Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 78 | Issue 1 Article 12

1-1-2018

Bedouin song...a theatrical phenomenon

Rajeh Youssef Abdel Aziz Mohamed
Lecturer in the Department of Drama and Dramatic Criticism Faculty of Arts, Ain Shams University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

Mohamed, Rajeh Youssef Abdel Aziz (2018) "Bedouin song...a theatrical phenomenon," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 78: Iss. 1, Article 12.
DOI: 10.21608/jarts.2018.82034
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol78/iss1/12

This Book Review is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

الأغنية البدوية ... ظاهرة مسرحية(*)

د/ راجية يوسف عبد العزيز محمد
مدرس بقسم الدراما والنقد المسرحى
كلية الآداب – جامعة عين شمس

الملخص

يتناول هذا البحث الأغنية البدوية بأشكالها المختلفة، وأنواعها حسب المكان والموقع الجغرافى لكل محافظة من محافظات مصر. وبالأخص محافظة الفيوم، حيث الدراسة الميدانية، والمقابلات الشخصية مع مطرب البادية "محمد شوشان" بمقره بالمحافظة. وأوضحت الدراسة كيف أن الأغنية البدوية تعد من التراث المصرى الموروث.

ولأن دراسة الظاهرة المسرحية تعتمد على مؤد وجمهور ومكان، وقد توافرت هذه العناصر في الأغنية البدوية، خاصة عندما يصاحبها جزء استعراضى برقصة الحجالة، فإن الدراسة قد أثبتت أنها ظاهرة مسرحية.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٧٨) العدد (٢) يناير ٢٠١٨**

Abstract

This study examines the "Bedouin Song", its types and variations, according to the different geographical areas all over Egypt, especially Fayoum Province.

It is a field study that uses personal interview with Bedouin singer Mohamed Shoshan as a main tool in this research. The study shows how this type of songs is a unique kind of Egyptian folk heritage and that it is a dramatic phenomenon since there is a singer, audience, a place to present the show, and dancing (Hagalla).

المقدمة:

يتناول هذا البحث الأغنية البدوية كظاهرة من الظواهر المسرحية، وكيف أن الأغنية البدوية تعد من التراث المصرى المتوارث، واستعانت الباحثة بتحديد أماكن القبائل البدوية فى مصر جغرافياً، وأيضاً تحليل شكل الأغنية وأنواعها، وقامت ببحث ميدانى ومقابلة شخصية مع مطرب البادية محمد شوشان من محافظة الفيوم والتقطت له بعض الصور بعد حضورها لبعض حفلاته، وأمدها هو ببعضٍ من صوره فى حفلات أخرى لم تحضرها، وأيضا الصور الخاصة برقصة الحجالة تمت الاستعانة بها من كُتَّاب الرقصات الشعبية المصرية.

لذلك كان علينا التعمق فى أدبنا الشعبى من جهة لنواجه الجهات التى تريد طمس هويتنا العربية المصرية، ومن جهة أخرى لكى نحافظ على هويتنا وننميها ونتمسك بتراثنا بالدراسة والتحليل، فمن بدون تراث يفقد حاضره ومستقبله، أى: إن الجذور هى التى تبنى الفرع والأوراق أى االمستقبل، فلا بد من التمسك بالجذور والاعتناء بها لتطرح الورود والثمار.

عندما نتحدث عن الأدب الشعبى يعتقد البعض أنه تلك الكلمات اللتى

يرددها الزجالون أو الحكايات الموروثة أو الأمثال الشعبية، والحقيقة إنه مصطلح أعم وأشمل من ذلك، فالأدب الشعبى العربى يقصد به العالم العربى الرحب الذى يرتبط بالبلاد العربية منذ استخدام اللغة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام التى كانوا يكتبون بها أشعارهم وحتى المأثورات القولية أو الفعلية أو الفكرية اتى ورثتها الشعوب من أجدادها، التى امتدت وانتشرت على مساحات ضخمة من الأرض، وبهذا يتضح إن الأدب الشعبى العربى ليس من الجزيرة العربية فقط – وإن كانت هى الأصل – ولكنه ابن المنطقة العربية الإسلامية كلها، بموروثها القديم وكيانها الجغرافى وثقافتها الاجتماعية(١).

وبالتالى فإن دراسة الأدب الشعبى العربى دون ربطه بكل هذه المعطيات يعد دراسة ناقصة.

الغناء البدوى:

يعتمد هذا البحث ويختص بالأدب الشعبى والغناء البدوى ظاهرة مسرحية، وعندما نتحدث عن الغناء البدوى نجد جذوره تمتد من الجزيرة العربية من حيث قوة اللغة وبلاغة الوصف والتشبيه، وبالطبع بعد الفتوحات الإسلامية منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وحتى الخلافة العباسية استمرت تلك الفتوحات الإسلامية، وعندما تفتح البلاد يتبقى ما يتبقى فيها من العرب الذين فتحوها ويستوطنونها فتنتقل الثقافة اللغوية بقوة اللغة إلى تلك المناطق، ومع مرور السنين تصقل أكثر بطباع المنطقة أو الدولة التى فتحوها، فتمتزج الثقافات ولكن تبقى الجذور من لغة وثقافة وعادات وتقاليد تتوارث حتى فى تلك المناطق الجديدة، ونجد هؤلاء العرب امتزجوا مع شعب البلد الأصليين فأصبحوا منهم ولكن تجدهم يفضلون عيشة الصحراء أو على الأقل الأماكن غير المكتظة، وأيضاً يتمسكون بعاداتهم البدوية مهما تمدنوا أو اختلطوا بباقى شعوب الدولة التى استوطنوها.

وعند طرح هذا السؤال: كيف تكون الأغنية البدوية ظاهرة مسرحية؟ نستطيع الإجابة بعد دراسة الظاهرة المسرحية ذاتها، فالظاهرة المسرحية لا بد أن يتوفر فيها الشروط الآتية:

أولاً: المكان:

(أ) المكان المغلق:

المكان المغلق هو كل فراغ محدد بسقف وأربعة جدران، ومن النماذج المشهورة التى تمثل هذا الشكل مسرح البروسينيوم وأيضاً الغرفة أو الجراج أو الشقة وغيرها من الأماكن التى يمكن تقديم العروض المسرحية فيها.

(ب) المكان المفتوح:

يعرف باسم المسرح المفتوح أو مسرح الهواء الطلق الذى لا يتحدد فيه الفراغ بسقف، وإنما يمد إلى أعلى دون حدود مصطنعة، وذلك مثل الحدائق والأندية والساحات والشارع، وهناك بعض الصور فى البحث تمثل الأماكن المفتوحة.

ومما لا شك فيه أن كل قسم يتميز بسمات جمالية وفنية وله تقنياته المسرحية[٢].

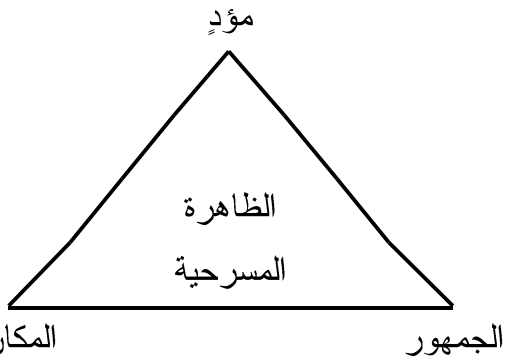
والأغنية البدوية تؤدى فى مكان مفتوح أو مغلق إذا انطبق عليه شرط المكان.

ثانياً وثالثاً: هما لا ينفصلان عن بعضهما، فثانياً: قسم خاص بالتمثيل أو الأداء، وثالثاً: قسم آخر خاص بالجمهور، وبذلك يمكن القول إن المكان أياً كان شكله لا يكتسب الصفة المسرحية إلا إذا وجد المؤدى أو الممثل والمتفرج بصورة متميزة، وأيضاً عندما يقوم المؤدى بتشكيل هذا الفضاء بالحركة والأداء أو الغناء أو الرقص، ويقوم المتفرج باستقبال هذا التشكيل استقبالاً دلالياً معيناً بالتفاعل مع ما يشاهد ويسمع ويتذوق ويستمتع ويشجع

...)، لذلك فإن المكان أياً كان شكله لا يصبح مكاناً مسرحياً إلا إذا بذل فيه جهد من مؤدى ويستقبله جمهور، فبذلك يصبح مكاناً مسرحياً أو يعمل على تمسرح المكان)[٣].

وأيضاً الأغنية البدوية طبعاً بها المؤدى وهو المغنى والموسيقيون، وأحياناً يستخدم الأداء الحركى مع الغناء بالإضافة لوجود راقصة الحجالة فى بعض الاحتفالات، والجمهور المتفاعل، وبهذا نستطيع أن نقول إن الأغنية البدوية بما فيها من حركة واستعراض تعد ظاهرة من الظواهر المسرحية حيث توفر فيها عنصر المكان والمؤدى والجمهور.

بما أن الظواهر المسرحية تعتمد على مؤدٍ ومكان وجمهور كما هو موضح بالشكل التالى:



فلذلك تعد الأغنية البدوية ظاهرة من الظواهر المسرحية، خاصةً أن هناك مؤدياً أو مغنياً بدوياً يؤدى تلك الأشعار المغناة بصحبة فرقته البدوية أيضاً، باستخدام المجرونة وهى آلة تشبه السمسمية عند البورسعيدية.

ويعتمدون على أداء حركى فى بعض الأحيان أثناء الغناء، خاصةً بحضور الراقصة التى تقوم برقصات خاصةً (بالعرب) أو (البادية)، هنا يعلو الأداء ويعلو التفاعل من الجمهور، وهنا الركن الثانى فى مثلث الظاهرة المسرحية (الجمهور)، فهو مستمع ومتذوق للكلام، خاصةً وإذا كان جمهوراً

بدوياً يعى ويفهم الكلام الذى يقال أمامه وينسجم من المعانى وقوتها التى تصيب المشاعر مباشرةً بقوة البلاغة واستخدام الألفاظ والكلمات التى تعبر عن موضوع الأغنية فيشيد الجمهور بما يسمع ويتفاعل بالتصفيق أو بترديد آخر كلمة من كل كوبلية فى الغنوة أو يقول كلمة (حو)، وهى كلمة تعنى بالعامية (هو ده)، وبالفصحى (هذا هو الكلام)، وأحياناً عند الإعجاب الزائد بالكلام يقوم أحد الحضور بضرب النار فى الهواء (ويقول قبلها: ودك إلا تفرغوا) بمعنى عايز أضرب نار.

وأيضاً التفاعل يزداد خاصةً بوجود رقصة الحجالة ويعلو التصفيق حول تلك الراقصة.

والرقص الشعبى فى مصر علينا دراسته من خلال دراسة الدور الذى يقوم به والوظيفة التى يؤديها فى مجتمعه، فكيف يمكن أن تقوم دراسة عن الفنون الحركية بعيداً عن دراسة الطقوس والشعائر والمعتقدات التى تملأ المجتمع، فبالعودة إلى الجذور نجد أن الرقص الشعبى المصرى له جذور فرعونية وقبطية وعربية إسلامية، وهذه الجذور مجتمعة أفرزت لنا أفرعاً تحمل الصفات الوراثية لها، وهذه الأفرع استمدت بدورها هذا الكم العظيم من الثراء المتداخل مع بعضه بلا تناظر، بل يدل على تناغم ورقى وعراقة الشعب المصرى، ففى جنوب الوادى يسكن النوبيون بتفريعاتهم، ولكل فرع منهم ثماره فى الفنون الحركية الخاصة بكل فرع، وكذلك على شاطئ النيل نجد عدداً كبيراً من القبائل العربية (عرب شرق – وعرب غرب – ...) وكل فرع له أداؤه الحركى الخاص به الذى يميزه عن غيره فى حين أن كلهم عرب بادية[٤].

ويستعان حالياً براقصة من الفنون الشعبية فى الحفلات العامة أو أى راقصة تعرف كيفية رقصة الحجالة لتؤدى الدور، وإذا تعذر ممكن أن يقوم به رجل دون أن يعلم الحاضرون أنه رجل، لأن تلك الرقصات تؤدى عادةً

فى أفراح عرب البادية مغطاة الوجه إذا كانت مع العامة، أو كاشفة الوجه لو هى من أهالى العروسين ولكن عند الحريم، وفى بعض الأماكن فى مصر مثل عرب المشارقة سيناء يمكن أن ترقص فى مجمع أو بشكل مختلط ولكن لا تبين وجهها، أما فى مطروح مثلاً فالفتيات والسيدات يرقصن داخل المنزل يوم الفرح والحنة فى بيت العروس أو العريس، ويكون داخل البيت حريم فقط.

وقد قامت الباحثة بحضور تلك الأفراح نظراً لاختلاطها بعلاقات نسب مع أهل مطروح، ولكنها لم تتمكن من التصوير لأنه ممنوع فى هذه الأفراح.

وبهذا يتوفر الركن الثانى من مثلث الظواهر المسرحية ألا وهو الجمهور بتفاعله مع المؤدى وكلماته ورقص الحجالة إن وُجِد.

ويبقى الركن الثالث والأخير فى ركن الظواهر المسرحية وهو المكان، فالمكان يمكن أن يكون فى بيوت إحدى العائلات، سواءً فرح أو نجاح أحد أفراد الأسرة، كما فعلت الباحثة باحضار فرقة الفنان محمد شوشان بعد الحصول على الماجستير ثم الدكتوراة، أو مسارح الدولة الخاصة بالفنون الشعبية أو ساحات مثل ساحة الحسين أو ساقية الصاوى أو يستعين أحد المخرجين بتلك الفرق البدوية ليؤدوا دوراً فى مسرح أو مسلسل أو فيلم، مثلما ظهر المطرب محمد شوشان فى مسلسل يوسف المغربى لمصطفى فهمى فى الحلقة الخامسة.

وأيضاً ظهر احتفال بدوى فى فيلم المصلحة فرح أحمد عز، وكان يمثل أنهم من عرب سيناء.

وفيلم شمس الزناتى استعانوا بالمطرب فيصل الجابوسى فى أغنية (قراط قراط ... قراطين).

وفيلم أبو على (كريم عبد العزيز) فى الواحات، أغنية مريم ثم أتبعها

بعد ذلك طلعت زكريا بشتاوة التاكسى اللى جاى من الحمام ولكنها كانت شبه فكاهة لأنه لا يجيد اللهجة البدوية فنطقه كان مضحكاً خاصةً أن من يعرف الأغانى البدوية ويعرف معنى كلماتها ومتمرساً فى حضور حفلاتها يعرف أنها تقال فى ختام الحفل مع مجموعة جمل تشبهها على نفس النغمة على سبيل المثال (التاكسى اللى جاى من الحمام عليه خميسة من قدام) (التاكسى اللى جابك يا بيه أمية ورد ورش عليه) (يا أم عيون فواه مدافع من خظرتن مانى نافع) (انت بيضا وعيونك سود صهدتينى صهد البارود) (ابو تيوتا فوق العلوا هضاوياه حلاوة حلوة).

(ومن قصور النقد لبعض المفاهيم النظر إلى المسرح على أنه نص أو كلمة مع تجاهل تام لإمكانيات الصورة المسرحية المرئية وفاعلية عناصرها فى صنع العرض المسرحى.

والحقيقة هى إن العرض المسرحى فن سمعى وبصرى، وسيظل كذلك فى جميع صوره وفى مختلف أساليبه، فالعرض المسرحى لا يتخلى عن الدراما ولا تنفصل هى عنه، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وحياة، فالعمل الدرامى يبحث عن حياته التى لا تتحقق إلا عن طريق المؤدى أمام الجمهور، وكذلك يصبح العرض المسرحى مفرغاً من مضمونه ويغدو مجرد حركات أو صرخات)[٥].

والأغنية البدوية امتزج فيها العرض المسرحى مع التراث، لذلك كان على الباحثة دراسة التراث لأنه ضرورى فى كل الأماكن والأزمنة، فإن العودة إلى معرفة التراث فى حياتنا المعاصرة يتطلب منا أولاً إعادة بناء الذات نفسها، وهذا ينطلق من معرفة وتحليل التراث، فالتراث هو تاريخنا، ومن لم يكن له تاريخ أو جذور فقد حاضره ومستقبله.

(ففى ربوع مصر تتنوع الجماعات الشعبية، وهذا التنوع يثير الدهشة لأن هناك فروقاً وتميزاً واضحاً بين كل منطقة ثقافية وأخرى، وهذا يدل على

قدرة الإبداع الشعبى لدى المصريين، فمثلاً الأراجيد النوبية لا نجد لها مثيلاً فى باقى المناطق المصرية، وكذلك البورمية السيوية والنزاوى بسوهاج، والضمة ببورسعيد، الصهبة الإسكندرانى، والشتاوة عند عرب البادية غرب)[٦] ورقص الغوازى الذى يختلف عن رقص العوالم يختلف عن حجالة البادية، كل هذا الثراء الفنى الشعبى الذى يصقل التراث المصرى الشعبى ويجعله مليئاً بالكنوز – التى تحمل فى طياتها الكشف وتوضيح هويتنا العربية المصرية – التى تحتاج لأكثر من باحث لاكتشافها.

(اهتمت الدراسات الأنثروبولوجية بظاهرة البداوة كنموذج واضح للتعايش الأمثل مع البيئة الصحراية فحياة البدو صورة من صور التحدى والمواجهة المستمرة بين الإنسان والبيئة، وقد أسفرت جهود الأنثروبولوجيين عن كم لا يستهان به من الدراسات والكتابات التى سجلت الكثير من مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمجتمعات الصحراوية وأصبحت هذه المؤلفات تشكل جانباً أساسياً من التراث الأنثروبولوجى)[٧].

يقول دكتور سامح مهران: (تنبثق الهوية القومية من الأحاسيس المشتركة التى توفرها عناصر اللغة والدين والعادات والمسرح ترجمة لمثل هذه الأحاسيس وبيان تركيبها وتعقيدها وفرزها، فهذا يشكل علامة كبرى دالة على كل عصر ومرحلة)[٨].

ومن هنا تقوم الباحثة بدراسة الأغنية البدوية باعتبارها ظاهرة مسرحية ذات طابع خاص وهوية عربية ملتزمة بالموروثات وتراثها من عادات ودين بالطبع، وأيضاً طبيعة صحراوية شكلت فكرها الاجتماعى وجعلت أصحاب هذه البيئة ذات سمات خاصة تميزهم عن غيرهم من باقى المجتمعات، وسوف تقوم الباحثة بعرض بعض الأغانى والأشعار وترجمتها لتوضيح تلك العادات والموروثات التى تشكل هوية هذه المجتمعات الصحراوية.

(إن لفظ الهوية يشير إلى معتقدات الإنسانية وتجاربها ورغباتها التى تنبع من الطابع الفيزيقى وتأثير البيئة والظروف التاريخية. والفولكلوريون يهتمون بدراسة الناس مثل مجموعة ترتبط بالكثير من القيم فيكون لهم طابع خاص وشخصية مميزة، فالناس لهم طرق متنوعة فى الكلام وارتداء الملابس وأنواع الطعام التى يأكلونها وطريقتهم فى بناء منازلهم، وهذه الأشياء تميز الناس كمجموعات عرقية. وهذا ما يميز المجتمع البدوى من كلام وملابس وطعام ... خاص به.

وبرغم أنه يمكن أن ينخرط مع باقى المجتمعات ويكتسب عاداتهم، فإنه يظل محتفظاً بموروثاته البدوية التى تظهر فى المواقف)[٩].

ونجد أن الأعراس البدوية لازالت متمسكة بتلك العادات والمواقف، فمثلاً لا تزال بعض القبائل البدوية لا تزوج بناتها إلا من بدوى مثلها، وأيضاً الأعراس البدوية يكون الرجال فى مكان والحريم فى مكان آخر، هذا بالنسبة لعرب غرب، أما عرب شرق فيمكن أن يكون مختلطاً ولكن الحريم مغطاة الوجه أو راقصة الحجالة مغطاة الوجه.

صورة (١)

رقصة الحجالة فى ساحة صحراوية مفتوحة

وهنا صورة لرقصة الحجالة والرجال يقفون بصف واحد وينصبون الكف مع الغناء فتدخل الحجالة وهى المرأة التى ترقص ومغطاة الوجه ويحاول أحد الرجال كشف وجهها ولكنها تدافع عن نفسها مستخدمة العصا فى بعض الأحيان.

وأثناء رقصها إذا كان الرجال صفين أو على شكل دائرى فكل جانب يصفق بالكف والغناء أكثر وأعلى لجذب الحجالة للرقص أمامهم هم دون الجانب الآخر.

وأحياناً أخرى يقدم أحد الرجال البارودة أى البندقية وإذا تعذر وجودها يقدم العصا والعمامة الخاصة به فتقبل الحاجلة العطايا وترقص بهم مع علو أصوات السقف والغناء.

والأداء لا يحتاج إلى إيقاع، فعندما يتوقف الكف يتوقف رقص الحجالة مثل:

يا أم عيون (فواه مدافع) (أى واسعين)

من (خظرتن) مانى نافع (أى نظرتهن)

تكرار

انت بيضا ويعونك سود

(صهدتينى) صهد البارود (أى سخونة ضرب الرصاص)

تكرار

بوتيوتا (فوج) العلوا (أى فوق)

(هضا) وباه حلاوة حلوة (أى هذا)

تكرار

ها الغزال منين ياربى

يمشى فى الشارع و (يصبى) يقوم أى يقف

تكرار

التكسى اللى جاى من (الحمام) مدينة الحمام فى الساحل الشمالى

عليه خميسة من (جدام) أى قدام

تكرار

التكسى اللى جابك يا بيه

أمية ورد ورش عليه

تكرار

بنة عود (ق) جرنفل فاح

نمشيلا (نمشى له) ولا ترتاح

تكرار مع علو الكف والغناء وتكرار كل مقطع يزداد رقص الحجالة فى حماس.

وكل صف يصفق ويغنى أعلى تتجه ناجيته الحجالة بالرقص فيتبارى كل صف فى أن يجذب الحجالة ناحيته. (وهناك أداء تمثيلى يعد من الدراما الشعبية فى مدينة الفيوم قد يقوم الصف الذى تركته الحجالة بعمل دور تمثيلى بأن يطلق أحدهم عيار نارى فى الهواء فيقع أحدهم كأنه أصيب وذلك حتى تأتى الحجالة تجاه المصاب من هذا الصف فترقص حوله فى شكل دائرة ثم تقوم بوضع أساورها عليه ثم تعاود الرقص حوله أكثر من مرة حتى يفيق ويقوم ويشارك الصف فى دق الكف)[١٠]. وهذه ظاهرة تمثيلية درامية للأغنية أو الشتاوة وجعلها تتسم بالأداء المسرحى الدرامى الشعبى.

صورة (٢)

رقصة الحجالة مع العصا

ومن الأماكن المغلقة داخل المنازل لو هناك احتفال بأعراس داخل منزل العروس نظراً لعدم الاختلاط بين الرجال والنساء، فتقدم هذا مغنية بدوية أو أهل المنزل الحافظين لأغانى التراث البدوى.

صورة (٣)

عرس خاص بمجلس النساء (مطروح) وهذا المكان مغلق خاص بالنساء

وللرجال مجلس آخر يمكن أن يكون فى غرفة كبيرة بالمنزل مثل المربوعة، وهى غرفة ليس بها غير سجاد وشلت للجلوس عليها، أو خيمة كبيرة جداً من القماش لتستوعب عدد المدعويين وأيضاً فرقة المؤدى البدوى والحجالة.

صورة (٤)

عرس فى محافظة مطروح ببيت خيش (يسموه بيت عرب) مثل الخيمة خاص بمجلس الرجال ولكنه فى عرض مسرحى

(إن المادة الشعبية مهما كان نوعها محكوم عليها بالفناء إذا فقدت صلتها بالناس، فالسمة الأساسية للفولكلور عامةً والأدب الشعبى خاصةً أنه من الناس وإلى الناس، ومنا هنا فإن الراوى أو المغنى له دائماً جذوره الممتدة فى بيئته الاجتماعية.

فالمؤدى لا يمكن أن يكون محايداً إزاء ما يحكيه أو يغنيه، فهو دائماً يأخذ موقف البطل في صراعه ومعاناته أو حتى أفراحه، وينطبق هذا أيضاً على المغنيين كذلك.

إن البيئة الجغرافية والاجتماعية والتجارب الشخصية التى يمر بها مؤدى الأدب الشعبى ذات تأثير كبير فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته)[١١]، وهذا ما يميز مغنٍ بدوى عن غيره، فأداء أبو عبعاب مثلاً يختلف عن عوض المالكى، وهما فى الغناء البدوى أمثال أم كلثوم وعبد

الوهاب فى الغناء العادى، فهما يعتبران من نفس جيلهم، ولكنهمت متخصصين فى الغناء البدوى نظراً لطبيعة نشأتهما ولكن لكلٍ منهما معاناته وحياته، فلكلٍ منهما طابع فى غنائه.

ومن الجمهور من يميل لسماع واحدٍ عن الآخر نتيجة لتذوق الجمهور وتقبل الأقرب إلى نفسه.

ومن أجيال الغناء البدوى الحديث من يعتمد على أغانى هذين المطربين العملاقين من وجهة نظرهم، بل وحاولوا المسيرة على نهجهما، ولكن ظروف الحياة والخلطة مع باقى المجتمع جعل موسيقى وكلمات الأغانى البدوية الحديثة تكون أقرب للأغانى العادية وبعض الكلمات فقط هى التى التزموا بها فى الحفاظ على الهوية البدوية.

(إن اللغة التى يستخدمها المؤدى هى أول ما يجذب انتباه المستمعين إلى أدائه، إذاً يتميز الرواة والمغنون – سواءً كانوا من مكان واحد أو من أماكن مختلفة – باختلاف مفرداتهم اللغوية وتعبيراتهم وصورهم التى يرسمونها بالكلمات، ومن هنا يختلف أيضاً تأثيرهم فى بيئتهم وفى البيئات الأخرى)[١٢].

(ويختلف أسوب الأداء من مؤدٍ إلى آخر، فهناك الأداء الخالى من الانفعال، وهناك الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر وأكثر الأحاسيس خفاءً، وهناك من يفضلون الحديث بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، وهناك من يستخدم أسلوب الأداء الذى لا يحوى الكلمات فحسب، بل يحوى عرضاً دراماياً أيضاً ذلك أنه لا يوجد أداء دون تعبير درامى يقوم به المؤدى)[١٣]، فهو يعبر عن نفسه بالحركات والإيماءات بجانب الكلمات فى أغانيه التى تميز مغنٍ عن غيره.

(يرى محمد الجوهرى التقسيم التالى المقترح فى كتابه علم الفولكلور:

١. السير ٤. الحكاية

٢. الأسطورة ٥. الموال بأنواعه

٣. الخرافة ٦. الأغانى بأنواعها)[١٤]

وما يخصنا هنا فى هذا البحث دراسة الأغانى البدوية، ومن ثَمَّ الأغنية البدوية على اعتبارها نوع من أنواع الفولكلور الشعبى المصرى، فهى نوع من أنواع الأغانى.

(من يقول إن المجتمع المصرى مجتمع مفتوح ليس بين أقاليمه وبلدانه حواجز أو عوائق طبيعية الآن فقط نوافقه وبالتالى فإن عاداته وتقاليده وآدابه وفنونه هى موروثاته الشعبية التى يتصف بها المجتمع المصرى. ولكن هذه الأقاليم أو البلدان كانت ولفترات طويلة منعزلة ومغلقة على نفسها فكونت بها لغة تتحدث بها وعادات وسلوكيات حياتية خاصة بها، امتازت بها وأصبحت تعرف بهذا السلوك وهذه العادات بل والفنون التى أوجدها لنفسها قبل أن يكون الانفتاح الذى كان نتيجة التقدم العلمى من حيث المواصلات ثم انتشار التعليم فأصبح المجتمع المصرى مفتوحاً، وإن كانت هذه البلدان أو الأقاليم تحتفظ بخصوصيتها فى تراثها ومأثوراتها الشعبية.)[١٥]

فمثلاً تتميز الأقصر برقصة الكتافة، وأسوان برقصة الجنزير المعقود بالإضافة لمفردات اللهجة النوبية التى لا يفهمها إلا هم. وفى سيوة رقصة الزقالة وأيضاً مفردات لهجتهم الخاصة بهم. وأيضاً عرب البادية سواء مطروح أو الفيوم، يتميزون برقصات سامرهم الحجالة التى تغنى على الشتاوة وأيضاً مفرداتهم التى لا يفهمها إلا هم.

لذلك تشابهت العادات البدوية من مكان لآخر من أول الجزيرة العربية وحتى بلاد المغرب، ولكن كل بلد اختلط بواديها بأهل البلد الأصليين تُكّوِّن موروثاً خاصاً بها، وأيضاً فى البلد الواحد تنوع جماعات البادية على حسب المنطقة التى عاشوا فيها.

وبالنسبة لمصر فمن الأحاديث المؤكدة أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: ستفتحون أرضاً يذكر فيها القيراط فاستوصوا بأهلها خيراً فإن لهم ذمة ورحما. والرحم فى الحديث يقصد به هاجر زوجة إبراهيم عليه السلام وأم إسماعيل أبى العرب، مصرية من قرية كان يقال لها أم العرب، وتعرف اليوم بقرية (تل الفرما) بالساحل الشمالى.

وأما أهل الذمة فإن النبى صلى الله عليه وسلم تزوج من القبط السيدة مارية، وهى أم إبراهيم ابن الرسول، وكانت من قرية بقيت منها أطلال تقع بمركز ملوى محافظة المنيا.

فالعرب والمسلمون كافةً لهم صلة قربى ونسب بمصر من جهة هاجر أم إسماعيل وجهة مارية زوجة الرسول صلى الله عليه وسلم(١٦).

وقد انتقل المصريون من الديانة المصرية القديمة إلى الدين المسيحى ثم الدين الإسلامى.

ولم تفرض المسيحية عليهم، بل اعتنقوها وعُذبوا فى سبيلها وقُتلوا بسيوف الرومان وأسودهم وعرفت مصر فى ذلك الوقت (بعصر الشهداء)، وأيضاً لم يفرض الإسلام على أهل مصر، فقد دخل العرب بأعداد قليلة لا تستطيع أن تفرضه قهراً، بالإضافة إلى أن العرب دخلوا مصر يحملون تحيةً من النبى صلى الله عليه وسلم (استوصوا بأقباط مصر خيراً فإن لهم ذمة ورحما)، وعاش المصريون مسلمون وسيحيون جنباً إلى جنب فى كفاحهم الطويل وجهادهم من أجل مصر(١٧).

أما عن تاريخ القبائل المصرية فيرى علماء الجيولوجيا أن الجزيرة العربية عبارة عن تكملة طبيعية لصحارى أفريقيا التى يفصل عنها الآن منخفض البحر الأحمر.

فاتصال مصر بالجزيرة العربية يرجع إلى عهود سحيقة وأن صلات السلالة والدم بين وادى النيل والجزيرة هى صلات بعيدة ترجع إلى عصور

ما قبل التاريخ[١٨].

(قد كان الاتصال بين المصريين وإخوانهم العرب اتصال تربطه صلة الدم ولم تنقطع هذه الصلة فى أى عصر من العصور وإنما استمرت.

ولقد كانت هناك هجرة بين جزيرة العرب ووداى النيل منذ بداية التاريخ، وكانت هذه الهجرة تتم من أقصر طريق عبر البحر الأحمر بين يثرب فى الجزيرة والقصير فى مصر، وفى حقبة ظهور الإسلام بكثير عبرت البحر قبائل عربية وانتشرت فى صعيد وجميع ربوع مصر، كما هاجرت جالية من مصر واستقرت عند إحدى الواحات وكانت هذه الجالية هى النواة التى نشأت حولها المدينة.

فتبادل الشعبان الكثير من حاجات الحياة ومظاهر الحضارة، فهى صلات اقتصادية، حية متجددة متطورة لم تجمد فى وقت من الأوقات، بل ظلت متجددة دائماً على حسب الظروف ومقتضيات العصر، وبعد دخول العرب مصر سنة ٦٤٠ م لم يكن حدثاً غريباً على المصريين، وذلك لأن العرب لم يكونوا مجهولين من المصريين والعكس، ويكفى أن القرآن ذكر مصر فى مواضع أربعة)[١٩].

(ومن العرب الذين انتشروا فى ربوع مصر قبائل كثيرة أشهرها أولاد على البيض والحمر ومنهم تفرع الفوايد، الرماح، العشيبات ....، وكل قبيلة استوطنت مكانا فى مصر، منهم قبائل امتدت لمحافظات أخرى، ونظراً لانتماء الباحثة لقبيلة الرماح التابعة لمحافظة الفيوم، لذلك اعتمدت على الفيوم كمصدر أساسى فى هذا البحث، وقبيلة الرماح هم أبناء رمح بن فايد بن أبى الليل، ويسكن معظمهم فى الفيوم وبنى سويف ومركز العدوة ومغاغة محافظة المنيا، ومن أشهر الشخصيات لهذه القبيلة المرحوم الزعيم حمد باشا الباسل، وهو جد من أجداد الباحثة للأم، وأيضاً من أشهر عائلات القبيلة عائلة ميلاد، ومنها المرحوم على بك ميلاد جد الباحثة من الأم، وأيضاً عائلة

العلام المنتمية لقبيلة الرماح، ومنهم يوسف عبد العزيز من رجال القضاء والد الباحثة)[٢٠]، لذلك قامت الباحثة بفهم وتحليل اللهجة البدوية وتفسيرها وتذوقها، وهذا من أسباب اختيار موضوع البحث بالشرح والتحليل والتفسير للأغانى البدوية، لأن تلك الأغانى منبثقة من الفولكلور الشعبى العربى ثم المصرى، ومِن ثَمَّ رصد طرق الأداء الغنائى بالتعبيرات والإيماءات والرقصات باعتبارها ظاهرة مسرحية.

يقسم العرب فى مصر إلى: عرب الشرق وهم عرب سيناء، وعرب الغرب وهم عرب الفيوم والإسكندرية ومطروح والبحيرة والمنيا ....، وعرب الجعافرة.

- **عرب الشرق:**

يسمى النسق الاحتفالى الخاص بهم بالسامر أو الدور.

والسامر هو أحد مظاهر الفرجة الشعبية المباشرة من أشكال المسرح الشعبى. ويقسم السامر إلى ٣ أجزاء عندهم، هى:

١- البوشان: ولم يتوصل لدى الرواة إلى معنى محدد لهذه التسمية غير أنه بالبحث عن مصدر الكلمة فى لسان العرب وهى (بوش) وتعنى الجماعة الكثيرة أو جماعة من الناس مختلطين، ومن المرجح أن تكون التسمية راجعة لمعنى اختلاط الناس عند أداء البوشان.

٢- الدحية أو الدحيو: وكلمة (دح) تعنى (دق) ويقولون فى البيئة (دح الكف) أى دق الكف وهى الإيقاع الأساسى للأداء الحركى فى سامر الدحية.

٣- الريدية: فرق تؤدى أداءً حركياً ومعهم المرأة التى تشارك الرجال فى النوع من الأداء الحركى، فيسمونها (الحاشى) وجمعها (حشيان).

وإن كان الرواة ليس لديهم من الكشف عن معنى هذه التسمية ولكن أقرب الدلالات الموجودة بلسان العرب هى (فحاشية كل شئ) أى جانبه وطرقه، والحاشية أى الأهل والخاصة.

وكل هذه المعانى تنطبق على دور المرأة المشاركة فى الأداء فهى لا تتداخل إطلاقاً فى صف الرجال، بل تظل دائماً أمامه أو عند جانبى الصف، وهى غالباً ما تكون أقارب أهل السامر، وخلال أدائها الحركى تتنحى وتتباعد دائماً صف الرجال.

- **عرب الغرب:**

ويسمى النسق الاحتفالى الخاص بهم (السامر) وكذلك أيضاً باسم (الصابية)، وهو الاسم الذى تنفرد به منطقة مطروح كما يطلقون عليه اسم السامر الحجالة وهو اسم السيدة المشاركة لصف الرجال.

وينقسم السامر لدى عرب الغرب إلى ثلاثة أجزاء:

١- المجرودة: ويعد المصطلح من المصطلحات التى يشاء الرواة القطع فى شأن مصدرها الاشتقاقى ومع ذلك رجحوا أن معناها هو الطول.

٢- الشتاوة: أجمع الرواة على أنهم لا يعرفون للمصطلح اشتقاقياً محدداً، على أن ثمة إجماع على أن الشتاوة تعنى الإسراع وأنها مشتقة من الشتاء حيث إن الناس يسرعون إلى الاحتماء ببيوتهم ومغادرة الخلاء، وهذا يفسر سرعة الأداء فى دق الكف وحيوية الحركة للرجال فى الشتاوة. وهى تتكون من شطر شعرى واحد وعلى المجموعة الواقفة ترديد الشطر كاملاً وراء المؤدى وهم يدقون الكف لفترة طويلة ويمكن أن يغير المؤدى الجملة أثناء الغناء فيبدأ فى ترديد جملة جديدة.

٣- الغنيوة: لا يتخذ أى نمط آخر صفة أو اسم الغناء إلا هذا النمط، فيقال (غناوة علم) ويقطع الرواة بأن العلم هو وحدة الغناء ولا غناء غيره، ويتفق الرواة على أن العلم هو الشئ المرتفع البين، ولا يوجد سوى التلميح إلى علاقة الارتفاع والبروز بين العلم – الجبل إلى الراية..، والمرأة التى تشارك الرجال فى هذا الأداء يسمونها الحجالة.

- **عرب الجعافرة:**

ويسمى النسق الاحتفالى لديهم باسم (الجنزير المعقود) كناية عن تلاحم أكناف صف الرجال بعضه ببعض أثناء الأداء الحركى، ويسمون المغنى (الراوى) أو (الرداد)، كما يسمون الرافضين فى الصف (الكفافة أو الصفافة) أما انتظام الكف الأداء فيطلقون عليه (نصب الكف) والمرأة التى تشارك صف الرجال فى هذا الأداء الحركى تعرف لديهم بالاسم الدارج (الرقاصة))[٢١].

وما يخصنا فى هذا البحث هم عرب الغرب أصحاب المجرودة والشتاوة والغنيوة.

عرض نماذج من بعض الكلمات البدوية:

هذا توضيح لبعض الكلمات القليلة فى اللهجة البدوية تساعد على فهمها مثل حرف الهمزة من كلمة (أنا تقال نا) (أبو نقال بو) و(اهلنا نقال هلنا) (يا أم تقال يام) وحذف باقى حرف الجر مثل (على تقال عا) (فى تقال فا) (توا بمعنى الآن) (أكلتها تقال أكلتا)[٢٢].

قال لى تعال قالى وتنطق بالجيم (جالى)

(أحضرتها أى جبتها تقال جِبتا) وتحذف الهاء فى النطق البدوى.

وأيضاً بعض المفردات تساعد فى فهم اللهجة البدوية، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

العجوز بمعنى الأم

الشايب بمعنى الأب

عندما يتحدث عنهما الشخص لشخص آخر غريب لا يقول أم أو أبى، يقول العجوز والشايب عند الحديث عنهام مع شخص غريب.

صبى بمعنى قف

هاك بمعنى خذ

كنك بمعنى ماذا بك

كيف معنى مثل (كيف الغزال) مثل الغزال أو تشبه الغزال.

دور بمعنى شعر

جمة بمعنى الغرة أو القُصة الأمامية من شعر الرأس

رانى بمعنى ترانى وصف لحالى

رانى خذتا بمعنى أنى أخذتها

الدملج بمعنى الأسوار فى اليد عريض

رأيت تقال ريت

من أين تقال منين

ينشد بمعنى يسأل

مشتاجع بمعنى مريض

بنة بمعنى ريحة

نماذج للأرتام والمقامات البدوية (مقابلة مع المطرب محمد شوشان):

والكلام عن المقامات والأرتام وأجيال المطربين والآلات الموسيقية البدوية على لسان المطرب محمد شوشان فى مقابلة بتاريخ ٢٠١٧/٢/٩.

الأرتام القديمة

غالباً:

البياتى

الصبا

السيكا

الرصد

الأرتام – الإيقاعات:

البرولة

المغربى

الميرسكاوى

السطج

المقسوم

الحديث:

مقامات دخيلة:

نهاوند

الحجاز

العجم

الكرد

جيل الوسط فى الغناء: محمد شوشان – الفيوم

ميلاد القذافى – الفيوم

خميس ناجى – الإسكندرية
فتحى بوغريبل – البحيرة
سعد العبيدى – مطروح
بريوة العشبى – مطروح
عبد الله السكران – المنيا
حسن القطعانى – المنيا

مسميات:

غناوة:

صالح لكل المناسبات:
١- العلم
٢- ضم الجش (مواسم الحصاد)
٣- طج
٤- المجرودة
٥- الموال
٦- الشتاوة

تقال فى الأفراح / وأكاديميات / وهيئة قصور الثقافة / تقوم بها فرقة الفيوم البدوية، كلها بياتى.

صورة (٥)

حفل بدوى ساهر للمطرب محمد شوشان وفرقته فى مسابقة الجمهورية للفنون الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سهرات رمضانية

صورة (٦)

حفل عرس للمطرب محمد شوشان، محافظة الفيوم، قرية منشأة عبد المجيد، مركز إطسا

صورة (٧)

مهرجان الفن البدوى إبداع من مصر فى دولة تونس

الجيل القديم فى الغناء البدوى سماعى أكثر من مرائى فمن مطروح مدينة الحمام عوض المالكى بداياته أغنية روفنا بلا شى يملن

وخميس المجعاوى من سيدى بشر أغنية ما تقوليش يا صاحبى واسكت ∴ خلى الطابق مستور أبوو عبعاب من العجمى وادى القمر أغنية الجمال ودارا.

وحميدة موسى أغنية ما جابوك عرب يا مريم – وهو أول من أدخل المزيكا للفن البدوى، المجرونة وهى آلة نفخ.

الفرق بين المجرونة والسمسمية:

- المجرونة آلة نفخ والسمسمية وترية.
- المجرونة السلم الموسيقى ناقص خامس ليس سبع.
- مهارة العازف منها قرار المجرونة الخشنة.
- الجواب المجرونة حادة وفى الحجم أصغر.

أغنية للمطرب محمد شوشان أمد الباحثة بها فى مقابلة شخصية بتاريخ ٢٠١٧/٢/١١:

ماوالى يرقاهن

ماوالى يرقاهن سيسان غلا عليهن

حالف

حلف ماوالى يطريهن لا يقرب منهن لا يجيهن

لا كلمة تتقال عليهن آمناهن

حراس كتايب جواهن

حالف

ما والى يقدر يقرب يلاهن ينضر

ايذوق أمرار ويشرب مر

أيطيح احداهن ميت كان أقرب منهن

حالف

سيسان الغلا بنيانهن جا عالى

واللى سكن فيهن علينا غالى

سيسان أمناهن بالحب والإخلاص علىناهن

ونحلف بربى ما بشر يرقاهن

كبير قدرهن فى خاطرى وفى بالى

ماوالى يرقاهن

ما بشر يصل إلى قمتهن

سيسان غلا علىناهن أساس أو جدار الحب علىناهن

تفسير المطرب:

ما والى يطريهن	ما أحد يتحدث عنهن
لا يقرب منهن لا يجيهن	لا أحد يقترب منهن
لا كلمه تنقال عليهن	من غير كلام سوء
أمناهن حراس كتايب جواهن	وضعنا حراس للحماية بداخلهن
ما والى يقدر	يقرب يالاهن ينضر
ما بشر يقدر	يقرب منهن يلاقى ضرر
أيذوق امرار ويشرب مر	يذوق مرار ويشرب المر
أيطيح احداهن	ميت كان أقرب مبناهن
يقع بجوارهن	ويموت كان اقترب من مبناهن

لقاء مع الشاعر البدوى خليفة الباسل بتاريخ ٢٠١٧/٢/٩:

اسأل قلبك

اسأل قلبك وانشد (بمعنى اسأل) روحك	واسأل حبى ليك سنين
اسألهن كان تبى (بمعنى لو تريد أن) تعرف	قد ايش نحبك يا زين
اسأل طير الصبح الشادى	واسألهن نجمات الليل
اسألهن يا حدود مرادى	انشد كان اتريد دليل
طول عمرى صادق فى حبك	أوفيك والشاهد ربك
ما لحظة نبعد عن دربك	صدقنى يا نور العين
انشد عشرتنا الهنية	كان تبى (بمعنى لو تريد) زيادة تأكيد
وانشد (بمعنى اسأل) نظرة الحنية	وانشدها تسليمه الإيد
انشد ماضينا وذكرانا	واللهفة ساعة ملقانا
وأنسى الشك اللى خلانا	تمينا (بمعنى أصبحنا) اليوم بعيدين

وهذا الشعر البدوى خفيف يفهمه العامة عدا بعض الكلمات قامت الباحثـــة بترجمتها.

غنيوة للمطرب البدوى محمد شوشان لمصر، مقابلة بتاريخ ٢٠١٧/٢/١١:

الله الله على مصر الحرية الله الله عالديموقراطية
الله الله عالوحدة الوطنية الله الله عالوحدة العربية
أم الدنيا والنيل مصر بأهراماتها ما تعرف مستحيل فى أصعب حالاتها
ارفع صوتك قول معايا تحيا مصر لنا الفخر ولنا العزة ولنا النصر
لنا تاريخ طويل قرآن وإنجيل وحضارة فرعونية
ما ننسى جميلك يوم يا مصر الحضارة يا أم العلم والنور والأزهر منارة
ما نرضى جميلك لا فى الكون مثيلك تناديلى نجيلك ونأدى التحية
احنا وطن العروبة فى رباط ليوم الدين ربك قال ادخلوها بسلام آمنين
نطلب من ربى يحميها يرفع شانها ويعليها
وبيدين شبابها يخليها منصورة عاللى يعاديها
وفى المحنة قوية
نعتزوا بمصريتنا ونفتخروا باجيالنا وصقور صحرتنا ونسانا ورجالنا
إيد واحدة تمنينا من مطروح لسينا حضرنا وبوادينا فزاعه من بادينا
قد المسئولية

وهذه الأغنية أيضاً مفهومة للعامة نظراً لأنها وطنية، فأراد المؤلف والمطرب أن يفهمها الجميع.

نماذج من الأغانى البدوية للجيل السابق والجيل الحالى (مترجمة):

لو قارنا بين كلمات الأغانى البدوية فى الجيل الحديث وجيل القدامى نجد الجيل الحديث أقرب إلى الكلام العادى الواضح للعامة إلا القليل من الكلمات، وعلى سبيل المثال أغنية:

آه من السنين تمر – محمد شوشان من الجيل الحالى، الفيوم:

آه من السنين تمر والعمر بيعدى وإن ما على تخطر نحتار ياودى

(السنوات تمر والعمر ينقضى وأنت كل ما تأتى على بالى أحتار يا ودادى)

تبرم نشوف ديارك نبكى على مشوارك يا حلو شارب نارك مليوعة من جدى

(حول ديارك أو بيتك نبكى على رحيلك يا حلو شارب نارك تلوعنى حقيقةً)

آه من الأيام توارت تمت مغير أحلام آه من قلوب احتارت عاشت مع لوهام)

(آه من أيام مرت أصبحت أحلام آه من قلوب تحيرت وتلوعت وظلت تعيش مع الأوهام)

عاشت مع لوجاع ليالى شجا (شقى) تارى الزمان غدار خاين وجاضدى وضياع

(عاش مع الأوجاع أى القلوب عاشت مع الأوجاع ليالى شقى وضياع (أتارى) أى اتضح أن الزمان غدار خاين وأتى ضدى)

أهين يا محبوبى أهين من اللى راح تايه أنا فى دروبى شاقى معى الجراح

أهين ياما ريت نار الهوا اتكويت نا يوم بيه زهيت حلم الغلا الوردى وين هو الغلا الوردى

آه وآه يا محبوبى ياللى ذهبت أصبحت تايه أنا فى طرقاتى

بداخلى شقاء مع الجروح آه وآه ياما

رأيت بنار الهوى انكويت أنا يوم زهوت به

أى المحبوب أيام الأحلام الوردية أين هى تلك الأحلام الوردية

آه من السنين تمر ..... إعادة

الجمال وداره – (أبو عبعاب) الجيل السابق:

الجمال ودارا وحج (حق) من خلج (خلق) الجمال وداره

الجمال ودارا حبك طحنى يا كحيل انظرا

(الجمال ومن صنعه بحق من صنع هذا الجمال حبك طحنى يا كحيل العيون)

الجمال وصور جرحك على يا غزال جوا السداير فى مجور

فى الكنين يفاور منه تلف جلبى (قلبى) ورد خساره

الجمال ومن صوره جرح حبك فى يا غزال يجور داخل قلبى داخل مكنونى وأعماقى يفور لدرجة أن قلبى يفور من الغليان وأصبح خاسراً أو انتهى أو مريضاً معلولاً وتلف.

سبحان من صورهن

سماحة عيونك وين ما تشمرهن حتى شديد العزم جال (قال) ما يحملهن

منهن يموج تايهات أفكاره وحج (حق) من خلج (خلق) فيك باه

يعنى وحق البارى من طول هديك فى الخدود يدارى وجهك قمر فوج (فوق) السحاب الجارى

وجت (وقت) هلت تزيد أنواره سبحان من خلقهن أى العيون

(عيونك السمحة الجميلة عندما ترفع جفونك إلى فوق لا يتحمل حتى من كانت عزيمته شديدة، حتى أفكاره تتوه وتختلط، وتتموج أفكاره التائهة.

وجهك كالقمر فوق السحاب الذى يجرى فى السماء وقت يهل وجهك تزيد الأنوار.)

كنكن تشاكن – أبو عبعاب مغنى البادية من القدامى – الجيل السابق:

كنكن تشاكن يانظارى (ماذا أبكن يا عيونى تشتكون)

زاد بكاكن حتى النوم اليوم جفاكن يانظارى (زاد بكاؤكن حتى النوم اليوم قد جفاكن يا عيونى)

تشاكن ديمة طال رجاكم (تشكون باستمرار) لقد طال رجاؤكم أو أمنايكم ولم تتحقق

يانظارى سن جافى ما عاد فيه محن

(يا عيونى فلتنتظرن لأن بداخلى لا يوجد حنان فقد انتهيت)

ما ظنى يعرض عالجنة ليش نساكن والله ما يعرض عالجنة وما دواكن

(لا أعتقد أنه سيمر على الجنة أبداً لأنه نسينا لماذا نسينا ولم يهتم لبكائنا وداوانا)

تشكن من ناراه دبرت و(ما لقيت) دبارة وانتوا بالنظار سهارا يصعب على الكافر مطراكن

(تشتكون يا عيونى من ناره أى من نار من تحب، لقد فكرت ولم أجد حلا وأنتن سهارى لدرجة أن الكافر سوف يصعب عليه حالكن يا عيونى).

وبهذا يتضح أن غناء القدامى أقوى فى اللغة والوصف والبلاغة وفهمه أصعب على العامة ولا بد من مترجم.

نماذج من أنواع الأغانى البدوية عند عرب غرب وتمتد جذورها إلى ليبيا:

١- أغانى العلم:

هى أغنية من أعرق الأغانى المتوارثة فى الغناء البدوى ومن أكثرها شيوعاً لارتباطها بممارسات الناس واحتفالاتهم (مثلاً بالزواج...)، وتكون

أغنية العلم من أبيات قليلة أو بيت واحد، وعلى سبيل المثال:

- **أغنية علم من أداء (صالح سعيد المغربى):**

فاقد أيام زهاه العقل يا علم حايس على

المعنى: (إن قلبى فقد أيام سعادته، وهو الآن مشغول فى وحدته بهمومه).

وطريقة أداء الأغنية كالاتى:

صوت يشبه الأنين أو البكاء المكبوت لمدة أربعة ثوان تقريباً

يا علم	تكرر ١١ مرة
حايس على	تكرر مرتين
علم حايس	تكرر ٣ مرات
يا علم حايس على	تكرر مرة واحدة
يا علم	تكرر ١١ مرة أخرى
حايس على	مرة واحدة
علم حايس على	مرتان
يا علم	٣ مرات
سكوت	حوالى ٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين

حايس على	تكرار مرتين
يا علم حايس على	تكرار مرتين
فاقد	تكرار مرتين
فاقد أيام زهاه	مرة واحدة
سكوت ٧ ثوان	

نفس الصوت الذى يشبه الأنين

فاقد تكرار ٣ مرات

فاقد أيام زهاه مرة واحدة

أيام زهاه مرتان

فاقد مرتان

ايام زهاه مرة واحدة

نفس فترة السكوت

نفس الصوت الذى يشبه الأنين

يا علم ٧ مرات

يا علم حايس على مرتان

يا علم مرتان

العقل مرتان

فترة سكون لا تتجاوز ٤ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين

العقل مرة واحدة

العقل / حايس على مرتان[٢٣]

- **أغنية علم أخرى أداء (محمد على حامد العرفى):**

اللى مو غنى بالمال قدامه اولافه يوخذوا

المعنى: (إن الفقير يؤخذ منه حبيبته ولا يستطيع له رداً).

أما الأداء:

أنين فى طبقة الصوت لمدة ٤ ثوان

أولافه يوخذوا تكرر ١١ مرة

أولافه	مرتان
أولافه يوخذوا	٤ مرات
أولافه	٣ مرات
اللى مو غنى	مرتان
اللى مو غنى بالمال	٤ مرات

فترة سكوت لمدة ٧ ثوان

نفس صوت الأنين

أولافه يوخذوا	٧ مرات
أولافه	مرتان
أولافه يوخدوا	مرتان

فترة سكوت

نفس صوت الأنين

أولافه يوخذوا	٣ مرات
أولافه	٣ مرات
أولافه يوخدوا	مرة واحدة
قدامه	مرة واحدة
و(ها) قدامه	مرة واحدة
أولافه يوخذوا	مرتان[٢٤]

يزيد التكرار أو يقل على حسب المنطقة التى نشأ منها المؤدى بالإضافة إلى أنه يمكن أن يزيد التكرار لكى يسمع ما يقول كل المجودين فى الحفل أو من عند استحسان المستمعين له فيكرر ويعيد من أول البيت ويزيد فى لحن الأنين.

٢- المجرودة:

(يمثل هذا النمط الشعرى أطول نصوص الشعر عند البادية، وهو طول فرضته وظيفة هذا النمط وحددت بذلك اسمه، ففى المجرودة يستعرض الناص تجربته المحددة أو تجربة غيره على نحو سردى قصصى، إذ يحكى عن رحلة من رحلاته أو واقعة من الوقائع الفردية أو الجماعية، فلا يكاد يغفل شيئاً من تفاصيلها بحيث يفيض النص بأسماء الأماكن ومفردات الحياة الطبيعية وغير الطبيعية كالقطارات ... والمؤسسات ... فضلاً عن دقة عرض الأحداث والمواقف والحوارات (قال، قالت، قلنا، ...) إلى جانب آراء المؤدى وموقفه من الأحداث، ولا فرق بين القدرة على التأليف والقدرة على الأداء، إذ لا بد أن يكون مؤلف المجرودة قادراً على أدائها وإذا غناها غيره يحفظها له بأدائه.

أما بالنسبة لمصطلح (مجرودة) فلم يبت الرواة فى شأن مصدره، وإنما انحصرت تفسيراتهم الترجيحية فى معانى الطول، ولا تكاد المعاجم اللغوية تسعفنا إلا بدلالتين هما الطول والسرعة، إذ يذكر لسان العرب أن (انجرد به السير امتد وطال) وأن (الأجرد الذى يسبق الخيل وينجرد عنها لسرعته)، وربما يبدو مقبولاً أن يلتمس فى معنى السرعة شبهة علاقة بتسمية هذا النمط بالمجرودة استناداً إلى طبيعة السرعة فى أداء نصوصه)[٢٥]، فهى أسرع بالطبع من أغانى العلم.

أما الوظيفة الفنية لهذا النمط من الأغانى (اجتماعية كانت أو ثقافية) فرضت هذا الطول، فهو جانب من جوانب بناء المجرودة.

وتقوم المجرودة على مجموعة من المقاطع، تتحد قوافى شطرات كل مقطع منها فيما بينها على أن تعود قافية الشطر الأخير من المقطع إلى صورة قافية الشطرة الأخيرة من أول مقطع فى المجرودة[٢٦].

أمثلة:

لوطنى يالواى الشالات هذى مجرودة بحكايات
لمستمعين ومستمعات نعرفكم باسمى بالذات
محمد والشهرة حمدات فرج بورحيم وجميعات
ومن عين محبوه بالذات إن كنتو مانكمشى عارفين

المعنى:

(وصلت إلى وطنى يا ذات الشال أو الحزام الجميلة هذه مجرودتى سوف أحكى لكم ما حدث لى وأنا خرج الوطن هذا اسمى واسم شهرتى واسم عائلتى أعرفكم بنفسى إذا لم تكونوا تعرفونى).

مثال آخر لحكاية فى مجرودة أخرى يحكى عن شباب فاسد:

سكير ولفو ع البارات بوادى من الغيات
اليوم يديروا فى شيات مشرف كى تبعوا البنات
اللى موكرهم فى زقاقات وديما شايلات شناطى
شايلات شناطى يرجن مغفل بس يناديهن
على تاكسى أجرة ياخدهن قزايز خمرة يسقيهن
وشقة فى الدور العالى

المعنى:

(سكران يلف البارات وهذا فعل بعض البدو الفاسدين من جميع الفئات يفعلوا أشياء عندما يتجهو للشرق – لأنهم عرب غرب – يسيروا خلف البنات اللى يرتدين شنط ينظرن شخص مغفل ينادى عليهن يركبن معه فى تاكسى أجرة ويسقيهن زجاجات من الخمرة ويذهبن معه فى شقة فى دور عالى).

مثال آخر للوعة شاب بعد أن تزوجت محبوبته:

مرحب يا بودور ثناوى فوقه شال قطيفة لاوى

ناوى تحكى بحكاوى جانى م العربان شكاوى
كله عن حالات الغاوى من شيات ولاد على
من شبان عرب مطروح عليكم باللى صار نبوح
على حال الغاوى المجروح اللى بأحواله راسلنى
اللى يحواله لى رسل جواب مسوجر متقفل
شرحلى حاله متفصل وقال: أجوزت وحاصل

المعنى:

(أهلا بأم شعر متنى أى ثقيل فوقه شال قطيفه، سوف أشكى لكم شكوايا، شاب من شباب ولاد على من مطروح سوف أبوح لكم بما صار، أنا مجروح لأن محبوبتى راسلتنى بجواب مقفول شرحت لى أنها تزوجت).

وبعد ذلك يذكر من يغنى أن هذه حكاية شخص طلب منه أن يؤلف له مجرودة بقصته.

همامة ما يعرف يكتب هذه هى مشكلة الصاحب
اللى لى بعثها وطلب نسمعها قول مرتب
على مجرودة وصانى

المعنى:

(أن صاحب المعاناة لا يعرف يكتب أو لا يعرف أن ينظم مجرودة هذه هى مشكلته التى أرسلها لى وطلب منى أقولها بتسلسلها على شكل مجرودة مغناة وكانت هذه وصيته)[٢٧].

أمثلة للمجرودة:

أيام زهنا فوق المعدال أنت حلوة ون عمرى طال
نضحى لك روحى والمال على سنه وافى الكمال
يجمعنا فى بيت حلال يتم سعادتنا بالزين

يتم سعادتنا بوصال تفاهم يغمر كل مجال

المعنى:

(أيام سعادة استقرت وأنت حلوة لذلك عمرى يطول، نضحى من أجلك بالروح والمال ونتزوج على سنة النبى محمد ونجتمع فى بيت بالحلال لكى تكمل سعادتنا بالزين أى الحبيب تتم السعادة بالوصل والتفاهم يتعدى كل المجالات).

مثال آخر:

تمر أيام وأنا كعابى مستاحسن نا مانى ما بى

مطاول يا لخت غيابى عن خواتام إيده بالحنة

من خواتام إيده وأقدامه قاللى طالبنا بغرامه

المعنى:

(أسير على أقدامى عشرة أيام أشعر بالوحدة ومع ذلك راضى، وغياب الحبيب طال الحبيب الذى يرسم الحنة خواتم فى يديه، رسم الحنة فى يده وأقدامه هذا من يعذبنا غيابه وأصابنا بحبه).

مثال آخر:

مرحب باللى بيض أنيابه مرحب يا بو عيون رغابة

يا بودور مثيل الغابة ودى تحكى عن هرابة

هاللى حالتهم نكرابة ديماً من كل جلاوى

ديما من كل مجالات وف السلوم كثر وشتات

بوادى واخرى مالواحات عرب جت من كل بلادات

اللى مو فلاح صعيدى

اللى مو فلاح من أسيوط ومنيا ومن فوق سمالوط

بعد و م السلوم خطوط طرية ع الخط الغربى

المعنى:

(مرحب بمن أسنانه بيضاء اللى عيناها ذات العينين الواسعتين، ذات الشعر الثقيل الغزير الذى يشبه الغابة، سوف أحكى عن المهاجرين الذين يأتون من كل ناحية، عرب سلوم والواحات وفلاح أو صعيدى من أسيوط أو المنيا وسملوط يعدوا من السلوم صفوف من المهاجرين عبر الحدود الغربية).

مثال آخر:

زرناه وع الحال حدرنا جينا للوطن وموكرنا

ونسينا الغربة وجدرنا فرحانين بباب الجية

فرحانين اللى راعيته ريدى مولى العين فليته

المعنى:

(سافرنا وعدنا إلى الوطن ووكرنا ونسينا الغربة وزهقها فرحانين بعودتنا ورؤية الحبيب ذو العيون الجريئة الذى أكذب إذا قلت أننى نسيته)[٢٨].

٣- الشتاوة:

يقوم جانب كبير منها على امتداح الحجالة، ويشكو لها الناص ما مر به من معاناة، ليجذبها إليه وترقص فى اتجاهه.

فالملاحظ على نصوص الشتاوة أنها تدور فى الأغلب الأعم فى إطار مجموعة محدودة من الأفكار التى يقرضها الفرد فى هذا النمط الفنى[٢٩].

أمثلة:

١- مرحب يام عيون عوادى يا توصيف عناق الوادى

المعنى: (أهلاً بذات العيون القوية المعتدية التى تشبه الغزال).

٢- جميلة والوسط محندق النور مع وجهك مشرق

المعنى: (أنت جميلة ووسطك رقيق صغير ووجهك نوره مشرق)[٣٠].

وأيضاً شتيوة من التراث البدوى غير معلومة المصدر ولكنها تغنى فى المناسبات:

بيضة والجمة محرورة

(من يحبها بيضاء ذات غرة مقصوصة بشكل متساوى على الجبهة)

عينك سودة خدك نار خلا ميقودة

(عيونك سوداء وخدك مثل النار الموقدة فى الخلاء)

بيضة والجمة محرودة

خدك برق شكع برعودة

(خدك كالبرق يضيئ نوره مصحوباً برعد).

بيضة والجمة محرودة

خدك شمس بها مطرودة

(خدك مثل الشمس المشرقة بعد المطر، حينها تتزين السماء بقوس قزح ذى الألوان الزاهية)[٣١].

وهذه هى أنواع الأغنية البدوية الخاصة بعرب غرب (العلم – المجرودة – الشتاوة)، وهذا كان توضيح الفرق بين كلٍ منهم بالتفصيل.

الخاتمة:

اهتم هذا البحث بدراسة الأغنية البدوية من كافة جوانبها وأنواعها وتحليلها باعتبارها من التراث الشعبى العربى عامةً، والمصرى خاصةً، وعند اعتمادها على مؤدٍ وراقصة حجالة – أحياناً – وجمهور متفاعل فى مكان مغلق أو مفتوح فبهذا تصبح الأغنية البدوية ظاهرة من الظواهر المسرحية.

الهوامش

(١) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبى العجيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٧.

(٢) مصطفى يوسف منصور: مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٥.

(٤) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الثانى، دراسات فى الفنون الشعبية ٩، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٣.

(٥) المرجع السابق: ص ١٣، ص ٢٦.

(٦) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الثالث، الرقص الاعتقادى – دراسات فى الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠، ٢٠٠٩، ص ٩٦.

(٧) د. إيمان البسطويسى: المرأة فى المجتمعات الصحراوية – المرأة فى قبيلة الجبالية، دراسات فى الفنون الشعبية، ١٦، وزارة الثقافية، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٨، ص ٦٣.

(٨) المرجع السابق، نهاية الكتاب.

(٩) سوزان سعد الدين يوسف: المأثورات الشعبية فى سيوة – دراسات فى الفنون الشعبية ١١، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٥١.

(١٠) سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الأول، دراسات فى الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،، القاهرة، ٢٠٠٦ ص ١٤٦.

(١١) أحمد مرسى: مقدمة فى الفولكلور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٦٥.

(١٢) المرجع السابق: ص ١٦٦.

(١٣) المرجع السابق، ص ١٦٧.

(١٤) أمين بكير: المسرح مدرسة الشعب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٥.

(١٥) أحمد محمد عبد الرحيم: بحث بعنوان السلبى والإيجابى فى الثقافة الشعبية، من سلسلة أبحاث مؤتمر ١٠، المأثورات الشعبية ١٠٠ عام، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٤٦.

(١٦) صلاح التايب: تاريخ القبائل المصرية، المطبعة العصرية، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص ٧.

(١٧) المرجع السابق: ص ١٢.

(١٨) المرجع السابق: ص ٣٥.

(١٩) المرجع السابق: ص ٣٧.

(٢٠) المرجع السابق: ص ص ١٦٢ – ١٦٦.

(٢١) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، القاهرة، الجزء الأول – دراسات فى الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦، ص ص ٥٤ – ٥٦.

(٢٢) د. على سليمان ومسلم حسين الكبيتى، ديوان الشعر الشعبى، المجلد الثانى، منشورات جامعة قار يونس بنغازى، دار الكتب الوطنية، بنغازى، ١٩٩٧، ص ص ١٣، ١٤.

(٢٣) عبد السلام إبراهيم قادربوه: أغنيات من بلادى، دراسة فى الأغنية الشعبية، منشورات مكتبة ٥ الثمار، مكتبة ليدى، بنغازى، ٢٠٠٤، ص ١١٩، ١٢٠.

(٢٤) المرجع السابق، ص ص ١٢١، ١٢٢.

(٢٥) صلاح الراوى: الشعر البدوى فى مصر، الجزء الأول، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٢٠٨، ٢٠٩.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢٧) صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، مرجع سابق، ص ٢٨١.

(٢٨) المرجع السابق، ص ص ٣٢٣ – ٣٥٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٢١٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢١٤.

(٣١) عبد السلام قادربوه، أغنيات من بلادى، دراسة فى الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص ١٨ – ١٩.

المراجع:

(١) أحمد محمد عبد الرحيم: بحث بعنوان السلبى والإيجابى فى الثقافة الشعبية، من سلسلة أبحاث مؤتمر ١٠، المأثورات الشعبية ١٠٠ عام، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

(٢) د. أحمد مرسى، مقدمة فى الفولكلور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.

(٣) أمين بكير: المسرح مدرسة الشعب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

(٤) د. إيمان البسطويسى: المرأة فى المجتمعات الصحراوية – المرأة فى قبيلة الجبالية، دراسات فى الفنون الشعبية، ١٦، وزارة الثقافية، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٨.

(٥) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الأول – دراسات فى الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦.

(٦) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الثانى، دراسات فى الفنون الشعبية ٩، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧.

(٧) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، الجزء الثالث، الرقص الاعتقادى – دراسات فى الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٩.

(٨) د. سوزان سعد الدين يوسف: المأثورات الشعبية فى سيوة – دراسات فى الفنون الشعبية ١١، وزارة الثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، صدرت هذه الطبعة بالتعاون مع محافظة مطروح، ٢٠٠٧.

(٩) اللواء صلاح التايب: تاريخ القبائل المصرية، ١٩٨٥.

(١٠) د. صلاح الراوى: الشعر البدوى فى مصر، الجزء الأول، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

(١١) عبد السلام إبراهيم قادربوه: أغنيات من بلادى، دراسة فى الأغنية الشعبية، منشورات مكتبة ٥ الثمار، مكتبة ليدى، بنغازى، ٢٠٠٤.

(١٢) د. على سليمان ومسلم حسين الكبيتى، ديوان الشعر الشعبى، المجلد الثانى، منشورات جامعة قار يونس بنغازى، دار الكتب الوطنية، بنغازى، ١٩٩٧.

(١٣) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبى العجيب، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

(١٤) د. مصطفى يوسف منصور: مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، ٢٠٠٠.