

د. ياسر ثابت

# تاريخ الخطابة السليمانية

من الموعظة إلى الدرس

دار دُون

تاريخ الغناء الشعبي  
من الموال إلى الراب

د. ياسر ثابت: تاريخ الغناء الشعبي من الموال إلى الرباب، كتاب

الطبعة العربية الأولى: يناير ٢٠٢٣

رقم الإيداع: ٢٥٣٠٢ / ٢٠٢٢ - الترقيم الدولي: 6 - 322 - 806 - 977 - 978

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للناشر  
لا يجوز استخدام أو إعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب بأي طريقة  
بدون الحصول على الموافقة الخطية من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب  
لا تعبر عن رؤية الناشر بالضرورة  
وإنما تعبر عن رؤية الكاتب.

© دار دَوْن

عضو اتحاد الناشرين المصريين.

عضو اتحاد الناشرين العرب.

القاهرة - مصر

Mob +2 - 01020220053

info@dardawen.com

www.Dardawen.com

د. ياسر ثابت

تاريخ الغناء الشعبي  
من الموال إلى الراب





تبقى الأغاني والموسيقي بأنواعها المتعددة، وألوانها المتباينة صورة مُعبِّرة عن ثقافات الشعوب، تعكس تطورهم وتُجسِّد أحاسيسهم، وطموحاتهم، وكذلك مشكلاتهم في خلال أوقات زمنية مختلفة.

وكطبيعة باقي الفنون، تسير الأغاني والموسيقي في طرق قد تُغيَّر من لونها، لتشهد الكلمات والألحان تطورات من عصر إلى آخر، وقد يكون ذلك استجابة لتغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية تلحق بالمجتمعات.

ألقي هذا التغيير بظلاله على الأغنية المصرية، فمن هنا كان انطلاق الأغنية الشعبية، مع ألوان غنائية كثيرة قبل قرن من الزمان، ولكن مع مرور الزمن اختلف مفهوم هذه الأغنية بعد أن كانت مقتصرة على الأشعار والكلمات التراثية، والتمسك، بالحد الأدنى، من المعايير التقليدية للغناء، لتخرج لنا أشكال مثل «المهرجان» الذي أثار حالة من الجدل في المجتمع المصري.

بالمثل، جاءت أغاني «الراب» و«التراب» لا لتفسير المجتمع، بل لتغييره!

يرى مغنو الموجة الجديدة أنه حان الوقت للتعبير عن البسطاء والمهمشين، وإزالة التصورات الزائفة عن الناس في الأسواق والأحياء الشعبية والأزقة. وربما لا نتجاوز الحقيقة إن قلنا إن هؤلاء المغنين يرون أن الغناء في العالم الواقعي أهم بكثير من أن يُترك شأنه للأصوات الطربوية والموسيقي التقليدية!

قد يرى البعض في هذا الاحتجاج الغنائي شبهة ركاكة أو ضعف قدرة في الأداء دون نشاز، أو حتى نوعاً من الغناء الهزلي بلغة متداولة ومستهلكة أكثر من اللازم. إلا أن هذه الأغاني على بساطتها هي في واقع الأمر تمرُّ واحتجاج على «عالم المُثل»، بطريقة لا تخلو من السخرية أو الإحالة على ما هو بذيء ومثير للإحراج.

لقد نسفت أغاني «المهرجانات» و«الراب» فكرة الحد الفاصل ما بين الفن «الرفيع» والفن «الشعبي»، وانتقلت بالجمهور من الرغبة الواعية إلى الرغبة المكبوتة، بمختلف تمثلاتها، وعملت على إطلاق سراح الثقافة الشعبية من الحدود المفروضة عليها. صار بوسع هذه الأغاني أن تتناول أية ظاهرة أو مسألة أو موضوع بريئاً كان أم لم يكن، مستبعداً ومهمَّشاً ومحرمّاً أيضاً. لهذا فإن قدرتها على التأثير سواء من حيث سهولة تداولها وانتشارها، أو من حيث كونها قصيرة وقادرة

على إيصال الرسالة بعبارات قليلة جدًا، تجعلها أداة تغيير بالغة التأثير. لندع المستوى أو المحتوى جانبًا، فهذا أمرٌ محل نقاش وجدل، لكن المحتوى هنا له تأثيراته الملموسة على أفكار المجتمع وسلوكيات أفرادها، وهو ما يجعل هذه الألوان الغنائية الجديدة محل اهتمام كثير من الباحثين، ومنهم كاتب هذه السطور.

وإذا كان من الضروري فهم آلية تأثير هؤلاء المطربين في جمهورهم وكيفية انتشارهم عبر «التكاتك» والأفراح وبعض الفضائيات الشعبية، والشباب الذين يستمعون إليهم في الشوارع والأزقة، فإنه من المهم في الوقت نفسه أن نقف على هذه الظاهرة بما لها وما عليها، بعيدًا عن أي مواقف أو أحكام مسبقة، لتوظيف هذا التطور أو تعديل مساره، دون إنكار أو نفي أو إقصاء. إن الغناء الشعبي هو مغامرة بالخيال، عابرة للمعاني المباشرة، تقف على جسور ممتدة الأمكنة والأزمنة، لتحثقي بالتناقضات البشرية، وهي تحاول في الوقت نفسه امتلاك صوتها المائز في عالم الغناء.

تخلق الأغنية الشعبية رعشتها الغنائية من خلال استثارة رغبة المستمع في تغيير القواعد القديمة للحن والكلمات والأداء، وهي تُصقل جاذبيتها بطرق أقرب إلى روح الشارع والحياة في المناطق الشعبية وأحيانًا العشوائية. قد تتحول هذه الأغنية إلى سلسلة من الفجوات والشظايا، وربما يراها البعض شكلاً متناقضًا من الفخر بالذات أو الرثاء، أو عددًا تنازليًا لمزيد من الأوقات الخالية من الهموم؛ لذا يمكن القول إن الأغنية الشعبية كاملة، وتبحث في الوقت نفسه عن الاكتمال، في إطار سعيها لتأسيس مرجعية لن تكون قادرة على تحقيقها. هذه هي نقطة جاذبية الأغنية الشعبية وربما نقطة ضعفها الأساسية في الوقت نفسه.

في المقابل، يجب أن نُلقي نظرة أكثر تعمقًا على الغناء المتمرد بالحن والكلمة والأداء على القوالب الجاهزة والأنماط الاجتماعية السائدة.

على مر العصور اتخذ الغناء أدوارًا له تتعدى الترفيه والطرب إلى التعبير والاحتجاج. ولننظر مثلاً إلى «البلوز» الخارجة من رحم العبودية في الجنوب الأمريكي، ولننظر إلى المساهمة التي قدمتها أغاني الاحتجاج إلى حركة الحقوق المدنية عندما نال السود الحرية، وليس المساواة. ولنستمع إلى أنشودات المصري سيد درويش والجزائري مغني الثورة علي معاشي واللبناني مارسيل خليفة؛ بصفته مثلاً للموسيقى باعتبارها محرّكًا جماهيريًا.

غير بعيدٍ عن هذا التوجه، نفتح في هذا الكتاب ملف الغناء المتمرد لدى نون النسوة في مصر والعالم العربي، من الراب إلى أغاني الاحتجاج الاجتماعي ذات الطابع النسوي أو المرتبط بالوع أو الجندر.

إن تطور الغناء بالإيجاب أو السلب- قد يكون تجسيدًا لما يُسمّى الحداثة السائلة بحسب البولندي زيغومنت باومان-، وحالة السيولة والتشكّل والتغيّر التي يشهدها المجتمع والفن والفكر،

وربما ارتبط بتحولات عالم ما بعد الحداثة بحسب الفرنسي جان فرانسوا ليوتار- أو أنه دليلٌ آخر على أننا نحيا مجتمع الفرجة أو الاستعراض -وفق الفرنسي غي دييور- وأخيرًا، قد يكون ذلك نموذجًا لعصر الزيف وفق الفرنسي جان بودريار، أو حتى مثالاً على ما وصفه الفيلسوف الكندي آلان دونو بأنه نظام التفاهة.

أيًا كانت الأوصاف أو المصطلحات، فإن مراحل تطور الأغنية وتحولها، هو جزء من الدراسات الثقافية والاجتماعية، التي ينبغي الاهتمام بها لنزع أقنعة الغيبوبة التاريخية عن عقولنا وعيوننا وأحاسيسنا المضطربة.

ختامًا، يظن البعض أن «ويجز» كظاهرة لا يستحق كل هذا الجهد والتركيز، وأن هناك من هم أولى بالكتابة عنهم، لكن الأرقام والمعلومات وما وراء الكواليس والجيل الذي يسمعه، يجعلون من دراسة قصته أمرًا ضروريًا.

يبدو أننا بحاجة ماسة إلى صدمة الحقيقة حول واقعنا وإنتاجنا الفني والثقافي والفكري، وأن نعمل على تفكيك أوهام التمركز حول الذات المثقلة بتصوراتها المفرطة عن ذاتها، كبدائية لفهم التحولات في عالم الفن والفكر والثقافة في مصر والإقليم العربي.

وإذا كانت ظاهرة أغاني «المهرجانات» و«الراب» و«التراب» لم تخضع للدرس والبحث حتى الآن، كعلامة على واقع التغيرات الاجتماعية، فإنها تبقى موضوعًا بالغ الأهمية للكشف أيضًا عن التغيرات في تركيبة الثقافة الشعبية، والذوق العام، والمزاج الفني، والسلوك الاجتماعي.. إلخ. أتمنى لكم قراءة تجمع بين الفائدة والمتعة.

ياسر ثابت

القاهرة

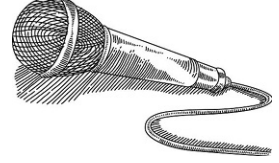
٢٢ أكتوبر ٢٠٢٢

Email:yasser.thabet@gmail.com



«الشعبي»..

من «عدوية» إلى «المهرجانات»



«إن ترميم القديم لإدامة هيمنته ما هو سوى احتيال الذات على نفسها للخلود إلى الكسل والقصور»(1).

الطرب الشعبي جزء من ثقافة المناطق الشعبية، ومن وقتٍ إلى آخر تخرج أصوات وأعمال تشرح الواقع الشعبي وتُظهره للاحتفاء به، أو الحزن على أنغامه في التجمعات الوحيدة المتاحة في الأماكن الشعبية وهي الأفراح، حيث تغيب النوادي والأماكن العامة.

كل متتبع للأغاني الشعبية سوف يلاحظ أنها عالم شديد الحيوية والتجدد، ما بين ظهور موجات جديدة واندثار ألوان غنائية قديمة إلى تبدل في ميزان الانتشار بين طريقة وطريقة أخرى من عام لعام. مع ذلك، ازدادت الأصوات الراضة لشكل الغناء الشعبي في الأعوام الأخيرة.

ناظرين إلى الماضي، ينعى كثيرون مستوى الأغنية في أمة ورثت فنونها عن أم كلثوم وفيروز وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وغيرهم، وعن ثقافة موسيقية تشكّلت على يد موسيقيين أمثال الشيخ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب والشيخ زكريا أحمد. وصل الأمر عند بعض مثقفي الفن الذين يدعون امتلاك خصوصية ثقافية أن ينتقدوا الغناء الشعبي ذاته بمعزل عن يؤدونه. ربما يغفل أصحاب هذا المذهب من المغالين في نقد الأغنية الشعبية عن أن الغناء دومًا كان للشعب ومن الشعب. دائمًا ما كانت الموسيقى الصوت البديل الذي يُعبّر عن وعي المكبوتين، فالغناء دومًا كان للشعب ومن الشعب، ففي أوقات الازدهار كان الشعب يغني، وأيضًا في أوقات القحط كان يغني(2).

اختلفت الأغنية الشعبية تاريخيًا عن أغاني القصور، فأغاني الملوك غالبًا ما صُنعت للمديح أو للتسلية عن الملك وحاشيتهم، في حين الغناء الشعبي كان الصوت اللا واعي الذي يُعبّر عن آلام الشعب وأفراحه، وكذلك كانت آلات العزف. وعلى العكس من الشكل المنظم لغناء القصور والنخب المجتمعية، كان الغناء الشعبي شفهيًا ومتواترًا في غالبه، ينتقل بالترار من جيل إلى جيل ويعتمد على الارتجال في أحيان كثيرة، مثلما كان يفعل الشعراء العرب الأوائل فيما مضى.

ولا شك أن الأغنية الشعبية تُفصح عن شخصية مصر وتُعبّر عن خصائص شعبها وتقاليد عاداته وآماله وأحلامه ووجدانه(3). برزت الأغنية الشعبية في مناسبات الأفراح من خطبة وزواج وختان، وشهدت ليالي السمر والأعراس رقصات الشابات والشبان وهم يغنون على أنغام الآلات الموسيقية الشعبية.

تُعتبر الأغاني الشعبية وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية؛ لأنها تُصوّر عادات الناس وتقاليدهم في المناسبات كالخطبة وعقد القران وحفل الزفاف والاحتفال بالمدعوين. والأغنية الشعبية تقوم بدور مهم وهو الدور الترويحي. والاستماع لهذه الأغاني فرصة للراحة والمتعة.

نشأت الموسيقى الشعبية بشكلها الحديث في ساحات وأسواق الطبقات المتوسطة والفقيرة؛ كنوع من التعبير عن حياة رجل الشارع وما يواجهه من أحداث يومية، والغناء الشعبي المصري قديم قدم الزمان، فالكثير من الباحثين في العصر الحالي يرون أن الأغاني التي يغنيها الفلاحون في الصعيد في أثناء عملهم؛ لاستنهاض الهمة والتغلب على قسوة الحياة، ما هي إلا خليط تشكّل في وعي الفلاح البسيط من الفلاح الفرعوني الأول وكذلك الفلاح القبطي المسيحي، وأخيرًا نجد كلمات بعضها من الفصحى في اللفظة الصعيدية تغيب عن لسان القاهرة، وهذا يدلّ على تأثره أيضًا بالثقافة العربية وإخضاعها لإطار وعيه العام.

حظيت القرية المصرية بالغناء في صورة تكاد تكون منتشرة في معظم الأقاليم المصرية، وهو غناء الموالد الشعبية وحلقات الذكر والاحتفالات التي تُعقد حولها من قبل، من كانوا يُسمّون بالعجر والفنانين الشعبيين المتنقلين.

أما الغناء الشعبي الرسمي في مصر، أو بالأحرى الذي استطاع الوصول إلى الإذاعة المصرية في الماضي القريب، فأول من سيتبادر للأذهان عن ذلك النوع هو عدد من الأصوات البارزة؛ مثل محمد عبد المطلب ومحمود شكوكو وعبد العزيز محمود، وغيرهم.

مع انتهاء الموجة الأولى من رموز الغناء الشعبي، يأتي أحمد عدوية الذي غير شكل الأغنية الشعبية لتجنب موضوعات الغزل والغناء عن واقع الناس اليومي، بعيدًا عن الموائيل الشعبية المعتادة، وأخيرًا وصلنا لما يُعرف بـ«المهرجانات» الشعبية الصاخبة التي عادت ما يقترن اسمها بانتقاد الغناء الشعبي.

وتأخذ الأغنية الشعبية لونها الخاص بحسب المنطقة التي تظهر فيها. فللصعيد أغنية وللسهل أغنية وللوادي والبوادي أهازيجه ومواويله.

وإذا أردنا رسم خارطة جغرافية للغناء الشعبي في مصر، فإنه يمكن البدء بأغاني البدو. يطلق البدو على مجالس الغناء اسم «السامر»، وهو حفل من نوع خاص يتم فيه غناء الشعر والرقص. يصاحب الغناء آلة المقرونة وهي آلة عزف مصنوعة من بوص الغاب الفارسي، بالإضافة إلى الآلات الأخرى كالطبل والدف.

ينقسم غناء السامر ثلاثة أقسام هي «الشتيوة»، و«الغنيوة»، و«المجرودة». يبدأ السامر بالشتيوة، وهي عبارة عن جملة واحدة متكونة من أربع إلى ست كلمات يتغنّى الشاعر بالجزء الأول منها ومعه بعض الأفراد، ثم تُردد بقية المجموعة جزءها الثاني بمصاحبة التصفيق الشديد بطريقه خاصة. ومثال على ذلك «هم يداوي/ جرح العين» أو «يا عيني الله حن العجوز/ عند الله

دائمًا يجوز». وتُردد الشتيوة بين ٦ و ١٢ مرة<sup>(4)</sup>.

أما الغنيوة، فتلى الشتيوة مباشرة وتُسمى «أغنية العلم»، وهي عبارة عن شطرات قصيرة قد تكون من ثلاث إلى أربع يغنيها الشاعر ثلاث مرات، تفصل بين كل واحدة منها شتيوة جديدة. عند ترديد الغنيوة تكف المجموعة عن التصفيق والحركة. ومثال للغنيوة: «لو عليك طير/ لو عليك طير تشربي مرار/ كي مشربته/ يا يا كي مشربته/ لو عليك طير تشربي مرار/ كي مشربته». بعد انتهاء الشاعر من أغنية العلم يبدأ في إلقاء المجردة، وهي من القصائد العربية وتشبه الأنشودة الزجلية، وقد تصل أبياتها إلى المائة. مثال للمجردة تلك التي أداها المغني البدوي شعبان العبيدي: «بدور جديل مرحب يأبوا. دور جديل/ ياسمح الصيفه يا خايل/ ياللي ماليك مكان مثايل/ مرحب يأبوا دور غمار/ مرحب يا خايل/ مكحول جديلك/ نشكيلك من البخت المايل/ مرحب ياكاحي الإنذار/ مرحب ياكاحي الإنذار».

يختلف السامر في سيناء عن السامر في مناطق البدو الأخرى نظرًا لقرب البدو في سيناء من الحدود واختلاطهم ببدو فلسطين والأردن. يبدأ السامر السيناوي بـ«الرزعة»، وهي بداية بطيئة يقوم فيها الرجال والنساء بدق الكف وهم جالسون، في دعوة أفراد القبيلة إلى حضور السامر. يغني الرجال: «جوموا للرزعة يا شباب يا حلوين/ في بلاد الزينة موجع للعشاج يطيب/ جلي في هواهن جرح منهن ما يطيب».

ثم يبدأ القسم الثاني من السامر وهو «الدحية» التي ينطلق فيها الغناء مصحوبًا بالرقص، فيردد المغنون «دحيوه دحيوه دحيه» نحو ٣٠ مرة، ثم يأتي «البدع» وهو نوع من الغناء يصاحبه الرقص، ليختم السامر بـ«المربوعة»، وهي شكل شعري يتكون من بيتين في مربع شعري يشبه الزجل في تكوينه، بحيث تتفق قافية الشطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع، مثل: «إن دج جليبك يالغالي/ جليبي بيسمع داويه/ ربعك ربيعك يالغالي/ والكل بسيف وشبريه»<sup>(5)</sup>.

يضم الصعيد في جنوب مصر تراثًا غنائيًا متفردًا وأصيلًا ويتمثل في السيرة الهلالية (سيرة بني هلال)، وامتدت أحداثها من نجد إلى تونس مرورًا بالصعيد، وعلى رغم مرور قرون على وقائع هذه السيرة؛ فإن الذاكرة الشعبية لأهل الصعيد أصرت على إحيائها والتغني بها.

وتختلف طرق أداء وعرض السيرة الهلالية في التراث الشعبي القديم، لكن الطريقة الأكثر انتشارًا هي غناؤها، فيما يُعرف لدى أهل الصعيد بـ«فن الواو»، وكانت السيرة قديمًا تُقدّم على لسان «الراوي» وهو يعزف على الربابة، وتغير الرواة مع الوقت وكثيرون راحوا يحفظون السيرة عوضًا عن ارتجالها، ويؤدونها بصحبة عازف للربابة وفرقة من ضاربي الدبكة والدف والرق. ومن أبرز من أدى السيرة وأكسبها مكانتها هو الشاعر الراحل جابر أبو حسين، الذي سجّل السيرة بصوته في نحو ٩٠ حلقة إذاعية برفقة الشاعر عبد الرحمن الأبنودي وزوجته السابقة عطيات الأبنودي<sup>(6)</sup>. وكانت هناك بطولات ومغامرات وسيرة شعبية شديدة الثراء<sup>(Z)</sup>، كان للشاعر

الأبنودي الفضل في حمايتها من الضياع عندما أخذ يجمع فصولها من أفواه منشديها ويسجلها كاملة، وقد عانى أعواماً من التعب والسفر والتدوين، حتى أنقذ السيرة الهلالية من الضياع(8).

ويوجد في صعيد مصر نوع آخر من الغناء أقل انتشاراً من السيرة هو المديح، والمقصود به مدح النبي صلى الله عليه وسلم- ويُسمى مؤدّيه «المداح»، ومن يؤدّيه يغني قصائد عربية موزونة ومقفاة بعضها من التراث مثل نهج البردة للإمام البوصيري. ومن أبرز المداحين الذين ذاع صيتهم الشيخ أحمد التوني، والشيخ زين محمود، والشيخ ياسين التهامي.

الشيخ أحمد التوني (١٩٣٢-٢٠١٤) من أسويط. وكان أشهر منشدي صعيد مصر، حتى أُطلق عليه لقب «ساقى الأرواح» و«سلطان المنشدين». استطاع بأدائه المتميز الخروج بالغناء الصوفي من المحلية إلى العالمية؛ إذ دُعي للمشاركة في عدد كبير من المهرجانات الموسيقية الروحية. يقول الشيخ التوني عن الموسيقى إنها «تجلب الجمهور، وتقرّب المعنى، وتطرب النفس، وترقق المشاعر»، وإن الموسيقى تؤدي لأن يسود «سهرات الإنشاد الصوفي نوع من الصفاء والحب، والإبداع والتشويق»(9).

ركّز التوني في إنشاده على الكلام لا على الألحان، حيث تكون الألحان مجرد خلفية مرافقة. أنشد بشكل فطري قائم بصورة أساسية على الارتجال مما يحفظه من أشعار كبار أئمة التصوف، ومنهم: أبو العزائم وابن الفارض والحلاج. واتبع الشيخ التوني تخناً موسيقياً شرقياً بسيطاً مؤلفاً من الرق والناي والكمّان.. يعزفون وراءه وفقاً لما يفيض على شيخهم من تجليات شعراً وتنويعاً بين المقامات الموسيقية.. وقد يتولى بنفسه ضبط الإيقاع من خلال النقر بمسبحة على كأس زجاجية.

قدّم التوني التراث القديم كما جاء على السنة الأولياء والعارفين بالله والسالكين في مدارجهم، ومنهم: «البدوي والرفاعي والدسوقي والجيلاني» وغيرهم من أهل الله -على حدّ تعبيره- وسبق له أن قال: «ما زال مولد السيد البدوي بمدينة طنطا، المولد الوحيد الذي يحافظ على تقاليده الأصلية لا سيما «الدورة» وهي نوع من الحركات تتبع في الحضرات الصوفية..».

كان الشيخ ينشد مرتجلاً من دون مرافقة الألحان إلى أن أدرك أهمية استخدام الموسيقى في نشر رسالة التصوف التي يحملها، والتي بلغت عبر صوته مسارح باريس وعموم أوروبا والولايات المتحدة والبرازيل والأرجنتين، وسائر دول شمال إفريقيا بالإضافة إلى سوريا.

في الموالد: كمولد السيد البدوي، والحسين والسيدة زينب، كان الشيخ التوني يجد متعته في الغناء المتواصل لساعاتٍ طويلة، وكل ذلك ارتجالاً مما يحفظه من الشعر دون أن ينشد في ليلتين متتاليتين نفس الأشعار.

أما المنشد زين محمود، فهو من مواليد الصعيد، يغني الأناشيد ويسمعه الباريسيون، ويُعد حالة فريدة كتفرد حالات التصوف والمديح والمتغنين بالسيرة الهلالية. وُلد في قرية بني مزار، محافظة المنيا، عام ١٩٨٦، وهو مدّاح على الطريقة الشاذلية، نشأ في بيت صوفي وورث القرآن عن والده

الشيخ بن زيدان، وعن ابن عمه محمد محمود.

ذهب إلى الكتاب ودرس مختلف العلوم العقلية والنقلية، ودرس علم التوحيد وعلم أصول الفقه، فأصبح متبحراً في الفقه وأصوله، ودرس لأصول الفقه في المسجد النبوي لمدة ٢٠ عاماً. بدأ حياته بتلاوة القرآن الكريم، ثم تغيرت حياته عام ١٩٩٢ عندما استعانت به فرقة مسرحية كمنشد ديني في مسرحية «تغريبة عبد الرازق»، التي عُرضت في قصر ثقافة بني مزار. في أثناء عرض المسرحية كان حسن الجريتلي مدير فرقة «ورشة الجريتلي» حاضراً في العرض الخاص، واستمع إليه وقرر ضمه إلى الفرقة وهناك تعلم الغناء الشعبي والسيرة الهلالية على يد سيد الضوي، كما تعلم غناء الموال القصصي، وبعد انضمامه إلى الفرقة بعامين، قدم عرضاً مع الفرقة في سويسرا، قبل أن يتوجه معها إلى فرنسا والولايات المتحدة والبرازيل. في فرنسا، أسس فرقة Zaman Fabriq التي قدمت نمطاً موسيقياً مختلفاً، واستطاعت نشر المديح في باريس من خلال كلمات صوفية وآلات شرقية، كما أسس مدرسة «تدريب الغناء الشعبي» هناك، وشغل منصب مدير استوديو في مرسيليان ومدير بيت الثقافة الشرقية في باريس (10). أحياناً عدداً من الحفلات في مصر، إضافة إلى تقديمه العديد من أعماله كموسيقى تصويرية لعدد من الأفلام، منها «ألوان السما السابعة»، و«جنينة الأسماك»، و«إبراهيم الأبيض»، و«باب الشمس»، للمخرج يسري نصر الله، وهو الفيلم الذي احتوى على أغنية «بيكي ويضحك»، التي تُعد أشهر أعماله في مصر.

أما الشيخ ياسين التهامي، فقد وُلِدَ في ٦ ديسمبر ١٩٤٩ في قرية الحواتكة مركز منفلوط محافظة أسيوط. نشأ في بيت يهتم أهله بالتدين، وكان لهذا الجو الديني تأثير عميق في نفسه، حيث تلقى تعليمه بالمعاهد الأزهرية حتى وصل إلى السنة الثانية في المرحلة الثانوية الأزهرية عام ١٩٧٠، ثم انقطع عن الدراسة لظروف خاصة. أنشد عدة قصائد معروفة للإمام ابن الفارض والحلاج، أشهرها «يا رفاق الصبر»، و«والله ماطلعت شمس ولا غربت إلا وحبك مقرون بأنفاسي».

الريف المصري ثريٌ بعباداته وتقاليده ومخزونه الثقافي الشعبي، وتتميز أغاني الدلتا بطابعها الهادئ بعيداً عن الإيقاعات السريعة الصاخبة والآلات الموسيقية المستخدمة فيه، تقتصر على الناي أو العود أو الكمان فقط.

وتقوم أغاني الدلتا على القصص الشعبية، وهي حكايات منظومة في شكل شعري شعبي تتضمن أحداثاً وشخصيات مستمدة من التاريخ، أو من التراث الديني مثل قصص الأنبياء والكرامات والمعجزات مثل قصة «سارة وإبراهيم الخليل»، التي يقال فيها: «لما كملت أيامها/ ولدت ولد هو أملها/ زعلت وغارت ضررتها/ سارة وقاد في جسمها نار/ قالت له خدها على الخلوات/ ارميها بها من غير رحمت/ زعل الخليل وازداد حسرات/ وقف أمام الاتنين محتار».

وقد تكون الحكاية مستمدة من التراث الاجتماعي وتكشف عن علاقات الناس مع بعضهم بعضاً، فتدور حول علاقة الغني بالفقير، والقوي بالضعيف، والعلاقات الأسرية مثل «اسمع وشوف فعل الدنيا/ في قصة عن سامي وسامية/ قاسى عذاب وأسية/ والدهر ما يرحمش الناس/ من صغر سامي الناس/ ظلموه حتى الأيام لم يرحموه/ وماتت أمه هي وأبوه/ والناس على الدنيا أنفاس». تمتاز الدلتا كذلك بفن المديح والابتهالات الدينية، ولا تخلو قرية من أتباع الطرق الصوفية، وغالباً أهلها يحرصون على إقامة الحضرات بصفة دورية(11).

ومن أشهر من قَدَّم الابتهالات الدينية في مصر من الدلتا الشيخ نصر الدين طوبار وسيد النقشبندى. حفظ الشيخ نصر الدين طوبار (٧ يونيو ١٩٢٠ - ١٦ نوفمبر ١٩٨٦) القرآن الكريم وذاع صيته في مدن وقرى محافظة الدقهلية، ونصحه أصدقاؤه أن يتقدم لاختبارات الإذاعة لكنه رسب ست مرات متتالية في هذه الاختبارات.

الرسوب عدة مرات في اختبارات الإذاعة كاد أن يُثني طوبار عن شغفه، لكن دعم من حوله دفعه إلى دخول اختبارات أصوات قراءة القرآن والإنشاد الديني حتى نجح في المرة السابعة، خاصة بعد لقائه الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي تعلّم على يديه المقامات الموسيقية وكان يرى فيه الصوت المميز والحجر الذهبية.

وبعدها درس طوبار الموسيقى لمدة عام ليدخل عالم الإذاعة بصفته مبتهلاً، بعد أن نصحه عبد الوهاب بأن يتوجه للموشحات الدينية والابتهالات، كما رأى محمد حسن الشجاعى رئيس الإذاعة وقتها بأنه مكسب للإذاعة المصرية.

وعن ذلك، قال طوبار في حوار مسجل له: «أنا كنت مُتحفظاً في فكرة التقديم للإذاعة لتخوفي من اختباراتنا وصعوبة مواجهة مشايخها، لكن زيارتي لبيت الموسيقار محمد عبد الوهاب كانت فارقة في مشواري، حيث نصحني بدراسة المقامات الموسيقية التي أظهرت قدراتي بشكل مميز»(12).

بالخشوع والسكينة يفيض قلبك بمجرد سماع ابتهالات نصر الدين طوبار الملقَّب بـ«إمام المبتهلين»، والحاضر دائماً في الشعائر الدينية.

ولا يقتصر محبو طوبار على المسلمين فقط بل يستمع له ويخطو خطاه الجميع لدرجة أن هناك من يقلده وينشد كلماته من الديانات الأخرى، فصوته العذب الخاشع يُلين القلوب ويجذب هؤلاء عاشقي السكينة والحب.

ولعقود، ظلت ابتهالات طوبار إحدى علامات شهر رمضان المبارك، حيث كانت فقرات أساسية في الإذاعة المصرية وقت دقائق الإفطار قبل أذان المغرب، وكذلك في وقت السحور بابتهالات الفجر التي تمس قلوب كل من يسمعه، ليلقبه البعض بأنه «قيثارة المبتهلين»، حيث قَدَّم على مدار حياته نحو ٢٠٠ ابتهال؛ منها: «يا مالك الملك، مجيب السائلين، جل المنادي، السيدة

فاطمة الزهراء، يا سالكين إليه الدرب، يا من له في يثرب، يا بارئ الكون، ما بين زمزم، من ذا الذي بجماله حلاك، سبحانك يا غافر الذنوب، إليك خشوعي، يا ديار الحبيب، طه البشير، لولا الحبيب، كل القلوب إلى الحبيب تميل، سبحان من جعل الأرض قراراً، ربي هو الله، يا من يراني في علاه ولا أراه، تسابيحني، أشرق الحق بالهدى، قصة اليتيم، سبحانك اللهم، بحق طه ترحمني، مؤنسي في وحدتي، يا نصير المظلومين، يا سالكين الدرب».

أما سيد النقشبندي (١٩٢٠-١٩٧٦)، فقد وُلِدَ في حارة الشقيقة بقرية دميرة إحدى قرى محافظة الدهليّة، في مصر عام ١٩٢٠م. لم يمكث في (دميرة) طويلاً، حيث انتقلت أسرته إلى مدينة طهطا في جنوب الصعيد ولم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره. في طهطا حفظ القرآن الكريم على يد الشيخ أحمد خليل قبل أن يستكمل عامه الثامن، وتعلّم الإنشاد الديني في حلقات الذكر بين مريدي الطريقة النقشبندية. جد الشيخ سيد هو محمد بهاء الدين النقشبندي الذي قد نزع من بخارة بولاية أذربيجان إلى مصر للالتحاق بالأزهر الشريف، ووالده أحد علماء الدين ومشايخ الطريقة النقشبندية الصوفية. كان يتردد إلى مولد أبو الحجاج الأقصري وعبدالرحيم القنائي وجمال الدين السيوطي، وحفظ أشعار البوصيري وابن الفارض.

في عام ١٩٥٥ استقر في مدينة طنطا وذاعت شهرته في محافظات مصر والدول العربية. في عام ١٩٦٦ كان الشيخ سيد النقشبندي بمسجد الإمام الحسين في القاهرة والتقى مصادفة الإذاعي أحمد فراج؛ فسجّل معه بعض التسجيلات لبرنامج «في رحاب الله»، ثم سجّل عدداً من الأدعية الدينية لبرنامج «دعاء» الذي كان يُذاع يومياً عقب أذان المغرب، كما اشترك في حلقات البرنامج التليفزيوني «في نور الأسماء الحسنى»، وسجّل برنامج «الباحث عن الحقيقة»، الذي يحكي قصة الصحابي الجليل سلمان الفارسي، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الابتهالات الدينية، التي لحنها محمود الشريف وسيد مكاوي وبلينغ حمدي وأحمد صدقي وحلمي أمين.

عُرِفَت الدلتا أيضاً بغناء السير أو الملحمة ومنها السيرة الهلالية، ولكن بشكل مختلف عن السيرة في الصعيد؛ إذ إنها تُغنى كمّوال، مربعاً كان أو مسبعاً. وهناك من يُقدّمها عن طريق الشعر، كل بيت يستقل بقافيته<sup>(13)</sup>.

لمناطق القتال المتمثلة في المدن الثلاث السويس وبور سعيد والإسماعيلية أغانٍ بنكهة الهزيمة وطعم النصر؛ لأنها ذاقت ويلات الحرب، كما يغلب عليها دائماً شجن البحر.

تشتهر مدن القتال بألة «السسمية»، وهي آلة وترية شعبية تشبه في تركيبها آلة «الطنبورة»، التي ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا على حفر قناة السويس. طوّر أهل القتال الطنبورة وابتكروا منها السسمية، وكانت السسمية في فترة ما قبل التهجير تتكون غالباً من خمسة أوتار، لكن ازداد عدد أوتارها ليصل إلى اثني عشر وترّاً، وتم تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، حتى تستطيع الآلة مواكبة الأداء الموسيقي الراهن، ومصاحبة المغنين فيما يؤدونه من ألحان<sup>(14)</sup>.

أما أبرز أغاني القنال فهي «الضمة». إنها عبارة عن طقس شعبي غنائي ارتجالي، يلتقي من خلاله الناس ويرددون الغناء مصحوبًا بالسسمية والرق والطبول والدف والمثلث. تُلقب مجموعة مغني الضمة وعازفيها باسم «الصحبية»، ويؤدون رقصة فولكلورية بحرية تُعرف باسم «البمبوتية». تتنوع أشكال أغاني الضمة فمنها الطقطوقة والموشح والموال والأدوار الفكاهية، ومن أشهر أغانيها «نوح الحمام والأمري على الغصون/ آه يا عيني يا ليل/ نوح الحمام والأمري على الغصون/ غصون يالالالي/ أورث لقلبي المضني كل الشجون».

يُعدّ «الريس زكريا» من أشهر صحبية الضمة. أسس فرقة «الطنبورة» عام ١٩٨٩ ليحافظ على تراث بورسعيد من أغاني الضمة وتجمعات الصحبية، وشاركه «الريس إمبابي» و«محمد الدشناوي» الذي أسس بعد ذلك صحبة «ولاد البحر». أصدرت فرقة «الطنبورة» الكثير من الألبومات منها «نوح الحمام» و«أصحاب البمبوتية» و«سسمية بورسعيد»، وفي عام ٢٠٠٠ قرر الريس زكريا أن ينشئ «مركز المصطبة للموسيقى الشعبية» والذي يُقدّم حفلات لفرق التراث الشعبي المصري عامة(15).

في المقابل، ساهمت الأغاني التراثية النوبية في استمرار اللغة النوبية بين الأجيال الجديدة؛ وذلك لحرص الكبار على تنظيم حفلات للأغاني ضمناً لاستمرار اللغة الأم.

الغناء النوبي غالبًا ما يكون جماعيًا وتصاحبه آلة الطار، وهي عبارة عن إطار خشبي رقيق على شكل دائرة بالإضافة إلى الطنبورة وهي آلة وترية، والدف والعود والطبل.

يمتاز الغناء النوبي بلحن واحد ولكن بإيقاعات مختلفة، وأبرز هذه الإيقاعات عند جماعة الفاديجا إيقاع «الكوم باك» وهو الإيقاع الرئيسي للرقص عند النوبيين، وإيقاع «نجر يشاد» وهو خاص برقصة الكف، وإيقاع «شكا» وهو قريب من إيقاع الكوم باك، إلا أن محدود الاستخدام، وإيقاع «فندي جالينكو» وهو خاص لرقصتين مهمتين هما «بالجة» و«فري». أما جماعة الكنوز فلديهم إيقاعا «الهولي هولي» و«الصفصافي» اللذان غالبًا ما يصاحبان رقصة الكف، وإيقاع «السوكيو»، وهو سريع، يصاحب معظم الأغاني العاطفية، وتشارك الجماعتان في إيقاع «كومبان كاش»، وهو لأغاني السمر وأغاني الموال البطيئة.

كثيرًا ما يغني النوبي للنيل والأرض والحببية، والشكل الشعري الذي يعتمده هو الرباعية. خرج من رحم فن النوبة الأصيل مطربون وموسيقيون حققوا نجاحًا كبيرًا، مثل «علي كوبانا» أول من أسس فرقة نوبية في مصر.

طافت هذه الفرقة العالم وحصدت المراكز في المهرجانات الدولية، فشاركت الأوبرا الفرنسية الأوركسترا الخاصة بها، ونال كوبانا عضوية اتحاد الموسيقيين العالميين. من مغني النوبة المعروفين أيضًا حمزة علاء الدين، الذي لا يقل شهرة عن كوبانا، ومحمد حمام، وأحمد منيب، وأخيرًا محمد منير.

الأمر الأكيد أن الأغاني الشعبية الحديثة كما هو متحقق في موجاتها المتعددة من أحمد عدوية، ثم أشباه عدوية مثل عبد الباسط حمودة وحسن الأسمر، مروراً بجيل محمود الليثي ومحمود الحسيني وانتهاءً بـ«المهرجانات»، أصبحت تشكل الآن بديلاً حقيقياً لما يُسمى «التيار الغنائي السائد».

عالم الأغنية الشعبية الحديثة هو نفسه ساحة مفتوحة للشد والجذب بين تياراته المتعددة، لكن قاعدة جماهيره الكبيرة تظل متعلقة به، على أشكاله وأطواره المختلفة.

بعيداً عن الأزمات المتكررة، التي ارتبطت بمحطات تطور الأغنية الشعبية، وبالرجوع للجدور، يظل تساؤل بشأن تعريف الأغنية الشعبية، والمعايير التي تفصلها وتمييزها عن الألوان الفنية الأخرى.

يرى د. محمود الحلواني، الناقد وأستاذ الموسيقى بأكاديمية الفنون، أن الأغنية الشعبية هي الكلمات والألحان المعبرة عن بيئة أو ثقافة معينة، مثل الصعيد أو سيناء وغيرها. كذلك لا بد أن تكون الآلات الموسيقية المستخدمة في تلحينها آلات شعبية مثل الناي أو السمسمية والطلبة وغيرها؛ لذا قد يُعَدّ الاعتماد على البيانو والغيتر على سبيل المثال مؤشراً على أن الأغنية حادت عن التصنيف الشعبي.

ويضيف الحلواني أن من الأخطاء الشائعة وضع معيار انتشار الأغنية دليلاً على أنها أصبحت شعبية، ويرى في ذلك خطأ كبيراً؛ فإذا كان الانتشار لا يأخذ في طبيعته أن اللحن والكلام يخص وينبع من بيئة وثقافة محددة، فإنه لا يمكن اعتباره في التصنيف الشعبي<sup>(16)</sup>.

تنوعت أهداف الأغنية الشعبية، كما تشير د. ياسمين فراج، الأستاذة بأكاديمية الفنون والناقدة الموسيقية، في كتابها «الأغنية الشعبية في مصر.. دراسة مقارنة»؛ فظهرت أغنيات تدعو للإيمان بفئات الشعب من الكادحين وإبراز جوانب الفضائل الكامنة فيهم، وأعمال أخرى حملت طابعاً سياسياً من تمجيد أعمال فئة سياسية أو زعيم ورمز سياسي معين وإبراز منجزاته<sup>(17)</sup>. ومع مرور الوقت أصبحت الأغنية الشعبية تنفذ لكل الشرائح المجتمعية.

ارتبط المصريون بالطرب والأغاني الشعبية منذ زمن بعيد، وظهرت ألوان متعددة لأنواع الأغنيات كانت كل منها ترتبط بمهنة وبيئة محددة، فأغنيات (أناشيد أو هتافات أو طقطوقات) يستخدمها الصيادون، وأخرى وقت الحصاد يشدو بها الفلاحون، وكان لسيد درويش مساهمات كبيرة لتطوير هذا الاتجاه ودمجه في الغناء الشعبي الجماهيري، في الفترة التي سبقت ثورة ١٩١٩ والتي تلتها.

لا يحتاج الرائد إلى جهد كبير، لتأكيد أن سيد درويش كان أكبر وأهم وأشهر من غنى للعمال في حقبة ثورة ١٩١٩، وقد جاءت كل أغانيه في هذا الميدان على لسان العمال، تصف شقاءهم ومعاناتهم، أو تُعينهم على مواجهة التعب والفقر والشدائد.

ربما كانت أغنية «الشياطين» دالة بعنوانها وكلماتها على انحياز سيد درويش، فالرجل لا يغني للعمال في عمومهم، بل يختار أنواعاً بعينها من العمل، هي الأشد عنثاً وتعَباً ليغني لأصحابها، وليكتب بديع خيري الكلمات على لسان هؤلاء الشياطين: «شد الحزام على وسطك غيره ما يفيدك، لا بدّ عن يوم برضه ويعدلها سيدك، إن كان شيل الحمول على ضهرك يكيدك، أهون عليك يا حر من مدة إيدك».

أما أغنيته «العرجية» فتتحدث عن معاناة أصحاب هذه المهنة مع «الشاوشية»، أي رجال الشرطة الذين هم ممثلو السلطة، وما يمارسونه من تضيق على أصحاب الكار. كانت أغاني سيد درويش ضمن مسرحيات غنائية من ألقاها، فـ«الشياطين» من أغنيات رواية «قولوله» وأغنيته «العمال» التي اشتهرت بمطلعها «الحلوة دي قامت تعجن» من مسرحية «ولو»، ومعها أغنية «السقايبين»، وكلها من بطولة نجيب الريحاني، أما أغنية «العرجية» فمن مسرحية «ولسه» لفرقة علي الكسار. وقد مثلت طريقة العرض المسرحية هذه التحاماً مباشراً للجمهور بألحان سيد درويش، فكان أثرها كبيراً في تفجير الغضب الشعبي وثورة ١٩١٩.

وكان هناك أيضاً من اتخذ من مهنة الغناء مهنة له على وجه الاحتراف. ومع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، كان يُطلق على المطربين المقرّبين من الشارع مصطلح «الشيوخ» مثل الشيخ سيد درويش وغيره، نظراً للزي الذي كانوا يرتدونه ونشاطهم التعليمية في الكُتاب، علاوة على اعتماد أغلبهم على نغمات المديح الدينية والترتيل.

وكانت هناك سرادقات للغناء في أماكن متعددة بالقاهرة، تبدأ مع الليل، ولا تتوقف إلا مع ساعات الصباح الأولى من اليوم التالي، ويُحيي بتلك الحفلات بعض الموهوبين من الهواة، وكانت رخصة الاحتراف التي سادت في هذا العصر هي أن يُعجب الشيخ بصوت أحدهم فيلبسه حزاماً؛ كزي معين ل يبدأ الناس في تعريفه بلقب «الصيّب» (18).

مع انطلاق الإذاعة المصرية في بدايات ثلاثينيات القرن العشرين، بدأت شهرة بعض المطربين والزجالين تتسع، وتخرج من نطاق الأقاليم بعينها مثل الصعيد والدلتا لتشمل القطر المصري كله. وبعد رواد يحتاجون إلى قراءة منفصلة، مثل محمود أبو ذراع، ومحمد أفندي العربي، وسيد درويش الطنطاوي، وبهية المحلاوية، زينب المنصورية، وسيدة حسن، استمتع المصريون بأغاني محمد عبد المطلب «ساكن في حي السيدة»، ومحمد قنديل «يا حلو صبح»، ومحمد العزبي «بهية»، ومحمد رشدي «تحت السجر يا وهيبة»، وكارم محمود «عنابي»، وشفيق جلال «أمونة»، وعمر الجيزاوي «معانا الكحل والنشوق»، وصلاح عبد الحميد أو «الرئيس حنتيرة» في «الليلة الكبيرة» الذي غنى «شقلبتلي عقلي علوله.. أه يا غزال»، وبحر أبو جريشة «وأخاف لتتوه يا قلبي وتقول الظروف»، وحفني أحمد حسن «وقالي أنت مين؟ أنا مش عارفك»، وعبد العزيز محمود «حب العزيز.. الربع بقرش»، وعبد الغني السيد «ولا يا ولا»، وعزيز عثمان

«بلالكة» الأغنية الساخرة (19).

من بين أصحاب الإسهامات الكبيرة في تكوين مكتبة كبيرة من الأغنيات الشعبية والغناء البلدي، برز الكاتب زكريا الحجاوي الذي لعب دورًا عظيمًا في هذا الشأن؛ فقد زار ربوع مصر والوجه البحري على وجه التحديد، واهتم بإبراز مواهب مثل محمد طه وخضرة محمد خضر والريس متقال وفاطمة سرحان. تلك التركيبة كانت عبقرية؛ لأنها مثّلت كل أقاليم مصر، وأصبحت معبرة عن البيئات المصرية بتعددتها؛ فمثلًا نجد أغنيات ومواويل طه ارتبطت ببيئة الفلاحين والدلتا، والريس متقال وجهت أغانيه للصعيد بشكل أكبر.

ويمكن أن نشير هنا إلى بروز أصوات نسائية في هذا اللون الغنائي، فإضافة إلى خضرة محمد خضر، رأينا فاطمة سرحان التي أجادت مختلف أشكال الغناء الشعبي، وجماليات شيحة، التي بدأت الغناء وهي في سن الثانية عشرة، وروح الفؤاد صاحبة أغنية «سوق بينا يا اسطى على الكورنيش».

وقد تعددت موضوعات الغناء الشعبي، وكذا الغناء البلدي -الذي يُعد أحد أنواع الغناء الشعبي- لتشمل الغناء العاطفي والوطني والديني من خلال القوالب الغنائية التقليدية أو الشعبية، وتم تسجيل بعض المقطوعات من خلال لجنة التسجيل بمؤتمر الموسيقى العربية، الذي عُقد في القاهرة عام ١٩٣٢ تحت عنوان ألحان مصرية (أغانٍ شعبية).

لقد عرفت الثقافة الشعبية في مصر صنفًا من الغناء انتشر عبر واديهما من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه، بما عُرف بالموال وأشكاله المتعددة؛ مثل موال «الطير» وموال «أدهم الشرقاوي» و«الرجاوية» و«حسن ونعيمة».

والغناء تاريخيًا -ليس بجديد ولا طارئ على الأذن المصرية والمزاج المصري، بل إن نقوشًا قديمة على المعابد الفرعونية هي خير دليل على مدى امتداد ذلك التراث الغنائي في الزمن واتساع مساحته.

وإذا تحدّثنا عن الغناء البلدي، فإن موضوعات هذا الغناء تصاغ غالبًا في صنفين من النظم الشعري هما الموال والطقوقة. فأما الطقوقة فهي أغنية صغيرة من الزجل تمتاز ببساطة اللحن والكلمات وسهولة الأداء. وللطقوقة أربعة أشكال أساسية:

- الشكل الأول: لحن واحد لكل من المذهب والأغصان.

- الشكل الثاني: لحن واحد للمذهب ولحن مختلف عنه لكل الأغصان.

- الشكل الثالث: مثل الشكل السابق، ولكن الغصن ينتهي بجزء صغير من المذهب.

- الشكل الرابع: يختلف فيه لحن كل غصن عن الآخر وأيضًا يختلف عن المذهب.

من جهة أخرى، فإن الموال هو النظم الشعري الأساسي الذي يعتمد عليه المغني البلدي، وهو لون من ألوان الغناء الشعبي. ويُعتقد أن أول من نطق بالموال عند العرب هم موالي البرامكة؛ لذا

سُمِّي مفردها بالموال(20).

تم تقسيم الموال إلى عدة أنواع بحسب الموضوع، منها:

١ - الموال الأحمر : هو موال الحُب العنيف الذي يصف غدر الحبيب والزمان وهو ممتلئ بالحكم والمعاني والتحسر على ضياع القيم الأخلاقية؛ مثل: من كتر غلبي بدور ع الشجا(21)، ملجاء(22).

٢ - الموال الأخضر: هو موال المودة والحُب والعواطف الجياشة والغزل ويهتم بالطيور والزرع والأشجار والأنهار ؛ مثل:

ياللي ناديتك وصوتك رد لباني  
الشوق ضنى مهجتي والبعد رباني  
ياما سألت النسيم عنك ونباني  
وأنا أعمل إيه في هواك يا محير الأفكار  
ولك شمايل ملك والحسن رباني

٣ - الموال الأبيض: يتضمن وصف محاسن الأخلاق والتحلي بالدين والصفات الحميدة؛ مثل:

في طور سينا ظهر موسى كلیم و خليل  
وابن البتول الهداية علم الإنجيل  
وساكن الغار هداانا بحكم التنزيل  
بدت آيات بينات للزايغ الحيران  
وقام لنهج ألفين دليل ودليل

٤ - الموال القصصي: هو أحد أنواع المواويل، ويحكي قصة مبنية على حدث أو موقف معين مستمد من المأثور الشعبي ومن أشهر المواويل في مصر آدم الشرقاوي، حسن ونعيمة، وعزيزة ويونس.

يتسم الغناء البلدي في مصر بعدة سمات، لعل أهمها:

١ - الغناء البلدي هو الغناء المعبر عن البيئة المحلية، حيث يُنسب لأصل البلد، فيقال غناء قبلي أو غناء بحري، ويغلب على هذا الغناء الصنعة والارتجال ويؤديه مطرب محترف بالزري البلدي.

٢ - شكل الفرقة الموسيقية تغيّر نوعًا ما؛ وذلك بإضافة بعض الآلات مثل الأكورديون والقانون والأورج.

٣ - هناك مقامات لم تُستخدم مثل مقام سيكاه، ومقامات نادرة الاستخدام، مثل مقام نواثر ومقامات تُستخدم كثيرًا مثل راست وبياتي(23).

٤ - بعض المطربين يستخدمون مقامًا واحدًا في الغناء.

٥ - تراوحت المساحة الصوتية للغناء بين درجتَي العراف والسهم للرجال ودرجتَي البكاه

والمحير للنساء.

٦ - موضوعات الغناء غالبًا محدودة ومعروفة، إما اجتماعية مثل نصائح اجتماعية وحكم وأمثال أو أفراح أو دينية أو غزلية أو عاطفية.

٧ - غالبية المطربين البلديين يغنون من تأليفهم وتلحينهم ولديهم قدرة فائقة على الارتجال. ولعل من أبرز مطربي ومطربات الغناء البلدي:

**\* بدرية السيد:**

تُعرف بدرية السيد (١٩٣٠-١٩٨٩) أيضًا باسم بدارة، لكن اسمها الحقيقي: بدور مصطفى أحمد الشامي. وُلدت في الإسكندرية لوالد من أصل رشيدى، وعاشت في حارة بندقة بمنطقة بحري، وشجعها عذوبة صوتها وقوته على التقدم للإذاعة اللاسلكية في الإسكندرية عام ١٩٥٤، بعد أن علمت بطلبها أصواتًا غنائية من الجنسين، فأدت الاختبار أمام لجنة من الإذاعة المصرية بالقاهرة، وكانت اللجنة مكوّنة من كبار الفنانين والإذاعيين، من المشرف على الإذاعة الجديدة محمد محمود شعبان (بابا شارو)، عبد الحميد حمدي، محمد شرابي، حافظ عبد الوهاب.

اجتازت الاختبار ونجحت، لكن بتوصية من اللجنة بأن تغني اللون الريفي، وليس الشعبي، وهو ما أعاق ظهورها وأدى لتأخيرها فترة طويلة. كانت تغني مع فرقة شعبية، ولما انتقلت في الإذاعة الملحن محمد الحماقي هذب الصوت وغير الفرقة إلى فرقة تقليدية، ولحن لها عددًا كبيرًا من الأغنيات<sup>(24)</sup>.

**من أعمالها:**

«ادلع يا رشيدى على وش المية»، «يا ميت مسا»، «مسيلي ع اللي غايب»، «فاتو الحلوين»، «عاشق القمر من فوق شواشي الدرة»، «يا سواحلية يا ميت مسا»، موال «طلعت فوق السطوح»، موال «يا حب أمرك»، «صعيدي ولا بحيري»، موال «ياللي الحياة غرتك».

**\* حورية حسن:**

وُلدت في طنطا عام ١٩٣٢ استمع إليها محمد الكحلوي وجاء بها من بلدها وكانت مشهورة منذ طفولتها، وبعد حضورها للقاهرة عام ١٩٥٠ غنت في الإذاعة المصرية ونجحت. أنجح أغانيها هما «يابو الطاقية الشبيكة» و«من حبي فيك يا جاري».

قدّمت أول أفلامها «أحبك يا حسن»، ثم مثلت تسعة أفلام منها: «عنتر ولبلب»، و«بابا عريس»، و«في صحتك»، و«الصبر جميل». شاركت في أوبريت «الليلة الكبيرة» لمسرح العرائس. أطلق عليها «المطربة الطائرة» لكثرة أسفارها إلى العواصم العربية لإحياء الحفلات، وتوفيت عام ١٩٩٤.

**- متقال قناوي متقال:**

مطرب وملحن وُلد بمدينة الأقصر عام ١٩٢٩، وتوفي في أواخر عام ٢٠٠٤. كوّن فرقة من

أقربائه، ثم انضم إلى «الفرقة القومية للفنون الشعبية» في الستينيات. صاحبته الراقصة هالة الصافي لترقص على نغمات الربابة في أثناء غنائه، كما تفرَّغ بعض الوقت لأداء السيرة الهلالية بصوته وتم تسجيلها.

من أعماله المشهورة «الفراولة»، «مَيْلٌ واسقيني»، و«افرحي يا عروسة أنا العريس»، و«يا حلوة يا شائلة البلاص»، ذاع صيته وأرسلته هيئة الثقافة الجماهيرية إلى فرنسا وألمانيا في بعثاتها(25).

### محمد طه:

اسمه الكامل: محمد طه مصطفى أبو دوح، وُلِدَ في طهطا بصعيد مصر في ٢٤ سبتمبر ١٩٢٢، ونشأ في بلدة أمه «عزبة عطا الله سليمان» بقرية سندبيس التابعة لمركز القناطر الخيرية، وهو مركز ريفي بسيط يقع على مشارف القاهرة، بلدة تركت أبلغ الأثر في نفس محمد طه، وظل وقيًا لأهلها. في كُتَابِ القرية تعلم القراءة والكتابة، ولم يتح له شطف العيش الاستمرار في التعليم أكثر من ذلك، حيث اضطر وعمره ١٤ عامًا إلى العمل في أحد مصانع النسيج بمدينة المحلة الكبرى، وكان أول أجر تقاضاه ٢٣ مليمًا في اليوم (الجنيه المصري يساوي ١٠٠٠ مليم)، وفي المصنع ظهرت موهبته، حيث كان يغني للعمال في فترات الراحة.

وفي ١٩٤٠ انتقل للعمل في مدينة كفر الدوار القريبة من الإسكندرية، كأنه يواصل مسح دلتا نهر النيل، من «قلب» طرفها القريب من القاهرة، إلى «كفر الدوار» طرفها الآخر، مرورًا بعمقها في المحلة الكبرى. وفي كفر الدوار بدأ محمد طه يؤلف ويلحن مواويله الخاصة. ولم يطل مقامه فيها؛ إذ استدعاه الجيش للتجنيد الإجباري في القاهرة، وهي خطوة أدخلت السرور على قلب أبيه الذي رأى في التجنيد فرصة ليبتعد ابنه عن طريق الغناء والسمعة التي لحقت به، لكن التجنيد قرَّبَه أكثر من الغناء، وكان فرصة للتعرف على مسارح الفن الشعبي في القاهرة، ومنها مقاهي حي «الحسين» و«السيدة زينب» التي كان يغني فيها في أثناء الاحتفال بالموالد والمناسبات الدينية، وفي عام ١٩٥٤ تصادف أن استمع إليه الإذاعيان طاهر أبو زيد وإيهاب الأزهري وهو يغني في مقهى «المعلم علي الأعرج» بالحسين، واصطحباه إلى الإذاعة حيث سجّل عددًا من مواويله، لكن محمد حسن الشجاعي رئيس لجنة الاستماع قرر أن صوته لا يصلح للميكروفون. وأعاد زكريا الحجاوي فتح باب الأمل حين ضم محمد طه إلى «فرقة الفلاحين للفنون الشعبية» التي كلّفته وزارة الثقافة تشكيلها.

بعد ذلك كان الإذاعي جلال معوض يستعد للسفر إلى غزة لإقامة إحدى حفلات «أضواء المدينة»، وطلب من محمد طه أن ينضم إلى الفريق المسافر لإحياء الحفل. كانت الرحلة اختبارًا حقيقيًا نجح فيه بتفوق، فما إن اعتلى المسرح حتى استحوذ على مشاعر الجماهير التي راحت تعبر عن إعجابها، وكعادته في الوفاء للأماكن، ظلت غزة بندًا ثابتًا على سجل رحلات محمد طه، وقد

ذهب إليها للمشاركة في احتفالات الإفراج عن الفريق أول يوسف العجرودي، حاكم غزة الذي أسره الإسرائيليون، وغنى له من تأليفه موالين، يقول الأول:

يا رايح فلسطين حوّد على أهل غزة  
تقعد مع أهل الكمال تكسب وتتغذى  
وسلم على يوسف حاكم قطاع غزة  
وقل له إحنا البواسل

سيوفنا في قلب اليهود غازة  
والموال الثاني يربط بين الرئيس جمال عبد الناصر ويوسف العجرودي:

الشعب كله جمال.. وجمال مع يوسف  
ودخلت كرم الحبايب فيه رمان مش يوسف  
وكنت مأسور عليك ميت (مائة) سور يا يوسف  
والرب نجاك وشفنا رؤاك يا يوسف

وهو موال رباعي -أي من أربع شطرات- يستعرض فيه محمد طه قدرته على الارتجال، مع التورية والجناس -وهما من لوازم الموال- فـ«جمال» تعني جمال الصورة والأخلاق، كما تعني «جمال عبد الناصر»، وأيضًا الجمال الذي اشتهر به النبي يوسف، و«يوسف» من معانيها كذلك البرتقال اليوسفي، ويوسف العجرودي المحتقّى به. ومع نجاحه في غزة كان طبيعيًا أن يكرر جلال معوض الاستعانة به، وهكذا اصطحبه إلى حفل «أضواء المدينة» بالإسكندرية، وفي الحفل رأى محمد حسن الشجاعي تجاوب الجمهور معه، فلم يملك إلا أن قال له: «الآن اقتتعت بك»، وأجازه للغناء في الإذاعة وأعطاه أغنية تقول كلماتها:

فلاح فالح في زراعتي  
شهد المحصول بفلاحتي  
وحكومتني رفعت قيمتي  
وادنتني الأرض بتاعتي  
فلاح.. فلاح

ولمزيد من التحدي، لم يكتف محمد طه بغناء الكلمات بل لحنها بنفسه، ومعها سمع الجمهور صوته للمرة الأولى عبر أثير الإذاعة عام ١٩٥٦، وكانت له تميمة مميزة يكررها في أغانيه هي «آه آه يا عيني».

إلا أن عقد الخمسينيات حمل مزيدًا من التحديات للمغني الذي رأيناه يُعرّف نفسه بأنه «الأستاذ محمد طه»، والذي توجه إلى نقابة الموسيقيين طالبًا القيد في سجلاتها، لكنه فوجئ بالنقابة ترفض طلبه لأنه لا يحمل مؤهلًا دراسيًا، ولم يستسلم «الأستاذ»، كان يدرك أنه يخوض معركة إثبات

الوجود، لهذا تظلم من قرار الرفض، وبحسب اللوائح شكّلت النقابة لجنة لاختباره رأسها عازف الكمان أنور منسي، الذي سأله: ما الذي يثبت لنا أنك فنان؟ فغنى مرتجلاً:

أنا في محكمة العدل أصل العدل للعدل

واسمع يا منسي أنا مش منسي وفي الكلام عادل

وإذا حكمتم يكون الحكم بـ«العادل»

أنا اسمي عدل الكرام محمد أبو طه

أبو نفس عالية ما عمره في يوم وطاها

وعلى الفور وافقت اللجنة على قيده في النقابة. وعلى الرغم من قبوله في الإذاعة وقيده في نقابة الموسيقيين، فإن محمد طه ظل يحتفظ بعمله في مصنع النسيج، باعتباره مصدرًا مضمونًا لدخل ثابت، لكن غيابه عن العمل تجاوز الحدود مع انخراطه في عالم الفن وتحوله إلى فقرة ثابتة من فقرات أي حفل عام يقام في مصر، منذ اختاره وجيه أباطة - وكان مشرفاً على حفلات القاعة الشرفية لأرض المعارض (دار الأوبرا حالياً). مع الفنانة نجاة والمونولوجست عمر الجيزاوي ليغني في الاحتفال بعيد الثورة أمام جمهور يتقدمه جمال عبد الناصر، وعبد الحكيم عامر وكمال الدين حسين وغيرهم من القادة، وغنى محمد طه موالاً من تأليفه، يقول:

هيا بنا يا شباب الجيش طالبنا

أحمد عرابي زارع شجرة مطالبنا

ومحمد نجيب وجمال حقق مطالبنا

يا نموت يا نعيش بس ننول مطالبنا

استمرت الاحتفالات ١٠ أيام، وكان أجره عن المشاركة فيها ٦٠ جنيهاً بالتمام والكمال، تبرع بها كلها لصالح تسليح الجيش، وفي الوقت نفسه تلقى خطاباً من المصنع يستدعيه لأنه تغيب ٩٣ يوماً دون وجه حق، وفي المصنع خيروه بين الانتظام في العمل وبين الاستقالة، فاستقال وحصل على ٢٣ جنيهاً قيمة مكافأة نهاية خدمة.

لم يتوقف طموح محمد طه عند حد، فقد كوّن فرقته الموسيقية الخاصة «الفرقة الذهبية للفنون الشعبية»، وضم إليها أخاه شعبان طه الذي يشبهه تماماً، والذي كان يلعب دور «البديل» له في الغناء، حيث يغني بدلاً منه إذا كان مطلوباً للغناء في مكانين في الوقت نفسه، كما ضمت الفرقة عازفين للناي والأرغول والكمان والعود والطبلة، وهي الفرقة التي ظلت تلازمه في كل حفلاته وأسفاره وأيضاً في الأفلام التي شارك فيها.

سمّى الشقة البسيطة التي كان يسكنها في حي شبرا «بيت الفن الشعبي»، وأسس شركة لطباعة أسطواناته سماها شركة «ابن البلد»، مؤمناً بأن الموهبة التي يتمتع بها هي منحة من الله عليه أن يؤدي شكرها بتكريس حياته من أجلها، وهو ما ظل يفعله بدأب عامل وصبر فلاح، منتقلاً من

نجاح إلى آخر، حيث شارك بالغناء في ٣٠ فيلمًا، منها: «ابن الحتة»، «بنات بحري»، «أشجع رجل في العالم»، «خلخال حبيبي»، «شقاوة رجالة»، «السفيرة عزيزة»، «الزوج العازب»، «دعاء الكروان»، «المراهق الكبير»، «ملك البترول»، «زوجة ليوم واحد»، «رحلة العجائب»، «دستة مجانين».

وليست مصادفة أن أول فيلم شارك فيه كان «حسن ونعيمة» (١٩٥٨) المأخوذ عن موال «حسن ونعيمة»، وهو موال طويل يحكي قصة حقيقية وقعت أحداثها في بني مزار بمحافظة المنيا عام ١٩٠٥، حيث كان حسن شابًا من أسرة كريمة تعلّق بالغناء واشتهر به، وكان الغناء عارًا تأنف منه العائلات، لهذا رفضت عائلة «نعيمة» الفتاة الحسنة التي أحبها تزويجها له، وعندما أصر استدرجته العائلة وذبحته نفورًا من عار مصاهرة مغنٍ. القصة، التي تحمل تفاصيل ثرية، صاغها الحاج مصطفى مرسي، أفضل وأشهر من كتب المواويل، في كلمات أسرة، وصور خلاصة، منها قوله عن ليلة غنى فيها «حسن»:

غنى الكروان وألحان الغرام شبابيك  
طلعوا البنات في العلامي (الأعالي) وفتّحوا الشبايبك  
قالت نعيمة غرامي يا حسن شبابيك

ولاحظ أن «شبابيك» الأولى تشير إلى التشبيب، والثانية تعني النوافذ، أما الثالثة فهي تعني شبّ بك (أي نما بواسطتك أو بسببك).

ومن المواويل القصصية التي اشتهر بها محمد طه، موال «ياسين وبهية»، وهو موال كتبه مؤلفه المجهول في ١٩٢٧ بعد حادث مصرع السير لي ستاك، قائد قوات احتلال السودان، وإصرار بريطانيا على أن تسحب مصر قواتها من السودان، وكانت أسوان هي نقطة تجمع القوات المصرية العائدة في معسكر يقوده اللواء صالح حرب باشا، وشاء سوء حظ «ياسين» الفلاح الثائر أن يضعه في طريق اللواء صالح، الذي كان يبحث عن بطولة، فقتل «ياسين» بحجة أنه «مطرود» أي هارب من العدالة.

بلغت حصيلة المواويل التي غناها محمد طه نحو ١٠ آلاف موال، منها ٣٥٠ موالًا سجلتها الإذاعة، وبعضها مسجل على أسطوانات وشرائط. مواويل معظمها من تأليفه، ومنها ما هو مرتجل، مثل ذلك الموال الذي غناه أمام عميد الأدب العربي طه حسين فأعجبه، وسأله عن مؤهلاته الدراسية، فقال محمد طه بخفة ظلّه التي اشتهر بها: لا أحمل إلا شهادة الميلاد وشهادة الخدمة العسكرية. وعقب العميد: لكنك تحمل شهادة ربانية أكبر من الليسانس في المواويل!

وفي ٣ من سبتمبر ١٩٦١ كتب جليل البنداري في «أخبار اليوم» مقالًا عن محمد طه عنوانه «براندو بالطربوش والجلباب البلدي»، قال فيه: «استيقظت من النوم على مظاهرة في شوارع بيروت، وفتحت نافذة غرفتي بالفندق لأرى المطرب الشعبي المشهور محمد طه وهو يمشي في

الشارع بجلبابه البلدي وطربوشه التقليدي، وكان يُوزَّع مواويله على المعجبين والمعجبات، كما توزع ملكات جمال العرب ابتساماتهن على الجمهور وعلى لجنة التحكيم.. ففي كل خطوة كان المعجبون والمعجبات يلتفون من حوله؛ ليوقع بأمضائه على أوتوجرافاتهم كروبرت تايلور وأحمد مظهر ومارلون براندو تمامًا».

#### - محمد الكحلوي:

اسمه محمد مرسي عبد اللطيف، وُلِدَ في أكتوبر ١٩١٢ بمحافظة الشرقية. رباه خاله الكحلوي الكبير الذي كان مطربًا معروفًا من أعلام الغناء البلدي. التحق بمدرسة لتعليم اللغة الفرنسية في باب الشعرية بالقاهرة وعمل موظفًا بالسكة الحديد، ثم تركها والتحق بفرقة «أولاد عكاشة» وسافر معها إلى فلسطين والأردن والعراق مدة ثلاثة أعوام، وعاد إلى مصر وعمره ١٨ عامًا. ذاع صيته وعمل في السينما المصرية ابتداءً من فيلم «رابحة»، ثم قَدَّمَ اللون الشعبي وأجاد في دور أبناء البلد، له أغانيه المشهورة منها «قاصدك وناوي أتوب»، و«مدد يا نبي»، و«لاجل النبي»، و«عليك سلام الله»، و«خليك مع الله». تُوفِّيَ في ٣ أكتوبر ١٩٨٢.

#### - فاطمة عيد:

وُلِدَت فاطمة عبد الرحمن صالح -وشهرتها فاطمة عيد- في القناتيات بالزقازيق في ١٨ مارس ١٩٦٢، ودرست في مدرستها، ثم ذهبت إلى القاهرة وعمرها ١٤ عامًا. اعتُمدت في الإذاعة عام ١٩٧٠، لها ٨٠٠ أغنية في أكثر من ٤٥ ألبومًا غنائيًا، منها «الواد العايق أبو سديري»، و«سبيه يا بابا سبيه» و«حلاوة شبكتي»، و«أنا بنت عمك»، وشاركت في مسلسلات تلفزيونية وخمسة أفلام، سجَّلت ملاحم دينية وشعبية مثل «سعد اليتيم» و«عابد المداح».

#### - سكيئة أحمد:

مطربة تخصصت في الغناء الديني ولها الكثير من الأغاني الشعبية، مثل «لو قالولي»، و«صلوا يا ناس ع النبي». غنت أيضًا أغنية «حانة الأقدار» من كلمات طاهر أبو باشا وألحان محمد الموجي.

ساهم في ترسيخ الصورة الذهنية للأغنية الشعبية والمساعدة على انتشارها بين قطاعات اجتماعية مختلفة، ظهور أصحاب هذا اللون من الغناء في أعمال سينمائية مثل فيلم «السفيرة عزيزة»، و«الزوج العازب»، و«شاطئ الأسرار»، وأصبحت المواويل وكلماتها جزءًا مميزًا من مشاهد الأفراح في سينما الخمسينيات، التي صاحبها بزوغ مطربين آخرين، مثل محمد قنديل (١٩٢٩-٢٠٠٤)، في هذا اللون من الفن الذي تتسع قاعدته يومًا بعد يوم. اشتهرت لقنديل أغنيات «جميل وأسر»، و«سماح»، و«يا حلو صبح». كما غنى «يا رايعين الغورية»، و«بين شطين ومية»، وكلاهما من تأليف محمد علي أحمد، وتلحين كمال الطويل.

وتألفت المطربة أحلام، واسمها الأصلي فاطمة النبوية محمود الملاح.. وهي من مواليد ميت

غمر بمحافظة الدقهلية في عام ١٩٢٦. اكتشفها شاعر الشباب أحمد رامي، وقدمها للموسيقار أحمد الحفناوي الذي رشحها لمحمد عبد الوهاب، الذي كان يبحث عن صوت نسائي شريك لأغنيته الشهيرة «القمح الليلة.. ليلة عيده»، فكان أن سحر صوتها الفلاح وكانت أغنيته التي دخلت بها إلى عالم النجومية والشهرة، التي عرفت طيلة خمسة أعوام من ١٩٤٦ وحتى عام ١٩٥١. بعد أن غنت فاطمة النبوية مع عبد الوهاب للقمح والفلاحين صار اسمها أحلام، ووجدت ضالتها في الغناء الفلاحي الذي تجيده وتحفظه، فأعدت غناء أغنية محمد صادق:

«نورت يا قطن النيل/ يا حلاوة عليك يا جميل/ اجمعوا يا بنات النيل يلا / مالهش مثيل قطن ما شا الله».

غنت أحلام أيضًا لكل تفاصيل البيوت المصرية، فصارت أشهر مطربات الأفراح بـ«صينية فضة» و«زغروته حلوة رنت في بيتنا». ولا ينسى لها الجمهور أغنية «يا عطارين دلوني» من ألحان محمود الشريف.

كما بزغت أسماء مثل فاطمة علي (١٩٢٢-١٩٨٩)، المطربة الشهيرة في أربعينيات القرن العشرين، وكانت من القلائل الذين درسوا فن الغناء في معهد الموسيقى المسرحية، ودرست ما يُعرف بعلم الصولفيج الغنائي على يد أستاذ متخصص في تربية الصوت وهو مسيو بافيادس، ودرست التأريخ الموسيقي على يد د. محمد شرف الدين سليمان. اكتشفها الملحن أحمد صدقي من خلال برامج الأركان الشعبية وقدم لها أول ألبومها «أنا بنت الريف الفلاحية»، وهي أول عمل للمؤلف محمد حلاوة. وقدمت الكثير من الصور والبرامج والأوبريتات الغنائية من خلال ميكروفون الإذاعة، وظهرت في السينما الغنائية المصرية وهي تغني صوتًا وصورة في بعض الأفلام، مثل «صراع الحياة» (١٩٥٧)، و«عاشق الروح» (١٩٥٥) و«الحب المكروه» (١٩٥٣).

بالمثل، تألفت المغنية والمونولوجست خفيفة الظل سعاد مكايي (١٩٢٨-٢٠٠٨)، ومن أشهر أغنياتها «لما رمتنا العين»، ومونولوج «عاوز أروح».

ومن الأصوات الرجالية، برز كل من سيد إسماعيل وشفيق جلال. فأما سيد إسماعيل (١٩٢٨-٢٠٠٦) فقد عشق الغناء والموسيقى منذ الصغر، وحاول إقناع والده بالسماح له بدراسة الموسيقى ولكن دون جدوى، إلى أن تمكن شقيقه الأكبر من تحقيق حلمه، حيث انتقل من مركز فاقوس بمحافظة الشرقية إلى القاهرة ليبدأ مشواره الفني. ومن بين أشهر أعماله «حبيبت بلدي»، و«عشان بلدي»، و«أنا عاوزك تكبر يا ولدي»، و«الأرض أرضنا»، و«يا ورد نادي». تزوج المغنية عايذة الشاعر وأنجب منها ابنتهما الوحيدة رندا، وأنشأ مع زوجته شركة «رندافون» للموسيقى والمطرب.

وُلد شفيق جلال عبد الله حسين فتح الباب (١٩٢٩-٢٠٠٠) في الدرب الأحمر، وهو وحيد

والديه، عمل في مهن مختلفة، منها صانع أحذية، ثم اتجه إلى الغناء في الأفراح، وقام بجولة عبر الأقاليم، وغنى أغنيات بدوية في الأفلام، مثل أغنية «يا عم يا جمال» عام ١٩٤٦، ولحن له محمد عبد الوهاب، من أغنياته، «شيخ البلد»، و«موال الصبر»، و«عمران وبهانة»، و«بنت بحري». مع بداية الستينيات، وانطلاق البث التليفزيوني، زاد تأثر المصريين بالأغنيات الشعبية، بأدواتها الجديدة، ومن أبرزها اعتماد المطرب على فرقة موسيقية، أو فرق تؤدي استعراضات راقصة، أو تضمين جانب تمثيلي في الأغنية تعطيها بُعداً آخر بدلاً من الاعتماد على الصوت فقط.

وساهم البث التليفزيوني أيضاً في تسهيل مهمة بعض المطربين في طريقهم للشهرة. على سبيل المثال، بذل المطرب محمد رشدي (١٩٢٨-٢٠٠٥) جهداً امتد إلى ١٠ أعوام قبل ظهور التليفزيون استطاع اختصاره في عام واحد، بعد ظهور الشاشة التي سهّلت طريق الوصول إلى الجمهور<sup>(26)</sup>.

وكان حفل «أضواء المدينة» بوابة مهمة للمطربين في هذا الوقت، فغنى من خلالها رشدي أشهر أغنياته «عدوية» و«عرباوي»، ثم بدأت تحقق مبيعات عالية مع ظهورها في عدد من الأعمال السينمائية.

تخرّج محمد رشدي (اسمه الحقيقي: محمد عبد الرحمن) في معهد فؤاد الأول للموسيقى عام ١٩٤٩، واكتشفه أنور زعلوك وذاغت شهرته في الأغاني الشعبية وفي أغنيات الأفراح، ومن أشهر أغنياته: «قولوا لمأذون البلد»، و«عدوية»، و«تحت السجر»، و«كعب الغزال»، و«يا ليلة ما جاني الغالي»، والأوبريت الإذاعي «أدهم الشرقاوي». كوّن محمد رشدي وبلوغ حمدي مع الشاعر عبدالرحمن الأبنودي ثلاثياً فنياً لامعاً، وكان هذا سبباً في انتشار الأغنية الشعبية.

وساهم التليفزيون مع السينما في ظهور أصوات شعبية خفيفة، مثل ليلى نظمي التي غنت «حماتي يا نينة»، و«ما اخدش العجوز أنا»، و«ادلع يا رشدي»، و«أماه نعيمة»، و«ما اشربش الشاي»، وكذا شريفة فاضل التي غنت «أمانة يا بكرة»، و«حارة السقاين»، و«يا حلو فهمنا»، و«آه يالمكتوب»، و«الليل» و«مبروك عليك يا معجباني».

عقب مساهمات مهمة لأصوات عذبة في مجال الغناء وفن الموال، مثل محمد العزبي ومحمد رشدي ومحمد طه، منذ منتصف القرن العشرين، خلت الساحة مدةً من ذلك النوع من الغناء، حتى ظهر أحمد عدوية.

يرى باحثون أن «التريف الثقافي والاجتماعي للمدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية أدى إلى فرض طلب اجتماعي على بعض الأصوات، وكان من أبرزهم أحمد عدوية وآخرون. وفرض بعض الطلب السياسي الخليجي نمطاً من فنون الكباريهات، والمسرحيات التجارية، وأفلام المقاولات، ونمطاً من الدراما التلفازية، يتماشى مع أذواق وثقافة البداوة النفطية آنذاك»<sup>(27)</sup>.

ويذهب البعض<sup>(28)</sup> إلى أن أحمد عدوية هو الأب المؤسس للغناء الشعبي المديني في مصر، فقد

شكّل أحمد عدوية قطيعة ما مع أصحاب الذوق المحافظ المقولّب سلفاً. وفي الوقت نفسه، شكّل قطيعة مع أشكال الغناء الشعبي التي كانت سائدة وقتها مثل المونولوج والزجل والملاحم الشعبية والإنشاد الصوفي والصوفي الشعبي. الشكل الوحيد من أشكال الغناء الشعبي القديمة الذي حافظ عليه عدوية كان هو الموال، لكنه أعاد إنتاجه في شكل قابل للحياة. في هذا المضمار تجاوز عدوية بحر أبوجريشة وعبد الإسكندراني، فقد كان عدوية أقل منهما في التوجيه الأخلاقي وأكثر منهما جرأة في التعاطي الحسي.

بدأ عدوية (١٩٤٥) مشواره الفني بكلمات وألحان الرئيس بييرة، أحد رواد شارع محمد علي، وهذه التجربة كانت تُعبّر عن الجانب العبثي في مصر في خلال فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧، فقد اعتمدت تجربة عدوية الغنائية على كلمات كان وقعها السمعي جديداً وغريباً وخفيفاً، يدعو إلى المرح حتى إن كانت كلماتها غامضة المعاني على شريحة من الشعب؛ مثل «السح الدح امبو» و«قرقشندي دبح كبشه» وغيرها، ولكن التوافق بين شكل أحمد عدوية وهيئته من ناحية ومضمون ما يغنيه والفرقة الموسيقية التي تصاحب غناؤه، من ناحية ثانية، أكسبها تجربته الغنائية مصداقية. ويبدو أن الواقع السياسي المصري في الفترة التي تلت هزيمة يونيو ١٩٦٧، ألقى بظلاله على المفهوم والمضمون الخاص بالأغنية الشعبية، فالواقع المؤلم دفع البعض لتخريج فن يهدف للترفيه الخالي من المضمون. قدّم أحمد عدوية في بداياته كلمات هوجمت من النقاد والصحافة، على رغم اعترافهم بأنه يتمتع بصوت مميز، ولكنها لاقت قبولا لدى الجمهور؛ لأنها كانت نغماتها الحزينة والشجن في بعض الأحيان توائم الطابع الاجتماعي الحزين بعد الهزيمة، وفي أحيانٍ أخرى كانت تضيف البهجة التي تُنسي المواطن واقع الهزيمة المرير.

ويجادل البعض<sup>(29)</sup> بأنه لو لم يُظهر عدوية في فترة الهزيمة النفسية للمجتمع المصري لما نجحت تجربته الغنائية على الإطلاق؛ ذلك بأن الشعب بجميع طبقاته -آنذاك- كان يبحث عن الخروج من الهزيمة النفسية التي نالت منه، وتحقق ذلك من خلال البحث عن كل ما هو جديد دون اعتبار لمعايير جودته الفنية أو ماهيته.

والحق أنه يُحسب لأحمد عدوية أنه استطاع أن يفرض وجوده وسط عمالقة الغناء العربي -آنذاك-؛ مثل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ. وإذا كان عدوية تعرض لانتقادات شرسة من رموز ثقافية وفنية، فإن مثقفين وفنانين معروفين رحبوا بموهبته وتعاونوا معه فنياً، مثل مأمون الشناوي وصلاح جاهين وبلوغ حمدي وسيد مكاوي. فقد لحن له بليغ أغنية «بنج بنج»، ولحن له سيد مكاوي أغنية «سبب وأنا أسبب»<sup>(30)</sup>.

الأکید أن عدوية كرّس نجومية مطربي «الكاسيت»، وصنع شرعيتها التي لم تكن موجودة من قبل. ومن أبرز الأغنيات التي قدّمها أحمد عدوية في أثناء فترة هزيمة ١٩٦٧، أغنية «سلامتها أم حسن م العين وم الحسد» (١٩٦٩) التي استوحت كلماتها من موروث المعتقد الشعبي. كانت

«سلامتها أم حسن» أول أغنية تحقق نجاحًا استثنائيًا؛ إذ وصل توزيعها إلى مليون نسخة. ورأى البعض أن الأغنية وطنية ذات طابع سياسي (لعدم مباشرة كلماتها)، وتحدثت عن الأحوال الاجتماعية في مصر بعد الهزيمة.

كذلك كان لبعض السياسات الاقتصادية تأثير على الأغنيات، فالانفتاح الاقتصادي الذي أعلنه الرئيس أنور السادات في منتصف السبعينيات، ساهم في نشاط شركات «الكاسيت» بغزارة شديدة، والتي سيطر على أصحابها أهداف الربح السريع بغض النظر عن مضمون الأغنية، كذلك أصبحت الأغنيات ذات إيقاع سريع معبر عن التغيرات الاجتماعية، فتجد أبرز أغنية تُعبّر عن هذه المرحلة «زحمة يا دنيا زحمة» لعدوية<sup>(31)</sup>. في هذه الأغنية، يصف عدوية الشكل الجديد للحياة، مع عزفٍ أكثر سرعة ومواكبة للتغيير الذي حدث.

إجمالاً وباختصار، قدّم عدوية أغاني عادية تمامًا، حديثة تمامًا، ومثل كل الفنون الحديثة تتعاطى بشكل أساسي مع ما يُسمّى «المأزق الوجودي»<sup>(32)</sup>. هناك فارق وحيد سبّب له كل التجاهل والرفض، وهو بكل بساطة أن هذه الأغاني كتبها ولحنها في الغالب الأعم- من يتعاطون مع الحياة كما هي، كما يرونها دون إضافات أو شطب من أي نوع. إنها الحياة العارية. بعد سيطرة عدوية التامة على سوق الغناء الشعبي، بدأت أسماء كثيرة في الظهور من عباةته، ولكن بدرجات من خلط الشعبي بالسائد.

ربما يعود هذا لكون عدوية نفسه هو أول مطرب شعبي نعرفه يُلحن له كبار ملحنى الغناء السائد ممن لحنوا لعبد الحليم حافظ وأم كلثوم وغيرهما، اسمع مثلًا أغنيته «إحنا معلمين»، التي تتميز بمقدمة موسيقية جميلة. وهو ليس غريبًا على مطرب لحن له بليغ حمدي وسيد مكاوي وهاني شنودة وحسن أبو السعود. وهو ما اشترك معه فيه لاحقًا المطرب الشعبي عبد الباسط حمودة الذي لحن له محمد الموجي وبليغ حمدي<sup>(33)</sup>. يغني عبد الباسط، المشهور بلقب «الحكمдар»، كأنه طائر في الهواء، تمكّن وقوة وبهجة في أغنيات الغزل، وحزن حقيقي في الأغنيات الحزينة، وهو ما تلمسه في أغنية مثل «أنا مش عارفني».

يمكنك أيضًا أن تسمع «صبح الصباح»، إحدى الأغاني التي صنعت أسطورة عدوية، وفيها «العفقة» المميزة لبحته في مقطع «يوم يبجي عقلي في راسي ويوم مايجيش».

كان عزف الأكرديون عاملاً مشتركًا في ألحان معظم أغاني أحمد عدوية، ما جعل الأكرديون ملكًا متوجًا على آلات الموسيقى المستخدمة في الغناء الشعبي.

ترجع عدوية وكتكوت الأمير على عرش الغناء الشعبي في السبعينيات. وانتشر شريط فيديو كاسيت شهير وقتها للفنانة المعتزلة سهير زكي، وهي ترقص على غناء النجمين في أشهر أغنيهما.

مع أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات ظهر جيلٌ من المغنين شديدي الشبه بعدوية، مثل عبد

الباسط حمودة وحسن الأسمر وشفيفة وشعبان عبد الرحيم، مع أن هذا الجيل لم يتجاوز الأثر الفنية للأب المؤسس فإنه أنعش المشهد إلى حد ما.

اقتنص شعبان عبد الرحيم شهرة واسعة وبدا الأبرز في سوق الكاسيت بأغنيته الشهيرة «كذاب يا خيشة». شعبان؛ المطرب الصاعد والمكوجي -الفخور بصنعتة- سابقاً، وضعته هذه الأغنية في وضع المنافسة مقابل مطرب الوايلي الكبير محمود سعد، الذي غنى وقتها للوايلي، مثلما غنى شعبان لشبرا.

قبل أن يستقر في مساحة الألحان المكررة، ومن خلال ألبوماته المبكرة؛ تمكن شعبان عبد الرحيم من الاشتباك مع التيمات الموسيقية المميزة للغناء الشعبي القاهري، المختلف جداً عن الغناء الشعبي في المحافظات الصعيدية ومحافظات الدلتا. غناء «شعبولا» العفوي للبهدي والمألوف، غفر له ضعف صوته وكلماته وتواضع الإيقاع المتكرر في كل أغانيه، في حين كتبت عنه صحف عالمية بعد أغنيته الأشهر على الإطلاق «أنا باكره إسرائيل»<sup>(34)</sup>.

بدأ منتجو الأفلام السينمائية مع بداية الألفية الثالثة في الاستعانة بشعبان عبد الرحيم وغيره من المطربين؛ سواء للعب أدوار بطولة في أفلامهم أو الظهور فقط لأداء أغنية، ومثال على ذلك «شعبولا»، الذي شارك في بطولة فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» (إخراج داود عبد السيد، ٢٠٠١).

أما محمود سعد، منافس شعبان الرئيسي بعد اختفاء عدوية مدة، فقد خسرت الأغنية الشعبية مع خروجه المبكر من المنافسة لأسباب تخصه.

بعد عدوية وكتكوت الأمير، ومع اختفاء محمود سعد؛ تميّز عبد الباسط حمودة، الذي غنى «بين القصرين» التي تصدرت ألبومه وقتها، وهي من أجود ما غنى، لكنها لم تُنح له الشهرة ساعتها مثل شعبان، ربما لأنها كانت على نفس خط عدوية تقريباً الذي كان يؤدي أغانيه في الفنادق والكازينوهات الفخمة، عكس المطربين الشعبيين الذين كانوا يُحيون الأفراح الشعبية، ولم يكن ظهورهم في الراديو أو التلفزيون ممكناً وقتها<sup>(35)</sup>.

عاصر بداية شعبان وعبد الباسط حمودة مطرب آخر تُوفّي شاباً، ولم يكن ليترك القمة لو أكمل؛ وهو أشرف المصري صاحب «وفر دواك أحسن يا طيب». والده من صعيد مصر، وُلد في حي الشرايية بالقاهرة، وأتيحت له فرصة الغناء بصحبة أخيه إبراهيم المصري وكذلك عبده أحمد المصري. تعاون في الغناء مع عبد الباسط حمودة، لكن القدر لم يمهلها للكشف عن موهبته الغنائية.

بعده بجيل كامل انتهت حياة رمضان البرنس (١٩٦٣-١٩٩٨)، أحد الذين صنعوا شعبية كبيرة في وقت قصير أيضاً. قدّم رمضان البرنس (اسمه الحقيقي: رمضان أحمد شاكر) ١٠ ألبومات و٧٦ أغنية شعبية. بدأ مشواره الغنائي في شوارع الإسماعيلية، حيث غنى في الأفراح والموالد، وتقدّم في بداية ثمانينيات القرن العشرين للإذاعة المصرية ليتم اعتماده مطرباً شعبياً. أصدر ألبومه

الأول «عايزة إيه» والذي نال انتشارًا واسعًا لدى فئة من المصريين أغلبهم من سائقي الميكروباصات، واستمرت شهرته محصورة في تلك الفئة حتى مطلع التسعينيات وصدور أغنية «عودي» التي كانت ضمن ألبوم يحمل نفس الاسم. اشتهرت الأغنية على مدى واسع النطاق وزدات شعبية رمضان البرنس من بعدها، لكنه راح ضحية حادث سير مع عدد من أفراد عائلته. ومن أشهر أعماله موال «التلميذ والأستاذ»، و«يا عيني على الحلاوة»، و«حمامي يا خلق طار»، و«كنا جيران».

بعدهم بأعوام قليلة ظهر مجدي طلعت (١٩٦٤-٢٠١٨) بأغنيته المميزة «اللي عايزني يجيني»، وتلاه بوقت قصير مجدي الشربيني ليرد على الأغنية نفسها بصوت مميز. واختفى سريعًا أيضًا، قبل أن تتيح له قنوات الغناء الشعبي الجديدة العودة. من ألبومات مجدي الشربيني الغنائية: «أهل الغرام»، و«حبيناهم»، و«المسامح كريم».

على رغم البدايات المبكرة لعدوية مع بداية السبعينيات، ووصوله إلى النضج والشهرة الواسعة مع الثمانينيات، حتى إن الأغنية الشعبية في هذه المدة اقترنت باسمه، فإنه استطاع الاستمرار واللاحق بجيل الألفية. واعتمد عدوية على تاريخه لدى جمهوره ليعود ويشارك أجيالًا أخرى جديدة من المطربين مثل رامى عياش وأبو.

كذلك عبر عبد الباسط حمودة من التسعينيات ليشارك فريق «كايروكي» في الغناء عام ٢٠١٤. حالة الانصهار هذه أكدت أن الغناء الشعبي زاد من مساحة قبوله جماهيريًا، وأنه يستطيع الانخراط، بأشكاله الجديدة التي تعتمد على التكنولوجيا، مع ألوان أخرى من الغناء مثل «الراب» الغربي، فنجد نجم التسعينيات أيضًا طارق الشيخ شارك المغني «زاب ثروب» في عام ٢٠١٨ (36).

بشكل مواز، كان هناك الموال والقصاص، وهذه كان لها جمهور مختلط بين الوافدين من الأقاليم والقاهريين. وعلى رأس من قدموا هذا اللون ونجحوا فيه، يأتي عبده الإسكندراني ويوسف شتا. أصحاب هذا اللون لم يُقدِّموا الغناء الشعبي المتميز بموسيقاه الراقصة المرتبطة بالغناء في الأفراح، وإنما ارتبطوا بالأغنية القريية من طابع الموال الفلاحي الشعبي، الذي يهتم بالحكمة والموعظة المُغناة على إيقاع موحد مريح. ومن أشهر أغاني هذا اللون «سجان الغرام» لعبده الإسكندراني، أو أبو إسكندر كما يُلقبه محبوه.

هذا أشبه بالخليط الذي قدّمه حكيم بعد ذلك بين الشعبي «مدرسة عدوية»، والشبابي «مدرسة حميد الشاعرى»، الآتي من الصحراء الليبية بأبسط مشروع موسيقيّ، لكنه تمكن من امتلاك الساحة الغنائية في مصر، ليقود الحناجر إلى المجد، ويصنع أسطوره الخاصة. خرج عدد من المطربين الشباب من «عباءة حميد الشاعرى»، منهم: علاء عبد الخالق، ومصطفى قمر، وسيمون، ومنى عبد الغني، وإيهاب توفيق، وحنان، وأبرزهم حكيم بتقديمه لألحان أول ألبوماته

«نظرة» عام ١٩٩١، لتتوالى بعدها نجاحات حكيم، والذي يعتبره البعض<sup>(37)</sup> المطرب الذي يمثل حلقة وصل بين جيلين مختلفين.

بزغ قمر حميد الشاعر الذي كان رسولاً لجيل مهم في الأغنية المصرية، كما راجت أغاني معينة على أوقات. ففي ١١ يوليو عام ١٩٨٨، صدر ألبوم «لولاكي» لمطرب مغمور من مطروح، لم يكن يعرفه أحد من قبل، إلا أنه أصبح بعد مرور ساعات معدودة الأشهر على الإطلاق في الوطن العربي، حيث تدافع الجمهور لشراء الشريط، وتشغيل أغنية «لولاكي» في البيوت، والمحال، والكافيهات، والسيارات، وأكشاك السجائر، والجلسات الخاصة، والأفراح، وباتت «لولاكي» الأغنية التي تستمع إليها مصر.

٤٠ مليون شخص اشتروا الألبوم الأصلي، وغيرهم عشرات الملايين ممن اقتنوا النسخ المقلدة. استعانة علي حميدة (١٩٤٨-٢٠٢١) بالفولكلور البدوي جعلته يقف في الكفة الأخرى من الميزان، الذي يشغل كفته الأولى محمد منير بأغانيه التي يستمدّها من الأجواء النوبية، وكانت السبب في اختلافه واستمراره في مقدمة الصفوف.

فتحت «لولاكي» بوابات الحظ لجيل كامل من المطربين بمن فيهم عمرو دياب لينطلقوا بفهم إلى السماء، ويصبحون نجومًا، في الوقت الذي كانت وبالاً على صاحبها، وتسببت في ملاحقته من قبل مصلحة الضرائب، ليبيع ما يملكه من أجل تسديد ديون شهرته.

ظهرت أيضاً في مطلع تسعينيات القرن العشرين شرائط كاسيت لمنوعات لبنانية شعبية على أجزاء، غنى فيها جورج وسوف «يا مولدنة» و«ترغلي»، وانتشرت في مصر وقتها. وغنى شاب اسمه أسامة أغنية «وانتي بنت ثلاث سنين».

سجل حسن الأسمر (١٩٥٩-٢٠١١) ابن منطقة عطفة الليثي بدرب الفشلاق بالعباسية، أول أغنية شعبية «عليل أنا يا تمر حنة»، التي كانت خطوة مهمة نحو إنتاج ألبومه الأول «عيون ست البنات» في عام ١٩٨٤.

كان ظهور حسن الأسمر بألبوم «توهان» ثورة جديدة في الغناء الشعبي، مع نفسه الطويل وحسه الشجي الذي يروق عشاق هذا النوع من الطرب. رسم حسن الأسمر مساره منذ بداياته الأولى، وسار في هذا الطريق ليغني بعد ألبوم «توهان» مجموعة من أشهر مرثياته «كتاب حياتي يا عين، ما شوفت زيه كتاب، الفرح فيه سطرين، والباقي كله عذاب»، وهي من مقام الصبا أيضاً، ويغني موال السنين، وفي الوقت نفسه يرافق هذه المرثيات أغنيات أخرى مقبلة على الحياة بتهور، كأغنية الواد الجن: «أنا أنا الواد الجن، اللي لا يهدى ولا يون»، وأغنية «مش حسيبك»، أو «أعملك إيه حيرتني».

اللافت للانتباه أن هذه الأغاني تحمل ملمحاً صعيدياً من الناحية اللحنية، وكأنها من أغاني الريس متقال، لكنها متوائمة مع المدينة. لعل مرجع هذا هو أن حسن الأسمر كان لديه هذا الوعي،

أنه يقدّم أغاني شعبية مدينية، ففي زمنه كان الغناء الشعبي الريفي له من يمثله، كخضرة محمد خضر، وفاطمة عيد، والرئيس متقال(38).

حدد حسن الأسمر مساره منذ البداية، فهو ابن المدينة الذي يغني أحيانًا تمتزج بروح شارع محمد علي، من دون أن ينكر جذوره الصعيدية التي تفتحم كثيرًا من أغانيه بألحان ومزاج حساس حزين مغترب. هو ابن مرحلة الثمانينيات التي انسحب فيها المصريون إلى داخلهم، فجاءت معاني كلماته تجسيدًا لمفارقة شعبٍ يعيش حالة مقاطعة أو عزلة عن العرب، لكنه يتوجه للعمل في البلدان العربية، وهو ابن السلام حيث لا صديق ولا عدو. مرحلة التوهان.

من أشهر أغاني حسن الأسمر: «توهان»، «سمارة»، «كتاب حياتي يا عين»، «متشكرين»، «أعملك إيه حيرتتي»، «على فين يا هوا»، «أنا أهه وأنت أهه»، «أشكي لمين»، «ادلع يا حلو»، «الله يسامحك»، «حرامي القلوب»، «رمشه»، «طعم الأيام»، «كان نفسي» وغيرها.

طارق الشيخ أيضًا كان مميزًا، وتشيد د. ياسمين فراج بصوته، وتعتبره صوتًا سليمًا لا يعرف النشاز، وهو قادر على الغناء في أيّ من المقامات العربية(39). ازداد طارق الشيخ شهرة بعد ظهوره في الأفلام الجديدة، مثله مثل أحمد شيبه الذي لعب الزهر معه فعلاً بحسب أغنيته «آه لو لعبت يا زهر» بعدما غناها.

قبلهم جاء بحر أبو جريشة، الذي لمع مثل عبد الباسط حمودة في الإسكندرية قبل أن تنتشر ألبوماته في القاهرة، وتنشأ له قاعدة واسعة من المحبين لغنائه المميز، الذي تختلط فيه التيمات الشعبية السكندرية ببعض التيمات المميزة للغناء النوبي؛ كما تظهر في أغنيته الشهيرة «ليل يا أبو الليالي».

أسماء كثيرة ظهرت في تسعينيات القرن العشرين، مثل عادل الخصري وأحمد الشوكي ورضا سيكا. كثير منهم طواه النسيان.

هذه الأسماء كلها بدأت على خشبة مسرح منصوب على هيكل عربات كارو، أو شدة أخشاب «موسكي» التي تُستخدَم في شد الأسقف الخرسانية، ومُغطى بالسجاد القديم وسط فراشة وإضاءة أفراح كيفما اتفق. أكمل بعضهم طريق النجومية عندما أحسن اختيار اللحن والكلمات وكانت لديه بحة الصوت الجذابة.

بعد نحو عشرين عامًا من الغناء، نجح أحمد شيبه مع أغنيته «آه لو لعبت يا زهر»، ذلك أن لحنها يكاد يكون المطلب المثالي لجمهور الأغنية الشعبية، لكونها تجمع النغمة الحزينة والإيقاع الراقص معًا. وهو مكون مهم من مكونات الأغنية الشعبية وتراثها الطويل. أن تكون كلماتها حزينة وبعد موال يختبر فيه المطرب صوته عند جمهوره ويقدم أوراق اعتماده، كموال «صبح الصباح» مثلًا لعدوية.

جاء الإنعاش الحقيقي للغناء الشعبي في مصر مع جيل الانتشار والتمكن، محمود الحسيني

ومحمود الليثي وأمينة ومناز محمود سعد وبوسي وعماد بعروور وعماد الصغير وغيرهم. هنا تجاوزت الأغنية الشعبية كل الحدود(40).

وإذا كانت الأغاني الشعبية في الستينيات تركز للأخلاق وشكل القيم؛ مثل الصبر والتضحية و«الجدعة» والصدقة باعتبارها سفينة النجاة، كما نجد في مواويل محمد طه، فإن أغاني المهرجانات وعبد الباسط والليثي كلها على ثيمة واحدة: أنا التزمت بكتاب الأخلاق كله، لكني خسرت بشدة. لم أحن صاحبي، لكنه باعني، احترمت الناس ومنحتهم ثقتي، فكان جزائي الغدر والتجاهل. كنت وفيًا، لكنهم خانوني، غدرت بي الظروف لأنني نظيف اليد صادق النفس، في الوقت الذي ربح فيه الخسيس كل شيء. أغاني شعبية تبدو كما لو أنها تتبرأ من الأخلاق التي تؤدي بصاحبها منازل الهلاك أو الضياع.

صرخة هذه الأغنيات واحدة ومكررة: إن هذا العالم الساقط ممثلي بالأقنعة.

لم يستطع البوب العربي أن يتغير إلا بأشكال طفيفة وسطحية. أما الموسيقى الشعبية من أحمد عدوية إلى عبد الباسط حمودة، وشعبان البغبغان، وناصر الأمين.. فشهدت وتشهد تحديثًا كبيرًا في الأشكال، والأصوات، والأنماط، ما يبرهن على حيويتها. أنت ترى فيها حدة المجتمع، والصراع الذي لا يتجسد مباشرة، بل بأشكال متعددة.

ولعل ما يسترعي الانتباه أن شبرا الخيمة هي مسقط رأس معظم وجوه الأغنية الشعبية في الألفية الثالثة أو «مطربي الميكروباص»، ففيها «ترعرع» عماد بعروور، ومنها سعد إلى شارع الهرم، وفضلها وصل إلى السينما والتلفزيون، لتصبح أغنيته «العنب» في مدة وجيزة على لسان محبي الفن الشعبي السائد أو الرافضين له. سار بعروور على نهج صديقه سعد الصغير-الشبراوي أيضًا- ويبدو أنه اقتنع من داخله أن مطربي شبرا الخيمة قادرون على الوصول إلى المجد والشهرة.

وعلى رغم وجود مطربين أكبر سنًا أو أكثر خبرة من بعروور في شبرا الخيمة، منهم «هوبا» و«أحمد صلاح» و«سكسكة» وغيرهم، فإن الصدفة وحدها لعبت دورها عندما غنى بعروور للعنب، فلاقت الأغنية قبولًا كبيرًا لدى الشباب وسائقي التاكسي والميكروباص، وفضلها انطلقت حنجرته من كازينو الليل في شارع الهرم إلى فيلم «أيظن» ليظهر لأول مرة على شاشة التلفزيون، ضمن كليب أغنية العنب، والبرومو الخاص بالفيلم، في حين «أقرانه» عبد الوهاب الأسمر المعروف في شبرا الخيمة باسم «هوبا»، و«أحمد صلاح» صاحب أغنية الأفراح الشهيرة «سلامتك يا دماغي» وسكسكة صاحب أغنية «كعبو.. كعبو»، ظلوا في منتصف الطريق «يناضلون» بثبات للحاق بابني المنطقة، سعد الصغير وعماد بعروور.

لعب الحظ دوره مرة أخرى مع عماد بعروور عندما أخذ اسم قصيدة تغنيها «نجاة الصغيرة» وهي «أيظن»، وألّف ولحنّ عليها كلمات أخرى، وساهم الهجوم الذي شنّه عدد كبير من النقاد

وجمعية المؤلفين والملحنين على الأغنية في اتساع شهرة بعورور.

بدأ بعورور في منطقة بيجام في شبرا الخيمة، وبعد حصوله على شهادة الإعدادية ظل فترة طويلة بلا عمل سوى الجلوس على المقهى والتسكع مع أصدقائه. فجأة، تحول إلى الغناء في الأفراح وأنشأ فرقة من أصدقائه للعمل معه، وعمد إلى تغيير اسمه من مصطفى بعورور إلى عماد بعورور، لبدأ مرحلة جديدة من حياته، وافتتح محلاً صغيراً لبيع السمك بمساعدة زوجته نهاراً، ويغني في شارع الهرم ليلاً(41).

مع بدايات الألفية الثالثة، ظهرت أشكال موسيقية شعبية مختلفة عن القديم، بعيدة عن الأغنية الشعبية التي قدّمها عبد الباسط وحسن الأسمر ورمضان البرنس ومجدي طلعت، بالإضافة إلى «المولد»، وهو شكل موسيقي لم يستمر كثيراً، كان قائماً على الرقص والحركة، يمكن أن تعتبره مرحلة تجهيزية قبل سطوع عالم «المهرجانات».

بدأت «المهرجانات» لونهاً غنائياً جديداً وأصيلاً، وُلد ونشأ وتطور في مصر، ووضع قواعده وعاد ليكسرهما دون التزام، كانت فناً ديمقراطياً لا يملك كتيب إرشادات ولا قالباً معتاداً لا ينبغي الخروج عنه، بل يتفاعل ويتطور مع قدرة ممارسيه على الابتكار ووضع قواعد جديدة، وبالتأكيد لم يخضع لحسابات شركات الإنتاج ولا سطوة رأسمالها مدة طويلة من الزمن؛ إذ كان يخضع لسياسة تعاملت معه باعتباره فناً هامشياً، سيأخذ وقته قبل أن يندثر، لكن ذلك الهامش كان أكثر اتساعاً من المتن الخاضع لحسابات الإنتاج والسوق. ذلك السياق الهامشي منحه مساحة حرة غير محدودة سمحت للمهرجانات بالتشكل حسبما اتفقت الظروف.

وبذلك كانت «المهرجانات» أكثر حظاً وجرأة من أغنيات «الراب» و«التراب» المستوردة بكتيب القواعد والإرشادات الموضوع في الشوارع الخلفية الأمريكية، على رغم أنها وصلت إلى المنطقة العربية قبل ظهور «المهرجان».

ساهمت الثورة التكنولوجية في تسهيل صناعة الموسيقى والألحان عن طريق برامج الكمبيوتر، لتظهر أغاني «المهرجانات» التي تعتمد على الموسيقى الإيقاعية الراقصة في أغلب الأحيان، مع اعتماد أقل على الكلمات.

وبذلك اكتسبت «المهرجانات» شهرة واسعة، حتى هيمنت على كل المناسبات الاجتماعية في الأعوام الأخيرة، علاوة على الإقبال الجماهيري الكبير على سماعها، الذي يظهر من خلال حجم المشاهدات الكبير الذي تحققه على مواقع التواصل الاجتماعي، والذي يصل أحياناً إلى عشرات الملايين.

تناول الشاعر والكاتب يسري حسان تلك الظاهرة في كتاب بعنوان «هتاف المنسيين»(42)، الذي استغرق منه قرابة عام من البحث والتحليل لتفسير تلك الظاهرة، التي بدأت قبل قيام ثورة يناير ٢٠١١ بأقل من خمسة أعوام. في هذا الكتاب، يغوص الكاتب في الظاهرة، ساعياً إلى التعرف

عليها بشكل دقيق، وكذلك على صناعاتها ونشأتهم وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وأسباب جماهيريتهم التي حققوها؛ وذلك كله بأسلوبٍ سَلِسٍ وبسيط، وإن لم يفقد جدِّيته وعمِّقه. لم يكن حسان متعالياً على الظاهرة بقدر ما أثار أسئلته حولها، وحاول اكتشاف مناطق الجمال فيها، وكذلك مناطق الابتذال، وقَدَّم مقترحاته لتطويرها وتنقيتها من شوائبها؛ باعتبارها أمراً واقعاً لا يَصِحُّ تجاهُّله.

ويرى حسان أن «المهرجان» لا يخرج عن المفهوم التقليدي للأغنية الشعبية، فهو يأتي من البيئة الشعبية، ولا تخلو كلماته من كلمات شعبية بسيطة، تُعبِّر عن قضايا وهموم البسطاء، لذلك يمكن اعتبار المهرجان غناءً شعبياً أصيلاً يتماس مع المجتمع؛ لأن ما يقدمه لا ينفصل عن الناس ويعيش نفس همومهم وقضاياهم. ويؤكد حسان ضرورة عدم التعميم في الحالتين، لأن بالفعل هناك من أغاني المهرجانات ما يدعو للعنف أو يحمل كلمات مبتذلة ومسفة، مشيراً إلى أن منعها لن يزيد تلك الأغنيات إلا رواجاً، لأن بطبيعة الحال يكون الممنوع مرغوباً.

ويصف الباحث الاجتماعي والسياسي نبيل عبد الفتاح ظاهرة أغاني «المهرجانات»، بأنها «مجموعات من الأصوات الشابة تُعبِّر عن عوالم وأشواق وأحزان وتطلعات شباب الأحياء الشعبية، أو الهامشية والعشوائية -على وجه الخصوص- التي ما زالت بعيدة عن المؤسسات الثقافية الرسمية، والتي يُبدي بعضهم لا مبالاة إزاءها، أو احتقاراً لها، وهي ظاهرة تُعبِّر عن الأصوات المقموعة لهذه المناطق ومستمرة منذ ظاهرة أحمد عدوية، إلى شعبان عبد الرحيم حتى الأصوات الحالية. وعلى رغم النقد الشديد والجرح لها، فإنها استطاعت أن تفرض نفسها على الأجيال الشابة، وتصل إلى اقتحامها أوساط الفئات الوسطى العليا من الأثرياء، ورجال الأعمال في أفراسهم، وحفلاتهم الخاصة!» (43).

ظهرت إرهابات أغنية «المهرجانات» عندما قَدَّم المطرب الشعبي، جمال السبكي، أغنية «هنروح المولد»، على أنغام موسيقى السمر، بمصاحبة الأورغ الكهربائي، وهي موسيقى شعبية انتشرت في أفراس المصريين منذ تسعينيات القرن العشرين.

في أواخر عام ٢٠٠٧، ظهر جيلٌ جديد من المغنين الشعبيين الذين عمل معظمهم في البداية في مهنة «دي جي»، ومن خلال تلك المعرفة التقنية أطلقوا نوعاً مختلفاً من الأغاني الشعبية سُمِّي «المهرجانات». تطورت هذه الأغاني حتى أخذت شكلاً قريباً من أغاني «الراب» بأداء شعبي يستخدم إيقاع المقسوم المصري، قبل ثورة ٢٥ يناير في سنة ٢٠١١، حيث كان مضمون أغاني «المهرجانات» غالباً يتحدث عن مشكلات الفقر والتهميش والمخدرات والصدقة، لكن بعد أحداث الربيع العربي تطورت هذه الأغاني الشعبية من حيث الموسيقى فأصبحت أكثر صخباً وأسرع إيقاعاً، كما صارت تتحدث في موضوعات سياسية. وتبنَّت بعض فرق المهرجانات إصدار أغنيات سياسية لرصد المشهد العام، كان أشهرها مهرجان قَدَّمه سادات وفيفتي، بعنوان «أنا نفسي

بس في رئيس»، لدعم مرشح اليسار المصري في الانتخابات الرئاسية عام ٢٠١٢. وأصبح الخطّ السياسي، إلى جانب انتقاد الأوضاع الاجتماعية، محطّ اهتمام فرقة سادات وفيفتي، إلى جانب رصد الوضع الاجتماعي العام، وهو محلّ اهتمام أغنية «التكنو شعبي» في العام، ربما كان ذلك من أسباب زيادة جمهورهم في ظلّ أوضاع سياسية متأججة<sup>(44)</sup>. بدأت هذه الأغاني بالظهور في مدينة الإسكندرية لفرقة «الدخلاوية» المكوّنة من «فيلو»، و«التوني» ومحمود «حودة» ناصر الملقّب بـ«شاعر الغيّة»، حيث كان «مهرجان دخلاوية» أول «مهرجان» شعبي يقام في مصر، تلتها عدة مهرجانات أخرى لنفس الفرقة، ثم ظهرت فرق متنوعة في جميع أنحاء الجمهورية. وأول مهرجان شهدته القاهرة كان مهرجان «مدينة السلام» عام ٢٠٠٧ لأحمد فريد الشهير بـ«فيجو» -الذي يُعتبر أول مُوزّع للمهرجانات الشعبية- وعلاء «فيفتي»، الذي استُخدم فيه برنامج للدمج الموسيقيّ يُطلق عليه «فروتي لوب»<sup>(45)</sup>، ثم دخلت بعد ذلك شركات الإنتاج المصرية في صناعة «المهرجانات» وحققت نجاحًا كبيرًا.

ظهرت بعد ذلك موسيقى «المهرجانات» ورموز هذا اللون الغنائي في كثير من الإعلانات التجارية على شاشة التلفزيون، وتطورت صناعتها لتصبح قاسمًا مشتركًا في جهود الدعاية والترويج لأفلام سينمائية، واستغل الممثل محمد رمضان إعجاب الجمهور بهذا النوع من الأغاني، فعنى مهرجان «أنا أصلًا جن» من فيلم «قلب الأسد» وساهمت هذه الأغنية في الترويج لهذا النوع من الغناء، كما جذبت جمهور المعجبين لدخول الفيلم، ومن ثمّ استُخدمت الأغنية للترويج للفيلم الذي حقق إيرادات عالية بالفعل.

وشارك بعض صنّاع المهرجانات الشعبية في أعمال سينمائية وتلفزيونية، مثل مهرجانات «حقي برقبتي» في فيلم «جيم أوفر»، و«حارة عجيبة» في فيلم «الألماني»، و«لو صاحبك قلة» في فيلم «وش سجون»، و«فرحة اللمبي» في «فيفا أطاطا» و«مع السلامة يا فلوس» في مسلسل «خرم إبرة»، وجميعها أعمال تجارية أكثر منها فنية.

انتشرت هذه الأغاني في أوساط الشباب من الطبقات العمالية وتحت المتوسطة في المناطق الشعبية، وبعض وسائل المواصلات، وحفلات الزفاف الشعبية، غير أنها اجتذبت جمهورًا أكبر من المستمعين من طبقات أخرى عبر مواقع الإنترنت بوجه خاص، في خلال العقد الثاني من الألفية الثالثة. وربما جاز القول إن أبناء الطبقة الوسطى وحتى من المثقفين منهم أصبحوا يسمعون أغاني المهرجانات الشعبية بشغف كبير؛ إذ إن الكثير منهم يرون أنها أكثر بهجة من الأغاني الأخرى، ومن ثمّ تُعدّ تعبيرًا عن حالات الفرح والمرح والبهجة أو الشعور بالطاقة الإيجابية في مواجهة صعوبات الحياة اليومية<sup>(46)</sup>.

التطور السريع الحاصل لأغنية المهرجانات أو «التكنو شعبي» سببه الرئيسي محاولة سكان القرى والأحياء الشعبية خلق بديلٍ لأفراحهم، أكثر بهجة، وأقلّ تكلفة. صاحب انتشار تلك الأغاني

الشعبي ظهور الـ«دي جي»، أو منسق الموسيقى والأغاني، في أفراح الريف والأماكن الفقيرة. تحوّل الـ«دي جي» إلى دور «النبطشي» الذي يحمّس الجمهور، لكن هذه المرة لمشاركة الشباب الرقص وإضفاء حالة من البهجة في أثناء الغناء، يُردّد بعض الجمل التشجيعية بمصاحبة موسيقى السمر التي تلاعب فيها باستخدام برامج «الريمكسات»، لتصبح أقرب إلى الموسيقى الصاخبة التي اشتهرت بها موسيقى الهيب هوب، والروك، والراب، والميتال.

من أعلام أغاني «المهرجانات» عمرو حاحا وفيجو وسادات وفيفتي وأوكا وأورتيجا وفيلو و«المدفعجية» وفريق «شبيك لبيك»، الذي غنى «ما فيش صاحب يتصاحب». ولحقت بهؤلاء أسماء أخرى مثل حمو بيكا، ومجدي شطة وعمر كمال وحسن شاكوش. وربما كان عمرو حاحا من أوائل من وضعوا حجر أساس تلك النوعية من الموسيقى، ومن أشهر أعماله «أنت رئيسي»، ومهرجانات «السلام»، و«التوك توك»، و«العشرين»، و«غدر الصحاب».

ويُعد علاء فيفتي الملقّب بـ«الأسطورة»، أول مطرب مهرجانات شعبية في مصر، فغنى مهرجان «السلام» بصوته، وترجع شهرته في هذا النوع من الغناء لمشاركته في أعمال سينمائية، مثل «المواطن بُرص»، و«المهرجان» و«جيران السعد». ويُقدّم فيفتي أغلب أعماله بالتعاون مع عمرو حاحا، وسادات و«بلية الكرنك»، ومن أبرز أعماله مهرجانات «العفاريات»، و«أزنجفك»، و«الراب المصري».

في بدايات ٢٠١٤ ظهر فيلم بعنوان «المهرجان» تناول نشأة أغاني «المهرجانات» الشعبية وبدايتها وانتشارها وتطورها، وقام بالبطولة كل من سادات وفيفتي وقام ممثل بدور عمرو حاحا. لم يكن هذا العمل فيلمًا سينمائيًا بالمعنى المتعارف عليه، لكنه مجرد فيلم تعريفى للمجتمع بأغاني «المهرجانات» وبدايات نجومها وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية. هذا الفيلم أشير فيه إلى أنه مبني على قصص حقيقية، وهو ما أكده فعلاً سادات في لقاء صحفي، حيث كان دوره في الفيلم أنه بائع مخدرات صغير في منطقته ومطارّد دائماً من الشرطة، ومن ثمّ عانى من عدم وجود استقرار مادي كأغلبية الشباب في هذه المناطق. وكان فيفتي يقوم بدور «النبطشي» في الأفراح، ولذا كان ذلك غير مقبول على الإطلاق من أسرته، حيث إنها لم تُعد مهنة محترمة مستقرة يستطيع أن يجلب منها مالاً بشكل ثابت ومنتظم. أما عمرو حاحا فظهر في الفيلم في مستوى اجتماعي أفضل نسبياً، حيث كان يستخدم الحاسب الآلي ويقوم بتنزيل رنات الهواتف المحمولة ويتقاضى ممّن يطلب هذه الأغاني مقابل ماديًا. كما وظف ذكاهه لاختراق الحسابات الشخصية لبعض الأفراد والحصول على الأموال من خلال الإنترنت، إذا أراد منه أحدٌ فعل ذلك بمقابل مادي.

ويُقرّ سادات بممارسته أعمالاً غير شرعية قبل أدائه أغاني «المهرجانات» إلى جانب عمله مدة في مهنة «سبّاك»، علمًا بأنه حاصل على دبلوم «صنایع»، وهو ناقد على النظام التعليمي، حيث يرى أنه لم ينفعه في شيء. أما أحمد متولي مصطفى الشهير باسم «أورتيجا» فقد ترك تعليمه منذ

الصف الثاني الإعدادي واتجه إلى كرة القدم، حيث لعب في فريق الناشئين في نادي «إبني»، قبل أن يتعرف إلى محمد صلاح الشهير بـ«أوكا»، الذي لم يُكمل تعليمه هو الآخر، فتعاوننا في أداء أغاني «المهرجانات» الشعبية<sup>(47)</sup>، وانضم إليهما «شحنة كاريجا»، ليشكل الثلاثة فرقة «٨٪»، قبل أن يدب الخلاف بينهم، ويعلن الأخير الانفصال عن الفرقة.

وقدمت فرقة «٨٪» العديد من «المهرجانات» التي ذاع صيتها، منها «العَب يلا»، و«الأمير والسندريلا»، و«دلح البنات»، و«لهولة».

ويُعد فريق «المدفعجية» من أشهر فرق «المهرجانات» الشعبية، ويضم إسلام شوقي «كنكا»، و«ديزل»، و«شندي»، و«دولسيكا»، وذاع صيت الفريق بعد ظهوره في أحد أفلام رمضان عبر تقديم مهرجان «أنا أصلاً جن»، وأغلب أعضاء الفريق من مناطق المطرية، وعين شمس، والسلام شرقي القاهرة، ومن أبرز أعمالهم مهرجانات «قلب الأسد»، و«الحالة جت» في مسلسل «خلصانة بشياكة»، و«صباحك يا نجم» في «مسرح مصر».

وفي الإسكندرية، يبرز اسم فريق «اتحاد القمة» أو «الدخاوية»، الذي تحدثنا عنه، ومن أشهر أعماله مهرجانات «فرتكة»، وهو أشهر أغانيهم، و«صباح بغاشة»، و«أسود الأرض» من فيلم «ولاد رزق».

وضمنت قائمة أبرز فرق المهرجانات فريق «الشواكيش» المكوّن من رامي المصري وحسن شاكوش، و«الصواريخ» وأعضاؤه «دقق»، و«فانكي»، و«ميكي»، ومن أبرز أعمالهم مهرجان «تبقى معدية.. لأ.. لأ»، وفريق «شارع ٣» الذي يقوده «بدر» و«ترك»، ومن أشهر أعمال هذا الفريق مهرجان «أنت معلم» المأخوذة عن المطرب المغربي سعد لمجرد، فضلاً عن فريق «المطبعة» المشكلة من محمود العمدة، ومصطفى ماندو، وأحمد السويسي<sup>(48)</sup>.

شكل مغنو المهرجانات نقلة كبيرة، بالذات على مستوى التقنية؛ إذ انفردت بِسمةٍ فارقة ألا وهي «اللوب» Loop ومن ثمّ إيقاع هادر. وتعتمد «المهرجانات» على موسيقى «التكنو»، التي تتم صناعتها عن طريق برامج إلكترونية مع إدخال صوت المغني. أما الكلمات فمعظمها موضوعات شعبية مرتبطة بالمناطق الشعبية في مصر والأمثال والمواويل المصرية المشهورة، في خليط من «الراب» و«الميتال»؛ صخب بلا صوت.

على مستوى النجاح اللحظي، فإنه لا يمكن إنكار ذبوع أغاني «المهرجانات» وانتشارها في الحفلات والمناسبات العامة أو حتى على مستوى الرواج في صفوف الجمهور من مختلف الطبقات، حتى إننا بتنا نجد رقصات شعبية صُممت خصيصاً لمصاحبة مثل هذه الأغاني. غير أن رهان البقاء يظل متواضعاً بالنسبة إلى أغاني «المهرجانات»، في الوقت الذي تبقى فيه الأغنية الشعبية غراماً خاصاً بالنسبة إلى كثيرين.

كانت نقابة الموسيقيين في مصر قد أصدرت قراراً بمنع من يُعرفون بمطربي «المهرجانات»

من الغناء في المنشآت السياحية والملاهي الليلية، باعتبار أن كلمات أغانيهم «تحمل ألفاظاً متجاوزة وكلمات تخالف العُرف القيمي، وتتعدى على الرواسخ الثابتة للمجتمع المصري»، وفقاً لبيان النقابة.

صدر قرار منع مطربي المهرجانات بعد يوم واحد من حفل موسيقي حضره عشرات الآلاف في استاد القاهرة الدولي في فبراير ٢٠٢٠، شارك فيه حسن شاكوش، بأغنية «بنت الجيران»، وهي الأغنية التي احتلت في الشهر نفسه المركز الثاني في قائمة الأكثر استماعاً على موقعي «يوتيوب» و«ساوند كلاود» بأكثر من ١٠٠ مليون مشاهدة واستماع(49).

شاكوش صوتٌ وصخب؛ مهرجانات مع طيف من طريقة غناء «الأندر غراوند» الغربية. رافد شعبي وتمرد على التيار العام؛ نجاح من الهامش.

نجاح شاكوش الاستثنائي منحه القدرة على عبور مطبات منتظرة؛ منها سلطوية حلمي بكر، وضبطية هاني شاكر. تسلح بانتشار غير مسبوق وإمكانات صوتية تزيح العار الغنائي القديم لأسلافه، فانكمشوا حتى حدود الميكروباص؛ في مرحلة ما قبل بعور وشعبان. صوت وتمرد وهامش مع كلمات اعتاد الجمهور على سماعها من سلساله الشعبي القديم بتدرجاته المختلفة.

كلمات تحنقي بالسكر وتغني للحلوى.

«سكر محلي محطوط على كريمة».

هكذا بدأ شاكوش أغنيته الشهيرة؛ ليعلن عن امتداد صداقة طويلة بين اللون الشعبي في مصر وبين الحلوى.

منها مثلاً ما شددت به شهر زاد من كلمات مرسي جميل عريز:

«عسل وسكر عسل

عيون حبيبي عسل

ضحكة حبيبي سكر»

وعدوية، المغني الشعبي الأشهر منذ السبعينيات:

«ستو بسبستلوا بسبوسة بالسمن والسكر والعسل

عسل وكسل يحوسه عاطل ونايم في العسل».

وأغنية حسن الأسمر الشهيرة «حلويات الواد ده هو حلويات.. حلويات وبيحكو عنه في الحكايات».

وبعده طارق الشيخ الذي اعتلى عرش بورصة الميكروباصات طويلاً في التسعينيات وبداية الألفية:

«عندي ٣ آلاف إثبات على انت حلويات.. دم انت لما تمسك حاجة في ايدك بتحليها».

أو مغازلة حديثة في أغنية حالية تقول: «قشطة وملبن لك مستقبل»، وأخرى تقول: «آخر العنقود سكر معقود».

الطوبى خيط ممتد في أغاني الفقراء؛ مع خيوط أخرى كغدر الزمان والجروح التي لا تعرف الطيب؛ والصبر، ما يشكّل دلالة مستمرة للمعاناة وشقاء الحياة. تأتي الطوبى هنا لتخفف هذه المرارة وتزيد حلاوة لحظات قليلة في مواجهة الأيام.

وردًا على قرار منع أغاني «المهرجانات»، أقام المطرب الشعبي حمّو بيكا، أحد الذين تقدّموا لنيل عضوية نقابة عدة مرات ورُفض طلبه، دعوى قضائية في محاولة لإلغاء القرار، ولكن المفاجأة كانت في أنه لم يختصم نقابة الموسيقيين التي كان يجب عليه أن يختصمها، بل اختصم نقابة الفنانين التشكيليين!

لم يكن مستغربًا أن يلجأ كبار نجوم «المهرجانات» إلى بث رسائل طلبًا للتهنئة مع الجهات المسؤولة في الدولة، حيث نشر حمّو بيكا على صفحته الرسمية «مهرجانات» بعنوان «أنا الفن البسيط»، غناه زميله أحمد فيلو الذي ربما تم اختياره لأن صوته الرخيم يبدو أقرب إلى الذائقة العامة المحبة للفن الجميل، في «المهرجان» الذي وزعه كالعادة «فيجو» الدخلاوي وكتبه إسلام المصري، اختفت روح التحدي التي تُميز «المهرجانات» في التعامل مع المنافسين، ليقدّم كلامًا اعتذاريًا عن الشباب الغلبة «اللي مش عصابة» لكنهم «مش متهنين» والفن البسيط الذي يبهج الناس، موجهًا رسالة إلى أولي الأمر، تجدد الدعوة التي سبق أن أعلنها حمّو بيكا، وتقول بصريح الأغنية: «اجمعونا فهّمونا نورونا عن الصحيح»، وهو موقف ليس غريبًا على الإطلاق؛ لأن مطربي «المهرجانات» ليس لديهم رفاهية القيام بالخطوة التي أعلن عنها؛ مثلًا «الرابر» مروان بابلو، حين كتب في ٢٠٢٠ أنه لن يُحيي المزيد من الحفلات لأسباب شخصية.

انقسام وجدل واسع دار حول هذا اللون من الموسيقى والأغاني؛ ففريق أعجب به، ورأى أنها موسيقى مبهجة وصوت للبسطاء ولون من التغيير والتجديد الطبيعي، ولكن فريقًا آخر هاجم هذه الأغاني واعتبرها انحدارًا للذوق العام وتهديدًا للثقافة والهوية الفنية.

انقسام الآراء مجتمعيًا أمر صحي، وطبيعي أن تحدث اختلافات بين الناس، ولكن عندما ينتقل هذا الانقسام إلى قطبين مختلفين في العملية تحدث الأزمة والصدمات، كالتي حدثت بين نقابة الموسيقيين، وبعض مطربي المهرجانات الذين أصبحوا ممنوعين، بقرار النقابة، من الغناء، وعدم السماح لهم بإقامة حفلات.

اتسعت الفجوة في الآراء بشأن أغاني «المهرجانات»، ما بين معارضٍ لفرض وصاية أو حجر على اختيارات الناس وأواقهم، وهو فريق يرى في معظمه أن ستنصر؛ لأنها تتحدث عن مشكلات الناس، على خلفية نغمة موسيقية متكررة. بل إن هناك من يرى أن أغاني «المهرجانات» الشعبية هي ترجمة للواقع الذي نعيش فيه سواء كنا متفقين مع هذه الأغاني أم لا، فهي تُعبّر عن

مناطق العشوائيات بما تعانيه من زحام وسوء الأحوال الاقتصادية والمعاناة من التهميش. كل ذلك تُرجم في صورة ضجيج في هذه الأغاني<sup>(50)</sup>. وفريق آخر يحذر مما يراه لغة متردية وإسفافاً في تلك الأغاني، له مخاطره على المجتمع وثقافته العامة، فضلاً عن أنه يجعل العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة في عالم الغناء.

فريق ثالث، يطالب باحتضان مطربي «المهرجانات» وتعليم من لديه موهبة منهم ووضع ضوابط على كلمات أغانيهم، وفي الوقت نفسه حثّ المنتجين على تشجيع المواهب الشابة.

المطلوب ليس منع مطربي المهرجانات، بل أن ترعى الدولة نماذج فنية أخرى كما فعلت في فترات سابقة، وأن تحيي مرة أخرى الأوبرا، وتُشيد في عواصم المحافظات مسارح جديدة مثل أوبرا دمنهور وتدعم فرق الموسيقى العربية ونماذج فنية أخرى غير فناني الحشيش والخمور، وهو ما يتطلب دعم نمط ثقافي وفني مختلف يحتاج إلى سياسة أخرى غير قرارات المنع والحظر.

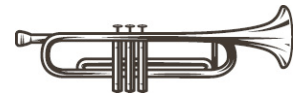
علينا أن نعترف بأن المجتمع المصري متنوع الأذواق والأجيال، فهناك أذواق التمرد والرفض عند شباب كثيرين، وهناك أذواق محافظة لا ترى إلا نماذج الفن والزمن الجميل في القرن العشرين، وهناك غناء المهمشين وأصحاب المزاج، وهي كلها ألوان علينا تقبلها، والمطلوب أن تختار الدولة إلى أي لون تتحاز دون أن يعني ذلك إلغاء الآخرين.

في المقابل، يرى مؤدو أغاني «المهرجانات» أنهم قاموا بعمل إيجابي جعل لهم شرعية في المجتمع، أي أن المجتمع يتقبلهم وأن هذه الأغاني يرددها الأغنياء والفقراء، ومن ثم أصبح هناك اندماج بين الطبقتين عند سماع هذه الأغاني<sup>(51)</sup>.

بل إن هناك نقاداً يرون أن الشباب قد أُفسد فنياً وثقافياً منذ أجيال ولكن بمعنى آخر ولصالح النسق المهيمن وليس ضده، إلا في حالات استثنائية ونادرة، فالسقوط في حاضنة الأنماط الاستهلاكية للمعنى والتي تقوم على تسليع جميع مناحي الحياة والقيم ونشر النمط الزائف والعابر والسطحي، أو السقوط في أحضان الإرهاب والإجرام خارج البلاد وبناء ثقافة التصلب والعناد والرأي الواحد والتشبث بالحقائق المطلقة، والتحلّق الأعمى حول بعض قادة الرأي العام، كلّها أشكالٌ تخدم النسق الثقافي والفني ولا تهدّده.

من هنا، جاءت أغاني المهمشين والمتمردين لتثبت بعض الحيوية في عالم الموسيقى والغناء، بحسب هذا الفريق، الذي يواجه انتقادات قوية مفادها أن أغاني «المهرجانات» هي نوعٌ من التردي الفني والتلوث السمعي.

وبين المعسكرين، الحكم للجمهور.



«ويجز».. صدمة المستقبل!



«الاعتراف بالاختلافات - الاعتراف المتبادل بالآخر في غيريته- يمكن أن يصبح أيضًا علامة على هوية مشتركة» (52).

صدمة سيطرت على الكثيرين في نوفمبر ٢٠٢١ بعد نشر صورة من حفل للمغني «ويجز»، يظهر فيها الآلاف من الشباب يحضرون حفل مغني «الراب» و«التراب» المصري في قاعة المنارة.

«شبه النمل» و«شبه الفيشار»، بهذه الكلمات وصف «ويجز» ومدير أعماله من حضروا الحفل المذكور. وصف «الفيشار» يرمز هنا إلى الرقص وتقايف الجمهور كما حبات «الفيشار». انتقلت تلك الصدمة من مواقع التواصل الاجتماعي، إلى صفحات الجرائد والمواقع الإلكترونية وشاشات التلفزيون، والسؤال الأكثر ترددًا هو: من هو «ويجز»؟ وما هذا الجمهور الكبير؟ الإجابة ببساطة بأن هذا هو الجمهور الجديد، أما «ويجز»، فهو المغني المصري الأكثر استماعًا على «سبوتيفاي» في عامي ٢٠٢٠ و٢٠٢١ (53). وهو مطرب مصري مزج بين موسيقى «التراب» و«المهرجانات»، وصنع تركيبة موسيقية تجمع بين الموسيقى المحلية والتأثيرات العالمية.

أصبح «ويجز»، المتحدث باسم مشكلات الشباب في مشهد «الراب» المصري، الشاب البسيط، صغير السن، حاد اللسان، الذي يرى فيه العديد من الشباب في هذا الجيل مُعبرًا عنهم. في «تراك ٢١»، يخبرنا «ويجز»: «٢١ ولساني ٦٠ ولساني سكين»، «لسه بكتب أغنية بحط فيها الآمال والهم اللي في»، الأغنية تبدأ بشاب مصري صغير السن، تم ضربه والتعدي عليه بشكل وحشي، يسيل الدم من كل شبر فيه، لكنه على الرغم من ذلك يقف على قدميه، ويظل يبحث عن طريقة للبقاء على قيد الحياة، يحاول الجري والهرب حتى تنتهي الأغنية.

«ويجز» يتعرض للهجوم أو «الدس» من الجميع تقريبًا، لكنه لم يرد قط، هو أحد أصغر الفنانين في هذا الجيل، وهو أكثرهم حصداً للمشاهدات دون منافس، وهو أيضًا أحد أكثرهم خصوصية على مستوى اللغة. وربما جاز القول إنه أحد أذكى المغنين في جيله من حيث الاهتمام بالتسويق الناجح.

اسمه الحقيقي أحمد علي، من مواليد مدينة الإسكندرية، وتعود أصوله إلى الأقصر في جنوب

الوادي<sup>(54)</sup>، وهو من مواليد ١٢ سبتمبر ١٩٩٨.

ذاع صيته بنشر أغانيه على منصة «يوتيوب»، في ٢٠١٧، بعد أن ترك عمله في إحدى شركات الاتصالات، وكانت بدايته مع أغنية «بطلوا فيك»، وفي عام ٢٠١٨ نشر أغنية «TNT» وحازت على أكثر من ٣ ملايين مشاهدة على يوتيوب<sup>(55)</sup>.

تعددت أغنياته إلى أن أطلق كليب أغنية «دورك جاي» في مارس ٢٠٢٠، وهي الأغنية التي لاقت نجاحًا كبيرًا في وقت قصير؛ إذ تجاوز عدد المشاهدات على يوتيوب ٢٤ مليون مشاهدة في خلال شهرين فقط، وحقت ١٠٠ مليون مشاهدة حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢، وإن كانت أغنية «البخت» هي الأكثر مشاهدة على قناته بعد أن تجاوزت ١٤٨ مليون مشاهدة في ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢.

يتابع «ويجز» قرابة ١٠ ملايين متابع على مواقع التواصل الاجتماعي، منهم ٣.٢ مليون متابع على يوتيوب، و٢.٨ مليون متابع على فيسبوك، و٣.٣ مليون متابع على إنستغرام، و٣٨٥ ألف متابع على تويتر.

لـ«ويجز» أغاني مشهورة كذلك مثل «كيفي كده» (٤٢ مليون مشاهدة حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢)، و«واحد وعشرين»، التي حققت نجاحًا كبيرًا، وحقت معدلات مشاهدة تجاوزت ٢٠ مليون مشاهدة على «يوتيوب».

ومن أشهر أغانيه، «بورش، علي بابا، دايرة على المصلحة، الزار، نصين، حورية، تايه، مدينة المذنبين، إي تي ام، خد وهات، تجار حرام، ورديان، عفاريت الأسفلت»<sup>(56)</sup>.

كان «ويجز» على موعد للتبشير بموجة جديدة من الموسيقى المصرية تتعالى على قواعد وأصول صناعة الموسيقى الأكاديمية، وعلى رغم أن تلك الموجة نالت استهجان من أطلق عليهم أعداء النجاح ومُدعي الفضيلة وقادة شرطة الأخلاق الفنية، فإنها اكتسحت المشهد الغنائي وحصدت جمهورًا غفيرًا.

تناول «ويجز» منذ ظهوره العديد من الموضوعات، والتي من الممكن اعتبارها بأنها الخيوط التي يسير على دربها «الراب» المصري.

تحفل أغاني «ويجز» والتي يؤلفها في الغالب، بالحديث عن نفسه ومعاناته الشخصية، سواء أكانت هذه المعاناة بسبب ترددي وضعه الاجتماعي قبل الشهرة، أو بسبب الخوف من عدم تقبل المجتمع له ولطموحاته، وهي سمة غالبية لأغاني «الراب» المصري عامةً، فالمعاناة هنا تنتقل من كونها شخصية تخص «ويجز» وزملاءه فقط لتعبّر عن معاناة هذا الجيل بأكمله، والتحديات التي أجبروا على مجابقتها بصدور عارية.

يمكن النقاط نقده وسخطه على الحياة والمعاناة، حيث يقول في أغنية «بولا بولا»:

«بصحي أعيش في كوابيس

أحلامي أعيش في عالم أخضر

بيراضوك بفتافيت

متوقعوش غير إني أخسر».

هذا النمط في أغاني «ويجز» غير مفتعل، بل هو انعكاس لما عاشه في طفولته، ففي تصريحات سابقة له قال:

«عشت طفولة قاسية، ولكنها جعلتني الشخص الذي أبدو عليه اليوم ومروري بظروف سيئة كان ضروريًا، أتذكر أنني كنت أملك في أيام معينة ٢٠ أو ٥٠ جنيتها فحسب، وكنت أتعايش بما أملك ولا أستعين بأحد؛ لذا أنا الآن أحمد الله على ما وصلت إليه لأن حالي تبدل ولا أريد شيئاً آخر».

عاش «ويجز»، إذاً، طفولة قاسية كما وصفها في حوار ه مع أنس بوخش ببرنامجه ABtalks، وأذيعت الحلقة في ٢٥ يناير ٢٠٢٢ بعد تسجيلها في مهرجان الجونة. يحكي «ويجز» في الحلقة أنه كان ينتقل في خلال طفولته من منطقة إلى أخرى بسبب عمل والده، ثم جاء الزواج الثاني للوالد الذي يكتفي «ويجز» بوصفه أنه «كان موجوداً»، في حين علاقته كانت أقوى بأمه. ويحكي عن شقيقه الأكبر الذي يقاطعه ويرفض الرد على اتصالاته، وعن شقيقه الأصغر خالد الذي يرفض أن يعيش في كنف «ويجز» أو تحت مظلته في حين أن علاقتهما قوية للغاية.

على رغم شهرة «ويجز» الواسعة، وصيته الذائع، فإن أياً من أفراد أسرته لا يحضر حفلاته التي تجتذب عشرات الآلاف، حتى والدته التي يراها أحن وأطيب وأقوى إنسانة في العالم، لم تحضر أي حفلة له.. والدته التي لا يريد من الدنيا شيئاً غير أن يراها سعيدة. وعندما سأله أنس بوخش عن أسعد لحظة في حياته، فقال: «عندما عادت أمي من الحج بعد غياب عن البيت ٤٠ يوماً».

والدته السيدة «هدى» هي محور حياته وسر سعادته. عملت الأم بأحد مستشفيات الإسكندرية، وعمل الأب في السعودية، ثم خاض الأب تجربة الزواج الثاني، لتتحمل الأم مسؤولية «ويجز» وشقيقه، الأكبر والأصغر، و ينتقل «ويجز» في إقامته بين منزل الأم والأب. منذ الصغر، كان الطفل أحمد علي لبقاً و متقفاً و ذكياً، حالماً و باحثاً عن كل جديد و محباً للقراءة و الاطلاع، خفيف الظل و ذا روح مرحة، محبوباً من أصدقائه و ممن يعرفونه عن قرب، لكنه لم يكن متفوقاً في دراسته.

درس أحمد علي في المدارس الحكومية، وكانت دراسته في مرحلة الثانوية العامة في القسم الأدبي بمدرسة «حسان بن ثابت الثانوية بنين» نقطة تحوّل كبيرة في حياته، في المدرسة التابعة لإدارة العجمي التعليمية، وتحديدًا بمنطقة البيطاش.

«أنا كنت كلب وأنا في ثانوي.. كنت باضرب العيال وما كنتش قوي (بدنياً)، كنت قلة (ضعيف

البنية) بس كان معايا سبع عيال زمايلي، ندخل على حد نضربه كلنا.. كان جزءاً سيئاً قوياً مني.. أنا ما باحبهوش وما باحبش أتكلم عنه.. بس أنا عارف إني عديت بيه وخلاص وابتديت أتغير مع الوقت». صدمت هذه الكلمات الصادرة من «ويجز» الممثلة أمينة خليل في خلال ندوة جمعيتها معه والمخرج عمرو سلامة والممثل أحمد أمين في Creative Summit.

في أثناء دراسته بالصف الثالث الثانوي، تعرّف إلى زميله في الدراسة السيد عجمي. أبدى أحمد إعجابه الشديد بأغاني زميله، الذي بدأ تعلم «الراب» وهو في نهاية الصف الأول الثانوي، صاراً صديقين بسرعة، يخرجان ويجلسان معاً على مقهى «الصوامعة» بالعجمي، وهي المنطقة التي كان يدرس ويعيش فيها «ويجز» في خلال تعلمه «الراب»، وليس في الوردبان التي غنى لها أغنية شهيرة، وتعيش فيها والدته بشارع المتراس حتى اليوم.

تبدأ حكاية «ويجز» مع «الراب» في إحدى الجلسات على نفس المقهى عندما يطلب «ويجز» من «عجمي» أن يُعلمه «الراب».. كيف يكتب كلماته ويؤدي أغانيه.

كان «عجمي» صادقاً مع «ويجز» الذي أحبّه وأخلص له، وقال له إن أفضل طريقة كي يتعلّم هذه الموسيقى وأسرارها أن يذهب به إلى من تعلم على يديه، إلى «إسلام إحسان» الشهير بـ«دابل إي»، شاب يغني «الراب» ويكبرهما بعامين. التقى الثلاثة ثم تكررت جلساتهم معاً لمدة شهرين تقريباً يتعلّم فيها «ويجز» وتنمو موهبته. كان «ويجز» و«عجمي» في خلال تلك المدة يهربان من المدرسة، ويقضيان الوقت على المقهى حتى حان موعد امتحانات الثانوية العامة(57).

ذهب تنسيق الثانوية العامة بـ«السيد عجمي» إلى كلية الهندسة ليعمل بعد تخرجه في إحدى شركات البرمجيات بالإسكندرية، في حين التحق أحمد علي الشهير بـ«ويجز» بكلية الآداب قسم لغات شرقية في جامعة الإسكندرية، وليس معروفاً على وجه اليقين ما إذا كان «ويجز» قد أنهى دراسته الجامعية بكلية الآداب أم لم يستكملها، خاصة بعد رسوبه فيها.

ويبدو أن الجانب السيئ من «ويجز» لم يتوقف بعد الثانوية العامة، بل استمر في خلال دراسته الجامعية التي رسب فيها عامين متتاليين بكلية الآداب قسم لغات شرقية.

«أنا كنت فاشل في التعليم.. دي أكثر حاجة باتكسف أفلها».

يلخص «ويجز» بهذه الجملة كل شيء. بعد تخطيه الثانوية العامة، واجه «ويجز» فشلاً في دراسته الجامعية، وفي عامه الدراسي الأولى اكتشف أن الدراسة في الكلية تختلف عن الثانوية، وأن الأستاذ الجامعي يختلف عن المدرس، وكلما تكلم معه أحد تعالي عليه، حينها كان يقول «ويجز» لنفسه: «هتعمل عليا دكتور؟ أنا على فكرة دكتور أنا كمان! دكتور في المزيكا.. دكتور في التراب شيت!» فكانت النتيجة هي رسوب «ويجز» في أول سنة جامعة.

يشغل بال «ويجز» والدته السيدة الفاضلة «هدى» التي يتحدّث عنها دائماً بتقدير كبير، فهي التي تكبّدت كل العناء معه ومع شقيقه، يعتذر لها عن رسوبه، ثم يُطمئنها بأنه سيكون نجماً وأن

ألبومه الغنائي الأول على الأبواب، وقريبًا سوف يمتلك المال، ويحقق حلمه الصغير بشراء حذاء من ماركة «جوتشي»، التي كان ثمنها حين اعتذاره ٨٠٠ دولار بما يفوق طاقته.

عندما استضافت إسعاد يونس مقدمة البرنامج التليفزيوني «صاحبة السعادة» الشاب «ويجز» وبصحبه الممثلة والمغنية «روبي»، كان هناك سؤال عن الشخص الذي يريد «ويجز» أن يأخذ حقه منه، فكان أول ما بدر إلى ذهنه المدرسون.

بعد تعثره في عامه الدراسي الأول في الجامعة، ظل «ويجز» يبحث عن فرصة عمل، ثم وجد ضالته في «كول سنتر» تابع لأحد فروع شركة «فودافون - إنجلترا» في شارع سوريا بمنطقة مصطفى كامل بالإسكندرية.

« You got accepted (لقد تم قبولك) كانت أكثر حاجة حلوة بنت قالتها لي». كان هذا أول رد فعل لـ«ويجز» في الأول من فبراير من عام ٢٠١٨ عندما تم قبوله في العمل بشركة الاتصالات، قبلها بساعات طلب «ويجز» من متابعيه على «تويتر» الدعاء له بالقبول.

يرى «ويجز» أن وقته بفلوس، كما يكره الانتظار ويحب التخطيط ليومه وألا ينتهي دون أن يقابل أكثر من شخص. بعد قبوله في «فودافون»، وتحديدًا يوم الثلاثاء السادس من فبراير عام ٢٠١٨، كان هذا هو أول يوم يزور فيه «ويجز» القاهرة التي يقول إنه يكرها على رغم حبه أجواءها، ويحب مجمع التحرير أيضًا.

عمله في خدمة العملاء، غيّر حياته وقلبها رأسًا على عقب، يستيقظ مبكرًا وينام مبكرًا على غير العادة. كان يتقاضى راتبًا شهريًا منها يصل إلى ٦ آلاف جنيه، وكان يظن حينها «ويجز» أنه لو استمر في الشركة مدة ٤ أعوام لأصبح مديرًا بها.

لم يكن «ويجز» في منصب مرموق في شركة الاتصالات كما تقول بعض التقارير الصحفية، بل كان شابًا عاديًا في بداية تعيينه، تنادي مديرته الجميع بتقدير واحترام، وتناديه هو دونًا عن الجميع بـ«حبيب ماما»، ثم بعد شهر تقريبًا كانت أول شكوى تُقدّم في «ويجز» في العمل، من مدير مديرته(58)!

عاد «ويجز» إلى والدته ذات يوم أواخر عام ٢٠١٨، وأخبرها برغبته في ترك العمل، وبعد شهر ونصف الشهر فقط فقد كل ما في جيبه أو حسابه البنكي.

كانت «الفلوس» حاضرة دائمًا في حياة «ويجز»، في أغانيه، في حواراته، فعمله في «فودافون» لم يكن يحتاج منه إلى شيء سوى أن يمتلك المال. فلسفة «ويجز» في الترقى الطبقي (من أساسيات ثقافة مغني «الراب») هي أن الطبقة المتوسطة تطمح لأن تكون غنية، والغنية تتطلع لأن تكون غنية جدًا، والغنية جدًا تحلم بأن تكون (حسني مبارك)، على حد وصف «ويجز».

٢١١ جنيهًا (أقل من ١٤ دولارًا). يلخص هذا المبلغ الحياة التي كان يعيشها «ويجز» قبل

العمل في «فودافون»، كان هذا راتبه في شركته القديمة. ووصل الأمر بـ«ويجز» عام ٢٠١٨ أنه كان يتصل بخدمة العملاء البنك المربوط به راتبه، فقط ليسمع رصيد حسابه عبر الرد الآلي في الموبايل ثم يغلق الخط، كان راتبه كما أسلفنا يصل إلى ٦ آلاف جنيه. يرد «ويجز» بهذا الفعل على من يقولون إن «الفلوس» ليست كل شيء، وينصح متابعيه ألا يسمعوا لأي شخص (مطباتي) شعبان (من الشبع وتعني الغنى)، ثم في نفس الوقت يطالب الناس إنهم يستحملوا، ويقول «متخليش أي \*\*\* (كلمة تعني مطباتي) شعبان يقولك تعالى على نفسك واصبر على الجوع» (59).

بعدما ترك عمله «فودافون» وأصبح عاطلاً، كتب «ويجز» أغنية أو «تراك» بعنوان «يمكن» عن الفلوس، كلمات الأغنية تقول: «عايزين المال عايزين المال خليلك راحة البال.. سييلي الكاش يعدلي الحال.. لو خد شهور وأيام.. عاوزين فلوس عاوزين فلوس فلوسي طموحي.. أخاف م الفقر ومخافكوشي.. الفقر كابوسي».

ظل كابوس الفقر يطارد «ويجز» حتى بعد أن صار رصيده في البنك كبيراً. يسأله أنس بوخش عما يخاف منه، ويأتي رده مباشرة: «أخاف أتداين»، أي أنه يخاف من تراكم الديون عليه، من العودة إلى الفقر مرة أخرى، «لأن الفلوس بتعمل ضرر».

عندما سُئل «ويجز» هل يتمنى يكون عنده فيلا أو جزيرة باسمه، كان رده بأن هذه أمنيته وأمنية كل الناس، مهما كان العمل الذي يعمل فيه، فعندما كان يعمل تاجر أكياس ملح، كان يتمنى أن يظل تاجر أكياس ملح حتى يحصل على ما يريد من فلوس.

كافح «ويجز» ولم يترك أي فرصة لجني المال من الأغاني، إلا وسلكتها حسبما قال في دردشة ليلية مع راديو «بي بي سي».

بعد أشهر من رسوبه في عامه الجامعي الأول، كان «ويجز» يرفع شعاراً كتبه على حسابه على «تويتتر»، وهو أن النجاح «مش لازم يتعلق بالدراسة» فهو في طريقه لإصدار ألبومه الأول. الطريق إلى الحلم بدأ مع رفاق الموسيقى.

بعد الثانوية العامة وتحديداً في رمضان ٢٠١٦، أسس كلُّ من السيد عجمي وإسلام إحسان وإبراهيم أدريانو «نيشن» تحت مسمى «هولي هود»، وانضم إليهم «ويجز»، ( Nation: فرقة من الرابرز يزدون على ٦ أشخاص ويجمعهم اسم واحد) ومدحهم «ويجز» في أغنية «تي إن تي»، عندما قال: «أنا الموسيقى، أنا الميديل إيست، أنا الهولي هود، أنا دابل إي».

ترك «ويجز» فرقة «هولي هود»، وانضم إلى مطرب راب يتمتع بشهرة أكبر في الإسكندرية هو «دينيو» وفرقته «ميكروسكوب».

وإذا كان السيد عجمي وإسلام إحسان هما من بدأ «ويجز» تعلم «الراب» على يديهم فإنه يتجاهل ذكرهما، لكنَّ هناك آخرين لا يذكرهم أيضاً «ويجز» على رغم أنهم علموه «الراب»

وأصحاب فضل عليه، منهم محمود عبد الرزاق الشهير بـ«دينيو» آنذاك، والذي بادر إلى تغيير اسم شهرته فيما بعد إلى «ياقوت»، وهو مغني راب إسكندراني يعيش في العجمي، بدأت معرفته بـ«ويجز» على مقهى «جدو» بالهانوفيل، وقف بجانب «ويجز» في البداية وضمه إلى فريق «ميكروسكوب» بعد فرقة الأولى «هولي هود»، وكانت العلاقة بينهما قوية جدًا، ثم ساءت للغاية، لدرجة أن «دينيو» اختار يوم ١٢ سبتمبر ٢٠١٩ (عيد ميلاد «ويجز»); لينشر «دس مدبح» يهاجم فيه «ويجز» بضرارة وبتهمه بتعاطي «البرشام»، وسرقة «تراكات» من «مروان بابلو» و«المهرجانات».

رد «ويجز» على «دينيو» في بث مباشر، (الطبيعي بين الرابرز أن «يدسه» بأغنية للرد عليه).

بث «ويجز» جاء في نفس اليوم وقبيل احتفاله مع أصدقائه بعيد ميلاده، قال فيه إنه لا ينكر مساعدة «دينيو» له، لكن الأخير دائمًا ما يحكي عن الأمر دون أي ذكر لموهبة «ويجز» أو مجهوده الشخصي. ويبرر «ويجز» هجوم «دينيو» عليه بأنه أخذ معه «مروان بابلو» إلى «سادات العالمي» ولم يأخذ «دينيو». الشاهد أن «سادات» هو الذي أعجب بـ«مروان بابلو» ولم يعجبه «دينيو»<sup>(60)</sup>.

قطع «ويجز» علاقته بـ«دينيو» لأنه كان يعايره بأفضاله عليه، وأكثر ما كان يؤلم «ويجز» هو اتهام «دينيو» له في (الدس) أنه يتعاطى برشام، نفى «ويجز» وأقسم بالله إنه لا يتعاطى أي برشام، ثم ظهر في نفس الفيديو صديق مشترك بين «ويجز» و«دينيو»، اتهم هذا الصديق «دينيو» بنفس الاتهام بتعاطي البرشام وأنه كان يأتي به له بنفسه.

لعب الحظ والمصادفة دورًا كبيرًا في حياة «ويجز»؛ إذ يعترف بنفسه أنه لولا سماع الممثل أحمد الفيشاوي له، واهتمام «سادات العالمي» (أحد أقدم مطربي المهرجانات ويحظى بشهرة كبيرة)، ما وصل إلى ما وصل إليه. تبنّى «سادات» الشاب «ويجز» بعد أغنيته «تي إن تي»، وشاركه الفيشاوي نفس الأغنية في نسخة جديدة منها «تي إن تي ٢».

انتقل «ويجز» من الإسكندرية إلى مدينة السلام بالقاهرة ليعيش مع «سادات العالمي» بمنزله، وشاركه في عام ٢٠١٨ إحدى أغنياته وهي «خربان»، يرى كثيرون أنها كانت سبب شهرة «ويجز»؛ نظرًا لجمهور «سادات» العريض والمساحة التي منحها له وسط محبي المهرجانات.

كان «سادات العالمي» سبب معرفة «ويجز» بـ«دي جي توتي» الموزع الموسيقي الشهير صاحب الفضل أيضًا على «ويجز»، حيث تعتمد أغاني «الراب» بشكل كبير على الموزع الموسيقي. ومن أشهر الأغاني التي تعاون فيها مع «ويجز»، أغنية «باطت» التي انتشرت انتشارًا واسعًا، واستخدمت في إعلان «مولتو» الشهير «باطت خالص»، وهو الإعلان الذي تسبّب في خلاف فيما بعد بينهما على نصيب كل منهما في حقوق الملكية<sup>(61)</sup>.

في بدايات ٢٠١٩، ظهر «ويجز» مع «عفروتو» (مطرب راب شهير شاركه حفلة مهرجان الرياض ٢٠٢٢) في بث مباشر، اعترف فيه «ويجز» أنه كان يكره ثلاثة من مطربي «الراب»، هم «الجوكر» و«زاب ثروت» وأحمد مكي، كان «ويجز» يرى أن الثلاثة لا يستحقون ما وصلوا إليه، ثم يعترف أن وجهة نظره فيهم تغيرت بعد تحقيقه جزءاً من النجاح، فيقول: «مالكش دعوة هو بيعمل إيه طالما فيه فئة من الناس بتسمع اللي بيعمله.. هو في سكة وإحنا في سكة». لم تمر سوى ثلاثة أعوام فقط حتى شارك «ويجز» وأحمد مكي معاً في إعلان تليفزيوني لإحدى شركات الاتصالات المصرية الشهيرة في بدايات عام ٢٠٢٢.

الطريف أن صورة «ويجز» الشهيرة وسط جمهور غفير في قاعة المنارة، تشابهت مع صورة أخرى عام ٢٠١٥، أحدثت صدمة للوسط الثقافي والإعلامي المصري وسط حضور أمني في معرض الكتاب بمدينة نصر، وكانت لمطرب الراب «زاب ثروت»، أحد الثلاثة الذين كان يكرههم «ويجز»، الحضور الأمني كان لحماية «زاب ثروت»، حيث حدثت إغماءات وإصابات بسبب الحضور الكبير من الجماهير لحفل توقيع كتابه «حبيبتي» بقاعة المقهى الثقافي بالمعرض. «زاب ثروت»، اسمه الحقيقي أحمد ثروت زكي، وكتب بعض الأغاني لفرقة «كايروكي»، وشارك بالغناء فيها، وتوجه للراب والهيب هوب. وشارك مع «كايروكي» في أغنية «أثبت مكانك».

على رغم إقامته في القاهرة، فإن «ويجز» ظل يتردد إلى الإسكندرية من حين لآخر. في يناير من عام ٢٠١٩، وفي برد الإسكندرية القارس، وقف «ويجز» وحده في الشارع، يريد العودة إلى القاهرة، ليس في جيبه ما يكفي لأجرة السيارة، يتصل بأربعة من أصدقائه لطلب المساعدة، وتأتي الردود مخيبة للأمل. في النهاية تجاوب مع «ويجز» صديق آخر، واتفقا على أن يرسل إليه في هذا الجو الصعب حوالة مالية عبر «فودافون كاش»، إلا أنه عندما ذهب ليستلم الفلوس من فرع «فودافون» قال له الموظفون إن «السيستم» لا يعمل، ثم أغلق الفرع أبوابه، واضطر «ويجز» إلى أن يقضي ليلته على مقهى شعبي حتى يفتح أحد مكاتب البريد ويستقبل حوالة بريدية؛ ليدفع منها أجرة السيارة من الإسكندرية إلى القاهرة (62).

المعاناة المادية لم تكن الأقسى في حياة «ويجز».

في ديسمبر من عام ٢٠١٧، فقد ويجز أخاه غير الشقيق «محمد»، الذي كان طفلاً في الثانية عشرة من عمره. قضى «ويجز» يوماً تعيساً هو وعائلته، وفي طريق العودة من المدافن، ركب سيارة أحد أصدقائه، وكتب يرثي شقيقه، ثم حوّل الكلمات إلى أغنية رفعها على الشبكة العنكبوتية، كانت هذه هي أغنية «دموعنا مالحة»، التي أصدر منها نسخة أخرى مع سحر الزغبى وهي فنانة سكندرية.

في أغنية «دموعنا مالحة» التي نعى فيها رحيل شقيقه، يوجه «ويجز» كلمات أغنيته للسخط

من الحياة وترتيباتها، فيقول:

«لسه في أول العشرين، مش شايف الموت بعيد  
بنسى الهم بحشيش، صاحبي كلنا بنضيع  
بسهولة ما بتجيش، حرام ما تغنيش  
طاوعني ما تمشيش إنت راجل ما تبكيش»

ولكن، ما معنى اسم «ويجز»؟

في أبريل من عام ٢٠٢٠، كان «ويجز» يرد على أسئلة المتابعين على «غولد ميوزك»، وعندما سُئل عن معنى اسم «ويجز»؟ جاء رده: «مش أنا اللي اخترت الاسم، واحد صديقي سماني كدا ولزق فيا الاسم، وما سألتوش أصلاً ليه قال عليا «ويجز»، كان نفسي أسأله والله بس هو اسم مالوش أي معنى».

بمزيد من البحث وقبلها بعام تقريباً، وتحديداً في مايو ٢٠١٩ وفي خلال حوار في «غريك كامبوس» مع CNL Music كانت إجابة «ويجز» عن نفس السؤال مختلفة، قال: «كنت مربي شعري وأنا صغير، شعري كان عامل خواتم، فصاحبي جت معاه إنها (ويج) وجمعها يبقى «ويجز» وشعري هایش وكده».

كلمة Wig بالإنجليزية تعني الباروكة أو الشعر المستعار، وجمعها Wigs، وعندما أنشأ «ويجز» صفحته على «السوشيال ميديا» كتب الكلمة بتبديل بعض الحروف، وضع e بدلاً من z، كما استبدل حرف الجمع s بحرف z، ليصبح الاسم Wegz ويجز، وعندما حاول الصحفي محمد الجارحي التحقق أكثر من حقيقة الاسم، جاءه الرد من أصدقاء «ويجز» في الثانوية العامة مختلفاً عن الإجابتين السابقتين، فقالوا له إن من أطلق عليه اسم «ويجز» هي حُب حياته الأول، وليس أحد أصدقائه كما قال في حواراته(63).

مثلت «TNT» علامة فارقة في حياته، ثم انتقل إلى النجومية، وشارك «ويجز» في أغنية «خربان» مع مغني المهرجانات الشهير «سادات»، ولاقت نجاحاً كبيراً، وربما يعود ذلك إلى شهرة «سادات».

أغنية «باطت» ذات الكلمات البسيطة مثل معظم أغانيه، تغلب عليها تيمة «الدسات» بشكل

مرح:

«ماتسعناش احنا الاتنين

انتم أشلاء بعمل بوفتيك

جبنا الجاز الوسخ قولي الفحم فين X2

صعب تعديني زي سور المينا

دماغ مش ممنوعة ينسون ف نجيلة»  
أغنية «TNT» أقدم من «باطت»، وهي تدور في تيمة الذاتية، و«الديسات» على المنافسين:  
«كلامي سودوي براب ف سرداب  
اكني بترجم لكافكا الكلام  
بنغني للحرب فيوم السلام  
مش هتبقى مسلم أكثر مني بحزام»

وفي مرحلة أخرى لاحقة من تطور مسيرة «ويجز» الفنية وعقليته بالتبعية، يقف ليسأل نفسه ويسأل شباب جيله، هل لومهم الحياة بشكل دائم صحيح؟ وهل لا يقع عليهم أي دور في هذا التردّي لظروف حياتهم؟ وهل نقد الجيل السابق لهم صحيح أم لا؟ في واحدة من أجمل ما قدم حتى الآن، يسأل «ويجز» نفسه ويسألنا في أغنية «منحوس»:

«ما يمكن ده الصح ما يمكن ع الكل  
ما يمكن أنا فل وأنا أعرف إيه  
ويمكن العكس لما راسي بتثور وتلومني  
بموت بعيش وبشوف لسه هخسر إيه  
أنا منحوس».

وفي الأغنية ذاتها، يخاطب الأجيال السابقة التي تنتقده وتنتقد كل ما أتى به هذا الجيل، فيقول:  
«كلنا بنعاني فتيجي عليا ليه يعني  
وتشوف إنك أحسن مني  
وتعيش رافض تسمعني  
عندي مخ ولسان بياذيني وينفعني  
وانت بتطلع أحكام لا تشغلني ولا بتاعتي».

يتحدّث «ويجز» عن علاقاته العاطفية أيضاً، فيشكو هجر حبيبته في أغنية «تايه»، ويتناول هجره حبيبة أخرى في أغنية «كان نفسي»، ويتحدث عن علاقة من طرف واحد، في الأغنية التي أثارت الجدل «البخت». ما نريد قوله إن «الراب» لا يتحدث عن المشكلات الطبقيّة التي يغنيها ممثلوه وحسب، بل يتناول أيضاً الاتجاه الرومانسي الذي ضجت به الأغنية الكلاسيكية طويلاً، ولكن من وجهة نظر جيل جديد.

يتناول «ويجز» ما هو أكبر من قضايا الشخصية، ففي إصداره «بعودة يا بلادي» (٢٠ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢)، يسلط الضوء على قضية اللاجئين، وتهجيرهم من بيوتهم وأوطانهم رغماً عنهم بسبب الظروف السياسية، والنزاعات الإقليمية، يتحدث عن الوطن الضائع، والأحلام المحطمة، وحلم العودة للديار، فيقول:

«سلبوا أوطانًا

أحلامنا أوطان

حلمنا نبقى كبار

وكبرنا فرسان إفراح يا دار» (64).

وفي الحفل الذي أقامه في فرنسا وفي ٥ يونيو ٢٠٢٢، نشر «ويجز» صورة وفيديو له مع جمهوره، من أحدث حفلاته التي أقيمت في باريس، وظهر «ويجز» على المسرح وهو يضع عليه علم دولة فلسطين، ثم ظهر وهو يرتدي الوشاح الفلسطيني في خلال حفله.

كان مغني «الراب» و«التراب» أصدر أغنية «واحد عشرين»، في خلال عام ٢٠٢٠، التي تساءل فيها قائلاً: «امتى يا فرنسا امتى أروح باريس؟»، بعدها بعامين غنى «ويجز» على واحد من مسارح باريس، في حفل مكتمل العدد.

أما في الشأن الاجتماعي، فإن «ويجز» يتفاعل مع الأحداث الجارية ويحاول إبداء رأيه في الشأن العام وقضايا مجتمعه، ومن ذلك ما جرى حين أعرب عبر حسابه على «إنستغرام»، عن حزنه الشديد على مقتل نيرة أشرف، فتاة جامعة المنصورة، التي قُتلت على يد زميلها في يونيو ٢٠٢٢، مؤكداً أن الوجد بسبب ما حدث سيظل مستمرًا، في ظل بعض الأصوات التي تُبرّر الجريمة البشعة، واصفاً إياهم بالخلايا السرطانية التي تعيش داخل المجتمع.

ونشر عبر خاصية «ستوري» بحسابه على «إنستغرام»، صورة فتاة جامعة المنصورة، معلقاً عليها: «عزاء النساء ما زال مستمرًا، والسواد لا يزال إجباريًا، نيرة أشرف عبد القادر، هذا اسمها، تذكره جيدًا».

وعبر «ويجز»، عن استيائه من هذا الحادث، مشيرًا إلى أن الذين يُبرّرون مقتل نيرة، فتاة جامعة المنصورة، هم ضحايا الانغلاق الفكري.

حتى الآن لم يتعامل مع مشهد «الراب» و«المهرجانات» بشكل نقدي يشرح ويفكك لنا الأغاني والألحان في هذين اللونين بطريقة موضوعية ودون انحيازات، وترك الجميع الظاهرة تنفّس على أمل أن تنظم نفسها، في وقتٍ وجّه عدد من النقاد سهامهم، حيث يقول أحدهم: «الحقيقة أننا أمام جيل يدّعي الموهبة ويصدق أن ما يصدره لنا عبارة عن فن خالص مواكب لحركات التمرد الفني في كل أنحاء الكوكب، ولو صدّقنا هذا الهراء الذي يأتي في إطار بيع الوهم والنصب على الجمهور، فبكل بساطة يمكن الرجوع إلى تلك التجارب التي يتخذونها كأمتلة لنرى الفجوة الضخمة بين الأصل، وبين المقلد بشكل رديء ورخيص» (65).

الخلاف حول «ويجز» وزملائه من مغني «الراب» العرب، هو حلقة جديدة من جدال قديم، ينشب كلما ظهر لون موسيقيّ جديد أتى من الخارج وتم تعريبه. الجدل الذي تشوّبه كل مرة، تلك النظرة الأحادية للحقيقة، فكل منا يفترض أن الحقيقة هي ما يملك، وأن ما يعتقده الآخرون هو

السراب. لكن وعلى رغم ذلك، يظل السؤال مطروحًا، هل من معيار يمكننا من خلاله قياس مدى جودة ما يقدمه «ويجز» وزملاؤه، وهل يجب أن يكون لاتجاهات ما بعد حداثة كالصوابية السياسية والأخلاقية دور في ما يتم تقديمه من فن، وهل يتبنى «الراب» العربي القضايا المجتمعية، أم يقع أيضًا ضحية للمنظور الأحادي للحقيقة؟

وضعته مجلة «فوربس الشرق الأوسط» ضمن قائمتها لمشاهير نجوم الموسيقى العرب ٢٠٢١ (66)، أما مجلة GQ البريطانية فقد اختارته في عددها عن شهر سبتمبر من العام ٢٠٢١ عن «أصوات المستقبل»، ضمن قائمتها لأكثر ٢١ موسيقيًا شابًا إثارة على كوكب الأرض في ٢٠٢١ ممثلًا عن منطقة الشرق الأوسط (67). وأجرت معه المجلة حوارًا عن عالمه وموسيقاه، حيث قال «ويجز» إنه يرى أن «موسيقى الهيب هوب وموسيقى «الراب» تنمو في مصر بمرور الوقت لتصبح قوية ويحسب لها حسابًا، ولكنها تحتاج إلى مزيد من الهيكلة والسير في الاتجاه الصحيح».

وأشار إلى أنه استمع إلى القليل من كل موسيقى كما حاول تجربة أشياء جديدة، لافتًا إلى أنه تأثر كثيرًا بالمطربين محمد منير وأحمد عدوية والشاب مامي وموب ديب ويونج تاج وغيرهم.

وقال «ويجز»: «أعتقد أن الأغاني الخاصة بي تلقى صدًى واسعًا في مصر؛ لأنني أكتب فقط ما أعيشه وأشعر به وأنا محظوظ لأن تجربتي لاقت صدًى لدى الجمهور في مصر»، مُشدّدًا على أن «سماع آلاف الأشخاص يغنون مع الكلمات التي ألفتها في غرفة نومي هو أفضل شعور على الإطلاق، وطموحي أن أكون قادرًا على الحفاظ على هذا التواصل مع جمهوري».

الشاهد أنه قبل أكثر من ١٠٠ عام، كان على سيد درويش السفر إلى الشام ليتعلّم صناعة الموسيقى، وبعد أعوام عاد إلى مصر ليصنع معجزات فنية ويموت في سن ٣١ عامًا، وكان على أم كلثوم أن تجوب القرى منسدة، وأن تجلس بصفقتها تلميذة لتتعلّم من شيوخ الموسيقى، مثل أبو العلا محمد أو علي محمود، وبعد تبلور الموسيقى المصرية كفن مستقل أصيل، كان على أساتذة المهنة الحفاظ على منجزهم، وأصبح على من يريد صناعة موسيقى أن يتعلّم، وعلى من يريد الغناء اجتياز اختبارات صعبة.

الآن، بات الواقع مختلفًا أصبح الطريق الأقصر هو تعلّم صناعة الموسيقى الإلكترونية، ولتحقيق ذلك كل ما عليك هو حيازة تطبيق يجعلك تتعامل مع النغم كمقادير أو وصفة، ويتيح لك الاختيار بين آلاف النغمات المجانية لصناعة لحنك الخاص، ويتيح لك أيضًا التغيير في صوتك ليلائم تطلعاتك الفنية، ويُعتبر تطبيق «أوتوتيون» خير مثال على ذلك (68).

فقد ظهرت مجموعات من الشباب، كل منها ترى أنها الأكثر قدرة على استخدام «الراب» لإحياء فن الهجاء التاريخي، الذي أصبح اسمه «الديس»، وأفرز هذا الحراك شخصيات كثيرة، على رأسها سَكندري يُدعى «ويجز».

«ويجز» احتل في ٢٠٢٢ المركزين الأول والثاني في تريند «يوتيوب ميوزك»، بأغنيتين؛ إذ

ظلت أغنية «البخت» هي الأولى لمدة شهر، وجاءت أغنية «بعودة يا بلادي» في المركز الثاني، قبل أن تأخذ الثانية مكان الأولى.

كغيره، تأثر «ويجز» بالموسيقى الغربية، وانشغل بمشكلاته ومشكلات جيله. وبكل ثقة نشر المراهق ابن الوردان «بوست» على موقع فيسبوك، بتاريخ ٨ أغسطس عام ٢٠١٧، قال فيه: «اسمي «ويجز».. بعمل راب من ٤ شهور بس وهنزل أغنية هتكسر الدنيا في خلال يومين».. صحيح أن النبوءة تحققت، لكن الطريق لم يكن مفروشاً بالورود، فهناك «تكاتك» تبث المهرجانات في الشوارع، وهناك «نمبر وان».

صدّق الشاب نفسه، وبدأ في أن يعيش حياته كنجم وارتضى بجمهور من أصدقائه، وبعد أن كان يلتزم بـ«يونيفورم» شركة خاصة، صبغ شعره باللون الأزرق، وأفصح عن أحلامه البسيطة «مش عايز دكتور، عايز إيه تي إم.. «ويجز» يسوق الهبل في ال-BM».

قبل بضع سنوات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، لم يكن يدرك «ويجز» أن الناس والإعلام سيحسبون له بالمليم تكلفة الملابس التي يرتديها، أو أنه سيأتي يوم تتجاوز فيه تكلفة إطلالته ٩٣ ألف جنيه مصري كما حدث في مهرجان الرياض ٢٠٢٢.

وتداول نشطاء مواقع التواصل الاجتماعي سعر الملابس التي ارتداها «ويجز»، حيث اتضح أن «الثورت» من تصميم العلامة التجارية «فالنتينو»، ويبلغ سعره ١٨٤٥ دولارًا أمريكيًا، في حين يبلغ سعر المعطف الأخضر الذي كان يرتديه «ويجز» ١٨٥٠ جنيهًا إسترلينيًا، ويبلغ سعر القميص ٨٩٠ جنيهًا إسترلينيًا، وكانت الإطلالة بالكامل من مجموعة «فالنتينو» لربيع ٢٠٢٢.

وفي أول تعليق له، كتب «ويجز» عبر خاصية «الاستوري» على حسابه الشخصي على موقع التواصل الاجتماعي «إنستغرام»: «ليه موضوع اللاجئيين ده مش بيتناقش ولا بيتسلط عليه الضوء.. أتمنى تهتموا بيهم قد ما بتهتموا بالموضة».

ونشر «ويجز» بوستر أغنية «بعودة يا بلادي» من فيلم «كباتن الزعترى»، والتي يُسلط الضوء من خلالها على قضايا اللاجئيين، وعلّق عليها قائلاً: «أجبر أكثر من ٨٢ مليون شخص على الفرار من منازلهم من بينهم ما يقرب من ٢٦ مليون لاجئ نصفهم تحت سن ١٨ عامًا تقريباً».

وأضاف: «كل شخص من هؤلاء الملايين له قصته الخاصة، وجميعها تستحق أن تظهر للنور وتُروى، وهذه قصة عن لاجئيين شابين يتشاركان حلمًا واحدًا».

هناك دائمًا من يتعلقون بشجرة نجاح غيرهم، ويحاولون الاستفادة من التشابه في الملامح أو علاقة الصداقة أو القرابة.

فقد تسبب نجاح «ويجز» في ظهور شاب على «تيك توك» اسمه الحسيني إبراهيم، وإمعانًا في تطابق الشبه، صنع لنفسه شاربًا مستعارًا فأصبح ضيفًا في البرامج والمواقع، بل لقبوه بـ«ويجز».

الغلابة»، ووصل الأمر إلى قيامه بإحياء حفلات على مسرح، يغني فيها بنفسه أو مستخدمًا «فلاشة» عليها أغاني «ويجز» ثم يُحرِّك شفثيه معها، ويتسابق مواطنون على التقاط الصور معه في الشارع.

ظاهرة الحسيني، لم تكن جديدة وتكررت في مصر كثيرًا، فهناك شخص يُقلِّد الرئيس المصري السابق أنور السادات في زيه وحركاته، ثم تطور الأمر إلى ترتيبه لقاءات مع محافظين ومسؤولين، بل ترشح فيما بعد في الانتخابات البرلمانية عام ٢٠١٥، وهناك آخر يشبه محمد صلاح، وثالث يشبه رشدي أباطة ورابع يشبه ساديو ماني، يحاورهم الصحفيون وتستضيفهم الفضائيات، ويدلون بتصريحات.

لاحظ «ويجز» أن الجمهور يجد صعوبة في فهم كلمات أغاني «الراب» التي يغنيها، فاستعان بصديقه «بلكس» وهو فيديو جرافيك لكتابة كلمات الأغاني على الفيديوهات، لكن هذا ليس متاعًا بالطبع في التطبيقات الصوتية فقط مثل «ساوند كلاود» و«سبوتيفاي» و«أنغامي» وغيرها. دخل «ويجز» مجال التمثيل من خلال مسلسل «بيمبو»، الذي عُرض على منصة «شاهد» من إخراج عمرو سلامة وبطولة أحمد مالك، الذي دعم «ويجز» في البداية بنشر أغانيه لجمهوره عبر «تويتتر»، وكانت أمنية «ويجز» منذ ثلاثة أعوام أن يقابله، فشاركه في مسلسل.

أجاد «ويجز» الدور واللهجة الصعيدية ونال إعجاب كثيرين. يطرق «ويجز» بذلك أبوابًا أخرى، كعادته في كل مرة، من «الراب» إلى «التراب»، إلى المزج بين «الراب» والمهرجانات، ثم أغاني الإعلانات وأغاني الأفلام مثل أغنيته في فيلم «الغسالة» (٢٩ مليون مشاهدة حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢)، وفي نفس الوقت يسعى لانتشار أكبر في أسواق أخرى، فقد شارك مغني «الراب» الأكثر الأشهر والأكثر استماعًا في الشرق الأوسط المغربي «الجراند طوطو» (طه فحصي) أغنية «مش خالصة»، وتم تسجيلها في الدار البيضاء بالمغرب، «الجراند طوطو» هو قدوة ويجز في المرحلة الحالية وفنانه المفضل<sup>(69)</sup>.

كانت رحلة «ويجز» قاسية قبل النجومية، لكنها كانت مجرد بداية، بداية لشاب صار ملء السمع والبصر، يحاول نسيان الجزء السيئ منه، وأن يكون شخصية أخرى، شاب يتمتع بقدر كافٍ من الذكاء ليستمر في رحلته، مع قدرة عالية طوال الوقت على لفت الانتباه.

«ويجز»، الشاب الذي أصبح جمهوره من مختلف الجنسيات، والذي أثار الجدل بأزيائه وعدد محبيه في مهرجان الرياض ٢٠٢٢- لم ينجح فجأة، بل حاول وفشل أكثر من مرة قبل أن يستطيع اجتياز «اختبار القبول» المعتمد لدى جماهير «الراب»، وهو هجاء شخص مشهور بطريقة ذكية، وهو ما فعله في أغنيته الأشهر «دورك جاي»، التي وضع بها الممثل محمد رمضان في حجمه الحقيقي -حسبما يرى جمهور «الراب»- بعدما أخذ منه «نمبر وان» إعلانًا سبق أن اتفق عليه<sup>(70)</sup>. الأغنية التي بدأت كمعركة لـ «ويجز» مع محمد رمضان بعد ما قيل عن استيلاء رمضان على

مجهود «ويجز»، وإعداده لإحدى الحملات الإعلانية لإحدى شركات مشروبات الطاقة، تحولت عقب ذلك إلى النشيد الرسمي لعام ٢٠٢٠.

يعتمد «ويجز» على شخصية فنية متماسة تمامًا مع الحي السكندري الشعبي الذي نشأ فيه، وهو صاحب اللغة الخاصة للغاية والغريبة على أذن معظم سكان المحروسة، اللغة التي جعلت كلمات «ويجز» وشرحها ضمن أكثر كلمات البحث شيوعًا على محرك بحث غوغل.

ببساطة تامة، «ويجز» هنا وهو يتراقص بملابس تشبه النسخة المصرية من ملابس «ستار وورز»، يخاطب رمضان ومن ورائه فنانو التيار الرئيسي في مصر، يخبرهم في جملتين هو وجيل المستقبل، «على قفاك اللوجو وجسمك ولا يغر»، وثانيًا «على التليفزيون وعلى الثبات، مفيكوش الرجا في أكشونات»، والمعنى واضح للغاية.

الأغنية التي مر على إصدارها نحو عامين، تخطى عدد مشاهداتها ٩٣ مليون مشاهدة، وعلى الرغم من أن الأجيال القديمة ترى معانيها مبهمة، نجح «ويجز» في صناعة رموز يتواصل بها مع جمهوره من الشباب.. رموز لا يفهمها الكبار، ولا يستطيعون منعها أو إدانتها، نجحت في أن تؤدي مهمتها على أكمل وجه «لو أنت بابا طب أنا مين؟» كانت هذه الإشارة الوحيدة الواضحة لأغنية «بابا» لمحمد رمضان، التي كانت سبب الخلاف.

حملات الهجوم التي تعرض لها «ويجز» شارك فيها كثيرون، منهم محمود الليثي، المطرب الشعبي الشهير، الذي صنع أغنية وصورها فيديو كليب يهاجم فيها الشاب بشكل مباشر، ويعزله من منصبه بصفته فنانًا، وفشلت الأغنية فشلًا ذريعًا، وانتظر الجميع رد «ويجز»، وبعد أيام قليلة أصدر الشاب أغنية «أسياد الصوت»، ووصل عدد مشاهداتها إلى ١٠ ملايين.

في خلال هذه الأغنية أعمل «ويجز» آله القتالية في «الليثي»، واتهمه بالرموز نفسها التي لا يستطيع أحد إدانتها بالقانون- بأنه حاقد ويستكثر الرزق على غيره، مفتخرًا بقدرته على معاقبة أعدائه بلسانه فقط «أنت روبايبكيا مش جرامافون.. اعملوا جلبية يا أسياد الصوت».

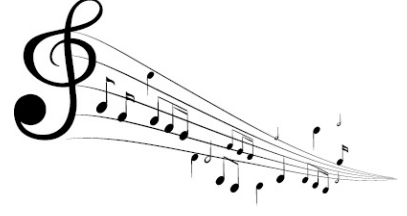
بدأت هذه الأغنية بداية النهاية لعصر المهرجانات.

يقول «ويجز»: «أكتب موسيقى تعني شيئًا لي، ولا أفكر في ذلك أبدًا بخلاف ذلك. ومع ذلك، من دواعي الشعور بالرضا أن ندرك أنه يمكن للناس أن يتواصلوا وأنهم يريدون الاستماع. إنه بمنزلة دافع لدفع ثقافتني إلى الأمام ونقلها إلى المسرح العالمي»<sup>(71)</sup>.



«البوصلة ضاعت»:

المنافسون



لا يقف «ويجز» على مسرح الشهرة وحده، وإن كان واحدًا من أكثر مُغني «الراب» و«التراب» شهرة، فإلى جواره يقف آخرون، وفي مقدمتهم «مروان موسى»، الذي يُعد صاحب «بيرسوننا» الشاب المصري الألماني الوسيم في «الراب سين» المصري، الشاب الذي «كل البنات بتحبه كل البنات حلوين»، إلا أنه على جانب آخر أُنحج أفراد هذا الجيل، وأكثرهم احترافية وغيرة على مستوى الإنتاج.

«مروان موسى»، المولود في ٨ أغسطس ١٩٩٥، هو أول «رابر» مصري يُطلق ألبومًا غنائيًا، بعد أن طرح ألبوم «فلوريدا» الذي يضم ١٢ أغنية، على جميع حساباته على مواقع التواصل الاجتماعي، ونال «مروان موسى»، دعمًا كبيرًا من عدد من أهل الفن المصريين الذين يشجعونه على تقديم هذا اللون الغنائي، أبرزهم الممثل أشرف عبد الباقي، الذي حرص على الظهور كموديل في فيديو كليب «فلوريدا».

ويمكن رصد محاولة «مروان موسى» الربط بين الأجيال الفنية والغنائية المختلفة وإقامة جسر ما بين هذه الأجيال، فقد استعان مروان بأغنية «أنا بعشق البحر» للمطربة نجاة الصغيرة، في آخر مقطع من أغنية «بيغ مود». كما تعاون مع الملحن والمغني حميد الشاعر في أغنية «شاب شاب»؛ إذ إن الأغنية رؤية وتوزيع حميد الشاعر، وهي من الفولكلور الليبي.

بدأ «مروان موسى» تلميذًا لمغني الراب «أبيوسف»، لكن سرعان ما أصبح له أسلوبه المميز الذي جذب إليه الجمهور. يتميز بقدرته على التنقل بين الألوان المتعددة للراب، وابتكار موسيقاه بنفسه.

كذلك يتميز بقوة الكلمات والمعاني، وعلى رغم ذلك لا يقع في التعقيد اللغوي، بل يستخدم تشبيهات مبتكرة، ولغة قريبة من الشارع من دون ابتذال. وأشهر أعماله هي «نهاية العالم»، «البوصلة ضاعت»، «فرعون»، و«مهرجان بس بس» بالمشاركة مع «فيفتي مصر». يتنوع أدائه بين «الديسات»، والتعبير عن الذات. افتقر حتى عام ٢٠١٩ إلى تصوير الفيديو، الأمر الذي استدعى تغييرًا في أدائه الذي يعتمد على رص الكلمات.

في أغنية «نهاية العالم» هناك «ديسات» على «مروان بابلو» و«ويجز» وآخرين.

«لسه على ميعادنا

اصحى للكلام بنحط أجوان في أي هجمة

جاي في قصف الجبهة

تبقى عيل أهبل

من دلوقتي عايزك تمشي بشويش على مهلك»

في أغنية «البوصلة ضاعت»، يُعبّر عن رؤية ذاتية تجاه الواقع. وتعدد الفقرات، ويتكرر بعضها على نحو يكسر أسلوب رص الكلمات، ويبرهن على تنوع أدائه، ولربما كانت لتصبح

أشهر أغاني «السين» لو كانت شهدت إنتاج فيديو مناسب لها:

«بدأت اتغير وأنا في نص الرحلة

فهمت نفسي وأنا في قلب الوحدة

بنيت لنفسي مرآة جديدة

شمس بعد ليلة طويلة»

في تراك «شيراتون»، ينقل لنا «مروان موسى» إحساس «التراب» الغربي، اللغة المتحررة على مستوى المخدرات والجنس، يقول مروان: «معايا موزة، معايا خوخة، جسم متخلف زي قزازه كولا، لما تلف تعملنا دوخة»، وهو كلام قد يبدو دون معنى للبعض، لكنه صاحب معنى لجيل يحفظ «الإيموجي» أكثر من حفظه للأبجدية. تراك «شيراتون» حصد ١٩ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى اليوم.

وهو يُقدّم في أغاني أخرى وجهاً آخر يساند وصفه لنفسه بأنه أحد أكثر مغنّي «الراب» في مصر اكتمالاً، ففي «البوصلة ضاعت» التي حققت ٩.٣ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢، نرى وجهاً مغايراً لتراك «شيراتون». هنا «مروان موسى» يُقدّم «تراك» راب رومانسيًا هادئًا للغاية، يقول «مروان»: «بحر كبير، مش عامل صوت، نور القمر سايح على الموج، بنموت م الخوف، ونخاف م الموت، كلها شوية نطلع على فوق»<sup>(72)</sup>.

«مروان» يمكنه الكتابة ليتحدث بصوت الناغم على الحياة، كما يمكنه الكتابة بصوت الشاب الصاخب مرتاد الحفلات ومحب الرقص، ويمكنه أيضًا كتابة تراكات لـ«نكش» صنّاع «الراب» الآخرين، ولكن هذه حكاية أخرى.

في ٢٢ يوليو ٢٠٢٢، أحيا «مروان موسى» حفلًا غنائيًا، في استاد القاهرة الدولي للهوكي، وشهد الحفل إقبالًا جماهيريًا كبيرًا نظرًا لشعبيته الواسعة بين فئة الشباب. اللافت للنظر في الحفل، هو ظهور جمهوره ومحبيه وهم يُلقون عليه الهواتف المحمولة، في خلال غنائه على المسرح، وهو ما كشف عنه «مروان»، عبر خاصية «الستوري» على حسابه الرسمي بموقع «إنستغرام»، وعلّق على الفيديو قائلًا: «تخيل لما تغني على الاستيديج.. وتلاقي موبيلات بتتحذف عليك.. إيه

الحوار ده» (73).

حققت أغنيته «تيسلا» ٢٣ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢، أما «ألومك» فتجاوزت ٥.٢ مليون مشاهدة، مقابل ٤ ملايين مشاهدة لأغنية «دروغبا»، و٩ ملايين مشاهدة لأغنية «بطل عالم»، و٢.٢ مليون مشاهدة لأغنية «كل شي مزيان»، و٧.٥ مليون مشاهدة لأغنية «حدوتة ألماني».

هناك أيضًا «أبو الأنوار» (اسمه الحقيقي: محمد علي نور)، وهو صاحب شخصية مغني «الراب» ذي الحس الساخر في هذا المشهد المشتعل، الذي يرتدي نظارته الشمسية، ويجلس مرتديًا الروب في البيت وسط أصدقائه، عيون نصف مفتوحة ونصف مغلقة. يُشعرنا بنوستالجيا لأيام MTM

في «سكو سكو» (٧.٣ ملايين مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢)، يخبرنا «أبو الأنوار»: «وأنا هادي هادي هادي، بكسب دايمًا أصلي عادي عادي عادي، احنا بنعمل مش بنهاتي».

كلمات خفيفة مبهجة تخلق أجواءً لطيفة في أغاني «أبو الأنوار»، الذي يبدو أيضًا أنه ليس ببعيد عن السخرية من الجيل السابق من الموسيقيين، الذي يصفه في أغنية أخرى بأنه «جيل عمر أفندي».

في أغنيته «مش هل» يتحدث عن نفسه وأنه يعتلي القمة ولن يتركها لأحد.  
تقول كلمات الأغنية:

«مش هل

القمة بتاعتي يابا ومش همل

نايم على فلوسي كدا برو ولايس شانل

ومش بغل

حبة تلاقي وشي بوستر فيلم

ويطلع حلو

هضرب نار عشان رفضتوا السلم»

تضم القائمة أيضًا «مروان بابلو»، الشاب الذي كان أغلق قناته على يوتيوب واعتزل الغناء، وهو ما أثر بالتأكيد على كل أرقام أغانيه، لكنه عاد ليحقق وفي يوم ونصف اليوم بأغنية واحدة ٤.٥ مليون مشاهدة.

إذا كان «ويجز» هو المُعبّر عن هموم الشباب الصغير، و«مروان موسى» هو الشاب الوسيم، فإن مروان أحمد مطاوع الشهير باسم «مروان بابلو» هو الأب الروحي لموسيقى «التراب»، وهو أكثر أفراد هذا الجيل كاريزما بلا منافس. «مروان بابلو» والمعروف سابقًا باسم «داما»، هو

رجل «الجميزة»، الأغنية الغرائبية التي جذبت اهتمامًا ضخماً لموسيقى التراب، بابلو هو أيضاً «دماغ شغالة مش بتنام» بكل ما حفزته من سخرية و«مميز»، وهو في الحقيقة أحد أكثر مغني «الراب» المصري نضجاً.

«مروان بابلو» (٢٢ نوفمبر ١٩٩٥) من مواليد مدينة الإسكندرية بحي الحضرة الجديدة (عزبة الجامع سابقاً). طبقاً لما قاله مروان في لقاءه مع «فايس آسيا»، فإنه وُلِد لعائلة متوسطة في منطقة شعبية وعلى رغم ذلك فإنه درس في مدرسة يرتادها أبناء الطبقة الميسورة، ما تسبب في اكتئاب بابلو في مرحلة المراهقة<sup>(74)</sup>.

بدأ مروان بابلو في تأليف الموسيقى لأول مرة في عام ٢٠١٤، وكان معروفاً بلقب «داما» في ذلك الوقت، نسبة إلى اعتماده على كلمات شائعة عبر مواقع التواصل الاجتماعي في أغانيه. قدّم أغاني مثيرة للجدل في كلماتها التي تجمع بين الإيقاع الراقص والكأبة، وحاول الوصول إلى الشباب عبر مناقشة مشكلاتهم واستخدام المصطلحات الدارجة بينهم. اكتسب شهرة واسعة على مواقع التواصل الاجتماعي، وصنع رابطة قوية مع الجمهور، خاصة فئة الشباب والمراهقين. وتتراوح أعمار متابعيه بين ١١ و ٢٥ عاماً<sup>(75)</sup>.

من أشهر الأغاني التي صنعت بداياته في عالم الراب «سندباد» و«ديناميت» و«كنترول» و«أبو مكة»، وأغانيه أقرب إلى «التراب»، وهو مصطلح يعني الوكر الذي يلتقي فيه بائع المخدرات مع زبائنه، ثم تحوّل لمصطلح يُطلق على الأغاني التي تتحدث عن الفقراء .

وهو الأقرب إلى الشباب، ويقول عن نفسه في فيديو سيرة ذاتية مع «فايس آسيا» إنه يكتب كلمات سهلة لجذب شريحة جديدة من الشباب إلى الراب، وإنه في عمله يركز على ذلك خلافاً لآخرين يهتمون بإبراز مواهبهم لمنافسة مغنين آخرين.

تُعتبر «الجميزة» من أشهر أغانيه، والمقصود بالجميزة منطقة في مدينة الإسكندرية، تشتهر بمروجي المخدرات فيها. وربما يكون الحديث عنها مشابهاً لأغاني «التراب» التي نشأت في مناطق تشتهر بعصابات المخدرات.

سيبونا نحلو المسألات

هسيب ايدي عالزناد

هضرب طلق كله مات

الله يسامح اللي ساب

أغنية «فري» أحدثت رد فعل إيجابي داخل مشهد الراب، وحازت إعجاب منافسي «بابلو»، وتسودها تيمة «الديسات»، وفيها «نكش» للمغني «ويجز».

«بابلو بكرة مات مش هتلاقوله دوبلير

bitch imma bounce back

و متقوليش راب bitch أنا الراب  
حارق ناس كتير كدا نجاحي fact  
موت كل الناس مش محتاج لـ pact  
إنها حالة هجوم وثقة وشراسة ضد المنافسين في هذا اللون الغنائي  
«نسوقوا الدنيا للمريخ»  
«نسوقوا الدنيا بدون بنزين»  
«نحلوا المسألات»

استخدام «نسوقوا» بدلاً من «نسوق» باللهجة الشعبية السكندرية في أغنيته «فري» Free أو «نحلوا» بدلاً من «نحل» في أغنية الجميزة»، هي الختم الذي يطبع الشخصية السكندرية الشعبية على أغاني «مروان بابلو»، والذي يفسّر في كلمات نفس الأغنية السبب وراء اختيار هذا الاسم، قائلاً: «أنا مش راپر أنا بيكاسو» في إشارة للفنان التشكيلي الإسباني الثائر على كل أشكال الإبداع قبله بابلو بيكاسو، ومن ثمّ يربط «مروان» فن «التراب» الذي يُقدّمه بالحركة التكعيبية في الفن التشكيلي التي يُعتبر «بيكاسو» رائدها. ولكي يرسخ لهذه الفكرة بصرياً، استخدم لوحة المرأة الباكية التي رسمها «بيكاسو» عام ١٩٣٧ في كليب «فولكلور».

في مرحلة ما، قرر أن يختفي ويعيد اكتشاف نفسه، لكنه عاد في أواخر عام ٢٠١٧ بأغنية AI Gholf X تحت اسم «مروان بابلو»، في إشارة إلى كلّ من بابلو إسكوبار وبابلو بيكاسو كما ذكر في كتابه واحد «مجانى». بدأ بابلو حياته المهنية في كتابة كلماته الخاصة وتطور في النهاية إلى إنتاج المقطوعات الموسيقية أيضاً.

لطالما كانت القاهرة مدينة الموسيقيين الصاعدين، لكن مروان بابلو حاول تغيير ذلك من خلال الترويج لموسيقى التراب في مسقط رأسه بالإسكندرية. ولهذه الغاية، صعد بابلو إلى الشهرة في عام ٢٠١٨ (76)، حيث قام ببطولة الفيلم الوثائقي «رابكة» وأطلق أولى أغنياته «سندباد» و«أبو مكة» و«فولكلور»، بالتعاون مع المنتج المصري الصاعد «مولوتوف» (77).

تأثر بابلو بالموسيقى الإلكترونية الناشئة في مصر، ويهدف بابلو وغيره من موسيقيي «التراب» في عصره إلى إعادة تعريف شعبية موسيقى «الهيپ هوب» و«التراب» في مصر، ونقلها من موسيقى «الأندرغرواند» إلى التيار الرئيسي ويُعد هو صاحب النقلة الجماهيرية التي حدثت في ٢٠١٩ لموسيقى «الهيپ هوب» (78).

في أحد حواراته المصوّرة يخبرنا «بابلو» أن مغني «الراب» في مصر يغني بعضهم إلى بعض، لكي يُثبتوا من فيهم أكثر «صياغة»، لكنه على جانب آخر يريد أن يغني للمستمع العادي الذي يسمع «عمرو دياب أو مهرجانات»، يريد أن يدفعه لكي يضع أغنية راب في قائمة الأغاني التي يستمع إليها على هاتفه المحمول.

«غابة» التي عاد بها «بابلو» تبدأ بـ«السلام عليكم اظهر يا مختقي»، وتنتهي بمقطع مستوحى بصرياً من تحفة داود عبد السيد السينمائية «أرض الخوف»، مع كلمات «ده الموضوع وديا الغريزة بإيدك وسنانك ومتحلش الفريسة».

«بغني بس اللي أنا عايشه»

استخدم «مروان» هذه الجملة في أغنيته «فري» وهي تلخص بشكل كبير نوع الفن الذي يقدمه هذا الشاب. إن الكلمات والموضوعات التي يختارها تتبع أسلوب «اللا ترابط» وهو يشبه بشكل كبير «تيار الوعي» في الكتابة، الذي بدأ مع منتصف القرن العشرين. مجموعة أفكار غير مترابطة لا يجمع بينها أي خيط إلا اللغة، وعلى المتلقي محاولة الربط دون أي توقع للفهم. وقد يكون هذا التفسير منطقياً عندما يكون المغني والكاتب في حالة مروان- غائباً عن «الوعي».

ولذلك فإن مروان يعيش «سبرتو يا صاحبي مفيش كودين».... «ناسي إسمها إيه ناديها بكيوتوفان»..... وهي كلها أسماء لأدوية مخدرة ومشروبات روحية.

ثم يؤكد مرة أخرى «أنا وصلت ل فوق. إنت فين؟»، و«هانطلعوا للسحاب» في إشارات مباشرة للوصول إلى حالة النشوة والغياب الكامل عن الوعي وعن العالم بسبب «كودين» و«الكيوتوفان» و«السبرتو»!

وهو بالتأكيد يرى نفسه «إحنا حَجَر الأساس»، مشيراً إلى مهارته في فنه وسبقه لأقرانه في مجاله. وهو «الفخر» الذي استعاره «التراب» من «الراب»، حيث يلزم أن تجد في كل أغنية منه المغني وهو يزهو بنفسه وبفنه.

يكشف في الأغنية المذكورة عن أحد أحلامه ببساطة «عايزين عيشة م النضيفة.. عايزين نصاب المضيقة»!

في نفس الوقت يطرح السؤال: هل يمكن اعتبار «مروان» حالة تشبه جيله إذا ما أقصينا المخدرات من المعادلة؟ يقول هو نفسه في أغنية «فري»: «بتكرهني بس عشان أنا مرايتك؟». هل يكره البعض مروان لأنه مرآة لهذا الجيل؟ يبدو هذا لكثيرين احتمالاً وارداً أو قوياً<sup>(79)</sup>.

إنه يجعلنا نرى شكل حياته وذلك العالم السفلي التائه ما بين المعايير والأخلاقيات، فيكرر عدة مرات في افتتاحية أغنية «عزبة الجامع»: «خلاص بطلت الصحبة اللي بتتجمع ع الحشيش»، ثم بعدها بعام نراه ما بين المخدرات والجريمة كما ظهرت في أغنية «الجميزة»، التي يبدو فيها أنه عاد مرة أخرى لصحبة الحشيش، فيقول «أنا وصلت ل فوق. إنت فين؟».

ربما وجد «مروان بابلو» في نفسه الجرأة على البوح والتعبير بصدق عن حياته الشخصية وإظهار التناقضات فيها.

كما تسمع جانباً آخر نابغاً من التشتت داخله في أغنية «سندباد»، عندما يستخدم جُملاً عقلائية ودينية فيقول «يا صاحبي سييها على الله»، و«يا أخي سبحان الله»، و«مفيش رزق جه بالعافية»

مفيش حب بالإكراه» أو «الجنة فيها حاجات كثير» كما يقولها في «فري». تناقض واضح، لكنه يحوي من الصدق الكثير.

نستمر مع «بابلو»، ولنأخذ مثالاً آخر هو أغنية «فولكلور»، التي تمنحنا فرصة جديدة للحديث عن سمة مشتركة في أغاني هذا الجيل المصوّرة، حيث الالتزام بالتصوير في مواقع تصوير حقيقية، نرى معها مصر الحقيقية يعيون هذا الجيل. بدأت الكليبات بالطبع بإمكانات محدودة للغاية وباستخدام كاميرا الهاتف المحمول، ثم وجد هذا الجيل ضالته في كاميرات الـديجيتال، وتعاونوا مع مصوّرين من جيلهم لصناعة فيديوهات حقيقية من أسفل كوبري أكتوبر، أو من محور صفت اللبن، وبالتأكيد من الحاضرة في إسكندرية والكورنيش وأبو قير، وليست من استوديوهات أو شواطئ أوروبية كما يفعل مطربو التيار الرئيسي<sup>(80)</sup>.

بالحديث عن كورنيش إسكندرية، لا نغفل هنا «تراك» Free ، الذي يعتبره كثيرون من بين أفضل تراكات «بابلو» ومشهد «الراب» المصري في هذا الجيل عمومًا. في أغنية «فري» يعلن مروان عبر كلماتها «صاحبي هو ده الجديد «مولوتوف» على الإنتاج»، ويقصد هنا الإنتاج الموسيقي والتوزيع والرؤية الموسيقية.

«مولوتوف» هو المنتج الموسيقي الذي تولى تنفيذ أغانيه «كاس» و«الجميزة» و«فري»، وقد تعاون معه «مروان» ليكون الشريك الرسمي في الأعمال التالية ومنحه ثقته الكاملة.

في ١٤ فبراير ٢٠٢٠، أعلن «مروان بابلو» أنه، لأسباب شخصية ودينية، لن يعود لصنع الموسيقى<sup>(81)</sup>. بعد مدة وجيزة، ألغى قنواته على يوتيوب وحسابه على إنستغرام<sup>(82)</sup>. وأوضح أن السبب الرئيسي لتقاعده هو «الضغط الذي فرض عليه، واختلاف مستويات التوقعات التي حاصره الناس بداخلها، والتسمية المستمرة»<sup>(83)</sup>. وقال إنه يحتاج إلى استراحة «لإعادة شحن نفسه دون أن يُحاصر». في ٩ مارس ٢٠٢٠، بدأ «بابلو» البث المباشر على إنستغرام ردًا على شائعات عن مرضه أو وفاته. وأعرب عن غضبه من الحكايات ونفى أي علاقة بين التقاعد وصحته أو أفراد أسرته<sup>(84)</sup>.

في ٢٥ فبراير ٢٠٢١، عاد «مروان بابلو» إلى صناعة الموسيقى بإطلاق أغنية «غابة» وأعاد تنشيط جميع حساباته على مواقع التواصل الاجتماعي. تجاوز الفيديو الموسيقي لعودته أربعة ملايين مشاهدة على يوتيوب في غضون الـ٢٤ ساعة الأولى بعد الإصدار، ووصل إلى أفضل ١٠ مقاطع فيديو رائجة في جميع أنحاء العالم. وفي ٢٩ مارس ٢٠٢١ أعلن عن ألبوم بعنوان «كنترول» يحتوي على ٥ أغنيات فردية هي: «غابة»، «الحب فين»، «كنترول»، «دون»، «أتاري». تعاون «بابلو» مع «سادات»، وهو واحد من أشهر «الدي جي» في عالم «الأندرغراوند»، وأنتج تعاونهما معًا عددًا من أعمال «الراب» الشهيرة التي زادت من إعجاب محبي «بابلو».

إلا أنه وفي أحد فصول الصراع بين نقابة المهَن الموسيقية المصرية ومغني الراب، قررت النقابة برئاسة هاني شاكر في ٢ أكتوبر ٢٠٢١، وقف استخراج تصاريح الغناء لـ«مروان بابلو» أحد رواد التكنولوجيا في مصر والعالم العربي، وطالبت المنتجين والساحات الموسيقية بوقف التعامل معه، على خلفية قيام الرابر «شب جديد» بتحية «مروان» مستخدمًا ابتهاجًا دينيًا شهيرًا للشيخ سيد النقشبندي من ألحان بليغ حمدي.

واستضاف بابلو في حفله الأول بعد عودته من الاعتزال مغني الراب الفلسطيني «شب جديد»، ليقدّم الأخير فقرة افتتاحية لحفل «مروان»، الذي أقيم في الأول من أكتوبر ٢٠٢١، في مركز المنارة بالتجمع الخامس، شرقي القاهرة. وحيًا الرابر عدي عباس المعروف باسم «شب جديد» مضيفه «مروان بابلو»، الذي يُعدّه مغنو الراب أبًا روحياً للتراث Trap، بتغيير كلمة في الابتهاج الديني الشهير من «مولاي إني ببابك» إلى «مروان إني ببابك»، ما أثار حفيظة نقابة الموسيقيين التي اعتبرت في تغيير كلمات الابتهاج ازدراءً لروحانيات الشعب المصري.

وبررت نقابة المهن الموسيقية قرارها بأن مغني الراب مروان بابلو «ضرب الشعب المصري في معتقداته وروحانياته، وفيديو الحفلة يحمل إساءة غير مقبولة، حيث إنه يضرب بكل القيم الروحانية والرواسخ والمعتقدات عرض الحائط»<sup>(85)</sup>.

«شب جديد»، الذي صدر عنه «التحريف» الذي أغضب النقابة أصدر اعتذارين، أحدهما بالفيديو والآخر، كان في «ستوري» على إنستغرام كتب فيها: «أولاً كل الشكر والتقدير للجمهور على الحفلة الجامدة... ثانياً أنا أعتذر بشدة على سوء التقاهم الذي حصل، وكل الحب والاحترام لأخوي مروان، واضح إني أسأت التقدير في العبارة اللي قلتها، ولو أنني كنت أعرف إنه اللي حصل حساس ومسيء لجمهوري المصري الحبيب، كان مستحيل يطلع مني، بتمنى أنكم ما تزلوا مني، نيّتي كانت صافية، والله ولي التوفيق، ومروان ملوش دعوة خالص».

كان «بابلو» من الأصدقاء المقربين للمغني «ويجز» حتى قبل مسيرتهما الغنائية، ولكن علاقتهما بدأت في الانحدار بعد مشكلات مالية بين الزميلين، اتهم رواد مواقع التواصل الاجتماعي «ويجز» بسرقة أجر زميله «مروان»، الذي جاء بعد إصدار أغنية «دايرة عالمصلحة» في ٢٨ أكتوبر ٢٠١٩.

نفى «ويجز» هذه الادعاءات، ولكنه استمر في السخرية من «بابلو» عبر حسابه الرسمي على تويتر.<sup>(86)</sup>

استمرت الخلافات (بحسب ادعاء رواد مواقع التواصل)، حيث أقام «بابلو» يوم ١٤ مارس ٢٠٢٢ حفلة في العاصمة السعودية الرياض تجمعته مع «ويجز» و«عفروتو»، عندما وصل «مروان بابلو» بالغناء إلى جملة «يا ساقطة نفسك أنت في اللقطة»، من كلمات تراك «كنترول» قام بابلو بتحريك كل من رأسه ويده إلى خلف المسرح قاصداً «ويجز»، بحسب ما تم تداوله من

قيل صفحات مواقع التواصل الاجتماعي.

مع ذلك، استمر الحفل وشارك كل من «بابلو» و«ويجز» و«عفروتو» في هذه المناسبة على أتم وجه.

«بابلو» في «غابة» حقق أكثر من ٢٥ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢، وفي «كنترول» حقق ١٢ مليون مشاهدة، وفي «بريري» ١٢ مليون مشاهدة، وحقت أغنية «فولكلور» ٥.٥ مليون مشاهدة، كذلك في Free حقق ٥.٥ مليون مشاهدة، وسجلت أغنية «الجميزة»، ٧.٦ مليون مشاهدة، ونالت «سندباد» ٤.٤ مليون مشاهدة، مع الأخذ في الاعتبار أن قناة «بابلو» على يوتيوب قد أعيد فتحها في يوم ٢٤ فبراير ٢٠٢١.

أما «شاهين العبقري»، فهو الصوت الغاضب في مشهد «الراب» المصري، وهو أقدم من «ويجز» و«بابلو» ورفائهما؛ إذ بدأ أحمد شاهين (وهذا هو اسمه الحقيقي) مع فرقة «واي كرو» في عام ٢٠٠٥، ولم يكن عمره -حينذاك- يتجاوز ١٣ عامًا.

مرّ بتحوّلات، وغاب عن مشهد الراب عدة أعوام، ثم عاد بنجاح لقدرته على استيعاب الجديد دائماً. ظل مطرب «الراب» الذي يُقدّم نفسه بأنه لم يتغيّر وما زال منتمياً للبسطاء والشارع. «شاهين» في أغنية مثل «صوت بجع» يبدو غاضباً وحزيناً، يتحدّث عن الفقد الشخصي والمهني، ولا يختار كلمات رقيقة الملمس، على العكس تماماً (87).

للرابر «شاهين» تأثير كبير في الكثير من أبناء هذا الجيل، وقد تجاوزت أغنيته «سيري» ٢٦ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢، وسجلت «ما علينا» ٩.٨ مليون مشاهدة، مقابل تحقيق «بستك نو» ٤.٦ مليون مشاهدة، وكذا «الفرندة» ٤.٥ مليون مشاهدة، وحقت «جامد هيك» ٣.٤ مليون مشاهدة.

وحقت أغنية «صوت بجع» التي تبدأ بحديث موجه لباقي مغني «الراب» في مصر جاء فيه: «سيبوني عايزين مني إيه، مبقاش عندي اللي أزعل عليه»، ٥.٩ مليون مشاهدة على يوتيوب.

أنجز أغنيته «الفرندة» بالتعاون مع «الفايف»، ومن أعماله الأخرى «عملتها قبلك»، و«كل شيت» وغيرهما، وأغلب أغانيه تنتمي إلى تيمة «الدسات» مع المغنين الآخرين، والتفاخر بكونه أقدم وأكفأ من جميع الذين في الساحة اليوم:

«عادي مش فارقة

هتلاقيني ع القهوة

لسة بسيط لسه

أوضتي كلها كرايب لسه

مفيش تكيف لسه»

أغنية «كل شيت» تتحدث عن النفس وهموم الرابر:

«أنا كاتب فنان شغلتي أكتب كلام  
أطلع الطاقة فيه وأرصه ع الألحان  
في الأول كان حب للموضوع والسلام  
بعد كده الوضع اتغير، التزامات بدأت تبان»

ويبرز اسم «أبيو»، أو «أبيوسف»، كبير «الراب سين» المصري سنًا، الذي ظهر مع كثيرين منهم في خطواتهم الأولى، بل يقال إنه علم بعضهم كيفية غناء «الراب» أو كتابته، خاصة أنه يعمل كاتب محتوى إعلاني لدى وكالة شهيرة، على الرغم من ذلك فهو متأخر كثيرًا، ومحاصر تمامًا في «خانة» الأخ الأكبر.

«أبيوسف» اسمه الحقيقي مازن، وبدأ مشواره عازف «درامز» في فرقة غنائية مهتمة بأغاني «الميتال»، وكان مهتمًا بالتأليف الموسيقي باستخدام الغيتار.

كان أول ظهور له في عام ٢٠٠٩، بأغنية «سليبي»، ثم قدّم مئات الأغاني. وهو يكتب كلمات غاضبة، لكنها لا تسير في إطار واحد أو حكاية واحدة، دائمًا تسير في اتجاهات متعددة، وهو دائمًا كأنه يغني لباقي مغني «الراب».

كان له السبق في إدخال فن «التراب» إلى الساحة المصرية. يتميز بالجرأة في التجريب، وهو أستاذ لكثيرين من مشاهير الراب، علمًا أن تيمة كلماته تتنوع بين الترفيه والدسات.

اشتهرت أغنيته «أنا مش هقدّر حد» بالتعاون مع المطرب الشعبي شعبان عبد الرحيم، وعازف الأورغ الشهير إسلام شيبسي، تليها أغنية «باشا اعتمد» مع الرابر «أبو الأنوار»، ثم أغنية «ثانوس» فأغنية «عظمة».

تدور أغنية «أنا مش هقدّر حد» في إطار تيمة «الدسات» ومهاجمة الساحة والتفاخر بالذات.  
«مجرم هاوي بصمات على المشهد

باقلب الأعشاب وأنا بشرق

من كتر الأعداء أنا بزهب»

ونالت أغنية «ثانوس» مشاهدات مرتفعة، وهي من تيمة الدسات أيضًا.

«عامل برنامج طبخ وإتشرطت ع البراندات

إللي ببيكرهني بيغلي وبقطع الأندال

الراعي الرسمي للحط ع الباندات»

في أغنية «ولا» التي حققت ٥ ملايين مشاهدة يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢ (وتحل ثانيًا من حيث المشاهدات في قائمة أغانيه، بعد «باشا اعتمد» التي شوهدت ٧.٤ مليون مرة)، يوجه «أبيو» طلقات في وجه كل من يفكر في منافسته، ويسانده في ذلك موسيقى مميزة للغاية، إيقاع يصلح تمامًا لهز الرأس والقفز، وهما لب تجربة الراب.

من الإنصاف أن نشير إلى مغني «راب» يُدعى «أحمد ناصر الجوكر»، الذي حققت أغنيته «رقم ١ ده مش أنت»، التي حققت أكثر من ١٣ مليون مشاهدة حتى اليوم. وتعاون مع عبد الله الحسيني في أغنية «في اختلافنا رحمة»، التي نالت ٨.٤ مليون مشاهدة حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢. أما «سكان الليل» فقد نالت ٧.٧ مليون مشاهدة، مقابل ٥.٤ مليون مشاهدة لأغنية «قادرين»، و٥.٢ مليون مشاهدة لأغنية «دنيا».

صعد «أحمد ناصر الجوكر»، أيضًا بأغنية تحمل اسم «الثالثة ممكن» إلى المرتبة الثامنة على مستوى العالم في «تريوند» موقع «يوتيوب»، في خلال أقل من ١٢ ساعة. وحققت هذه الأغنية ٣.٥ مليون مشاهدة على يوتيوب حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٢.

وتسببت الأغنية في خروج الممثلة رانيا يوسف بتصريح تهاجم فيه «الجوكر»، صاحب الشعبية، لأنه صنع «لعبة كلامية wordplay»، داخل كلمات الأغنية، توحى بذكر اسمها، وقالت عنه إنه «يريد الشهرة» وإنها لا تعرف شيئاً عن هذا الموضوع بأكمله، وفي المقابل كان «الجوكر» أذكى منها، وأورد في كلمات الأغنية بدلاً من اسمها «Run يا يوسف»- ويقصد بها غريمه التقليدي المغني «أبيوسف».

أحمد ناصر «الجوكر» من مدينة القاهرة. له عشرات أغاني الراب، ويُعتبر من المغنين الذين عاصروا الموجة الأولى للراب والموجة الحالية، ويمتاز بقوة الكلمات والمعاني، فقدرته بصفته شاعرًا تفوق قدرته بصفته رابر (88).

لم يشهد أدائه تغييرًا عن أداء الراب القديم إلا قليلًا، وما زالت أغانيه من الأكثر مشاهدة. قلما يستخدم تيمة «البيفات»، ربما للرد على من يهاجمه فقط كما في أغنية «قصيدة» التي رد فيها على بيف أبيوسف في أغنية «باشا اعتمد».

من أعماله: «سلمى»، «آية»، «دنيا»، «عناق الزجاجة»، «يسطى»، وغيرها. أغنية «آية» تتناول قضية أطفال الشوارع من خلال نموذج الطفلة «آية»، التي تباع الورد في شوارع مدينة القاهرة:

«أما القاهرة تمام، والشارع يفضى... آية تمام

كثر خير كباري بلدنا سقف للغلبان

آية بتنام بعين وعين وتصحى في عز نومها

كل ما تسمع صوت رجلين تدعي يا رب استرها»

هناك أغنية ثانية هي «دنيا»، التي تدور حول تجربة الجوكر مع الدنيا، ويتخيل فيها شخصًا راشدًا يأتي من المستقبل إلى الحاضر، ليوجه نصائح لنفسه وهو طفل:

«جيت م المستقبل عشان انقذك... بدل ما دنيا عليك ما تميل

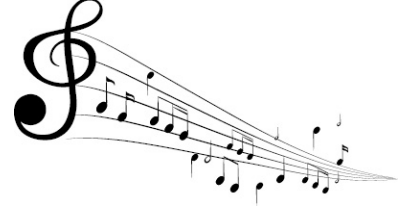
قولتلها انا هو لما يكبر وبقولك ده عيل

للفنل ماشي وم الفنل للكسل ماشي غاطس  
مش عايز مني قرص ملكش عندي عسل خالص»  
وإلى جانب «حمورابي»، و«الجوكر»، يبرز اسم «عفروتو»، الذي يُعد وارث «التراب» من  
أحفاد الغناء الشعبي، وكأنك تستمع إلى نسخة معدلة من موسيقى عدوية تختلط بموسيقى  
«الراب»، «عفروتو» أيضًا ممثل مسرحي.  
برز في أغنية «فرق خبرة» التي نالت ١٨ مليون مشاهدة في أول سبعة شهور، و«مش  
بالحظوظ» التي نالت ١٧ مليون مشاهدة في خلال عام واحد.  
في «سجارة» التي يبدو كأنها صوّرت بشكل شبه مكتمل على «سطح» بيت «عفروتو»،  
يحكي لنا حكاية مأساوية للغاية عن غدر الصحاب والجيران وذكريات الأهل، محتوى قريب للغاية  
من الغناء الشعبي الذي تسمعه في أغاني طارق الشيخ، لكنه يُقدّم بشكل جديد وبموسيقى جديدة  
وبكلمات راب تشبه رصاص السلاح الآلي.  
هؤلاء وغيرهم غيروا كثيرًا في شكل الأغنية والموسيقى المصرية، حتى إن استمر الخلاف  
على ما يقدمونه هل هو فن أم غير ذلك. إلا أن أرقام مشاهداتهم على مواقع التواصل وتشغيل  
الموسيقى، كفيلة بأن تقول بأن هناك جمهورًا واسعًا لهذا النوع الجديد من الموسيقى.



المتمردات: محجبات الراب..

ومغنيات العيب!



في أكتوبر ٢٠١٣، اتخذت الشابة المصرية المحجبة ميام محمود من برنامج المسابقات Arabs Got Talent منبرًا للكشف عن موهبة غناء الراب التي تتمتع بها، ولإيصال رسالة هادفة إلى المجتمعات العربية.

لم تجد ميام في حجابها مشكلة أو تناقضًا مع هوية الراب على الإطلاق، كونها تغني الراب من صوتها وليس من حجابها كما تقول، فالمطلوب في رأيها أن يُشغل من يستمع إليها رأسه وهي تتكفل بتشغيل فمها.

جذب ظهورها انتباه الكثير من المشاهدين العرب (والأجانب). منهم من أبدى إعجابه بها، ومنهم من انتقدها واعتبرها «تُسوّه الإسلام» وتُروّج لـ«الفجور والانحلال»، خصوصًا أنها كسرت بغنائها «النمطية» السائدة و«المعلّبة» حول صورة المرأة المحجبة، ورمت حجرًا كبيرًا في مستنقع الجمود الكلامي ومستنقع المحظورات الاجتماعية والدينية، بعدما قالت إنها تحجبت بملء إرادتها، وتسعى لثبث أن المرأة، وعلى نحو خاص المحجّبة، تستطيع أن تفعل كل شيء<sup>(89)</sup>.

بين ليلة وضحاها غزت الشابة ميام محمود ظاهرة إعلامية تشغل اهتمام الصحف ومواقع التواصل الاجتماعي والقنوات التلفزيونية العربية والأجنبية<sup>(90)</sup>، وبدا حجابها متقدمًا أو سابقًا على صوتها وأعمالها، وإن كان ما تقوم به يُسمّى «انتفاضة ذاتية» في الدفاع عن المرأة، وهي وإن اختارت قضايا شائكة في كلمات أغانيها، بقيت لغة حجابها أقوى من كل شيء.

كلّ كلمة قالتها قيست بمقياس حجابها، وهو ربما من الأسباب التي جعلت لجنة تحكيم برنامج المسابقات التلفزيونية المذكور تختار ميام، التي استمرت في المسابقة حتى المرحلة قبل النهائية، قبل أن تخرج من المسابقة وفقًا لتصويت الجمهور<sup>(91)</sup>.

استمرت ميام في الغناء لجمهورها<sup>(92)</sup>، كأول مغنية راب محجبة في مصر، كانت أغانيها تتناول الدفاع عن حقوق المرأة وإدانة مشكلات التحرش الجنسي. في لندن في ٢٠ مارس عام ٢٠١٤ فازت ميام بجائزة Index Arts Award إندكس للفنون.

حملت ميام في غنائها الراب رسائل متعدّدة إنسانية واجتماعية، وعملت على توصيل صوتها إلى العالم كلّه إيمانًا منها بقدرتها على تغيير أو على الأقلّ التأثير في واقع مجتمعٍ ثارت عليه.

الحجاب، وإن كان هامشيًا في تجارب الراب عمومًا، لكنه في الواقع غواية من نوع آخر في نظر وسائل الإعلام والجمهور.

أن يظهر الحجاب مع الراب يضعنا أمام مشهدية ملؤها التناقضات، ما يزيد من الألق والإغواء في المخيلة؛ إذ إن الحجاب التزام خاص بالجسد، على عكس الراب الذي يكون مرفقًا بإيقاع وحركة جسدية وأزياء خاصة، تساهم كلها في كسر المحظورات الدينية.

بدورها، تعتقد ميام أن موسيقى «الهييب هوب» هي تلك اللغة التي تمنح الأشخاص القدرة على التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم (93).

أكملت ميام دراستها الجامعية في مجال الاقتصاد، وظلت تشارك الكثير من القصص مع النساء حول التمييز المجتمعي الذي تتعرض له المرأة (94).

تطل هذه الهموم الإنسانية في كلمات الأغاني التي كتبتها من «الأنوثة فكرة وعقل»، التي ناقشت فيها الصورة النمطية عن المحجبات والأحكام المسبقة عن البنات وتصنيفهن، إلى «أنا مش سيجارة» التي طالبت فيها بقانون يواجه التحرش.

في عام ٢٠١٣ أنشأت ميام حدثًا على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» تحت اسم «مهرجان الحرية»، والذي يسمح للمشاركين أن يتابعوا ويكتبوا عن أنشطتهم اليومية، والتي ربما تكون مغايرة للعادات والتقاليد المجتمعية المتعارف عليها في مصر. كان الهدف من هذا الحدث هو مساعدة النساء أن يُعبّرْنَ عن أنفسهن بحرية دون أن يتم تصنيفهن بناءً على تصرفاتهن (95).

وفي عام ٢٠١٥، أثارت ميام محمود موجة من الجدل ما بين مؤيد ومعارض لقرارها التخلي عن الحجاب، في حين أبدت هي -على حسابها على تويتر- سعادتها بهذا النقاش المثار حول قرارها، اعتبرته نوعًا من الحرية.

سرعان ما تخلت ميام عن غناء الراب، لتركز على مهنة عرض الأزياء أو «الموديلنج»، وفي لقاء مصور معها، قالت عن مهنتها الجديدة:

«للأسف مهنة الموديلنج تُعرض الكثير من عارضات الأزياء للتحرش، سواء من الستايلست أو خبير المكياج أو مصمم الملابس أو من المخرج أو من المصور وغيره... فكونها مهنة تضع الفتاة عرضة للمس المحيطين بها لها طوال الوقت، فتصبح عرضة للتحرش» (96).

وتؤكد ميام، أن ما تتعرض لها النساء في العموم ليس قليلًا سواء في مهنة عرض الأزياء أو غيرها، ولكن «الموديلنج» أكثر لأنها بالأساس مهنة عرض، مهنة هدفها أن تكون المرأة محطًا للأنظار.

لم تكن تجربة ميام محمود في غناء الراب هي المرة الأولى التي نشاهد فيها فتاة مسلمة ومحجبة تغني الراب، فأسماء العمروسي سبق أن أدت أغاني الراب في مسابقة العرب الأمريكيين للمواهب Arab Americans Got Talent في نيويورك. تقول أسماء إن صوتها في الراب «ليس

عورة»، مضيفة أنه «لا يوجد دليل واضح على أن الراب والطرب بشكل عام حرام»<sup>(97)</sup>. أسماء، أمريكية من أصل مصري، تدافع عن أدائها أغاني الراب، قائلة: «أعرف أن الكثير من المسلمين سينتقدون ما أفعل. لكنني بدوري لا أعني في الملاهي الليلية». تحظى أسماء بدعم كبير من الذين يسعون إلى تقديم إسلام معتدل في أمريكا.

فتيات مسلمات أمريكيات أخريات يمزجن غطاء الرأس بثقافة الشباب العصرية ويطلقن على أنفسهن اسم «ميبسترز» Mipsterz، أي الهيبسترز Hipsters المسلمون. انتشر لهن فيديو حيث يرقصن بطريقة مثيرة، فيما تسود الخلفية موسيقى هيب هوب. لديهن صفحة خاصة على الفيسبوك يصفن فيها مجموعتهن: «نحن نستهلم التقاليد والنصوص الإسلامية المقدسة». أشعلت أعمالهن جدلاً في أوساط المسلمين الأمريكيين. مؤيدو المجموعة يرون أن أعمالهن تمثل اختراقاً وتغييراً للصور النمطية عن المسلمات، وهنّ يردنّ القول للنساء المسلمات من خلال أعمالهن، إنه يمكنهن الاستمتاع بوقتهن دون مخالفة تعاليم الإسلام. في حين يصعب على البعض الآخر قبولهن لأن توجههن يبدو مناقضاً تماماً للحشمة الإسلامية كما نعرفها.

تبقى «سهيرة» أشهر مغنيات الراب المحجبات. هي فلسطينية مقيمة في ألمانيا، ظهر ألبومها الأول عام ٢٠٠٥ بعنوان «قل ما تريد» وطبعت منه ألف نسخة فقط بتشجيع من والدتها. سهيرة جعلت منها بعض وسائل الإعلام في ألمانيا أشهر مغنية لـ«الراب» ترتدي الحجاب. في زمن مجدها الإعلامي وشهرتها وعلى خلاف زملائها من الرجال، لم تتعرض المغنية المسلمة إلى تقديس العنف والتسلط الذكوري، فهي تروي في أغانيها ملامح من الحياة اليومية التي تصادفها ومشكلات الشباب وانغلاق آفاق المستقبل أمامهم، ناهيك عن موضوع صراع الأجيال والبحث عن الجذور.

ما قيل عن حجاب ميام محمود المصرية، قيل عن حجاب سهيرة الفلسطينية-الألمانية قبل سنوات. في كلا الحالتين نحن أمام استهلاك إعلامي لقضية يغلب عليها الطابع «الفصامي» و«الإكزوتيكي» المتمرد. عندما نقرأ في وسائل الإعلام الألمانية، أن مغنية «الراب» استطاعت «أن توفق بين الحداثة والتمسك بالهوية وأنها تجمع بينهما بشكل باهر؛ إذ ترتدي ملابس عصرية وسراويل الجينز لكنها ترتدي أيضاً غطاءً للرأس»، يجعلنا نتوقف عند المغزى والجموح في الإفراط عن الحديث بجمع المتناقضات أو الثنائيات بين الحجاب «الديني» والراب «الحداثوي-المدني»<sup>(98)</sup>.

من المغنيات الأجرأ، نذكر منى حيدر، وهي سورية الأصل مقيمة في ميشيغان، تلقي «فيرساتها» باللغة الإنجليزية. إحدى سمات حيدر المميزة، الى جانب إلقائها المتمرس، ارتداؤها الحجاب، ما يمثل في حد ذاته موقفاً سياسياً في سياق أغنياتها التي تنتقد بحدة رجال الدين وسطوة المجتمع الذكوري على جسد المرأة وقرارها.

في أغنيتها Dog (كلب) التي تخصّ بها الذكور اللاهثين خلف أجساد النساء وتتعتهم بالكلاب، لا تستثني حيدر «الشيوخ» ومرتدي العمائم والكوفيات الذين يلاحقونها في مواقع التواصل الاجتماعي. تسترسل حيدر في فضح نفاق الذكور العرب حين يختبئون خلف ذريعة الدين من أجل تقييد حرية المرأة والانقضاء على جسدها. تتهمهم بممارسة «العنف الروحي» و«الانحراف المتخفي». أما في أغنية «حجابي»، فتنقذ حيدر الطرف الآخر، أي الغرب الذي يتعامل بإكزوتيكية مع المرأة المحجبة. لهذا الغرب المستشرق تقول «لقد سئمت من افتتانك بي.. فأنا لستُ رحلتك الإكزوتيكية» (99).

يبقى أن الراب بنون النسوة هو موضحة الشبكات الاجتماعية في العالم العربي حاليًا. ومع أن مشهد الهيب هوب يُعدّ اليوم، الأنجح والأكثر شعبيةً في عالم «الأندرغراوند» العربي، فإن ذلك لا ينسحب على المغنيات النساء اللواتي يُعتبر دخولهن إليه مجازفة، بالمقارنة مع أنماط غنائية أخرى، فيُقابلن بالاستخفاف. لكن، على الرغم من ذلك، فإن هذه المجازفة التي خاضتها نساء الراب الأوليات قد بدأت تنضج ثمارها في الأعوام الأخيرة، مع اختراق جدار الصوت الذكوري من مؤديات متمكنات من حيث الأداء والتأليف والإنتاج الموسيقي، بلورن أسلوبهن الخاص وأثبتن جدارتهن في الاستحواذ على حيز من هذا الفضاء الفني، الذي يطغى عليه الطابع الذكوري وذهنيته.

وبعد أعوام من هيمنة الرجال على هذا اللون الموسيقي المتمرد بأسلوبه وكلماته، جاء الدور على الفتيات، حيث ظهرت عدة مغنيات في أغانٍ مصوّرة على اليوتيوب، بطرق حديثة أو بسيطة، ولاقين انتقادات واسعة، لكن أيضًا الكثير من الإعجاب والمتابعة.

فتيات يُعنين ويرقصن بتمرد، وينقدن الذكورية والتحرش، ويُمجّدن حريتهن بكل الطرق، وبكلمات يرى الكثيرون أنها ساقطة، على الطريقة الأمريكية في هذا اللون الغنائي.

«مش حاستتي دوري يجيلي»، تقول الرابر المصرية بيبي في افتتاحية أغنيها «بصحتك» التي تعتمد نمط الارتجال (فري ستايل). تعبر عن نيتها بفرض حضورها بـ«لساني المسنون» وسلاح «الأوزي» ومواهبها المتعددة في التمثيل والإخراج والإنتاج وجمع المال وإنفاقه. و«للزميل المش قاريني»، تقول بيبي «ترفع الكاس وتقول بصحتك». أما في أغنية «مملكة» التي تعاونت فيها مع الرابر «أبيوسف»، فتنباهي بيبي بأنها من تكتب «الفيرسات» وليست مجرد مؤدية، داعية مستمعيها إلى تلقيها بالأيقونة و«كوين اللعبة». تتحدث بيبي عن اعتقالها سلم الشهرة والنجاح مع «كل تراك بنتزل»، بحيث صار يدق بابها كل من تجاهلها أو «فكس لها» في البداية (100).

السعودية مي منصور، نالت شهرة بشكل واسع عندما شاركت في برنامج المواهب Arabs Got Talent والذي غنّت فيه أغنية راب تتحدث فيها عن النقود ومدى تأثيرها على حياتنا. وتحلم مي

بتأسيس مدرسة خاصة بتعليم فنون الهيب هوب فقط.

ومع سياسة الانفتاح في السعودية، أصدرت ليسا عيد في العام ٢٠١٨ أغنية «سقنا ١٠/١٠ تحسبني أمزح»، التي تحققي بقرار رفع الحظر عن قيادة المرأة في السعودية. وبينما رحّب الجمهور السعودي والعربي بأغنية ليسا عيد، فقد شنّ في المقابل حملةً ضدّ «أصايل سلاي»، التي أطلقت أغنية بعنوان «بنت مكة» مرفقةً بفيديو كليب يُظهر شابًا وشابات سافرات يرقصون على أنغام الموسيقى. تتغنّى أصايل بخصال الفتاة المكيّة، من «جمال يلسع» وشجاعة «ينشدّ فيها الظهر»، وأصالةٍ تعطيها الأحقية باعتلاء «الدكة». هذه الكلمة الأخيرة وهي ترمز في اللهجة الحجازية إلى «المقعد المرتفع»- استوقفت المستمعين المغتاضين، على اعتبار أن الدكة هي «للشباب الصيِّع» وليست «للفتيات المحترمات».

حدث هذا على الرغم من أن الأغنية لا تتضمن كلمات بذيئة أو مشاهد غير أخلاقية، أو أي إيحاءات عن تجارب المرأة السعودية مع القمع والاضطهاد، إلا أن تجرؤ أصايل على التغزّل بأوصاف المرأة الجسدية، وتشبيهها بأصناف من الطعام (لبنة وعسل وسكر نبات...)، جعلها عرضةً للمحاسبة المجتمعية والقانونية. تمّ توقيف أصايل وسائر فريق الإنتاج والتحقيق معهم على خلفية مسّهم بهوية المجتمع السعودي، والإساءة إلى تقاليد أهالي مكة وقديسية المدينة المكرمة. وبالإضافة إلى البُعد الجندي، لعبت بعض النزعات العنصرية دورًا في إدانة أصايل، ذات البشرة السمراء(101).

أما شادية منصور، فهي مغنية راب من أصل فلسطيني تعيش في بريطانيا. وترى منصور الموسيقى وسيلة للتعبير عن الاحتجاج. وُلدت شادية منصور ابنة لأب وأم فلسطينيين ونشأت في جنوب لندن، ولكنها تأثرت بالثقافة العربية منذ ولادتها. شادية منصور، الملقبة بـ«السيدة الأولى للهيب الهوب»، كانت معروفة في أوساط الجالية الفلسطينية في لندن بتجاوزها لأغاني الاحتجاج العربية الكلاسيكية، وقد حضرت مسيرات مؤيدة للفلسطينيين مع والديها منذ سن مبكرة.

أمانى يحيى، مغنية راب من اليمن، بدأت كتابة أغانيها في دفترات مذكراتها. عند انطلاق مسيرتها الفنية، تعرّضت لتهديدات بالقتل من مجهولين. لم يوقفها هذا؛ إذ تلقت الدعم من أبيها الذي يحب الموسيقى مثلها. وتؤدي أمانى أغنيات ترفض فيها ظاهرة تزويج الطفلات الصغيرات في اليمن، وترفض القمع الذي يمارسه المجتمع على المرأة.

وتُسمّى «مليكة» نفسها ملكة الهيب هوب، وتُعد إحدى أهم مغنيات الراب في لبنان، واشتهرت بكلمات أغانيها الحادة، وقد افتتحت حفل «سنوب دوغ» في أبوظبي عام ٢٠١١. اسمها الحقيقي لين فتوح، وُلدت في فرنسا لأب لبناني وأم جزائرية. وتعبّر من خلال مسيرتها الفنية عن آرائها في الحرب والسلاح والمشكلات الموجودة في الشارع العربي.

إلى جانب المساحة التي يفردها الراب، للحديث عن الذات واستعراضها، فإن كثافته النصية

تفسح مجالاً واسعاً أيضاً لطرح قضايا سياسية ومجتمعية تنطلق من الذات وتتخطاها. من المغنيات الصاعدات في لبنان، سابين سلامة، التي تتناول في أغنياتها «الديستوبيا» التي يحياها الشعب اللبناني، متعدد الأزمات والعوارض النفسية. في أغنية «دج دج طع طع»، تصف سلامة ثلثة من الاضطرابات النفسية التي تعانيها، كما سائر اللبنانيين، بعد انفجار مرفأ بيروت، منها «الصدمة والارتباك والإحساس بالذنب والخوف، إلخ».

عند تقاطع النفسي بالسياسي، تتحدّث سابين سلامة عن الحرب النفسية التي يخوضها الشعب اللبناني، أو بالأحرى تخاض ضده، مع واقع عبثي فيه تفاوت شاسع في القوة والقدرة على إنزال العنف بين طرف مسلّح بالأمونيوم وآخر «فردّه (مسدسه) بلاستيكي». لا تقتصر لهجة سلامة إلى السخرية، التي تستخدمها لتعزية تفاهة الموت اللبناني حين تشير إلى «خصم مسالم»، يُقتل عن طريق الخطأ، ثم يقول «sorry قوّصتك»، فتجيبه سلامة «مني قدها عنتر.. سلاحي والله معتر.. أنا سققها وقفة منقل».

وتُعد «سلطانة» أول مغنية راب مغربية تقتم مجالاً يخص الرجال؛ لأنها اختارت موضوعات شائكة يُمنع الحديث عنها في المجتمع المغربي، وتدافع في كلماتها عن معاناة النساء من التحرش الجنسي في العمل، لذلك تعرّضت لهجوم البعض. ويلقبها معجبوها بصوت النساء، لأغنياتها الشهيرة التي تحمل نفس الاسم.

«سأفعل ما بدا لي» هكذا تبدأ أغنية «التاج» لصاحبها «منال» المنحدرة من مدينة مراكش المغربية. «منال» في سن العشرينيات، أسنان مغلّفة بغطاء ألومنيوم وضمائر متمرّدة، إنها واحدة من عدة فتيات مغربيات دخلن عالم الغناء بأسلوب الراب.

وكلمات كليب أغنية «منال» تنبذ التحرش، حيث ترقص صحبة رفيقاتها وهن يحملن مسدسات وعصا بيسبول يهددن بها شباباً متحرشين.

هذه الكلمات تظل محتشمة مقارنة بكلمات «إيلي» أو «إلهام»، حيث تصف حياتها مع أصدقائها في الملاهي بين الكحول والمخدرات دون حرج.

التمرد في الملابس والرقص والكلمات التي تتضمن الكثير من عبارات الشتم حاضرة بقوة في أغلب كليبات فتيات الراب في المغرب؛ مثل «بسيكو كوين»، أو كلمات «أميمة»، أو حتى «زينب»<sup>(102)</sup>.

الجدير بالذكر أن كثيرات من مغنيات الراب العربيات، بخلاف المغنين الذكور، مقيمات في دول أجنبية، وذلك يُسهّل دخولهن عالم الهيب هوب، لا سيما حين يتناولن موضوعات حساسة وسجالية مثل الدين وحقوق المرأة.

ميريام ساسي، هي موسيقية ومؤلفة أغاني مقيمة في مونتريال من أصل جزائري، وفنها يتراوح بين R & B وموسيقى الجاز إلى الريغي والهيب هوب. وتُظهر أغنية On my way طريقها

المميزة في الأداء.

من جهة أخرى، كانت هناك أصوات غنائية نسائية تحاول كسر الأنماط السائدة والمألوفة في عالم الغناء.

إلى جانب الأغنيات عن الثورة والتمرد والشعور بالضياع وحتى الاكتئاب والأصدقاء وكرة القدم والأفلام والحنين إلى الماضي، ظهر جيل من مغنيات «الأندر غراوند» اللاتي غيرن صورة الفتاة المصرية في الأغنية، وبدلاً من الحنين والشوق ارتفع صوتها بالغناء عن الحرام والعيب والممنوع والمحظورات الاجتماعية، التي تحولت إلى ما يشبه القوانين التي تزيد على قيود الفتاة قيوداً جديدة.

من «الحرام» إلى «الخرافة» ضربت دينا الوديدي (١ أكتوبر ١٩٨٧) وترّاً حساساً، وناقشت بجرأة كل المحظورات على البنات باسم «الحرام» وبأنها «عورة»، وأثارت أغنياتها ضجة كبيرة خاصة أغنية «الحرام» التي تُعد من أشهر أغنياتها.

بدأت دينا الوديدي حياتها المهنية بصفتها مغنيةً بانضمامها إلى مسرح الورشة عام ٢٠٠٨. وغنت عدة أنواع من الموسيقى التقليدية بمساعدة ماجد سليمان، لكنها غادرت المسرح وبدأت الغناء مع عدة موسيقيين مصريين مستقلين مثل فتحي سلامة. بعد خروجها من «الورشة» أسست فرقة موسيقية من ٦ أعضاء، واشتهرت في ٢٠١١، حيث غنت أغنية «خلينا نلحم» وهي أغنية عن مصر وتونس.

أغنيات أخرى تطرقت إلى المنطقة نفسها التي تناولتها دينا الوديدي في «الحرام»، خاصة في ألبوم فرقة «بنات المصاروة» الذي ناقش الكثير من الأساطير الشعبية المغلوطة عن المرأة، خاصة تلك التي انتشرت من خلال أغنيات التراث، فكان الرد بأغنيات على الإيقاع نفسه.

«بنات المصاروة» فرقة نسوية مصرية تعمل على إنتاج موسيقى باللغة العربية، تناقش قضايا جندرية، من بينها التمييز الجنسي والنظام الأبوي. وتُعرّف عضوات الفرقة أنفسهن بأنهن نسويات. تنوعت أغنيات ألبوم الفرقة الأول بين محظورات «العيب» و«الحرام»، والأحكام التي يطلقها المجتمع على أي فتاة تحاول أن تعيش حياتها، وعبر الألبوم عن حياة البنات التي وصفها أغنية بأنها «حرب كبيرة.. مش لاقية لها نهاية».

واجهت الفرقة الكثير من النقد على شبكات التواصل الاجتماعي، وجاء النقد بشكل أساسي بصيغتين:

الصيغة الأولى كانت الاعتراض على محتوى الأغاني التي تُقدّمها الفرقة، والتي يراها البعض تهدم قيم وثوابت وأعراف المجتمع المصري.

الصيغة الثانية كانت اعتراضاً على مبدأ الإنتاج الموسيقي النسوي من الأصل؛ إذ اعترض كثيرون على تعريف الفرقة لنفسها وإنتاجها بـ«النسوي»، على اعتبار أن الفن يجب ألا يحمل

هدفًا، وألا يُوضع له تصنيف. كما انتقد البعض محتوى الأغاني وقالوا إنهم يرونه محتويًا تعليميًا توعويًا وليس فنًا.

إلا أن فرقة «بنت المصاروة» حاولت تقديم نموذج مغاير للأغاني التراثية من نوعية «لما قالوا ده ولد انشد حيلي وانفرد، ولما قالوا دي بنية انههد سقف البيت عليا» أو «قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى»، وصولًا إلى أغانٍ حديثة مثل «هاتي بوسة يا بت» أو «سي السيد» وغير ذلك من الأغاني، وربما كان ها الدافع الرئيسي لمؤسسة «نظرة» للدراسات النسوية إلى التفكير في مواجهتها بنفس السلاح، فكان ألبوم «بنت المصاروة» الأول عام ٢٠١٦ (103).

علي نحو جريء قدمت الفرقة ردًا غنائيًا على الأغنية الشعبية «قولوا لأبوها»، التي تُغنى في حفلات الزفاف تعبيرًا عن فرحة أهل العروس، وتحكي عن قضية الشرف التي روتها الأزوجة قديمًا واصفة حالة الترقب المجتمعي والأسري للفتاة بعد زواجها؛ انتظارًا لدليل عذرية العروس. قضية أخرى طرحتها «بنت المصاروة» في أغنيتها «حياتي حرب كبيرة» و«أنت الكامل»؛ إذ تشكو فيهما من التمييز الجنسي الذي تتعرض له الفتيات داخل محيط الأسرة والمجتمع، الذي يتعامل مع الرجل باعتباره الكيان الأكمل من خلال معتقدات وموروثات غدت هذا الموروث لدى الرجال.

بألحان بسيطة وغناء بالطريقة الصعيدية، سجّلت الفرقة أغنية «مُرّة مرار»، بأسلوب مرح، يحمل سخرية من التابوهات المتوارثة، والطرق التقليدية للزواج، والتصنيف الشكلي الذي تقع الفتيات فريسة له داخل مجتمعهن. وتقول إسرائ صالح، التي شاركت في كتابة الأغنية وغنت منها مقطعًا باستخدام الراب، إنه لسنوات طويلة كان يتم تبرير جرائم التحرش الجنسي بأن الضحايا غير محجبات، أو يرتدين ملابس تحرض الرجال على التحرش بهن. فجاءت كلمات الأغنية في إطار رفض جميع المعايير المجتمعية التي تصنّف المرأة، وتحكم عليها انطلاقًا من مظهرها (104).

بالمثل، تبدو مريم صالح (٣ نوفمبر ١٩٨٥) نموذجًا للمتمردات في عالم الأغنية المصرية والعربية، اللاتي يقدمن مزيجًا من الأغنية المريرة والساخرة، التي تنتقد الكثير من الأفكار والموروثات.

مريم صالح مغنية وممثلة، نشأت في أسرة فنية تحت عباءة الشيخ إمام ووالدها المخرج المسرحي صالح سعد، لفتت إليها الأنظار في بداياتها بأول ألبوماتها «أنا مش بغني» بأسلوبها الغنائي الغريب وغير المعتاد في طريفته الأدائية والموسيقية، ومن بعده ألبومها الثاني «حلاويلا»، وصولًا إلى مشروعها التالي «الإخفاء». من أشهر أعمالها الغنائية، منها «أنا مش بغني» و«عاشقة الورد» و«امشي على رمشي»، و«تسكّر تبكي».

بايقاع سريع يكاد يكون مجنونًا وموسيقى صاخبة وكلمات متلاحقة، عبرت مريم صالح بعفوية عن الارتباك والتخبط الذي تعانيه كثير من الفتيات بين ما تريده وما يُفرض عليها، وبين أحلامها

وما يمكنها تحقيقه.

في أغنياتها «وحدى» عبّرت عن البركان الذي يغلي داخل كثيرات ولا يبدو منه على السطح شيء، والأفكار التي تتزاحم داخل عقلها وتدفعها دفعًا نحو تفضيل الوحدة: «عندي طول الوقت رغبة في القعاد ع الأرض وحدي.. عندي طول الوقت رغبة في السكات والقعدة وحدي.. عندي طول الوقت وحدة.. عندي جوة الوحدة وقت».

وبفلسفة وعمق شديدين تغنت برباقيات «شجر التوت» التي تتحدّث عن الصراع والمتاعب الضرورية؛ من أجل أن نشعر بطعم الحياة، والعمر الذي يضيع بين الخوف والضياح والكذب الذي أصبح أسلوب حياة مع اختفاء الصدق.

بالفلسفة نفسها حرّضت «انساب وليه تربط ياللي ف ضهرك جناح؟ احزن عشان تنبسط.. وموت عشان ترتاح».

أما فيروز كراوية (١٩٨٠) فهي فنانة مصريّة مستقلّة. صدر ألبومها الأول بعنوان «برة منى» (٢٠١٢). حصلت على درجة الماجستير من الجامعة الأمريكيّة بالقاهرة في تخصص الدراسات الثقافيّة. صدر كتابها الأول بعنوان «مباني الفوضى» (٢٠١٠)، الذي تناول سينما العشوائيات وعلاقتها بالحالة الاجتماعية في مصر.

درست فيروز كراوية أيضًا الطب، لكن ذلك لم يُبعدها عن الغناء فقدّمت أغنية «قبل الأوان» لفيلم «أسرار البنات»، كما صدرت لها ألبومات أخرى، منها: ألبوم «جنينة الإنسان» (٢٠١٣)، «اسكيمو» ٢٠١٤، «حاجة غريبة» (٢٠١٥)، «قلة المزاج» (٢٠١٥)، «قلبك زحام» (٢٠١٦).

بالصوت الحنون نفسه الذي يتغنى عن الحُب والشجون الذي يصف لوعة الشوق، تغنت فيروز كراوية: «إيه اللي فاضل جوا أرضك غير سجون وسجانين»، في أغنية سياسية بالدرجة الأولى، وهي المنطقة التي لم تتطرق إليها المرأة قبل عصر «الأندرغراوند» مطلقًا.

لم تكن فيروز كراوية وحدها التي تغنت بالسياسة والثورة، فالى جانبها تقف دينا الوديدي وهي تشدو «أدين بدين الجدعنة وبدين رفاق الدرب وبقولة إحنا مش أنا في المعمعة والضرب وبدين ما كنت مصدقه في المعركة الأولى وبدين جثث في المشرحة أساميهها مجهولة».. التي تغنت بها في الذكرى الثانية لثورة يناير (105).

وبتمرد واضح وصوت بريء، لعنت يسرا الهواري «السور واللي بانيه واللي معلية»، ومريم صالح التي أعادت غناء رائعة الشيخ إمام «شيّد قصورك»، وأغنية «حصر مصر».

يسرا الهواري (٩ أكتوبر ١٩٨٣) هي عازفة أكورديون ومغنية مصرية، درست نظريات الموسيقى والموسيقى الكلاسيكية على البيانو، وانضمت إلى فرقة «الطمي» المسرحية بصفتها ممثلة ومغنية في ٢٠٠٧، وعملت في مشروع «كورل» منذ تأسيسه في ٢٠١٠.

قدّمت أولى حفلاتها في مهرجان «كومبو مستقل» في مارس ٢٠١٢. من أعمالها الفنية «فيلا

٦٩» و«فتاة المصنع». عُرِفَت بأغنيات مثل «السور»، و«مين ميحبش جيسيك»، وكذلك «ببتسم» في فيلم «فتاة المصنع».

نجحت في حوض تجربة التمويل الجماهيري لألبومها الأول «نقوم ناسيين»، والذي تولى الجمهور نفسه إنتاجه وتمويل عمليات تسجيله عبر تجربة «الكرأود فاندنغ» Crowd Funding، ومن أبرز أغنياتها «شاي بلبن» و«ريحة الفراق»<sup>(106)</sup>.

تُعد يسرا الهواري وفرقتها من العروض الأساسية الثابتة في مشهد الموسيقى المستقلة في مصر، حيث تمزج موسيقى «الأندرغراوند» بالأصوات الموسيقية الساحرة، والتي يقودها عزفها على الأكورديون بألحان تطرب لها الأذان. وتدمج يسرا في أغانيها الموسيقى الفرنسية وموسيقى الاندي روك والجاز، مما يجعل موسيقاها عالمًا فنيًا فريدًا، وهي تؤدي الموسيقى بجاذبية مرحة وتعبر مؤلفاتها الموسيقية عن الحياة اليومية في القاهرة، كما تمثل موسيقى حوض البحر المتوسط والتي تُغذي صوتها الفريد.



من تحت الأرض:

مسيرة «الراب»



يهاجم البعض أغاني «الراب»، دون أن يعرفوا أصل هذا الفن وبداياته. تعود كلمة rap إلى فعل to rap في اللغة الإنجليزية، وهي التي تعني التقوّه والتلفّظ بتواتر ونسق سريعين(107).

«الراب» هو نوع من أنواع الغناء وأحد فروع ثقافة الهيب هوب Hip Hop الرئيسية، المتكوّنة من الـ DJ والكتابة على الجدران Graffiti وموسيقى الـ Rap والبيت بوكس Beatbox والبريك دانس Breakdance، ومن الناحية الموسيقيّة البحتة، فإنّ «الراب» هو التحدث وترديد الأغنية بقافية معينة، وكذلك التلاعب بالألفاظ لمطابقة القافية دون الالتزام باللحن المحدد، من حيث الأسلوب: فإنّ «الراب» يقع في منطقة رمادية بين الكلام والشعر والنثر والغناء. استُخدمت الكلمة في اللغة الإنجليزية البريطانية، بمعنى «يقول» منذ القرن الثامن عشر. ويذهب البعض إلى أن كلمة راب Rap هي اختصار لـ: Rhythm And Poetry أي: الإيقاع والشعر، وهو أيضًا تسليم القوافي والتلاعب بالألفاظ؛ حتى تتماشى مع القافية دون الالتزام بلحن معين. وعادةً ما يكون إلقاء «الراب» بالتوازي مع التواتر الإيقاعي، وقد يوجد إلقاء للراب في بعض الأحيان دون إيقاع وهو المعروف بالأسلوب الحر freestyle، وبشكل عام فإنّ صوت المغني ليس معيارًا لتقييم مدى حرفيّة الأغنية، إنّما تُقاس حرفيّة الأغنية بمدى التحكّم في نبضات الموسيقى وإيقاعها وكلماتها، ذلك أنّ «الراب» يجمع بين الكلام والشعر والنثر والغناء.

في الأعوام الأخيرة، كان الجدل الدائر حول موسيقى «الراب» في طليعة اهتمامات وسائل الإعلام الأمريكية. من ضجيج التنافس بين الساحل الشرقي والساحل الغربي الذي ظلّ يُلقى بظلاله على مقتل مغني «الراب» توباك شاكور ونوتوريس B.I.G إلى شيطنة موسيقى المودم في أعقاب حادث إطلاق النار في مدرسة كولومباين في لينتلون، كولورادو عام ١٩٩٩، يبدو أنّ الجماعات السياسية والإعلامية سارعت إلى إلقاء اللوم على موسيقى «الراب» في الاتجاه الظاهر لعنف الشباب. ومع ذلك، على الرغم من أنّ النقاد يسارعون في الإشارة إلى كلمات الأغاني العنيفة لبعض مغني الـ راب، فإنهم يخطئون في فهم مغزى رسالة «الراب».

يتفق قدامى عشاق «الهيب هوب» عمومًا على أنّ هذه الثقافة بدأت في جنوب برونكس في

مدينة نيويورك في سبعينيات القرن العشرين، في مجتمع يعاني من الفقر، ويسيطر عليه تعاطي المخدرات والجريمة. نبذ الجميع تقريبًا هذه المنطقة من المدينة، لكن الذين أُجبروا على العيش هناك، في الغالب بسبب الوضع الاقتصادي، كانوا بحاجة إلى التعبير عن مشكلاتهم وقضاياهم أمام الجميع بالخارج، وكنتيجة لهذا النضال، وُلدت ثقافة «الهييب هوب» بصفتها حركة ثقافية أوسع من شباب لا يحترفون الغناء، بل كل ما يشغلهم هو التعبير عن أنفسهم، ووجدوا في هذا النوع من الغناء ضالتهم.

تحدّث فنانو «الهييب هوب» في كلماتهم ضد الظلم الاجتماعي المتصوّر مثل وحشية الشرطة والفقر والحبس الجماعي والحرب على المخدرات. يمكن رؤية العلاقة بين موسيقى «الهييب هوب» والظلم الاجتماعي، بشكل أكثر وضوحًا في نوعين فرعيين من موسيقى الهييب هوب، هما راب العصابات Gangsta Rap وراب الوعي Conscious Rap.

تطور «الراب» داخل الولايات المتحدة وخارجها، ووصل في شكله الأولي إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٧٣ على يد الجاميكي المولد «دي جي» كول هيرك. في حفلة رقص للمهاجرين أقامت أخته الصغرى، استخدم هيرك تقنية القرص الدوار المبتكرة لتمديد كسر طبلة الأغنية، من خلال تشغيل جزء كسر لسجلين متطابقين على التوالي. أعطت شعبية الفاصل الممتد اسمها إلى «البريك دانس» - أسلوبًا خاصًا بثقافة الهييب هوب، والذي تم تسهيله من خلال قرع الطبول الموسعة التي عزفها منسقو الموسيقى في حفلات الرقص في نيويورك. بحلول منتصف السبعينيات من القرن العشرين، سيطر عازفو الأقراص الدوّارة على مشهد موسيقى الهييب هوب في نيويورك: DJ Grandmaster Flash وAfrika Bambaataa وهيرك. أنتج مغنو «الراب» في فرقة Sugarhill Gang أول أغنية ناجحة تجاريًا لموسيقى الهييب هوب، Rapper's Delight، في عام ١٩٧٩ (108).

بدايةً، كان «الراب» هو أن توجد قاعة وبها خشبة مسرح ويوجد على المسرح DJ ويقوم أحد الرجال Master of Ceremonies أو MC وهو الراير، يصعد هذا الرجل إلى المسرح ويبدأ الصراخ بعبارات تشجيعية للجمهور. هذه العبارات لم تكن ذات قافية أو غيره ولكن كانت مجرد عبارات تشجيعية. ومع مرور الوقت تطورت هذه الصرخات المشجعة من كلمات متناثرة إلى مجموعة من الجمل المقفاة التي عُرفت باسم RAP.

بدأت موسيقى «الراب» نفسها -القوافي التي يتم التحدث بها على موسيقى الهييب هوب- كتعليق على قدرة -أو «مهارات»- دي جي معين، في أثناء قيام هذا الذي جي بتشغيل الأغاني في حدث هييب هوب. جذب ابتكار القائمين على المناسبات انتباه محبي موسيقى الهييب هوب. تجاوزت أغانيهم المقفاة الفترة الانتقالية بين نهاية أغنية واحدة وتقديم الأغنية التالية. انتقلت تعليقاتهم فقط من مهارة الذي جي إلى تجاربهم وقصصهم الشخصية. زاد دور القائمين على المناسبات في العروض بشكل مطرد، وبدأ الاعتراف بهم بصفتهم فنانين في حد ذاتهم (109).

في البدايات، كانت موسيقى «الراب» تُؤدَّى فقط في حفلات العطل الأسبوعية. في الثمانينيات اشتهرت بعض الجماعات التي تغني «الراب» أمثال Run-D.M.C، وقاد نجاح هذه الجماعات إلى انتشار «الراب» التجاري. بحلول نهاية التسعينيات، كان «الراب» قد حقق انتشارًا كبيرًا داخل الولايات المتحدة وخارجها.

أدت الشعبية المحلية للموسيقى الإيقاعية التي يُقدِّمها منسقو الأغاني في حفلات ونوادي الرقص، جنبًا إلى جنب مع زيادة في الـ b-boys -راقصي البريك دانس- وفناني الغرافيتي والأهمية المتزايدة لمقدمي الموسيقى، إلى خلق ثقافة مميزة تُعرف باسم الهيب هوب. بالنسبة إلى الجزء الأكبر والأعم، تم تعريف ثقافة الهيب هوب واحتضانها من الأمريكيين الأفارقة الشباب، الحضر، من الطبقة العاملة. نشأت موسيقى الهيب هوب من مزيج من أشكال الموسيقى الأمريكية الإفريقية التقليدية - بما في ذلك موسيقى الجاز والسول والريغي. أنشأها الأمريكيون الأفارقة من الطبقة العاملة، الذين، مثل هيرك، استفادوا من الأدوات المتاحة -أسطوانات الفينيل والأقراص الدوارة- لابتكار شكل جديد من الموسيقى التي عبّرت عن ثقافة الشباب الأسود في مدينة نيويورك وشكلتها في عقد السبعينيات.

بينما يبدو تاريخ «الراب» موجزًا في علاقته بالتقاليد الشفوية الإفريقية، والتي تزود «الراب» بالكثير من أهميتها الاجتماعية الحالية، فإن «الراب» أيضًا تضرب بجذورها في تاريخ طويل الأمد من المؤرخين الشفويين، و«الفتشية الغنائية»، والدعوة السياسية. في قلب التقليد الشفهي الإفريقي تكمن فكرة غرب إفريقيا عن نومو.<sup>(110)</sup>

في علم الكونيات في مالي، فإن Nommo هو الإنسان الأول، من خلق الإله الأعلى، Amma، الذي تكمن قوته الإبداعية في الخاصية التوليدية للكلمة المنطوقة. كمفهوم فلسفي، nommo هو القدرة المتحركة للكلمات وإيصال الكلمات للعمل على الأشياء، وإعطاء الحياة. أعطت أهمية نومو في التقاليد الشفوية الإفريقية القوة لمغني «الراب» وموسيقى «الراب»، في العديد من المجتمعات الأمريكية الإفريقية.

قد يكون تصنيف موسيقى «الراب» الشائع على أنها «سي إن إن للسود» ناتجًا عن الفراغ الذي ملأته هذه الموسيقى، بعد أن أصبحت لسان الأمريكيين الأفارقة. هذه الكلمات المنطوقة هي دفتر أحوال كثير من الجماعات المهمّشة في الولايات المتحدة وغيرها.

في الولايات المتحدة، يؤلف العديد من مغني «الراب» أغنيات تُنشر، من خلال العروض والتسجيلات، أخبارًا عن حياتهم اليومية وأحلامهم وسخطهم خارج أحيائهم المباشرة. يُنظر إلى مغني «الراب» على أنهم صوت الشباب الأمريكيين الأفارقة الحضريين الفقراء، الذين يتم تجاهل حياتهم بشكل عام أو تحريفها من وسائل الإعلام السائدة. إنهم حفظة تاريخ الطبقة العاملة الأمريكية الإفريقية واهتماماتها.

بالإضافة إلى ذلك، تتبع إمكانات «الراب» للدعوة السياسية من وظيفة أسلافها، ألعاب القافية الأمريكية الإفريقية، كأشكال لمقاومة أنظمة القهر والعبودية. في إعادة كتابة للتاريخ المظلم للولايات المتحدة، قامت ألعاب القافية بترميز العلاقات العرقية بين العبيد الأمريكيين من أصل إفريقي وأسيادهم البيض، بطريقة تسمح لهم بتمرير تدقيق المشرفين المشبوهين. بالإضافة إلى ذلك، سمحت ألعاب القافية للعبيد باستخدام ذكائهم الإبداعي لتوفير الإلهام والترفيه.

لقد تطورت موسيقى «الراب» كشكل من أشكال المقاومة لإخضاع الأمريكيين الأفارقة من الطبقة العاملة في المراكز الحضرية. على الرغم من أنه قد يُنظر إليها في المقام الأول على أنها شكل من أشكال الترفيه، فإن موسيقى «الراب» لديها إمكانات قوية لمعالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعمل كصوت موحد لجمهورها.

تتشارك موسيقى «الراب» في جذورها مع أشكال أخرى من الموسيقى الأمريكية الإفريقية التقليدية، مثل موسيقى الجاز والبلوز والسول. قد تكون موسيقى «الراب» مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بموسيقى الريغي، وهو نوع تم تطويره أيضًا من مزيج من الطبلة الإفريقية التقليدية<sup>(111)</sup> وموسيقى الطبقة الحاكمة البوروية، من قبل الشباب ذوي الموارد الاقتصادية المحدودة ضمن نظام القهر الاقتصادي الإفريقي. في مفارقة غريبة، تم عزف موسيقى الريغي الجامايكية على محطات إذاعية أمريكية من أصل إفريقي في نيويورك في الستينيات. استخدم منسقو الأغاني القوافي لتقديم أغاني الريغي. يمكن استقبال محطات AM هذه في جامايكا، حيث اختار المستمعون أساليب الإيقاعات الخاصة بمنسقي الأغاني، وقاموا بتوسيعها على أغاني الريغي لإنشاء dub - وهو لون رائد آخر لموسيقى «الراب». قبل تقديم أسلوب القرص الدوار المبتكر الخاص به، جلب كول هيرك أسلوبه إلى نيويورك، لكنه فشل في اكتساب الشعبية. ركز هيرك بعد ذلك على تطوير مهاراته في التنسيق الموسيقي بصفته DJ، ما سمح لاحقًا بقبول مفهوم إدارة المناسبات، وفي النهاية موسيقى «الراب»<sup>(112)</sup>.

لقد كان تطور موسيقى «الراب» والريغي مسارًا متشابكًا لأسلوبين مختلفين نشأ وازدهرا في ظروف مماثلة. أخيرًا، مثلما تعرّضت موسيقى الريغي للهجوم بسبب دعوة بعض المغنين الظاهرة للعنف لحل المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أصبحت موسيقى «الراب» كبش فداء للنسيج الموسيقي الأمريكي، حيث واجهت أيضًا شعبية كبيرة وتسويقًا. ومثلما تعرّض موسيقى الريغي الآن للتهديد بفقدان قوتها كشكل فني وصوت اجتماعي، بعد أن تم الاستيلاء عليها من قبل أولئك الذين هم خارج الثقافة الراسخية، فإن موسيقى «الراب» تكافح من أجل البقاء على قيد الحياة من التبنّي والتسليح، من قبل أولئك القادمين من خارج عالم الهيب هوب.

وبالمثل، مع «اكتشاف» فناني الهيب هوب من قبل شركات التسجيلات الموسيقية، سرقت موسيقى «الراب» من مجتمعها، وأعاد تجميعها رجال الأعمال المهتمون بالمال الذين يتطلعون

إلى خلق جاذبية أوسع من خلال محو وظيفة الهيب هوب التاريخية، وبيعها مرة أخرى إلى الشوارع من خلال الجيل التسويقي؛ مثل مقاطع الفيديو الموسيقية وقوائم أفضل 40 أغنية Top. بحلول الثمانينيات من القرن العشرين، أصبحت موسيقى الهيب هوب عملاً وباتت موسيقى «الراب» سلعة ثمينة. ومع ذلك، وفقاً للصحفي كريستوفر جون فارلي، فإن تسليع «الراب» حرّمها أيضاً من حقوقها كشكل من أشكال المقاومة:

«زاد افتتاح الشركات الأمريكية بالراب مع ذبول المحتوى السياسي لهذا النوع. هاجمت أغاني Ice Cube المبكرة العنصرية البيضاء. غنى Ice-T أغنية عن قاتل شرطي؛ دعا Public Enemy المستمعين إلى «محاربة السلطة»، لكن الكثير من الأعمال الجديدة ركزت بالكامل تقريباً على الأمراض داخل مجتمع السود. إنهم يغنون عن إطلاق النار على السود الآخرين، لكنهم لم يتحدثوا قط عن تحدي السلطة الحكومية أو تشجيع النشاط الاجتماعي»<sup>(113)</sup>.

على الرغم من أنها ليست موضوعات جديدة، فإن الكثير من جوانب «الراب» التي أشار السياسيون إليها بوصفها «مرفوضة» -العنف وكراهية النساء ورهاب المثلية في كلمات وأنماط حياة بعض مغني «الراب»- يمكن اعتبارها دالة على تسليع «الراب». في حين يكافح مغني «الراب» من أجل «إبقائها حقيقية» -وهو مصطلح يُذكر أولئك المشتغلين بموسيقى الهيب هوب بأنهم صادقون مع جذورهم- يعترف البعض بأن الكثير من مغني «الراب» يفعلون ما ترغب به تسمياتهم الموسيقية - ببساطة، يكتبون كلمات تبدو صادمة<sup>(114)</sup>.

إزاء جمهور أصبح متنوعاً عرقياً واقتصادياً بشكل متزايد<sup>(115)</sup>، تعرّض مغنو «الراب» المهتمون بالأعمال التجارية لضغوط للظهور في أدوار محدودة، أثبتت أنها مربحة للفنانين الشباب الأمريكيين من أصل إفريقي - دور «القواد»، و«رجل العصابات» و«المتلاعب بالنساء». وفقاً للموسيقي الأمريكي من أصل إفريقي مايكل فرانتي، «لكي نكون حقيقيين، لا يتعين علينا جميعاً أن نكون متمثلين. من خلال تسويق موسيقى اليوم، هناك الكثير من الضغط على الرجال السود من أجل الالتزام بأدوار محددة للغاية»<sup>(116)</sup>.

سمح تسليع «الراب» لشيكات رواتب كبيرة وسجلات بلاتينية بمحو السياقات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، التي خرجت موسيقى «الراب» منها، من الوعي العام. طبقاً لما قاله ديفي دي، فإن «تجارة الموسيقى جعلت موسيقى «الراب» تتصف بالندالة»<sup>(117)</sup>. من جذورها كمقاومة للعبودية إلى ارتباطها بحركة الريغي في جامايكا إلى ظهور مغني «الراب» على أنهم قوادون في العصر الحديث، كانت موسيقى «الراب» تقليدياً موسيقى الطبقة العاملة الأمريكية الإفريقية المقهورة. في حين أنه من المهم الاحتفال بثقافة الهيب هوب اليوم باعتبارها شاملة لمجموعات عرقية واقتصادية متنوعة بشكل كبير، من المهم بنفس القدر الاعتراف بالوظيفة التي أدتها موسيقى «الراب» لمجتمعها الأصلي. من أجل فهم موضوعات وأشكال موسيقى «الراب»،

من المهم متابعة تاريخ الأمريكيين من أصل إفريقي من بداياتهم في غرب إفريقيا، إلى استعبادهم طوال التاريخ المبكر للولايات المتحدة، إلى نضالهم ضد التحيز العنصري والفصل العنصري بعد التحرر، إلى المعارك المستمرة ضد الفصل الاقتصادي الفعلي واستعادة الهوية الثقافية للعديد من الأمريكيين الأفارقة اليوم.

إذا بدت موسيقى الراب عنيفة بشكل مفرط عند مقارنتها بموسيقى الروك الريفية أو الشعبية، فذلك لأن موسيقى «الراب» تتبع من ثقافة تستلهم الكفاح ضد الاضطهاد السياسي والاجتماعي والاقتصادي<sup>(118)</sup>. على الرغم من العروض المسرحية التي يتم وضعها أحياناً للألبومات الرئيسية أو مقاطع فيديو<sup>(119)</sup> MTV، فإن موسيقى «الراب» التي تدور حول المسدسات وحياة العصابات بالنسبة إلى الكثير من المغنين، هي انعكاس للحياة اليومية في الأحياء السكنية والمناطق السكنية الفقيرة داخل المدينة ذات الطبقات العرقية والاقتصادية. إن العنف في «الراب» ليس عاملاً عاطفياً يُهدد بإيذاء شباب أمريكا؛ بدلاً من ذلك، إنها صرخة مشكلة موجودة بالفعل من قبل الشباب، الذين تشكلت وجهات نظرهم من خلال تجربة عدم مساواة اقتصادية عميقة مقسمة إلى حد كبير على أسس عرقية.

يدافع بعض المغنين عن النهج العدمي للعنف والنشاط الإجرامي، الذي غالباً ما يُوجه النقد إلى «الراب» بسببه، ويرون أنه نتيجة مفهومة للتباينات التي تواجه المجتمعات الأمريكية الإفريقية، والتي نشأت في أوساطها موسيقى «الراب» وما زالت متجذرة فيها.

يفيد أحدث إحصاء سكاني في أمريكا أن الشباب الأمريكيين من أصل إفريقي هم المجموعة الأكثر احتمالاً في البلاد للعيش في منازل وأحياء فقيرة، أو أن يكونوا عاطلين من العمل، أو أن يكونوا ضحايا جرائم قتل أو الإيدز، أو أن يقضوا وقتاً في السجن في مرحلة ما من حياتهم. وفقاً لكورنيل ويست، أستاذ الأديان والدراسات الأفرو-أمريكية بجامعة هارفارد، فإنه «ليس من قبيل المصادفة أن يرى المرء الكثير من أغاني «الراب» وكلمات الأغاني المختلفة التي تدور حول الموت»<sup>(120)</sup>.

إن حياة البلطجة التي يتم الاحتفاء بها في النوع الفرعي Gangsta Rap هي الفرصة التي قد توفرها للقوة الاقتصادية والاجتماعية في الأحياء التي فقد فيها الأمل. بالنسبة إلى الكثير من الشباب الفقراء في المدن الداخلية، فإن المسدس، الذي كان له دور مركزي في كلمات كثير من مغني راب العصابات، يمثل وسيلة لتمكين الذات واكتساب الاحترام ضمن الدورات المستمرة من التحيز العنصري والاقتصادي.

بالإضافة إلى ذلك، يدافع بعض مغني «الراب» عن وجود العنف في كلماتهم باعتباره مظهرًا من مظاهر التاريخ والثقافة الأمريكية. يكتب الصحفي مايكل سوندرز: «إن العنف وكرهية النساء والمادية الشهوانية التي تميز بعض أغاني «الراب» هي أمريكية بعمق مثل الهوكي، وهي

موسيقى تلائم مغني «الراب». والحقيقة هي أن هذا البلد كان يحبُّ الخارجين عن القانون والجريمة والعنف قبل مدة طويلة من ظهور الهيب هوب» (121).

على وجه التحديد، تشكَّلت تجربة الأمريكيين الأفارقة من خلال إرث العبودية والفصل العنصري والقهر الاقتصادي والسياسي، واتسمت بالمؤسسات وحوادث العنف. يعتقد مغني «الراب» تشاك دي Chuck D أن الكثير من العنف والعدمية في موسيقى «الراب»، هو إرث من الكراهية التي واجهتها الأقليات في الولايات المتحدة: «نحن [الأمريكيون الأفارقة] كنا نتاج ما أنتجته الكراهية. لقد تعلمنا أن نكره أنفسنا، لذلك فإن الكثير من [الصراع الداخلي] ناتج عن الجهل» (122).

علاوة على ذلك، يدعي مغنو «الراب» أن الأمريكيين من أصل إفريقي أنهم ليسوا الوحيدين من أفراد العصابات، بل إن التاريخ الأمريكي أيضًا اتسم بالغزو والتمرد وسفك الدماء. يشير مغني «الراب» Ice Cube إلى نفاق السياسيين الأمريكيين، الذين يستخدمون حملات القصف للقتل على مستوى عالمي، لإلقاء اللوم على رجال العصابات في أعمال العنف في الثقافة الأمريكية: «نقوم بأشياء على مستوى صغير، لكن أمريكا تفعل ذلك على مستوى كبير. لسنا الوحيدين. البيض يفعلون كل ما نفعله» (123).

حاول السياسيون والمجموعات التي تبحث عن حلول سهلة لصراع أمريكا مع عنف الشباب، إلقاء اللوم على موسيقى «الراب» وتحميلها مسؤولية تقليل حساسية المراهقين لتأثيرات الأسلحة، والمخدرات والعصابات والتحريض على حوادث العنف، مثل إطلاق النار في ليلتلتون، كولورادو. لقد حاولوا تقديم الجوانب «المرفوضة» لبعض الأغاني باعتبارها جانبًا عالميًا لنوع موسيقى «الراب». حاولت هذه المجموعات إنشاء أنظمة تصنيف موسيقية، وتحذيرات استشارية للوالدين، وفرض رقابة كاملة على الألبومات التي تحتوي على كلمات أو صور يمكن أن تكون ضارة بالشباب (124).

مع ذلك، يبدو تنظيم الموسيقى بأسلوب رقابي أمرًا من المستحيل عمليًا؛ إذ يصعب أن يكون هذا التنظيم موضوعيًا تمامًا وخاليًا من التحيز الثقافي، فيما يتعلق بتعريف وتنفيذ التعريفات الشاملة للفحش واحتمال حدوث ضرر؛ لأن الكثير من هذه التعريفات تبدو مطاطة ومتباينة من شخص لآخر ومن مجموعة لأخرى. في النهاية، فإن النظام الذي يُنظَّم المحتوى الغنائي للموسيقى سيؤدي مغني «الراب» وجماهيرهم، ويزيد من إضعاف قدرة «الراب» على التفكير، والتعبير عن الاهتمامات الحقيقية لشباب الطبقة العاملة داخل المدينة (125).

وإذا كان «الهييب هوب» السياسي قد قوبل بالنقد والرفض من قبل السياسيين المحافظين؛ مثل عضو مجلس الشيوخ عن ولاية ميسيسيبي كريس مكدانيل، باعتباره مثيرًا للانقسام ويعزز الانفصالية بسبب المحتوى الغنائي المؤيد للأمريكيين الأفارقة والمناهض للمؤسسة، فإن عالم

الموسيقى روبرت والسر يعارض هذا، بحجة أن العديد من الشباب البيض الذين يتعرضون لموسيقى الهيب هوب -وكذا «الراب»- وهم أطفال، هم أكثر ميلاً لإقامة علاقات إيجابية مع الأمريكيين من أصل إفريقي ومقاومة العنصرية من آبائهم أو من مصادر أخرى؛ احتراماً للفنانين الأمريكيين الأفارقة الذين يحبونهم<sup>(126)</sup>.

يتفرّع «الراب» إلى عدّة أنواع نذكر من أهمّها والأكثر انتشاراً منذ بروزه إلى مطلع القرن الحادي والعشرين: الأسلوب الحُر Freestyle والأولد سكول Old School (ظهر ما بين عامي ١٩٧٩ و١٩٨٨) والإيبك Epic والراب البديل Alternative Rap والراب الشعبي Pop Rap والراب اللولبي screw rap (ظهر في هيوستن في التسعينيات)، والراب كور Rapcore والميد ويست Mid West والهاردكور راب Hardcore rap والأندرغراوند UnderGround وراب السجون Rap's prison وراب العصابات Gangsta Rap والجى فنك G-funk (نوع فرعي من راب العصابات، ظهر في الساحل الغربي الأمريكي في الثمانينيات) والريغي تون Reggaeton (أسلوب موسيقي نشأ في بورتوريكو في خلال أواخر التسعينيات. تطور من موسيقى الدانسهول وتأثر بموسيقى الهيب هوب الأمريكية، وأمريكا اللاتينية، والموسيقى الكاريبية)، والكْرَنْكُ راب Crunk Rap (وهو نوع فرعي من موسيقى الهيب هوب، ظهر في ممفيس، تينيسي في أوائل التسعينيات)<sup>(127)</sup>.

ولا ننسى هنا راب الوعي (ويُسمّى أيضاً راب الوعي الاجتماعي)، الذي يُوجّه نقدًا للمظالم الاجتماعية والثقافية في المجتمع، وأبرز وجوهه هم الرابرز: Public Enemy، N.W.A، و٢Pac، وكانبيه ويست Kanye West، ولوب فياسكو Lupe Fiasco، وجاي. كول J. Co، وميك مل Meek Mill، وكندريك لامار Kendrick Lamar، وجوي باداس Joey Badass

أما أغراض أغاني «الراب» والموضوعات التي يتطرّق إليها فهي تختلف باختلاف الشرائح الاجتماعية والانتماءات العرقية لفئة الشباب التي أنتجته، فنجد من ذلك المؤدّين الذين يتحدّثون عادة عن أنفسهم مع التعبير عن استيائهم وغضبهم على صعوبات الحياة، فنجد التحدث عن قضية شائكة أو قضية مشوّشة للمجتمع الذي تتحدّر منه أصول الأغنية<sup>(128)</sup>، أما أبرز ممثلي هذا النوع فهم الشعراء الشعبيون وأفراد العصابات، الذين تأتي أصولهم من مجتمع تم فيه إجبارهم على الانحراف والانجراف في حياة العصابات؛ وذلك بسبب قسوة الحياة في تلك المناطق والعنصرية ضد الأمريكيين الأفارقة<sup>(129)</sup>.

ومن أغراض أغاني «الراب» نجد ما هو خاص بالتنشجيع والتحريض وهو المعروف بمصطلح «رايم بارتي» أو «البارتي راب»، الذي يُقصد به زيادة حماسة الحشود من خلال إقامة الحفلات وحثّهم على الاحتجاج على الأوضاع الاجتماعية، وكان هذا النوع منتشرًا خصوصًا في فترة «الأولد سكول» Old School، وبالإضافة إلى ذلك يميل مغني «الراب» إلى التحدث عن الجنس والحُب، وقد كانت أول إشارة للحب في أغاني «الراب» من قبل «سبوني جي» Spoonie

Gee، وبعد ذلك انتشرت هذه النوعية من الأغاني في العصر الذهبي للراب (١٩٨٩- ١٩٩٥)، من قبل مغني «الراب» «كول جي» J Cool و«هيفي دي» Heavy D<sup>(130)</sup>.

اختص مغنو «الراب» في الساحل الشرقي ونظراؤهم في الساحل الغربي بأداء الأغاني، التي تتضمن تناولاً لجملة من المشكلات الاجتماعية والسياسية على غرار العنصرية، وحمل المراهقات والممارسات الوحشية لرجال الشرطة مع الأقليات العرقية والدينية المنتشرة بالولايات المتحدة، كما اختص مغنون آخرون بأداء أغاني تُصوّر حياة العصابات وبطولاتهم وهو ما يُعرف براب العصابات Gangsta Rap، وقد اشتهر هذا الغرض الغنائي بسبب انتشار أغاني مجموعة «إن دبليو إيه» N. W. A في الأوساط الشعبية الأمريكية<sup>(131)</sup>.

من بين أغراض أغاني «الراب» وموضوعاته أيضاً نجد الغرض العقائدي، فبعض من يؤدون «الراب» يركزون في أغانيهم على الجانب الروحي والديني، ف«الراب» المسيحي منذ مطلع القرن الحادي والعشرين يُعتبر الشكل الأكثر نجاحاً تجارياً من بين أنواع الموسيقى الدينية المنتشرة بين صفوف الشباب في الولايات المتحدة، أمّا أمة الخمسة بالمائة Five Percent Nation فهي جماعة مذهبية تنتمي إلى الدين الإسلامي، وجدت في «الراب» وسيلة لنشر الدعوة المذهبية خاصة والدعوة الإسلامية عامة أكثر من أي جماعة دينية أخرى، وقد حقق عدّة فنانين أمثال Rakim وBusta Rhymes نجاحاً كبيراً في نشر مذهب أمة الخمسة بالمائة في الولايات المتحدة<sup>(132)</sup>.

بعد ٢٠ عاماً تقريباً من نشأة «الراب» في شمال شرق الولايات المتحدة الأمريكية، نشأت موسيقى «التراب» في جنوبها، وعلى العكس من «الراب»، فإن «التراب» هو غناء موسيقي، يلتزم باللحن والتناغم، لكنه مثل «الراب» قد يكسر القوافي أو يتلاعب بالألفاظ للحفاظ على اللحن والموسيقى.

وحمل هذا اللون الموسيقي اسمه نسبة إلى بيوت تصنيع وتجارة المخدرات التي انتشرت في الجنوب الأمريكي والمعروفة باسم «تراب هاوس»، حيث تنتشر عصابات الشوارع التي تقرض سيطرتها وتدير نوادي الليل والبارات، وتجارة المخدرات والسلاح، ومن هذا العالم يخرج قاموس أغنيات Trap أو «الفخ» الذي يشبه في موضوعه موضوعات الفخر العربي القديم بقدرات الجنود ومهارات المبارزة والسيوف، باختلاف طبيعة السلاح، ومع قليل من لمحات حياة الليل والخروج على النظام والقانون.

يُذكر أن مؤدي «الراب» يكتبون كلمات الأغاني بأنفسهم، ويهتم الرابر بالعناصر التالية في الأغاني:

التدفق : Flow التدفق هو مزيج من عنصرين، العنصر الأول: صوت الرابر وأداؤه. العنصر الثاني هو الرابيم سكيم : Rhyme Scheme ويختص بالقوافي وكثرتها وأسلوب التنغيم في الكلمات.

الإلقاء : Delivery هو الأداء الصوتي بحيث يضيف المعنى على الكلمة من نبرة الصوت

والتناغم الصوتي مع اللحن، بإظهار العاطفة الملائمة في الوقت الملائم في أثناء ترديد سطر معين؛ كالتعبير عن الحزن بخفض الصوت والغضب برفعه.

الفكرة أو المحتوى : Concept/Lyrical Content يُقصد بالمحتوى والموضوع الأساسي الذي نتحدث عنه الأغنية.

التعقيد الكلامي Lyrical Complexity: وهذا العنصر هو أفضل طريقة للتمييز بين مؤدي «الراب» (الرابر) الموهوب وغير الموهوب، أما التلاعب بالكلمات Word Play فهو استعمال كلمات تعطي أكثر من معنى، وهو يُضفي نوعًا من الدعابة على الأغنية.

انتشر «الراب» خارج الولايات المتحدة منذ بداية تسعينيات القرن العشرين، وانتشر في مختلف الأقطار العربيّة وخاصة منها المطلة على البحر الأبيض المتوسط.

كان من البدهي أن تحمل موسيقى «الراب» العربي في كلام أغنياتها مضمونًا اجتماعيًا وسياسيًا، فتقديم مثل هذا المضمون هو ما ميّز نجوم هذا الفن في الولايات مثل «آيس تي»، «آيس تيوب»، «توباك» وغيرهم في الثمانينيات وحتى نهاية التسعينيات، وعبر هؤلاء عن ظروف سياسية واجتماعية عايشوها في مناطق غالبية سكّانها من أصول إفريقية.

حاول مغنو «الراب» العربي التعبير بدورهم عن قضاياهم، لكنهم وجدوا صعوبة في إقناع جمهور جديد بها، واستقطاب اهتمام إعلامي يساهم في ترويج أعمالهم. كذلك لم تهتم شركات الإنتاج بهذا النوع من الموسيقى، وربما ما زالت تهمله.

ولم تكن وسائل التواصل الاجتماعي حينها أداة يمكن الاعتماد عليها لنشر الإنتاج الموسيقيّ المستقل عن السوق التجارية؛ لذا ظلّ معظم فنّانو «الراب» العرب، يعتمدون على الإنتاج الذاتي المستقل.

يقول منتج ومؤدي «الراب»، الفلسطيني «أسلوب» لهيئة الإذاعة البريطانية:

«لم يكن سهلاً إقناع الناس بالاستماع إلى «الراب»، كانت بالنسبة إليهم موسيقى غريبة» (133).

«أسلوب» أحد أعضاء ومؤسسي فرقة «كتيبة ٥»، وهي الفرقة الفلسطينية التي انطلقت من لبنان وتضم خمسة شبّان. تحدثت أغاني الفرقة عن تفاصيل الحياة اليومية في مخيمات اللاجئين في لبنان، عن المشكلات التي يواجهونها وحروب غزّة والعراق وسوريا.

وجدت هذه الفرقة صدّي واهتمامًا في أوساط متابعي أو مناصري القضايا التي ساندتها الفرقة، ولم يقتصر مستمعوها على جمهور موسيقى «الراب».

وبالإضافة إلى مضمون الأغنيات، وتطويع اللغة واللهجة الفلسطينية مع الإيقاع، لعبت الموسيقى دورًا في إقناع أذان غير معتادة عليها.

ويقول «أسلوب»: «كان الوصول إلى الناس هدفًا رئيسيًا، كنا نبذل جهدًا في اختيار العينات الموسيقية».

في ٢٠٠٨ أصدرت فرقة «كتيبة ٥» أول إصداراتها بعنوان «أهلا فيك في المخيمات». وتوقفت الفرقة عن الإنتاج بعد سفر جميع أعضائها إلى أوروبا.

وعمل «أسلوب» مع زوجته عازفة الفلوت نيسم جلال وموسيقيين فرنسيين على مشروع حمل اسم «الآخرين» وعلى مشروعات موسيقية أخرى آخرها ألبوم «دواير». وانتقل بتجربته الجديدة إلى مضمون جديد يحاكي حياته الجديدة في فرنسا.

يقول «أسلوب» إنّ التجربة الجديدة والمكان الجديد يفرضان تلقائيًا تغييرًا في مضمون الكلام. فقد انتقل للكلام عن الهجرة، عن العنصرية وعن تجربته الشخصية في فرنسا بعد مغادرته لبنان، «لا مجال لعدم الاصطدام بالسياسة، لأن الموقف الاجتماعي يدفعك إلى الموقف السياسي».

أما «ضبور»، فهو شاب مقدسي يتحدى الصعاب، أصدر أغنيته الأولى بعنوان «لتر بلاك» عام ٢٠٢٠، فكسب اهتمام مشهد «الراب» الفلسطيني. عمل بعدها مع الرابر المقدسي محمد الخطيب، ونال أسلوب إلقائه الباعث على التوتر والمتدفق كالرصاص إعجابًا نقديًا وجماهيريًا واسعًا. يحكي دبور في أغانيه عن عنف الاحتلال، فيماتل مزاجه الصوتي زحف عصابة على بيت أحد أهدافها.

شهد لبنان ظهور أكثر من فرقة في أواسط التسعينيات، مثل «عكس السير» و«قطاع بيروت» بعد أعوام قليلة على إعلان إنهاء حالة الحرب الأهلية.

ولعلّ أحد أبرز التجارب اللبنانية كانت فرقة «الطّفار» مع إصدارها الأول عام ٢٠٠٩. والطفّار في القاموس اللبناني هم المطلوبون قضائيًا لأسباب جنائية والمتوارون عن الأنظار.

وبمساندة من «كتيبة ٥» أيضًا، انطلقت الفرقة المؤلفة من شابيين: جعفر وناصر الدين، يغنيان بلهجتهم المحلية، لهجة منطقة البقاع في لبنان.

وكانت جديدة من حيث المضمون السياسي المباشر والأكثر جرأة في طرح موضوعات عدة في الداخل اللبناني. مثل الكلام عن مواجهة دائمة بين السلطة و«أبناء المناطق المحرومة»، أو ذكر سلوك القوى الأمنية في هذه المناطق والدعوة إلى التمرد.

يمكنك أن تسمع أغاني «الطفّار» تخرج من حافلة عامة صغيرة تعمل بين العاصمة والبقاع، أو في مقهى ثقافي في بيروت أو في سيارة يركبها شباب ليس بالضرورة أن يكونوا من محبي موسيقى «الراب».

يرى جعفر، أحد أعضاء الفرقة، أن سبب التفاعل مع الفرقة يعود إلى وصف الواقع، الذي يعيشه الناس وأنغام الموسيقى الشعبية التي مزجها «أسلوب» مع الإيقاع.

اعتمد مازن السيّد الملقّب بـ«الرأس» منذ بدايته نمطًا موسيقيًا مختلفًا، بالتعاون مع المنتج والمصمّم جواد نوفل «مونما» في إصداره الأول «كشّف المحجوب» عام ٢٠١٢.

لا يكتفي السيّد بالجوانب السياسية والاجتماعية للمشكلة، بل يخوض من خلال كلماته في تجربة

الفرد الإنسانية من خلال وصفه للأحداث. ولا تقتصر أغانيه على شؤون ومشكلات في لبنان أو في مدينته طرابلس، ففي أغنية واحدة يمكن أن ترى الهموم العربية وكأنها همٌّ واحد. وهو يعتمد اللغة العربية الفصحى في كثير من أغنياته.

أصدر «الرأس» أغنيتين تزامناً مع الاحتجاجات الواسعة التي شهدتها لبنان في أكتوبر ٢٠١٩، هما «شوف» و«النار». وغنّى في أول عرض موسيقيّ في ساحة الاعتصام. حيث كان التفاعل مع أغانيه واضحاً في الحفل وعلى وسائل التواصل الاجتماعي.

وتظهر في أغنية «النار» مشاهد للمتظاهرين والمتظاهرات ومحطات بارزة من الاحتجاجات، بالإضافة إلى الشعور الناجم من المشاركة بأحداث كهذه، أحداث يختبرها مازن في الشارع أيضاً. يقول «الرأس» إنه لا يضع نفسه في «هوية ضيقة» لبنانية، ويتناول في إصداره «بعد الهزيمة» عام ٢٠١٨، ما وصفه بالهزائم في أكثر من بلد عربي بعد انتفاضات عام ٢٠١١ المعروفة عادةً باسم «الربيع العربي»<sup>(134)</sup>.

الأمر ذاته بالنسبة إلى جعفر الطّاف الذي شارك في الحفل ذاته في ساحة الاعتصام في بيروت، وغنّى في ساحات التظاهر في مناطق أخرى خارج العاصمة، في تماسّ مباشر وشعبي مع موسيقى «الراب».

كما شارك في حفل رأس السنة الذي أخذ طابعاً سياسياً ومطلبياً من ساحة الاعتصام في بيروت، ونُقل على شاشات المحطات التلفزيونية المحلية. وأصدر أغنية خاصة بالأحداث بعنوان «ممنوع» بالتعاون أيضاً مع «أسلوب».

تجدد الإشارة إلى أن التجارب المشتركة المستمرة العابرة للحدود بين فنانيين سوريين وفلسطينيين ولبنانيين وأردنيين، وتوفر تقنيات تصوير الفيديو البسيطة ساهمت في زيادة رقعة انتشار أعمالهم.

وتُعتبر الجزائر والمغرب وتونس من أهم البلدان العربيّة التي اعتنى شبابها بأغاني «الراب» أداءً وتأليفاً وإنتاجاً، ومن أبرز مجموعات «الراب» التي اشتهرت إعلامياً في العالم العربي نذكر مجموعة «إنتيك» الجزائرية، وكذلك مجموعة «إم بي إس» «Microphone Breaks the Silence»، أما أكثر وجوه «الراب» الذين اشتهروا إعلامياً في العالم العربي، فإننا نذكر لطي «دابل كانون» Double Kanon و«سنايبر» Sniper ومحمد صالح البلطي، وكذلك زياد دلهمي المعروف باسم «بلاك»، وحمادة بن عمر المعروف باسم «الجنيرال» من تونس<sup>(135)</sup>.

مثّلت موسيقى الراب منذ بدايتها في تونس ثورة على الأنماط الموسيقية الكلاسيكية وتمكنت من الوصول إلى الذائقة الموسيقية خاصة لدى الشباب، متحديةً بذلك انتقادات المتمسكين بالأنماط الموسيقية القديمة من أغانٍ وترية وصوفية.

فن الراب في تونس وُلد في خلال تسعينيات القرن العشرين، وازدهر داخل الأوساط الشعبية،

ثم اخترق كل الأوساط الاجتماعية بعدها بأعوام ليخرج من السرية ويدخل المهرجانات والتلفزيون وحتى الحفلات الخاصة، ويصنع مريدين ونجوم ونجمات تجاوز العشرات منهم المحلية إلى العالمية.

وجاءت أغاني الراب التونسية بمضامين جريئة في موضوعاتها العاطفية والثورية وحتى السياسية، وكسرت الصورة السائدة عن حضور المغني ليقترّب مؤدوها من الشباب ولغتهم واهتماماتهم؛ عبر توظيف الإيقاعات السريعة والكلمات الجريئة.

كانت النشأة الاجتماعية لموسيقى الراب في إطار ثورة على السائد داخل المجتمعات، وقد وُجِدَت في البداية لتُعبّر عن غضب شريحة معينة من المجتمع ضد كل ما هو سائد، مما أثار حفيظة بعض السياسيين والمنظومة الحاكمة التي قاومتها بشدة في البدايات، ثم نجحت في تحويلها إلى منتج تجاري وتوظيفها لتكون الفن البديل والملجأ.

وبدا أن ما يشاع عن بذاءة وجرأة بعض أغاني الراب في تونس، لا يختلف عن الانتقادات التي وُجّهت إلى أنماط موسيقية شعبية وُجِدَت في فترات تاريخية سابقة؛ مثل «أغاني المزود» أو «الأغاني الخضراء» أو «أغاني السجون»، وكلها كانت بمحتوى لفظي جريء ومتحرر من كل القيود بحسب الفترات التاريخية المختلفة.

في نوفمبر ٢٠١٩ اعتُقل مغني «الراب» المغربي سيمو الكناوي بسبب أغنية «عاش الشعب»، وقد دفعت الضجة التي أثّرت حول الاعتقال المزيد من الناس للبحث عن الأغنية والاستماع إليها. في سوريا، لم يكن ممكناً انتشار أغاني راب تحمل مضموناً سياسياً نقدياً قبل عام ٢٠١١؛ بسبب تشدد رقابة الدولة في التعامل مع الأعمال الفنية؛ لذا خرج العديد من الأصوات السورية من لبنان بعد أن تركوا سوريا جراء الحرب؛ أمثال: الدرويش، بو كلثوم، جندي مجهول وآخرون. وفي يونيو ٢٠٢٢، أطلق فريق «الراب» العربي «عرب كارنيل» أول أعماله الغنائية «ستايلاها جامايكي»، بشكل فيديو كليب مصور، جمع نخبة من أشهر مغني «الراب» في العالم العربي.

وجمع «عرب كاتيل» بين مغني «الراب» المصري «شاهين» مع عدد من نجوم «الراب»، العربي بمشاركة مغني «الراب» والممثل الجزائري «ديدين كانون»، والسوداني «سيدوسيمبا» واللبناني- السوري «إسلام جواد» والمغني الجامايكي «ستايلو جي»، في تجربة غنائية تُعد هي الأولى من نوعها في العالم العربي.

أما مصر فقد شهدت الأعوام القليلة الماضية تغييراً كبيراً في إنتاج الموسيقى وأسلوبها. لقد رأينا أنواعاً جديدة من الأغاني مثل أغاني «الراب» و«المهرجانات» تنصدر المشهد الموسيقي، وأصبحت لكل منها قاعدة جماهيرية كبيرة. على رغم أن فن «الراب» لم يحظ بشعبية كبيرة في بدايته، فإن الوضع الآن مختلف وأصبح «الراب» الآن أحد أكثر الاتجاهات شعبية في مصر.

ظهر «الراب» في مصر بحسب ما أجمعت عليه الكثير من الدراسات- في أواخر تسعينيات القرن العشرين وتطور حجم إنتاجه بالتوازي مع تطورات إنتاج أغاني «الراب» على مستوى عالمي(136). بدأ «الراب» في مصر كموسيقى مستقلة، بأدوات بسيطة ومستوى سيئ تطور مع الوقت، وكأي شيء جديد لم يجد له مكاناً في المشهد الموسيقي.

أخذت موسيقى «الراب» تعرف طريقها إلى مصر في شكل تجارب أولى من خلال فرقة «واي كرو» التي ظهرت عام ١٩٩٨، ثم «إم تي إم» ومعهم عدد من الأفراد الآخرين، وكانت البدايات من خلال الإمكانيات البسيطة المتوافرة وقتها(137). في عام ٢٠٠٣ حصلت «إم تي إم»-التي تتكون من تاكي، محمود ومايكي- على تصريح بإصدار ألبومات غنائية وتوزيعها، وحقق الأول منها نجاحاً غير متوقع، خاصة أغنية «أمي مسافرة وها عمل حفلة، بس يا ريت متجيش على غفلة». وفي عام ٢٠٠٤ أصدر الفريق ألبومه الثاني «تليفوني بيرن»، ثم توقف عن الغناء أكثر من عشر سنوات بسبب خلافات مع شركة الإنتاج التي وقّع الفريق معها عقد احتكار.

تطور إنتاج أغاني «الراب» في مصر بنسق بطيء مقارنة مع نسق الإنتاج العالمي، ولم تجد المناخ المناسب لتحصل على انتشار كافٍ، بل إنها نالت من الرفض والتقليل فترةً طويلةً، قبل أن تشهد ارتفاعاً في نسق إنتاج «الراب» ونشره بمختلف مواقع الإنترنت، وخاصة على اليوتيوب منذ أواخر العقد الأول من الألفية الثالثة.

ففي مطلع الألفية، وحين كانت شبكة الإنترنت في مصر حديثة العهد بطيئة، ولا تتوفر إلا للشركات الكبرى أو عبر شبكة وصلات موازية يقوم عليها شباب الأحياء، كانت سوق الموسيقى تحت سطوة شركتي إنتاج كبيرتين هما «عالم الفن» و«فري ميوزيك»، التي تبيع إنتاجها لقنوات العرض، كان مشهد «الراب» محدوداً على الهامش، مثل مشاهد موسيقية أخرى في الثقافة الجماهيرية، لكنه لم يخلُ من محاولات بدائية؛ إما مقلدة للثقافة الأمريكية تحاول نقل ملامح المشهد العالمي إلى مصر دون توليفه مع الثقافة الشعبية(138).

لم تحب شركات الإنتاج المغامرة في تبني هذا النوع، وانعكس هذا على الخطاب السائد في «الراب»؛ حيث ظهر مفهوم «ضد الميديا» كرد فعل على التهميش الحاصل لما يُقدّمونه، وتجذّر هذا المفهوم وأعيد إنتاجه باستمرار طوال مسيرة «الراب» المصري، وهناك كثير من الأغاني التي كان هذا هو موضوعها الأساسي، على سبيل المثال: «لو فاكرين» لـ«واي كرو» في العقد الأول من القرن العشرين، و«ميديا ٢» لـ«روميل بي» في العقد الثاني(139).

كان أبرز وجوه الـ old school في مصر، هم:

**أحمد مكي**

يُعد من العلامات المميزة في أغاني الراب، حيث كتب ولحن وغنى عدداً من الأغاني، منها «آخر شقاوة» (بالتعاون مع محمود الليثي)، و«أنا يا ماما» و«وقفه ناصية زمان»، كما أصدر

ألبومًا كاملًا لأغاني الراب حمل اسم «أصله عربي» عام ٢٠١٢، وفي ٢٠٢١ أصدر أغنية «أعلى من الياقوت»، وحملت كلمات أغانيه رسالة تحاول مخاطبة الشباب واستخدام مصطلحاتهم. عند النظر إلى أغاني أحمد مكي التي صنعت شهرته بقوة كمطرب راب، سنجد أغنية «جدعان طيبين» من فيلم «إتش دبور» (٢٠٠٨)، ثم «دور بنفسك» من فيلم «طير إنت» (٢٠٠٩). من هنا، جاء تقديم مكي للجمهور تحديدًا أنه ليس فقط مخرجًا وكاتبًا وممثلًا، بل أيضًا يكتب ويغني الراب. كانت الأغنية جميلة في مكانها، أغنية في فيلم، لكن كان من الغريب التعامل معه على أنه مطرب راب. بعد أعوام عدة، وأغانٍ منفردة، جاء ألبوم كامل، كاعتراف ودليل على أن مكي يقدم نفسه بصفته مغني راب أيضًا، إلى جانب مواهبه الأخرى.

### حسام الحسيني

مؤسس فريق «أربيان نايتس» والتي تعني بالعربية «الفرسان العرب» والمكون من ٤ رابرز، هم «سفنكس وهوس وراش واي ماني».

### أحمد الفيشاوي

مؤسس فريق «الفراغنة»، الذي يقول: أغني راب منذ أن كان عمري ١٣ عامًا، وكنت أذهب مع أصدقائي كريم وبيجاد وحسام للغناء في منطقة وسط البلد، ولكن بعد مدة قرر كريم وبيجاد السفر إلى أمريكا لاستكمال دراستهما، في حين قرر حسام أن يتجه إلى الإخراج التلفزيوني، واتجهت أنا إلى التمثيل.

### زاب ثروت

بدأ مشواره الفني بأغنية «كفاية»، وكتب بعض الأغاني لفرقة «كايروكي» بالمشاركة بالغناء فيها وبدأ بالظهور معهم في حفلات ساقية الصاوي. بدأ زاب ثروت مشواره الفني عام ٢٠٠٩، وقدم أيضًا الكثير من الأغاني للدفاع عن المرأة (140).

يمكن القول إن النزعة الأخلاقية والهادفة في أعمال أحمد مكي تظهر بشكل واضح وفج في بعض الأحيان، خاصة مع انتقاله إلى الجيل الأكبر سنًا، ومرحلة تحوُّله إلى شخصية الأخ الكبير، الشخص الذي يُعلم الصواب والخطأ، ويوصيك بالمشي في الطريق الصحيح، من وجهة نظره، مثل مشكلة الإدمان؛ وهو موضوع قُتل بحثًا من الناحية الفنية والغنائية، لكنه يمكن أن نعتبره أغنية توعية صحية، لكن مع «وقفه ناصية زمان»، بدأ الموضوع يأخذ منحىً جدليًا وأخلاقيًا، ومغالطًا للحقائق (141). يريد مكي إثبات أنه من جيل «الصياغة» الجميل، كمصطلح الفن الجميل، يتحدث عن شكل الحارة في الماضي، وجماليتها وأدبها، وكأنه يتحدث إلى أشخاص لم يكونوا شبابًا مثله في تلك المدة، وعلى دراية كافية أن لكل فترة مساوئها، وأن الحياة دائمًا تتغير وتتطور وتختلف، وأنه ليس دائمًا القديم أجمل، أو القديم أكثر أخلاقيًا من الحاضر. مع كل أغنية أو موقف أو عمل فني لمكي نرى هالة الأخ الأكبر مسيطرة على رسالة العمل وشخصية مكي. يُقدِّم مكي نفسه على

أنه ابن البلد، هذه الشخصية التي استُهلكت تقديمًا في الدراما والسينما، والأغاني تخطت هذه الفكرة منذ مدة طويلة.

لم تكن محاولات الممثل والمخرج أحمد مكي ناضجة بحسبها الأخلاقي التوجيهي ذات صبغة التنمية البشرية، أو قريبة من قواعد «الراب» في العالم. كذلك لم تكن محاولات الشاب حسام الحسيني الذي يغني «الراب» بالإنجليزية لجمهور عربي محاولات ناضجة أو تُقدّم جديدًا، كان فقط ينقل الأغنية بثقافتها دون اعتبار لاختلافات الجغرافيا والبيئة والثقافة، كمن يغني أغاني الزفاف المصرية الشعبية داخل قاعة «ألبرت هول»، قد تتبهر بها في البداية لكنك لن تفهم شيئاً (142).

ومع انتشار الإنترنت في نهاية العقد الأول من الألفية، بدأ المشهد الثقافي المصري يتغيّر، ومعه بطبيعة الحال مشهد «الراب» المصري.

بدأت موسيقى «الراب» بالظهور في الأفلام. على سبيل المثال، في فيلم «ورقة شفرة» عام ٢٠٠٨ وهو أول فيلم من ثلاثية «شيكو، هشام ماجد، وأحمد فهمي» للمخرج أمير رمسيس. بعد مدة وجيزة، تضمن فيلم أحمد مكي الأول «إتش دبور» موسيقى «الراب»؛ أغنية رسمية للعمل بعنوان «جدعان طيبين». بعد ذلك بعامين، أنتج الفيلم المستقل «ميكروفون» تأليف وإخراج أحمد عبد الله، وبطولة خالد أبو النجا ومجموعة من مطربي «الراب» الشباب، من بينهم جزء من فريق «واي كرو» مثل شاهين. تواليًا، اشتملت الأعمال السينمائية والدرامية على موسيقى «الراب» كما هو الحال في معظم أعمال أحمد مكي، ثم استمر مغنو «الراب» في الظهور والانتشار (143).

ولم يعد يُقدّم «الراب» فقط فنانون هذا النوع الشبابي، بل انضم إليهم عدد من كبار الممثلين في مصر مثل محمد هنيدي وماجد الكدواني، حيث ظهروا في إعلانات وهم يؤدون أغاني «الراب»، بالإضافة إلى إطلاق مقدم البرامج التليفزيونية جابر القرموطي أغنية راب بعنوان «ست فوق الأربعين»، في بداية فبراير ٢٠٢١.

أثر انتشار الإنترنت ووجود الكثير من المنصات الإلكترونية في إحداث فارق، ولو ضئيل، في مشهد «الراب» بشكل عام، وسهّل التواصل ما بين المؤدي والمتلقي، فاتسع المجال لظهور الكثير من المغنين الجدد واتسعت أعداد المستمعين، فيما بعد ٢٠١٣/٢٠١٢ بالأخص.

كما كان لتطور أدوات التسجيل في بدايات الألفية الجديدة أثر كبير في تحسين جودة الأعمال، إضافة إلى ظهور موجة المدرسة الجديدة في الراب «نيو سكول» في اجتذاب كثير من المستمعين، لكنها لم تحقق الكثير بسبب دورانها داخل نفس عجلة الإنتاج القديمة. ظل هذا غير كافٍ حتى عام ٢٠١٨، ولم يستطع مغني «الراب» أن يعيش من نتاج عمله أو يدّر عليه ربحًا كافيًا، وبالنسبة إلى البعض رأوا أنه لم يصل إلى الفئة المستهدفة ولم يترك أي أثر على أرض الواقع، مما جعل كثيرًا منهم يبتعدون عن «الراب» تمامًا أو فترة ما، لأسباب مادية أو يأسًا من الواقع وشعورهم بعدم

جدوى ما يقدمونه.

لكن الوضع تغيّر تمامًا عندما بدأت شركات الإنتاج بالدخول إلى المشهد مع ظهور موجة «التراب»، وإحداثها ضجة كبيرة في أوساط الشباب وانتشارها بينهم سريعًا، وعندما بدأت الشركات الكبرى في الانتباه لما يحدث واستغلت هذه الموجة، وبدأت إعلاناتهم تعتمد على أشخاص بارزين من مشهد «الراب»، ولم يحدث هذا مسبقًا سوى في إعلان قامت به فرقة «وأي كرو» لشركة «بريل»، في عام ٢٠١٦ وعُرض على الإنترنت فقط<sup>(144)</sup>.

أثر هذا في انتقال «الراب» إلى مرحلة جديدة في تاريخه لم يصل إليها من قبل من حيث عدد المستمعين أو الكسب المادي، كما نرى ارتقاء مستوى التوزيع في منصات عرض الأغاني ذاتها، حيث تحول من «ساوند كلاود» إلى «أنغامي» و«سبوتيفاي» و«ديزر»، بجوار اليوتيوب كمنصة أساسية.

ويُعد هذا التغيّر في أسلوب الإنتاج تفسيرًا لابتلاع موجة «التراب» لكثيرين من مغني «الراب» القدامى من «الأولد سكول» و«النيو سكول»، بل ورجوع بعضهم إلى المشهد بعد أن كانوا يائسين من تحوّل «الراب» إلى موسيقى تحظى بالشعبية والانتشار، وهذا ما فشلت فيه موجة «النيو سكول» سابقًا.

ومن ثمّ، أثر كل هذا في تغيّر مفردات الخطاب وغاياته، اختفى مفهوم «ضد الميديا» بالتدرّج خضوعًا للنمط الجديد، وبدأ «الراب» يتماشى مع نوق ومتطلبات الجمهور أولاً، وتخلّى في بعض الأحيان عن مقوماته الموسيقية الأساسية ليتحول إلى «مهرجان»<sup>(145)</sup>. ربما هذا ليس سمة عامة؛ حيث نجد العديد من الأمثال التي تحاول الخروج عن هذا النمط، لكن الأسلوب الإنتاجي الحديث سيبتلع أي صوت مميز جديد، وهذا ما سيجعل المغني خاضعًا للظروف الجديدة التي تملّوها عليه حاجة السوق عاجلاً أم آجلاً.

في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين، قدّم مجموعة من الشباب تحت الـ٢٠ تجربة مختلفة عن «التراب» الأمريكي، وامتلكوا من الثقة وحرية التجريب ما يسمح لهم بتخصيص «الراب» لما يتوافق مع تجربتهم، بدلاً عن ادعاء ما لا يملكونه ليلائم الطراز الأمريكي للراب. شباب في نهاية مراهقتهم لا يملكون من الحياة سوى التجربة وحياة المراهقين في الشارع، لا سلطة ولا نفوذ ولا ثروة، وتجربة متخبطة، يمكننا التعرف إلى هذه التجربة عبر أغنية جمعت «مروان بابلو» بصديقه القديم «ويجز»، صدرت في منتصف عام ٢٠١٨؛ بعنوان «دايرة ع المصلحة» من مقاطعها التي يغنيها «مروان بابلو» و«ويجز».

«ألحاني حزينة، كمان مكسور

أنا في المدينة ديه كتاب مفتوح

همشي لبعيد لحد ماتوه»

كلمات بعيدة عن التبجح والفخر المعتاد في أغاني «التراب» الأمريكي، وتبدو أكثر شخصية وقرباً لأبناء طبقة متوسطة، لم تعان فقرًا مدقعًا ولم تجرب حياة الرفاه؛ إذ يظهر في «الفيديو كليب» صالة ضيقة في إحدى شقق الإسكان سيئة التخطيط، بأثاث يلائم شقق الطلبة، بدرجة حرارة يمكن مواجهتها بالصدر العاري كما يظهر الشباب في الفيديو قليل التكاليف، والصوت الذي يلعب «الأوتوتيون» (معالج إلكتروني للأصوات) في درجاته وسرعاته.

«الواقع ممكن يطلع كذب

شيطاني ف راسي بيفرز سم

الواقع ممكن يطلع حلم

ولسه برده دايرة ع المصلحة»

ستتمو هذه التجربة مع تزايد جمهورها، ونضج مؤديها لتفترق مسيرة الاثنين ويتجه كلُّ منهما لتجربته الخاصة، ويتحول «ويجز» إلى نجم لامع، يُجرب أنواعًا شتى من الموسيقى والأنماط الغنائية بعيدًا عن «الراب» و«التراب»، لكنه لن يتخلى عن «الأوتوتيون».

يُعد انتشار ظاهرة الفيديو كليب بكثرة أحد آثار دخول شركات الإنتاج في مجال «الراب»، وعلى الرغم من أنها ليست ظاهرة جديدة، فإنها أصبحت جزءًا أساسيًا من المشهد. وبخلاف بعض تجارب «إم تي إم» التي لم تكن على قدر عالٍ من الجودة، بدأت ثقافة الفيديو كليب بشكل احترافي في «الراب» مع «مستر كوردي»، وتبع هذا كثير من المحاولات متفاوتة المستوى، نذكر منها: «فن سريالي» و«كُل شت» لـ«شاهين»، و«شت! مش لاقى ولا تشيرت» لـ«أبيوسف»، و«مملكة ٩» لـ«ولاد تسعة»، و«ميديا ٢» لـ«روميل بي»، وغيرهم الكثير (146).

لكن التركيز على جودة الفيديو كليب والاعتماد عليه بصفته عامل بصري إبداعي، وأهميته بالنسبة إلى التسويق أو Marketing أصبح جزءًا لا يتجزأ من مشهد «الراب» اليوم، بل إننا نلاحظ تطورًا كبيرًا في مستوى الإعلانات ذاتها المعتمدة على «الراب» وضخامة إنتاجها، كإعلان أغنية «حتتك بتتك» التي قام بها «ويجز» لصالح شركة «بيجي».

وسواءً كان الرابر تابعًا لشركة إنتاج أم لا فإنه يفهم أهمية الفيديو كليب، على الرغم من وجود فارق كبير بين الكليبات التي تُنتجها شركات الإنتاج، والتي تعتمد على الإنتاج الذاتي، ويظهر هذا جليًا بين كليبات «بابلو» السابقة المعتمدة على الإنتاج الذاتي، وكليب أغنية «غابة» الذي تبنته شركة إنتاج وحصد أكثر من ٢٣ مليون مشاهدة في خلال عام واحد.

الأمر نفسه مع «ويجز»، فقد بدأ الفيديو كليب يعتمد على مستوى تقني وإخراجي أعلى، ويظهر لنا كحالة إبداعية منفصلة بذاتها تستميل مختلف الطوائف الفنية والثقافية للاهتمام بها، حتى إذا لم تعجبهم الأغنية بذاتها.

ينطبق هذا أيضًا على أغنية «تيسلا» لمروان موسى (٢٠ مليون مشاهدة في خلال عام واحد)

التي صدرت ضمن ألبوم «فلوريدا»، فالأغنية بذاتها لم تكن من الأعمال المميزة في الألبوم، بل كانت أقل من متوسطة، لكن الفيديو كليب الذي صدر لها نقل الأغنية إلى مستوى آخر، فتجلت فيه نواح إبداعية متعددة أكبر من الكلمات. فشركات الإنتاج تعرف جيداً أن للصورة أثراً أكبر في جذب الانتباه بعيداً عن المضمون(147).

انتشر «الراب» أولاً في المناطق الشعبية الفقيرة، فمغني «الراب» (الرابر) يكتب لنفسه، ويفخر بالمنطقة الشعبية التي نشأ فيها وبأصحابه أو البفة (الشلة)، ويستخدم لغة الشارع، ويُجَد في منتج الأغنية (البروديويسر)، ويسعى للترقى الطبقي، ويكتب قليلاً عن حياته العاطفية، ويكثر من الحديث عن الظلم والفقر والعدو.

انتشر «الراب» على نطاق أكبر لاحقاً عندما بدأت موسيقى «الأندرغراوند» بشكل عام تظهر على الساحة بقوة ما بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وحالة الاحتجاج السياسي والاجتماعي في البلاد. ونظراً لأن موسيقى «الراب» كانت فناً ثورياً خلقه الشباب، فقد تناسب هذا الفن تماماً مع الاحتجاجات التي اندلعت في العالم العربي أواخر عام ٢٠١٠، والتي قادها الشباب أيضاً، للتعبير عن أنفسهم، وللمطالبة بالحرية.

بعد عقد على اندلاع ثورة يناير، اكتسب «الراب» المصري ومغنوه شعبية واسعة، وتقدم «الراب» ليكون في مركز الإنتاج الموسيقي في مصر.

نشأت موسيقى «الراب» للتعبير عن الشارع بلغته، للحديث عن مشكلات المجتمع وأزماته، وكأي فن يُعد «الراب» متنفساً يُعبر من خلاله الرابر عن همومه الشخصية، وتجربته في الحياة في ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها.

وربما بخلاف «إم تي إم» وبعض التجارب التي نشأت في أحضان النمط الإنتاجي السائد؛ مثل: أحمد مكي، أو حصلت على فرصة داخل هذا النمط: أحمد ناصر (الجوكر) وتجربته مع حسن الشافعي، أو وجدت بيئة مناسبة لتنتقل منها، كما كانت الثورة مع أحمد ثروت (زاب) وفرقة «أسفلت» وعلي طالباب، بخلاف هذه التجارب القليلة التي لا تُعبر عن مشهد «الراب» المصري من بدايته إلى الآن، لم تحظ موسيقى «الراب» بالشعبية والانتشار الكافيين حتى ظهرت الموجة الأخيرة من «الراب» أواخر عام ٢٠١٨، من خلال «بابلو» و«ويجز» و«مروان موسى»، و«أبو الأنوار» وغيرهم(148).

كانت المدة بين عامي ٢٠١٩ و ٢٠٢١ محطة انتقال مختلفة في مسيرة «الراب»، حيث خرج من حيز انتشاره المحدود وتحول إلى تريند، وجاءت هذه الطفرة بعد أغنيتين بالأخص أثارتا ضجة في أوساط الشباب: «الجميزة» لمروان بابلو، و«باظت» لـ«ويجز»، التي أخبرنا فيها أن «الدنيا فيلم الناظر وأنت عاطف».

وما بين ساخر ومعجب، تحول الخلاف إلى تريند على مواقع التواصل الاجتماعي في أواخر

عام ٢٠١٩. وتصدر «الراب» التريند مرة أخرى منذ أشهر، حينما قام «بيف» بين مروان موسى، وأبيوسف، و«عفروتو» وشارك فيه أيضًا «باتيستوتا» و«يوسف جوكر» ورابرز آخرون، وفي نفس الوقت كان الجميع ينتظر عودة بابلو من الاعتزال، والضجة التي أحدثها فيديو كليب «غابة»، وتحقيقه ملايين المشاهدات في الساعات الأولى من إصداره.

ربما كانت المرة الأولى التي يتصدر فيها مشهد «الراب» بؤرة الاهتمام والحديث على كل وسائل التواصل الاجتماعي، ويجذب انتباه المنصات الثقافية بما يدور في الداخل، وأثارت الأحداث في مشهد «الراب» العديد من الأسئلة، كما أثارت إعجاب البعض، واستتكار آخرين.

لم يكن ما يدور شيئًا جديدًا في مشهد «الراب»، لكنه كان غريبًا على أسماع من لم يكن لهم علاقة سابقة بهذا النوع من الموسيقى، فمفهوم «الدس» أو «دس ريسبكت» بمعنى عدم الاحترام هو مفهوم معروف ومتداول في ثقافة «الراب»، بل ومتداول بشكل عام في تراثنا من خلال شعر الهجاء، وهكذا مفهوم «البيف»، والذي يعني أن اثنين أو أكثر من الرابر يتبادلان «الدسات» فيما بينهم إلى أن يفوز أحدهم.

لم يكن ما يحدث جديدًا بالفعل، لكن مع ذلك هناك الكثير من الاختلافات حدثت داخل أسلوب الإنتاج ذاته، وترك هذا أثره على عدة مستويات، فأصبح للراب قدرة أكبر على الانتشار والوصول إلى المستمعين، كما نجح في جذب انتباه المنصات الإعلامية والثقافية، وفي جذب الجمهور العادي وجمهور المثقفين.

تتميز الموجة الحالية للراب بالابتعاد عن المضامين السياسية، وبجرعة أقل من المضامين الاجتماعية، وبسيادة تيمة الترفيه و«البيفات» و«الدسات». وهناك أسباب كثيرة لذلك، منها ما يتعلق بالمناخ العام في مصر والمنطقة العربية، وطبيعة الموجة ذاتها، وخلفيات المغنين وطموحهم.

على الرغم من حصول الأغاني السياسية والاجتماعية على مشاهدات أعلى، فإنها لا تبقى طويلًا ولا يمكن الاستماع إليها بشكل دائم، وهذا ما يجعل المغنين يبحثون عن غيرها من التيمات التي يُكتب لها البقاء، وتصلح لجميع الأوقات.

يعزو مقدم برنامج «هيب هوب ستايل» على يوتيوب السعودي «قوستافو» سبب البعد عن تيمة السياسة إلى ذوق الجمهور في الغالب، ويقول: «الراب فن حرّ يُقدّم فيه الفنان ما يريد في السياسة أو في الترفيه، علمًا أن محبي الموضوعات السياسية في هذا الجيل قليلون جدًّا، والفنان يحاول أن يرضي جمهور الترفيه لأنه يتفاعل معه في الحفلات» (149).

كذلك يُفضّل مغنو الراب الابتعاد عن الموضوعات السياسية التي تجلب المشكلات، وبحسب «قوستافو»: «الخطوط الحمر كثيرة والباب الذي تأتي منه الريح أغلقه واسترح».

في مصر، هناك ابتعاد عن الشأن العام وبخاصة القضايا السياسية، يتضح ذلك من خلال مسيرة

الرابر «الجوكر» الذي اشتهر عام ٢٠١٢ بأغانيه السياسية وقت كانت الأحداث متعددة، والشارع حافلاً بالحراك.

ابتعاد مغني الراب عن السياسة جنّبهم الكثير من المشكلات مع دوائر الأمن، مثل منع إقامة حفلات أو غير ذلك. علماً أن الراب فن قريب الصلة بالشارع، ويحتاج إلى تفاعل مع الجمهور في الغناء والمشاركة.

ويرى الناقد الفني على يوتيوب عبد الرحمن رُميح أن الأمن لا يعتمد معاداة الراب لكنه لا يفهمه، يقول: «نخاف عندما نقوم ببائل أو سيركل (حلقة أداء) في الشارع، لأن الأمن يفكر أن هناك مشكلة ويتدخل لفضّها». عدا ذلك، هناك مشكلة في التصوير في الشوارع بسبب الحاجة إلى إذن، وهذا من الأمور التي يصعب على المبتدئين تأمينها، لكن شركات الإنتاج التي تعمل مع مشاهير الراب مثل «بابلو» و«ويجز» عالجت ذلك.

يواجه الراب مشكلة أخرى مع العقلية الإعلامية، وهي عدم الاهتمام بتغطية مشهد الراب، فهو مُهمّش إعلامياً كما يقول الرابر عمرو أبو زيد (150).

مصطلحات «الراب» كثيرة، وهناك لغة مُستخدمة بين من يعملون في هذا الفن من فنون الهيب هوب ويتابعونه. منها، سين - scene وتعني مشهد «الراب» أو إنتاجات «الراب» والسين المصري يعني مشهد «الراب» المصري، ودِس تعني مهاجمة رابر منافس ومحاولة التقليل من شخصه أو من المحتوى الذي يُقدّمه، ويكون متاحاً في سبيل ذلك استخدام ألفاظ بذينة. وتأتي لفظ diss اختصاراً لكلمة disrespect أي تقليل الاحترام للخصم. والدِس جمعه في هذا المجال دِسات، وباتل Battle - تعني المواجهة بين الرابرز في الشارع أو على مسرح، وبانش لاين - PUNCHLINE) هي الاستعارة المكنية، أما ميتا فور - Metaphore فهو التشبيه الصريح، وبيف - beef تشير إلى مشكلات شخصية بين الرابرز، وبطبيعة الحال تتحول هذا الخلافات الشخصية إلى دِسات في التراكات، وفيت - Feat هو تعاون بين اثنين من الرابرز في أغنية واحدة، وبار - bar معناها الجملة اللغوية التي يتم تأليفها من قبل الرابر ، أما (نكش) فهي جر الشكّل والتلسين على رابر آخر، ومعروف عن «ويجز» في أوساط الرابرز أنه ضعيف في الدس وقوي في النكش. يجب أن نوضح أن هناك تحدياً مستمراً ولا يتوقف بين جماعتين، وكان «ويجز» ذكياً كفاية واختار الاستقلال.

الجماعة الأولى يقودها «الجوكر»، ويسانده مروان موسى وكذا «عفروتو»، في مواجهة «جماعة المكسيك»، بقيادة «أبيوسف»، ومعه الفنان أبو الأنوار «ميمو»، الذي تصدر بأغنية «عباسية» قائمة «تريند يوتيوب مصر»، ووصل في خلال أحد مواسم «الدِس» إلى المركز الـ ١١ في الترند العالمي لموقع الفيديوهات الأشهر، ليفاجأ محبو «الراب» في العالم كله بأكثر من أغنية مصرية في قائمة الترند العالمي في وقت واحد، قبل أن يتوب «ميمو» ويحذف «الدِسات»،

ويختار اتباع «منهج «ويجز» الأخلاقي الجديد».

إلا أنه يتعيّن الإشارة إلى دخول كلٍّ من «أبيوسف»، و«ويجز»، و«مروان موسى»، و«عفروتو» في مطلع عام ٢٠٢١ في معركة كبيرة تحوّلت في خلال ساعات قليلة إلى «تريند» رقم واحد في مصر.

بدأت الأزمة حين قرر «ويجز» نجم «التراب» وصاحب الحضور الأكبر في مشهد «الراب» المصري حاليّاً، نشر «ستوريز» لأحد الأشخاص الذين يشبهون «الرابر» مروان موسى في أثناء غنائه لتراك ATM معلقاً «م م بنفسه». على الفور تلقى مروان موسى «الستوريز» ليسارع بالرد، قائلاً: «بس يلا عشان ماكملكش أمن بيفرلي».

استكمل «ويجز» حالة «النكش»، وهو -كما أسلفنا- مصطلح دارج في هذه الأوساط يُقصد به «جر الشكّل»، من خلال «ستوريز» جديدة لأغنية أطفال من قناة «طيور الجنة» جاء فيها «الفواكه حلوة كثير، موز وخوخ، ومانجة، وتين»، في إشارة إلى «تراك» مروان موسى الذي حمل عنوان «شيراتون» وقال فيه: «معايا موزة معايا خوخة»<sup>(151)</sup>.

لم ينتظر مروان موسى كثيراً ليصدر له «تراك» تحت عنوان «كله في السليم»، يدس فيه «ويجز» و«أبيوسف».

قبل زج مروان موسى باسم «أبيوسف» في تراك «كله في السليم» لم يكن الأخير طرفاً في الأزمة، إلا أنه اضطر إلى أن يضع «ستوريز» يتوعد فيها بإصدار «تراك» للرد على كل من هاجمه في خلال الفترة الأخيرة، واتهمه بأن موهبته لم تعد كما كانت في سابق عهدها.

يبدو أن مروان موسى كان في نفسه غضب تجاه «أبيوسف» و«ويجز»؛ لذا سارع بإصدار «تراك» جديد تحت عنوان «مش أوكيه»، هاجم من خلاله الجميع دون تمييز، وخص «أبيوسف» بشيء من العتاب ووصفه بأنه مُعلّمه في فن «الراب بديس»، ما زاد من سخونة الموقف.

تأخر «أبيوسف» في إصدار «تراك» الرد على «مارو» ليدخل الرابر «عفروتو» على الخط بتنزيل «ستوري»، جاء فيها: «الواد كتب «تراك» في ربيع ساعة قدامي وأنت بقالك ساعة بتقول أنا جاي». لم يتأخر «أبيو» كثيراً؛ إذ أصدر «تراك» حمل عنوان «ميجاترون» ليهاجم «مارو»، إلا أنه لم يكن بنفس القوة التي اعتاد جمهور «أبيوسف» عليها. وفي افتتاحية «الديس»، قال «أبيوسف»:

«ما تتكلمش ما تتفلسفش..

ده مش لقاء ما تأفلمش..

لو رد فعلي كان شديد ما تستسلمش..

ممكن تكون عليك العين بس أنا الرمش»

هنا جاء دور «عفروتو»، الذي أصدر تراك «جو صعب» الذي نال إعجاب الآلاف من عشاق

الراب المصري وحصد ٣٠٠ ألف مشاهدة في ساعات قليلة، إلا أنه أخذ عليه خوضه في تفاصيل شخصية من حياة «أبيوسف»، واتهامه بإدمان المخدرات وتطرقه إلى مواقف شخصية عادة يتم رفضها من قبل جمهور السين» المصري.

لم يصبر الأخير كثيرًا ليصدر ردًا يُعد أقوى من كل «التراكات» التي صدرت حمل عنوان «سيت»، وبعد مدة قليلة صدر له «تراك» جديد تحت عنوان «إعصار كاترينا»؛ ليمثل إعصارًا حقيقيًا هز «سين» الراب المصري؛ إذ شنَّ هجومًا كبيرًا على الجميع واصفًا نفسه بـ«بابا المجال»، وأشار إلى أنه ساعد «مارو» في بداية طريقه وعرفه كيفية كتابة «البارات»، والدخول في عالم «الراب» المصري<sup>(152)</sup>.

وهاجم «أبيوسف» غريمه «مارو»، قائلاً:

«المهم عندي إنك وضحت نيتك للناس

أنا مش محتاج.. فا تمام.. خلي المستخبي بيبان

أنت جبان.. بس ورا المايك حاسس بالأمان

مانت سيكبت لما عرفت أنا لبست البروكة بكام»

هدأت الأوضاع قليلاً وظن جمهور «السين» المصري أن هذه الصفحة قد طويت، إلا أن مروان موسى لم يهدأ وصدر له «تراك» آخر حمل عنوان «دبodob حساس»، يدس من خلاله «أبيوسف» بشكل مباشر، وعمد إلى تنفيذ تراك «سيت» وكذلك «إعصار كاترينا»، وقال فيه:

«بطل كذب يا بينوكيو الجمهور مجمع

الراب بقى موجود في مصر كلها عشان أنا مسمع

من ساعة ما ضيعت البوصلة وأنا كاريري مولع»

الغريب، أن «ويجز» أصبح عدو الجميع حينما نجح، بعد أن كان صديق الجميع في البداية، ثم بذكاء شديد أصبح يعمل على تفكيك تحالفات خصومه، فبعد أن كانت جماعة المكسيك عدوًا لدودًا، فوجئنا بالمطرب «أبو الأنوار - ميمو» يغني مقدمة مسلسل «بيمبو»، وتساءل الجميع حينها: «لماذا لم يتطوع «ويجز» لغناء تتر مسلسله؟»، لكن بعد مدة اتضح أن «ويجز» أصبح صديقًا لـ«ميمو»، قبل أن تتفكك جماعة المكسيك -من تلقاء نفسها- بانسحاب «أبيوسف».. كل ذلك حدث و«ويجز» يجلس في بيته مسالمًا، يُعد أغنية «البخت».

تجدد الإشارة إلى أن «جماعة المكسيك»، مجموعة من فناني «الراب»، يقودهم صانع محتوى إعلاني يُسمي نفسه «أبيوسف»، يغني «راب» منذ أعوام طويلة، ويفخر بأنه مستمر في هذه المهنة وبأن له أتباعًا ومحبين وأبناء.

أتباع «أبيو» من الشباب يحبونه بشكل مبالغ فيه، يرون أنه الأب الروحي لهم وللراب المصري، ويتصدون لأي «رابر» يحاول أن يهاجم أستاذهم، وفي المقابل يرى بقية «الرابرز»

أن أتباع «أبيو» مغيبون.

كما أسلفنا، في عام ٢٠٢١ تصدّر «ويجز» قوائم الأكثر استماعاً على تطبيق (Spotify)، إضافةً إلى احتلال مغني «الراب» أربعة مراكز من الخمسة الأولى على قائمة الأكثر استماعاً، وهم «مروان بابلو» في المركز الثالث، و«أبيوسف» في المركز الرابع، ومروان موسى في المركز الخامس، في حين حل عمرو دياب ثانياً.

مع هذا الرواج، ازداد الجدل حول هذا النوع من الأغاني، وسريعاً ما تمت مقارنته بالأغنية الكلاسيكية، التي تُمثّل لدى الكثير بوابة الولوج نحو الماضي السعيد، والأكثر هدوءاً من ذلك الحاضر الصاخب، لكن الموسيقى لها طابع عالمي يجعل أي شكل من أشكالها قابلاً للمقارنة بآخر. فتحت كل نوع موسيقي فريد، توجد خيوط إبداعية تشق طريقها عبر جميع أنواع الموسيقى تقريباً وتُشكّل روابط، وتربط حتى أكثر أنواع الموسيقى تنوعاً على ما يبدو.

تختلف الموسيقى الكلاسيكية اختلافاً كبيراً عن موسيقى «الراب» من حيث تراثها. إن جذور الموسيقى الكلاسيكية موثقة جيداً، ويمكن إرجاعها إلى أكثر من ألف عام حتى أوائل العصور الوسطى. يمنح هذا الموسيقى الكلاسيكية تقدماً غنياً ومتنوعاً على مر القرون.

على النقيض من ذلك، فإن موسيقى «الراب» لها تاريخ لا يعود إلا إلى أوائل السبعينيات، وهو متأصل بشدة في الثقافة الحضرية للولايات المتحدة.

موسيقى «الراب» تعني في الواقع «الإيقاع والشعر»، وكانت فكرة ظهور موسيقى «الراب»، هي أن يقوم المؤدي بتقديم الشعر المنطوق بطريقة إيقاعية يتم عزفها على الإيقاعات الأصلية. غالباً ما كان التركيز في الشعر سياسياً وجنسياً ومتقاعراً بطبيعته ومرتبطاً بانتظام بالتعليقات الاجتماعية. غالباً ما يكون الشعر في موسيقى «الراب» معقداً بشكل إيقاعي ومملوءاً بالعامية والجناس والتلميحات. وهذا يعطي «الراب» شعبيته المستمرة اليوم (153).

وفي تاريخ «الراب» المصري كان هناك عشرات البيئات ومئات الدسات، مثل ما كان بين «إم سي أمين» و«واي كرو»، وبين «إيجي راب سكول» و«إم سي أمين»، وبين «دراجون هيل» و«محمد أسامة»، وغيرهم كثير، وتكون الدسات إما تعبيراً عن خلافات شخصية أو مجرد مناكفات موسيقية. وشهدت الفترة ما بين ٢٠١٤ و ٢٠١٧ توقيتاً سنوياً كل عام تقوم فيه العديد من البيئات القوية، وقد اصطلح المستمعون على تسميته «موسم الدسات»، وبخلاف هذا يُقدّم كل رابر إنتاجه الفني خارج هذه المناكفات.

«راب أور داي» Rap or Die هي فكرة من ضمن أفكار كثيرة نفذها شباب «الراب» في شوارع مصر والقاعات الخاصة، في خلال الأعوام الماضية، حيث يجتمع عدد من الشباب في مكان واحد، يقودهم أحدهم، ويصنعون حلبة مصارعة بأجسادهم، ويتقدم متنافسان ليذيق كل منهما الآخر الأمرين، عبر ارتجال مقاطع شعرية مهينة يحاول بها كسب ود الجمهور، وإثبات أنه

الأجدر بأن يفوز بهذه المعركة أو «Battle».

وتنقسم المواجهات إلى مواجهات عادية وأخرى «Dirty» أو غير نظيفة، وهي المسموح فيها بالسب صراحة، وهي الأشهر بالطبع، وأصبحت الآن نادرة؛ لأن نوع الجمهور الذي يقبل بها هو صغار السن فقط.

ويقول مغني «الراب» أحمد صالح الشهير بـ«لورد»، وأحد مؤسسي أشهر برنامج «باتل راب» في مصر Rap or Die، إن «تطور هذا اللون الغنائي الشاب، أتى بعد سنوات من التعب، وإصرار مغني «الراب» على الوصول إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور، من خلال تطوير الموسيقى والمضمون في كل عمل فني عن الذي يسبقه، هي رحلة شارك بها أكثر من جيل، وليس جيلاً بعينه، لنصل في النهاية إلى تلك النتيجة».

يشار إلى أن «الباتل راب»، هو مبارزة غنائية بين شخصين أو فريقين من مغني «الراب»، يحاول من خلالها أحدهما الانتصار على الآخر، اعتماداً على مهارات هذا اللون الغنائي، واستغلال نقاط الضعف عند الخصم، ويكون الحكم للجمهور أو للجنة تحكيم.

وأضاف صالح: «ندرك جيداً أن الجمهور وخاصةً جيل الشباب، الذي ينتمي معظمنا إليه، قد ملّ الألوان الغنائية القديمة، وما تقدمه من موضوعات تقليدية، فأصبحنا نتحدث عما نعيشه بصدق، وهذا ساعد على انتشار أغانينا أكثر، فيشعر المستمع أننا نتحدث عن الواقع الذي يعيشه، وليس واقعاً مزيفاً، لا يعلم عنه شيئاً».

وتابع: «الطفرة الحالية في «الراب» المصري، تعود إلى قرار الجيل الحالي بالوصول إلى قطاع جماهيري أكبر، وتقديم ما يناسب لحدوث ذلك، من خلال منتجات فنية متكاملة وغير تقليدية سواء على مستوى التصوير أو الموسيقى والكلمات والأداء».

ويرى «لورد» أن استخدام «الراب» في الإعلانات في خلال المدة الأخيرة خطوة إيجابية، لانتشاره أكثر وأكثر، «الراب سيكتسح المشهد الغنائي بمصر في الأعوام المقبلة، وما يحدث الآن مجرد بداية فقط».

تجدد الإشارة إلى أن «ويجز» شارك في الماضي في «باتل راب» ضد فنان آخر «أحمد سانتا»، وأخرج الأخير «ويجز»، الذي خسر المواجهة، لكن المفاجأة أنه طلب إزالتها من على الإنترنت، حتى لا يظهر بشكل سيئ أمام جمهوره (154).

دارت سجالات عديدة بين «ويجز» و«عفروتو» من ناحية، والمنافسين من ناحية أخرى. وكان رد «ويجز» عليهم صادمًا؛ إذ هددهم باستدعاء بلطجية إن لزم الأمر، حيث يقول «ويجز» في البث المباشر بصراحة: «أعرف فرد (من الفردة وفرض السيطرة) وأعلام في شوارعهم يشخبطولي على وشوشهم فعلاً بس أنا ما باعملش كدا، أنا مش شخص منحرف، أنا مش بلطجي، لكن الناس دي لو عاوزة بلطجة إحنا الحمد لله والله العظيم اتعاملنا مع ناس كثير.. رجالة في عين

شمس ومدينة السلام وبولاق الدكرور، وناس تموت لي» (155).

كما تجدر الإشارة إلى أن مواجهات «الراب» هذه منتشرة في أكثر من دولة حول العالم، لكنها لم تكن مؤثرة بهذا الشكل في مصر من قبل.

عادة يبدأ الأمر بأن يُعرّف كل منافس نفسه في خلال ٣٠ ثانية، ويحاول كل منهما صياغة أبيات بسيطة باللهجة العامية، ممثلة بالفخر وتؤكد الجاهزية للقضاء على المنافس، ثم يُمنح كل منهما ٣ دقائق في كل مرة ليرد على خصمه، وسط صيحات إعجاب أو استياء يطلقها الجمهور بحسب الأحوال.

وللنجاح في الـ«Battle» يحتاج «الرابر» إلى التفاخر بنفسه وإنجازاته أو لآ قبل الهجوم على الخصم، وهنا قد يكون الأمر غير منطقي، فكيف لمراهق لم يصل إلى سن العشرين أن يفخر بإنجازات لم تتحقق بعد، لكن إن نظرنا إلى كلمات «ويجز» التي تملأ مواقع التواصل الاجتماعي قد نفهم: «من غير ما أتمرن يابا أول جمهورية».. وكأنه ينتصر للفهولة، التي من الواضح أن لها الكثير من المؤيدين.

ولم يكن غريباً أن نجاح «ويجز» ألهم عدداً كبيراً من أقرانه، الذين أصابهم اليأس في الماضي واقتنعوا أن فن «الراب» لن يأخذ حقه أبداً، فعادوا ليزاحموا بقوة في مشهد «الراب» العام.

ومن بين العائدين نجوم حققوا ملايين المشاهدات في الماضي، بعدد من الأغنيات، لكن أحداً منهم لم ينجح في تحقيق ما حققه «ويجز».

ومن بين العائدين «مروان بابلو» و«أحمد ناصر الجوكر»، وبمجرد عودتهما بدأ الاستقزاز المتبادل، فكل «رابر» يرى نفسه الأفضل ويرى الباقيين حاقدين عليه، ويحاول حشد أدلة على كلامه «Data» لفضح زيف منافسه.

كما يحاول كل «رابر» أن يؤكد أنه لا يقلد أحداً، وأن لا أحد له فضل عليه، وفي المقابل يتهم الخصوم بأنهم مجرد أتباع.

نشهد كثيراً من التغييرات في مجال «الراب» على كل المستويات، ولا يمكن أن نحكم هل مستوى «الراب» اليوم أفضل من الأمس أم لا؛ لأن تطور القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج جعلها تختلف الآن تماماً عما كانت عليه قبل ١٠ أعوام أو ٢٠ عاماً، لكن على مستوى الكلمات وتعبيرها عن المجتمع، أو عن التجربة الشخصية للرابر يبدو أن الوضع الحالي يزداد فيه الرابر ابتعاداً عن الواقع والمجتمع؛ لينتج ما يناسب احتياجات السوق من الأغاني التي تترك علامة مع الشباب بإيقاعها أو تعبيراتها الرنانة، ولا يوجد غرابة في أن «الجميزة» و«باطت» كانتا بداية التريند، كما نجد أن «أبيوسف» مسموع بشكل كبير وسط قبل ظهور التراب لأنه غير مشغول -على حد قوله- بمناقشة قضايا أو موضوعات، بل هو يتلاعب بالكلمات على «البيت» لأنه يحب فعل هذا، ويمكن أن يختار كلمة أو يكتب «بار» لرؤيته إنه «هيطرع» (156).

يمكن أن نستنتج بعض الأغاني لعدد من (الرابرز) الذين يمكن أن نقيم تحليلات واسعة عن كيفية إدراكهم للواقع الاجتماعي الحالي وتعبيرهم عنه وعن ذواتهم من خلال أغانيهم، ومنهم: «بابلو»، «شاهين»، «شب جديد»، وبعض أغاني «ويجز».

ربما يتحرك «الراب» اليوم للأمام على المستوى الفني والأدوات والانتشار، ومن الجيد أن نراه يتحول إلى موسيقى شعبية تجذب لها جمهورًا واسعًا، لكن سيكون من السيئ أن يتخلى عن استقلاله التام تجاه قضايا المجتمع الكبيرة والصغيرة ليتحول إلى سلعة استهلاكية بحتة، أو وسيلة من وسائل الإعلان للشركات الكبرى، أو يتقيد بالشكل الذي سيفرض عليه لتحقيق مصالح إنتاجية؛ فيصبح بمرور الوقت أكثر ابتعادًا عن الواقع.



خارج المنهج:

«الراب» والثقافة الشعبية



أصبحت أغاني «الراب» جزءًا من الثقافة الشعبية (وتُسمى أيضًا الثقافة الجماهيرية وثقافة البوب) في أنحاء العالم.

والثقافة الشعبية هي في الأساس مجموعة الممارسات، والمعتقدات، والأشياء التي تُعدّ مهيمنة أو سائدة في المجتمع عند نقطة معينة من الزمن. تشمل الثقافة الشعبية أيضًا الأنشطة والمشاعر الناتجة عن التفاعل مع هذه الأشياء المهيمنة. أثرت هذه الثقافة الشعبية بشكل كبير في العصر الحديث من قبل وسائل الإعلام، هذه المجموعة من الأفكار تتخلل حياة كل يوم من الناس في مجتمع معين. لذلك، للثقافة الشعبية طريقة للتأثير في مواقف الفرد تجاه موضوعات معينة. ومع ذلك، هناك طرق مختلفة لتعريف الثقافة الشعبية. وبسبب هذا، فإن الثقافة الشعبية هي شيء يمكن تعريفه بعدة طرق متضاربة من قبل أشخاص مختلفين عبر سياقات مختلفة. وهي تُعدّ عمومًا -وعلى النقيض من أشكال أخرى من الثقافة مثل الطقوس الشعبية- ثقافة الطبقة العاملة أو الوسطى. أكثر الأشكال شيوعًا في ثقافة البوب هو: الترفيه (مثل الفيلم، الموسيقى، التلفزيون وألعاب الفيديو)، الرياضة، الأخبار (كما هو الحال في الناس/ الأماكن في الأخبار)، السياسة، الأزياء، التكنولوجيا.

الموسيقى الشعبية هي الموسيقى التي تحظى بجاذبية واسعة، والتي يتم توزيعها عادةً على جماهير كبيرة من خلال صناعة الموسيقى. يمكن الاستمتاع بهذه الأشكال والأساليب وأدائها من قبل الأشخاص ذوي التدريب الموسيقيّ القليل أو دون تدريب. وهي تقف على النقيض من كلٍّ من الفن والموسيقى، والموسيقى «الشعبية» التقليدية.

تحلل الدراسات الثقافية العلاقة بين الثقافة والمعرفة والقوة، من ناحية السياقات التاريخية والاجتماعية والنظرية، وتهتم بكيفية إنتاج المعرفة والنصوص والتمثيلات وتخصيصها فيما يتعلق بتركيبة السلطة الاجتماعية. تُقدّم الدراسات الثقافية، إذًا، الأساس النظري لتحليل نصوص ما بعد الحداثة مثل كلمات «الراب». بالإضافة إلى ذلك، فإن الدراسات الثقافية قابلة للتفاوض، وتحويلية، وتمكينية، وكذلك سياسية. ومن ثمّ، يمكن النظر إليها بصفتها شكلاً من أشكال النقد الاجتماعي والثقافي ووسيلة للتحويل الاجتماعي.

هنا يأتي دور «الراب».

كثيراً ما اشتهرت موسيقى «الراب» بأنها شكل من أشكال الموسيقى التي تُمثل العنف والاستغلال الجنسي، وكذلك الاحتفاء بحرب الشوارع والعصابات واستهلاك المخدرات والكحول والجنس والمواقف السلبية تجاه النساء. هناك فكرة أخرى سائدة في المجتمع مرتبطة بموسيقى «الراب»، وهي الألفاظ النابية المتكررة والقوية المستخدمة في كلمات الأغاني. على الرغم من كل هذا، فقد أنشأت موسيقى الهيب هوب قاعدة جماهيرية ضخمة في جميع أنحاء العالم مع مجموعة ديموغرافية واسعة من المستمعين، معظمهم من الشباب. هذا يثير السؤال، عما إذا كانت السلبية المرتبطة بشكل شائع بموسيقى «الراب» ليست سوى جانب واحد من العملة.

بعض جوانب الموضوعات المذكورة صحيحة وتساهم في الصورة النمطية السلبية، ولكن هناك جانباً آخر مخفياً لموسيقى «الراب» يجب الكشف عنه. على الرغم من أنه كان يُنظر إليه على أنه سلبي إلى حد كبير، فإن الهيب هوب كان له عدد لا يُحصى من التأثيرات الإيجابية على المجتمع. جرى انتقاد هذا النوع من الموسيقى في وسائل الإعلام، وربطه ببعض الأمراض الاجتماعية في البلاد واعتبره عدد كبير من الناس له تأثير سيئ على المواطنين بشكل عام. على الرغم من وجود بعض جوانب موسيقى «الراب» التي يمكن تفسيرها على أنها سلبية، فإن تغطية الشكل الفني بأكمله غير عادل لصناع هذه الموسيقى وكذلك الأشخاص الذين يستمتعون بها.

الحقيقة هي أن موسيقى «الراب» يساء فهمها إلى حد كبير. غالباً ما تُصور وسائل الإعلام موسيقى «الراب» على أنها سلبية وتركز على موسيقى «الراب» أكثر عندما تكون مرتبطة بشيء غير مرغوب فيه. في الولايات المتحدة، تحدد الكثير من القصص الإعلامية موسيقى «الراب» كعامل مساعد في مشكلات مثل حمل المراهقات أو الجريمة أو بعض المشكلات الاجتماعية السلبية الأخرى، التي كانت موجودة قبل مدة طويلة من انتشار موسيقى «الراب». حقيقة الأمر هي أن هناك موسيقى «راب» إيجابية، ويمكن أن تخدم غرض تحسين الوعي الاجتماعي من خلال زيادة الوعي ببعض القضايا التي يواجهها الكثير من سكان المدن والأقاليم. فقط لأن فنان «الراب» يتحدث عن موضوعات أقل من المرغوب فيها في موسيقاه لا يعني أنه يعتزم إفساد عقول الجمهور. موسيقى «الراب» هي ترفيه ولا ينبغي معاملتها بشكل مختلف عن أي شكل آخر من أشكال الترفيه المتاحة. خلاصة القول هي إن موسيقى «الراب» ليست تمثيلاً للتدهور ولا تجسيداً له، ويجب أخذها في الاعتبار عند تحليل الرسالة التي تُقدمها الموسيقى.

أحد هذه الآثار الإيجابية هو أن موسيقى «الراب» استُخدمت كأداة لتوحيد مختلف المجموعات السكانية في جميع أنحاء العالم. لقد بدأت بصفاتها ثقافة فرعية في صفوف المجتمعات الأمريكية من أصل إفريقي في الولايات المتحدة، ولكنها الآن ظاهرة للثقافة العالمية. في واقع الأمر، لا يقتصر الأمر على مجتمعات الأمريكيين من أصل إفريقي فقط، حيث تشكل المجتمعات غير السوداء ٧٥٪

من جمهور الهيب هوب العالمي. تثبت حقيقة أن الهيب هوب قد تجاوز الانقسام الثقافي قدرته على توحيد ملايين الشباب في جميع أنحاء العالم. هذا يُذكرنا بالوقت الذي كانت فيه موسيقى الروك تتردد على شفاه الجميع على مستوى العالم. إن نمو ثقافة الهيب هوب بارز في أسلوب الشارع الحضري لارتداء الملابس المنسوخة من فناني الهيب هوب. السمات المميزة لهذا النمط هي السراويل الفضفاضة، والقبعات التي تُلبس إلى الوراء وكذلك الأحذية الرياضية باهظة الثمن، والتي تمنح المراهقين إحساسًا بالهوية.

كانت الهيب هوب أمرًا حيويًا في تعزيز الوعي الاجتماعي والسياسي بين شباب اليوم. تقوم موسيقى «الراب» بتثقيف الناس من عدة جهات نظر مختلفة وتثير الكثير من القضايا الاجتماعية. «الراب» هو قناة للأشخاص للتحدث بحرية عن آرائهم حول القضايا السياسية أو الاجتماعية، ومن خلال القيام بذلك، فإنه يشرك المراهقين ليصبحوا قلقين ومدركين لهذه القضايا.

هذا مهم في توعية الشباب بالعالم من حولهم والظروف التي يواجهونها في المجتمع، وتمكين الأفراد من مناقشة الطرق التي يمكنهم من خلالها إحداث تغيير إيجابي داخل المجتمع. بعض القضايا التي أوجدت موسيقى الهيب هوب الوعي بها هي التمييز العنصري والفردية وأهمية التعليم والإيمان بأحلامك. الهيب هوب هو أيضًا انعكاس للروح والعقل، وهو عزاء لكل من الفنانين والمستمعين الذين قد يعانون من نفس المشكلات. تجمع الموسيقى بشكل عام الناس معًا، لكن يمكن لشباب اليوم أن يتعاملوا مع النضال والصعوبات التي يتحدث عنها معظم مغني «الراب». منذ إصدار المغني غراندماستر فلاش Grandmaster Flash أغنية The Message (الرسالة) في عام ١٩٨٢، اعتمدت موسيقى «الراب» نغمة سياسية أكثر. لقد نبهت موسيقى «الراب»، أكثر من أي نوع آخر، المواطنين الخاصين والعامّة إلى محنة الطبقات الدنيا في المناطق الحضرية من بين قضايا أخرى. يشتهر بعض مغني «الراب» بأغانيهم المثيرة للجدل، والتي غالبًا ما تجذب الانتباه إلى قضايا أكبر:

الأمل

يُغني الكثير من مغني «الراب» عن الفقر ومعاناتهم وكفاحهم في أثناء نشأتهم. بمجرد أن يحققوا النجاح، يتحدثون عن التغلب على العقبات والارتقاء إلى القمة. يمكن أن تمنح هذه الرسالة الأمل للعديد من الشباب في جميع أنحاء العالم الذين يعيشون في ظروف مماثلة. على سبيل المثال، عندما يغني مغني «الراب» عن طفولته الممتلئة بالتحديات أو عن النجاح على الرغم من العيش مع والد مدمن للمخدرات أو له سوابق جنائية، فقد يعتقد المراهق في موقف مماثل أنه يمكنه أيضًا تجاوز صراعاته.

تحدي السائد

تتيح دراسة موسيقى «الراب» فهم تحدي الأيديولوجيات التقليدية السائدة وتجاوزها. من خلال فحص وتفكيك المحتوى الغنائي لموسيقى «الراب» بشكل نقدي، يفتح الباحثون الأبواب أمام حدوث حوار تحويلي، ومواجهة النص الأكثر إهمالاً: «الثقافة». ينظر باحثون إلى الرابز على أنهم عوامل نشطة وحاسمة للتغيير الاجتماعي<sup>(157)</sup>. يمكن للباحثين الذين ينخرطون في هذا النهج النقدي النشط استخدام موسيقى «الراب» كنص تمكيني وتحرري، يمكنهم تحليله وتفسيره وتحديه، بناءً على معارفهم وخبراتهم الثقافية. تمتاز أغاني «الراب» بالتمرد على السائد والمألوف، سواء من حيث الكلمات التي تدور في فلك الحبيبة والهجر والفراق أو البعاد، في حين نجد في الكثير من أغاني «الراب» موضوعات جديدة ومبتكرة، تحاول طرق زوايا مختلفة، والتركيز على تفاصيل إنسانية منسوبة أو مهملة. هذه التفاصيل التي تلمس شرائح من جمهور المتلقين، هي التي تُكسب أغاني «الراب» شعبية أكبر، ذلك لأنها تتماس مع أفكار الناس وتطلعاتهم وشكواهم، بل وتفاصيل في حياتهم اليومية، أو أنها تُلقي الضوء على جوانب تناساها «منهج الأغنية التقليدية» إن صح التعبير. هذا الغناء الذي هو من خارج «المنهج» هو الذي يجعل «الراب» يكسب كل يوم أرضاً جديدة.

الوعي الاجتماعي

من خلال التعليم والفهم، حفزت موسيقى «الراب» الوعي الاجتماعي في المجتمعات في جميع أنحاء العالم. تُستخدم موسيقى «الراب» بصفتها أداة للتحدث ضد الجوانب السلبية للحياة مثل العنف واستخدام الأسلحة البيضاء أو المسدسات. يستخدم الكثير من مغني «الراب» مواهبهم الموسيقية للترويج للسلام ومكافحة العنف. من خلال إيصال الرسائل حول العنف والتمييز، والمتعلقة بالشباب، فإن «الراب» يوفر فرصة لهم لإجراء تغييرات إيجابية في حياتهم الخاصة. غالباً ما يتعرض مغنو «الراب» مثل الراحل توباك شاكور (١٩٧١ - ١٩٩٦) لانتقادات بسبب كلماتهم التي رسمت صورة قاتمة لأمريكا الحضرية. في حين أن هذه الكلمات ربما كانت تهدف جزئياً إلى صدم المستهلكين، إلا أنها جلبت أيضاً الوعي بالمشكلات الاجتماعية في الولايات المتحدة، لا سيما تلك الموجودة في المدينة الداخلية. قضايا مثل العنف وإدمان المخدرات والفقر كلها موضوعات شائعة في موسيقى «الراب». عندما يستمع شخص ما إلى هذا النوع، فربما يفعل ذلك للترفيه، لكنه لن يكون قادراً على تجنب سماع هذه المشكلات والتفكير فيها.

هناك بعض موسيقى «الراب» التي وُضعت بهدف إرسال رسالة إيجابية إلى جمهورها. هناك أغاني تُدّد بالعنف وتدعو إلى مزيد من السلام والعمل الجماعي في وسط المدينة في محاولة لتحسين نوعية الحياة. أحد الأمثلة الرائعة لأغنية «الراب» التي ترسل هذه الرسالة بعنوان Self Destruction (أي «التدمير الذاتي»)، ويؤديها فريق نجوم الساحل الشرقي الأمريكي. بالنسبة إلى

مؤرخي الهيب هوب، فإن هذا يعود لبعض الوقت، لكنه أحد أفضل الأمثلة على التأثير الإيجابي لموسيقى «الراب». اجتمعت مجموعة من فناني «الراب» المستقلين معًا لتأليف هذه الأغنية؛ لأنهم كانوا على دراية بالقوة العظيمة والتأثير الذي يتمتعون به في موسيقاهم، وكانوا يحاولون استخدام هذا التأثير لإحداث تغيير إيجابي. خدم هذا المشروع غرضين مهمين للغاية لأنه لم يخلق فقط وعيًا بمشكلات المدينة الداخلية مع العنف، ولكنه أظهر أيضًا أن مغني الراب يمكن أن يكونوا واعين اجتماعيًا ويؤلفون موسيقى إيجابية.

تقديم الدعم

عند التعامل مع المشكلات الاجتماعية، فإن أحد أهم طرق إيجاد حل للمشكلة هو توعية الآخرين داخل مجتمعنا بها. موسيقى «الراب» هي أداة رائعة لتسهيل هذه العملية؛ لأنها تتمتع بالقدرة على إيصال رسالة إلى الجماهير نظرًا لشعبيتها. الغالبية العظمى من فناني «الراب» هم من أبناء أحياء فقيرة في المدن الكبرى (القاهرة والإسكندرية في حالة مصر)، حيث يمكن رؤية الظروف الاجتماعية المتدنية وعدم المساواة أكثر من غيرها. في كثير من الأحيان، عندما يكتب مغني «الراب» أغنية تتحدث عن العنف أو تعاطي المخدرات أو أي نشاط إجرامي آخر، فذلك لأنه شيء شاهده في بيئتهم المعيشية، ومن ثم فهو في وضع جيد لتقديم وصف تفصيلي لكيفية الحياة هناك. قد يعترف بعض مغني «الراب» بالتورط سابقًا في بعض الأنشطة المذكورة أعلاه، ولكن مرة أخرى، هذا لا يعني دائمًا أنهم يمجدونها. قد يتم سرد قصة معينة لإعطاء الأمل وإعلام المستمع أنه لمجرد أنهم ارتكبوا أخطاء في الماضي، فهذا لا يعني أنه لا يمكنهم تغيير حياتهم والانخراط في شيء إيجابي. يستخدم مغنو «الراب» موسيقاهم لزيادة الوعي بهذه القضايا بحيث يمكن التركيز على تحسينها.

ما يجعل «الراب» خيارًا مفضلاً لعشاق الموسيقى الشباب هو جوهر موسيقى «الراب» نفسها والطبيعة القوية التي تتمتع بها؛ لأن الأجيال الحالية من الشباب تميل إلى أي شيء يتمتع بالحيوية والسرعة.

إن الغرض العام من موسيقى «الراب» هو ترفيه جمهورها. لمجرد أن مغني «الراب» يرسم نفسه في صورة الشاب القوي أو القادر على سحق خصومه، فإن إنفاق مبالغ مادية طائلة على أشياء تبدو غير ضرورية أو إقامة علاقات متعددة لا يعني أنهم يفعلون ذلك بالفعل. في الكثير من المناسبات، يقوم فنان «الراب» بإنشاء حساب خيالي لأحداث معينة بغرض إثارة فضول الناس وترفيهم، وفي بعض الأحيان يستخدم الشخصيات لتسهيل هذه الحسابات. يستطيع بعض مغني «الراب» الموهوبين استخدام كلماتهم لإنشاء هذه الشخصيات جذبًا إلى جنب مع خطوط القصة الحية التي ترتبط غالبًا بالموضوع الحضري. هذا لا يختلف عن أشكال الترفيه الأخرى، ولا سيما صناعة السينما. عندما نشاهد ممثلنا المفضل يحمل سلاحه ويستخدمه لقتل آخرين، أو تناول المخدرات، أو تصويره بشكل حسي مثير في فيلم، لا يُنظر إليه على أنه منحط. لا تختلف بعض الشخصيات التي يتم إنشاؤها في هذه الأفلام عن بعض الشخصيات التي تم إنشاؤها في موسيقى «الراب». فقط لأن مغني «الراب» يقول إنهم يفعلون أشياء معينة في موسيقاهم، فهذا لا يعني أنهم يفعلون ذلك دائمًا.

البرامج

يتم استخدام موسيقى «الراب» والهيبي هوب في مجال العمل الاجتماعي كشكل من أشكال العلاج. يستخدم علاج الهيبي هوب ثقافة وموسيقى الهيبي هوب لإشراك الشباب ومعالجة مشكلاتهم في العلاج. الهدف هو جعل المرضى الشباب يفكرون في تجاربهم السابقة من خلال التواصل مع كلمات الهيبي هوب.

ظهرت مؤخرًا منظمات شعبية في الولايات المتحدة تهدف إلى استخدام الهيبي هوب و«الراب» لتقليل عنف الشباب. في توكسون، أريزونا، أنشأ أو سيل باربوس مدرسة هيبي هوب ابتدائية، تهدف إلى استخدام الهيبي هوب لإشراك الشباب في بناء المجتمع. يهدف هذا البرنامج إلى تمكين الشباب بمهارات القيادة، وتشجيع التعبير الإيجابي عن الذات، وتعزيز المشاركة المجتمعية - من خلال موسيقى الهيبي هوب.

منظمة شعبية أخرى تأسست في الولايات المتحدة في الأعوام الأخيرة هي Project Spitfire أسس هذه المنظمة هنري مان وتهدف إلى الجمع بين الموسيقيين الشباب والمنتجين المحترفين، الذين يساعدهم في تسجيل الأغاني ومقاطع الفيديو. يوفر Spitfire أيضًا للفنانين مكافأة توقيع

بقيمة ١٠٠ دولار، والتقاط الصور، والدعاية. تهدف Spitfire إلى توقيع الفنانين الشباب الذين يتحدثون عن التغيير والبدائل. هدفهم هو توقيع الفنانين الذين يمكنهم تعليم الشباب أن هناك بدائل للعصابات والعنف. يريد مان أن يمنح مغني «الراب» الشباب وسيلة لرواية قصصهم وتجاربهم السابقة على أمل أن تغرس التغيير في ثقافة الشباب.

يبقى القول إنه بينما أن الصور التي يتم تقديمها في بعض موسيقى «الراب» يمكن اعتبارها بالتأكيد ذات تأثير سيئ، فإن هذا لا يعني أن جميع موسيقى «الراب» متدنية المستوى. ولا نعتقد أنه من الانحطاط في شيء أن تستخدم الكنائس مثلاً موسيقى «الراب» في خدمتها لإرسال رسالة توعية ووعظ وإرشاد. الأمر نفسه ينطبق على استخدام المعلنين «الراب» وبعض وجوه هذه الموسيقى أو من الممثلين، للترويج لمنتج معين أو خدمة ما، أو أن يتم توظيف أغاني «الراب» في بلدٍ مثل الولايات المتحدة على يد ضباط الشرطة ورجال الإطفاء والمعلمين؛ لنشر رسالتهم ومحاولة التواصل مع الشباب.

موسيقى «الراب» هي أداة رائعة وقوية يمكن استخدامها لأغراض جيدة. عند انتقاد موسيقى «الراب»، يتعين على المرء أن يتجاوز ما يسمعه ويحاول التأكد من الرسالة التي تحاول الموسيقى إرسالها.

ما يجب فهمه في كل هذا هو حقيقة أنه إذا كان لموسيقى «الراب» مثل هذا الحضور القوي والتأثير على عقول الشباب، فإن من مسؤولية مغني «الراب» المشهورين إجادة اختيار الموضوعات، واللغة، والأسلوب، مما سيكون له بالغ الأثر في ترك لمسة إيجابية وملهمة في أذهان المستمعين.

في المقابل، فإن صنع محتوى سيئٍ لفظاً ومعنى، والتحريض على العنف والجريمة وتعاطي المخدرات والإساءة إلى المرأة، وتحويل الأغاني إلى ساحة تصفية حسابات شخصية، قد يؤدي إلى تآكل أساسيات سبب ظهور موسيقى «الراب».

«الراب»، شأنه شأن أشكال الموسيقى الأخرى، لا يمكن فهمه ما لم يتم دراسته دون إطار سياقه التاريخي والاجتماعي. تعكس موسيقى «الراب» اليوم أصلها في ثقافة الهيب هوب للأمريكيين الأفارقة الشباب والمدنيين والطبقة العاملة، وجذورها في التقاليد الشفوية الإفريقية، ووظيفتها بصفتها صوتاً للجماعات ناقصة التمثيل، ومع نمو شعبيتها، تم تسويقها والاستحواذ عليها من قبل صناعة الموسيقى.

في الختام، على الرغم من إلقاء اللوم على موسيقى «الراب» في بروز العنف في عدد من المجتمعات، فإن موسيقى الهيب هوب هي أحد أعراض العنف الثقافي، وليس السبب. من أجل فهم الهيب هوب، من الضروري النظر إليها على أنها نتاج مجموعة من الظروف التاريخية والسياسية والاقتصادية، ودراسة الدور الذي لعبته بصفته صوتاً لأولئك الذين يتعرضون للاضطهاد

الاجتماعي والاقتصادي الممنهج. إذا أريدَ معالجة قضية العنف في موسيقى «الراب» بشكل فعال، فإنه يجب التعامل مع جذر المشكلة -التفاوت الشديد في الموارد والفرص للأقليات الحضرية- بقوة. موسيقى «الراب» هي شكل من أشكال مقاومة أنظمة القهر التي خلقت تناقضات طبقية في الولايات المتحدة وغيرها. من أجل وضع حد للعنف، يجب أن نركز على تخفيف عبء الطبقة العاملة داخل المدينة. من أجل وضع حد لدورة العدمية الموجودة في الثقافة المعاصرة لشباب أقلية المدينة الداخلية، يجب أن نوفر لهم الموارد والفرص لرؤية المستقبل بأمل.



ياسر ثابت، صحفي مصري، من مواليد ألمانيا عام ١٩٦٤. حاصل على درجة الدكتوراه في الصحافة عام ٢٠٠٠. عمل مديرًا للأخبار في قناة «سكاي نيوز عربية»، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة (٢٠١١)، ومنتجًا أول للأخبار في قناة «الجزيرة» في قطر (٢٠٠٢)، ورئيسًا لتحرير غرفة الأخبار في قناة «الحرّة» في الولايات المتحدة (٢٠٠٧)، ورئيسًا للتحرير في قناة «العربية» في دبي، الإمارات العربية المتحدة (٢٠٠٧).

تتضمن قائمة مؤلفاته:

### أولاً: إصدارات باللغة العربية:

- «جامعُ الشهوات» (دار زين، القاهرة ٢٠٢٢).
- «سقف العالم» (دار زين، القاهرة ٢٠٢٢).
- «كلّ يوم شوق» (دار ميريت، القاهرة ٢٠٢١).
- «الموسيقى العارية: أساطير في مملكة الغناء» (دار زين، القاهرة ٢٠٢١).
- «طقوس الجنون» (منشورات إبيدي، القاهرة ٢٠٢١).
- «مقامات الروح: دليل إلى الأغنية العربية» (دار خطوط وظلال، عمان ٢٠٢١).
- «حكمة السيقان» (منشورات إبيدي، القاهرة ٢٠٢٠).
- «الرومانسيون» (دار زين، القاهرة ٢٠٢٠).
- «عادات الحب السيئة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠٢٠).
- «صراع تحت القبة» (دار زين، القاهرة ٢٠٢٠).
- «خدوش إضافية» (دار زين، القاهرة ٢٠٢٠).
- «إثم قديم» (دار الأدهم، القاهرة ٢٠١٩).
- «سعال وطني» (دار الأدهم، القاهرة ٢٠١٩).
- «ولع» (دار الأدهم، القاهرة ٢٠١٩).
- «الحرب في منزل طه حسين» (دار زين، القاهرة ٢٠١٩).
- «عشاق وشياطين: التاريخ الممنوع للسينما» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٩).
- «أبناء البكاء» (دار زين، القاهرة ٢٠١٩).
- «الأهداف لا تعتذر» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٩).
- «مراعي الذئب» (دار زين، القاهرة ٢٠١٨).
- «يطل الخجل من حقيبتها» (دار زين، القاهرة ٢٠١٨).

- «موسوعة كأس العالم: من أوروغواي ١٩٣٠ إلى روسيا ٢٠١٨» (دار كنوز، القاهرة ٢٠١٨) (طبعة ثانية، دار دوّن، القاهرة ٢٠٢٢).
- «الملك والفرسان الثلاثة: عرب روسيا ٢٠١٨» (دار كنوز، القاهرة ٢٠١٨).
- «قبل الذروة بقليل» (دار زين، القاهرة ٢٠١٨).
- «قانون رأس السمكة: أمة في خطر» (دار دلتا، القاهرة ٢٠١٨).
- «لصوص وأوطان» (مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٨).
- «فاسدون والله أعلم» (دار دلتا، القاهرة ٢٠١٧).
- «الوزير في الثلجة: كواليس صناعة وانهيار الحكومات في مصر» (دار دلتا، القاهرة ٢٠١٧).
- «أهل الضحك والعذاب» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٧).
- «سيرة اللذة والجنس في مصر» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٧).
- «موسوعة حصاد الأولمبياد: الدورات الأولمبية في ١٢٠ سنة» (دار كنوز، القاهرة ٢٠١٦).
- «باشوات وأوباش: التاريخ السري للفساد» (مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٦).
- «خنجر في المرأة: نصوص ووجوه منسيّة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٦).
- «جمرتان: تمارين على النسيان» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٦).
- «الموت على الطريقة المصرية» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٦).
- «حرائق التفكير والتكفير: شخصيات وصدّامات» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٦).
- «العصا والمطرقة: صراع السلطة والقضاء» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «صديق الرئيس: حكام مصر السريون» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «دين مصر: أمراء الدم والفيديو» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «وطن محلك سر» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «المتلاعبون بالعقول: سقطات الإعلام في مصر» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «حروب الهوانم» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٥).
- «مصر قبل المونتاج» (دار دلتا، القاهرة ٢٠١٥).
- «حكام مصر من الملكية إلى السيسي» (دار الحياة، القاهرة ٢٠١٤).
- «غرفة خلع الملابس: وجوه وقياسات» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٤).
- «أجمل القتلة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٤).
- «ذنب» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٤).
- «الصراع على مصر: نواب مبارك والعهد الجديد» (دار كنوز، القاهرة ٢٠١٤).
- «أيامنا المنسيّة» (منشورات ضفاف، بيروت/منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٤).

- «تحت معطف الغرام» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٤).
- «مراودة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٤).
- «زمن العائلة: صفقات المال والإخوان والسلطة» (دار ميريت، القاهرة ٢٠١٤).
- «صناعة الطاغية: سقوط النخب وبذور الاستبداد» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٣).
- «رئيس الفرص الضائعة: مرسى بين مصر والجماعة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٣).
- «حروب العشيرة: مرسى في شهور الربية» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٣).
- «دولة الألتراس: أسفار الثورة والمذبحة» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٣).
- «محاكمة الرئيس: البحث عن القانون الغائب» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٣).
- «شهقة اليائسين: الانتحار في العالم العربي» (دار التنوير، القاهرة ٢٠١٣)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة ٢٠٢٠).
- «قصة الثروة في مصر» (دار ميريت، القاهرة ٢٠١٢)؛ (طبعة ثانية، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠١٣).
- «هيا بنا نلعب: عن الأوطان والأوثان» (دار اكتب، القاهرة ٢٠١٢).
- «فضة الدهشة: تعريد على غصن تويتير» (دار العين، القاهرة ٢٠١٢).
- «لحظات تويتير: ألف تغريدة وتغريدة» (دار العين، القاهرة ٢٠١١).
- «جرائم بالحبر السري» (مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٠).
- «حروب كرة القدم» (دار العين، القاهرة ٢٠١٠)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة ٢٠١٩).
- «فتوات وأفندية» (دار صفصافة، القاهرة ٢٠١٠).
- «فيلم مصري طويل» (مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠١٠).
- «كتاب الرغبة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠١٠).
- «جرائم العاطفة في مصر النازفة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٩).
- «يوميات ساحر متقاعد» (دار العين، القاهرة ٢٠٠٩).
- «قبل الطوفان: التاريخ الضائع للمحروسة في مدونة مصرية» (كتاب «ميزان»، القاهرة ٢٠٠٨)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة ٢٠١٣).
- «جمهورية الفوضى: قصة انحسار الوطن، وانكسار المواطن» (كتاب «ميزان»، القاهرة ٢٠٠٨)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة ٢٠١٣).
- «ذاكرة القرن العشرين» (مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة ٢٠٠١)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة ٢٠١٩).
- «موسوعة كأس العالم» (مدبولي الصغير، القاهرة ١٩٩٤).
- ثانياً: إصدارات باللغة الإنجليزية:

Revolutions: How they changed history and what they mean today, Peter Furtado (editor), London: Thames & Hudson Ltd, 2020.

المقدمة ٥

«الشعبي».. من «عدويّة» إلى «المهرجانات» ١٠

«ويجز».. صدمة المستقبل! ٦٨

«البوصلّة ضاعت»: المنافسون ٩٣

المتمرّدات: محجبات الراب.. ومغنيات العيب! ١١٢

من تحت الأرض: مسيرة «الراب» ١٢٨

خارج المنهج: «الراب» والثقافة الشعبية ١٧٢

الأمل ١٧٦

تحدي السائد ١٧٧

الوعي الاجتماعي ١٧٨

تقديم الدعم ١٧٩

الترفيه ١٨٠

البرامج ١٨١

سيرة موجزة ١٨٤

د. جلال الدريدي، التنوع الثقافي ونزاعات الكوني، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٨٥، يناير- مارس ٢٠٢٢، ص ٢٠٩.

باسل قطب، كيف تصدّر الغناء الشعبي الذوق العام في الوطن العربي؟ موقع «تسعة» الإلكتروني، ٣١ مارس ٢٠١٩.  
إبراهيم زكي خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.  
مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.  
إسلام عبد الوهاب، خريطة الغناء الشعبي في مصر، موقع «رصيد ٢٢» الإلكتروني، ٣ يوليو ٢٠١٦.  
جابر أبو حسين، السيرة الهلالية في صعيد مصر، إعداد: أحمد الليثي، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.

أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السير الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٠.  
دعاء صالح، تجربة دراسات السيرة الهلالية وتنمية المجتمع اجتماعياً وثقافياً؛ في: أعمال مؤتمر «عشرون عامًا على أطلس المأثورات الشعبية: التحديات والطموحات»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١٧١، ١٧٠.  
لؤي علي، وفاة المنشد الديني الكبير أحمد التوني، موقع «اليوم السابع» الإلكتروني، ١٧ مارس ٢٠١٤.  
هبة الحنفي، زين محمود.. «الرجل الذي هزم فيروز يتواصل مع الله من سماء الشانزليزيه»، موقع «المصري لايت» الإلكتروني، ٣ نوفمبر ٢٠١٤.  
إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، سلسلة الدراسات الشعبية، العدد ١٥٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.

شعبان بلال، نصر الدين طوبار.. إمام المبتهلين، جريدة «الاتحاد»، أبو ظبي، ٢٨ مايو ٢٠٢٢.  
محمد الجوهري (تحرير)، مقدمة في التراث الشعبي، دون ناشر، القاهرة، ٢٠٠٦.  
عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، سلسلة الدراسات الشعبية، العدد ١٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.  
حامد أنور، أشكال الغناء الشعبي في الشرقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨.  
محمد حسين، عبر قرن من الزمان.. كيف تطورت الأغنية الشعبية في مصر؟ بوابة «الشروق» الإلكترونية، ٢١ فبراير ٢٠٢٠.  
د. ياسمين فراج، الأغنية الشعبية في مصر: دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.  
د. ياسر ثابت، مقامات الروح: دليل إلى الأغنية العربية، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢١، ص ٣٣٦.  
محمد العسيري، نهاوند.. أسطوات الغناء الشعبي في مصر، دار «بتانة للنشر والتوزيع»، القاهرة، ٢٠٢١.  
ميلاد واصف، قصة الموال، دراسة تاريخية أدبية اجتماعية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢.  
الشجا: كلمة عامية المقصود بها الشقاء والتعب الناتج عن العمل المرهق.  
ملجاء: كلمة عامية مصرية تعني أنني لا أجده أو غير موجود.  
أمل مصطفى إبراهيم، الغناء البلدي في مصر، سلسلة فنون بلدنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.  
محمد قابيل، موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (١٣٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

المرجع نفسه.

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ص ٣٣٨.

نبيل عبد الفتاح، الحرية والحقيقة: تحديات الثقافة والمتقف المصري، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٢١، ص ٨٨.  
انظر أيضًا: نبيل عبد الفتاح، خطاب الزمن الرمادي: رؤى في أومة الثقافة المصرية، يافا للنشر، القاهرة، ١٩٩٠.  
عبد الحكم سليمان، أه لو لعبت يا زهر.. على خطى عدوية، موقع «المنصة» الإلكتروني، ٢٨ سبتمبر ٢٠١٦.

<https://almanassa.com/ar/story/٣٠٨٣>

د. ياسمين فراج، الغناء والسياسة في تاريخ مصر، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٥٨.  
رشدي الدقن، كيف أعلن عدوية انهيار الاشتراكية؟ الكتاب الذهبي، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة، العدد ٦، يوليو ٢٠١٨، ص ٧٩.

د. ياسمين فراج، الأغنية الشعبية في مصر: دراسة مقارنة، مرجع سابق.

عبد الحكم سليمان، مصدر سابق.  
رمضان جاب الله، الغناء الشعبي من عدوية إلى شبيبة.. «لف وارجع ثاني»، موقع «المنصة» الإلكتروني، ١٦ أكتوبر ٢٠١٦.  
<https://almanassa.com/ar/story/٣١٢٢>

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ص ٣٤٣.  
المصدر نفسه.

محمد حسين، مصدر سابق.

د. ياسمين فراج، الأغنية الشعبية في مصر: دراسة مقارنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨.

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ٣٤٧.

د. ياسمين فراج، الأغنية الشعبية في مصر: دراسة مقارنة، مرجع سابق.

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ص ٣٤٩.

هبة حسنين وشيما البرديني ومحسن محمود، العالم «السفلي» للغناء الشعبي في مصر (١-٢)، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، ٥ مايو ٢٠٠٧.

يسري حسان، هتاف المنسيين، دار بتانة، القاهرة، ٢٠٢٠.

نبيل عبد الفتاح، الحرية والحقيقة: تحديات الثقافة والمتقف المصري، مصدر سابق، ص ١١٦.

انظر أيضاً: نبيل عبد الفتاح، خطاب الزمن الرمادي: رؤى في أومة الثقافة المصرية، يافا للنشر، القاهرة، ١٩٩٠.

سامح فايز، لماذا يعتبر المتقفون أغنية التكنو شعبي سرطانياً فنياً؟ موقع «حفريات» الإلكتروني، ١٠ يوليو ٢٠١٩.

مصطفى ماهر، نجوم المهرجانات الشعبية: «ماحدث هيقدر يمنعنا من الغناء»، مجلة «روز اليوسف»، القاهرة، ١٥ سبتمبر ٢٠١٢.

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ص ٣٥٥.

أحمد إبراهيم خلف، المهرجانات الشعبية كوسيلة للتعبير والتمرد في مصر (٢٠١١-٢٠١٥)، مشروع تخرج، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ٢٠١٥، ص ٣٤-٣٦.

محمد أبو الذهب، عمرو حاحا.. الطريق للمهرجانات، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، العدد ٦، يوليو ٢٠١٨، ص ١٢٢-١٢٣.

د. ياسر ثابت، مرجع سابق، ص ٣٦٠.

أحمد الشورى، ضجيج أم صوت المهمشين: موسيقى المهرجانات موجة جديدة من تمرد المصريين، المركز الإقليمي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٤.

<http://www.rcssmideast.org>

أحمد إبراهيم خلف، مرجع سابق، ص ٧٢-٧٨.

يورغن هابرماس، «ليبراسيون»، باريس، ٣١ مايو ٢٠٠٣.

Spotify reveals most-streamed artists in North Africa, with Arab artists on top, The National, Abu Dhabi, ٢١ December ٢٠٢١.

محمد زيدان، ويجز: استعنت بمصحح لهجة صعيدية في «ببمبو» على رغم أن أصولي من الأقصر، موقع «بوابة الأهرام» الإلكتروني، ٤ ديسمبر ٢٠٢١.

ضحى عرفة، من هو مطرب الراب ويجز؟.. «ترك وظيفته من أجل الغناء.. و«دورك جاي» سبب شهرته، موقع «صدى البلد» الإلكتروني، ١ نوفمبر ٢٠٢١.

«ويجز» ورفاقه على القمة... المارد خرج من القمم، موقع «سبوتنيك» الإلكتروني، ١ نوفمبر ٢٠٢١.

محمد الجارحي، ويجز.. حكاية شاب من الألف إلى الراب، موقع «أخبار الآن» الإلكتروني، ١٥ مارس ٢٠٢٢.  
المصدر نفسه.

محمد الجارحي، ويجز.. الجانب الآخر من الراب والتراب، موقع «أخبار الآن» الإلكتروني، ٢٢ مارس ٢٠٢٢.  
المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

محمد الجارحي، ويجز.. حكاية شاب من الألف إلى الراب، مصدر سابق.

محمد الجارحي، ويجز.. حكاية شاب من الألف إلى الراب، مصدر سابق.  
محمد السيد، «ويجز» ومغنو الراب في مصر: من الهامش إلى صلب الثقافة الموسيقية، موقع «درج» الإلكتروني، ١٤ أبريل ٢٠٢٢.

محمد عطية، عن تراك ويجز الجديد «البخت» وأزمة جيل يعشق النشاز، موقع «الميزان» الإلكتروني، ٣ مارس ٢٠٢٢.  
قائمة المشاهير: نجوم الموسيقى العرب ٢٠٢١، موقع «فوربس ميدل إيست» الإلكتروني، ٥ أبريل ٢٠٢١

<https://www.forbesmiddleeast.com/ar/lists/arab-music-stars-2021/>

The ٢١ Most Exciting Young Musicians on Planet Earth, GQ, ١٠ August ٢٠٢١.

<https://www.gq.com/story/voices-of-the-future>

سيد أبو ليلة، اختراق الراب سين: «من غير ما أتمرن يابا أول جمهورية».. لماذا نجح ويجز؟ جريدة «الدستور»، القاهرة، ٣ أبريل ٢٠٢٢.

محمد الجارحي، ويجز.. الجانب الآخر من الراب والتراب، مصدر سابق.  
سيد أبو ليلة، مصدر سابق.

Spotify reveals most-streamed artists in North Africa, with Arab artists on top, Op. Cit.

حسام فهمي، ١٠ أغانٍ تعرفك إلى جيل الراب الجديد في مصر، موقع «إضاءات» الإلكتروني، ٢٧ فبراير ٢٠٢١.  
أنس علام، جمهور مروان موسى يلقون عليه «هواتف المحمول» في حفله بـ«استاد القاهرة» (فيديو)، موقع «بوابة المصري اليوم» الإلكتروني، ٢٣ يوليو ٢٠٢٢.

مروان بابلو هو الأب الروحي للتراب في مصر، Vice Arabia، يوتيوب، ٢٢ أغسطس ٢٠١٩.  
ابتهال مخلوف؛ سهير عبد الحميد؛ أحمد زكريا، الراب المصري يسحب البساط من المهرجانات، صحيفة «روز اليوسف»، القاهرة، ٤ أكتوبر ٢٠٢١.

حازم ويفي، مروان بابلو.. العالم السفلي وموسيقى «التراب»، موقع «أراجيك» الإلكتروني، ٢٤ أكتوبر ٢٠٢٠.  
Yassin Zahran, ١٠ Tracks to Hook You on The Egyptian Hip Hop Scene, Scene Noise, ١٥ May ٢٠١٨.

Théophile Pillault, Skrrt Skrrt Habibi! Introducing Egyptian trap, PAM - Pan African Music, September ٢٠٢٠, ٧.

حازم ويفي، مصدر سابق.

حسام فهمي، مصدر سابق.

خالد إبراهيم، مروان بابلو يعلن اعتزاله الغناء: «أنا بتوب لربنا حاليًا»، موقع «اليوم السابع» الإلكتروني، ١٨ مارس ٢٠٢٠.  
WHAT'S GOING ON WITH MARWAN PABLO? EGYPTIAN TRAP TRAILBLAZER DELETES ALL VIDEOS FROM HIS YOUTUBE CHANNEL, Scene Noise, March ٢٠٢٠, ١٥.

من الاعتزال المفاجئ و«التوبة» ثم العودة عبر بوابة «الغابة».. لمحات عن مروان بابلو، موقع «أخبارك نت» الإلكتروني، ٢٠ أكتوبر ٢٠٢١.

Youssef Ahmed, "Marwan Pablo, Egyptian Trap "Godfather", Quits his Music Career at ٢٤", Egyptian Millennials, ١٤ Mar ٢٠٢٠.

عبد الله فدري، «مروان إني ببابك»... تحية لـ«بابلو» تزيد اشتعال غضب نقابة الموسيقيين ضد مغني الراب، موقع «رصيد» الإلكتروني، ٣ أكتوبر ٢٠٢١.

<https://twitter.com/wegzkrofficial/status/٢٠١٣٥٣٦٢٢٣٨١٦١٠١٨٤٧٠٥> October ٢٠٢١.

حسام فهمي، مصدر سابق.

حامد فتحي، مشهد الراب المصري.. قائمة بأشهر ٦ فنانين والموقف من العقلية الأمنية، موقع «رصيد» الإلكتروني، ٢٧ ديسمبر ٢٠١٩.

فرح جابر، محجبات الراب والاستهلاك الإعلامي، موقع «رصيد» الإلكتروني، ١٧ أبريل ٢٠١٥.

Lauren Said-Moorhouse, "Rapping for respect: Meet the ١٨-year-old singer standing up for women in Egypt", CNN, ٢٥ March ٢٠١٤.

Princess Aziza, "BBC News - Egypt's first veiled rapper, Mayam Mahmoud", Rich Dubai, ٢٢ April ٢٠١٤.

Patrick Kingsley, "Rapper Mayam Mahmoud challenges Egyptian expectations of veiled women", The Guardian, ١ December ٢٠١٣.

Ibid.

Simon Tomlinson, "The hijab-wearing rapper: Egyptian teenager stands up for victims of sexual harassment after starring on Arabs Got Talent", Mail Online, 2 December 2013.

Lauren Said-Moorhouse, Op. Cit.

جاسمين كمال، عارضة الأزياء ميام محمود تكشف الوجه الآخر لمهنة الموديلينج، موقع «فستاني» الإلكتروني، لندن، 6 يوليو 2021.

الأمريكية المحجبة أسماء: صوتي في الراب ليس عورة، موقع «راديو سوا» الإلكتروني، 4 ديسمبر 2013. فرح جابر، مصدر سابق.

يارا نحلة، فتيات الراب العربي: ندية في وجه الاستخفاف، موقع «العربي الجديد» الإلكتروني، 6 يوليو 2022. المصدر نفسه. المصدر نفسه.

جلال المخفي، مغنيات الراب في المغرب: جراءة وانتقادات لاذعة، موقع إذاعة «مونت كارلو الدولية» الإلكتروني، 13 أبريل 2018.

أميرة طلعت، «بنت المصاروة» ألبوم غنائي بمنظور نسائي، موقع «بوابة المصري اليوم» الإلكتروني، 30 مايو 2015. نانسي عطية، «بنت المصاروة»: كلمات جريئة تغني واقع المرأة المصرية، موقع «رصيف 22» الإلكتروني، 31 مايو 2017. سارة درويش، لأن الحب والهجر أغاني راحت عليها.. أصوات نسائية غنت للحرام والعيب والثورة والتحرش وصوت الست «اللي مش عورة».. من «ميام محمود» لـ«دينا الوديدي» مغردات خارج السرب غيرن شكل هموم البنات المصرية في الأغنية، موقع «اليوم السابع» الإلكتروني، 19 أكتوبر 2015. سارة نعمة الله، «وان وومان شو» يروي حكايات يسرا الهواري وسارة عبد الرحمن في برنامج «واقعي»، موقع «بوابة الأهرام» الإلكتروني، 6 فبراير 2019.

HARRAP'S ENGLISH-ARABIC BASIC LEARNER'S DICTIONARY, E. U. P., Beirut, 1976, p. 514.

Davey D., "Why Is Rap So Powerful", Davey D's Hip-Hop Corner. <http://www.daveyd.com/whyrapispowerart.html>.

Davey D., "Why Is Rap So Powerful", Davey D's Hip-Hop Corner, 30 May 1999. <http://www.daveyd.com/whyrapispowerart.html>.

Eric Wolf, The Slave Trade: Europe and the People Without History, Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 208-195.

Dick Hebdige, Cut 'n' Mix: Culture, identity, and Caribbean music, London: Routledge, 1987, p. 26.

Ibid., p. 30.

Christopher John Farley, "Hip-hop nation", Time Magazine, February 1999, 8.

Daredevil, "Straight Sound--The future of hip-hop", The Bomb Hip-Hop Magazine, Issue 42, August/September 1995. <http://www.bombhiphop.com/straight.html>.

Danny Hoch, Jails, Hospitals, & Hip-Hop and Some People, New York: Villard, 1993, p. xvii.

.The Darker Side of Black من فيلم اقتباس

Davey D., Op. Cit.

Dana Hughes, "Hip-Hop in Politics: What a Difference a Generation Makes", ABC News (online), February 2013, 14. Accessed June 2022, 21.

<http://abcnews.go.com/Politics/OTUS/hip-hop-politics-difference-generation-makes/story?id=18495205>.

D. James Romero, "Influence of hip-hop resonates worldwide", Los Angeles Times, March 1997, 14.

<http://www.latimes.com/HOME/ENT/MUSIC/HIPHOP/hiphop.htm>.

.The Darker Side of Black من فيلم اقتباس المصدر نفسه.

Becky Blanchard, "The Social Significance of Rap & Hip-Hop Culture," Ethics of Development in a Global Environment (EDGE): 'Poverty & Prejudice: Media and Race'. Accessed June 2022, 21. [https://web.stanford.edu/class/e299c/poverty\\_prejudice/mediarace/socialsignificance.htm](https://web.stanford.edu/class/e299c/poverty_prejudice/mediarace/socialsignificance.htm).

.The Darker Side of Black من فيلم اقتباس

Marnie Ruth Binfield, "Bigger than Hip-Hop: Music and Politics in the Hip-Hop Generation", University of Texas

Libraries (online), December ٢٠٠٩. Accessed June ٢٠٢٢, ٢١. <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/٢١٥٢/٧٥٥٥>.

D. James Romero, Op. Cit.

Robert Walser, "Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy", *Ethnomusicology*, (٢) ٣٩, ١٩٩٥: pp. ٢١٧-١٩٣.

معترز الجندي، الراب وتوجهات الشباب في العالم العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤٦.

David O'Neill, *Explicit Lyrics: toute la culture rap ou presque*, Les éditeurs libres, Paris, ٢٠٠٧.

Sylvain Bertot, *Rap, Hip-hop: Trente années en ١٥٠ albums de Kurtis Blow à Odd Future*, Le Mot et le Reste, ٢٠١٢, p. ٣٨٤.

د.محمد الدريدي، الراب التونسي من التهميش إلى الريادة: دراسة تاريخية اجتماعية ومقاربة تحليلية سيميولوجية، موقع «القلعة» الإلكتروني، ١٨ مايو ٢٠١٨.

معترز الجندي، مرجع سابق، ص ٦٢.

المرجع نفسه، ص ٦٥.

محمد همدان، موسيقى الراب: ما أسباب زيادة شعبيتها في العالم العربي؟ موقع «بي بي سي عربي» الإلكتروني، ١٦ أبريل ٢٠٢٠.

المصدر نفسه.

د. محمد الدريدي، مصدر سابق.

فخر الدين بن يونس، ثقافة الهيب هوب جنوب المتوسط، في: شعوب وثقافات، العدد ٦، سلسلة الناشر العربي، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٥.

عمر المسيري (بوفلوط)، أحد مؤسسي فرقة «وأي كرو»، من الفيلم التسجيلي: «من تحت الأرض» (٢٠١٠) إخراج: أحمد رحال.

عبد الله فرج، من نيويورك إلى القاهرة.. كيف نشأت موسيقى الراب والتراب، موقع «الجزيرة نت» الإلكتروني، ١٣ مايو ٢٠٢٢. أحمد إبراهيم، من تحت الأرض إلى شركات الإنتاج: مسيرة الراب في مصر، موقع «إضاءات» الإلكتروني، ١٣ يونيو ٢٠٢١. ابتهاج مخلوف؛ سهير عبد الحميد؛ أحمد زكريا، مصدر سابق.

شريف حسن، أحمد مكي: عودة مكررة للأخ الأكبر، جريدة «العربي الجديد»، لندن، ١٦ أغسطس ٢٠١٨.

عبد الله فرج، مصدر سابق.

محمد السيد، مصدر سابق.

أحمد إبراهيم، مصدر سابق.

يمكن التفريق بين المهرجان والتراب كما أشار مغني الراب والبروديوسر «باتيستوتا»: «كليك وسنير وهاي هاتس يعني تراب، يوم وتك وشخايل وصاجات يعني مهرجان»، والكليك والسنيير هي الحركات الموسيقية الثابتة التي تصنع «تمبو» البيت في الراب. انظر: المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

المصدر نفسه.

حامد فتحي، مصدر سابق.

المصدر نفسه.

أحمد صلاح، دليلك لفهم المعركة بين صفوة الراب المصري، موقع مصر ٣٦٠ الإلكتروني، ٢٣ فبراير ٢٠٢١. المصدر نفسه.

محمد السيد، مصدر سابق.

سيد أبو ليلة، مصدر سابق.

محمد الجارحي، ويجز.. الجانب الآخر من الراب والتراب، مصدر سابق.

أحمد إبراهيم، مصدر سابق.

Stanley Aronowitz & Henry A. Giroux, *Education Still Under Siege*, Westport/ Connecticut: Praeger; ٢nd edition, ١٩٩٣.