

الانزياح الصوتي في شعر علي صدقي أزايكو دراسة إيقاعية عروضية

مبارك أباغزي

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين سوس ماسة

تمهيد

تتأسس شعرية الانزياح، من بين ما تتأسس عليه، على الصوت. والمقصود به كل ما يؤثر في القارئ من خلال الأذن التي تتأثر بما تسمعه من أصوات تؤدي دورها الانفعالي اعتمادا على معايير وقوانين شعرية خاصة. ومن مظاهر التأثير الصوتي التكرير، والجناس، والقافية، والترقيم، والروي، والوزن، وغيرها. وبهمننا في هذا الدراسة أن نلتفت إلى ظاهرة الوزن الشعري لما لها من دور محوري في شعرية الانزياح الصوتي من جهة، ولكونها أكثر الظواهر الصوتية التي نشأ حولها خلاف بين الشعراء والنقاد في علاقتها بشعرية الشعر؛ لقد نُظر إلى الشعر الموزون بوصفه شعرا صافيا وكاملا، فيما لم يحسم الدارسون في الطبيعة الأجناسية لبعض النصوص - نقصد النصوص التي يُطلق عليها اسم "قصيدة النثر" - ومدى استحقاقه لصفة الشعرية، فأخرجوا إلى ساحة النقد مصطلحات جديدة من قبيل الشعر المنشور، وقصيدة النثر، والنثر الفني، والنثر الشعري، وغيرها، إنهاء للجدال القائم حول انتمائه الأجناسي. وهذه المصطلحات في حد ذاتها تدل على أن هذا النوع من النصوص ليس شعرا صافيا، ولا نثرا خالصا، بل يوجد في منطقة وسطى بين الشعر والنثر.

إن نظرية الانزياح تنظر إلى الانزياح الصوتي في الشعر بوصفه أحد الركائز المهمة ذات الأثر الكبير في تحقيق شعرية الشعر. ورغم أن الشعر يعرف الآن مدا وجزرا بين اعتماد الوزن والانصراف عنه، إلا أن عنصر الصوت ظل حاضرا بمظاهره الأخرى، مثل تكرير الحروف،

والجناس، والروي، وغيرها. وعلى العموم، فالنظر إلى ما يُكتب من شعر أمازيغي وغير أمازيغي، يؤكد أن الشعراء يختلفون في هذه الاختيارات الصوتية، بين من يكتب شعرا موزونا، ومن يكتب شعرا إيقاعيا بدون وزن¹، ومن يتراوح بين هذا وذاك.

تبعاً لما سبق، سندافع في هذا المحور عن الشعر الكامل الذي يستغل كلّ الإمكانيات الجمالية المتاحة، مركزين على الوزن الشعري بوصفه أحد هذه الإمكانيات. وقد اخترنا الانتصار للوزن- في حالة الشعر الأمازيغي- لاعتبارات عدة نلخصها في الآتي: إن التخلي عن الوزن يحتاج إلى تبرير من داخل الشعر لا من خارجه؛ فالشعراء العرب والغربيون الذين يكتبون الشعر غير الموزون تحت مسمى الشعر الحر [شعر التفعيلة] وقصيدة النثر، برّروا اختيارهم بكون الوزن ومتعلقاته -القافية والروي- يشكّلان عائقاً أمام التعبير عن الحاجات النفسية الداخلية²، وهذا اختيار صائب في زمن لم يعد فيه لا الشاعر ولا الناقد متمكنين من سليقة الوزن، ودليل ذلك، على سبيل المثال، أن النقاد كانوا قد صنفوا قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس ضمن قصيدة النثر، واضطر الشاعر إلى كتابة مقال يصرح فيه أن القصيدة كلّها موزونة، ومعنى هذا أن الأذن العربية فقدت الخصائص الإيقاعية للشعر³. وهذه الحال؛ حال الناقد والشاعر المعاصرين، تختلف عن حال

¹ - يطلق نورثروب فراي على هذا النوع من الإيقاع "الإيقاع الثالث"؛ يقول: "الهدف من الشعر الحر" ليس مجرد التمرد على الوزن وتقاليد الخطاب بل التعبير عن إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر. وإذا ما رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فإننا سنعجز عن الرد على الاعتراض الساذج الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر" [نورثروب فراي، تشريح النقد، تر. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، د.ط، 1991، ص.355]. ونظرية الانزياح لا تعترض على قصيدة النثر، لأن كثيراً من المنجز في هذا الإطار فرض نفسه بوصفه شعراً، ورأي هذه النظرية يتلخص في أن الشعر يجب أن يستغل كل الإمكانيات الجمالية الممكنة، ومنها الوزن تحديداً.

² - يوضح أدونيس هذه العقلة العروضية للإبداع الشعري قائلاً: "إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعرقلها، أو تقسرها. فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضع وزنية كعدد التفعيلات أو القافية" [أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.3، 1979، ص.115]. ونرى أن الشاعر في هذه الحال موضوع أمام خيارين؛ إما أن يريح حدوسه الشعرية ويخسر المتلقي لذّة الاستجابة الجمالية، أو يخسر حدوسه ويربح الاستجابة الجمالية للمتلقي.

³ - محمد الصالح، شيخوخة الخليل؛ بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية، ص.100.

الشاعر والناقد القديمين اللذين تملّكا الوزن حتى غدت صياغة الشعر وفق أوزان معلومة أمرا سهلا ويسيرا جدا⁴.

إذا كان مردّ هذا الاختيار إذن يعود إلى قصور التعبير الشعري الموزون أمام التحولات الكبرى، فإن الشعراء الأمازيغ لا يعوزهم الوزن ولا يعيقهم نظرا لكون سليقة الوزن لم تغادر ألسنتهم بعد، خصوصا أن الشعر الغنائي، وأشعار "أسايس"، قد أسهما معا في الحفاظ عليها. ونضيف إلى ما سبق أن الشعراء الأمازيغ لم يستنفدوا كل طاقات الشعر الموزون وإمكاناته الجمالية حتى ينتقلوا إلى غيره.

1- اجتهادات في العروض الشعري الأمازيغي

تصور محمد المدلاوي

1-1-

اقتصرنا في بسط تصور محمد المدلاوي على دراسة ضمّنها محمد المدلاوي كتابه "رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب" عنوانها "عروض الكلام الموزون في الأمازيغية والزجل والملحون في علاقته بإيقاع الميزان الموسيقي"، واقتصرنا على هذه الدراسة يرجع إلى كونها "تلخيصا مركزا لما يقارب ثلاثين سنة من البحث في نظرية المقطع وفي تطبيقها في باب العروض"⁵. وهي عرض لكتابين نُشر الأول منهما سنة 2002، عنوانه "المقاطع في كل من أمازيغية تشلحيت والعربية المغربية"⁶، والثاني نشر سنة 2008، عنوانه "العروض الشعري والبنية الموسيقية في أغاني أمازيغية تشلحيت"⁷. وقد توصل الباحثان في هاتين الدراستين إلى أن العروض الأمازيغي "عروض كمي (quantitative meter)، يقوم على حساب توالي المتحركات والسواكن التي تتضام في مقاطع وأقدام وتفعيلات، على غرار العروضين، الإغريقي والعربي مثلا؛ أي أن الوحدات البنوية

⁴ - يُذكر في هذا السياق أن أبا العتاهية مثلا كان يستطيع أن ينظم خمس مئة بيت في اليوم، وورد عنه قوله إنه لو شاء أن يصبح كلامه كله موزونا لفعل.

⁵ - محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب؛ مع صياغة لعروضي الأمازيغية والملحون، جامعة محمد الخامس، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، د.ط، 2012، ص. 419.

⁶ - Francois Dell and Mohamed Elmedlaoui, Syllables in Tashlhiyt Berber and in Moroccan Arabic. The Kluwer International Handbooks in Linguistics; vol.2; Kluwer Academic Publishers Dordrecht/ Boston/ London, 2002.

⁷ - Francois Dell and Mohamed Elmedlaoui, Poetic meter and musical form in Tashlhiyt Berber songs. Rudiger Koppe Verlag. Cologne, 2008.

الدنيا النهائية للتقابل في ذلك العروض، والداخلية في تكوين التفعيلات فيه، هي المقطع المفتوح (أو الخفيف 'خ') من جهة، والمقطع المغلق (أو الثقيل 'ث') من جهة ثانية"⁸.

ويميز محمد المدلاوي في معرض عرضه للكتاب المنشور سنة 2008 بين المقطع الخفيف والمقطع الثقيل في قوله: "المقطع الخفيف (خ) هو كل حركة ابتداء الكلام (a, u, i, etc.)، أو كل حركة يتقدمها صامت حامل لها، ويسمى صدر المقطع (Attaque, Onset). والمقطع (خ) هو ما يمثل لنظير مفهومه في تقاليد التقطيع العروضي العربي بالعارضة الأفقية -". أما المقطع الثقيل (ث)، فهو كل حركة ابتداء الكلام يليها صامت ساكن يسمى "ذيل" المقطع (Coda)، أو كل حركة يتقدمها صامت حامل لها، ويليه في نفس الوقت صامت آخر ساكن. والمقطع (ث) هو ما يمثل في تقاليد التقطيع العروضي العربي بعارضة أفقية تليها علامة سكون على شكل "0-"⁹.

وبخصوص ضبط العلاقة الصوتية بين الكلمات، واحتساب ما يجب أن يحتسب في العروض، يشير محمد المدلاوي إلى أن "الصوت الأول لكلمة من الكلمات يتغير انتماؤه المقطعي حسب ما إذا كان في الابتداء (أي في صدر ما اتصل من الكلام بين ابتداء ووقف أو بين وقفين) أو ما إذا كان مسبقا بمادة كلامية ذات جرسية معينة (sonorité) في حيز ما بين وقفين اثنين، أي في حيز ما يسمى بـ"العبارة" (énoncé, utterance). كما أن الحرف الأخير من الكلمة يتغير انتماؤه المقطعي حسب ما إذا كان موقوفا عليه أو كان متلوا بمادة كلامية ذات جرسية معينة"¹⁰. ويقصد الباحث أن كلمة "عيرا" مثلا، التي تتكون عروضيا من مقطعين خفيفين، ينتقل فيها المقطع الأول إلى مقطع سابق ليصبح له ذيلًا، في مثال "مَا - يُرَا" الذي يتكون من مقطعين، الأول ثقيل، والثاني خفيف. والأمر نفسه يُقال عن "عيسمد" حين تسبقها أداة الاستفهام "ما" [مَا - يُسْمَدُنْ].

أما الحرف الأخير في البيت الشعري فيعتبره المدلاوي خارج العروض؛ يقول: "فيما يتعلق بتفاصيل كيفية احتساب الخفة والثقل في المقطع الأخير من البيت [...] يبدو كما لو أنه ثقيل بما

⁸ - محمد المدلاوي المنهجي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، ص. 422، 423.

⁹ - نفسه، ص. 423.

¹⁰ - نفسه، ص. 428.

أنه ينتهي بصامت ساكن ظاهرياً، إلا أن هذا الصامت الأخير منبّت تقديرياً ومنقطع عن المقطع المعني (extra-syllabique)، إذ تحركه حركة إشباع مقدرة في الأداء الغنائي الملازم للنظم في التقدير، وهي كسرة في الغالب، فيشكل معها مقطعا إشباعيا هو من صميم الغناء الفعلي أو المقدر، لكنه **مقطع من خارج العروض** (syllabe extra-métrique) أي أنه ليس من صميم وزن البحر من وجهة حساب العروض¹¹.

ونقدم في ما يلي بعض القواعد العروضية الدقيقة التي استقيناها من هذه الدراسة:

- ميز الباحث بين المقطع، والوقع، والتفعيلة؛ فالمقطع هو "خ" أو "ث"، والوقع هو الحركة (-) أو السكون (0)، والتفعيلة هي (خ خ خ) أو (خ خ ث) أو (خ ث خ)؛ فالتفعيلة الأولى مثلا تتكون من أربعة أوقاع، وهي أيضا أربعة مقاطع، والتفعليلتان؛ الثانية والثالثة، تتكونان من ثلاثة مقاطع وأربعة أوقاع.

- صدر المقطع، خفيفا كان أو ثقيلا، ليس له وزن عروضي.

- المد لا يوجد في اللغة الأمازيغية، على خلاف اللغة العربية مثلا التي يحدث

فيها المد اختلافا دلاليا ["عَلَمَ" و"عَامَ" على سبيل المثال].

¹¹ - نفسه، ص. 433. ونرى أنه في هذه الحال، يُفضّل اعتماد وزن الكلمة بغض النظر عن تحريكها، فالغناء والإنشاد لا يحركانها دوما، بل يخضع ذلك لمزاج الشاعر وانفعالاته النفسية؛ فالحرف الأخير في لفظة "أكال" ساكن لزوما، فيما أن الحرف الأخير في لفظة "تارگتا" متحرك لزوما. ومن الملاحظات المهمة في هذا الصدد أننا حين عدنا إلى أحد جداول التقطيع [ص. 437]، وجدنا أن الباحث ضبط أوقاع التفاعيل بدقة، فكل منها يتكون من أربعة أوقاع، لكن العودة إلى الأبيات التي أجري عليها الوصف العروضي يؤدي إلى نقص في الأبيات، بحيث يتحول بعض الأبيات إلى أبيات "مجدوعة" أو "مبتورة" إذا شئنا استعمال مصطلحات الباحث، وهو ما يتجلى في الصيغة الآتية: "باري والي ياكّان ءيغوليدنا"، وهذا ينطبق على الأبيات الأخرى أيضا. أما البيت الخامس من ترقيم الأبيات [ص. 432]، أي "ءيروزوز وكتياو ا- يغلي يخار ويسا يگنوان"، فقد تم فيه حذف الألف في الكتابة العادية، ولما حذف الحرف الخفيف الأول بحكم تصور الباحث للتفاعيل وعددها [3 تفاعيل]، تصبح الكلمة [ءيروزوز] غائبة كلية. ولعل هذه المؤاخذات -ربما- هي التي جعلت إبراهيم أوبلا غير مقتنع باجتهادات المدلاوي، وحسن جواد من قبله، وفي كتابه ما يدل على أنه قرأ كتابيهما [أنظر: إبراهيم أوبلا، تيمنضوين، ص. 8؛ 77]. بل إن المدلاوي صرح في كتابه أنه كان قد سلم دراسته سنة 2007 لباحثين مختلفين من أجل الاطلاع، وكان إبراهيم أوبلا من الذين سلمهم إياها [محمد المدلاوي المنهجي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، ص. 419].

- التضعيف يعتمد أحيانا في التقطيع، وأحيانا أخرى لا يُعتمد. يرر الباحث هذا الاختيار بقوله: "فكما استقر عليه تصور الفونولوجيا العامة، يشكل الصامت المشدد موقعين كميين عروضيين (أي ما هو بمثابة صامتين)؛ إلا أن خصوصية العروض الأمازيغي والزجلي المغربيين تجعل الشق الكمي الأول من الصامت المشدد ماهية ملتبسة عروضيا، وذلك حينما يرد ذلك الشق بعد نواة مقطع سابق ويشكل الشق الثاني صدرا لمقطع لاحق. ففي هذه الحالة يصلح المقطع الأول، عروضيا لأن يوظف سواء كمقطع ثقيل (ما يمثل له بثلاثة حدود في جداول التقطيع) أو كمقطع خفيف (يمثل بحدين فقط في جداول التقطيع)؛ وفي هذه الحالة نرمز في جداول التقطيع إلى مكان ذلك الشق الأول من الصامت المشدد بمجرد عارضة /-/. وهكذا فإن كلمة /الالا/ (سيدتي في كل من الأمازيغية والعربية المغربية) على سبيل المثال قد تعتبر مكونة من مقطعين: ثقيل ثم خفيف، وهو ما ندونه في جداول التقطيع هكذا: [الالا.لا]، وقد تعتبر كمقطعين خفيفين، ندوئهما في التقطيع على شكل [لا-لا]، وذلك حسب الموقع من وزن الشطر المعين¹². ويعني الباحث بعبارة "حينما يرد ذلك الشق بعد نواة مقطع سابق ويشكل الشق الثاني صدرا لمقطع لاحق" التقطيع الذي لا ينجم عنه تجاوز ثقيلين، فلا يعتد بالتضعيف في حال حدوث هذا التجاور، وفي حال عدم حدوثه، يختار العروضي اعتماده أو عدم اعتماده.

- لا يلتقي الثقيلان في العروض الأمازيغي.
- لا تتجاوز تفعيلتان متماثلتان، ويطلق الباحث على ذلك "قيد التناوب".
- التفعيلات الثلاث المعتمدة في العروض الأمازيغي هي: (خ.خ.خ)، (خ.خ.ث)، (خ.ث.خ).

1-2- تصور حسن جواد

¹² - نفسه، ص. 433.

أنجز الباحث حسن جواد سنة 1983 أطروحة السلك الثالث في موضوع العروض الأمازيغي عنوانها "عناصر النظم الأمازيغي بالمغرب؛ تامازيغت وتشلحيت"¹³. وأشفعها بمقالات ودراسات مهمة في الموضوع ذاته، منها كتاب: "القوانين الضمنية للشعر المرتجل"¹⁴ الذي استخرج منه القواعد العروضية المنظمة لمجموعة من المتون الشعرية المستقاة من "تاشلحيت" و"تامازيغت"، مثل أشعار "أحيدوس"، وأشعار الأعراس، وأشعار "الروايس". وقد اعتمدنا على هذه الدراسة الأخيرة في بسط القواعد التي وضعها الباحث لاستخراج البنية العروضية للبيت الشعري. وفي ما يلي بعض من هذه القواعد:

- يتم تحليل البيت الشعري عروضيا بتحويل المنطوق إلى حروف محددة في الآتي: "اللام"، والـ"دال"، و"الياء"؛ وهي الحروف المكونة للمقاطع الثمانية الآتية: لا، لاي، دا، داي، لال، دال، لايـل، دايـل. ويُرمز للحرف المتحرك أو الحرفين الساكنين بالمقطع "لا" أو "لي" أو "دا"، فيما يرمز للحرف المتحرك الذي يجاوره حرف ساكن بالمقطع "لال"، أو "لاد"، أو "لاي"، أو "داي". وفي عملية التحويل هاته لا تتم مراعاة التركيب أو الدلالة أبدا.

- يميز الباحث بين مقطعين؛ المقطع الخفيف légère [سو/ اشرب]، والمقطع الثقيل lourde [فان/ أعطوا]¹⁵.

- لا يتجاور المقطعان الثقيلان أبدا¹⁶. وهذه القاعدة جعلت الباحث يختار، في سياق تقديمه لتقطيعين عروضيين لبيت واحد، التقطيع الذي اعتمد فيه القيمة الصوتية للتضعيف، لأن عدم اعتماده في التقطيع الآخر نجم عنه تجاور ثقيلين¹⁷.

- البيت ينتهي دوما بالمقاطع الآتية: لال، لاد، دال، لايـل، دايـل¹⁸.

¹³ - Hassan Jouad, Les éléments de la versification en berbère marocain tamazight et tachelhiyt, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris 3, 1983.

¹⁴ - Hassan Jouad, Le calcul inconscient de l'improvisation, Peeters, Paris- Louvain, 1995.

¹⁵ - Ibid, P.44.

¹⁶ - Ibid, P.333.

¹⁷ - Ibid, P.45.

- يميز الباحث بين ثمانية مقاطع: لا، لاي، دا، داي، لال، لايل، دال، داي¹⁹. ومن الملاحظ أن الفرق بين هذه المقاطع غير ملموس في التقطيع، ذلك أن "لال" [0-] هي نفسها "لاد" [0-]، وهذا ما بيّنته اجتهادات محمد المدلاوي، لكن تمييز الباحث بين هذه الأنواع من المقاطع راجع إلى الحروف الثقيلة التي يشير إليها حرف "الدال"، باعتبار أنها ثابت من ثوابت القصيدة الأمازيغية. فيما أننا نجهل، على مستوى اقتضاءات البنية العروضية، سبب التمييز بين "لال" و"لاي"، وبين "داي" و"دال".

- بينت المتون الشعرية التي حللها الباحث أن النظام الذي يضبط اختلاف أوزانها محدد في أمرين؛ الأول هو مواقع المقاطع الثقيلة والمقاطع الخفيفة، والأمر الثاني هو عدد المقاطع²⁰؛ فأحد البحور التي استخرجها يتكون من ثلاثة عشر نوعاً، تتشابه كلها من حيث عدد المقاطع، ولكنها تختلف في المواقع، وقس على ذلك بخصوص البحور الأخرى التي أوصلها إلى أحد عشر بحراً، تختلف جميعها في مواقع المقاطع لا في عددها [النمط الأول يتكون من ثمانية مقاطع، والثاني من تسعة مقاطع، والثالث من عشرة مقاطع..، والحادي عشر من ثمانية عشر مقطعاً]²¹.

- اعتماد التضعيف من عدمه غير محسوم عند الباحث؛ فأحياناً يعتمد في التقطيع²²، وأحياناً لا يعتمد²³. وأحياناً أخرى يزوج بين الأمرين في البيت الواحد؛ أي أنه يعتمد في

¹⁸ - Ibid, P.333.

¹⁹ - Ibid, P.46; 333.

²⁰ - Ibid, P.224.

²¹ - Ibid, P. 328.. 332.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث ميّز بين المقطع "لا" والمقطع "لي"، على أساس أن الأول يمثل الحرف المتحرك، والثاني يمثل الحرفين الساكنين. وهذا التمييز في نظري كان يمكن غض الطرف عنه حتى لا يتحول إلى عائق يُضاف إلى العوائق الأخرى التي تحوّل دون استيعاب العروض. خصوصاً وأن هذا التمييز أضاف إلى بعض الأنماط أنواعاً لا تختلف عن أنواع الأنماط الأخرى إلا في ذلك، وهو ما أوصل عدد أنواع الأنماط الإحدى عشرة إلى واحد وعشرين ومئة.

²² - Ibid, P.44.

²³ - Ibid, P.45.

مقطع، وفي مقطع آخر لا يعتمد²⁴. لكن التأمل الدقيق لحالاته يبيّن أنه يرتبط بقاعدة عدم تجاوز ثقيلين.

- أشار الباحث إلى بعض الحروف الثقيلة Les consonnes de basses التي تأتي في مقطع واحد على امتداد أبيات القصيدة. وسيأتي الحديث عن هذه الحروف في سياق تفصيل اجتهادات إبراهيم أوبلا الذي ذكرها في كتابه، وهي: ك[معقوفة]/ز[ريقة ومفخمة]/ع/ض/ب/غ/ج/ه/د.

حين نقارن بين اجتهادات كل من حسن جواد ومحمد المدلاوي لا نلمس فرقا كبيرا بين منجزيهما العروضي، ما عدا أن الأول اختار تسمية المقاطع بـ"لا" و"لاي"، وغيرهما، فيما اختار الثاني حرفي "خ" و"ث" اللذين يرمزان إلى المقطع الخفيف والمقطع الثقيل، وهو اختلاف في التسميات لا في المسمّيات. واعتمادا على القواعد السالفة، سنحلل قصيدتين من قصائد علي صدقي أزايكو تحليلا عروضيا، الأولى مأخوذة من ديوان "تيمتار"، وهي قصيدة "تاگوري"، والثانية مأخوذة من ديوان "عيزمولن"، وهي قصيدة "ءاهيّا". على أساس أن نؤجل اقتراحات إبراهيم أوبلا إلى آخر المبحث نظرا للإشكالات النظرية التي تطرحها. وقبل تقطيع القصيدتين، سنقوم بتدوينهما كما هما مدونتان في الديوانين، مع إشفاق كل تقطيع عروضي بملاحظات تهم القضايا الإشكالية التي يطرحها التقطيع العروضي.

1-3- تصور إبراهيم أوبلا

أما الباحث إبراهيم أوبلا فقد اختار مصطلح "تيمنضوين" لتسمية العلم الضابط لأوزان الشعر، وهو يقابل مصطلح "العروض" في اللغة العربية، ومصطلح Métrique في اللغة الفرنسية، ومصطلح Meter في اللغة الإنجليزية. يقول في سبب اختياره لهذا المصطلح: "استلهمت عارضي "timnäwin" كدلالة مجازية على القلب الشعري الذي تنسج الأبيات على منواله، وبذلك يكون اختلاف الأوزان الشعرية على قدر اختلاف العروض التي تم تحديدها لكل منسوج شعري"²⁵.

²⁴ - Ibid, P.181.

²⁵ - نفسه، ص.11.

وينبغي النظام المقطعي عند أوبلا على مقطعين هما: "لا"، وهو مقطع أحادي، و"لاي"، وهو مقطع ثنائي. وأصلهما يعود إلى المقطوعة التي يبدأ بها الناظم شعره، والتي تحدد البحر الذي اختار نظم الشعر وفق وزنه. لذلك يعتبر الباحث أن الشعر الأمازيغي ذو مقطعية مختلفة عن شعر الأمم الأخرى، فهي لا تشبه "أية مقطعية شعرية في أية لغة أخرى بحكم أن اللغة الأمازيغية لغة ساكنية فريدة من نوعها، فلا وجود لما يسمى بالتفعلة [كذا] في العروض العربي [يقصد الأمازيغي وليس العربي]"²⁶.

ويشير إبراهيم أوبلا إلى أن أهم العناصر الداخلة في تشكيل الشعرية الصوتية ما يسميه "عمود الميزان"، وهو أن يكون أحد الحروف الثقيلة التي أشرنا إليها سلفا (ك[معقوفة]/ز[رقيقة ومفخمة]/ع/ض/ب/غ/ج/ه/د) موجودا في مقطع واحد من مقاطع أبيات القصيدة؛ يقول: "نحن أمام أبرز خاصية يمتاز بها ميزان تالالات وهي تواجد حرف واحد وثقيل في إحدى مقاطع كل وزن من الأوزان، وقد اكتشفنا هذا الحرف في سنة 1978 أنا وزميلي أحمد الراغب، ولم يكن في علمنا آنذاك أن الأستاذ حسن جواد الذي كان يدرس في المهجر قد اهتمت إليه من خلال تقطيعه لجملة من الأبيات التي استقاها من أحد رواة الشعر"²⁷. وهذه القاعدة، في نظرنا، موجودة قبلا لأنها متداولة ليس بين "الروايس" الأمازيغ فحسب، بل بين متلقي الشعر أيضا، وهذا ما يدل عليه قول الباحث نفسه: "هذه الحروف إذا خلا موضعها في البيت الشعري منها فقد هذا البيت رصانته الشعرية وتعرض منشده للنقد من طرف الناقد الشعبي، وهناك عبارة مشهورة تطلق حينئذ وهي: "يويياست واضو" أي "ذهبت بما الريح"²⁸. وهذه الحروف الثقيلة لا توجد إلا ابتداء من المقطع الخامس إلى آخر البيت. وفي وزن "تالالات" يُشار إليه بحرف الدال؛

²⁶ - نفسه، ص. 29.

²⁷ - نفسه، ص. 37.

²⁸ - نفسه، ص. 38. واستخراج هذه القاعدة من الشعر لا يعني "اكتشاف" إبراهيم أوبلا أو حسن جواد لها، بل يعني توثيقها وتدوينها، لأنها قاعدة سابقة على الإنتاج الشعري نفسه، باعتبار أن الشاعر يراعها أثناء عطاء القريض. وهذا ما قام به الخليل نفسه حين حوّل قواعد العروض من الشفاهة إلى الكتابة، فقد قنّ ما يطلق عليه حينئذ "التنعيم" أو "طرقات الصفارين" [سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص. 16؛ 22].

مثلاً: لالالاي لالالاداي لالالالالاي. فحرف "ال" هنا هو الحرف الثقيل الذي يجب أن يكون موجوداً في الأبيات جميعها.

وفي ما يخص مسألة اعتماد التضعيف في الوزن، حسم إبراهيم أوبلا المسألة في نفي اعتماده. يقول: "لا يعتد بالتضعيف أثناء تقطيع الأوزان"²⁹. وتبعاً للقواعد السالفة، يُقَطَّع الباحث البيتين التاليين على الشكل الآتي:

1- نكّاد كولّو ف نكالن وْلا نكّنوان

2- سّاراخكنّت ألمدينّت أرتنغاوال

لا	لاي	لا	لا	لاي	لا	لاي	دا	لا	لي
1	ن ↑	كّاد	كو	لّو	في	كال	نو	لاي	كن
2	سّا	راخ	كن	تا	لم	دين	تا	رنت	غا
								وال	لي

في هذا التقطيع³⁰ يشير السهم المتجه إلى الأعلى في المقطع الأول من البيت الأول إلى عيب في البيت يعني به الباحث وجود حرف ساكن في مقابل حرف متحرك، ويبرر هذا بالقول إن "الحرف المتحرك في بعض الأحيان يحل محله حرف ساكن واحد يتم إشباعه بالمد أثناء الغناء ولكن لضرورة، وقد يعتبر ذلك من عيوب الصياغة الشعرية، فإذا تكرر أكثر من مرتين في بيت واحد أو كان الشاعر يلجأ إليه بكيفية متواترة في عدة أبيات فقد شعره جماليته"³¹. والملاحظ أن الحرف الساكن المشار إلى وجود العيب فيه يوجد في مقابل حرف مضعف مكون من ثلاثة سواكن. وهو نفس ما نلاحظه بخصوص المقطع الثاني من البيتين، الذي قرن فيه بين حرف متحرك وساكنين في البيت الأول ["كّاذ" تتكون صوتياً من "كّ كّ ذ"], وحرف متحرك وساكناً واحد في البيت الثاني [رّخ]. ولا يدل هذا على أن الباحث لا يساوي بين الساكنين والمتحرك

²⁹ - إبراهيم أوبلا، تيمنضوين، ص. 48.

³⁰ - الملاحظ أن التقطيع ينسجم مع كثير من قواعد المدلاوي؛ فليس هناك حرف ثقيل ["ث" أو "لاي"] يجاور آخر، وليست هناك تفعيلة متماثلة تجاور أخرى. لكن التفعيلة الأولى في التقطيع [ث خ خ / لا ي لا لا] ليست متضمنة في التفاعيل التي وضعها المدلاوي. وفي حال عدم الاستناد إلى القاعدة التي تفيد عدم اعتماد المقطع الأول والأخير من البيت، ستكون التفاعيل كلها صحيحة، لكنها غير خاضعة لقيد التناوب.

³¹ - نفسه، ص. 36.

الواحد، وهو ما يتبين في المقطع الثالث الذي وازى فيه بين حرف متحرك في البيت الأول وحرفين ساكنين في البيت الثاني³²، بل يشير إلى أنه في الحالين معا لا يأخذ في الحسبان القيمة الصوتية للتضعيف. أما المقطع العاشر من البيت الثاني الذي يوجد فيه المقطع "وا" في مقابل المقطع "وال"، فنعتقد أنه خطأ مطبعي يدل عليه وجود حرف "اللام" في المقطع الحادي عشر.

وتبعاً لما سبق، سنقطع بيتين من كل قصيدة من القصيدتين المعتمدتين، مع الإشارة إلى أن التقطيع المرقم بـ(1) اعتمدت فيه القيمة الصوتية للتضعيف، فيما لم تعتمد في التقطيع رقم (2). ولنبدأ بالبيتين الآتين من قصيدة "ءهياض":

"يوف يان ءيگان ءهياض

ءيطفر تيتبرين

ءين غ - ءيلاً ءوحواش نسن گيس

يافوض زيک - ءان "

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
لال	دا	لاي	لا	لاي	لا	لا	لا	لا	لا	لا	لاي
رين	بي	تيت	فر	ضيطة	يا	هئي	نا	گا	ني	يا	يوف
گان	زي	فوض	يا	گيس	سن	شن	وا	وح	لا	غي	ءين
	لال	دا	لاي	لا	لاي	لا	لاي	لا	لا	لا	لاي
	رين	بي	تيت	فر	ضيطة	يا	ناه	گا	ني	يا	يوف
	گان	زي	فوض	يا	نسن گيس	واش	وح	لا	غي	لا	ءين

نستخلص من هذا التقطيع، سواء في حال اعتماد التضعيف من عدمه، أنه ليس هناك ضمن البحور التي استخرجها أوبلا من شعر أساس، وعددها ثمانية وثلاثون بحراً، ما يطابق هذين الوزنين [التقطيعين المرقمان بـ (1) و(2)]. وعدم وجودهما يمكن أن يعزى إلى أن الدراسة اقتصرَت على أوزان أساس، ولم تطرُق شعر الروايس، والشعر المكتوب. والظاهر أن عدم الاعتماد النهائي على التضعيف يجعل الأبيات مليئة بالزحافات، فالمقطع السادس في التقطيع الثاني يبين عدم

³² - في الجدول الثاني [نفسه، ص.36]، وازى مرتين بين حرف ساكن وحرف متحرك وكأن لهما القيمة الصوتية نفسها.

وجود مطابقة بين البيت الأول والبيت الثاني، إذ جاء خفيفا في البيت الأول، وثقيلًا في البيت الثاني.

ويظهر أن عدم اعتماد التضعيف غير وزن البحر، وغيّر عدد المقاطع، ونقل المقطع الثقيل من المقطع الحادي عشر إلى المقطع العاشر، وطرح مشكل المطابقة بين ثلاثة أحرف ساكنة وحرف مضعف [المقطع 6]، وطرح أيضا مشكلة في تجاوز ثقلين [المقطع 6 و7]، مع عدم انسجام الوزن مع البيت الثاني.

ويقول الشاعر في قصيدة "تاگوري":

"توسي - يي تگا ءاصلاب ءينو

نتات ءاد ءوفيخ

ءور ءائي ترارا

ءور - ي تگي خ - ترلماضين"

12	11	10	<u>9</u>	<u>8</u>	<u>7</u>	6	5	4	3	2	1
لال	لا	لا	لا	لا	داي	لا	لا	لا	لاي	لا	1 لا
فيخ	دو	تا	تّا	ون	بين	لا	صل	گا	ييت	سي	تو
ضين	ما	زل	غت	گا	ييت	ور	را	را	ييت	را	ءو
	لال	لا	لا	لا	لاي	لا	لا	لاي	لاي	لا	2 لا
	فيخ	دو	تا	تّا	نون	بي	لّا	كاص	ييت	سي	تو
ضين	ما	زل	غت	گا	ييت	ور	را	را	ييت	را	ءو
	ضين	ما	ترل	گاغ	ييت	ور	را	را	ييت	را	ءو

نلاحظ في هذا التقطيع ما يلي:

- نلاحظ أن التقطيع (2) تجاوز فيه مقطعان ثقيلا، وفي البحور التي استخرجها أوبلا يمكن أن يوجد حرف ثقيل مجاورا لحرف ثقيل آخر، على شكل "لاي لاد" في بحر يحمل اسم

"لادلال"، وعلى شكل "لاي لاي" في بحر "تاززارت"³³، وهذا مختلف تماما عن قاعدة محمد المدلاوي، وحسن جواد، اللذين بيّنا فيها أن المقطعين الثقيلين لا يتجاوران.

- أنجزنا تقطيعين مختلفين للبيتين السابقين، اعتمدنا التضعيف في التقطيع رقم (1)، وطابق في البحور التي استخرجها أوبلا وزن "درست"³⁴، فيما لم يطابق التقطيع رقم (2)، الذي لم نعتمد فيه التضعيف تبعا لاقتراح أوبلا، أيّا من الأوزان التي استخرجها.

- أجريننا تقطيعا إضافيا في التقطيع رقم (2)، لأن عدم اعتماد القيمة الصوتية للتضعيف طرح مشكلة ليس في تناسب نوع المقاطع فحسب، وهذا ما يظهر في المقطعين الرابع والخادي عشر، بل في تناسب عدد المقاطع أيضا؛ فالبيت الأول تكوّن من أحد عشر مقطعا، والثاني من اثني عشر مقطعا. ورغبة في أن يكون عدد المقاطع متساويا، أنجزنا التقطيع الثالث الذي تبين من خلاله أن ثلاثة مقاطع ثقيلة جاءت متجاورة، وهي المقطع (7) و(8) و(9).

تأسيسا على ما تقدم، نرى أن حسم أوبلا في مسألة عدم اعتماد القيمة الصوتية للتضعيف تحتاج إلى إعادة نظر، ليس لأنها لا تستجيب فحسب لقواعد الفونولوجيا المعاصرة التي انتهت إلى أن الحرف المشدد مكون من متحرك وساكن، بل أيضا لأن التقطيع بيّن عدم استجابة هذا الاقتراح لطبيعة الشعر الوزنية.

وسنحاول في ما سيأتي تطبيق الاجتهادات النظرية السابقة على متون شعرية لعلي صدقي أزايكو:

1-4- تطبيقات

قصيدة "تاكوري":

1- تاگوري ءیلان ءاتیگ تَس

ءورت ءیری یان

2- توسي - یی تگا ءاصلاب ءینو

تئات ءاد ءوفیخ

³³ - نفسه، ص. 121؛ 122.

³⁴ - نفسه، ص. 120.

- 3- ءور ءائي ترارا
 ءور - ي تگي خ - تزلماضين
- 4- ءيغ ءور نطف ءامداكئل
 نئات ءات ءيگان
- 5- ءيغ ءاكئ نطف ءامداكئل
 ءور ءا - سار ءافين
- 6- تاگوري تگا تاگوضي
 توسيتنت ءوكان
- 7- تفسا زوند
 ءيغ مناگارن ءيزنام ءاوال
- 8- تگا زوند
 ءامزوغ ءيضرصار ءيغ ءوسين
- 9- ءاوال ءارت تمنيدين
 خ - تيلاس نكاران
- 10- ءور سين كيگان
 ءيغال كيوان ءاغال تس
- 11- تسكر ما - ءور ءورمن مذن
 ءور جيت رزين
- 12- غ - غيلي غ - ءور يوفي ييزم
 ءا يسكر ءاغاراس
- 13- ءاتوت ءيزري هربوب
 ءاشكو ءيسن ءي - واوال
- 14- تاگوري ءاغ راد مناگارن
 ويلي - ن ءورننام
- 15- نئات ءا - رادسودوخ

ءازمز نَس ءايد

16- نَتَات ءا - راد نَسودو

ءازمز نَس ءايد " [تيم، ص. 16...20].

التقطيع العروضي:

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
ث	[خ	خ	خ	[خ	[ث	خ	[خ	[خ	ث	[خ	خ	
0-	-	-	-	-	0-	-	-	-	0-	-	-	
يان	ري	تي	رت	سو	گن	تي	نا	لا	ري	گو	تا	1
فيخ	دو	تا	تَا	ون	بين	لا	صل	گا	ييت	سي	تو	2
ضه	ما	زل	غت	گا	ييت	ور	را	را	يِت	را	ءو	3
ين												
گا	تي	تا	تا	نت	ككل	دا	مد	فا	رنطَا	غو	ءي	4
ن												
فين	را	سَا	را	لو	كك	دا	مد	فا	كنطَا	غا	ءي	5
كا	تو	تَن	سي	تو	ضي	گو	تا	گا	ريت	گو	تا	6
ن												
وال	ما	زا	زن	ني	گار	نا	غم	دي	زون	سَا	تف	7
سه	غو	ري	ضا	ضر	غبي	زو	مز	دا	زون	گا	(ت)	8
ين												
فين	رو	سو	لَا	تي	دنغ	ني	تم	تن	لار	وا	ءا	9
لد	غا	نا	وا	كي	غال	ني	گا	كي	سين	رس	ءو	10
س												
زين	تر	جي	رج	نو	دد	نم	رم	رو	ماو	كر	تس	11
راس	غا	را	سك	ماي	زا	بي	في	يو	غور	لَي	(غ) غي	12
وال	وا	ني	يس	كو	باش	بو	هر	ري	تيز	تَو	ءا	13

14	تا	گو	راغ	را	دم	نا	گار[ن]	وي	ي	تو	رن	تام
15	نت	تا	تا	زّا	دس	سو	دو	غا	زم	زّن	سا	ياد
16	نت	تا	تا	را	دن	سّو	دو	يا	زم	زن	سا	ياد

ملاحظات:

- يستجيب هذا التقطيع للتفاعيل التي وضعها المدلاوي [خ خ خ / خ ث خ / خ خ خ
ث]؛ فالتفعيلة الأولى هي: [خ ث خ]، والتفعيلة الثانية هي: [خ خ ث]. والتفعيلة الثالثة هي:
[خ خ خ خ]. ونلاحظ أن هذه التفاعيل غير متماثلة، أي أنها خاضعة لقاعدة عدم توالي
تفعليلتين متماثلتين. ويجدر بنا التذكير بأن المقطع الأول والمقطع الأخير في البيت الشعري لا
يحتسبان في الوزن، كما تبين في قواعد محمد المدلاوي.

- يبيّن التقطيع أن القصيدة مستجيبة لقاعدة عدم تجاوز مقطعين ثقلين.

- لم يرد الحرف الثقيل في موقعه الأصلي، أي في المقطع السابع، من البيت الرابع والبيت
الخامس، إذ انتقل إلى المقطع السادس؛ فالحروف الثقيلة يجب أن ترد في الموقع نفسه من أبيات
القصيدة كلها، وهي عشرة أحرف: گ، ز، ز [زاي مفحمة]، ع، ض، ب، غ، ج، هـ، د. وقد
وردت هذه الحروف الثقيلة على هذا الترتيب: گ، ب، 0، د، د، ض، گ، غ، د، غ، د، ز،
ب، گ، د، د. ونلاحظ أن البيت الثالث لم يرد فيه أي من هذه الحروف الثقيلة [أشرنا إليها
بالرمز 0]³⁵.

- نلاحظ أن المقطع السابع يتناوب فيه المقطع الثقيل والمقطع الخفيف رغم أن أصل المقطع
أن يكون ثقيلاً، وقد تضمن ست حالات من المقاطع الخفيفة [1، 6، 11، 12، 15، 16]،
في مقابل عشر حالات من المقاطع الثقيلة. وهذا يشير إلى أمرين؛ الأول أن الأبيات ذات المقطع
الخفيف في المقطع السابع هي زحاف [كُتبت بحروف مائلة]، والثاني أن هذا الزحاف مرتبط

³⁵ - لم يتحدث المدلاوي في المرجع المعتمد عن الحروف الثقيلة. وسنشير إليها أثناء الحديث عن دراسة إبراهيم
أوبلا وحسن جواد اللذين خصّاهما باجتهادات مفصلة. ويجدر التذكير بأن الحرف الثقيل غير المقطع الثقيل؛
فالمقطع الثقيل ضابط عروضي وصفي، يتكون من ثلاثة سواكن أو حركة وسكون [000 أو -0]، والحرف الثقيل
هو واحد من الحروف العشرة التي تحضر في مقطع واحد ومحدد من كل بيت في القصيدة.

بالطبيعة الصوتية لقانون العروض، فيما أنها في الأداء الغنائي ليست زحافا. وهذا يؤكد من جديد ارتباط الشعر الأمازيغي بالغناء، الذي أشار إليه محمد المدلاوي بقوله إن "الشعر الأمازيغي ما زال يرتبط من الناحية التكوينية بالغناء"³⁶. ويبين سيد بحراوي أن الزحاف يعوّض بالمد في الإنشاد في قوله: "من القواعد الحديثة القول بأن الزحاف ليس إلا تقصيرا لمقطع طويل يمكن تعويضه بالمد (في الإنشاد) أو بالنبر، بحيث لا يؤدي إلى كسر الوزن أو الاشتباه به"³⁷.

- المقاطع التي اعتمد فيها التضعيف هي: (9/1) [1 عموديا/ 9 أفقيا]، (3/2)، (9/2)، (5/4)، (8/4)، (8/5)، (7/5) [تضعيف واقع على السكون]، (5/8)، (2/10)، (7/11)، (9/11)، (1/15)، (6/15)، (1/16). أما المقاطع التي لم يُعتمد فيها، فقد حرصنا على وضع التشديد في مكانه فوق الحرف المضعف، وهي: (3/2)، (9/2)، (10/5)، (2/7) [اعتمدنا التضعيف وجوبا لأن الكلمة يتغير معناها تبعا لوجود التضعيف من عدمه]، (7/7)، (9/9)، (2/12)، (2/13)، (9/13).

- المقاطع التي سطرنا تحتها تشير إلى أن الكلمة تتغير دلالتها في حال إزالة التضعيف؛ فالمقطع العاشر من البيت السادس مثلا تتحول دلالته من ضمير المخاطب [توسي تنت] إلى ضمير الغائب المؤنث [توسي تنت] في حال إزالة التضعيف [أمثلة أخرى من خارج القصيدة: إفيس/ إفيس. عيس لأن/ عيسلان].

قصيدة "أهياض":

1- يوف يان إيگان أهياض

ءيطفر تيتيرين

2- عين غ - إيلا ءوحواش نسن گيس

يافوض زيك - ءانّ

3- ءاور ءيزر تاگوضي ن - ءيسوياس

³⁶ - محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغموّر الثقافة والآداب، ص. 437.

³⁷ - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م، د.ط، 1993، ص. 75.

لَیغ گُمَرَن

4- عیغ یوئل ما - گیس ٲیلان

ٲیلَس امار گ ٲی - طیط

5- ٲیدل ٲیفسی ن - ٲموریگ

ٲیغد لیغد رقان

6- یوف یان ٲیگان ٲاهیاض

ٲیطفر تالگانات

7- ٲین س - ٲاس ٲینا وول مَدي گیس

ٲیغی ٲاشبار نس

8- تیروا کا - گیس ٲیتیلین

ٲیختنت ٲیژرا یان

9- هان یوفا ما - سا - تلین

ٲاور ٲیزرب یاکئید

10- ٲارد ٲیسن مانی س - تاوینت

ٲیمون د - یسنت

11- یوف یان ٲیگان ٲاهیاض

ٲیدر ٲاس - ٲان غ - لان

12- ٲا ٲور ٲیسیگیل ٲاسگا

ٲورتا - د ٲیغلی واس

13- لوحن ٲانز گوم ٲی والیت ٲیمیارن

غ - واکال

14- تایری لی کا - سا - تینین

تایری کاد سالان

15- دروسن ٲوسان

وانا ٲیدان ٲور سار ٲاکد ٲورین

- 16- يوف يان ٺيگان ٺاهيٺاض
يانفن ٺي - ٺيغرمڻان
- 17- ٺيفڪ ٺاضار ٺي - ٺوزاغار
ٺيخت ٺيگا ٺيغاولن
- 18- ٺادرار ن - درن
ٺاغن ٺيلا ٺوجديگ يوفان
- 19- ٺيڪ تيغرمين
ٺار ٺاٺون تايري ٺي جلانين
- 20- ٺافگان ٺيسالان ٺاڪال
ٺور - تنٺ ٺيجلي يوف
- 21- يوف يان ٺيگان ٺاهيٺاض
ٺاور ٺيٺالئغ ٺوسٺان
- 22- گان غمڪ ٺولا غمڪاد
ويٺس ٺيگا بدا يان
- 23- گان غمڪيٺن ران نٺ
ٺيسڪرتند غمڪان
- 24- ٺا ٺور ٺيٺگا تيموضان
ٺار كيغ ٺيگنر ٺاڪال
- 25- تگا تاگوشي
تودرت ٺيختنت ٺيزرا يان
- 26- يوف يان ٺيگان ٺاهيٺاض
ٺاور ٺيٺادج ٺاوال
- 27- ٺان گيس ٺيسمغي تيگاس
ٺيمغورنت غ - ٺول ٺس
- 28- ٺور سار ٺورمن ٺي - تودرت

- تاطفي لّيعد ٲيلول
- 29- ءا - ءور ءيگات ءاول ف - واپاض
ءيع ءيزري يوف
- 30- ءاتن ءيتو
- يادرّ خ - تاسا نّس ءي - يوزمول نّس
- 31- يوف يان ءيگان ءهپاض
ءاور ءمون د - ءيفيس
- 32- ءافگان ءموت ءور ءيكرز
ءور سول ءمّعي يات
- 33- غايد ءيلان ءور - ءا - ءيتوار گا
ءيگا زوند ءيفيس
- 34- ميضروس خ - طيطّ
ءاحتبّوض ءيلس ءاغ - ءاسد لان
- 35- ءور سار ستاران خ - تافوكت
ءولا زران ءاسّ
- 36- يوف يان ءيگان ءهپاض
مدن ءور - ءا - بّجاران
- 37- ءابلا ءاك سركون، ركان
ءيرگازن غ - واكل
- 38- ءافگان بلا ءادّور
ءور ءيدّير واخلانّ غاولن
- 39- ءور دارسن ءاتيگ، سركمن
ءيگا بدا ءازس
- 40- ءار سرس سفيضن
لوحنتين غ - غيلّيعد نكرن

41- يوف يان ٺاڳان ٺاڳيائڻ

ٺاڳ - يا ٺاڳ ٺاڳيائڻ

42- ٺاڳيائڻ، يان ٺاڳ ٺاڳيائڻ

ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

43- ٺاڳيائڻ - ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

44- ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

45- ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ

ٺاڳيائڻ - ٺاڳيائڻ ٺاڳيائڻ [ٺاڳيائڻ، ص. 48..56].

التقطيع العروضي:

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
ٺ	خ	ٺ	خ	ٺ	خ	خ	خ	خ	خ	خ	ٺ	
0-	-	0-	-	0-	-	-	-	-	-	-	0-	
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	1
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	2
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	3
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	4
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	5
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	6
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	7
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	8
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	9
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	10
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	11
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	12
ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	ٺي	13

14	تاي	ري	لَي	كا	سا	تِي	نِين	تاي	ري	كاد	سا	لان
15	(د)رو	نو	سَان	وا	تَا	يد	دا	نور	سا	راك	دو	رِين
	س											
16	يوف	يا	ني	گا	نا	هِي	ياض	يان	فن	نِيئ	عَر	مان
17	ءيف	كا	ضا	روؤ	زا	غا	رِيخ	تيك	كاي	غا	ول	نن
18	ءاد	را	رن	در	نا	عَن	ءي	لَاو	جد	ديگ	يو	فان
19	ءيلَك	تِي	غر	مي	نا	را	طُون	تاي	ري	لِيچ	لا	نِين
20	ءاف	گا	ني	سا	لا	نا	كا	لور	تن	تيچ	لا	يوف
21	يوف	يا	ني	گا	نا	هِي	يا	ضاو	ري	تال	غو	سْتان
22	گان	غم	كا	دو	لا	غم	كاد	ويَن	سي	گاب	دا	يان
23	گان	غم	كل	لي	تن	ران	نَت	ءيس	كر	تند	غم	كان
24	ءاو	ري	تَك	كا	تي	مو	ضا	نار	كي	غيگ	زا	كال
25	(ت)	گا	تا	گو	ضي	تو	در	تيغ	تن	تيز	را	يان
26	يوف	يا	ني	گا	نا	هِي	يا	ضاو	ري	تاد	جا	وال
27	ءان	گي	سي	سَم	غي	تي	گا	سيم	غو	رنت	غو	لَئس
28	ءور	سا	رو	رم	ني	تو	در	تاط	في	لِيغ	دي	لول
29	ءاو	ري	كا	تا	وا	لف	واي	يا	ضي	غيز	ري	يوف
30	ءات	ني	تَو	يا	در	نغ	تا	سان	سي	يوز	مو	لنس
31	يوف	يا	ني	گا	نا	هِي	يا	ضاو	ري	مون	دي	فيس
32	ءاف	گا	ني	مَو	تو	ري	كر	زور	سو	ليم	غي	يات
33	غاي	دي	لَا	نو	را	يت	وار	گاي	گا	زون	دي	فيس
34	ميض	رو	صخ	طي	طَا	حب	بو	ضيل	سا	غاس	دل	لان
35	ءور	سا	رس	تا	را	نغ	تا	فوك	تو	لاز	را	ناس

36	يُوف	يا	ني	گا	نا	هي	يا	ضمد	نو	رات	جا	ران
37	ءاب	لا	كل	سّر	كو	نر	كا	نير	گا	زنغ	وا	كال
38	ءاف	گا	نب	لا	دّ	رو	ري	دّير	وا	خان	غا	ولن
39	ءور	دا	رس	نا	تي	گس	سر	گم	ني	گاب	دا	رأس
40	ءار	سر	سس	في	ضن	لو	حن	تين	غي	ليغ	دن	كرن
41	يُوف	يا	ني	گا	نا	هي	يا	ضار	يا	لّار	در	رمين
42	ءين	تل	تن	يا	نا	دو	ريس	نيس	ني	تيج	در	وول
43	ءيغ	دن	كر	ني	گا	هي	يا	ضيل	سا	مار	گي	ترم
44	ءيغ	يو	فا	ما	سا	تل	لين	ياش	كي	دار	دا	رنغ
45	ءيخ	تو	رو	في	نا	رس	تا	ران	فل	ناخ	غم	كاد

ملاحظات:

- نظام التفاعيل الذي خضعت له هذ القصيدة هو النظام المقطعي الآتي: التفعيلة الأولى: [خ خ خ خ]. التفعيلة الثانية: [خ خ ث]. التفعيلة الثالثة: [خ ث خ].
- لم ندمج في المقطع (7/28) حرف "التاء" في كلمة "تودرت" [التاء الأخيرة] في الوصف العروضي لأنها جاورت حرف "التاء" الذي بدأت به كلمة "تاطفي". ويكفي أن ننطق البيت لتؤكد أن النطق لا يحقق سوى "تاء" واحدة، وهو ما جرى أيضا في المقطع (9/40).
- تتضمن القصيدة ثمانية عشر زحafa، يستحوذ البيت السابع عشر على أكثرها، إذ يتضمن لوحده أربعة زحافات، وقد ميّزناها جميعا بالحروف المضغوظة.
- الحرف الثقيل يوجد في المقطع الحادي عشر، لكن موقعه يتغير أحيانا فيعود إلى المقطع العاشر. وقد لاحظ إبراهيم أوبلا الأمر نفسه في النصوص التي حللها³⁸.

³⁸ - إبراهيم أوبلا، تيمنضوين، ص. 95، 96.

خاتمة

ومهما يكن من أمر، فمن الواجب أن نؤكد أن الشعر الأمازيغي شعرٌ إنشادي؛ أي أن وزنه وثيقُ الصلة باللحن والغناء، وذلك ما جعل الأمازيغي محتفظاً بالسليقة الشعرية إلى الآن، قادراً على النظم العفوي للشعر دون وعي بنظامه العروضي. وإذا كنا قد أكدنا أن شعر علي صدقي أزايكو موزون لأنه ذلل صعوبة النظم بالتعامل المستمر مع النصوص الشعرية إنجازاً وتلقياً، فلا مفر من العثور على خروقات للبحر المضبوط صوتياً، والتي هي في الحقيقة ليست خرقاً للوزن³⁹، بل استجابة لما يقتضيه الإنشاد من إطالة لزمن نطق الحرف أو تقصير له، وهذا ما يجعل المحلل يلاحظ أنّ مدَّ بعض الحروف لغرض التطريب يتمشى مع البحر في إنشاده، ولكنه يكون ناقصاً أثناء إحصاء الأصوات.

لقد استقى محمد المدلاوي من متن غنائي حصره في "مئات من القصائد المغناة"⁴⁰ مئة وزن، فيما استخرج إبراهيم أوبلا ثمانية وثلاثين وزناً من شعر أساسيس، ورأينا أن حسن جواد استخرج أحد عشر نمطاً تتكون من أنواع بلغت واحداً وعشرين ومئة. ونظن أن رهان العروض

³⁹ - في ما يتعلق بعيوب الوزن في الشعر العربي، أي ما يطلق عليه الخليل الزحافات والعلل، يشير إبراهيم أنيس أنّها لا تعود إلى الشعر بل إلى أخطاء في روايته [إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 294]. وقد أشرنا سلفاً أن هذه الزحافات والعلل موجودة في القوانين التي وضعها الخليل لا في الشعر، هذه القوانين التي لم تتمكن من استيعاب حقيقة الشعر الإنشادية.

⁴⁰ - محمد المدلاوي المنبهي، رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب، ص. 434. والحال أن تحديد تفعيلات الشعر الأمازيغي في ثلاث، كما هو وارد في كتاب المدلاوي، لا يتيح في الحقيقة اشتقاق سوى ستة بحور. وكان من الممكن، إن شاء الباحث أن يسمي ما استخلصه بحوراً، وليس تنويعات على بحر واحد مثلاً، ألا يحصر عدد التفعيلات، حتى يمكن بذلك توليد تفعيلات أخرى، وبحور مختلفة. ونظن أن رهان الدراسات العروضية هو أن تقلص عدد البحور، وأن تعتبر المختلف متغيراً من متغيرات البحر، وتنوعاً من تنوعاته. وهذا ما انتبه إليه العروضيون العرب المعاصرون، وحاولوا أن ينجزوا دراسات مهمة في هذا الصدد. يقول سيد البحراوي "عبر الزحافات والعلل استطاع عروضي كالجوهري أن يجعل الأوزان اثني عشر فقط، واستطاع حازم أن يدخل أوزاناً في غيرها، وكذلك كثير من المحدثين الذين يمكن أن نعتبر الزهاوي أولهم إذ رد كل الأوزان إلى المتقارب والمتدارك" [سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص. 75].

الأمازيغي يجب أن يهتم بالأساس ضبط قوانين الوصف العروضي، ومحاولة ضم هذا الكم من البحور بعضها إلى بعض.

وأكدت الدراسات المنجزة في هذا الصدد أن البحر في الشعر الأمازيغي طبع أمام الإضافات والتجديدات، لذلك فإن ما تحب مقارنته هو وجود النظام الوزني في هذه القصيدة أو تلك من قصائد الشعراء أو عدم وجوده، فالشعراء لا يتوقفون عن التمرد على أي وزن موجود سلفاً، والتمرد على الوزن من الأمور المحمودة، ذلك أن المقصود بالوزن ليس هو ما ورد في التراث الشفهي من أوزان، بل الوزن على إطلاقه دون أن نعني وزناً محدداً. لقد ورد في التراث النقدي العربي أن الزمخشري قال في "القسطاس": "النظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرج منه كونه شعراً"⁴¹. وهو رأي سديد ينطبق على الشعر الأمازيغي أيضاً. ولعل الأهم في سياقنا هذا، هو التأكيد على أن شعر علي صدقي أزايكو ينماز بانزياحات صوتية مختلفة، تناولنا فيه انزياح الوزن تحديداً، وهذا جعله يستجيب لشرط الانزياح الصوتي، وهو أحد شروط الشعر الكامل الذي يستغل كل الإمكانيات الجمالية والتأثيرية.

⁴¹ - نقلاً عن: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 49.

المصادر والمراجع

المصادر

- أزايكو، علي صدقي: **تيميتار**، د. دار نشر، الرباط، ط.1، 1988.
عزيزمولن، د. دار نشر، الرباط، ط.1، 1995.

المراجع

- أويلا، إبراهيم: **تيمنضوين؛ دراسة تفصيلية لضوابط "تالالايت" في الشعر الأمازيغي بسوس**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، د.ط، 2013.
- أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، د.م، ط.2، 1952.
- المدلاوي المنبهي، محمد: **رفع الحجاب عن مغمور الثقافة والآداب؛ مع صياغة لعروضي الأمازيغية والملحون**، جامعة محمد الخامس، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، د.ط، 2012.

- Dell Francois and Mohamed Elmedlaoui, **Syllables in Tashlhiyt Berber and in Moroccan Arabic**, The Kluwer International Handbooks in Linguistics, vol.2, Kluwer Academic Publishers Dordrecht/ Boston/ London, 2002.
- Jouad Hassan, **Le calcul inconscient de l'improvisation**, Peeters, Paris- Louvain, 1995.