Sous la direction de

Nada YAFI

L'arabe, langue du monde

اللغة العربية لغة عالمية

L'Harmattan

3.2.4 La langue arabe dans la chanson

Existe-t-il une « langue des chansons » arabes ?

Frédéric Lagrange, Professeur de littérature arabe
à l'université Paris-Sorbonne et Directeur de l'UFR d'Etudes
Arabes et Hébraïques

Le but de cette communication est d'attirer l'attention sur la distance qui sépare la « langue des chansons » de la pratique langagière quotidienne en arabe dialectal, et sur les effets de reflet mutuel entre cette pratique et sa représentation littéraire dans la chanson.

Dans sa pièce de 1964 *Al-Farāfīr*, le novelliste égyptien Yūsuf Idrīs se moquait aimablement des chanteurs et de la langue répétitive des chansons[26] :

- Et si tu te faisais chanteur ?
- Ça consiste en quoi ?
- Pendant trente ou quarante ans, tu dis « āh »
- Ah c'est tout ?
- Non, non, des soupirs d'extase, des fois aaaah, des fois ooooh, et des fois eeeeeeh
- Et tu penses que ton maître pourrait s'abaisser à ça ?
- Alors compose des chansons !
- Et on fait ça comment ?
- C'est très simple : regarde, tu vas chez l'herboriste, tu te remplis une poche d'œil de l'envieux, l'autre de blâme des censeurs, la troisième d'insomnie toutes les nuits, la quatrième de blessure du médecin, et la cinquième de tralalère [es-saḥḥ ed-daḥḥ embū][27]
  Et si tu n'en trouves pas, ça ne fait rien : un médecin sans blessure, et dans ta petite poche un peu de cils de l'aimé, un bon kilo de peau cuivrée et une touche de blancheur...
- Et qu'est-ce que tu veux que je fasse de tout ça ?

---

[26] Yūsuf Idrīs, *Al-Farāfīr*, p. 91-92.

[27] Préscience d'Idrīs ? Il voit déjà la ritournelle enfantine *es-saḥḥ ed-daḥḥ embū* comme susceptible de devenir parole de chanson, une dizaine d'années avant la « Révolution de 'Adawiyya » et l'enregistrement de la chanson du même nom, avec l'accession à l'espace médiatique, auparavant verrouillé, d'un genre musical plus prolétaire.

- Va faire le tour des chanteurs, tu leur en fais une petite sélection dans un cornet, et le bon Dieu s'occupera du reste.
- Ah ça non, trouve-moi un métier respectable, je te dis !

Une quarantaine d'années auparavant, les limitations thématiques de la chanson arabe et la limitation lexicale sur laquelle elle débouchait n'échappaient pas non plus aux contemporains de l'âge d'or du 78 tours : pour Iskandar Šalfūn en 1922, on n'entend dans le *mawwāl* que « des synonymes de la passion, de la séparation, des nuits d'insomnie, des pleurs et gémissements et ce qui s'en suit ». En ce qui concerne les *dõr*-s, « ils ne sont que plainte, folie d'amour, nuits sans sommeil, étoiles comptées, séparation ; quant aux envieux et censeurs, ils y jouent un rôle considérable »[28]. Un siècle plus tard, le vocabulaire et les situations paradigmatiques de la chanson d'amour ont évolué à la vitesse d'un glacier, et même si des rénovations thématiques se font sentir, même si un rapport ironique aux clichés est parfois sensible, nombre de textes fonctionnent encore sur le même répertoire lexical.

Mais cela suffit-il à définir une « langue » des chansons ? Assurément au sens où Bakhtine entend la langue (sans la définir) dans son étude sur la polyglossie[29] dans le roman, c'est-à-dire un ensemble de traits stylistiques, de tours rhétoriques caractérisant un sociolecte ou un registre particulier, mais sans doute pas langue au sens des linguistes, pour lesquels un système de communication linguistique se distingue par une phonologie, une morphologie, une syntaxe, un lexique. S'il y a langue des chansons, elle ne pourrait être rigoureusement décrite que comme un des *registres* de l'arabe. Admettons que nous évacuerons par principe de notre interrogation les textes en langue littérale, encore que la prononciation même des textes en *fuṣḥā* peut être distincte, dans le cas du chant, des diverses orthoépies respectées dans d'autres situations, que ce soit le journal télévisé ou la psalmodie coranique : dans le cadre égyptien par exemple, la réduction des interdentales ([ḏ], [ṯ]) aux sifflantes ([z], [s]), la réalisation occlusive vélaire en [g] du [ǧ] classique sont inhérentes

[28] Iskandar Šalfūn, *Al-Mūsīqā al-miṣriyya, taqrīr 'an ḥālatihā fī sanat 1922*, Le Caire, Rawḍat al-Balābil, 1922.

[29] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, ch. 3 «Le plurilinguisme dans le roman».

au chant en langue littérale et c'est là un usage installé, constaté dès les premiers 78 tours, qui ne se modifie pas au cours du XXe siècle. Nous réfléchirons donc sur les chansons que, pour faire simple, nous décrirons comme étant composées « en dialecte », par des auteurs identifiés.

Deux questions affleurent alors : d'une part, est-ce que l'écart que l'on peut constater entre ces textes et la langue du quotidien est suffisamment stable, est-ce que des traits sont assez récurrents entre ces textes pour pouvoir effectivement caractériser la langue des chansons comme un registre, susceptible d'être décrit, en dehors des idiosyncrasies propres aux auteurs de ces textes, de leur « style » reconnaissable ? Et ce registre est-il marqué par une évolution ? D'autre part, et c'est ma seconde question, dans quelle mesure la langue des chansons est-elle « panarabe » et « transdialectale », c'est-à-dire suffisamment koïnisée pour que les localismes ne soient que des « marqueurs », ne gênant pas la compréhension en-dehors des frontières nationales ? Et s'il existe une «langue des chansons» panarabe, est-elle le résultat du développement des médias modernes au XXe siècle et de l'hégémonie culturelle égyptienne pendant une partie importante du XXe siècle, avant de perdre sa centralité, ou bien est-elle préexistante à la «chanson égyptienne» et ses avatars, et tout simplement liée au fait que la chanson sentimentale (l'amour étant le thème dominant des chansons) réutilise partie du vocabulaire et des images du *gazal* classique, et débouche donc nécessairement vers un registre (partiellement) commun du Maroc à l'Irak, au moins sur le plan du lexique et des images ?

Il faut ici préciser que la chanson satirique, la chanson politique, la chanson sociale échappent nécessairement à ce confinement dans un registre particulier, puisqu'elles visent soit à se rapprocher de la langue de la rue, ou du village, pour assurer la connivence avec un récepteur local, soit à détourner les codes de l'arabe standard pour en moquer le caractère formel, ou les deux en même temps. C'est donc seule la chanson d'amour qui est susceptible de constituer ce registre plus ou moins stable. Et même dans la chanson d'amour, les auteurs et les chanteurs tentent parfois la carte de l'originalité, du refus des clichés, de l'ouverture des vannes lexicales, et ce depuis la création d'une industrie de la musique : ainsi le dramaturge et

parolier Badī' Ḫayrī écrit-il au tournant des années 1930 pour le chanteur égyptien Ṣālīḥ 'Abd al-Ḥayy[30] une *ṭaqṭūqa* (chanson légère à refrain) de dépit amoureux qui tente de nouvelles images tout en restant dans la position paradigmatique du reproche à l'aimé et du texte désincarné, sans actualisation de lieu, de noms, de moment :

qalbak aṣbaḥ marsaḥ tamsīl / ya rīt lī fīh benwār
abṭāl ḥobbak toḥṭor we-tmīl / we-tmassel fīh adwār
wen-nokta kamān teḥlef aymān / wel-kedb malūš reglên
te'šaq da we-da wel-ašya nada / w-en qolna keda qālu - ṭla'u mel-balad !

Ton cœur est un théâtre / J'aimerais y réserver une baignoire
Les héros de la pièce ne font que passer / et t'aiment en jouant leur rôle
Et le plus drôle c'est que tu me fais des serments / et tes mensonges ne tiennent pas debout
Tu aimes l'un et l'autre, tout va pour le mieux / et si on se plaint, on nous dit de sortir !

Symétriquement, l'année dernière, encore sur une situation paradigmatique et désincarnée post-rupture amoureuse éternellement rejouée par la chanson arabe, Šādī Nūr (parolier né vers 1988) propose à la diva médiatique Samīra Sa'īd des innovations dans l'expression d'une supposée indifférence à l'homme[31], qui sonne comme une version modernisée du *Ḥa-sībak lez-zaman* d'Umm Kulṯūm (1962) :

meš maska ṣōrto we-batqeher zayy el-'abīṭā
wa-la mašya w-baḥbaṭ demāġī f-koll-e ḥīṭa
ma baroddeš 'a-llī yequl-li gat basīṭa
bo'dak meš metṣannaf moṣība

Je ne tiens pas sa photo comme une idiote éplorée
Je ne me cogne pas la tête contre tous les murs
Je ne réponds rien à ceux qui me disent « c'est pas si grave »
Etre séparée de toi n'entre pas dans la catégorie « catastrophe ».

[30] *qaddar da we-da*, disque Columbia GA80 1/2, vers 1932.

[31] Chanson *ma ḥaṣalš-e ḥāga*, Rotana, 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=VFs296Tfzn0].

Les mots *qahr* (défaite humiliante), *bo'd[-ak]* ([ton] éloignement), clichés du chant d'amour, sont à la fois *présents* et *refusés*, l'univers réduit à la rupture ruminée garde le lien avec les situations topiques, la pression sociale et le regard des autres, éternels *ḥussād*, *'uḍḍāl*, sont recodés en amis bien-pensants, mais ce « *meš metṣannaf moṣība* » (pas classé sous la rubrique catastrophe), empruntant au vocabulaire de presse ou administratif, donne un parfum de nouveauté à un chemin mille fois balisé.

Mais nous regardons là les marges, les essais de rapprochement avec une langue parlée. Recentrons-nous vers la langue courante de la chanson amoureuse : l'écart de cette langue supposément dialectale du chant d'amour avec la langue de l'oralité quotidienne est patent, plus ou moins selon les régions du monde arabe : la poésie du *melḥūn* maghrébin est manifestement éloignée de la langue usuelle, au point qu'elle en est parfois presque hermétique. Plus à l'est, la langue écrite par le Tunisien 'Alī al-Riyāḥi (1912-1970) dans ses chansons sentimentales enregistrées entre les années 1950 et 1960 est extrêmement proche de celle de son modèle égyptien, et ce sont des marqueurs morpho-syntaxiques qui la ramènent à un parler tunisien *beldī* (au sens de « citadin raffiné »), marqueurs par ailleurs ambigus :

'āyeš min ġīr amal fi ḥobbik / ta'ḏibi w-dam'i min ajlik
willi jarraḥ-li 'inayya / innik ma tis'alš a-'layya
willi zād 'ala ma biyya / ya nāri ma zilt ə-nḥəbbik/ak

La morpho-phonologie de ce passage, tel qu'on l'entend dans l'enregistrement[32], sort de l'usage tunisois : le mot-outil *ġēr* est réalisé de manière « égyptiannisante » avec une réduction de la diphtongue [*ay*] > [*ē*], à la place du *ġīr* tunisien ; on note un pronom affixe *-ik* 2FS des parlers orientaux, alternant d'ailleurs de façon absurde avec *-ak* dans la même chanson, alors que le parler tunisois ne connaît qu'un unique affixe 2S de forme *-ək* sans distinction de genre, et avec un timbre [*ə*] moins fermé que le [*i*][33] ; notons aussi chez Riyāḥī la réalisation *'layya* au lieu de *'liyya*, et *'inayya* au lieu de *'iniyya* formes qui seraient plus « authentique-

[32] Enregistrement disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=IHGFOiHR44U.

[33] La distinction de genre dans les pronoms de deuxième personne du singulier est courante dans les zones rurales et dans le sud de la Tunisie, mais le parler affecté par Riyāḥī est « beldī » et non rural.

ment » tunisoises, remplacées par ces hybrides maghrébins-orientaux dans le cadre du registre de la chanson : on ne sait si on doit parler en ce cas d'acculturation (aussi bien dans le langage mélodique que dans le texte) ou plutôt de mise en place d'un code mixte, fondant un « néo-classicisme » de la chanson tunisienne.

Parfois, l'écart avec la norme linguistique locale est plus évidemment lié à des soucis de commercialisation : il s'agit alors de garantir l'intelligibilité du texte sur le marché panarabe et de limiter le localisme à une simple coloration quasi folklorique, un « orientalisme » linguistique intra-arabe en quelque sorte. Le récent succès de la chanson [pseudo-] marocaine « *l-ma'allem* » de Sa'd al-Mjarrad[34] – avant ses déboires judiciaires – illustre clairement ce choix :

enta m'allem w-eḥna mennak net'allem
neskot wenta mawjūd ma nerḍa netkallem

Tu es un vrai chef et nous prenons des leçons auprès de toi
nous nous taisons en ta présence, et n'osons pas parler

Outre le fait que « parler » dans les dialectes marocains est exprimé par le verbe *hḍar/yihḍar* – mais on pourrait expliquer cette anomalie par la nécessité de la rime ou un usage comparable au *baka/yibki* de la chanson cairote (voir *infra*), c'est d'abord sur le plan morphologique que le texte ne peut être réellement maghrébin : le pronom *eḥna* indiquant clairement dans le texte que les verbes sont conjugués au pluriel, on attendrait *nət'allmu / nəsktu / nərḍyu / nətkallmu*... Le parler est ici hybridisé afin que sa dimension marocaine soit réduite à un parfum exotique pour le marché proche-oriental et golfique.

Au Liban aussi, l'écart langue parlée-langue des chansons est patent : sur le plan phonologique, l'ouverture du *alif* dans la chanson fayrouzienne « classique » se rapproche de celle de l'arabe littéral tel qu'il est prononcé au Liban et non de celle des parlers vernaculaires du pays ; Fayrūz prononce par exemple *fāyeq walla nāsī* et non *[*fēyiq walla nēse*], qui serait plus proche de la réalité phonologique urbaine, mais, dans l'usage de la chanson de variété soutenue et le projet national qui s'installe dans les années 1950, serait une phonologie incompatible avec le positionnement de son chant. Par contre, elle diphtongue « à la

[34] Texte de Jalāl al-Ḥamdāwī, 2015, diffusion numérique [https://www.youtube.com/watch?v=_Fwf45pIAtM].

montagnarde » tous les mots, quelle que soit la position de la diphtongue, alors que le parler de Beyrouth ne maintient pas les diphtongues dans les mots monosyllabiques (*bēt* vs. *baytak*).

Quand son fils (prodige et prodigue) Ziyād Raḥbānī propose une rénovation thématique de la langue mise en place pour part par ses parents, il joue avec ses codes, introduisant des rimes inédites, où *laymūn* rime avec *kamyūn*[35] (citron/camion, rien de particulièrement étonnant en poésie française où l'écart vis-à-vis des clichés est gage de qualité, mais plus inattendu en arabe où classiquement, la créativité ne se mesure pas tant à l'originalité qu'à la capacité à recombiner de la façon la plus économique, la plus allusive, la plus intertextuelle un cliché qui n'est pas ressenti comme tel du fait de sa vérité universelle : l'amour fait mal), et ce au point de créer des formes syntaxiquement improbables ou inusités comme *ḥatta enta ya ḥabībī meš kāyen hayk tkūn* (même toi, mon amour, tu n'étais pas comme ça). Il faut noter dans cette phrase, outre la combinaison inusitée *meš kayen tkūn* qui frappe l'auditeur, des détails plus discrets mais tout aussi intéressants : le *hayk* diphtongué à la place du *hēk* de la capitale et de la *laḥja bayḍa* (accent neutre koïnisé) libanaise, et le *ḥabībī* à la place de *ḥabībe*, probablement ressenti comme plus élégant, plus chantable. Ceci ne trahit en rien ici un accent « syrien » mais bien plutôt celui, particulier, de la chanson noble. En contexte libanais, c'est ce dialecte mixte qui est la forme « non-marquée », au sens des sociolinguistes, et donc l'écart qui sera ressenti comme remarquable. A ce titre, Ziyād semble moins rompre avec les codes et se rapprocher de la langue de la rue que les assumer, en véritable poète, et les pousser à un paroxysme d'où jaillit la poésie. Par contre, quand le même Ziyād chante *Lēh 'am te'mel hēk*[36], les *-i* finaux sont effectivement réalisés *-e*, les *layš* des chansons de la génération de sa mère deviennent *lēh*, et *hayk* devient *hēk* : la chanson est volontairement chantée en « beyrouthin », lequel devient une forme marquée, alors que la « fausse villageoisité » composite est la forme à indexicalité[37] nulle.

[35] Chanson *mesh kāyen hayk tkūn*, EMI Arabia, 1999.

[36] Album *bemā inno*, 1996.

[37] Le concept d'indexicalité, lié à celui des formes marquées et non-marquées, est employé au sens de Woolard, K. A. " Codeswitching .", A. Duranti (ed.), *Companion to linguistic anthropology*, Oxford: Blackwell, 73–94.

En égyptien, il n'y a pas d'écart notable sur le plan phonologique entre la langue de la chanson et le parler cairote, d'autant que la chanson a participé à l'imposition d'une forme koïnisée du parler cairote comme seconde langue nationale, aux côtés de l'arabe standard, à en faire un vecteur d'unification, ainsi que le montrent les travaux de Ziad Fahmy[38]. Mais outre son vocabulaire inusité dans la communication usuelle (*waṣl*, *marām*, *sohd*, etc. le plus évident étant le verbe *bakā-yebkī* pour « pleurer »), cette langue s'éloigne parfois quelque peu de la langue parlée sur le plan syntaxique, notamment dans le choix courant de formes non-préverbées alors que l'aspect est soit habituel soit progressif et qu'aucune modalisation n'est décelable[39] (*el-lēl yeradded nawāḥo*[40] < *beyradded* ; *el-mõga tegri wara l-mõga 'ayza tṭūlha*[41] < *btegri*), parfois pour des raisons métriques, souvent du fait de la proximité du référent classique) ; ou choix d'une construction parataxique pour éviter la lourdeur (*yā haltarā qalbak moṣtāq [enno] yeḥess law'et qalbi 'alēk*[42]) ; ou encore des constructions où le complément de nom

[38] Ziad Fahmy, *Ordinary Egyptians, Creating the Modern Nation through Popular Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2011, chapitres 1 et 3.

[39] Ernest N. McCarus, "A Case of Semantic Reconstruction: The Egyptian Arabic Verbal Prefix Bi-", Studies in Near-Easter Cultures and History, in Memory of Ernest T. Abdel-Massih, Ann Arbor, University of Michigan, 1990, pp. 99-107 note plusieurs cas d'irrégularités dans l'emploi du préverbe dans le parler cairote, qui l'amène a établir que «the indicative mood marker /bi/ is obligatory if the meaning of the verb is progressive, optional but usual if the meaning is habitual, and usually deleted if the meaning is stative [...] /bi-/ has spread to cover statives as well as non-statives [...] its spread to stative verbs was relatively recent and is limited in this usage». Cette restriction expliquerait éventuellement les alternances *aḥebbak/baḥebbak*, avec un verbe de sentiment statif par essence, mais quand le sens est plus clairement dispositionnel voire progressif, l'absence du préverbe peut être analysée comme soit un archaïsme propre à ce registre, soit une proximité avec l'arabe littéral. Le seul cas où il nous semble que l'omission du préverbe est impossible, c'est celui d'une signification différente en cas d'omission : ainsi « *betfakkar fe mīn* » (à qui penses-tu, avec préverbe, car « *tefakkar fe mīn* » impliquerait modalisation (à qui pourrais-tu/voudrais-tu penser).

[40] Chanson *ḥallet layāli l-qamar* (chant Umm Kulṯūm, texte Aḥmad Rāmī), vers 1944.

[41] Chanson *fāker lamma kont-e ganbi* (chant Umm Kulṯūm, texte Aḥmad Rāmī), vers 1937.

[42] Chanson *gaddedt-e ḥobbak lēh* (chant Umm Kulṯūm, texte Aḥmad Rāmī), vers 1952.

est placé avant le nom, lui-même objet d'un verbe post-posé (*ana lli s-seḥr dayman kont aḥrab men 'enēh*[43]), certes pour des raisons de rime, ce qui rapproche des contraintes de la poésie et se situe à la frontière du stylistique et du linguistique.

Une direction de recherche s'impose pour les chercheurs travaillant sur le moyen-arabe pré-moderne, au sens d'une variété quasi-stable, ainsi que le suggèrent Jean-Patrick Guillaume et Jérôme Lentin[44], ou d'un registre écrit des textes narratifs pré-modernes combinant traits dialectaux et littéraux, et exhibant des traits propres : examiner dans quelle mesure la chanson en est une des dernières manifestations, bien au-delà de l'ère pré-moderne. La différence entre les textes en moyen-arabe et la chanson est bien entendu que la chanson laisse témoignage d'une oralisation de cette variété intermédiaire, oralisation qui, elle aussi, est partiellement normée. La longévité des négations de type *lam+fa'al* (*fel-baḥr-e lam fottokom*[45]) ou *lam+yef'al* (*fīhom kasīr el-qalb wel-met'allem welli katam šakwāh we-lam yetkallem*[46]), voire *lam+beyf'al* (*yā badr-e lam banẓor mesālak*[47]) dans la chanson est par exemple un indice de cette relation langue des chansons/ moyen-arabe narratif. Cependant, il y a entre la langue du *muwaššaḥ* au XVIIIe, celle du *dōr* au début du XXe siècle, et celle de l'*uġniya* au XXe siècle des différences remarquables, un travail de tamisage des formes et du vocabulaire : il est clair qu'un énoncé comme « *ġazāl turkī fatannī* », *muwaššaḥ* encore enregistré en 1912[48], ne peut être un texte écrit au XXe siècle et que le *lam banẓor mesālak* que nous citions est un énoncé tout simplement impensable depuis les années 1930, après le tamisage des formes de moyen-arabe compatible avec

[43] Chanson *ẓamamūh* (chant 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ, texte Ḥusayn al-Sayyid), 1957.

[44] Voir Jérome Lentin, " La langue des manuscrits de Galland et la typologie du moyen-arabe ", Les Mille et Une Nuits en partage, ed. Aboubakr Chraibi, Arles/Paris : Actes Sud, 2004. pp. 434-455.

[45] Chanson (*mawwāl*) *fel-baḥr-e lam fottokom* (chant Muḥammad 'Abd al-Wahhāb, texte anonyme), 1935.

[46] Chanson *ahl el-hawa* (chant Umm Kulṯūm, texte Bayram al-Tūnisī), vers 1944.

[47] Chanson (dōr) *ana ya badr lam banẓor mesālak* (chant Asmā al-Kumsāriyya, texte Ismā'īl Ḍātūn, comp. Muḥammad 'Uṯmūn [fin XIXe siècle]), disque Odeon 45204, vers 1907.

[48] Chant Abū l-'Ilā Muḥammad, disque Gramophone 14-12308.

l'*uġniya* moderne effectué par les paroliers égyptiens, tels Aḥmad Rāmī (1892-1981). C'est sans doute chez Maḥmūd Bayram al-Tūnisī (1893-1961) qu'on trouve le plus de souvenirs du moyen-arabe et d'écart vis-à-vis de la langue du réel référentiel – *ana we-ḥabībi ya Nil nilna amānina*[49], Moi et mon aimé, Ô Nil, avons vu nos espoirs exaucés, où le verbe usuellement conjugué *nolna* devient *nilna* (nous avons obtenu) pour créer une élégante assonance (*ǧinās*) avec la mention du Nil.

Dernier point méritant attention : la mesure dans laquelle la langue des chansons influe sur le réel. D'une part en fournissant des « scripts » rhétoriques lors de l'expression dans le réel du sentiment, et particulièrement du sentiment amoureux. Ainsi, dans son roman de 1992 *Wardiyyat Layl* (Service de Nuit), l'Egyptien Ibrāhīm Aṣlān inclut un document présenté comme authentique, télégramme envoyé par un homme à son aimée, prisonnière en Arabie Saoudite. On y constate, dans une prose en arabe moyen, que quantité de tours sont directement pris de la « langue des chansons » (*yā Layla anā men ġērik lam yehnālī nōm* ; *enti agmal warda we-aḥsan šam'a f-bētī mnawwara*[50]). D'autre part, parce que tout comme la poésie classique, la chanson fournit, dans le monde arabophone comme dans d'autres aires culturelles, des expressions idiomatiques. Elle entretient avec l'idiomatisme un rapport complexe : elle le cite, le déforme, le produit, le reflète, l'intègre, mais peut aussi le générer ; des titres de chanson sont susceptibles d'être cités, pour s'appliquer à des situations courantes *baṭṭalūh dah w-esma'ūh dah*, *hāt el-qezāza w-oq'od lā'ebni*, *sībak menhom da ma-fīš ghēri qīma we-markaz we-waẓīfa mīrī*, *wadda' hawāk w-ensāh*, où bien être citée dans un idiomatisme dont elle n'est qu'un élément (*ha-tghannīlī " ẓalamīh "* ?).

Ce sont là autant de pistes méritant d'être développées dans une recherche plus longue.

---

[49] Chanson *Šams el-aṣīl* (chant Umm Kulṯūm, comp. Riyāḍ al-Sunbāṭī, 1955)

[50] Ibrāhīm Aṣlān, *Wardiyyat Layl*, Le Caire, *Šarqiyyāt*, 1991, pp. 87-88.

– دور عالمغنين واعمل لكل واحد خلطة من كل ده والله يتكفل بالباقي..
– ده لأ، لاقيلي شغلة محترمة تانية[98] !

ولكن، أربعون عاما قبل المسرحية، لم تفلت محدودية المواضيع والمفردات في الأغاني من انتقادات معاصريها. ففي سنة 1922 رأى الموسيقار اسكندر شلفون أن كل ما في المواويل " مرادف للعشق والفراق والسهر والبكاء والنحيب وإلى ما هنالك ". أما الأدوار " فلم تعد سوى شكوى وهيام وسهر ونجوم وبُعد. كما يلعب الحسود والعذول دورا كبيرا فيها "[99]. وبعد قرن من الزمان، لم تتغير المفردات اللغوية والمواقف النمطية في أغاني الحب إلا قليلا. فعلى الرغم من تحديث بعض المواضيع والعلاقة الساخرة أحيانا مع الكليشيه، إلا أن العديد من الأغاني لا تزالُ تنسج على نفس المنوال في نصوصها.

ولكن، هل يكفي ما سبق لكي نتحدث عن وجود " لغة الأغاني " بالفعل ؟ بالتأكيد حسبما فهم باختين اللغة (دون أن يضع تعريفا لها) في دراسته عن تعدد اللهجات[100] في الرواية، أي مجمل السمات الأسلوبية والأنماط البلاغية التي تميز اللهجة الدارجة أو اللغة الخاصة، ولكن ليس اللغة كما يفهمها اللغويون الذين يرون أن منظومة التواصل اللغوي تتميز بأن لها فونولوجيا (الأصوات الكلامية) وصرف ونحو ومفردات. وإن كان ثمة لغة للأغاني، إلاّ أنها لا يمكن أن توصف بأنها لغة خاصة ضمن اللغة العربية. ولنسجل أننا لا نأخذ بعين الاعتبار في تساؤلنا نصوص الأغاني المحررة بالعربية الفصحى، حتى ولو أن النطق بالنصوص المحررة بالعربية الفصحى يمكن أن يختلف باختلاف أنواع النطق المراعاة في السياقات المتنوعة، إن كان في النشرة الإخبارية أو في تجويد القرآن. في الإطار المصري على سبيل المثال، فإن تخفيف الضاد والطاء وإصمات الغين شائع في الغناء باللغة الفصحى منذ أولى التسجيلات ولم يخضع لأي تعديل على مدى القرن العشرين. وبالتالي سوف ننكب على الأغاني التي نَصفها، تبسيطا للأمور، بأنها قد كُتبت بالعامية على يد كتّاب معروفين.

يعنّ هنا سؤالان، أولهما : هل الفجوة الملحوظة بين لغة هذه النصوص ولغة الحياة اليومية قائمة مستقرة، وهل ثمة سمات مشتركة مستمرة بين هذه

[98] ترجمة من الفرنسية بتصرف بنفس روح الكاتب لتعذر الوصول للنص الأصلي (المترجم).
[99] اسكندر شلفون، الموسيقى المصرية تقرير عن حالتها في سنة 1922، القاهرة، روضة البلابل، 1922
[100] ميخائيل باختين، جمالية الرواية ونظريتها، باريس، دار غاليمار، 1987، الفصل الثالث " تعدد اللغات في الرواية ".

4.3.4 لغة الأغاني العربية

هل هناك فعلاً لغة خاصة بالأغاني ؟

فريديريك لاغرانج، أستاذ في جامعة السوربون – باريس

الهدف من هذه المداخلة الموجزة هو لفت الانتباه إلى المسافة الفاصلة بين لغة الأغاني ولغة الحياة اليومية بالعربية الدارجة، وكذلك إلى التأثير المتبادل بين لغة الحياة اليومية والصورة الأدبية المعطاة عنها في الأغاني.

في مسرحية الفرافير (1964) يسخر الروائي يوسف إدريس بلباقة من المغنين والكلام الفارغ في الأغاني فيقول[96] :

– ليه ما تعملش مغني ؟
– اعمل إزاي ؟
– تاخد تلاتين أربعين سنة تقول آه
– بس كده ؟
– لأ لأ، وتتنهد مرة آآآه ومرة أوووه ومرة إييه
– فاكر معلمك هينزل للمستوى ده ؟
– طيب صير مؤلف أغاني
– إزاي ؟
– بسيطة : تروح لعند العطار تعبي جيب من عين الحسود وجيب من لوم العذول والجيب التالت من سهر الليل والرابع من جرح الطبيب والخامس شوية السح اندح امبو[97]. وإن مالقيتش مش مشكلة، خد طبيب مش مجروح وبالجيب الصغيرة شوية من رمش الحبيب وكيلو من الجلد الأسمر على شوية بياض...
– واعمل إيه بكل ده ؟

[96] يوسف إدريس، الفرافير، ص 91-92.
[97] هل كان إدريس يعلم بالغيب ؟ فكأنه كان يعلم أن عبارة السح اندح امبو ستصير كلمات لأغنية قبل عشر سنوات من ثورة عدوية وتسجيل أغنية بنفس الاسم ووصول الأغاني ذات الطابع الشعبي للفضاء الإعلامي الذي كان مقفلا فيما سبق.

لامبالاة المرأة بالرجل[102]، وكأنها نسخة محدّثة عن " حسيبك للزمان " لأم كلثوم (1962) :

مش ماسكة صورتو وبتقهر زي العبيطة
ولا ماشية وبخبط دماغي فكل حتة
مابَردّش علّي يقلّي جات بسيطة
بُعدك مش متصنّف مصيبة

كلمتا (قهر) و (بُعدك) من كليشيهات أغاني الحب إلا أنهما هنا حاضرتان ومرفوضتان في آن معا. فاختزال الكون في حالة الانفصال العاطفي يبقى مرتبطا بالمواقف الخاصة والضغط الاجتماعي ونظرة الآخرين من الحسّاد والعُذّال. إلا أن عبارة " مش متصنف مصيبة " تستعير من لغة الصحافة والتصنيف الإداري مما يضفي لمسة من الجِدّة على هذا الطريق المسلوك ألف مرة.

لكننا لا نزال ننظر إلى الهوامش ومحاولات التقريب مع اللغة المحكية. فلنوجّه انتباهنا الآن للغة المستخدمة في أغاني الحب، لنلاحظ أن الفجوة بين اللغة المفترض أنها دارجة في أغاني الحب ولغة الحياة اليومية قائمة بالفعل مع اختلافات حسب البلدان في العالم العربي : فقصائد الملحون المغاربية بعيدة كل البعد عن اللغة المعتادة وتكاد تنفصل عنها. وهكذا نرى أن اللغة التي كتبها التونسي علي الرياحي (1912-1970) في أغانيه العاطفية التي سُجّلت في الخمسينيات والستينيات قريبة كل القرب من النموذج المصري وفقط السمات الصرفية والنحوية هي التي تشدها للمحكية البلدية (اي لهجة أهل المدن المرهفة) :

عايش من غير أمل فحبك تعذيبي ودمعي من أجلك
واللي جرّحلي عينيَّ إنك ما تسألش عليَّ
واللي زاد على ما بيَّ يا ناري ما زلت نحبك

الصرف والصوتيات في هذا المقطع حسب التسجيل المتوفر[103] تخرج عن اللهجة الدارجة في تونس العاصمة : النطق بكلمة (غير) على الطريقة المصرية وليس التونسية، ثم الاختلاف في تشكيل حرف الخطابة في (حبّك) للمخاطب الثاني المؤنث المفرد بينما لا تعرف الدارجة في تونس العاصمة التمييز بين المذكر

[102] أغنية ما حصلش حاجة، روتانا، https://www.youtube.com/watch?v=VFs296Tfzn0
[103] التسجيل متوفر على الرابط https://www.youtube.com/watch?v=IHGFOiHR44U

النصوص لكي نستطيع أن نصف لغة الأغاني بالفعل على أنها لغة خاصة يمكن توصيفها بغض النظر عن الأساليب المميزة لكل كاتب على حدى ؟ وهل تتطور هذه اللغة الخاصة ؟ والسؤال الثاني : إلى أي مدى يمكن اعتبار لغة الأغاني هذه على أنها " عروبية " أو " عابرة للهجات "، بمعنى إلى أي مدى انتشرت هذه اللغة بحيث لم تعد اللهجات المحلية سوى " مؤشرات " لا تعيق الفهم خارج الحدود القومية ؟ وإن وجدت لغة الأغاني العروبية هذه فعلا، فهل هي نتيجة لتطور وسائل الإعلام الحديثة في القرن العشرين والهيمنة الثقافية المصرية على مدى ردح طويل من القرن العشرين قبل أن تفقد مصر مركزيتها، أم هي لغة قائمة منذ ما قبل الأغنية المصرية ووليداتها وأنها ببساطة مرتبطة بواقع أن أغنية الحب (موضوع شائع) قد أعادت استخدام جزء من مفردات واستعارات الغزل الفصيح مما أدى حتما لظهور لغة خاصة مشتركة (جزئيا) من المغرب إلى العراق.

ونقول هنا أن الأغنية الساخرة والأغنية السياسية والأغنية الاجتماعية تفلت حتما من إطار اللغة الخاصة هذا لأنها تهدف إما للتقرب من لغة الشارع أو القرية لضمان التواصل مع المتلقي المحلي، أو لاختلاس أنماط الفصحى بهدف السخرية من طابعها الشكلي، أو الأمرين معا. وبالتالي وحدها أغاني الحب يمكن أن تشكل لغة خاصة مستقرة نوعا ما. وحتى في أغاني الحب حاول المؤلفون والمغنون أحيانا أن يبتكروا الجديد ويرفضوا الكليشيه ويطلقوا عنان اللغة والمفردات وذلك منذ ظهور قطاع الموسيقى كصناعة : وهكذا ألف الكاتب المسرحي ومؤلف الأغاني بديع خيري في الثلاثينيات طقطوقة للمغني صالح عبد الحي[101] أدرج فيها استعارات جديدة مع استمراره على المنوال القديم في لوم الحبيب وعدم تخصيص الكلام بمكان ما أو اسم ما أو لحظة ما :

قلبك أصبح مَرسَح تمثيل يا ريت لي فيه بنوار
أبطال حبك تخطر وتميل وتمثل فيه أدوار
والنكتة كمان تحلف أيمان والكدب مالوش رجلين
تعشق ده وده والأشية ندى وإن قلنا كده قالوا طلعوا م البلد

العام الماضي، وعلى نفس وتر الحب الخائب اقترح سعدي نور (من مواليد 1988) على المغنية المخضرمة سميرة سعيد كلمات من منحى جديد تعبر عن

[101] قدر ده وده، تسجيلات كولومبيا ½ GA80، حوالي 1932.

ليس غريب على الشعر الفرنسي حيث يُعتبر الابتعاد عن الكليشيهات ضمانة للجودة، إلا أن ذلك غير معتاد بالعربية حيث لا يُقاس الإبداع بالتجديد بل بالقدرة على إعادة استخدام الكليشيه بالشكل الأكثر اقتصادا وأكثر تلميحا وأكثر تناسخا، بحيث لا تعود الكليشيه كليشيه لأنها واقعة على الجميع : أن الحب مؤلم على سبيل المثال). وقد ذهب زياد إلى حد ابتداع أشكال نحوية غريبة وغير مألوفة من مثل (حتى إنت يا حبيبي مش كاين هيك تكون). في هذه الجملة وإلى جانب العبارة غير المألوفة (مش كاين تكون) التي تستوقف السامع،، ثمة تفاصيل صغيرة لكنها مثيرة للاهتمام: (هَيك) المدغمة بدل (هيْك) البيروتية أو باللهجة البيضا اللبنانية، وكذلك كيفية النطق بكلمة (حبيبي) على الطريقة السورية ولكن توخيا للأناقة في الغناء. وتشكل هذه اللهجة الخليط في السياق اللبناني الشكل غير المقيّد مع وجود الفجوة المذكورة. وفي هذا الصدد، لا يسعى زياد لكسر القواعد والتقرب من لغة الشارع بل يضطلع بدوره كشاعر حقيقي يتناول الكلمات ويشكّلها ليخرج منها الشعر. لكن زياد نفسه عندما يغني (ليه عم تعمل هيك) فإنه يلفظ حروف الياء كما هي، ويحوّل (لَيش) إلى (ليه) و(هَيك) إلى (هيك)، ويقصد الغناء باللهجة البيروتية فتصبح هذه شكلا محددا، بينما تصير اللهجة القروية الزائفة غير مرتبطة بالسياق[107].

الفجوة ليست واسعة باللهجة المصرية على المستوى الصوتي الفونولوجي بين لغة الأغاني والمحكية القاهرية، لا سيما وأن الأغنية قد ساهمت بفرض اللهجة القاهرية كشكل موحَّد ولغة قومية ثانية إلى جانب العربية المعيارية مما أظهر دورها الجامع كما هو وارد في أبحاث زياد فهمي[108]. لكن إلى جانب استخدامها لمفردات غير معتادة عبر الوسائط المعتادة (وصل، مرام، سُهد إلخ.. واستخدام فعل بكى/يبكي)، فإن هذه اللغة تبتعد أحيانا عن المحكية على المستوى النحوي، لا سيما في اختيار أشكال الأفعال بدون بادئات بينما الظاهر

[107] نستعمل مفهوم الارتباط بالسياق إلى جانب الأشكال المحددة أو غير المحددة، بالمعنى الذي فهمه وولارد،
Woolard, K. A. " Codeswitching ", A. Duranti (ed.), *Companion to linguistic* anthropology, Oxford : Blackwell, 73–94

[108] راجع الفصلين الأول والثالث من كتاب زيد فهمي الصادر بالإنكليزية عن جامعة ستانفورد :
Ordinary Egyptians, Creating the Modern Nation through Popular Culture Stanford 184, 2011

والمؤنث[104]، وأخيرا (عَلَيَّ) بدل (عْلِيَّ) و(عَينَيَّ) بدل (عِينِيَّ)، كلها أُبدِلت بعبارات هجينة مغاربية–مشرقية في إطار اللغة الخاصة بالأغاني : هل نحن هنا إذن إزاء حالة تثاقف (من حيث النغم ومن حيث النص) أم أمام منظومة جديدة تؤسس لكلاسيكية محدَثة ؟

أحيانا ما تكون الفجوة مع المعيار اللساني المحلي أكثر وضوحا لأسباب تجارية : وتكمن الفكرة هنا في توخي رواج النص في السوق العربي ككل مع الحد من الاستخدامات المحلية لتصير مجرد لمسات فلكلورية أو نوع من الاستشراق اللساني ما بين البلدان العربية. وإن نجاح الأغنية المغربية الزائفة (المعلّم) لسعد المجرد[105] – قبل مشاكله مع القضاء – لهو خير مثال على ما نقول :

انت معلم وإحنا منك نتعلّم
نسكت وانت موجود ما نرضى نتكلّم

ثمة في هذه الكلمات استخدامات غريبة على الدارجة المغربية، ربما توخيا للقافية، إلا أن النص من حيث الصرف لا يمكن أن يكون مغربيا: فعبارة (إحنا) من المفترض باللهجة المغربية أن يتبعها (نتعلموا/نسكتوا/نرضيوا/نتكلموا...). المحكية هنا أصبحت هجينة فاختُزل بعدها المغربي لمجرد لمسة عطر جذاب للسوق المشرقية.

في لبنان أيضا تظهر الفجوة بين اللغة المحكية ولغة الأغاني بوضوح: فعلى مستوى الصرف نلاحظ أن فتح الألف في الفيروزيات الكلاسيكية أقرب للعربية الفصحى منه للدارجة اللبنانية : فيروز تنطق (فايق ولاّ ناسي) وليس (فييق ولاّ نيسي) الأقرب للهجة المحكية، إلا أنها تدغم الحروف على مذهب أهل الجبل بينما لا تدغم اللهجة البيروتية سوى الكلمات الوحيدة المقطع. أما ابنها زياد الرحباني فيقترح تحديثا في المواضيع كان أهله قد بدأوه جزئيا، فيلعب على الألفاظ ويستخدم قوافي غير مألوفة حيث لَيمون قافيتها كَمّون[106] (هذا

[104] التمييز بين المذكر والمؤنث للمخاطب المفرد الثاني شائع في الأرياف وفي جنوب تونس، أما اللهجة المحكية التي يستخدمها رياحي فهي ما يُدعى بالبَلْدي أي لهجة أهل المدن.

[105] النص لجلال الحمداوي، 2015، نشر الكتروني
https://www.youtube.com/watch?v=_Fwf45pIAtM

[106] أغنية مش كاين هيك تكون، EMI Arabia، 1999

(فيهم كسير القلب والمتعلم واللي كتم شكواه ولم يتكلم[116]) لا بل وصيغة لم–بيفعل (يا بدر لم بنظر مثالك[117]) في الأغنية لهو دليل على العلاقة بين لغة الأغاني والعربية المتوسطة السردية. غير أن الفوارق تبقى شاسعة بين لغة الموشحات (القرن الثامن عشر) ولغة الأدوار (بداية القرن العشرين) ولغة الأغاني في القرن العشرين، مما يتطلب تنضيدا للأشكال والمفردات: فمن الواضح أن جملة من طراز " غزال تركي فتنّي " لا يمكن أن تكون قد كُتبت في القرن العشرين...

مسألة أخيرة جديرة بالاهتمام : إلى أي مدة تؤثر لغة الأغاني على الواقع. من جهة من حيث أنها تعطي السيناريو اللغوي للتعبير عن المشاعر في الواقع، وبخاصة مشاعر الحب. ففي روايته وردية ليل (1992) يحيل الكاتب المصري إبراهيم أصلان إلى وثيقة يقول أنها أصلية وهي عبارة عن برقية أرسلها رجل لحبيبته السجينة في السعودية. ونلاحظ فيها لغة نثرية متوسطة تستعير مباشرة من لغة الأغاني (يا ليلى أنا من غيرك لم يهنى لي النوم / انت أجمل وردة وأحسن شمعة فبيتي منورة[118]). ومن جهة أخرى، لأن الأغنية، على غرار الشعر القديم، تتيح في العالم الناطق بالعربية وفي فضاءات ثقافية أخرى، أشكال تعبير اصطلاحية. وعلاقتها بالاصطلاح معقدة: فهي تقتبس من الاصطلاح وتغير شكله وتعيد انتاجه وتعبر عنه وتتملكه وربما تعيد إحيائه : (بطّلوه ده واسمعوه ده، هات القزازة واقعد لاعبني، سيبك منهم ده فيش غيري، قيمة ومركز ووظيفة ميري، ودّع هواك وانسى) فهي ليست سوى جزء من الاصطلاح (هتغنّيلي ظلموه ؟).

[116] أغنية أهل الهوى (غناء أم كلثوم، كلمات بيرم التونسي)، حوالي 1944

[117] دور أنا يا بدر لم بنظر مثالك (غناء أسماء الكمسارية، كلمات اسماعيل ألحان محمد عثمان [نهاية القرن التاسع عشر])، اسطوانة أوديون 45204، حوالي 1907

[118] إبراهيم أصلان، وردية ليل، القاهرة، شرقيات، 1991، ص 87-88

يبدو معتادا أو تقدميا بغياب أي مشروطية[109] : الليل يردد نواحو[110] (بدل بيردد) / والموجة تجري (بدل بتجري) ورا الموجة عايزة تطولها[111] ؛ وذلك أحيانا للحفاظ على الوزن وغالبا للارتباط بمرجعية اللغة الفصحى. أو اختيار جمل إردافية لتحاشي الثقل (يا هل ترى قلبك مشتاق [إنو] يحس لوعة قلبي عليك[112]). أو أيضا تركيب جمل يكون فيها المضاف قبل المضاف إليه وبنفس الوقت مفعول لفعل مؤخر (أنا اللي السحر دايما كنت أهرب من عينيه[113])، طبعا لأجل القافية، مما يذكّر بالقيود المفروضة في الشعر، ويقترب من الحدود الفاصلة بين الأسلوب وقواعد اللغة.

ثمة هنا توجه بحثي يفرض ذاته على الباحثين المنكبين على العربية المتوسطة ما قبل الحديثة على أنها شكل شبه مستقر كما هو وارد في أعمال جان–باتريك غليوم وجيروم لانتين[114]، أو لغة خاصة مكتوبة في النصوص السردية ما قبل الحديثة تجمع بين العامية والفصحى وتتميز بسمات خاصة: ينبغي النظر في كون الأغنية أحد آخر تجليات هذه الظاهرة حتى فيما يتجاوز عصر ما قبل الحداثة. فالفارق بين النصوص بالعربية المتوسطة والأغاني هو أن الأغنية تترك شهادة على الشكل الشفهي لهذه النصوص، وهو شكل موحد جزئيا. وإن استدامة صيغة النفي لم – فعل (في البحر لم فتّكم[115]) وكذا صيغة لم – يفعل

[109] راجع المصدر الإنكليزي :

Ernest N. McCarus, "A Case of Semantic Reconstruction: The Egyptian Arabic Verbal Prefix Bi-", Studies in Near-Easter Cultures and History, in Memory of Ernest T. Abdel-Massih, Ann Arbor, University of Michigan, 1990, pp. 99-107

يمكن لهذا التقييد أن يفسر تناوب أحبّك/بحبّك وهو فعل عاطفي موقّف بجوهره ولكن عندما يصير المعنى فيه أكثر استعدادا وتقدميا، فإن غياب البادئة يمكن أن يكون نتيجة للميل للأشكال المهجورة الذي يميز هذه اللغة الخاصة أو نتيجة للسعي للتقرب من اللغة الفصحى. الحالة الوحيدة التي يبدو فيها إسقاط البادئة مستحيلا وهي حالة اختلاف المعنى عند إسقاط البادئة : بتفكر في مين ؟ / تفكر في مين ؟

[110] أغنية هلّت ليالي القمر (غناء أم كلثوم، كلمات أحمد رامي)، حوالي 1944

[111] أغنية فاكر لما كنت جنبي (غناء أم كلثوم، كلمات أحمد رامي)، حوالي 1937

[112] أغنية جددت حبك ليه (غناء أم كلثوم، كلمات أحمد رامي)، حوالي 1952

[113] أغنية ظلموه (غناء عبد الحليم حافظ، كلمات حسين السيد)، 1957

[114] راجع المصدر التالي باللغة الفرنسية :

Jérome Lentin, " La langue des manuscrits de Galland et la typologie du moyen-arabe ", *Les Mille et Une Nuits en partage*, ed. Aboubakr Chraibi, Arles/Paris : Actes Sud, 2004. pp. 434-455.

[115] موال في البحر لم فتكم (غناء محمد عبد الوهاب، الكلمات مجهولة الكاتب)، 1935