البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر الحديث- قراءة تحليلية لقصيدة سفر أيوب

أ.م.د علي نجم عبدالله

مركز دراسات البصرة والخليج العربي / جامعة البصرة

Email: ali.ziayyir@uobasrah.edu.iq

الملخص

يهدف البحث إلى الكشف عن البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر من خلال تحليل قصيدة (سفر أيوب) للشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، حيث يتناول البحث كيفية توظيف الشاعر للبنية الموسيقية والإيقاعية في هذه القصيدة كنموذج تطبيقي، وكيف تسهم هذه العناصر في تعزيز المعاني والرموز الموجودة في النص، من خلال تحليل الأسلوب الذي استخدمه الشاعر لتحقيق هذا التأثير الموسيقي والإيقاعي، وقد احتوى البحث على المقدمة ثم الفصل الأول الذي تضمّن مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده ومصطلحاته، أما الفصل الثاني وهو الإطار النظري، فتضمّن مبحثين: المبحث الأول عن البنية الموسيقية في الشعر الحر، والمبحث الثاني عن الصورة التجددية في شعر بدر شاكر السيّاب، ثم ما أسفر عنه هذا الإطار من نتائج وتناول الفصل الثالث، وهو الإطار التحليلي، منهج البحث، ومجتمع البحث، وعينة البحث، وأدوات ومستلزمات البحث، وصدق الأداة وثباتها، وتحليل عينة البحث، أما الفصل الرابع فقد تضمّن عرض نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ليُختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: البنية، الموسيقية، الإيقاعية، الشعر الحر.

Musical and Rhythmic Structure in Modern Free Poetry : an Analytical Reading of the poem Safar Ayyub

Assist. .Prof. Dr. Ali Najem Abdullah

Center of Basra and Arab Gulf Studies / University of Basrah

Email: ali.ziayyir@uobasrah.edu.iq

Abstrac

The research aims at revealing the musical and rhythmic structure in free poetry through an analysis of the poem (safar Ayyub) by the Iraqi poet Badr Shaker Al-Sayyab. The research dealt with how the poet employs the musical and rhythmic structure in the mentioned poem as an applied model and how these elements contribute to enhancing the meanings and symbols presented in the text. Accordingly, an analysis of the method that the poet used to achieve this musical and rhythmic effect is explained. The research included: The introduction, then the first section, which included: the problem of the study, its objectives, importance, limits, and terminology. The second section the theoretical framework included two sections: the first one devoted for explaining musical structure in free poetry, and the second part was about the innovative image in the poetry of Badr Shaker Al-Sayyab. The third section dealt with the analytical framework: Research methodology, research population, research sample, research tools and requirements, validity and reliability of the tool, analysis of the research sample, then the fourth section includes a presentation of the research results, conclusions, and recommendations .

Keywords: Structure, Logo, Rhythm, Free poetry.

المقدمة

يمثّل الشعرُ الحر تحولًا مهمًا في بنية الشعر العربي الحديث، إذ أتاح للشاعر مرونةً أكبر في التعبير عن أفكاره ومشاعره، متحررًا من القيود الصارمة للوزن والقافية التي كانت تميّز الشعر التقليدي. ومع ظهور هذا النمط الجديد، برزت الحاجة إلى دراسة البنية الموسيقية والإيقاعية التي لا تزال تشكّل جوهر الشعر ومحورًا للدراسات النقدية، نظرًا لاختلاف أشكالها وتنوّع أساليبها.

تُعدّ قصيدة "سفر أيوب" من الأعمال البارزة في مسيرة الشعر الحر، حيث تتجلّى فيها قدرة السيّاب، شاعر هذه القصيدة، على توظيف الموسيقى لتحقيق تأثيرٍ جماليّ وأدبيّ عميق. فهي تتّسم بتراكيب موسيقية دقيقة، تعتمد على تكرار الأصوات، والتوازي اللفظي، والتناغم بين الكلمات، بما في ذلك استخدام التكرار، والتوازي الصوتي، والإنزياحات اللغوية التي تُنتج نوعًا من التناغم الداخلي. ويهدف هذا البحث إلى بيان مدى تفرد هذه القصيدة، وتقديم فهم أعمق للتقنيات المستخدمة في مثل هذا النمط الشعري، فضلًا عن تقديم رؤية شاملة حول دور الموسيقى والإيقاع في تعزيز التأثير الأدبي والجمالي للشعر الحر.

يرتكز البحث على دراسة العناصر الأساسية التي يشكّل فيها الإيقاع أساسًا في الشعر الحر، كالتفعيلات، والتكرار، والتوازي الصوتي، والتنوّع في الوزن والقافية. فالشعر الحر يُعدّ تحولًا هامًا في بنية الشعر العربي الحديث، إذ يُتيح للشاعر حريةً أوسع في التعبير بعيدًا عن القيود التقليدية للوزن والقافية، ومع ذلك، يظلّ للشعر الحر موسيقاه الخاصة التي تنبع من تناغم الكلمات، وترتيبها، وتفاعلها مع المشاعر والمعاني التي تعبّر عنها.

من هنا تنبع أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى تحليل البنية الموسيقية والإيقاعية في قصيدة "سفر أيوب"، بغية الكشف عن الأساليب الفنية التي يعتمدها الشاعر لإضفاء طابع موسيقي على النص. كما يسعى البحث إلى توضيح كيفية إسهام هذه الأساليب في تعزيز المعاني والدلالات التي يحملها النص، مما يفتح أفقًا جديدًا لفهم الشعر الحر وتقدير جمالياته.

وفي هذه الدراسة، سيتم الكشف عن العناصر الموسيقية المختلفة المستخدمة في القصيدة، مثل التفعيلات، والتكرار، والتنوّع في الوزن والإيقاع، كما ستتم مقارنة هذه العناصر بما هو متعارف عليه في الشعر الحر الحديث، لإبراز مدى إبداع الشاعر في توظيف البنية الموسيقية لخلق تجربة شعرية متميزة ومؤثرة.

الفصل الأول/الإطار المنهجي

مشكلة البحث

تتمثّل مشكلة البحث في أن الشعر الحر يُعبّر عن تجديدٍ واضحٍ في البنية الإيقاعية والموسيقية للشعر العربي، مبتعدًا عن القيود التقليدية للأوزان والقوافي، إذ يتجاوز البناء العروضي الكلاسيكي، مما يثير تساؤلًا محوريًا :كيف تُسهم العناصر الموسيقية والإيقاعية في تشكيل البنية الجمالية والدلالية لقصيدة "سفر أيوب"؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن الأنماط الموسيقية المستخدمة في النص الشعري (قصيدة سفر أيوب) وكيفية توظيفها من خلال تحليل البنية الموسيقية والإيقاعية.

أهمية البحث

تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر مما يعزز الفهم المتداخل بين الفنون، إضافة إلى الفهم النقدي لهذه الظاهرة الشعرية التي تُعد إحدى أبرز مظاهر التجديد في الشعر العربي.

حدود البحث

الزمانية: ستينات القرن العشرين

المكانية: لندن

الموضوعية: قصيدة سفر أيوب للشاعر بدر شاكر السياب

مصطلحات البحث

١. البنية: يعود أصل المصطلح إلى الكلمة اللاتينية(Structure) ، التي تعني "البناء" أو "التركيبة"، وهو مصطلح يشير إلى النظام أو التركيب الداخلي، سواء كان ماديًا أو غير مادي. وفي السياقات الأكاديمية والفكرية، يُستعمل المصطلح بشكل واسع للدلالة على العلاقات والتكوينات التي تجعل من الكل وحدةً متماسكة ومفهومة. فالبنية، في اللغة، تشير إلى النظام الداخلي الذي يحكم الكلمات والجمل، وكيفية ارتباطها معًا في إطار قواعد اللغة؛ وهذا يعني التركيب الكلي الذي يتكوّن منه النص الشعري، بما يشمل: البنية الإيقاعية، والنظام الموسيقي، والبنية الدلالية (المعاني والأفكار)، والبنية الشكلية (مثل التقسيم والصور الشعرية)..[١]

٢. الشعر الحر: هو نوع من أنواع الشعر العربي الذي ظهر في منتصف القرن العشرين كحركة تجديدية على يد شعراء كـ(نازك الملائكة وبدر شاكر السياب)، إذ يتميز الشعر الحر غالباً

بالتحرر من القافية الموحدة والوزن الثابت الذي كان يُستخدم في الشعر العمودي التقليدي ولكنه يحتفظ بالإيقاع الموسيقي المستمد من التفعيلات العروضية. [٢]

٣. الإيقاع: يُعرّف بأنه تعاقب لضربات مشددة تسمى (دُم) وغير مشددة تسمى (تك) تفصل بينهما أزمنة سكوت في نظام ثابت متغير الأشكال يدخل في بنية الأغنية أو العمل الموسيقي لضبط زمن العمل فالإيقاع هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[٣]، أما الإيقاع الموسيقي في الشعر فهو لا يختلف عمّا موجود في الموسيقى، إذ هو عبارة عن مجموع الوحدات الزمنية داخل التفعيلة ومن ثم انعكاسه على باقي التفعيلات الأخرى. [٤]

٤. العلامة الإيقاعية الموسيقية: يقصد بها شكل العلامة الموسيقية التي لها وزن معين وشكل معين، فهنالك العديد من العلامات الموسيقية تبدأ بالأكبر وزناً (الروند وتساوي أربع ضربات، البلانش ويساوي ضربتين، النوار ويساوي ضربة واحدة، الكروش يساوي نصف ضربة) وهكذا.

٥. العروض الشعري: هو العلم الذي يدرس الوزن الشعري فيعرف به صحيحه ومكسوره.[٥]

٦. العروض الموسيقي: هو علم يختص بدراسة الأوزان والإيقاعات الموسيقية ويعد جزءًا أساسياً من علم الموسيقى، إذ يتناول العروض كيفية تنظيم الأصوات والنغمات في تركيبات معينة تسهم في خلق الجمال الفني للموسيقى.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

- **المبحث الأول: البنية الموسيقية في الشعر الحر**
- **المبحث الثاني: الصورة التجددية في شعر بدر شاكر السياب**
- **ما أسفر عنه الإطار النظري**

المبحث الأول: البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر

برز الشعر الحر بدايات القرن العشرين في العراق، إذ مثّل تحولاً عن الشكل التقليدي للشعر العربي الموزون المقفى، هذا التحول كان نتيجة عوامل ثقافية واجتماعية وسياسية عميقة أثرت بدورها في البنية الموسيقية والإيقاعية للشعر في بدايته.[٦]

إن البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر العراقي تمثل حالة من التحرر الإبداعي حيث يمنح النصوص مرونة تعبيرية وقدرة على مواكبة التحولات الثقافية والاجتماعية. [٧]

تعتمد البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر العراقي على تحرير النص الشعري من نظام البيت التقليدي والوزن الصارم من دون التخلي عن الإيقاع، ومن أهم ملامحها:

١. الوحدة الوزنية (التفعيلة): تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة (مثل فعولن، مستفعلن، أو مفاعيلن) بطريقة مرنة دون الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في كل سطر شعري.

٢. التنوع الإيقاعي: يتميز الشعر الحر بتنوع عدد التفعيلات داخل النص الواحد من زحافات وعلل مما يخلق ديناميكية موسيقية متغيرة هذه المرونة تمنح النص الشعري قدرة أكبر على التعبير عن الحالات الشعورية المختلفة.

٣. التكرار الصوتي: يستخدم شعراء الشعر الحر التكرار الصوتي سواء أكان على مستوى الكلمة أو الحرف أو القافية الجزءية كعنصر موسيقي يعزز من الإيقاع الداخلي للنص.

٤. الإيقاع الداخلي: إن الإيقاع في الشعر الحر ليس دائماً صاخباً أو ظاهراً كما في الشعر العمودي؛ بل غالباً ما يكون إيقاعاً داخلياً مستمداً من انسجام معنى الكلمة والصورة والتكرار اللفظي، من خلال التوازن الصوتي الذي يعتمد على انسجام الأحرف والمقاطع الصوتية بين السطور، كذلك التكرار والإيقاع الرمزي الذي يتجلى من خلال تكرار جمل أو مقاطع معينة لخلق تأثير إيقاعي على مستوى البنية العاطفية للنص، وثم يعمل على تناغم الإيقاع مع الحالة الشعورية للنص فقد يكون حزيناً متقطعاً أو متدفقاً وفقاً للموضوع المطروح.

٥. الأثر الموسيقي على المتلقي: إن الإيقاع الموسيقي للشعر الحر لا يعتمد على الإيقاع الخارجي فحسب بل يمتد ليؤثر في المتلقي من خلال (الإيقاع النفسي داخلياً حيث ينسجم المستمع مع الموسيقى الداخلية للنص، كذلك التنوع اللحني الذي يمنح كل نص شخصية موسيقية فريدة).

٦. التأثيرات الثقافية المحلية: إن البيئة العراقية بما فيها من موسيقى وأغانٍ متنوّعة كالمقام العراقي أثرت بشكل واضح في بنية الشعر الحر، فالمقام العراقي بما يحمله من تقنيات موسيقية وإيقاعية مرنة ومعقدة بالوقت نفسه، فقد ألهم العديد من الشعراء لتجريب تقنيات إيقاعية مشابهة.

إن الإيقاع مرتبط بحركة النفس الداخلية أثناء التلقي من خلال التشوّق الذي يحدث في نفس المتلقي، وهو يترقب شيئا مكرراً ألفته نفسه، وهنا إشارة "أدونيس" إلى العلاقة الوثيقة بين الانفعالات النفسية و الكلمة في النص وجعل هذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمور بها النفس وتظهر في سياق النص، فالإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. [٨]

ولعلّ من أهم ركائز الشعر الحر هو (الإيقاع والتنغيم) اللذان يرتبطان سوياً، إذ إن إيقاع الشعر جزء لا يتجزأ من إيقاع اللغة، وعليه فلكل صوت لغوي (حرف) درجته وشدته ورنينه (التنغيم) التي تحددها نغمته الخاصة سواء أكانت صاعدة أو هابطة لذا نرى التنغيم الصوتي في حالة صعود وهبوط، فإذا كان انتهاء المعنى كانت الجملة في حالة هبوط ليشعرنا بهبوط النغم وأما إذا كانت

الجملة بحالة الاستمرارية أي عدم انتهاء المعنى فنجد التنغيم في حالة صعود ليوحي لنا بأن هنالك تكملة للمعنى.[٩]

المبحث الثاني: الصورة التجددية في شعر بدر شاكر السياب

يُعد الشاعر بدر شاكر السياب من أبرز رواد الشعر الحر العراقي، إذ كان له دور كبير في تأسيس حركة الشعر الحر من خلال قصائده كقصيدة "سفر أيوب" و"أنشودة المطر" وغيرهما. فقد دمج بين بنية التفعيلة والصور الموسيقية المستوحاة من الطبيعة والموروث الشعبي. كذلك الشاعرة نازك الملائكة التي هي من المؤسسين الأوائل للشعر الحر، كما أنها قدمت العديد من الدراسات حول الشعر الحر إلى جانب إبداعها الشعري. ومن أشهر قصائدها "عاشقة الليل" و"قرارة الموج". فقد نظّرت لهذا النوع من الشعر مع الالتزام بالإيقاع الموسيقي المنتظم. إضافة إلى إبداع الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي قدم نصوصًا ذات إيقاع داخلي حاد يتناغم مع موضوعات الثورة والتغيير. ومن أشهر أعماله (المجد للأطفال" و"الزيتون).[١٠]

إن من أبرز مميزات شعر السياب (رائد الشعر الحر العراقي) إذ حقق الكثير من الفتوحات والكشوفات الفنية الشعرية وجعله في مقدمة المحدّثين حيث نرى ذلك جلياً في النص السيابي، إذ لم يكن مختلفاً فقط على مستوى التجديد بل من خلال تمرده على النص التقليدي كما في قصيدة سفر أيوب[١١]، وما حملته من بنية موسيقية وإيقاعية سيتم دراستها وتحليلها لاحقاً والكشف عن مميزات أسلوبه وبنيته للقصيدة موسيقياً، ولعل أبرز ما ميّز السياب عن أقرانه الآتي:

١. السيمياء في خطابه الشعري حيث كان مميزاً فجعله يقف منفرداً بالنص الحر عن بقية أقرانه ممن عاصروه في معركة التجديد.
٢. الأسس الفنية الرصينة في نصوصه من خلال بنيتها الموسيقية والإيقاعية.
٣. البنية الفنية الواضحة من خلال حزنه المختلف عن غيره وتصوراته لتلك المعاناة وكيفية تعبيره عنها حيث بانت على تركيبة البنية الموسيقية للقصيدة كقصيدة "سفر أيوب".
٤. التعدد في بحور الشعر أو القافية والتحكم بعدد التفعيلة، فليس كل شاعر قادرًا على رسم معاناته من خلال نص واحد بوصفه محكومًا بقالب واحد على وفق وزن واحد، بينما نجد السياب استطاع من خلال التعدد في البحور أن يُخرج ما في خلجات أفكاره بمنتهى السهولة الفكرية. فالبحور الشعرية التقليدية تختلف من بحر إلى آخر، وهنا تختلف الموسيقى، فالهزج هو بحر استخدمه العرب في الحرب عند النزال، وبحر المتقارب استخدموه في الغناء الحماسي في الحروب، وبحر الكامل استخدموه في أكثر من حالة كونه متعدد الصور، وبحر البسيط له خاصية عن غيره. بالتالي، كان السياب من خلال استخداماته المتنوعة شعريًا في نص واحد قد أُعطِي القدرة على

التنقل النفسي وإظهار تصوراته بين الضعف والقوة، والحزن والأمل، واليأس. فهو بتنقله الموسيقي هذا تمكن من رسم تصوراته وجعل المتلقي في حالة تعايش تام واستمتاع. (١٢)

٥. جمع السياب في شعره بين الحزن والتشاؤم والقلق والإيمان الذي عُرف عنه في بعض نصوصه، ففي قصيدة سفر أيوب يفتتح النص برؤية العارف بالله، إذ يذهب التصوف إلى أن البلاءات نعمٌ ربانية تحمل الإنسان إلى مصلحته الأبدية، وهنا نجد البناء المعرفي ثم التدرج في التعبير عن وجهة نظره للحياة من خلال وجعه وقبوله للقدر المكتوب عليه الذي جاء من خلال الحزن الذي لا يتعارض مع الإيمان.

٦. امتاز شعر السياب بموسيقاه الأكثر وضوحاً للمتلقي وهذا ما حبب شعره للكثير.

يمكن ان نوجز حياة السياب الشعرية بعدة مراحل هامة بدأ كلاسيكياً ثم رومانسياً حيث بدأت من عام ١٩٤١ولغاية ١٩٤٨ فقد كان ذلك واضحاً في قصائده كقصيدة (لا تزيديه لوعة)، ثم المرحلة الواقعية مرحلة الخروج من الذات الفردية إلى الذاتية الاجتماعية تلك النزعة الاشتراكية الذي يتحدث عن آلم المجتمع مهاجماً الظلم حيث صورها بعدة قصائد منها (حفار القبور، المومس العمياء، الأسلحة والأطفال) بدأت من عام ١٩٤٩ ولغاية ١٩٦٠، ثم وصل إلى المرحلة الذاتية، حيث أدرك السياب واقعاً من الحقائق الحياتية التي عاشها وقد جسدها في بعض قصائده الخالدة (غريب على الخليج، انشودة المطر، سفر أيوب) من عام ١٩٦١ ولغاية ١٩٦٤).(١٣)

أما الصور التي استوحاها السياب بقصائده فهي عديدة منها مستمدة من الطبيعة كقصيدة أنشودة المطر، وأخرى مستمدة من الموروث الشعبي كالمومس العمياء وشناشيل أبنة الجلبي وجيكور وهيروشيما ومنها متحدثاً عن الغربة والألم والفراق كغريب على الخليج وإقبال وسفر أيوب.(١٤)

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. ظهور الشعر الحر بدايات القرن العشرين في العراق، إذ مثّل تحولاً عن الشكل التقليدي للشعر العربي.

٢. البنية الموسيقية والإيقاعية في الشعر الحر العراقي تمثل حالة من التحرر الإبداعي حيث يمنح النصوص مرونة تعبيرية امتازت بها تلك القصائد.

٣. من ميّزات الشعر الحر هي الوحدة الوزنية أي (التفعيلة) التي تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة كـ(فعولن، مستفعلن، أو مفاعيلن) بطريقة مرنة دون الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في كل سطر شعري.

٤. دمج السياب في قصائده بين بنية التفعيلة والصور الشعرية والموسيقية المستوحاة من الطبيعة والموروث الشعبي كما في أنشودة المطر والمومس العمياء وغيرها.

٥. أتاح الشعر الحر للشعر العربي إمكانية تمديد وتقليص في عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد على وفق متطلبات الفكرة.

الفصل الثالث/ الإطار التحليلي

منهج البحث: اتبع البحث هذا المنهج الوصفي (تحليل محتوى) حيث يتم من خلاله جمع المعلومات وتنظيمها وتحديد المشكلة والبحث عن المفاهيم النظرية وتحليل محتوى العينة المختارة وصولاً لنتائج البحث.

مجتمع البحث: يشكّل مجتمع البحث مجموعة من قصائد بدر شاكر السياب التي تجاوزت الأربعين قصيدة خلال المدة الزمنية لحدود البحث (ستينات القرن الماضي).

عينة البحث: أعتمد الباحث الطريقة الانتقائية في اختيار عينة البحث من خلال مجتمع البحث، حيث اختار الباحث قصيدة سفر أيوب بشكل قصدي للكشف عن البنية الموسيقية والإيقاعية حيث سيتم تحليلها للوصول إلى نتائج البحث من خلال المبررات الآتية:

١. القصيدة حملت معاناة الشاعر بكل صدق حيث كتبها وهو على فراش المرض فهذه القصيدة تُعد مرآة الشاعر الصادقة.
٢. حملت القصيدة إيقاعاً مموسقاً متناسقاً مع المضمون والمعنى.
٣. تُعد قصيدة سفر أيوب من أشهر أعمال بدر شاكر السياب الشعرية.

أدوات ومستلزمات البحث

- المقابلات الشخصية.
- الخبرة الذاتية للباحث.

تحليل نموذج عينة البحث

موسيقياً سيعتمد الباحث تحليل القصيدة على وفق منظومة أعدها للتفعيلات العروضية وتقاطيعها الموسيقية وموازينها رياضياً على وفق السمع والميزان الموسيقي، كما موضح بالجدول الآتي:

التفعيلة	التقطيع الموسيقي
فعولن	♪ ل ل تَ تا تا
فاعلن	ل ♪ ل تا تَ تا
مفاعيلن	♪ ل ل ل تَ تا تا تا
مستفعلن	ل ♪ ل ل تا تَ تا تا
فاعلاتن	ل ل ♪ ل تا تا تَ تا
مفاعلتن	♪ ل ♪ ♪ ل تَ تا تَ تَ تا
متفاعلن	♪ ل ♪ ل ♪ تَ تا تَ تا تَ
مفعولات	♪ ل ل ل تَ تا تا تا

القصيدة

لكَ الحمـ دُ مهمسـ تطال الـ بلاء
♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

ومهمسـ تبدّ ال ألم
♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

لكَ الحم دُ إن الـر رَزايا عطاءْ
♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

وإن الـ مَصـيبا ت بعض الـ كرم
♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

ألمْ تُعـ طني أن ت هذا الـ ظلام
♪♩ ♩ ♪ ♩♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

وأعطي تني أن ت هذس سَحَر؟
♪♩ ♩ ♪ ♩♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

فهل تشـ كر الأر ض قطر الـ مطر
♪♩ ♩ ♪ ♩♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

وتغضـ ب إن لم يجدها الـ غمام؟
♪♩♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

******

شهورٌ طوالٌ وهذي جـ جراح
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

تمززز ق جنبيّ ي مثل الـ مدى
♪♩♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
ولا يهـ دأ د ءُ عند ص صباح
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
ولا يم سح اللّيـ ل أوجا عه بالر ردى
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♪♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
ولكن.. نَ أبيو ب إن صا ح صاح
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
لكَ الحمـ د ، إن الر.. رزايا ندى
♪♩ ♩ ♪ ♩♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
وإنّ الجّـ جراح هدايا الـ حبيب
♪♩ ♩ ♪♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ ♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
أضمُّ إلى الصّد ر باقا تها
♪♩♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪♪
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
هـــدايا ك في خا فقي لا تغيب
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♩♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
هــدايــا ك مقبو لةٌ ها تها
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪♩ ♩♪
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

******

أشـــددُ جراحي وأهتُ ف بالعا ئدين
♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♪♩ ♩ ♩♪

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

ألا فانـ ظروا واحـ سدوني

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

فهذي هدايا حبيبي

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

جميلن هو السّهـ دُ أرعى سماك

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

بعينيـ ي حتى تغيب النـ نجوم

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

ويلمـــ س شبّا ك داري سناك

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

جميلٌ هو الليـ ل أصدا ء بوم

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

وأبـــوا ق سيا رة من بعيد

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

وآها ... تُ مرضى ، وأمنن تُعيدْ

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

أســاطيـ ر آبا ئهـا للـ وليد

♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

وغابا ت ليل السُّهاد الـ غيوم
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
تحجـ بُوجه سـ سماء
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
وتجلو هـ تحت القـ مر
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
وإن صا ح أيوب كانن نداءْ:
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ
لك الحمـ د يا را ميأً بالـ قدر
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
ويا كا تبن بعـ دَ ذاك الشّـ شفاءْ
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

دراسة تحليلية لقصيدة (سفر أيوب)

١. **بحر القصيدة (المتقارب):** سّمي بالمتقارب لتقارب حركاته ولقرب أوتاده من أسبابه والعكس بالعكس فبين كل وتدين سبب خفيف واحد كذلك سُمي بالمتقارب لتقارب أجزائه أي لتماثلها وعدم طولها فجميعها خماسية حيث يمتاز المتقارب بإيقاعه الموسيقي الواضح وبميله إلى الانتظام.[١٥]

وزن بحر المتقارب:

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩ ♪♩♩

دُم تك دُم ...وهكذا

حيث إن الصوت القوي يرمز بـ(دُم) والصوت الضعيف يرمز بـ(تك) وعليه فإن التقطيع العروضي سيكون (فَ) الصوت القوي (عُوْ) الصوت الضعيف (لُنْ) الصوت القوي وعليه سيستخدم السياب تلك النبرات الإيقاعية بشكل متعدد وبحسب صوت الحرف والكلمة وسيستعيض ببعض النبرات الضعيفة نهاية البيت الشعري كنوع من الزحافات والعلل الشعرية الذي جاء مناسباً شعرياً وموسيقياً ولم يكن هنالك خلل عند المتلقي والمستمع للقصيدة.

٢. **الدلالات والاستعارات الأدبية:** تمثل القصيدة السيابية بنية ذات نظام عروضي قوامه تكرار تفعيلات محددة تكسب موسيقاه خاصية التبلور في حدود صوتية تنحرف عن النمط المألوف تقوم أساسا على بنية إيقاعية خاصة ترتبط في حالة شعورية للشاعر تعكس هذه الحالة في صورتها صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها ترتقي ببنية القصيدة لتتلاءم مع تعبيرية المضمون.(١٦)

استخدم السياب بحر المتقارب وهو بحر غنائي يمتاز بموسيقى ينفرد بها عن كثير من البحور وكأنّ السياب كان يتغنى مع نفسه بقصيدته رغم ألمه وهو مع كونه استخدم البحر على وفق قالب التفعيلة متحرّراً فقط من القيود التي يفرضها الشعر الكلاسيكي العمودي وعدد التفعيلات وأصله (فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ) وهنا السياب لم ينتقل إلى بحر آخر، وبقي مع المتقارب نفسه ولكن على قالب التجديد مع الالتزام بالقافية الواحدة واعتمد على القافية المتعاقبة ببعض الأماكن.

وبلا شك أن السياب استمد واستلهم موسيقاه من مادة صياغته للقصيدة، فقد حافظ على الوزن والقافية، أي لم يخرج إلى بحر آخر، وبقي على تكرار القافية مع تنوعها، فهو يكرر القافية حتى في اختلافها ليحفظ الموسيقى في نصه، وحتى لا يخرج إلى النثر باعتبار خلو النص النثري من الموسيقى.

إن تعدد الأوزان جاء معبرًا عن التعبير الموسيقي من خلال تعدد الأصوات في القصيدة، وفق نسيج يمنح القصيدة جوًّا موسيقيًا يثري النص بالثيمات الأسلوبية في مستواها الإيقاعي المنبثق داخل اللغة الشعرية، بحيث أكسبها دراما واضحة الجمال على المستوى الإبداعي والفني، من خلال تعمّد السياب تحرره من قيد القافية المفروضة، والاعتماد على التنويع في قافيتها الساكنة تارةً والمتحركة تارةً أخرى، على وفق حالته المزاجية والصحية أثناء كتابته القصيدة وهو على فراش المرض.

أظهر السياب في قصيدته بدايةً في مخاطبة الله سبحانه وتعالى، حيث اعتبر أن المصائب هي كرم من الخالق على العبد، تحدّث السياب في قصيدته عن معانٍ عظيمة بالرضا بالقضاء والقدر، فبرز ذلك في بيته" **:مهما استطال البلاء ومهما استبد الألم**"، واستخدامه لكلمة "مهما" استخدام بليغ الأثر من حيث المد الإيقاعي لصوت الحرف الممدود، وغرض استخدامه بشكل متناغم، وكأن البيت مُلحَّن موسيقيًّا قبل أن يُكتب شعريًا.

اعتمد السياب التكرارية الظاهرة المباشرة التي تحمل دلالات شعورية وأبعادًا نفسية، فهي ذات حضور متميز يناسب اضطراب المشاعر وهواجسه الإبداعية، فقد لا يُغفل الأثر النفسي لهذه التكرارية من حيث الإيقاع المتناسق المموسق الذي يُشيع لمسات وجدانية ذات شجن مباشر، تصاحبه الدهشة المفاجئة، مما يجعلها ذات تأملية فاعلة على المتلقي. فالألفاظ والأسماء والأفعال في القصيدة لها مدلولاتها الجمالية، حيث ذكر اسم النبي أيوب(ع) في أكثر من موقع كما في الأبيات (ولكن أيوب إن صاح صاح ... وإن صاح أيوب كان النداء) كذلك (يا رب أيوب قد أعابه الداء ... أطفال أيوب من يرعاهم الآنا ... يارب أرجع على أيوب ما كانا) للدلالة على صبر النبي أيوب (ع) وربطها الشعري مع معنى الأبيات التي تمثل حالته الصحية آنذاك كذلك تكررت لفظة الليل في العديد من المواضع كما في البيت (لا يمسح الليل أوجاعه بالردى ... جميل هو الليل: أصداء بوم).

وظّف السياب تكرارية لفظ "لك الحمد "في أربعة مواضع كنوع من الاستسلام التام أمام قضاء الله وقدره على الإنسان ومدى صبره، فقد بيّن لنا أن المرض محنة إلهية توجب الشكر كلغة صوفية. فقد استخدم التنغيم المطوّل حيث استخدم المدّ في "الحمدُ "كنوع في إبراز إيقاع الصوت البطيء، فالتكرار في هذه الجملة له قصدية دلالية بنيوية تنغيمية.

عمد السياب إلى الاستعارة لما لها من أبعاد جمالية كصورة فنية مشحونة بمشاعر إنسانية جيّاشة، متجلّية فيها إبداعه، كاشفةً علاقة الصورة الشعرية الاستعارية بالإيقاع الموسيقي، حيث شبّه السياب نفسه بالغيمة التي تزول بعد حين مؤديةً ما عليها من وظيفة" :فهل تشكر الأرض قطر المطر؟ "فهنا الإيقاع جاء طويل الامتداد الصوتي لضرورة إيصال معنى الجملة الاستفهامية، أما البيت التالي" :وتغضب إن لم يجدها الغمام"، فقد جاء الإيقاع فيه قصير التنغيم لأنها جملة جوابية، حتى تعطي فهم الجملة معناها.

كذلك ذكر في أحد الأبيات" :شهور طوال وهذي الجراح... تُمزق جنبيّ مثل المُدى"، فجميع هذه الاستعارات هي صور تراكبية استخدمها السياب للوصول إلى جوهر معنى النص، مع استخدامه للتنغيم الموسيقي بحسب معنى الجملة.

امتازت أبيات القصيدة بالصور المركّبة القائمة على مجموعة من المشاهد المتنوعة الممزوجة بالموسيقى، فتارةً يكتب عن الغربة" :جميل هو الليل: أصداء بوم ... وأبواق سيارة من بعيد"، حيث نجد استخدامه للإيقاع الصوتي الطويل، وذلك لإبراز صورة البُعد والاغتراب، وتارةً عن صراعه مع

المرض" :ولا يهدأ الداء عند الصباح ... ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى"، لنجد التنغيم الصوتي ذا المدود الصوتية الطويلة الهادرة حزنًا، وكأنه يغنيها بلحن ذو شجن، وتارةً عن صورة المُحب" :هداياك في خافقي لا تغيب ... هداياك مقبولة، هاتها"، حيث نرى استخدامه للمدود والحركات بشكل يوحي بالامتداد الصوتي بكل تفاصيل الجملة، موصلاً فكرة التنويع الموسيقي ليجعل المتلقي في حالة يقظة، وتارةً عن صورة الصابر المُحتسب؛ بالتالي جاءت محصلة الشاعر الإبداعية حول كل تلك الصور الشعرية لرؤاه الداخلية التي نسجت بنية موسيقية وإيقاعية منسجمة المعنى والمضمون.

استخدم السياب في كثير من الأبيات الزحافات والعلل حيث لم يلتزم بالقافية الكلاسيكية كما في المقطع الأول من القصيدة حيث جاءت القافية بالألفاظ الآتية: (البلاء، الألم، عطاء، الكرم) حيث تحوّلت (فعولن) إلى (فعو) وهنا اختصر إيقاع مطوّل التنغيم إلى إيقاع قصير قاصداً إيصال فكرة معنى الجملة.

تعمّد السياب ترتيب قافية القصيدة لتكون على طريقة المحاكاة المتقاطعة حيث البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع وهكذا (البلاء : عطاء) و (كرم : ألم) ليضفي تنوعاً صوتياً مبتعداً عن الرتابة.

استخدم السياب بأشطر القصيدة المقطع الطويل (ذات الإيقاع الصوتي الممدود) والمقطع الصغير(ذو الإيقاع الصوتي القصير) لكن وزنها الشعري جاء منضبط الوزن والمعنى تماماً كما في (هداياك في خافقي لا تغيب... هدايـــاك مقبولة هاتها) قياساً لأشطر القصيدة التي تلت (فهذي هدايا حبيبي...جميل هو السّهدُ أرعى سماك) وهكذا لم يلتزم السياب بإيقاع ثابت، وإنما متغير بجميع أجزاء القصيدة وهو ما ميّز شعره عن غيره.

أطلق على السياب في هذه المرحلة العمرية (فترة كتابة القصيدة) بالفترة الذاتية حيث اهتم جلياً بواقعه الذي عاشه وما عاناه، إذ كان واضحاً بهذا العمل الدرامي التعبيري السردي الواقعي.

٣. **البنية الموسيقية والإيقاعية:** إن أسلوب السياب ببنائه القصيدة قد خلق توازناً صوتياً مانحاً النص توازناً داخلياً يُعطي إيقاعاً ذا إحساسٍ متناغم متوازن موسيقياً، فالقافية المتقاطعة بهذا البناء الشعري أسهمت في خلق بنية إيقاعية مموسقة مميزة تساعد في استظهار الإيقاع المنتظم غير المتماثل مما ساعد في كسّر الرتابة مانحةً النص حيوية حيث تعطي للقارئ بُعداً درامياً

بسبب التنقل بين الأصوات الموسيقية المتناغمة في القصيدة على الرغم من إيقاع القصيدة البطيء الذي تملكها الحزن بمضمونها.

برزت قدرة السياب على تطويع الإيقاع الشعري وتوظيف الأصوات اللغوية لا سيما المدود المطوّلة والحروف الساكنة بما يخدم دلالة النص عاطفياً وروحياً من خلال المدود الصوتية الطويلة (التنغيمية المطوّلة) كالفتحة الطويلة والألف الممدودة كما في (استطالَ البلاء، الرزايا عطاء، المصيبات، الغمام) وغيرها فهذه المدود الطويلة تؤدي وظيفة أساسية وهي الإيحاء بالامتداد الزمني للصوت التي تمثّل المعاناة الطويلة فالمدّ في (استطال، البلاء، المصيبات) وغيرها يحاكي التجربة الشعورية التي أراد السياب إيصالها وهي الامتداد الزمني للبلاء والمصيبة فالصوت ذاته يُطيل الشكوى ويعمّق الإحساس بالألم.

أعطى السياب للنص تنغيماً آخرا ذا بُعد ديني كما في (الحمدُ ، الرزايا، أيوب) فهذه تنتمي إلى حقل دلالي تعبّدي تسهم المدود هنا في خلق جوٍ ابتهالي خاشع يتلاءم مع مضمون الثناء على الله رغم الألم فهذه المدود المستخدمة نجهدها متناسقة البنية موسيقياً وإيقاعياً ومكملة لرؤيته القدرية والوجودية للمعنى العميق للنص.

امتازت القصيدة ببنية موسيقية وإيقاعية موزونة لفظياً من خلال التحليل على وفق منظومة العلامات الإيقاعية رغم أن العلامات الإيقاعية أتت بأشكال مختلفة من خلال تحليل الكلمة الواحدة على وفق زمن لفظها.

خرج السياب بأسلوبيته في الشعر الحر هنا من الزمن الموسيقي الثنائي (ضربتان زمنيّتان) والرباعي (أربع ضربات زمنية) هذان الزمنان المتعارف على استخدامهما في بحور الشعر العربي (♩ ♩) و (♩♩♩♩) واشتغل على الزحافات والعلل والتراكيب الإيقاعية الموسيقية على وفق منظومته الخاصة المبتكرة كما في الأبيات المتعاقبة:

وأبـــــوا	ق سيا	رة من	بعيد	أســاطيـ	ر آبا	ئهـا للـ	وليد
♩♩♪	♩ ♩ ♪	♩ ♩ ♪	♩ ♪	♩♩♪	♩ ♩ ♪	♩ ♩ ♪	♩ ♪
فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلُنْ	فَعُوْلْ

في العلوم الموسيقية تتخذ المازورة نظام النسق الإيقاعي الذي ينظم العمل الموسيقي الذي يساويه في علم العروض أزمنة التفعيلة التي تحدد نوع البحر حيث استخدم السياب هذا النظام الموزون في القصيدة إلا أنه لم يلتزم بتفعيلة القافية ما تسمى بالزحافات والعلل.

اهتم السياب في قصيدته بشكل قصدي بالأصوات الموسيقية المرتبطة بمعنى الكلمة وهذا نوع من الإبداع الوصفي للحالة التعبيرية التي أوجسها، فقد وزّع الأصوات على ثلاثة أنواع لكل منها زمناً صوتياً وكالآتي:

١. الحركة القصيرة: كل حركة صوت زمني واحد خفيف وسريع كـ(الفتحة والكسرة والضمة) كما في (لَ) و (كَ) لتصبح (لَكَ) فتكون صوتين خفيفيّن موسيقياً(♪♪) فتشيع شعور الرضا والسكينة دون توقف.
٢. المدّ الطويل: كل حرف مدّ(ألف، ياء، واو) يعطي صوتاً زمنياً كاملاً (♩) كما في (البلاء) (♪♩♩).
٣. الحروف الساكنة: كل سكون يوقف الصوت نصف الزمن(♪) كما في (ألمْ) محدثاً انغلاقاً في الكلمة وصدمة الانقطاع الصوتي معبرة عن حدة الألم.

بُنيت بعض أشطر القصيدة على شكل (جواب وسؤال) كما في (ألم تُعطني أنت هذا الظلام؟... وأعطيتني أنت هذا السّحر) وهذه الفكرة تشبه الجمل الموسيقية المتكوّنة من عبارتين التي تنتهي كل عبارة منها بأربعة موازير موسيقية فهي تشبه فكرة الجمل الموسيقية(الجواب والسؤال) للموسيقار النمساوي موزارت في السيمفونية رقم(٤٠) وكأن الألم متواتراً.

النتائج

١. ورود الزحافات والعلل التي هي جزء من تركيبة القصيدة والشعر الحر.
٢. التزم السياب بالمدود حيث جاءت جميع المدود بزمن موسيقي كامل (♩) كما في (بالعائدين ♩ ♪ ♩ ♫) و (الصباح ♪ ♩) وغيرهما.
٣. يساعد تحليل العينة إيقاعياً وموسيقياً في تلحين مثل هكذا قصائد تعتمد على قالب الشعر الحر الذي يكون متنوع القوافي.
٤. يمتاز البحر المتقارب بإيقاعه الموسيقي الواضح وبميله إلى الانتظام لكن السياب ومن خلال تحليل بنية القصيدة موسيقياً تبين أن كل بيت له بنية موسيقية تختلف عن الآخر.
٥. تميّزت القصيدة ببنية المحاكات المتكوّنة من جملة مقسّمة إلى عبارتين(سؤال وجواب) حيث استخدام هذا النمط الإبداعي الموسيقي العالمي موزارت في السيمفونية رقم (٤٠).
٦. نسقية التزام السياب تقنياً من خلال القافية المتقاطعة كوّنت وحدة موسيقية متنوّعة حيث برزت مهاراته مستخدماً الألفاظ والأصوات المتعاقبة مانحة سهولة في إيصال معنى الأبيات إلى المتلقي في جذب انتباهه وعدم تشتته كما في(لك الحمد مهما استطال البلاء ... ومهما استبدّ الألم) (لك الحمد إن الرزايا عطاء... وإن المصيبات بعض الكرم) ففي البيت الأول انتهت القافية بـ(البلاء) ليحاكيها بـ(عطاء) ثم يحاكي قافية البيت الثاني بـ(الألم) لتقابلها إيقاعياً (الكرم) وهكذا.
٧. وظّف السياب في سفر أيوب التكرارية بالألفاظ والأسماء بوصفه دلالة بنيوية موسيقية.
٨. تحققت في القصيدة توافقية التوازن الإيقاعي الموسيقي، فعلى الرغم من اختلاف عدد الكلمات داخل البيت الواحد، فإن السياب وازن بينها من خلال التشكيل وحروف المد، مراعيًا بذلك الإيقاع الموسيقي ومعاني الأشطر.
٩. إن البنية الموسيقية للقصيدة جعلت منها سهلة الحفظ، وكأن السياب قد قام بتلحينها أثناء كتابتها، وهذا ما تبيّن بوضوح من خلال التحليل.
١٠. الموسيقى التي استخدمها السياب في قصيدته خلقت تفاعلاً عاطفياً بين الشاعر والمتلقي مما ساعدت في بناء علاقة أعمق مع النص.
١١. أوضح لنا السياب بناءه لتنغيم الكلمة إيقاعياً وموسيقياً باختلاف المواضع، كما في كلمة (ولا) في قوله: (ولا يهدأ الداء عند الصباح... ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى)، حيث جاءت الأولى بإيقاع صوتي قوي يُعبّر عن شكوى أليمة من ألمه، في حين جاءت الثانية تأكيدية، بإيقاع أقوى وأطول، لكنها أكثر درامية وحزناً

١٢. إن التقطيع الإيقاعي الموسيقي الذي أجراه الباحث على أبيات القصيدة يُسهّل استخدام إيقاعٍ متوافق عند تلحين القصيدة، وذلك وفقاً للزمن الإيقاعي المستند إلى التقطيع العروضي

الاستنتاجات

١. تحرر السياب من القافية والوزن التقليدي الصارم، لكنه حافظ على وحدة البناء الإيقاعي الموسيقي للقصيدة مما جعلها راسخة في أذهان المتلقين ليومنا هذا.

٢. تُعدّ التكرارية الإيقاعية للألفاظ والعبارات من أبرز سمات البناء الموسيقي في القصيدة، إذ تُولِّد إحساساً بالنغم الداخلي المتسلسل، يعكس حالة الألم والصبر المتماهية مع مضمون القصيدة المستوحى من قصة نبيّ الله أيّوب (ع). وقد جاء هذا التكرار لا بوصفه تكراراً صوتياً فحسب، بل بوظيفة دلالية تعمّق الأثر النفسي والدرامي للنص.

٣. امتازت القصيدة بتكامل الموسيقى الداخلية والصور الشعرية، بوصفها آلية لتجسيد الانفعالات العاطفية والفكرية؛ حيث برزت التكرارية الصوتية في الحروف المهموسة والمجهورة ضمن البنية الإيقاعية، مما ساهم في إبراز المشاعر المتأججة في النص، كالألم، والصبر، والاحتجاج على القدر.

برهنت قصيدة "سفر أيوب" على أن البنية الإيقاعية والموسيقية في الشعر الحر ليست تحرّراً من قيود الوزن والقافية التقليديَّيْن فحسب، بل هي إعادة تشكيل للخطاب الشعري بما يحقّق تكاملاً بين الموسيقى والإيقاع والمعنى، إذ أظهر السياب قدرة فائقة على توظيف الإيقاع الداخلي والتكرارية والتوزيع الصوتي بما يعكس تحوّلاً جوهرياً في مفهوم الشعر الحر.

التوصيات

١. ضرورة الاهتمام بدراسة نقدية حول الإيقاع في الشعر الحر من منظور بنيوي ودلالي.

٢. إجراء دراسات تتعلق بالموسيقى الشعرية والتجربة الشعورية من حيث التكرار الإيقاعي وعلاقته بالمعاني والدلالات.

٣. تطوير مناهج تدريس علم العروض والإيقاع في الشعر الحر.

المقترحات

١. عمل دراسة مشابهة حول البنية الإيقاعية الموسيقية في القصائد العمودية.

٢. عمل محاضرات وحلقات نقاشية حول دراسة البنية الموسيقية في قصائد السياب؛ لما لها من عمق أدبي وفني.

الهوامش

(١) حازم المرزوقي: منهجية التحليل الموسيقي للنصوص الأدبية- دار النشر العربي- لبنان - بيروت ٢٠٢٠- ص٢٢.

(٢) بيروت٢٠١٨ - ص٣٠.

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي- دار الكتاب اللبناني - لبنان - بيروت ١٩٩٢ - ص١٨٥(بتصرف).

(٤) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - دار الشريد للنشر - العراق - بغداد ١٩٨٠ - ص٢٠.

(٥) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر- مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - القاهرة١٩٥٢ - ص١٥.

(٦) ريتا عوض: بدر شاكر السياب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - فلسطين - القدس١٩٨٣ - ص٥٥.

(٧) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - القاهرة ١٩٨٥ - ص٥٢.

(٨) معتز قصي ياسين: البنية الإيقاعية في قصيدة المسيح بعد الصلب للشاعر بدر شاكر السياب - بحث منشور- مجلة دراسات البصرة - العدد ٢٢ - جامعة البصرة ٢٠١٦- ص١٩٣.

(٩) محمد حماسة: الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر) - دار غريب للطباعة والنشر - مصر- القاهرة٢٠٠١- ص١٩٧.

(١٠) عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب - وزارة الثقافة - العراق - بغداد ١٩٧٨ - ص١٤.

(١١) عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب - مرجع سابق - ص٢٦.

(١٢) لقاء أجراه الباحث مع الشاعر هاني راضي العبدالله الكترونياً بتاريخ ٢٠٢٥/١/٢٠.

(١٣) ناجي علوش: مقدمة في ديوان السياب - دار العود للطباعة والنشر - لبنان - بيروت ١٩٧١ - ص٢٠.

(١٤) عبد الواحد لؤلؤة: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره - دار المدى للطباعة والنشر - سوريا - دمشق ١٩٩٧ - ص٣٥.

(١٥) داليا حسين فهمي : إيقاع الكلمة وأحكام التجويد - دار القاهرة للنشر - مصر - القاهرة ٢٠١٧ - ص٩٩.

(١٦) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر - دار العودة الثقافي - لبنان - بيروت ١٩٨١ - ص٦٧.

المصادر

١. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر- مكتبة الأنجلو المصرية – مصر – القاهرة١٩٥٢.

٢. جميل صليبا: المعجم الفلسفي- دار الكتاب اللبناني – لبنان – بيروت ١٩٩٢.

٣. حازم المرزوقي: منهجية التحليل الموسيقي للنصوص الأدبية-دار النشر العربي-لبنان- بيروت٢٠٢٠.

٤. داليا حسين فهمي : إيقاع الكلمة وأحكام التجويد – دار القاهرة للنشر – مصر – القاهرة ٢٠١٧.

٥. ريتا عوض: بدر شاكر السياب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – فلسطين – القدس١٩٨٣.

٦. عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب – وزارة الثقافة – العراق - بغداد ١٩٧٨.

٧. عبد القادر الهمذاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث- دار الفنون للطباعة والنشر – لبنان - بيروت٢٠١٨.

٨. عبد الواحد لؤلؤة: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره – دار المدى للطباعة والنشر – سوريا - دمشق ١٩٩٧.

٩. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر – دار العودة الثقافي – لبنان – بيروت ١٩٨١.

١٠. علي يونس: التحليل العروضي للشعر الحر- مكتبة الدراسات الأدبية- مصر – القاهرة ١٩٨٨.

١١. عنايات محمد خليل : التربية الموسيقية وتطبيقاتها العملية – ج١ – مصر – القاهرة٢٠١٧.

١٢. ماجدة عبد السميع : مذكرات في العروض الموسيقي – طباعة المعهد العالي للموسيقي العربية – مصر – القاهرة١٩٩٠.

١٣. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - دار الشريد للنشر – العراق – بغداد ١٩٨٠.

١٤. محمد حماسة: الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر) – دار غريب للطباعة والنشر - مصر- القاهرة٢٠٠١.

١٥. معتز قصي ياسين: البنية الإيقاعية في قصيدة المسيح بعد الصلب للشاعر بدر شاكر السياب – بحث منشور- مجلة دراسات البصرة – العدد ٢٢ – جامعة البصرة ٢٠١٦.

١٦. ناجي علوش: مقدمة في ديوان السياب – دار العود للطباعة والنشر – لبنان - بيروت ١٩٧١.

١٧. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – مكتبة النهضة – العراق – بغداد ١٩٨٠.

لقاءات شخصية

١. لقاء شخصي أجراه الباحث مع الأكاديمي م. قاسم محمد سلمان - اختصاص أدب حديث / موسيقى الشعر - مركز دراسات البصرة والخليج العربي – جامعة البصرة بتاريخ ٢٠٢٥/١/٥.

٢. لقاء شخصي أجراه الباحث مع الشاعر والأديب سعيد محمد المظفر في داره الواقع بمدينة الأمل – محافظة البصرة بتاريخ ٢٠٢٥/١/١٢.

٣. لقاء شخصي أجراه الباحث مع الشاعر هاني راضي العبدالله - ألكترونياً بتاريخ ٢٠٢٥/١/٢٠.

Sources

1. Ibrahim Anis: Poetry Music - Anglo-Egyptian Library - Egypt - Cairo 1952.
2. Jamil Saliba: Philosophical Dictionary - Lebanese Book House - Lebanon - Beirut 1992.
3. Hazem Al-Marzouqi: Methodology of Musical Analysis of Literary Texts - Arab Publishing House - Lebanon - Beirut 2020.
4. Dalia Hussein Fahmy: Rhythm of the Speech and Provisions of Tajweed - Cairo Publishing House - Egypt - Cairo 2017.
5. Rita Awad: Badr Shaker Al-Sayyab - Arab Foundation for Studies and Publishing - Palestine - Jerusalem 1983.
6. Abdul Redha Ali: The Legend in Al-Sayyab's Poetry - Ministry of Culture - Iraq - Baghdad 1978.
7. Abdul Qader Al-Hamdhani: Rhythm in Modern Arabic Poetry - Dar Al Funun for Printing and Publishing - Lebanon - Beirut 2018.
8. Abdul Wahed Lulua: Badr Shaker Al-Sayyab: A Study of His Life and Poetry - Dar Al-Mada for Printing and Publishing - Syria - Damascus 1997.
9. Ezz El-Din Ismail: Contemporary Arabic Poetry - Dar Al-Awda Cultural Center - Lebanon - Beirut 1981.
10. Ali Younis: Prosodic Analysis of Free Poetry - Library of Literary Studies - Egypt - Cairo 1988.
11. Enayat Muhammad Khalil: Music education and its practical applications - Part 1 - Egypt - Cairo 2017.
12. Magda Abdel Samie: Memoirs on Musical Performances - Printed by the Higher Institute of Arabic Music - Egypt - Cairo 1990.
13. Maher Mahdi Hilal: The timbre of words and their connotations in rhetorical and critical research among the Arabs - Dar Al-Sharid Publishing - Iraq - Baghdad 1980.
14. Muhammad Hamasa: Parallel Creativity (Textual Analysis of Poetry) - Dar Gharib for Printing and Publishing - Egypt - Cairo 2001.
15. Moataz Qusay Yassin: The rhythmic structure in the poem Christ after the Crucifixion by the poet Badr Shaker Al-Sayyab - published research - Journal of Basra Studies - Issue 22 - University of Basra 2016.
16. Naji Alloush: Introduction to Diwan al-Sayyab - Dar Al Oud Printing and Publishing - Lebanon - Beirut 1971.

Personal meetings

1. A personal meeting conducted by the researcher with Academic M. Qasim Muhammad Salman - Specialization in Modern Literature / Poetry Music - Center for Basra and Arabian Gulf Studies - University of Basra on 1/5/2025.
2. A personal interview conducted by the researcher with the poet and writer Saeed Muhammad Al-Muzaffar in his house located in the city of Al-Amal - Basra Governorate on 1/12/2025.
3. A personal interview conducted by the researcher with the poet Hani Radi Al-Abdullah - electronically on 1/20/2025.