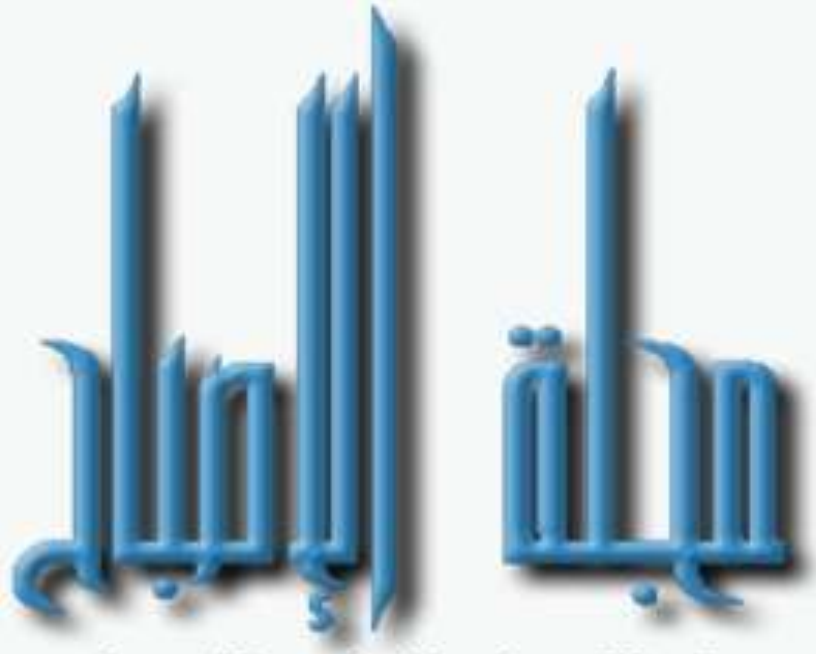
Revue des
lumières

Spécialisée en sciences humaines; pensée et communauté



مجلة الإصباح للعلوم الإنسانية والفكر والسياسة والمجتمع

مجلة أكاديمية فصلية محكمة

العدد6، غشت 2021

جهود المستشرقين الألمان في البحث اللغوي العربي	نرجس بخوش
إسهامات المستشرق الألماني أوغست فيشر في الدراسات اللغوية العربية: [المعجم التاريخي اللغوي نموذجا]	سامية بحري
مخارج الأصوات بين سيبويه والمحدثين: أوجه الاتفاق والاختلاف	رشيد محمد الزهوي صالح عبد الله العولقي
الرواية الشفهية للشعر العربي القديم: إشكالات وأبعاد	الحسن بنيعيش
إشكالية عدة القوافي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي: حل الإشكالية واستدراك على الخليل في العدة	محمد الطحناوي
أهمية القيادة في التطور الإداري والاجتماعي للدولتين الأموية والعباسية	نبيلة ميمي جهيدة شاوش فوان
الأقليات في الدولة العثمانية بين الاضطهاد والتمكين	فديمة يعقوبي
دور المدارس في النهضة العلمية بالمشرق الإسلامي خلال القرن [5-6هـ/11-12م]	مروان بن شوش
النمو الحضري والتحضر في بلدان العالم: مقاربة لنظريات السوسيولوجيا الحضرية	أحمد الطاهري
جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية (1967 – 1990م]	لبيد حسين الجابري وليد عبدالباري قاسم صالح
الوبا، بين العقوبة والدوا، من منظور الإنسان البدائي خلال عصور ما قبل التاريخ	زينب عبد التواب رياض فميس

Revue spécialisée en sciences humaines, pensée, politique et communauté, publiée par centre Al-Isbaah pour les études civilisationnelles, politiques et stratégiques

Revue des lumières
Revue spécialisée en sciences humaines, pensée, politique et communauté, publiée par centre Al-Isbaah pour les études civilisationnelles, politiques et stratégiques
مجلة الإصباح
ISSN2649-4744
مجلة أكاديمية فصلية محكمة

إشكالية عدّة القوافي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي
حلّ الإشكالية واستدراك على الخليل في العدّة

The problem of the number of rhymes for Al-Khalil Al-Farahidi
problem solving

د. محمد الطحناوي | Dr. MOHAMED ET-TAHNAOUI

الملخص

نسعى من خلال هذا البحث إلى أن نضع حدّا لإشكال عمّر لقرون، وخاض فيه القدماء كما خاض فيه المعاصرون، ويتعلق بما يصطلح عليه في علم العروض والقافية، بـ(عدّة القوافي)، التي يقصد بها عدد أنواع القافية الممكنة في الشعر العربي، حيث توصّل الخليل بن أحمد بعد إجرائه لجميع التغييرات الممكنة نظريا على تفعيلة الضرب، إلى أنّ عدّة القوافي الممكنة، هي ثلاثون نوعا قافويا، غير أنّ الإشكال هنا وقع عندما اتجه الخليل بعد الجرد النظري إلى الاستشهاد لكل نوع قافوي من العدة الثلاثين، إذ لم يظفر إلاّ بشواهد شعرية لتسع وعشرين نوعا، ما خلق فرقا بين الجرد النظري لعدة القوافي وتطبيقاتها الشعرية في الواقع الشعري. وقد انتبه عدد من العروضيين إلى هذا الإشكال الذي وقع لدى الخليل، معتقدين أنّه وقع في خطإ، ومن ثمة راحوا يتصرّفون في العدّة من أجل الوصول إلى حقيقتها، غير أنهم لم يستطيعوا، والسبب أنهم لم يفطنوا إلى الطريقة الرياضية التي اتبعها الخليل في حصر عدّة القوافي، وقد اشتغلنا في البحث على حلّ هذا الإشكال حلاّ علميا بلغنا فيه درجة الاستدراك على الخليل بن أحمد الفراهيدي في عدّة القوافي.

الكلمات المفتاحية

القوافي، إشكالية، العدة، استدراك، الخليل، الأخفش

Abstract

In this research, we aim to put an end to a problem that has spanned for a long time, in which ancient and contemporary critics have spoken about, and related to what is termed in the science of rhyme, by several rhymes, which means the number of possible types of rhyme in Arabic poetry, where Khalil bin Ahmed arrived after making all the changes The possible rhyme to multiply is that the number of possible rhymes is thirty kinds, However, the problem here occurred when Hebron went to martyrs for each type of rhyme, as he found only twenty-nine poetic witnesses, and thus a difference emerged between the theoretical inventory and its poetic reality. A number of critics paid attention to this problem that occurred. They believed that it was due to a mistake by Hebron, and from there they worked hard to reach a solution to the problem, but they could not, and the reason is that they did not know the mathematical method that Hebron used to count the several rhymes. We have worked in research to solve this problem a scientific solution in which we reached the degree of awareness of Khalil bin Ahmed Al-Farahidi in several rhymes.

Key words

Rhymes, problematic, number, rectification, Al-Farahidi, Al-Akhfash

مقدمة

نسعى من خلال هذه الدراسة، إلى أن نضع حدّا لإشكال عمّر لقرون، وخاض فيه القدماء كما خاض فيه المحدثون، ويتعلق بما يصطلح عليه في علمي العروض والقافية، بـ(عدّة القوافي)، التي يقصد بها عدد أنواع القافية الممكنة في الشعر العربي استنادا إلى تفعيلة الضرب ـ التي هي موضع القافية ـ وما يطرأ عليها من تغييرات عروضية زحافات كانت أو عللا. حيث توصّل الخليل بعد إجرائه لجميع التغييرات الممكنة نظريا على تفعيلة الضرب، إلى أنّ عدّة القوافي الممكنة، هي ثلاثون نوعا قافويا، تمثلها خمسة ألقاب تجمعها كلمة(سبكرف)باعتبار الحرف الأخير لكل نوع، وهي المتكاوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، ولكل نوع من هذه الأنواع الخمسة حصيص في العدّة الثلاثين.

غير أنّ الإشكالية هنا، وقعت عندما اتجه الخليل بعد الجرد النظري إلى الاستشهاد لكل نوع قافوي من العدة الثلاثين، إذ لم يظفر إلاّ بشواهد شعرية لتسع وعشرين نوعا، ما خلق فرقا بين الجرد النظري لعدة القوافي وتطبيقاتها الشعرية في الواقع الشعري. وقد انتبه عدد من العروضيين أبرزهم الأخفش الأوسط، إلى هذا الإشكال الذي وقع لدى الخليل، معتقدين أنّه وقع في خطإ، ومن ثمة راحوا يتصرّفون في العدّة من أجل الوصول إلى حقيقتها، وإذا كان الأخفش قد تصرّف فيها بما يوصلها إلى العدد المنقول عن الخليل وهو ثلاثون، فإنّ آخرين[1] تصرّفوا إلى الدرجة التي جعلت عدّتهم تتجاوز الثلاثين، وفي كلتا الحالتين ظهر أنّهم والأخفش ـ وإن كان توقف بها عند الثلاثين ـ لم يستطيعوا أن يصلوا إلى حقيقة العدّة لدى الخليل، والسبب أنهم جميعا لم يعرفوا الطريقة الرياضية التي اتبعها الخليل في حصر عدّة القوافي، وعدم معرفتها جعلهم يقولون بوقوع الخليل في خطإ، حين أحصى ثلاثين نوعا قافويا، ولم يجد إلاّ تسعا وعشرين منه متحققا في الواقع الشعري، إذ لم يفقهوا إلى أنّ هذه النتيجة، كانت متوقعة بالنظر إلى أنّ نظام الخليل في البحور يحتوي خمسة عشر بحرا مستعملا فقط، وهناك بحور أخرى يتضمنها نظام الدوائر العروضية لدى الخليل، لكنها بقيت مهملة لم يجد لها شواهد شعرية في وقته، ولعلّ أبرزها وهو مفتاح إشكالية عدّة القوافي لدى الخليل، ومنفذ الاستدراك عليه فيها، بحر شعري نقله الأخفش الأوسط من دائرة المهمل إلى دائرة المستعمل، بعدما ظهرت له شواهد شعرية، وهو بحر المتدارَك، هذا البحر الذي يمنح النوع القافوي المفقود، ونوعا آخر يزيد بالعدّة عن الثلاثين، لتقف عند واحد وثلاثين نوعا قافويا نظريا وتطبيقيا، وعلى الرغم من أنّ الأخفش أدخل بحر المتدارك في دائرة الاستعمال، واعتبره في عدّة القوافي التي جاء بها في كتابه(القوافي)، إلاّ أنّه كما سنرى، لم يفطن إلى طريقة الخليل في حصر العدّة، لأنه لو فطن لها، لكان استدرك على الخليل فيها بشكل لا غبار عليه.

1- لغة النقد المجازية في استعمالات القافية:

إنّ المتتبع للاستعمال اللغوي للقافية، عند العرب في معاجمهم، يجد أنّها استخدمت مرادفا للقفا، ثم للمؤخرة بشكل عام، ثم اشتقوا منها كلّ ما يفيد الاقتفاء، أي التتبع حقيقة أو مجازا.[2] كما استعملوها في مجال الشعر، وأطلقوها في بداية الأمر على آخر البيت فيه، دون تعيين حدّها في آخره، ثم توسّعوا فأطلقوها مجازا على البيت كلّه، قبل أن تتسع أكثر لتشمل القصيدة برمتها، وكانوا في كلّ فترة يتوسعون في معناها، يعللون ويستشهدون.[3] وواضح هنا، أنّ دلالة الجزء(القافية)على الكل(البيت ـ القصيدة)، "تدلّ على أهمية الجزء الدّال، وفاعليته في تحديد ماهية المدلول عليه".[4]

---

[1] ـ منهم المازني في(القوفي وعللها)، والسكاكي في(مفتاح العلوم)، وابن الدهان في(القوافي)، وغيرهم.

[2] ـ القافية في العروض والأدب، حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2001، ص21.

[3] ـ المرجع نفسه، ص2322.

[4] ـ الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2001، ص62.

عند وضع علمي العروض والقافية، سنصبح أمام المعنى العلمي للقافية، حيث أصبح على واضع العلم أن يحددها تحديدا علميا دقيقا، وهنا تخلّى عن معناها الثاني والثالث في الإطلاق الشعري(البيت ـ القصيدة)، إذ بقيا حصرا في المجال اللغوي، في حين أقرّ المعنى الأول(آخر البيت)في الاصطلاح العلمي، وأخضعه لتصوراته التي جعلت له حدّا معيّنا، بلوازم من الحروف والحركات ذات خصائص معيّنة.[5]ولعلّ الذي جعل الحفاظ في الاصطلاح العلمي، على المعنى الأول(آخر البيت)دون غيره، هو ارتباطه بالغناء، فالشعر العربي كان غنائيا. قال الأخفش:"وضِع الشعر للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع ذلك في آخر البيت".[6]

الواضع هنا، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت170هـ)، الذي حددّ القافية اصطلاحا بتدقيق، معتمدا على مفهومي الساكن والمتحرك في علم العروض، فهي عنده"من آخر البيت، إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك الّذي قبل الساكن".[7] أي من آخر ساكن في البيت، يضاف إليه الساكن ما قبل الأخير، مع المتحرّك الّذي يسبقهما. فهو هنا، حدّد آخر البيت الذي كان على إطلاقه لدى العرب، فأصبح هو مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت ـ إن وُجِدَتْ ـ مع الحرف الذي قبل الساكن الأول، وهذا التحديد يتخذ خمس صيغ عروضية مجردة، تجمعها كلمة(سبكرف)، باعتبار الحرف الأخير لاسم كل صيغة:

ـ المتكاوس: أربعة متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت(/0////0).

ـ المتراكب: ثلاثة متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت(/0///0).

ـ المتدارك: متحركان بين الساكنين الأخيرين في البيت(/0//0).

ـ المتواتر: متحرك بين الساكنين الأخيرين في البيت(/0/0).

ـ المترادف: بدون متحركات بين الساكنين الأخيرين في البيت(/00).

بعد أن استوت القافية، وأصبحت علما له قواعد متعارف عليها، وبكثرة دورانها وتداولها، وقع أن أصبحت تطلق مجددا بمفهوم مجازي، توسع فيه الواضع ومن ألّفوا في صناعة القافية بعده. غير أنّ التوسع هنا، لم يعد يطلق عليها باعتبارها (بيتا) أو (قصيدة) كما كان الإطلاق المجازي الأول، وإنما قُيِّدَ نطاق التوسع، فأصبح الإطلاق المجازي عليها محصورا في حدود آخر البيت، باعتبارها (كلمة)، أو(حرفا)، أو(حروفا)، أو(ضربا). بهذا المعنى، فإننا انتقلنا من مجاز لغوي أوّل علاقته الكلية، بحيث كان يطلق الكل(بيت ـ قصيدة)في حين أنّ المراد هو الجزء(آخر البيت غير المحدّد)، إلى مجاز لغوي ثانٍ علاقته الجزئية، يطلق فيه الجزء(الحرف، الحروف، الكلمة، الضرب)، في حين أنّ المراد هو الكل (القافية باصطلاحها العلمي).

لقد أجمل المرزوقي معظم ما تقدم قائلا:"القافية آخر البيت المشتمل على ما يجب على الشاعر مراعاته وإعادته في كلّ بيت، سمي بذلك لأنه يقفو ما قبله، وهم يسمون البيت بأسره قافية لاشتماله على القافية، والقصيدة بأبياتها قافية، لاشتمالها على الأبيات المقفاة، وهذا توسّع منهم".[8] وهو ما أشار له التنوخي أيضا بقوله:"والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص، فإذا أريد بها الشعر، لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاما موزونا، وإذا أريد بها الاشتقاق اتسعت فيها العبارة".[9] ومن القدماء من رأى في هذه الإطلاقات، ميلا إلى الإيجاز والاختصار في كلام العرب، قال المظفر العلوي(ت656هـ):"وسموا الجميع باسم واحد إيجازا واختصارا(...)ميلا إلى اختصار الكلام، وإخلادا إلى ما يدل فيه على التمام".[10]

---

5. القافية في العروض والأدب، حسين نصار، مرجع سابق، ص24.

6 ـ القوافي، الأخفش، تحقيق عزّة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970، ص12و78.

7 ـ مختصر القوافي، ابن جنّي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975، ص19.

8 ـ شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، دار الجيل، بيروت، 1991، ط1، ص607.

9 ـ كتاب القوافي، التنوخي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص63.

10 ـ نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر العلوي، تحقيق نهى عارف، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دت، ص9.

نركّز هنا على الإطلاق المجازي الرابع، الذي يعتبر القافية ضربا، لارتباطه كما سنرى بعلم العروض وبعدّة القوافي، فقد قال ابن كيسان:"كان الخليل يسمي الكلمة التي فيها القافية الضرب والروي".[11] يظهر من هذا الكلام، أنّ واضع العلم، كان في مقدّمة من أطلقوا الروي مجازا على القافية، وهنا يطلق عليها الضرب أيضا، وتسميتها بالضرب، نجد تفسيرها الشعري في(لسان العرب)لابن منظور، في قوله: "والضرب من بيت الشعر آخره، كقوله فحومل".[12] أي كلمة (فَحَوْمَلِ) في مطلع معلقة امرئ القيس، المشكلة لتفعيلة الضرب(مفاعلن). وتعريفها بالضرب، نجده أيضا عند حازم القرطاجني، الذي قال:"إن القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي، هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر، التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها، وضعا متحاذي المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا".[13] فقوله الأجزاء، يعني به تفاعيل الضرب، لأنّ القدماء يسمون التفاعيل أجزاء، وأركانا، تؤكد ذلك صفة "المتطرفة" في كلامه، إذ لا يقع متطرفا في نهاية البيت، إلاّ تفعيلة الضرب. بل إنّ حازما هنا، ربط بين وضعية القافية المجردة المرتبطة بالوزن، في قوله "الحركات والسكنات"، ووضعيتها الإيقاعية في إشارته إلى وضع حروفها وضعا متحاذي الترتيب مع وضعيتها الوزنية المجردة.

هذا الإطلاق هنا للضرب على القافية، إطلاق له أهميته وخطره، فهو ليس كباقي الإطلاقات السابقة التي تتموضع داخل علم القافية، بل إنه يتموضع في علم العروض، وفيه تأكيد على الوضعية العروضية للقافية، إذ يحيل على موضع القافية العروضي الذي تحدَّدُ فيه صيغها الخمس المجردة (سبكرف)، وهو الضرب. فوجود الضرب يعني وجود القافية لأنه تفعيلتها، وغيابه يعني غيابها، ومسألة وجوده أو غيابه تضبطها تغييرات عروضية(الزحافات والعلل)دالة عليه، وفهم هذه العلاقة التي يختزلها هذا الإطلاق هنا، أصبح ملحا لتحديد القافية، خاصة في الشعر المعاصر.

إنّ ما ينبغي التنبيه إليه هنا، هو أن الإشكال في التحليلات المعاصرة للقافية، حديثها عن القافية بالمعنى المجازي(كلمة، روي، حروف)أثناء معالجتها في نص من النصوص الشعرية المعاصرة، وهي تقصد بذلك المعنى العلمي لها(سبكرف)في تعريف الخليل، إلى الحدّ الذي أصبح فيه المعنى المجازي هو الأصل، ومعناها العلمي(سبكرف)هو الفرع، وهذا خلل ينبغي العدول عنه، لأنه لا يحدد لنا القافية بشكل دقيق في الشعر المعاصر، وأدى إلى فهم ضبابي لتحديدها وصل حد التناقض أحيانا. فما لا يضعه الدارسون المعاصرون في الحسبان، هو أنّ إطلاق القافية على الكلمة مجازا، أصله التعريف العلمي لها عند الخليل، وهذا يفهم من قول ابن رشيق:"قال الخليل:القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين".[14]

كذلك ينبغي أن يضعوا في الاعتبار، أنّ القافية إذا اتصلت بالشعر الموزون، لا يقصد بها إلاّ معناها العلمي تحديدا، ومن ثمة فمعالجتها فيه، ينبغي أن تكون بهذا المعنى، أما في غيره فتتسع فيها العبارة إلى معانيها المجازية. قال التنوخي:"والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص، فإذا أريد بها الشعر، لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاما موزونا، وإذا أريد بها الاشتقاق اتسعت فيها العبارة".[15] وهذا الكلام هنا دقيق، ويكشف عن صلة علم العروض بعلم القافية، لأنّ تحديد القافية بمعناها العلمي، يتم في آخر جزء(الضرب)من الوزن الشعري. وما لا يعتبره الدارسون المعاصرون أيضا في تحليلاتهم للقافية، هو أنّ الحضور المجازي، يتحقق

11 . تلقيب القوافي، ابن كيسان، تحقيق إبراهيم السامرائي، مطبوع ضمن كتاب: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء(الأردن)، 1988، ص263.

12 . لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، دت، ص2568.

13 . الباقي من كتاب القوافي، حازم القرطاجني، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص86.

14 . العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص151.

15 . كتاب القوافي، التنوخي، مصدر سابق، ص63.

بشكل من الأشكال في غياب التحقق العلمي، بسبب كسر نظام الشطرين في قصيدة الشعر الحر، فيبنى التحليل على أساس من المجاز الذي يقصد منه الحضور العلمي (سبكرف)، والواقع أنّ الأخير غائب لطبيعة الشعر المعاصر.

2- صلة علم القافية بعلم العروض:

إذا كانت الإطلاقات المجازية الثلاثة السابقة(روي، حروف، كلمة)كما رأينا، تنتمي إلى علم القافية، فإنّ الإطلاق الرابع(الضرب)ينتمي إلى علم العروض، وهو إطلاق له أهميته وخطره في الآن نفسه، لأنه كان يعكس وعي الحضور العروضي للقافية، ويؤكّد توأمية العلمين معا(العروض والقافية)، حيث ضرورة ربط دراسة القافية بعلم العروض، وهي مسألة أكّدها القدماء وألحّوا عليها، وأهملها المعاصرون أو لم يفهموا معناها العميق، فكان من نتيجة ذلك، أن أصبح تحديدهم لقافية الشعر المعاصر غير دقيق، بل إنّ منهم من يتوهم أنه خالٍ منها، إذ تؤكد تنظيراتهم للقافية، وتحليلاتهم لنصوصها، ضبابية في فهم صلة القافية بعلم العروض واستيعابها، خصوصا بعد أن فكّت القافية ارتباطها مع إلزامية الروي المتكرّر أو المشترك، غير أنّها لم تفكّ الارتباط مع الضرب، فقد كانت دائما مرتبطة به، وجودها يعني وجوده، ووجوده ـ الذي تدلّ عليه تغييرات وصور خاصة به في علم العروض ـ يعني وجودها، وهو ما أوجزه الخليل وآخرون، حين أطلقوا على القافية الضرب، لأنّ الأمر كان مفهوما لديهم، لكنه لم يدرك من قبل المعاصرين كما ينبغي له، فالمنجز الشعري المعاصر يستحضر هذه الصلة بين العلمين ويوظفها، ويرفض التخلي عنها، لكن أصحابه وناقديه غير واعين بحضورها فيه.

إنّ السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين، لم ينتبه إلى أنّ الشعريين القدامى، يلحقون كتبهم الخاصة بالأوزان، بقسم يخصصونه لتقعيد القافية، وذلك في إشارة منهم للصلة الوثيقة بين العلمين، ونجد ذلك في عناوين كتبهم، ومنهم من ينجز كتابا مستقلا في دراسة الأوزان، ويتبعه لاحقا بكتاب متمم في دراسة القوافي[16]، بل نجد منهم من تخصص في القوافي لوحدها بمصنفاته[17]، ومن مارس النقد، ونقد النقد في علم القوافي، على نحو ما نجد في كتاب (القوافي)للإربلي، ومنهم من كان عنوان كتابه، ربطا مباشرا للقافية بعلم العروض، من حيث ما يحكمها من علله، وهو ما نجده لدى المازني في كتابه(القوافي وعللها)، وهو ربط مركزي للقافية بالتغييرات الدالة على موضعها، أي تفعيلة الضرب.

لا نقصد بعدم انتباههم هنا، الانتباه إلى اشتمال كتب الأوزان على قسم مخصص للقوافي، فهذا واضح من تصفح الكتب، أو تأمل عناوينها، وإنما نقصد انتباههم إلى دلالة ذلك ودواعيه، أي ما الذي يجعلهم يحرصون عليه، إمّا متضمنا مع الأوزان، أو مستقلا لاحقا عليها في كتاب آخر، ألا يعكس ذلك حسّا إيقاعيا لديهم، يضبطون فيه نهاية الوزن المجرّد بالإيقاع؟، أي ضبط ما يقبل العدّ والقياس، وما لا يقبله. نادرة هي النصوص التي فصّلت في صلة علم الأوزان(العروض)بعلم القوافي، على نحو ما نجد في نص للإربلي، قال فيه:"اعلم أنّ العروض مرتبط بالقوافي، كارتباط البدن بالقدمين، وهي تلزم العروضي والشاعر معرفتها، وفي علم القوافي فوائد كثيرة، ونوادر جمّة، ودقائق مستملحة، وغرائب مستفادة مستعذبة، يظهر بها فضل العرب، ويرتفع محلّ أهل الأدب، وبها يقيّد ما بنوا عليه أوزانهم، وأسّسوا به أركانهم، بحيث لا يمكن أن يدخل فيها ما ليس منها، ولا يخرج عنها ما هو فيها. وإذا جهلها الشاعر ضعف رصفه، وتهلهل نسجه، واختلّ نظمه، فربّما نظم فخرج من ضرب إلى ضرب آخر وهو لا يعلم(...)وربّما سئل عن رويّ بيته

[16] . منهم الأخفش بكتابيه(القوافي)و(العروض)، وابن القطّاع بكتابيه(البارع في علم العروض)و(الشافي في علم القوافي)، وابن جني بكتابيه(العروض)و(مختصر القوافي)، والجوهري بكتابيه(عروض الورقة)و(القوافي)، والشنتريني بكتابيه(المعيار في أوزان الأشعار) و(الكافي في علم القوافي).

[17] . منهم ابن الدهان بكتابه(الفصول في القوافي)، والأصبحي العنابي الأندلسي بكتابه(الوافي بمعرفة القوافي)، وابن كيسان بكتابه(تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها)، والمازني بكتابه(القوافي وعللها)، والمبرد بكتابه(القوافي وما اشتقت ألقابها منه)، والتنوخي بكتابه(القوافي).

فاشتبه عليه الوصل والروي، فلا يعلم أيّهما الروي(...)فإذا عَلِمَ العروض والقوافي انبسط فهمه، واتّسعت معرفته ومجاله، وثبتت قوافيه فلم تقلق، وانقاد له جامح اللفظ فلم ينزَق، فإنّ القافية من الأبيات بمنزلة الزجاج من الأنابيب".[18]

في الشعر القديم، كان واضحا ارتباط القافية بمكان الضرب، فموضع الضرب والقافية، محدّدان سمعيا وبصريا بنهاية البيت، مما لا يطرح إشكالا في تحديد القافية. لكن في الشعر المعاصر، تكسّر نظام الشطرين، ولم تعد تفعيلة الضرب متصلة بصريا بمكان محدّد، وسمعيا بمسافة زمنية ثابتة، تساعد على تحديد موضع الضرب وقافيته، فكان أن اعتمد معظم دارسي الشعر المعاصر على الروي المتكرر، في تحديد القافية بصريا في نهاية الأسطر المتجانسة حروفها، أي معتمدين على معطيات علم القافية حول الروي، الذي يوجه لتفعيلة الضرب الخاصة بالقافية، قال ابن القطاع: "والضرب آخر جزء من آخر البيت، وهو الذي فيه حرف الروي".[19]غير أنها معطيات كانت تقف بتحليلاتهم الراصدة لقافية الشعر الحر، عند حدود ما تكرّر رويه، غافلين عن معطيات علم العروض المتصلة بالقافية، التي بيدها التحديد الدقيق لقافية الشعر المعاصر، إذ العروض يرصد القافية حتى في ما لم يتكرر رويه، وبيده كلمة الفصل في الحكم بخلو أسطر القصيدة من القافية أو وجودها فيها.

2-1- تغييرات الضرب الدالة على القافية:

إنّ علم العروض يدلنا في الشعر المعاصر، على تفعيلة الضرب المشتملة على القافية، من خلال مجموعة من التغييرات التي جعلها دالة على الضرب، وهذه التغييرات منها صور خاصة بالضرب، وصور ـ المعتلة تحديدا ـ مشتركة بينه وبين تفعيلة العروض، إضافة إلى صور صحيحة خاصة به لا تغيير فيها، ما يعني أنّ تحديد القافية في الشعر الحر، يستلزم إجراء عملية التقطيع العروضي، وما يتصل بها من رموز وتفاعيل، فهذه العملية تطوّرت مع الشعر الحرّ، واكتسبت أهمية بالغة، ولم تعد مقصورة في إجرائها على تحديد البحر فقط، وإنما فرضت نفسها لتحديد القافية.

هذا التحديد، أصبح أصعب مراسا من تحديدها في الشعر القديم، لأنّ الرّوي المتكرر قديما، كان يغني عن التغييرات الخاصة بالضرب، أي كانت صناعة القافية، بتنصيصها على قاعدة تكرير الروي وإعادته تُغْنِي عن استدعاء علم العروض، وتَقْنِينَاتِهِ الخاصة بتغييرات الضرب. ولم يكن يُلْجَأُ إلى الأخيرة، إلاّ عندما يجعل الشاعر البيت مصرّعا، وذلك من أجل الحسم في طبيعة التصريع الذي جاء به، أهو عروضي أم بلاغي، إذ في التصريع تشارك تفعيلة العروض الضرب في القافية، غير أنّ الضرب في التصريع العروضي ـ بخلاف البلاغي ـ ألزم تفعيلة العروض أن تأخذ صورته، أي أن تغيّر صورتها في البحر، وتلتزم الصورة الخاصة به، إذا أرادت أن تشاركه في القافية.

في الجدول الآتي، نرصد صور تفعيلة الضرب في البحور الشعرية، بتغييراتها الخاصة والمشتركة، حتى يكتمل لدينا التصور النظري لصلة علم العروض من خلال تغييراته(الزحافات والعلل)بأنواع القافية.

البحر الشعري	تفعيلة الضرب في استعمالات البحر		صورها	التغيير اللاحق	مفهوم التغيير	حالة الصور في البحر
الطويل	تام	مفاعيلن	مفاعلن	القبض	حذف الخامس الساكن في التفعيلة	مشتركة مع العروض
			مفاعيلن	صحيح	لا تغيير يذكر	خاصة بالضرب
			مفاعي	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من نهاية التفعيلة	خاصة بالضرب
	مجزوء	∅				

[18] ـ كتاب القوافي، الإربلي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فرّاج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص77.

19 ـ كتاب في علم العروض، ابن القطاع، مخطوط ضمن(مجموع في العروض)، رقم 1685، ممسوح ضوئيا، بدون مصدر، ص9.

	مشطور	∅			
	منهوك	∅			
المديد	تام	∅			
	مجزوء	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر
			فاعلاتْ	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من نهاية التفعيلة
			فاعلْ	البتر	علة مزدوجة=الحذف + القطع
			فعلا	مزدوج	علة الحذف + زحاف الخبن
	مشطور	∅			
	منهوك	∅			
المتدارَك	تام	فاعلن	فعِلن	الخبن	حذف الثاني الساكن
	مجزوء	فاعلن	فاعلن	صحيح	لا تغيير يذكر
			فعِلن	الخبن	حذف الثاني الساكن
			فاعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله
			فاعلانْ	تذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
			فاعلاتن	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	مشطور	∅			
	منهوك	∅			

	مشطور	∅			
	منهوك	∅			
المديد	تام	∅			
	مجزوء	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر
			فاعلاتْ	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من نهاية التفعيلة
			فاعلْ	البتر	علة مزدوجة=الحذف + القطع
			فعلا	مزدوج	علة الحذف + زحاف الخبن
	مشطور	∅			
	منهوك	∅			
المتدارَك	تام	فاعلن	فعِلن	الخبن	حذف الثاني الساكن
	مجزوء	فاعلن	فاعلن	صحيح	لا تغيير يذكر
			فعِلن	الخبن	حذف الثاني الساكن
			فاعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله
			فاعلانْ	تذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع
			فاعلاتن	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع
	مشطور	∅			
	منهوك	∅			

إن تأمل معطيات الجدول أعلاه، يظهر لنا التغييرات الدالة على الضرب، وطبيعتها في البحور الستة عشر، كما يظهر تغييراته المشتركة مع العروض وطبيعتها، بحيث يمكن التمييز فيها بين الآتي:

جدول أقسام التغييرات	
أ. تغييرات خاصة بالضرب	1. علل لا تشاركه فيها العروض في جميع البحور: القصر والقطع والبتر والصلم والتسبيغ والتذييل والترفيل.
	2. علل لا تشاركه فيها العروض في بحور معينة: الحذف(الطويل+ مجزوء الهزج).
	3. زحافات تجري مجرى العلة: العصب(مجزوء الوافر)+الإضمار بمصاحبة الحذذ (الكامل التام)+الطي بمصاحبة الوقف(السريع التام)+الخبن بمصاحبة القصر (مجزوء الخفيف).
	4. صور أصلية بدون تغيير: مفاعيلن(الطويل).

البسيط	تام	فاعلن	فعلن	الخبن	حذف الثاني الساكن في التفعيلة	مشتركة مع العروض
			فاعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
	مجزوء	مستفعلن	مستفعلانْ	التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
			مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			مستفعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			متفعلْ (مخلع)	خبن+قطع	حذف الثاني الساكن+حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	مشتركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
الوافر	تام	مفاعلَتن	فعولن	مزدوج	القطف(زحاف العصب + علة الحذف)	مشتركة مع العروض
	مجزوء	مفاعلَتن	مفاعلَتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			مفاعلْتن	العصب	تسكين الخامس المتحرّك في التفعيلة	خاصة بالضرب
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
الكامل	تام	متفاعلن	متَفاعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			متفاعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			متْفا	مزدوج	زحاف الإضمار + علة الحذذ	خاصة بالضرب
			متَفا	الحذذ	إسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
	مجزوء	متفاعلن	متَفاعلاتنْ	الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
			متَفاعلانْ	التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	خاصة بالضرب
			متَفاعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			متَفاعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
الهزج	تام	∅				
	مجزوء	مفاعيلن	مفاعيلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			مفاعي	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	خاصة بالضرب
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				

الرجز	تام	مستفعلن	مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			مستفعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
	مجزوء	مستفعلن	مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
	مشطور	مستفعلن	مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
	منهوك		مستفعلن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
الرمل	تام	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			فاعلاتْ	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
	مجزوء	فاعلاتن	فاعلانْ	التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	خاصة بالضرب
			فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			فاعلا	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
	مشطور	Ø				
	منهوك	Ø				
السريع	تام	مفعولاتُ	مفْعُلاتْ	مزدوج	زحاف الطي + علة الوقف	خاصة بالضرب
			مفْعُلا	مزدوج	زحاف الطي + علة الكسف	مشتركة مع العروض
			مفعو	الصلم	إسقاط الوتد المفروق من آخر التفعيلة	خاصة بالضرب
			مَعُلا	ثلاثي	زحاف مزدوج(الخبل) + علة الكسف	مشتركة مع العروض
	مجزوء	Ø				
	مشطور	مفعولاتُ	مفْعُولاتْ	الوقف	تسكين السابع المتحرك	مشتركة مع العروض
			مفْعُولا	الكسف	حذف السابع المتحرك	مشتركة مع العروض
	منهوك	Ø				
المنسرح	تام	مستفعلن	مستعلن	الطي	حذف الرابع الساكن	مشتركة مع العروض
			مستفعلْ	القطع	حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
	مجزوء	Ø				
	مشطور	Ø				
	منهوك	مفعولاتُ	مفْعُولاتْ	الوقف	تسكين السابع المتحرك	مشتركة مع العروض
			مفْعُولا	الكسف	حذف السابع المتحرك	مشتركة مع العروض

الخفيف	تام	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
		فاعلا		الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
	مجزوء	مستفع لن	مستفع لن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
		متفع لْ		مزدوج	زحاف الخبن + علة القصر	خاصة بالضرب
		متفع لن		الخبن	تسكين الثاني المتحرك	مشتركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المضارع	تام	∅				
	مجزوء	فاع لاتن	فاع لاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المقتضب	تام	∅				
	مجزوء	مستفعلن	مستعلن	الطي	حذف الرابع الساكن	مشتركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المجتث	تام	∅				
	مجزوء	فاعلاتن	فاعلاتن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				
المتقارب	تام	فعولن	فعولن	صحيح	لا تغيير يذكر	مشتركة مع العروض
			فعولْ	القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله	خاصة بالضرب
			فعو	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
			فعْ	البتر	علة مزدوجة = الحذف + القطع	خاصة بالضرب
	مجزوء	فعولن	فعو	الحذف	إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة	مشتركة مع العروض
			فعْ	البتر	علة مزدوجة = الحذف + القطع	خاصة بالضرب
	مشطور	∅				
	منهوك	∅				

1. علل: الحذف، الحذذ، الوقف، الكسف.

ب . تغييرات مشتركة بين الضرب والعروض	2. زحافات تجري مجرى العلل: القبض(الطويل)+الخبن(البسيط/المتدارك)+الخبن بمصاحبة الحذف(المديد)+الخبن بمصاحبة القطع(مخلع البسيط)+الطي(المنسرح/ المقتضب)+الطي بمصاحبة الكسف(السريع التام)+الخبل(الخبن/الطي)بمصاحبة الكسف(السريع التام)+ العصب بمصاحبة الحذف(القطف في الوافر).
	3. صور أصلية بدون تغيير: فاعلاتن(مجزوء المديد)، مستفعلن(مجزوء البسيط)، مفاعلَتن(مجزوء الوافر)، متفاعلن(الكامل التام والمجزوء)، مفاعيلن(مجزوء الهزج)، مستفعلن(الرجز بجميع استعمالاته)، فاعلاتن(الرمل التام والمجزوء)، فاعلاتن (الخفيف التام)، مستفع لن(مجزوء الخفيف)، فاع لاتن(مجزوء المضارع)، فاعلاتن(مجزوء المجتث)، فعولن(المتقارب التام).
ج . تغييرات خاصة بالحشو	جميع الزحافات(بعضها وارد في الجدول)، وبعض العلل غير الواردة في الجدول (الخرم +الخزم+التشعيث).

إضافة إلى هذه التغييرات، هناك تغييرات أخرى جديدة، ظهرت في الشعر الحر، عبارة عن علل مجهولة، وهي علل من حيث كونها تصيب في التفعيلة الوتد أو السبب بحرفيه، أما صفة المجهولة، فلأنّ كتب العروض لا تشير إليها، تقابلها العلل المعلومة، التي نجدها مبثوثة في مصنفات العروضيين. كما أنّ الشعر الحرّ، كسر قاعدة وجود علل معينة في بحر محدد، لا نجدها إلاّ فيه، إذ أصبح الشاعر ينقل العلل من بحر لآخر، كأن نجد علة الحذذ التي تختص ببحر الكامل، في بحر الرجز وهكذا. وفي ما يلي بعض العلل المجهولة:

العلل المجهولة	وجه العلة فيها	معناها	نوعها	تفعيلتها	البحر الممكن ورودها ضربا
فاعِلَتنْ	دخولها على الوتد	زيادة متحرك قبل ساكن الوتد المجموع	زيادة	فاعلن	المتدارك . البسيط
فانْ	دخولها على الوتد	حذف متحركي الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	فاعلن	
مستفعْ	دخولها على الوتد	حذف متحركي الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	مستفعلن	البسيط . الرجز المنسرح . المقتضب
مفاعيلاتن	زيادة على التفعيلة	زيادة سبب خفيف على ما آخره سبب خفيف	زيادة	مفاعيلن	الطويل . الهزج
فاعلُ	دخولها على الوتد	حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة	نقص	فاعلن	المتدارك . البسيط

إنّ اشتمال التفعيلة على إحدى التغييرات الخاصة بالضرب، أو على إحدى التغييرات المشتركة مع العروض، ذات الطبيعة المعتلة تحديدا، سواء المعتلة حقيقة، أم الآخذة لحكم العلة(الزحافات الجارية مجرى العلل)، أم المشتملة على علل مجهولة، مما هو مشار إليه في الجدولين أعلاه، يؤكد أنّنا أمام تفعيلة ضرب ترتبط بها القافية، فالتغييرات تدلنا على الضرب، والضرب يدلنا على القافية لأنه تفعيلتها.

هذه التغييرات، بها حدّد الخليل جميع أنواع القافية، والتي بلغت ثلاثين نوعا في جميع البحور حسب نظامه، في ما يصطلح عليه بـ(عدّة القوافي)، وهي المجموعة في الأسماء الخمسة: متكاوس، متراكب، متدارِك، متواتر، مترادف، والمختصرة عادة في

كلمة(سبكرف)باعتبار الحرف الأخير لكل نوع بالترتيب السابق. فهذه العدّة، تدلّ بشكل واضح، على صلة علم العروض بالقافية، وأنّ أنواعها الثلاثين(سبكرف)، حُدِدَت على أساس تغييرات العروض(الزحافات والعلل)، والصور الصحيحة غير المتغيرة.

هل تساءل دارسونا المعاصرون، كيف اختصر الخليل(عدة القوافي)ذات الثلاثين نوعا قافويا، في خمسة ألقاب(سبكرف)؟، بل هل عرفوا كيف تحصّلت لديه الأنواع الثلاثون للقافية في جميع البحور؟، وهل عرفوا الإشكال الذي وقع عنده بين حصرها والاستشهاد لها؟، إذ حصرها في ثلاثين، ولم يظهر له في الاستشهاد لها إلاّ تسعة وعشرون. هل أدركوا موطن الخلل إنْ كان هناك خلل فعلا؟، وهل تجنّدوا لإبرازه ورفع اللبس الحاصل؟، بل هل يعلمون أنّ هذه العدّة في عصرنا قد تجاوزت الثلاثين؟، أي أصبحنا أمام الاستدارك على الخليل فيها.

نرى أنّ السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين لا يدركون هذا، إذ لا نجد لديهم في حديثهم عن القافية، ربطا لها بعلم العروض، ولا حديثا عن(عدّة القوافي)، وهي أساسية في إدراك الصلة الوثيقة لعلم العروض بالقافية، بل إنّ بعضهم يضرب بعمق في هذه العدّة، لأنه لم يستوعب طريقة الخليل في حصرها، ومن أبرز مظاهر ذلك، أنك تجدهم في حديثهم عن تفاعيل العروض، التي حدّدها الخليل في عَشْرٍ، يقولون بكل بساطة، إنه يجب أن نقتصر على ثمانٍ منها فقط، فلا معنى في نظرهم لتفعيلتين هما(مستفع لن) و(فاع لاتن)، إذ يرونهما تكرارا لـ(مستفعلن) و(فاعلاتن)، غافلين أنّ هناك اختلافا في التركيبة المقطعية، فـ(مستفع لن) و(فاع لاتن)تشتمل على الوتد المفروق، فيما تشتمل(مستفعلن) و(فاعلاتن)على الوتد المجموع، وهو ما يعني أنّ تغييرات يُسمح بها في ذات الوتد المجموع، لن يسمح بها في ذات الوتد المفروق، ما معناه وهذا بيت القصيد، أنّ أنواع القافية المتحققة من(سبكرف)في ذات الوتد المجموع، لن تكون نفسها المتحققة في ذات الوتد المفروق، وإذا اعتبرنا أمرهما واحدا كما يريدون، فإنّ العدّة ستكون ناقصة عن الثلاثين التي حدّدها الخليل.

الأمر نفسه في حديثهم عن الزحافات والعلل، إذ كثيرا ما تتكرر في خطاباتهم، أنّ الخليل أرهقنا بزحافاته، وأعيانَا بعلله، وأتعبنا بأسمائها وكثرتها التي لا تطاق، دون أن يتأملوا في أنّ دخولها على التفاعيل العشر، هو أساس الحسابات الرياضية لـ(عدة القوافي)بأنواعها الثلاثين. والسبب أنهم يتعاملون معها بمنطق الحفظ والاستظهار، وليس بعقلية الخليل الرياضية، ذلك أنّ الخليل لا يحتاج إلى هذه الأسماء الكثيرة للزحافات والعلل، لأنه يدرك مناطق التغييرات الواقعة رياضيا، وليست كلّ العقليات رياضية مثله، لذلك تواضع الرجل واصطلح لهذه التغييرات الرياضية، باصطلاحات تسهل على غيره استيعاب ما هو رياضي بشكل مبسط. إنّ الذين يشتكون من الخليل، ومن زحافاته وعلله، عليهم أن يترحموا على تراب قبر الرجل، قبل أن يطلقوا كلاما على عواهنه.

إنّ التغييرات(الزحافات والعلل)، والتفاعيل، هما العنصران المحدّدان لأنواع القافية، وعلى أساسهما، حصر الخليل عدّة القوافي الثلاثين(سبكرف)، فتغييرات الصور المشار إليها في الجدول السابق، والتي ميزنا فيها بين ما هو خاص بتفعيلة الضرب، وما هو مشترك بينها وبين العروض، إذا تأملناها سنجد أنّها في مجملها دخلت على التفاعيل العشر، عندما تقع كل واحدة منها ضربا في استعمال من استعمالات البحور، إذ كل بحر يستعمل التفاعيل، فإما أن يقتصر على واحدة منها عندما يكون صافيا، وإمّا أن يمزج بينها وبين أخرى عندما يكون مركبا، وفي كلتا الحالين، فإنّ تفعيلة معينة ستقع ضربا للبحر، وعندما يكون البحر ممزوجا ستكون تفعيلتاه معا ضربا، واحدة عندما يستعمل تاما، والأخرى عندما يستعمل مجزوءا. وتنقسم التفاعيل من حيث تركيبتها المقطعية إلى قسمين:(الأصول)، وهي التي تبتدئ بالوتد، و(الفروع)، وهي المبدوءة بالسبب، وفي ما يلي التفاعيل العشر ومقاطع كل تفعيلة بعد ترميزها:

التفعيلة	ترميزها	مقاطعها العروضية
فعولن	0/ 0//	وتد مجموع +سبب خفيف

مفاعيلن	0/ 0/ 0//	وتد مجموع+سببان خفيفان
مفاعلتن	0/ // 0//	وتد مجموع+سبب ثقيل+سبب خفيف
فاع لاتن	0/ 0/ /0/	وتد مفروق+سببان خفيفان
فاعلاتن	0/ 0// 0/	سبب خفيف+وتد مجموع+سبب خفيف
فاعلن	0// 0/	سبب خفيف+وتد مجموع
متفاعلن	0// 0/ //	سبب ثقيل+سبب خفيف+وتد مجموع
مستفعلن	0// 0/ 0/	سببان خفيفان+وتد مجموع
مستفع لن	0/ /0/ 0/	سبب خفيف+وتد مفروق+سبب خفيف
مفعولات	/0/ 0/ 0/	سببان خفيفان+وتد مفروق

2-2- عدة القوافي وتغييرات علم العروض: فهم ومناقشة

نقول هنا بشكل واضح، إنّ(عدّة القوافي)، هي الحلقة المفقودة لدى الدارسين المعاصرين، في فهم الوضعية العروضية للقافية، رغم استحضارهم لتعريف الخليل الواضح والصريح في ربطها بالعروض، حين قال:"من آخر البيت، إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك الّذي قبل الساكن".[20] فالخليل هنا، اعتمد في تعريف القافية، على أوّل باب من أبواب علم العروض، وهو باب المتحرك والساكن.

لقد كان القدماء واعين بالحقيقية العروضية في تعريف الخليل للقافية، ومنهم ابن رشيق حين قال بإجمال: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر،وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة".[21] فكثيرون هم من يستحضرون كلام ابن رشيق وجه شاهد، لكنهم لا يفهمون معناه. هذا الكلام نجده مفصلا لدى ابن الفرخان في كتابه الخاص بالقوافي، إذ أدرك أنّ تعريف الخليل كان منطلقه علم العروض، حيث قال بعد عرضه للمتداول من الأقوال في تعريف القافية: "لنعوّل على الثالث من هذه الأقاويل، أعني أنّ القافية هي من آخر البيت معكوسا، إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرك قبله. فعلى هذا تكون القافية مركبة من متحرك بعده ساكن، بعده عدّةٌ من المتحركات، أدناها الواحد، وأعلاها الأربعة، على ما أراك عرفته في صناعة العروض، فعلى هذا تنقسم القافية أربعة أقسام باعتبار العدة من المتحركات المذكورة".[22]

هذا الكلام هنا واضح في أنّ تحديد أنواع القافية(سبكرف)، باعتماد تعريف الخليل، أساسه صناعة العروض، وابن الفرخان هنا يفترض في قارئ كتابه، أنه على وعي بذلك، لذلك نجده وجّه خطابه له، على نحوٍ يوحي بأن الأمر من البدهيات، حين قال:"على ما أراك عرفته في صناعة العروض". وما لا يدركه الرجل هنا، أنّ هذا الذي يفترضه في دارسي القافية، من فهمٍ لصلة علم العروض بها، يغيب للأسف عن السواد الأعظم من دارسينا المعاصرين، كما سنرى في محور آت.

اعتمادا على تعريفه أعلاه، حصر الخليل بن أحمد القوافي في خمسة أنواع هي: المتكاوس، والمتراكب، والمتدارِك، والمتواتر، والمترادف، بحسب عدد المتحركات بين ساكنيها. وهذه الأنواع محدّدة باعتماد علم العروض، أي بناء على صور تفعيلة الضرب في البحور الشعرية، التي فصلنا فيها في جدول سابق. حيث يبلغ مجموع القوافي، في البحور الشعرية الخمسة عشر حسب نظام الخليل، ثلاثين قافية لا تخرج عن هذه الأنواع الخمسة، ولكل بحر عدد منها، تحققه صور الضرب فيه، إما صحيحا أو باعتراء التغييرات له. فالخليل رصد وضعية التفاعيل العشْر ـ الخاصة بعلم العروض ـ عندما تقع ضربا، دارسا وضعية ما بين ساكني هذه التفاعيل، في صورتها الصحيحة،

[20] ـ مختصر القوافي، ابن جنّي، مصدر سابق، ص19.

[21] ـ العمدة، ابن رشيق، مصدر سابق، ج1، ص134.

22 ـ الوافي في القوافي، ابن الفرخان، تحقيق عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010، ص72.

وصورتها المتغيرة عندما تعتريها الزحافات والعلل، فتؤثر في نوع القافية. وانتهى من ذلك إلى حصر عدّة للقوافي، مجموعها ثلاثون قافية في جميع البحور، تجمعها خمسة أنواع هي المشار إليها سابقا، اختصرت في كلمة(سبكرف)، باعتماد الحرف الأخير لكل نوع.

أشار الأخفش إلى عدّة القوافي المنقولة عن الخليل، فقال:"ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية، ولم يذكر في التفسير إلاّ تسعا وعشرين، فلا أدري أيهما كان منه الغلط، إلاّ أنهم قد رووا هذا هكذا، وقد ذكروا ما أخبرتك به".[23] وبناء على العدة المنقولة عن الخليل، حدد الأخفش حصيص كل قافية على حدة، قال:"هي ثلاثون قافية، تجمعها خمسة أسماء: متكاوس، متراكب، متدارك، متواتر، مترادف(...)، فللمتكاوس منها واحدة(...)، وللمتراكب أربع(...)، وللمتدارِك ستّ (...)، وللمتواتر سبع(...)، وللمترادف اثنتا عشرة".[24] وحدّد الأخفش أيضا، صور تفعيلة الضرب، في حصيص كل نوع من القوافي عند اعتراء التغييرات لها، أو بقائها صحيحة. ونختزلها في جدول توضيحي، بدلا من استحضار النص الطويل لها[25]:

عدة القوافي عند الأخفش في كتابه(القوافي)					
القافية	متكاوس	متراكب	متدارك	متواتر	مترادف
صور الضرب المتحققة فيها	فَعِلَاتُنْ	مفاعلتن	متفاعلن	مفاعيلن	متفاعلانْ
		مفتعلن	مستفعلن	فاعلاتن	مستفعلانْ
		فعِلن	مفاعلن	فعلاتن	مفتعلانْ
		(فعولُ فعَلْ)	(فاعلن)	مفعولن	مفاعلانْ
			فعولن فعَلْ	فعولن	فَعِلتانْ
			(فعولُ فلْ)	فعْلن	فاعليّان
				فعولُن فَلْ	فعليّان
					مفعولانْ
					(فاعِلانْ)
					فعلانْ
					(مفاعيلْ)
					فعولْ

إنّ الإشكال هنا، هو أنّ الأخفش يظهر مستدركا على الخليل في عدة القوافي، إذ نفهم من كلامه السابق، أنّ الخليل في جرده النظري، الذي اشتغل فيه على التفاعيل العشر، لحصر الصور التي تأتي عليها عند وقوعها ضروبا، صحيحة أو متغيرة باعتراء الزحافات والعلل لها، انتهت به العدة إلى ثلاثين قافية، لكن في تفسيره لها، أي في عرضه لها على الواقع الشعري، وجد المستعمل منها تسعا وعشرين فقط، وهناك نوع من القافية مهمل، لم يجد له شاهدا شعريا، وإثبات الأخفش للعدة كاملة هنا(ثلاثون)، يعني أنه استدرك على الخليل صورة ضرب تحقق نوعا قافويا يتمّم الثلاثين.

بهذا المعنى فعدة القوافي الثلاثين، تسع وعشرون منها مستعملة ومتحققة في الواقع الشعري، وواحدة مهملة، لكن الأخفش، بدل أن يوضح الأمر هكذا، بالاعتماد على طريقة الخليل الموصلة إلى عدّة الثلاثين، اكتفى بالقول في كلامه السابق، إنّ هناك غلطا وقع، وعلى أساس هذا الغلط المتوهم، سرد عدّة للقوافي خاصة به، هي المثبتة في الجدول أعلاه، جعلها تقف عند العدد المنقول عن الخليل، المحدد حصرا في الثلاثين. وما يؤكد أنّ العدّة خاصة بالأخفش، هو وجود خمس صور للضرب ليست واردة عند الخليل،

[23] .كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص12.

[24] . المصدر نفسه، ص 11-12.

[25] . المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

وضعناها بين قوسين في الجدول أعلاه، اثنتان منها في بحر المتقارب هما:(فعولُ فعَلْ)لنوع المتراكب، و(فعولُ فلْ)لنوع المتدارِك، ذلك أنّ الخليل كان يشترط (الاعتماد)في ضربي المتقارب المحذوف والأبتر، أي عدم حذف نون(فعولن)التي قبل هذين الضربين، بينما كان الأخفش يجيز إسقاطها، أي قبض(فعولن)قبل الضربين السابقين.[26]أما الصورة الثالثة فهي(مفاعيلْ)لنوع المترادف، جاءت من ضرب مقصور، أضافه الأخفش في بحر الطويل، ولم يَرِدْ عند الخليل.[27] والصورتان الرابعة والخامسة هما:(فاعلن)لنوع المتدارِك، و(فاعلانْ)لنوع المترادف، وكلاهما في بحر المتدارَك الذي أهمله الخليل، واشتمال عدة الأخفش على الصورتين تؤكد أنّه اعتبر المتدَارك بحرا مستعملا، لأنّ العدة كما سنرى مع الخليل، لا تشتمل على صورة ضرب صحيح، ولا مذيل في التفعيلة (فاعلن).

الأخفش لم يتوفّق في حصر العدة بطريقة الخليل، ولم يبيّن حتى طريقته هو التي سلكها، حتى تحصّلت لديه القوافي الثلاثون أعلاه المثبتة في كتابه(القوافي). أمّا عمل الخليل في حصر عدته، فقام على تناول كلّ تفعيلة من التفاعيل العشْر على حدة، عند وقوعها ضربا، ورصد جميع الصور الممكنة لها في حالها الصحيحة، وحالها المتغيرة عند دخول الزحافات والعلل عليها، وإذا وجد في تفعيلة من التفاعيل العشر، أنّ عددا من صورها، حقّق نفس نوع القافية(سبكرف)، رغم اختلاف التغييرات الداخلة، احتفظ بصورة واحدة من الصور التي تحقق نفس النوع، ليؤكد اشتمال التفعيلة عليه، وأقصى باقي الصور الأخرى، لأنّ مراده هو تحديد أنواع القافية(سبكرف)التي تشتمل عليها كلّ تفعيلة من التفاعيل العشر، وليس سرد مطلق الصور الدالة على كلّ نوع في التفعيلة، كما أنّ التفعيلة التي تصبح مشابهة لإحدى التفاعيل الأصول العشر، عند اعتراء التغييرات لها، احتفظ لها بصورتها المتغيّرة، التي تبيّن أنها فرع وليست أصلا، ولم ينقلها إلى وزن من أوزان التفاعيل العشر الأصول. وفي الجدول الآتي نختصر طريقة عمل الخليل في حصر العدة:

التفاعيل العشر	البحر العروضي	صورها في الضرب	التغييرات اللاحقة	نوع القافية المتحقق	عدد الصور	عدد الأنواع
1. فعولن	المتقارب	فعُولُن	صحيح	متواتر	4	3
		فعولْ	القصر	مترادف		
		فَعُو	الحذف	متدارِك		
		فَعْ	البتر	متواتر		
2. مفاعيلن	الطويل/الهزج	مَفَاعِيلُنْ	صحيح	متواتر	3	2
	الطويل	مَفَاعِلُنْ	القبض	متدارِك		
	الطويل/الهزج	مَفَاعِي	الحذف	متواتر		
3. مُفَاعَلَتن	الوافر	مُفَاعَلَتُنْ	صحيح	متراكب	3	2
		مُفَاعَلْ	القطف	متواتر		
		مُفَاعَلْتُنْ	العصب	متواتر		

[26] . انظر في ذلك مثلا كتاب(البارع في العروض)لابن القطاع، ص205.

[27] . انظر في ذلك المصدر نفسه، ص101.

4. فاع لاتن	المضارع	فَاعِ لاتُنْ	صحيح	متواتر	1	1
5. فاعلن	البسيط	فاعلن	صحيح	متدارِك	3	3
		فعِلُن	الخبن	متراكب		
		فَاعِلْ	القطع	متواتر		
6. متفاعلن	الكامل	مُتَفَاعِلُنْ	صحيح	متدارِك	6	4
		مُتَفَاعِلْ	القطع	متواتر		
		مُتَفَا	الحذذ	متراكب		
		مُتْفَا	الحذذ/الإضمار	متواتر		
		مُتَفَاعِلَانْ	التذييل	مترادف		
		مَتَفَاعِلَاتُنْ	الترفيل	متواتر		
7. مستفعلن	البسيط/الرجز	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيح	متدارِك	6	5
	البسيط/الرجز/المنسرح	مُسْتَفْعِلْ	القطع	متواتر		
	المنسرح/المقتضب	مُسْتَعِلُنْ	الطي	متراكب		
	الرجز	مُتَعِلُنْ	الخبلُ	متكاوس		
	مخلع البسيط	متَفعلْ	الخبن+القطع	متواتر		
	البسيط	مُسْتَفْعِلانْ	التذييل	مترادف		
8. فاعلاتن	المديد/الرمل/الخفيف/المجتث	فَاعِلاتُنْ	صحيح	متواتر	6	4
	المديد/الرمل/الخفيف	فَاعِلَا	الحذف	متدارِك		
	المديد/الرمل	فَاعِلاتْ	القصر	مترادف		
	المديد	فَاعِلْ	البتر	متدارِك		
	الرمل	فَاعِلَاتَانْ	التسبيغ	مترادف		
	المديد	فَعِلَا	الخبن/الحذف	متراكب		
9. مفعولاتُ	السريع	مَفْعُلَاتْ	الطي/الوقف	متواتر	6	4

		مَفْعُلَا	الطي/الكسف	متدارِك		
		مَفْعُو	الصلم	متراكب		
		مَعُلا	الخبل/الكسف	متراكب		
		مَفْعُولاتْ	الوقف	مترادف		
		مَفْعُولَا	الكسف	متواتر		
10. مستفع لن	الخفيف	مُسْتَفْعِ لُنْ	صحيح	متدارِك	2	
		مُتَفْعِ لْ	الخبن/القصر	متواتر	2	
مجموع الصور(40) – عدد الصور المكررة(10) = العدة(30 قافية)					مجموع الصور	مجموع الأنواع
					40	30

اعتمادا على معطيات الجدول أعلاه في جرد عدّة القوافي، نجد أنّه تحققت العدة المنقولة عن الخليل، وهي ثلاثون قافية، بعد حذف صور الضرب المعادة، التي تقوم إحداها مقام الأخرى، شاهدة على وجود نوع القافية في التفعيلة. غير أنّ الخليل عندما أنهى مرحلة الجرد الرياضية، وانتقل إلى الاستشهاد لكلّ نوع من القوافي الثلاثين، لم يظفر إلاّ بشواهد شعرية لتسع وعشرين نوعا قافويا متحققا في الواقع الشعري. وعلى هذا نفهم قول الأخفش:"ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية، ولم يذكر في التفسير إلاّ تسعا وعشرين، فلا أدري أيهما كان منه الغلط، إلاّ أنهم قد رووا هذا هكذا، وقد ذكروا ما أخبرتك به".[28]

الأمر لا يتعلّق بغلط كما بدر للأخفش، وإنما بوجود فرق بين العدد المتحقق نظريا في القوافي، وهو ثلاثون، والعدد المستعمل منها في الواقع الشعري، وهو تسع وعشرون. وقول الأخفش بوجود غلط، يؤكد أنّ فهمه خانه، في الوصول إلى الطريقة التي جرد بها الخليل عدّة القوافي الثلاثين، فأدّى به ذلك إلى سرد عدّة للقوافي، لم يتبع فيها طريقة معينة، فإذا كان قد احترم فيها العدد المحدّد في الثلاثين، فإنه لم يحترم حصيص كل نوع قافوي في العدة، إذ جاء به مخالفا لحصيصها عند الخليل، ما يؤكد أنه لم يوفّق في معرفة نهج الخليل في حصر العدة، واختلاف الحصيص يظهره الجدول التالي:

	نوع القافية	حصيصها من العدة	المجموع
الخليل	المتكاوس	1	30
	المتراكب	6	
	المتدارك	8	
	المتواتر	10	
	المترادف	5	
الأخفش	المتكاوس	1	

[28] .كتاب القوافي، الأخفش، مصدر سابق، ص12.

	المتراكب	4	30
	المتدارك	6	
	المتواتر	7	
	المترادف	12	

إنّ ما جعل العدة في التفسير، أي في الاستشهاد على وجودها شعريا، تقف عند تسعة وعشرين نوعا قافويا، بدل الثلاثين المرصودة نظريا، ليس غلطا كما حسبه الأخفش، وإنما ناتج عن فرق بين المفترض الحسابي نظريا، من صور الضروب في التفعيلة الثانية(فاعلن)، والمتحقق لها شعريا. فهذه التفعيلة في ورودها ضربا، تتصل ببحرين هما البسيط والمتدارَك، والأخير أهمله الخليل، وبالتالي أُهْمِلَتْ معه أنواع القوافي التي كان يمكن أن تتحقق في صور ضربه(فاعلن)، وتزيد بالعدة عن الثلاثين.

أما بحر البسيط، فيجب أن ترد(فاعلن)في الاستعمال التام نظريا، بثلاث صور في الضرب، هي:(فاعلن) الصحيحة بقافية المتدارِك، و(فعِلن)المخبونة بقافية المتراكب، و(فاعلْ)المقطوعة بقافية المتواتر. لكن الخليل عندما عرض الصور الثلاث على الواقع الشعري ليستشهد لكل منها، وجد المستعمل عند الشعراء فقط هو(فعِلن) و(فاعلْ)، أي قافية المتراكب والمتواتر، أما الشواهد الشعرية على قافية المتدارِك(فاعلن)، فلم يجدها متحققة في الواقع الشعري لدى الشعراء، ومن هنا أشار في تأصيله لبحر البسيط التام، إلى أنّ صورة العروض والضرب فيه لا تأتي صحيحة(فاعلن)، ما يعني أنّ نوعا قافويا ـ غير متحقق في صور ضرب البسيط الأخرى ـ هو المتدارِك، سيكون حاضرا نظريا، في حصيص العدة من قافية المتدارِك، لكنه لن يتحقق شعريا، وهو ما سيؤثر في عدد الحصيص العام (سبكرف)، الذي سيكون بدوره نظريا ثلاثين، وشعريا تسعا وعشرين فقط.

إنّ ما قمنا به هنا، وجدنا باحثا مغربيا، هو عبد الرحيم الرحوتي، قطع فيه شوطا مهما، في بحث له بعنوان(إشكالية عدة القوافي عند الخليل)، نشره في العدد الثاني من مجلة الذخائر سنة 2000، لكنه رغم مجهوده الطيب، لم يجد تفسيرا لسبب نقص العدة في التفسير بقافية واحدة، فهو على الرغم من انتباهه إلى أنّ(فاعلن)لا تأتي في نظام الخليل سالمة، إلاّ أنه لم يأخذ صورتها الصحيحة بعين الاعتبار في الافتراض النظري للصور، والتي يتحقق بها ضرب نظري يمنح نوعا قافويا متمما لعدة الثلاثين، هو المتدارِك في الاستعمال الصحيح لـ(فاعلن)، حيث اقتصر الباحث فقط على(فعِلن)و(فاعلْ)[29]، ما جعله يقع في حيرة، ويختم بحثه القيم باستغراب، حول ما اعتقد أنّه خلل وقع فيه الخليل، قال: "لا يسعنا في حال مثل هذه الحال، إلاّ أن نتساءل عن السبب، الذي كان وراء وقوع الخليل في ما وقع فيه، وعن الدافع الذي جعله يذكر عددا، ليصح عنده عدد آخر غيره. من الصعب جداّ رفع مثل هذا الإشكال في الوقت الراهن، لتعذر الرجوع إلى آثار الخليل المكتوبة، أو على الأقلّ إلى نصوص ثابتة النسبة إليه، تحيط بالموضوع، وتفصّل القول فيه بما لا يدع مجالا للشك".[30]

إنّ الأمر، لا يتصل بإشكال صعب جداّ كما يقول الباحث، وإنما الإشكال في خطإ ارتكبه، أثناء إحصاء العدة على طريقة الخليل، وهو عندما لم يعتبر(فاعلن) بصورتها الصحيحة، ضمن الفروض النظرية لتحقق صور الضرب في بحر البسيط، وهو ما قمنا به هنا، وأشرنا إليه في جدول الضروب السابق، باحتسابها ضمن صور ضربه، فهذا الضرب(فاعلن)، بخلاف ضروب أخرى مُخْتَلَفٍ حولها، هو الوحيد الذي يقدّم نوعا قافويا جديدا هو(المتدارِك)، بخلاف الضروب الأخرى[31]، التي إن اعتبرت باختلافاتها، لن تمنح نوعا قافويا جديدا في بحورها، يوصل العدة إلى ثلاثين، وإنما تمنح صورا مكررة لأنواع قافوية متحققة أصلا.

[29] . انظر بحثه المشار إليه في المتن، ص39.

[30] . المرجع نفسه، ص 46.

[31] . انظر في أمر هذه الضروب ما قاله الباحث عنها في بحثه، ص46-47.

زيادة على ذلك، فإنّ الباحث وقف عند العدّة الثلاثين، دون أن ينفتح على الاستدراك عليها، فدخول بحر المتدارَك، دائرة المستعمل من البحور بعد الخليل، واطراد استعماله في الشعر المعاصر، يحتّم استدراك الأنواع القافوية التي تحققها صور ضربه على العدّة، وهو ما فات الباحث هنا، إذ بقي وفيّا لخمسة عشر بحرا فقط على نهج الخليل، والحال أنّ المستعمل حاليا ستة عشر بحرا، إذا أهملنا بحر الخبب بسبب وضعيته الخاصة كما سيتضح. بل إنّ مسألة الاستدراك على عدّة الخليل .كما سنرى . فاتت الأخفش أيضا، والسبب أنه لم يوفّق في معرفة طريقة حصر الخليل للعدة، فهو استدرك صور ضروب بحر المتدارَك في عدّته السابقة، إذ نجدها واردة في العدة عنده، لكن عدم وعيه بمسلك الخليل في حصر العدة، جعله يقف بالعدة عند الثلاثين، رغم صور الضرب التي استدركها للمتدارَك، والحال أنها ينبغي أن تتجاوز هذا العدد إذا اشتملت على صور هذا البحر، لأنه لم يكن ضمن حسابات العدة عند الخليل، وهو ما سنعمل على استدراكه هنا.

3- عدّة القوافي: استدراك على الخليل

معلوم أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي، في نظامه العروضي، وعملا بمبدإ الجرد النظري، القائم على نظام التقليبات[32]، ثم العرض على الواقع الشعري، القائم على المتحقق المستعمل لدى الشعراء، قد أهمل بحرين هما المتدارَك والخبب، فهما موجودان في نظامه النظري الخاص بالدوائر(دائرة المتفق)، غير أنه أهملهما وله مبرراته في ذلك.

أ . بحر المتدارَك:

قال السكاكي(ت626هـ):"إيّاك إن نُقِلَ إليك وزن منسوب إلى العرب، لا تراه في الحصر، أن تعدّ فواته قصورا في المخترِع[يقصد الخليل بن أحمد]، فلعلّه تعمّد إهماله لجهة من الجهات. وأيّ نقيصة في أن يفوته شيء، هو في زاوية من زوايا النقل لا زوايا العقل، على أنّه إن عُدّ قصورا، كان العيب فيه لمقدّمي عهده، حيث لم يهيّئوا لإمام مثله، ما يتمّ له المطلوب من مجرد نقل الرواة، ومجرد الاستظهار بذلك".[33]

المناسبة شرط، ومناسبة استحضارنا لكلام السكاكي، ما هو متداول في السواد الأعظم من دراسات العروض في عصرنا، حول أنّ الأخفش تدارك بحر المتدارَك على الخليل. وقول مثل هذا، يعكس جهلا بنظام الدوائر العروضية عند الخليل. فالحقيقة أنّ الأمر لا يتعلّق باستدراك[34]، وإنما بنقلٍ لهذا البحر من نطاق المهمل إلى نطاق المستعمل، لأنّ نظام الدوائر الخليلية لم يغفل أيّ بحر نظريا، وإنما ميّز الخليل في البحور بين ما هو مستعمل، أي متحقق في الواقع الشعري، وما هو مهمل، أي ما ليس متحققا في الواقع الشعري، لكنه متحقق في النظام النظري للدوائر العروضية، والمتدارَك يدخل في نطاق المهمل، لأنّ الخليل لم يجد له شواهد في وقته، تساعده على ضبط صور العروض والضرب فيه، ومن ثمة تأصيله. ومن قام بهذا هو الجوهري في كتابه(عروض الورقة)، لأنه أوّل من وضع المتدارَك مع البحور، وقعّد لاستعمالاته، وصور عروضه وضربه.

قال كثيرون، كيف للأخفش الذي استدرك بحر المتدارَك على الخليل، أو بالأحرى أدخله في دائرة المستعمل من البحور، ألاّ يؤصّل لهذا البحر في كتابه(العروض)، إذ توقف فيه عند خمسة عشر بحرا فقط؟. نقول إنّ عدم وروده في الكتاب، لا يعني أنّ الأخفش أهمل المتدارَك مثل الخليل، وإنما اعتبره بحرا مستعملا، تؤكد ذلك عدّة القوافي الواردة في كتابه(القوافي)، والتي وقفنا عندها سابقا، وأشرنا إلى اشتمالها على خمس صور للضرب ليست للخليل، منها الصورتان:(فاعلن)الصحيحة، و(فاعلانْ) المذيلة. فهاتان

---

[32] . انظر في ما يخص هذه المسألة الأبحاث الخاصة بالدوائر العروضية منها على سبيل المثال: مهملات الأوزان في الدوائر العروضية، عبد الله عبد الرحمان، مجلة جامعة الأزهر، م14، ع2، 2012.

[33] . مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص620.

[34] . للتوسع في مسألة ما إذا كان الأخفش هو مستدرك بحر المتدارَك، انظر على سبيل المثال:(أسطورة تدارك الأخفش للبحر المتدارك)، محمد الطويل، مجلة عالم الكتب، ع6، 1997.

الصورتان، لا يمكن أن تظهرا إلاّ في بحر المتدارَك لأنّ بحر البسيط الذي تقع(فاعلن)في استعماله التام ضربا، لا يسمح بورودها على صورة(فاعلن)الصحيحة، إذ استعملت فيه إما مخبونة (فَعِلن)، أو مقطوعة(فاعلْ). كما لا يسمح بحر البسيط بورود(فاعلانْ)المذيلة، لأنها خاصة بالاستعمالات المجزوءة، ومجزوء البسيط تقع فيه(مستفعلن)ضربا وليس(فاعلن)، ما يعني أنّ الصورتين لبحر المتدارَك، الأولى في استعماله التام بـ(فاعلن)، والثانية في استعماله المجزوء بـ(فاعلانْ).

ب . بحر الخبب:

المستعمل من المتدارَك كما أشار إليه العروضيون، جاء على وزن(فَعِلُن)وبديلتها(فَعْلُن)، أما ما جاء على(فاعلن) فأمثلة مصنوعة للاستشهاد، تأتي فيها(فاعلن)مع بديلتها(فَعِلُن)، ولم يُذْكَرْ شعر تأتي فيه (فاعلن)مع(فعْلن)[35]، فلماذا يا ترى عندما تحضر(فاعلن)تغيب(فعْلن)، وعندما تحضر(فعْلن) تغيب (فاعلن)؟. لقد ثبت اليوم حسب ما توصل له أحد الدارسين المعاصرين[36]، أننا أمام وزنين متمايزين، المتدارَك بتفعيلة(فاعلن)، مع بديلتها(فعِلن)، والخبب بتفعيلته(فعْلن)مع بديلتها(فعِلن)، وقد خلط بينهما العروضيون؛ أما الشعراء فعلى ما يبدو كانوا يحترمون كل وزن على حدة، وإن كنّا نجد نماذج في الشعر المعاصر تمزج بينهما، فتظهر إلى جانب(فاعلن) (فعْلن). فالعروضيون أطلقوا المتدارَك وهم يقصدون به الخبب، إذ عندما انتهى إليهم بحر الخبب، حاولوا تأصيله على أساس العروض الخليلي، دون أن يفهموا سبب عزوف الخليل عنه، إذ لو كان منضبطا للقواعد لأصّله.

إلحاق العروضيين للخبب(فعْلن)، عنوة بالمتدارك(فاعلن)، جعلهم يقعون عند تأصيلهم له في مشكلات عروضية، على رأسها ورود(فعْلن)في الحشو، وهو ما يخالف القاعدة العروضية، التي تنص على عدم دخول العلة الحشو، فاختلفوا في تبرير وجودها، بين قائل إنّ التغيير إضمار بعد خبن، وقائل إنه القطع، وقائل إنه التشعيث، وازدادت الأمور تعقيدا، عندما أصبح البحر حمار الشعراء في الشعر العربي المعاصر، إذ ظهرت فيه صورتان جديدتان للتفعيلة في الحشو، بتغييرات مجهولة لا تشير إليها كتب العروض، هما:(فاعلُ) و(فَعِلَتُ).[37]

الأذن الموسيقية للخليل إذن، استطاعت التمييز بين بحرين، فاعتبر أحدهما مهملا هو المتدارَك (فاعلن)، لأنه لم يجد له حينها شواهد تضبط صور عروضه وضربه، والثاني شَمَسَ عليه، هو الخبب(فعْلن)، لم يستطع ضبط قواعده لزئبقيته، التي جعلته يستعصي على القواعد المنتظمة في البحور الأخرى، ومن مظاهر خروجه على هذه القواعد ما يلي:

. خلوه من الأوتاد فهو بحر سببي فقط.

. لا يسمح بحذف الساكن وإنما تحريكه فقط.

. سماحه بتجاور الفواصل الصغيرة والأسباب بلا حدود.

. سماحه باجتماع خمسة متحركات فأكثر، بسبب طبيعة صوره التي لا تسمح بحذف الساكن وتسمح بتحريكه، أي كسره للقاعدة العروضية القائلة إنه لا يجتمع في الشعر أكثر من أربعة متحركات.[38]

---

[35] . بحر المتدارك، عمر خلوف، مجلة الدراسات اللغوية، العدد2، المجلد4، 2002، ص13.

36 . هو عمر خلوف، انظر الإحالة السابقة.

[37] . انظر هذه المعطيات مختصرة عن عمر خلوف، بحر الخبب، مجلة الدراسات اللغوية، العدد2، المجلد5، 2002، ص13.12.

[38] . انظر هذه المعطيات مختصرة عن عمر خلوف، بحر المتدارك، مرجع سابق، ص20.13.

هذه المعطيات، تعني أنّ تأصيل هذا البحر، ينبغي أن يتم بمعزل عن البحور الستة عشر، وسبب تأصيله، أنه فرض نفسه في الشعر المعاصر، بما يشبه الحتمية الفنية. وبما أنّ الخبب بحر بلا أوتاد، أي بحر سببي، تفعيلته من سببين خفيفين(فعْلن=/0/0)، ولا يقبل حذف الساكن وإنما تحريكه فقط، فإنّ تفعيلته لها أربع صور فحسب:

البحر	تفعيلتة	صورها	التغيير الاحق	نوع التغيير
الخبب	فعْلن	فَعْلُنْ	لا تغيير يذكر	صحيحة
		فعِلنْ	تحريك الثاني الساكن	زحاف مفرد مجهول
		فاعلُ	تحريك الرابع الساكن	زحاف مفرد مجهول
		فَعِلَتُ	تحريك الثاني والرابع الساكنين	زحاف مزدوج مجهول

يظهر من خلال الجدول، أنّ صورتين لا يمكن أن تقعا ضربا، هما:(فاعلُ)، و(فعِلتُ)، والسبب أنّ الوقوف يكون على ساكن، وليس على متحرك. لتبقى صورتان، أولاهما(فعْلن)، وهي تحقّق قافية المتواتر بين ساكنيها، أما الثانية وهي(فعِلن)فافتراضات أنواع القافية بين ساكنيها، تتجاوز المتكاوس الذي توقف عنده الخليل في(سبكرف)، بأربعة متحركات بين الساكنين. والسبب أنّ هذه الصورة (فعِلن)، تحتاج لتحديد نوع قافيتها إلى ساكن قبلها من تفعيلة مجاورة. واحتمالات الجوار، وما تمنحه في الصورتين معا من أنواع القوافي، في حدود الشطر الثاني(العجز)، هي الآتي:

الصورة	احتمالات الجوار	نوع القافية المتحقق	عدد المتحركات بين
فعْلن	(فعِلن)أو(فاعلُ)أو(فَعِلَتُ)	المتواتر	1
فعِلن	فاعلُ فعِلنْ	مجهول	5
	فاعلُ فَعِلَتُ فعِلنْ		9
	فاعلُ فَعِلَتُ فَعِلَتُ فعِلنْ		13
	فَعِلَتُ فَعِلَتُ فَعِلَتُ فعِلنْ		؟

ممن وظفّوا القافية المجهولة في الخبب، نجد الشاعر المغربي محمد مرّاح، قال: بحر الخبب

1- دُنْيَاكَ تَشِعُّ مُنًى زَرَعَتْ فِرْدَوْسَ هَوًى أَنْجُمَ مَطَرِ
0/0/ 0/// 0/// 0/// 0/0/ 0/// //0/ 0///
فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن فعِلن فاعلُ فعِلنْ
2- رُؤْيَاكَ رَبِيعٌ مُبْتَهِجٌ يُطْفِئُ يُطْفِئُ أَبْجُرَ ضَجَرِي
0/0/ 0/// 0/0/ 0/// //0/ //0/ //0/ 0///
فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فاعلُ فاعلُ فاعلُ فعلنْ

إنّ الشاعر هنا، اختار الاحتمال الأوّل، من بين الاحتمالات الأربعة أعلاه، فجعل(فاعلُ) المشتملة على ساكن، تحدّ من توالي المتحركات في الحشو، إذ جمع خمسة متحرّكات بين الساكنين، أي ما يتجاوز المحدد في جميع أنواع القوافي(سبكرف)لدى الخليل،

والتي تبلغ أقصاها في المتكاوس أربعة متحركات بين الساكنين. وعلى ذلك نقول، إنّ هذا نوع من القافية مجهول، لا تشير إليه عدّة القوافي، وفرضته طبيعة بحر الخبب، وهو ما يقال عن جميع الأنواع الأخرى المتجاوزة للمتكاوس.

ج . العدة الجديدة المستدركة: واحد وثلاثون نوعا جملة وتفسيرا

أشرنا إلى بحر المتدارَك وطبيعته، وإلى الفرق بينه وبين بحر الخبب، وقلنا إنّ المتدارَك كان خارج دائرة الاستعمال، لأنّ الخليل لم يجد له في وقته، من الشواهد ما يؤصّل استعمالاته وصور العروض والضرب فيه، والسبب أوضحه السكاكي في كلامه السابق، ويتصل بالرواة، الذين لم يهيئوا لإمام مثله ما يحقق له المطلوب من نقلٍ لشعر مستعمل في ما تحصل له نظريا. ومن حسنات الأخفش، إدخاله هذا البحر في مجال المستعمل، بعدما توافرت شواهده، وكثر استعماله، فأدرك العروضيون ضرورة التأصيل للبحر في كتبهم، ومنهم الجوهري في كتابه(عروض الورقة)، إذ نجد أنّ المتدارَك استعمل تاما بثماني تفاعيل، ومجزوءا بستّ، وصور الضرب فيه الخاصة والمشتركة مع العروض ، سبق أن أوردناها، مع باقي صور الضرب في البحور الأخرى، ونوردها هنا:

البحر الشعري	تفعيلة الضرب في استعمالات البحر		صورها	التغيير اللاحق	مفهوم التغيير	حالة الصور في البحر
المتدارَك	تام	فاعلن	**فعلن**	**الخبن**	**حذف الثاني الساكن**	**مشتركة مع العروض**
	مجزوء	فاعلن	**فاعلن**	**صحيح**	**لا تغيير يذكر**	**مشتركة مع العروض**
			فعلن	**الخبن**	**حذف الثاني الساكن**	**مشتركة مع العروض**
			فاعلْ	**القطع**	**حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله**	**خاصة بالضرب**
			فاعلانْ	**تذييل**	**زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع**	**خاصة بالضرب**
			فاعلا تنْ	**الترفيل**	**زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع**	**خاصة بالضرب**
	مشطور	Ø				
	منهوك	Ø				

فاعلن	البسيط/المتدارك	فاعلن	صحيح	متدارك	5	4
	البسيط/المتدارك	فعِلُن	الخبن	متراكب		
	البسيط/المتدارك	فَاعِلْ	القطع	متواتر		
	المتدارَك	فَاعِلَانْ	التذييل	مترادف		
	المتدارك	فَاعِلَاتُنْ	الترفيل	متواتر		

مجموع صور التفاعيل التسع(37)+مجموع صور التفعيلة العاشرة[فاعلن](5)=42

عدد الصور المكررة في التفاعيل التسع(10)+عدد الصور المكررة في تفعيلة[فاعلن](1)= 11

مجموع صور التفاعيل العشر(42) - مجموع الصور المكررة في التفاعيل العشر(11)=31

العدة=31(سبكرف)

بهذا رأينا، كيف أنّ دخول بحر المتدارَك، في دائرة المستعمل من البحور، وريادته في الشعر المعاصر، قد أدخلته حسابات عدّة القوافي، وباب الاستدراك عليها، بعدما تأصلت صور ضربه، التي منحت أربعة أنواع قافوية(بكرف)أضيفت إلى العدّة، ثلاثة منها(بكر)سقطت في حسابات الصور المكررة، أبرزها نوع المتدارِك(فاعلن)، لأنه يتحقّق أيضا نظريا في البسيط التام، دون أن يتحقق شعريا كما فصلنا سابقا. أما في بحر المتدارَك فتحقق نظريا وشعريا، أي جملة وتفسيرا حسب تعبير الأخفش، ومن ثم قامت إحدى الصورتين، وهي(فاعلن)في ضرب بحر المتدارَك، مقام الأخرى(فاعلن في البسيط)، شاهدة على تحقق نوع المتدارِك نظريا وشعريا في(فاعلن)، وهو ما يلغي الفرق النظري الذي برز في عدة الخليل، بين الجملة(ثلاثون)، والتفسير(تسع وعشرون)، والذي اعتبره الأخفش غلطا، إذ بدخولها تصبح الجملة ثلاثين، والتفسير ثلاثين أيضا، فَتَحَقّقُ(فاعلن المتدارَك)نظريا وشعريا، يمنحها الأولوية في دخول حسابات العدة على(فاعلن البسيط)، التي لا تتحقق إلاّ نظريا، وتخلق بالتالي نقصا بنوع قافوي واحد بين الجملة والتفسير.

أمّا النوع القافوي الرابع، الذي لم تسقطه حسابات الصور المكررة، ومنح عددا قافويا جديدا في تفعيلة(فاعلن المتدارَك)، لا نجده في(فاعلن البسيط)، محقِّقا بالتالي الاستدراك على عدّة الخليل، التي كانت محصورة في ثلاثين، وزاد بها إلى واحد وثلاثين، فهو نوع المترادف في(فاعلانْ)، عندما استعمِل بحر المتدارَك مجزوءا. وبذلك فالعدّة اليوم في البحور الستة عشر، هي واحد وثلاثون نوعا قافويا، جملة وتفسيرا، تجمعها خمسة أسماء هي(سبكرف)، ولو أنّ الأخفش فهم طريقة الخليل في حصر العدة، لمكّنته عند إدخاله لبحر المتدارَك مجال الاستعمال، من الوصول إلى العدّة الجديدة، ذات الواحد والثلاثين قافية، ولكان تحقق له الظهور بمظهر المستدرك على الخليل بشكل لا غبار عليه. وفي ما يلي حصيص كل نوع قافوي من العدة بعد الاستدراك:

	نوع القافية	حصيصها من العدة	المجموع
البحور الستة عشر	المتكاوس	1	31
	المتراكب	6	
	المتدارك	8	
	المتواتر	10	
	المترادف	6	

خاتمة

بهذا نأتي على نهاية هذه الدراسة، التي اهتدينا فيها إلى وضع حدّ لإشكال عمّر طويلا، يتصل بعدّة القوافي عند الخليل، وما خلقته من مشاكل لدى العروضيين الذين لم يتوفقوا إلى المنطق الرياضي الذي حكّمه الخليل في حصر العدّة، فراحوا يعبثون في عدّته على أساس غلط وقع له بين الحساب الرياضي ذي الثلاثين نوعا قافويا، وواقع الاستشهاد الشعري الذي حقّق تسعة وعشرين نوعا فقط، إذ لو فطنوا لمنطق الخليل في إحصاء العدّة، لمكنهم ذلك من الاستدراك عليها بإضافة نوع قافوي جديد، يحققه بحر المتدارك بعد انتقاله من مجال المهمل إلى دائرة المستعمل من البحور، فعلى الرغم من اعتبار الأخفش له في العدّة كما رأينا إلاّ أنه وقف بالعدة عند ثلاثين نوعا قافويا اعتمادا على ما روي عن الخليل، والحال أنها ينبغي أن تتجاوز الثلاثين إلى واحد وثلاثين نوعا قافويا باعتماد صور الضرب وما يطرأ عليها من زحافات وعلل في الاستعمالات الخاصة ببحر المتدارَك، ما أكّد لنا أن الأخفش كما غيره من

العروضيين، لم يهتدوا لطريقة الخليل في حصر عدّة القوافي، وكل ذلك وضّحناه في هذه الدراسة بشكل جلي، لنغلق بذلك بابا من الجدل استمر منذ عصر الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى اليوم حول إشكالية عدة القوافي لديه، ونستدرك عليه فيها بنوع قافوي انتقل من دائرة المهمل إلى نطاق المستعمل.

المصادر والمراجع

. الأخفش(سعيد بن مسعدة المجاشعي –الأوسط)

كتاب القوافي، الأخفش، تحقيق عزّة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، 1970.

. الإربلي(أبو الحسن)

كتاب القوافي، تحقيق ودراسة عبد المحسن فرّاج القحطاني، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

. التنوخي(أبو يعلى)

كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.

. ابن جني(أبو الفتح عثمان)

مختصرالقوافي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ط1، 1975.

. خلوف(عمر)

+بحر الخبب، مجلة الدراسات اللغوية، العدد2، المجلد5، 2002.

+بحر المتدارك، مجلة الدراسات اللغوية، العدد2، المجلد4، 2002.

. السكاكي(أبو يعقوب يوسف)

مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

. العلوي(المظفر)

نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، دت.

. العمري(محمد)

الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–بيروت، 2001.

. ابن الفرخان(جمال الدين)

الوافي في القوافي، تحقيق عمر خلوف، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.

. القرطاجني(حازم)

الباقي من كتاب القوافي، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997.

. ابن القطاع(أبو القاسم الصقلي)

كتاب في علم العروض، مخطوط ضمن(مجموع في العروض)، رقم 1685، ممسوح ضوئيا، بدون مصدر.

. القيرواني(ابن رشيق)

العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1.

. ابن كيسان(أبو الحسن)

تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تحقيق إبراهيم السامرائي، مطبوع ضمن كتاب: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء(الأردن)، 1988.

. المرزوقي(أبو علي أحمد)
شرح ديوان الحماسة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
. ابن منظور(جمال الدين)
لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، دت.
. نصار(حسين)
القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، ط1، 2001.