياته الإبداعية ومميزاته التراثية التي تختلف من مكان إلى مكان، شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، وهو تنوع يشمل كيفية حياكة ونسج وطرز الملابس ومكوناتها ومناسبات ارتدائها سواء كان في الأفراح أو الأتراح أو في الأيام العادية.. ثراء يجعلنا نفاخر بعراقة ملابسنا التقليدية التي تتميز عن غيرها في بقية البلدان، فاللباس إبداع أصيل يطبع ملامح الشعوب ويؤكد عراقتهم وتميزهم وهو بذلك أداة للتعريف بالأمم.

إنّ اللباس التقليدي هو بمثابة الذاكرة الحيّة للفرد والمجتمع، والهوية التي يتعرّف من خلالها الإنسان على مختلف الشعوب، لذلك وجب تثمين منتوجاتنا

المحلية التي صمدت لعهود رغم عديد المعوقات والعوامل، وأهمها مزاحمة المنتوجات الوافدة على أسواقنا وما تحظى به من دعاية وترغيب. وكذلك ارتفاع تكاليف المادة الخام وقلة الموارد وتغيّر أذواق المستهلك فضلا عن تراجع عدد الحرفيين الذين نراهم يصرّون على التمسك بصناعاتهم التقليدية لا باعتبارها مورد رزقهم فحسب بل لكونها جزءا من مقومات الحضارة والتراث الثقافي الذي ورثوه عن الأجداد وأثبتوا بكل عبقرية قدرتهم على الإتقان والخلق والإبداع تأصيلا للطابع التقليدي لمنتوجاتنا المحلية.

وما اهتمام وزارة الشؤون الثقافية بالاحتفاء بشهر التراث تحت محور «اللباس التقليدي: هوية وطنية وخصوصية جهوية»، إلاّ مساهمة في المجهود الوطني لإعادة نسج صورة لباسنا المتجذّر في عمقه التاريخي والحضاري وإبراز خصائصه. ونعتقد أن ذلك لا يتحقق إلا بتضافر الجهود بين القطاعين العام والخاص والمجتمع المدني حتى نضمن استمرار ورواج منتوجاتنا الأصيلة من خلال تسهيل عرضها في الفضاءات التجارية الكبرى وإبراز رونق وأصالة لباسنا أثناء تقديم العروض المسرحية والسينمائية، وتوظيف وسائل الإعلام وقنوات الإشهار ومن ثمة جلب اهتمام المستهلك. كما يجدر أيضا الإحاطة بالقدامى من حرفيّي اللباس التقليدي وبإعطاء الأهمية اللازمة لمجال التكوين في هذا الاختصاص لدى الشبان لحمل المشعل دون أن نغفل عن تشديد الرقابة على الإنتاج ضمانا لجانب الجودة وحفاظا على أصالة تراثنا وديمومته.

الحياة الثقافية

مدخل إلى نسق اللّباس التّقليدي

الناصر البقلوطي/ باحث، المعهد الوطني للتراث، تونس

«يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآتِكُمْ...» (الأعراف 26).

مثلث الحماية والحياء والزينة

يقول ابن خلدون في فصل صناعة الحياكة والخياطة من المقدّمة: «إعلم أن المعتدلين من البشر في معنى الإنسانية لا بد لهم من الفكر في الدفء كالفكر في الكنّ. ويحصل الدفء باشتمال المنسوج للوقاية من الحر والبرد، ولا بد لذلك من إلحام الغزل حتى يصير ثوبا واحدا، وهو النسج والحياكة. فإن كانوا بادية اقتصروا عليه، وإن مالوا إلى الحضارة فصّلوا تلك المنسوجة قطعا يقدّرون منها ثوبا على البدن بشكله وتعدد أعضائه واختلاف نواحيها، ثم يلائمون تلك القطع بالوصائل حتى تصير ثوبا واحدا على البدن ويلبسونها، والصناعة المحصلة لهذه الملائمة هي الخياطة[1]».

كما يعرّف عالم دراسة ثقافة الشعوب لوروا غوران اللباس على أنه «جمع من الثياب التي تكوّن طريقة التغطية المعتادة لدى جماعة بشرية. ومنذ محاولات التصنيفات الأولى، شعرنا أن دافعين يجران الإنسان إلى أن يتغطّى: الحماية والزينة[2]».

يتبين مما سبق أن دوافع ارتداء الثياب لا تخرج عن ثلاثة، إذا أضفنا إلى الحماية والحياء الزينة. تلك هي وظائف اللباس البارزة الجلية، لكن لا يمكن حتما حصر اللباس وفعل ارتدائه في تلك الوظائف. في الحقيقة، تلك نظرة تتعلق بسلوك الإنسان على مستوى فردي، أما إذا تناولنا الموضوع من وجهة نظر أعمّ، وجب إدماج كل ثوب ضمن نسق شكلي منظم ومعياري، مكرس من طرف المجتمع[3]. يجمع جل دارسي الأزياء في العالم على أن ذلك النسق هو نظام قيم، يتضمن إكراهات ومحظورات ومسموحات، وكذلك نزوات وإقصاءات، تتغير وفقا لتنوع السياقات الثقافية. وقبل أن يتطور اللّباس في جل بلدان العالم ويميل إلى النمطية الكونية، يظل اللباس التقليدي هو الحامل لدلالات ووظائف تتجاوز مثلث الحماية والحياء والزينة.

اللباس تقاليد وتنوع ومعارف عمل

إنّ اللباس التقليدي عموما نتاج تراكم ثقافي تاريخي وتثاقف بين الشعوب، لكنه يتطبّع بالسياقات الثقافية المتنوعة من حيث أنماط الثياب وطرائق ارتدائها، واعتبارا أنه تقليدي فهو يكتسي صبغة معيارية تشكل قاعدة تفرض اتباعها وتحدّد نماذج يتعيّن احترامها إذ أن التقليد نمط سلوكي يتبعه الفرد أو الجماعة اقتداء بسنن الأسلاف وتمسّكا به، كما يفيد التداول في نطاق الجماعة والنقل بين الأجيال.

إن اللباس التقليدي في تونس على درجة كبيرة من التنوع والثراء وخاصة لباس النساء. ذاك فيما يتعلق بما هو ظاهر في اللباس من خلال ماديته، ولكن وراء هذه المادية، معارف ومعارف عمل تصنّف ضمن التراث الثقافي غير المادي ويحملها حرفيون وحرفيات مهرة، كان الرجال منهم منضمين إلى طوائف مهنية مختصة، هرمية الشكل، ترتكز على تراتب حرفي مقنن ومضبوط عرفيا، مثل «الحرايرية» و«البرانسية» و«الشواشية»، وقد ظهرت حسب ما يبدو منذ العهد الأغلبي، خاصة بمدينة القيروان، عاصمة الدولة، وأحكم نظامُها وتوطد نفوذها في عهد الدولة الحفصية، متواصلا إلى غاية أواسط القرن العشرين. أما النساء فقد كنّ يشتغلن في بيوتهن بعد تلقيهن تدريبا تقليديا على فنون النسج والخياطة والتطريز بما يسمى «دار المعلْمة» وهي مؤسسة خاصة، تتمَوقع بالدور المدينية[4]، وتؤمُها الصبايا لاكتساب معارف عمل ستساعدهن بالأساس على إعداد جهازاتهن من الثياب، استعدادا لزواجهن.

هكذا برزت تيارات جهوية، خاصة بالساحل والوطن القبلي والعاصمة وساحل مدينة بنزرت، يمكن نعتها بالفنية وتتعلق بفن التطريز. تلك المهارات هي التي كانت وراء إنتاج ذلك الجمع من الأزياء المتنوعة، الثرية تارة والمتواضعة تارة أخرى. في هذا الصدد، أشادت رجاء بن سلامة بهذا «التنوع المدهش في التراث اللّباسي التونسي، لأنه يبيّن أن لكل مدينة ولكل قرية، مهما صغر حجمها، تقاليدها الخاصة بها في التطريز وفي لباس الاشتمال واللباس المخيط المفصل ولوازم الزينة...[5]».

معجم اللباس

ما يقابل ثراء اللباس التقليدي التونسي وتنوعه، وخاصة النسائي منه، تضخّم معجم تسميات الملابس ومساند معارف العمل التي وراءها، عموديا وأفقيا، أي جهويا وحتى محليا، وبالنسبة إلى مكوّنات اللباس الواحد، إذ نلاقي للقطعة الواحدة المناسبة لأحد أعضاء الجسم، كالرأس أو الذراعين، أسماء عدة مثل أغطية الرأس النسائية التي تتغير أسماؤها حسب أشكالها وحسب المناطق: الدوكة والتقريطة المعصفرة (تونس) والكوفية (صفاقس) والقوفية (الساحل) والطاية (الوطن القبلي) والبخنوق والعجار والتعجيرة (الجنوب) والمشطية (جبنيانة والجم)[6] ... إن ثراء المعجم واضح أيضا فيما يرتبط بتسمية مختلف القطع التي تكوّن اللباس الواحد، ومثال ذلك الجبة الرجالية ومكمّلاتها: الشاشية والقميص والصدرية والبدعية والفرملة والمنتان والسروال المتكّك ثم الجبة نفسها وفوقها البرنس، وكذلك الأحذية كالبلغة أو «الكنترة». أما أسماء لباس الاشتمال رجالا ونساء فهي على درجة مماثلة من التنوع حسب طبيعة النسيج ومناطق الارتداء، فبالنسبة إلى الرجال بالجنوب، يسمى اللباس «وزرة» بتفخيم الزاي إذا نُسج من

الصوف الخشن، و»حُولي» إذا لُحم بخيوط صوف مرقّقة، وكلاهما يُعقد على الكَتف من جانب واحد. أما لباس المرأة فيراوح بين مسميات عديدة[7] طبقا لنسيجها أو مناسبة ارتدائها: حُولي، حْرام، مَلْية، خِلّة، خَلاّلة، فُوطة، رْدا، وكلها تُرتدى بشد طرَفيها في مستوى الكتفين، بواسطة إبزيمين من الفضة أو الفضة المذهّبة، يُسمى الواحد منهما «خْلال». يتألف هذا المعجم من مزيج من المفردات ذات الأصول المتعددة، منها العربي الفصيح أو العامي، ومنها الأمازيغي المعرّب ومنها اللاتيني والفارسي وغيرها كثير، مما يدل على تأثّر اللباس التقليدي التونسي بالتيارات الحضارية والثقافية التي وفدت على البلاد، فضلا عن الرصيد الأصلي.

بين الجبّة والمَلْيَة

يصنّف دارسو ثقافات الشعوب[8] اللباس عموما إلى نمطين: اللباس المفصّل والمخيط، ولباس الاشتمال[9]، وقد سبق الثاني الأول تاريخيا حسب ما يقولون، لكنّ النمطين ظلاّ متلازمين عند بعض الشعوب وفي عدد من البلاد ومنها تونس، بالمدينة والريف، إلى يوم الناس هذا. في الحقيقة، إن ابن خلدون هو أول من ذهب إلى ذلك التبويب الثنائي حيث كتب في المقدمة أنه بالنسبة إلى النمط الأول، «تُفصّل (الثياب) أولا بالمقراض قطعا مناسبة للأعضاء البدنية، ثم تُلحم تلك القطع بالخياطة المحكمة... وهذه الصناعة... مختصة بالعمران الحضري، لما أن أهل البدو يستغنون عنها، وإنما يشتملون الثياب اشتمالا[10]». في معظمه، يخضع اللباس التقليدي في تونس بنوعيه، النسائي والرجالي، إلى التصنيف الخلدوني، بقطع النظر عن الانتماء الجغرافي المحلي، غير أننا نجد على الأقل لباسا بين بين، يجمع ما بين التفصيل والخياطة الجزئية، من جانب، وطريقة ارتدائه اشتمالا من جانب آخر، ونعني به البرنس (البرنوس)، ذلك اللباس الرمز الذي يطبع ثقافة الأمازيغ، سكان المغرب الكبير الأوَل، وهو تقليديا نسيج من الصوف أو الملف، أو الوبر، زمن الشتاء، ومن نسيج «السوستي» الرقيق زمن القيض، وهو مخروطي الشكل ومفتوحه، ورأسه منه، لكنه دون أكمام ويُرتدى فوق الجبّة.

إن اللباس التقليدي السائد بسائر المدن في تونس، لدى الرجال كما النساء، هو الجبّة بكل تنوعاتها، لا من حيث الشكل الذي يبقى موَحّدا تقريبا، إنما من حيث النسيج الذي تُقدّ منه، وثراء التطريز الذي يحلّيها واختلاف أشكاله؛ فهي ثوب فضفاض يضيق أو يتّسع، يخاط تارة من الأمام وتارة من الجانبين، ويترك له فتحة من جهة الصدر وفتحتان جانبيتان بمثابة كُـمّين، ويُنسج عادة من الصوف أو الكتان أو الحرير أو قماش «القرمسود» أو «ستكرودة[11]»، وهي كلمة من أصل طلياني. يحلّى جَيْب الجبة بأنواع التطريز مثل «المشامم» و«النوارة المربوطة» و«النقش» وهو الذي يعرف اليوم «بالجليزات[12]» وتتفرع الجبة النسائية إلى عدة أشكال، منها القمجّة السائدة في المدن والقرى الساحلية، وهي من النمط الضيّق، ومنها أيضا الخَلعة (صفاقس) والقمجة الكبيرة[13] (المنستير)، وهما مكسوان بالتمام تطريزا مذهّبا وتضعهما العروس هنا وهناك بمناسبة ليلة الجلوة.

أما اللباس التقليدي النسائي السائد بالمدن والقرى الداخلية والأرياف وبالجنوب التونسي، فهو لباس الاشتمال بكل تفرّعاته الجهوية والمحلية من حيث النسيج، صوفيا كان أم قطنيا أو حريريا، والوظيفة التي يؤديها سواء كان ثوبا

يوميا أو زيّ مناسبات، مما أفرز تعدد المسميات التي سبق ذكرها. ذكرنا أيضا أن لباس الاشتمال يُشدّ بواسطة إبزيمين، ففضلا عن ذلك، تُضم أطرافه في مستوى الخصر، بحزام يتكون من خيوط صوفية مجدولة أو مضفورة. مثال ذلك حُولي عروس مدنين في اليوم الثاني من زفافها، الذي يمتاز بنسيجه الحريري ذي اللون الأحمر والمضلّع بخطوط سوداء، علما أنه، تقليديا لا تحتزم العروس عموما، إلا في اليوم السابع من زفّتها وفي ذلك رمزية معروفة[14].

في تونس، ولئن اختصت المدن الساحلية مثل العاصمة وسوسة وصفاقس باللباس المخيط، نساء ورجالا، على غرار الجبة والقمجّة والقفطان، وكذا المدن والقرى الداخلية التي ترتدي نساؤها لباس الاشتمال كالحولي والملية، فإننا نلاحظ، ربما على سبيل الاستثناء، أن لباس الاشتمال هو السائد في مدينة قابس، الواقعة بالخليج الذي يحمل اسمها؛ وفي الوقت نفسه، ترتدي العروس هناك، خلال إحدى حفلات الزواج، «البَرْزة[15]»، ثوبا مفصلا ومخيطا على غرار القمجّة، يُسمى «طَفْطة» باسم نسيجها الحريري الناعم. أما في عدد من مدن الساحل وقراه، فكلا النمطان يتلازمان، ممّا يحتّم ضرورة تنسيب ثنائية البدو والحضر في ميدان اللباس التقليدي النسائي خاصة، بل إن تداخل الأنماط يكاد يكون هو القاعدة. زد على ذلك أن الملابس الداخلية من أقمصة وصدريات هي طبعا مفصّلة ومخيطة.

ثنائية اللباس اليومي ولباس المناسبات

من الطبيعي أن يخصص الإنسان للأيام المعتادة، أيام العمل أو الراحة إذا لازم مسكنه، ثيابا متواضعة نسبيا، خاصة فيما يتعلق بنسيجها وبزينتها من عدمها. أما بالنسبة إلى لباس المناسبات كحفلات الزواج والختان والتهْنِئة وغيرها، فيتعين أن تكون الأزياء على درجة من الأناقة وحسن المظهر والثراء من حيث طبيعة النسيج والتطريز والزينة عموما. مثال ذلك الزي المعتاد الذي ترتديه نساء العاصمة في بيوتهن والمتكوّن من غفارة حريرية بدل «الدوكة» المطرّزة، تسمى «تقريطة مْعَصْفرة»، وجبة قصيرة مشقوقة من الأمام ودون أكمام، وتحتها «الفَرْمْلة» وهي صدرية قصيرة، ثم إزار مُضلّع، «فوطة فَلاّية»، يُعقد من الأمام في مستوى الخصر، ومن تحته سروال ذو نَيْفق واسع، ويختم الكل حذاءٌ مطرّز: «بشْمَق[16]». في المقابل، يتكون لباس المناسبات من الدوكة وهي غطاء للرأس صُلب ومطرّز، ثم جبّة نسيجها مضلّع، تتناوب فيه أشرطة حريرية مُورّدة وأخرى بنفسجية اللون؛ أما السروال فهو من النمط المضغوط ونسيجه حريري أيضا ويحمل زخارف مطرّزة وكثيفة[17].

وفي بعض المناطق والمدن مثل صفاقس، يضع الرجال البرنس على أكتافهم في مناسبات المآتم في كل فصل، تعبيرا عن حزنهم وإعلاما بوفاة أحد أقاربهم، كما كانت النساء هناك يرتدين بالمناسبة نفسها، الجبة مقلوبة ويأتَزِرن بمآزر يسمّى الواحد منها «زِرْسْخانة».

في السياق نفسه، كان الرجال بالجنوب التونسي، يشتملون خلال الأيام المعتادة وَزرة من الصوف الخشن، ذات اللون الطبيعي، الداكن أو المُبْيَضّ، أما في المناسبات، فيلتفعون «الحولي» ذا النسيج المرقّق واللون الأبيض الناصع. يتراكب هذا التبويب: معتاد/ مناسباتي، مع تبويب ثان: شتوي/ صيفي، إذ من الشائع أن تُرتدى الوزرة خلال فصل الشتاء لدفئها ويُرتدى الحولي صيفا

لرقّة نسيجه. نسجّل هنا تداخلا يجعلنا نُنسّب مرة أخرى، اعتماد مثل تلك التصنيفات القاطعة.

اللباس التقليدي لباس عادل

في تحليلنا أنساق اللباس عامة، ينبغي ألاّ نحصر اللباس في مثلث الدوافع: الحماية، الحياء والزينة، بل وجب تجاوزه، واعتبار الأزياء ظاهرة تواصل أكثر مما هي ظاهرة تعبير[18]. يمثل اللباس دالا لأكثر من مدلول وبخاصة من الجانب الاجتماعي. نظرا لأن اللباس التقليدي النسائي بالأساس يكتسي صبغة جمعية كأن نقول: «هذا لباس المهدية اليومي، وذاك لباس عروس الكاف أو السند أو مطماطة...»، فإنه يشير ضرورة إلى انتفاء الطبقية الاجتماعية وإن نسبيا. كل الصبايا، بمساعدة أمهاتهن، تقضّين سنوات في إعداد جهازهن من الثياب المختلفة ومتعددة النسخ طبقا للتقاليد السائدة لدى الجماعة أو المجموعة التي تنتمي إليها، وبالتالي يُعتبر هذا السلوك معياريا يحتّم اتباعه. في هذا الصدد، يقول أحدهم[19] في سياق ثقافي مغاير: «إن اللباس الإغريقي عادل ولا يدل أوليا على الوضع الاجتماعي ولا على السن». صحيح أن في بعض المدن مثل العاصمة أساسا، توجد ملابس فاخرة، ملابس الأعيان من المشايخ كما يقال، والبورجوازية إن صحّ التعبير، تقابلها ثياب متواضعة، لكن ذلك يُعدّ من الاستثناءات ولا ينسحب على لباس مناسبات الزواج النسائي ولا على سائر المدن والقرى. في حقيقة الأمر، إن الفوارق الاجتماعية تضمحل ضمن مجالية تراتبية تفيد الانتماء وتأصّل الهوية.

اللباس التقليدي انتماء وهوية

قديما، سُمّي الرومان «شعب لابسي الدرّاعة»، الدراعة[20] رمز الهوية ورمز الرَومنة. يدل اللباس على انتماءات عدة: مجالية جغرافية، عرقية قبَلية، مهنيّة وغيرها. رأينا أن من ميزات اللباس التقليدي النسائي بالبلاد التونسية تنوعه وتعدّده تعدّد المدن والقرى وارتباطه بها، فهو يخبر بالتالي عن انتمائه المجالي، هذا ما جعل جلّ الدراسات رغم قلتها تعتمد ذلك التصنيف الجغرافي[21]. من أمثلة الدلالة على الانتماء القبلي أغطية الرأس لدى الفرسان خلال استعراضاتهم التقليدية؛ فعلى سبيل الذكر، يرتدي فرسان أولاد بوغانم العرّوج المتَوّج بريش النعام، وفرسان أولاد سيدي تليل الكشطة الحريرية، وفرسان جلاص مضلّة الخوص وفرسان المرازي العقال... ولجباب مشايخ الدين ذات الأطواق المُوَشاة بزخَارف تسمّى «شْمس» دلائل على تراتبهم العلمي كما على انتماءاتهم المذهبية. وللاختصاصات المهنية أيضا ملابسها، فللمزارعين بشمال البلاد «القشّابية» وبالساحل الممتد إلى جهة صفاقس «الكدرون»، كما يرتدي الملاحون والصيادون هناك «الكْباية» وهي لباس قصير مفتوح من الأمام ورأسه منه.

على سبيل الخاتمة

يخضع اللباس التقليدي إلى تصنيفات عدّة: أولا لباس الاشتمال واللباس المفصل والمخيط، ويقابلهما بدرجة كبيرة لباس البدو ولباس الحضر، ثانيا لباس الرجال ولباس النساء، وثالثا اللباس اليومي ولباس المناسبات. وإذا استثنينا التصنيف الثاني، فإننا نلاحظ تداخلا بين تلك الثنائيات، قد نعزوه إلى ثراء اللباس

التقليدي وتنوعه من جهة، وإلى التجانس النّسبيّ الذي أضحت عليه مختلف فئات الشعب التونسي، قبل أن يعمّ ما يسمى «اللباس الكوني»، تدل الأزياء التقليدية عموما على أصول مرتديها وهويتهم الثقافية والوطنية كما تشير إلى مدى ارتباط الانسان بثقافته، ولتأكيد ذلك يرتديه في شتى المناسبات، العائلية منها والدينية والرسمية. رغم غزو الأزياء ذات الأصول الإفرنجية البلاد التونسية، والتي اكتست صبغة عالمية، فإن الإنسان التونسي، امرأة أو رجلا، ظل محافظا على لباسه التقليدي، خاصة خلال حفلات الزواج: يقال في جنوب البلاد أن المرأة «تحْفِل» أي ترتدي الحولي وتتزيّن بالحلي. كما أصبح من التقليد أن يضع العريس ومن معه الجبّة عند عقد قرانه، سواء تم ذلك بالمسجد أو بقصر البلدية. أمام ما نشاهده اليوم من بعثرة في اللباس في أنحاء العالم بأسره، واستفاضة دلالاته، ظلت الجبة الرجالية اللباس التقليدي الوطني الدال على الهوية التونسية إلى يوم الناس هذا، وأضحى اللباس النسائي مُلهم الخياطة الرفيعة العصرية، خياطة الأزياء الفاخرة، وكذلك الشعراء الشعبيين.

عمر بن عياد (أولاد سيدي تليل فريانة، 1912-1954):

خْوَيْ جُوفها ماذا علا واتْهَنْكَر
رُوبة وخمري، حرامها جرجار
دْوَى خُلخالها في الكعب مْصَكَّر
صَبّات سوري طويل المُنقار.

عمر الكافي (الذريعات-السبيخة، 1911-1975):

حْرام حرير لوب
من توزر مجلوب
حْديدة مع مْياسْها تِتْنابى
سِتّة خواتم في اليدين صْبابة
والمَحْزِم مَكبوب
عَلْ الافخاذ رْعُوب
مِتْوَشّح تَوشيح طَرز جْرابة
كْما عفريت مْشَبْكات انْيابَه.

عبد الرزاق كرباكة (تونس، 1898-1945):

اللي يحب ينـــــال مْـــــــــرادو يلبس من مصنوع بلادو...
بَلْغَة متحـــــــوفَـــــــــة متقونة عْمُرها ما تُـــــــــوفى
صانعها خدِمْها على كْيوفـــــــــا ولابسها جاتو على مْرادو
مِتْهَنْكر بيها اللي يشوفـا يْهَنّيه بْصنعة بلادو

الهوامش والإحالات

1) ابن خلدون (ع.)، المقدمة ج 2، فصل 27.

2 – Leroi Gourhan (A.) : Milieu et techniques, Éditions Albin Michel, 1945 et 1973, p 199.

3– Barthes (R.) : « Histoire et sociologie du Vêtement ». In: Annales. Économies, sociétés, civilisations. 12 année, N. 3, 1957, p 3.

4) نسبة إلى المدن العتيقة.

5) بن سلامة (ر.)، «الجمال والسناء والبهاء في أكسية النساء»، تصدير كتاب الأزياء التقليدية النسائية في تونس، مؤلَّف جماعي، دار الكتب الوطنية، تونس، 2021، ص 3.

6) أنظر المؤلف السابق.

7) كما في الفصحى: مِرْط، لِحاف، رداء، لِفاع، مُلاءة، ملحفة، ريطة...

8) أنظر الإحالة عدد 2.

9) يقال باللسان الفرنسي: drapé et coupé–cousu.

10) أنظر الإحالة عدد 1.

11) «لباس أعيان تونس»، الموسوعة التونسية المفتوحة.

12) المرجع السابق.

13) الأزياء التقليدية النسائية في تونس، ص 132–133.

14) هي رمزية جنسية بالأساس.

15) ما يقابل الجلوة في مدن أخرى.

16) الأزياء التقليدية النسائية في تونس، ص 44–45.

17) المصدر السابق، ص 40–41.

18 – Barthes (R.), Op. Cit., p 89.

19 – Georges Losfeld, Essai sur le costume grec, Paris, De Boccard, 1991 p. 119

20) لباس اشتمال أحمر اللون: la toge

21) أفضل مثال لذلك هو كتاب الأزياء التقليدية النسائية في تونس.

الأنساق الجمالية في اللّباس التّقليديّ التّونسيّ

عادل الجموسي/ باحث ومكون في قطاع الإكساء، تونس

كثيرة هي عناصر اللباس التقليدي التونسي، فبين رجال ونساء، شمال وجنوب، مدن وأرياف، تتعدد أشكاله وألوانه وتفاصيل زينته، حتى الأسماء قد تتغيّر من قرية إلى أخرى ناهيك عن الخامات والمكونات.

كما أن الاختلاف في أشكال الأزياء وفي تنوعها ليس بالأمر الغريب عن هذا الفضاء، فلقد كتب ابن خلدون متحدّثا عن أهل البادية، أنه يحصل لهم «الدفء باشتمال المنسوج للوقاية من الحر والبرد»[1] بينما يقوم أهل المدن من الحضر بعمليّة أكثر تعقيدا، ويتضح ذلك في قوله: «إن مالوا إلى الحضارة فصلوا تلك المنسوجة قطعا يقدرون منها ثوبا على البدن بشكله وتعدد أعضائه واختلاف نواحيها. ثم يلائمون بين تلك القطع بالوصائل حتى تصير ثوبا واحدا على البدن ويلبسونها. والصناعة المحصّلة لهذه الملاءمة هي الخياطة»[2].

التصنيف الذي أقرّه ابن خلدون لا يختلف كثيرا فيما يتعلّق بالزي التقليدي للمرأة التونسيّة، حيث ينتمي لباسها «إلى صنف الاشتمال أو المرط الذي يميّز البدو بصفة عامة، وكذلك سكان العديد من القرى التونسية على غرار قرى الساحل»[3]. أمّا بالنسبة للمدن الساحليّة بداية من صفاقس وصولا إلى بنزرت فإنّ لباس النسوة يكون عادة من نوع المخيط وتبرز فيه عدة قطع[4].

بالنسبة للّباس الرجالي فهو أقل تنوعا و أقل اختلافا وفيه مزج بين المخيط و لباس الاشتمال، فيكفي أن نذكر البرنس أو الجبّة حتّى ندرك أنّنا إزاء لباس متداول من أقصى الجنوب إلى اقصى الشّمال، ما دفع «الورتتاني» إلى تضمين إسم «البرنس» في عنوان كتابه، قائلا: «لمّا كان هو

الوحيد شهرة في المملكة عنونتُ به كتاب الرحلة ليعلم بمجرّد سماع الإسم مرجع جنسية ووطن صاحب الرحلة»[5].

وبالرّجوع إلى اللّباس التقليدي التونسي، فإنّ علاقته بالحـرف الموروثة هي علاقة عضويّة بدرجة أولى، لذلك قد تفقد هذه الملابس جزءا من أصالتها كلما أدمجت في عمليات صناعتها تقنيات أو مواد حديثة. إنّ مفهوم «الصناعة» كما عرّفه ابن خلدون بما هو عمل «جسماني محسوس»[6]، هو نتيجة لتراكمات ذوقيّة، معرفيّة وتقنيّة، «ولا يحصل ذلك دفعة وإنما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء من القوة إلى الفعل لا يكون دفعة، لا سيما في الأمور الصناعيّة»[7]. لذلك فالعناصر التي سنتناولها بالدرس لا يمكن فهم أشكالها وأنماطها، خارج هذه المنظومة الثقافية المتجذرة في تاريخ تونس. تقول الكاتبة سميرة القرقوري ستهم في تقديم كتابها «الفنون الشعبيّة في تونس»: «اليد التي تشكّل الأشياء، إنّما هي تكرر نفس الحركات لتعيد إنتاج نماذج تكوّنت عبر العديد من القرون»[8]، وهذا ما يفسر حسب رأيها تشابهها ووحدتها النوعيّة.

إن اعتبار اللّباس التقليدي يعبّر في الحين ذاته عن تشابهات تكاد تكون جوهريّة تتعلّق خاصة بنمط إنتاجه و تكرّر بعض أصنافه وعناصره، وعن اختلافات لونيّة وشكليّة ترصدها العين المجرّدة في نماذج زخارفه أو في تعدّد قطعه وخاماته، يجعلنا لا نكتفي فقط بالقراءة الشكليّة، إنّما نحاول البحث في أهمّ المميزات المكونة لهويته الجمالية وفي علاقته بالحقل التاريخي والاجتماعي المشكّل لرموزه وعلاماته. فماهي العناصر التشكيليّة والرمزيّة التي نعتبرها ذات أهمية في المشهد الذي يكوّنه اللباس التقليدي التونسي؟ وكيف يمكن قراءتها في سياق الاستعمالات الوظيفيّة لتلك الثياب ؟

اللّمعان والتوظيفات المعدنيّة:



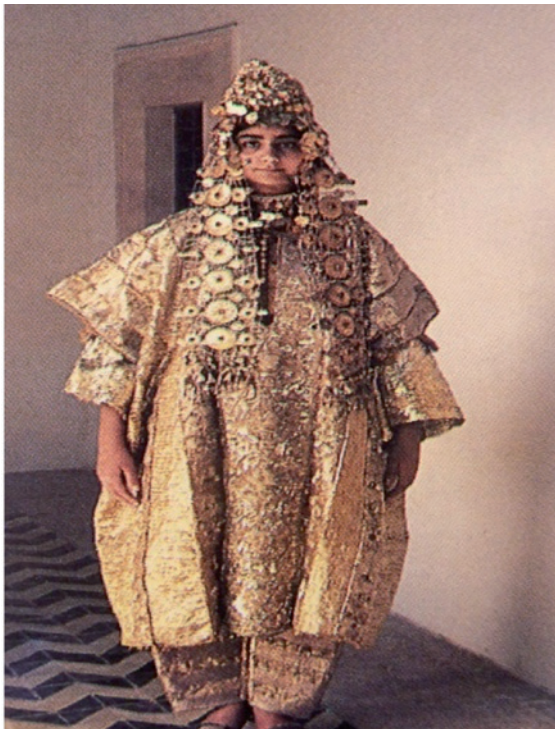
صورة 1 : لباس من جربة
المصدر: Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie

إنّ المُتأمّل في اللباس التقليدي التونسي، يلاحظ من الوهلة الأولى وجود العديد من القطع أو الزخارف الذّهبية اللّون، وسواء كانت مطرّزة أو منسوجة، نسائيّة أو حتى رجاليّة، فإنها تبرز في أكثر من ثياب وفي أكثر من موقع. فبالإضافة إلى الحليّ الفضيّة والذهبيّة التي ترتديها العروس، فإنّ العديد من القطع الملبوسة تكون مزيّنة بتطريز مذهّب، حتى إنّ هذه الزينة قد تغطّي كامل مساحة الكساء في بعض الأحيان، ليطغى على المشهد لمعان مأتاه بريق تلك الخيوط الذهبيّة أو المذهّبة وما

تحدثه من انعكاسات ضوئيّة. كما نلاحظ توظيف مواد أخرى لمّاعة مثل اللآلئ أو المرجان في بعض عناصر الحليّ، كما هو الحال بالنّسبة إلى زينة العنق في المهدية، أو حتى استعمال الوجه اللّماع للأصداف في زخرفة بعض الأكسسوارات.

ويكون وضع الحلي بصفة مكثفة على الصدر والجبين فتتدلى قطعها في انسجام مع أشكال الثياب وألوانه. وقد تتميّز جزيرة جربة (صورة 1) أكثر من غيرها بالتوظيف الكثيف لهذا النوع من الزينة، تليها العديد من مدن الساحل مثل المكنين أو المهدية، وبصفة عامة تكاد لا تخلو أي كسوة عرس في تونس من هذا الدمج الواضح للمعادن والنفائس.

في صفاقس مثلا تلبس العروس يوم «الجلوة» كسوة مطرّزة بالكامل بخيوط الفضة المذهّبة



صورة 2: لباس الجلوة صفاقس
المصدر: Les Arts Populaires en Tunisie

(صورة 2)، فتظهر وقد تجلّت في أبهى حللها، كالهالة المشرقة أو الفانوس المنير، و تزيدها بريقا قطع الحليّ التي تتدلى على اليمين والشمال بطريقة تناظريّة. فتتعالى أصوات النسوة من حولها وهن يردّدن «عندنا قنديل ضاوي.. يا بركات الصالحين». في مثل هذا المشهد قد يمتزج البصري بالروحاني ويحصل الانبهار، فالعروس لا يضاهيها بشر، كيف لا وقد أضحت تشعّ نورا وبركة، أفليس هذا «بالتجلّي» في أبهى مظاهره؟

ألم تكن تانيت، آلهة القمر القرطاجيّة، هي مصدر النور والتقوى فتنير هالتها ظلام الليل، وتفيض بركتها على الأرض والعباد؟ أليست هي الربة «وجه بعل» [9]، هي ذاتها آلهة الخصب ورمز الأمومة والنماء وازدهار الحياة ؟

أفلا يرتقب من العروس التي ستندمج في حياة اجتماعية جديدة، أن تكون كالشّمعة التي تنير المستقبل وتعمّ بركتها على كل العائلة ليتحوّل الظلام إلى نور وتتبدّد الصعاب والعراقيل وتبدأ مرحلة جديدة. ثم ألا نلاحظ تشابها في الهيأة بين شكل العروس بفستانها الواسع وهي تمشي رافعة يديها في مستوى الوجه (صورة3)، وشكل الآلهة تانيت (صورة4) كما رسمها أهل تونس في العصور القديمة؟

إنّ اللّون الذّهبي بما يحيل إلى دلالات اجتماعية ترمز للرّخاء والثروة، يبقى من أكثر الألوان جاذبيّة وإيحائيّة، فلقد ارتبط بالخارق والأسطوري، «فعادة ما تقدم القصص الخيالية، والحكايات الخرافية عبر العصور، وصفا لشيء ذهبي: أميرات بشعر ذهبي، وطائر ذهبي ينقل الأخبار، وفارس شجاع يلوح بسيف ذهبي»[10]. وكلّها تجعل من هذه المادة الخارقة التي تتحدّى



صورة 4: نصب بوني
المصدر: الحرف والصورة في عالم قرطاج

الصدأ، رمزا للجمال والقوة وحتى القدسيّة، «فكانت أماكن العبادة وما تزال، تزخرف بالذّهب...ومازال طلاء الذّهب يزين قباب المساجد وجدرانها الداخلية، وكنس اليهود، والمعابد، والكنائس حتى يومنا هذا»[11].

وبالعودة إلى توظيف اللّون الذهبي في المنسوجات الاسلامية القديمة، فإنه يتّضح لنا أن هذا الأمر كان رائجا في أكثر من مكان وفي أكثر من عهد. وقد عرفت دور الطّراز بإنتاج هذا النوع من الأنسجة والألبسة التي يرتديها أصحاب الملك وخاصتهم الذين تشملهم «الخلعة». وقد كانت تنسج الأقمشة المزركشة باللّون الذّهبي في إفريقيّة في العهد الفاطمي، وخير شاهد على ذلك وجود قطعة قماش ذهبية اللون «بمتحف الفن ببرلين» كانت قد صنعت بإفريقيّة في تلك الفترة[12].



صورة 3: جبة عكري الحمامات ...المصدر:
Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie

كما حدثنا غير كاتب عن «صوف البحر» الذي «يجمع بين لين الخز وبريق الذهب»[13]، وقد أخبرنا التيجاني أنه «كان يعمل منه الثّياب الرفيعة الملوكيّة»[14]. أمّا «العمري» فلقد أورد في وصفه للباس سلطان إفريقيّة، أنه كان مصنوعا من ألياف مستخرجة من بحر صفاقس[15]. فهل تراه العشق القديم لهذا اللّون بقي حيّا في الذاكرة



صورة 5: إيف كلان
Gold monochrome . 1962

الشعبية العميقة، ليتمظهر في كسوة عرس تلبسها المرأة في أسعد أيام حياتها؟

ومن الصّفات الأخرى التي يتميّز بها هذا اللّون هو صبغته الكونيّة، فالذّهب من المعادن النبيلة والثمينة، المفضّلة لدى جميع شعوب العالم، ومن أكثر المعادن ثباتا في القيمة واستمرارا في الزمن. وهي ذات الصّفات التي جعلت الرّسام «إيف كلان» يهتمّ بهذا اللّون وينجز به أكثر من عمل (صورة 5)، كيف لا وهو الباحث عن الكونيّة في أعماله، عن اللّامتناهي وعن الامتداد.

جماليّة التشكيل الهندسي:

كثيرة هي الأنسجة والألبسة التي تحتوي على أشكال هندسيّة، فمن الأكثر بساطة إلى الأكثر تعقيدا وكثافة، تنتشر هذه الأشكال على عدد مهمّ من الأزياء التقليديّة. وإن اختلفت أنواعها وألوانها فهي تكاد تكون حاضرة على الدوام، إذ يكاد لا يخلو لباس سواء في شكله الخارجي، أو في ما يحتويه من خطوط ومفردات، من هذا النوع من الأشكال. فبين خطوط أفقية أو عمودية وأخرى متقاطعة أو متوازية يحصل نوع من تشبيك فضاء اللّباس، ليحدث بدوره أنماطا إدراكية خاصة. حتى اللّباس الرجالي في بعض جزئيّاته يمكن أن يحتوي على مثل هذه التخطيطات الهندسية والشبكية، فعلى سبيل الذكر تشتمل «الكشطة» المخصّصة للأعيان وميسوري الحال على شبكة هندسيّة الشكل تتخلل مفرداتها «موتيفات» صفراء أو ذهبيّة اللّون.

كما تنتشر عدد من المفردات الهندسية مُكوّنة لأشرطة أو أفاريز، لتزين حواشي اللّباس أو لتحدث بتكرارها تغطية كلّية لكامل مساحة الثياب. وسواء كانت تقنيات إدراجها في الخامات مباشرة



صورة 6: سورية موشمة، رفراف-
المصدر: Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie

أي في عملية النسيج ذاتها، أو بالإضافة، كما هو الحال بالنسبة «للتطريز»، فإنّ الشبكات الهندسيّة الناتجة عن تكرارها الدقيق والمتناسق، تكون شبيهة إلى حدّ كبير بفن الزخرفة الهندسية أو ما يعبّر عنه «بفنّ الرقش» الذي تزين مساحاته أغلب التحف الفنية الاسلامية. وتبدو علامات التجريد واضحة في مثل هذه الممارسات الفنيّة، خاصة في ما يتعلق بأسلوب «الخيط»، وهو يهم الجانب الهندسي البحت في الرقش ولا يشمل فن «التوريق». أفلا يذكرنا هذا اللفظ: «الخيط» بعلاقة عضوية بفن النسيج؟ أليست الهيكلية الداخلية للأنسجة هندسيّة بامتياز، لقيامها أساسا على تقاطعات بين خيوط «السدى» وخيوط «اللّحمة» ؟

وتتميز منطقة «رفراف» من ولاية بنزرت بإتقانها لهذا النوع من الزينة، ويتضح ذلك خاصة في قميص العرس المسمى «سورية موشّمة»

(صورة 6)، أين تنتشر مفردات زخرفيّة، مكونة لشبكة شكلية-لونية، تذكرنا بانتشار الزخارف النجميّة على واجهات الجدران المكسوّة بالخزف. ويرى المختص في الجماليّات الإسلامية «قرابار» أنّ أسلوب النّثر يمكن أن يعوّض التّركيب التّناظري، أين تتكرّر الوحدات حتي تغطّي المساحة وتكون لها قابليّة النّموّ في كلّ الاتجاهات،



صورة 7: «موشتيّة» جبنيانة
صورة لأنور بن عيسى . المصدر: الحجاب و بعد...

حيث يقول: «هذه الحرّيّة المطلقة التي تجعل أيّ عنصر قابلا للتّطوّر وفي أيّ اتّجاه، فليس هناك بداية وليس هناك نهاية. وليس هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنّان»[16].

وفي نفس الإطار يمكن لنا أن نقرأ العديد من القطع الأخرى من اللّباس التقليدي، خاصة تلك التي تتكوّن من أشرطة تكوّنها مفردات شكليّة أو لونيّة، يستمرّ تكرارها في نفس النّظام وبنفس المقاييس على طول الشّريط. فمثلا يكون الشال المسمّى «موشتية» (صورة 7) وهو من اختصاص منطقة جبنيانة، خير تجسيد لهذا النمط، أين تتناثر بقع برتقاليّة وأخرى صفراء اللّون فوق هذه الأشرطة محدثة لقراءة بصريّة مزدوجة، فعلاوة على تكرار المفردات الهندسيّة الشّكل، تأتي هذه البقع الفاقعة اللّون، لتحثّ العين على البحث والتّأمّل في نقاط مختلفة من المنسوجة، وكأنها تحاول إرباك البصر لتحكيم البصيرة. يقول «فازارلي»: «الشّكل واللّون لا يمثّلان إلاّ واحدا، اللون لا يصبح صفة إلّا إذا ما أحاطه شكل، الإثنان أي الشكل واللون، يكوّنان وحدة التشكيل وبالتّالي وحدة الإبداع»[17]. ألم تكن الزخارف والأشرطة في الكثير من المنسوجات المنتجة في الفترة الأغلبيّة ومن بعدها في الفترة الفاطميّة شبيهة بهذا النوع الهندسي؟

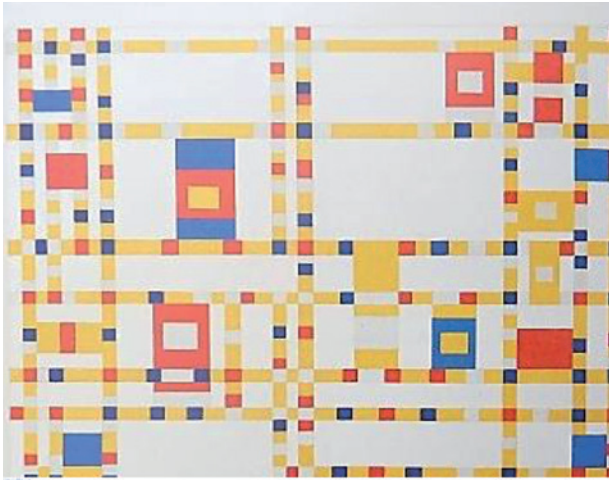
إنّ عملية التكرار المنتظمة للمفردات حسب نسق إيقاعي، تجعل من تنامي الحركة، محرّكا ميكانيكيّا للصورة الذّهنيّة، فيستمر الإيقاع البصري حتى بعد ابتعاد العين عن المنسوجة. يقول «علي اللواتي» متحدثا عن فعل تكرار



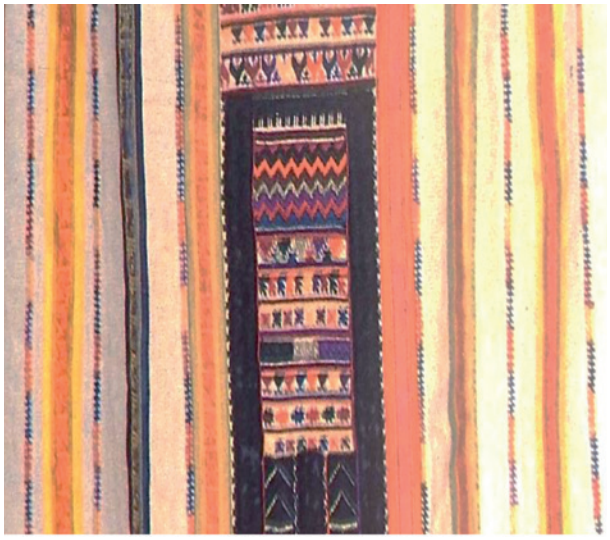
صورة 8 : سورية لحواشي -الحمامات , صورة لأنور بن عيسى .
المصدر: الحجاب وبعد...

المفردات في فن الزخرفة: « ويرمي الحيز الجمالي من خلال إيقاعاته اللاّمتناهية التي تستمر في الزمن حتى خارج الحامل المادي إلى بيان نسبيّة المادة بتجزئتها ويحاول أن ينسخ عليها خيوط النسيان للحثّ عن التأمّل»[18].

قميص العرس في الحمامات والذي يطلق عليه اسم «سورية لحواشي» (صورة 8) نسبة إلى «الحواشي» وهي الأشرطة الحريرية التي تتخلله، يحتوي هو الآخر على عدة خطوط



صورة 10 : لوحة للفنان موندرو,ن
Brodway Boogie-woogie-1942



صورة 9 : جزء من صورة 8

وأشرطة عموديّة، يتكوّن العديد منها من قطع لونية صغيرة (صورة 9)، فيكون فيها الخط أو الشريط متعدّد الألوان. وهذا يذكرنا بممارسة كان اعتمدها الفنان التشكيلي «ماندريون» في أعماله النيوركيّة الأخيرة (صورة 9)، حيث أصبحت الخطوط في تراكيبها الهندسيّة متكوّنة من مربّعات ومستطيلات صغيرة مختلفة الألوان والأحجام. أين الخطوط، المسطّحات والألوان، تكوّن مجموعة واحدة متجانسة و«متداخلة في شكل محير»[19]. إنّ اعتماد هذا النوع من المعادلات الشكليّة- اللونيّة من شأنه أن يحدث إرباكات بصريّة. فالعين تتبّع أثر هذه الوحدات في حركة دائريّة لا منتهية.

أفلا يمكن أن يكون الهدف من هذا التّوظيف الهندسي في اللّباس التقليدي، هو إحداث نوع من الإبهار والإحساس الجمالي، ليس من خلا ل الإرباكات البصريّة فحسب، بل أيضا من خلال ما تحيل عليه عمليّة التّكرار من إيقاعات داخليّة تخاطب أكثر جانب الرّوح، وكأنّه استحضار للجمال الدّاخلي وقد تجلّى في صورة أشكال وألوان؟ ألا يمثّل الفنّ الهندسي، البحث عن الباطن وعن جوهر الأشياء، كونه يتجاوز الظّاهر.

إنّ حقل التعبير الهندسي بما يحيل إليه من تذوق جمالي، يختلف عن الممارسات الفنيّة الأخرى وخاصة منها التشخيصيّة، والتي يتوجه جانب من خطابها إلى الجسد. ولقد تفطّن القدماء إلى خصوصيّة المتعة الجماليّة الحاصلة إثر تأمّل الأعمال الفنيّة الهندسيّة، إذ قال سقراط في محاورته لفيلينوس: «ما أقصده توضيحا لوجهة نظري، هي الخطوط المستقيمة والمقوّسات والمسطّحات والأشكال المجسّمة الناتجة عنها بواسطة المخارط

والمساطر والزوايا، إذا كنت تفهمني. ما أعنيه أنّ هذه الأشياء ليست جميلة نسبيّا كغيرها من الأشياء وإنّما هي جميلة دائما وبالطبيعة. وعلى وجه الإطلاق، هي ذات متعة أصيلة لا تعتمد بحال على نزوات الرغبة»[20].

التّـــوظيف الشّكـــلي للعـــلامة

تزخر الملابس التّقليدية التونسية بالرّسوم المطرّزة أو المنسوجة أشكالها مباشرة على الأقمشة، بعضها حيوانيّ مثل السّمكة أو الطّير وبعضها الآخر نباتيّ مثل رسم الأوراق والزّهور. كما نلاحظ وجود بعض الأشكال التي تعبّر عن رسم أشخاص بطريقة مبسّطة أو ذات طابع هندسيّ، ولا ننسى رسم «الخمسة» المجسّم في العديد من قطع الملبوس. وإن كان المجال لا يسمح هنا لعرضها كلها والخوض في مدلولاتها ورموزها، إذ أنّ العديد من الدّراسات اهتمّت بهذا الجانب[21]، فإنّنا نهتمّ أكثر بطرق توظيفها الشّكلي واللّوني باحثين في علاقة هذه الرسوم بالذّاكرة الجماعية.

تكون هذه الرسوم من أكثر الأشكال تعبيريّة، تؤثّث عناصرها الخطاب الشّكلي الذي تحتويه الملابس التّقليديّة، فما رسوم «الخمسة» أو «السّمكة» إلا علامات متوارثة، لا يختلف اثنان حول عراقة تعابيرها وقدم توظيفاتها. أفلا تكون هذه العناصر الشّكليّة-الرّمزيّة مادّة تنهل منها النّسوة و الفتيات في عمليّة النّسيج او الطّرز»؟ هل يشترط أن يكون الحرفي أو «الصّانع» على دراية ووعي بالأبعاد الرّمزيّة التي تحتويها رسومه؟

يقول إخوان الصّفاء: «إن صورة المصنوعات حصلت في أنفس الصّناع بعد النّظر في مصنوعات أستاذيهم و التّأمل لها و التّفكير فيها والاعتبار لها. والّتي في أنفس أستاذيهم الّذين أبدعوا الصّناعات و اخترعوها، حصلت في نفوسهم بعد النّظر منهم إلى مصنوعات الطّبيعة و التّأمل لها و التّفكير فيها»[22]. يتّضح لنا من خلال ما أورده إخوان الصّفاء أن اكتساب «صور المصنوعات» ينتج عن تعلّمها من الأستاذ أو المعلّم، أي إثر عمليّة تراكميّة لحذق «الصّنعة»، تنتقل عبر الأجيال من المعلّم إلى المتعلّم. في فنّ «التّطريز» مثلا، تقوم «المْعَلّمَة» بتلقين وتعليم «الصّنعة» للفتيات الشّابّات[23]، فيتم عبر ذلك تمرير قاعدة كاملة من الصّور والرّسوم. فلا شك



صورة 11 : «التعجيرة» قفصة جزء من صورة
صورة لأنور بن عيسى . المصدر: الحجاب و بعد...

أن هذه العلامات الشّكليّة تعود جذورها إلى عهود مضت فبقيت صورها ورموزها حيّة عبر تداولها في الذّاكرة الشّعبية. تقول الكاتبة سميرة القرقوري ستّهم: «كيف نتعجّب إذا من أن

صحنا خزفيّا مطليّا بالأصفر والأخضر اكتشفه الأثريّون في موقع رقّادة قرب القيروان، يذكرنا- وكأنّه الأخ التوأم- «بالتّبسي» الّذي يصنعه تحت أنظارنا الخزّاف في نابل»[24].

ما نلاحظه في المعالجات الشّكليّة لهذه المفردات، أنه يقع ملاءمتها مع التّقنيّات المستعملة ومع الأسلوب الشّكلي المتّبع. فكلّما تغيّرت التّقنية أو الخامات المستعملة إلّا ويتغير أسلوب معالجتها. في بعض الشّالات: «التّعجيرة» (الصورة 11) المصنوعة في قفصة، تكون أشكال الأسماك في تناغم تامّ مع أشكال المثلّثات والمعّينات المنسوجة بهندسيّة صارمة. إذ نكاد لا نفرّق شكل السّمكة وسط زخم من التّركيبات الهندسيّة، فيكون شكلها على غاية من البساطة، متكونّا من معين يلاصقه مثلّث صغير.



صورة 12 : جزء من صورة لكسوة عرس- الحمامات
صورة لأنور بن عيسى . المصدر: الحجاب و بعد...

نفس «الحوتة» نجدها تأخذ شكلا أكثر تعقيدا وأكثر تشخيصيّة، وقد طرّزت في بدلة عرس من الحمامات، يظهر لنا رسمها وقد جاورتها أشكال نباتيّة، مكونّا لخطوط ليّنة وكأنّه مزج بين أسلوب بسيط عفويّ وأسلوب زخرفيّ متقن. هذه الرّسوم المطرّزة بالذّهب على قماش أخضر من نوع «الموبّر»، من ناحية



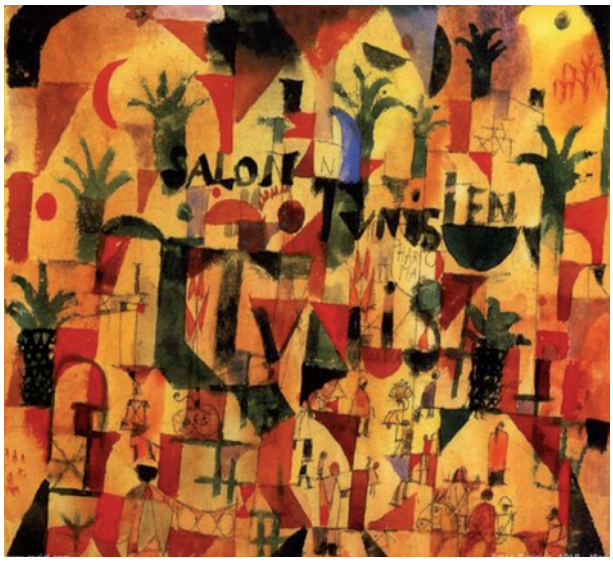
صورة 13 : صورة لأنور بن عيسى .
المصدر: الحجاب وبعد...

ظهر البدلة (صورة 12)، تبدو لنا وكأنّها تشكل لوحة محكمة التّأليف، تنصهر مكوّناتها في بنية هرميّة متناظرة، يكون فيها شكل اليد «الخمسة» العنصر الأبرز، حيث تغطي خيوط «الطّريزة» كامل مساحته.

هذه الرّسوم تنتمي في مجملها إلى حقل رمزّي، لكن تغيير أحد عناصرها أو إضافة عنصر آخر لا يأثّر كثيرا على المنتوج الشّكلي النّهائي. فلا غرابة أن نجد في بدلة أخرى من نفس النّوع رسوما

تكاد تكون نفسها، لولا تغيرات جزئيّة صغيرة مع إضافة لرسوم طيور صغيرة (صورة 13). يتّضح لنا من هذا المثال أنّ التّوازن الجماليّ للمشهد العام هو الذي يمثّل الأولوية، وأن الدلالات الرمزية لهذه الرسوم ليست بالضرورة الهاجس الأهمّ.

هذه المفردات - العلامات لا نجدها في فنّ النّسيج أو التّطريز فحسب بل تكاد تكون حاضرة في كل أنواع الفنون الشّعبيّة، وكأنّها تهاجر من حامل إلى آخر ومن تقنية إلى أخرى. فهي أشكال ضاربة في القدم يعود بعضها إلى الفترة اليونيّة مثل رسم «اليد»، أو «السّمكة»[25]. ولقد تفطّن أكثر من فنّان لثراء هذا الحقل الشّكلي وأصالة أشكاله. وكان السّبق في ذلك للفنان الألماني «بول كلي» الّذي زار تونس سنة 1914 فتركت هذه الأشكال- العلامات أثرا في أعماله (صورة 14). يتحدث «كليمونس سيجيه» عن هذه الزّيارة، فيقول: «لا نشك في البهجة العارمة التي اكتشف بها رسّام المدن والمواقع، والأنواع الشّكلية الشّعبيّة من علامات ورموز، الّتي كانت



صورة 14: لوحة لبول كلي
Salon Tunisien 1918

تشدّ نظره. المقابر البونيّة وقتها لم تسرق بالكامل، كانت مسلاّتها تحمل للكثير من العلامات التي نشاهدها أيضا في وشام البدويّين، في المنسوجات والتّطريز والخزفيّات المعروضة في السّوق» [26].

استـــــعراض وعـــــرض

يقول أبولي: «عندما حلّ الصّباح وبعد الإنتهاء من كلّ المراسيم، خرجت وأنا مرتد إثني عشر فستانا. وبالرغم من الطابع الصوفي لهذا اللّباس، فلا شيء يمنعني من الحديث في شأنه... كنت واقفا، مرتديا قماشا من الكتّان مطرّزا بالألوان الزّاهية. بحيث كنت أشدّ الأنظار إليّ... وبهذه البدلة التي تجعلني أتشبّه بالشمس. يتمّ تقديمي كما يقدّم التّمثال، وفجأة تفتح الأسترة ويأتي المارّة الّذين يرغبون في مشاهدتي منتظمين في شكل استعراض بديع»[27].

تفطّنت الباحثة فتحية حرزالله والمسؤولة عن معرض اللّباس التّقليدي «الحجاب وبعد...»[28] إلى أهمية هذا الجزء من نصّ «أبولي» فأوردته في نصّها الخاصّ بدليل المعرض، ذلك أن الوصف الذي يتضمنه يكاد يكون مطابقا لبعض مراسيم العرس التّقليديّ في تونس، حيث تقول «تحتلّ عادة رفع الحجاب عن العروس أو ما يسمى «الجلوة» مكانا مركزيا في حفلات الزفاف. وقد طوّرتها التقاليد، على مرّ العصور، لتجعل منها مناسبة تتجاوز بكثير مجرد الكشف عن وجه العروس لعريسها، وفرصة تنتهز للتّباهي بتلك الحليّ والملابس الفاخرة أمام النّساء المدعوات»[29].

ونستشفّ من كلام «أبولي» أن عمليّة العرض فيها بعد فرجويّ فنيّ وحتّى مسرحيّ. وما قوله: «بهذه البدلة التي تجعلني أتشبّه بالشّمس» إلا دليل



صورة 15 سفساري وعجار
المصدر: Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie

على عنصر الإبهار الذي قد ينتج عن ارتداء ملابس مميزة. وهذا يشبه إلى حد كبير، طريقة عرض العروس لملابس الاحتفال، بل إن عملية العرض قد تتّخذ أشكالا أكثر تعقيدا، إذ تقوم العروس بارتداء الثّياب الكثيرة المخصصة للعرس «بعضها فوق بعض، أو بعضها بعد البعض... وعلى غرار عرائس ألف ليلة وليلة، ترتدي العروس في بعض المدن التُّونسية سبعة جلابيب تنزعها عنها على التَّوالي لتتمتّع الحاضرات بمشاهدتها ... وآخر ما تلبسه من هذه الجلابيب، وهو أفخرها، ذلك الذي تقابل به زوجها في بيته»[30].

إن ثنائية الإخفاء والكشف الّتي تبرز من خلال هذه المراسيم، تخلق عنصر التّشويق، إذ أنّ العروس تبان في كل مرة بهيأة مختلفة، عارضة لما تحتويه ثيابها من ثراء لوني وشكلي، محتفية بما أنجزته أو ما تحصّلت عليه من ملابس طيلة فترة «الجهاز». فكلّ جمال، يخفي جمالا آخر من تحته، ويبقى شكل الجسد شبه غائب في كل هذا، إلى أن يقوم العريس برفع «الحجاب» عن الوجه فتظهر ملامحه، وكأنّها بدورها نافذة تحيلنا على جمال الرّوح. ألا تحثُّ لعبة الكشف والإخفاء هذه على استدعاء للاّمرئي، ليكون الثّوب وسيطا بين الظّاهر والمخفي، بين المرئيّ واللاّمرئي، بين المادّي والرّوحاني ؟ ألا يعتبر الثوب بمثابة الشّاشة الّتي تحجب الخلفيّة لكنّها في الحين ذاته تفتح لنا نافذة على عالم آخر من الأشكال والصّور؟

وإذا ما رجعنا لشكل العرض، فإن مراحله وأشكاله تقترب من فن «البارفورمانس»[31]، أين يقوم الفنّان المعاصر بعمل فنّيّ حيّ، موظّفا



صورة 16 : تصميم للفنانة عائشة الفيلالي
المصدر: المجتمعات الاسلامية من خلال الآثار الفنية

التّعابير الجسديّة في عمليّة العرض، جاعلا من عنصر المفاجأة واللّامتوقّع، من ركائز عمله الإبداعي. لقد أخبرنا «إيف ميشو» متحدّثا عن الفنّ المعاصر، أنّ كلّ أنواع الممارسة الفنّية، يمكن أن تندرج – إذا ما توفّرت ظروف معيّنة– ضمن الفنّ المعاصر. فالتّمشي يعطي أهمية ليس فقط للعمل الفّنيّ و الفنّان، لكن أيضا لفضاء العرض و للمتفرّج والنّاقد...، ويستحضر هنا، قولة «مارسيل ديشون»: «إنّ نظرات المشاهد هي التي تُوجدُ اللّوحة»[32]. فإذا ما اعتبرنا أن قيام العروس بارتداء أزياء وخلع أخرى، هو بمثابة العرض في مشهد فرجوّيّ، فإنّه بإمكاننا قراءة فعلها هذا في إطار ما ذكرناه من شروط العمل الفنّيّ المعاصر. فكلّ ثوب يحمل في حدّ ذاته لتعابير فنّيّة وجماليّة يمكن أن ترقى بالثّوب إلى قيمة العمل الفنّيّ.

ولا يسمح لنا المجال هنا، بأن نفي كل ثوب حقّه، من حيث كونه بمثابة العمل النّحتي الّذي يقدم قراءة مختلفة للهيأة، من خلال إخفائه الشّبه التّام لشكل الجسد، وتقديمه لأشكال وأحجام مغايرة، بطريقة تجعلنا إزاء صيغ نحتيّة بالأساس. لذلك سنكتفي بالحديث عن نوعين من اللّباس، إحداهما نسائيّ وهو «السّفساري»، والآخر رجاليّ وهو البرنس، إذ يشتركان في خاصيّة واحدة، كونهما الاثنان ينتميان إلى نوعيّة « اللّباس الفوقي»، ويقومان بإخفاء الجسد من خلال الطّيات والتّموّجات الّتي يحدثها انسياب القماش. يقول الرسام الفرنسي «ديلاكروا» متحدثا عن البرنس: «إن رمي أطرافه إلى الخلف، من خلال الكتف، يحدث لطيّات متموّجة تشبه إلى حد كبير تلك التي نشاهدها بإعجاب في المنحوتات الكلاسيكية»[33]. وهذا ما جعله في أكثر من مرة يعجب بالملابس الّتي شاهدها في المغرب سنة 1832، فهي حسب تعبيره، رغم بساطتها– من خلال طرق شدها وتثبيتها – تبدو رائعة وفي غاية من النبل[34]. «السفساري» أيضا يشترك في هذه الصّفة، ولكن نعومة أقمشته وخفّتها تجعل من تموجاته أكثر ليونة، فيكون أكثر شفافيّة وتكون هيأته أكثر هلاميّة. أمّا إذا ما أضفنا إليه «العجار» على طريقة نساء العاصمة (صورة 15)، فإن شكله يتّخذ صلابة أكبر. وبالتّباين مع هدوء أشكال «السّفساري» ولطافة هيأته، فإن أشكال وزخارف «العجار»، تشدّ انتباه العين من خلال ألوانها المشعّة وأشكالها الزّخرفية المتنوّعة.

ولقد انتبهت الأستاذة والفنّانة التونسيّة «عائشة الفيلالي» لما تمثّله هذه الملابس من قيمة جماليّة وفنّيّة، وما تحتويه أقمشتها ومنسوجاتها من ثراء شكليّ أصيل، فقامت بتوظيف المنسوجات التّقليديّة، في تصاميم لملابس، قامت بإنجازها في إطار ممارساتها الابداعية (صورة 16). حيث توفّر لها هذه الخامات، إمكانية الاشتغال على مادة تشكيلية، تعبر على الأصالة والتجذّر[35].

الهوامش والإحالات

*) تعميما للفائدة المعرفية ارتأينا إعادة نشر هذا المقال الذي تضمنه العدد 271 لشهر ماي 2016 من مجلة الحياة الثقافية.

1)عبد الرحمان ابن خلدون، ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2004، ص 429

2)نفس المصدر

3)د. عبد الكريم براهمي، الأزياء التقليدية للمرأة التونسية: علامات ورموز «بر الهمامة» نموذجا مقاربة انتروبولوجية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد–32 السنة التاسعة– شتاء 2016، ص 154

4) .Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie

Ouvrage Collectif Publié Par le Centre des Arts et Traditions Populaires. [Aziza Ben Tanfous, Neziha Mahjoub, Andre Louis, Samira Sethom, Fathia Skhiri, Clemence Sugier, Ali Zouari], Maison Tunisienne de l›Edition, 1978, p 8

5)أورده الدكتور سعيد الفاضلي في تقديمه لكتاب: البرنس في باريس رحلة إلى فرنسا وسويسرا 1913، تأليف محمد المقداد الورتتاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص 17

6) ابن خلدون، نفس المصدر ص 417

7) نفس المصدر، ص 418

8) SAMIRA GARGOURI –SETHOM , Les Arts Populaires en Tunisie, Edition ANEP , Tunis 1994, p 13

9) تانيت وجه بعل: وردت في سجل النقائش السامية . انظر كتاب الحرف والصورة في عالم قرطاج للكاتب محمد حسين فنتر، أليف– منشورات البحر الأبيض المتوسط، تونس 1999، ص 52

10) سوزان لانيس، الذهب، ترجمة علي للو، كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة 2009، ص 24

11)نفس المصدر، ص 116

12) La photo du tissu figure dans le livre de Habib Ben Mansour : LES TEXTILES IFRIQIYENS AU TEMPS DES CALIFES FATIMIDES DU X–SIECLE, Edition Services, Tunis 2014, p 100

13)ثريا محمود عبد الحسن، أزياء المجتمع الاندلسي من سنة 92هـ – 625 هـ مجلة الآداب عدد 102، المجلد 2، جامعة بغداد، العراق 2012، ص 203

14) أورده الدكتور علي الزواري، صفاقس، سلسلة مدن العالم العربي، دار الجنوب للنشر، تونس 1980، ص 63

15) Ibn Fadl Allah al–Umari, Masalik al absar fi Mamalek al–Amsar, L’Afrique moins l’Egypte, Traduit et annoté par Par .127–Gaudefroy–Demombynes, Paris 1927, P 125 Mohamed Taher Mansouri , Du Voile et du Zunnâr, Edition L’or du temps, Tunis 2007

16) اولاق قرابار، تكون الفن الاسلامي. يال، 1976 . ذكره عفيف بهنسي في كتابه: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، تونس 1980، ص 18.

Vasarely , Cité dans La Rousse Histoire de l’art, Sous la direction de Albert Châtelet et Bernard Philipe Groslier, Paris 1995, p 777 .

18)علي اللواتي، أجزاء من دراسة مقدمة في اجتماع خبراء اليونسكو حول الفن الاسلامي، اسطنبول 1982 . نص : بعض الخواطر حول مفهوم الحيز الجمالي الاسلامي، كتاب المفردة التشكيلية، مركز الفنون الحية بالبالفيدير، تونس 1988، ص 18.

19) Guitemie Maldonado, MONDRIAN, HAZAN, Paris, 2002, p 74 .

20) محاورة أفلاطون فيلينوس، عن هربت ريد، الفن اليوم مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصر، ترجمة محمد فتحي و جرجس عبده، دار المعارف، ص 67–68.

21) Exemple : Signes et Symboles dans l’Art Populaire Tunisien, [Samira SETHOM, Fathia SKHIRI, Alya BAIRAM, Naceur BAKLOUTI], Société Tunisienne de Diffusion, Tunis 1976.

22) إخوان الصفاء، الرسائل، ج1، ص221 . عن الحبيب بيده، نص: البعد الفلسفي والجمالي للمفردات التشكيلية ونسقها البنائي في الفن العربي الاسلامي، كتاب: المفردة في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص33 .

23) Samira Gargouri Sethom, Les Arts Populaires en Tunisie, op. cite., p 41

24) Samira Gargouri Sethom, Les Arts Populaires en Tunisie, op. cite , p 13

25) Samira SETHOM, Khomsa et poisson, In : Signes et Symboles dans l’Art Populaire Tunisien, op. cite , p49

26) Clément SUGIER, La Tunisie dans la lumière de six peintres d’Europe : Victor Prouve, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Mosès Levy, Albert Marquet et Oskar Kokoschka. In : LES SOCIETES MUSILMANES AU MIROIR DES ŒUVRES D’ART , Sous LA direction de Hachmi KAROUI, Cahier du C.E.R.E.S. série Sociologique n 25, Tunis 1996, P 101.

27) أبولي، التغيرات، الكتاب 7، الجزء 3، ص158–161 . عن فتحية حرز الله، الحجاب وبعد...، منشورات مركز البحوث والتوثيق والإعلام حول المرأة، تونس 1992، ص15 .

28)معرض منظم بمناسبة المهرجان الوطني الثقافي للمرأة سنة 1992 . انظر المصدر السابق

29) نفس المصدر ص4

30)نفس المصدر

31) La performance.

32) Yves Michaud, L’art à l’état gazeux Essai sur le triomphe de l’esthétique, Stock, 2003, p 53

33) Delacroix dit : «le burnous dont les bords rejetés par derrière dégagent les bras et descendent sur l›épaule en faisant les plis en tuyaux que nous admirons dans les statues». Cité par Fouzia Ejjawi, PATRIMOINE DU MAROC : Sur les traces de Delacroix à Tanger , Publié dans La Gazette du Maroc le 24 – 11 – 2007. http: / /www.maghress.com /fr / lagazette /15331

34) Natacha Potier, Dix–sept regards sur le Maroc, Editions EDDIF, Maroc 2008, p 29

35) Aîcha FILALI, Du patrimoine dans l’art Exemple d’une pratique artistique . In : LES SOCIETES MUSILMANES 156–AU MIROIR DES ŒUVRES D’ART, op. cite, P 154

الملابس التّقليديّة النّسويّة في تونس

تعريب وتقديم عبد الرحمان الكبلوطي/كاتب، تونس

تصدير

من أمهات الكتب التي اهتمت بالملابس التقليدية النسوية في تونس هو هذا الكتاب الضخم: «الأزياء التقليدية النسائية في تونس»، الصادر عن الدار التونسية للنشر سنة 1988. هو كتاب جماعي أنجزه مركز الفنون والتقاليد الشعبية بالتعاون مع وزارة الثقافة وشارك فيه ثلة من الباحثين فيما بين 1966 و1970. توزّع فيه فريق العمل بين الوطن القبلي وجهة بنزرت والساحل وجربة والجنوب الغربي وصفاقس وتونس.



يقول الأستاذ عبد الرحمان الكبلوطي في تعريفه لهذا الكتاب ضمن مقال نشر بمجلة الحياة الثقافية (العدد –177 نوفمبر 2006):

هو كتاب تحفة، بأتمّ معنى الكلمة جاء باللغة الفرنسيّة، يحتوي على 286 صفحة من الحجم الطويل (37.5 صم 29.5 صم) محلّى بصور عديدة لمختلف كسوات العرائس والملابس النسويّة، وأنواعها وعددها وأشكالها كثيرة، متنوّعة، في المناطق البدوية التونسيّة قديما والحضرية كذلك، من «الحولي» في مطماطة والجريد إلى «الحرام» في الساحل و«الجبّة» في بنزرت وغيرها من جهات البلاد،

وهي ملابس وأكسية تعود أصولها إلى فترات الحضارة التونسيّة من العهود البربرية وما تلاها، وصولا إلى العهود الإسلاميّة الأغلبية والفاطميّة والصنهاجية والمرادية والحسينية، دون أن ننسى تأثير الهجرة الأندلسية لبلادنا، في هذا المجال.

وتحوم هذه الإبداعات النسويّة حول الزواج وبدء كتابة العقد (الصّداق) إلى الدخول أو البناء، وما يتبعها من أيام أفراح، تليها الولادة والنفاس، وغيرها من المناسبات السعيدة أو الحزينة (كالتعزية في الوفاة).

وقد قسّم الباحثون كتابهم تسعة أجزاء نختزل تقديمها بعد محاولة تعريبها، وإن كان الأمر غير يسير ولا هيّن، إذ الاختزال قد يذهب بكثير من التفاصيل المهمّة، وشفيعنا في ذلك ما يصاحب هذا المقال من صور لبعض الملابس النسوية من مختلف جهات البلاد:

1 - تونس العاصمة:

ازدهرت ملابس النساء في الحاضرة منذ القرن السّابع عشر بدخول صناعة الحرير الذي كان يحاك منه «القفطان» كالذي كانت تختال بارتدائه المرأة الصالحة عزيزة عثمانة، وقد كان مطرّزا بالجواهر.

وكذالك ازدهرت صناعة الفوطة والقوفية لتغطية الرأس دون الوجه، والجبّة والسروال. ومن الطّريف أنّ «الجبّة» النسوية التونسية انتشرت بعد ذلك في أوروبا، وصارت تعرف بـ«Juppe»، إلاّ أنّها فقدت عندهم جزأها الأعلى وأصبحت ذلك اللباس المعروف لديهم.

وما أجمل «جبايب» نسائنا، ومنها ما كان يسمى في القرن التاسع عشر بـ «جبّة شطر بشطر» أي ذات لونين مختلفين (وهي عبارة عن قميص وسروال، كما هو معلوم)، كما عرفت النّساء الجبّة والسروال بالتكة(Ceinture) والجبّة القصيرة والسروال بالكبوس في مطلع القرن العشرين، أو كسوة «الطارايون» أو الكبوس الغارق.



البْسيطة

2 - جهة بنزرت :

كان تأثير الجالية الأندلسية واضحا، فتوفرت الملابس النسوية في رفراف والعالية وفي بنزرت المدينة، فظهرت «التبديلة» الحريرية المشتملة على الفوطة والبلوزة، و«الطاقية» التي تغطّي الرأس، والقفطان المحمّلي المطروز بخيط نفس القماش، و«العبا» المذهّب، و«القندورة» (Tunique-chemise) التي تلبس فوق «كسوة» ليلة الدّخلة.


جبّة شطر بشطر


جبّة الصوف بالقرص

أمّا العجائز فيلتحفن بالفرّاشية وينتعلن «الشبرلّة»، ويغطين الوجه بالخامة (وهو العجار المعروف بتونس العاصمة).

وقد ازدهرت الطريزة برفراف، واختصّت بصناعة جبّة الصوف بالقرص، والجبّة «كتلان» أبراج، و«المحضنة» من حرير، وهي كسوة الحنّة والنقّش. أمّا كسوة «الجلوس» فتسمّى «شوشانة» وفرملة بالقُرص.


القفطان والفرملة

الجبّة العَكْري

ولهنّ كسوة النهار الثالث «الموشّمة»، والسورية العاديّة «سورية مبدوع».

3 - الوطن القبلي:

تتسّم هذه الجهة بغزارة كساء النّساء وملابسهنّ المختلفة، فقد عرفت النسوة والعرائس منهنّ «قمجّة» الزفاف و«القمجّة» بالحواشي في الحمامات، وسورية القماش بنابل، والجبّة والفوطة والجبّة الطويلة والجبّة القصيرة وجبّة «العين في العين» بالعدس والكنديل (Cannetile) والفوطة المطروزة بقماش الساتان الأبيض، وكذلك «الفرملة» والقفطان والسروال والحصّارة.

أما كسوة «الدخلة»(الزفاف) في دار شعبان ومنزل تميم وقليبية والحمامات فهي «القماجة»،

مشفوعة بالقوفية على الرأس و«الحبين» المطرّز بالأسود.

ولا ننسى «الكدرون» المطرّز في كثير من بقاع الوطن القبلي كالحمامات، والجبّة العكري والقفطان والفرملة في منزل تميم و«الحرام» الحريري في منزل حرّ.

4 - جهة الساحل:

أسهب المؤلفون في وصف المخزون الكسائي النّسوي في الساحل بالنّظر إلى الحضارات الرّومانية والعربية الإسلاميّة وغيرها التي تعاقبت على الجهة وخصوصا منها سوسة والمنستير والمهدية والجم وقراها وأريافها، فذكروا «التبديلة» السوسيّة (الفوطة والبلوزة)، والجبّة والبلوزة المنستيرية، وقد كان اللّون المفضّل عند «الهلاليّات» هو الأحمر «حبّ الرمّان»، كما ذكروا «الرّدا» المهدوي الحريريّ والخلالة المكنيّة (نسبة إلى المكنين طبعا)،



قمجّة طوكلي



الحرام الكبير



سورية مبدّوع



الكدْرون



القمجّة الكبيرة المطرّزة



السروال الطويل والقفطان

والحرام الصّوفي وقد بيّنت الصّور بعض التمايز في كسوات الدّخلة في كل من سوسة (السروال الطويل والقفطان) والمنستير (القمجّة الكبيرة المطرّزة)، والمهدية (قمجّة طوّالي) والوردانين (قمجّة مستيري)، مع إضافة «الكرديّة» وهي شبيهة بالفرملة، ونفس الشيء تقريبا في المكنين، حيث تتزيّن العروس، في السابع، بالحرام الكبير.



5 - جهة صفاقس:

كانت النّساء الميسورات يلبسن «كسوة الزفّاف» (الخلعة) أو «جبّة نشّاف» وسروالا «كعباوي». أما الرأس فكان يغطّى بـ «الطيّارية» المزدانة الموشّاة بالحرير في الحفلات. أما في الأيام العادية فيضعن على الرأس «قوفية صغيرة».

على أنّ اللباس العادي هو «الجبّة» وكذلك «الكنتوش» وهو شبيه بالقفطان.

أمّا أيام الزّفاف، ومنها نهار «تنقيز الحوت»(أي القفز على السمك)، ونهار العشاء فتلبس العروس قفطانا مخمليّا فوقه فرملة.

وللنساء لباس التعازي، ويسمى «زرزخانة» وهو قفطان فوقه فوطة مخطّطة، وعلى الرأس طاقية حمراء أو سوداء.

وعند زيارة الأقارب والأحباب، فيضاف «الجبين». أمّا اللّباس اليومي، فهو «البستري» وهي الجبّة المعروفة.

وفي قرقنة، ترتدي المرأة لباسا طريفا جدّا، في الأعراس والحفلات مع «طرف الرأس» و«طرف الكتف» إضافة إلى الجبّة و«المحفظة» التي تغطّي الصدّر.

6 - جربة:

أفرد المؤلفون قسما خاصا باللباس الجربي. فتحدّثوا عن «كسوة الزفّاف» وهي عبارة عن «قمجّة»، المعروفة في «قلاّلة» إضافة إلى الكدرون،


فوطة ضمياطي

كسوة الزّفاف



وهو عبارة عن صدريّة ولحاف أحمر مطروز، شبيه بـ«كنتوش» صفاقس، مع القوفيّة.

أمّا في ميدون- محبوبين فتذهب المرأة إلى الأعراس أو المناسبات مرتدية «فوطة ضمياطي» أو «ملحفة ضمياطي» صيف / و«التونسي» شتاء وهو لحاف من قطن أزرق أو أسود تحته البسكري أحمر اللون، وفوق الرأس المظلّة الجربيّة الشهيرة.

وفي آجيم ترتدي العروس «الحولي» من الحرير الموشّى، وهو عبارة عن قماش مخطّط بألوان زاهية جذّابة.

أما في حومة السوق، فترتدي العروس، في الجلوة «فوطة بالبارات»، وتغطّي الرأس بتقريطة تشدّ فيها الحلي، في حين تسمّى كسوة العروس، في الحارة الكبيرة «إزارا» من حرير وقطن، ذي لونين بنفسجي وأصفر، وتتغطى بـ«المنشف» الذي لا يحجب كامل جبينها ولا وجهها.

7 - الجنوب الشرقي:

عاد الباحثون إلى جذور اللّباس النسوي التونسي في الجنوب، وردّوه إلى أصول متعدّدة: بربريّة وعربيّة وأندلسيّة وذكروا من الأكسية



ما هو حريريّ وما هو قطنيّ، وما هو صوفيّ، ووصفوا «البخنوق»، و«الطّرف» أو «القرن» أي العجار، و«المنديلة» وهي قطعة قماش من الحرير أو من قطن تغطّي الرأس والعنق، دون أن تحجب الوجه، وكذلك تحدّثوا عن «الحولي» وهو من حرير أصلي، وخصوصا في منطقة «هدّاج»، وعن «الحرام»، وحتّى الكتف له لباس تغطّيه بل يحلّيه، وهو عبارة عن مستطيل من الصّوف أحمر اللّون أخضره، موشّى بخطوط هندسية جميلة، والتخليلة «بالشواطح» القابسيّة. أمّا شنّي فشهيرة بـ«عصابة» طريفة، وهل ننسى «حولي سواكي» تامرزت وهو من أصل بربريّ، تزيّنه الكتفية على الكتفين والمنديلة فوق الرأس.


كسوة نهار لحزُوم

أمّا في مدنين، فتختصّ العروس بكسوة (حولي) مزدانة الألوان، حمراء اللّون عادة، تضع عليها لحافا موشّى مخطّطا جميلا، تغطّي الرأس والكتفين معا.

8 - الجنوب الغربي:

اختصر المؤلفون وصف الملابس النسوية بمناطق توزر ونفزاوة وقبلّي وقفصة. فقد كانت المرأة تخرج وقد تغطّت بغطاء من قماش مطرّز بالأبيض، تزيّنه الكتفيّة ذات اللّون المغاير هو الملحفة. أمّا القوفية أو غطاء الرأس فتختلف تسميته من منطقة إلى أخرى، فهو البخنوق في الجريد، والعبروق في قفصة والملحفة في نفزاوة.

وللعروس بتوزر كسوات متعددة، منها كسوة نهار لحزوم (ثالث أيام الزواج) من صنع نساء نفطة عادة وفي قبلي، كما في توزر، «الملحف الجريدي» و كذلك بنفزاوة، وهو قطعة قطن أسود(1.40م/ 3.52م)، يوشى بالحرير الملوّن: الوردي والبنفسجي والأصفر الفاقع، والأحمر الدّاكن، والأبيض والأزرق مع رسوم تشخّص القمر والهلال من جانب، و«الذباب» من جانب آخر.

9 - الغرب التونسي:

حدّد المؤلفون هذه الجهة جغرافيا من قفصة إلى طبرقة مرورا بالسباسب علياها وسفلاها والتلّ الكبير، وأشهر لباس النسوان فيها «الحولي» و«الملحفة» وهما من حرير أو من قطن أو من صوف حسب مستوى عيش الأسر، وحسب تغيّر فصول السّنة.


كسوة الحولي واللّحاف الموشّى

وقد وقع التركيز على لباس نساء الكاف في الزّفاف، وفي الأيّام العاديّة، لأنّ كثيرا من المناطق الأخرى كانت نساؤها ترتدي نفس اللّباس تقريبا، على غرار كسرى وفريانة وباجة.

وتلبس العروس ليلة العرس «الجبّة الكبيرة» وتضع على رأسها «القفيّة» والكسوة عبارة عن قماش مخملي، أحمر اللّون أخضره، مزدان بشريط من نفس اللّون، «تيّالة» يجمع بين قطعتي الكساء، وفوق الرأس «محارم» مطروزة، أحدها يسمّى «الدّمّاجة»، وهو ما يحصر الشّعر، أمّا «البسيطة» فتوضع على الجبين وفي اليوم السّابع، تلبس العروس «الحولي»، وأبرز لون فيه الأخضر، ويشمل الجبّة والسروال، من نوع موشّى بالريكامو (Dentelle mécanique).

أما غطاء الرأس فهو على منوال ما تضعه العروس في اليوم الأوّل من الزفاف.

10 - نماذج من القوفيات و من الصدريات و الحوليات:

جمع المؤلفون في سبع صفحات نماذج وأشكال من القوفيات لغطاء الرأس التقليديّة والصدريات والحوليات والملاحف، وهي رسوم بالقلم، تبرز طرافة هذه الأشكال التّونسية الأصيلة.

خاتمة المطاف :

حاولت في هذا العرض المختزل أن أوجز التّعريب والتقديم لمعطيات غزيرة جدّا وردت في كتاب ضخم جاوز 280 صفحة من القطع الطويل، وهو نتيجة بحث ميداني واسع، قام به المؤلفون في كامل تراب الجمهوريّة (1966-1970) (وإن لم يقع ذكر بعض ملابس نساء بعض الجهات كالقيروان وأختها زغوان) ووصفوا تلك الملابس النسوية، وذكروا مكوّناتها من قماش مخملي أو قطني أو صوفيّ وغيرها، وكيفيّة صنعها (حياكة و نسجا وطرزا) وطريقة أو طرق وضعها، و مناسباتها، في الأعراس وفي بعض المآتم، وفي الزيارات، وفي الأيام العاديّة، وهي نماذج من لباس نساء تونس التقليدي في الشمال والجنوب، شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، يشمل الجسد من الرجلين حتّى الرأس، مع ذكر الحلي والمجوهرات التي كنّ يتحلّين بها (وإن مررت عليها مرور الكرام) فظهرت خصوصيّات وطنيّة، انطلاقا من الخصائص المحليّة، تميّز بلادنا عن ملابس غيرها من الأوطان، ومنها القوفيات أو ما تغطّي به المرأة رأسها من لباس، كان في غاية الروعة والذّوق والجمال يزيدها بهاء ويترك جبينها مكشوفا، ووجهها ظاهرا للعيان، في حياء وخفر، وإباء وشمم، بعيدا عن البدع وتقليد الآخر، غربيا كان أو شرقيّا. وبذلك كان اعتزاز المرأة التونسيّة في مظهرها اللائق، ولباسها الرائق، وهو واحد من مقوّمات الهويّة التونسيّة التي كانت وما تزال مختلفة عن الغير، «لا شرقيّة ولا غربيّة»، تضيف إلى لباس الحضارات نماذج وأشكالا من الكساء والزينة تسرّ الناظرين، وتنفرد عن الآخرين.

*) تعميما للفائدة المعرفية ارتأينا إعادة نشر هذا المقال الذي تضمنه العدد 177 لشهر نوفمبر 2006 من مجلة الحياة الثقافية.

اللّباس التّقليديّ النّسائيّ التّونسيّ والخصوصيّة الجهويّة: مقاربة مقارنة في التّنوّع الثّقافيّ

د. عواطف منصور/جامعية باحثة في جماليات الفنون والتراث، تونس

إنّ دراسة موضوع اللباس التقليدي تمثل تصالح ذواتنا مع ماضينا الجمعي، وتزيد من تعميق معرفتنا بهويتنا الوطنيّة، كما تؤصّل اعتزازنا بخصوصياتنا الجهويّة، ذلك أنّ اللباس التقليدي ليس فقط الرداء والغطاء الذي يستر أجسادنا ويقيها من البرد أو يحفظها من الحرّ، وليس مجرّد مظهر من مظاهر الزينة وحسب، بل إنّه جزء مهمّ من ثقافتنا الماديّة، فهو السارد لتاريخنا الطويل والشاهد على مختلف التطوّرات التي سادت الحياة الثقافيّة والاجتماعية وحتى الاقتصاديّة على مرّ الحضارات التي توافدت على البلاد التونسيّة.

ولأنّ اللّباس التقليدي هو جوهر هويّة الفرد، فإنّه يختزل انتماءات الفرد الاجتماعيّة والطبقيّة والإثنيّة والطائفيّة وغيرها، حتّى أنّه سجلّ يحفظ بين طيّاته عادات الشعوب وتراثها، ويستدل به على كثير من المؤشرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والمنزلة الاجتماعية الخاصة بها. ونجده إلى اليوم لم يتوقف عن التطوّر والتغيّر، فقد تطوّر مع تطور المجتمع التونسي وتحضّره وتفننه في صنع الثياب لشتى المناسبات والمناصب التي شغلها الانسان في مجتمعه. ولذلك تمّ التسابق وراء الخلق والابداع في طلب الزينة، ليكون بذلك أداة تعريف للتونسي ورمزا لتميزه وتفرده وهويته، ولعلّه خير شاهد على درجة وعيه وعلى تنوّع الحضارات التي تعاقبت عليه وتأثّر بها. وهو بالإضافة إلى كلّ ذلك يمثل عنوانا بارزا لكل جهة من جهات البلاد التونسيّة ودليلا واضحا على عاداتها وحضارتها وثقافتها وجزءا من تراثها نظرا لارتباطه بالعادات والتقاليد والمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية، ذلك أنّه يمثّل صورة عن المجتمع والحياة في البلاد التونسية عامة والجهات

خاصة ويختلف الزي التقليدي باختلاف المنطقة أو المدينة من الشمال إلى الجنوب، بين المدن والأرياف، حيث تختلف في صنف الثوب ونوعه، في التطريز وفي اللون وحتى في تفاصيل الزركشة والتطريز، وقد شكّل هذا الأخير العلامة المميّزة لمختلف الأزياء على الصعيد الجهوي.، لنجد مدن الساحل تختص بصناعة وحياكة الحرير، بينما اختصت مدن الشمال بالتطريز والتفنّن فيه لتختص مدن الجنوب بحياكة الصوف.

في هذه الأثناء وانطلاقاً من الإيمان بأهمية استحضار هذه الثقافة الماديّة، سنحاول عرض بعض النماذج من أصناف اللباس النسائي التي ظلّت تعاند الدّهر وتتحدّى العولمة لتعبّر في كل مرّة أنّها قادرة على التطوّر والتجدّد ومواكبة العصر والتواصل عبر الأجيال، أصناف حيكت بعناية فائقة وتطريز أنيق وذوق رفيع، تفنّنت فيه الحائكات والطرّزات اللواتي تناقلن هذه المعرفة والحرفة عن جداتهن وأماتهن، لتجعلن من أثوابهن أيقونات فنية جمعت الفن بالجمال والذوق بالأناقة.

وعلى خلفية هذا أجدني مُلزمة بالحفر في تاريخ اللباس التقليدي النسائي ولعلّها فرصة لمنح أنفسنا وقارئ هذه الدراسة من التمعّن في روافد هذا اللباس الوطني من خلال تسليط الضوء على ماضينا الجمعي ودراسته وإخراجه الى دائرة الضوء لا سيما وهو حصيلة تراكم تاريخي لمجموعة كبيرة من المحدّدات منها المناخيّ والإجتماعي ومنها الإثني والجندريّ وحتّى الدينيّ، وهو الى جانب كلّ ذلك خزّان ملهم للإبداع والتجديد، «ذلك أنه من ضروب الزي وما تحتوي عليه من أشكال الفصالة والخياطة والتزيين تدلّ دون شك على مستوى الذوق ومدى التقدم الحضاري في عصر من العصور»[1].

- اللباس التقليدي التونسي سجل تاريخي وحضاري شاهد على التنوع الثقافي

يعود هذا التنوع والتعدّد في أصناف اللباس التقليدي التونسي عامّة والنسائي خاصة إلى جذور تاريخية وحضارية تركت تأثيراتها في المجتمع التونسي على سبيل الأمازيغيّة والعربيّة والأندلسيّة والعثمانيّة ومنها حتّى الأوروبيّة، بحيث ساعدت جلّ هذه الحضارات والمرجعيات الإسلاميّة بتأثيراتها على وجود أكثر من شكل وصنف للباس الوطني التونسي الذي يختلف من حيث نوعية القماش والألوان وحتى من حيث التصميم، ولعله ما جعلها اليوم تقوم مقام الشاهد على ثراء المخزون الحضاري والتاريخي للبلاد التونسيّة، لتشكّل الأزياء بذلك «شكلا ثقافيا يجسّد رؤية الجماعة والفرد لمجموعة من القيم والمعايير الاجتماعية، فهو اللحظة التي يصبح فيها المحسوس دالاّ أي أنه يجسّد ما يتّخذه الجسد البشري كي يصبح حاملا لمجموعة من الدلالات والعلامات»[2].

ولئن أدخلت هذه المرجعيات الحضاريّة بمختلف تأثيراتها تنوّعا على مستوى الشكل والتفصيل، إلاّ أنّ المرجعيّة الإسلامية بتنويعاتها، العربية والتركيّة والأندلسيّة استطاعت أن تأثّر في أصناف اللباس العربي خاصة والتونسي عامة، وقد يعود ذلك إلى طبيعة المجتمعات المحافظة، حيث عكست هذه المرجعيات عدّة تعديلات محوريّة كانت في البداية تنمّ عن الانضباط للديانة القائمة على قواعد ستر العورات والتمييز الجنسي والإجتماعي والمِلّي في الملبس. وقد حافظت هذه الألبسة الأصيلة كالحبة والشاشيّة والصدريّة على شكلها الموحي «بالتقشف المعوّل على الإتقان والبساطة، مع تفضيل صارخ للبياض بوصفه لون

العبور من المدنس إلى المقدس، فمن «قماط» الرضيع إلى «إحرام» الحاج إلى «كفن الميت» يشغل البياض دور الفاصل بين عالم المادة والذنوب وعالم الولادة الجديدة الضامنة للغفران والتوبة. وعلى الرغم من الحفاظ على الأصالة في الشكل غلاّ أنّ «الشأو الحضاري الذي عاينته دولة بني الأغلب وأضرابهم من العبيديين والزبيريين، قد وسّع في استعمال الألبسة الموشّاة والمزخرفة والمذهبة، وانتشار استعمال الحرير والتحلّي بالديباج داخل الأوساط الاجتماعية الميسورة، وقد عرف أهل إفريقية لباس الأقمصة والسراويل منذ أمد بعيد، إلاّ أنّ «الجبّة» كانت من أكثر الملابس انتشارا بين الرجال بينما انتشرت عادة الإلتفاف بشال من الصوف وسّمته المصادر بـ«الإحرام» أو «التحزيمة» وهو لباس يعود في أصوله إلى قيافة كبار الموحدين».

ولئن أثبتت المراجع أنّ «للجبّة آصرة بالقيافة العربية تحيلها على مرحلة الجاهلية مشكّلة لباسا مفتوحا ينسج من الوبر والصوف، فإن لباس الجبة تونسيا يحيل على قطعة مخيطة من الأمام تترك لها فتحة من جهة الصدر عادة ما تنسج من الصوف أو من الحرير أو من منسوجات مستوردة يأتي في مقدمتها «الملف» و«القمراية».

وبينما تميزت الأزياء الرجاليّة بالتقشف والبساطة، فقد برز التوسّع في الاقتباس والشغف بالزينة لدى النساء من ناحيته عراقة الاستقرار وأهمية الأدوار التي لعبتها ربّات البيوت وسيدات الأوساط الحضرية والقروية، حتّى أنّنا نلاحظ ذلك في سرعة التحولات التي طالت مختلف القطع المركبة لألبستهن خلال القرون الثلاثة المنقضية باتجاه التخفيف والاختصار وتحرير الأعضاء وتنسيق الألوان الموحية والمغرية في آن، ولعلّه نتاج ذلك التمازج الحضاري والثقافي بين مختلف المركبات العرقية للمجتمع، وإن لم يخرج الأمر عن دواعي التمسك بالحشمة ومساعفة التقاليد، دون التكلّف أو الإسراف في التبرج أو التحريض على التزمّت، فقد جمعت الأثواب الجمال والأناقة والذوق الرفيع وإظهار المفاتن.

ولئن كانت التونسيات اليوم يلبسن ويتزينّ بنفس النمط، فإنّهنّ كنّ على خلاف ذلك في الماضي، حيث كانت لكلّ جهة، بل وكل قرية تقريبا أزياؤها الخاصّة سواء اليوميّة أو الإحتفاليّة، ولعلّها بفضل ذلك التنوع على مستوى الشكل والتفصيل الدقيق والحياكة والألوان أصبحت اليوم سجلا جماليّا يوثّق للتنوّع الثقافي والخصوصيات الجهويّة للمدن التونسيّة، كما يحفظ بين حياكته وتطريزاته عادات الجهة وتراثها، ومن خلالها يمكن أن نستدلّ على الكثير من المؤشرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة وحتى المنزلة الإجتماعيّة، وهذا الاختلاف يكشف كذلك عن مختلف المراحل التاريخيّة لتلك الجهة عن غيرها.

تعدّ الأزياء التقليدية النسائية في تونس سجلاّ للأفراح وأساليب الحياة المختلفة وهي تختلف من مدينة الى أخرى بألوانها وتفاصيلها وان تشابهت في الشكل ونوع القماش وهي لا تزال إلى اليوم تتربع على عرش حفلات الزواج خاصة ولازالت بعض العائلات التونسية تحرص على اقتنائها لبناتهن كمكوّن مهم وأساسي في جهاز العروس ولا يمكن للعرس أن يكتمل بدونها. ورغم التطورات التي سادت المجتمع التونسي والتحولات، إلاّ أن الزي التقليدي لازال يحتفظ بمكانته حتى أنّ امتزاجه بالأصالة والحداثة وابتكار نماذج جديدة مستوحاة من التراث لم يمنعه من التواصل والحضور إلى اليوم

وحتى مع تراجع المقدرة الشرائية للعائلات التونسية إلا أنها مازالت تحرص على اقتنائه أو اكترائه.

- اللباس النسائي سجل جمالي يعكس الخصوصية الجهويّة

تأثرت الأزياء النسائية بدورها بما أضافته مختلف الحضارات التي تعاقبت على بلادنا من فينيقيين وعرب وأتراك وأندلسيين وصولا إلى الأخذ من الأنماط الغربية على غرار الفرنسيين والإيطاليين والمالطيين والإسبان واليهود وغيرهم، ولعلّه ما أفرز اليوم هذا التنوّع والاختلاف والتعدّد بين ما هو مخيط وبين ما يشتمل به من لباس البدن، حيث نميّز فيه بين ما يقطع ويخاط وما لا يقطع من اللباس، وبين ما يلبس في الرأس أو ما يلبس في القدم. وقد ذكر ابن خلدون فيما يتعلق بالزي النسائي أنه يندرج ضمن «صنف الاشتمال او المراط الذي يميّز البدو بصفة عامة، وكذلك سكان العديد من القرى التونسيّة على غرار قرى الساحل»[3]، أما بالنسبة للمدن الساحليّة بداية من صفاقس وصولا إلى بنزرت فإن لباس النسوة يكون عادة من نوع المخيط وتبرز فيه عدة قطع»[4].

وتتميّز كل جهة من جهات البلاد التونسية بتنوع وثراء اللباس الخاص بها، فنجد مدن الشمال تختص بالقمصان المفصّلة والمخيطة من الصوف أو القطن أو الحرير والكتان وتتميز بتطريزاتها الأنيقة والمذهبة. وتختص مدن الساحل بوضع الأردية ذات الزركشة الثرية المطرّزة بالذهب والحرير والمليئة بالرموز المستلهمة من النباتات والحيوانات المرتبطة بالمعتقدات الشعبيّة للمجتمع التونسي كالسمكة التي تقي من العين والخمسة التي تقي من الحسد وغيرها، وتختصّ نساء الجنوب التونسي بفساتينهن الأنيقة المزركشة بنماذج هندسية ونباتية تجمع التفنن بالأناقة وأبرز مثال «السوريّة الجربية» التي تحض بجماليّة وأناقة وتفنن و«القمجة القابسية» ذات الألوان الساحرة.

والجدير بالذكر أنّ التطريز يشكّل العلامة المميزة لمختلف الأزياء النسائيّة على الصعيد الجهوي، حتى أننا نكاد نتعرف من الوهلة الأولى على الانتماء الجهوي لذلك اللباس، وقد استطاعت النسوة تقسيم الأزياء الى لباس يومي وآخر خاص بالاحتفالي وخصوصا الزواج، حتّى أنّه لكلّ قطعة أسلوبها في الحياكة والتفصيل وتقنيتها في التطريز. والمطّلع على الأصناف الجهوية للباس التقليدي النسائي ان يكتشف هذا الثراء على مستوى أصناف الأزياء والتي قد تتماثل في أحيان كثيرة خاصة بين جهات الساحل والشمال، ولكنها تختلف من حيث التفصيل وتنوّع أساليب وتقنيات التطريز والزركشة، ما يجعلنا ندرك حتما انتماءها الثقافي والجهوي.

وفيما يخص تاريخ التطريز فإنّه ليس بالفن الجديد، إذ يعتبر من أوائل الفنون التي استخدمها الانسان في زخرفة ملابسه، ونجده يجمع بين الناحية الجماليّة والمهارة، ويلعب فيه الذوق الفني دورا كبيرا، بالإضافة إلى أنه من التعبيرات الفنيّة ووسيلة مهمة لتسجيل الأحداث والذكريات وهو قادر على أن يحوّل النسيج العادي إلى خامة غاية وتحفة لا تقدّر بثمن. وأما عن تاريخه فإنّه ظهر منذ آلاف السنين ومن أهم القطع القديمة تلك التي وجدت في مصر في قميص توت عنج أمون (الدولة الحديثة) الذي استخدم في زخرفته أسلوبان تطبيقيان مختلفان فبينما تمت بعض الزخارف ونسجت بطريق القباطي نجد البعض الآخر طرز بغرز متعددة منها غرز لم تظهر في أروبا إلا في القرن

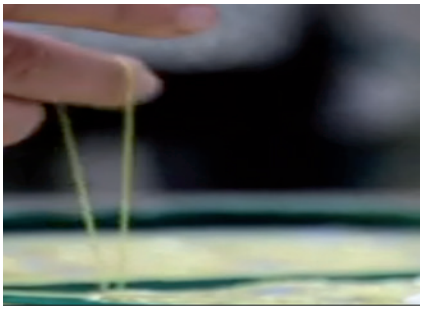
السابع عشر. وقد استمرت الطرق الفنية التطبيقية لتطريز وزخرفة المنسوجات كما هي في العصر الفرعوني حتى العصر اليوناني ثم الروماني. وفي العصر الإسلامي كانت كسوة الكعبة في مقدمة ما شمله التطريز كذلك ثياب الخليفة. كما ذكر عن «الخليفة العاضد آخر الخلفاء الفاطميين لما ولي السلطان صلاح الدين الأيوبي الوزارة بمصر لقبه بالملك الناصر وخلع عليه خلعة مؤلفة من عمامة وثوب بطراز ذهب وجبة وأيضا طيلسان مطرّزا بذهب وعقد جوهر بعشرة آلاف»[5]. وقد استخدم التطريز قديما لزخرفة ملابس الملوك والعظماء وذلك لما يضفيه على الملابس من جمال وقيمة فنية رفيعة وعالية وكان يستخدم في ملابس النساء والرجال على السواء.

طريقة تطريز الأزياء بالعدس والكونتيل والخيط الذهبي

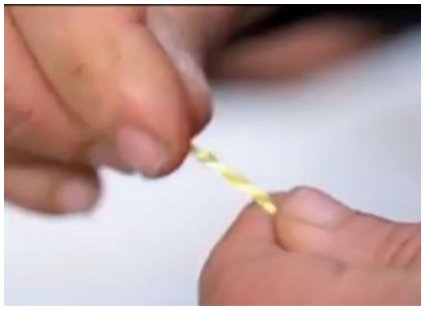




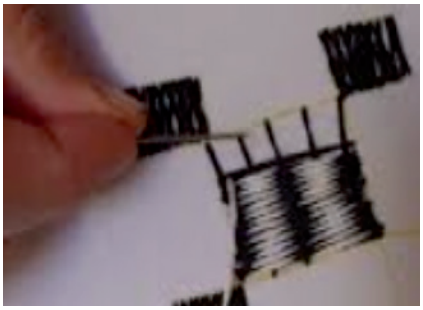
طريقة الزركشة بظفر الأوشحة







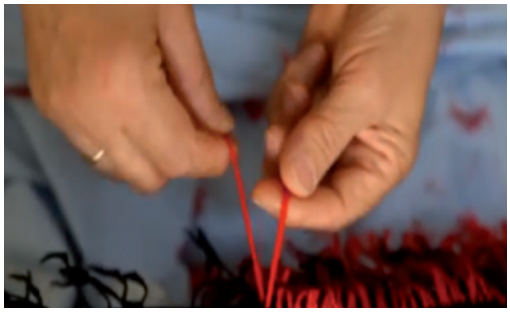
طريقة التوشية

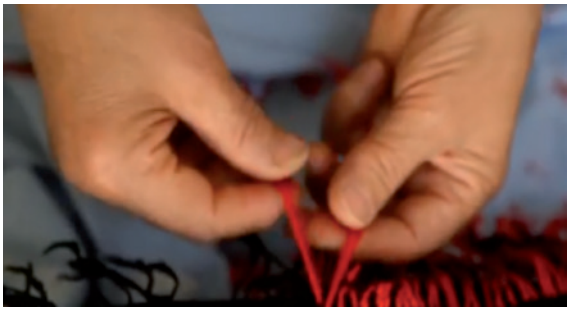




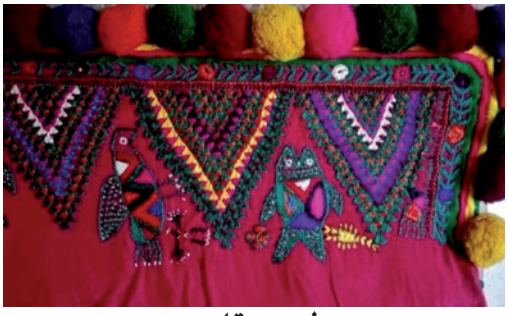


طريقة التخريم





وبالرجوع إلى تطريز الألبسة التقليديّة فقد أبدعت المرأة التونسية في هذا المجال إذ نوّعت في أساليب الزخرفة والأداء، فاختلفت بذلك أنماط التقنية بالرغم من الوسائل والأدوات البدائية واليدويّة والتي تتطلّب صبرا ودقة متناهية، حتّى أنّ تلك الأزياء وزخارفها اكتسبت إبداعا متميزا تتجلى فيه القدرة على استخدام المتوفر في البيئة المحيطة في أغراض تفوق مكوّنات المادّة نفسها في أحيان كثيرة، فكانت أصدق وسيلة للتعبير عن ذوقها الخاص المتميز.



طريزة قابس



طريزة مهدية

طريزة نابل



التطريز (الفرملة بنزرت)

والملاحظ أنّ الاختلافات في الأزياء النسائيّة بين جهات البلاد التونسيّة قائمة بالأساس على التنوع الثقافي الجهوي الذي يضمنه التطريز كشاهد عليه، فأحيانا تتشابه الأصناف على مستوى الشكل بيد أنّها تختلف على مستوى الشكل واللون والتفصيل والزركشة، حيث يتم توظيف عدّة مميّزات ترصد الهويّة الجمالية الجهويّة وتوثق للسجل الجمالي الجهوي، لتكون التطريزات والتوشية والتخريم العلامة المميّزة لجهة عن غيرها. وبالنسبة للمواد التي تعتمد في زركشة معظم الألبسة النسائيّة فقد يكون فيها التطريز منفردا كما قد يوجد مع خامات أخرى مثل الخرز والأحجار الكريمة والخيوط الحريريّة أو الخيوط المذهّبة والخيوط الفضيّة، العْدَسْ، الكُونْتِيلْ، الصَّارْمَةْ، التَّلْ بالإضافة إلى الخيوط الحريريّة والمذهّبة وغيرها، ولكنّها تختلف في عمليّة التوشية والرسومات المعتمدة.

ونستعرض هنا بعض الأمثلة التي تتكرّر تسميتها في العديد من الجهات التونسيّة بيد أنّها تختلف على مستوى الشكل واللون والتطريز واللباس على غرار مجموعة القمصان والتي تتحدّد في صنف «القمجّة»، وهذه الأخيرة تتواجد بمدن الساحل والشمال وحتى الجنوب، غير أنّ «قمجة المهديّة» تختلف عن «قمجة الحمّامات» وعن نظيرتها «قمجة قابس»، حيث تتميز الأولى بصناعتها من الحرير والقطن بينما الثانية من الكتان والصوف لتكون الأخيرة من الصوف الممزوج بالحرير. وتنضاف «الجبّة» إلى هذه الأصناف وليست شبيهة بالجبة الرجاليّة فهي وإن تميزت بالتقشف في التطريز عند الرجل فإنّه يكثر فيها عند النساء على سبيل «جبة مطروزة» و«جبّة عكري»، «جبّة كحلة»، «قدرون»، «قفطان» الخاصة بمدينة الحمامات، والتي تتفنّن في تطريزها النسوة الحماميات بشغف وإتقان جعل المدينة تتميز وتشتهر بفضل الطرّزات الحماميات



هرماشة بنزرت



قمجة حمامات



قمجة مهدية

الماهرات في صنعتهن واللواتي صبغن ألبستهن بميزة وخصوصية جهويّة لا تقارن مع غيرها من الجهات، وقد يحيلنا «القدرون الحمامي» على ذلك، حيث تشغله الزخارف والزركشات الأنيقة والتي تتمثل بالأساس في الأزهار والأهلّة والنجوم والأسماك بالإضافة إلى الزركشات البارزة بالخيوط الفضية (التل) بينما تطرز حاشية الذراعين بالحرير البرتقالي مع وجود نقوش في شكل «برمقلي»، ويزين بقيّة القدرون بأزهار وأوراق وأغصان، وتعمد المرأة إلى فوطة من الحرير مخططة بالأحمر والأصفر لتضعها كحزام لشذّه، وتلبس تحت تحته «السورية» التي تزيده أناقة وذوقا.



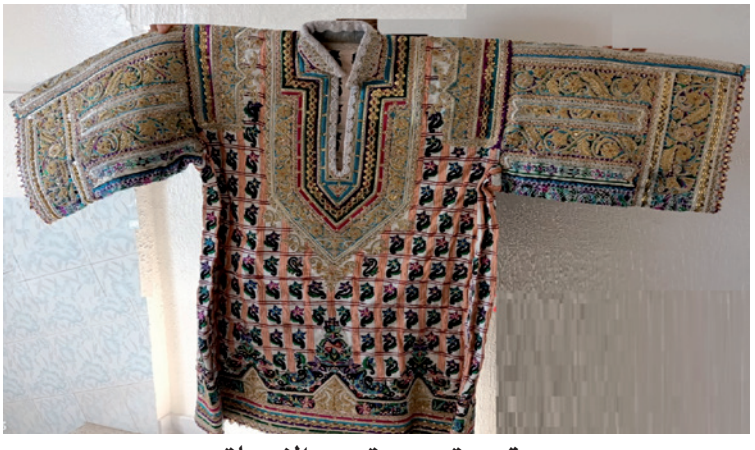
قمجة منستير



قمجة قابس



قمجة مهدية مع الفرملة



قمجة مهدية مع الفرملة



قمجة حمامات

ضمن هذه المقاربة المقارنة نجد « السّورية»، التي تشكّل جزءا أساسيا من اللباس النسائي في جل الجهات تقريبا وهي من أهم متممات اللباس النسائي ولا تكاد جهة تخلو من تواجدها كعنصر مهم في الثوب، فتتم خياطتها من قماش الكتان، وتتميز بلونها الأبيض وبالكمين الواسعين والمفتوحين، بينما يزيّن صدرها بأشرطة ملوّنة تلبس تحت «التخليلة» وفي حال كان الكمّ ضيقا ويقفل بالزر فإنه يسمى «سورية فرنك»، وقد أطلقت عليها هذه التسمية حين ظهرت أوّل مرة وكانت تباع بثمن فرنك واحد. وتتميّز السوريّة بطولها وتغطى اليدين، وتكون خفيفة ومطرّزة. وتتنوّع من السورية بين البسيطة المطرزة بالخيوط الحريرية إلى المزوّقة بشريط من الشبكة وتختص بها جهة بنزرت، إلى المطرزة ب «العقيق» و«العدس» وغيره، وترتديها المرأة في مناسبات الزفاف على غرار «سورية الحنة» أو «سورية البراط» التي تلبسها العروس يوم الجلوة وطيلة الأيام الأولى التي تلي زفافها وتتميز هذه السورية بطريقة تزويقها بالأشرطة المصنوعة من الحرير الملون في مستوى الرقبة وفتحة الصدر والكمين.



السورية مع الفرملة



تطريز السورية الجربية

وتنضاف إليها الصدرية والتي تعرف في اللباس النسائي ب «فرملة»، وهي عنصر ومتمّم مهمّ في اللباس النسائي ولا تكاد جهة تخلو منها على مستوى اللباس، غير أنه لكل جهة ميزة وتطريز خاص بها يضمن لها خصوصيتها الثقافيّة والجهويّة كعلامة مميّزة لها، وعادة ما تكون الفرملة من القطن ويمكن أن تكون ايضا من الصوف في الفصول الباردة، مفتوحة على مستوى الصدر بينما يصل طرفها الأسفل إلى آخر النصف الأعلى من الجسد، تتميّز بخياطتها الخاصّة، إذ تزركش جوانبها وطرفيها من جهة الصدر والأكمام القصيرة بطوق من الخيوط الذهبية وأحيانا من الخيوط الفضية التي تزيدها لمعانا وإشعاعا يضيفان لمرتديتها جمالا وأناقة، وقد نجد هذه الزركشات المطرزة مستقاة من أشكال الأزهار، الأسماك، الأوراق، أو الأشكال الهندسيّة. وتعتبر الفرملة من أهم المتمّمات للباس التقليدي النسائي الخاص بجهات الساحل عموما وبمدينة المهدية خصوصا وتتميز بتطريزها الفريد والعالي الجودة والذي يحتوي بدوره عدّة مواد نفيسة مثل الفضة والعدس والكونتيل والتل، ووقد كانت ترتديها العروس المهدوية ليلة «الحنة» إضافة إلى سبع «قمجات» في السابق غير انها اليوم تحولت الى قمجة واحدة بسبع حجور، فوق «القمجة» وتحت «التخليلة».





وتختلف الفرملة المهدويّة «فرملة كحلة» مطرزة بالفضة المغزولة تتكون من القطيفة السوداء وتختلف عن الفرملة الحمّامية «فرملة الدّريّقة» التي تتميّز بتطريزها المذهب والمظفور وعقدها، وعن قرينتها البنزرتيّة التي تتميّز بالقصر مقارنة بهما وبألوانها الزاهية، بينما تتماثل تقريبا على مستوى التفصيل، فجلّها قصير التفصيل بدون أكمام، تلبس فوق القميص. ولا ننسى «الطّفْطَةْ المهدويّة» وهي نوع ثان من الفرملة، ولكنّها أكبر من حيث الحجم، ترتديها العروس في اليوم الموالي للزفاف، وتتميّز بزخرفها المفتول والمظفور من الخيوط التي تقوم على اعتماد الياقات والشرائط والأوشحة من الخيوط المذهبة أو الخيوط الحريرية وإرفاقها في بعض الأحيان بسلاسل من الأزرار المزدانة بالأحجار الكريمة والكرات الفضية التي تزيدها جمالا ورونقا.


فرملة المكنين


كنتوش المكنين


فرملة نقر بلبل الحمامات


فرملة بنزرت


فرملة الحمامات

ولا يكتمل اللباس التقليدي دون مكملاته من أغطية الرأس التي وإن تشابهت في الشكل فإنها تختلف من حيث التصميم واللون والتطريز، وتسمّى في جهات الساحل «قوفيّة» وفي الشمال «طاقيّة»، أمّا «القُوفِيَةْ»، فتعتبر من أجمل قطع اللباس النسائي التي تتزين بها العروس المهدويّة عند الزفاف أو أيام الأفراح، وتعتبر من أهم متمّمات اللباس التقليدي إلى جانب «القمجة» و«السروال العربي».


لباس المهديّة



لباس المنستير



لباس المكنين

وعن تاريخها فإنّها تنحدر من أصل أندلسي وقد كانت تختصّ بها نساء مدينة تونس العاصمة خاصّة إضافة إلى النساء القاطنات على كامل السواحل الشرقية لبلادنا دون غيرهن، حيث لم يعمّم لباسها إلاّ في المدن والقرى دون البوادي، حيث كانت في البداية من ميزات النساء البورجوازيات وخاصة اللائي يقطنّ المدن والقرى، حيث إن لبس «القوفية» كان إلى زمن غير بعيد من العلامات المميزة لهنّ، خاصة عند قدوم بني هلال إلى بلادنا وما سادها من فوضى، فأرادت النساء الأصليات للمنطقة أن يفرقن أنفسهن عن نساء بني هلال، فاخترن لأنفسهن القوفية كميزة خاصة بهن. ويُذكر أنه بمدينة منزل تميم كانت توجد عدة أجناس من السكان غير الهلاليين، كانوا يطلقون عليها «البلديين أو البلدية» في مقابل المعاويين المرابطين وقبائل بني هلال وبني سليم ممّن كانوا لا يزالون يقطنون المناطق المحيطة بمنزل تميم، وللتمييز بين نساء منزل تميم عن غيرهن اخترن «القوفية» كلباس خاص بهن، وقد تتفق هذه الأخيرة مع قوفية المناطق الساحلية من حيث خصائصها ومميزاتها المشتركة.



قوفية بنزرت (رفراف)



قوفية المكنين



قوفية مهدويّة



قوفية الحمامات

أمّا عن القوفيّة المهدويّة فهي توضع على رأس العروس ليلة الحنة فوق عصابة من «مَحْبُوب» (عملة ذهبية قديمة) وتتكون من شريط قطني أحمر اللون منقوش بدوره بصف واحد من المحبوب أو ثلاثة صفوف. وتختلف القوفية المهدويّة عن قرينتها بمدينة المكنين حيث تتميّز هذا الأخيرة بمقدّمة الغطاء العالية والتي ترتفع أكثر من أربع أو خمس سنتيمترات، في حين يتبعن نفس التقنية في تطريزها وتلوينها حسب اللونين الأسود والذهبي. غير أنّهما تختلفان عند عروس منزل تميم، حيث تقسّم القوفيّة التميميّة إلى نصفين في اتجاه الارتفاع، فتحتل الطريزة باللون الأسود الجهة السفلى في حين يكون التطريز باللون الذهبي من الأعلى ويمكن أن يطرّز جبين «القوفية» أحيانا باللون الذهبي بصفة كلية، بينما يتّخذ شكلها الجانبي الشكل الإسطواني الذي يمكنه أن يغطي الواجهة وكامل غطاء الرأس مما قد يخفي الغطاء المكسو كلّه بطريزة أنيقة ومذهّبة.



لباس نابل



لباس الحمامات

لا يمثل كشفنا المقتضب في هذه المقاربة المقارنة عن جماليّة اللباس التقليدي النسائي لكشف التنوع الثقافي للجهات والخصوصيات الثقافيّة لها والتي يضمن فن التطريز حيّزا كبيرا منها، لتتنوّع التطريزات بين اعتماد الزخارف النباتيّة الذي تحتلّ فيها الزهور والتوريقات والأغصان مكانة مهمّة الى جانب الزخارف الهندسيّة التي تتفنن الطرّازات في إبداع وابتكار وتكوين عدة أشكال هندسية مختلفة، بدءا من النقطة إلى الخط بأنواعه المستقيم والمنكسر والمنحني والحلزوني والشريطي والمموّج والمتضافر بالإضافة إلى الوحدات المتصلة والمتوالدة والدوائر المتماسة والمتقاطعة والجدائل وغيرها. كما توجد أنواع أخرى من الزخارف الحيوانيّة وقد أبدعت الطرّازات في ترتيبها على شاكلة السمكة

والخمسة والطيور ونحن نعلم مدى ارتباطها بالمعتقد الشعبي للتونسيات في درء العين وكف الحسد ومن جلب للخير واتقاء للحسد كما سادت فيها الألوان المختلفة كالذهبي والأحمر والأسود والأرجواني إلى جانب المواد والمعادن الثمينة التي تزيدها رونقا وألقا كلما تقادمت.

وقد نخلص رغم أن الحديث يطول عنها، فمهما كتبنا ووثقنا لها لن ندركها حقها لنقول أنّ اللباس التقليدي التونسي يحضر ليعبر عن ذاكرة الهوية الثقافية والحضارية والتاريخية في المنجز الحرفي ضمن أساليب وتقنيات احتفت بعمق الأصالة المتأصلة في نفسية المرأة المبدعة، ونحن إن حاولنا النبش فيه، فان نوايانا تتلخص في استحضاره استحضاراً لروح التراث وإعادة الحياة له من جديد لمساءلته والاحتفاء به، وإنقاذه من النسيان الذي يطال الذاكرة بالإهمال، إنها الرسالة التوثيقيّة النبيلة التي تساهم في حراك ثقافي فني يعيد الاعتبار للموروث الحضاري في حياتنا اليومية، وينقذه من النسيان والمحو، فالانحياز لذاكرة الأمة في تراثها ومعمارها وأصالتها ولباسها التقليدي وتقاليدها العريقة مقاومة حقيقية للنسيان والإهمال والمحو الذي يهدّد الهوية في عمقها باعتبارها الحاضنة والضامنة باستمرار للقيم النبيلة والخالدة والهامة في حياة الكائن، إذ هي التي تبني صرح كينونته انطلاقاً من أنساق معرفية وفنية وإبداعية. ولأنه تراث حي فعلينا ألا نغفل عن تجديده وتطويره وتوظيفه ليصل الى الأجيال اللاحقة كما وصلنا فهو لا يزال قادرا على الصمود؟

المصادر والمراجع

- فر تاني، مسعود ، «من عادات وتقاليد جربة ميدون»، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس (التاريخ غير مذكور).
- نصر، ثريا، أزياء النساء في العصر العثماني، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 2000 م.
- وزّان الحسن، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2، جII.
- حسن، محمد , المدينة والبادية بافريقية خلال العهد الحفصي، جامعة تونس الأول، 1999.
- المقداد الورتاني، محمد، (تقديم سعيد الفاضلي، البرنس في باريس رحلة إلى فرنسا وسويسرا 1913، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت،2004.
- سليمان، نبيل، اللباس والزينة في العالم العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الثانية، 1998م.
- صبري، عبد المنعم، شرف م.رضاء صالح، معجم مصطلحات الصناعات النسيجية، دار الأهرام للنشر، (تاريخ النشر غير مذكور).
- أيوب، عبد الرحمان، «الحرف التقليدية ومواترة حذق المهارات»، الحياة الثقافية، أفريل 2008.
- بقلوطي، الناصر، «التراث الشعبي: مفاهيمه ومواده»، مجلة الفنون والتقاليد الشعبية»، عدد 12 المطبعة العربية، تونس، 2005.
- زارعي، محمد محسن، «الهويّة والإبداع في الصناعات التقليديّة اليوم»، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، سلسلة الفنون3، 2005.
- بن تنفوس، عزيزة، «التطريز التركي»، دراسة لمجموعة مركز الفنون والتقاليد الشعبية، مجلة الفنون والتقاليد الشعبية عدد7، تونس، 1980.
- حريز، سيد حامد، «تصنيف العادات والتقاليد» , المأثورات الشعبية، عدد ،12 أكتوبر، 1988.
- معتوق، فريديريك، «اللباس بين الماضي والحاضر»، الفكر العربي، عدد 49 معهد الإنماء العربي، بيروت 1987.
- واد حسين، وعجينة، «روائع الفن التقليدي التونسي»، منشورات الديوان القومي للصناعات التقليدية.

- بوعلي، لطفي، «الحرف والحرفيون في الإيالة التونسيّة من خلال دفاتر العدول»، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس 1992-1993.

- ونين، سعيد، ناصر الدين، «ملابس المرأة بمدينة الجزائر في العهد العثماني»، ماجستير آثار وتراث، معهد الآثار، الجزائر،1991.

- براهمي، عبد الكريم، الأزياء التقليدية للمرأة التونسية: علامات ورموز «بر الهمامة» نموذجا، مقاربة أنثروبولوجيّة، مجلة الثقافة الشعبيّة، العدد 32، السنة التاسعة، 2016.

- ابن الحاج يحيى، الجيلاني، العادات والتّقاليد التونسيّة، (الهديّة أو الفوائد العلميّة في العادات التونسيّة)، دار سراس للنشر، ط 1، 1994 وط 2، 1996.

- مجلة أخبار الصناعات التقليدية عدد1، «ابتكارات مستوحاة من اللباس التقليدي»، الديوان الوطني للصناعات التقليدية، جوان2007.

- الغرايري، عمر، مقال منشور بمجلة الإذاعة، ديسمبر 1963.

- ابن خلدون، عبد الرحمان، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 2004.

- منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس (نصوص جمعها ونسقها محمد محسن الزارعي)، الهوية والإبداع في الصناعات التقليدية اليوم، سلسلة الفنون3، الطبعة الأولى2005.

الهوامش والإحالات

1-2 - رولان بارث, الجسد أيضا وأيضا, صيف عدد 7, 1989, ، ص 145-144.

3 - Bayram (A.), Ben Tanfous (A.), Louis (A.), Sethom (S.), Skhiri (F.), Sugier (C.), Zouari (A.), Les costumes traditionnels féminins de Tunisie, Publications Centre des Arts et des Traditions Populaires, & Maison Tunisienne d'Edition, 1978, 271 p.

- Benfoughal (T.), Les costumes féminins de Tunisie, Editeur : ministère de la Culture, Collections du musée du Bardo d'Alger, Alger, 1983, p60 .

- Gargouri-Sethom (S.), « La confection du costume féminin d'Hammamet », dans Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n°1, 1968, pp.101- 111.

- Gargouri-Sethom (S.), « La tunique de mariage en Tunisie », dans Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n° 3, 1969, p.5- 20.

4 - Les textiles Ifriqiyens au temps des Califes fatimides du Xe Siècle, Edition Services, Tunis, 2014.

5 - Les costumes Traditionnels Féminins de Tunisie (ouvrage collectif), Centre des Arts et Traditions Populaires, (Samira Gargouri Sethom, Aziza Ben Tenfous, Neziha Mahjoub, André Louis, Fathiya Skhiri, Clemence Sugier, Ali Zouari), Maison Tunisienne de l'Edition, 1978.

اللّباس التّقليديّ التّونسيّ : تراث ثقافيّ لامادّي جدير بالصّون والتّثمين



د. صالح فالحي/ باحث، المعهد الوطني للتراث، تونس

على سبيل التقديم

لكل بلد في العالم لباس وطني يميزه عن غيره من البلدان، ويشكل هذا الأخير عنصرا هاما من التراث الثقافي اللامادي الموحد الذي تناقلته الاجيال عبر تاريخها، وللبلاد التونسية تراكمات ثقافية هامة في هذا المجال تتنوع من مدينة الى أخرى ومن جهة الى أخرى مشكلة بذلك فسيفاء فنية ثرية ومتنوعة وذات دلالات سواء من حيث رموزها أو ألوانها أو زخارفها أو طرق وعادات وتقاليد لبسها، والتي نقلت بكل أمانة ووضوح، ومازالت العديد من الجهات تتمسك بها كخصوصية ثقافية حيّة إلى وقتنا هذا وخاصة في المناسبات ومازال حرفيو وحرفيات هذا القطاع يبدعون ويضيفون ويطورون في تقنيات وفنون نقلت بكل ووضوح وأمانة، ومازال هنالك من يتمسك بثقافة اللباس التقليدي الوطني إلى وقتنا هذا.

يحمل كذلك اللباس التقليدي التونسي لغة ورموز وإيحاءات تحيل إلى خصوصيات كل جهة من جهات البلاد التونسية، إضافة إلى أنها تشكل تعبير عن الأوضاع الاجتماعية لفترة معينة وتظهر رفعة المهارة والدقة ورفعة ذوق الصانع في انتقاء المادة والألوان والزخارف المرتبطة إلى حد بعيد بالمعتقدات الدينية والشعبية وفي كثير من الأحيان لا يقبل التنازل عن اللون والمكونات والرموز، ليكّون هويّة وطنية وخصوصية جهوية.

وبما أن اللّباس التّقليدي التونسي نتاج ثقافي حيّ فهو يعدّ من أهم عناصر التّراث اللامادّي الوطني الذي يُعرّف بحضارة البلاد ويبرز خصوصّيتها الجهوية وثراء تنوّعها، ويعتبر الزّي المناسباتي والاحتفالي للتونسي الذي يرتديه في مناسبات الأفراح والأعياد وخاصّة في حفلات الزّواج والختان وموسم الحج من النّفائس الرائعة

التي تبرز الإبداع الفنّي والجمالي في التّزويق والزّخرفة ويضفي بذلك على التونسي أبهى حلّة تواصلت إلى يومنا هذا.

وفي هذا المقال سنحاول إبراز أن اللباس التقليدي التونسي تراث ثقافي لامادي حيّ حسب ما ورد في تعريف اتفاقية اليونسكو 2003 للتراث الثقافي غير المادي. وأن هذا العنصر له من الإمكانات ما يؤهله لحفظ الخصوصيات الثقافية لكل الجهات. كما بالإمكان أن يلعب الدور الريادي كعنصر من عناصر التنمية انطلاقا من تقديم بعض المقترحات والتدابير والإجراءات لصونه وتثمينه.

قبل ذلك سنحدد ونشرح بعض المفاهيم أو الكلمات المفاتيح التي ستيسّر فهم المقصود من هذا المقال وأهمها مفهوم التراث الثقافي اللامادّي.

I. تحديد أهم المفاهيم

1. التراث الثقافي اللاّمادي:

يُعدّ هذا المفهوم من أحدث المفاهيم المتّصلة بتصنيف التّراث، ويقصد بعبارة «التّراث الثّقافي اللاّمادي»[1] الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحيانا الأفراد، جزء من تراثهم الثقافي [2]. وهو يتميّز بأنّه متوارث جيلا عن جيل، وحيّ، بحيث تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتّفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها.

ويحتاج التّراث الثّقافي اللاّمادي إلى الصّون لأنّه يمنح الإنسان الإحساس بالهوية والانتماء ويربط بين ماضيه ومستقبله من خلال الحاضر، ويساعد على الحوار بين الثّقافات ويشجّع على الاحترام المتبادل لأساليب الآخرين في الحياة، ويعزّز التّماسك الاجتماعي. ويمكن أن يكون له مردود اقتصادي ونفعي مع التّنبيه بأنّه لا تحلّ «القيمة السوقية» للتّراث محلّ «قيمته الثقافية» – ويساعد على إرساء تنمية مستدامة.

2. الصّون وأهمّ تدابيره:

تلزم المصادقة على اتفاقية اليونسكو للتراث الثقافي اللاّمادي لسنة 2003 الدول الأعضاء القيام بالتّدابير اللاّزمة لصون التّراث الثّقافي اللاّمادي الموجود على أراضيها، من ذلك تحديده وجرده (حصره) والتّعريف به بمشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد والمنظمات غير الحكومية ذات الصّلة، وإلى غير ذلك من إجراءات وتدابير الصون الواردة في المادة 13 و14 و15 من الاتفاقية. وتقترح الاتفاقية مفهوم «الصّون» (sauvegarde) للتّراث الثّقافي اللاّمادي، بدل «المحافظة أو الحماية» (conservation /protection...) أو غيرها من المفاهيم المعتمدة وفق الصّيغ المتداولة بالنّسبة للتّراث المادي، وذلك خشية من أن يؤدّي ذلك إلى تحنيطه وتثبيته في حالة معيّنة، وهو ما يُفقده الحياة شيئا فشيئا ويتخلّف عن حركة المجتمع فيفقد وظيفته ويتلاشى.

إذن مفهوم الصّون يقتضي «ضمان الاستمرارية والنقل وإعادة خلقه وابداعه من جديد» ، أي نقل المعارف والمهارات والمعاني والممارسات من جيل إلى جيل والحرص على تجديدها لكي تُواكب حركة تطور المجتمع واستيعاب المستجدات الجديدة وتُعرِّف الاتفاقية مفهوم الصّون بـ «التّدابير الرّامية إلى ضمان استدامة التّراث الثّقافي اللاّمادي، بما في ذلك تحديد هذا التّراث وتوثيقه وإجراء البحوث

بشأنه والمحافظة عليه (preservation) وحمايته (protection) [3] وتعزيزه(promotion)وإبرازه (mise en valeur) ونقله (transmission)، لا سيّما عن طريق التّعليم النّظامي وغير النّظامي وإحياء مختلف جوانب هذا التّراث» [4] .

3. اللباس التقليدي التونسي

اللباس التقليدي مادة تراثية غنية تمتزج فيها الحرفية العالية مع الإستلهام من الموروث الإكسائي الذي وصلنا عبر التراكمات التاريخية والحضارية في هذا القطاع والذي يعبرٍ عنٍ كل ما هو أصيل وجميل، حيث شكّل جزءاً هاماً من الرصيد التراثي للمجتمعات ويحظى باحترامهم[5] وعنايتهم الخاصة له كمقوم هام من مقومات الشخصية الوطنية. هذه الحرف التراثية المختصة في صناعة اللباس الوطني المستلهم من الرصيد الحضاري التونسي هي في الحقيقة أشبه بمناجم ذهب ومصدر لتنمية وطنية وجهوية اجتماعية واقتصادية مستدامة. عندما بدأت محاولات إحياء البسكري في جزيزة جربة ، بعد أن كان على وشك الاندثار كان عدد اللاتي يعملن فيه لا يتجاوز عدد الأصابع، الآن ارتفع العدد وتجاوز عشرات الورشات وأصبح الحرفي الذي كان يصنع البسكري يكاد لا يجد قوت يومه وبعد أن كان يخشى المجتمع، الذى كان يتعامل مع منتجات الحرف التقليدية بنوع من الدونية، أصبح هو نفسه مصدر فخر لهذا المجتمع.

II. اللباس التقليدي التونسي تراث ثقافي لامادي حيّ

سنستند إلى مفهوم التراث الثقافي اللامادي كما ورد في اتفاقية اليونسكو لسنة 2003 والمصادقة عليها الدولة التونسية [6] 2006، نقف على بعض الخصائص والمميزات التي يجب أن تتوفر بالعنصر الثقافي حتى يعّد كتراث لامادي ، ونطبقها على اللباس التقليدي التونسي كمكون أساسي من مكونات الموروث الحضاري للبلاد التونسية ، وهل ما يعيشه اليوم من تحولات ومستجدات لم تؤثر في ثرائه والمحافظة على خصوصياته ليعامل كتراث غير مادي جدير بالجرد والتعريف والتثمين. حيث أكدت الاتفاقية أنه يعد عنصرا من عناصر التراث الثقافي اللامادي كل من تتوفر فيه النقاط التالية الموضحة باللون الغامق انطلاقا من التعريف الواد بالاتفاقية:

يقصد بعبارة التراث الثقافي غير المادي «الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات ومايرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية»، التي تعتبرها الجماعات، والمجموعات، وأحيانا الأفراد، جزءا من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلا عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية ولا يؤخذ في الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافي غير المادي الذي يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة.

- التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي.

- فنون وتقاليد أداء العروض.
-الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
- المهارات المرتبطة بالفنون والحرفية التقليدية.

بعد قراءة نص التعريف للتراث الثقافي اللامادي وإخضاع عنصر اللباس التقليدي التونسي كهوية وطنية وخصوصية جهوية، وقفنا على أهمية هذا العنصر الثقافي والذي يتماهى مع التعريف المشار إليه رغم وجود تهديدات ومخاطر محدّقة باستمراريته ممثلة في المنافسة الشديدة والاستنساخ، وأهم النقاط التي تجعلنا نعامله كتراث حيّ هي:

- أنّه تراث مازال يمارس، بالرجوع إلى الممارسات الحرفية التقليدية التي مازال المجتمع التونسي يتعاطاها في شقيه الحضري والريفي نجد صناعة اللباس التقليدي مع محافظة كل جهة على خصوصياتها في هذا المجال ويظهر ذلك ويتجلى في لباس المناسبات،

- أنّه يخضع لمعارف وممارسات توارثناها جيلا عن جيل

- الاستمرارية في نقل المعارف والمهارات

- التطوير والابداع من جديد بمعنى الإضافة سواء من حيث التقنيات والزخارف والألوان والمنتجات وكذلك الترويج (تقنيات الصناعة، المواد والأدوات الصباغة، التطريز والزخارف والفنون ...)، ويتجلى هذا العنصر في المدارس والمعاهد المختصة سواء كانت عمومية أو خاصة مثل مدارس الموضة و التجميل ومعاهد الفنون الجميلة ومعاهد الفنون والحرف المنتشرة في كامل الولايات والتي تدرّس التصميم والابتكار، هذا إضافة إلى المجهودات الفردية للحرفيين والحرفيات و كذاك الحرف المنزلية التي مازالت تحافظ على هذا الموروث وتطوره و تبدعه من جديد على سبيل المثال التطرير في جهة رفراف ببنزرت ودار شعبان الفهري بنابل.

- الإحساس بالهوية والشعور بالاستمرارية ولا تتجلى هذه الخاصية إلا بوجود روح الأصالة[7] والخصوصية من حيث الثراء والتنوع وهو ما نلاحظه وندركه عند دراسة اللباس التقليدي التونسي والوقوف عند مميزاته ومكوناته وتسمياته ورموزه ومعارفه .

- دور الجماعات المحلية في الحفاظ على هذا الموروث الثقافي الهام سواء من حيث الصناعة واستمرارية معارفها ومهاراتها ومنتجاتها والترويج لها وكذلك استهلاكها بالرغم من المنافسة الشرسة فقد ظلت هذه الجماعات والمجموعات والأفراد السد المنيع لاستمرارية هذا العنصر وحضوره في الحياة اليومية للتونسي وخاصة في المناسبات من خلال ما يوفره من نفائس فنية مجملة بالعديد من القيم الجمالية والتاريخية والحضارية.

- في التعريف كذلك لا يعدّ تراثا ثقافيا لامادي ما لا يتماشى مع الصكوك الدولية لحقوق الانسان، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن اللباس التقليدي التونسي وطرق صناعته وتقنياته وألوانه ورموزه وطرق ارتدائه تقتصر على البعد الحضاري والثقافي للمجتمع التونسي وتعكس الثراء والتنوع والاستلهام من الوافد على مر العصور ولم تشكل عائقا أو أثارت مسألة تمس من حقوق الانسان.

VI. تدابير الصون للباس التقليدي التونسي

تقتضي تدابير الصون للتراث الثقافي اللامادي حسب ما جاء باتفاقية اليونسكو 2003 إلى ضرورة إنجاز الجرد الوطني لجل عناصره التي توجد على أراضيها، ولا تتم هذه العملية إلا بمشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد المعنية الممارسة لهذا التراث، وهي عملية تشاركية بالأساس، وبالرجوع إلى النموذج المقترح من طرف المنظمة العالمية للعلوم والتربية والثقافة بإمكان الدول الأطراف اعتماد بطاقة جرد خاصة بها، وهو ما أنجزته كل البلدان بما في ذلك تونس. حيث يعدّ الجرد أهم وسيلة ومدخل لصون هذا الموروث.

1. ضرورة الجرد الوطني

بالرجوع إلى قائمة العناصر التي تم جردها على المستوى الوطني نجد حوالي سبعة عناصر من بين أكثر من سبعين عنصرا تهم اللباس الوطني التونسي ممثلة في العناصر التالية حسب ما هو موجود على الموقع الالكتروني للمعهد الوطني للتراث وفي باب جرد التراث الثقافي اللامادي، وهي التالية [8]:

- التطريز اليدوي بجهة المنستير، جذاذة عدد 004-7
- صناعة الشاشية في تونس، جذاذة عدد 007-7
- حرفة الصدارة بالكاف، جذاذة عدد 012-7
- النسيج التقليدي بجهة المنستير، جذاذة عدد 013-7
- الطرف القرقني، جذاذة عدد 025-7
- فنّ الشبكة بجهة بنزرت، جذاذة عدد 061-7
- زيّ الزفاف بمدينة المهدية، الممارسات الاجتماعية والطقوسية والمهارات الحرفية، جذاذة عدد 062-7

من أولى الملاحظات التي نرصدها من هذه القائمة أن العناصر التي تم جردها تتموقع ببعض المدن الكبرى وأن جلّها بالمناطق الساحلية باستثناء عنصر الصدارة بمدينة الكاف، وهو ما يطرح التساؤل التالي، هل هنالك برنامج وطني سنوي تشرف علية لجنة او هيكل لجرد التراث الثقافي اللامادي بالبلاد التونسية، لماذا لا نرى عناصر في هذا المجال من بقية المدن والجهات الداخلية والجنوبية للبلاد التونسية؟ ربما يعود إلى الأسباب التالية:

غياب هيكل رسمي يشرف ويبرمج ويخطط لمشاريع في مجال التراث الثقافي اللامادي بالبلاد التونسية، إضافة إلى قلّة الموارد البشرية المختصة في هذا المجال وتركز جلّها بالمدن الكبرى الساحلية، وما يلفت الانتباه غياب شبه كلي لعناصر وطنية جامعة بين كل الجهات كالجبة أو البرنوس أو اللباس النسائي، كغطاء الرأس، الحرام، الملية....

الجرد المعتمد على حملة هذا التراث:

في الواقع أهم التزامات الدول بمقتضى الاتفاقية (والوارد في المادتين 11 و12) هو إعداد سجلات الجرد الوطني لعناصر التراث الثقافي اللامادي على أراضيها. كما أن عدة مواد تشدد على الدور الرئيسي للمجتمعات المحلية والجماعات في تحديده والتعريف به وطرق وتدابير الحفاظ عليه ونقله من جيل إلى جيل. أما أنّ هذا الموروث يشكل جزءا لا يتجزأ من حياتهم ونمط عيشهم فهم حملته وهم المعنيون به والممارسون له ويجب أن يكونوا هم كذلك المستفيدين، وعليه فإن الدول ملتزمة بتقديم

معلومات ومعطيات عن طرق تشريك المجتمعات المحلية والجماعات في عملية الجرد المعنية في التقارير الدورية التي تقدمها بشأن تنفيذ الاتفاقية.

وفي ضوء ما سبق، فإنه من الواضح أن المعلومات الخاصة بوجود أحد عناصر التراث الثقافي غير المادي ووظائفه ومكانته وأسباب تماهي المجتمع معه لا يمكن أن نتحصل عليها إلا من خلال الحوار مع ممارسيه وحملته المعنيين. بل إن وضع أسس صون وحماية المعلومات الحساسة ثقافيا من إساءة الاستخدام والاستغلال الخارجيين تبدأ بإعطاء القيّمين على هذه التقاليد قدرا مناسبا من التحكم في كيفية عرض المعلومات الخاصة بعنصر اللباس التقليدي وطرق الاستعمال والانتفاع بها واستخدامها والطقوس المرتبطة بها، على سبيل المثال رمزية بعض الأزياء في المناسبات وارتباطها بممارسات وثقافة معينة (سورية الدّخلة) [9] . وهكذا فإن عملية الجرد القائمة على المجتمعات المحلية والجماعات تمثل منهجا واضحا يضع المجتمع المحلي أو الجماعة في قلب عملية الجرد [10].

2. المدونة الوطنية للباس التقليدي

انطلاقا من عمليات الجرد المنجزة بالشراكة مع الفاعلين في هذا المجال، لا بد من وجود مدونة أو سجل وطني لكل أنواع اللباس التقليدي التونسي يحدد فيه العدد والتوزع الجغرافي وكذلك التقنيات وأدوات العمل وحملة هذا التراث، ورقمنته وتحيينه إذ يشكل السجل الوطني للباس التقليدي التونسي بابا من أبواب السجل الوطني للتراث الثقافي اللامادي التونسي أولا لأن هذا الموروث يتسم بطابعه الهش، ويعد عاملاً مهماً في الحفاظ على التنوع الثقافي بالبلاد ويعد سدّا منيعا في مواجهة الملبوسات المستنسخة والوافدة التي أصبحت تغزو الأسواق الوطنية بأعدادها وأنواعها المتزايدة. ولا تكمن أهمية هذا السجل في توثيق هذا الموروث بل في أخذ معطياته ومعلوماته وكل المعارف والمهارات الغنية و أنواعه الثرية ومصطلحاته وقاموسه الحرفي وأنواع منتجاته التي تناقلت جيلا عن جيل لتصلنا نحن على هذه الشاكلة ونتخذ الإجراءات والتدابير في شأن حفظها وتثمينها والإضافة عليها، إضافة إلى العديد من القيم اللامادية كالأصالة والصدق وعدم الغش والتعاون في إطار الوحدة الحرفية التقليدية سواء كانت حضرية أو ريفية و لا يخفي عنا أبعادها التنموية على المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي ينطوي عليها تثمين هذا التراث [11].

كما أن هذا السجل يمكننا من رصد «التحولات» التي طرأت على اللباس التقليدي التونسي وتساعد على الدراسات التراثية كتحديد العناصر التي بالإمكان ترشيحها لتتم عمليات جردها أو إعداد ملفات في شأنها للتسجيل على أحد قوائم اليونسكو للتراث الثقافي اللامادي [12]، أو تأهيلها و تأهيل حملتها لإنجاز المعارض سواء على المستوى العالمي أو الوطني أو الجهوي، و بالإمكان أن يمثل هذا السجل الوطني منطلقا للدراسات العلمية والأكاديمية والتقنية و الفنية للأوساط العلمية والأوساط الفنية ومما يشجع أصحاب المؤسسات المانحة وجهات التمويل لتوجهم للاستثمار في هذا المجال استنادا على ما توصلت له هذه الأبحاث.

3. تدعيم مشاركة الجماعات المحلية والمجموعات والأفراد في صون التراث الثقافي غير المادي

تنص اتفاقية التراث الثقافي غير المادي لليونسكو 2003 على تشريك المجتمعات المحلية

في إعداد برامج ومخططات وتدابير المحافظة والصون كما تشجع على العمل التشاركي القطري بين الدول الأطراف وهو ما يفتح المجال الكبير لإرساء برامج ثنائية بين الدولة التونسية والمصرية في عديد العناصر الثقافية المشتركة وكذلك في إعداد مشاريع وتصورات مشتركة لتثمين التراث الثقافي غير المادي.

المادة 11: القيام في إطار تدابير الصون المذكورة في الفقرة 3 من المادة 2 بتحديد وتعريف مختلف عناصر التراث الثقافي غير المادي الموجودة على أراضيها، بمشاركة الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة.

الفقرة الثالثة من المادة 2: ويقصد بكلمة الصون «التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي بما في ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه، ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامي وغير النظامي وإحياء مختلف جوانب هذا التراث».

المادة 15: من اتفاقية التراث الثقافي غير المادي تنص على:

تسعى كلّ دولة طرف في إطار أنشطتها الرامية إلى حماية التراث الثقافي غير المادي إلى ضمان أوسع مشاركة ممكنة للجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد الذين يقدرون هذا التراث ويحافظون عليه وينقلونه، وضمان إشراكهم بنشاط في إدارته.

غير أن هذا النهج تعرّض للانتقاد وبدأ يتبلور توافق للآراء حول فكرة أن صون التراث الثقافي غير المادي يفترض مشاركة هامة من قبل الجماعات ورفض الترتيب الهرمي بين العناصر. وكان لا بدّ من إيلاء انتباه أكبر لنقل المعارف والمهارات مقارنة بحملة التقاليد الاستثنائيين الفرديين.

المخاطر والتهديديات

تتمثل المخاطر والتهديدات في ما يمكن أن يهدد وجود هذه المكتنزات التراثية الوطنية وأهمها اللباس التقليدي التونسي كعنصر تراثي ثقافي مهدد رغم ما يحمله من علاقة قوية بالهوية الوطنية للمواطن التونسي وما يحمله من إبراز للخصوصية لكل جهة مجسدا التنوع والتعدد الذي أصبح مهددا حقّا بالاندثار وذلك نتيجة لمفعول المنافسة الشرسة وعمليات الاستنساخ التي تمكّنت من إنتاج ذاكرة حديثة في هذا المجال تعتمد على النمذجة وانتشار منتجات غريبة ووافدة على المجتمع التونسي. وفي بعض الأحيان عملت على احتواء ودمج عناصر دخيلة ومنافسة لها فحلّت محلّ الذاكرة الاصلية وهددت هذا الموروث التراثي، فأفرزت منتجات ذات قيمة متواضعة وضعيفة وتفتقد لروح الابداع والجمال والاستلهام من الموروث الثقافي للباس التقليدي التونسي.

كما مثل مشكل التراجع في الجودة ومشاكل التّكوين واستمرار المهارة وخلق جيل جديد من الحرفيين وتطوير المنتجات والأدوات وجعل المنتجات تستجيب للتطورات والتحولات التي يشهدها المجتمع التونسي، والتي كانت سدا منيعا أمام المنتجات الوافدة والمنافسة لها، فبرزت مسألة التكوين وصعوبة استمرارية المهارات والمعارف وكساد بعض المنتجات وعدم تمكنها من الرواج مما يتطلب إعادة النظر في مسألة التكوين وكيفية إرساء برنامج واضح في هذا المجال الهام؟ ومن يستطيع القيام به هل هم الحرفيون هل المعاهد العليا للفنون والحرف وما هو محتوى هذا التكوين ومن يحدده ويتابعه ويراقبه ويقيمه؟

هل التكوين المهني حاليا في هذا القطاع يرتكز بالأساس على التدريب أم على نقل المعارف والمهارات والعمل على الاستمرارية وفتح الأفق للإبداع والابتكار وفق المستجدات الجديدة وتسخير التكنولوجيات الجديدة والرقميات في هذا المجال وبذلك تحسين التكوين. ويصبح له جدوى وأهداف !؟

وكغيرها من الحرف اليدويّة الأخرى، لم تصْمد مهن منتجات اللباس التقليدي الوطني أمام حركة التّصنيع التي ساهمت في تدهور وضع الحرفيّين سواء في الأسواق المخصصة لهم بالمدن وكذلك الموجودة بالمنازل أو ما يعرف بالحرف المنزلية منذ بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين بسبب منافسة المنتوجات المصنّعة والوافدة والمستنسخة. وشيئا فشيئا تقلّص الإقبال على تعلم هذه الحرف، فأصبحت مهاراتها ومعارفها مهددة وتراجع عدد المشتغلين بها وطغت مسحة عزوف على منتجاتها، مما دفع الدولة إلى التفكير في إجراءات وتدابير للمحافظة على هذه الحرف، لكن كانت جلها في إطار سياسة دولة ومشاريع مؤسسات وغاب عنها إلى حد كبير تشريك الحرفيون مما جعل نتائجها محدودة ونذكر من ذلك، قانون منزلة الحرفي ودوره في الصناعات التقليدية الذي صدر سنة 1983 (تاريخ صدور القانون 106-83 المتعلق بمنزلة الحرفي).

فالمهن التابعة للصناعات التقليدية تقدّم منتوجا ذا أهمية بالغة من حيث الجودة والتقنيات والفنيات والخدمات الشخصية وهي كذلك تحافظ على الأصالة والمحيط وتضمن التشغيل. لذا ينبغي أن يكون النّظام التّشريعي والنّصوص القانونيّة مسايرة لهذا التّفتّح والتّطوّر التّدريجي أو على الأقل أن يكون غير معرقل لهذه المسيرة. فهذا التّطوّر في العشريتين الأخيرتين كان ملحوظا إذ صدرت عدة نصوص لصالح قطاع الصناعات التقليدية ومنها اللباس التقليدي.

هذه الإجراءات سواء كانت تنظيميّة أو جبائيّة أو نظاميّة أو تنشيطيّة تؤكد أنّ القطاع يمكنه التنظيم والهيكلية والتخطيط وبالتالي يمكن أن يصبح عنصرا هاما في التنمية. فهذه الإجراءات استطاعت، لتنوعها وأهميتها البالغة وعددها الوفير أن تبين السياسة العملية التي تضع حدا لكل تصوّر للحداثة بنفي التقاليد عنها.

إنّ سياسة الصناعات التقليديّة للعشريتين الأخيرتين لهي سياسة «عملية» لأنها مؤسسة على عدّة بحوث علميّة ميدانيّة خصّت القطاع بنظرة موضوعيّة لا تتعاطى كليا مع المبادئ العقلية ولكنها بالمقابل لا تنطلق تماما من العفويّة والانطباعيّة. فسياسة تونس الحاليّة في هذا المجال تقوم على التفاعل بين الفكر والحركة والتجربة وتضافر جهود كلّ الاطراف المعنيّة به

VII. بعض نماذج اللباس التونسي ذات الخصوصية

سنقف في هذا العنصر عند أهم منتجات اللباس التقليدي التونسي أولا، لارتباطها أكثر من غيرها بالشخصية التونسية. ثانيا، لثراء مادتها التراثية وغناها إضافة إلى الحرفية العالية في صناعتها وكذلك أهمية موادها الطبيعية وارتباطها بالوسط السسيوثقافي سواء من حيث الإنتاج أو الاستهلاك مع بروز الخصوصية وكل ما هو أصيل وجميل في هذه العناصر الثقافية، وهو ما جعل من هذه العينات تشكل جزءاً هاماً من الرصيد التراثي للتونسي وتحظى بعنايتهم الخاصة كمقوّم هام من مقومات الشخصية الوطنية، مما جعلها

رمزا مميزا للتونسي ككل مثل الجبّة أو خصوصية لجهة معينة كالبرنوس الجريدي او البسكري الجربي سواء تعلق الأمر باللباس الرجالي أو النسائي لما تحمله من أبعاد فنية تجلي الذوق والجمال والرموز والدلالات والدقة والتقانة. ومن هذه النماذج اخترنا ثلاثة عناصر من اللباس النسائي وثلاثة من عناصر اللباس الرجالي وهي التالية:

1. الجبة التونسية

الجبّة تمثل القطعة الأساسية من اللباس التقليدي الرجالي التونسي و هي عبارة عن لباس خارجي فضفاض مفصّل و مخيط له فتحة مطرّزة مكان الرّقبة و فتحتان مكان الذّراعين . يوجد أنواع مختلفة من الجباب ، تختلف حسب نوعيّة القماش و المادّة المصنوعَة منها. هذا اللباس يغطي كامل الجسم ماعدا الذراعين و الساقين، و يصنع من الصوف أو الحرير. الجبة لباس عربي أصيل ضارب في القدم ومنه استوحي الجلباب والقميص، لبس العرب



الجبة قبل الجاهلية ولا تزال منتشرة في تونس كلباس مناسباتي في حفلات الزفاف وشهر رمضان المعظم وأيام المولد النبوي وحفلات الختان وغيرها.

2. البخنوق التونسي

يعد من أهم ألبسة النساء في البلاد التونسية وخاصة بالجنوب، ويعرف البخنوق ببعض التسميات الأخرى أهمها الطرف ويوجد به عدة أنواع كما أنه يمتاز بدقة الصنع ورمزية الزخارف وإحالتها إلى الانتماء القبلي وكذلك الألوان وأهميتها من حيث ارتباطها بالمنتجات الطبيعية والبيئية التي توفرها الجهة كالصباغة بقشور





الرمان. كما يمثل الصوف عادة أهم مادة تحاك منها البخنوق لكن هذا لا ينفي وجوده من مواد أخرى[14] من الحرير.

3. القمجّة

على سبيل المثال القمجة المهداوية و تعرف بالطوالي: تلبسها المرأة يوم زفافها وتنحدر تسميتها

من مصطلح اللباس الروماني كميسيا, تصنع من عدة مواد من الكتان أو القماش القطني وتزيّن فتحتها بضفيرة في أغلب الأحيان تكون سوداء وتتدلى منها أهداب من الحرير الأحمر و الأخضر والأزرق من الأكمام ومن الأطراف السفلية للثوب وتلبس العروس فوقها الفرملة المطرزة بالزخارف النباتية او الهندسية او المزدوجة ويستعمل في ذلك





الخيوط الفضية والمذهبة، وتوجد العديد من الأنواع نذكر من بينها:

- القمجة الحرير
- قمجة درقية
- القمجة الكبيرة

4. البسكري الجربي

هو رداء فخم من الحرير ترتديه النساء الجربيات في المناسبات والاحتفالات العائلية على وجه





الخصوص. حيث يعتبر من أهم المميزات التراثية للباس التقليدي لجزيرة جربة، إذ حافظ حرفيوه على طريقة صناعته التقليدية لحمايته من الاستنساخ وضياع معارفه و مهاراته، كما استعمالاته ورواج منتجاته مازالت تستهلك ومازال الأهالي متشبثين بارتدائه خاصة في حفلاتهم.

ويمتاز البسكري الجربي عن بقية الرداءات الأخرى كرداء مزخرف، مطرز بخيوط فضية،

ترتديه العروس الجربية، تتطلب صناعته إتقانا وتدريبا محكما من ممارسي المهنة. وتحتفظ الذاكرة الجمعية لسكان الجزيرة أن تسمية البسكري تعود لمدينة بسكرة الجزائرية، مصدر القماش الحريري، لتتحول اسم الجهة إلى أحد أهم منتج لباسي تقليدي يكاد يختزل عناصر التراث الحرفي في جزيرة جربة.

وعلى الرغم من طغيان الطابع السياحي وانفتاح الجزيرة على العالم حافظت هذه الأخيرة على بعض الخصوصيات وأهمها صناعة البسكري التي ترسخت وأصبحنا نتحدث لها عن جذور بالمنطقة حتى صارت ميزة أصلية للمرأة الجربية.

5. القوفية





هي غطاء للرأس النسوي يتكون في العادة من قطعتين مفصلة ومخيطة يأخذ النصف العلوي شكلا مخروطيا أو ربع دائرة ويكون مطرزا ومزخرفا بأشكال هندسية أو نباتية أو الاثنين معا منخرطة في سجل رمزي وطقوسي خاص بالجهة، إضافة إلى الأبعاد الفنية والجمالية ودقة وتقانة المنتوج الذي يختزل معارف ومهارات غاية في الابداع بأنامل نسوية، وتختلف القوفية من جهة إلى أخرى من حيث اللون والتطريز والمواد مثل خيوط الذهب والعدس والكونتيل. وتعد القوفية قطعة أساسية من اللباس النسائي في الاحتفالات والمناسبات فمثلا في الجلوة الحمامية تلبسها العروس ليلة الوطيّة بمدينة الحمامات.

6. الشاشية التونسية

مثلت الشاشية جزءا أساسيا من اللباس التقليدي التونسي، زيادة على كونها تحمي الرأس من حرارة الشمس أو لفح الهواء البارد في الشتاء.





كانت أيضا تدل على مركز وشخص لابسها. فرجال القضاء لهم طريقتهم في لبسها تختلف بين القاضي المالكي و القاضي الحنفي ، كما كانت تختلف أيضا حسب الجهات الجغرافية ، فلكل منطقة طريقة لبس معينة ، لذلك إذا ما نظرنا في فترات ازدهارها في

السوق الداخلية تستطيع بها و بطريقة لبسها معرفة منطقة حاملها ، لكن في الوقت الحاضر وأمام مزاحمة منتوجات أخرى لغطاء الرأس الرجالي شرقية منها و إفرنجية بالأساس مست كافة شرائح المجتمع مع ما فرضته الحداثة على صنع الشاشية التقليدية توحدت تقريبا طريقة لبسها و فقدت روحها حيث كان كل نوع من المنتوج يمثل طبقية اجتماعية معينة ،. وتمتاز الشاشية التونسية بجودة عالية ترفض مراحل صنعها الاقتباس أو التقليد وتتطلب مواد أولية بسيطة ومحددة وخاصة طبيعية. ولها في كل مرحلة أدوات وتفنيات وطرق حرفية يدوية بالأساس لابد من تطبيقها وفي ذلك احترام لأصول صنعتها وضمان لجودة منتوجها، لهذا مثلت جزءا أساسيا من مكونات اللباس التقليدي ورمزا للشخصية الوطنية ومقوما من مقومات أصالتنا وانتمائنا الحضاري والتاريخي، حيث تنصهر مع بقية أجزاء اللباس التقليدي وحتى الإفرنجي وتحقق الشاشية لحاملها الأناقة وجمال المظهر مع إضافات ومكملات أخرى لبعض الفئات الاجتماعية كالعمامة بمختلف أنواعها وألوانها، كما مثلت بعدها الجمالي من أهم أسرارها وخصوصيتها للوقوف في وجه الحداثة والتحديث، كما ازدهر استهلاكها في فترة الحماية في قالب أداة لمقاومة المستعمر والتشبث بالهوية الوطنية.

VIII.نحو إنشاء متحف اللباس الوطني التونسي

1. المتحف الوطني للباس التقليدي رمز الهوية الوطنية والخصوصية الجهوية

لماذا متحف للباس التقليدي التونسي؟ وما الفائدة من إحداثه؟

المتحف[15] هو أي مقر دائم من أجل خدمة المجتمع وتطويره مفتوح للعامة، ويقوم بالجمع، الحفظ، البحث، التواصل وعرض التراث الإنساني وتطوره لأغراض التعليم والدراسة والترفيه، كما عرفة المجلس العالمي للمتاحف، وهناك عشرات الآلاف من المتاحف في جميع أنحاء العالم تهتم بجمع أشياء ذات قيمة علمية فنية أو ذات أهمية تاريخية وجعلها متاحة للجمهور من خلال المعارض التي قد تكون دائمة أو مؤقتة.

لقد انتقل مفهوم المتحف من المكان الثابت إلى المتحرك فالافتراضي، حيث يمكن من خلال الأنترنت زيارة متاحف العالم ومشاهدة مقتنياتها الثلاثية الأبعاد، إلى جانب التقنيات التي تعتمد على المرئي والمسموع.

ولم يقتصر مفهوم تطور المتاحف على مواكبة التقنية فحسب، بل أخذ في الاعتبار ضرورة تجاوز مفهوم المتحف السابق الذي كان الاهتمام به مقتصرا على السياحة فقط، لينتقل إلى التفاعل مع المجتمعات التي يمثل حضاراتها ليفتح أبواب وقنوات الحوار والتفاعل مع الجميع حول تراثهم وكيفية المحافظة علية وحسن تثمينه حتى بات جزءا هاما من مشاغلها. ومن هذا المنطلق توسع دور المتاحف بكل أنواعها ليشمل العديد من الأنشطة الثقافية والفنية والعلمية والاجتماعية.

إنّ إعداد المشروع العلمي والثقافي للمتحف الوطني للباس التقليدي التونسي انطلاقا مما جاءت به اتفاقية التراث الثقافي اللامادي لليونسكو 2003 سيتيح للقائمين والمشرفين على الإعداد والإنجاز العمل المشترك مع الجماعات والمجموعات والأفراد لتثمين هذه الهوية الوطنية وإبراز الخصوصية الجهوية التي ستلعب دورا هاما في حفظ وتثمين هذه الممتلكات الثقافية ذات الطبيعة الهشة، خاصة من حيث المواد من أصل

عضوي وزخارف ممزوجة من مواد متنوعة. وهو ما يدفعنا إلى إعادة النظر في الحيز المتحف الحالي الذي يعرض عينات من اللباس التقليدي بإعادة تأهيله لإضافة التراث اللامادي المرتبط به؟

ومن هنا يتوجب على من يتعهد بإعداد مشروع علمي وثقافي للمتحف الوطني للباس التقليدي التونسي أن يراعي توظيف وتثمين كل العناصر التراثية المادية واللامادية وفق دراسة علمية وفنية وتشاركية مع حملة هذا التراث.

إنّ الغاية من إنشاء هذا المتحف هو إنصاف هذه المجموعات ورد بعض الجميل لما لها علينا من مزايا، لأنها تستحق الدراسة والبحث والمحافظة وهو ما يفتح باب اقتراح إنشاء متحف تجمع فيه ما تبقى وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أدوات الحرفيين حتى تتمكن الأجيال القادمة من التعرف على هذه الممتلكات الثقافية عن قرب وفق طرق علمية وتقنية جد متطورة في مشاهد ولوحات عروض متحفية، وبذلك تأكيد العروة الوثقى التّي تربط بين الأجيال وبذلك نعيش مقولة « ليس من سمع على الشيء كمن شاهده».

2. تنظيم معارض وقتية للباس التقليدي

تعدّ المعارض من أهم الأنشطة الثقافية المتحفية التي تعرف وتثمن مثل هذه الممتلكات الثقافية، في كل المتاحف الوطنية والجهوية على أن يكون الإعداد والإنجاز عن طريق أهل الاختصاص وفق رزنامة محددة وذلك لتشجيع أصحاب الحرف والمهن ذات البعد التراثي بخلق فرص جديدة لترويج منتجاتهم ذات الأبعاد الثقافية والفنية والجمالية والتعريف بالخصوصيات الجهوية وفق معارض تبادلية بين المتاحف على أن تحمل المنتجات الجديدة المستلهم من الموروث الإكسائي لمسات إبداعية مما يساعدها على افتكاك مكانها في الأسواق إضافة إلى الاستفادة من امتيازات جبائية وجمركية، كما يجب أن نشجع على العروض الحيّة التي يؤثثها أصحاب الحرفة حاملي هذه المعارف والمهارات، وهي فرصة للزوار للوقوف على كيفية الصناعة والنقش و التطريز مما يجلب لهؤلاء الحرفيات والحرفيين المزيد من الاحترام لهم و لما ينتجونه وهي كذلك فرصة للتعريف بهم و بمنتجاتهم ، وهو ما يدعو القائمين على هذا المكنز التراثي للتفكير بكل جدية في إرساء منظومة الكنوز البشرية الحّية [16] في كل المجالات التراثية ومن أهمها الحرف التي تنتج وتبدع وتطور في اللباس التقليدي التونسي.

إنّ المعرفة الدقيقة والدراسة المستفيضة لهذا التراث الحرفي الإكسائي مهما كان نوعه وبشقيه المادي أو اللامادي ينمي فينا روح المحافظة على هذا التراث، ويحفزنا لمعرفته، وللبحث الجاد الذي سيساعدنا على التعامل معه والاستثمار فيه.

3. المتحف فضاء للبحوث والدراسات

يتيح هذا المتحف للباحثين في التراث والجماليات البحث في جذور اللباس الوطني وأصوله وتفاعله مع الوافد والتأثر به والتأثير فيه، وبالإمكان رصد التطورات والتغيرات التي شهدها هذا القطاع وستساعد هذه الأعمال على تأهيل المجموعات المتحفية الخاصة بالأزياء التقليدية وذلك بتطوير مخابر ترميمها والمعرفة الدقيقة لكل مكوناتها وكيفية وطرق صناعتها وتنظيم ورشات للتدريب ونقل استمرارية معارفها ومهاراتها وفق رؤية علمية، هذا إضافة إلى العمل على إصدار نشريات علمية وجمالية فنية تهتم باللباس التقليدي وتنظم الندوات والملتقيات العلمية والأيام

الدراسية لمزيد التعريف بهذا الموروث الثقافي. كما الأبحاث والدراسات الاكاديمية والإحصائيات للمجموعات المتحفية الخاصة باللباس التقليدي الوطني ستبين لنا توزع هذه المجموعات حسب الجهات مما يسمح للمشرفين على هذه المجموعات بإرساء سياسة وطنية لإثرائها وجمع وتوثيق مجموعات المناطق التي لا نمتلك لها إلا قطعا قليلة.

إنّ وجود مخابر علمية مجهزة بالمتاحف الوطنية وخاصة في مثل هده النوعية من المتاحف أمر ضروري وملح، أولا لطبيعة المجموعات المتحفية الهشة لأنها في جلها متكونة من مواد عضوية، مما يستوجب مراقبة دورية ودقيقة، وهذا المجال يفتح أبواب التعاون وتبادل الخبرات بين المتاحف مما يتيح للعالمين بهذا المتحف تعزيز القدرات وتنمية الكفاءات لحسن التصرف والتعامل مع مثل هذه المجموعات.

وبالإمكان أن تعدد بعض التخصصات العلمية التي يمكن أن تستفاد من هذا المتحف إضافة إلى العلوم المتحفية وما تتطلبه من عمل فني وتقني، كالجرد والحفظ والترميم وشروط واعداد البرامج العلمية والثقافية سواء للمتحف الوطني أو المتاحف الجهوية أو الإعداد للمعارض القارة أو المتنقلة أو التي تنجز في إطار التبادل والتعاون المتحفي الثقافي، وبالإمكان الحديث عن علوم متحفية خاصة بهذا المكنز التراثي إضافة إلى عمليات الصون والترميم ، إضافة إلى تنوعها وثرائها وتوزعها على كافة الجهات بالبلاد مع رصد خصوصيات في بعض الحرف المرتبطة بها والمناطق التي توفر المواد الأولية والأدوات وكل ما يتعلق بالبيئة المحلية أو الجهوية أو الوطنية لهذا العنصر الثقافي. ما يزيد من التحفيز للاهتمام به وبلورة الصيغ المثلى للمحافظة عليه بالجرد والتوثيق والدراسة أولا والاستغلال المتحفي ثانيا.

إضافة إلى قلة وغياب الدراسات العلمية والأكاديمية في هذا المجال وحتّى وإن وجدت فهي برفوف مكتبات الجامعات والمعاهد العليا في شكل رسائل تخرج وعدم وجود سياسة واضحة المعالم لتوظيف لهذا الزخم العلمي. فيكون المتحف فضاء لتجميع هذه الأبحاث والاستفادة منها وتوظيفها في حسن استغلال هذه المجموعات المتحفية وتطويرها مما يساهم في الحد من المخاطر التّي تهددها وتساعد على إيجاد الحلول العلمية والعملية لتطوير هذا القطاع.

4. قاعدة بيانات حول اللباس الوطني التونسي

في ظل غياب شبه كلي لبرامج واضحة وطنية للعمل الميداني للجمع والتوثيق فإن إرساء وإحداث قاعدة بيانات خاصة بالتراث الثقافي يكون فيها باب مخصص للأزياء التقليدية التونسية أمر على غاية من الأهمية أولا سنضمن استفادة متاحف العادات والتقاليد الشعبية من المعلومات والمعطيات الموجودة بها سواء في عمليات الجرد أو التوثيق أو الدراسة وإعداد المعارض والورشات والتبادل الثقافي بين الجهات والمتاحف سواء على المستوى الوطني أو التعاون الدولي وكذلك سيعزز الاهتمام بعناصر التراث الثقافي غير المادي للباس التقليدي؟

وستعود الاستفادة كذلك على حملة التراث وذلك من خلال التعريف بهم وتحديد أماكن تواجدهم وكيفية الوصول إليهم والتعريف بمنتجاتهم ومكوناتها وتسمياتها مما يتيح التفكير

في إيجاد أقسام فعلية في الإدارات المشرفة على هذه المتاحف مختصة في جمع وتوثيق وتسجيل هذا التراث وتقنياته.

إضافة إلى ضرورة توفر المواد البشرية المختصة في التصوير والفيديو والتسجيل والتركيب والإخراج والتي ستساعد من تحسين وتجويد المشهدية المتحفية التونسية.

كما أن وجود مثل هذه الخدمات بالمتاحف المعنية ستنهض وتطور من العلاقة التفاعلية بينها وبين حملة التراث الذين مازالوا يمارسونه، كذلك يقيم شبكة من العلاقات مع المؤسسات الفاعلة في المحيط سواء كانت مؤسسات تقليدية مثل المجالس البلدية أو المجالس الجهوية، أو مؤسسات أخرى ذات طابع ثقافي كدور الثقافة ودور الشباب ومركّبات الثقافة ومركبات الطفولة والمؤسسات التعليمية كالمدارس، المعاهد، الجامعات، مراكز البحث، وفق عمل تشاركي لفائدة التراث وتثمينه وجعله رافدا من روافد التنمية الشاملة.

إن النظرفي الوضعية الحالية للمتاحف التونسية، تدعونا إلى التفكير بجدية في مثل هذه المشاريع حيث يبينت لنا أن الأجهزة الإدارية والفنية تعاني من بعض القصور في العديد من النقاط المشتركة، النقص الكبير في عدد الموظفين المختصين وشبه التضخم في الموظفين عديمي الاختصاص مع غياب التكوين والرسكلة والتدريب، حتى الخبرة الموجودة في التعامل مع عناصر التراث الثقافي غير المادي شبه مفقودة، إضافة إلى ذلك عدم استقلالية هذه المتاحف وتبعيتها الكلّية والمطلقة للمركز للإدارة الراعية والمشرفة عليها لدرجة أن القائمين عليها ليس لهم أي دور تنفيذي وفي أحسن الأحوال يمكن لهم اقتراح بعض الإجراءات الهامشية التي تهم العمل المتحفي [17] .

الخاتمة

يبرز اللباس التقليدي التونسي جمال الهوية التونسية، فهو انعكاس لعراقة الشعوب والحضارات. وقد حارب التونسيون اندثار هذا اللباس، فأصبحنا نرى الكثير من هذه الملابس التقليدية قد فصلت بطريقة عصرية لارتدائها في كل المناسبات.

ممّا يجعل توثيقها اليوم أمرا ضروريّا، لحفظها في الذّاكرة التّاريخيّة كشاهدأساسيّ على ثراء وتنوّع رصيدنا التراثيّ في مجال الحرف والمهارات اليدويّة ومساهمتها في الازدهار الاقتصادي والإشعاع الثقافي الذي عاشته بلادنا في الماضي.

جدير بنا اليوم وأكثر من أيّ وقت مضى، إعادة توظيف هذا الرّصيد الحرفي الضّخم -حسب ما تفتضيه الحداثة- في مسيرة التنمية محافظة منّا على خصوصياتنا الحضاريّة حتّى نتصدّى بفضلها لخطر الاستنساخ والنّمطيّة ولكي نحقّق لبلادنا مزيدا من الرقيّ الاقتصادي والاجتماعي في مجال هذا الفنّ التّاريخيّ الأصيل.

المصادر والمراجع

- أيوب (عبد الرحمان)، «الحرف التقليدية ومواترة حذق المهارات»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 192، تونس 2007.
- أيوب (عبد الرحمان)، «رموز ودلالات بالبلاد التونسية»، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية،
- أيوب عبد الرحمان، الرموز وأبعادها الحضارية في المنسوج التونسي، الندوة الدولية الأولى حول السجاد التقليدي والكليم في العالم الإسلامي، تونس من 19 إلى 25 نوفمبر 1999.
- بن يدر (كريم)، الحرف والحرفيون بمدينة تونس خلال القرنين 18 و19، شهادة الدراسات المعمقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس 2005.
- البقلوطي (الناصر)، «متحفيات»، مجلة الفنون والتقاليد الشعبية، عدد 10، المعهد القومي للآثار والفنون، المطبعة العربية، تونس 1990.
- القفصي (عبد الحكيم)، «وثائق جديدة حول إقامة» باطان «جديد لغسل الشاشية»، مجلة إفريقية، سلسلة الفنون والتقاليد الشعبية، العدد 08 تونس 1984.
- العريبي (سلمى بن رمضان)، التطريز بين الذاكرة والواقع في مدينة دار شعبان الفهري، 1998.
- الكتان من البذرة إلى القماش، من خلال ذاكرة أهالي دار شعبان الفهري، مجلة الفنون والعادات والتقاليد الشعبية، عدد 13، تونس 2001.
- صولة (عماد)، «التوزع الحرفي ومرجعياته»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 192، تونس 2008.
- عبد الكافي (أبو بكر)، «الشاشية... تاريخها وتقاليدها وتطورها»، مجلة الفكر، تونس 1982.
- كعاك (عثمان)، «صناعة الشاشية الصناعة التونسية الكبرى بين أمسها و الغد»،مجلة اللطائف، تونس 1955.
- إينوبلي (صلوحة)، أسواق مدينة تونس أثناء القرن التاسع عشر من خلال الرحلات، شهادة الدراسات المعمقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس 2003.
- بوعلي (لطفي)، الحرف والحرفيين في الإيالة التونسية في أواخر القرن 18، شهادة الدراسات المعمقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس 1992.
- BESBES (Fradj),
- ❋ Le guide du tisserand : étude des matières textiles, La soie [S – L], [S.E], 1952, p56.

❋ « Le tissage de la soie en Tunisie (Contribution à l'étude de l'artisanat tunisien): notes historiques et techniques », Institut des Belles Lettres Arabes, 16e année, 4e trimestre, N° 64, 1953, pp. 401–412 (Soie / tissage)

- Ben Foughal, T., «Les costumes féminins de Tunisie», S.N.E.D., Alger, 1983.

– Ben Tenfous Aziza, « Les ceintures de femmes en Tunisie », in Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n°4, 1971.

– CORNET. L., « Le tissage de la laine à Djerba », Cahiers de Tunisie ,N° VI 1958

– COUSTILLAC. (L). « Note sur la rénovation des tissus traditionnels de la région de Gabès » Cahiers des Arts et Techniques d'Afrique du Nord., 3, 1954

– Coustillac, (Lucien), « La Teinture Végétale à Oudref », Cahiers des arts et techniques d'Afrique du Nord, Horizons de France, 1951–1952.

– DELAPORTE. (F)., « Le métier à tisser tunisien », Paris, 1969

– DELPY. (A)., « Note sur le tissage de Zemmour; Cahiers des Arts et Techniques d'Afrique du Nord », N° 3. 1954

– Gargouri–Sethom (S.), Les Arts Populaires en Tunisie, A.N.E.P, Tunis, 1994.

– Gargouri– Sethom (Samira); SKIRI (Fatiha) ; Baklouti (Naceur) ; Bairam (Alya), Signes et symboles dans l'art populaire Tunisien,Tunis, C.I.L.– S.T .D, 1976.

– Gargouri–Sethom (Samira) ; Baklouti (Naceur) ; Triki (Samir), Tradition et métiers d'arts en Tunisie, Ministere du Tourisme et de l'Artisanat, Simpact.

– GILLOW. (J). Et SENTANCE. (B)., Textiles : le tour du monde illustré des techniques traditionnelles, Paris 2000

– Golvin (Lucien), « Les tissages décorés d'El Jem et de Jebeniana », Publication de l'Institut des belles lettres arabes, Tunis, 1949

– PRAT. (C)., « Le problème du tissage en Tunisie. », Cahiers des Arts et Techniques d'Afrique du Nord, Vol 3.

– Skhiri (Fathia) « Les châles de Matmata », in Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n°4, 1971 (p.49–53).

– Skhiri (Fatiha), « Deux couvertures de Testours », Cahiers des Arts et Traditions Populaires, n°3, Tunis, 1969.

– Ben MILAD (M); le petit livre de la chéchia: Son histoire, sa fabrication; ses artisans; son commerce;Esprit Eductions; Tunis 2004.

– BAROUNI; (F); la corporation des chaouachias de Tunis memoires d'un essor et enjeu de développement de l'entreprise aujourd'hui; centre de publication Universitaire; Tunis 2003.

– Ferchiou;(S); technique et société, exemple de la fabrication des chéchias en Tunisie, ses artisans, son commerce ; Paris 1971.

– FLEUIY (V); « L'industrie Tunisienne des chéchias » ; Revue de commerce et de l'industrie ; Paris 1985

الهوامش والإحالات

1 . تعتمد النّسخة العربية من اتّفاقية اليونسكو عبارة «التّراث الثّقافي غير المادي»، كترجمة للمصطلح الإنجليزي (Intangible cultural heritage) ومرادفه باللّغة الفرنسية (Patrimoine culturel immatériel)، إلاّ أنّ بعض المختصّين، على غرار الخبير لدى اليونسكو في هذا المجال الأستاذ عبد الرحمان أيوب، يرجّحون مصطلح «التّراث الثّقافي اللاّمادي»، تجنّبا لكلمة «غير» التي تفيد العكسية والغيرية. والحال أنّ مفردة (Intangible) ومرادفها (Immatériel) لا تفيدان ذلك. كما أنّ التّراث الثّقافي وحدة متكاملة أحد جوانبها مادّي وملموس والجانب الآخر ذهني ومجرّد. هذا زيادة على أنّ التّراث الثّقافي اللاّمادي يتمظهر في العديد من نواحيه متّصلا بأشياء مادية سواء كانت منتجات أو أماكن ثقافية. كذلك تفوّق «اللاّ» الذّهني والمجرّد دون أن تنسف الوشائج المادية لهذا الجانب من التّراث الثّقافي.

2 . يتجلّى التّراث الثّقافي اللاّمادي، حسب اتّفاقية اليونسكو لسنة 2003، من خلال المحاور التالية: (أ) التّقاليد وأشكال التّعبير الشّفهي، (ب) فنون وتقاليد أداء العروض، (ج) الممارسات الاجتماعية والطّقوس والاحتفالات، (د) المعارف والممارسات المتعلّقة بالطّبيعة والكون، (هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التّقليدية. وفي إطار هذه الاتّفاقية أضافت تونس إلى هذه المحاور محورين آخرين، هما الثّقافة الغذائية التّقليدية بكلّ ما تشتمل عليه من فنون مطبخيّة وآداب طعام، والألعاب التّراثية، وذلك بغاية مزيد تفصيل تصنيف العناصر التّراثية. وننوّه إلى أنّ العنصر التّراثي اللاّمادي قد تكون له في الكثير من الأحيان أبعاد تخترق أكثر من صنف من تلك التّصنيفات (مثال الألعاب التّراثية قد يتقاطع فيها أحيانا اللّعبي والاجتماعي والطّقوسي). ونشير كذلك إلى أنّ عملية التّصنيف تلك ما هي إلاّ تقسيم إجرائي يُسعى من خلاله إلى محاولة التّبويب.

3 . تعني «المحافظة»، في سياق الاتّفاقية، جهود حاملي العنصر التّراثي والجماعات/ المجموعات المعنية لإبقاء ذلك العنصر حيّ، دون أن يعني ذلك الحيلولة دون حدوث تغييرات عليه. أمّا «الحماية»، فتعني التّدابير المقصودة التي تتبنّاها عادة المؤسّسات الرّسمية للدّفاع عن عناصر التّراث الثّقافي اللاّمادي ضدّ تهديدات تتّصل باستمرارية ممارسته أو نقله. ويستخدم مصطلح «الحماية» عادة متّصلا بالتراث الثقافي المادي، إلاّ أنّ الأشياء والأماكن المتّصلة بالتّراث اللاّمادي يمكن أن تكون هي الأخرى بحاجة إلى الحماية.

4 – 9 – اتّفاقية صون التّراث الثّقافي اللاّمادي، المادّة 2، النّقطة 3 .

5 – من جانبه أكد الدكتور أحمد مرسي على ضرورة احترام التراث المصري الشعبي، وألا تكون الشعبية مرادفا لكل ما هو رخيص أو غير هادف، وهذا ما يتطلب تضافر كل الجهود والإمكانيات لكي يتم الاهتمام بالتراث الشعبي بما يليق بشعب صانع لمثل تلك الحضارة،

6 – لابد من الانتباه إلى أن «التراث الثقافي اللامادي» كان إلى حين صدور الاتفاقية محتكرا من قبل الدولة ومشغلا للمهتمين بالشأن الثقافي وقد أعاد هذا المفهوم بالشكل الذي بلورته الاتفاقية الاعتبار للجماعات والمجموعات كمنتجة وحاملة وممارسة ومستفيدة من التراث الثقافي غير المادي وهو من هذه الناحية يتميز على التراث المادي الذي بقي إلى حد كبير مسألة رسمية تهم الدولة ومؤسساتها بدرجة أولى ، لذلك فإن هذا المفهوم يقوم على فكرة أساسية ومحورية وهي اعتماد الجماعات والمجموعات طرفا أصليا أو شريكا في كل مستوى من المستويات المشار إليها من تنظيم التراث الثقافي اللامادي (التحديد والجرد والصون والترويج) وانتزاع يتلك الاحكام استفادة الجماعات والمجموعات من كل مستوى من تلك المستويات وأن توضع أحكام واضحة وصريحة تعترف بهم كحملة لهذا التراث و بالدور المركزي الذي يؤدونه بالنسبة الى هذا الشكل التراثي وكأصحاب حقوق أصلية ومستفيدين أصليين من هذا التراث بما يتناسب مع مركزهم والاعتبار المسند لهم .

7 – ونعني بمفهوم الأصالة، ما يعتبر تفردًا و / أو تميزًا مقارنة بالآخرين مما يوفر هوية مفيدة وثقافية للمجتمعات انطلاقا من عنصر ثقافي أو أكثر كاللباس في هذه الحالة، بالإضافة إلى ذلك، تتضمن الأصالة التقاليد والتقنيات والروح والشعور والأبعاد التاريخية والاجتماعية للتراث الثقافي والتي تمثل مجتمعة شعورًا بالاستمرارية التاريخية والثقافية..

8 – مصدر المعلومات، الموقع الرسمي للمعهد الوطني للتراث، قسم التراث الثقافي غير المادي، www. Inp.tn.com

9 – في بعض الجهات من البلاد التونسية ترتدي العروس لباسا خاصا ليلة الزفاف، يعرف بسورية الدخّلة وتكون بيضاء اللون وتستظهر بها الام في الأيام الموالية أمام جمع من النساء تدعوهم هي إلى ما يعرف بـ القصعة وتعرض فيها السورية ملطخة ببعض الدماء بما يفيد عذرية ابنتها العروس، ومثل هذه الطقوس والممارسات يتوجب على من ينجز الجرد أن يتعامل معها بكل حرفية، وفق ما يمليه أصحاب وحملة هذا العنصر.

10 – إن عملية الجرد القائمة على المجتمعات المحلية والجماعات ممارسة ناشئة؛ ولذا فإن ليس لها صيغة واحدة ثابتة. بل إنها منفتحة على مختلف الخبرات والأدوات المستخدمة في مجالات من قبيل: البرامج التشاركية السابقة وغيرها من الأدوات الإنمائية التشاركية، ولا بد من الحصول على الموافقة الحرة والمسبقة والواعية من جانب المجتمع المحلي أو الجماعة على القرارات التي تخص مستقبلها، الدراسات الاثنوغرافية التشاركية؛ الدراسات الميدانية للفنون الشعبية والدراسات الخاصة بالتاريخ الشفاهي وكيفية إدارة المعلومات المكانية وتسجيلها بصورة تشاركية. وتستخدم عملية الجرد القائمة على المجتمعات المحلية والجماعات الأساليب التي تشكل جزءا من الطرق المذكورة أعلاه، مثل إجراء المقابلات الفردية والجماعية، ورسم الخرائط التشاركية، والصور التشاركية، والفيديو التشاركي، باعتبارها جميعا وسائل تفاعلية تجمع المعارف والمعلومات عن التراث الثقافي اللامادي الخاص بالمجتمع أو الجماعة المعنية وتسجلها وتوثقها بصورة منهجية

11 – يحدّد تحليل الخبراء بشكل رئيس معنى ممتلكات التراث العالمي (من خلال استعمال معايير مثل الأصالة والسلامة) على الرغم من

أن نهوج إدارة حفظ التراث المادي التي اتّخذها عدد من البلدان قد بدأت تأخذ بعين الاعتبار قيم الجماعات ذات الصلة ومصالحها. وقد اعتمد خبراء التراث المادي وغير المادي الذين عقدوا اجتماعاً في نارا في اليابان في تشرين الأول/ أكتوبر 2004 وجهة النظر المنصوص عليها في إعلان ياماتو (الفقرة 8) ومفادها أن مصطلح «الأصالة» الذي ينطبق على التراث المادي لا أهمية له عند تحديد التراث غير المادي وصونه، لأن هذا الأخير يتمّ إبداعه وتجديده باستمرار. وهو بالتالي «تراث حيّ» ويجب أن يبقى كذلك.

لا تهدف اتفاقية التراث غير المادي إلى الاعتراف بطريقة أصيلة واحدة أو طريقة دقيقة تاريخياً لتأدية عناصر التراث الثقافي غير المادي أو نقلها. فالاتفاقية لا تشجّع الأنشطة التي قد تؤدي إلى «تجميد» عناصر التراث الثقافي غير المادي، ذلك أن التراث غير المادي يؤدّى بشكل دائم وبطرق مختلفة بعض الشيء، فيتغيّر ويتكيّف مع التغيّرات في البيئة الاجتماعية والاقتصادية والطبيعية.

12 – على سبيل المثال، تم إدراج العادات والتقاليد والمهارات الحرفية المرتبطة بزي الزفاف التقليدي التلمساني، في قائمة اليونسكو للتراث العالمي اللامادي سنة 2012، وعي عادات تقضي بأن ترتدي العروس بحضور أهلها وصديقاتها المدعوات فستاناً تقليدياً من الحرير الذهبي اللون. وتُزين يداها بأنواع مختلفة من نقوش الحناء كتعبير عن الفرح، ثم تأتي امرأة أكبر مسنة، غالبا ما تكون إحدى قرباتها لتساعدها على ارتداء قفطان مخملي مطرز بشكل فني وجمالي وعلى وضع الحلى وتاج مخروطي. وهذه المهارات الحرفية في صناعة هذا النوع من الأزياء الجميلة المرتبطة بزي الزفاف التلمساني المميز والعادات المرتبطة به نقلت من جيل إلى آخر.

نذكر أهمّها:

• القانون 81–76 الصادر في 8 أوت 1981 المتعلق بإنشاء «الصندوق القومي للنهوض بالصناعات التقليدية والمهن الصغرى» والقرارات الخاصة بالتعديلات والتطبيقات.

• المرسوم 83–106 الصادر في 5 ديسمبر 1983 الذي يضبط القوانين الأساسية للصناعات التقليدية (وهي الآن بصدد المراجعة).

• المرسوم 85–77 المتعلق بالكفاءة المهنية والمانح للبطاقة المهنية.

• المرسوم 85–126 المتعلق بتكوين الهيئات الجهوية للصناعات التقليدية وتنظيمها.

• القرار الصادر في 16 جانفي 1985 عن وزارة السياحة والصناعات التقليدية والذي يضبط شروط الحصول على بطاقة مهنية للحرفي.

• المرسوم الصادر في 3 نوفمبر 1984 الذي يضبط قائمة بالفروع الناجمة عن مختلف الأنشطة اليدوية.

• القرار الصادر عن وزارة السياحة والصناعات التقليدية بتاريخ 16 جانفي 1985 المتعلق بإحصاء مؤسسات الصناعات التقليدية.

• المرسوم الصادر عن وزارة الساحة والصناعات التقليدية في 16 جانفي 1985 والمتعلق بتقييم الكفاءة المهنية.

• القانون الصادر في 18 جويلية 1986 المتعلق بتنظيم مهنة «الأمين» ومجالس الاستشارة والمهن.

• المرسوم الصادر في 1987 الضابط للإجراءات والشروط الخاصة بإسناد مساعدات الصندوق الوطني للنهوض بالصناعات التقليدية

• المرسوم الصادر بتاريخ 1988 المتعلق بتخفيض الأداءات الجمركية الموظفة على المواد الأولية المستوردة للصناعات التقليدية.

• المرسوم الصادر في 1989 المتعلق بانتخاب مجالس المهن وتنظيمها

• المرسوم الصادر في 1989 الضابط لقائمة الأنشطة التي تستوجب خطة «الأمين» و «مجلس المهنة».

• القانون 93–120 الصادر في 27 ديسمبر 1993 المحتوي على نظام الاستثمار والنصوص التطبيقية والمحوّرة له وخاصة لمرسومي 485 و486 لسنة 1999

• المرسوم 94–492 بتاريخ 20 جانفي 1994 المكمل بالمرسوم 96–2229 بتاريخ 11 نوفمبر 1996 والمحدد لمختلف انشطة الصناعات التقليدية.

• المرسوم 96–1189 بتاريخ 10 جويلية 1996 الضابط لقائمة بالمواد الأولية الخاصة بالصناعات التقليدية والتي تتمتع بتخفيض ب.٪10 في نسبة الأداءات و6 ٪ من الأداءات على القيمة المضافة.

14 – ليلى بني حمد، الحياة اليومية في قرية أولاد بوسعيد: مشروع متحف بيئي: تونس 2004/ 2005. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية. شهادة ماجستير في معرفة التراث والتنمية الثقافية. ص 29/ 30 «ثم ينقل الصوف إلى البيت مع الحرص على تخضيب طرف اللحاف الذي يوضع فيه بالحناء. وتفسر هذه الممارسة بأنها وقائية، إذ يعتقد أن للصوف روحا يجب إرضاءها حتى لا تؤدي أحد أفراد العائلة، وقد دأب الجبايلية على التقيد بهذه العادة إلى يومنا هذا».

15 –يعرف دستور المجلس الدولي للمتاحف: « المؤسسة المتحفية بأنها « أية مؤسسة قارة تؤسس بهدف حفظ ودراسة وتقييم المقتنيات الفنية والتاريخية والعلمية والتقنية، بطرق مختلفة، وخاصة بطريقة العرض على الجمهور بقصد التعلم والتمتع، ويتسع هذا التعريف ليشمل حدائق الحيوانات، ومحميات النباتات وأحواض الأحياء المائية»

16 – يقصد بالكنز البشري الحي

" كل شخص معترف له بامتلاكه مستوى عال للمعارف والخبرات والمهارات اليدوية والكفاءات المتعلقة بالتراث الثقافي غير المادي".

حسب تعريف اليونسكو اتفاقية التراث الثقافي غير المادي 2003

ويمكن اختزالها في العناصر التالية:

– التمكن من المهارة المعترف له بها

– التمتع بالسمعة الطيبة والمحترم لأخلاقيات المهنة أو الحرفة

– استعداده لتعليم ونقل الحرفة لبعض النشأة

– متابعة المتعلمين ومدهم بالتوجيهات والنصائح.

اختيار المرشحين للتعلم وتقييمهم بعد انقضاء مدة التكوين

17 – جاء في وثيقة آداب المهنة التي أقرها المجلس الدولي للمتاحف عام 1986 في الفقرة 25 مايلي « تقتضي مهنة المتاحف من العاملين فيها تدريبا أكاديميا وتقنيا ومهنيا مستمرا، وذلك للاضطلاع بدورهم الهام المتعلق بتسيير المتاحف والمحافظة على التراث، ويجب على الهيئة الإدارية إدراك الحاجة الماسة إلى عاملين مدربين ومؤهلين بصورة جيدّة، وتقديم فرص مناسبة إضافية وإعادة التدريب بغية الحفاظ على مستوى ملائم وفعّال للموظفين».

الملابس التّقليديّة التّونسيّة محامل فنّية وحضاريّة

محمد الجزيراوي/ باحث، المعهد الوطني للتراث، تونس

يتنوع تصنيف الملابس التقليدية عامة ويعود ذلك بالأساس إلى مقياس التصنيف فإذا كان هذا المقياس الجنس فإننا سنجد لباسا خاصا بالرجال أو النساء أو الأطفال، وإذا أخذنا المناسبة كمقياس فإننا سنجد لباسا خاصا بالأفراح وآخر خاصا بالعمل... أما إذا كان المجال وحدة القياس فيمكن أن نفرق هنا بين لباس المدينة ولباس الأرياف والبوادي مثلا. في هذا العمل سنركز على لباس المرأة دون سواها وتحديدا على العنصر الجمالي والحضاري في بعض من ملابسها التقليدية التي تعتبر محامل فنية وحضارية.

وفي حقيقة الأمر تتعدد وتختلف المحامل الفنية والرمزية في كل مكان من العالم وأكثر ما نجدها على المصنوعات النحاسية والخشبية والفخارية، في القديمة منها التي ربما اكتفى صانعها بيديه لإخراجها على أبهى صورة أو الحديثة التي استعمل لصياغتها النهائية عدة مراحل علمية تكنولوجية دقيقة. لقد استخدم أجدادنا الفن الرمزي في مختلف صناعاتهم التقليدية واستلهموا الأشكال من مختلف عناصر الحياة المحلية المحيطة بهم أو من تلك التي تنتمي لمختلف التأثيرات الحضارية التي مرّت ببلادنا وثقافات الشعوب التي استوطنتها.

إن المتأمل الدقيق سيلاحظ بروز نوع من التخصص المحلي سواء كان ذلك من حيث وظيفة المصنوعات أو من حيث مفرداتها الجمالية، مما يعكس أبعاد الثقافة المادية لكل مجموعة إضافة لدور المرأة الفعّال في ذلك، خاصة وأنها تحملت

العبء الأكبر في هذا القطاع بدوية كانت أو حضرية.

سنحاول في هذه العمل إبراز أهم الخصوصيات الفنية والرمزية التي تغطي مساحة هامة من ملابس المرأة التقليدية في تونس في محاولة للكشف عن دلالاتها المحلية والكونية خاصة وأن المجال التونسي يتمتع بخصوصيات محلية كثيرة تتبع نمط العيش والمناخ وتوفر المواد محليا من صوف وقطن وحرير وخيوط الذهب والفضة.

جبّة البخت

جبة البخت (أي جبّة الحظ) وتسمى أيضا الجبة الكبيرة، هي عبارة عن قطعة من لباس العروس في مدينة الكاف ترتديها عادة في اليوم الأول من زفافها، تصنع أساسا من قماش الملف، ومن مميزات فصالتها أنها تقسم إلى نصفين متوازيين طوليا لكل نصف منهما لون: واحد أحمر وآخر أخضر، وينعكس الأمر من الخلف ليصبح الأخضر خلف الأحمر والأحمر خلف الأخضر.

تتم عملية التفصيل في المسكن ثم تنقل إلى السوق حيث يوجد محل الصدّار الذي يقوم بتطريز صدرها وحرجها، ورغم تقلص عدد الصدارة من الرجال في مدينة الكاف العتيقة فإن حرفة التطريز انتقلت اليوم إلى ممارسة نسائية حيث يوجد عدد منهن في القرية الحرفية بمركز المدينة العصرية مما يمثل مكسبا مهما على مستوى تواصل تناقل المهارات والمعارف المتصلة بمختلف مراحل صنع هذا العنصر.

تُطرز هذه الجبة بالإبرة وتستخدم لذلك خيوط الفضة والحرير والكنتيل والعدس، ويكون التطريز أساسا على الصدر وفي مستوى الحرج، وإذا كان عرض هذا الأخير لا يتجاوز سنتمترا واحدا فإن عرض التصديرة قد يتجاوز أحيانا عشر سنتمترات ويحمل أشكالا هندسية مثل الخطوط المنحنية وموتيفات نباتية مثل الأوراق والأزهار.

تحمل ألوان الجبة دلالات رمزية فالأحمر لون النار والأخضر لون الجنة بالنسبة لأهالي مدينة الكاف فإن أطاعت الزوجة زوجها وسمعت كلامه فستكون سعيدة وفي رغد العيش ومصيرها الجنة في الآخرة وإن كان العكس فإنها إن تكن





مرتاحة في حياتها فمصيرها سيكون النار فيما بعد، ولهذا الموقف دلالات اجتماعية حيث لا بد للمرأة من الخضوع للرجل فهو كالشجرة التي تعيش تحت ظلها.

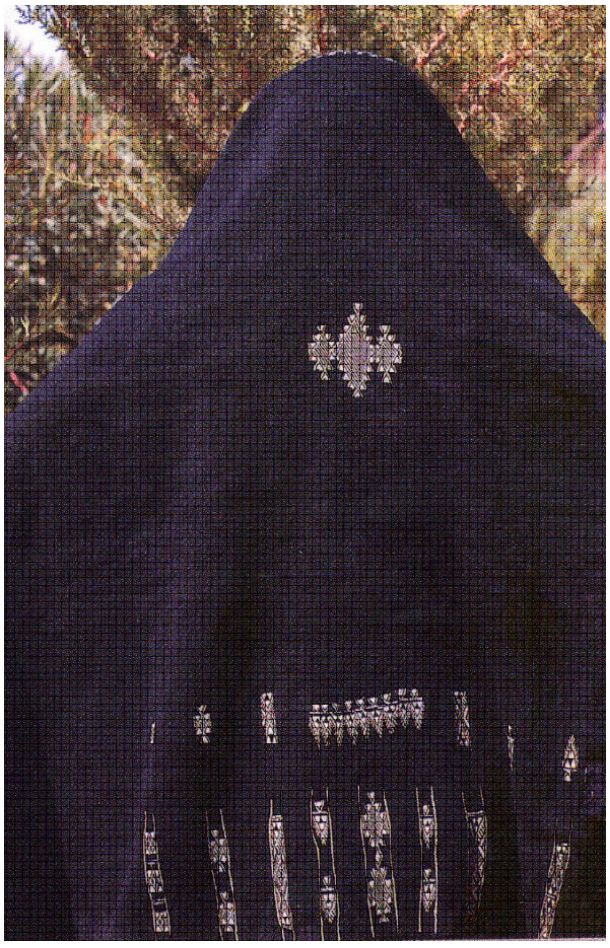
تَحتفظ المرأة الكافية بجبتها وتهديها إلى ابنتها عندما تتزوج لتحمل لها البخت بدورها وإن لم ترزق بفتاة فإن الجبة ستكون كفنها عند الممات، وهذا في حد ذاته ذو دلالة عميقة حيث يمثل أولا التواصل بين الأجيال عبر الإرث المادي الذي تخلفه المرأة لابنتها، ثانيا دلالة أهمية الجبة التي تختارها من بين كل ملابسها لتكون كفنا لها.

البخنوق

يصنع هذا الرداء من الصوف الأبيض يبقى لدى بعض النساء في عدة جهات على حاله بينما يصبغ بالأسود لدى قبائل منطقة نفزاوة بالجنوب الغربي التونسي، فتبقى الزخارف التي توشيه من خيوط القطن على لونها الطبيعي، ويتمثل هذا الزخرف في أشكال هندسية متعددة عادة ما ترتب في مركز القطعة ذات الشكل المستطيل وعلى أطرافها، بحيث تكون مرئية على الرأس والظهر عندما تغطي به المرأة المتزوجة نصفها الأعلى لدى بعض القبائل وكامل بدنها عند البعض الآخر تبعا لطريقة الارتداء، ولهذه الزخارف الرموز تسميات محلية مختلفة مثل: فول – هلال – مُشط حوت – خُمسة.

كما نلاحظ فبعض الرسوم لها دلالات شائعة عند كل الشعوب مثل الهلال والخمسة إذ تحمل الذاكرة الشعبية بعض الأقوال في هذا الشأن كأن نقول مثلا حوته وخمسة وقرن غزالة أو خمسة وخميس، ووجودها هنا يدل على رغبة في الوقاية من أعين المتطفلين.

إن هذه الرموز الموجودة على بخانيق النساء تدل أساسا على الانتماء الاجتماعي للمرأة: سواء للسكان المستقرين في القرى أو للقبائل الرحل في أعماق الصحراء، يختلف ترتيبها من بخنوق لآخر، تكثر أو تقل حسب القرية أو القبيلة أو العرش، إذ تختلف الأشكال المرسومة على البخنوق داخل قبيلة المرازيق من عرش لآخر فالتي توجد عند نساء عرش العبادلة ليست كتلك التي توشي بخنوق أولاد عبد الله عن بخنوق نساء اللمامنة.



تكتظ الرسوم خاصة وسط البخنوق الذي يأخذ دور الكوفية التي توجد لدى النساء الحضريات وهي بدورها تميز مثلا بين المرأة الصفاقسية عن أصيلة مدينة تونس ونساء جهة الساحل عن نساء الوطن القبلي.

المقدال

المقدال هو شال صغير يوضع فوق الكتفين ويشد في مستوى الصدر بخلالين. يصنع المقدال من الصوف ويصبغ بالأحمر ويوشى من أطرافه بالزينة المطرزة ذات الزخارف المتعددة تأخذ صورة السمكة حينا والعقرب أحيانا وتكون شراريب الحواشي مظفورة.

وبما أن هذا الرداء مخصص للعروس في عدة قبائل بالجنوب الغربي التونسي مثل المرازيق فإن للونه أولا وللرموز المطرزة عليه ثانيا دلالات عدة، فالأحمر هو لون الفرح والسعادة والحب خاصة والتي ترتديه تحتفل بالزواج الذي يعتبر من أهم المناسبات التي يُسعد فيها الإنسان، على اعتبارها من طقوس العبور المميزة، فيحاول أن يضفي على مظهره ملامح البهجة فتتعدد الألوان الزاهية التي منها الأحمر.

أما رسم السمكة والعقرب فإن الأولى الحوت ترمز للحياة وإلى الخصب نظرا لقدرتها الفائقة على البيض ورسمها هنا على مقدال العروس يمثل أماني الأهل بخصوبة ابنتهم أي بإنجاب الأبناء، أما الثانية وهي العقرب فيقي شكلها من السوء إذ يحمي العروس من الأعين الحاسدة ويقيها من الأفعال الشريرة وهو ما يذكرنا باستخدام هذا الرسم في الوشم على قدم الإنسان للوقاية من لدغتها.



يحتوي المقدال أيضا على ضفيرة الحواشي وإن كانت وظيفتها تتمثل في شد الخيوط كي لا ينحل النسيج فهي تدل في العمق على رغبة في تلاحم الأسرة الصغيرة المكونة حديثا وبالتالي عدم الانفصال وهو ما سيعطي دفعا وقوة للقبيلة بما أنها الأسرة الأكبر.

الحزام

الحزام أو الشملة يرمز هذا المنسوج إلى انتقال الفتاة من مرحلة العزوبية إلى وضعيتها الاجتماعية الجديدة كمرأة متزوجة. كانت الصبية قبل الزواج تكتفي بربط ملابسها في مستوى خصرها بمجرد خيط من صوف أو قماش يسمى عند البدو الرحل في الجنوب التونسي « مريرة ».

يجب التذكير أن ارتداء العروس للحزام يكون في جو بهيج يختلف موعده من منطقة إلى أخرى إذ يكون في اليوم الثالث بعد ليلة الدخلة بالنسبة لبعض المجموعات ويتأخر لليوم السابع عند بعض الجماعات المحلية الأخرى. يعتبر هذا اليوم مرحلة مهمة جدا من العرس التقليدي ويسمى « نهار التحزيم » إذ تجتمع فيه نساء الحي وتحتفلن فيه بالرقص والغناء وتعد بالمناسبة وجبة غذاء أو عشاء دسمة على شرف المشاركات.

هناك عدة أنواع من الأحزمة من أهمها حزام السفيف بالشواويط ويسمى أيضا حزام بوشواطة ويتكون أساسا من ضفائر ذات شراريب مختلفة الألوان يغلب عليها اللون الأحمر. كما نجد حزاما آخر وهو حزام أبيض اللون لأنه من صوف أبيض صاف أو من قطن تلبسه الزوجة بعد أربعين يوما من زفافها.

من بين الأحزمة أيضا حزام بالقواطن وهو من الموروث الشعبي بجهة الكاف ترتديه المرأة



المتزوجة وهو عبارة عن مجموعة خيوط من الصوف الأصفر مجمعة إلى بعضها البعض بطول نحو متر ونصف وفي كل عشرين سنتمترا نجد عقدة زرقاء اللون تجمع هذه الخيوط وتشدها إلى بعضها البعض. يشد هذا الحزام إلى خصر المرأة بحلقة كبيرة من الفضة أو بعلبة فضية تسمى «البطولة»، كانت تضع فيها أحيانا حبات من لبان وفي زمن المستعمر الفرنسي كانت تخبأ فيها الرسائل التي تبعث للثوار في الأرياف النائية والجبال الوعرة.

إنّ أغلب هذه الملابس التقليدية تحملها الفتاة في جهازها عندما تنتقل من بيت والديها إلى بيت زوجها، وفي ذلك تبارى الشعراء في وصفها ومن بينهم الشاعر عمر الكافي من القيروان الذي قال:

صَارَتْ فَرْحَةَ فِي حَفْلَتْهَا وِسِعِدْنَا بِأَوْقَاتِهَا

مِنْ تُونِسْ جَابُوا كِسْوَتْهَا وِعْلاَقَهْ بِخِيَاطْهَا
ثِلاَثْ سِوَارِي وِحَصَّارَتْهَا وِزُوزْ تِرِيكُوَاتْهَا
وِسِتَّةَ مِحَارِمْ بِتِقَارِطْهَا وِكِلاَسِطَهَا وِسَبَّاطْهَا
وِمَلْحَفَةْ حَرِيـــرْ وِمَلْيِتْـهَا كَمُّونِـــي فِي ذَاتْهَا
بَخْنُـــوقْ مَعَ ذَرَّايَتْهَـــا وِسَـــادَهْ وِمْخَدَّاتْـــهَا

تصبح هذه الملابس إذن من خلال ما تحمله من رموز مجالا خصبا لإظهار المعتقدات التي يؤمن بها المجتمع إذ تحاك في بعض الأحيان بطلب من إحدى الجارات أو القريبات مع كل ما تحتويه من رسوم لذلك فهي انعكاس لبعض المستويات العقائدية والذهنية لشريحة معينة.

إن هذه الرموز الموجودة على المنسوجات التقليدية بالجنوب الغربي التونسي وبغيره من مناطق البلاد التونسية لتحمل من الدلالات الكثير مهما كانت وظيفة القطعة، فمنها ما يعبر عن جوانب عقائدية مرتبطة أساسا بعادات وتقاليد المجتمعات المحلية ومنها ما يستغل للتدليل على الانتماءات القبلية والقروية وبالتالي فهي كنز إشاري يحمل جزءا من الذاكرة الشعبية.

وبما أن تراثنا الشعبي جزء من هويتنا وفي ظل تقلص استخدام هذه الرموز في الصناعات الحديثة فإن ذلك يهدد الهوية الثقافية والخصوصيات الجهوية في زمن النمط الواحد. لذلك لابد من أولا العودة للاستفادة من هذه الرموز ولو في ملابسنا العصرية، ثانيا استلهامها في الأعمال الفنية مهما كان اختصاصها سواء كان في النسيج أو المعمار أو الطباعة...

المصادر والمراجع

- أيوب (عبد الرحمان)، رموز ودلالات بالبلاد التونسية، وكالة إحياء التراث، تونس، 2003.
- بن بلغيث (الشيباني)، بحوث ودراسات في تاريخ تونس الحديث والمعاصر، الأطلسية للنشر، تونس2001.
- قطاط (حياة)، «السجاد البدوي والريفي تراث في الذاكرة»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 186،.
- محلة (محمد المنصف)، متحف الصحراء بدوز، وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية، تونس، 48 ص.
- محي الدين خريف، الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه، الدار العربية للكتاب، 227 ص.

- Baklouti (N), signes et symboles dans l'art populaire Tunisien, Société Tunisienne de Diffusion, Tunis, 1976.
- Ben tanfous (A.), « les ceintures de femme en Tunisie », ATP, n° 4 , 1971, pp. 103 – 129.
- Ferchiou (S), « Façon de dire, façon de tisser ou l'art figuratif dans la tapisserie de Gafsa », CNRS, 1996, pp. 79– 90
- Gargouri(S.), « un pays ouvert, une culture complexe », ATP, n° 12, 1998, pp. 25– 29.

اللّباس التّقليدي بجهة السّاحل وملامحه الفنّية



زهور الزردي/ جامعية، تونس

نحاول في هذا الموضوع من البحث إثارة جماليات لباسنا التقليدي وما يحمله من ضروب الحياكة والخياطة والتزين والتبرج، إذ يحظى قطاع الملابس التقليدية باهتمام رسمي هدفه رد الاعتبار لهذا القطاع الذي كادت معالمه أن تندثر نتيجة رغبة بعض التونسيين في التشبه باللباس الأوروبي متجاهلين تراثهم وحضارتهم التي تداولها الأجداد منذ أكثر من ثلاث آلاف سنة. وسنحاول هنا إبراز الخصائص الفنية والتشكيلية للباس التقليدي بجهة الساحل تحديدا.

1. أصناف الملابس النسائية

تقول «آلان شارتيه» في هذا الصدد «إن ملابس النساء، فحدّث عنها ولا حرج هي أكثر تعقيدا وأشد هيمنة. إذ الأهواء ها هنا أشد عنفا وأكثر تبدلا، أول ما تجدر ملاحظته أن تلك الملابس هي بادئ ذي بدء للدعم والمساندة ثم إنها بعد هذا تتصف بالتصاقها عن قرب بالشخص»[1].

ونذكر من هذه الأصناف الكثيرة والمتنوعة في أنحاء العالم، اللباس التقليدي النسائي التونسي، وكمثال:

1. «**التخليلة**»: لباس ساحلي تتلون بالأحمر أو الأسود وحتى الأزرق، إذ تجدها اليوم بعدة ألوان وتلتحف بها المرأة التونسية وتثبتها على صدرها بواسطة «الخلال» وهو نوع من الحلي تساعد المرأة على شد التخليلة إلى الأعلى، أما إذا كانت التخليلة من الصوف أو الحرير فتسمى بالحولي أو الحرام. وتتكون التخليلة من:

2. **الحزام** : يساعد المرأة على التثبيت تحت بطنها. ينتهي طرفه الأسفل بنوع من الزركشات.

3. الفرملة: تعتبر الفرملة من أهم المتممات للباس التقليدي النسائي الخاص بجهة الساحل.

تتميز بجمال تطريزها وشكلها وهي لباس قطني، كما يمكن أن نجدها صوفية خاصة بالفصول الباردة وهي مفتوحة على مستوى الصدر أما طرفها الأسفل فيصل إلى آخر النصف الأعلى من الجسم: فتتميز بخياطتها الخاصة إذ تتزين جوانبها وطرفيها من جهة الصدر بأشكال الأزهار والفراشات والأوراق.

4. الطفطة:

تتميز بزخرفها المفتول والمظفور من الخيوط التي تقوم على اعتماد الياقات والشرائط والأوشحة من الخيوط المذهبة أو الخيوط الحريرية وإرفاقها في بعض الأحيان بسلاسل من الأزرار المزدانة بالأحجار الكريمة والكرات الفضية التي تزيدها جمالا ورونقا (انظر صورة الطفطة [2].



(1) فرملة



(2) طفطة

5. القميص أو السورية

القوفية والعصابة: توضع فوق الرأس

الكتفية: تسمى عند بعضهم المقدال وهي نوعان: النوع الأول من القماش الأبيض يوضع فوق الكتفين ويشد بواسطة الخلال على الصدر، ويغطي الكتفين من فوق ومن خلف ومن أعلى الظهر، تستعمله الفتيات في حفلة العرس، والنوع الثاني من اللون الأحمر تلبسه النساء في سائر الأيام.



تخليلة حمراء «القلعة الكبيرة»



لباس تقليدي خاص سوسة



نماذج من اللباس التقليدي بالمكنين

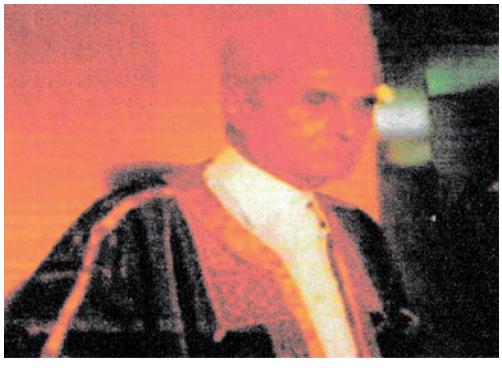
2 - أصناف الملابس الرجالية

الجبّة: وهو ثوب مفصل ومخيط من متممات اللباس التقليدي الرجالي وتشتمل الجبة على صدرتين أو ثلاثة ويمكن أن تكون هذه الأخيرة مفتوحة أو مغلقة وتلبس مع البدعية والصدرية والفرملة والسترة إلى جانب السروال الفضفاض الذي يشدّ إلى الخصر بواسطة حزام عريض من الحرير، ومن حيث المظهر الخارجي فيتمّم ارتداء الجبّة حمل البرنس، وقد برز على هذا الأخير تطريز متميّز.


الجبة

وتتنوّع الجبّة باعتبار مادّة صنعها نذكر منها جبّة حرير، جبّة قرمزود، جبّة مقردش، جبّة قمراية، جبّة صوف، جبّة قماش. وفي السّنوات الأخيرة تمّ استحياء اللباس اليومي الرجاليّ من اللباس التقليدي ليكون مواكبا للموضة الحديثة.


الصدرية والسروال العربي


الجبة والشاشية

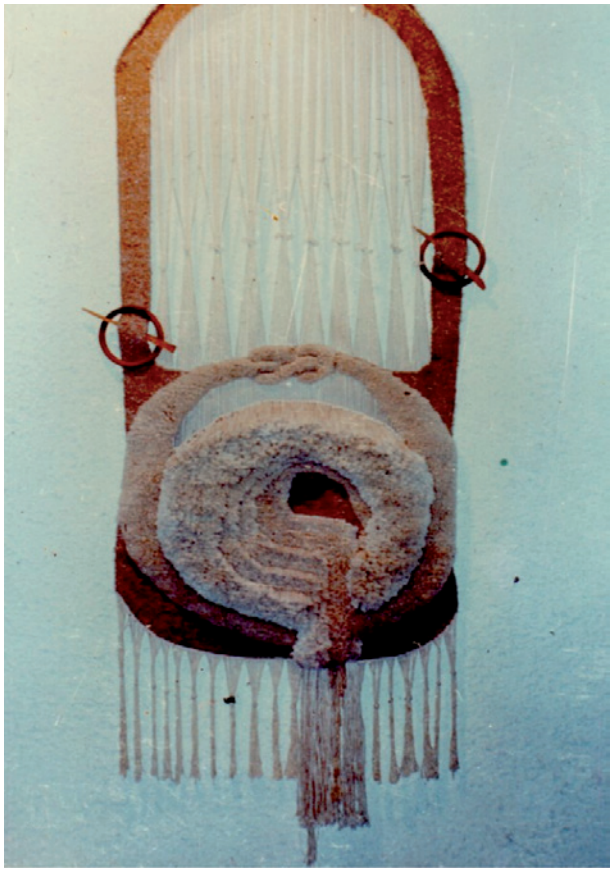
- **البرنوس:**

يصنع من الصوف الطبيعي أو من وبر الإبل، ونجده يتلون بعدة ألوان تتراوح بين الأسود والأبيض والرمادي وحتى البني والأحمر ومن خصائصه تغطية كامل الجسم لوقايته من البرد وخاصة في فصل الشتاء. ويوجد نوعان من «البرنوس» وهما:

- البرنوس الوبري: ويصنع من وبر الإبل. ويعد من أغلى الأنواع، لأن تجميع الوبر الذي يكفي لصنع برنوس واحد قد يستغرق عدة سنوات تصل أحيانا إلى خمس سنوات وأحيانا يضطر التونسيون إلى استيراد وبره من الجزائر نظرا لندرته في تونس.

- وكلما خف وزن البرنوس غلا ثمنه. ويتميز البرنوس بوقايته من المطر والبرد القارس.





محمد نجاح(السنة 1978)

لقد عرفت الأزياء التونسية المستوحاة من التراث تطويرات عديدة في الآونة الأخيرة وذلك في محاولة لجعل الملابس التقليدية مواكبة للعصر وفي الآن ذاته إلى متطلبات الاستعمال اليومي.

لذا كان لزاما على الفنان التشكيلي المعاصر أن يعكف على دراسة ذلك التراث وأن يعيد قراءته مرات عديدة حتى يستطيع أن يدرك ويفهم قيمه وأسسه التي قام عليها وما توفر فيه من فلسفات عديدة ومنهجية مستنيرة بما يستقرئ الفنان التشكيلي وكذلك هو شأن الحرفي يغيرّها نسبيا لتجديد ذلك التراث فيجعل من تلك المفروشات والملابس التقليدية ألواحا فنية ومعلقات حائطية

وتنصيبات وأحجاما لتصاميم وليس مجرد أداة نفعية وحسب.

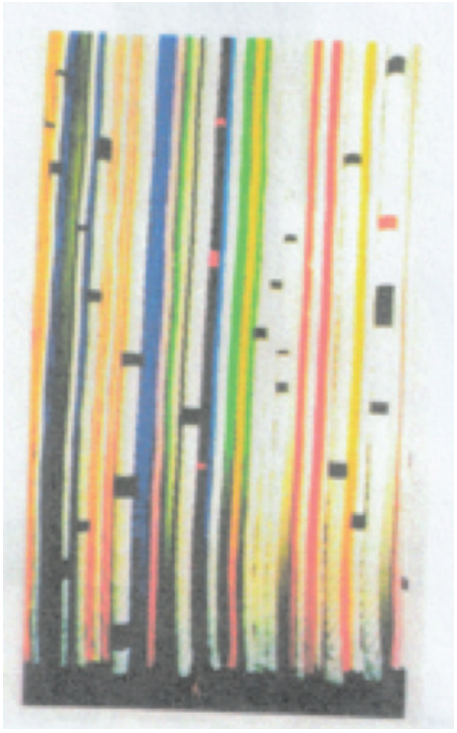
ونذكر من ذلك ابتكارات الفنانين التشكيليين المعاصرين «محمد نجاح»، «عائشة الفيلالي»، «فدوى دقدوق» (أنظر الصور الموافقة).

أما بالنسبة لأعمالي فمن جهة،

- لقد نسجت على منوال أستاذتي وركزت في أطروحة الدكتوراه La Politique de la Transparence et de L'opacité

على أهمية «اللباس المنسوج» و«المنسوج الملبوس» لمحاولة توظيف الخاصية التشكيلية الشرائط les bandes المستوحاة من التخليلة وكذلك من شكل البرنوس.

أنظر الصورة



فدوى دقدوق، تصميم بدون عنوان
0.70 م / 1.40 م





- من جهة أخرى قمت بمحاولة مع طلبة معهد الفنون الجميلة بسوسة سنة أولى فنون تشكيليّة وتصميم، وذلك بمدّهم بتمرين يرتكز على توظيف لباس الطفطة وحثهم على ابتكار نموذج لتنصيبه بمواد مختلفة وأوراق متنوّعة ولقد نالت الأعمال إعجاب لجنة التقييم واستعملها بعض الأساتذة كتمرين لمجموعات أخرى في السنوات التالية.

نلاحظ أنّه لم يعد الموروث مجرّد تخم حضاري وثقافيّ ننظر إليه لنمجده بل نحاول توليد الجديد منه وإثارته بقيم الحداثة ليواكب العصر.

ويؤكّد محمد محسن الزراعي على هذا الرأي بقوله : «لا مكان لجمود التقاليد الفنّية وربطه بسياسة عرقية متعصّبة فالهويّة رمز الاستمرارية والانطلاق للمتقبّل وعلامة اعتزاز وفخر بموروث ينبغي أن يتجدّد ويقدّم كثافة إنسانيّة»[2].

بالرغم من التطوّر والتقدّم الذي حققه المجتمع التونسي في كلّ الميادين إلاّ أنّ الحفاظ على التراث الشعبيّ الأصيل شكّل ركيزة أساسيّة للدّولة العصريّة وملمحا من الملامح المميزة للمجتمع التونسي باعتبار أنّ التراث عنصر أساسيّ في تشكيل الهويّة الوطنيّة، وقد امتدّ الاهتمام بالصناعات الحرفيّة إلى العناية بالحرف الوطنيّة التقليدية والحفاظ عليها رغم الصعوبات وأن نسعى جميعا لإيجاد الحلول.

المصادر والمراجع

مواقع الأنترنات:

ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

كتب :

كتاب «الجبة وأسرارها» من إنجاز الديوان القومي للصناعات التقليدية، وساهم فيه كل من: فتحية السخري، علياء بيرم، أحمد الجلولي ومحمد الجزناجي. (طبعة جوان 1992، تصميم وتنفيذ: سيك 6/ 1992).

الدوريات:

– عزيزة بن تنفوس «التطريز التركي»، دراسة لمجموعة مركز الفنون والتقاليد الشعبية، تونس 1980.

– ابتكارات مستوحاة من اللباس التقليدي، مجلة أخبار الصناعات التقليدية عدد 1، الديوان الوطني للصناعات التقليدية، جوان 2007.

– Samira Sethom, «La Confection du Costume Féminin d'Hammamet» CAP n1, Tunis 1968.

– Naziha Mahjoub, «La Costume Hanéfite des Hommes de réligion et de justice à Tunis» ATP n2, Tunis 1968.

– Samira Sethom, «Les Tuniques de Mariage en Tunisie» ATP n3, Tunis 1969.

– Les Costumes Traditionnels Féminins de Tunisie, Ouvrage Collectif réalisé par le centre des arts et traditions populaires, maison Tunisienne de l'édition, décembre 1988.

❋ LIVRES

– Bouche François, Histoire du Costume en Occident de l'antiquité à nos jours, édition Flammarion et cie, 1965.

❋ Thèses

– Thèse «La Politique de la Transparence et de L'oppacité», Zouhour Zardi, 1998.

– Thèse «L'entrelacs comme mode d'exposition artistique», Fadoua Trigui Dagdoug, 2006.

الهوامش والإحالات

1) آلان ايميل شارتيه، ترجمة سلمان حرفوش، منظومة الفنون الجميلة، الطبعة الأولى 2008، دار كنعان للنشر والتوزيع، ص 439

2) محمد محسن الزراعي، الهويّة والإبداع في الصناعات التقليديّة اليوم، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، سلسلة الفنون 2005، ص 17

مدوّنة اللّباس التّقليديّ بجهة تطاوين: جرد أوليّ لأبرز مكوّناتها

شكري الصيفي / باحث، تونس

مقدمة:

شهدت منطقة الجنوب الشرقي التونسي ومنها جهة تطاوين، وأغلب المناطق الداخلية للبلاد التونسية مثل ما عرفته معظم البلدان المغاربية والعربية، تحولات عدة على امتداد القرنين التاسع عشر والعشرين، وقد شكل الاحتلال الاستعماري الغربي صدمة تحديثية عميقةعلى جميع المستويات الاقتصادية والاجتماعية أثرت بعمق في البنى التقليدية وفككتها تدريجيا. هذه التحولات تسارعت خاصة بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وفي مرحلة الدولة الوطنية المتطلعة للتحديث، في مقابل تراجع أغلب عناصر المنظومة السوسيولوجية والثقافية القديمة، ومن ضمنها اللباس التقليدي. وسنحاول من خلال هذا الجرد الأولي تغطية أهم عناصر المدونة اللباسية في جهة تطاوين.

I- مدونة لباس المرأة:

تصنف أزياء النساء في منطقة تطاوين حسب الاحتياجات اليومية والاجتماعية. وعلى بساطة المنظومة اللباسية المحلية، فإنها تحاول التميز والتفاعل مع محيطها القريب والبعيد، خاصة من خلال الارتحال والانفتاح الاقتصادي التدريجي على الخارج.

1 - أصناف لباس المرأة :

تقسم أزياء المرأة إلى أقسام كلاسيكية ثلاث، هي لباس الرأس ولباس والبدن ولباس الساق. وتغلب الصبغة المحلية على الانتاج اللباسي في الجهة والمناطق المحيطة بها مع تأثيرات وافدة من شمال البلاد ومن جنوبها حيث الصحراء والثقافة الافريقية.

وترتكز منظومة اللباس في الجهة على محلي ووافد، حيث تقوم النساجات من أشباه البدو وخاصة من المستقرين في القرى الجبلية، بنسج الملابس الصوفية والفساتين الفضفاضة المعروفة بالحولي والشالات على اختلاف أنواعها. مثل الشال الأبيض الذي تلبسه الفتيات، والأحمر الذي يتزينّ به وهن عرائس، والأسود الذي يلازمهن بقية العمر. كما تقتنى الأقمشة من الباعة المتجولين من التي

كانت من اختصاص التونسيين من الطائفة اليهودية، أو تجلب من العاصمة أو من أسواق أخرى.

1 - لباس الرأس:

• خرواطة :

قطعة من القماش تخاط من جزأين وتوضع فيها ضفائر شعر المرأة.

• التقريطة :

لفافة أو قطعة من القماش تربط أو تضم به المرأة شعر رأسها.

• محرمة / محارم:

غطاء للرأس وتسمى أيضا فولار أو فلارة Foulard.

• اللفلافة:

شال أو قطعة من الصوف تلف بها المرأة رأسها بما يشبه لفة القشطة عند الرجل.

• اللفائف:

خيوط من نسيج تثبت على الطاقية وتوضع فيها المراة شعرها.

• غنبوز:

قطعة من الصوف تغطي رأس المرأة ووجهها وهو من ضمن جهاز العروس، ودلالته أيضا ستر وجه المرأة.

• العصابة:

كل ما يعصب به الرأس ويشدّ، وهي شال لا يتجاوز عرضه 20 صم تصنع من الصوف، وتتميز هذه القطعة بألوانها الداكنة، غالبا سوداء. وطريقة استعمال العصابة مماثل للعمامة بالنسبة للرجال.

2 - لباس البدن:

• البخنوق :

رداء أو غطاء خارجي يغطي رأس المرأة ونصفها العلوي، من رأسها منسدلا على كتفيها. ويصنع البخنوق من الصوف الذي ينشف ويغزل لينسج في مرحلة لاحقة .

• الطرف:

رداء أو غطاء خارجي يغطي رأس المرأة ونصف بدنها العلوي. ويماثل البخنوق إلا أنه يكون من القماش الخفيف. وإذا كان الطقس باردا يسدل فوقه البخنوق، وهو بنفس المقاييس لكنه يصنع من الصوف الأبيض أو الأسود عادة.

• الكتفية:

قطعة من الصوف مستطيلة الشكل، توضع على كتفي المرأة، وتشد مع الملحفة بالخلال. ويسمى أيضا شال وهو متقارب مع هو موجود في المشرق. تصبغ ثم تنسج، أو ترقم خاصة في قريتي شنني والدويرات، لونها غالبا ما يكون أحمر أو أخضر.

• التعجيرة/ العجار:

غطاء نسائي مطرز يسدل فوق الرأس ويصنع عادة من الصوف .

• الملحفة/ تملحفت:

وتسمى أيضا الملية أو الفوطة لدى ساكنة المناطق الجبلية من الأمازيغ، وهو رداء خارجي تستعمله المرأة بعرض طولها ويلبس التحافا. وتشد الملحفة في وسطها بالحزام المصنوع من الصوف ويكون على شكل خيوط. فيما تشد على الصدر بالخلالين. وتتنوع ألوانها وأقمشتها بحسب المناسبات والفئات العمرية والاجتماعية. اذ تختلف المرأة العزباء عن المتزوجة والعروس الحديثة

العهد بالزواج عن ربة المنزل. كما تختلف ألوانها في الأعراس عن تلك المستعملة أثناء حالات الوفاة.

تطرز الملحفة في وسطها بخيوط سوداء اللون، تسمى محليا «التنبيت»، وتمتد هذه الخيوط على طول الملحفة، التي تشد بخلال فضي أو ذهبي. وعلى سبيل المثال فإن العرائس يلبسن صنفا من الملاحف الحمراء، تسمى محليا «رماني» أو «مجحودة».

وهذا الرداء معروف بنفس الاسم في مصر وسوريا وفلسطين إذ تلتحف به النساء هناك كاسم دال على طريقة استعماله. ويلبس فوق الأثواب للادثار به من البرد ونحوه، وكانت النساء الحضريات تلبسنه في العهد الحفصي .

• حزام:

تشد به المرأة الملحفة والحولي، ويصنع من الصوف عادة، وقد يصبغ بالألوان. ويكون الحزام في شكل خيوط تجمع مع بعضها بأربطة .

• حرام:

لباس خارجي من القماش ترتديه النساء.

• رداء:

حايك من الحرير تلبسه النسوة خلال حفلات الأعراس.

• الحولي:

يماثل الملية لكنه أكثر زركشة، ويتميز خاصة بخطوطه من الأعلى إلى الأسفل. ويشد الحولي مثل الملحفة على مستوى خصر المرأة بالحزام من الصوف المغزول. وعلى مستوى الكتفين توضع خرقة صغيرة منسوجة من الصوف تكون ملونة أو مصبوغة، تثبت في ركنيها على مستوى الكتفين والصدر بالخلال.

• المقدل:

كساء نسائي، قطعة تنسج محليا من الصوف وتستعل في بعض المناطق مثل الدويرات على الكتفين في الفصل البارد، وتشد إلى الملحفة بالخلال. تشكل مستطيلا طوله متر تقريبا وعرضه لا يتجاوز النصف متر.

• الفوطة/ الفودات:

لباس نسائي تلبسه النسوة في القرى الجبلية المتزوجات منهم والعازبات، مع فارق في نوعية الحزام فالذي تتخذه الفتيات، خيط أو خيوط قليلة، يختلف عن الذي تتخذه المتزوجات. من ناحية ألوانه ونوعية خيوطه وزينته. وكان اسم الفوطة أو الفويطة معروفة زمن الحفصيين، حيث يرتديه الرجال من الفقراء أو الصلحاء كما ترتديه النساء البدويات .

• المريول:

لباس داخلي من قماش يسمى «عنبرقيز» يتم ارتداؤه تحت الفوطة من طرف النساء الجباليات وحتى بعض البدويات. ويكون من قماش عنبر قيز في الفصل الساخن، ومن الصوف في الفصل البارد، وتكون أكمامه ضيقة .

• السروال/ أسروال:

وهو عبارة عن تبان يعتمد كلباس داخلي، وعادة ما يكون مزينا في أطرافه بالدنتالDentelle. كما يكون ذا ألوان متعددة، واسعا في مستوى العجيزة ليضيق نحو الأسفل.

• القمجة:

قميص فضفاض وطويل. يكون عادة مطرزا. وهي جزء من لباس العروس التي تتزين بحليها الخاص بالإضافة إلى ما قدمه لها زوجها من حلي. وتدهن شعرها بزيت الزيتون وتضفره بالجدرة



والخزامى، بخيوط الصوف، وتعلق بهم التمايم لحمايتها من النفس.

3 - لباس القدم:

• بلغة:

حذاء من الجلد أو القرنب يصنع في سوق تطاوين، وبلغة النساء تكون عادة من الجلد الأحمر. وتختلف المستعملة بشكل يوميا عن تلك التي تلبس في الأعراس والاحتفالات.

• خف:

حذاء مبطن يكسو القدم إلى ما فوق الكعبين يلبسه النساء والرجال .

• فيلالي:

نوع من الجلد أحمر اللون، تعود أصوله إلى تفيلالت. كما تصنع منه أحذية جلدية وبلغ متميزة.

• صباط طرابلسي:

حذاء كما هو مذكور بتسميته مستورد من منطقة طرابلس التي لها علاقات اجتماعية واقتصادية مع البلاد التونسية ككل ومناطق الجنوب بشكل خاص، ويوضع هذا الحذاء ضمن جهاز العروس.



الملحفة والطرف اللباس الخارجي اليومي لنساء الجهة

الملحفة والطرف اللباس الخارجي اليومي لنساء الجهة

2 – أدوات زينة المرأة :

تعد أدوات الزينة أمرا أساسيا مكملا في نظام اللباس المحلي، وتتفاوت درجة اعتماد هذه الزينة وكثافتها وفقا للمناسبات ووالسياقات الاجتماعية التي تختلف من بيئة لأخرى ومن ظرف لآخر.

1 – «صياغة» العروس والحلي الفضي والذهبي:

هي مجموعة من الحلي المتنوع التي تقدم للعروس، والتي يتفاوت نوعها حسب الانتماء الاجتماعي، كما تحكمها عادات وتقاليد متفق عليها. وتتكون من خيط فضة به سلاسل وقلادة من الفضة أو من الذهب، و»المقرون» وخاتم أو خاتمين اثنين، مع «مناقش» فضة.



• خلال:

«الخلال» الطرابلسي والذي يكون عادة من الفضة، وتشدّ به الملحفة، كما أسلفنا، في مستوى الصدر.

• المقرون :

هي السلاسل الفضية التي تربط بين الخلالين.

• الحديدة الطويلة

• الخواتم الفضية

• خرص/ أخراص:

خرص أو قرط، حلي تزين به الأذنان، غالبا ما يكون من الفضة، وهو من الحجم الكبير والواسع، ومنه صنفان «المكلل» و «المبروم».



• خمسة / خمسان أو خماسين:

تسمى أيضا يد فاطمة باعتبارها تأخذ شكل اليد، وتصنع عادة من الفضة.

• دبلج:

سوار عريض عادة ما يكون من الفضة.

• ريحانة:

نوع من الحلي يكون عادة من الفضة، تستعمل لتثبيت الغطاء من بخنوق وطرف وغيره على الرأس.

• قلادة:

جمع قلايد، حلي يستعمل بمثابة السوار.

• مقايس:

سوار يوضع في معصم اليد وهو مصنوع من الفضة

الحلي الذي تتزين به نساء الجهة

• مقاس:

سوار لليد يصنع من العاج، كما يمكن أن يكون من قرون الغزال .

• الخرز والودع:

الخرز والودع يلضم أو ينظم في خيوط، ويزين بورود ملونة تصنع من خيوط الصوف، وتستعمل لظفر شعر العروس.

• السخاب:

اسم محلي لقلادة من العنبر تصنع من عود قرنفل الذي يهرس مع المسك والمحلب ثم يعجن جيدا وتصنع منه أشكال مختلفة مثل المثلثات أو الدوائر تثقب وتصنع منها قلادة قد تكون طويلة أو قصيرة، تضاف إليها زينة أخرى منسجمة معها. وتتميز هذه القلادة برائحتها الفواحة .

2 - زينة الشعر:

• السوالف:

خيوط من الصوف تنتهي بالنوار والزهور الملونة(أخضر، أحمر، أسود، أصفر، أزرق...). بعد الانتهاء من القيام بظفر شعر العروس توضع السوالف على الجهة اليمنى واليسرى من الشعر وتسمى القرنة.

• التمايم:

جمع تميمة، هي سيور من الجلد الطبيعي تزين بها المرأة شعرها.

• التواقير:

خيوط من الكتان دائرية الشكل وبيضاء اللون، تمرر في الخرز، في كل ثلاث خرزات توضع سلسلة. كما توضع ختمات أو نهايات من الصوف تربط بنوارة ثم التميمة، وتزين بالخرز والودع. تسمى كذلك الشواويط، وتوضع سبعة منها لكل جهة في دلالة على أهمية هذا الرقم في الذاكرة الجماعية.

• مكحلة:

وعاء يعد من أعواد القصب لوضع الكحل فيه، ويصنع من القصب كذلك مرود لوضع الكحل على أطراف العين.

3 - جهاز العرس :

يتضمن جهاز العرس عدة مكونات مختلفة، منها اللباس والأحذية والحلي والفواكه الجافة وغيرها.

كما نجد الصياغة من سلاسل وقلائد فضة وخواتم وغيرها. كما يتضمن ألبسة مختلفة مثل الكتفية التي تصنع من الصوف وملاحف ومحارم وحزام صوفي. وبالأضافة لذلك نجد أغذية مثل «قلية» القمح، ودقيق شعيرودشيشة قمح والسويقة/ بسيسة وزيت الزيتون.

فيما يشمل جهاز العروس ما تأخذه معها العروس من بيت أهلها إلى بيت زوجها، منها الحلي كالخلال والسوار والمقاس العاجي والأقراط . تضاف إليها «العلاقّة» وهي قفة سعفية، بكامل عطورها مع الحلي، لتخاط وتؤخذ إلى العروس بعد وصولها إلى زوجها في الجحفة. وعادة ما تكون الملاحف مختلفة الأصناف، ومنها «المجحودة» و«الكموني» الرماني و«القطارش» وغيرها، ومعها رداءان خارجيان يطلق عليهما الطرف. وحذاءان، متمثلين في صباط طرابسي وبلغة.

يتم الإعداد للعرس والقيام بتحضيرات العرس من خلال شراء الألبسة أو نسج بخنوق من الصوف. كما يتم شراء تعجيرة أمازيغية أو جبالية، «مرقومة» أي مزخرفة وحمراء اللون. قد تكون بـ«الرقم» أو الزخرف الشنناوي المكثف، أو الدويري البسيط. ويقدر طولها بحوالي 4 أذرع وتوضع تحت الصوف. كما تعد أو تشترى عدد من «اللفلافات» المصبوغة باللون الأحمر. عندما تحفل، أي تتجهز العروس، تلبس اللفلافة وتلبس عليها التعجيرة .

أما «علاقة» العروس (القفة)، فتتكون من حلي مثل, الخلال، الحديدة، المقاس، ومرايا ومخيط ومساسيك. وكذلك المحلب والقرنفل والجدرة والخزامى واللبان وسكر النبات والجاوي والسعد وقارورة عطر والزوز، أي السواك. بالإضافة إلى مر وصبر وزعفران وبخور والدّاد والسكر وحلوى ومحرمة وحنة.

II- مدونة لباس الرجال والأطفال :

1 – أصناف لباس الرجل:

ينبني اللباس الرجالي بالمنطقة على لباس صوفي ينسج محليا، ويلبسه أشباه البدو أو المستقرين الجبالية، مثل البرنس والحولي والوزرة. كما تقتنى أقمشة الجبة والقمصان من العاصمة تونس أو من طرابلس أو من أسواق جهوية أخرى.

1 - لباس الرأس:

• كبوس/ أدلاق:

شاشية ذات شكل نصف اسطواني، وعادة ما تكون ذات لون أحمر. وقد يكون لون الكبوس أسود وبوسطه نوارة. كالمستعمل إلى اليوم من طرف سكان الجبل بنالوت ووزّان أي المنطقة القريبة من جهة تطاوين. ويلبس لوحده أو صحبة قشطة أو شاش .

• عرّاقية:

قلنسوة تغطي الرأس، لا تلبس وحدها بل تربط فوقها القشطة أوالشاش .

• العمامة:

قطعة قماش طويلة تكور على الرأس وقد عرفت العامة بلبس العمامة المزملة وتكون من الكتان أو من الصوف أو غيره.

• القشطة:

غطاء للرأس، وهي قطعة من قماش طويل يلف بها الرأس وتتنوع ألوانها بحسب المكان والسن، فتكون بيضاء أو صفراء أو سوداء. ويقال أيضا شملة، وهي كساء يشتمل به وجمعه شمال، وكانت من الصوف ويرتديها الأطفال الفقراء في العهد الحفصي .

• الشاش/ اللحفة/ اللحفات:

قطعة من قماش طوله من متر ونصف إلى مترين ونصف. ومستطيل (خاصة قماش عنبر قيز المجلوب من مدن أخرى). ولونه عادة أبيض أو أصفر كاكي. يلف جزء منه على الرأس مرتين أو ثلاثا ويترك الطرف الآخر منه منسدلا على الكتفين. وهو لا يختلف عن القشطة/ القشطات إلا في طريقة لفه، ويستعمل كلاهما كغطاء للرأس يوميّا. ولا بد من الملاحظة أن لغطاء الرأس أهمية اجتماعية ورمزية كبيرة. علاوة على وظيفته الأساسية المتمثلة في حماية الجسد من لفح هاجرة الشهيلي والرياح الرملية. إذ لا يحبذ عراة الرأس بل قد ترتقي لدى البعض إلى عدم احترام الأعراف المحلية. ويعتبر الشال أو الشان غطاء الرأس للجنسين .

2 - لباس البدن:

• البرنوس/ أبرنوس:

البرنس برنوس، رداء خارجي شتائي يغطي به الرجل كامل بدنه ورأسه منه. غطاء ينسج من الصوف طوله أربعة أمتار وعرضه ثلاثة أمتار. ألوانه في علاقة بالمتوفر من الصوف (أسود، رمادي، أبيض، أدغم بني ...).

وهو ضيق من الأعلى وواسع من الأسفل. اشتهر بدو افريقية باشتماله اشتمالا أما الحضر

فيلقونه على أكتافهم. ويصنع من الصوف النعاج، وتلبسه مختلف الفئات الاجتماعية .

بعد نسج البرنس تتم خياطته وتزيينه بضفائر تتوافق مع لونه من طرف البرانسية. ويتم تزيينه بحرج ونواوير. وهو عادة لباس المستقرين من سكان الجبل فهم صانعوه، على أن البدو أيضا يستعملون البرانيس. أصبح البرنوس اليوم يعد بأنواع من النسيج المستورد مثل «البرنوس الأحمر» من الملف Amelf المجلوب من مدينة أملفي الايطالية. كما بقيت في الذاكرة الشعبية لفظة «أصحاب البرانيس الزرق» وهم من المخازنية العاملين في الجيش الفرنسي .

• الوزرة:

رداء رجالي خارجي وشتائي، تصنع من الصوف، ويكون لونها أسود أو عرفجيا أي رمادي – نبات العرفج– أو دغماء

• عبان/ تعبانت:

ثوب خارجي رجالي ويستعمل خاصة في الموسم البارد. وينسج من الصوف لونه رمادي تزين جانباه بخطوط من الصوف الأبيض. كما تترك خيوط الجداد منسدلة بسنتيمترات قليلة على جانبي العبان. ينسج محليا من طرف النسوة ويكون طوله 5 أمتار وعرضه 1.5م تقريبا. يلف به الجسم ويشد بخيط مربوط في جانبه يمرر من على الكتف الأيسر ليشد إلى «التكامية» الموجودة في وسط العبان, وعادة ما يوضع في وسطها قطعة من حجر صغير أو قطعة نقدية تربط بخيط. بعد هذا الربط يلتف أو يلتحف الرجل بقية الثوب. كما يلبس هذا الكساء من طرف الأطفال أيضا .

• الحولي:

رداء رجالي خارجي ابيض اللون طوله عشرة أذرع تقريبا (خمسة أمتار) وعرضه حوالي متر وعشرين صنتمرا. ويتم نسجه من الصوف الأبيض الخفيف ويكون نسجه دقيقا جدا .

يلبس بالاشتمال مثل الوزرة، وهو لباس الاحتفالات والأعراس. ويربط بالتكامية، وهي طرف الحولي أو الوزرة الذي يشد منه بخيط الى الكتف. ويتميز الجريدي بكونه من الحرير، تتخلله خطوط من الصوف الأبيض.

• أعبان/ الحولي:



لا يختلف عن الحولي تقريبا، اذ ينسج من الصوف الرقيق من طرف النساء في القرى الجبلية، وهو بنفس المقاييس التي ينسج بها تعبانت، لونه أبيض.

• الجرد:

رداء رجالي خارجي، تسمية أخرى للحولي. ويصنع من الصوف ويكون أبيض اللون عادة.

• الجبة / تجوبت :

لباس مخيط له جيب يفتح على الرقبة وفتحتان جانبيتين لإخراج الذراعين وهما الكمان، وهي ثوب فضفاض يسمح بحرية الحركة داخله. إلى ذلك يعتبر لباسا مشتركا بين النساء والرجال. يصنع من الكتان أو الصوف والحرير والملف .

كما نجد جبة خمري وهي من الحرير، يلبسها العروس كما يلبسها الأعيان. ويبدو أنها تقليد جديد محدث مرتبط بالهجرة للعاصمة أو المدن القريبة. لونها أحمر قاني به خطوط بنية داكنة. وهو لباس فضفاض مزين بحرج, كما لها كمان طويلان. كما نجد جبة تلبس بنفس الطريقة التي يلبس بها العبان. تربط من طرفها من جانب الظهر بمنديل يمرر فوق الكتف الأيسر ليشد إلى «التكامية» وهي ربطة موجودة في وسط الطرف العلوي. ليلتف الرجل في الكساء. ويلبس هذا الثوب غالبا في المناسبات غالبا، وهو لباس مشترك بين ساكنة السهول وقاطني القرى الجبلية.

وتلبس عادة مع الجبة سورية بيضاء وفوقها فرملة تنسج من الصوف وتتم خياطتها وبها جيبان، ويمكن ان تكون الفرملة من القماش الأبيض خاصة في الفصل الحار.

• القشابية/ تقشبيت:

لباس صوفي ينسج على شكل مثلث، لونها غالبا ما يكون أسود أو بنيا. وبعد نسجها تخاط في شكل ثوب له كمان وتسمى في جربة «عباية». وللكشابية طاقية capuchon وبها فتحة في مستوى الرقبة. وتزين بخيوط مضفورة تسمى البشمار وغالبا ما توجد فتحة تستعمل كجيب في الكشابية. وتلبس القشابية في الفصل البارد ككساء رجالي خارجي يشبه المعطف، خاصة لدى سكان القرى الجبلية.

• القدوارة/ تيدوارت:

يشبه الكدرون الجربي، وهو لباس رجالي من الصوف الأبيض تنسجه النسوة وتخيطها. شكلها بسيط ولا يتجاوز طولها منتصف الساق، لها كمان وجيبان. فوق القدوارة توضع القشابية أما تحتها هذا فيلبس عادة قميص طويل من القماش بأكمام قصيرة. وهي منتشرة أكثر عند أهل الجبل.

• تنكبيت:

هي جبة قطنية، وتكون بسيطة عادة. وتصنف ضمن اللباس اليومي للقرى الجبلية وخاصة في الدويرات.

• فرملة / تيفرمليت:

صدرية تكون من القماش وقد تكون من الصوف في الشتاء .

• سروال بولية/ أسروال انبولية:

يسمى أيضا سروال عربي بولية، يخاط من القماش. وهو فضفاض وعريض في مستوى العجيزة ويضيق في مستوى الركبتين وله جيبان جانبيان.

• سروال ساق غزال:

سروال له نفس مواصفات سروال بولية مع اختلاف تفصيل جزئه السفلي حيث يكون طويلا وممتدا.

• التكة :

خيط يربط به السروال مثل الحزام الداخلي ويكون بأعلى السروال.

• الكم:

قماش مخيط يتم الاختصار عليه لتغطية الساعدين.

• دراعة:

لباس يرتديه النساء والرجال، وهو بمثابة السورية الطويلة ذات الأكمام .

• دربالة:

هي الصدرية كما تعني أيضا اللباس المستعمل المهترئ .

• السورية:

لباس رجالي من قماش، يخاط من جميع الجوانب ولا يبقى إلا موضع الرأس مفتوحا. وهي تواصل للقميص، الذي تشير الدراسات إلى ارتدائه كثوب مخيط له كمان يصلان إلى المعصم وله جيب في مستوى الرقبة يلبس على البدن مباشرة، وذلك خلال الفترات التاريخية الوسيطة.

• جلوالي:

نوع من لباس نصف السفلي للبدن، ما يشبه جيب المرأة أو بنوارها. وتحافظ الفرق الموسيقية الشعبية التي تحيي حفلات الأعراس على ارتدائه.

3 - لباس القدم:

• البلغة/ البلغات:

حذاء أو نعل جلدي، غالبا ما يصنعه الحرفيون المحليون الذين يتواصل اشتغالهم على هذه الأحذية مع تطوير هذه الصناعة. ويلبسه كلا الجنسين بحسب اللون والشكل . كما يوجد نوع من البلاغ يسمى «أم لسان».

• البشمق:

حذاء جلدي أصفر أو أبيض وقدمه مسطح، يستعمل في المناسبات. ففي الدويرات يهدي العريس لوالد زوجته بشمقا. ويجلب عادة من المدن والحواضر، ويستعمل في القرى خاصة لقدم الهجرة وتقليد القوافل المارة من المنطقة.

• نعال:

صندال من الجلد . صنف من الأحذية المحلية يصنع من جلد الإبل أو البقر في الفترات الماضية. أما الآن فقد أصبح يصنع من الكاوتش caoutchouc بقياسه على القدم ثم قصه، لتتم بعد ذلك خياطة الجلد إلى القدم بخيط جلدي.

• المداس:

نعل للساقين يصنع من القديم- نوع من الحلفاء- والمثل المحلي المأثور يقول:»امشي بالمداس حتى تاجد البلغة». وكان المداس يلبس من طرف الشيوخ والفقراء في الفترة الحفصية .

• خف:

حذاء مبطن يكسو القدم إلى ما فوق الكعبين مغير للنعل الذي يترك كامل وجه القدم مكشوفا يلبسه الرجال والنساء .

• فيلالي:

نوع من الجلد أحمر اللون. ترجع أصوله إلى تفيلالت وتصنع منه أحذية جلدية وبلغ متميزة.

2 -لباس الأعراس والاحتفالات:

يلبس العريس يوم الجحفة أي يوم الزفاف، الجبة والحولي والفرملة والفرنكة (وهي نوع من السواري). وكذلك السروال العربي والكبوس والبلغة. كما يحمل العريس بيده غصن زيتون صغير يسميه «العراسة» سيفا، تزينه خطوط منقوشة.

أما الرجال المدعوّون فيرتدون كبوسا أحمر وصدرية والحولي والجبة والسروال، البلغة

السوفي، نسبة لمنطقة سوف في الجزائر، أو الطرابلسي مع حمل الغدري (المسدس) لمن يملكه وتعرف بلعبة «الفنتازي».

وعادة ما يرتدي الرجل البالغ عندما يستدعى لحفل زواج يفترض كسوة كاملة تتكون من سورية، أي قميص وعمامة وفرملة وجبة وحولي، وكبوس، أي شاشية قرمزي فاخرة وكبيرة بعض الشيء. وقشطة (نسبة للونها القشطي crème) ويطلق عليها تسمية الشاش وتعرف بهذا الاسم في المشرق أيضا.

إضافة إلى كل ما ذكر، عادة ما يكون «الراجل» مزودا بالقاربيلة (وهي سلاح ناري قصير يتميز باتساع فوهته يحدث صوتا قويا عند إطلاقه). ويستعمل البارود الذي يطلق عليه «كسكسي» لماثلته هذا الغذاء المعروف «نملي» أو «حويوي»، إضافة إلى كميات من «جلة» بقايا الدواب وقليلا من «القدّيم» الهشيم لاستعماله «كشيبة» تغلق على الكسكسي .

3 - لباس الأطفال:

• القماطة/ تكمدت:

قطعة من قماش الأبيض أو الكتان لا يتجاوز طولها نصف متر/ ذراع، تتوسطها فتحة تمرر منها رأس الطفل، وتقوم الأم بوضع صغيرها على ساقيها الممدتين بحيث يكون رأسه من جهة قدميها، وتلف القماش على جسده فيما عدى وجهه. وتربط جسد الصغير بخيط/ كماد صوفي أو وبري أو من الكتان، برفق في الجزء العلوي للجسد، فيما تربط أكثر من ناحية ساقي الصبي لكي تكون ساقاه مستقيمتين بفعل هذه القْماطة.

• دراعة:

قميص خارجي من القماش يرتديه الأطفال.

• السورية:

قميص خارجي من القماش

خاتمة:

تبدو مدونة اللباس بجهة تطاوين، على محدودية تنوعها، منفتحة على التفاعل مع عوامل محلية وأخرى وافدة ، وهي في هذا الاطار تتميز بدورها في تفعيل حركية المجتمع المحلي بجهة تطاوين وبنيته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. ومن خلال ذلك يمكن تتبع التحولات المحلية من مرحلة ما قبل الاستعمار مرورا بالفترة الاستعمارية والتحديث الذي قادته الدولة الوطنية، وهو ما أدى لتراجع مكانة اللباس التقليدي في المناطق الداخلية وغزو القيم الاستهلاكية المعولمة لهذه المجالات الطرفية، ما جعل هذه المدونة اللباسية اليوم مجرد تراث فلكلوري تحتفي به المهرجانات المخصصة لذلك وهو ما يطرح عديد الأسئلة بشأن إعادة تثمينه وتفعيله.

المصادر والمراجع

- انظر: لسان العرب, ج1, ص206. انظر أيضا: الوزان (حسن), وصف إفريقيا, ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر, دار الغرب الإسلامي, ط 2, ج2, ص 78. انظر أيضا: بوعزيزي (الامين)، الأزياء بافريقية خلال العهد الحفصي:دراسة في الانتروبولوجيا التاريخية، مذكرة شهادة الدراسات المعمقة في الآثار والتراث، إشراف الأستاذة منيرة الرمادي شابوطو، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، السنة الجامعية 1999/ 2000، ص11.

- Louis (André), Nomades d'hier et d'aujourd'hui dans le sud tunisien, Edisud / la Calade, Aix-en-Provence, 1979, p. 313. Encyclopédie de l'Islam, Article « Libas », Tome V, Nouvelle Edition, Leiden-Paris, 1986, p.751.

- E.I, Art. « Libas », p.752

- بوعزيزي (الامين), مرجع مذكور, ص 24.

- E.I, Art. « Libas », p.751.

- بوعزيزي (الامين), مرجع مذكور, ص18.

- E.I, Art. « Libas », p.751

- نفس المرجع, ص 33.

- E.I, Art. « Libas », p.752

- E.I, Art. « Libas », p.751.

- بوعزيزي، مرجع مذكور، ص 25.

- Article « Libas », E.I, nouvelle édition, p.746

- بوعزيزي، مرجع سابق، ص 22.

- E.I, Art. « Libas », p.751

- نفس المرجع السابق

- نفس المرجع السابق

- E.I, Art. « Libas », p.751

- انظر : بوعزيزي، ص 19

- E.I, Art. « Libas », p.751

- بوعزيزي، مرجع مذكور، ص 20.

- E.I, Art. « Libas », p.751.

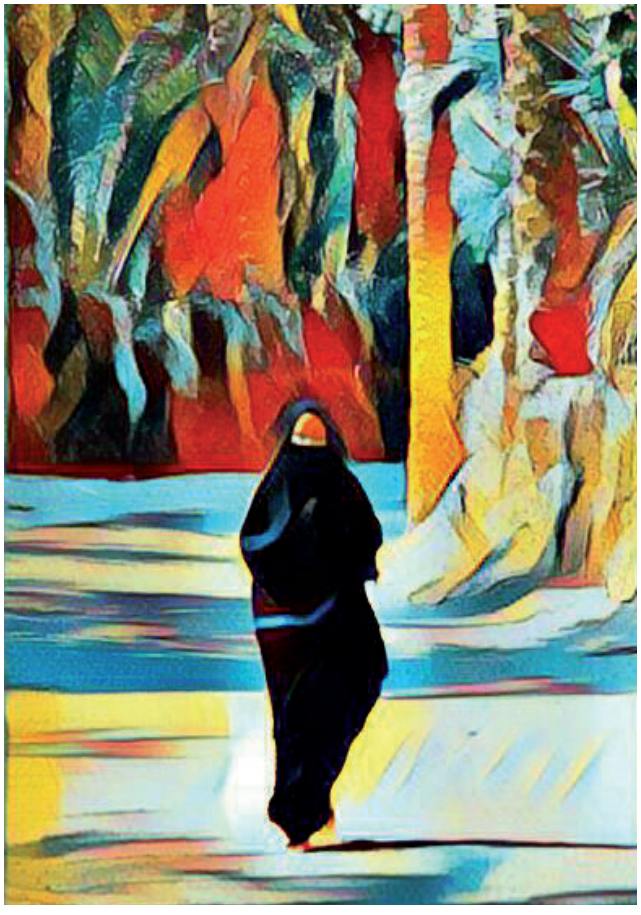
- بوعزيزي، ص35

- نفس المرجع، ص 33.

الملحفة السّوداء... هويّة نساء الواحة والصّحراء



ليـلى بورقعة / إعلامية، تونس



في توزر يسكن الجمال أكثر من وجه وعنوان. والسر يكمن في روح المكان وسحر التفاصيل. وفي «توزروس» تزهر الآمال في «مدينة الأحلام» لتشع «لؤلؤة الصحراء» نورا وجمالا وكأنها قطعة من الجنة. ألم يقل المؤرخ ابن شبّاط: «زر توزر إن شئت رؤية جنّة تجري بها من تحتك الأنهار». وفي هذه المدينة الفاتنة ترفل النساء في لحافها الأسود وتتهادي في مشيتها كهدوء الصحراء من حولها، وكأنّها تخفي تحت زيها الفضفاض كونا من الحكايا وخفايا الأسرار. وقد يتساءل المارّون والعابرون بأرض توزر عن حكاية هذه «الملحفة السوداء» وعن سر تلك الزينة التي تقسم وسط اللحاف في شكل «سفيفة» زرقاء أو بيضاء.

في توزر تكتب النساء بالحبر الأسود قصة مدينة فاقت في حسنها الوصف وعانقت المجد والفخر منذ فجر التاريخ. وقد كانت «الملحفة الجريدية»

رفيقة دربهن في مصافحة شمس الواحات الغنّاء كل صباح ووداع أعناق النخيل كل مساء.

نساء توزر...«الأسود يليق بهن»

قد يكون كل ما قيل عن أناقة الأسود هباء أمام دلالة هذا اللون ورمزيته في لباس نساء الجريد. بعيدا عن الزخرفة والزركشة والتعقيدات في الأشكال والألوان، ترتدي المرأة في توزر لحافها الأسود بمنتهى البساطة والرشاقة ليكون رفيقها في حلّها وترحالها، أفراحها وأتراحها...

ويغطي هذا اللحاف كامل جسد المرأة من أعلى الرأس حتى أخمص القدمين في احتجاب عن العيون وحجب للتفاصيل. في محاولة اقتفاء أثر ثقافة الاحتشام في المظهر ومواراة الجسد الأنثوي في موروث الأزياء التونسية، تفرض نساء توزر حضورهن بامتياز وهنّ الجميلات والمميزات بلحافهن الأسود.

عن الأصول التاريخية للملحفة الجريدية ومرجعيتها الثقافية، يقول ممثل المعهد الوطني للتراث بتوزر مراد الشتوي: «إنّ إطلاق اسم «الكوفة





آسيا السعيدي

الصغرى» على مدينة نفطة نسبة إلى«الكوفة» في العراق يعود إلى تغلغل المذهب الشيعي في توزر في زمن بعيد. وقد وجد الشيعة في بلاد الجريد ملاذا آمنا عند فرارهم من الدولة الأموية وكذلك السلطة العباسية. فاستوطنوا أرض توزر وقد حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم في المأكل والملبس ومنها اللحاف الأسود الذي لا تزال نساء الجريد تلبسنه إلى اليوم في تحد لثقافة العولمة وعصر التشابه بين الشعوب حد الاستنساخ».

ويضيف الدكتور في تاريخ الحضارة الرومانية القديمة مراد الشتوي أنّ الملحفة الجريدية وكذلك آجر توزر لهما امتداد وحضور في مدن عراقية وهو ما يؤكد بصمة الشيعة في رسم ملامح هوية بلاد الجريد في عمرانها ومعمارها وأزيائها...

وأعرب الباحث في التراث مراد الشتوي عن أسفه بسبب تراجع نسبة الإقبال على ارتداء الملحفة الجريدية باسم التمدن ومجاراة العصر في الوقت الذي تمثل فيه مظهرا من مظاهر التفرد والخصوصية ورمزا من رموز الهوية.

وفي إجابته عن مدى توفر الشروط في الملحفة الجريدية حتى يتم تسجيلها في قائمة الجرد الوطني للتراث غير المادي، أفاد الدكتور مراد الشتوي



بأن مصالح المعهد الوطني للتراث بصدد العمل على تسجيل ملف «الآجر» المميز للمعمار في توزر وما يرتبط به من مهارات ومعارف في قائمة التراث اللامادي في طموح لترشيح الملف لدى اليونسكو ليصبح تراثا عالميا. فهل تكون «الملحفة الكحلة» في بلاد الجريد هي الملف القادم الذي ستشتغل عليه المصالح المعنية كعنصر هوية ورمز خصوصية جهوية ميّزت نساء توزر عبر التاريخ؟

همزة وصل بين توزر وبغداد

تمثّل «الملحفة الكحلة» كما يسميها أبناء الجريد أحد وجوه التراث اللامادي في توزر. وإلى جانب ما يرتبط بها من جمالية متفردة وخصوصية محلية، يحمل لحاف توزر دلالات رمزية ومدلولات ثقافية تحيل إلى روافد حضارة بلاد ما بين الرافدين. وقد أشار محافظ التراث بالمعهد الوطني للتراث بتونس صالح الفالحي إلى أنّ مدينة البصرة على وجه الخصوص تتشابه مع مدينة توزر على مستوى لباس نسائها وتوزيع واحاتها ومعمار مدينتها العتيقة... وقد حصل هذا التلاقح بفضل استقرار العراقيين الشيعة ببلاد الجريد.

وأضاف الدكتور المختص في التراث الثقافي غير المادي صالح الفالحي أنّ بلاد الجريد اشتهرت عبر تاريخها بأزيائها التقليدية سيما «الملحفة الكحلة» و«البرنوس الجريدي» ... وأشار إلى أنّ هذه الملابس تستمتد خاماتها وموادها الأولية ورمزيتها الإيثنوغرافية من البيئة الصحرواية.

وفي تنقيب عن المراجع التاريخية والعلمية التي جاء فيها ذكر الملحفة السوداء في بلاد الجريد، أحالنا الباحث في التراث صالح الفالحي إلى كتاب «الأزياء النسائية التقليدية في تونس» الذي أعادت ،مؤخرا، دار الكتب الوطنية طباعته في نسخة حديثة إلى جانب ترجمته إلى اللغة العربية. ويمثل هذا الكتاب ثمرة مسح إثنولوجي وتاريخي أجراه باحثون من مركز الفنون والتقاليد الشعبية من عام 1966 إلى غاية سنة 1978. ويقدّم هذا الأثر المرجعي الجذور التاريخية والمرجعيات الثقافية المرأة في شمال تونس وجنوبها باعتبار أنّ الأزياء النسائية هي وجه من وجوه التراث اللامادي النابض بالخصوصية والهوية.

وفي فصله الثامن اهتم كتاب «الأزياء النسائية التقليدية في تونس» باللباس النسائي في الجنوب الغربي (قفصة والجريد ونفزاوة). وفي صفحاته ورد التساؤل التالي:»لا يسع المرء إلا أن يتساءل : لماذا أفلحت نساء الساحل التونسي بلا استثناء وعلى مر القرون في ابتداع أزياء جهوية تثير الانتباه سواء من حيث تقاربها الذي لا يُنكر أو من حيث تنوعها، في حين فشل في ذلك السكان المستقرون في إقليم قسطيلية السابق. إنّ الفرضية التي تتحدث عن عدم وجود كفاءة وراثية في أشغال الإبرة، فرضية لا تؤخذ مأخذ الجد إذا اطلعنا على مهارة نسّاجي الجريد ونشاطهم. صحيح أننا لا

نجد في هذه الربوع مثيلات لصانعات الساحل أو «معلماته» المتخصصات في التفصيل والخياطة والتطريز . إذ لا توجد هنا «قوفيات» قروية أو حضرية، ولا يوجد تطريز ولا حتى منسوجات مزخرفة تدل على حس فني يضاهي ما كنا وقفنا عليه في جهات أخرى. ولكن كيف يمكننا أن نغفل عن ملاحظة ما كان لنساء توزر ونفطة من دور مهم في الحياة الاقتصادية للبلد إلى درجة أنهن كن وراء تخطيط عمراني للمدينة لا نجد له مثيلا في منطقة المغرب العربي الكبير كلها. ففي نفطة، وهي أكبر مدينة في الجريد نلاحظ وجود حيّين: في جهة الشرق منطقة «زيدة» أو حي التحرير، وغربا منطقة «اللاّقمة» أو حيّ الصوف. في الحي الأول، تقيم النساء اللواتي يشتغلن بنسيج الحرير الطبيعي الذي عُوض اليوم بالحرير الاصطناعي بصفة تكاد تكون كلّيّة. أما في الحي الثاني فتقيم النساء



الاتي يشتغلن بنسج الصوف ووبر الإبل. إنّ هذا التجمع شبه الصناعي، على الرغم من كونه لا يضم ورشات عمل جماعية بل مجرد أنوال متوفرة في كل بيت، يكشف عن تنظيم تخصُ به البلدان الإسلامية عادة الحرفيين من الرجال دون سواهم. وإلى جانب ذلك يجب أن تُضاف ميزة أخرى بارزة، وهي ممارسة النساء للصياغة. فهن يصبغن الحرير، وهن يُزودن نساء الكاف بالحولي المصبوغ باللون الأخضر الداكن «المرابطي»الذي تلبسه عروس الكاف في سابع أيام زفافها».

وبخصوص «الملحفة الكحلة» في توزر فقد عرّفها كتاب «الأزياء النسائية التقليدية في تونس» كما يلي : «تتكون ملحفة توزر من قطعتي قماش ضيقتين وطويلتين، يجمع بينهما شريط أبيض، وبعض غرز من التطريز الأبيض. أما ملحفة نفطة فتحمل شريطا أزرق فاتحا.»

بساطة لحاف أبدعته حرفة يدوية

في واحدة من أروع قصائده، أنشد شاعر الخضراء وابن توزر موطن الأدباء والعلماء أبو القاسم الشابي: «سأعيش رغم الداء والأعداء ... كالنسر فوق القمة الشمّاء». وبالرغم من التحديات والتحولات الجذرية في المجتمع التونسي، صمدت الملحفة الجريدية أمام رياح العولمة وفي وجه «العصرنة» .

في تقليد يقاوم النسيان، اعتادت النساء في ربوع الجريد على التلحف بالملحفة السوداء عند الخروج من البيت. وأمام سلطة اللون الأسود تكون كل النساء سواسية مهما اختلفن في الطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي... ولكن في المقابل تحيل الملحفة السوداء إلى مسقط رأس

المرأة الجريدية في تمييز ما بين ابنة نفطة وابنة توزر بفضل اختلاف لون «السفيفة» التي تميز خصر اللحاف الأسود. وفي هذا السياق تقول الحرفية آسيا السعيدي: «منذ قرون تميزت نساء الجريد بارتداء الملحفة السوداء وإلى اليوم لازلنا في توزر نحافظ على هذه العادة المتوارثة عبر الأجيال والمنقولة من الجدات إلى الحفيدات. فلا يخلو بيت في توزر من وجود «الملحفة الجريدية». ولا فرق بين ملحفة المرأة الفقيرة والغنية، فخامة القماش هي نفسها وطريقة الحياكة هي ذاتها. أما بالنسبة إلى اختلاف لون السفيفة فإنّ اللون الأزرق يحيل إلى المرأة النفطية في حين يشير اللون الأبيض إلى أن المرأة صاحبة اللحاف هي ابنة توزر».

يروي الموروث الشفوي بأنه يمكن تمييز الحالة الاجتماعية للمرأة في توزر حتى وهي ملتحفة بالسواد الذي يغطي جسدها بالكامل. وهو ما تؤكده الحرفية في الصناعات التقليدية آسيا السعيدي التي أوضحت أنّ طريقة ارتداء الملحفة تختلف حسب السن، حيث تسدل العازبات والمتزوجات لحافهن على كامل الوجه والجسد. في حين تكون العجائز أكثر تحررا في وضع لحافهن ولا حرج عليهن إن بقيت وجوههن مكشوفة أمام مرأى الناس. وقد كشفت محدثتنا أنّ الملحفة الجريدية تحافظ دائما على لونها الأسود وسفيفتها الزرقاء أو البيضاء ولكنها تتخذ عديد الأسماء الطريقة على غرار « كراع دجاجة» و«سنين فار» و«رجل سكران» و «كب وقعد»...

لعلّ المرأة في ولاية توزر أرادت أن تترجم حزنها دفعة واحدة، فلبست الملحفة السوداء في الصباح والمساء وكل الأوقات. ولمّا كانت هذه الملحفة المميزة شديدة القرب من نساء الجريد وكثيرة التصاق بهن، فإنهن لم تفرطن في خياطة ملبسهن إلى المعامل والمصانع. وتؤكد الحرفية آسيا السعيدي أنّ حرفيات توزر هنّ من تقمن بحياكة الملاحف السوداء وتطريز سفيفتها بطريقة تقليدية ويدوية. ويستغرق الانتهاء من الملحفة الواحدة حوالي أسبوع من الزمن ليتم بيعها اليوم في حدود 50 دينارا وهي التي تشهد نسقا سريعا على مستوى ارتفاع سعرها بسبب غلاء المواد الأولية.

ولئن عبّرت آسيا السعيدي عن أسفها لتخلي النساء في توزر عن عادة ارتداء الملحفة السوداء عند الخروج من المنزل فقد أكدت أن المتقدمات في السن يتمسكن بلحافهن الأسود وقد رافقهن في كل فصول العمر من الصبا إلى الشيخوخة.

«لابسات الملاحف»... ملهمات الشعر

في غموض اللون الأسود، تلوح نساء توزر كحوريات تتخفّى عن العيون ونظرات الفضول. ومن وراء «الملحفة الكحلة» يحق لهن وحدن التطلع والتمعن في كل شيء من حولهن دون أن يفصحن عن بعض من ملامحهن وتفاصيل أجسادهن، فيزيدهن الأسود سحرا وفتنة وإرباكا للناظرين. ومن توزر إلى العراق إلى العديد من البلدان العربية، كثيرا ما كانت الملحفة الزي المفضل عند النساء مع اختلاف الألوان وطريقة الارتداء.

ولأنّ موريتانيا هي بلد المليون شاعر، ولأنّ المرأة هي محور القصيدة ونبض وجدان الشاعر فقد نظم الشاعر الموريتاني الكبير «محمد ولد الطالب» في النساء الملتحفات بالملحفة قصيدة بعنوان «لابسات الملاحف» ويقول فيها:

أقم صلوات الوجد بين المعازف
على وله من لابسات الملاحف

عشية راق الجو وانداح أفقه
وماس بأرواح الشتا والمصائف
تمشين في رمل أثيل ممهد
يطأن على أطرافها والشراشف
وجاذبن هبات النسيم معاطفا
وأدلين من أبرادها بمعاطف
وكم زاد في حسن الوجوه سوادها
وقد آلف الأضداد حسن تخالف
تلحفْن منها بالسواد غواربا
حدادا على من رام برد المراشف
فلا حسن في زي الأعاريب مثلها
على تالد للحسن فيها وطارف
لبسن بها الستر الجميل جآذرا
وشلن «نعام الغيد» بين المواقف
وخلفن من خلف غنج الدلال وسهره
صريعا على أعتابها والمشارف

صور:

الدكتور صالح الفالحي

الدكتور مراد الشتوي

الحرفية آسيا السعيدي

الأبيض دال عن المرأة التوزرية والأزرق على المرأة النفطية

الحياة الثقافية

الملابس الدّاخليّة النّسائيّة للطّبقة العليا بمدينة تونس في أوائل القرن العشرين:

دراسة لمجموعة متحفيّة بدار بن عبد الله

نادية دريس/ باحثة في التراث والعلوم الثقافية، تونس

يعّبر اللباس عن نمط عيش الإنسان إذ يرتبط بالواقع المعيش الفردي بما أنه يكشف عن اختيار شخصي، كما أنه يُحيل إلى المعيش الثقافي الاجتماعي بما أن الإنسان محكوم بالعيش داخل مجتمع مع كل ما يترتب عن ذلك من تحديدات وتأثيرات اجتماعية وأخلاقية واقتصادية يمارسها هذا المجتمع عليه. فاللباس هو ممارسة إنسانيّة ذات بعدين فردي واجتماعي، ويقع البعد الفردي رغم كل محاولات التفرد والتميز تحت طائلة الاجتماعي، لذلك فاللباس هو مُؤشر اجتماعي بامتياز ومن خلاله تسعى الفئات الاجتماعية إلى التميّز عن بعضها البعض. فاللباس إذن وظيفة تتجاوز المستوى البيولوجي الطبيعي إلى الاجتماعي الثقافي، فمن خلاله نتبيّن قيم أي مجتمع. ويكون التعبير بصفة إرادية أو لا إرادية عن تميزه واختلافه وخصوصيته وبناء على ذلك فإن وظيفة اللباس في مختلف الثقافات لم تقف أبدا عند مجرد تغطية الجسد أو وقايته وإنما تعدّت ذلك إلى الإعلان عن هويّته وانتمائه، إذ بفضله يُمنح الفرد هوية اجتماعية أي مضمونا اجتماعيا يُشير إلى الجنس مؤنث أو مذكر، الفقر أو الغنى أو الانتماء إلى الحاضرة أو الريف.

وقد اختلفت تصنيفات الملابس باختلاف مجالات البحث، فنجد أنها تُقسّم إلى ملابس رجالية ونسائية وملابس مخيطة وملابس اشتمال وملابس خارجية وأخرى داخلية. وقد حظي اللباس الخارجي بالاهتمام من قبل الباحثين والدارسين نظرا لحمله لدلالات متعدّدة ولإحالته لمختلف التصوّرات التي حملها الإنسان عن ذاته وعن علاقاته المعقدة مع الآخرين وكذلك على التطوّر التاريخي لهذه التصوّرات.

أمّا اللباس الداخلي فلم يكن دون ذلك منزلة إذ عكس بدوره مختلف الرُؤى والتطورات الإنسانية في مستوياتها المتعدّدة السياسية والاقتصادية والأخلاقية والعقائدية، بل كان مجالا أكبر لرهانات أكثر حدّة تتعلق بالتنازع على السلطة والنفوذ، ذاك الذي شهدته العلاقات بين الرجل والمرأة عبر التاريخ في محيط طغت عليه الهيمنة

والنفوذ الذكوريّان، وكانت فيه الملابس الداخلية إحدى الوسائل لبسط هذه السلطة عمليا ورمزيا أو أيضا ما شهدته العلاقات بين الطبقات الاجتماعية وتحديدا العلاقات بين الفئات الأرستقراطية المتنفذة وسائر الطبقات الدُنيا من المجتمع.

تطوّرت النظرة إلى جدوى وضرورة الملابس الداخلية عبر التاريخ، إذ تمّ استعمالها لعدّة أغراض كالحماية خاصة من البرد ولأسباب صحيّة أو متعلقة بالرّفاهية وكذلك بسبب الحشمة. ولم يتبلور مفهوم الملابس الداخلية sous vêtement بمعناه الحالي lingerie إلا في أواخر القرن 19 بالنسبة لأوروبا. ثم بعد ذلك في الشرق وبقيّة المناطق تحت تأثير الموضة الأوروبية[1]، إذ كان هذا الضرب من اللباس يُعتبر مكوّنا ثانويا من مكوّنات اللباس اصطلح على تسميته بلباس البدن أو الملابس الملاصقة للبدن. وكان الاهتمام بهذا النوع من الملابس قليلا نظرا لأنها تُعتبر مُكوّنا من مُكونات الملابس الخارجية أوّلا، كما أن الحديث عنها يُعتبر من المواضيع المُحرّمة والمحظورة والتي لا يجوز التطرق إليها.

وبالبحث في تاريخ اللباس الداخلي، فإنّ أوّل أثر يعود إلى 3000 سنة قبل الميلاد وتمّ العثور عليه في رسوم بإحدى المقابر الفرعونية بمدينة طيبة الأثرية حيث توجد نساء يرتدين تبابين صغيرة، ولقد تبيّن من دراستها أن الأمر كان مقصورا على الإماء أو المومسات في حين أن السيدات الحرائر كنّ يكتفين بالقمصان الطويلة الشفافة التي تُرتدى مباشرة على الجسد[2].

أما فيما يخص ظهور هذا النمط من اللباس في أوروبا، فإننا بالبحث في عادات اللباس قديما عثرنا على بعض القطع التي يمكن اعتبارها «أسلافا» للملابس الداخلية الراهنة وتحديدا «الحصّارة» والتي كان لها دور ووظيفة مُغايرة تماما حيث كانت الفتيات الرّياضيات في المجتمع الروماني القديم يعمدن إلى الضغط على صدورهن بأشرطة عريضة من القماش بغية التقليص من نتوئها والتماهي مع الفتيان[3].

أما بالنسبة إلى اللباس الداخلي بأنواعه، فإنه لم يكن له أثر وكانت النساء الرومانيات والإغريقيات وكذلك المصريات يرتدين القمصان الطويلة الشفافة مباشرة على البدن. وانطلاقا من هذه القمصان سيتم استيحاء قميص سيكون هو اللباس الداخلي الوحيد المعروف بالنسبة إلى النساء الأوروبيات طيلة القرون الوسطى إلى حدود الحداثة.

وكان للكنيسة الدور الأساسي في تحديد الهدف من هذا القميص ألا وهو الضغط على ثدي المرأة لطمس أنوثتها. كما كان لهذا القميص دور وقائي صحي فهو يحمي البدن من الأوساخ والطفيليات لذلك كان اللون المعتمد لهذا القميص هو اللون الأبيض ويُنظف عادة بالغليان في الماء الساخن. وكان يُصنع من قماش بسيط وتوجد به أحيانا بعض الزخارف بصفة محدودة ومتواضعة.

لكن انطلاقا من القرن 16، بدأ التوجه إلى اختيار أقمشة أكثر رقة وجودة وزُخرفت القمصان وتمّ تطريزها وتطعيمها بالأزرار. وقد تزامن ذلك مع التغيرات التي شهدتها أوروبا في عصر النهضة وتغيّر التصوّرات المتعلقة بالجسد ومنزلته لذلك بدأ التركيز على الإمكانيات الإغرائية لهذا القميص الذي بمقدوره إبراز خطوط الجسد وتفاصيله.

وإلى حدود ذلك العهد لم يكن القميص لباسا داخليا مقصُورا على النساء وإنّما كان الرجال يرتدونه أيضا ليُؤدي نفس الغرض والوظيفة، أما التُبّان فقد بقي حكرا على الرّجال وممنوعا منعا قاطعا على النساء في إطار التمايز بين الجنسين من جهة ولحماية ووقاية الأعضاء التناسلية من الأوساخ والغبار من جهة أخرى.

وانطلاقا من القرن 19 تضاعف عدد النساء اللاتي رغبن في ارتداء التبابين رغما عن كل الموانع والاعتراضات الاجتماعية والدينية حيث اعتبرت الرغبة في ارتداء التبّان من قبيل نزعة انحرافيّة لدى النساء حتى أنّ Balzac كان قد علّق قائلا: «إن المرأة المحترمة لا تلبس تبّانا la femme honnête ne porte pas de culotte

بالإضافة إلى القميص والتُبّان، عرفت أوروبا جملة من الملابس الداخلية الأخرى كالمخصر أو الكورسيه corset والذي مرّ بدوره بمراحل مختلفة وعرف بدوره تطوّرا وصولا إلى التخلي عنه مع ظهور الأفكار النسوية وخروج النساء للعمل.

أمّا في المشرق خاصة في تركيا العثمانية فاللباس في مجمله يتكوّن من تفصيلات بسيطة ويتجلى ثراؤه في نوعية القماش والزخرفات والتطريزات وجودة النسيج. ويُعتبر اللباس الداخلي أحد طبقات اللباس حيث لم يكن يُصنّف كلباس داخلي مستقل واضح التكوين. ومن أهم هذه الألبسة نذكر القميص golmek وهو قميص واسع رقيق شفاف كان في البداية يتم إبرازه خارجيا ثم بدأ يختفي تحت الثياب الخارجية ويُصنع من الحرير أو الكتان والقطن[4]. ونذكر كذلك السروال وهو عبارة عن قطعتين بشكل أنبوبين متوسطتي العرض ومتهدلتين إلى مستوى الكعبين يربط بينهما مفرق ما بين الساقين، كان قبل القرن 18 محدود الانتفاخ وقليل القيمة غير أنه شهد تحوّلات فاشتد انتفاخه وأصبح ظاهرا بوضوح وهو يُعتبر أصل السراويل التونسية: السروال بالقندليسة وسروال كبوس غارق.

بالنسبة للملابس الداخلية في تونس وهي محور هذا المقال الأساسي، فسنقوم بتعريفها من خلال دراستنا لجملة من القطع التي كانت متوفرة في المجموعة المتحفية لمتحف الفنون والتقاليد الشعبية «دار بن عبد الله».

اعتمد متحف دار بن عبد الله منهجا متحفيا واضحا في العرض وهو إعادة إحياء مظاهر الحياة اليومية للبلدية من الولادة إلى الموت بأربع غرف محددة المواضيع (الزفاف والمرأة، الرجل وملابسه، الطفل والتعليم الديني) كما احتوى على قطع ومجموعات متحفية أخرى كانت مُخزنة ومحفوظة في مدرجات وخزائن. وانقسمت هذه القطع المخزنية إلى نوعين: قطع من مواد غير عضوية (معادن،أحجار،زجاج..) وقطع من مواد عضوية (خشب، قماش، حصير، ملابس...) والتي تندرج من ضمنها المجموعة المتحفية التي عملنا عليها « مجموعة الملابس الداخلية النسائية» منها مجموعة متكاملة ومتجانسة تشترك جميعا في وجود تطريز لحرفي CB وهي تتكون من 47 قطعة تنقسم على:

13- غلالة (قونيلا)

- 21 تبان (قلصون/ سروال قصير)
- 11 قميص مسرول (كومبينيزون)
- قميص نوم

وقد تم اقتناؤها من قبل متحف دار بن عبد الله سنة 1978 وحسب محافظته آنذاك السيدة عزيزة بن تنفوس، فإنّ هذه المجموعة تمّ العثور عليها لدى أحد باعة الأثاث و الملابس القديمة بأحد أسواق العاصمة، ويُرجّح أن هذه المجموعة كانت على ملك إحدى بنات العائلات الغنية أو إحدى أميرات العائلة الحسينية [5] وتعود إلى فترة الثلاثينات من القرن العشرين، ونجد من جهتنا ما يؤكد هذه الفرضية بالنظر إلى مكوّنات هذا اللباس من غلائل وتبابين وأقمصة مسرولة. فهي قطع تتضمن تفصيلات حديثة العهد بالنسبة إلى الفترة التي ظهرت فيها، وقد استعملت فيها أقمشة رفيعة ودقيقة النسج، كما زخرفت بتوشيات ومخرمات ومضرَسات متقنة الصنع ورفيعة القيمة لا يمكن أن تتوفر إلا لدى الطبقات العليا في المجتمع.

وتعود هذه المجموعة لمالكة واحدة بما أنها تتضمن جميعا تطريزات لرمز اسمي initial CB)) وهذا الرمز يُشير إلى الحرفين الأولين من اسم مالكة القطع. وقد نفذت هذه التطريزات بزخارف وتقنيات مختلفة على درجة كبيرة من التعقيد والدقة. هذه المعطيات دفعتنا إلى الجزم بأن المجموعة هي جهاز عروس، يبدو أنه لم يُستعمل بعد، نظرا إلى الحالة الجيدة التي هو عليها. ومن المُرجّح، أن تكون المجموعة جزء فحسب من جهاز، ذلك أننا لاحظنا ضمن قطعها المتنوعة وجود طواق [6] عديدة، متكوّنة من غلالات وتبابين مُكمّلة لبعضها البعض بحيث يكون للغلالة تُبّانها الخاص بها، ويمثلان معا لباسا واحدا، غير أنّنا وجدنا أيضا عددا من التبابين المنفردة التي من المفروض أن تكون لها قطع مُكمّلة لها. وفي ذلك ما يدعونا إلى ترجيح القول بأن تلك القطع قد فُقِدَت خلال مسارها الغامض والذي انتهى بها إلى محل تاجر الأمتعة القديمة. فضلا عن ذلك فإنه من العسير التصور أنه، في جهاز عروس من الطبقة «الأرستقراطيّة»، يتم الاكتفاء بقميصين للنوم فحسب، وهما القميصان الوحيدان اللذان توفرت عليهما مجموعتنا.

من بين هذه المجموعة القيمة قمنا باختيار بعض القطع المميزة التي تعكس تطوّر هذا النوع من اللباس و تطوّر تقنيات صنعه وزخرفته وتطريزه ، كما تعكس تفرّد كل قطعة من جهة ووجود سمات مشتركة تجمع عموما بين كل قطعها من جهة أخرى.

من بين 13 الغلالات التي تتضمنها المجموعة والتي تُلبس من فوق على الجسد مباشرة، وهي جميعا ذات حمالات، ويصل طولها إلى أسفل الخصر، حيث يتراوح طول القطع بين 0.68 م و0.76 م، أخترنا غلالة مميزة لا من حيث الشكل ولكن من حيث تقنيات التطريز والزخارف واللون .



- **غلالة بنفسجية مصنوعة من الحرير**

هي غلالة بنفسجية اللون مصنوعة من القماش الحريري الشفاف. تمّت صناعتها نسجا وخياطة وتطريزا بطريقة يدوية. وهي ذات حمّالتين. ازدانت في طرفها الأعلى بتيّالة تبعد 1.5 صم عن الحرف الأعلى. وطرّزت في وسط الجهة الأمامية، في مستوى الصدر تقريبا، بالخيط الحريري. وتتمثّل التطريزات في أشكال هندسية قوامها معيّنات صغيرة طرزت بتقنية الخيط المسحوب مكوّنة ثلاث سداسيات، يربط بين الأضلاع أفقيا خطّان من المعيّنات المذكورة، في حين نفّذ خطان عموديان أسفل هذه الأشكال بتقنية التيّالة البسيطة و طرز كل ذلك بالخيط ذي اللون البنفسجي.

أمّا الأشكال النباتية التي تحيط هذه الأشكال الهندسية والمتمثلة في زهرات تحدّها ثلاث مجموعات ورقيّة فقد طرزت بالألوان الأحمر والوردي والأخضر فيما طرزت المجموعات الورقية بغرزة الغصن point de poste. أما الزهرات فقد كان تطريزها بغرزة الوضع. يوجد أسفل هذا التطريز على اليسار رمز اسم صاحبة الغلالة طرز بخيط حريري ذي لون بنفسجي (أغمق من لون القماش) بالغرزة اللولبية وبغرزة العقدة وهو متمثل في الحرفين الأولين من اسمها باللغة اللاتينية داخل مثلث متجه إلى الأسفل.

أما بالنسبة لبقية الغلالات فهي تشترك في مجملها في شكل تفصيلها البسيط، الذي لا يتجاوز الحمالتين مع شكل مستطيل متكوّن من: قطعتين تمثلان الجهتين الأمامية والخلفية ملتصقتين بخياطة في الجانبين، ونجد في البعض منها طية غائرة pli creux في وسط الجهة الخلفية، وذلك لتكون أوسع وبالتالي مريحة في اللبس.



- **غلالة ذات شكل بسيط مستطيل**

في حين فصلت بعض القطع الأخرى بتقطيعات واحتوت على طيات أو تغضينات في مستوى الحزام، ويُكوِّن منها بذلك شكل شبه منحرف منفرج من الأسفل. وغالبا ما تعتلي هذه الطيات أشرطة للزينة نفذت بتقنية التطريز وتحديدا بغرزة الكوردون. ويلعب الشريط في هذه الحالة دورا مزدوجا في تزيين القطعة وتثبيتها في الآن نفسه.

هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية الزخرفة فقد احتوت كل القطع على زخارف نفذت بتقنيات عدة منها تقنية التوشية بالخيوط الحريرية، وهي متمثلة في تقنية التطريز بمختلف الأنواع من الغرز المسطحة والبارزة كغرزة الحشو وغرزة الغصن والغرزة اللولبية وغرزة العقدة وغيرها.



- جزء من قطعة : تطريز بتقنية الخيط المسحوب وغرزة الكوردون

كما نجد حضورا مكثفا لتقنية الخيط المسحوب أو ما يسمى تيالة. واستخدمت كذلك في بعض القطع، تقنية التوليف بأسلوب إضافة الخامات، أو بإضافة شريط من قماش على القطعة عادة ما يكون من نفس خامة نسيجها الأساسي، لكن بلون مختلف.



جزء من قطعة: تقنية التوليف بأسلوب إضافة الخامات

ولقد استخدم هذا الأسلوب من الزخرفة، إضافة إلى التطريز، من أجل تكوين وحدات زخرفية ونحن نجد أيضا حضورا للتّخريم أو المضرّس dentelle في غلالة واحدة زُيِّن به أعلى القطعة، وثبت إلى القماش بطريقة زخرفية تمثلت في أقواس متباينة الحجم ومتتالية. تعددت ألوان هذه الغلالات، وتراوحت بين الأبيض (الذي هو عادة لون الملابس الداخلية) والبيج اللاسي والقرمزي والفستقي والأزرق والوردي البرتقالي والبنفسجي .....

أما بالنسبة للتبابين وهو الصنف الأكثر توافرا من بين أصناف مجموعتنا للملابس الداخلية. حيث يبلغ عدد قطعه 21 قطعة وتُرتدى من الأسفل على الجسد مباشرة. ومن بين هذه التبابين ارتأينا أن نركز على هذا التبان المصنوع من القماش القطني الشفاف ذي لون أصفر ليموني. تمت صناعته نسجا وخياطة وتطريزا بطريقة يدوية. ازدان في أسفل السويقات بشريط من الدنتيلا اللأروبية المأتى، ثبت إلى القماش في شكل أقواس متباينة الحجم بالغرزة اللولبية يمتد على كامل عرض السويقات.

الدنتيلا ذات لون بيج تزينها زخرفة نباتية قوامها أزهار طرزت بالخيط الحريري فيستون (د.م.س) بلونين البيج والوردي، تحيط بها أوراق زهرية وأغصان نفذت بنفس طريقة الأزهار بلوني البيج والأخضر اللوزي أو الفاتح. في مستوى الحزام نجد حزّة بعرض 1 صم تتخللها تكّة التبان التي تنتهي من جانب بزرّ ومن الجانب الآخر بعروة الزّرّ. ويوجد أعلى الدنتيلا على اليسار رمز اسم صاحبة التبّان طرز بخيط حريري بالغرزة اللولبية وبغرزة الغصن وهو متمثل في الحرفين الأولين من اسمها باللغة اللاتينية



تبان أصفر ليموني من القطن

يبلغ طول تبابين هذه المجموعة منتصف الفخذ تقريبا، إذ يتراوح طول القطع من 41 إلى 49 صم ما عدا واحد منها يبلغ طوله 55 صم. وهي ذات أشكال متقاربة جدا في أغلب القطع، وتكون

عموما ذات شكل واسع نوعا ما وخصوصا من الأسفل، يتراوح من شكل مستقيم على الجانبين في بعض القطع إلى شكل منفرج من الأسفل في بعض القطع الأخرى.



تبان ذو شكل منفرج



تبان ذو شكل مستقيم على الجانبين

تتميز تبابين هذه المجموعة بأنها غير مخيطة في مستوى الجانبين، وإنما يقع تجميع جزئيها المتمثلين في السّويقتين (من جهة اليمين أمام وخلف ومن جهة اليسار أمام وخلف كذلك) بخياطة في مستوى مفرع السروال الصغير، وهذه أيضا علامة من علامات الخياطة البالغة الدقة والرفيعة القيمة. كما تحتوي جميع التبابين على عطفة في الحزام، يتراوح عرضها حسب القطعة من 0.8 إلى 1.5 صم. تتضمن أغلبها جزة (مزلق لتكة السروال) وتتخللها تكة التبان.

وتختلف التكة من قطعة إلى أخرى حيث تكون في بعض القطع من مادة المطاط، أو تكون في البعض الآخر من الخيط الحريري، وتنتهي بزر من جانب وبعروة الزر من الجانب الثاني.



من القطع المميزة في هذه المجموعة نجد القميص المسرول أو la combinaison حيث نجد ضمنها 11 قميص مسرول، تشترك جميعها في دقة الخياطة وجمال التوشية وإن اختلفت في بعض أشكالها وألوانها وتقطيعاتها. ومن بين أجملها نذكر القميص المسرول المصنوع من القماش الحريري الأطلس ذي اللون الأصفر الليموني والذي تمّت صناعته نسجا وخياطة وتطريزا بطريقة يدوية. هو قميص ذو حمّالتين، وفي وسط الحزام نجد تقطيعا موشّى بشريط كوردون حول كامل القطعة ويحتوي على تغضين بعرض 20صم من كل جهة. تحتوي القطعة على ثلاثة أزرار في مستوى وسط مفرّع ساقي السروال الصغير لإقفال القطعة بعد ارتدائها.

ازدان هذا القميص بحاشية في جزئه الأعلى وحاشية في السويقات من الأسفل بدانتيلا أوروبيّة المأتى، ثبّتت إلى القماش بغرزة الكوردون في شكل أقواس متتالية مكوّنة بذلك شريطا زخرفيا غاية في الدقة.

إضافة إلى شريط الدنتيلا زخرفت القطعة بتطريز نباتي متمثل في 3 زهرات تتوسّط 3 أقواس

بأعلى الجهة الأمامية نفّذت بغرز الحشو والعقدة وتحيط كل واحدة منها ثلاث ورقات نفّذت بغرز الغصن والكوردون. ونجد أسفلهما وردتين صغيرتين محاطتين بغصنين ووريقات نفذت بغرز الغصن والكوردون والفيستون. ونجد تكرارا لهذا التطريز أسفل جانبي السويقات.

يوجد أسفل الدنتيلا أعلى القطعة من جهة اليسار رمز اسم صاحبة القميص طرز بخيط حريري بغرزة الكوردون وهو متمثّل في الحرفين الأولين من اسمها باللغة اللاتينية داخل معين.



قميص مسرول من حرير الأطلس أصفر ليموني

كل الأقمصة المسرولة هي ذات حمالات، أغلبها تحتوي على تقطيعات في مستوى الحزام موشاة بكوردون، إضافة إلى تغضينات أو طيات تميز بعضا منها ولا نجدها في البعض الآخر. -



جزء من قطعة: تغضينات جانبية



جزء من قطعة : طيات جانبية

كما تتميز بأنها أكثر قطع المجموعة زخرفة وتطريزا وأكثرها توشية حيث أنها جميعا تحمل زخارف من أعلى القطعة إلى أسفلها وهي مصنوعة في غالبها من القماش الأطلس الحريري الدقيق الصنع وهي ذات ألوان متنوعة، في حين كانت بقية القطع مصنوعة من القماش الحريري الشفاف.

آخر صنف من أصناف هذه المجموعة هو قميص النوم، وتتضمن هذه المجموعة على قميصين، شكلهما متقارب أحدهما قطني والثاني حريري، أخترنا التركيز على القميص الحريري لأنه تميز بفتحة قبة على شكل V، محلاة بدانتيلا مركبة على نحو يكوّن منها شريطا من القباب في

كل من القسم الأمامي والخلفي. كما تحتوي هذه القطعة على طيات جانبية، مما يجعل شكلها قريبا من شكل الغلالات والأقمصة المسرولة، ويجعلها على مستوى الشكل والزخرفة متطوّرة على سابقتها التي هي أقرب إلى النمط المحلي المألوف. هو قميص ذو لون أبيض تمت صناعته نسجا وخياطة وتطريزا بطريقة يدوية، شكله شبه منحرف منفرج من الأسفل، طويل نسبيّا. زُيّن في مستوى منطلق الكم وفتحة القبة بتيّالة تبعد حوالي 2 صم عن حاشية القميص، وتيّالة تبعد 3 صم عن عطفة الأسفل. كما زيّن أعلى القميص من جهة الأمام بشريط زخرفي نباتي وزهري متكوّن من مجموعة زهرات قرنفل وأوراق وأغصان نفذت بغرزتي الكوردون والحشو تتخللها مربعات وأشكال دائرية نفذت بتقنية الخيط المسحوب البرمقلي، يعتلي هذا كله شريط تيالة. ونفذ هذا التطريز بالخيط الحريري الأبيض. يوجد أسفل هذا التطريز على اليسار رمز اسم صاحبة الغلالة طرز بخيط حريري بالغرزة اللولبية وهو متمثل في الحرفين الأولين من اسمها باللغة اللاتينية داخل شكل قلب.

أغلب قطع هذه المجموعة كان من الحرير والقطن والكتّان وهي مواد أولية قديمة التواجد في البلاد التونسية سواء انتاجا أو استيرادا منذ بداية القرن العشرين. ومن ثمّة يمكننا الاستنتاج أنّ جلب مواد ومنسوجات قطع مجموعتنا قد تمّ على الأرجح من أوروبا عامة، ومن فرنسا على وجه الخصوص ومن مدينة ليون تحديدا بالنسبة للحرير.

أما بالنسبة إلى الألوان وطريقة صبغها، فإننا نرجّح أنَ معظم القطع هي مصبوغة بطريقة اصطناعية، خاصة منها المصنوعة من القماش الأطلس؛ نظرا إلى أننا قد لاحظنا أنها لا تزال تحتفظ بألوانها رغم مرور الزّمن. وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى الأقمشة المصنوعة من المواد القطنية.

أمّا فيما يتعلّق بالفصالة فمن الواضح أنّ الثياب كانت منقدرة [7]. وقد أنجزت تقطيعات هذه المجموعة حسب مقاسات صاحبتها. وكانت كلّ أعمال الفصالة والخياطة والتّطريز تنفّذ يدويّا وتقوم به نساء. حيث أنه جرت العادة في العائلات «الأرستقراطيّة» بتونس أن يقع جلب خياطة وطرّازة إلى المنزل لتنفيذ بعض الملابس الخاصّة بنسائه. و تكون هذه الخيّاطات والطّرازات عادة إما مالطيات الجنسيّة أو إيطاليات أو حتّى محلّيات في بعض الأحيان [8]. تصاميم مجموعتنا هي فريدة من نوعها، لا نجد ما يضاهيها بين مثيلاتها (أي الملابس الداخلية) المحلية أو التركية أو الأندلسية أو حتى الأوروبية. حتى وإن وجدنا آثار جميع هذه المرجعيات في بعض تفاصيل الفصالة والخياطة والتقنيات الزخرفية. فمثلا بالنسبة للأقمصة المسرولة، وقع الأخذ بفكرة القميص والتبان الملتصقين من أوروبا. وهذا مثال واضح على التأثر بالموضة الأوروبية، بما أن هذا النوع من الملابس الداخلية هو حديث النشأة حتى بأوروبا إلا أن شكل تفصيلها في مجموعتنا يختلف تماما عن نظيرتها الأوروبية، ويقترب من شكل تفصيلات السواري والقونيلات المحلية. وتمت زخرفتها بأساليب وتقنيات متعددة، تحيلنا حينا إلى التأثر بالأساليب الأوروبية (كاعتماد الدنتيلا مادة زخرفية لحاشية بعض القطع)، وحينا آخر إلى التأثر بالأساليب التركية، وفي بعض من الأحيان اعتماد تقنيات زخرفية متواجدة منذ عهد بعيد بتونس. ويدل ذلك على سرعة دخول التصميمات والتطورات الجديدة في اللباس الأوروبي إلى المجالات الخاصة بالنساء الميسورات بحكم الوجود المكثف للأوروبيين

بتونس[9]، وعلاقات المبادلة، وتوفر إمكانية السفر إلى البلدان الأوروبية.

تميّزت مجموعتنا بتضمّنها لزخارف عدّة ومتنوّعة، تتراوح بين ما كان مألوفا منها محليّا وما كان حديث التّواجد في تلك الفترة. وتفاوتت بين ما هو بسيط الصنع وبين ما هو معقَد.

والجدير بالملاحظة ثراء هذه الزخارف سواء من حيث تقنيات التّنفيذ والمواد الإضافية المعتمدة لذلك أو من حيث الأشكال والتّصميمات، أو كذلك من حيث اختيار الألوان. ويعود هذا الثراء إلى تنوّع المراجع والسِّجلّات المعتمدة لتنفيذ الزّخارف وفرادة التأليف بَينها. إذ نلاحظ حضورا للطّراز المحلّي من خلال حضور الشّبيكة وبعض غرز التّطريز، وللتأثير التركي من خلال التشكيلات الزّهريّة الأحادية اللّون أو الملوّنة منها في التّطريزات[10]. وللتأثير الأوروبي من خلال الحضور المكثّف للمضرّسات. ويجب ألا نغفل في هذا السياق عن التّأثيّرات الواردة من المحيط العام الذي يوجد فيه مصمّم هذه الزخارف ونعني بذلك الإطار الهندسي والمعماري ويتجلى ذلك مثلا من خلال إدماج شكل القبّة أو كذلك شكل القوس.

ولتنفيذ هذه الزخارف وقع اعتماد أربع تقنيات زخرفيّة وهي: التّطريز أو التّوشية بالخيوط الحريريّة ، الزّركشة، التوليف بأسلوب إضافة الخامات والتّخريم الذي نجد حضورا مكثّفا له خاصّة بالأقمصة المسرولة، وسورية نوم وبعض الغلالات والتبابين.

ولتنفيذ هذه التّطريزات وقع اعتماد العديد من الغرز البارزة والغرز المسطّحة نذكر منها: غرزة الغصن، غرزة الحشو، غرزة الكوردون، غرزة الفيستون، الغرزة اللولبية، غرزة العقدة، وغيرها. وقد وقع توظيف هذه الغرز معا لتشكيل زخرفات منها ما هو نباتي أو هندسيّ أو أحيانا حيوانيّ، وكوّنت بذلك وحدات متنوّعة وغنيّة جدّا. كما نجد حضورا مكثّفا لتقنية الخيط المسحوب المسمّاة بالعاميّة «التيّالة».

إن قطع هذه المجموعة هي محل تقاطعات عدّة بين ما هو محلّي يعود إلى التقليد الخاص باللباس المحلي في تلك الفترة وبين ما هو تأثيرات خارجيّة واردة من الموضة الأوروبية شديدة الرّواج آنذاك. وهي تدل على أن ظهور الملابس الداخلية كصنف محدد من اللباس النسائي يعود إلى التأثير الاجتماعي والثّقافي والسياسي للغرب الأوروبي على البلاد التونسية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وهو تأثير استقبلته بالدرجة الأولى الفئات الأرستقراطية المحلية التي كانت لها علاقات مباشرة معه والتي كانت أيضا تضاعف حرصها على إيجاد عناصر جديدة تميزها أكثر عن سائر طبقات المجتمع وتيسّر تفرّدها عنها.

وبالفعل فإنّ مجموعتنا كانت شاهدة بامتياز على التأثيرات الغربية، حيث ظهر معها ولأول مرّة على حدّ علمنا القميص المسرول الذي يعتبر لباسا حديث العهد حتى بالبلدان الاوروبية، كما ظهر معها استعمال تقنية المضرّسات الأوروبية أو الدنتيلا في البلاد التونسيّة، فضلا عن تقنيات أخرى للزخرفة والتّوشية وغيرها مما عرف في البلاد الأوروبية وخصوصا منها فرنسا خلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

الهوامش والإحالات

1) لم تحل كلمة «ملابس داخلية» محل كلمة «تحتية» إلا في أواخر القرن التاسع عشر. وهذه العبارة هي أقرب إلى ثقافة الجهاز Trousseau منها إلى الثقافة الجنسية Erotisme. و تلعب الملابس الداخلية اليوم دورين: دورا وظيفيا ودورا إغرائيا. http: / /capstyl.chez.com /histling.htm

2) La beauté féminine selon les critères de l›Egypte ancienne. Peinture de la tombe d›Horemheb, reproduite par Nina M. – Planche XXXV – Bibliothèque du Louvre – Davies

3) Boucher, Francois, Histoire du costume en Occident de l›Antiquité à nos jours, Éd. Flammarion, Paris 1965, p. 121 – 122.

4) Scarce, Jennifer M., Women›s Costume of the Near and Middle East, éd. Routledge Curzon, London 2002. P. 58.

5) حسب الباحثة عزيزة بن تنفوس

6) طواقم جمع طاقم : وهوعبارة عن ملبوس متكون من قطعتين أو أكثر تجمع بينها تشكيلات أو ألوان أو وحدات زخرفيّة واحدة.

7) ثوب منقدر: لباس خِيط على مقاس معين أو بناء على طلب.

8) عن السيّدة أحلام باشا باي يوسف، حفيدة محمّد الأمين باشا باي تونس في الفترة الممتدّة بين 15 ماي 1943 و25 جويلية 1957. و عن السيّدة ليلى البليلي تميم.

9 – « La présence et le prestige de la population européenne dont le nombre passe de 20.000 en(1881 à 149.000 en 1911 (dont 70.000 à Tunis) agissent dans le sens d'un changement rapide des habitudes et des façons de vivre de la population musulmane aisée. {Le mode de vie de cette population européenne exerce un effet direct de démonstration sur l'ensemble de la population mais cet effet s'exerce plus ou moins fortement sur les différents classes sociales} (Pennec) » Collectif, Histoire de la Tunisie, P. 95.

10 – Jacques Revault , Arts traditionnels en Tunisie, Publication de l'Office national de l'artisanat de Tunisie, 1967, p. 112.

اللّباس النّسائيّ في «صيّادة»:
ريشة فيروز بوجدي بين توظيف التّراث والانتقاء



صدقة السلاّمي/ باحثة جامعية، مركز الدّراسات الإسلاميّة بالقيروان،تونس

التّجربة التّشكيليّة للوحات فيروز بوجدي الأستاذة والمبدعة بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان تستلهم الكثير من تراث السّاحل وخاصّة تراث «صيّادة»، وعلى اختلاف التّقنيات المستخدمة ومواد التّشكيل تمثّل المرأة والسّمكة عناصر قارّة في لوحاتها. كما تجسّد الأعمال عددا من قطع اللّباس النّسائيّة وحليّهنّ ترتبط بلباس العروس. وهي فرصة لمعرفة هذا التّراث ومكوّناته وعناصره وألوانه ومكنزه الرّمزيّ وعلاقته بالطّقوس وما يصاحبه من لوازم. كما أنّه فرصة للاطّلاع على تجربة تشكيليّة للذّاكرة البصريّة والثّقافة ومؤثّراتها وطرق تجسيدها فنيّا. واخترنا في ذلك عددا من أعمال فيروز موقّعة باسمها طبّقتها بتقنيات متعدّدة، فما هي الألبسة النّسائيّة في صلتها بمراسم العرس؟ ما هي ألوانها ودلالتها؟ وكيف وقع توظيفها في اللّوحات؟



العكريّة زيت على قماش 80/ 40

1 -طقوس العبور واللّباس النّسائيّ:

تنطلق مراسم العرس التّقليدي بالحمّام ووقتها ترتدي العروس كما تظهر في لوحة «العكريّة» السّورية المرشوشة زرقاء اللّون مع ورود مختلفة محوّرة برتقاليّة وصفراء وبيضاء تماثل زهور الخلفيّة. وفوق السّوريّة فرملة مفتوحة الصّدر خضراء تعلوها تطريزات من الأغصان النباتيّة والزّهور منها القرنفل وما يشبه عبّاد الشّمس والأوراق المسنّنة. وتغطّي المرأة رأسها بتقريطة عكريّ، وهي «فولارة» مستوردة باتت من تقاليد اللّباس بتونس فلا يظهر الشّعر وتربط من أعلى بعقدة فإذا بالرّقبة الممتلئة الطّويلة تبدو عيانا باعتبارها ميزة لجمال الأنثى.

وفي لوحة «عروس صيّادة» التي تجسّد ليلة الحنّة تجذبك عينان نجلاوتان تتّسع حدقتهما لتجمع عالمين محسوسين مرئيّين ورموش كثيفة تزيدهما اتّساعا. إنّها عروس رقبتها «بعيدة مهوى القرط» دقيقة وتتحلّى بأجمل ما تتحلّى به سيّدات صيّادة. وجهها لوزيّ مع أنف دقيق المنخرين وشفتين ممتلئتين بحمرة قانية لأحمر شفاه. وتتجمّل عروس صيّادة بالوَشْي نقاط حمراء ووريدة حمراء وبيضاء كما هي العادة في السّاحل. مغرقة هي في عالم التّراث وعناصره من لباس وحليّ وهي إلى ذلك ناظرة إلى البحر وخيراته. إنّها تجمع مباهج المدينة وثمار البحر، لن تكون إلاّ «عروس صيّادة» من صيّادة. عروس تغطّي رأسها بـ «حرام حرير» يتألّف من أشرطة منسوجة من الخيوط ذات ألوان زاهية مشعّة الأحمر الأخضر الأصفر البنفسجيّ الأبيض يكسبها الذّهبيّ إضاءة وبريقا. نسج ضارب الجذور في مهارات السّاحل التّونسيّ فتظهر تفاصيل الخطوط وتعرّجاتها: «صيّادة»، «لمطة»، «المكنين»، «قصر هلال»، «المهدية»، ولكلّ مدينة خصوصيّاتها[1]. ولا يتمثّل الذّهبيّ في الرّداء فحسب إنّه لون «الفرق» تتوسّطها زهرات ثلاث وسطها فصّ أخضر للوسطى وأحمر ذات اليمين وذات اليسار. تكلّل الجبين بتطريز تبرز السّمكة في طرفيه أهمّ عنصر. سمكة من خيرات المدينة فتصطاد السيّدة اللّون إنّها السّمكة الذّهبيّة المغرقة في عوالم الأسطورة جالبة الخير ورمز الثّراء والخلود طاردة للعين والحسد. فالذّهب معدن نفيس مشعّ وهو مقترن بالسّلطة والجاه والمعتقد. وفوق العصابة قوفيّة ذهبيّة، وبين «الفرق» والقوفيّة تظهر تفاصيل مهاراته فمواد التطريز وتقنياته مختلفة تبدّت في اللوحة بوضوح خيوط رقيقة وأخرى عدس. ويتدلّى على الجبين سبع قطع دائريّة متدرّجة الأحجام وحده الذّهب يحلي الشّعر ويلامس الحاجبين. تتجلّى جديلة الشّعر على الكتف فتتدلّى لتكشف عن شعر فاحم السّواد اعتنت صاحبته بطوله لتفاخر به.

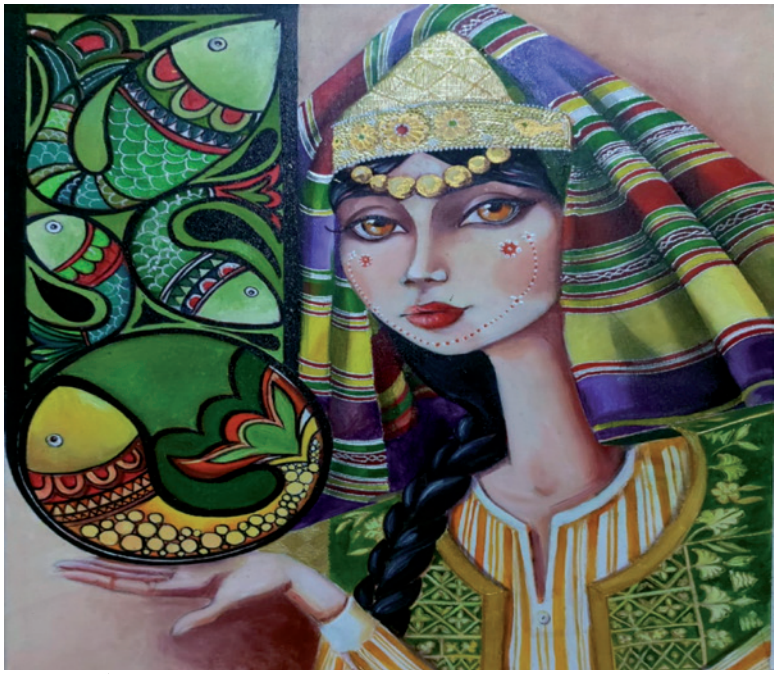
ترتدي النّساء في لوحات فيروز بوجدي (العروس، عروس صيّادة) مريول فضيلة وهو مشترك في أنحاء البلاد التّونسيّة المعروف أيضا بالجمزونة أو القمزونة ذاك الرّداء القطني ذي الخطوط العمودية أرضيته بيضاء أما الخطوط فهي مختلفة الألوان (صفراء، ورديّة...) تستحضره الأغاني التّراثيّة:

ويا لابسة القمزونة كرهبتك مدهـــــونة
تدور من حومة لحومة قدام دار بوك رسات

وفوقه فرملة خضراء موشّاة بتطريز ذهبيّ من أشكال هندسيّة ونباتيّة وزهور محوّرة. اختارت فيروز أن تكون الفرملة فوق مريول فضيلة بخطوط بيضاء وصفراء، وهو انتقاء

يبرز نضارة اللّون الأخضر للفرملة فيشعرنا بالهدوء وصفاء النّفس والرّاحة لانسجام الألوان والإضاءة التي اكتسبتها. وتمتدّ الكفّ اليمنى مبسوطة نحو عالم البحر سمكات أربع في وضع سباحة وقد تموّج جسمها في حركة دائريّة. اختارت فنّانتنا الألوان من نفس الوشاح الحريريّ فكأنّ هذا انعكاس لذاك وكأنّهما عالمان يمثّلان الرّوح والجسد، المدّ والجزر، التّكامل والتّواشج: خصب الأخضر وإغراء الأحمر بهرج الأصفر وصفاء الأزرق وحياة البنفسجيّ وصفاء الأبيض. فتتنوّع الدّرجات وتتّخذ السّمكات أشكالا هي من مكنز التّراث لا من عالم الخلق. فهي دوائر ومثلّثات وأسطر وأطر تلو أطر. تخلق السّمكات خلقا جديدا لأنّها مرآة عاكسة لذات المرأة. امرأة تتّسع حدقتاها تشعّان ذكاء وقّادا كذا كان لسمكاتنا عين تتّسع وتبصر.

«عروس صيّادة» تدرك أنّ في البحر أسرارا فتتّجه إليه حسّا ومعنى تحتوي عناصره تستمدّ منه امتداده قاعه العميق وأسراره المجهولة. لا أحد يدرك عمق البحر لكنّ اصطياد اللّون والشّكل والرّمز والتّناظر اللّونيّ وتبادل النّظرات يُوحي أنّ الطّرفين الأنثى السّمكة شقيقتان فنّيا ورمزيّا لا تستغني إحداهما عن الأخرى. وباللّوحة اختزلت «عروس صيّادة» أعمال الحرايريّة والنساجين وهم ينسجون الحرير بألوانه لـعرائس المنطقة ومنها «عروس صيّادة» ماهرة في تأنّقها خبيرة في صيدها. وضع على الرأس فبانت تموّجاته وطيّاته لتكون لعبة الضّوء والتموّج فتشعّ ألوان الحرير بفعل التّشكيل لا بفعل النّسج، ويظهر تناسق



عروس صيّادة زيت على قماش 57 صم/50

الألوان رغم تضادّها: البنفسجيّ والأصفر-الأخضر والأحمر. فالمساحات الدّقيقة من اللّون الأبيض تفصل بين التّناقضات فتصلها وتحدّ من التضادّ في لعبة بصريّة تحاكي موروثا كاملا يجسّد حكاية النّسج وتقنياته وتنضيد الخيوط المصبوغة.

ترتدي العروس «ليلة التّخريج من الحنّة» المحرمة المرشوشة المعروفة بتسمية «الكرديّة» وهي خضراء اللّون توضع فوق كوفية مطرزة بالخيوط تحيطها هالة عناصرها زهور مطرزة بالجوهر والمرجان وخيوط الذّهب. وفي لوحة العروس تظهر تفاصيل الأشكال المطرزّة على «المحرمة المرشوشة» تحاكي ما جادت به الطرّازة وهي تتبع الرّشمة بالإبرة والخيوط الذّهبيّة فيظهر الوجه والقفا. وتتابع الرّيشة حركة الإبرة في أشكال بين المائل والمتعاكس والنقاط المسترسلة والتعرّجات لتشكّل الرّموز[2] والمكوّنات الهندسيّة التي تنسّق في فضاء المحرمة وفق توزيع قائم على التّتابع



العروس 100/ 100 اكريليك على قماش.

والتّكرار والتّناظر. ويبدو للمحرمة درجتان من اللّون الأخضر أقرب إلى السّندس الوارد في القرآن الكريم في لون النبات فضلا عن السّفيفة المحيطة بها، بل للأخضر درجات فالأبيض والذهبيّ يكسب اللّون ألقا مختلفا وتموّجات ضوئيّة متعدّدة. إنّ المحرمة التي تصاحب طقس العبور في العرس تعطي بلونها الأخضر رموزا متّصلة بالأرض والخصب والحياة والنّضارة. ولا يتناقض الأخضر مع محرمة حرير نسجت من خيوط الحرير بدرجات من الأحمر الغامق والذّهبيّ والأبيض تسمّى «محرمة خيّاطي»، وكثيرا ما يتلازم الأخضر والأحمر في ألبسة نسائيّة كثيرة. ويتناسق اللّون الأخضر مع بياض البشرة ونورها ودقّة الوجه وتفاصيله فغلب شكل الوجه اللّوزيّ المفضّل في مواصفات الجمال المحبّبة وفق المتخيّل الشّعبيّ. إنّها جماليّة الأنوثة ورمزيّة الجسد وعاء حافظ للتّراث فتتناغم تفاصيل الجسد في تفاصيلها الإبداعيّة. وكأنّ الرّيشة تلتقط لحظات طقسيّة للعروس وهي تشدّ بجمالها وحركاتها (الميلان/ اتّجاه الرّأس/ حركة الكفّ...) الحاضرين «يا حوّات ...يا حوّات».

من أيّام العرس التّقليدي وطقوسه المميّزة التي لا تغيب عن أغلب مناطق تونس وغيرها «الجلوة» وهو طقس له أبعاده ودلالاته وفيه تستعدّ العروس لوداع «دار بوها». وفي لوحة «ليلة الوداع» تختطف بنظرك صورة دموع تمتلئ في المآقي وابتسامة خفيفة لا يمكن إخفاؤها وكفّ يد تلوّح للتّوديع مخضّبة بالحنّاء. نظرة في عمقها الإنسانيّ تلتقط شعورا فيّاضا لبنت تغادر بيت أهلها لتبنيَ بيتا جديدا مع زوجها. هذه هي الارتسامة الأولى للوحة فيروز بوجدي حين تحطّ الأنظار عليها عروس يغطّي رأسها «محرمة ريح» وشاح حريريّ يبرق لمعانا. أسدل على وجهها إعلانا عن مراسم الجلوة فيستر وجهها عن الأنظار ويحمّلها معانيَ الشّرف



سيّدة تطرّز المحرمة المرشوشة مشدودة إلى القرقاف
(صفحة متحف المكنين)



محرمة مرشوشة ورق وعنبر



تفاصيل اللّباس وتظهرالعروس لابسة القمجّة

والنّضارة. وتتوشّح بالمكنز الرّمزي المطرّز على الحرام مثل السّمكة واليد وغيرها- فتضيف إليه فيروز الخلال في غير موضعه. فاللّون الأخضر متّصل بعوالم الجنّة ونعيمها ليكسب الاحتفال معاني القداسة والجلال. فتمارس الطّقوس على وقع الأغنية:

صبّ المال وهات.

وإيقاع نغمات:

كبّي الفولارة يا البيّة

ومن أغطية الرأس المميزة ما كان نسجا حريريّا، خطوط رقيقة وأخرى عريضة تكثّف فيها مساحات الأبيض مع الأحمر والأصفر والبنفسجيّ والأخضر إنّه «حرام حرير». وهي في الغالب من منسوجات حرفيّي قصر هلال مدينة النّسيج التي يقصدها أهالي صيّادة لاقتناء حاجياتهم. لا تحاكي الرّيشة وضع الوشاح فوق قوفيّة مطرّزة بالذّهبيّ والفرق مطرّز بدوائر ذهبيّة وفصوص حمراء وخضراء تبرز نجمة وسطها



عروس من قصر هلال
(صفحة قصر هلال ضمن قائمة التراث اللامادي لليونسكو/ مارس2022)

وتتدلّى منها شناشن من الذّهب وعصابة وفوق الفرق يسارا مشموم فلّ.

يا راشقة المشموم....

هذه العروس التي ترتدي لباسا ذهبيا وقمجّة أخضر غولي، كما توجد قمجّة لونها أسود مطرّزة، عريضة الأكتاف مطرّزة بأغصان نباتيّة تنتهي أطرافها العلويّة بأزهار ذهبيّة وتظهر في الوسط تفاصيل التطريز من السّوريّة التي يتمّ اقتناؤها من مدينة «المكنين». ولا ترسم الفنّانة تفاصيل اللّباس كاملا أو قطع الحليّ الأخرى التي ترتديها العروس عادة.

ليلة الجلوة تشدّ العروس في يدها سلسلة تصلها بسمكة فهي تتجلّى في طقوس عبور خاصّة بمدينة صيّادة، تعلن زواجها وقرب تأسيسها لبيت جديد لتملأه خيرا ووفرة فكانت «ليلة الوداع» الجلوة. بدت السمكة في لون «الحرام» وكأنّها منجز من قطع فسيفساء دقيقة قسّمتها تلك الأشرطة المنحنية.

بين التحكّم في السّمكة وحركاتها المتموّجة وحركة اليد تربط العروس صلتها بأرضها وبحرها تماما مثلما تفعل الرسّامة فيروز توقّع باسمها في شكل يُحاكي السّمكة.

والسّوريّة هي من قطع اللّباس النّسائيّة الأساسيّة تطرّز بعناية بالخيط الذّهبيّ، وتتميّز في لوحتي صيّادة 1 و2 بأكمام واسعة مفتوحة من قماش الدّانتال الشفّاف الأبيض المحلّى بتطريز من أغصان نباتيّة وزهور بيضاء. قماش مستورد وتطريز في أصله بخيوط الذّهب والفضّة يشترى عادة من مدينة «المكنين» ومنها سورية الجلوة «رواحن» ترسم في اللّوحتين بتفاصيل مختلفة



ليلة الوداع زيت على قماش 60/ 80 صم.

لتحاكي «سوريّة التلّ» فهو يشدّ أعلى الرّقبة في صيّادة 1 بمشدّ على شكل زهرة ذات فصّ تركوازيّ. فيتجلّى التّطريز تشكيليّا بارزا وكأنّنا نلامس القماش ذاته ينساب على اليدين ويلائم حركة المرأة ماسكة السّمكة.

2 - الحليّ النّسائيّة بين الانتقائيّة والتّحوير:

قامت اللّوحات على انتقائيّة لحليّ النّساء التّقليديّة وقطع المصوغ وإظهار تفاصيل مختلفة بريشة الفنانة فيروز بوجدي. فـ «التّليلة» تظهر في لوحة «العروس» ولوحة «évasion» بمكونات وعناصر متباينة وإن تشابهتا. ففي لوحة «évasion» يقع التّركيز على التّليلة

والبلالط (الأقراط) دون غيرهما وتبقى اللّوحة مجالا للتّعبير وتفتح أفقا رحبا للخيال. خاصّة أن الحوتة هي العنصر المشترك بين الخدّ والتليلة والأقراط. وهي غير الأقراط في لوحة «العكريّة» التي رسمت لتحاكي الليرات ويكوّن نضدها دائرة كبيرة فأخريات أصغر.



لباس العروس

ومردّ الاختلاف في رسم التّليلة في اللّوحتين يرجع إلى تنوّع الحليّ التقليديّة ذاتها التي أشبعت الذّاكرة البصريّة لرسّامتنا. فلم يغب المحبوب والجوهر عن المشهد دون محاكاة فوتوغرافية. إنّ الفنّانة تعرف جيّدا أنواع التّليلة في منطقتها ومنها تليلة زوز فولات تحمل نفس مكونات التليلة العادية ويضاف لها شركة ثانية وتليلة بشركة. ومن عناصرها قطبة، تفحات، قسايم، ستة مشبكات، جماين، ستة قلوب طوال، خمري ضرب سخاب، أحمر مرجان، أخضر حرّ، كعبة ليرة، محبوب عشاري، محبوب بومية، خناتش. فالتّليلة قطعة مميزة في الحلي التقليدي تضفي جمالا وبهرجا للّباس النّسائيّ وحلّتهنّ تجمّل الرّقبة وتظهر دقّتها وطولها في سياق إبداعيّ تشكيليّ، فكانت التّليلة في لوحة العروس تتدلّى فيها قطع المحبوب في شكل دائريّ يلفت النّظر إلى مواطن الجمال الأنثويّ الرّقبة. ولذا تعاملت معها فيروز بوجدي تعاملا انتقائيّا لتبرزها فحليّ العروس كثيرة وهو ما لاحظناه في تعاملها مع عناصر اللّباس الأخرى. وإذا كان حرفيّو الحليّ من الصّاغة يتفنّون في صوغ قطع التّليلة ومكوّناتها، ويسلّمنها إلى الحرفيات العارفات بمهارات توارثنها وفق تنسيق معهود وخصائص محليّة تختلف بها عن خصائص مناطق كثيرة فتتباين



صيادة 1 أكريليك على قماش 70/ 50

طرق النّظم وتتشابه وتختلف لتعبّر عن الانتماء والفئة والمنزلة الاجتماعيّة كما تختلف التّسميات في مناطق أخرى من البلاد التّونسيّة. وإذا كان الصّائغ يصوغ القطع والنّساء ينظمن تفاصيلها ومكوّنتها بتنبير الجوهر والمحبوب بخيط الشّليف فإنّ فيروز بوجدي تقوم بهذا النّظم بالألوان والأشكال: الأبيض والأحمر والذّهبيّ والأسود الدّائرة والسّمكة، ظلال لا تظهر التفاصيل التّراثيّة في دقّتها وخصوصيّتها ونقوشها ومكنزها المشبع رموزا. إنّ الرّسم وتقنياته يركّز على الحوت فهي الرّمز الّذي يتجاوز معانيه الأسطوريّة والتّراثيّة إلى معانٍ دلاليّة وإيحائيّة في أعمال فيروز بوجدي في تناغمَ مع حوتة كبيرة يمين «العروس» وكأنّها



صيادة 2 أكريليك وورق الذّهب على قماش 50/ 70



سورية جلوة رواحن (عن صفحة متحف المكنين)

تستحضر الأغاني الشّعبيّة المرافقة لجوّ الأعراس «الحوت عليك» «عليك عشرة حوتات». أو كما بدا في لوحة «évasion» في مجموع ثلاثيّ حوتة حمراء على الخدّ وكأنّها تعوّض حمرة الخدود وحوتة في التّليلة على الرّقبة وأخرى تعلو يمينا ويسارا في أقراط قاعدتها مثلّث منقوش زاويته من أعلى هي رمز المؤنّث وتتدلّى منها حبيبات الجوهر في شكل يشبه المثلّث المقلوب وهو رمز الذّكورة. لتكوّن هذه العناصر في تكرار غير موحّد حجما ولونا واتّجاها مثلّثا أطرافه الحوت. كوّن عالما يحرس المرأة من ثقل الحياة وهمومها وما لاح في قسمات وجهها من حزن وتأثّر ودموع.

وتظهر الانتقائيّة كذلك في لوحة «entre terre et mer» إذ اختارت فيروز قطعة حليّ تجمّل الرأس وتتدلّى إلى حدود الأذن التي تحمل أخراصا عاديّة. هذه «العصابة» تشدّ بخيط

على الجبين فوقها «طير الخجلة» وتربط وتتدلّى تفاصيل القطعة يمينا فتظهر في اللّوحة مكوّناتها التّراثيّة من خلال الألوان، محاكاة فنيّة جماليّة لا فوتوغرافية، لم تكن العصابة في اللّوحة إلاّ عنصرا يحوّل البعد الرّمزيّ التّراثيّ إلى بعد إيحائيّ جماليّ يكتنفه الغموض. فالسّمكة والنّقوش على القطعة الخزفيّة بألوانها وعناصرها المستمدّة من الموروث التّركيّ بتونس وقتامة الخلفيّة وضوؤها في حركة متناظرة وعناصرها توحي بتغيّرات ومتناقضات متكثّرة.

3 - أدوات الزّينة والتّجميل:

تقوم الماشطة بتجميل العروس السّاحليّة عادة في وجهها بوريدات ونقاط حمراء وبيضاء كما بدا في لوحة «عروس صيّادة». وهي من العادات المتصلة بالمهاجرين الأندلسيّين، فقامت فيروز بنقل هذه الخصوصيّة ورسم الزّخارف التي ترسم على الوجه عادة بـــ «الباروق» وهي مادّة طبيعيّة معروفة تباع في محلات بيع البخور. وتتحوّل الزّخارف التّراثيّة ورموزها من عالم الحقيقة إلى عوالم التّشكيل الفنيّ. فتوثّق لوحة «عروس صيّادة» تراث الجهة برسم زيتيّ يشعّ بريقا كما يشعّ وجه العروس الّتي بذلت الماشطة في العناية به جهدا ليبدو في أبهى حلّة تجذب الأنظار.

عروسنا جفونها مظلّلة بمساحيق من الأخضر اللاّمع والأحمر فتبرز اتّساع العينين وكثافة الرّموش، جمال تجمّله خدود التفّاح على الوجنتين وأحمر شفاه يميل إلى لون الرّمّان نجمة صغيرة تحت العين كأنّها تستقبل دموع القمر وتعلن عن «ليلة الوداع». وجديلة من ضفائر الشّعر صبغت بلون الحنّاء. ما كان لهذا الجمال



Entre terre et mer
تقنية مزدوجة 80/ 100



العصابة وفوقها طير الخجلة (التّفاصيل)

أن يبرز للعيان جهارا فهو بين ظهور وتخفّ تحت قناع شفّاف رقيق مخمليّ من الحرير الأخضر هو «الحرام» تعبث بها النّسائم تتدلّى منه ميداليات توشّي أطرافه. فإذا بالوجه يطلّ من وراء حجاب سندسيّ، خجولا هو ذاك الوجه حشمة وجلالا رهبة وأملا وَجَلا وحنينا.

كفّ «عروس صيّادة» يحتوي عالم السّمكة فتصطادها بين يديها، فإذا بالسّمكة تنغلق في دائرة تماما مثل شكل الأرض. وليس شكل الأرض إلاّ رمزا لرحم المرأة الّتي تمنح الحياة. فالسّمكة في المتخيّل الأسطوريّ رمز الوفرة والخصب والتّكاثر فهي تمنح الحياة وهي عنوان الخير وتطرد العين والحسد. كذا المرأة وَلودٌ مانحة للحياة تحتضن العالم والأسرة وهي وعاء حافظ للعادات والتّقاليد جالبة للسّعد ساعية للعطاء اللاّمتناهي، فتنجب وترزق وتمنح كلّ المعاني.



42x30 cm
Evasion aquarelle sur papier arche



تليلة بشركة



تليلة زوز فولات

وفي «ليلة الوداع» و«العروس» تظهر كفّ العروس مخضّبة بالحنّاء هو أشهر رسم تقليدي بتونس على شكل ذيل سمكة ومزدانة مزركشة بوشم الحرقوس. وخضاب الحنّاء المستمدّ في المعتقد الشعبيّ من الجنّة والحنان والطّواعيّة عنصر من عناصر زينة المرأة والعروس لا يمكن أن تكتمل الطّقوس دونه.

شعر الفتاة والمرأة في ثقافتنا هو زينة «الزوّالية»، يبرز في اللّوحات بين أسود فاحم «عروس صيّادة» ومخضّب بالحنّاء في «ليلة

الوداع» وبنيّ ذي جديلتين في «العروس». طريقة تقليديّة في تصفيف الشّعر بـــ«ضفيرة بو ثلاثة». في حين بدا الشّعر في صيّادة 1 و2 منفوشا منطلقا بحريّة وكأنّه إعلان عن تحرّر الأنثى وقد غاب غطاء الرّأس واكتفت بلباس السّوريّة دون غيرها من الملابس التّراثيّة. وبين اللّوحتين يتحوّل لون الشّعر من بنيّ بفضل ألوان زيتيّة إلى ذهبيّ بتطبيق تقنية «ورقة الذّهب» وكأنّها صبغة عصريّة. إلاّ أنّها لم تتنكر لوجودها في المكان فتناثر من تموّجات الشّعر سمكات ذهبيّة هي إحدى عناصر المكنز التّراثيّ. وسبحت بين خصلات الشّعر في الفضاء الّذي تحدثه حركة المرأة سمكات بنيّة. تشكيل فنّي إيحائيّ للصلة بين المرأة والتّراث والمجتمع.

على سبيل الخاتمة:

نجحت فيروز بوجدي في تشكيل لوحات فنيّة بتقنيات مختلفة تمثّل اللّباس النّسائي الخاص بمدينة صيّادة وما يربطه من علاقات بمدن قريبة مثل قصر هلال والمكنين من نسيج وقطع مطرّزة. وتعاملت مع هذا الموروث تعاملا انتقائيا باختيار عدد من العناصر تحوّرها أحيانا وتكسبها فنون الإضاءة لتركّز عليها. أو هي تكتفي بعنصر أو أكثر من اللّباس والحليّ لتكسبها معاني جماليّة وإيحائيّة من وحي التّخييل والإبداع فتتنوّع الألوان والخلفيّات والعناصر المكمّلة للمشهد. فإذا كانت عناصر التّراث قدّت من النّسيج وفنون التّطريز بمواد مختلفة فضلا عن النّظم، فإنّ وسائل فنّانتنا لم تخرج عن الرّيشة والألوان الزّاهية النّضرة وإشعاع الذّهب لتنقل شغل اليد وتوثّق وفق أفق مثقل بالدّلالات والتعلّق بالمكان.

الهوامش والإحالات

1 – انظر:

بن بركة (أسمهان)، النّسيج التّقليدي بجهة المنستير: المهارات والمنسوجات والدّلالات، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، فصليّة علميّة متخصّصة، العدد 53.

صميدة (محمد الماطري)، «صيحة فزع في لمطة وقصر هلال وصيّادة: قطاع النّسيج التّقليدي يضمحلّ... والحكومة نائمة في العسل»، جريدة الأنوار التّونسيّة، الجمعة 18 فيفري 2.22، ص 10.

2 – أيّوب (عبد الرّحمان)، «الرّموز وأبعادها الحضاريّة في المنسوج التونسي»، مجلّة الفنون والتقاليد الشعبيّة، عدد 13، 2001.

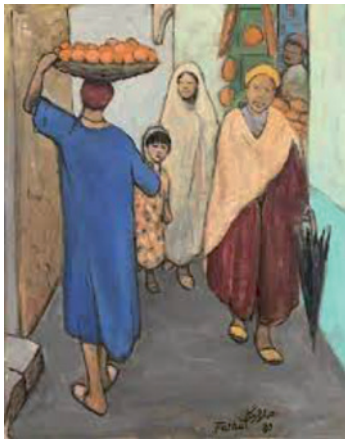
اللّباس التّقليديّ حافظ للهويّة التّونسيّة

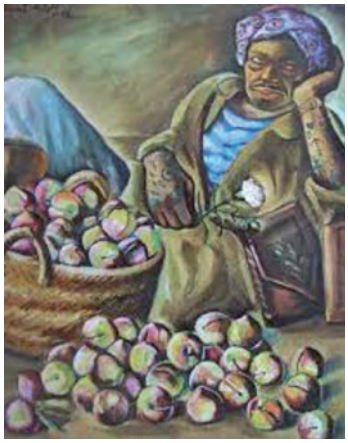


فريد العرفاوي/ أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون بتونس

يعتبر اللّباس التقليدي التونسي بما يحمله من معاني التجذّر والانتماء، أحد مقوّمات الحضارة والثقافة والارتباط بمخزون تراثي يتّسم بالثراء والتّنوع والدّيمومة، ويمثل أحد الحصون المنيعة التي تحمي هذه الخصوصيّة الحضاريّة من الاندثار والتشتّت والذّوبان والتّماهي والتّشرذم في عصر العولمة والانفتاح على ثقافة الآخر. كما أنّ صمود اللّباس التقليدي وديمومته في مختلف المناسبات والاحتفالات الوطنيّة والجهويّة يحدّد ويبرهن على قوّة وعمق الذّاكرة الوطنيّة والوفاء إلى ماضي الأجداد، باعتبار أنّ الثقافة التونسيّة ناجمة عن تراكم حضاري ضارب في القدم لأزيد عن أكثر من ثلاثة آلاف سنة من الحضارة، وتتميز هذه الثقافة بتنوّع منقطع النّظير بحكم احتواء تونس لكلّ ما هو أمازيغي وعربي وإسلامي وإفريقي ومتوسطي... ويعود تاريخ اللّباس التقليدي إلى العهد البوني، حيث كشفت عن ذلك العديد من النّقوش الأثرية التي تشيد بازدهار النّشاط المهني للحرفيين المتخصّصين في نسيج الملابس وبقيّة الصناعات اليدويّة الاستعماليّة الأخرى المتعلّقة بصناعة أدوات الزّينة والتجميل والأناقة وتحضير العطورات.

وتجدر الإشارة إلى أنّ اللّباس التقليدي التونسي شهد تطوّرات وتحويرات عديدة تزامنت مع تطوّر المسار التاريخي، ففي العهدين الأغلبي والفاطمي تميّز الحرفيون بزركشة الملابس لاسيما ملابس المرأة بزخارف هندسيّة ونباتيّة وتطريزها بالأحجار الكريمة وشبه كريمة خصوصا في الاحتفالات والمناسبات الخاصّة.





نماذج من أعمال الفنان التشكيلي التونسي عمار فرحات

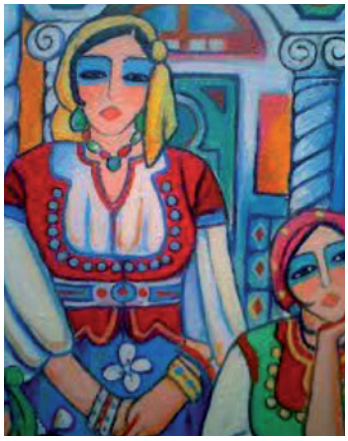
ويختلف اللّباس التقليدي التونسي حسب الجهات، ففي الجنوب تزركش الملابس التقليديّة بمفردات وزخارف هندسيّة، وفي الوسط والسّاحل تطرّز بخيوط الذّهب والحرير على شكل زخارف هندسيّة وآدميّة ونباتيّة، أمّا في الشمال فتطرز بخيوط العدس والكنتيل والفضّة في أغلبها. وبين الحنين إلى ماضي الأجداد والحرفيّة العالية تنسج الملابس التقليديّة التونسيّة كحافظة للذّاكرة الشعبيّة وللمخزون الحضاري الثري الذي يشكّل جزءا هامّا من الرصيد التراثي الوطني، ويعدّ أحد أبرز مقوّمات الخصوصيّة والشخصيّة التونسيّة عبر مختلف الجهات. وقد تميّزت الألوان المعتمدة في حياكة اللّباس التقليدي التونسي بنفور من اللّون الأسود في أغلب الأحيان، مع تركيز مطلق على الأبيض (السّفساري مثلا)، إلى جانب حضور ألوان أخرى كالبني والخمري والأحمر والعسلي.

والجدير بالذّكر، أنّ الملابس التقليديّة التونسيّة الحضْريّة والبدويّة أو القرويّة، قد تطوّرت من حقبة زمنيّة إلى أخرى، نتيجة تأثّرها بتعاقب أمواج الحضارات المختلفة (الفينيقيّة، الرومانيّة، الأمازيغيّة، العربيّة، الأوروبيّة...).

يتجلّى اللّباس التقليدي التونسي بكلّ تفاصيله الحياتيّة التاريخيّة ليعكس ثراء التراث اللاّمادي النابض بالهويّة والخصوصيّة ويبرز بهاء فسيفساء التراث التونسي في حياكة الملابس المستلهمة من الجذور الثقافيّة والحضاريّة. وباعتباره أصبح عرضة للاندثار نتيجة عزوف أغلب التونسيين في الوقت الرّاهن على ارتدائه لأسباب عدّة، أهمّها موجة الموضة العالميّة التي سجّلت حضورها بقوة لاسيما في الآونة الأخيرة مع تفشّي ظاهرة العولمة وتطوّر أدوات ووسائط الدّعاية والإشهار وغزو منتوجات شركات الملابس العالميّة الأسواق الاستهلاكيّة المحليّة في مختلف الجهات وانجذاب المجتمع التّونسي إلى مثل هذه الأشكال والأنماط الغريبة التي اكتسحت أسواقنا بصفة فوريّة بدعوى مواكبة التطوّر والتقدّم عبر تتبع ثقافة العولمة والانفتاح على الآخر، في هذا المنحى حذّرنا ابن خلدون في مقدمته منذ أزيد من ستّة قرون من مغبّة وخطورة التبعيّة المفرطة للآخر والتّماهي والاندثار في ثقافته، مقابل التخلّي نهائيّا عن خصوصيّاتنا وذاتيتنا الوطنيّة، حيث يقول:

«إنّ المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده». وهذا لا يعني أبدا التحجّر والانغلاق على الذّات، بل لا بد من تفعيل مبدأ التأثر والتأثير، الأخذ والعطاء، حيث أنّه ينبغي علينا أن نواكب التطوّر على مستوى أنماط اللّباس والأزياء العالميّة، وفي الآن نفسه علينا أن نحافظ على لباسنا التقليدي الذي يميزنا عن الآخر، بل أكثر من ذلك علينا أن نحاول تطويره ليواكب عجلة التقدّم دون أن نفقده هويته وخصوصيّته، حتى يتسنى لنا الاستفادة من إيراداته التّسويقيّة، ومساهمته في دفع العجلة الاقتصاديّة الوطنيّة. في اتجاه آخر، شاهدنا في الآونة الأخيرة قدوم أزياء وملابس طائفية غريبة عن ثقافتنا، ويعد الاهتمام باللّباس التقليدي حصنا منيعا للتصدّي لمثل هذه المظاهر والأنماط الغريبة التي تحاول بين الفينة والأخرى النّفاذ إلى مجتمعنا نتيجة عدم الوعي بأهميّة لباسنا التقليدي الخصوصي. وفي هذا الإطار، تحتفل تونس في شهر مارس من كلّ سنة باللّباس التقليدي، وتسعى إلى إحياء تراث الأجداد الذي يقوّي الرّغبة الملحّة في المحافظة عليه والتشبّث به. وعلاوة على ذلك، تعدّدت الفضاءات والمؤسّسات المخصّصة للعناية والاحتفاء باللّباس التقليدي التونسي في كافة الجهات، مثل: متحف الفنون والتقاليد الشعبيّة (دار بن عبد الله)، وكالة إحياء التراث والتنميّة الثقافيّة، المعهد الوطني للتراث (دار حسين)، جناح مخصّص للّباس والفنون التقليديّة في متحف باردو، دار الجلّولي بصفاقس، متحف الفنون والتقاليد الشعبيّة بالكاف، متحف الفنون والتقاليد الشعبيّة بجربة، متحف الأزياء التقليديّة بالحمامات وغيرها.









نماذج من أعمال
الفنان التشكيلي
التونسي زبير التركي



إنّ الصّناعات التقليديّة عامّة، واللّباس التقليدي خاصّة من أهمّ القطاعات المساهمة في التنمية الشّاملة، إذ يلعب اللّباس التقليدي دورا رياديّا في تفعيل الدورة التنمويّة وتحريك عجلة الاقتصاد، فضلا عن قيمته الاجتماعيّة والثقافيّة، وفي هذا الإطار أقرّ ارتداء الزيّ التقليدي في المناسبات الرسميّة والأعياد الدينيّة منذ عام 1985، كما دأب البريد التونسي على إصدار طوابع بريديّة تكرّم الأزياء التقليديّة في عدّة مناسبات.

في اتجاه آخر، ساهم العديد من الفنانين التشكيليين التونسيين لاسيما الرواد منهم عبر أسلوب واقعي، تعبيري في تكريم اللّباس التقليدي التونسي من خلال لوحاتهم الفنيّة التشكيليّة، ونذكر على سبيل الذّكر لا الحصر، الفنان عمار فرحات من خلال لوحاته: بائع الخوخ، بدويّة، عرائس الزنوج... على غرار الفنّان زبير التركي والهادي الخيّاشي وغيرهم من الأجيال السّابقة واللاّحقة، حيث حرص العديد منهم على نقل الواقع والمظهر والملامح والأزياء بأمانة فائقة تعكس الذّوق والتصوّر والمخيال الشعبي بمصداقيّة لا متناهية، بل أبعد من ذلك أضفوا على اللّباس التقليدي جمالا منقطع النظير من خلال رسوماتهم ليؤكدوا على ثراء المخزون الحضاري وقوة الانتماء والخصوصيّة. كما أنّ فرق الموسيقى والغناء والرقص الشعبي، إضافة إلى الفرق المسرحيّة، دأبت على الإحتفاء بدورها باللّباس التقليدي حسب خصوصيّة كلّ جهة.

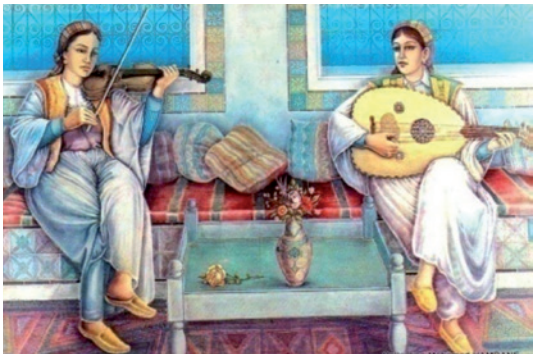






نماذج من أعمال الفنان التشكيلي
التونسي الهادي الخياشي











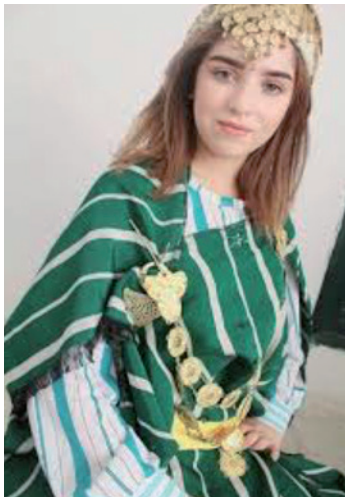
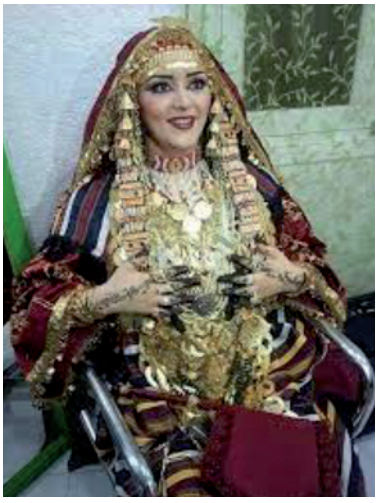


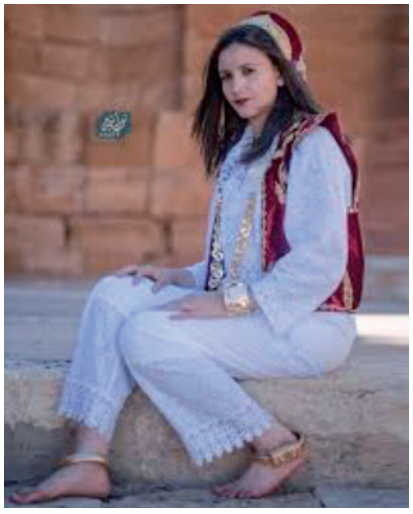
وكدعامة لما ذكرنا سالفا، صدر حديثا كتاب موسوعي «الأزياء النسائيّة التقليدية»، عن دار الكتب الوطنيّة، وهو مسح أنطولوجي وتاريخي أجراه باحثون من مركز الفنون والتقاليد الشعبيّة، وقد اهتمّ بتاريخ الملابس النسائيّة التقليديّة في تونس من حيث مكوناتها ومصادرها وتأثيرها ومرجعياتها الجماليّة باللّغتين العربيّة والفرنسيّة.

ويتميّز اللّباس التقليدي التونسي بتنوّعه وثرائه واختلافه من جهة إلى أخرى، وعديدة هي الملابس التقليديّة التي تخصّ المرأة، حيث يعتبر «السفساري» رمزا للهويّة التونسيّة وهو عبارة عن لحاف تغطي به المرأة كامل جسدها ويصنع من الحرير ويكون أبيض اللّون، إضافة للسفساري نذكر: الحرام أو الملية، مريول فضيلة، الطّقريطة، التقية، الجبة العكري، الكدرون...








وتعتبر الجبّة من أشهر الملابس التقليديّة التي تخصّ الرجل، وهي عبارة عن لباس خارجي فضفاض مفصّل ومخيّط له فتحة مطرّزة مكان الرقبة وفتحتين مكان الذراعين، وتوجد أنواع مختلفة من الجباب تختلف حسب نوعيّة القماش والمادّةَ المصنوعة منها وهي: جبّة الحرير، جبّة الصّوف، الجبّة المقردش، الجبّة القمراية. وإضافة إلى الجبّة نذكر: الكسوة، الفرملة، الصدريّة، البدعية، البرنس، المنتان، الشاشيّة، القشّابيّة، البلغة... وغالبيّة هذه الملابس التقليديّة ذات أصول عربيّة وأمازيغيّة وأندلسيّة وتركيّة.
































وصفوة القول، يعتبر اللّباس التقليدي سواء كان مخصّصا للمرأة أو الرجل، حافظا للهويّة التونسيّة والخصوصيّة الجهويّة، باعتباره يشكّل جزءا هامّا من الرصيد الوطني التراثي، ويعدّ أحد مقوّمات الثقافة التونسيّة، وجب تدعيمه وحمايته من الاندثار والزّوال، لاسيما في الوقت الرّاهن (عصر العولمة)، من خلال تسليط الضوء على مواطن ثرائه وتنوّعه والعمل على تطويره وتطويعه وإعادة الاعتبار له، ليواكب التحوّلات العارمة والشاملة التي يشهدها عالم الموضة اليوم، في شتّى أصقاع العالم، دون أن نفقده هويته وخصوصيّته الجماليّة.

المصادر والمراجع

- ابن خلدون، المقدّمة (كتاب العبر)، الفصل الثالث والعشرون، مؤسسة الرسالة، 137م.
- الأزياء النسائيّة التقليدية (كتاب موسوعي)، عن دار الكتب الوطنيّة، وهو مسح أنطولوجي وتاريخي أجراه باحثون من مركز الفنون والتقاليد الشعبيّة، وقد اهتمّ بتاريخ الملابس النسائيّة التقليديّة في تونس من حيث مكوناتها ومصادرها وتأثيرها ومرجعياتها الجماليّة.

النّسيج التّقليديّ بمدينة قصر هلال وما جاورها



بريشة وقلم حسيبة صنديد قنوني/ كاتبة، تونس



المدينة جميلة والاسم قصر هلال
بلاد النسيج العال فوق العال
هي من طرزت تطريز لبس أجيال
بدين حراير من نساء ورجال

لمدينة جميلة والاسم للأمجاد
شهدت عليها بلاد بعد بلاد
شهرة نضال دار أحمد عياد
والحاج صوة ذكرو في المحافل شاد



النول صنعتي والنسيج هلالي
والراس كي النخلات ديما عالي
والبدر يضوي في سماه يلالي
والنول يدرز مع غنوتي وموالي

بردانتي ومكبتي ومغازلي يا ريدي
وخصلات قطني وصنعتي في ايدي
زعيفة وقطارش والحرام جريدي
بخنوق وعجار يا زين لبسة التقليدي

المائة وثمانون درجة في حضرة اللّباس التّقليدي

د.راضية عبيد / باحثة، تونس

حدجت السيّدة بُدور الساعة الحائطيّة متمتمة: «ومتى جبرتِ بخاطري؟ أراكِ على الدوام تسخّرين عقاربكِ ضدّي، فإذا هي تقفز إن أنا استمهلتها، وإذا هي تتراخى كلّما استحثثتها؛ كوني هذه المرّة على الأقلّ إلى جانبي واختزلي هاتيْن الساعتيْن المتبقّيتيْن! أريد عودة ابتهال من عملها الآن، الآن».

الساعة لا تأبه، والسيّدة بُدور تتحرّق شوقاً إلى عودة ابتهال؛ لديْها ما تبوح به إليها، عساها تطفئ هذا الوهَج المزروع بين جوانحها مذ تلقّيها المكالمة الثانية من صديقتها الحميمة رحاب، المقيمة ببلجيكا. تمنّت بُدور لو يخطر ببال ابنتها، الطبيبة الداخليّة بالمستشفى، الاستئذانُ من رئيس قسمها الخروجَ قبل انتهاء وقت العمل. حتّى هذه، وهي المعروفة بالمثابرة والانضباط، لن تسعفها. ردّدت بُدور في نفسها: «لا مناص من الانتظار، وهل خلت حياتنا لحظةً من الانتظار؟».

حاولت عبثاً أن تتلهّى بالشأن المنزليّ، فكرها مشغول بمذاكرة ما دار بينها وبيْن صديقتها دون إسقاط أدنى تفصيل، وكأنّها مقبلة على امتحان، وتمامُ النجاح فيه يكون بتقاسمها وابنتَها الفرحةَ بقرار رحاب النهائيّ في اتّصالها الثاني. تلكّأت عقارب الساعة ما وسعها التلكّؤ، لكنّها انهزمت في الأخير. حلّت ابتهال بالبيت، وفيما هي تتقدّم نحو الأريكة لتوكل إليها أمر إزالة النصيب الأوفر من إعيائها، إذ بأمّها ترتمي عليها معانقة، ولا تكاد تتوقّف عن ترديد: «أنا في قمّة الفرح، صديقتي الغالية رحاب ستحضر حفل زفافك رغم بعض العوائق الحقيقيّة». رأت ابتهال أنّ عليها مشاطرة أمّها في سعادتها، فردّت بتودّد:

– كم يفرحني ما يفرحك يا أعزّ الناس!

– أمّا ما يريحني الآن حقّاً، فهو أن تقبلي سماع ما دار بيني وبين رحاب في مكالمتيْن حتّى فزتُ بالبشرى!

– وكيف لي أن أردّ لبهيّتي طلباً؟ إليك الكلمة، أنا في الاستماع إليْكما.

– سأختصر ما تبادلناه، والدموع تغلبنا، من التحايا وعبارات الترحيب والتعبير عن الاشتياق وتمنّي اللقاء القريب. وحين سألتني عمّا نحن فيه من المشاغل، أخبرتها أنّنا شرعنا بعدُ في تحضيرات «فرحة عمرك»، وأنّنا بالكاد انتهينا

من اختيار الملابس التقليديّة للمناسبات الثلاث: عَقْد القِران والحِنّاء والجلوة؛ ولك أن تتصوّري كم كانت دهشتها كبيرة حين علمت بأنّ الآنسة ابتهال، الفتاة العصريّة والطبيبة الناشئة، ستمرّ بهذا المسلك في الملبَس. لقد تمنّت صادقةً أن تحلّ بيننا وتشاركنا أفراحنا؛ لكنّها اغتمّت فعلاً حين علمت بأنّ مختلف احتفالاتنا مبرمجة في غضون الأسبوع الأوّل من شهر سبتمبر. لن يتأتّى لها ذلك وهي المضطرّة إلى أن تكون في تلك الفترة إلى جانب ابنتها سحر، المُقدمة على تربّص مهمّ، عليه يتوقّف مستقبلها المهنيّ. انتهت المكالمة على وقع التأسّف المتبادل على تعذّر الحضور، دون أن ينتهي معها، لا التفكير في ضريبة الغربة، ولا انشغالي بما تبقّى من لوازم جهازك يا عروسة!

– هوّني عليك أمّاه! سأعوّل أكثر فأكثر على نفسي؛ لا أريد أن أحمّلك مزيداً من العناء. أمّا عن صديقتك، فيدهشني منها شكّها في تشبّث الشباب، نَعَم الشباب، بتقاليدِهم، وهي واحدة من أهمّ لَبنات هويّتهم؛ إنّي لأستغرب اعتقادها أنّ جيل اليوم ليس به مَيْل إلى الاعتزاز بمختلف وجوه تراثنا، من مأكل ملبس، خاصّة ما اقترن منه بأفراحنا. كيف لي الاستغناء عن طقوس «وصْف الحنّة»، على أنغام: «مامّة، يا مامّة، هاتي الحنّة، جيبي الحنّة، نمشي لمكتوبي ونتهنّى»، وكذلك عن طقوس «الجلْوة»؟ إنّي لأتطلّع إلى ارتداء الجبّة والسروالَ المطرّزيْن يدويّاً بـ«العَدَس» و«الكونتيل» الذهبيّيْن. هذا الزيّ تكمّله «التكليلة»، وما أدراك ما «التكليلة»، بـالعصابة المشتملة على «الناصية» و«الشاطِح»! ما أكثر ما تضع العروس من حليّ: خواتم وأسورة وخلخال يضرب على كعب «الدماق» العالي!. وأروع ما في الجلوة انقياد العروس، وقد أوتِيَت وقتها جلالاً ورصانة، لأوامر «الصنّاعة/ الماشطة»، ترفع عن وجهها «الطَلْسة» الذهبيّة، فإذا هي البدر الآسر لقلوب الحضور وأبصارهم؛ الصنّاعة هي المتحكّمة في وضعيّات يديْ «المتجلِّية»، في تبخترها الموزون، في دورانها المحسوب؛ كلّ ذلك على إيقاع مميَّز، متناغم مع كلمات تصبّ في امتداح العروس، يعني امتداحي أنا:

«اللّه كريم، اللّه كريم،
اللّه ينصر، اللّه يعين
يا ناس قيموا عيْنيْكم، عُقبة لذراريكم
هذي خليقة مولاكم
هذي العروسة حُسْن وزَيْن
بيضاء واتاها الحُمّيْر
عروستنا وقفتْ تتجلّى
واتاها الحرقوس والحِنّاء»
يا ناسْها الملمومين
عندنا قنديل ضاوي

توقّفت ابتهال فجأة عن الترنّم بهذه الأهازيج التراثيّة؛ سألتها أمّها إن كانت تريد أن تُسمعها هي مقطعَ «ولّاك ولّاك» من الأغنية، وفيه تنبّه الصنّاعة العريس إلى جدارة عروسه بالتدليل والإعزاز، وتدعو العروس أيضاً إلى احترام عريسها، صوْناً للودّ بينهما. ردّت أميمة بنبرة المعاتِب نفسه:

– أُميْمتي، كلّ المقاطع تعجبني ولا أملّ من سماعها، لكنّني متعجّبة من تماديَّ في استحضار طقوس الجلوة، على حساب بلوغ الجانب المشرق من قصّتك مع صديقتك رحاب.

– أنا أيضاً متورّطة؛ لقد كنت أنوي التقدّم في الأغنيّة، وتذكيرك بحلاوة لحظات «الرشقان» الأثير لدى الصنّاعة، إنّها لتتحمّس له وتحثّ عليه؛ طبعاً، فسهمها منه يزيد بقدر تهاطل الأوراق الماليّة؛ وحسب العادة، يفتتح العريس الرشقان على عروسه، تليه أمّها، ثمّ مَن يتقدّم من الحاضرات. تتعالى الزغاريد وتؤخذ الصور التذكاريّة. يا لها من أجواء منعشة! عذراً حبيبتي، من حقّك عليّ، بعد هذه الفسحة الرائقة، مطالبتي ببثّك فوراً ما أفرحني!

– هاتي ما عندك يا وجه السعْد!

– باختصار شديد، ستكون صديقتي وابنتها سحر حاضرتيْن في حفل زفافك بمختلف «فعاليّته»! لن أدعك فريسة ذهول لا طاقة لك به، وهذا ملخّص للتحوّل المستجَدّ: بعد مرور حواليْ ساعتيْن على المكالمة الأولى، عاودت رحاب الاتّصال بي لتزفّ لي بشرى قرارها القدوم إلى صفاقس، مسقط رأسها في الموعد، فتشاركنا أفراحنا، ولتعلمني أنّ ابنتها قد تاقت نفسها هي الأخرى إلى الحضور؛ فبذلت ما في وسعها، إلى أن ظفرت بموافقة مديرها على تأجيل التربّص بعشرة أيّام؛ ما رأيك في هذا الخبر؟

– هنيئاً لك أمّاه هذا الفوز المفاجئ، ما أجدرك به! ومسايرةً له، وإكراماً لضيفتيْنا المبجّلتيْن، سأستبدل كسوة زفافي العصريّة بكسوة ذات طابع تقليديّ، يجمع بين الأصيل والحديث من أزياء المناسبات. سأعمل على إقناع عدنان بالانسجام مع مقترحي؛ وأكثر من ذلك، سألتمس من أحبابنا، في نصّ الدعوات الموجَّهة إليهم، الحضورَ بأزياء تقليديّة، حتّى أجعلهم يوم زفافي قناديل ضاوية! كما سأطلب من الفرقة الموسيقيّة أن تمتعنا بالمعزوفاتً والأغاني التراثيّة الخاصّة بالأعراس.

لم تتأخّر السيّدة بُدور لحظة عن إسماع ابنتها: «تلمّت لَحْباب، جاوْا من كلّ قبيلة، بْنَيّة لجْواد مْتْصَدّرة للتعليلة؛ خمسة وخميس، يا ما أبْرك هذي اللَيْلة!»؛ ثمّ شرعت في الترنّم بأغنية «يا ديني ما أحلى لي عروسو! بالعوّادة، بالعوّادة، الله لا تقطع لو عادة!». عندها عنّ لابتهال أن تبوح بما استأثر بوجدانها:

– ثمّة أغنية لا يمكنني التنازل عنها؛ وفيها جملة مؤثّرة جدّاً، لا أظنّها تخفى على أحد، ولا أشكّ أنّها تُبكي العروس وأهلها، أقصد أغنية:

«»يا مرحبا بأولاد سيدي!

طلّوا جماعة، طلّوا جماعة

سلّوا سيوفهم لمّاعة

آوْ قعّدوها على سرير

سفساري حرير

يا دار بوها تتبقّوا على خير!»

ماذا عساني أن أضيف! ها إنّ القرارات والبرامج والترتيبات تسجِّل في حضرة اللباس التقليديّ تحوّلاً بمائة وثمانين درجة على مقياس علم الهندسة، يا دكتورة! يا مهندسة!

جَـــارَةُ ابْـــنِ خَـلْـدُونَ

(قصة للأطفال حول اللباس التقليدي)



ميزوني بنّاني/ كاتب، تونس

تَسْكُنُ زَيْنَبُ بِالْقُرْبِ مِنْ جَامِعِ الزَّيْتُونَةِ الْمَعْمُورِ، بِمَدِينَةِ تُونِسَ الْعَتِيقَةِ، وَكَانَتْ لا تَمَلُّ الْحَدِيثَ لِصَدِيقَاتِهَا وَأَصْدِقَائِهَا عَنْ هَذِهِ الْمَدِينَةِ الْقَدِيمَةِ، وَكَيْفَ أَنَّهَا تَتَمَيَّزُ بِأَسْوَاقِهَا التَّقْلِيدِيَّةِ ذَاتِ السُّقُوفِ الْمُقَبَّبَةِ وَقُصُورِهَا التَّارِيخِيَّةِ وَمَسَاجِدِهَا الْقَدِيمَةِ ذَاتِ الْقِبَابِ وَالأَبْرَاجِ.

وَإِنْ ذَكَرَ أَحَدٌ مِنْهُمُ الْعَلاَّمَةَ ابْنَ خَلْدُونَ، لَمَعَتْ عَيْنَاهَا بَهْجَةً، وَذَكَّرَتْهُمْ بِفَخْرٍ أَنَّهُ ابْنُ حَيِّهَا الْعَتِيقِ، وَجَارُهَا الْكَرِيمُ.

«أَلَمْ يُولَدْ عَامَ 732 لِلْهِجْرَةِ (1332م) بِالدَّارِ الْكَائِنَةِ بِنَهْجِ تُرْبَةِ الْبَايِ، رَقْمِ 34؟»، هَكَذَا كَانَتْ تُخَاطِبُهُمْ مُتَسَائِلَةً، فَكَانُوا فِي كُلِّ مَرَّةٍ، لاَ يَجِدُونَ بِمَاذَا يُعَارِضُونَهَا، بَعْدَ أَنْ زَارُوا ذَلِكَ الْحَيَّ، وَرَأَوْا بِأَنْفُسِهِمْ كَيْفَ كَانَتْ دَارُ زَيْنَبَ قَرِيبَةً مِنْ تِلْكَ الدَّارِ ذَاتِ الْبَابِ الأَخْضَرِ الْكَبِيرِ وَالْجُدْرَانِ الْبَيْضَاءِ، وَقَرَؤُوا عَلَى اللاَّفِتَةِ الصَّفْرَاءِ كَلاَمًا يُثْبِتُ أَنَّ ابْنَ خَلْدُونَ وُلِدَ فِيهَا، وَتَرَبَّى، وَتَرَعْرَعَ، مُنْذُ قُرُونٍ.

وَلَنْ يَنْسَوْا كَيْفَ قَادَتْهُمْ، ذَاتَ مَرَّةٍ، إِلَى تِمْثَالِ ابْنِ خَلْدُونَ الْمُنْتَصِبِ، فِي سَاحَةِ النَّصْرِ، فِي قَلْبِ الْعَاصِمَةِ. وَفِي الطَّرِيقِ، أَخْبَرَتْهُمْ بِأَنَّ الرَّسَّامَ وَالنَّحَّاتَ التُّونِسِيَّ زُبَيْرَ التُّرْكِيَّ هُوَ مَنْ قَامَ بِنَحْتِهِ، مُنْذُ سَنَوَاتٍ. وَعِنْدَمَا وَقَفُوا قُدَّامَهُ، تَأَمَّلُوهُ طَوِيلاً؛ كَانَ يَقِفُ عَلَى مِصْطَبَتِهِ الْعَالِيَةِ، وَحِيدًا، مَنْسِيًّا فِي لِبَاسِهِ الْحَدِيدِيِّ. تَأَمَّلُوا مَلاَمِحَ وَجْهِهِ وَعِمَامَتَهُ وَبُرْنُسَهُ وَكِتَابَهُ بِاحْتِرَامٍ، فَوَجَدُوهُ ذَا هَيْبَةٍ وَوَقَارٍ، أَمَّا زَيْنَبُ فَإِنَّهَا أَلْقَتْ عَلَيْهِ التَّحِيَّةَ قَائِلَةً بِمَوَدَّةٍ وَتَبْجِيلٍ:

«السَّلاَمُ عَلَيْكَ أَيُّهَا الْعَالِمُ الْجَلِيلُ، يَا جَـــارِي الشَّهِيرَ ابْنَ نَهْجِ «تُرْبَةِ الْبَايِ». أَ مَا حَانَ لَكَ أَنْ تَنْزِلَ لِتَعُودَ إِلَى بَيْتِكَ الَّذِي مَازَالَتِ الْمَدِينَةُ تَحْتَفِظُ بِهِ، مُنْذُ قُرُونٍ؟ مَا الْفَائِدَةُ مِنْ وُقُوفِكَ، هُنَا، وَحِيدًا

غَرِيبًا، طَوَالَ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ، وَلَا أَحَدَ مِنَ الْمَارَّةِ يَلْتَفِتُ إِلَيْكَ، أَوْ يَهْتَمُّ بِكَ، أَوْ يُحَيِّيكَ تَبْجِيلاً؟ »

لَكِنَّ ابْنَ خَلْدُونَ لَمْ يَهْتَمَّ بِهَا لأَنَّهُ كَانَ مُنْشَغِلاً بِالنَّظَرِ، بَعِيدًا وَكِتَابُهُ بَيْنَ يَدَيْهِ، فَتَرَكَتْهُ وَقَدْ فَقَدَتِ الأَمَلَ فِي الاسْتِجَابَةِ لِطَلَبِهَا.

تُحِبُّ زَيْنَبُ أَقْوَاسَ هَذِهِ الْمَدِينَةِ التَّارِيخِيَّةِ وَأَبْوَابَهَا الْقَدِيمَةَ الْمُرَصَّعَةَ بِالْمَسَامِيرِ وَنَوَافِذَهَا السَّاحِرَةَ، وَيُسْعِدُهَا الْمَشْيُ فِي أَزِقَّتِهَا الضَّيِّقَةِ الْمُلْتَوِيَةِ يَمِينًا وَشِمَالاً، مِثْلَ خُطُوطِ لُعْبَةِ الْمَتَاهَةِ، كَمَا يُسْعِدُهَا ذِكْرُ أَسْمَاءِ أَزِقَّتِهَا وَسَاحَاتِهَا وَأَبْوَابِهَا وَأَسْوَاقِهَا كَأَنَّهَا أُسْتَاذَةُ تَارِيخٍ أَوْ دَلِيلٌ سِيَاحِيٌّ.

وَكَانَتْ لَا تُخْفِي عَنْ أَفْرَادِ قِسْمِهَا مَشَاكِلَ سُوقِ الْمَلَابِسِ التَّقْلِيدِيَّةِ الَّتِي لَنْ يَسْتَطِيعَ يَوْمُ الاحْتِفَالِ بِاللِّبَاسِ التَّقْلِيدِيِّ حَلَّهَا بِمُفْرَدِهِ، حَسَبَ قَوْلِهَا.

كَانَتْ، كُلَّ يَوْمٍ، تَرَى وُجُوهَ التُّجَّارِ شَاحِبَةً، تُحْصِي بِصَمْتٍ أَضْرَارَ انْصِرَافِ الزَّبَائِنِ عَنِ الأَزْيَاءِ الْعَتِيقَةِ، مُنْذُ أَمَدٍ بَعِيدٍ إِلَى أَنْوَاعٍ أُخْرَى مِنَ الأَلْبِسَةِ الإِفْرَنْجِيَّةِ.

وَكَانَتْ تَرَى آلاتِ الْعَمَلِ سَاكِنَةً، تَنْظُرُ إِلَى الْمُسْتَقْبَلِ بِخَوْفٍ وَحُزْنٍ، تَحْلُمُ بِمِيلَادِ يَوْمٍ يُسْمَحُ لَهَا فِيهِ بِالْحَرَكَةِ وَالدَّوَرَانِ لِتَمْلأَ السُّوقَ إِنْتَاجًا وَصَرِيرًا مُبَارَكًا، كَمَا كَانَتْ تَرَى خُيُوطَ الْغَزْلِ وَالْحَرِيرِ الْمَلْفُوفَةَ فِي شَكْلِ كُرَاتٍ أَوْ أُسْطُوَانَاتٍ، بِهَا شَوْقٌ إِلَى أَصَابِعِ صَانِعٍ يُحَوِّلُهَا إِلَى لِبَاسٍ تَقْلِيدِيٍّ بَدِيعٍ.

كُلُّ هَذَا كَانَتْ تُلَاحِظُهُ بِنَفْسِهَا عَلَى وُجُوهِ الْحِرَفِيِّينَ، وَفِي دَكَاكِينِهِمْ، كُلَّمَا مَرَّتْ بِهِمْ، وَهُمْ يَرَوْنَ كُلَّ يَوْمٍ صَنَاعَتَهُمْ مُعَلَّقَةً، لَا يَشْتَرِيهَا أَحَدٌ، كَمَا سَمِعَتْ أَحَدَهُمْ، مُنْذُ شَهْرٍ، يَشْتَكِي لِلصَّحَافَةِ قَائِلاً:

– «نَخْشَى أَنْ نُصْبِحَ غَيْرَ قَادِرِينَ عَلَى تَوْفِيرِ لُقْمَةِ الْعَيْشِ لَنَا وَلأَوْلَادِنَا. الْقَضَاءُ عَلَى الْبِطَالَةِ يَبْدَأُ مِنْ هُنَا. أَقْنِعُوا الشَّبَابَ وَالْكُهُولَ بِالْعَوْدَةِ إِلَى لِبَاسِ الأَجْدَادِ، إِنَّهُ مُفْخَرَةٌ لِلْبِلَادِ، وَصِنَاعَةٌ تُوَفِّرُ لأَبْنَائِهَا شُغْلاً مُحْتَرَمًا.»

كَمَا سَمِعَتْ حِرَفِيًّا آخَرَ، يُبَلِّغُ رِسَالَةً لِلشَّبَابِ عَنْ طَرِيقِ إِحْدَى الصُّحُفِيَّاتِ قَائِلاً بِصَوْتِهِ الْمَبْحُوحِ:

– «قُولِي لِلأَجْيَالِ الْجَدِيدَةِ: لَا تَتَخَلَّوْا عَنْ أَزْيَائِكُمُ الأَصِيلَةِ حَتَّى لَا تَزُولَ هِيَ وَأَسْوَاقُهَا. وَانْظُرُوا كَيْفَ يُحَافِظُ الإِفْرَنْجُ عَلَى لِبَاسِهِمْ، وَلَا يَتَنَازَلُونَ عَنْهُ لِصَالِحِ أَزْيَاءِ غَيْرِهِمْ مِنَ الشُّعُوبِ.»

هَذَا مَا حَدَثَ سَابِقًا، وَاعْتَبَرَتْهُ الطِّفْلَةُ زَيْنَبُ طَبِيعِيًّا، أَمَّا مَا حَدَثَ الْيَوْمَ فَلَمْ يَكُنْ لِيَخْطُرَ عَلَى بَالِهَا أَبَدًا. إِنَّهَا سَمِعَتْ بَعْضَ التُّجَّارِ يَرْوِي حِكَايَاتٍ غَرِيبَةً عَنْ مُعَانَاةِ الأَزْيَاءِ التَّقْلِيدِيَّةِ، بَعْدَ أَنْ طَالَ مُكُوثُهَا فِي الْمَحَلَّاتِ وَالدَّكَاكِينِ، دُونَ أَنْ يَشْتَرِيَهَا أَحَدٌ، وَصَارَتْ تَشْعُرُ بِالْغَيْرَةِ مِنَ الْمَلَابِسِ الْمُسْتَوْرَدَةِ الَّتِي يُقْبِلُ عَلَيْهَا النَّاسُ بِكَثْرَةٍ، وَيَدْفَعُونَ أَمْوَالاً طَائِلَةً لِشِرَائِهَا، وَكَيْفَ أَصْبَحَتْ– حَسَبَ قَوْلِهِمْ– تَعْتَرِضُ طَرِيقَ الْبَشَرِ، تَرْجُو مِنْهُمُ الإِقْبَالَ عَلَى شِرَائِهَا.

تَحَدَّثَ أَحَدُ التُّجَّارِ بِتَأَثُّرٍ قَالَ إِنَّهُ رَأَى، هَذَا الصَّبَاحَ، دُمْيَةً رَجَالِيَّةً كَانَتْ تَضَعُ عَلَى رَأْسِهَا شَاشِيَةً، وَتَلْبَسُ بُرْنُسًا، تَحْتَهُ جُبَّةُ حَرِيرٍ وَفَرْمَلَةٌ (صَدْرِيَّةٌ) وسِرْوَالاً عَرَبِيًّا وَاسِعًا، مَشْدُودًا إِلَى الْخَصْرِ بِحِزَامٍ عَرِيضٍ مِنَ الْحَرِيرِ، وَأَبْصَرَهَا كَيْفَ فَتَحَتْ بَابَ إِحْدَى الْوَاجِهَاتِ الْبِلُّورِيَّةِ الَّتِي اعْتَادَ أَحَدُ الرِّجَالِ الْمُرُورَ بِقُرْبِهَا. وَبَعْدَ أَنْ صَفَّقَتْ بِجَنَاحَيِ الْبُرْنُسِ، خَاطَبَتْهُ بِرَجَاءٍ:

– تَعَالَ اشْتَرِ هَذَا اللِّبَاسَ. تَعَالَ أُنْفُضْ عَنْهُ غُبَارَ النِّسْيَانِ، وَأَعِدْ إِلَيْهِ مَجْدَهُ الضَّائِعَ، إِنَّهُ شَخْصِيَّتُكَ وَتُرَاثُكَ وَتَارِيخُكَ.

وَقَال إنَّ ذَلكَ الرَّجُلَ لَمْ يَسْتَطِعِ التّحَكُّمَ في نَفْسه، فَفَرَّ فَزَعًا، وَلسَانُهُ يُسَمِلُ، وَيُحَوْقِلُ منْ هَوْلِ الْمُفَاجَأة. وَذَكَرَ تَاجرٌ ثَان أنَّ تلْكَ الْجُبَّةَ كَانَتْ منْ نَوْعِ «الْقَمْرَايَة» وَلَيسَتْ منْ نَوْعِ «الْحرير» وَأَنَّهَا لَمْ تُكَلِّمْ ذَلكَ الرَّجُلَ بصَوْتٍ عَاديٍّ، بَلْ صَرَخَتْ في وَجْهه لائمَةً، آمرَةً:

– «جسْمُكَ هَذَا، لَا يَليقُ به لبَاسٌ رجَاليٌّ غيْرُ هَذَا اللِّبَاس الأصيل، فَدَعْكَ منْ هَذه الْبَدْلَة الإفْرَنْجيَّة. ألاَ يَهُزُّكَ الْحَنينُ وَالشَّوْقُ إلَى لبَاس أجْدَادكَ؟»

وَأَضَافَ التَّاجرُ أَنَّ ذَلكَ الرَّجُلَ لَمْ يَفرَّ- كَمَا قيلَ- بَلْ بَقيَ مُتَسَمِّرًا أمَامَ الْجُبَّة للَحظَات، وَأَنَّهُ لَمْ يُغَادرِ السُّوقَ إلاَّ وَهُوَ يَلْبَسُهَا.

وحَدَّثَ بائعُ مَلابس النِّساء، قال إنّه رَأى بُرْنُسًا نسائيًّا كانتْ تلْبَسُهَ إحْدَى الدُّمَى الْمُخَصَّصَةُ لعرْضِ الأَلْبسَة، يَفْتَحُ جَنَاحَيْه تَرْحيبًا بشابَّة، كانت تَمُرُّ أمَامَه، وذَكَرَ أنّ الْبُرنُسَ أخذَ يَترجّاها قائلاً:

– «أيَّتُهَا الشَّابَّةُ. جَرِّبي أنْ تَلْبَسيني، وَسَتَرَيْنَ كَمْ سَأزيدُ بدَنَكِ هَيْبَةً وَجَمالاً. إنَّ ثيَابَكِ غَريبَةٌ وَدَخيلَةٌ عَنْ تَقَاليدنَا في اللبَاس.»

وَأَضَافَ أَنَّ الشَّابَّةَ رَدَّتْ عَلَيْه دُونَ أَنْ تَلْتَفتَ إلَيْه:

– «اُصْمُتْ يَا هَذَا. أَتُريدُ أَنْ يَقُولَ النَّاسُ عَنِّي إنَّ مَظْهَري صَارَ قَديمًا؟ أَنَا امْرَأَةٌ لا تَلْبَسُ إلاَّ آخرَ إبْدَاعَات مُصَمِّمي الأزْيَاء الْعَالَميَّة؛ تَأَمَّلْ تَصْميمَ فُسْتَاني هَذَا. مَا رَأْيُكَ؟ إنَّهُ طرَازٌ جَديدٌ مَأْخُوذٌ منْ مَجَلَّة «الْجَديدُ في الأَلْبسَة الأوُرُوبيّة».

وَأَضَافَ الْبَائعُ أَنَّ تلْكَ الشَّابَّةَ قَالَتْ ذَلكَ قَبْلَ أَنْ تَمْضيَ تَاركَةً الْبُرْنُسَ النِّسَائيَّ الْمُطَرَّزَ، يُشَيِّعُهَا، مُشْفقًا عَلَى حَاله وَحَالهَا، وَهُوَ يُحَدِّثُ نَفْسَهُ قَائلاً:

– « إنَّهَا لَا تَعْلَمُ أَنَّ تلْكَ الأَزْيَاءَ الْعَالَميّةَ هيَ في الأَصْلَ أَزْيَاءٌ تَقْليديَّةٌ أُورُوبيَّةٌ، أَعَادَ الْمُصَمِّمُونَ إحْيَاءَهَا منْ جَديد. وَلَا جَديدًا دُونَ قَديم.»

لَمْ تُصَدِّقْ زَيْنَبُ هَذه الْحكَايَات، وَهيَ عَائدَةٌ منَ الْمَدْرَسَة، بَلْ رَاحَتْ تَسْأَلُ نَفْسَهَا باسْتغْرَاب:

– «دُمًى لعَرْض الْمَلابس الْعَريقَة تَتَحَرَّكُ، وَتُكَلِّمُ النَّاسَ؟ مُسْتَحيلٌ أَنْ يَحْدُثَ ذَلكَ أَبَدًا!»

وَاصَلَتْ زَيْنَبُ طَريقَهَا، وَكَالْعَادَة، لَمْ تَنْسَ أَنْ تَتَوَقَّفَ، قَليلاً، أَمَامَ بلَّوْرَ وَاجهَة أَحَد الْمَتَاجر، لتَتَأَمَّلَ، منْ خَلْفه دُمْيَةً كَبيرَةً، كَانَتْ مَكْسُوَّةً بحُلَّة تَقْليديَّة جَميلَة، وَتَضَعُ عَلَى رَأسهَا مَنْديلاً حَريريًّا مُزَرْكَشًا، تَشُدُّهُ بعصَابَة زَرْقَاءَ عَلَى جَبينهَا الْعَريض، وَكَانَتْ تَتَدَلَّى منَ الْمنديل الْبُرْتُقَالي حليَّةٌ مَطْبُوعَةٌ بـــرُسُومَات قَديمَة، وَكَانَتْ في عُنُقهَا عَنَاقيدُ وَسخَابٌ، تَفُوحُ منْ خَرَزَاته الْجَميلَةَ رَائحَةُ الْقَرَنْفُل وَالْمسْك، وَكَانَتْ تَلْبَسُ صَدْريَّةً مُزَرْكَشَةً منَ الأكْتَاف حَتَّى الْخَصْر، يَظْهَرُ منْ تَحْتهَا قَميصٌ، وَاسعُ الأكْمَام، مُطَرَّزٌ بخُيُوط الْحَرير وَالْفضَّة منَ الصَّدْر حَتَّى الْخَاصرَة، كَمَا كَانَتَ الدُّمْيَةُ تَرْتَدي سرْوَالاً عَرَبيًّا وَاسعًا، وَفَوْقَ كَعْبَيْهَا خَلْخَالٌ منَ الْفضَّة الْمَنْقُوشَة، وَفي رجْلَيْهَا بُلْغَةٌ رَقيقَةُ الْحَاشيَة، خَفيفَةُ الْوَزْن، كَانَ جلْدُهَا مُطَرَّزًا وَمُزَيَّنًا بأَلْوَان بَديعَة.

هَذه الدُّمْيَةُ الَّتي كَانَتْ تَرْتَدي نَوْعًا منَ الْمَلابس الْعَريقَة لتعْرضَهَا عَلَى أَعْيُن الْمُشْتَرينَ، بَدَتْ لزَيْنَبَ كَأَنَّهَا عَرُوسٌ حَقيقيَّةٌ، لَا يَنْقُصُهَا سوَى مَنْ يَقُودُهَا إلَى كُرْسيِّ الزِّفَاف.

تَسَاءَلَتْ، وَهيَ تَنْظُرُ طَويلاً إلَى وَجْه الدُّمْيَة الْجَميل، وَقَدْ بَدَتْ عَلَيْه عَلامَاتُ الْحُزْن:

– «مَا الَّذي يُحْزنُهَا، وَهيَ في أَجْمَل لبَاس، وَفي وَاجهَة بلَّوْريَّة، تَرَاهَا عُيُونُ الْمَارَّة عَشَرَاتِ الْمَرَّات

فِي الْيَوْم؟ لِمَاذَا لَا تَتَحَرَّكُ، وَتَتَكَلَّمُ مِثْلَ الدُّمَى الَّتِي يَتَحَدَّثُ عَنْهَا التُّجَّارُ؟ لَيْتَهَا تَخْرُجُ إِلَيَّ يَوْمًا، وَتُكَلِّمُنِي، وَتَشْكُو إِلَيَّ هُمُومَهَا، فَرُبَّمَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَفْعَلَ شَيْئًا مِنْ أَجْلِهَا! »

فَكَّرَتْ قَلِيلًا، مُخَاطِبَةً نَفْسَهَا:

« حَالُ هَذِهِ السُّوقِ لَمْ تَعُدْ تَتَحَمَّلُ السُّكُوتَ، لَا بُدَّ مِنْ فِعْلِ شَيْءٍ عَاجِلٍ لِإِنْقَاذِ مِثْلِ هَذِهِ الْمَلَابِسِ الْعَرِيقَةِ مِنَ النِّسْيَانِ. سَأُرَدِّدُ دَائِمًا أَنَّ يَوْمًا وَاحِدًا، فِي السَّنَةِ، لِلِّبَاسِ التَّقْلِيدِيِّ لَا يَكْفِي. لَا بُدَّ أَنْ يُصْبِحَ ارْتِدَاءُ أَزْيَائِنَا الأَصْلِيَّةِ سُلُوكًا يَوْمِيًّا عِنْدَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ وعِنْدَ الْكِبَارِ وَالصِّغَارِ.»

وَبَعْدَ أَيَّامٍ مِنَ التَّشَاوُرِ فِي هَذَا الْأَمْرِ مَعَ صَدِيقَاتِهَا وَأَصْدِقَائِهَا فِي الْمَدْرَسَةِ، انْضَمُّوا جَمِيعًا إِلَى جَمْعِيَّةِ إِحْيَاءِ اللِّبَاسِ الْعَرِيقِ. وَكَانَتْ تَضُمُّ عَدَدًا مِنْ صُنَّاعِ الأَزْيَاءِ وَمُصَمِّمِي اللِّبَاسِ، وَهُنَاكَ، فِي مَقَرِّ الْجَمْعِيَّةِ، شَرَعُوا فِي الْبَحْثِ عَنْ حُلُولٍ مُنَاسِبَةٍ، وَبَعْدَ أَيَّامٍ، قَرَّرُوا إِطْلَاقَ حَمْلَةٍ، فِي الشَّارِعِ لِتَعْرِيفِ الشَّبَابِ بِلِبَاسِهِمْ التُّونِسِيِّ الأَصِيلِ الَّذِي افْتَكَّ اللِّبَاسُ الْمُسْتَوْرَدُ وَالْغَرِيبُ عَلَى الْمُجْتَمَعِ مَكَانَهُ، وَمُحَاوَلَةِ تَشْجِيعِهِمْ عَلَى ارْتِدَائِهِ.

وَبَعْدَ أَيَّامٍ أُخْرَى، ظَهَرَتْ زَيْنَبُ مَعَ عَدَدٍ كَبِيرٍ مِنَ الصِّغَارِ وَالشَّبَابِ وَالْكُهُولِ، وَقَدْ تَجَمَّعُوا فِي سُوقِ الْمَلَابِسِ التَّقْلِيدِيَّةِ، يَلْبَسُونَ أَشْكَالًا مُتَنَوِّعَةً مِنَ اللِّبَاسِ الْعَتِيقِ.

ارْتَدَى الذُّكُورُ الْجُبَّةَ وَالشَّاشِيَّةَ وَالْبُرْنُسَ، بَيْنَمَا ارْتَدَتِ الْبَنَاتُ وَالنِّسْوَةُ أَنْوَاعًا مُخْتَلِفَةً مِنَ الأَزْيَاءِ الْعَرِيقَةِ مِثْلَ السِّفْسَارِي وَالْحَايِكِ وَالْمِلْيَةِ وَالْفُوطَةِ وَالْبَلُّوزَةِ وَالشَّاشِيَةِ، وَتَزَيَّنَّ بِالْحُلِيِّ مِثْلَ الرَّيْحَانَةِ وَالسِّخَابِ وَالْخَمْسَةِ وَالْخَلْخَالِ. وَانْطَلَقَتِ الْحَمْلَةُ مِنْ أَمَامِ جَامِعِ الزَّيْتُونَةِ، تَضُمُّ نِسَاءً وَبَنَاتًا وَأَوْلَادًا وَشَبَابًا وَرِجَالًا، وَعِنْدَمَا وَصَلُوا إِلَى قَوْسِ بَابِ الْبَحْرِ، خَرَجُوا إِلَى قَلْبِ الْعَاصِمَةِ، فَمَرُّوا بِسَاحَةِ النَّصْرِ قَاصِدِينَ شَارِعَ الْحَبِيبِ بُورَقِيبَةَ لِلْقِيَامِ هُنَاكَ، بِجَوْلَةٍ كُبْرَى.

وَخِلَالَ السَّيْرِ، أَخَذَتِ النِّسَاءُ يَهْتِفْنَ بِحَمَاسَةٍ:

-«هَذَا هُوَ لِبَاسُنَا الْأَصْلِيُّ. هَكَذَا كُنَّا نَلْبَسُ فِي الْمَاضِي، وَهَكَذَا نُرِيدُ أَنْ نَلْبَسَ فِي الْحَاضِرِ وَالْمُسْتَقْبَلِ. هَذِهِ هِيَ شَخْصِيَّتُنَا...اعْمُوا لِبَاسَنَا مِنَ الْانْدِثَارِ. أَعِيدُوا الْحَيَاةَ إِلَى أَسْوَاقِنَا التَّقْلِيدِيَّةِ. سَاهِمُوا فِي تَشْغِيلِ شَبَابِنَا.»

وَكَانُوا كُلَّمَا مَرُّوا بِمَكَانٍ، انْضَمَّتْ إِلَيْهِمْ أَفْوَاجٌ جَدِيدَةٌ مِنَ الْبَشَرِ، وَحِينَ كَانُوا مُتَّجِهِينَ إِلَى مَبْنَى الْمَسْرَحِ الْبَلَدِيِّ لِتَنْظِيمِ وَقْفَةٍ جَمَاعِيَّةٍ أَمَامَهُ وَرَفْعِ بَعْضِ الْيَافِطَاتِ الَّتِي كَانَتْ تَحْمِلُ مَطَالِبَهُمْ، أَحَسَّتْ زَيْنَبُ فَجْأَةً بِيَدٍ مَطَّاطِيَّةٍ بَارِدَةٍ تُمْسِكُ بِيَدِهَا الْيُمْنَى، وَتَضْغَطُ عَلَيْهَا بِحَنَانٍ وَمَحَبَّةٍ، كَمَا أَحَسَّتْ بِيَدٍ أُخْرَى حَدِيدِيَّةٍ ضَخْمَةٍ تُمْسِكُ بِيَدِهَا الْيُسْرَى.

كَانَ لَا بُدَّ أَنْ تَلْتَفِتَ زَيْنَبُ إِلَى الْجِهَتَيْنِ دُونَ خَوْفٍ، وَعِنْدَمَا الْتَفَتَتْ إِلَى الْيَمِينِ مَاذَا وَجَدَتْ يَا تُرَى؟

لَقَدْ وَجَدَتْ دُمْيَتَهَا الْمُفَضَّلَةَ الَّتِي كَمْ وَقَفَتْ أَمَامَهَا تُحَادِثُهَا فِي السُّوقِ، دُونَ أَنْ تَرُدَّ عَلَيْهَا أَوْ تَتَحَرَّكَ، رَأَتْهَا هَذِهِ الْمَرَّةَ تَمْشِي مَعَهَا، جَنْبًا إِلَى جَنْبٍ، بِلِبَاسِهَا التَّقْلِيدِيِّ، وَقَدْ غَادَرَ الْحُزْنُ وَجْهَهَا، وَحَلَّ مَحَلَّهُ الْبِشْرُ وَالْحَنِينُ لِكُلِّ مَا هُوَ أَصِيلٌ وَجَمِيلٌ. أَمَّا عِنْدَمَا الْتَفَتَتْ إِلَى الْيَسَارِ، فَمَاذَا تَرَاهَا وَجَدَتْ؟

لَقَدْ وَجَدَتْ تِمْثَالَ ابْنِ خَلْدُونَ وَقَدْ نَزَلَ مِنْ أَعْلَى نُصْبِهِ، يَمْشِي هُوَ الآخَرُ إِلَى جَانِبِهَا بِنَعْلِهِ الْحَدِيدِيِّ، وَبُرْنُسِهِ الأَخْضَرِ، وَجِلْبَابِهِ الْوَاسِعِ، وَعِمَامَتِهِ الْجَمِيلَةِ، وَكِتَابِهِ الْكَبِيرِ، يُسَانِدُهَا فِي مَشْرُوعِهَا، وَيُنَادِي مَعَهَا بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ فَصِيحٍ: « لِبَاسُنَا أَصَالَتُنَا، يَنْبَغِي أَنْ نَلْبَسَهُ كُلَّ يَوْمٍ، وَلَيْسَ مَرَّةً فِي السَّنَةِ !»

اشتـــراك

ترحّب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكلّ من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه لاعتماد هذا الأنموذج وملئه بغاية الدقّة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّـــة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتـــراك

الاسم واللّقب : .....

العنوان : .....

الترقيم البريدي : ..... **الهاتف :** .....

عدد نسخ الاشتراك : ..... **(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 30,000 د)**
(ثـلاثـون دينـارا تونسيـا أو ما يعـادلهـا)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة بالبريد رقم **17001000000290478231** مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد» (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة تونس- الهاتف : 293 566 71 / 591 564 71