الشباب المصريون وأغاني المولِد

جنيفر بيترسون(*)

مقدّمة(١)

يُقام في مصر على مدار السنة من الموالِد ما قد يعدّ بالمئات. والموالِد احتفالات شعبية تحتفي بأهل البيت وبمن يُعتبرون من أولياء الله. تتكثّف هذه الاحتفالات حول مقام المحتفَل به، إذ يُعتقد أنه مبعث البركة، ويزوره الوافدون طلبًا للشفاعة ورغبة في الحماية والبركة، وللاحتفال من خلال الإنشاد الجماعي وتوزيع نفحات الولي وتلقّيها. وفي فترة المولِد تتحوّل المنطقة حول المقام إلى مهرجان يمتزج فيه الروحي بالدنيوي ـ حيث توجد خيام المتصوّفين التي يقدّم فيها الأكل والشرب للضيوف والزوار، ومساحات للذكر ـ حركة إيقاعية يسعى بها ممارسها إلى التقرّب من الله ـ على نغمات فرقة حيّة وغناء مُنشد لنصوص صوفية، بجوار أماكن بيع الحلويات واللعب ووسائل الترفيه مثل ركوب المراجيح، وممارسة الرماية أو التصويب بالبنادق، وحتى لعب القمار.

ومنذ بداية الألفية الجديدة، ظهر وتطوّر تيّار جديد من الموسيقى والغناء الشعبي الراقص في مصر مستوحى من مناخ المولِد،

(*) باحثة ومخرجة مستقلة تقيم في القاهرة.

(١) تشكر الباحثة أيمن عامر على المساعدة في إعداد هذه الدراسة باللغة العربية.

من خلال استعارة جمل لحنية ونصوص من الإنشاد الصوفي، بالإضافة إلى استخدام ألفاظ تشير إلى أجواء المولِد من حيث الروحانيات ومن حيث الترفيه (ألفاظ مثل «الله!» و«مدد!» وإشارات إلى الذِكر، وإلى وسائل الترفيه المتواضعة والبريئة المتوفرة في المولِد، أو حتى القول مباشرة «نروح المولِد!»). هذه الأغاني تنتمي إلى الموسيقى الشعبية والغناء الشعبي المعاصر الذي عرف بدايته مع أمثال فرقة المصريين والمطرب أحمد عدوية، في سبعينات القرن الماضي. وهذه الأغاني الجديدة شبابية في المقام الأوّل، فهي صاخبة، راقصة، وتعبّر عن شحنات الطاقة لدى الشباب، والتي تنتج ثقافة خاصة للفن واللغة والسلوك الاجتماعي.

قد يبدو من الغريب أن يتبنّى الشباب أجواء المولِد وتقاليده مصدرًا لهم في إبداع ثقافة شعبية شبابية مشاغبة، إذ يبدو أن هناك تناقضاً بين روحانيات المولِد وبراءة وسائل الترفيه البسيط فيه، وبين مشاغبة الشباب وانشغالهم بالشبع الحسي المتمثل في المخدرات والجنس، مثلاً. لكن المولِد، في الحقيقة، يمثل إلهامًا مجازيًا ومباشرًا لكثير من اهتمامات الشباب وهمومهم. وتسعى هذه الدراسة إلى أن تبيّن كيف يتبنّى الشباب المصري المولِد كمصدر إلهام لإنتاج ثقافي شبابي جديد، كما تسعى إلى إظهار الدلالات الثقافية المختلفة لهذا الاستلهام .

إبداع أغاني المولِد

في سنة ٢٠٠١ أدخل عازف الأورج الشاب صلاح الكردي (٢٢ سنة) جملاً لحنيّة من الإنشاد الصوفي إلى الموسيقى الراقصة المطلوبة والمحبوبة في الأفراح (حفلات الزواج) الشعبية. ويمكننا أن نقول إن هذه كانت بداية تيّار أغاني المولِد.

كانت لصلاح خبرة في مجال الموالِد، حيث كان جدّه ـ عمدة الوايلي ـ يقيم سنويًا مولد سيدي الوايلي، ويستقدم المنشد الكبير عربي فرحان البلبيسي لإحياء الليلة بالإنشاد. عشق صلاح ـ الذي يقول إن الموسيقى في دمه وجسمه ـ موسيقى الإنشاد، فلم يكتفِ بمولد الوايلي القريب منه، وإنما كان يرتحل إلى خارج القاهرة لحضور الموالِد المختلفة والاستمتاع بإنشاد الشيوخ الكبار الذين مثَّلوا له قدوة فنية في عالم الموسيقى والإنشاد[٢]. يقول صلاح إنه حفظ هذا التراث

(٢) كل الإشارات والاقتباسات لصلاح الكردي من مقابلة شخصية أجريت في الوايلي في ١٨ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠٠٩.

الموسيقي في ذهنه. ومن بين الآلات الموسيقية المختلفة في موسيقى المولِد/ الإنشاد فإن الناي خاصة قد «دخل في دماغه» حتى إنه برمج الأورج ليعزف بصوت الناي.

في بداية الألفيّة الجديدة، كان صلاح يعزف في فرقة تحيي الأفراح الشعبية في الوايلي، والتي يصفها صلاح بأنها كانت حينذاك عبارة عن زفّة موسيقية استعراضية، حيث كانت تحوي «نمراً» أو فقرات فلكلورية شبه مسرحية مثل الرقصة الإسكندرانية التي يؤديها راقصون بملابس الصيادين، أو الرقصة النوبية، أو رقصة التنُّورة التي تمثل رقصًا فلكلوريًا استعراضياً مستوحى من التراث الصوفي العربي والتركي، ومبنياً على الإيقاع والحركات الجسدية.

قرر صلاح ـ الذي يحب الارتجال والعزف «بمزاجه» ـ أن يُدخل إلى الموسيقى المستخدمة في فقرة التنّورة ألحاناً من الإنشاد الصوفي الذي أولع به صغيراً، مع فارق أنه عزفها بأسلوبه هو. وسرعان ما راج هذا التجديد الذي أدخله صلاح على ألحان الإنشاد بأسلوب شبابي وبإيقاع راقص سريع، وحظي بشعبية واسعة في الأفراح، واتخذ أشكالاً ارتجالية متنوعة. يقول صلاح «بعد كِدَه انتشر وكل واحد بيعمله على خياله وعلى مزاجه».

وما لبث أن تبنّى هذا التيار الراقص الجديد المطرب الشعبي جمال السبكي، الذي أصدر ألبومه الأول في سنة ٢٠٠٢ بعنوان «المولِد». كان جمال السبكي يغني في الأفراح الشعبية، ويجيد أسلوب «النباتشي»، ذلك الشخص الذي يقطع أداء الفرقة باستمرار لكي يصيح في الميكروفون، موجهًا التحية إلى الضيوف المهمين، كما يقدّمها إلى من يدفع «نقطة» ـ هدية مالية ـ لعائلة العريس. في أغنيته «هنروح المولِد» صاح السبكي مثل النباتشي وهو يقول «هنروح المولِد»، كما صاح وهو يحيّي منتج الألبوم وأناسًا آخرين. وفي هذه الأغنية غنّى بعض الأبيات المأخوذة من تراث الإنشاد في الدلتا، تمثّل نصاً شعبياً تقليدياً يشبّه النبي محمد بطبيب يشفي المريض.

حظيت الأغنية بشعبية واسعة، لا سيّما بعد أن ثار جدل ديني حولها، عندما اعترض أحد شيوخ المساجد على بعض كلمات الأغنية، زاعماً أنها تحوي رفضاً للنبي في كلمة «لأ» التي كررها السبكي في الأغنية. وعلى أثر ذلك منعت السلطات ألبوم «المولِد»، مما أدى إلى انتشاره في السوق السوداء. يقول السبكي إن الألبوم

قد بيع بسعر مرتفع (سبعة أضعاف) أكثر من أي ألبوم آخر في مصر في تلك السنة. على أية حال، فقد أُجري تحقيق مع السبكي من قِبَل أمن الدولة، قال فيه إنه لم يقصد ما فسّره الشيخ وإنه كان قد سجّل الأغنية «لايف» في تسجيل حي، وهذا له مقتضيات وحسابات أخرى، حيث حالة العفوية والارتجال في حضور الجمهور، بخلاف التسجيل الذي يسبقه تحضير وإعداد. وافق السبكي على إعادة تسجيل الأغنية بدون تلك الكلمات المثيرة للريبة والجدل، وانتهى الموضوع بعد أن كسب السبكي ـ بسبب المنع ـ اهتماماً واسعاً بين أوساط الشعب(٣).

بعد أن نشر صلاح الكردي ألحان الإنشاد في الموسيقى الشعبية، وبعد أن أسس جمال السبكي كلمات وعبارات لها دلالتها على جوّ المولِد وأدخل كلماتٍ وجملاً من تراث الإنشاد في هذا التيار الجديد، بدأ مطربون شباب غير معروفين يصدرون أغاني مولد ويشتهرون بها. أشهر هؤلاء كان محمود الليثي ـ مطرب شعبي شاب من إمبابة ـ يقول إن أوّل ألبوم له باع مليون نسخة. الأغنية التي أكسبته الشهرة في هذا الألبوم كانت أغنية مولِد تحوي كلمات وأساليب أداء مأخوذة من الإنشاد في الدلتا، والصعيد، ومن السيرة الهلالية المعروفة. قلّد الليثي في أغنيته أساليب المنشدين الكبار أمثال الشيخ عربي فرحان البلبيسي والشيخ ياسين التهامي، لكنه أدّى ذلك بأسلوب شبابي جديد. يقول مدوِّن شاب معجب بالليثي ومزجه الأساليب المتنوعة «مولد محمود الليثي أغنية فارقة في تاريخ الغناء الشعبي المصري. وفي رأيي المتواضع أنه (كذا) هذه الأغنية ستمثل علامة لمرحلة كاملة في أغاني المولِد.. الأغنية مبنية على توزيع موسيقي مرعب استخدم فيه الكورال والآلات الإيقاعية والأورج والكمان، وبالطبع صوت محمود الليثي الذي يتميز بدرجة من المرونة لم أعرفها إلا في صوت الشاب خالد وأحمد عدوية. بحَّة ما في صوت الليثي لا يمكنك إلا أن تقع في هوها (كذا) خصوصًا مثلاً وهو يقول «فتّش ع روحك». كلمات الليثي هي العنصر المبهر الثاني في عمله، فهو مثلاً في أغنية المولِد يستخدم مقاطع من قصائد عمر بن الفارض سلطان العاشقين ويُدخلها في مقاطع أخرى من دماغه، ومن التراث الشفهي الغنائي المصري، ليخرج مزيج يقول فيه مثلاً «الجسم جسمي، والعذاب في الروح، يا ساتر الستر، استرها متفضحناش». يخاطب الليثي أيضاً في تلك الأغنية عمر بن الفارض قائلاً الحاج عمر،

(٣) مقابلة شخصية مع جمال السبكي في شبرا الخيمة، في ١٨ أبريل/نيسان ٢٠٠٨.

وهو أيضاً اسم المنتج نفسه «يصرخ الليثي أنا القتيل يا حاج عمر/أنا القتيل يا حاج»(٤).

الألبوم الذي يضم هذه الأغنية لا يحمل قائمة بأسماء الأغاني الواردة فيه، لا على الغلاف ولا على جسم الشريط نفسه، غير أن الأغنية أصبحت معروفة بأكثر من اسم: «مولِد الليثي» و«مولد الذِكر» و«مولِد قصدت بابك»، وهذه التسمية الأخيرة تحمل إشارة لكلمات وردت في الأغنية مأخوذة من الشيخ عربي فرحان البلبيسي. يرجع جزء من السبب في اشتهار الأغنية بأكثر من اسم إلى أن نسخاً متعددة لها قد رُفعت على الإنترنت على يد شباب سمّوها بأنفسهم. بعض هذه النسخ تُعدّ نسخاً أصلية، بمعنى أنها مماثلة تماماً للأغنية الصادرة في ألبوم الليثي المسمّى «عصفورين»، لكنّ كثيراً منها تمّت فيها تغييرات متنوعة – مثل حذف عناصر وإضافة عناصر أخرى وإعادة التوزيع ـ وجعلت منها ريمكسات (remixes) للأغنية الأصلية.

تمّ إنتاج هذه الريمكسات كمبادرات شخصية من شباب يعملون كـ«دي جي» (DJ)، إما على أجهزة كمبيوتر، أو بالاستعانة بالبنتش (bench) الذي يستخدمه الدي جي في أداء عمله. ومع أن كثيراً من الريمكسات المتداَولة في مصر مجهولة المنتج، فإن بعض أصحابها يفخرون بملكيّتهم لهذه الريمكسات ويريدون أن يعلنوا عن ذلك، فيُدخلون عليها مقاطع صوتية تتضمن أسماءهم، وبعضهم يسجّل اسمه كتابة في عنوان الريمكس، وأحياناً يسجّل الدي جي اسمه ورقم هاتفه مع اسم الملف نفسه.

إذن، فإن الشباب قد أدّوا دوراً مهماً في إنتاج هذا التيار من الموسيقى، بدءاً من إبداعه الأول على يد عازف شاب، ثم عبر أدائه من قبَل مطربين شعبيين شباب، ثم عن طريق شباب دي جي، سواء أكانو مجهولين أم ممن يفخرون بما صنعوا من ريمكسات. ولا يقف دور الشباب عند ذلك الحد، بل لهم دور آخر في إنتاج أو صناعة هذا النوع من الأغاني من خلال أداء الدي جي في الحفلات الحية، إذ لا يقتصر عمل الدي جي على اختيار الأغاني وتشغيلها فحسب، وإنما هو يلعب دوراً فعّالاً في إعادة إنتاج الأغاني التي يشغّلها من خلال «قصّ» الأغاني وتكرار جمل

(٤) مدونة «وسّع خيالك»، http://shadow.manalaa.net/node/607f.

معينة منها، وإضافة مقاطع صوتية متوافرة على البنتش، وكذلك من خلال الصياح والغناء في الميكروفون واستخدام «درامز» (طبول) غربية منصوبة على المسرح. الأغاني كما تُسمع في الحفلات ـ إذن ـ يمكن اعتبارها إعادة إنتاج أو إنتاجًا جديدًا من قبل الدي جي مختلفاً عن الأغنية الأصلية المسجلة على القرص المدمج (الأسطوانة)، وهو إنتاج جديد مختلف كل مرة في كل أداء حيّ للأغنية. إعادة الإنتاج هذه تساعد الدي جي على إثبات نفسه في السوق كمبدع متمكن وقادر على خلق جوّ احتفالي بهيج ومناسب، مما يساعده على ذيوع شهرته وكسبه مزيداً من العمل.

المولِد في كل مكان

إن الموسيقى الشعبية التي تنتمي إليها أغاني المولِد تتميز بأنها غير نظامية أو غير رسمية. فالشعبي، في نهاية المطاف، هو ملك الشعب وليس ملك شركات رأسمالية متعددة الجنسيات، مثلما هو الحال في معظم الإنتاج التجاري في أغاني البوب (pop). هذه الخاصية تسهّل على غير المحترف أن يساهم ـ إبداعاً وإنتاجاً ـ في صناعة الأغاني، فنجد استوديوهات شعبية رخيصة الأجر نسبياً وشركات إنتاج شعبية صغيرة، ربما تكون ملكاً لأسرة، تبدي استعدادها لخوض مغامرة الإنتاج الفني لفنانين شعبيين غير معروفين. كما نجد ألبومات عبارة عن تشكيلة (كوكتيل) من الأغاني تشجع هذه الشركات الصغيرة على أن تنوع في تسجيلها لمطربين مختلفين ما بين نجوم معروفين، وأسماء أخرى ملفتة للنظر مثل «البغبغان» مما يحقق لها مبيعات لا بأس بها. هذا السياق غير الرسمي من الإنتاج، والذي استفاد من التكنولوجيا الرخيصة والمتداولة الممثلة في التسجيل على الكمبيوتر والبنتش، يمثّل وسيلة للشباب غير المحترفين وغير المتصلين مباشرة بمجال الموسيقى لكي يبدعوا وينتجوا إنتاجاً ثقافياً يحظى بشعبية واسعة.

ومثلما يسهّل هذا السياق الشعبي الإنتاج الشبابي لأغاني المولِد وغيرها، فإنه يسهّل كذلك التوزيع اللاتنظيمي أو اللارسمي الذي يقوم فيه الشباب أيضاً بدور كبير. فمع وجود ألبومات مستقلة لأغاني المولِد لمطربين شعبيين أمثال محمود الليثي، ومع وجود ألبومات الكوكتيل، وصف لي دي جي شاب تيار أغاني المولِد كتيار «إم بي ثري» (MP3) ولا يوجد ما هو أسهل منه تداولاً وتوزيعاً. فمن أكثر وسائل التوزيع لأغاني المولِد انتشاراً المنتديات الموسيقية والشبابية المنتشرة على

شبكة الإنترنت[٥]. تتيح هذه المواقع للمشتركين فيها ـ وأحياناً كثيرة لغير المشتركين ـ فرصة سماع أغانٍ مرفوعة عليها، كما تتيح لهم إمكانية تحميلها من خلال مواقع تسهل مشاركة الملفات الإلكترونية مثل RapidShare وغيرها. عند إجراء بحث عن أغاني المولِد على محرك بحثي مثل جوجل تظهر لنا عشرات من المواقع أو المنتديات التي توفر إمكانية تحميل هذه الأغاني، والتي تسمح للمشاركين بأن يسجّلوا تعليقاتهم عليها أو أن يطلبوا رفع أغانٍ معيّنة .

ولأن أكثرية أغاني المولِد متداولة إلكترونياً، فإن محلات الإنترنت تلعب دوراً مهماً هي الأخرى في توزيعها. وهذه المحلات تعتبر حيّزاً شبابياً في مصر، حيث إن أغلب العاملين فيها وأغلب زبائنها كذلك من الشباب. تقدّم هذه المحلات إمكانية شراء أسطوانات تسجَّل عليها مختارات يحددها الزبون، كما تقوم أيضاً بتحميل أغانٍ على «هارد» الكمبيوتر مباشرة. وثمّة خدمة أخرى تقدمها تلك المحلات، وهي تحميل «رنّات» لأغاني مولد وأغانٍ شعبية أخرى على الهواتف المحمولة لمن يريد، ويحدث هذا أيضاً في محلات الهاتف المحمول التي تعتبر كذلك حيزاً شبابياً، فأغلب العاملين فيها هم من الشباب.

ومع انتشار الهواتف رخيصة الثمن التي تشغّل MP3، وتتوفر فيها إمكانية أو خاصية البلوتوث، فإن الشباب صاروا يتناقلون الأغاني فيما بين هواتفهم المحمولة من غير احتياج لوسيط آخر، وليس الأغاني فحسب، وإنما صاروا ينقلون كذلك بين هواتفهم كليبات فيديو (video clips) شعبية تساعد في توزيع وترويج أغاني المولِد. وهذه الكليبات لا تنتمي إلى نوعية من الإنتاج المحترف أو التجاري. بل ليست حتى منتَجة بإذن من أصحاب الأغاني أو بمعرفتهم، بل تعتبر هذه الكليبات نوعًا من التلفيق غير المحترف بين صور ثابتة أو فيديوهات من ناحية، وأغاني مولِد وغيرها من ناحية أخرى. وفي الغالب تتكون تلك الصور من لقطات لسيّدات في ملابس مثيرة يرقصن أو يُبدين دلعهن أمام الكاميرا. أحياناً توجد حالات سرقة لقطات من التلفزيون الأوروبي لمشاهد من بعض الملاهي الليلية، لكن أغلب هذه الصور مسجّلة بكاميرا ثابتة أو فيديو من تلك المزودة بها الهواتف المحمولة التي أصبحت متوفّرة بأسعار متواضعة. وبالإضافة إلى هذه الكليبات المثيرة توجد مقاطع فيديو مسجلة

(٥) مقابلة شخصية مع دي جي علاء في السيدة نفيسة، في ١٧ يوليو/تموز ٢٠٠٧.

في أفراح لمطربين شعبيين وراقصات شرقيّات في أجواء احتفالية، وهي مصوّرة في الغالب بواسطة الهواتف المحمولة ومحتفظة بالصوت الأصلي للمطرب والفرح. وهذه الكليبات كلها تُتداول على الإنترنت عبر مواقع مثل YouTube، وتُنقل عبر الهواتف وأجهزة الكمبيوتر. تحقق هذه الكليبات توزيعاً وترويجاً لأغاني المولِد وغيرها، وتُدخلها إلى أماكن ومواقف ومناسبات لم تكن لتوجد فيها لولا هذه الكليبات الشعبية.

ومع كل هذا يبقى أهم وسائل توزيع أغاني المولِد ونشرها هو الدي جي نفسه. يقول صلاح الكردي إنه يستغل انتشار ثقافة الدي جي بشكل أساسي لترويج عمله، فهو يسجّل أسطوانات لألحانه وارتجالاته ويعطيها مباشرة لشباب دي جي يعرفهم كي يوزعوها فيما بينهم ويوصلوها إلى الناس. يقول صلاح: «أكثر حاجة في البلد الدي جي دلوقتي وأسرع حاجة توصّل للشعب اللي عايز أوّصله».

يحقق الدي جي ترويجاً فعّالاً ليس لأنه يوزع الأغاني على زملائه فحسب، وإنما لأنه يشغّل تلك الأغاني بصوت عالٍ جداً في الشارع، حيث يُسمعها لكل سكان المنطقة بل ولكل من يمر بالمكان. إن ثقافة الحفلات المقامة في الشارع منتشرة جداً في مصر، وترجع أسباب ذلك للازدحام، وكثافة السكان العالية، وقلّة توفر الأماكن الخاصة لإقامة الحفلات وارتفاع أجورها. وربما أهم من ذلك، ارتباط الناس بالأحياء والأماكن التي يعيشون فيها، ورغبتهم في أن يفخروا بمناسباتهم التي تعتبر إنجازاً ونجاحاً لهم في الأماكن نفسها التي عاشوا فيها والتي شهدت تجاربهم ومتاعبهم اليومية. وكما شهدت هذه الأماكن آلامهم وآمالهم فلا بدّ أن تشهد أفراحهم وإنجازاتهم .

في المناطق الشعبية، يقيم المصريون حفلات في الشارع لمراحل الزواج المختلفة، فأحياناً نشهد احتفالاً بقراءة «الفاتحة» التي توثّق نيّة الزواج، أو نرى احتفال «الشبكة» التي هي حفلة الخطوبة حيث يقدم فيها الخاطب لمخطوبته شبكة من الحلي الذهبية، و«التنجيد» وهو يوم الاحتفال بصناعة المراتب والمخدات والألحفة وسط الشارع حيث تعرض الملايات والأغطية المشتراة لجهاز العروسة أمام الأهل والجيران، ثم حفلة «الحنّة»، وأخيرًا احتفال ليلة الدخلة. كما تقام أحياناً في الشارع احتفالات لمناسبة «السبوع» أو اليوم السابع لولادة الطفل، كما نشهد أيضاً احتفالات بافتتاح محلات جديدة.

في كل هذه المناسبات، تقوم الموسيقى الراقصة والصاخبة بدور أساسي، فهي تعتبر عنصراً ضرورياً في خلق جوٍّ من الاحتفال يفرح به المحتفلون. أحياناً يكون مصدر هذه الموسيقى فرقة شعبية تقدم عرضاً أو أداءً حياً يتضمن العزف والغناء والرقص وربما إلقاء بعض النكات على المسرح، ولكن في الغالب يكون مصدرها الدي جي الذي يعتبر وسيلة أرخص وأسهل في التعامل معه من الفرقة الموسيقية الكبيرة. وهو يضمن في الوقت نفسه إرضاء جمهور المستمعين بتشغيل الأغاني التي يريدونها بطريقة سهلة عبر اختيارها من على الأسطوانة مباشرة.

إن تصاعد الإقبال على الدي جي لتلبية متطلّبات الاحتفالات الشعبية قد صار ملحوظاً بقوة، لدرجة أن الموسيقيين صاروا يشتكون من تأثيره السلبي عليهم(٦). ففي مقالة نشرت سنة ٢٠٠٣، لا تخلو من المبالغة ولكن لها دلالتها، يزعم كاتبها أن ٢٥ ألف موسيقي في مصر مهدّدون بالبطالة بسبب الدي جي. وفي هذه المقالة يطالب حسن إش إش ـ رئيس لجنة العمل وتنمية الموارد بنقابة الموسيقيين ـ بوقف التدريس في معهد الموسيقى العربية ومعهد الكونسرفتوار إذا ظل الحال على ما هو عليه، حيث ستعاني الأجيال القادمة من خريجي هذه المعاهد من بطالة مقنّعة، ولن تجد سوقًا للعمل بسبب انتشار الدي جي.

وبالإضافة إلى الدي جي الذي يُسمع الشارع اختياراته وإبداعاته الموسيقية، والشباب الذين يعملون في محلات المحمول وينصبون سماعات كبيرة أمام محلاتهم لبثّ الأغاني بصوت صاخب يسمعه الشارع كله، يوجد أصحاب مهنة شبابية أخرى يقومون بدورهم في ترويج أغاني المولِد أيضاً، هم فئة «سائقي التوك توك». والتوك توك مركبة مستوردة من الهند، وهي موتوسيكل ذو ثلاث عجلات وصندوق لركوب السائق والركاب، أشبه بالحنطور المسقوف. يُستخدم التوك توك بديلاً عن سيارة الأجرة في الأرياف وفي المناطق الشعبية المزدحمة في القاهرة حيث المواصلات الحكومية العامة قليلة والحواري ضيقة والطرق وعرة غير مسفلتة أو مليئة بالحفر والمطبات. وأغلب سائقي التوك توك من الشباب المراهقين الذين يستغلونه في التعبير عن ثقافتهم الشبابية الشعبية بجوار كونه مصدرًا للرزق. فهم يزيّنونه بإكسسوارات كثيرة وملفتة للنظر ويبعثون منه موسيقاهم الصاخبة. وصار

(٦) ٢٥ ألف موسيقي مهددون بالبطالة بسبب الـ D.J. بقلم إسلام صادق، في جريدة الوفد في ١٧ آذار/ مارس ٢٠٠٣.

كالموضة فيما بينهم أن يضع سائق التوك توك الشاب سماعة كبيرة في خلفية صندوق الركاب، ويشغّل من خلالها أشرطة كاسيت أو أغاني MP3 بواسطة USB، فيسلّون بها (أو يزعجون) زبائن كثيرة كل يوم. وأصبحت التكاتك، كما كان المكيروباص (المواصلة العامة الشعبية) في ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته، مصدر رزق للشباب ووسيلة متنقلة لترويج أحدث الأغاني الشعبية الشبابية.

بين المولِد والشارع

يؤكد الباحثان في الموسيقى الشعبية ريتشارد ميدلتون Richard Middleton وفرجينيا دانيلسون Virginia Danielson أن استخدام الموسيقى لا يقل أهمية في الممارسة الاجتماعية عن الإنتاج. يقول ميدلتون إن أفعال الاستهلاك جزء لا يتجزأ من الدورات المادية التي من خلالها تخلق الممارسة الاجتماعية للموسيقى(٧). وتكمل دانيلسون بقولها إن المتلقين يشاركون في إنتاج المعنى النهائي الذي يضفيه المتلقي على الموسيقى والغناء، وبالتالي فلا بدّ من اعتبار التلقّي أو الاستماع قوة منتجة. وفي سياق العالم العربي، حيث يشمل مفهوم «الطرب» المستمع كجزء لا يتجزأ من تجربة الأداء الحي، توجد سابقة تاريخية لهذه الفكرة، حيث يشارك الملتقّي في إنتاج الموسيقى وفي معايشة لحظة الأداء.

وفيما يخص أغاني المولِد، فإن الأمر لا يقتصر على مجرد الاستماع فإنها أغانٍ راقصة بالأساس، تعتمد على الرقص وعلى مشاهدة الرقص وتشجيعه. يقول رامي ـ شاب معجب بالموسيقى الشعبية ومهووس بالرقص ـ: «في العموم أغاني المولِد ما تتسمعش. هيبقى تلوث صوتي لو سمعتها، هي يترقص عليها بس. لو أنا قاعد وأنت شغّلت لي أغنية مولد مش هاقدر أسمعها. أقدر أرقص عليها، بس مش أسمعها».

والرقص النشيط ليس هواية مقتصرة على فئة الشباب في مصر، بل يعتبر الرقص فعلاً ضروريًا في كثير من المناسبات الاجتماعية، حتى في الخروج إلى الحدائق أو التنزه في المراكب الترفيهية في النيل مثلاً. بل إن هواية الرقص تُعدّ جزءاً من الهوية المصرية، ويمثل لذلك كليب من سنة ٢٠٠٧ مصنوع بأسلوب هاوٍ

(٧) Danielson, Virginia (1996) ''New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt Since the 1970s'' in *Popular Music* 15/3: p. 299-312; and Middleton Richard (1990) *Studying Popular Music, Milton Keynes*: Open University Press.

غير محترف انتشر بين الهواتف المحمولة، نرى فيه جاسوساً مغطى الوجه والرأس جالساً على ركبتيه أمام شخصين مسلحين بالسيوف ومكلفين بقتله، يصرحان بأن هذا الجاسوس قد خان وطنه وحُكم عليه بالإعدام. وقبل التنفيذ نسمع أغنية شعبية راقصة، فيلقي الثلاثة جانباً الأسلحة وغطاء رأس الأسير وقيوده ليرقصوا معاً على إيقاع الأغنية بمرح وأخوة. والكليب مازح بالطبع، لكنه لا يخلو من الدلالة على حب المصريين للرقص وأهميته في تكوين هويتهم وانتمائهم الاجتماعي، لدرجة أن الكليب يبالغ في المجاز ويصور الرقص ممثلاً للانتماء الوطني أكثر من الوطنية نفسها.

وإذا كان المصريون يرقصون في مناسبات عديدة انطلاقًا من توقّعات اجتماعية معيّنة، ومن قناعة بأن الرقص في الحيز العام يعتبر مجاملة لصاحب المناسبة، فإن المصريين لا يتشابهون جميعاً في الرقص على أغاني المولِد بأسلوب الشباب الذكور في المناطق الشعبية الذين يُعتبرون الجمهور الأساسي لهذا التيّار من الموسيقى. فقد تطوّرت مع نمو تيار أغاني المولِد ثقافة رقص جديدة بين الشباب في المناطق الشعبية أصبحت معروفة بمصطلح «تشكيل»، بمعنى أن حركات الرقص تمثل تشكيلاً مستوحى من مصادر وتأثيرات حركية مختلفة. فالتشكيل رقص ارتجالي يستخدم فيه الراقص حركات مأخوذة من الرقص الشرقي البلدي، الهيب هوب، (hip hop)، الفوج (vogue)، الفنون الحربية، التمثيل الجسدي التعبيري الصامت، البريك دانس (break dance)، والتحطيب، الذي هو أداء حركي صعيدي يمثل تنافسًا بين خصمين يستخدمان العصي بحركات حربية إيقاعية.

يمزج راقص التشكيل حركات متنوعة بالارتجال ويستخدم إكسسواراً، يكون في الغالب مطواة، أو سكّيناً كبيرة، يحركها بأسلوب استعراضي، وقد يمثّل أنه يجرح نفسه أو يهدد الناس من حوله. والتشكيل ـ في الغالب ـ رقص فردي يرتجل فيه الشاب استعراضاً لجمهور زملائه الذين يكوّنون دائرة حوله ويشجعونه بالتصفيق وبكلمات وصيحات الإعجاب، لكنه قد يكون أيضاً نتاج رقص شابين معاً يمثلان القتال المسرحي الإيقاعي بالسكاكين.

إن وجود الرقص حيث توجد أغاني المولِد يشبه وجود الذِكر حيث يوجد الإنشاد الذي تستوحيه أغاني المولِد. والذِكر طقس صوفي يسعى للتقرب إلى الله من خلال ترديد اسمه مع التنفس الإيقاعي الشديد والحركات الجسدية الموقَّعة يمارسها المتصوفون في موالد الأولياء ـ حيث يكون الجوّ مشحوناً بالروحانية

العالية ـ إما في صفوف متناسقة أو بأسلوب فردي. ولكن مع أن أغاني المولِد تستوحي من الإنشاد وأجواء المولِد، فإن حركات الذِكر من الحركات القليلة التي لا يتبنّاها رقص التشكيل. ومن أسباب ذلك أن كثيراً من الشباب يرون في الذِكر وطقوس المتصوفين تقاليد قديمة ساذجة أو غريبة فيتعالون عليها. ونتيجة هيمنة التيار الإسلامي المتشدد في مصر ـ حتى على تفكير عامة الناس الذين لا يتبنّون أسلوبه الصارم في الحياة ـ يرى كثير من الشباب في الذِكر نوعاً من البدعة، فيستنكرونه .

وثمة سبب آخر لرفض الشباب تبني حركات الذِكر في رقص التشكيل وهو أنهم يرونه محدوداً، صارماً، وغير قابل للتحديث والتنويع. يقول رامي ـ الذي يرى أن أغاني المولِد للرقص فقط – عن تجربته مع الذِكر: «حبيت أشوف الذِكر عبارة عن أيه، فدخلت الذِكر مرة ورقصت معهم وكل حاجة، والواحد بينسجم مع الأغنية ويكمل يرقص معاه، بس ما فيش تغيير. حاولت أدخل فيه تنوّع بس التنوّع مش شغّال معاه، هو حركة واحدة، فمليت معاه. أنا جرّبت كل أنواع الرقص والذِكر النوع الوحيد اللي ما حبّتوش. الإنشاد حلو وأقدر أرقص على الإنشاد بحاجة تانية، حاجة غير الذِكر. حبّيت أطوّره وأحاول أدخل تغييرات فيه. الذِكر قديم قوي فحبّيت أغيره. وقفت بره ورقصت على الذِكر بتاعهم رقص مختلف تماماً، رقص مع حركة، وروح، وحلاوة. حبيته»[٨]. في حين يؤكد آخرون على قابلية التشكيل للتطوير، يقول شيكو ومصطفى ـ صديقان من المنطقة الشعبية العريقة «الدرب الأحمر» يحبان الرقص: «نقعد مع بعض ونخترع رقصات جديدة. أحيانًا نتفرج على كليبات «نيجر» (هيب هوب)، ولو أعجبتني حركة أعملها بطريقة شعبية، آخدها وأخلّيها شعبي. بناخد حركات بعض ونطوّرها»[٩].

ومع أن الإنشاد مليء بمشاهد مُلفتة للنظر، حيث ثمة دراويش، وتصرفات غريبة، وحالات من التشنج وفقدان الوعي الناجمة عن حالة الانجذاب أو العمق الروحي الذي يدخل فيه بعض الذاكرين، فإن الشباب يحجمون عن استغلال ذلك في رقص التشكيل، وذلك لأن الذِكر، مع أنه يمارس بشكل جماعي ويخلق جواً روحانياً

(٨) هذا الاقتباس واقتباسات أخرى لرامي من مقابلة شخصية في السيدة زينب، في ٢٧ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(٩) مقابلة شخصية مع شيكو ومصطفى في الدرب الأحمر، في آب/أغسطس ٢٠٠٨.

جماعياً، فإنه لا يزال – مع ذلك – ممارسة فردية خاصة، بل وانطوائية إلى حد كبير، الهدف منه اقتراب الفرد من الله. وعلى النقيض من ذلك، فإن رقص التشكيل يساعد في الحصول على نوع من النشوة المرحة الجماعية لممارسيه، فهو استعراضي في الأساس، ويمارس في مناسبات اجتماعية يكون جزءاً مهماً منها الفرجة أو مشاهدة الرقص وتشجيع الراقصين.

يساهم رقص التشكيل في تكوين ثقافة احتفالية شبابية في شوارع مصر تتسم بطاقة شبابية مبدعة. ففي بعض الحفلات التي يقيمها شباب الدي جي يوجد فن تشكيلي شعبي يتخذ من الشارع معرضاً له، حيث نرى أشكالاً مجسَّمة مصنوعة من الرمل والقطن والألوان على هيئة براكين أو تماسيح أو عرائس بحر، أو قلوب كبيرة...إلخ، أو أشكالاً أخرى مرسومة بنشارة الخشب الملونة مثل حروف أسماء العروسين باللغة الإنجليزية وسط قلوب. وبعد رسم هذه الأشكال على الأرض يتمّ الرقص وسطها أو فوقها، ويمكن إشعالها في لحظة استعراضية معينة. وفي بعض الحفلات يرش الجمهور الراقصين وآخرين بالفوم (foam) الصناعي الذي يشبه ندف الثلج. وقد تستخدم علب المبيد لصنع شعلة من النار بيد الراقص أو مَن حوله. وبعض الشباب يقومون بفقرات رقص استعراضي، مثل الشباب الذين يخيطون شفتيهم على ورقة نقدية من فئة العشرة جنيهات، أو الذين يحملون صديقًا لهم على أكتافهم وهو مغطّى بملاءة كالميت، ثم يقفز الميت من فوق أكتافهم ويرقص متحمساً وهو يلبس قناعاً يشبه الشبح، ويتحول كفن الميت إلى سقف يتحرك على إيقاع الموسيقى فوق رأسه ورؤوس أصدقائه الراقصين.

وكما يساهم رقص التشكيل المصاحب لأغاني المولِد في صناعة ثقافة احتفالية شبابية في شوارع القاهرة، فإن ثقافة الدي جي تساهم بدورها في إثراء وتطوير ساحات الموالِد نفسها. لقد احتوت الموالِد، عبر تاريخها، على تسلية موسيقية غير دينية مثل الفرق الموسيقية والراقصات، وباتت هذه الفرق تنافسها الآن ثقافة الدي جي التي تشهد ازدهارًا واضحًا. لقد أصبحت المساحات التي يشغلها الدي جي في الموالِد ـ والتي تتكون من سماعات ضخمة قائمة على طاولة أو على الأرض، وزينات في أضواء ملونة أو بالونات ضخمة ـ مساحة للرقص متوقع وجودها في الموالِد، ويحضرها شباب لم يكن من عادتهم حضور المولِد لولا الدي جي. هذه المساحات تقدّم نفس الجو والشحنة الاحتفالية الشبابية المقدمة في

حفلات الدي جي الأخرى، مع فارق أنها تكون أكثر صخباً وذكورية، وتركّز أكثر على أغاني المولِد النشيطة والقوية الإيقاع. إن دور هذه المساحات في احتفاليات المولِد يزداد سعة مع ازدياد شعبية الدي جي، حتى إنها قد تحاصر الساحة في بعض الموالِد، كما حدث سنة ٢٠٠٧ في مولد السيدة سكينة، حيث كان هناك منشدان وفرقتان شعبيتان مقابل أربع مساحات للدي جي، إحداها بجوار الجامع مع عشر سمّاعات ضخمة منصوبة على طاولة ملتصقة بالجدار والدي جي فوقها مؤطراً بالأضواء الملوّنة التي تزيّن المسجد.

وعلى العموم، فإن هذا الوجود الشبابي ليس مرفوضاً في الموالِد بل هو يعتبر ـ على العكس ـ جزءاً من الجو الاحتفالي المرح الذي يتقبّل تعبيرات متنوعة للفرح في رحاب الولي. الجماهير التي تزور المقام، وتشتري الحمص والطراطير، وتتفرّج على ذكر المتصوفين، يتفرّجون أيضاً على الشباب الراقصين ويصفّقون لرقصهم الاستعراضي. وقد يشاركهم رقصهم بعض الدراويش المجاذيب أو فلاحون بجلابيب، يتركون أنفسهم لنشوة الجو الاحتفالي ويشاركون الشباب الذين يرونهم كإخوة لهم في هذا الجوّ.

عندما نروح المولِد

كثير من الشباب الذكور في المناطق الشعبية ينفقون طاقة على إنتاج أغاني المولِد وتوزيعها واستهلاكها، فهل يفعلون ذلك لمجرد أنهم يرون تلك الأغاني ملائمة للرقص الشبابي الذي يفضلونه، ولأنها تخلق حالة احتفالية صاخبة مناسبة لتفريغ شحنات طاقتهم؟ بالعكس، إن مضمون أغاني المولِد يمثل، مجازاً أو مباشرة، معالجة لكثير من همومهم الاجتماعية والوجودية، بل حتى الروحانية.

بالنسبة للمجاز البحت، فقد أصبح المولِد في هذه الأغاني يمثل تجربة ما هو غريب واستثنائي، وما يمكّن لنشوة التجربة النادرة والعابرة والإحساس بالتحرر في لحظة معلقة منفصلة عن باقي سياق الحياة، حتى لو حصل ذلك في حيز المعيشة اليومية. إن الموالِد ـ مصدر إلهام هذه الأغاني ـ مناسبات استثنائية تقلب أماكن روّادها وأزمنتهم إلى أبعاد أخرى لعالم مختلف يكتسب جزءاً من نفاسته من كونه تجربة موقّتة. ومن خلال إعادة تجربة هذه اللحظات من الدهشة والمتعة بأسلوب شبابي في أغانٍ صاخبة، يحصل هؤلاء الشباب على وسيلة للهروب من مشاغلهم اليومية وبعض من قيودهم الاجتماعية، ومن ثم معايشة لحظات «مزاج» تمثّل قمة

المتعة بالنسبة لهم. المزاج حالة ليس فيها هموم، يكون صاحبها حساساً جداً تجاه الجمال والمتعة، حالة شبيهة بحالة «الطرب» المعروف في التراث الموسيقي العربي، ولكن متحققة بطريقة أكثر فردية وتلبية لمطلب الساعي إليها الذي يشغّل أغنية، أو يأخذ نفساً من الحشيش في المكان والزمان الذي يختاره.

تمثل هذه الأغاني أيضاً بعضاً من فوضوية الحياة التي يعيشها هؤلاء الشباب، حياة أصبحت خلْطة من المراجع الثقافية والأخلاقية المتنافسة وربما المتناقضة، حياة فقدت فيها المعايير هيبتها، وأصبح فيها الذوق البلدي الرخيص اللامبالي هو المعتاد. هذا الواقع لحياة فوضوية أصبحت قبيحة ومهملة للأصول والتقاليد، يصفه شاب مدوِّن مخاصم لأغاني المولِد وكل ما تمثله، في نشرة على مدوّنته «آخر الحارة»، يسخر فيها من الفوضوية غير المفهومة في المولِد وفي أغاني المولِد وفي الثقافة الشعبية بشكل عام، وينتقد فيها بالذات أغنية مولد مستوحاة من فيلم كوميدي سخيف اسمه «كركر»(١٠).

يكتب هذا الشاب عن شخصية خيالية تمثل الذوق والأصول ـ سلطان باشا ـ الذي يزور مولد سيدي كركر ويستغرب ما يراه هناك. «وصل سلطان باشا متأففاً لما يحدث حوله. قال منذ أن ظهرت أغاني المولِد التي غنتها إحدى المجموعات على طريقة الليالي والذِكر بأسلوب عشوائي أصبح من السهل أن تتحول أي أغنية أو جملة موسيقية إلى مولد. قلت: ما المشكلة؟ عادي. نحن نعيش مولِد كبير [كذا]». وواضح أن هدف هذا المدوِّن في نشرته هذه هو السخرية من الذوق الشعبي العام الذي أصبح يردد أي هراء يصادفه على أنه فن، ونعي فقدان الذوق المرهف في الحيز الثقافي العام. يقرّ هذا المدوّن أن سكان مصر أصبحوا يعيشون في «مولد كبير». ويُفهم من كلامه أن عشوائية إنتاجهم الثقافي ليست مدعاة للاستغراب. وربما يقصد أن عشوائية الإنتاج الثقافي هذه قد تسببت في جعل الحياة «مولِداً»، ولكن، وبطبيعة الحال ـ ما دام هذا المولِد قد وُجد فإنه سيتسبّب في فوضوية الحياة وعشوائيتها. وهذا هو السياق الاجتماعي الثقافي الذي ينشأ فيه الشباب الصغار وإصداراتهم المتدفّقة لأغاني المولِد.

والمضمون المباشر لأغاني المولِد كذلك ذو علاقة قوية بواقع الشباب في

(١٠) مدونة «آخر الحارة»، http://abdoubasha.blogspot.com/2007_08_01_archive.html.

المناطق الشعبية. فبالإضافة إلى الصوت الصاخب والنبرة الهيستيرية لبعض أغاني المولِد المشاغبة التي توحي بالجو الفجّ المُستدعى من الملاهي الليلية الرخيصة، تشير بعض أغاني المولِد مباشرة إلى هموم شبابية متعلقة بالحصول على المخدرات أو معاناة الكبت الجنسي على سبيل المثال. وأغنية «عامل دماغ» مثال على ذلك، فمع أن المطرب يزعم أنه «عامل دماغ» من غير مخدرات، فإنه يعترف أن المخدرات هي الوسيلة المعتادة لتحقيق حالة المزاج المطلوبة، ولا يوبّخ مستخدمي المخدرات، بل يعالج تعاطيها في الأغنية كجزء طبيعي من الحياة. وفي ريمكس لأغنية «مولد كركر» (المذكور منذ قليل) يظهر صوت لامرأة تشتكي من تاجر الحشيش الذي يسكن أسفل منها إذ ليس لديه مخدّر «البانجو» ليبيعه لها. فهذا النص يبدي قبولاً تاماً لوجود المخدّرات وسط السكان، ويشتكي فقط من عدم توافر المخدرات المرغوب فيها.

ونفس هذا الريمكس لأغنية مولد كركر يقدم مثالاً للكبت الجنسي عند كثير من الشباب، والناتج من قيود اجتماعية تمنعهم من ممارسة الجنس خارج الزواج، في حين تمنعهم قيود أخرى اجتماعية واقتصادية من الزواج. يوحي الصوت الفجّ والمغناج للمرأة في الأغنية بصوت مومس، وهذا هو المعتاد في الجمل التي يردّدها الكورس في أغاني المولِد، أصوات نسائية مشحونة بإيحاءات جنسية مثل المرأة التي تغري الشباب قائلة إن «اللي ما يدفعش يتفرج». وعلى غرار الكليبات الملفَّقة لأغاني المولِد، تظهر على أغلفة الكثير من أشرطة الكاسيت التي تتضمن أغاني مولِد صور لراقصات يلبسن بذلات رقص عارية ومثيرة، وذلك لتسويقها للشباب المتلهفين لاستهلاك ما يلبّي احتياجاتهم للإحساس بالمغامرة والمتعة.

غير أن المعاني والرسائل التي تحويها كلمات أغاني المولِد ليست محصورة أو مقتصرة على الجو الاستثنائي والهروب الوجداني، أو الفوضوية، أو المخدرات والجنس. بل هناك أغاني مولد تستمد من الجوّ الروحاني للمولِد حكماً ودروساً أخلاقية قيّمة يقدّرها الشباب ويحاولون أحياناً أن يجسدّوها. وهناك مطربون شعبيون شباب يرون أن بعضاً من أغانيهم هي فنٌّ هادف. وأكثر المطربين شهرة في هذا الاتجاه هو محمود الليثي الذي اكتسب شهرته بأغنية «مولد الذِكر» أو «مولد قصدت بابك» المذكور آنفاً. ومع أن أغاني الليثي ليست كلها أخلاقية أو حتى أغاني مولِد (هو في الأساس مطرب شعبي ومعروف أيضاً بإعادة إنتاج أغانٍ قديمة

للمطربة وردة وغيرها) فإنه واصل السير في أسلوب «قصدت بابك» مع أغاني مولِد أخرى تستوحي جو الذِكر وروح الإنشاد. في أغنية «سيدي عبد الرحيم»، مثلاً، يستخدم الليثي صوت التنفّس الطقسي العميق المستخدم في الذِكر كعنصر إيقاعي، وفي أغنية «مولد في حب الرسول – مدد يا دسوقي» يغني الليثي «أنا درويش وماشي في نور الله... واللي مع ربه عمره في يوم ما تاه». ويعود جزء من السبب في تركيز الليثي على أغاني المولِد التي تعتمد كثيراً على تقديم صورة مخلصة (إذا كانت شبابية وراقصة) للمولِد والإنشاد وبطريقة لا تسخر منها وأحياناً تقدم رسالة أخلاقية، إلى أن الليثي يصف نفسه بأنه مرتبط نفسياً ووجدانياً بالموالِد، فهو قد تربّى في رحابها مع أقاربه الذين عملوا في السيرك، وأن جدّه هو الذي علّمه المديح. يقول الليثي إنه يحاول أن يؤدي «مديح متشيّك» ويقدم رسائل أخلاقية للشباب بأسلوب راقص يتقبلونه ويحبونه[١١]. في الفيلم التسجيلي المستقل «شعبي» يقول الليثي بفخر إن الداعية عمرو خالد قد اعتبره فناناً هادفاً: «يردّ الأستاذ عمرو خالد بيقول لهم إيه؟ محمود الليثي مطرب شعبي وصّل رسالته بطريقته، يعني بحالته هو، حالته الشعبية»[١٢] .

محمود الحسيني مطرب شعبي شاب آخر يقدّم في بعض أغانيه رسائل أخلاقية. ومع أن أغانيه تبدو أقل إخلاصاً لثقافة المولِد وأكثر مشاغبة من أغاني الليثي، فإنه هو أيضاً يقول إنه يسعى إلى إرسال رسالة: «لو أنا خطيب الفئة الملتزمة هي اللي هتسمع. طيب أنا عايز أروح للناس اللي مش ملتزمة وأقول لهم التزموا. يعني أنا وقفت في جامع مين اللي هيسمعني؟ اللي بيصلي! طيب اللي ما بيصليش ده مين يكلمه؟ مين يقول له؟ الفنان. يعني هي عملية توصيل، عايز أوصّل لك إن أنت تروح الجامع. أنت لما تروح الجامع هتلاقي اللي يعلّمك»[١٣]. يقول الحسيني إن بنتاً اتصلت به لتقول له إنها بعد الاستماع إلى أغنيته الدراماتيكية «يوم الحساب» بدأت تصلّي، وإنه سعيد جداً بهذا.

قد يبدو هذا النوع الأخلاقي من أغاني المولِد والمخلص لجوّ المولِد متعارضاً مع بقية التيّار الذي يبدو مشاغباً ومركّزاً على أهمية الحصول على المزاج. وقد

(١١) مقابلة شخصية مع محمود الليثي في إمبابة، في ٢٥ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(١٢) «شعبي»، إخراج أحمد رحال، ٤٧:٢١ دقيقة، الإسكندرية، ٢٠٠٩.

(١٣) مقابلة شخصية مع محمود الحسيني في المطرية، في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٩.

يبدو من الصعب أن تحظى أغانٍ ذات رسالة أخلاقية، بإقبال وسط شباب شعبيين مهتمين بصورتهم في الشارع والحي كشباب يتمتعون بالجرأة، لكن حتى أغاني المولِد التي تبدو مخلصة للجو الصوفي وتقدّم رسائل أخلاقية، تحتفظ في الوقت نفسه بأداء صاخب وإيقاع راقص وإيحاءات قد تكون مزدوجة المعنى. فهذه الأغاني تجمع بين الاهتمام بالدنيا والاهتمام بالآخرة، بين الرغبة في التسلية المرحة والالتزام بتعليمات الدين وتقاليد المجتمع. ولأن التيارات الدينية السلفية قد أصبحت شعبية ومهيمنة على تفكير عامة الناس في مصر منذ سبعينات القرن الماضي، فإن الرسائل الأخلاقية المقدمة بصيغة روحية أو دينية ليست مرفوضة من جانب الشباب، حتى أكثرهم مشاغبة. بل إن الأسلوب الراقص والمشاغب لأغاني المولِد يسهّل قبول الشباب للرسالة الأخلاقية التي تحملها الأغنية بشكل ممتع .

في الوقت نفسه، وفي إخلاص لسمة الواقعية المميّزة للموسيقى الشعبية، فإن هذا المزج بين الروحي والمشاغب، الديني والدنيوي، يعكس الحياة كما هي، أو كما يعيشها الشباب المعجبون بأغاني المولِد، فتجد هذه الحياة صداها في كلمات بعض من هذه الأغاني. إن أغنية «العبد والشيطان»، الجزء الثاني، قد تكون أحسن مثال في هذا الصدد، إذ تتكوّن كلمات الأغنية من حوار بين العبد والشيطان، يتقدّمها دعاء لله لمسامحة العبد على الذنوب التي ارتكبها. ثم يبدأ الشيطان بتعداد العادات السيئة التي علّمها للعبد والتي من بينها الكذب، إقامة علاقات غير شرعية، لعب القمار، وشرب الخمرة. وعندما يندم العبد يسخر منه الشيطان، بل يشجّعه على التمادي والإسراف في لهوه ومعاصيه. في النهاية يقرر العبد أن يزور النبي ويعود للصلاة ويعتبر ماضيه مع الشيطان عبرة قد يستفيد منها الناس: «ومادام هارجع أصلّي، مش هتعرف توصل لي، والناس بقى تتعلم من كل اللي حصل لي».

ومع أن الأغنية تحمل في النهاية رسالتها الأخلاقية، فإنها تركز بأسلوب مرح على شخصية الشيطان وتفاصيل الذنوب التي ينجح في إغراء العبد بها. الموسيقى الصاخبة والصوت المشاغب للمطرب، إضافة إلى أداء الدي جي الذي أحيانًا يقلب الرسالة بتكرار جمل معينة فيها مثل «اشرب جوني ووكر»، كل هذه الإيحاءات الصوتية قد تبدو كأنها تضعف الرسالة الموجهة في الأغنية أو حتى تناقضها أو تلغيها. وقد يفسَّر ما يبدو من هذا التناقض بين الرسالة الأخلاقية في الأغنية والاستعراض المرح والصريح لتجربة العبد للمحرمات كنوع من المراوغة التي تبرّر

الذنوب بالتوبة في محاولة للنجاة من العقاب وليس بالتوبة المخلصة. لكن الشباب يشرحون إعجابهم بكلام الأغنية بأنه واقعي ويشبه كلامًا قد يقوله أناس يعرفونهم. وموضوع الأغنية ـ الصراع بين إغراء متع الدنيا والالتزام بالتعاليم الدينية ـ هو موضوع يمس حياة الشباب في المناطق الشعبية، والذين يختلفون عن أبناء الطبقة الوسطى المتدينين الذين يسعون إلى تكييف أسلوب حياة معولمة وميسورة مادياً بالتحفظ الاجتماعي والديني الذي تطالب به مثالية المعايير السلفية. فمع أن شباب المناطق الشعبية لا ينتمون إلى تلك الطبقات الوسطى، فإنهم هم أيضاً ليسوا بعيدين عن تأثير الخطاب السلفي وهيمنته، بل هم مقتنعون بصحة الكثير من اتجاهاته وأفكاره ولو على المستوى النظري على الأقل. وهذا ما قد يكون أنتج ما يسميه حسام تمام «المزاج السلفي» الذي من سماته أن نلمس اقتناعاً فكرياً لدى عامة المصريين بتعليمات سلفية كمرجع لا يُناقَش، غير أنهم يتبنّون هذه الأفكار في حياتهم اليومية بطريقة مرنة حيث يجعلون «ساعة لربك وساعة لقلبك» بدلاً من محاولة تكييف أساليب الحياة المرغوبة في إطار ديني سلفي[١٤].

وبخلاف أبناء الطبقات الوسطى، يوازن هؤلاء الشباب في الأوساط الشعبية بين احتياجاتهم المختلفة وربما المتناقضة. فالشباب الذين يعجبون بأغاني المولِد ويرون أغاني مثل «العبد والشيطان» واقعية، يقدّرونها ليس فقط لأنها صاخبة ومناسبة للرقص وتساعد في الحصول على المزاج، بل لأنها تعكس كذلك واقعية حياتهم الفوضوية التي يحاولون أن يوازنوا فيها بين معايير متنافسة ومتناقضة، وربما متساوية القيمة بالنسبة لهم، أن يستمتعوا بالحياة بينما يؤكّدون على مكانتهم في الآخرة، وأن يمثّلوا قدوة للشاب «الروش» الخبير بمتع المحرمات، ولا يفقدوا، في الوقت نفسه، وصفهم بأنهم شباب محترمون ملتزمون بدينهم وهويتهم الشعبية المحترمة للأصول الاجتماعية والأخلاقية.

(١٤) محاضرة «عيد الحب: قراءة فى الجدل الثقافي والديني بمصر»، سيداج (Centre d'Etudes et de Documentation Economiques, Juridiques et Sociales) القاهرة، ٢٣ شباط/فبراير ٢٠١٠.