



HAL
open science

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

| Nicolas Puig. . *Iḍāfāt revue arabe de sociologie*, 2013, 22-23, pp.61-81. <hal-01495354>

HAL Id: hal-01495354

<https://hal.science/hal-01495354>

Submitted on 16 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«فرح» موسيقى الأعراس في مصر

نيكولا بويغ (*)

باحث فرنسي مهتم في تنظيم المجتمعات الحضرية في الوطن العربي.

ترجمة: رندة بعث

تقديم

«حياة الموسيقى كبخار الماء، تصعد وتختفي»

«فرح»، تعني الكلمة باللغة العربية البهجة. وهي تشير أيضاً في مصر إلى الاحتفالات عموماً، وحفل الزفاف على وجه الخصوص. الأفراس هي مكان أداء موسيقيين متخصصين يحيون احتفالات الزفاف طوال السنة، باستثناء شهر رمضان، ويكون ذلك غالباً أواخر الأسبوع (من الخميس إلى السبت). وهم يشكّلون وسطاً صغيراً يعمل أعضاؤه على منصات زفاف الشارع (الأفراس البلدي). لا يزال جزءٌ منهم يتجمعون في بعض مقاهي «الفنانين» في شارع محمد علي، المكان الرمزي للموسيقى في مصر والذي يبدو أنّ أفوله أصبح نهائياً. هنا أتذكّر أنني سجّلت في زاوية إحدى الطاولات الجملة الغامضة الموضوعة في رأس فصل هذا الاستكشاف لأماكن الموسيقى والمشاهد المدنية في القاهرة: «حياة الموسيقى كبخار الماء، تصعد وتختفي». عثرت عليها مجدداً في كراسٍ يعود لأوائل التحقيق ونقلتها عن شخصٍ يلقّب بأبي مجدي، لم أره ثانية قط. لا أتذكّر شكله بدقة. كان ذلك نقاشنا الوحيد، وأصبح وجهه يختلط مع وجه عشراتٍ آخرين من الآلاتيين الذين تبادلت معهم بعض الكلمات ولا أستطيع تسمية معظمهم. إنهم أشخاصٌ التقيتهم في أحد مقاهي الشارع، أعضاء فرقةٍ موسيقيةٍ رافقتهم في أماكن تعدهم، بسيارتي أو مكّسرين في ميكروباص برفقة الراقصة التي يخصص لها باحترام المقعد الأمامي قرب السائق. على وجه الخصوص، كنت مع أولئك الموسيقيين في أعراس الشارع، وكذلك في النوادي والملاهي والأمسيات الخاصة وفي مقاهٍ قرب قبور الأولياء المبعثرة في المدينة. التقطت لهم الصور أحياناً، وسجّلت موسيقاهم وصوّرت أداءهم بالفيديو. هم بالنسبة إلي صخب المهنة، ويقدمون لي عنها رؤيةً زاخرةً لكنّها غائمة، ويساعدونني على اكتشاف حواقيها والاقتراب

من هذا العالم الاجتماعي ومن الثقافة النوعية الخاصة بمن يمارسونها. لكنهم ليسوا جزءاً من «الحلقة الأولى» التي يشكّلها المرشدون «المميزون» الذين يلتقون بانتظام في شقة أحمد وهذان الصغير في حي الدرب الأحمر: نحو عشرة أشخاص يضاف إليهم العابرون، أولئك الذين لا نراهم إلا مرة واحدة. ثم أشخاص آخرون يعودون بين حين وآخر إلى هذا المكان الذي يطلق عليه أحمد تسمية «المحطة»، إشارة إلى طابعه شبه العام.

لكن لا بدّ من إحقاق الحقّ هنا بالنسبة إلى الموسيقي المجهول، فله أمنح الكلام تقديماً لهذه الرحلة على حواف مشاهد ضروب الموسيقى في القاهرة وكواليسها. لم أدون كثيراً من تلك المحادثة مع أبي مجدي، غير أنّ هذه الجملة الصغيرة التي تعود اليوم بعد بضع سنين من مخالطة الوسط تثير القلق. ما يؤكده صحيحٌ بالنسبة إلى أيّ حياة. ما الذي تميّز به حياة الموسيقي؟ كيف تصعد قبل أن تختفي؟ ما معنى هذا الاختفاء؟ هل هو الأفلول البيولوجي، نضوب النجاح أم نهاية المسيرة المهنية؟ هل يتعلّق الأمر بملاحظةٍ ثابتةٍ حول ضروب الريبة في مصير موسيقيي الأعراس في حقبةٍ صعبةٍ من تاريخهم تعلن تحوُّلاً جذرياً في مهنتهم؟ أخيراً، أيّ رؤيةٍ تترجمها الجملة لـ «المأساة الاجتماعية للعمل» (Hugues 85: 1996) التي تدفع الموسيقيين إلى المفاوضة المستمرّة على موقعهم بهدف الحفاظ على كرامتهم تجاه جمهورهم وأعضاء المجتمع المدني عموماً؟

ينبغي أن تظهر بعض عناصر الإجابة من مختلف التوصيفات والتحليلات المتتالية، وفق نظام ثلاثي يفضي منطقه إلى الاقتراب شيئاً فشيئاً من المسرح الذي ستسدل الستارة عليه، وهي ستارةٌ مزينةٌ بزخارف متعدّدة الألوان على أرضيةٍ حمراء قاتمة. في تجاوز لما نتعلمه من الموسيقيين ووسطهم وثقافتهم المهنية، تخصّ هذه العناصر الكتلة المغفلة لسكان المدينة، وآمل أنها تُسمع في نهاية المطاف بعضاً من كياسة القاهرة.

وبالفعل، يرتبط مصير الموسيقيين بمصير العوالم «الشعبية» في القاهرة، وبمن يصنعونها ويسكنونها ويملؤونها بالمعاني. يتعلّق الأمر إذاً بفناني الشارع وبما هم عليه جماعياً وفردياً وبعملهم وصراعهم للحفاظ على شيءٍ من الكرامة وبطموحاتهم الخائبة معظم الأحيان بقدر ما يتعلّق بالعوالم الصغيرة المدنية المرتبطة على نحو متباينٍ والمشتتة، ويتواصلون معها أثناء مسيرتهم المهنية ووجودهم. عبر مرافقة الموسيقيين، ترتسم شيئاً فشيئاً، وعلى شكل شذراتٍ متتالية، حواف مجتمعٍ مدنيّ عتيقٍ «في صلب» مدينته، ثابتٍ في أراضيه وفي تعددية عوالمه الاجتماعية.

لتقديم هذا الاكتشاف، سيكون علينا بدايةً العودة قليلاً إلى الماضي لتسليط الضوء على هذه العلاقة الملتبسة بين الموسيقيين والمجتمع المدني. وهي تحدث في أماكن المدينة التي كان رمزها الأبرز شارع محمد علي، حيث استقرّ في مطلع القرن العشرين الفنانون وعازفو العود والحرفيون.

وبما أنّ هذا المكان يقع في منطقةٍ مزدحمةٍ في المدينة، فلا بدّ بعد ذلك من وصف

هذا الموقع المتميز للموسيقي غير الأكاديمي بين الحميمية المدنية والإقصاء الاجتماعي. ثم سيأتي وقت صعود المسرح من أجل تحليلٍ تفصيليٍّ للاحتفال الأسري (خطوبة، زواج، ولادة)، وهو السياق الرئيس لموسيقيِّ شارع محمد علي.

ثمَّ سنُعطي الكلمة في الجزء الثاني للموسيقيين أنفسهم عبر بعض سرديات الحياة المعاد تركيبها مجدداً، لتغطّي الخطاب الأنثروبولوجي لقاعدة المعاش والمجرب. هذه اللحظة تكميليةٌ لمشروع الأنثروبولوجيا الجزئية لعالم موسيقيي الأفرح في القاهرة الذي كان عالمي أثناء وجودي في أرض مصر لأنه يسمح بسماع أصوات الرجال والنساء الذين عملت معهم وبإلقاء الضوء على تلك الجوانب الدقيقة من الحياة الشاهدة على تنظيم مديني مضطربٍ بسبب تدهور شروط الحياة. والسرديات الأربع المقدمة - الأستاذ والوارثة و«المسمر» وخائب الرجاء - ومنها سرديةٌ لشابةٍ تخلّت عن المهنة لاحقاً، تظهر مختلف المواقف في عالم موسيقيي الشارع. لكن قبل ذلك، سوف تظهر مرحلةً تقديميةً أولى من دون تفاصيل كثيرة الباحث الإثنوغرافي في حقل توصيفات عالم الموسيقيين وفضاءات علاقاتهم وثقافتهم المهنية وتجذراتهم المدنية.

أولاً : حفلات الشوارع في القاهرة

أثناء إقامةٍ في القاهرة مكرّسة للتدرّب على اللغة العربية، وضعت الشخصيات الرئيسية في إطار تحقيقٍ بدأ بعد نحو عشر سنواتٍ من ذلك. كنت قد التقيت حينها بعض الموسيقيين، بدءاً بدليلي وصديقي أحمد وهدان، وكذلك علي، المغني الذي أصبح سبّاكاً، وطلعت، «النوبتشي» الذي يقدّم الحفلات بصوته الأجلّس. كنت أتبعهم إلى مكان تجمّعهم المعتاد، وهو مقهى يقع في شارع محمد علي، الرمز القديم للموسيقى المصرية والذي يزداد كل يوم غرقاً في أفول كئيب. وحين عدت إلى القاهرة لإقامةٍ طويلة الأمد، التقيت مجدداً بأحمد وأسرتة، وبدأت حينذاك تحقيقاً وفي ذهني بعض السطور التي كتبها هانرز في كتاب: استكشاف المدينة (Explorer la ville). فبعد أن أكّد فائدة منهج المراقبة التشاركية، قال إنّه «ينبغي أن ينظر إلى العمل الميداني بوصفه متنوّع الأشكال، يتكيّف باستمرارٍ مع السياقات الجديدة عبر تعديل الإجراءات القائمة، مستلهماً الوضع الميداني ليصنع أدوات تحليلٍ جديدة» (Hanerz, 1983: 381).

وضعت لنفسي برنامجاً يتضمّن مراقبة الممارسات الموسيقية والاجتماعية، والعلاقات بين الموسيقيين، وبين الموسيقيين وجمهورهم وجوارهم وأصدقائهم وأسرههم. كنت أنوي أيضاً أن أتبع الفنانين في حياتهم اليومية لاستعادة مختلف الأوضاع التي قولبوا ضمنها عناصر تقديم الذات وتكيّفوا مع سياق التفاعل، وذلك في صلتهم بالغير. كنت أتمنى أن أجمع ما يقوله الأشخاص عن حياتهم المهنية، وأتجاوز ذلك لاستعادة آلية عمل هذا السوق الخاصّ للموسيقى عبر تجربتهم. وقد أدى ذلك إلى لحظات مراقبةٍ عابرةٍ في مقاهي شارع محمد علي، وأوضاعٍ منتظمةٍ من تبادل الحديث ومرافقة الموسيقيين في مختلف ظروف

حياتهم اليومية وكذلك بعض المقابلات الطويلة والمشخصة، على انفراد، مع أولئك الذين كنت أعرفهم أكثر ممّا أعرف غيرهم، وكان من المتوقع أن يفترض ذلك ضمان راهنية تلك المقابلات. وقد أجريت معظمها خريف العام ٢٠٠٢، بعد ثلاث سنواتٍ من مخالطة المكان، ما سمح لي بمنحها جانباً مشخصناً، متكيفاً مع مسار كلٍّ منهم. وقد استعدت مقتطفاتٍ من تلك المقابلات كملاحق على شكل سير حياة.

كان دخولي إلى الوسط ومخالطته المثابرة ممكناً بفضل «الرعاية» الفعالة من أحمد وهدان، المغني والعازف الموهوب على عدة آلاتٍ موسيقية (العود والأكورديون والأورغ)، وهو من الشخصيات المعروفة في شارع محمد علي. أسلوب الإدماج هذا هو الأسلوب السائد في مقاهي الموسيقيين، حيث ينبغي أن يقدم أحد أعضاء أهل الحرفة الشخص المعني. وتحت غطاء أحمد وهدان، تمكّنت من الدخول بوصفي باحثاً في هذه الحرفة التي تترجّح تحت ثقل التغيرات في شروط ممارستها المهنية وموقعها الاجتماعي.

لم يكن هذا الدمج إلا نسبياً وبراغماًتياً؛ فقد سمح بشرعنة وجود الباحث الأنثروبولوجي، وربما فضوله. سوف نبتعد في هذا الصدد عن كلِّ أنواع السذاجة، فقد طوّر علم الأنثروبولوجيا المعاصر عدداً من التحليلات المتطورة بصدد التفاعلات بين الباحث ومن هم موضوع بحثه، مؤسساً بذلك لـ «شروط إنتاج البحث» كموضوعية تنتمي انتماءً كاملاً للحقل^(١). وهكذا، لم أكن أحاول إخفاء وجودي، لا بالتحفظ — عبر محو الآثار خلفي بحيث لا أزعزع اللوحة الطبيعية التي ينبغي إظهارها - ولا، على عكس ذلك، عبر الاندماج الكامل (أن أصبح واحداً منهم يشهد «من الداخل» على ظروفهم). كان الأمر أكثر من عادي، فقد كنت أتفاوض على مكاني في الوسط، ضربةً ضربةً أو بأسلوبٍ أكثر ديمومةً مع الموجودين في «الحلقة الأولى»، عبر بناء ألفية^(٢) أفضت على المدى الطويل إلى أن يكون وجودي المتكرّر «أمراً مفروضاً منه». في جميع الحالات، كان التفاوض على الأدوار، ولا سيما دوري في نهاية المطاف، عنصراً متكرراً يتدخل في دينامية الحوارات.

من جانبٍ آخر، كنت مدركاً تمام الإدراك أنني أعمل مع أشخاص يمارسون مهنةً لطالما وصمها المجتمع التقليدي بالعار وتعاني نقصاً في الاعتراف الاجتماعي والمهني. وهذا أمرٌ يوجّه تقديم النفس، فكانت مختلف التكتيكات تستخدم للتفاوض على موقع ملائم لعيني الباحث الغربي الذي كان يمكن دائماً في الماضي التوجّه إليه كموسيقيٍّ، هاوٍ بالتأكيد، أو إلى أحد المعارف المسلّين، وبالنسبة إلى البعض، كما يتم التوجّه إلى صديق. كقاعدةٍ عامّة، وبما أن عالم الموسيقى شديد التراتبية، فمن المفهوم أن تمرّ المعلومات والمعاني إلى هذا الحد أو ذاك بغربال وضع العلاقات الاجتماعية. كذلك، يؤثّر سياق

(١) انظر: (Masquelier et Siran, 2000)، وبصورةٍ أكثر عموميةً، الأعمال المرتبطة بأنثروبولوجيا التواصل.

(٢) في العلاقة مع أحمد، تعلّق الأمر بالأحرى بوضع علاقة أنثروبولوجية فوق علاقة صداقة موجودة سلفاً.

Société de cour: مفهوم عند نوربرت الياس (Norbert Elias)، يمكن فهمه بأسلوبين: من جانب، بمعنى مجتمعٍ لديه بلاط، ومن جانبٍ آخر، البلاط بوصفه مجتمعاً متميزاً، تشكيلاً اجتماعياً. مجتمع البلاط وفق هذا المفهوم هو مجموعة قيم ومعايير لا يستطيع المرء الإفلات منها (م).

المحادثة في محتواها عبر مختلف التداخلات المرتبطة بالضيافة وبحق الأسبقية العمرية (الأقدم، أولئك الذين يمتلكون مسارات مهنية ووظائف أكثر رسوخاً ويمتلكون حقّ الصدارة) أو باحترام التراتبات القائمة، كما في حال المقابلات المجرة مع رئيس نقابة الموسيقيين التي فرضت تصنيفاً معيناً من دون اشتراط الاستعراضات الاجتماعية في «مجتمع البلاط». توجد أيضاً أوقاتٌ، وهي أوقاتٌ غالبية، يتم فيها الحديث (المتبادل) صراحةً، حيث تسهب النقاشات بين الأشخاص في منطقتها الخاص الذي لا يؤثر فيه كثيراً الوجود المنسيّ لباحث ساكن إلى حدّ ما. تحيّد أزمّة استصغار رهانات «الهيئة»، أن يقدم المرء صورةً حسنة بين الزملاء، في حين يؤدي أحياناً كون المرء خارجياً بالنسبة إلى العالم الاجتماعي للباحث إلى تسهيل أن يبوح له. فضلاً عن ذلك، لا يقتصر التحقيق المجري مع الموسيقيين على جمع الخطابات تحت مختلف الأشكال (نقاش، مقابلات رسمية، ملاحظة عابرة). كما أنّ ملاحظة الممارسات تسمح بتحليل ما يفعله الأشخاص وكيف يفعلونه، من دون الالتزام بما يقولون، وبما يقولونه عمّا يفعلون. إن معرفة سياقات الأداء ومتابعة الموسيقيين في التزاماتهم قد يسمحان في غالب الأحيان بتصحيح الخطابات بحيث يمكن موازنة العلاقة الأنثروبولوجية.

في أزمّة أخرى، كنا سنشير إلى أحمد بوصفه مرشداً مفضلاً. وعلى الرغم من أنّ التقليد الأنثروبولوجي لا يتوانى عن تعيين بعض العثرات في واقع الاعتماد جزئياً على شخصي للقيام بتحقيق^(٣)، فإنّ هذا الملمح من الإثنوغرافيا لم يطرح عليّ همّاً خاصاً. غير أنّه كان ينبغي أن يوضع في سياقه الكلام المعوي الذي طوّره أحمد في «محطته» في مواجهة ضيوفه، وعدم الانجراف كثيراً بترتيباته البلاغية. إنّ تطبيق هذا النمط من التأملية يتوافق مع لحظة من إثنولوجيا الكلام، تحاول دمج سياقات التفاعل وتقديم الذات مع إنتاج المعنى، من دون اعتبارٍ للخطاب بوصفه الشهادة الشاملة على عالم ثقافي واجتماعي^(٤). غير أنّ هذا العمل، المرتبط برهانات تتصل بأداب المهنة من حيث تصرّف الباحث في مواجهة إكراهات المعرفة الخاصة به، يهمل في البداية - وهذه عموماً حالة الدراسات التأملية على الأرض، مهما كانت حاذقة - مكوّناً للممارسة أرغب في أن أصفه بأنه «متعلّق باللعب».

(٣) لقد ذكرت الأنثروبولوجيا مخاطر اللجوء إلى مخبر مفضل. بنجم «الخطر» على سبيل المثال عن شكلٍ من اختراع لثقافة يقوم بها المخبر ويوجهها للمراقب (على سبيل المثال، علاقة عمل ميداني تقليدية بقلم بول روبنسون (Rodinson, 1975)، أو في وقتٍ أقرب، آن دوقيه (Doquet, 1999)، التي تشدّد بخاصة على أسلوب استحواذ شعب دوغون (Dogons) على الأساطير الإثنوغرافية المشغولة على ثقافتهم منذ المحادثات بين أوغوتيملي (Ogotemeli) ومارسيل غريول (Marcel Griaule)، للتوافق مع الصورة التي يرسمها لهم الزوار الغربيون).

(٤) تجري التصحيحات أثناء الحوارات عبر فهم الباحث لميدانه؛ ويسمح ارتياداً متابراً بتقييم الأسلوب الذي يعدل وفقه التفاعل المعلومة المتبادلة تعديلاً عميقاً. من الطبيعي أيضاً أن يظهر الأشخاص ظهوراً خاصاً بسبب عوامل عدّة حين نطلب منهم أن يتحدثوا عن أنفسهم، وهو أمرٌ يقدره الناس جميعاً بالعموم.

توجد ميادين أكثر بلاغةً من غيرها: يحلو للباحث الأنثروبولوجي أن يستثير الكلام ويطلقه، غير أنّ هنالك احترازاً مقبولاً لدى اختصاصيي «الكلام»، رجال المسرح، المغنين والمترجلين، على مثال أحمد، الذين ينشّطهم إلهامٌ قويٌّ غير مألوف. ينبغي أن تؤخذ الأمور بالحسبان وتترك الديناميَّات الخاصَّة بالمحادثات، وهي ليست بالضرورة ذات علاقةٍ بكشف حسابٍ موضوعي لما هي عليه حياة موسيقيٍّ وللاسلوب الذي يتطوَّر وفقه في مختلف السياقات الاجتماعية. يتحرَّر الكلام بسرعةٍ وسهولة، وهو أداءٌ موجَّهٌ لمستمعين، كما أنّه ينزلق من موضوعٍ إلى آخر بحماسة الخاصة وديناميَّته الخاصة. هو ينتقل من شخصٍ إلى آخر من دون كثير خشيَّةٍ من التناقضات واللامعنى وأحياناً من بعض الأمور المستبعدة الحدوث. لا ترتبط الملامح اللعبية للحادثة بالضرورة بإحقاق الحقيقة. يفيد الكلام في المفاوضة على المواقع واقتسام الرموز وانعتاق الخيالات، وهو يعرِّز في نهاية المطاف روتين اللقاء. توجد في الوسط، وبالأحرى لدى المغنِّين المعتادين على المسرح والارتجال في ليالي الحفلات الطويلة، جمالية القول واقتصاد الحديث. وأنا أقترح تقديم مثالٍ عليها عبر نقاشٍ حول مفاهيم النجاح والمكانة، وهي بطبيعة الحال مركزيةٌ في المهنة.

في الحوار المدرج أدناه، يتدخَّل أحمد وهدان عبر محمود الأسمر لإبراز وشرح تجربة مهنيةٍ في فندقٍ يقع في إحدى مدن شبه الجزيرة العربية.

(...)

محمود الأسمر - كنت أقدم «عرضاً» مع الراقصة، أقف وأقوم ببعض الحركات معها، أرقص وأضع الطبل على الأرض وأرقص وأنا أعزف. أضع الطبل بين ساقَي وأواصل الرقص وكان الناس يستمتعون كثيراً بذلك^(٥). لكنَّ أحد أعضاء الفرقة الموسيقية قال لها «إنَّه يسحب البساط نحوه».

نيكولا بويغ: من الفرقة الموسيقية؟

م. أ. : نعم من الفرقة وقال لها: «إنَّه يخطف منك النجاح»، عليك أن تتبهي، أنت الراقصة، أنت «النمرة». وينبغي ألاَّ يخطف النجاح منك. فطلبت مني ألاَّ أعود لفعل ذلك. لكن حين توقَّفت عنه، لم يكن الزبائن مسرورين وغضب صاحب المحل. كانوا يعتقدون أنني قرَّرت بنفسني التوقف عن القيام بتلك الحركة. طلب صاحب المحل والزبائن من الراقصة

(٥) «النمرة» التي تقدِّم تصميماً راقصاً بين «العالمة» وعازف الإيقاع شائعة، وهي جزءٌ من عرض كل فنَّانٍ جيدة. وتقتضي «النمرة» من العازف أن يضيف جرعةً من المهارة إلى استعداداته الموسيقية. في هذا الفندق، تتكوَّن الفرقة الموسيقية من أشخاصٍ لا يعرفون بعضهم معرفةً جيدةً أو لا يعرفون بعضهم أبداً. وبالتالي فهي لا تكون متماسكةً، كما يكون الموسيقيون في وضع تنافسٍ فيما بينهم ويكون وضعهم قلقاً (يتعلَّق الأمر بموقعٍ جيدٍ يمكن أن يخسره المرء بسهولة) ويحسد بعضهم بعضاً.

أن أقوم بتلك «النمرة»، لكنّها رفضت وفشلت لأنّها لم تدعني أقوم بها. كان من المفترض أن تبقى شهرين، لكنها بقيت خمسةً وعشرين يوماً ولم تنه عقدها.

— ن. ب. : هل أتت راقصة جديدة؟

— م. أ. : نعم وكنت أقوم بـ «نمرتي» معها ولم تفكّر أبداً بالنجاح. لكن كان لدينا رفاق غير لطفاء، وكانوا يقومون بمكائد وبأشياء غير حسنة.

— ن. ب. : في الفرقة الموسيقية؟

— م. أ. : نعم.

— ن. ب. : الأورغ، العود؟

— م. أ. : كان يمكن أن يكون أيّاً منهم. المشكلة نفسية. «كيف تتمايز عنا؟»، لكن حين أفعل شيئاً كهذا، لا أنجح بمفردي. يقول الناس إنّ الفرقة جيّدة وإنّ هذا الطّبّال جيّد. لكنهم سيقولون «الفرقة»، أي أنّهم لن يقولوا «هذا الطّبّال» ويصمتون، ينسون الفرقة. لا. إنهم يقولون: «هذه الفرقة» جيّدة والطبال الذي يعزف فيها جيّد. لم يشأ العازفون الآخرون أن يفهموا ذلك. من يدبّر المكائد ويفعل ذلك لم يكن بوسعه أن يفهم.

— ن. ب. : وبقية أعضاء الفرقة مصريون؟

— م. أ. : معظمهم.

— ن. ب. : هل جاؤوا مثلك من مصر للعمل؟

— م. أ. : نعم، جاؤوا للعمل، نحن فرقةٌ ونعمل معاً.

— ن. ب. : لماذا عرّضوك للمشكلات؟

— م. أ. : بسبب النجاح، من سيحتكر النجاح ومن سينال حظوة الجمهور والتصفيق؟ هل هذا التصفيق لي أنا؟ الشمبانيا تأتي لي، لا لها هي.

— ن. ب. : من يحضر لك الشمبانيا؟

— م. أ. : الزبائن.

— ن. ب. : يدفعون لك ثمن زجاجة شمبانيا لأنك تحسن العزف على الطبلية.

— م. أ. : نعم، الزبون يدفع ثمن الشمبانيا للطّبّال. هم يقولون: «من فضلك يا ميتر، قدّم شمبانيا لمحمود» ويقدمّ زبون آخر الويسكي. وقد أثار ذلك حفيظة بعضهم.

— ن. ب. : هل كانوا غيورين أم ماذا؟

— م. أ. : نعم.

— ن. ب. : لكن كيف يحدث ذلك؟

يتدخّل أحمد وهدان الذي كان صامتاً حتّى ذلك الحين، فيقول:

«أنا أعمل وأنا ناجح، يأتي الناس ليروني ويقدمون لي كثيراً من المال، هم مسرورون جداً مني. يأتي مطربٌ ويقدم «نمرة»، يشعر بأنه ضعيفٌ بالمقارنة مع الفرقة الموسيقية. يبدأ في التقوّل على من ينظّم العمل وعلى الفرقة، يقول إنّ الفرقة فاشلةٌ تماماً. المغني والراقصة هما الموجودان أمام الجمهور مباشرةً. العازفون أشبه بإطار، يحيطون بـ «النمرة»، ولا تستطيع أن تقول إنّ الإطار أفضل من الصورة. في البداية، تنظر إلى الصورة، أي «النمرة»، الراقصة أو المغني، هذه هي الصورة. العازفون مجرد إطار. حين يلمع الإطار ويصبح أجمل من الصورة، تغار منه الصورة. تتفاعل مع الجمهور. يمكن أن تكون المغنية ضعيفةً مع فرقةٍ موسيقيةٍ ممتازة، لكنّها قد تدفع الجمهور للتشكيك بالفرقة وتقول: «هذا لأنهم لا يقدمون لي الطبقة التي أرتاح بالغناء ضمنها؛ هم المسؤولون، هم لا يحسنون مرافقتي»، أو تقول: «إنّه حمار، ما هذا، لا يعرف العزف»، لكنّ الجمهور يصدّقها هي ولا يصدّق العازفين وأيضاً الزبائن ومن يجلب الفرقة يصدّقونها هي أيضاً. لذلك يقولون: «أحضر الراقصة ولا تحضر هذه الفرقة أو هذا المطرب وأحضر فرقةً تحسن مرافقة المطرب أو الراقصة». وبسبب ذلك، حين أريد العمل، أقول: «أي مطرب سأرافق؟». هذا هو الشيء الأوّل، قبل العمل. وهذا أحد الأسباب التي تفسّر أقدميتي في الساحة. لا أعمل لأيّ «نمرة» لا على التعيين: أرفض أن أعمل لـ «نمرة» ما في السوق. أشعر أنّه لا توجد «نمرة» تستحقّ أن أبقى خلفها. ليس لها وجود. ينبغي أن تعجبني «النمرة» كي أجعلها تتجح وأنخرط فيها وأدوب بالكامل. نصبح معاً شيئاً واحداً. هي معي وأنا معها. الاثنان يتكاملان. لكن أن أتجاوز «النمرة» أو تتجاوزني هي، لا، لن يكون الأمر سليماً إن شعرتُ بأنّ شيئاً ما ينقصني، ينبغي أن تكون هنالك طاقتان متكاملتان. بكلّ بساطة، إذا كان حماران يريعان معاً في الدرجة الصوتية عينها، فهما يصنعان موسيقى. خذ مطربة سيئةً وفرقةً موسيقيةً سيئةً. الاثنان يعجبان الزبائن. وهما جيّدان جداً. وإذا كان مطربٌ جيّدٌ مع فرقةٍ جيّدة، الأمر مماثل. ينبغي أن يكون هنالك توازنٌ حسن، تكامل. هنالك عازفون متمكّنون يصبحون هم أنفسهم ضعيفين حين يعلمون أنّ تلك المطربة سيئة، كيلا يخربوا عليها العمل. ينزلون إلى مستواها. وهذا النوع من الأمور لا يتمّ هكذا. ينبغي أن يكون هنالك مودّة، انسجام. كي أبقى مع الموسيقيين، ينبغي أن أتفاهم معهم قبل حتى أن أضبط ألتني. أتفق معهم، أكون لطيفاً معهم كيلا يغطّوني بعد ذلك بالاتهم. هو يعزف شيئاً وأنا أعزف شيئاً ونحن معاً نصنع شيئاً جيداً. أبرزه وبيبرني. لكننا لا نتشاجر، موسيقياً. صوت الأورغ قويٌّ وقربي أجد كماناً صوته ضعيف: هل أعطيه، أقتله موسيقياً؟ بل هل أتركه في الصورة هكذا، أو أحسده ولا أدعه يعزف معي؟ إذا فعلتُ أنا ذلك به، أكون عازفاً سيئاً من الداخل، عازفاً غير جيد. ينبغي أن أتناغم مع العازفين الآخرين بالأسلوب عينه الذي أضبط فيه الآلة التي أعمل بها.

مماثلة الإطار والصورة التي طوّرها أحمد، مغوية، لكنها لا تغطّي مجمل أوضاع الأداء الموسيقي. وهي تنطبق بالقدر عينه على الأعراس وموسيقى المناسبات عموماً، لكن بقدر أقلّ على سياقاتٍ أخرى يكون فيها العازفون في «مقدمة المسرح» (كما في ليالي الفنانين

على سبيل المثال أو السهرات الموسيقية الخاصة^(٦). فضلاً عن ذلك، توجد في مجمل أنواع الموسيقى «الشعبية» لحظات مهمة في الأداء يأخذ فيها العازفون «حقهم» وفق التعبير المعتمد. لكن يقال شيء عن العلاقات بين العازفين وعن مسائل الغيرة والأسلوب الذي يتم فيه التفاوض على «رأس مال مكانة» كل فرد. التعليق ليس خاطئاً إذاً، والمسألة ليست أصلاً مسألة الصحة، وهو مناسب في سياق ما سرده محمود.

تعود قراءة أحمد للوضع لرموز مشاركة اجتماعياً في ما يخص مكانة الغناء والرقص بالنسبة إلى موسيقى الآتية محضة مصممة بوصفها ثانوية (في سياق موسيقى الأفراح)، وهي تقدم في الآن عينه قراءة شخصية، ربما كانت موسومةً بالكمال إلى حد ما، للممارسة المهنية الموضوعية تحت كنف الانسجام والمودة. وبالفعل، وفق الرأي العام، بما فيه رأي أحمد الذي لم يعد يعزف عملياً، لا تسمح أفراح الشوارع حقاً بمثل هذا النوع من الأبحاث، حتى إن حدث أن شق الطموح الفني طريقاً في الجو الصوتي الثقيل للحفلة.

يبقى أن نضع هذا السرد والتعليق عليه ضمن منظور معين عبر مراقبة الفرق الموسيقية أثناء الأداء، ثم إعادة مناقشته مع أحمد ومحمود. هكذا يقدم التحقيق نفسه على شكل إنتاج مشترك جزئي يعيد رسم الدروب المتعددة للاتجاهات التي يسلكها العازفون في مختلف سياقات حياتهم المهنية.

ثانياً : ملاحظة عابرة: مقتطف مفضول

إلى جانب اللقاءات التي جعلها التسجيل رسمية، يبني التحقيق أيضاً على ضفاف حوارات مفككة. من وجهة نظر ممارسة البحث، وفي غالب الأحيان، لا تعادل «تمضية الوقت»، أو بالأحرى «تمضية وقت»، إضاعته. بالمقارنة مع أوضاع مباشرة للتحقيق، يكون الفارق الإثنوغرافي أساسياً في ممارستي وفي أسلوب تصوّري للعلاقة الأنثروبولوجية. وهذا الوجود ليس سوى شكل من المشاركة الاجتماعية التي تتخذ بالتأكيد ملامح نوعية نوعاً ما في الأماكن العمرانية. وبالفعل، يسمح تنوع العوالم الاجتماعية في المدن للباحث بشكل من الوجود غير المتواصل؛ فهو إذ يقطن في جزء آخر من المدينة ويعيش حياة اجتماعية، وربما أسرية، ويحتل أحياناً مكتباً في معهد، يحل مخالطة منتظمة لكنها متقطعة وطويلة زمنياً محل وجود كثيف بدوام كامل.

أثناء لحظات المراقبة العابرة، تظهر دروب بحث مثيرة للاهتمام ويجمع عدد من المعلومات المهمة، مبرزة أحياناً أوضاع تحقيق أكثر شكلية بالنسبة إلى الإجابات المنمطة^(٧):

(٦) حفلة ينظمها موسيقي من «الشارع» تتوالى فيها «نمر» الزملاء، مكرسة لجمع المال على شكل هبات مالية وتخرط فيها علاقات التزامات متبادلة بين أعضاء المهنة، كما أنها سهرة يقدمها شخص ويعزف فيها عازف أو أكثر.

(٧) في سياق مختلف قليلاً لمجتمع «أفرط» الإثنولوجيون في «التغذي» منه، تشير أن دوكيه إلى أنها أثناء لعبها لورق اللعب تمكنت من تجاوز عوائق مقابلاتها الرسمية التي لم تكن تستدعي سوى إجابات جاهزة من معظم محادثيها (Doquet, 1999: 315-316).

على سبيل الإيضاح، إليكم مقتطفاً من دفتر ميداني يظهر لحظةً ماضيةً في أحد مقاهي الشارع في العام ٢٠٠٤.

في مقهى سعد السّواق (سعد السائق، وهو اسم المقهى) أثناء عيد الفطر في العام ٢٠٠٤ مع أحمد:

أثناء هذا الشهر، العمل قليلٌ بالنسبة إلى معظم العازفين، لأنّ حفلات الزفاف لا تقام في شهر رمضان. يستفيق الشارع من سباته في الأسابيع الأخيرة. يأتي طبالٌ ليجلس بضع لحظاتٍ معنا. لقد تمكّن من العمل كلّ مساءٍ أثناء وجبات الإفطار في مطعم حديقة آغا خان الجديدة في القلعة (ثمان الوجبة ١٠٠ جنيه مصري، ويقتصر ارتياده على المصريين الميسورين نسبياً وعلى السائحين).

يدور الحديث عن الجيل الجديد العاجز عن القيام بمثل هذه الأعمال: «أولئك الذين يعملون في السوق الآن يعزفون مقامين أو ثلاثة مقاماتٍ بسيطة: الماجور والنهوند والرست. وهم لا يعرفون بقية المقامات، لأنهم لم يدرسوا». في هذه اللحظة، يقاطعنا مطربٌ ليسأل أحمد كيف يغني «يا حلاوة الدنيا». يتحدث عن التراث كما هي الحال غالباً حين يتعلّق الأمر بأغنيةٍ لا يكون مؤلفها معروفاً بالتأكيد، إذ يقال: تراث، غناه فلان، وهو في هذه الحالة سيد مكاوي.

المقطوعات معروفةٌ بمن يؤديها بقدر ما هي معروفةٌ بمؤلفها [هل يعود ذلك إلى أسلوب التمرين السماعي؟ مثال أشرطة التسجيل أو الإذاعة: أم كلثوم التي كانت تغني المقطوعة عدّة مراتٍ أسبوعياً في الإذاعة، لأنّها كانت تعلم أنّ جميع موسيقيي مصر يستمعون إليها ليحفظوا المقطوعة، كما قالت لي سميحة القرشي، إحدى قدامى الشارع (وقد توقّيت اليوم)؛ وأضافت حينه بأنّ هذا النمط من الموسيقيين كان «زي الكربون»].

في المقهى، يجلس شبيهة لشعبان [شعبان عبد الرحيم، المغني القاهري «الشعبي»] غير بعيدٍ عنا ويحيينا بعدم اكتراث.

أحمد: «في السابق، أثناء العيد، كان مستحيلاً أن نرى الموسيقيين من دون عمل، وكان ذلك يدوم طوال أيام العيد الثلاثة».

نحو الرابعة بعد الظهر، يسخن الجو العام وتصبح حركة السير في الشارع أكثر كثافةً وتمتلئ المقاهي. يستقر جوٌّ من الاهتياج.

يقول سلامة الذي جلس معنا: «الموسيقيّ في شارع محمد علي جرّيف، وهو يتحمّل العمل ويمكن أن يواصله طوال الليل».

يمرّ موسيقيٌّ عاطلٌ من العمل، يبدو عصبياً، يرتدي ربطة عنق صفراء وبزّة غامقة اللون، ومن الواضح أنّه خرج للتوّ من صالون الحلاق الذي قصّ له شعره وفق آخر صرعةٍ رائجة، فجعله طويلاً نوعاً ما من الخلف وقصيراً من الأمام ومجعداً بشكلٍ خفيف (مظهرٌ شعبيٌّ أنيقٌ انتشر بفضل شعبان).

يقول له سلامة: «أيّ مصلحة، أنا معاك» [أي مهما كان العمل]. «لا أعرف ما يجري، لكن هنالك شيءٌ ما في مكانٍ ما»، ويضيف بزفرة: «الشارع انتهى أمره».

كان يعزف العود، لكنه انتقل إلى الأورغ الإلكتروني من أجل السوق، وبهذه الآلة يكسب عيشه.

العمل قليل، وأحمد حزينٌ على الموسيقيين: «أولئك الموجودون هنا يعيشون حالة طوارئ». من لا يجد عملاً ييأس من العودة من دون مالٍ ولا سيّما بالنسبة إلى العيد. المقهى الذي نحن فيه مقهى «شعبي شوية» (إلى حدّ ما) بالنسبة إلى حلاوتهم [المقهى المقابل]. لم يتغير أحمد، على الرغم من مكانته الجديدة [بفضل مجموعةٍ من الحفلات التي أقامها، ولا سيّما في مؤسساتٍ أجنبية]. في رأيه، حين يكون المرء في مقهى، ينبغي أن يبقى فيه. ينبغي أن يصبح من المعتادين عليه كي يعرف الآخرون أين يجدره. على سبيل المثال، إذا أخذ سلفاً واحضت. هنا، نعلم أين يمكن العثور عليه في أي وقت.

يتقاطر الموسيقيون، يتبادلون التحية ويسأل بعضهم بعضاً عن ارتباطات السهرة. جيمي عازف ترومبيت عجوز جعل من كيس خيشٍ قراباً لآلاته، وهي آلات نفخ في قرابٍ مثقوبةٍ ومرفعة. يحاول جيمي أن يشرح لي كيف يمكن إصدار ربع الصوت من الترومبيت، وهو بالمجمل «بالحلق»، كما يقولون. يتجمعون كلّهم حول منظّمي الحفلات الذين يطمئنونهم ويتصلون بهواتفهم المحمولة بتفاخر. هذا المساء، لن يكون هنالك عملٌ للجميع، يقول سلامة.

(...)

لم يكتب هذا المقتطف على الدفتر في حينه، بل هو «ملاحظاتٌ من الذاكرة»^(٨)، تختلف عن تلك المكتوبة مباشرةً أثناء التفاعل. تسجّل فقط بأسلوبٍ متحكّظٍ المواضيع التي يتم التطرق إليها، والأحداث، والأشياء التي تتمّ ملاحظتها، غير أنّ الأولوية تمنح للتفاعل وللملاحظة: لن تكون الكتابة بعدد ذاتها مشكلةً، لكنّها ستمنح وجودي نبرةً أكثر «رسميةً» بكثير. وفي وقتٍ لاحقٍ فقط، تسجّل الملاحظات كتابةً بسلسلةٍ أولى من التعليقات وربط المعلومات. فضلاً عن المعطيات المتنوعة بصدد المهنة، من المهمّ أن نحاول إلقاء الضوء على الأجواء، وذلك بسبب اهتمامنا بالتوصيف الفينومينولوجي (الظاهري). مع ما قدّمته طرائق أخرى أكثر «مباشرةً»، تأتي أيضاً شذراتٌ من الملاحظات العابرة في الكراسات لتشهد على خبرة الموسيقيين المهنية و«الوجودية». من بين هذه الطرائق الأخرى، اللجوء إلى الفيلم أثناء الأداء.

(٨) يميز جان كويان (Jean Copans) أثناء ذكره لسانجيك (R. Sanjek) وأوتنبرغ (Otternberg) ملاحظات

الميدان من ملاحظات الذاكرة (Headnotes) (Copans, 2002: 98).

ثالثاً : مشاهد وكواليس حفلات الزفاف في الشارع

١ - كراسات فيديو

يقوم مصوّر فيديو بعمله أثناء الاحتفالات، مسجلاً مقاطع طويلة للعروسين الجالسين على كرسيين مرتفعين منجّدين بالأحمر. ليس هنالك إذاً ما يفاجئ في أن ترافق آلة تصوير أخرى الآلة الأولى أو في أن تلتقط صوراً. بل على العكس، كثيراً ما عُرض عليّ ذلك عندما كنت متأخراً في إخراج معدّاتي. إنها حفلاتٌ مكرّسةٌ لأن تصوّر وتسجّل، ومعظم الضيوف قد اعتنوا بمظهرهم. لذا، كثيراً ما دعيت بمرافقةٍ مرخّبةٍ من أحد رجال الأسرة إلى الاقتراب من العروسين للتعارف، ثمّ لتصويرهما بالفيديو أو لالتقاط الصور لهما في حين أنّي أكون قد وصلت إلى العرس مع الموسيقين بوصفي أجنبياً محضاً.

إذاً، يسمح الإمساك بآلة تصوير أو بكاميرا فيديو بالتنقّل في الحفل تنقلاً سريعاً، واحتلال الفضاء بحريّة أكبر والتحرّر نوعاً ما من قواعد اللياقة. وهذا يسمح باحتلال «مواقع ملاحظة» يصعب الوصول إليها لولا ذلك، إذ لا يتنقّل المدعوون كثيراً، بل يبقى كلّ منهم في المكان الذي أجلس فيه. هكذا يمكن أن يخفي المرء وجوده ويستفيد من شيءٍ من الملاذ في سياقاتٍ يصبح فيها المرء، ما أن «يكشف أمره» بوصفه غربياً، عرضةً للالتماسات العديدة المتفاوتة في إلحاحها؛ يسمح التزوّد بآلة تصويرٍ بالتحرّر من هذا الضغط الاجتماعي من دون مخالفة الحد الأدنى للياقة.

لكن، وعلى نحوٍ شديد المنطقية، لا يبدي الفاعلون في المشاهد الذين لديهم ملامح عدوانية حماسةً للتسجيل. هذه هي حال محضري النراجيل الصغيرة التي تطلق عليها تسمية «الجوزة» والتي يخلط فيها التبغ بثفل القصب والحشيشة التي يجلبها المدعوون. كذلك، يفضل الرجال الذين يحتسون الكحول ألا تدخل زجاجات الجعة، وعلى نحوٍ أكثر ندرّةً زجاجات الويسكي، في كادر آلة تصويري، وكذا كادر مصوّر الفيديو المحترف الذي يكرّس لقطّة قصيرةً لكلّ مدعو. كما من غير المحبذ تصوير ركن النساء، باستثناء لحظات الاحتفال التي يتمّ فيها التركيز على العروسين حين يحيط بهما جمهور النساء. بين اللحظات التي تتضمّن حدّاً أدنى من «الإخراج»، والتي ينبغي تصويرها وفق منطلق بناء ذكرى للعائلات والحفاظ على كرامة المدعوين والأوضاع التي من الأفضل الاحتفاظ بها في الظلّ، سرعان ما يقوم الباحث مصوّر الفيديو بالفرز. وفي حال خانته الفطنة وقبض عليه وهو يصوّر ما ينبغي ألا يصوّره، سوف يقترح عليه، بتهذيبٍ لكن بصرامة، أن يزيح عدسة آلة تصويره. عليه إذاً أن يميّز جيداً بين الكواليس ومشاهد الحفلة، وسوف تسمح له الحرية المقيدة التي يستفيد منها بفضل آلة تصويره الرقمية الصغيرة بأن يختبر، على سبيل الممارسات أو الأعمال التطبيقية، الحدود المفروضة على النظر والتي لم يكن قد عيّنّها بنفسه سابقاً.

علاوةً على هذا الملمح «الاستراتيجي» لشغل الباحث للمكان ولمحاولته فهم الوضع، يكون الفيلم والصورة، بطبيعة الحال، وسيلتين فعّالتين لتسجيل الخطابات العامة ولملاحظة

مواقف الأشخاص والتفاعلات التي تأتي لتؤازر النظرة المباشرة. وهي تسمح بتشكيل أرشيفٍ أنثروبولوجي وبتقديم معطياتٍ تسمح، بعد تثبيتها على حوامل دائمة نسبياً (أشرطة فيديو على سبيل المثال)، بعدة رؤى للحفلة ولجرياتها.

يأتي الفيلم ليعزّز كراسة الباحث الأنثروبولوجي عبر التقاط مختلف مشاهد الحفلة: تهنئة «النوبتشي» المقدمة للمدعوين القادمين إلى العرس أو للمانحين الكرماء الذين تذاق أسماؤهم عبر الميكروفون، الوصول المتحفّظ والمتأخّر لكهّلٍ سنعثر عليه بعد ثوانٍ قليلة على المسرح، يرقص إلى جانب «العالمة» (الراقصة) أو مناوشةً بين اثنين من المدعوين يتنازعان الميكروفون، في حين يسقط في يد مقدّم الحفلة، لنشر شتائمهما في الفضاء الصوتي للحفلة ويُشهدان جمهور العرس ومجمل الحي على ذلك. في سياق تحقيقٍ أنثروبولوجيٍّ ميداني، يمثّل الفيلم بحدّ ذاته ممارسةً نوعيةً للمراقبة ولجمع المعطيات، «كراس فيديو» يثبّت على الشريط الممغنط مختلف مشاهد الحفلة الملتقطة على هوى النظرة المروّجة.



آخر السهرة، الأطفال يجلسون على «عرشي» العروسين اللذين غادرا العرس. (من تصوير المؤلف، تموز/ يوليو ٢٠٠٣).

٢ - النظام والفوضى في الحفلة

يمثّل الوصول إلى الفرح لحظة تكثيفٍ احتفالية. يتمّ المسير باتجاه المنصة التي يتركّز جزءٌ كبيرٌ من إضاءة الحفلة عليها بأبهةٍ على طول ممزٍ بين الطاولات والكراسي. يقاطع «النوبتشي» الموسيقى ويحيي طويلاً القادم الجديد إلى العرس، فيعلن في معظم الأحيان لقبه (أو يمنحه لقباً) وحيّه. إنّه استقباليٌّ مهم، يشير إلى جدارة المدعو بالاحترام، حيث يتمّ التكفّل به بسرعة ومرافقته ثمّ وضعه في مكانٍ يتناسب مع موقعه ومع العلاقات التي

يقيمها مع أسرتي العروسين. وتكون الأماكن المختارة مجاورةً تماماً للمنصة. في فضاء الفرح، توضع النساء، منفصلاتٍ عن الرجال، قرب عرش الزوجين، في مكانٍ بعيدٍ عن المنصة، يكون عموماً في الزاوية الميتة بالنسبة إلى أنظار الرجال الملتفتة إلى الموسيقيين والراقصة. هو مكانٌ أشبه بالكواليس التي يتمُّ منها أحياناً تحضير قدوم العروسين ليقوما بالرقص أثناء السهرة، ويصبح نوعاً من المسرح لحظة تقديم العريس الشبكة لعروسه في بداية السهرة.

يتم تأكيد الترتيب المسرحي للأماكن بوجود منصةٍ تسمى المسرح. لا توجد كواليس بمعنى الكلمة متصلة بهذه المنصة، بل توجد ساحةٌ خلفية، أو أماكن على المسرح نفسه حيث يكون المرء أكثر راحةً. تكفي بعض الأشياء لتحقيق ذلك وليس ضرورياً الخروج من إطار مجال الرؤية المتبادل. يبدو لي أنّ ذلك أحد تأثيرات الضيافة، ينجم عن كثافة الأحياء الشعبية. فالضيافة ترتبط بوجود أماكن لياقاتٍ تحكم أوضاع الاهتمام بالآخر و«عدم الانتباه المدني» كي يعيش كلٌّ فردٍ حياته قرب غيره (Joseph, 1997: 137). بطبيعة الحال، هذا لا يمنع وجود مراقبةٍ اجتماعيةٍ قوية، تطبّق بخاصةً على السلوكيات الأخلاقية.



مشهد كواليس المسرح (تصوير المؤلف عام ٢٠٠٢).

إذا كانت السيطرة على الانطباعات عنصراً مركزياً في حفل الزفاف، فإنّ الصورة المعروضة هنا تظهر الملمح المهمل لأسفل المنصة، والذي يفترض أنّ الأنظار ينبغي ألاّ تتركز عليه. سوف ننزلق إذاً إلى زجاجات الجعة التي تقبع مضطجعة قرب أعقاب لفائف التبغ والأقدام العارية وقرب الآلات الموسيقية المرمية كيفما اتفق والأسلاك الكهربائية التي تسيطر على المشهد. وعلى الرغم من أنّ هذا الجزء السفلي من المنصة يقع على مستوى أنظار الموجودين، فإنّه يظهر بما فيه من إهمالٍ أنّ التقسيم إلى مسرح وكواليس هو مسألة تفاعلٍ بين الأشخاص أكثر ممّا هو تفاعلٌ بين الممتلكات التي تشكّل جزءاً لا يتجزأ من

الفضاءات. كذلك، ما إن تنسحب الراقصات من المسرح حتى يصبحن مغطياتٍ وفق معايير الحياء المشتركة. هكذا يتمتّعن بلحظة استرخاءٍ ويبدو هذا الانسحاب وكأنّه جزءٌ من الكواليس، على الرغم من أنّه لا يكون أبداً بعيداً تماماً من أنظار الجمهور، ولا سيما أصغر الموجودين سنّاً. وهذه الأنظار الفتية (وكذلك تلك القادمة من غيرهم) «الخالية من الحشمة» تشكّل تجلياً للحق الذي يمنحه ابن البلد لنفسه «في ألا يخفي شيئاً من فضوله أو انبهاره أو نفوره، متعة النظرة المتفحّصة من دون عوائق»، وفق كلمات إسحاق جوزيف (Isaac Joseph) الذي يعرف «الامتحان الأعظم للأجنبية» (Joseph, 1997: 137). تذكّرنا هذه النظرة بأنّ الاحتفال يتمّ في مكان إقامة الجماعة، عند سكّان الشارع الذين يكون مكانهم بالضرورة في الصفوف الأولى.



راقصتان على خشبة المسرح (تصوير المؤلف عام ٢٠٠٢).

يمثل الفرح لحظةً مفضلةً لتقديم المرء لذاته والارتقاء والاعتراف بموقعه في المجتمع المحلي في مكانٍ يتيح إمكاناتٍ طغيانية، تشهد على ذلك السلوكيات والحركات وانتقالات الجسد والنظرات التي تلتقطها آلة التصوير. هكذا يتميّز النظام الاجتماعي الخاص بالزواج بإظهارٍ للمجتمع المدني وهوياته. ما يقال في الحفلة يتعلق جزئياً بنظام الأماكن العمرانية عبر ذكر أسماء الأحياء وصفاتها المفترضة. يتردّد صدى أسماء السكّان في الفضاء، مكسباً اعترافاً علنياً بالاحترام والمكانة لأولئك الذين يتمّ إعلان أسماء عائلاتهم.

هذه العملية فعل حسن وإفادٍ يستكمل الاستقبال الرنّان للأوركسترا بقدر ما هو انعكاس تحكّم متزايدٍ بفضاءٍ مفتوحٍ بحيث يبقى على شروط الممارسة اللعبية والاحتفالية.

يتجلى التوتر المتصل بخاصّةٍ في نوع من حميّة رجال الأسرة المستضيفة بوجود أجنبي. يمكن أن تحدث تجاوزاتٍ تعود إلى فائضٍ من الهياج (والكحول) وتؤدي إلى أوضاعٍ حرجة، كما يحدث على سبيل المثال حين يتمّ إطلاق عباراتٍ ناريةٍ في الهواء أو تؤدي رقصاتٍ مفرطةٍ في حسيّتها على المنصّة أو يحتكر مكبّر الصوت مدعوً يحتلّ المسرح. الحوادث غير نادرةٍ ويمكن أحياناً أن ينقلب الجوُّ إلى انزعاجٍ عميقٍ مصحوبٍ بتذكيرٍ مؤلمٍ بأصل الواقع. هكذا، يبدو النظام الذي تعبّر عنه أفراح الشارع، النظام الجماعي والنظام التفاعلي، بعيداً حقاً من الفوضى التي توصف بها عموماً مثل هذه الاحتفالات، وكما هي الحال بالنسبة إلى الكرنفال، «العيد ليس مقدّمةً للتمرد إلا على نحوٍ استثنائي (...)» (Constant - Martin, 2000: 178).

تتميز سياقات الأداء هذه بالبحث عن إشباعٍ حسيٍّ لا تتمثّل فيه الموسيقى إلا أحد العناصر المؤسّسة للمشهد الصوتي. يشكّل تحليل هذا المشهد الخاصّ جداً لأعراس الشارع والإنتاج الموسيقي الحركة الثالثة لإعادة تركيب التحقيق الذي يستند إلى السمع أكثر ممّا يستند إلى الرؤية.

٣ - المشهد الصوتي لأعراس الشارع

أ - مؤشّرات الحفلة

لئن كانت الرؤية تعدّ الحاسّة المفضّلة للحياة الحضريّة^(٩)، فإنه لن يغيب عن نظر أيّ زائرٍ للقاهرة أنّ للصوت علاقةً بذلك الأمر أيضاً. إذ يتفاجأ من لم يدخلوا عملياً في المعيار الصوتي الذي يكتسبه السكّان على مدى وجودهم بالبيئة الصوتية للمدينة. على سبيل المثال، يجعل صوت احتفالات الشارع، الذي يرتفع إلى مستوياتٍ مؤلمة، جميع محاولات النقاش عسيرةً، لا بل مستحيلة.

في هذا الإطار، يمثّل التسجيل الصوتي أسلوباً مناسباً لعزل المادة الموسيقية والصوتية والعمل عليها لاحقاً، حتّى في حال تبين كونها دقيقة، نظراً لنوعية الأصوات الصادرة. في واقع الأمر، لم أقم بمثل هذا النوع من العمليات إلا في سياقاتٍ نوعيةٍ للإنتاج الموسيقي بهدف عزل مادةٍ حسنة النوعية. فقد قمت بتسجيل تدريباتٍ وحفلاتٍ عامّةٍ وسهراتٍ خاصّةٍ في بيت شخص، وكذلك قمت بتسجيل قرصٍ مضغوطٍ من أربعة عشر عنواناً بمناسبة وجودي في استوديو في شهر آذار/ مارس ٢٠٠٥. علاوةً على الأهمية الفنية لهذه المعطيات، فهي مفيدةٌ للعمل على المعزوفات والأنماط والكلمات، وأخيراً، على التفاعلات بين الموسيقيين في الإطار المهني. في المقابل، إن المشهد الصوتي لزفاف الشارع نوعيٌّ جداً والأرجح أنّه يصعب كثيراً حفظه حفظاً مرضياً على حاملٍ صوتي. لذلك، عملت باستعمال

(٩) كتب سيميل منذ أكثر من قرنٍ أن: «علاقات البشر في المدن الكبيرة، إذا ما قارناها مع علاقاتهم في المدن

الصغيرة، تتميز بهيمنة ملحوظة لنشاط الرؤية على نشاط السمع» (Simmel, 1981: 230).

لاقط الصوت في كاميرتي الرقمية على أصوات الحفل التي تتميز بالتأثيرات والقوة الصوتية وبنيتها الطبيعية التي لا يمكن تفاديها: الإشباع.

بدايةً، يمكن تماماً التعرّف على الجوّ الصوتي للأعراس بفعل اللجوء إلى مفعول «الكورس» الذي يعطي للصوت صدًى (تتكرّر الجملة عدّة مرّات بصوتٍ ينخفض تدريجياً). وهو بذلك يمثل مؤشراً صوتياً للحفلة. يسمح الصدى بملء الفضاء الصوتي، بما أنّه لا توجد عموماً في هذا النمط من الاحتفالات إلا أداةً لحنيةً واحدة (أورغ أو أكورديون)، تضاف إليها الآلات الإيقاعية والأصوات.

بتميز الفضاء الصوتي للحفلة أيضاً بإشباع الأصوات: الموسيقى والأغاني وأصوات «عرفاء الحفل» الذين تلعب خطاباتهم الموزونة بل والمقفّاة أحياناً دوراً يستحوذ على المشهد السمعي. يتمّ إعلاء الصوت إلى الحدّ الأقصى لإمكانات المعدّات، ما ينجم عنه بالضرورة إشباعٌ بسبب الضعف التقني لمضخّات الصوت المستعملة. من بين المهن الصغيرة التي تدور في فلك «الفرح»، يقوم الكهربائيون — في معظم الأحيان — بدور مهندس الصوت، الذين تتيح لهم كفاءتهم القيام بالتنظيم الصوتي التقني للحفلة التي تتأثّر بميزاتها الصوتية من عوامل فنية تتحوّل إلى استخدامات موسيقية. فالصوت الخاص بالحفلة يسمح للمحتفلين القادمين إلى العرس وللجيران أيضاً بالتعرّف إليه بوصفه كذلك.

يستثير الصوت المكبّر أكثر ممّا يجب انتقاداتٍ وشكاوى من أولئك الذين لا يشاركون في الحفلة ويشعرون بضررٍ حسيّ لا يحتمل بفعل استبعادهم من الحفلة. الجوار هو — في كلّ حال — موضوع اهتمام خاصّ من «النوبتشية» الذين لا يفوتهم تحيته بانتظام لينالوا رضاه، ويتجنّبون بذلك اللجوء غير الملائم زمنياً إلى الشرطة.

أحياناً، تخفي المعدّات الصوتية ضعف الفرق الموسيقية وأصوات المغنّين عبر منحها وجوداً يتناقض مع النوعية الموسيقية التي تقدّمها. يكون المغنّي، محمولاً بهذا التيار المدوّي الواسع، أكثر ارتياحاً، وكذلك عازف الأورغ الذي غالباً ما يكون، في الأعراس الفقيرة نسبياً، شاباً متدرباً يكتفي بأجر ضئيل. غير أنّ هذا الجو الرثان، كما لا يتوانى العازفون عن القول، مرغوبٌ لدى منظّم العرس ومعرّف به من الجمهور بوصفه خاصيةً احتفاليةً للعرس يتحمّس لها. هكذا تطوّرت جماليةً للإشباع الصوتي في حين ينتشر بسرعة الأورغ، وهو آلةٌ موسيقيةٌ يكبّر صوتها وتسمح بعددٍ من المؤثّرات والأصوات، ويقال إنّ التدرّب عليه أقلّ صعوبةً من التدرّب على الأكورديون، على سبيل المثال، الذي سبقه بوصفه أداةً لحنيةً للأعراس.

تخضع الموسيقى لإعلانات «النوبتشية». وبالفعل، يكمن العنصر الأساسي لإدارة الحفلة ولرهان العرس في «النقطة»، وهي هباتٌ نقديةٌ تقدّم في إطار التزاماتٍ متبادلةٍ تجاه الأسر التي تنظّم الزواج وكذلك تجاه الفرقة الموسيقية^(١٠). عموماً، تكتب قيمة هذه الهبات،

(١٠) توجد عدّة احتمالات لتوزيع هذا المال بين منظّم الزواج والموسيقيين. وترتبط نزاعات كثيرة تحدث في

وحين يحين الأوان، يقرّر أعضاء الأسرة المنظّمة للعرس أن يفعلوا الأمر نفسه في «فرح» أحد الأشخاص الموجودين أو أحد أقاربه. هذا عنصرٌ تفسيريٌّ للتفخيم الذي يستقبل به «النوبتشي» المدعويين إلى العرس، إذ يرفقه بجمالٍ لحنيةٍ نوعيةٍ تزيد من كثافته. هكذا يطور بعضهم موسيقية كلامهم عبر إكساب أقوالهم سمةً جماليةً تنوس بين الغناء والكلام الموزون. فضلاً عن الاهتمام بمعنى الخطابات المقدّمة وبتنظيم الهويات المدنية الذي يشهدون عليه، يبقى القيام بتحليل هذا الكلام الموزون بوصفه عنصراً موسيقياً مستقلاً، وكذلك تحليل الجمالية الموسيقية النوعية لـ «الأفراح البلدية» المعاصرة.

ب - عزف التحيات

لقد عُربلت موسيقى الزفاف عبر الإشباع الصوتي الذي يسمح بكافة أشكال التقريب والتردد في بناء الفرقة الموسيقية و«النوبتشي» لمشهد الصوتي، إذ إنّ الصمت وحده مستبعد. يتم تسريع الجمل الموسيقية للسماح بالرقص، وتتشوّه الأغاني والمقطوعات الموسيقية بسبب الضغوط النوعية الخاصة بالحفلة. الارتجال ولعبة السمع هما القاعدة. يحدث الأداء أثناء «فرح بلدي»^(١١) رصيماً غنائياً، يعكس أسلوباً وينظّم نفسه حول تفاعلاتٍ مكانها هو المسرح والكواليس والشارع الذي يستقرّ فيه الجمهور.

بالنسبة إلى هذه الترحيبات، هنالك صيغةٌ موسيقيةٌ متكرّرةٌ تنحدر من تقاليد أبواقٍ موسيقية (حسب الله) ويمكن دائماً التعرف إليها، حتّى إن أدت بأشكالٍ متنوّعة. يتمّ دائماً «ضرب السلام» المتمثّل في أداء جملةٍ موسيقيةٍ بسيطةٍ بالأكورديون أو بالأورغ، مصحوبةً بالآلات الإيقاعية، إشارةً إلى استقبال الشخص^(١٢). تساهم ترنيماتٍ إيقاعيةٍ ولحنيةٍ متكرّرةٍ في تمييز العرس، وبالتالي في تمييز موسيقى الرقص. على سبيل المثال، يشير «النتيت» إلى أسلوبٍ يتمثّل في ارتجالٍ يدور حول بعض العلامات الموسيقية البسيطة بزمين بطيءٍ مع عزفٍ مؤخّرٍ للنبر للإيقاعات (مؤلف من أوقاتٍ معاكسة). يتميّز «النتيت» من «التوبا» الذي يستبعد آلات الإيقاع ويتمثّل في ارتجالٍ نغميٍّ لآلة النغمية في معظم الأحيان على المقامات التي يعدها العازفون «شعبية»: تلك التي «تمشي» كمقام الرست الذي يتوافق مع مقام ماجور بالدرجتين الثالثة والسابعة من ربع النغم ومقام النهاوند الذي يتوافق مع مقام ماجور مع درجات يمول الثالثة والسادسة والسابعة.

يكمن المؤسّر الثالث في موسيقى الأفراح في التقديم المفرط للآلات الإيقاعية، المصحوبة أحياناً بالطبل. وهي تتضمّن أيضاً «الطبلية»، وهو طبلٌ صغيرٌ بغشاءٍ بلاستيكي، و«الرق»، وهو طبلٌ صغيرٌ ذو صنجاتٍ ميكانيكية، و«الدف»، وهو طبلٌ صغيرٌ بسيط.

أخيراً ومن حيث المحتويات، تتميّز موسيقى زفاف الشارع في القاهرة، وهذا يسري

(١١) من أجل تحليل أوسع لأشكال الموسيقى المدنية المعاصرة في مصر، انظر: (Puig, 2006).

(١٢) العلامات هي: [cccbedcbag/gabedcbdc/gc]، مقام دو ماجور.

أيضاً على مجمل الاحتفالات من هذا النوع، بتنوع الأغاني المؤدّاة والأساليب. تمزج هذه الأساليب مختلف أشكال الارتجال الموسيقي والإيقاعي المكثّرة للراقصة مع الأغاني ذات الأوضاع المختلفة كل الاختلاف، من التنويع «المعقّدة savante» التي تعود إلى العصر الذهبي للموسيقى المصرية، إلى الأغاني الشعبية العربية المعاصرة الرائجة. غير أنّ هذه السياقات في الأداء تجعل صعباً على عازي الجيل القديم إبراز أيّ طموح فنيّ. إنهم على الأقلّ يشكون ذلك. ويسود الرأي بأنّ حفل الزفاف قد أصبح قبل كلّ شيءٍ أمراً يتعلّق بالمال. يبقى الأمر عرضةً للنقاش حين نلاحظ الشحنة اللعبية للحدث بالنسبة إلى جمهور غالباً ما يكون كثير العدد. لطالما كان عزف موسيقيين الموسيقى لأشخاصٍ من غير الموسيقيين، مدعويين إلى أن يحكموا، أو على الأقلّ يقدّروا على نحوٍ متنوّعٍ فنهم، مصدر توتّر داخل المهنة. وكثيراً ما دعاني للشهادة المرشدين الخاصّون بي الذين تتابهم غالباً مشاعر سلبيةً جداً تجاه جمهورٍ يعدّ جاهلاً من الناحية الموسيقية، لا بل بصورةٍ عامة، ولا سيما في الأحياء العشوائية. ومثلما أشار هاورد بيكر (Howard Becker) بصدد عازي الرقص في شيكاغو بعيد الحرب العالمية الثانية: «إنّ علاقة التضادّ بين الموسيقيين وغير الموسيقيين لا تحدّد ثقافة الموسيقيين فحسب، بل كذلك مجرى مساراتهم المهنية» (Becker, 1985: 127).

رابعاً: الآفاق العمرانية للتحقيق

التحدّث والتصوير والتسجيل هي ثلاث لحظاتٍ متمايزةٍ فنياً في التحقيق، يستدعي كلّ منها بعداً لـ «الأداء الاجتماعي» يمكن أن ننظر إليه على نحوٍ معزول. بدايةً، إنّ الأسلوب الذي يتجمّع فيه الموسيقيون في فرقةٍ متخصصةٍ مزوّدةٍ بمرجعياتٍ مشتركةٍ - تتعلّق بممارسةٍ مهنيةٍ وبأماكن هذه الممارسة وبتقافةٍ مهنيةٍ بقدر ما هي عمرانية - يتعلّق بمسعىٍ من الملاحظة المشتركة يضع الكلام في قلب التحضير للتحقيق. تتوافق هذه الخطوة مع لحظةٍ قويةٍ من لحظات الالتزام الشخصي للباحث. حفلات الزفاف هي أوضاع أداءٍ مفضّلة، وهي تشكّل لحظاتٍ لتوجّه الأنظار وإبراز المجتمع المدني وتحوّل القيم والمرجعيات والرموز المكوّنة لسلوكياتٍ جماعيةٍ الأفضلية هي لتصوير الحفلات وتحليلها انطلاقاً من «كراسات فيديو» تشكّلت على هذا النحو. أخيراً، يعزل التسجيل الصوتي المادّة الموسيقية نفسها، التي تفيض معانيها على المجال الموسيقي لتغطي مجمل المشهد الصوتي.

خلف كلّ من هذه العمليات، هنالك باحثٌ يتصارع مع تقديم نفسه والتفاوض على موقعه. عليه أن يتعلّم في عين المكان، وعلى نحوٍ طارئٍ، مختلف تقنيات التسجيل الصوتي والفيلمي، وذلك كلّه عبر القيام بنقاشٍ بلغةٍ أجنبيةٍ مع عدّة محاورين، يكونون عموماً فضوليين وثرثارين. تضاف إلى ذلك إدارة التماساتٍ عديدة، بأسلوبٍ ملأ باللباقة إن أمكن، لا تتي تحدث في التعاطي مع المرشدين، حين يحاول المرء على سبيل المثال الانسحاب بكرامةٍ من سهرةٍ لا تنتهي. ينبغي أيضاً مواجهة «أثقال» حقلٍ تتلفه ازدحامات المرور في القاهرة، أثناء محاولاتٍ فاشلةٍ لتجميع أعضاء فرقةٍ موسيقية، وكذلك ينبغي الانسحاق مع

المتعة الدقيقة، متعة المجاملات اللطيفة التي يضاف إليها رضى ثقافياً يرتديه أحياناً النشاط الاجتماعي للبحث.

ربما كانت ميزة المدينة الكبيرة تتمثل في أنّها تجعل أمراً اعتيادياً التقاء أشخاص ينتمون إلى أوساطٍ مختلفة، ما يجعل وجود الباحث الأنثروبولوجي في المجتمع المعني أمراً عادياً نوعاً ما؛ في نهاية المطاف، هو أيضاً يسكن في القاهرة وربما يعمل فيها (ما يسمح له بأن ينسب لنفسه تنوعاً في الأدوار الاجتماعية). إنّ الممارسة المتقطعة للإثنولوجيا على مدى طويلٍ ثمينةٌ، لأنّها تسمح ببناءٍ صبورٍ للعلاقات من دون الإثقال على المرشدين، مع وجودٍ دائمٍ يكون محتاحاً أحياناً، وعلى العكس من ذلك، مع مقابلاتٍ سريعةٍ تجرى في إطار الحاحٍ إقامةٍ قصيرة.

ولأنّ الباحث الإثني يكون جزءاً من المدينة، فهو يتصوّر جيداً كيف يرتبط العمل على وسط الموسيقيين باستكشاف المجتمع المدني. إذ يصعب تصوّر وضعهم من دون الاستدلال بالأسلوب الذي ينخرطون فيه بمختلف العوالم الاجتماعية في المدينة. هم يحيون الحفلات العائلية ويدخلون بالتالي إلى قلب الأحياء أثناء تنقلاتهم المهنية. يساهمون في غناء المدينة مثلما يساهمون في الحياة الاجتماعية لسكانها. يغزون أماكن متنوعة، وفي موازاة ذلك، يبقون في موقعٍ تهميشي. يرتبط هذا الموقع بين الحميمية العمرانية والإبعاد الاجتماعي بميزة المدينة، «موزاييك من عوالم صغيرة موضوعة جنباً إلى جنب، لكنها لا تتداخل أبداً» (Hanerz, 1983: 318)، كما يرتبط بالأسلوب الذي يتمفصل فيه التوطن مع التنقل. وتكون العلاقة بين القرب والبعد، وهي علاقةٌ تميز وجود الموسيقيين في مجتمع المدينة، أصلاً إلى حدٍّ ما في نقص الاعتراف الاجتماعي، يتشاطرونه جزئياً مع مجمل المهن المتنقلة التي تصدم الأنظمة المحلية المبنية على التوطن.

تقدّم مختلف هذه اللقطات من عوالم المدينة أحد أطر فهم المعطيات وإظهارها، وهي تشكّل الفضاء العمراني للتحقيق. إنه فضاءٌ مصنوعٌ من أشخاصٍ وعلاقات، من معانٍ وعوالم اجتماعية مرتبطةٍ إلى هذا الحدّ أو ذاك بمناطق تكون هي نفسها متحرّكةً أحياناً. على نحوٍ ضمني في أرضٍ مصرية، هكذا يسمح هذا الترسّخ في مادّية المدينة وأجوائها ومشاهدها باستكشاف «دروبٍ عمرانيةٍ» متعدّدةٍ لموسيقى الاحتفالات.

أولى هذه الدروب هي شارع - شارع الحب... والسياسي: شارع محمّد علي، مكان تجمّع الموسيقيين منذ أكثر من قرنٍ والذي يبقى معلماً مركزياً لغالبية المهنيين.

المراجع

- Becker, Howard S. (1985). *Outsiders, Etude de sociologie de la déviance*. Paris: Métailié.
- Constant-Martin, Denis (2000). «Chercher le peuple, culture, populaire et politique.» *Critique Internationale*: vol. 7.
- Copans, Jean (2002). *L'Enquête ethnographique de terrain*. Paris: Nathan.

- Doquet, Anne (1999). *Les Masques dogons, ethnologie savante et ethnologie autochtone*. Paris: Karthala.
- Hannerz, Ulf (1983). *Explorer la ville*. Paris: Minuit.
- Hugues, Everett C. (1996). *Le Regard sociologique, essais choisis*. Paris: Edition de l'école des hautes études en sciences sociales.
- Joseph, Isaac (1997). «L'Hospitalité: Prises, réserves, épreuves.» *Communications*: vol. 65.
- Masquelier, Bertrand et Jean Luis Siran (dirs.) (2000). *Pour une anthropologie de l'interaction, rhétoriques du quotidien*. Paris: L'Harmattan.
- Puig, Nicolas (2006). «Sha'abî, «Populaire»: Usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypt.» dans: Sara La Menestrel (dir.). *Civilisations, musiques «Populaires»: Catégorisations, circulations, enjeux*. Bruxelles: Université libre de Bruxelles.
- Rodinson, Maxime (1975). «âlîma.» dans: *Encyclopédie de l'Islam*. Leiden: E. J. Brill; Paris: Maisonneuve et Larose.
- Simmel, Georg (1981). «Essai sur la sociologie des sens.» dans: *Sociologie et épistémologie*. Paris: Presses Universitaires de France.