التغاير اللغوي والتغاير الصوتي في سياق عملية الاقتباس والتغيير والتناص في بعض النصوص التي يؤلفها ويغنيها "مغنو الراب"

أمينة بن صالح وآن سوشيه ترجمة: خالد ولد قاسي

"كان يا مكان...

في هذه الأزمنة المتأخرة من حضارتنا، حيث غابت الأصوات الجميلة، فرنسا تنقسم، فرنسا تتمزق...وفي خضم ذلك، برزت مجموعة من الشباب جاءت من مكان بعيد، من بلدان أجنبية، من بلد مناجم الفحم والطرق غير المعبدة، جاءت بموسيقى غير مألوفة: يقولون إنهم مستعدون لعرضها أمام الجمهور مقابل وجبة غداء. ها نحن إذا جالسون إلى المائدة. وضمن تلك المجموعة كان هناك شخصان شاحبا الوجه يكثران من الكلام. كانا يتحدثان عن الموسيقى الشعبية وعن فرنسا العميقة، رغم أن هيأتهما لا توحي بأنهما فرنسيان. لم يعد الشعب يطيق الانتظار. وكيف لا وقد كذب عليه وخدع مرارا؟ بعد ذلك تحشأ أحد المسافرين بصوت عال ثم نطق بعبارة أجنبية قائلا "الحمد لله. ترى، ماذا تعني هذه العبارة؟ ثم بعد ذلك بدؤوا يعزفون...(مقدمة ألبوم فرقة MAP « Debout là d'dans »)

غير موضوع الترجمة وجهته شيئا فشيئا ليدور حول مسألة الاقتباس والتغيير Reprise-modification كعملية حوارية أساسية في كل عمل كتابي أو خطابي مهما كان نوعه[1]. إن التفكير في مختلف المتون المقترحة من قبل المشاركين (أفلام وأغاني وعروض ونصوص مكتوبة) شدد على التغاير الجنسي hétérogénéité بكونه عنصرا أساسيا في الكلام عندما نتعامل مع العالم والآخرين وفي الكلام كوسيلة للتعبير عن أفكارنا بالكلمات. إن الحديث عن الاقتباس والتغيير هو بمثابة تذكير بأن حدود لغة ما هي تصورات داخل الخطاب وعبره أكثر مما هي معطيات طبيعية. وعبر تبني هذا الموقف يمكننا أن نعتبر كما قال رينيه غروتمان أنه "لا وجود للغة سوسورية واحدة لا تتجزأ بل هناك أنواع إقليمية (اللهجات) واجتماعية (اللغات الاجتماعية) وطبقية (مستويات اللغة) وتاريخية (أحوال اللغة)"[2]. بل يمكن التخلي عن هاجس الكلام الأصيل الذي يتوافق مع الذات لنعتبر كما قال فرانسوا بأن "اللغة *قناع*"[3]. أما الترجمة التي تعتبر كعملية اقتباس وتغيير فتفرض علينا مقاربة ثنائية تطبيقية ونظرية. كما صرح ميشونيك: " نظرية ترجمة النصوص ضرورية لا كعمل تأملي بل كتطبيق نظري"[4].

اخترنا دراسة مفهوم التغاير اللغوي hétérolinguisme اعتمادا على نصوص ألفها وغناها "شباب" من مغني الراب وخاصة من

---

1 تتمثل أهمية هذا المفهوم الذي وضعه ف. فرانسوا في كونه يشدد على تنقل الكلام وما يفترضه من رابطة الاختلاف بين الأجسام أو النصوص أو الخطابات. ويشدد على حوار السيميائيات الذي يعتبر كفضاء للعب. انطلاقا من هذا المنظور فإن حركات التنقل واختلاف المستويات والانتقال من عالم لآخر ومن نوع لآخر تفترض أن التقلب هو الذي يميز البعد الحواري للغة. "إن الحديث عن الاقتباس والتغيير، بحسب قول الكاتل، يعني أنه لا وجود لأي تقليد مطابق إطلاقا : إذ فور انتقال حركة ما من يد لأخرى وكلام ما من فم لآخر يتحولان إلى شيء آخر". غير أن هذا التحول يتضاعف في حالة لغة مغني الراب، بفعل وجود لغات مختلفة وأداء يتجدد في كل مرة.

2 Rainier Grutman, « Le bilinguisme comme relation intersémiotique », in *Canadian Review of Comparative Literature* XVII (3-4), 1990, p.199.

3 « L'enfant monolingue existe-t-il ? Le point de vue d'un linguiste », in Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie, n°25 /26 pp. 155-164, 1994

4 Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique et de la traduction*, « Le Chemin », Gallimard, Paris, 1973, p.305.

أبناء المهاجرين المغاربة[5]. لقد تعمدنا حصر تحليلنا في بعض الأمثلة دون أن نزعم تقديم عرض شامل عن الظاهرة التي يطلق عليها اسم "الراب". أخذنا في الاعتبار بقدر الإمكان البعد النصي والبعد الأدائي للأغاني المختارة التي تستخدم جميعها لغتين أو ثلاثة في آن واحد. إن الموقف الذي يعتمده هؤلاء المغنون يدعونا من ناحية سوسيولوجية وليس لغوية فحسب إلى مواجهة جملة من الأفكار المقولبة بشأن "لغة شباب الضواحي" والواقع السوسيولغوي في "الضواحي"[6].

اعتبار اللغات كشيء "أجنبي"[7]

في بداية مشورانا لاختيار المتن ركزنا اهتمامنا على نصوص وأداءات تحتوي لغة تعرض كعنصر "أجنبي" بصفة بارزة. يصف رينييه غروتمان التغاير اللغوي على أنه "احتواء *نص ما* على لغات أجنبية بأي شكل من الأشكال واحتواؤه لأنواع لغوية مختلفة (اجتماعية أو إقليمية أو زمنية) للغة الرئيسية"[8]. هذا يعني أن الأغاني التي هي محل تحليلنا لا تترجم من اللغات الأخرى بل تضع اللغات جنبا إلى جنب بدلا من أن تستبدل واحدة بأخرى.

إذا كان ينظر إلى بعض الجمل والكلمات كعناصر "أجنبية" لأنها تستخدم مقابل لغات أخرى يتبين لنا أنه من المستحيل وضع حدود تفصل بين لغة وأخرى بشكل دقيق. إذ أن هذه اللغات لا تقبل أن توضع في خانة تصور الخطاب الآخر (في الخطاب المنقول مثلا) ولا أن توضع داخل حدود اللغات المعترف بها (اللغات الوطنية أو اللهجات). وبعبارة أخرى، فإن اللغة "الأجنبية" لا تعتبر دائما كلغة "الآخر" ولا يمكن تحديد هويتها بسهولة. إن الأهمية التي تعطى *لرؤية* لغة ما كلغة أجنبية وبالتالي الأثر الذي يحدثه ذلك على المتلقي يدعونا إلى الحديث عن *خطاب* ممتزج اللغات بدلا من التغاير اللغوي. والفائدة التي نستخلصها من هذا البعد الموجود في الخطاب هو أنه لا يفترض مسبقا هوية اللغات ولا شفافية الكلام[9].

عندما يؤدي المغنون أغانيهم جماعيا قد يتم توزيع اللغات فيما بينهم. ففي أغنية "Entre deux" يغني Sniper بالفرنسية في معظم الوقت أما ليلى رامي فتغني بالعربية في معظم الوقت لكنها تغني أيضا بالفرنسية[10]. ويشير عنوان الأغنية إلى خارجية جذرية تتردد فيها خطابات تتحدث عن الإقصاء في كلا الجانبين. وفي المقطع الذي تغنيه ليلى رامي والذي تكرر فيه الجملتين "قالولي عربي" / "قالولي رومي" ("قالوا" لي أنت عربي/فرنسي) يوجد تشديد على فرض الهوية من قبل خطاب الآخر. إن وضع اللغتين الفرنسية والعربية جنبا إلى جنب ينتج تمزقا بين هويتين مفروض من الخارج.

---

5 إذا تم رفض هذه الجملة "التي جاء بها المهاجرون" في وقت ما من قبل المهاجرين سعيا منهم إلى الاندماج إلى حد مخو هويتهم الظاهرة عبر تجنب الظهور كما يقول سعيد مؤلف كلمات أغاني فرقة MAP يبدو أن الوضع انقلب اليوم، فهناك رغبة في الظهور وإعادة الروابط مع مشوارات ببائهم و/أو أجدادهم الذين هاجروا. فهم يريدون الاستحواذ على كلمة « immigration » الهجرة و كلمة « d'indigène » (البلديون)، آملين في ألا يتركوهما على ألسن أولائك الذين يريدون وصفهم بهاتين الكلمتين ليعطوهما معنى مختلفا.

6 هطع الكلمة وردت هنا كمصطلح عام كما تستخدم في وسائل الإعلام. لكن Axiom وفرقة MAP ليسوا من الضواحي بل عم على التوالي من مدينة ليل ومدينة روبيه.

7 استمعت أمينة وشاهدة الكثير من الألبومات والفيديوهات للعديد من مغني الراب (افرادا أو فرقا). كما دونت الكثير من نصوصهم. بعض النصوص واردة في الكتيبات المرفقة بالألبومات أو على مواقع بعض المغنين. دراستنا التي تعرضها في هذا المقال أخذت في الاعتبار كل هذه الأغاني والفيديوهات ولم تقتصر على المقاطع الواردة هنا.

8 Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^{ème} siècle québécois*, Fides, Québec, 1997, p.37.

9 Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity*, University of Minnesota, Minneapolis, 1997, p.8.

10 أغنية « Entre deux » موجودة في ألبوم Gravé dans la roche، 2003.

إن الأداء يسمح باستخدام لغة ما وكأنها أجنبية في حين هي ليست كذلك. في أغنية "Paroles de la Mama" لفرقة HK et les Saltimbanks توجد مقاطع تمثل أما تتكلم بالفرنسية لكنها لا تنطق الحروف بشكل "سليم" (la boulice ، la = li biTises police، les bêtises) وترتكب "أخطاء" في تركيب الجمل (j'occupe de toi tous les jours، faut pas chercher complication)، ما يوحي للمستمع الفرنسي غير الناطق بالعربية بأنه يسمع لغة الأجنبي، بالفرنسية أو عبرها.

وقد تكون اللغة الأخرى حاضرة بصفة إيحائية وتتخلل خطاب المتحدث الواحد الذي يمكنه عندئذ أن يبقي الآخر بعيدا عنه – على سبيل المثال في أغنية "Des youyous dans ma mairie" يستخدم المغني Axiom كلمة "nous" (نحن) في مقابل سلسلة من الكلمات الأجنبية : " Dans ma mairie ya des fat'mas et des youyous / Des foulards, des babouches et des boubous /Des Voyous, des Zoubida, Des Mamadou/ Au s'cours, on n'est plus chez nous !" ويمكن أيضا أن يستخدم التناوب اللغوي للإيحاء بالاستماع إلى حوار. فأغنية "Lila Ma Médina" للمغني Axiom أيضا تتحدث عن ثلاثة أجيال من المهاجرين تختلف في مدى شعورها بالانتماء، أي بين الجد محمد ("J'vais choisir la fille la plus Mgedda, p't-être pas la plus zwina / Loin de Lille, Lille la médina")، والأب هشام ("Je choisirai p't-être pas la fille la plus zwina / Mais elle sera de Lille, Lille ma médina") والحفيد طارق الذي لم يولد بعد ("Et j'choisirai la femme la plus zwina / Loin d'cette maudite ville, Lille la médina !"). استخدم النعت "zwina" (جميلة) والكلمة "médina" تارة مسبوقين بحرف التعريف la وتارة بأداة الامتلاك ma وكأن المقصود من ذلك التشديد على سيرة كل واحد من هؤلاء والهوة التي تباعد بينهم. إن قوة هاتين الكلمتين "الجذابتين" المأخوذتين من العربية تجعلهما تعبران بإيجاز عن الطريقة التي يعيش بها الإنسان في هذا العالم وتصور في آن واحد وبدقة تنقل الأشخاص من مكان لآخر وتنقل الأفكار .

إن التمييز بين اللغات والهويات ليس جامدا كما أن الأغاني تستخدم لغات آخرى، مثل الفرلان verlan أو الإنجليزية كما ورد في أغنية "Entre deux" : "v'la l'étranger dans le saloon" و "te-trai sont des zin-cous pas de peace". أما في أغنية " Des youyous dans ma mairie" فنجد تراكيب لغوية تعتمد على التغاير اللغوي : " ils mettent la mairie sens dessus-d'souks".

يسمح لنا هذا التصنيف الموجز (للغاية) بالوصول إلى استنتاجين. الأول هو أن هذه الأغاني تتعارض مع أحادية اللغة المفترضة عبر عرض مواضيع تعتمد كمبدأ استخدام لغات-ثقافات مختلفة في آن واحد. وإذا كانت مسألة الهوية تطرح بصفة ثنائية (أو / أو) فإن مسألة "اللغة" على عكس ذلك ليست واحدة ولا حصرية. أما الاستنتاج الثاني فهو أن مسالة اختيار "اللغة" تشمل في الواقع إشكالية اقتباس وتغيير ما قيل من قبل. والأمر لا يتعلق هنا بالتحدث عن التغاير الصوتي hétérophonie (تعدد الأصوات)[11] بدلا من التغاير اللغوي (اختلاف اللغات) ولا القيام بصفة منهجية بتحديد اللغة الأجنبية وكلام الغير ولا تعليل تغيير اللغة بتغيير الصوت بل المقصود هنا هو أن نبين أن الخطاب المتغاير لغويا يوحي بسماع الصوت الخافت الذي ينتج عن تقاطع الخطابات.

أما من الناحية الإبداعية، فإن هذه النصوص تبرز بصفة "عملية" التناص الناتج عن عملية اقتباس وتغيير اللغات والخطابات التي تتجاوز أفكار نظرية الترجمة.

---

11 صاغ باختين ثلاثة مصطلحات جديدة: « raznojazychie »: التغاير اللغوي أو التنوع اللغوي، « raznorechie »: التغاير الأسلوبي أو تنوع الأساليب (اللغات الاجتماعية)، « raznoglosie »: التغاير الصوتي أو تعدد الأصوات (الفردية). اختار تودوروف بادئة hétéro- بدلا من poly- والذي أصبح أكثر شيوعا للتركيز على الاختلاف بدلا من التعددية"، انظر Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi du Écrits du Cercle de Bakhtine*, « Poétique », Seuil, Paris, 2002, p.89.

التناص الخطابي كمتن للتغاير الصوتي

سواء كانت اللغة "الأخرى" منسوبة للغير أو لا أو تم تحديثها أو ذكرها عن طريق الإيماء أو اللكنة نلاحظ في كل الحالات *إلقاء للكلام* انطلاقا من خطاب موجود مسبقا. هذا الكلام يظهر هنا وكأنه مكان وهو السلطة التي تصدر الكلام حيث يصعب التمييز بين المصدر والنية وموضوع الخطاب. إن توليدية المتكلم ومصدر خطابه تتجاوزان مسألة اللغة. إن هذا الخطاب متعدد الأصوات، بكل ما تحمل العبارة من معنى، يتمثل في جزء كبير منه في إعادة استخدام خطابات تنتشر بصفة خاصة عبر وسائل الإعلام سواء كانت تلك الخطابات مسموعة أو مكتوبة. إن هذه الخطابات التي تنتجها في البداية أصوات "مأذونة" تنتمي إلى *تشكيلة خطابية* سياسية يعيد مغنو الراب الشباب استخدامها وتعاد صياغتها في شكل ناقد وساخر قبل أن ترجع إلى أولئك الذين أنتجوها. إن هذا العمل الأدائي يعارض كل من يريد فرض حدود تمييزية بين اللغات والثقافات مهيئا في الوقت ذاته الظروف المكلائمة لاستقباله عبر استحداث جمهور من المستمعين قادر على تلقيه. يمكننا أن نرى ذلك في نص أغنية "Paroles de la Mama" حيث يضع مغني الراب-الراوي في نفس الحيز الخطابي حوارات وتعليقات شخصيات عديدة مثلما هو الحال في الرواية (الأم الرئيس، الشرطة...):

La maman elle a parlé, elle a bien parlé, et tout l'monde il applaudit. La maman elle a parlé, elle a bien parlé
« Ya mon fils a la télé, le président il a parlé, la dit c'est pas bien le chômage, tous les jeunes i doivent travailler,
la dit faut faire du nettoyage, en France ya trop d'étrangers .
Ya mon fils t'as vu j'avais raison, quand j'te dit faut faire attention ,
Moi j'dis ici on n'est pas chez nous, faut pas chercher complication,
et si tu fais li 400 coups, ça oui i vont t'renvoyer dans l'avion.
Ya mon fils ya la boulis elle est venue à la misou, elle a dit Tafidibitiz
Qu't'es un mouvi garçon Ti vas y aller à la prison
Ya mon fils j'comprends pas , Moi j'tai donné toujours d'l'amour
J'occupe de toi tous les jours, Pourquoi la boulis vient chez moi
J'occupe de toi tous les jours, Pourquoi la boulis elle parle comme ça ? »
La police elle a parlé, elle à pas bien parlé, ils ont pas dit pas « sivous pli ».

الأم تكلمت، تكلمت كما ينبغي، والجميع صفق. الأم تكلمت، تكلمت كما ينبغي
"يا بني، الرئيس تكلم في التلفزيون، وقال إن البطالة أمر سيء وإن الشباب كلهم يجب أن يعملوا،
وقال يجب تنظيف فرنسا، ففرنسا فيها الكثير من الأجانب.
يا بني، أرأيت أنني على حق عندما أقول لك عليك أن تحذر،
أنا أقول إننا لسنا في بلدنا هنا، فلا داعي لزيادة الأمور تعقيدا،
وإذا ارتكبت أفعال سيئة فإنهم سيضعونك حتما في الطائرة ليطردوك.
يا بني، لقد جاءت الشرطة إلى البيت وقالت إنك ارتكبت أفعالا سيئة
وإنك ولد مشاغب وستدخل السجن
يا بني، أنا لا أفهم، فأنا منحتك حبي منذ ولادتك
وأعتني بك كل يوم، لماذا جاءت الشرطة إلى البيت
أنا أعتني بك كل يوم، لما قالت الشرطة هذه الأشياء؟"
تكلمت الشرطة، تكلمت كما ينبغي، فهم لم يقولوا "من فضلك".

يتمثل التغاير اللغوي هنا في وجود جملة (بمفهوم فوكو) تحت اللغة. فهي تحمل في ذاتها ترجمة ذاتية أو بطانة حاضرة ومخفية في آن واحد (مثل بطانة المعطف) تعزز النص الظاهر، الخارجي، وتعطيه شكلا. ونجد هنا نسيجا خطابيا بوجهين، أي واقعا مزدوجا يكون فيه الوجه الآخر مفصلا وفقا للموديل ذاته لكنه يختلف عنه.

يمكن تحديد التناص الخطابي في أغنية « Ma Lettre Au Président » للمغني Axiom التي تحتوي على مقطع لإحدى أغاني بوريس فيان : « Monsieur le Président, je vous écris une lettre, une lettre que vous lirez peut-être /Monsieur le Président, je vous écris une lettre, Dans les rues, la sixième république vient de naître ». يمكن للمصدر أن يظل مجهولا دون أن يتأثر التناص الخطابي بما أن المستمع مدعو لافتراض وجود النص الفوقي – وإن ظل هذا الأخير مجهولا[12].

يمكن لكل أغنية أن تنتج عملية اقتباس وتغيير قالبة تقول من خلالها : " toi l'autre - je te renvoie ton discours ta perception, tes préjugés, j'en joue et j'en jouis" (أنت أيها الآخر، أعيد إليك خطابك وتصورك وأحكامك المسبقة، وأنا ألعب بها وأتلذذ بها). وبالتالي، فإن أغنية "Des youyous dans ma mairie" تبدأ بالمقطع المذكور أعلاه ثم نسمع صوتا أبويا يتم الاعتراض عليه فورا:

Fichtre ma fille va épouser un moricaud le coq crie "youyou" au lieu de "cocorico"
elle s'est mise en tête de se convertir aux joies de l'autre camp
j'aurais encore préféré que ce soit un mariage blanc et je les vois on dirait des gitans

اللعنة يابتي، تزوجي من زنجي، الديك يغرد "يو يو" بدلا من أن يصيح "كوكو ريكو"
لقد قررت أن تعتنق أفراح الطرف الآخر
تمنيت لو كان زواج مصلحة، أنا أراهما وكأنهما من الغجر

إن السخرية المقصودة في تشويه صياح الديك الذي يرمز نوعا ما إلى الهوية الفرنسية واللعب بالكلمات في « mariage « blanc (الزواج الأبيض أي زواج المصلحة) (وفي مقطع آخر : " Dans ma mairie y a des mariages entre blancs et même entre gris") والخلط بين كل "الأجانب" (youyou/gitans) طريقة لتفخيخ الخطاب من أجل قلب العنف الموجود فيه. وبالإضافة إلى العنصرية المعتادة نسمع كلمات مهينة صادرة من شخصيات سياسية – جاك شيراك قال في الخطاب الذي ألقاه في مدينة أورليان والذي تناقلته وسائل الإعلام: " On est envahi par des indigènes de la brousse" (لقد اجتاحنا البلديون القادمون من الأدغال). إن السخرية عندما تكون في إطار الكلام المعارض تستحوذ عبر الصوت والكلمة على كلام الآخر وتهكمه لتعيدها إليه في خطاب أعيدت صياغته في سياق مختلف.

إن الهدف المقصود عبر الرد على العنف بالعنف هو التأكيد على أنه من الممكن رؤية الأشياء بنظرة مختلفة، أي بأعين الآخر. بل قد يذهب الأمر إلى أبعد من ذلك، فالمقصود هو إسماع صوت. يبين باختين جيدا أنه "ما دام الخطاب غير ممتلك فإنه لا يتم في كلام محايد وغير شخصي (لأن المتحدث لا يأخذه من القاموس) فهو يخرج من لسان أجنبي وفي سياق أجنبي وفي خدمة نيات أجنبية، وهنا يجب أخذه والاستحواذ عليه"[13]. إذا كان صحيحا أن كل كلام يجب أن يشق طريقه للتميز في سياق تناص خطابي فإن المهمة تكون أصعب للذين لا يحظون بوضعية خطابية لا يراها الآخرون شرعية. في أغنية "Entre deux"، يبدو أن المغني Sniper لا يجد أي فضاء شرعية يسمح له بأن يقول (يقول لنفسه) سواء في فرنسا، "بلده الأصلي"، أو بلد أجداده حيث يسال من يكون دون أن

12 Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », in *Littérature* 41, 1981, p. 4-7.

13 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, p.115.

تعطى له إمكانية الكلام ("chaque été dès que tu m'vois, tu dis « chkoune ?") (كل عام عندما تراني تسألني "شكون؟" (من أنت)).

تصور اللغات

إذا كان تقريب التغاير اللغوي من التناص الخطابي والتغاير الصوتي والتناص صوابا فقد يجدر ألا نخفي كليا التصورت المرتبطة بـ "اللغة". في فرنسا، البلد الذي أضاف إلى المادة الثانية من دستوره عبر مراجعة دستورية عام 1992 أن "لغة الجمهورية هي الفرنسية" قد يجدر التذكير بما قاله هنري ميشونيك:

ليس لنا من أي لغة سوى خطابات. من الضروري أن نصرح بهذه البديهية حتى وإن اضطررنا إلى الظهور بمظهر سخيف، لكن عبقرية ووضوح الفرنسية يذكراننا بأن ذلك ليس مجردا من كل فائدة : فنمط وجود اللغة ونمط عيش الخطاب يختلفان اختلافا جذريا[14].

يعبر عنوان الكتاب Les céfrans parlent aux français[15] عن عدم إمكانية التعرف على الفرنسية التي نتحدث عنها عندما نتحدث الفرنسية. في مقال نشرعام 2005 على موقع مجلة Aujourd'hui le Maroc، يحلل عزيز داكي صناعة الأفكار المسبقة حول "اللغة":

في كل مرة تنقل قنوات التلفزيون الغربية أخبارا عن هجومات إرهابية وعمليات خطف رهائن أو اغتيال عن طريق الذبح تظهر هذه القنوات حروفا عربية. [...] التكرار ينتج السمعة. ومن كثرة ما تربط قنوات التلفزيون اللغة العربية بالموت والهجومات الإرهابية والأجساد المقطعة فهي لا تصورها على أنها لغة عنيفة فحسب بل تجعلها شبه مرادف لكل ما هو منبوذ وقديم وهمجي في القرن.[16]

سواء اتفقنا مع هذا الكلام أو لم نتفق لا يمكننا أن ننكر أن بعض الخطابات الإعلامية وفي بعض الأحيان الخطاب الاجتماعي تصور هذه اللغة أو تلك على أنها تحمل في ذاتها هذه الصفة أو تلك. وما ذا عن المتن الذي اخترناه؟

تشدد نصوص أغاني الراب أكثر من مرة على الصدمة التي تحدثها القطيعة بين أول درجات الاعتراف أي عطاء الحب وبوجه خاص حب الأم وبين لحظة الالتقاء مع المحيط الخارجي بدءا بالمدرسة[17]. فبالنسبة لسعيد (MAP) ومجيد شرفي[18] كانت المدرسة

14 Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Hachette, Paris, 1997, p.31.

15 Boris Seguin et Frédéric Teillard, *Les céfrans parlent aux français. Chronique de la langue des cités*, Calmann-Lévy, Paris, 1996, 227p. Boris Seguin participait lui aussi aux ateliers.

16 http://www.aujourdhui.ma/magazine-details1104.html

17 استهدمنا هنا مصطلحات أكسبل هونيث ومقترخاته النظرية، *La Lutte pour la reconnaissance*, traduction de l'allemand par Pierre Rusch, Editions du Cerf, Paris, 2000, 231p.

18 « Le bleu de travail », in *La trempe*, récits, Actes Sud, 2004. pp. 113-131.

مكان *إضمار الإهانة* وانهيار التصورات الإيجابية التي صاغها الأولياء ونقلوها للأبناء. هذه القطيعة الصادمة التي تقودهم عادة إلى الرسوب في الدراسة ومغادرة المدرسة تسبب قطيعة أعمق من حيث الصدمة التي تنتج عنها: وهي فقدان الحب. ويجد الطفل نفسه حينها في "لا مكان" فاقدا لكل شيء. ويوصف بأنه *شخص فاشل* من قبل الطرفين. عندها يختفي عطاء الحب وعطاء الاعتراف بالشخص كفرد *قادر*[19]. هذا ما تغنيه ضمن جملة من مواضيع أخرى فرقة HK et les Saltimbanks:

Ya mon fils j'comprends pas /Moi j'tai donné toujours d'l'amour /J'occupe de toi tous les jours /Pourquoi la boulis vient chez moi /J'occupe de toi tous les jours /Pourquoi la boulis elle parle comme ça ?

يا بني، أنا لا أفهم/ لقد منحتك الحب منذ ولادتك/ أنا أعتني بك كل يوم/ لماذا جاءت الشرطة إلى بيتي/أنا أعتني بك كل يوم/ لما قالت الشرطة هذه الأشياء؟

و Axiom :

à la maison on parle l'arabe et en dehors le français/ Je suis l'fils de Mohamed, à l'école, faut toujours qu'j'sois le premier/ Ma mère aurait voulu qu'j'sois docteur/ Je suis l'aîné donc tu vois, j'ai pas l'droit à l'erreur/ Mais savait-elle comment on nous parlait dehors ?!

في المنزل نتحدث بالعربية ونتحدث بالفرنسية خارجه/ أنا بان محمد، وفي المدرسة يجب علي عبد الله صالح أن أكون الأول دائما/ كانت تتمنى والدتي أن أصبح طبيبا/أنا ابنها البكر، ولذلك لا يحق لي أن أتعثر/ لكن هل كانت تعلم كيف كانوا يحاطبوننا خارج المنزل؟

إذ يفهم من الأغاني أن العلاقة بالمدرسة ترتبط بالصدمة مما يوحي بعلاقة معقدة مع الآخرين وبالتالي مع "اللغة". تتحدث أغنية "Lille Ma Médina" عن المدرسة في الجيل الثاني من المهاجرين ("Je suis l'fils de Mohamed, à l'école, faut toujours qu'j'sois le premier") وفي الجيل الثالث ("J'suis en privé, j'travaille bien à l'école"). أما أغنية "Déraciné" للمغني Tounsy فهي أكثر صراحة عندما تتحدث عن الشعور بلغة لها قواعد ولها وضع رسمي: "c'est triste j'ai dû apprendre sa grammaire". يمكننا أن نذكر العديد من الأمثلة من هذا القبيل.

غير أن هذا لا يعني أن النصوص وأداءها يحملون فكرة "عبقرية" اللغة أو تفضل "اللغة الأم" – التي ترتبط بالإيديولوجية في كثير من الخطابات بما فيها أقوال لوي جان كالفيه Louis-Jean Calvet وليا فاريلا Lia Varela اللذان يصفونها بـ "السليمة سياسيا ولغويا"[20].

---

19 ارتكزت خلفية دراستنا إلى قراءاتنا لأعمال A. Honneth (*La lutte pour la reconnaissance* (2000) et *La société du mépris* (2008) وأعمال P. Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), « La lutte pour la reconnaissance et l'économie du don » (2004) et « Devenir capable, être reconnu» (2005).

20 Louis-Jean Calvet et Lia Varela, « XXIème siècle : le crépuscule des langues ? Critique du discours Politico-Linguistiquement Correct », in *Sociolinguistic Studies* 1(2), 2000, p.47-64.

من أجل تلق الأصوات المتغايرة يجب بذل مزيد من الجهد

لا شك أن المستمع وخاصة الناقد هو من يطلب منه أن يبذل جهدا لكي لا يتخذ موقفا عدائيا تجاه الغموض الذي قد يحيط بتلك الخطابات المتغايرة لغويا. أغنية " Entre Deux" لا يفهم منها الناطق بالفرنسية الذي لا يفهم العربية إلا القليل. يمكن أن يستمع للأغنية ولكن شرط ألا يسعى إلى فهم كل شيء وأن يستمع بالأذن التي يصفها غليسان بـ "تصور اللغات" – التي لا تفترض معرفة عدد من اللغات بل الرغبة في تصورها في شكل شبكة:

عندما أتحدث عن التعدد اللغوي يستوقفني أحدهم سائلا : "كم لغة تتقن؟" بيد أن الأمر لا يتعلق بإتقان اللغات، فالمشكلة ليست هنا. يمكن للشخص ألا يعرف أي لغة غير لغته. إذ المسألة تتعلق بطريقة تكلمه لغته، وبما إذا كان يتكلمها بشكل منغلق أو منفتح أو إذا كان يتكلمها وهو يجهل وجود اللغات الأخرى أو وهو يعلم بوجودها وأن لها تأثيرا دون أن يعلم. فالأمر لا يتعلق بالعلم وبمعرفة اللغات بل يتعلق بتصور اللغات. وبالتالي لا يتعلق الأمر بوجود لغات جنبا إلى جنب بل بربطها في إطار شبكة.[21]

في جدول المفردات المرفق بألبومي MAP وردت شروح ذات بعد نقدي وهي بمثابة فضاء "ترجمة" ومكان "ربط" بين لهجة شمال فرنسا "الشتي" ch'ti والعربية المغاربية والفرنسية. هذه الشروح الساخرة تعكس كذلك وجهة نظر وقراءة اجتماعية وسياسية. من خلال جدول المفردات يشير المؤلفون بأصبع الاتهام إلى هيمنة اللغة الفرنسية التي لها قواعد محددة وما تسببه رغما عنها من تهميش للغات الأقليات التي يتم تجاهلها. وهذه بعض الأمثلة:

> Hamdoullah : Incantation barbare devant signifier quelque chose comme Dieu Merci ou Dieu soit loué », « Ch'ti : Indigène du pays boueux et des mines de charbon, « Jenlain : boisson pas hallal », «Socialo : espèce en voie de disparition » , « Manich menna : je ne suis pas d'ici » ; P'tit pouchins : bébé de la poule en ch'ti », « Salam alayk : expression bougnoulistique signifiant 'que la paix soit sur toi' »

لا شك أنها فرصة للتخلي عن فكرة "عبقرية" اللغات والتساؤل كما تساءل لودي Lüdi : "متى سنرى بروز لسانيات لا يكون فيها المثال المرجعي، أي النموذج، المتحدث المثالي أحادي اللغة بل المتحدث المستمع الحقيقي المتعدد اللغات؟"[22].

بين اللغة الشفهية واللغة المكتوبة

إذا كانت نصوص الراب تبدو في الوهلة الأولى وكأنها شكل من أشكال اللغة العادية واليومية أي نوع أولي فإن صياغتها النصية والشعرية تحولها إلى *نوع ثانوي*[23]. هذا راجع أولا إلى بعدها الأدائي والكرونوتوبي الذي يتربط بفضاء خطابي خاص به. وهذا راجع من الناحية الثانية إلى قابليتها في العرض عبر وسائل الإعلام وفي التكرار. هذا يعني أن مجمل إنتاج "الراب" يشكل خطابا له "نمط وجود خاص به (...) نمط يسمح له بألا يكون مجرد سلسلة من الآثار وسلسلة من العلامات المرسومة على مادة ما أو مجرد شيء عادي صنعه البشر، نمط يسمح له بإقامة علاقة مع مجال ما، (...) أن يوضع ضمن عروض لغوية أخرى وأن يحظى أخيرا

21 Edouard Glisant, *L'Imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Gallimard, Paris, 2010, pp. 27-28.

22 Georges Lüdi, « *Pour* une linguistique de la *compétence* du locuteur plurilingue » , in *Revue française de linguistique appliquée* 2 Vol. IX, 2004, p.133.

23 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978.

بمادية قابلة للتكرار."[24]

إذا كان المزج بين لغات مختلفة أو وجودها معا في المحادثات العادية واليومية الشفوية بين أفراد متعددي اللغات ضمن تدفق الخطاب مثلما هي حركات الخطاب داخل لغة واحدة فالأمر ليس كذلك عندما يخضع الكلام إلى الكتابة التي تفترض انعكاسية وتباعدا. ففي الكتابة يكون تغيير اللغة للتنقل إلى لغة أخرى بمثابة مكان في حد ذاته. فالكاتب يريد، إضافة إلى إعطاء قوة تعبيرية لكلامه، أن يكون متحكما نوعا ما في أهدافه التكليمية ومصيره. يبين المؤلف جزئيا من خلال أدائه التمثيلي وحركاته الإيمائية وطريقة عرضه قصده والمعاني "المقصودة" عبر هذا الانتقال إلى اللغة الأخرى.

إن لعبة التمثيل وتمثيل اللعبة ينقلان معنى ليس عبر الشكل ومعاني الكلمات فحسب بل أيضا بالاعتماد على *المجالات المعنوية* الأخرى للحياة الاجتماعية. هذه المجالات، التي هي عبارة عن نوع من فقاعات أحداث تاريخية تتقاطع معها، عندما يتم التعبير عنها في لغة أخرى تستقطب حتما انتباه المستمع.

إن مغني (أو مغنية) الراب الذي يقوم بالتأليف والغناء بدافع الرغبة في كسب اعتراف الآخرين به كمواطن بقوله " je suis debout et je (vous) parle" يحمل صوت من لا "صوت" لهم. ويرتبط الراب ضمنيا بمسألة تمثيل الأقليات في أغنية " Des youyous dans ma mairie" عبر خطاب على المنتخب الفرنسي لكرة القدم:

> *C'est comme cette équipe de France que des noirs et un bougnoule*
> *Ca écoute du rap et ça mange de la semoule*
> *De quel droit du rap massacre la marseillaise oui de quel droit ces voyous représentent la nation française ?*

> *كهذا المنتخب الفرنسي الذي لا يضم سوى لاعبين سود وعرب*
> *يستمعون إلى الراب ويأكلون الكسكسي*
> *بأي حق يشوه الراب النشيد الوطني الفرنسي، نعم بأي حق يقوم هؤلاء الأوغاد بتمثيل الأمة الفرنسية؟*

عبر الأداء يتم تحديث النصوص بصياغتها بشكل يتوافق مع الخطابات الأكثر حداثة ومن عرض لآخر تدخل عليها تغييرات تأخذ في الاعتبار المكان والجمهور[25]. بالنسبة لهؤلاء المغنين فإن قاعة الحفلات الموسيقية ليست مكان استعراض فحسب بل يجعلون منها منبرا. وانطلاقا منه يذكرون ويطالبون بطريقة أو بأخرى بانتماءاتهم المتعددة عبر عدد من اللغات وأنواع اللغات بكلام يجعلونه *فعلا*، فعل يصبح *شكلا من أشكال الحياة*.

إن بعض مغني الراب لا يسعون عبر كلامهم إلى المطالبة بالاعتراف بهم كفنانين بل يريدون احتلال حيز من المكان وأن تكون لهم مكانة تعادل مكانة الناشط السياسي. "أبحث عن هوية سياسية لا عن هوية فرنسية أو غيرها" هذا ما قاله لنا أحد مغني فرقة MAP، "أنا أطالب بالاعتراف بشرعية وجودي كمواطن يتساوى مع كل المواطنين الآخرين". لكن هذا ليس كل ما في الأمر، إذ إن كلامهم موجه أيضا إلى جالياتهم.

---

24 M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969. p.140.

25 أضافت فرقة HK et les saltimbanks في إحدى عروضها الأخيرة أمام الجمهور لأغنية *Les parole de la maman* في مدينة نيس (في إطار المظاهرات المناهضة لمجموعة العشرين) مقطعا يتحدث عن تنف قوات الأمن في سوريا ورحيل الرئيس المصري والرئيس التونسي عن السلطة، وقدموا إلى جانب ذلك توقعات نتائج الانتخابات الرئاسة لعام 2012 في شكل فكاهي.

تغاير صوتي وتغاير لغوي أساسيان

تؤكد جاكلين أوتييه روفوز Jacqueline Authier-Revuz في دراساتها عن الأشكال الملموسة بأنه لا يمكن لأي خطاب أن يجعلنا نرى التغاير كعنصر أساسي في الشخص الذي يصدره: "إن فكرة التحديث الانعكاسي الذي يتم في خطاب ما للتغاير الأساسي فيه [...] تعني إلغاء التغاير في خطاب مستقل تماما"[26]. غير أنه يبدو من الممكن اعتبار الأغاني التي قمنا بتحليلها على أنها تمثل هذا التغاير الأساسي في كل فرد متكلم.

إن الأساليب اللغوية المستخدمة في نصوص الراب تتميز أولا بتناصها: استخدام الحكم والأقوال المأثورة والتعابير النمطية والكتابة على طريقة "الوثائق التاريخية" (انظر النص التمهيدي لألبوم Debout la-d'dans لفرقة MAP، الذي أبرزناه هنا)، وأخذ كلمات من أغان أخرى وكلمات من العامية العربية ومقاطع بالإسبانية أو تعابير نمطية بالإنجليزية. كل هذا يتم استخدامه على طريقة "comme si" (كما لو)، وهي طريقة تدعو إلى حوار مجازي مزدوج.

يلجأ مؤلفوا هذه النصوص باستمرار إلى *تغيير الطبع* والشكل والمعنى. فهم بذلك يدعوننا إلى الاستماع والنظر إلى بروز معان جديدة من خلال إعادة استخدام الشكل النمطي. أما النسيج الخطابي لهذه النصوص الذي يستعير أشكالا ومعان من فنون أدبية أخرى ومن أشكال سيميائية أخرى فله شكل حواري ويتميز بالتغاير الصوتي. إن إعادة استعمال هذه الخطابات الموجودة مسبقا في الأداء الكلامي للراب كنوع وكممارسة اجتماعية عبر تناص يتميز بالتغاير الصوتي يجعل من "كلمات الآخر" أو "الكلمات المشغولة" بحسب تعبير باختين في حالة انتظار دائمة. إذ إنها تحمل في أفقها انفتاحا، فضاء للانتظار يؤكد عليها التناص المتغاير لغويا ويغيرها في آن واحد.

الخطاب المتغاير لغويا والحوار مع النظراء

إن النية الساخرة، بين الفكاهة والتساؤل، التي يشترك فيها مغنو الراب هؤلاء تعني أن تفكيرهم يستلزم انعكاسية دائمة: من الذات إلى الذات ومن الذات إلى الآخر، ما يسمح بالتموضع في الداخل/الخارج وهو ما يثبته اللعب باللغة.

ما يثير الانتباه في هذه النصوص هو البعد الانعكاسي لكلماتها، مما يشير إلى أنها تدرك جيدا أن الحركة الطبيعية التي تتخذها اللغات والثقافات المجودة في اتصال فيما بينها تتمثل في تحول كل لغة بفعل الأخرى. كما أنها تدرك الأثر الذي يخلفه من الناحية الاجتماعية السياسية فرض اللغة المهيمنة المرتبطة بالامتيازات الأخرى. لذا فهي لا تتحدث عن رفض هذه اللغة بل بالعكس تريد أن تمتلكها وتتقنها "للبقاء في حالة يقظة" والتمكن من الرد.

نلاحظ عبر عدة نصوص أن بعض مغني الراب يستمعون إلى بعضهم البعض ويعرف كل واحد كلمات الآخرين. وهم يقيمونها ويقررون على أساسها إن كان الآخرون يناضلون "سياسيا" أم لا. وهم يتبادلون الحديث فيما بينهم ويجيب بعضهم بعضا عبر النصوص. نلاحظ من هذه الناحية وجود "جماعة" تشبه الأحزاب السياسية: أنت مع هذا أو ضده، تناضل معه أو تعارض. وعبر انتقاداتهم يبينون أن مساندتهم أو مناهضتهم لها طابع سياسي ولا ترتكز إلى أساس إثني أو ثقافي أو لغوي. وبعبارة واحدة، فهم يمارسون الديمقراطية الكلامية.

ويتعلق الأمر أولا وقبل كل شيء بخطابات الهدف منها الاستماع إليها وتناقلها. إنه خطاب ملح يخاطب الوعي ويكرر إلى حد لا يطاق تماما مثل الكلام الذي يكرر مرارا عنهم ويحرمهم من "ما يمكن قوله" للوجود في هذا العالم من غير شفافية.

---

26 Jacqueline Authier-Revuz, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », in J.M. Lopez Muñoz & alii (dir.), *Le discours rapporté dans tous ses états*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.53.

التكلم إذا شيء حيوي. وإذا لم يتم تلقي هذا الكلام أو الاستماع إليه فهذا ليس أهم من الكرامة التي يمنحها الكلام لصاحبه الذي يصيغه ليصبح "عاقلا" أي بشرا. لأنه "من خلال توسيع أفق الأشياء التي يمكن تسميتها وسماعها يقر الكلام بأن لها الحق في الوجود لأنه لا أحد يتكلم إلا وقد جعل نفسه متلقي الكلام مسبقا ولو كلامه هو، ويغلق بحركة واحدة دائرة علاقته مع ذاته وعلاقته مع الغير وفي الوقت ذاته يجعل نفسه موضوع الكلام، أي الكلام الذي نتكلم عنه: يهب نفسه ويهب كل كلام لكلام عالمي"[27]. وهذا العمل يخص كل واحد يعد كشخص متكلم يصنع حياته بنفسه. ويكون الخطاب بمثابة الشيء الذي يجعله فاعلا مع وجوب التكلم طالما يفكر. إن الخطابية متعددة اللغات ليست من خلال وجهة النظر هذه إلا الشكل الأكثر وضوحا لكل عملية سيميائية.

من الاعتراف إلى التصور كخاتمة

إن إبراز لغة "الآخر" عبر التغاير اللغوي يدعونا إلى التساؤل حول التمثيل السياسي. من الخطأ الاعتقاد بأن الحل يكمن في تطبيق بسيط لمبدأ "الظهور". هل الذين يطلق عليهم "منتخبو الأقليات الظاهرة" يمثلون حقا من ليس لديهم صوت أو هل هو انحراف لمفهوم التمثيل الذي أصبح طريقة لأخذ عينات بدلا من أخذ مندوبين؟ يبدو لنا أن الهدف من مطلب الظهور الذي يفرضه المتن هو بدلا من أن يطرح تشابها ضروريا بين الذي يمثل وما يمثله منح إمكانية التكلم كالأجنبي بأتم معنى الكلمة أي كآخر. وسواء ذلك إذا تم باسم الآخر أو شخصيا لأن الشك الذي يحوم حول التمثيل لا معنى له إلا في تصور وجودي للفرد: عبر التمسك بأصالة الوجود الحقيقي يمكننا استبعاد البديل الذي يمثله الناطق باسم الآخرين[28]. وعلى عكس ذلك، فإن افتراض وجود تغاير أساسي يسمح بتصور العديد من الأشكال الشرعية للتمثيل.

لمطالعة كل نصوص مجلتنا الإلكترونية عن "لغات الضواحي" – المتوفرة أيضا بلغات أخرى – يمكنكم زيارة هذا الموقع:
http://eipcp.net/transversal/0113

27 M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964, p. 202.

28 Lasse Thomassen, « A Basic Closure of Perspective? Reply to Robinson and Tormey », in *Parliamentary Affairs* 60(1), 2007, p.141.