پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی ، دوره ۳، شماره ۱، سال ۱۴۰۴، صفحات ۱ تا ۲۱

پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی

The Study of the Semantic Implications of Parallel Rhythm in Modern Arabic Poetry

A case study of the poems of Amal Donqol, Abdul Wahab Al-Bayati and Mahmoud Darwish

Samira Farahani [a*], Shahriar Niazi[b], Abolhasan Amin moghadasi[c], Hasan Meghyasi[d]

[a] Ph.D. Candidate at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran (s.farahani2230@yahoo.com)
[b] Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran (shniazi@ut.ac.ir)
[c] Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran (abamin@ut.ac.ir)
[d] Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Qom (h.meghyasi@yahoo.com)

KEYWORDS

Parallel rhythm,
Modern Arabic Poetry,
Amal Donqol,
Mahmoud Darwish,
Abd al-Wahhab Al-Bayati.

ABSTRACT

Parallelism is one of the key concepts in modern linguistics, playing a significant role in the phonetic and musical structure of contemporary poetry. In parallel rhythm, the frequency and recurrence of similar morphological and syntactic patterns within a poetic text are considered independently of phonetic capacity or repetition. Essentially, this type of rhythm occurs within linguistic structures and is classified as an internal rhythm, referring to those linguistic formations composed of equivalent segments. It serves as a fundamental component in the musical composition of modern poetry, incorporating phonetic, structural, and semantic elements that contribute to textual cohesion and the latent musicality of poetic works. This study, adopting a descriptive-analytical approach, examines parallel rhythm in the poetry of three modern Arab poets, analyzing its three-tiered function in shaping the musical atmosphere of their works. In the poetry of "Bayati", "Darvish" and "Donqol", parallel rhythm plays a prominent role in creating inner poetic music, serving as a tool for establishing order and balance within their verse. All three poets utilize similar syntactic constructions, lexical repetition, contrastive structures, identical conditional forms, and rhythmic equivalence in their metric feet. Not only does this technique influence the melodic flow of their language but also profoundly impacts the depiction of their poetic experience, as many of their personal ideas and thematic expressions are conveyed through such linguistic formations, effectively shaping the transmission of meaning to their audience.

* نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۹۱۸۵۸۰۲۸۵۷

آدرس پست الکترونیک: s.farahani2230@yahoo.com

بررسی دلالت‌های معنایی ایقاع توازی در شعر نو عربی
مطالعه موردی اشعار «أمل دنقل»، «محمود درویش» و «عبدالوهاب البیاتی»

سمیرا فراهانی[الف*]، شهریار نیازی[ب]، ابوالحسن امین‌مقدسی[ج]، حسن مقیاسی[د]

[الف] دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، s.farahani2230@yahoo.com

[ب] دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه، تهران، ایران، shniazi@ut.ac.ir

[ج] استاد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه، تهران، ایران، abamin@ut.ac.ir

[د] دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه، قم، ایران، h.meghyasi@yahoo.com

واژگان کلیدی

ایقاع توازی، شعر نو عربی، أمل دنقل، محمود درویش، عبدالوهاب البیاتی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۲

چکیده

توازی از جمله مفاهیم زبان‌شناسی نوین است که در ساختار آوایی و موسیقایی شعر معاصر نقش برجسته و مهمی دارد. در ایقاع توازی بسامد و فراوانی بافت‌های صرفی و نحوی مشابه در متن شعری بدون در نظر گرفتن ظرفیت‌های آوایی و یا تکرار آنها مد نظر است. در حقیقت این نوع ایقاع در ساختار کلام رخ می‌دهد و یکی از انواع ایقاع‌های درونی است که ناظر به آن دسته از ساخت‌های زبانی مشتمل بر اجزای متساوی کلام است و عامل سازنده موسیقی شعر نو بوده و مجموعه عناصر آوایی، ترکیبی و معنایی را شامل می‌شود که در انسجام کلام و ایجاد موسیقی نهانی متون شعری تأثیرگذار است. در مقاله حاضر به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی ایقاع توازی در شعر سه تن از شاعران نوپرداز عرب پرداخته خواهد شد و کارکرد سطوح سه‌گانه ایقاع توازی در ایجای فضای موسیقایی شعر آنان بررسی خواهد شد. در شعر «بیاتی»، «درویش» و «دنقل» ایقاع توازی نقش پر رنگی در خلق موسیقی درونی شعر این شاعران دارد و به عنوان ابزاری جهت ایجاد نظم و توازن در اختیار شاعران قرار گرفته است. هر سه شاعر از قالب ساخت‌های دستوری مشابه نحوی، ترادف، تضاد، ساختارهای شرطی یکسان و تساوی تفعیله‌ها در شعر خود بهره برده که این امر علاوه بر تأثیرگذاری در نغماهنگ کلام در ترسیم تجربه شعری شاعران نقش بارزی دارد؛ چرا که بسیاری از اندیشه‌های شخصی شاعران در قالب چنین ساخت‌هایی در شعر نمود یافته و در القای پیام مورد نظر شاعران به مخاطب اثرگذار است.

دراسة الدلالات المعنوية للإيقاع التوازي في الشعر الحرّ العربي
دراسة في اشعار «أمل دنقل» و«محمود درويش» و«عبدالوهاب البياتي» أنموذجا

سميرا فراهانی [أ*]، شهریار نیازی[ب]، ابوالحسن امین‌مقدسی[ج]، حسن مقیاسی[د]

أ. خريجة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تهران، إيران، s.farahani2230@yahoo.com
ب. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تهران، إيران، shniazi@ut.ac.ir
ج. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تهران، إيران، abamin@ut.ac.ir
د. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قم، إيران، h.meghyasi@yahoo.com

الكلمات المفتاحية:
ايقاع التوازي، الشعر الحر العربي، أمل دنقل، محمود درويش، عبدالوهاب البياتي.

تاريخ الاستلام: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱
تاريخ المراجعة: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰
تاريخ القبول: ۱۴۰۳/۱۲/۱۲

الملخّص

إنّ التوازي هو أحد مفاهيم اللسانيات الحديثة الذي يلعب دورًا هاماً في البنى الصوتية والبنية الموسيقية للشعر المعاصر. وينظر الى تواتر البنيات الصرفية والنحوية المماثلة في النصوص الشعرية دون اعتبار القدرات الصوتية أو تكرارها. في الحقيقة، يحدث هذا النوع من الإيقاع في بنية الكلام وهو أحد أنواع الإيقاعات الداخلية الذي يشير الى تلك التركيبات اللغوية التي تحتوى على اجزاء متساوية في الكلام ويعدّ عنصرا رئيسيا في موسيقى الشعر الحر ويتضمن على مجموعة من العناصر الصوتية والتركيبة والدلالية التي تؤثر في تماسک النص وخلق الموسيقى الداخلية في النصوص الشعرية. تبحث هذه المقالة عن ايقاع التوازي في شعر ثلاثة من الشعراء العرب المعاصرين باستخدام المنهج الوصفى والتحليلى وستدرس عن وظيفة هذا النوع من الإيقاع في مستوياته الثلاثة في خلق الأجواء الموسيقية لأشعارهم. ولإيقاع التوازي دور هام في خلق الموسيقى الداخلية في شعر البياتي ودرويش ودنقل وهولاء الشعراء يستخدمون هذا النوع من الإيقاع كأداة للوصول إلى التوازن في شعرهم. يستفيد هولاء الشعراء الثلاثة من التركيبات النحوية المتشابه والترادف والتضاد والصيغ الشرطية المتشابه وتساوى التفعيلات في قصائدهم التي تلعب دورا هاما في بيان تجربتهم الشعرية علاوة إلى دوره في تشكيل موسيقى الكلام وإيقاعاته؛ لأن هؤلاء الشعراء يعبرون عن هواجسهم وآراءهم الشخصية خلال هذه التراكيب في قصائدهم التي لها أثر بالغ في إيصال خطاب الشعراء الشعرية للمتلقي.

مقدمه

یکی از انواع هنجارگریزی‌ها، هنجارگریزی آوایی است و مقصود از آن رعایت کلیه اصول و قواعدی است که نظم و توازن را در کلام برقرار سازد. وزن و قافیه از جمله عناصر سازنده و مهم در ساختار زبان شعری است. شاعر برای دستیابی به نظماهنگ کلام خویش با تغییر قواعد آوایی زبان و بهره‌مندی از ظرفیت‌های آوایی نهفته در حروف و نغمات حاصل از توالی آنها که در قالب هنرسازه‌هایی چون تجانس، تکرار، توازن، توازی نمود می‌یابد بر بار موسیقیایی شعر می‌افزاید. هنجارگریزی آوایی مجموعه تمهیدات و شگردهایی است که بیش از همه در ساحت شعر نو عربی با زبان ادبی رابطه معناداری دارد و با ابعاد موسیقایی کلام پیوند خورده و شامل انواع توازن‌های آوایی و ایقاعات درونی است. در تعریف ناقدان و ادیبان از شعر، «موزون و مقفی» بودن فصل شعر از کلام عادی و تنها وجه تمایز آن با نثر به شمار می‌آید. عنصری که موجب گوش‌نوازی و ریتمیک شدن سخن می‌شود و زمینه را برای تأثیرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطب مهیا می‌سازد. در پیدایی موسیقی شعر نو عربی برخلاف شعر کلاسیک که وزن (بحرهای عروضی) و قافیه نقش حیاتی در بدنه و بافتار شعر قدیم ایفا می‌کردند این دو عنصر با تغییر کارکرد و ماهیت خود، نقشی ثانویه در موسیقی شعر نو بر عهده دارند و عنصر ایقاع شاخص اصلی و مهم در خلق موسیقی شعر نو به حساب می‌آید. ایقاع یا ریتم از اساسی‌ترین ارکان در ساختار موسیقایی شعر نو به شمار می‌رود که در قالب یک نظام آوایی منسجم و سازمان‌یافته به عنصر فعال موسیقایی در شعر بدل شده است. بارزترین تغییر در عرصه شعر معاصر عربی از جمله شعر نو ساختار بیرونی و موسیقایی شعر است و قالب‌بندی متفاوت شعر از جهت اوزان عروضی، نظام ابیات و قافیه‌بندی آن‌ها موجب شده تا گونه متفاوتی از شعر پدید آید که تمایز و تفاوت آن از شکل کلاسیک شعر چشمگیر و ملموس است و مخاطب در نگاه اول به راحتی از روی شکل و فرم شعر متوجه می‌شود که با قالبی متفاوت از شعر کلاسیک روبرو است.

ایقاع مفهومی گسترده و چند جانبه دارد که در کنار سایر عناصر ساختاری یک متن شعری در راستای موزون ساختن کلام عمل می‌کند. اگر چه در باور برخی از ناقدان عرب ایقاع هم‌پایه و معادل وزن شعری در نظر گرفته شده‌است؛ اما باید به این نکته توجه داشت که ایقاع در شعر نو عربی مفهومی متفاوت از وزن شعری دارد و صرفا منحصر بدان نیست. «نعیم الیافی» در کتاب «اوهاج الحداثة فی القصیدة العربیة الحدیثة» میان وزن و ایقاع تفاوت قائل می‌شود. به اعتقاد وی «شعر دو نوع موسیقی دارد؛ یکی بیرونی که همان وزن یا Meter است و دیگری موسیقی درونی که همان ایقاع یا Rhythm است. اگر شعر کلاسیک در حوزه موسیقی بیرونی به اوج و شکوفایی خود می‌رسد، در مقابل شعر نو نیز در حوزه موسیقی درونی تجلی پیدا می‌کند». (الیافی، ۱۹۹۳م: ۲۴)

ایقاع درونی آفریننده موسیقی نهانی شعر است. موسیقی‌ای که بر معانی تکیه دارد و دامنه تأثیرگذاری آن بر اندیشه، احساسات و حواس مخاطب است؛ بدین معنا که خواننده در وهله اول بایستی معنا و مفهوم کلام را دریابد و سپس از موسیقی آن لذت ببرد؛ برخلاف موسیقی بیرونی که طرب‌انگیز است و شنونده ممکن است حتی در مواردی که فحوای کلام را ادراک نکند از جنبه آهنگین و موسیقی ظاهری سخن به وجد آید.

با توجه به آنچه که بیان شد، می‌توان گفت که ایقاع دایرۀ شمول گسترده‌تری دارد و وزن (عروض) را نیز شامل می‌شود؛ حال آنکه هر ایقاعی منحصر به اوزان عروضی نیست و در قالب عناصر آوایی دیگری نیز نمود پیدا می‌کند که جملگی در ایجاد فضای موسیقایی و آهنگین شعر نو نقشی اساسی دارند. در حقیقت ایقاع به دو دسته ایقاع بیرونی یا خارجی و ایقاع درونی یا داخلی قابل تقسیم است. ایقاع بیرونی شاخصه‌های آوایی وزن عروضی (بحور شعری خلیل) و قافیه را در برمی‌گیرد و ایقاع درونی مجموعه عناصر آوایی است که حضورشان در شعر زمینه‌ساز نظم‌آهنگ متون شعری می‌شود بی‌آنکه متأثر و مرتبط با اوزان عروضی و یا قافیه‌های شعری باشد. در واقع موسیقی نهفته در کلمات، نحوه چینش آنها در ساختار کلام، نوع معماری و ساختمان شعر، بهره‌برداری از ظرفیت‌هایی آوایی حروف و واژگان کلام و... موسیقی درونی شعر را ایجاد می‌کند. ایقاع درونی در قالب عناصری چون تکرار، توازن‌های آوایی، توازی و برخی صنایع بدیعی و بلاغی نمود پیدا می‌کند.

در این مقاله کارکرد ایقاع توازی در سطوح مختلف آن در شعر سه تن از شاعران نوپرداز عرب مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد و تأثیر هر یک از انواع ایقاعات درونی در ابعاد آوایی و معنایی متون شعری واکاوی و نقد می‌گردد. همچنین کوشش شده است تا ارتباط معیارهای آوایی با عناصر زیبایی‌شناختی و بلاغی ارزیابی شود و تمهیدات و شگردهایی که بیش از همه در ساحت شعر نو عربی با زبان ادبی رابطه معناداری دارد و با ابعاد موسیقایی کلام پیوند خورده است در قالب یک مجموعه منسجم ارائه گردد.

پیشینه پژوهش

ایقاع یکی از عناصر مهم در خلق موسیقی کلام است و با شعر نو پیوندی تمام و کمال دارد و نیز به دلیل تأثیرگذاری آن در ایجاد فضای آهنگین کلام، انواع و ابعاد مختلف آن در پژوهش‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته است و مقالات بسیاری به کارکرد ایقاعات درونی از جمله ایقاع توازی در متون مختلف ادبی اعم از شعر و نثر پرداخته‌اند و از نقش این گونه از معیارهای آوایی در ایجاد نظم و توازن آوایی سخن به میان آورده‌اند که از این جمله می‌توان به مقالات زیر اشاره نمود:

- مقاله علی علی‌زاده با نام «توازی یا تکرار پنهان و نقش آن در خلق آثار ادبی؛ یک تحلیل نحوی ـ کلامی»، (مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۳: ۱۳۸۲). در این مقاله، ضمن توصیف توانایی هنری در مرحله تکرار الفاظ توجه اصلی به فرایند تکرار در دیگر حوزه‌های زبانی همچون تکرار در سطح نحوی زبان (ساخت‌های متوازی) معطوف شده است. نویسندگان معتقدند که راز اصلی ابداعات ادبی در همین تکرارها نهفته است؛ از این‌رو توازی و تقارن در یک اثر ادبی را در چهارچوب یکی از فرآیندهای زبانشناختی مد نظر قرار داده و به بررسی فرآیندهای ساخت سازگاری، ساخت مبتدایی و ساخت تعدی پرداخته و از نقش هر یک از آنها در خلق اثر ادبی سخن به میان آورده‌اند.

- مقاله جواد گرجامی؛ غلامعباس رضایی‌هفتادری؛ عادل آزاددل و سولماز پرشور با عنوان «بررسی مؤلفه‌های موسیقایی سوره الحاقّه» (پژوهش‌های ادبی- قرآنی، شماره ۴: ۱۳۹۶). در این مقاله نویسندگان به بررسی مؤلفه‌های موسیقی‌ساز در سوره «الحاقه» پرداخته و در صدد تبیین نقش این مؤلفه‌ها در القای محتوای آیات برآمدند و بر همین اساس انواع ایقاع درونی و بیرونی را به همراه گونه‌های مختلف آنها از جمله ایقاع تکرار، ایقاع توازی، ایقاع فواصل، ایقاع تکیه و ایقاع نغماهنگ در بافت روایی آیات سوره مذکور بررسی نموده‌اند و از این انواع به عنوان مهمترین مؤلفه‌های موسیقی-ساز در سوره «الحاقه» یاد کرده‌اند.

- بشری گودرزی؛ روح‌الله صیادی‌نژاد و امیرحسین رسول‌نی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی توازی در سروده‌های فدوی طوقان شاعر زن معاصر فلسطین» (مجله زن و فرهنگ، شماره ۴۲: ۱۳۹۸). سطوح مختلف توازی از جمله آوایی، واژگانی و نحوی و تأثیر آن‌ها را در سروده‌های فدوی طوقان بررسی کرده‌اند. حاصل این پژوهش این است که پدیده توازی در اشعار طوقان با ایجاد تشابه در ساختار متن برجستگی شعر او را رقم زده و استفاده شاعر از تکرار صداها، حروف، واژگان و ترکیب‌ها علاوه بر برجستگی در سطح زبانی سبب تأکید معنایی نیز گردیده است.

- مقاله علی قهرمانی و سولماز پرشور با عنوان «زیبایی‌شناسی ایقاع توازی در خطبه اشباح» (مجله مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ۲۲: ۱۳۹۹). نویسندگان در این مقاله به بررسی ایقاع توازی در قالب توازی مزدوج و توازی مفرد در خطبه اشباح پرداخته‌اند و بسامد همسان‌های ساختاری در سطح بافت‌های صرفی و نحوی متن خطبه را واکاوی نموده‌اند و ارتباط آن را با معانی و محتوای دینی خطبه ارزیابی کرده‌اند.

در مقاله حاضر ایقاع توازی در سطوح سه‌گانه خود –آوایی، ترکیبی و معنایی- در سروده‌های سه تن از شاعران نوپرداز عرب مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد و از تأثیر این نوع از ایقاع درونی در ایجاد هارمونی و نظماهنگ کلام و نقش آنها در تثبیت معنا و مفاهیم شعری این شاعران سخن به میان خواهد آمد.

ایقاع درونی

شعر حاصل مجموعه ارکان و عناصری است که از پیوند آنها با یکدیگر صورت هنری و موزون کلام شکل می‌گیرد. ساختارهایی که هر یک به نوبه خود، پیکره شعر را می‌سازند و از هماهنگی و ارتباط میان شاخصه‌ها و عناصر آن، نوع ادبی شعر شکل غایی خود را می‌یابد. ساختارهای محتوایی، زبانی و ایقاعی ابعادی است که جمع آنها سازنده شعر است. این ساختارهای سه‌گانه در شعر هر دوره به فراخور ساختمان و بنای شعر مشخصه‌ها و ویژگی‌های خاص خود را داراست. ساختار ایقاعی شعر عامل اصلی ایجاد نظم و توازن در کلام است و از رهگذر توالی منظم مجموعه عناصر آوایی و غیر آوایی در بافت کلام به وجود می‌آید. البته بایستی به این نکته اشاره کرد که هارمونی و هماهنگی حاصل از ایقاع تنها منحصر به شعر نیست و در دیگر حوزه‌های هنری از جمله موسیقی نیز نمود می‌یابد.

با این همه در عرصه ادبیات و ساختارهای کلامی موزون از جمله شعر متناسب با ماهیت و دیگر عناصر سازنده کلام، ایقاع ناظر به نظم و تناسب زمانی و مکانی پدیده‌های شعری است که در شعر نو افزون بر آوا و صوت مشتمل بر عناصر دیگری چون معنا، عاطفه و خیال نیز هست. در ساختار موسیقایی شعر نو ایقاع به ویژه ایقاع درونی حضور پر رنگ و سازنده‌ای دارد و گاهی بیش از وزن و عروض در نظماهنگ کلام مؤثر است. در واقع «شعر معاصر در ساخت موسیقایی خود بر دو عنصر مهم وزن و ایقاع تکیه دارد و هر یک از این دو عنصر مکمل یکدیگر هستند. وزن عنصری ثابت و ایقاع عنصری متغیر است. وزن ماده شعر است و ایقاع به نوعی روح آن به شمار می‌رود. وزن جزئی از موسیقی است و این در حالی است که ممکن است شعری خالی از وزن عروضی -که یکی از عناصر آفریننده ایقاع است- باشد. ایقاع بر شعر و موسیقی تقدم زمانی دارد و منحصر به وزن هم نیست». (عبید، ۲۰۰۱م: ۲۲-۲۴)

ایقاع درونی آفریننده موسیقی نهانی شعر است. موسیقی‌ای که بر معانی تکیه دارد و دامنه تأثیرگذاری آن بر اندیشه، احساسات و حواس مخاطب است؛ بدین معنا که خواننده در وهله اول بایستی معنا و مفهوم کلام را دریابد و سپس از موسیقی آن لذت ببرد؛ برخلاف موسیقی بیرونی که طرب‌انگیز است و شنونده ممکن است حتی در مواردی که فحوای کلام را ادراک نکند از جنبه آهنگین و موسیقی ظاهری سخن به وجد آید. به همین جهت است که برخی از صنایع معنوی که در بلاغت سنتی در حوزه بدیع جای می‌گرفتند نقش مهم‌تری پیدا می‌کنند و جدای از آرایش کلام به عنوان رکن سازنده موسیقی نهانی در خدمت شعر قرار می‌گیرند و کارکردی متفاوت از کارکرد قدیم خود می‌یابند. بنابر نظر ناقدان و ادیبان «هر گاه شعر مستقیما بر ایقاع تکیه داشته باشد ناگزیر موسیقی درونی عامل سازنده آن خواهد بود. ایقاع یعنی جاری شدن و جریان یافتن و این تعریف از ایقاع بر معنا، محتوا و احساس تکیه دارد نه اوزان عروضی همانگونه که به اعتقاد «پوپ»[۱] آهنگ بایستی انعکاسی از معنا باشد». (هاشمی، ۲۰۰۶م: ۳۷-۳۸)

ساختار شعر نو عربی نیز به گونه‌ای است که ایقاع درونی نقش مهمی در نظماهنگ و موسیقی کلام ایفا می‌کند. این نوع از ایقاع در شعر نو، مجموعه عناصر آوایی است که در قالب ایقاع زبانی، ایقاع توازی، ایقاع بیاض و ایقاع تصویری نمود یافته است. تعدادی از صنایع علم بدیع که در بلاغت سنتی جای می‌گیرند در برخی از انواع ایقاعات درونی به عنوان عناصر موسیقایی عهده‌دار ایجاد نظم و آهنگ متون شعری هستند و به ابعاد زیبایی‌شناسی شعر نو در حوزه آوایی کمک شایانی می‌کنند. با نگاهی کلی به آثار و پژوهش‌های انجام شده در خصوص ایقاع و کارکرد آن در شعر شاعران عرب، می‌توان دریافت که پژوهشگران عرب با توجه به ویژگی‌ها و شاخصه‌های مطرح در شعر عربی و نیز متأثر از دستاوردهای ادیبان غربی در خصوص ریتم (ایقاع) و موسیقی شعر دسته‌بندی‌های متعددی از انواع ایقاع درونی ارائه داده‌اند که کم و بیش جملگی آنها از ماهیت یکسانی برخوردارند و دو بُعد اصلی ایقاع درونی یعنی «فونیم[۲]: اصوات» و «مونیم[۳]: الفاظ» را در برمی‌گیرند.

ایقاع توازی

ایقاع توازی یکی از انواع ایقاعات درونی است. توازی[۴] از جمله مفاهیم زبان‌شناسی نوین است که در ساختار آوایی و موسیقایی شعر معاصر نقش برجسته و مهمی دارد. در بحث ایقاع لغوی محوریت بحث پیرامون توازن آوایی در سطوح مختلف زبانی اعم از حروف، واژگان و ساخت‌های نحوی است؛ اما در ایقاع توازی بسامد و فراوانی بافت‌های صرفی و نحوی مشابه در متن شعری بدون در نظر گرفتن ظرفیت‌های آوایی و یا تکرار آنها مد نظر است. در حقیقت توازی در ساختار کلام رخ می‌دهد و «ایقاعی است برخاسته از بسامد بالای همسان‌های ترکیبی در سطح بافت‌های صرفی (ساختواژه) و بافت‌های نحوی (عبارت‌ها) یک متن زبانی که در نهایت به موسیقی کلی آن متن می‌انجامد». (گرجامی، ۱۳۸۹ :۱۰۰)

توازی مجموعه عناصر آوایی، ترکیبی و معنایی را شامل می‌شود و در انسجام کلام و ایجاد موسیقی درونی در متون شعری اثرگذار است. توازی ناظر به ساخت‌های زبان بوده که مشتمل بر اجزای متساوی کلام است. در بلاغت قدیم توازی معادل با صنایعی چون «موازنه» و یا «مماثله» است که تساوی‌های وزنی در متون ادبی خواه شعر و یا نثر را در بر می‌گرفت و در موسیقی شعر کلاسیک نیز نقش مهمی بر عهده داشت. به عنوان مثال در بیت زیر از ابوتمام می‌توان به اهمیت این عنصر موسیقایی در ایجاد تعادل آوایی در کلام پی برد:

فالشَّمسُ طَالعَةٌ مِن ذَا وقَد أَفَلَت وَالشَّمسُ وَاجِبةٌ مِن ذَا وَلَم تَجب[۵]

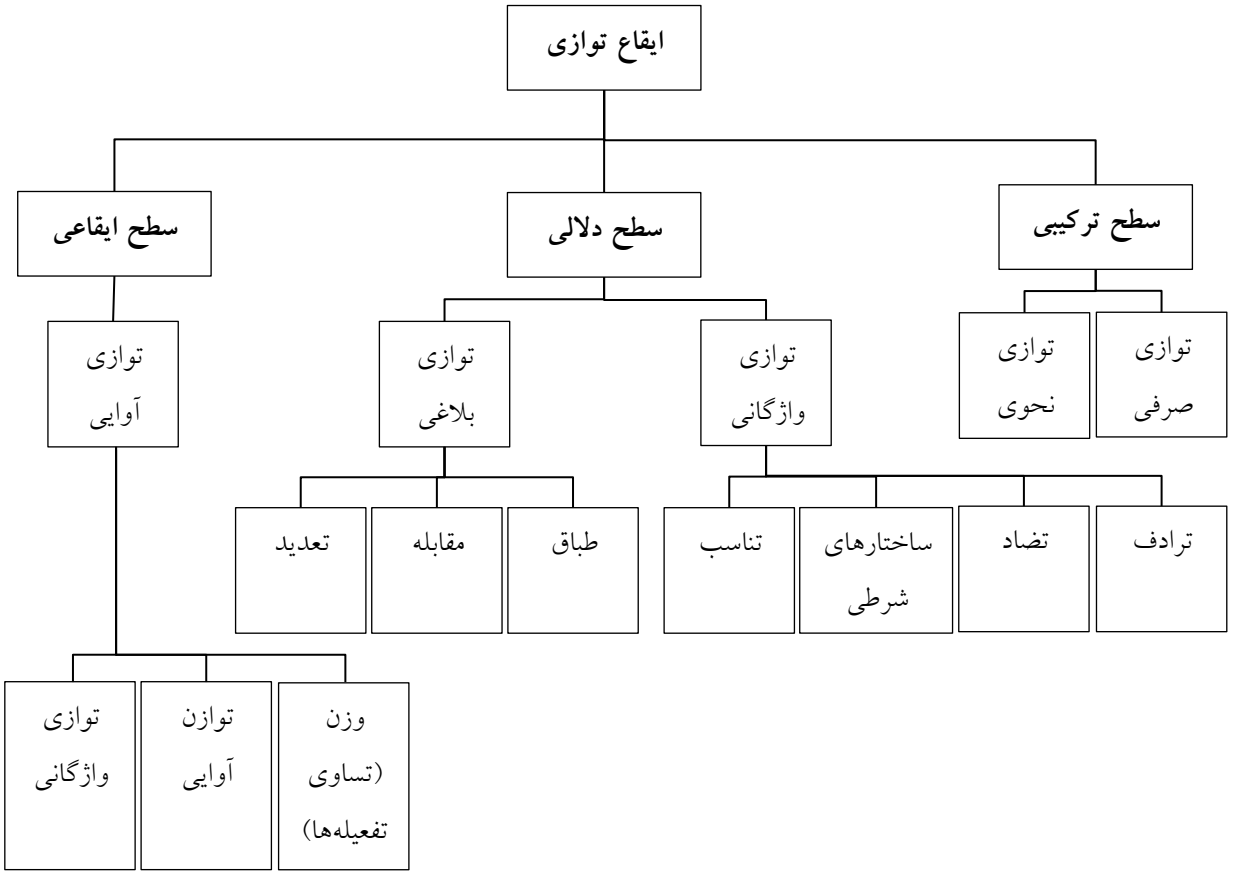
(ابوتمام، ۱۹۵۱م، ۱: ٥٤)

	حرف ربط	مبتدا	خبر	جار و مجرور	حرف ربط	فعل
مصرع اول	ف	الشمس	طالعة	من ذا	وقد	أفلت
مصرع دوم	و	الشمس	واجبة	من ذا	ولم	تجب

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، واژگان و حروف هر دو مصراع از نظر ساختار صرفی و نحوی با یکدیگر برابرند. تطابق واژگان «شمس» و شبه جمله «من ذا»، تشابه ساختار صرفی و دستوری الفاظ «طالعة» و «واجبة» به همراه تناسب آوایی آنها توازی در بیت یاد شده را ایجاد کرده و تنها اختلاف در فعل انتهایی هر دو مصرع است که ساختار متفاوتی از یکدیگر دارند؛ با این همه از نظر عروضی هم‌وزن بوده و خللی در موسیقی بیت ایجاد ننموده‌اند.

در شعر نو، توازی یکی از ارکان مهم در ایجاد توازن بوده و در شمار شاخص‌های بنیادین موسیقی شعر جای می‌گیرد؛ چرا که توازی، تشابه یا تعادل ساختاری و معنایی میان کلمات و عبارت‌های به کار رفته در سطرهای شعری است که بر مبنای هماهنگی-های آوایی از طریق توزیع الفاظ در عبارت‌های سازنده یک قصیده شعری پدید می‌آید؛ توزیعی که بر پایه ایقاعی منسجم خواه در لفظ یا صوت شکل می‌گیرد. عناوینی چون «متطابق»، «متعادل»، «متوازی» و یا «متقابل» نام‌هایی است که ناقدان عرب برای چنین ساختارهایی ذکر کرده‌اند. (الشیخ، ۱۹۹۹م: ۲۴)

انواع توازی در ادبیات عربی به چهار نوع توازی صرفی، نحوی، معجمی (واژگانی) و بلاغی دسته‌بندی شده که به طور کلی در سه سطح ترکیبی، دلالی و ایقاعی جای می‌گیرند که در قالب نمودار زیر نمایش داده شده است:



سطح ترکیبی (المستوی الترکیبي)

از جمله توازی‌هایی که در ساختار کلام موجب پیدایی نظم و توازن می‌گردد توازی صرفی و نحوی است. ساختارهای صرفی و دستوری مشابه در قالب تکرار منظم جملات و واحدهای زبانی نقش چشمگیری در موسیقی کلام ایفا می‌کند که در سطوح معنایی و نیز ایقاعی سخن اثرگذار است. برای خلق این نوع از توازی در زبان عربی شاعر دست به نوعی هنجارشکنی در ساخت‌های دستوری و نحوی می‌زند؛ چرا که در واقع نحو شعر وابسته به ضرورت‌های ایقاعی است و چگونگی ترکیب واژگان و الفاظ تابعی از موسیقی و ایقاع کلام به شمار می‌رود. توازی در سطح ترکیبی به دو نوع صرفی و نحوی قابل تقسیم است که نوع اول ناظر به تشابه ساختار صرفی واژگان زبان در یک متن شعری است و نوع دوم ساخت‌ها و الگوهای نحوی مشابه در شعر را شامل می‌شود. «در تکرار الگوی نحوی، چون ویژگی‌های نحویِ بخش یا مصراع دوم، اولی را تداعی می‌کند ذهن از این دریافت لذّت می‌برد. تکرار نحوی، قرینه‌سازی نحوی است و مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیبا است. علاوه بر این، این تکرار با تأکیدی همراه است». (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۷) در ادامه مصادیقی از این نوع توازی خواهد آمد:

- نمونه نخست:

أسائلُ:

مَن للصِّغارِ الَّذینَ یطیرُونَ –کالنَّحلِ– فوقَ التَّلال؟

ومَن للعَذاری اللَّواتي جعلنَ القلوبَ:

قَوارِیرَ تحفظُ رائِحةَ البُرتقال؟

ومَن سَیُرَوِّضُ مُهرَ الخیال؟

ومَن سيُضَمِّدُ- في آخرِ الصَّيدِ- جُرحَ الغَزال؟
ومَن لِلرِّجال. .
إذا قيلَ «ما نسبُ القوم»؟. .
فانسَكَبَت في حُدُودِ الرِّمالِ دُمُوعُ السُّؤال؟
بناتُ ابي- الزَّاهراتُ الصَّغيراتُ- يسألُني
لم أبكِ أبي!
ويبكينَ مثلي،
ويخلدنَ للنَّومِ حينَ أغالبُ دَمعِي،
وأروى لهنَّ الحكايا
عَن المَلِكِ النَّسرِ
والملكِ الثَّعلَب[٦]
(دنقل، د.تا: ٤١٥-٤١٦)

عبارت‌های آغازین مقطع حاضر که برگرفته از قصیده «مراثی الیمامۀ» دنقل است در قالب ساخت‌های نحوی مشابه به کار رفته است؛ بدین گونه که نحوه چینش کلمات در سطرهای شعری شاعر از یک قالب دستوری معین و واحدی تبعیت می‌کند. عبارت‌های فوق در قالب جملات اسمیه نمود یافته که به واسطه حضور «مَن» استفهامیه در ساختار کلام به صورت سؤالی مطرح شده است. جملات ابتدایی قصیده تابع ساختارهای نحوی (مبتدا+ جار و مجرور+ صفت+ خبر) و (مبتدا+ خبر+ مفعول‌به) هستند. ساخت‌های نحوی مشابه در قصیده یاد شده جملاتی است که از زبان «یمامۀ» دختر کلیب در رثای پدرش بیان می‌شود؛ اما در واقع نقدی است به نظام سیاسی حاکم بر جامعه عربی و ناکارآمدی‌های سردمداران و متولیان امر که در اثر بی‌تدبیری خود، شکست تلخی را رقم زدند. در واقع نوحه‌سرایی یمامه برای پدرش گریستن به حال جامعه عربی است. استفهام‌های به کار رفته در بافت شعر دلالت بر حسرت، حزن و اندوه و ناامیدی شاعر دارد؛ گویا همه چیز در نظر وی تمام شده است و هیچ منجی و مصلحی برای بهبود بخشیدن به اوضاع وجود ندارد.

شخصیت «زرقاء یمامۀ» با همه رمزها و دلالت‌های معنایی آن از جمله (پیش‌گویی، نماد ملی، مبارز عرب، شاعران، اصحاب فرهنگ و...) یکی از جلوه‌های تقبیح نمودن و محکوم کردن همه آن چیزی است که در واقعیت سرزمین‌های عربی رخ می‌دهد. افزون بر این، نمادی از عدم پذیرش شکست، بازگشت به اصل و کشف ویژگی‌های شخصیت اصیل عربی از رهگذر استفاده از میراث گذشته جهت خویشتن‌شناسی و رو برو شدن با زندگی (آزادی) و یا مرگ (شهادت) به شمار می‌رود. (مشیر حمد، ۲۰۱۸م: ۵۳)

- نمونه دیگر

نَبكِي ولانَبكِي
وَنَغرَقُ في دُمُوعِ الآخَرِين
مُتَيِّمِينَ وَعَاشِقِين
وَهَائِمِينَ وَضَائِعِين
نَبنِي مِن الأَوهامِ أَهرَاماً
وَسُوراً لايصدّ الطَّامِعين
وَنَمُوتُ قبلَ المَوتِ

فِي سُوحِ المَنُون
«لا يَسلَمُ الشَّرَفُ الرَّفيعُ مِن الأَذَى»
أَوهَت قُرُونُ النَّاطِحِين
ما بينَ سِمسَارٍ
وَقَوَّادٍ
وشَيخِ قَبيلَةٍ
وَأَمِيرِ بِترُول بَطِين
وكِلابِ صَيدِ الحَاكِمِين
رَبَّاه! أَخرِجنَا مِن الظُّلُمَات
مِن شَرَكِ اللُّصُوص[۷]
(بیاتی، ۱۹۹۵م، ۲: ۱۰۱-۱۰۲)

کارکرد عناصر دستوری مشابه در ساختار کلام موجب ایجاد توازی و نظم و در نهایت خلق فضای آهنگین و موسیقایی در این نمونه شعری شده است. در شعر بالا از بیاتی، شاهد کارکرد توازی صرفی در بافت کلام شاعر هستیم که در قالب الفاظ «آخرین»، «متیمین»، «عاشقین»، «هائمین»، «ضائعین»، «طامعین»، «ناطحین» و «حاکمین» نظماهنگ خاصی به شعر بخشیده است. واژگان یاد شده از نظر ساختار صرفی اسم فاعل بوده و در قالب جمع‌های مذکر در متن شعری شاعر حضور یافته‌اند؛ اگر چه از نظر نحوی نقش‌های متفاوتی از جمله حال یا مضاف‌الیه دارند.

-نمونه دیگر:

وَضَعُوا عَلَى فَمِهِ السَّلاسِل
رَبَطُوا يَدَيهِ بِصَخرَةِ المَوتَى،
وَقَالُوا: أنتَ قَاتِل!
أَخَذُوا طَعامَهُ، والملابِسَ، والبَيارِق
وَرَمُوهُ فِي زِنزَانَةِ المَوتَى،
وَقَالُوا: أنتَ سَارِق!
طَرَدُوهُ مِن كُلِّ المَرافِىء
أَخَذُوا حَبِيبَتَهُ الصَّغِيرَةَ
ثُمَّ قَالُوا: أنتَ لاجِىء!
يا دَامِيَ العَينَينِ وَالكَفَّين!
إنَّ اللَّيلَ زَائِل
لا غُرفَةُ التَّوقِيفِ بَاقِيةٌ
ولا زَرَدُ السَّلاسِل![۸]
(درویش، ۱۹۸۷م: ۱۲)

در نمونه یاد شده، ساختار مشابه نحوی (فعل+فاعل+ مفعول‌به) در محور عمودی قصیده در قالب افعال «وضعوا، ربطوا، أخذوا، قالوا، رموه و طردوه» تکرار شده است. افزون بر این، افعال به کار رفته در شعر، مصداقی برای توازی صرفی نیز به شمار می‌رود؛ چرا که همگی ساختار و صیغه صرفی مشابهی دارند و در قالب فعل ماضی (جمع مذکر غایب) به کار رفته‌اند. هم‌چنین تشابه نحوی بیت سوم، ششم و نهم (فعل+فاعل+جمله اسمیه در نقش مفعول‌به) و کارکرد واژگان «قاتل»، «سارق» و «لاجیء» که از نظر ساختار صرفی یکسان هستند به موسیقی شعر شاعر کمک شایانی نموده است. درویش در قصیده «عن انسان» رنج و درد انسان فلسطینی را به تصویر می‌کشد. فعل‌های یاد شده به نوعی بیانگر سلب آزادی و جبر حاکم بر زندگی مردم فلسطین است. در جملاتی که ساختار نحوی یکسانی دارند هر جمله با دلالت معنایی تازه‌ای همراه است که ابعاد مختلف ظلم و ستمی که به فلسطینیان روا داشته می‌شود را آشکار می‌سازد. عبارت «وضعوا علی فمه السلاسل» کنایه از عدم آزادی بیان، «ربطوا یدیه بصخرة الموتی» و «ورموه فی زنزانة الموتی» کنایه از کشتار مردم، «أخذوا طعامَه، والملابسَ، والبیارق» کنایه از سلب دارایی و هویت فلسطینی‌ها (پرچم نماد هویت است) و «طردوه من کل المرافیء» و «أخذوا حبیبته الصغیرة» کنایه از آوارگی و رانده شدن از وطن (حبیبته الصغیرة) است.

سطح معنایی (المستوی الدلالي)

در این سطح از توازی، واژگان و الفاظ به کار رفته در ساختار شعر بعد موسیقایی و آوایی آن را به وجود می‌آورند؛ بدین معنا که این نوع توازی -که مشتمل بر انواع توازی‌های معجمی (واژگانی) و بلاغی است- ناشی از توالی واحدهای زبانی در دو محور افقی و عمودی قصیده است. در متون ادبی انتخاب واژگان مناسب، نوع چینش آنها در ساختمان جمله، چگونگی ارتباط واژگان با یکدیگر در ساختار کلام، توجه به آواها و موسیقی نهفته در حروف تشکیل‌دهندهٔ آنها می‌تواند در ایجاد موسیقی و خلق فضای آهنگین در متون ادبی تأثیرگذار باشد. «الیوت» معتقد است که کلمهٔ خوب یا بد در شعر وجود ندارد این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد؛ یعنی این در ترکیب و نسج و یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند وگرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند زیباترین جلوه را خواهند داشت. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۲) در حقیقت انسجام حاصل از چینش و ترکیب واژگان زبان که در قالب‌های مختلفی چون ترادف، تضاد، ساختارهای شرطی و تناسب نمود می‌یابد گونه‌ای از هماهنگی‌های معنایی و آوایی را در سخن پدید می‌آورد که زمینه‌ساز ایقاع و توازن در متن می‌گردد. در توازی بلاغی نیز الفاظ و واژگان در قالب طباق، مقابله، مفارقه، تعدید و تقسیم و... جلوه‌گر می‌شوند.

-نمونه نخست:

أنا آتٍ إلی ظلِّ عَینَیکِ . . آتٍ
مِن غُبارِ الأَکَاذِیبِ . . آتٍ
مِن قُشُورِ الأَساطِیرِ . . آتٍ
أنتِ لِي. . أنتِ حُزنِي وأنتِ الفَرَح
أنتِ جُرحِي وَقَوسِ قَزَح
أنتِ قَیدِي وحُرِّیَتِي
أنتِ طِینِي وأُسطُورَتِي
أنتِ لِي.. أنتِ لِي.. بجراحِک
کُلُّ جُرحٍ حَدِیقَة!
کُلُّ صَوتٍ حَقِیقَة
أنتِ شَمسِي التِي تَنطَفِیء
أنتِ لَیلِي الذي یَشتَعِل

أنتِ مَوتِي، وأنتِ حَيَاتِي[۹]

(درویش، ۱۹۸۷م: ۳۳۰)

توازی معنایی (دلالی) در مقطع فوق، ناشی از تکرار واژه «آتٍ» و ضمیر «أنت» و نیز کارکرد صنعت «رد العجز الی الصدر» و سجع به همراه تضادهای به کار رفته در کلام است از جمله طباق میان واژگان «فرح و حزن»، «قید و حریة»، «شمس و لیل»- با این توضیح که شمس مجازا در معنای روز به کار رفته باشد- «تنطفیء و یشتعل» و «موت و حیاة». «تضادهای دوگانه مجال گسترده‌ای را برای درویش فراهم آورده تا در قالب آن دغدغه‌ها و اندوه‌های خود را به همراه تصویری از تناقضات جهانی که در آن زندگی می‌کند در فضای قصیده پراکنده سازد. تضادهای به کار رفته در شعر درویش بر درگیری‌های روانی و فکری میان حقایق محسوسی که شاعر آن را زندگی می‌کند تأکید دارد و در ژرفای نگرش وی به واقعیت‌های پیرامونش رسوخ می‌کند. اندوه و اسارت (حزن و قید) صحنه‌ای تکراری و شادی و آزادی (فرح و حریة) آرزوی دیرینه اوست که انتظار آن را می‌کشد». (بوحجر، ۲۰۱۸م: ۱۰۲)

- نمونه دیگر:

يَسأَلُني

عَن الَّذِي يموتُ في الطُّفُولَة

عَن الَّذِي يُولَدُ في الكُهُولَة

رُويتُ ما رَأَيت

رأيتُ ما رُويت

كانَ ويا مَا كان[۱۰]

(بیاتی، ۱۹۹۵م،۲: ۱٤)

در این نمونه نیز میان بیت اول و دوم صنعت مقابله به کار رفته است و سطرهای سوم و چهارم مصداق «طرد و عکس» هستند و در سطر آخر نیز میان افعال «کان» و «ما کان» تضاد وجود دارد. افزون بر این، تکرار واژگان و حروف به کار رفته در کلام به همراه صنایع بدیعی حاضر در توازی معنایی به وجود آمده در شعر اثرگذار است. ابیات حاضر برگرفته از مقطع «فسیفساء» از قصیده «عذاب الحلاج» بیاتی است. در بخش پایانی این مقطع ابیات «يسألني»، «عن الذي يموت في الطفولة» و «عن الذي يولد في الكهولة» تناص اسطوره‌ای دارد. این سوالات، سوالات ابوالهول است. ابوالهول نماد خدای خورشید و محافظ اهرام است. ابوالهول غول افسانه-ای مصر باستان از مسافرانی که قصد ورود به شهر را داشتند سؤالاتی می‌پرسید و در صورت جواب صحیح به مسافران اجازه عبور می‌داد و در غیر این صورت آنان را کشته و می‌بلعید. تنها کسی که توانست پاسخ صحیح به معمای ابوالهول دهد اودیپ بود که ابوالهول با شنیدن پاسخ معما خود را از بالای تخته سنگ به زیر افکند و کشته شد و شهر تب و مردمان آن از شر وی رهایی یافتند. در واقع پاسخ صحیح معما قرین با مرگ محتوم ابوالهول بود. (اسمیت، ۱۳۸۷ : ۷۲-۷۳) در شعر بیاتی، بیت «عن الذي يموت في الطفولة» کنایه از کسانی است که استعدادهایشان شکوفا نمی‌شود و در خفقان نگه داشته شده‌اند و «عن الذي يولد في الكهولة» نماد کسانی است که در لحظات پایانی بیدار و آگاه می‌شوند و گذشته‌گرایی و نظام تقلیدی را کنار می‌گذارند.

- نمونه دیگر:

آه . . مَن يُوقِفُ في رأسي الطَواحِينَ؟
ومن يَنزِعُ من قلبي السَكَاكِينَ؟
ومَن يقتُلُ اطفالي المَساكِين؟
لِقَلَّا . . يَكبُرُوا في الشِّقَقِ المفرُوشةِ الحَمراء..
خُدَّامِينَ. .
مَأبُونِينَ. .
قَوّادِينَ. .
مَن يَقتُلُ أطفالي المساكِين؟
لِكَيلا يَصبَحُوا – في الغدِ– شَحَّاذِين. .
يَستَجدُونَ أصحابَ الدَّكاكِين. .
وابوابَ المُرابين. .
يَبيعُونَ – لسيَّاراتِ أصحابِ الملايين– . . الرَّياحِين.
وفي «المترو». . يَبيعُونَ الدَّبابِيسَ و«يَس»
ويَنسُلُّونَ في اللَّيل. .
يَبيعُونَ «الجَعَارِين»[11]
لأَفوَاجِ الغُزاةِ السَّائِحين![12]
(دنقل، د.تا: ۳۸۹-۳۹۰)

در این مقطع از شعر دنقل شاهد کارکرد صنعت تقسیم در قالب توازی بلاغی هستیم. دنقل در این شعر نگرانی‌ها و دغدغه‌های خود را در قبال گروه‌های مختلف کودکانی که به واسطه اوضاع نابسامان جامعه آینده نامعلومی دارند به تصویر می‌کشد. واژگان «خدامین»، «مأبونین»، «قوّادین» و «شحاذین» که از نظر ساختار صرفی و نحوی (توازی ترکیبی) نیز الگوی واحدی دارند ترسیم‌کننده اقشار مختلف کودکان است. دنقل به دلیل اوضاع آشفته جامعه نگران آینده فرزندان میهن خود است و برای اینکه به سرنوشتی شوم دچار نشوند این فکر به ذهن وی خطور می‌کند که ای کاش کسی پیدا شود و این کودکان را پیش از آنکه گرفتار تباهی و فرجام نامبارکی گردند بکشد. افزون بر کارکرد توازی بلاغی، جملات ابتدایی این مقطع در شمار توازی ترکیبی جای می‌گیرند که در ایجاد موسیقی درونی شعر نقش عمده‌ای دارند.

سطح آوایی (المستوی الایقاعی)

توازی در سطح ایقاعی آن مشتمل بر توازی آوایی (صوتی) است که ناشی از کارکرد وزن و سایر توازن‌های آوایی در کلام است. در شعر نو نیز همانند شعر کلاسیک وزن از جایگاه خاص خود برخوردار است و نقش آن را در ایجاد موسیقی شعر نمی‌توان نادیده گرفت؛ چرا که بهره‌مندی صحیح از وزن در تحکیم روابط موزون در زبان شعر مؤثر است؛ به گونه‌ای که اگر وزن را از زبان شعر حذف کنیم ساختار نحوی منسجمی که به واسطه کلمات شکل گرفته از بین خواهد رفت؛ زیرا وزن معیاری است که براساس آن، مجموعه کلمات شعر در جایگاه خود مقبولیت لازم را یافته‌اند. این توازن در واقع ناشی از همسانی نسبی واژگان و وحدت میان مصوت‌ها و صامت‌های آغازین و پایانی کلمات است. مصادیق این نوع از تکرار برخی از انواع قافیه، سجع و جناس است که در آنها مصوت به همراه همخوان یا همخوان‌های آغازین و یا پایانی تکرار می‌شود.

این نوع از تکرار موسیقی چشمگیری در متون شعری ایجاد می‌کند؛ چرا که دو عنصر قافیه و سجع از دیرباز در شمار عناصر مهم آوایی در حوزه شعر و نثر بوده و تقریبا در تمامی متون موزون کارکرد داشته‌اند و خود، عامل موسیقی‌ساز و ایجاد ریتم و ایقاع در کلام هستند. «سجع به همراه دیگر عناصر دستوری و واژگانی در ایجاد نوعی یکپارچگی و وحدت متنی مشارکت دارد. پایانه‌های مشابهت که سجع می‌سازد بدان پشتوانه‌ای آوایی می‌دهد که یک ابزار قوی اقناعی محسوب می‌شود به ویژه اگر بین دو کلمه مسجوع رابطه آوایی برقرار باشد. آوردن سجع زمینه‌ای برای نویسنده فراهم می‌سازد تا غنای واژگانی و زبانی خود را نمایان سازد». (نظری، ۱۳۸۹: ۹۹-۱۰۰) بر این اساس می‌توان گفت که آواها و اصوات نوعی از توازی آشکار را به وجود می‌آورند که در قالب الفاظ و کلمات متجلی است در حالیکه وزن نوعی از توازی پنهان را ایجاد می‌کند که به ساخت‌های متوازی در سطوح صرفی و نحوی کمک می‌کند و از طریق ایجاد تشابه ساختارهای صرفی و دستوری در جایگاه‌های عروضی مشابه شکل می‌گیرد همانند شعر زیر از محمود درویش:

وأنا التَّوازُنُ بينَ مَن جَاءُوا ومَن ذَهَبوا
وأنا التَّوازُنُ بينَ مَن سَلَبُوا ومَن سُلِبوا
وأنا التَّوازُنُ بينَ مَن صَمَدوا ومَن هَرَبوا
وأنا التَّوازُنُ بينَما يَجِبُ:
يجبُ الذَّهابُ إلى اليَسار
يجبُ التَّوغُّلُ في اليَمِين
يجبُ التَّمترُسُ في الوَسَط
يجبُ الدِّفاعُ عَن الغَلَط
يجبُ التَّشكُّكُ بِالمَسار
يجبُ الخروجُ مِن اليَقين
يجبُ الَّذي يجبُ
يجبُ انهيارُ الأَنظِمَة
يجبُ انتظارُ المَحكَمَة[۱۳]
(درویش، ۲۰۰۵م، ۲/ ۳۵۶)

در این مقطع از شعر درویش، آنچه که در سطح ایقاعی قابل بررسی است در درجه نخست وزن شعر است که یکسانی تعداد تفعیله‌ها در ایجاد موسیقی آن تأثیر بسزایی دارد. افزون بر این، همکاری و حضور پاره‌ای از توازن‌های واژگانی به همراه تکرارهای موجود در ابیات در قالب توازی‌های آشکار، توازی آوایی شعر را در سطح ایقاعی آن به وجود آورده که در هیئت توازن‌های زیر نمود یافته است:

- تکرار استهلالي عبارت «وأنا التوازن بين من» و عبارت «يجب».
- موازنه (هم‌وزنی) میان واژگان «التوغل- التمترس- التشكك/صمدوا-هربوا» که در قالب تشابه مصوت‌ها و تضاد در اغلب صامت‌های آنها به کار رفته است.
- جناس در واژگان «سلبوا-سلبوا» و «اليسار-المسار».
- کارکرد صنعت ترصیع در «الوسط-الغلط/ذهبوا-هربوا-سلبوا». (کنونی، ۱۹۹۹م: ۹-۱۰)

با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان گفت که این نوع از توازی حاصل وزن و کارکرد توازن‌هایی آوایی و واژگانی است که در ایجاد موسیقی و ایقاع کلام نقش دارند و نتیجه آن پیدایی موسیقی درونی در کل ساختار قصیده است. در حقیقت توازن‌های آوایی هم‌چون خشت و آجری هستند که قرار گرفتن آن‌ها در کنار یکدیگر نمای کلی و ساختار ایقاعی شعر را پدید می‌آورد. هر یک از عناصر آوایی از جمله سجع، جناس، قافیه، ترصیع به تناسب ساختارهای ایقاعی و دلالی خود در شعر به همراه اوزان عروضی، قصیده را به سطح ایقاعی خود می‌رسانند.

- نمونه دیگر:

إلهي أَعِدنِي
إلى وَطَني، عَندَلِيب
عَلَى جُنحِ غَيمَة
عَلَى ضَوءِ نَجمَة
أَعِدني فُلة
تَرِفُّ عَلى صَدرِ نَبعٍ وتَلَّة
أغنِّي الشُّروق
أغنِّي المَغِيب
أغنِّي الرَّبيع
أذوِّبُ في حَرقاتي الصَّقيع
صَقِيعَ رَبيعٍ بِلادِي، الحَزين
ربيعَ الإلهِ السّجِين
أغنِّي البَرَاعِم
أنا لستُ حَالِم
إلهي أَعِدني
إلى وَطَني، عَندَلِيب[۱۴]

(بیاتی، ۱۹۹۵م،۱: ۲۷۰)

در این نمونه از شعر بیاتی نیز مجموعه‌ای از عناصر موسیقایی و توازن‌های آوایی زمینه‌ساز خلق توازی ایقاعی در ساختار کلام شاعر شده است که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- کارکرد تکرار دایره‌ای در شعر.
- یکسانی تعداد تفعیله‌ها در سطرهای سوم و چهارم و نیز سطرهای هفتم، هشتم و نهم.
- توازی ترکیبی و حضور ساخت‌های صرفی و نحوی مشابه.
- تضاد میان واژگان «شروق» و «مغیب».
- رد العجز الی الصدر در سطرهای دهم و یازدهم.
- کارکرد سجع متوازی میان واژگان «غیمة و نجمة» و «حزین و سجین».

نتیجه

۱- معیارهای آوایی به کار رفته در شعر نو که با عناصر زیبایی‌شناسی شعر در ارتباط است در قالب انواع ایقاعات درونی از جمله ایقاع توازی در سطوح مختلف ترکیبی، آوایی و نحوی جای می‌گیرد. اگر در شعر کلاسیک نقش محوری و اصلی ایجاد توازن و موسیقی در شعر بر عهده قافیه و وزن‌های عروضی خلیل بن احمد است، در شعر معاصر و از آن جمله شعر نو موسیقی درونی در کنار موسیقی بیرونی نقش سازنده‌ای در ایجاد نظم و ایقاع دارد و چه بسا کارایی آن در خلق ریتم و نغم‌آهنگ کلام بیش از موسیقی بیرونی است؛ چرا که ساختار شعر نو از شکل کلاسیک خود فاصله گرفته و شاعر امروز برخلاف شاعر گذشته به هنگام سرودن شعر خود را مقید به رعایت قالب‌های متساوی ابیات نمی‌کند.

۲- شاعر نوپرداز از بلاغت و صنایع به کار رفته در آن در راستای رسیدن به ایقاع و موسیقی در شعر خود بهره می‌برد؛ از این‌رو برخی از صنایع بدیعی که در بلاغت سنتی در علم بدیع جهت آرایش و تزیین کلام به کار گرفته می‌شد در شعر معاصر و مشخصا شعر نو به عنوان ابزاری جهت ایجاد نظم و توازن در اختیار شاعر قرار می‌گیرد. در شعر نو بدیع جایگاه گذشته خود را ندارد و تغییر کارکرد داده است و با حضور در لایه آوایی متون شعری در شمار عناصر سازنده موسیقی درونی کلام جای گرفته است.

۳- ایقاع توازی یکی از پرکاربردترین ایقاعات در شعر نو عربی است و مشتمل بر ساخت‌های صرفی و نحوی مشابه در متون شعری شاعران نوپرداز است که هم با جنبه موسیقیایی کلام در ارتباط است و هم از جهت معنایی، منجر به تولید معانی جدید در شعر می‌شود و در گسترش اندیشه شعری شاعر نقش بسزایی دارد.

۴- تکرار اجزای متساوی کلام در یک قالب دستوری و با ساختی مشابه از نظر قواعد صرفی و نحوی موجب ایجاد تساوی‌های وزنی می‌شود و از جهت اینکه در هر ساخت نحوی، واژگان جدیدی به کار برده می‌شود این تکرارها با دلالت‌های معنایی متنوعی مانند تأکید، مبالغه، تعجب، اظهار اندوه و نومیدی یا شادی و امیدواری و... همراه است. در نمونه‌های یاد شده از شعر شاعران نوپرداز عرب، کارکرد ایقاع توازی به ویژه در دو سطح ترکیبی و معنایی با تجربه شعری شاعران و اندیشه‌ها و مفاهیم وانهاده در متون شعری آنان پیوند خورده و در قالب بافت‌های صرفی (ساختواژه) و بافت‌های نحوی (عبارات) کارکرد یافته است.

پی نوشت

۱- الکساندر پوپ Alexander Pope (۱۶۸۸- ۱۷۴۴م) شاعر، منتقد، نویسنده، طنزپرداز و یکی از پرآوازه‌ترین روشنفکران قرن هجدهم میلادی است. توان مثال زدنی پوپ در نقد ادبی، او را در زمره پیشروان نقد ادبی و مظهر نئوکلاسیسم انگلیسی قرار داد.

۲- Fonema

۳- Monema

٤- Parallel

۵- چون دود و آتش درهم آمیخته شده بود چنان به خیال می‌آمد که خورشیدی که غروب کرده هنوز بر آنجا می‌تابید چون شعله آتش این را به ذهن می‌آورد و از سوی دیگر کثرت دود چنین به ذهن متبادر می‌ساخت که خورشیدی در کار نیست حال آن که زبانه‌های آتش همه معادلات ذهنی را بر هم می‌زد. (نورسیده، ۱۳۹۲: ۲۲۰)

۶- می پرسم / چه کسی برای کودکانی که همانند زنبورها بر فراز تپه‌ها به پرواز درمی‌آیند کاری انجام می‌دهد؟/ و برای خوبرویانی که دل‌هایشان را به سان شیشه عطری می‌سازند که رایحه خوش پرتقال را در خود حفظ می‌کند/ چه کسی اسب سرکش خیال را رام می کند/ چه کسی در پایان صید و شکار زخم‌های آهو را مرهم می‌نهد/ چه کسی برای مردان/ آنگاه که گفته شود «نسب قوم چیست»؟/ بر روی گونه‌های شنزار اشک‌های پرسش جاری شد/ خواهرانم- شکوفه‌های کوچک- از من می‌پرسند/ برای پدرم گریه نکردم/ و مانند من می‌گریند/ و هنگامی که گریه می‌کنم به خواب می‌روند/ و برای آنان حکایت ها را روایت می‌کنم/ از پادشاه لاشخور/ و از پادشاه روباه‌صفت.

۷- می‌گرییم و نمی‌گرییم/ و در اشک‌های دیگران غرقه می‌شویم/ در حالی که واله و عاشقیم/ سرگشته و حیرانیم/ و اهرامی از وهم و خیال بنا می‌کنیم/ و دیوارهایی که مانع طماعان نمی‌شود/ پیش از مرگ می‌میریم/ در ساحت زمانه/ عزت والا از آسیب در امان نیست/ شاخ‌های شاخ‌زنندگان سست شده است/ از جمله دلالان/ وطن‌فروشان و سرکشان/ و شیخ قبیله/ امیر نفت شکم گنده/ و سگ‌های شکاری حاکمان/ پروردگارا! ما را از تاریکی‌ها بیرون آور/ از دام‌های دزدان.

۸- بر دهانش زنجیر زدند/ دستانش را به سنگ مردگان آویختند/ و گفتند: تو قاتلی!/ غذایش را، تن پوشش را و پرچمش را از او ربودند/ و او را به سلول مردگان افکندند/ و گفتند: تو سارقی!/ او را از همه بندرگاه‌هایش راندند/ عشق کوچکش را از وی ربودند/ و گفتند: تو آواره‌ای!/ ای خونین چشم و خونین دست!/ به راستی که شب رفتنی است/ نه اتاق بازداشت باقی خواهند ماند/ و نه دانه‌های زنجیر.

۹- من به سایه چشم‌هایت می‌آیم.... می‌آیم/ از غبار دروغ‌ها... می‌آیم/ از پوسته‌های اسطوره‌ها... می‌آیم/ تو از آن منی .... تو اندوه و شادی منی/ تو زخم و رنگین کمان منی/ تو اسارت و آزادی منی/ تو خاک و اسطوره منی/ تو آن منی ... تو برای منی... با زخم تو/ همه زخم‌ها گلستان است/ همه صداها حقیقت است/ تو خورشید منی که خاموش می‌شود/ تو شب منی که برافروخته می‌شود/ تو مرگ و زندگی منی.

۱۰- از من می‌پرسد/ درباره کسی که در کودکی می‌میرد/ درباره کسی که در پیری متولد می‌شود/ هر آنچه را که دیدم روایت کردم/ هر آنچه که روایت کردم دیدم/ یکی بود یکی نبود.

۱۱- مصریان باستان از طلسم‌هایی به شکل سوسک‌های کوچکی به نام اسکاراب استفاده می‌کردند. در آن زمان، این سوسک‌های کوچک نشان از نوعی اهمیت مذهبی در مذهب مصریان باستان داشتند.

۱۲- آه... چه کسی در سرم آسیاب‌ها را از کار می‌اندازد؟/ چه کسی از قلبم چاقوها را بیرون می‌کشد؟/ چه کسی کودکان بینوایم را می‌کُشد؟/ تا اینکه در آپارتمان‌های قرمز فرش شده/ خدمتکار نشوند/ هیز نشوند/ دلال عاطفه نشوند/ چه کسی کودکان بینوایم را می‌کُشد؟/ تا فردا روزی مستمند و گدا نشوند/ بر درگاه دکان‌داران و رباخواران گدایی می‌کنند/ به صاحبان ماشین‌های ملیونی گل می‌فروشند/ و در مترو «گل سینه» و «یس»/ و شب هنگام شتابان به راه می‌افتند/ و به جماعت متجاوزان ترویست طلسم «جعارین» می‌فروشند.

۱۳- من میان کسانی که آمدند و کسانی که رفتند با ثبات‌ام/ بین کسانی که ربودند و کسانی که ربوده شدند/ میان کسانی که پایداری کردند و کسانی که گریختند/ من ثبات دارم در شرایطی که واجب است/ رفتن به چپ/ نفوذ به راست/ پنهان شدن در وسط/ در دفاع از اشتباه/ تردید در مسیر/ خروج از یقین/ هر آنچه که واجب است/ سقوط سازمانها/ و انتظار دادگاه.

۱۴- پروردگارا! مرا چونان بلبلی به وطنم بازگردان/ بر سایه پاره ابری/ در پرتو ستاره ای/ مرا یاسمنی کن/ که در کنار چشمه و تپه می‌روید/ تا به هنگام طلوع خورشید/ و به هنگام غروب/ در بهار آواز سر دهم/ و در گرمای وجودم یخ‌ها را ذوب کنم/ یخ‌های بهار وطن اندوهگینم/ بهار الهه زندانی/ برای شکوفه‌ها می‌خوانم/ من خواب نیستم/ خدایا مرا چونان بلبلی به وطنم بازگردان.

فهرست منابع

[۱] ابوتمام، حبیب بن اوس طائی، (۱۹۵۱)، **دیوان ابي تمام بشرح الخطیب التبریزي**، تحقیق محمد عبده عزام، القاهرة: دارالمعارف.

[۲] اسمیت، ژوئل، (۱۳۸۷)، **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر، روزبهان.

[۳] بوحجر، محمد، (۲۰۱۸)، «**التجربة الشعرية عند محمود درويش؛ مقاربة في جمالية التلقي**»، جامعة الجيلالي اليابس (سيدي بلعباس).

[٤] البیاتی، عبدالوهاب، (۱۹۵۵)، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، بیروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر.

[٥] درویش، محمود،(۱۹۸۷)، **دیوان محمود درویش**، بیروت، دارالعودة.

[٦] --------، (۱۹۵۵)، **الأعمال الشعرية**، المجلد الثاني، بیروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر.

[۷] --------، (۲۰۰۵)، **دیوان الأعمال الأولی۲**، بیروت: رياض الريس للكتب والنشر.

[۸] دنقل، أمل، (د.ت)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بیروت: دارالعودة؛ القاهرة:مكتبة مدبولي.

[۹] شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه.

[۱۰] الشیخ، عبدالواحد حسن، (۱۹۹۹)، **البدیع والتوازي**، مصر: مطبعة الإشعاع.

[۱۱] عبید، محمد صابر،(۲۰۰۱)، **القصیدة العربیة الحدیثة بین البنیة الدلالیة والبنیة الإیقاعیة**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

[۱۲] كنوني، محمد، (۱۹۹۹)، «التوازي ولغة الشعر»، **مجله فکر ونقد**، العدد۱۸، ۱-۱۵.

[۱۳] گرجامی، جواد، (۱۳۸۹)، «**بررسی فرآیند دگرگونی ساختار موسیقیایی شعر معاصر عربی از پیدایش شعر نو تاکنون**»، استاد راهنما غلامعباس رضایی هفتادر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه تهران.

[۱٤] مشیر حمد، سوزان، (۲۰۱۸)، **الرمز في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولی، دمشق: تموز ديموزي.

[۱٥] نظری، علیرضا، (۱۳۸۹)، «**کارکرد عوامل انسجام متنی در خطبه‌های نهج‌البلاغه (براساس الگوی نقش‌گرای هالیدی)**»، استاد راهنما خلیل پروینی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه تربیت مدرس.

[۱٦] نورسیده، علی اکبر؛ ضیغمی، علی، (۱۳۹۲)، **ترجمه و شرح گزیده‌ای از ٥ جلد المجاني الحديثة**، چاپ اول، مشهد: انتشارات فقهی.

[۱۷] الهاشمی، علوی، (۲۰۰٦)، **فلسفة الايقاع في الشعر العربي**، البحرين: الموسسة العربية للدراسات والنشر.

[۱۸] وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، ویراستار رضا انزابی‌نژاد، تهران: انتشارات دوستان.

[۱۹] اليافي، نعيم، (۱۹۹۳)، **أوهاج الحداثه دراسة في القصيدة العربية الحديثة**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

References

[1]Abyd, M. (2001). Contemporary Arabic ode in terms of semantic and phonetic structure. Demashq: Union of Arab Writers. [In Arabic].

[2]Abi Tammam, H. (1951). The Diwan of Abi Tammam with description of Khatib Tabrizi research by Mohammed Abdu Azzam, Cairo: daralmaref Publications. [In Arabic].

[3]Al Bayati, A. (2015). The Complete Poetic Works of Abd Al Wahhab Al Bayati Part One. Beirut: Arab Institute for Research & Publishing. [In Arabic].

[4]Bouhdjar, M. (2018). The Poetic Experience of Mahmoud Darwish an Approach in the Receptive Aesthetics. Djillali Liabes University of Sidi Bel Abbes. [In Arabic].

[5]Darwish, M. (1987). Diwan of Mahmoud Darwish. Beirut: *Dar Al-Ouda*. [In Arabic].

[6]Darwish, M. (1955). The Poetic Works of Mahmoud Darwish Part two. Beirut: Arab Institute for Research & Publishing. [In Arabic].

[7]Darwish, M. (2005). First Works C2. Beirut: *Riad* El-Rayyes *Books.* [In Arabic].

[8]Donqol, A. (n.d.). Complete Poetry. *Beirut: Maktaba Madbouly*. [In Arabic].

[9]Garjami, J. (2010). The study of the procedural changes of the musical structure of the contemporary Arabic poetry from the beginning thus far. Supervisor: GholamAbbas Rezaei Haftador, Department of Arabic Language and Literature: Tehran University. [In Persian].

[10]Al-hashemi, A. (2006). The Philosophy of Rhythm in Arabic Poetry. Bahrain: Arab Institute for Research & Publishing. [In Arabic].

[11]Kanoni, M. (1999). The Parallelism and the Language of Poems. Fikrwanakd. 18, 1-15. [In Arabic].

[12]Musheer Hamad, S. (2018). The Symbol in the Poetry of Amal Donqol. (1th Ed.). Damascus: Timouse Demosi. [In Arabic].

[13]Nazari, A. (2010). Application of the Theory of Cohesion in the sermons of Nahj al-Balaghe Based on Halliday's Systemic Functional Theory. Supervisor: Khalil parvini, Department of Arabic Language and Literature: Tarbiat modares University. [In Persian].

[14]Noresideh, *A.*, & Zeighami, A. (2013). Translation and description of a selection of five volumes of al.*majani*.*al*.*haditha*. (1th Ed.). Mashhad: pub.markazfeqhi. [In Persian].

[15]Al-sheikh, A. (1999). Budaiya and Parallelism. Egypt: Al esaa p.press. [In Arabic].

[16]Schmidt, J. (2008). Dictionary of Greek and Roman mythology. Translate by Shala baradaran khosroshahi. (2th Ed.). Tehran: Farhang Moaser Publishers. [In Persian].

[17]Shafiei Kadkani, M. (2001). Poetry and Music. Tehran: Agah Publishing. [In Persian].

[18]Vahidian Kamyar, T. (2000*).* Budaiya from an aesthetic point of view. The editor *Reza Anzabi nejad*. Tehran: Doostan Publications. [In Persian].

[19]Al-Yafi, N. (1993). The Lights of Modernity A Study in the Modern Arabic Poem. Damascus: Union of Arab Writers. [In Arabic].