العنوان:	من أزياء النساء في الوادي الجديد
المصدر:	مجلة الفنون الشعبية
الناشر:	الهيئة المصرية العامة للكتاب
المؤلف الرئيسي:	حسين، إبراهيم
المجلد/العدد:	ع 46
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1995
الشهر:	مارس
الصفحات:	110 - 122
رقم MD:	526311
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الأزياء الشعبية فى واحتى الخارجة والداخلة ، الأزياء النسائية فى الوادى الجديد
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/526311

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

من أزياء النساء في الوادى الجديد

إبراهيم حسين

تأتى أهمية هذه الدراسة للأزياء الشعبية فى واحتى الخارجة والداخلة - دراسة فولكلورية - من حيث أهمية وتميز أنماط ونماذج الأزياء الشعبية فى هذه المنطقة، خاصة تلك الأثواب النسائية المطرزة التى تعد نمطاً متميزاً بين الأزياء الشعبية المصرية، ومعبرة عن جانب مهم من جوانب الإبداع التشكيلى الشعبى*.

هذا على أساس أن الأزياء الشعبية شكل من أشكال الإبداع التشكيلى الشعبى، تشكلت فى إطار التقاليد والقيم الاجتماعية السائدة فى مجتمعها، وصاغت مفرداتها المعارف والمهارات والإمكانات الاقتصادية المتاحة لأفراده؛ ذلك أنها أحد المؤشرات المهمة للتوجه الثقافى لمجتمعها؛ فهى تعكس لنا ملامح التغير أو الثبات فى قيم وتقاليد ونظم مجتمعها، أيضاً مدى الإفادة من الموروث الثقافى لهذا المجتمع من عدمه.

وتشير الدراسات والأبحاث التى أُجريت فى المنطقة إلى أنها تعيش نوعاً من التغير الجذرى اجتماعياً واقتصادياً أدى إلى تغير فى أنماط وأساليب الحياة لمجتمع الواحات مما أدى إلى تغير فى أنماط ونماذج أزيائها الشعبية. وتنتشر فيها الآن أنماط ونماذج مستحدثة مختلفة عن الأنماط والنماذج التقليدية لأزياء المنطقة، بدأ ذلك بصورة واضحة فيما بعد عام ١٩٥٩ بعد صدور قرار إنشاء الوادى الجديد فوق أرض اثنتين من أكبر واحات الصحراء الغربية، هما الواحة الخارجة والواحة الداخلة.

وبافتراض توسع دائرة هذا التغيير وازدياد سرعة انتشاره فإن ذلك يدعونا إلى افتراض تأثير ذلك على الأزياء التقليدية فى واحات الخارجة والداخلة (الوادى الجديد)، من حيث:

١ - إحداث تغيرات فى الأنماط والنماذج التقليدية فى مجتمع الواحات.

٢- ربما يتوقف إنتاج واستعمال الأنماط والنماذج التقليدية المعبرة عن ثقافة مجتمع تلك الواحات، وهذا قد يؤدى إلى اندثارها، وهى تمثل جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية المصرية.

وقد أوضحت الدراسة التاريخية لمنطقة البحث أن واحات الوادى الجديد قد تمتعت بفترات ازدهار كبيرة خلال عصور الحضارة المصرية القديمة وما تلاها من حضارات متعاقبة على أرض مصر، وأن مجتمعها قد اشتغل بالزراعة فى عصور مبكرة من الحضارة المصرية القديمة. وبذلك عرف الاستقرار وأنشأ القرى والمدن التى كان من أهمها مدينة بلاط، المعاصرة، والتى كانت العاصمة الإدارية لواحات الصحراء المصرية[1]؛ ولذلك فإن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن مجتمعاً منغلقاً طوال فترات تاريخه، بل تمتع بعلاقات قوية الصلة بالمجتمعات المحيطة به شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، خاصة مجتمعات وادى النيل وبعض دول المشرق العربى وكذلك بعض الدول الإفريقية التى كانت تربطه بها تلك التجارة المتبادلة عبر طريق درب الأربعين.

وتبين من الدراسة أن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن منتجًا، بشكل صناعى منظم ـ سواء من حيث الكم أو الكيف ـ لنوعية محددة من المنسوجات اللازمة لتشكيل أزيائه؛ ولذلك فقد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة والتى تربطه بها علاقات تجارية قوية خاصة بوادى النيل فى استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه.

وبذلك، فإنه لم يكن منعزلاً عن الثقافة المصرية بشكل عام، كما أنه لم يمارس أنشطة حياتية تختلف اختلافًا جوهرياً عن تلك التى مارسها الشعب المصرى، كما لم تكن هناك ضرورات بيئية أو مناخية أو تقاليد اجتماعية تلزمه بارتداء مفردات أزياء مغايرة لتلك المألوفة فى المجتمع المصرى بشكل عام، بل إنه فى بعض الأحيان اعتمد على مجتمع وادى النيل وبشكل أساسى فى تكوين مفردات أزيائه[٢]؛ ذلك إذا ما استثنينا بعض عناصر وأشكال الأثواب النسائية المطرزة.

وتبين من الدراسة التحليلية للأزياء الشعبية فى واحات الوادى الجديد أنها قد تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافى المصرى، والذى تمثل، بشكل واضح، فى العنصر الرئيسى لأزياء الرجال والنساء والصغار وهو الجلباب؛ حيث تبين أنه يكاد يطابق ذلك الجلباب الذى كان مستعملاً فى الحضارة المصرية القديمة[٣]. انظر الصورة رقم (١)، وشكل رقم (١).

كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف الأثواب النسائية المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل. واتضحت هذه السمات الموروثة فى الألوان المستعملة لزخرفة الأثواب والوحدات الزخرفية أيضًا، وذلك كما تبين الصورة رقم (٣) وهى لثوب من واحة باريس، والصورة رقم (٢) وهى لقطعة من مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة[٤].

كما أن هناك مناطق تميزت بنماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة على النحو التالى:

(أ) تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى الواحات الخارجة (مدينة الخارجة وواحة باريس) بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام دون الخلف. وذلك كما تبين فى النماذج من (١ ـ ٩)، والأثواب الممثلة لها.

(ب) أما فى الواحات الداخلة (بلاط والقصر) فقد تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فيها بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام بالإضافة إلى خلف الثوب. وذلك كما تبين فى النماذج من (١٠ ـ ١٤)، والأثواب الممثلة لها.

كما حدثت تنويعات على نماذج المنطقة الواحدة مثلما فى:

أولاً ـ واحة باريس حيث نجد

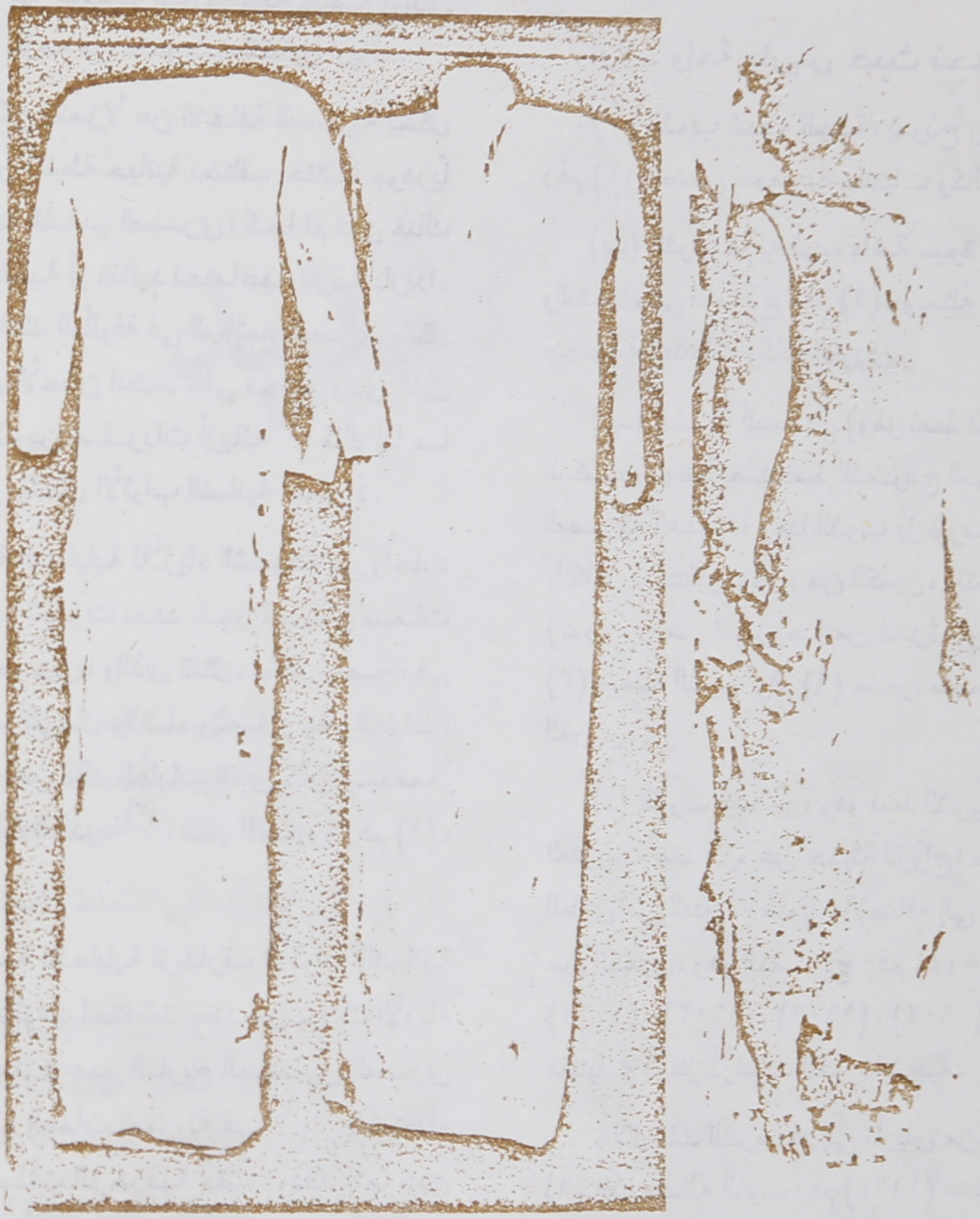
(أ) الثوب شبيه الجبة، نموذج رقم (١)، ويمثله الثوب رقم (١٠) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) الثوب شبيه ثوب واحة سيوة المتسع الأكمام والبدن والمتمثل فى النموذج رقم (٢)، ويمثله الثوب رقم (٧) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(جـ) الثوب المجدل (وهو نمط الجلباب) مع قليل من التكسيم، وهو يعد نمط النموذج الموروث من الحضارة المصرية القديمة، وهذا الثوب يزخرف فيه البدن الأمامى بالكامل والكتفين وجزء من الكمين، وتتميز به المتزوجة حديثاً (عروس) عن المتزوجة من فترة طويلة، وهو النموذج رقم (٣) ويمثله الثوب رقم (٩) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(د) الثوب المُحَرّر، وهو نمط الثوب السابق، وتتميز به المتزوجة منذ فترة عن حديثة الزواج؛ حيث يزخرف النصف العلوى من البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة الكتفين وجزء من الكمّين، وهو النموذج رقم (٤، ٥) وتمثله الأثواب رقم (١١٢١)، (١٦٠٣)، (١٦٠٦)، (١٦٠٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية.

خلال تلك الفترة وفد إلى باريس من الخارجة النموذج رقم (٦) الذى يمثله الثوب رقم (١١٢٣) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث كان تأثير مدينة الخارجة على واحة باريس نظراً لاعتماد واحة باريس على مدينة الخارجة فى جلب وتصنيع أقمشة الأزياء، وقد أمكن الفصل بين النموذج رقم (٦) الممثل لواحة باريس والنموذج رقم (٨) الممثل لمدينة الخارجة عن طريق وجود ذلك الخط الذى يميز أثواب واحة باريس، بشكل عام ، عن سواها فيما عدا النموذجين (١)، (٢)، وهو الذى يصل بين نهاية مساحتى زخارف الكتفين أعلى الكمين على الجانبين والخط الأوسط فى زخارف بدن الثوب أسفل الصدر، وهو بذلك يصنع شكل سبعة مفتوحة بزاوية مقدارها تسعون درجة، وهو مشغول باللون الأحمر من الخيوط التى تصنع منها زخارف الثوب وذلك كما تبين الصورة رقم (٣).



صورة رقم (١) نقلاً عن :

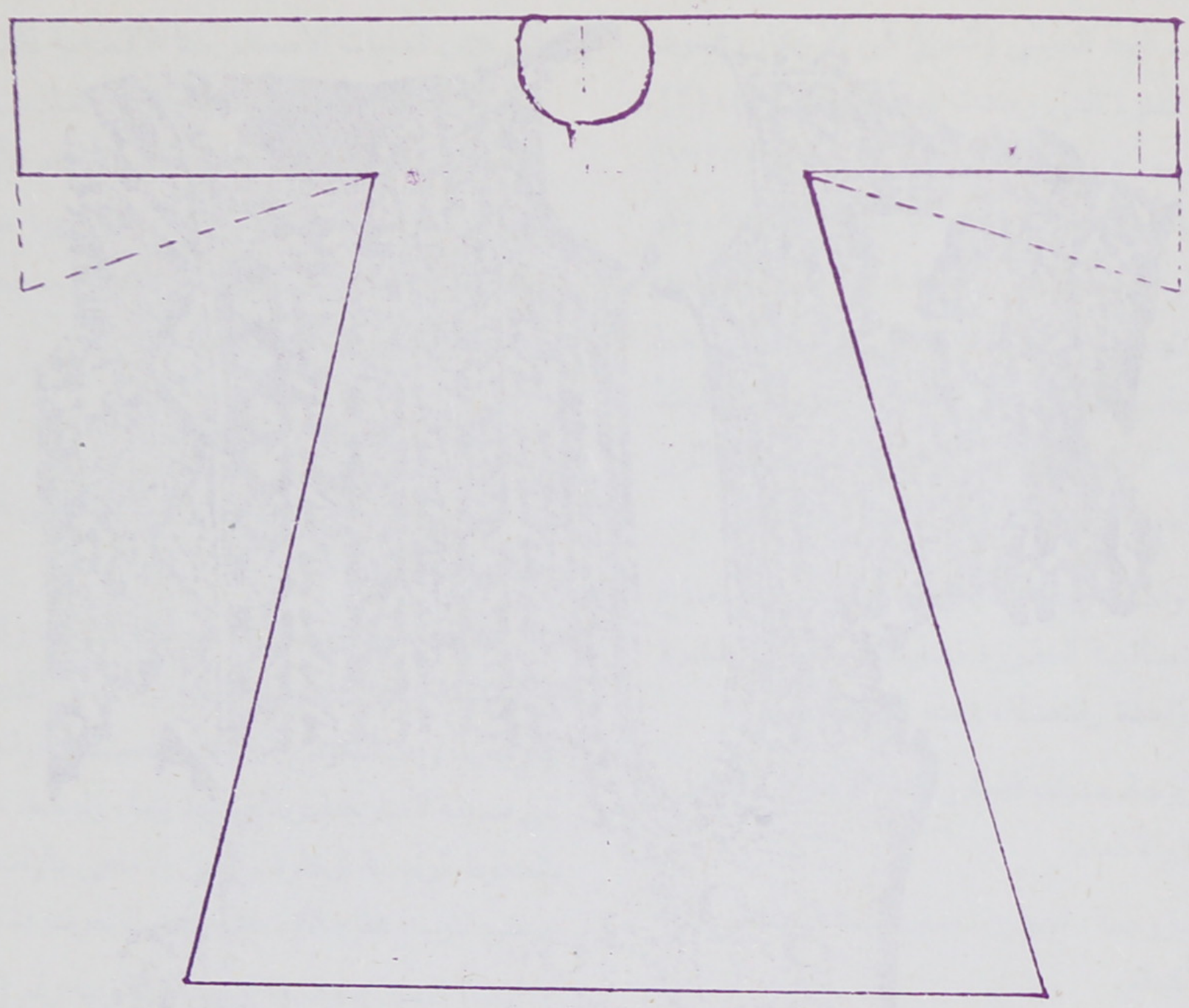
Rosalind hall, Egyptian Textiles

إلى اليمين: مومياء أنثى بالغة ترتدى «ڤاك» من مصطبة

(ج ٢٢٢٠ ب) فى الجيزة. الأسرة الخامسة. الآن فى بوسطن.

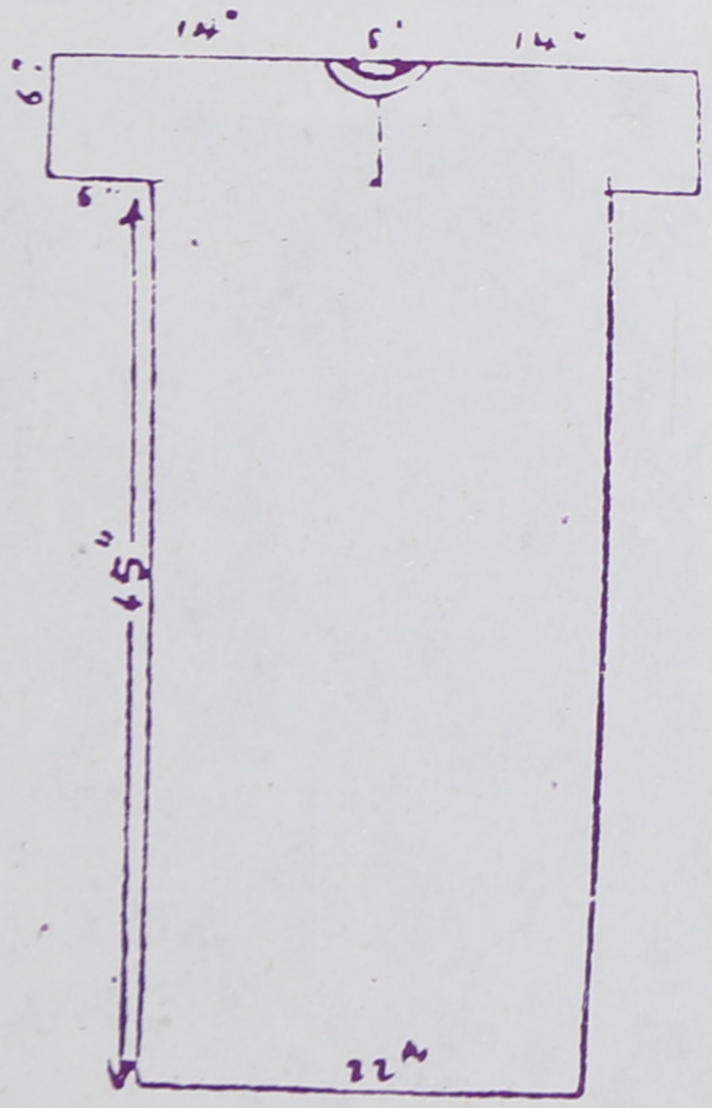
إلى اليسار: رداءان للسيدات من دشاشة. الأسرة الخامسة.

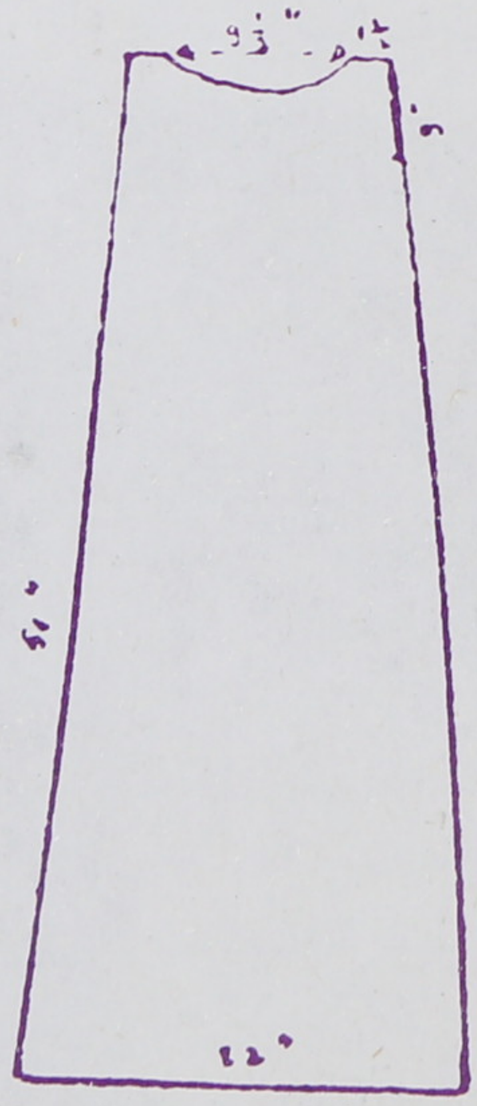
الآن فى بوسطن.



شكل رقم (١) رسم توضيحى للخطوط الأساسية المكونة

للجلباب المستعمل فى منطقة الدراسة.





الجلباب المستعمل فى العصور المصرية القديمة نقلاً، عن تحية كامل حسين ص ٢٥

صورة رقم (٢) نقلاً عن د. ثروت عكاشة ص ١٥١١ . الفن المصرى القديم جـ ٣

صورة رقم (٣) للنموذج رقم (٣) واحة باريس

أما إذا أردنا أخذ البعد الجيلى (السن) فى الاعتبار، فسوف يتضح أنه فى هذه الفترة التى وجدت فيها النماذج (٣)، (٤)، (٥)، (٦) وجد النموذج رقم (٧) ويمثله الثوب رقم (١٧٤٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو خاص بالمسنات، وهو بسيط فى زخرفه المتمثل فى بعض وريدات بسيطة (تجريد نباتى) تتدلى على جانبى خط منتصف البدن الأمامى للثوب وحتى أسفل الصدر، وهو أيضاً لا يخرج عن النمط الرئيسى للأثواب سواء من حيث اللون الأساسى لقماشه الأسود أو لون زخارفه الأحمر والأصفر.

وبذلك نجد أن واحة باريس قد تميزت بوجود أربعة نماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة تعايشت معًا فى فترة تقريبية تكاد تكون واحدة ومتصلة، وهذه النماذج هى:

(أ) ثوب المتزوجة حديثاً، المطرز بدنه الأمامى بالكامل، إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(ب) ثوب المتزوجة، المطرز نصف بدنه الأمامى إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(جـ) ثوب المتزوجة، المماثل للمستعمل فى مدينة الخارجة.

(د) ثوب المسنات البسيط الزخرف.

وكانت تلك الأثواب تستعمل للمشاركة فى المناسبات الاحتفالية لمجتمع واحة باريس، وبشكل خاص مناسبات الزواج والأعياد أو الزيارات المهمة.

وقد اعتمد الدارس لتحديد ذلك على:

(أ) المادة الميدانية التى جمعها من الميدان والإخباريين.

(ب) المادة الميدانية المجموعة من قبل والموجودة ضمن أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية.

(جـ) المصادر التاريخية وبخاصة تلك التى تحدثت عن الأزياء.

(د) أحكام الدارس واستنتاجاته.

ومنذ عام ١٩٨٤، وهو بداية العمل الميدانى فى هذا البحث، وربما قبل ذلك (نظراً لاشتداد تأثير عوامل التغير التى طرأت على مجتمع واحات الوادى الجديد وأثرت على أزيائه) انحسرت هذه النماذج ليحل محلها جلباب على النمط نفسه شُكِّلَتْ منه الأثواب ولكن بدون تطريز. اختلفت ألوان أقمشته ونوعياتها باختلاف السن، حيث اختارت كبار السن، اللاتى لم يحتفظن بأثوابهن المطرزة، اللون الأسود لأقمشة جلابيبهن، فى حين فضلت الأصغر سناً الأقمشة ذات الألوان الزاهية لجلباب المناسبات أو الخروج. أما الملتحقات بالتعليم أو العاملات بالوظائف، فقد استعملن الأزياء الأوروبية الحديثة، كما لوحظ استعمال هذه الأزياء الأوروبية دون تمييز دقيق لمدى ملاءمتها لمناسبات أو أماكن محددة، وذلك كما أوضحت الصور داخل الدراسة.

ثانياً ـ مدينة الخارجة

وكما حدث فى باريس، وجد أيضًا فى مدينة الخارجة نموذجان أساسيان هما:

(أ) النموذج رقم (٨)، ويمثله الثوب رقم (١١) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى، **وهو الذى أخذت عنه باريس**، ويعد النموذج الأساسى المستعمل بواسطة المتزوجات فى مدينة الخارجة وما يحيط بها، ولوحظ عليه احتفاظه بالخطوط الرئيسية لزخارف البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة جوانب الثوب، هذا علاوة على إتقان الزخرف بشكل عام.

(ب) النموذج رقم (٩) ويمثله الثوب رقم (١٦٠٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو يعد ثوب المسنات فى الخارجة. وقد تمكن الدارس من رصد ثوب مشابه له فى الميدان مستعملاً، ويطلق عليه اسم «الثوب المقصب»، ويرجح الدارس أن تكون هذه التسمية مشتقة من أسلوب زخرفته؛ حيث إنهم يطلقون على شريط الزخارف المحيط بفتحة العنق والصدر اسم «قصبة». ولما كانت خطوط أو مساحات زخارف الثوب مطابقة لتلك الزخارف حول فتحة العنق والصدر، حيث تكون عبارةعن خطوط وتحديدات لونية زخرفية، تقوم بمهمة جمع أجزاء قماش الثوب إلى بعضها البعض (حيث يخاط يدوياً) ذلك دون إضافة حشوات زخرفية- وريدات وخلافه - فإن الدارس يرجح أن يكون اسم الثوب قد اشتق من اسم الزخرفة ذاتها.

وجدير بالذكر أنه بالمطابقة بين الثوب الذى سجله الدارس من الميدان وشبيهه ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية رقم (١٦٠٥)، تبين عدم وجود خط منتصف البدن الأمامى الموجود فى الثوب رقم (١٦٠٥)، على الثوب الآخر الذى رصد فى الميدان عام ١٩٨٤، كما أن وجوده فى الميدان، فى ذلك التاريخ، يعنى أنه ظل مستعملاً حتى ذلك الوقت فى حين أنه لم يتمكن الدارس من رصد أىٍّ من النماذج المذكورة خلال زياراته التالية. وهذا يؤكد ضرورة إجراء دراسات أخرى لبذل المزيد من التتبع لحركة هذه الأثواب والتأكد من مدى الاستمرار أو التوقف عن الاستعمال.

وبذلك نجد أن الفارق بين الأثواب النسائية المطرزة فى كل من واحة باريس ومدينة الخارجة يتمثل فى:

١ ـ أخذت باريس عن الخارجة النموذج رقم (٦)، وهو الأصل فى الخارجة نموذج رقم (٨).

٢ ـ أن أثواب المسنات فى باريس ذات زخارف نباتية (وريدات) فى حين أنها في الخارجة بدون زخارف؛ حيث يكتفى بالخطوط الأساسية المشكلة للثوب.

كما لوحظ فى مدينة الخارجة منذ عام ١٩٨٤ ـ بداية العمل الميدانى ـ انتشار استعمال الأقمشة الحديثة ذات الألوان الداكنة وقد تكون بورود كبيرة لتشكيل أزياء المناسبات والخروج (الجلباب) دون إضافة تطريز وذلك لكبار السن. والأقمشة ذات الألوان المبهجة وأيضاً بزخارف مطبوعة فى شكل ورود أو أشكال متنوعة لمتوسطى السن. أما الشباب فقد تنوعت أزياؤهم بين هذا النوع الأخير والمفردات الأوروبية وأحياناً المفردات الأوروبية فقط.

كما ظهرت خلال الفترة ما بين عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ الأقمشة المصنعة بنظام نسيج القطيفة ذات النقوش البارزة وبألوان داكنة إلى جانب نوعية من تلك الأقمشة نصف الشفافة ذات النقوش البارزة والتى يعرفونها باسم «القطيفة الشفتشى». وقد لوحظ تزايد استعمالها عام ١٩٨٩ فى تشكيل الجلباب النسائى الخاص بالمناسبات. وقد يكون مرجع ذلك إلى تزايد أعداد الذين خرجوا من الواحات بحثًا عن فرص عمل أفضل وبخاصة فى دول المشرق العربي وعودتهم محملين بالهدايا العينية لذويهم من نوعيات الأقمشة المشارِ إليها.

وجديرٌ بالذكر أن تلك النوعيات من الأقمشة الحديثة على اختلاف نوعياتها ومسمياتها أصبحت شائعة الاستعمال بشكل يكاد يعم الغالبية العظمى من الفئات والطبقات فى مجتمع الواحات، كما أنهم توقفوا عن إضافة الزخارف التى كانت تضاف إلى الأثواب بطريقة التطريز اليدوية، أما بالنسبة إلى متوسطى العمر والشباب فقد لوحظ التنوع فى الزى مع زيادة نسبة انتشار المفردات الأوروبية بين الشباب دون سن العشرين، وهو ما تعكسه لنا الصور التى صورها الدارس من منطقة الدراسة.

ثالثًا ـ بلاط (الواحات الداخلة)

اتفقت «بلاط» وما حولها من قرى وعزب فى النمط التقليدى المشترك للأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى بقية مناطق الدراسة من حيث الشكل واللون ولون الزخارف، لكنها اختلفت عنهم بأن جعلت لثوبها قصّة للصدر تجعله مكسمًا، ذلك مما أوجب عمل كشكشات (بنس) على بدن الثوب من الأمام والخلف. كما سمى الثوب «ثوب بسفرة»، وهو النموذج رقم (١٠) ويمثله الثوب رقم (١١٢٢)، (٣٥٣)، (١٧٤٨)، (١٧٤٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، ورقم (٣)، (٦) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وجدير بالذكر أنه وجد بين مجموعة هذا النموذج «الثوب بسفرة» ثوبان لإناث صغيرات ـ فى حدود عشر سنوات ـ وقد شُكِّلا بالطريقة والنظام والزخرف نفسه الذى شكلت به أثواب الكبار وبكل تفاصيله وهما الثوبان رقم (١٧٤٤)، (٦)، وقد تم توضيح ذلك فى الدراسة. وذلك يعد دليلاً على اليسر المادى الذى عاشته وتعيشه تلك البلدة والذى انعكس أيضًا بصورة أوضح فى أثواب الكبار مما جعله يبدو نموذجًا متميزاً بين الأثواب النسائية المطرزة فى الواحات بشكل عام.

رابعًا ـ القصر (الواحات الداخلة)

تفردت هذه المنطقة بثوبين نسائيين مطرزين هما:

(أ) «**الثوب الأحمر، للمناسبات السعيدة**. وهو نموذج رقم (١١، ١٢) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠)، (١٦٠١)، (١٩٨٤هـ) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية. والنموذج رقم (١٤) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠أ)، (١٥٩٦)، (١٥٩٩)، (٧٣٨)، (١٩٨٤أ)، (١٩٨٤ب)، (١٩٨٤ج) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٥) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) «**الثوب الأخضر، لمناسبات العزاء وفترات الحداد**، وهونموذج رقم (١٣) وتمثله الأثواب رقم (١٥٩٧) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٤) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وهما لم يختلفا عن النمط الرئيسى للأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الشكل (التفصيل) أو نظام الزخرفة المضافة أوطريقة إضافتها إلا أن الثوب الأخضر- وكما تدل على ذلك تسميته - استعملت لزخارفه خيوط لونها أخضر وذلك خلاف بقية نماذج هذه الأثواب النسائية المطرزة والتى تطرز عادة باللونين الأحمر والأصفر.

ولم يلاحظ الدارس هذا الثوب الأخضر كما لم يستدل عليه هو أو ما يشابهه فى أىٍّ من المناطق الأخرى للدراسة. وجدير

بالذكر أن هذه البيانات التى حصل عليها الدارس من الإخباريين والملاحظة الميدانية تحتاج إلى دراسة مستفيضة وأكثر عمقًا للتحقق من تفرد هذه المنطقة دون سواها بالثوب الأخضر وأسباب ذلك.

كما لوحظ شيوع استعمال تسمية «الثوب الأحمر» للثوب النسائى المطرز فى هذه المنطقة. وهو الذى يسمى فى بلاط «ثوب بسفرة»، وفى الخارجة وباريس يعرف بـ «ثوب محرز» أو «ثوب مجدل». ولعل هذه التسمية «الثوب الأحمر» وجدت لتميزه عن «الثوب الأخضر». وجدير بالذكر أن نوعية «الثوب الأحمر» على اختلاف مسمياتها فى المناطق الأخرى من الدراسة، تشغل بالألوان نفسها الأحمر والأصفر بشكل أساسى كما يسود فيها اللون الأحمر بالإضافة إلى بعض من اللون الأخضر البترولى أو الأزرق الفاتح (اللبنى). وذلك مع اختلاف مساحات الزخارف وكثافتها بين منطقة وأخرى، وأيضًا، بين ثوب وآخر، وذلك وفقًا للبعد الطبقى والإمكانات المتاحة. كما أن اختلاف التسمية «ثوب بسفرة» أو «ثوب مجدل» أو «ثوب أحمر» يعد أحد عناصر الاختلاف بين المناطق.

أما عن مظاهر التغير فى هذه الأزياء فإنه يعد مشتركاً مع ما سبق ذكره فى الواحات الخارجة.

ملاحظات عامة واستنتاجات حول الأثواب النسائية المطرزة

١- إن صناعة تلك الأثواب يلزمها درجة إتقان يستلزمه معرفة مسبقة بأسلوب وقواعد الصنعة، وذلك لا يتوافر، بطبيعة الحال، لكل واحدة من نساء أو فتيات واحات الوادى الجديد شأنهم فى ذلك شأن سائر نساء وفتيات البشر أجمع، ولذلك نجد أن هناك أناسًا معنيين بصناعة تلك الأثواب، قديماً وحديثًا، وإن كان بعض منهم، قديماً، لم يكونوا يبتغون من وراء ذلك أجراً، عملاً بمبدأ المنفعة المتبادلة والمجاملة، على عكس من يقومون بهذا العمل الآن؛ فالمشتغلات بزخرفة تلك الأثواب الآن يقمن بها مقابل أجر يعد مرتفعًا؛ ذلك أنها أصبحت سلعة سياحية.

٢- إن تلك الأثواب النسائية المطرزة، وإن كانت بعض منهن تحرص - أو تحرص الأم الكبيرة - على أن يكون ضمن عدة العروس (الجهاز) ثوب منها، لا تستعمل على أنها أثواب للزفاف، وإنما كانت تزف العروس بالثوب الحرير القز الأحمر أو الأصفر اللون، وحاليًا يرتدين أثواب الزفاف الحديثة بيضاء اللون.

٣- إن امتلاك تلك الأثواب النسائية المطرزة لم يكن من قبيل الإلزام، على الأقل فى منطقة دراستنا؛ حيث إن امتلاكها كان يتطلب مقدرة مادية لشراء ما يلزمها من قماش ساتانيه وخيوط حريرية ملونة، إلى جانب توفير عدد من قطع العملات المعدنية أو الفضية والتى سترصع بها، أو ما سيدفع من نقود أجراً لصانعتها، وتلك من الأمور التى لم يكن من السهل توافرها فى بعض الأحيان.

٤ - الأهم فى ذلك أن تلك الأثواب النسائية المطرزة فى واحات الوادى الجديد لم توجد لتكون علامة من علامات التميز القبلى (القبيلة)، كما قد يكون ذلك فى بعض المناطق الأخرى، وإن كانت تعد علامة من علامات المقدرة والمكانة بين النساء.

التنوع والاختلاف فى تلك الأثواب

من دراسة زخارف تلك الأثواب وطرق وأساليب تشكيلها تبين أنه رغم إمكان التنميط - أى توزيعها إلى مجموعات متنوعة - فى تلك الأثواب إلا أنها لم تكن أنماطًا جامدة. بمعنى أنه لا يوجد نظام جامد للزخرفة يتكرر دون تحرر من بعض أجزائه. ونستطيع أن نلاحظ الاختلاف بين:

(أ) نماذج النمط الواحد فيما بين مساحة زخرفية فى هذا ومثيلتها فى آخر.

(ب) تغير الوضع عند التكرار.

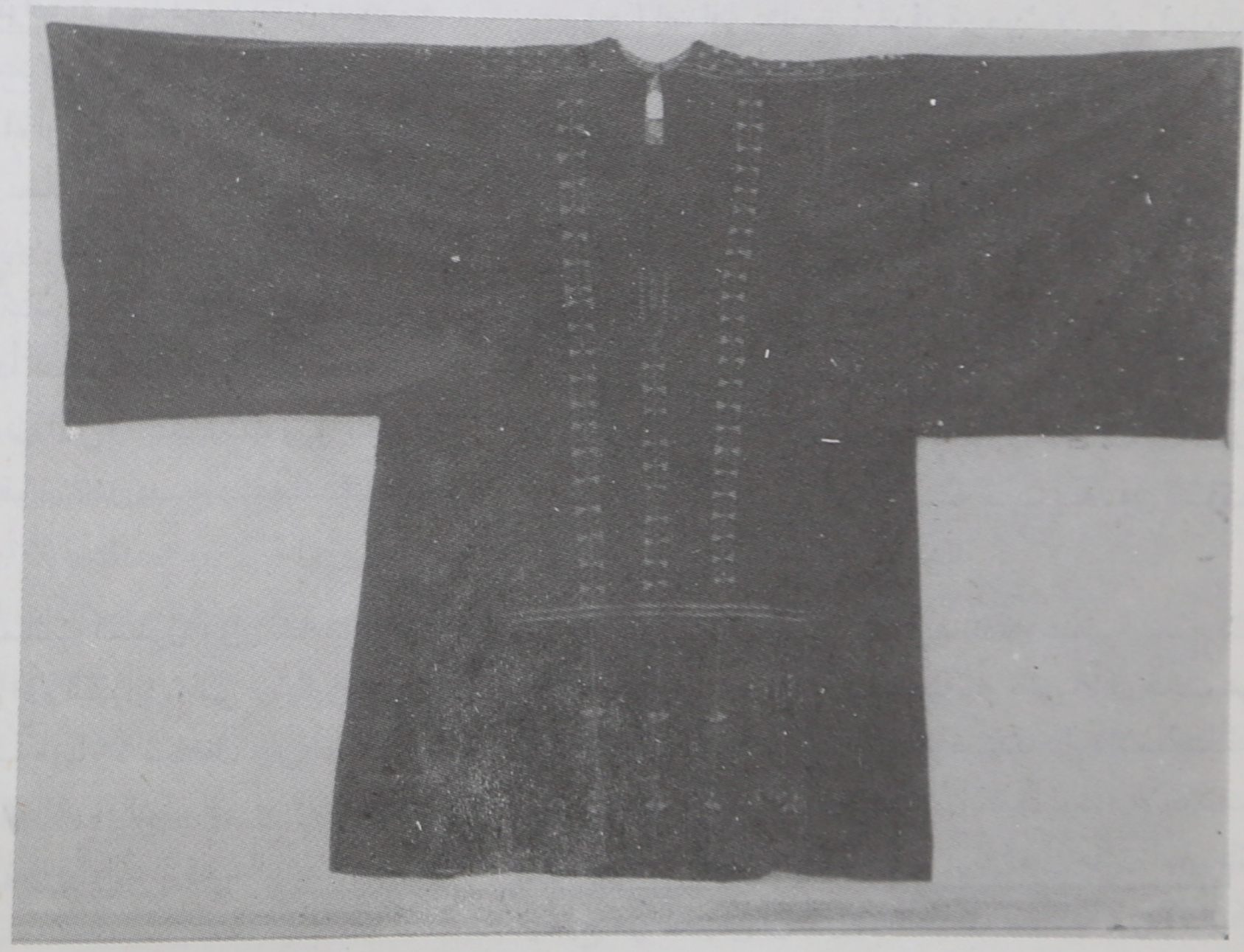
(جـ) إضافة عناصر زخرفية بحيث لا يكون لها تأثير مباشر على النمط أو النموذج من حيث زخرفته، لكنها تعطى نوعاً من التفرد فى الثوب.

وبذلك نرى أن هذا الاختلاف أوجد نوعاً من الموضة فيما بين تلك الأثواب. وأيضًا من الطبيعى أن لا يكون ثوب زوجة التاجر مثله مثل ثوب زوجة العامل أو ثوب زوجة الحاكم (العمدة أو الشيخ)، ذلك مما يؤكد أن هناك رموزاً مرتبطة بالاختلاف الطبقى والمكانة، وأيضًا، الاختلاف السنى (العمر). إلى جانب فارق الأزمنة حيث إنه، من المؤكد، قد يضيف أو يحذف شيئاً هنا أو هناك.

كذلك يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عملية إنتاج تلك الأثواب ليست بالصناعة الإنتاجية، أو على الأقل كانت هى كذلك من قبل؛ ولذلك فقد كانت تعتمد على الاستعدادات والمهارات الفردية، وكان ذلك دافعاً أساسيًا لوجود الاختلاف، ولما تبين أنه كانت هناك مَنْ تقوم بهذا العمل مقابل أجر، فإنه يصبح من الطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب زيادة أو قلة

نموذج رقم (١)

من واحة باريس، مجموعة وكالة الغورى.



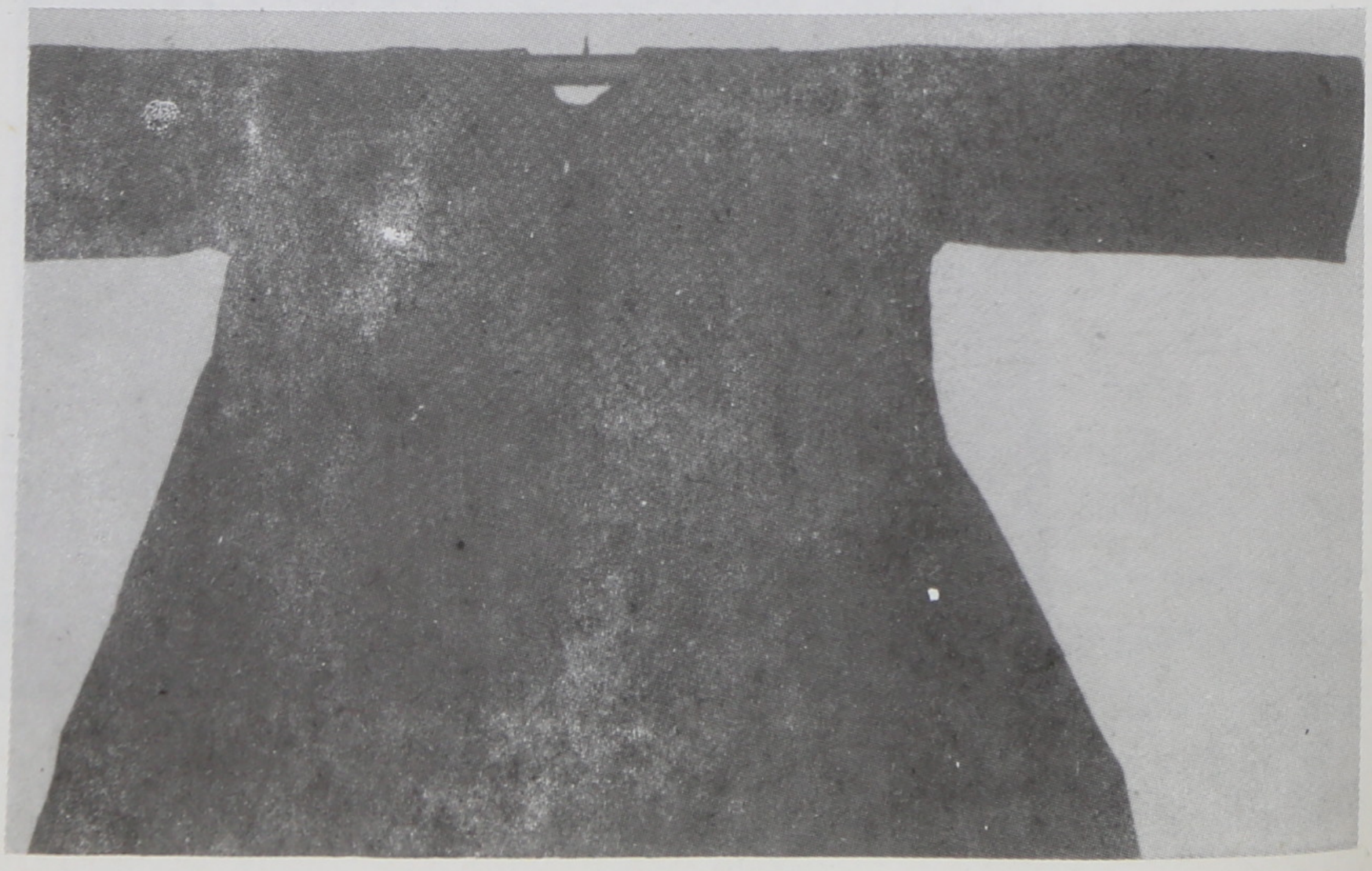
نموذج رقم (٢)

من واحة باريس،
مجموعة وكالة الغورى.

نموذج رقم (٣).

نموذج رقم (٤)

نموذج رقم (٥)



نموذج رقم (٦)

نموذج رقم (٨)

نموذج رقم (٧)

نموذج رقم (٩)

الأجر، فليس من المنطق أن تعطى كل الوقت لمن يدفع نصف القيمة من الأجر، كما كانت هناك من تستطيع أن تمد القائمة بالعمل بكل ما يحتاجه العمل من خيوط حريرية وقطع معدنية ... إلخ. وهناك من لا تستطيع ذلك.

إضافة إلى ذلك، هناك الجانب الاجتماعى الذى يتمثل فى العلاقات فيما بينهم، فتلك زوجة الحاكم وهذه الجارة أو الصديقة، والأخرى الأخت أو الابنة. وطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب درجة التوافق والتودد فيما بينهن من علاقات إنسانية.

والشئ الذى لا نستطيع تجاهله فى إيجاد تلك الاختلافات، هو المِزاج الشخصى أو الذوق، سواء بالنسبة إلى مستعملة الثوب؛ حيث من المؤكد أن له دخلاً فى إيجاد تلك الاختلافات، ويتبين ذلك فى اختلاف اللون الغالب وعدد القطع المعدنية المضافة وأماكن إضافتها والإضافات الزخرفية التى تعد متفردة، أو بالنسبة إلى مشتغلة الثوب، حيث يمكنها أن تظهر بعض المهارات المتفردة التى تمكنها من بز الأقران.

من العوامل المؤثرة سلبًا على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة

١ - ماكينة الخياطة

يعد شيوع استعمال ماكينة الخياطة فى خياطة الملابس فى واحات الوادى الجديد، بشكل خاص بعد بدء نشاط مؤسسة تعمير الصحارى فى المنطقة، من العوامل التى أثرت بشكل سلبى على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الكم أو الكيف.

فإذا كان دخول مطبعة نابليون - مع الحملة الفرنسية - إلى مصر أدى إلى انتشار الكتاب عن طريق الطباعة، إلا أنه من جانب آخر عمل على تقلص دور الراوى الشعبى أو الحكى بشكل عام، ونعلم أثر ذلك على حركة الأدب الشعبى بشكل عام، حيث إن الحكى أو روايته كانت السبيل إلى عقول الناس كذلك وسيلة الإضافة أو الحذف حسب ما تقتضيه الظروف وما يسود من مفاهيم وقيم.

أيضاً ولأن ماكينة الخياطة لا تستطيع التفكير فى ما تؤديه من وظيفة، كما كان الناس يفعلون حين يخيطون ملابسهم؛ فقد اختفت مساحات الزخارف الطولية التى كانت تنتج عند ضم أجزاء الثوب بعضها إلى بعض يدويًا؛ حيث إن خطوط الضم تلك كانت تطرز أيضاً.

ونظراً لقصر الوقت اللازم لحياكة الثوب أو الجلباب بواسطة الماكينة، لم تعد هناك فرصة للقيام بعملية التطريز السابقة وأصبحت الأزياء مجرد شئ يؤدى الغرض.

وحتى فى حالة التفكير فى الزخرفة فإنها تحولت إلى محاكاة ضعيفة لذاكرة مرهقة، كما تقلصت عملية الإضافة أو الحذف - النموذج (١٩٨٤أ/ المركز).

ومن مميزات الخياطة اليدوية أنها كانت تعطى الفرصة الأكبر لزخرفة أماكن اتصال القماش بخطوط طولية ملونة كانت تزيد من بهاء الثوب. وقد تبدو لنا، فى بادئ الأمر، مجرد خطوط غير مفهومة المغزى أو المعنى لكن مع تتبع تفصيل الثوب، وما يركب عليه من الداخل من قطع قماش زائدة، بغرض حماية بعض الأجزاء وإطالة عمر الثوب، مثل القبة من الأمام والخلف، والتى غالبًا ما تكون بلون مغاير ومعظمها من قماش الشيت الملون، ذلك أنها لا تبدو للناظرين فموضعها من داخل الثوب. أيضًا اللوفجة - سمكة الإبط - وبذلك نستطيع أن ندرك أن تلك الخطوط التى تبدو على السطح الخارجى للثوب متقاطعة مع زخارفه إنما وجدت بسبب تثبيت تلك القطع من القماش داخل الثوب والتى لا نراها وإنما نرى الخطوط اللونية التى عملت لتثبيتها وكأنها جزء من زخارف الثوب نفسه.

٢ - مشاغل التدريب التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، حيث يتم تدريب الفتيات فى تلك المشاغل (غالباً الحاصلات على مؤهل متوسط أو دبلوم تجارة أو دون المتوسط إعدادية) من قِبل المشرفات وهن غالبًا موظفات من خارج البيئة، كما هو الحال فى الخارجة وباريس؛ ولذلك يصعب عليهن التدريب على ما هو تراث بيئى، يساعد على ذلك ضعف الاتصال الاجتماعى عن ذى قبل وانكماش الأسرة الممتدة، وبذلك يكون البديل الأسهل هو مجلات التطريز والموضة أياً كانت النوعية أو الجنسية.

٣ - انتشار التيار الكهربائى والإرسال التلفزيونى.

رؤية مستقبلية

بعد ذكر ما تقدم، لنا أن نتصور أثر ذلك على أزياء الحياة اليومية والعمل والمناسبات فى منطقة الدراسة، خاصة مع الأخذ فى الاعتبار الأعمال الجديدة متمثلة فى الوظائف الحكومية وبعض المهن غير التقليدية المستحدثة فى مجتمع الدراسة من حيث طبيعة أدائها، كذلك مشاركة المرأة وبشكل خاص جيل ما بعد الستينيات، أيضًا المبادرة نحو الأخذ

بأسباب الحضارة والتمدين ذلك أنه «حين يأخذ المرء بأسباب الحضارة فإنه لايدرى كيف ينهل منها» (٥).

ويرى الدارس أنه منذ بداية العمل فى تعمير الصحارى ١٩٥٩، ومروراً بمهجرى يونيو ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣، وانتهاءً بمن قدموا إلى واحات الوادى الجديد للبحث عن فرص عمل، كذلك ارتفاع نسبة السياحة؛ نظراً لما تتمتع به المنطقة من طبيعة جميلة وظروف مناخية طيبة على مدار العام، إلى جانب مجموعة الآبار الباردة والساخنة والكبريتية، كذلك الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية بل بعض آثار ما قبل التاريخ، مما أدى إلى إحداث تغيرات كثيرة فى شتى المجالات الحيوية لمجتمع الدراسة. وبرغم ذلك فإنه لا يزال هناك من يحتفظ ببعض مظاهر الثقافة التقليدية لأزياء المنطقة، وإن كان ذلك يبدو على استحياء شديد مما يوحى بعدم صموده أمام تيارات التغير.

وعلى أساس أن «مسار الحياة الإنسانية عند الفرد وعند الجماعة لا توجد فيه خطوط فاصلة لما يسمى بالماضى أو الحاضر، لأن القوام الإنسانى محصلة مكابدة وتجربة وخبرة ومعرفة ومشاعر، وما من فرد إلا ويختزن فى وعيه - بل فى لاوعيه - الكثير من الماضى» (٦)، فسنجد أن بداية العمل فى تعمير الصحارى، أو أىٍّ من نقاط التحول الأخرى، على الرغم من أهميتها من حيث إنها بداية تحولات مهمة، بل أساسية، فى أزياء المنطقة، إلا أنها لم تكن تشكل نقطة البدء للجديد بشكل عام وشامل، كما أنها لم تكن تمثل خط النهاية أو التوقف للأنماط التقليدية فى المنطقة.

وسنجد أن تلك الأنماط التقليدية التى كانت موجودة أو سائدة فى منطقة الدراسة، كالثوب المحرر أو الجلباب الشيت، قد حدثت فيها بعض التحويرات أو التنويعات، سواء فيما قبل بدء تعمير الصحارى، أو عام ١٩٥٩، أو بعد ذلك. والدليل على ذلك مجموعة الأثواب النسائية المطرزة التى تناولتها الدراسة بالشرح والتحليل، حيث تبيّن عمق جذورها التاريخية وتمتعها بعدد من الموروثات الثقافية المصرية القديمة.

وإذا كانت دراسات الفنون وتاريخها قد أظهرت لنا «أنه لمن غير المتصور، فى المرحلة الراهنة للتطور الثقافى، أن يكون فى استطاعة أى فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت فى متناول يده وسائل جديدة كل الجدة» (٧).

وباعتبار أن الأزياء الشعبية - موضوع دراستنا - فرع من الفنون التشكيلية الشعبية، فإنه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها - خاصة عند دراستها - حتى وإن أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام.

ذلك أنها تتغذى، بشكل رئيسى، على الموروث الثقافى لمجتمعها، وتعمل على إظهارها المهارات والقدرات الإبداعية لهذا المجتمع، مقننةً بحدود تقاليده وأعرافه.

وهذا يؤكد، ثانية، على ضرورة تحفيز الدارسين إلى إجراء مزيد من الدراسات التاريخية والمقارنة إلى جانب المزيد من البحث والاستقصاء حول ثبات أوتحول هذه الأزياء التقليدية فى منطقة الدراسة، أو المناطق الأخرى فى مصر.

---

* من أعمال الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية. وهذه الدراسة جزء من دراسة موسعة قام بها الباحث. ولزيادة التوسع يُرجى مراجعة مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية ووكالة الغورى.

(١) انظر: دومينيك ڤالبيل، الناس والحياة فى مصر القديمة. ترجمة ماهر جويجاتى، مراجعة د. زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، كتاب الفكر (١٤) طـ١، ١٩٨٩.

(٢) راجع: جمال حمدان، شخصية مصر، عالم الكتب، القاهرة (أربعة أجزاء من ١٩٨٠ - ١٩٨٤).

(٣) راجع Rosalind Hall, Egyptian Textiles, Shire Publications L.T.D.U. K. First Published, 1986,P.30.
وتحية كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٩.

(٤) انظر: ثروت عكاشة، تاريخ الفن، الفن المصرى، جـ ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥١١.

(٥) جيراردى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام البحيرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٢٥، ١٣٠، ١٣١.

(٦) د. عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٥.

(٧) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، جـ ٢، ص ٥٠٤.

انظر ملزمة الألوان