◇ نشریه علمی‌زن و فرهنگ
سال یازدهم. شماره۴۲. زمستان ۱۳۹۸

صفحات:۴۵-۳۳
تاریخ وصول:۱۳۹۸/۰۵/۹ـ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۰۸/۱۴

بررسی توازی در سروده‌های فدوی طوقان شاعر زن معاصر فلسطین

بشری گودرزی*
روح الله صیادی نژاد**
امیرحسین رسول نی***

چکیده

هدف این پژوهش بررسی سطوح توازی(آوایی،واژگانی ونحوی) و تاثیر آن در سروده‌های فدوی طوقان شاعر زن معاصر جهان عرب از فلسطین می‌باشد. وی یکی از شعرایی است که از پدیده توازی در سروده‌های خود استفاده کرده است .طرح تحقیق توصیفی –تحلیلی بود. با منابع کتا بخانه ای و مطالعات کیفی به بررسی توازی در سروده‌های فدوی طوقان پرداخته شد. دستاورد تحقیق بیان گر آن است که در مبحث توازی، تکرار بیشترین اهمیت را دارد و یک عنصر ضروری در ایجاد موسیقی می‌باشد. فدوی طوقان از طریق به کار بردن این تکرار کلامی‌در سروده‌هایش زیبایی خاصی را ایجاد کرده است که یک خواننده‌ی آگاه با خواندن و شنیدن آن‌ها می‌تواند از این سروده‌ها لذت ببرد. فدوی طوقان در اشعارش از توازی در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بهره برده است و این پدیده با ایجاد تشابه در ساختار متن، برجستگی شعر او را به طور چشمگیری بیشتر کرده است. وی با استفاده از تکرار صداها، حروف، واژگان و ترکیب‌ها علاوه بر برجستگی در سطح زبانی، سبب تأکید در سطح معنایی نیز شده است و این مطلب نشان می‌دهد که سازه‌های زبانی در انتقال مفاهیم اثر گذار می‌باشند. به نظر می‌رسد بسامد توازی در سطح آوایی بیشتر از سطوح واژگانی و نحوی است، چرا که در توازی واژگانی و نحوی، توازی آوایی نیز یافت می‌شود.

کلید واژگان: توازی، سروده‌ها، فدوی طوقان، شاعرزن معاصر، فلسطین

* کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. (b_goodarzi@mailfa.com)
**دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیئت علمی‌دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. (نویسنده مسئول، ایمیل: saiiadi57@gmail.com)
***استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، عضو هیئت علمی‌دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. (rasoulnia@kashanu.ac.ir)

مقدمه

فرمالیسم[۱] یکی از انواع مکاتب ادبی در حوزه‌ی نقد و بررسی ادبیات است و ادبیات از دیدگاه آن‌ها یک مسأله‌ی صرفا زبانی است که فرم و شکل اثر را مبنای تحلیل زیبایی شناسی می‌داند. درباره‌ی تاریخچه‌ی آن می‌توان گفت: «صورت گرایی به عنوان یک مکتب مستقل در عرصه‌ی پژوهش ادبی روسی، در دهه دوم سده بیستم ظهور کرد» (فضیلت، ۹۴:۱۳۹۰). «گرچه پیدایش مکتب فرمالیسم مانند هر مکتب دیگری، ریشه و زمینه‌های قبلی در آثار متفکران قدیم دارد، اما به هر حال تاریخچه‌ی آن به سال ۱۹۱۴ میلادی برمی‌گردد. سالی که ویکتور شکلوفسکی[۲]) ۱۹۸۴ –۱۸۹۳). در روسیه رساله‌ای به نام «رستاخیز واژه» منتشر کرد که به عنوان نخستین سند ظهور مکتب فرمالیسم شناخته شده است» (شایگان‌فر، ۴۳:۱۳۹۰). فرمالیست‌ها در بررسی اثر ادبی بیش از هر چیز بر زبان، صورت یا عین اثر تأکید داشتند و سعی بر آن داشتند با عامل برجسته‌سازی، سبب موسیقیایی‌تر شدن کلام شوند. یکی از شیوه‌هایی که برجسته‌سازی زبان از طریق آن تجلی پیدا می‌کند «قاعده‌افزایی» می‌باشد که آن افزودن قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار می‌باشد. مسئله‌ی قاعده‌افزایی و نتیجه‌ی حاصل از این فرآیند یعنی توازن، نخستین بار از سوی « رومن یاکوبسن[۳]» (۱۹۸۶) مطرح شده است. رومن یاکوبسن معتقد بود که فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» حاصل می‌آید» (صفوی،۱۵۶:۱۳۷۳). پدیده توازی را نیز می‌توان در سه سطح توازی آوایی، واژگانی و نحوی مورد واکاوی قرار داد؛ توضیح این‌که در سطح توازی آوایی به بررسی تکرارهای آوایی واج‌ها و یا هجاها پرداخته می‌شود. در سطح توازی واژگانی نیز بررسی تکرار یک واژه و حتی یک گروه واژه در جمله صورت می‌پذیرد که تمامی‌روش‌های تسجیع و تجنیس در این مقوله می‌گنجد. در سطح توازی نحوی نیز به بررسی تکرارها در سطح نحوی پرداخته می‌شود. یکی از شعرایی که از پدیده توازی در سروده‌های خود استفاده کرده است، «فدوی عبدالفتاح آغا طوقان (۱۹۱۷ – ۲۰۰۳) می‌باشد. وی از مشهورترین زنان شاعر جهان عرب، در نابلس فلسطین (ساحل غربی رود اردن) در خانواده‌ای اصیل، سنتی، توانگر، ادیب و فرهیخته، دانش‌پرور، وطن‌پرست و دارای موقعیّت اجتماعی و روحیّات حماسی، زاده شد» (ابن‌الرسول،۲۴:۱۳۸۳). هنگامی که فدوی در صف شعرای مقاومت قرار گرفت، شخصیت ادبی او نیز به اوج خود رسید «بدون شک در زمینه‌ی ادبیات فلسطین بارزترین نام در میان زنان معاصر نام فدوی طوقان می‌باشد. او از جمله زنانی است که توانست در زمینه‌ی ادبیات قدیم و جدید منزلت ویژه‌ای کسب نماید آن هم در شرایطی که زن هم چنان اسیر قید و بند عادت‌ها و آداب و رسوم اجتماعی بود» (شاکر[۴]،۹۳:۲۰۰۲).

در بررسی«جلوه‌های وطن‌پرستی در شعر زنان فلسطینی (با تکیه بر اشعار فدوی طوقان)» (ملاابراهیمی،۱۳۸۹) و «جلوه‌های پایداری در سروده‌های فدوی طوقان» (سیدی و سالم ، ۱۳۹۱) گزارش می‌شود که ، فدوی طوقان دوشادوش دیگر هموطنان خود برای ترویج روحیه‌ی وطن‌پرستی و برانگیختن احساسات ملی گام برداشته و پیوسته مردم را به قیام، مبارزه، پایداری، جان‌فشانی و... فراخوانده.و نام فدوی طوقان در هر کجای دنیا، یادآور مقاومت، مظلومیت و آرمان مردم فلسطین است و این نام، نه فقط شعر که

۱. Formalism
۲. Victor shklovskg
۳. Roman Jakobson
۴. Shaker

دغدغه فلسطین را جلوه می‌دهد.او از هویت فلسطینی خود در برابر تلاش مذبوحانه بدخواهان و دشمنان که آرزویی جز محو فلسطین از نقشه تاریخ و جغرافیا ندارند، دفاع و محافظت می کند و در مقابل اشغالگر، به مقاومت و پایداری ادامه می‌دهد.

تحقیق در پایگاه‌های علمی‌در داخل و خارج کشور حکایت از آن دارد که بیشتر شعر فدوی طوقان از حیث محتوایی در ادبیات مقاومت بررسی شده است و کمتر به زبان شعری این شاعر ورود شده است. لذا اهمیت دارد که یک تحقیق مستقل به موضوع توازی که در حوزه زبان شعری شاعر می‌باشد، پرداخته شود. بنابراین با توجه به مطالب ارایه شده هدف این پژوهش بررسی سطوح توازی(آوایی،واژگانی ونحوی) و تاثیر آن در سروده‌های فدوی طوقان شاعر زن جهان عرب از فلسطین می‌باشد.

روش

طرح پژوهش، جامعه آماری و روش نمونه گیری: طرح پژوهش توصیفی –تحلیلی می‌باشد. جامعه مورد بررسی شعرای معاصر جهان عرب بود که از بین آن‌ها سروده‌های فدوی طوقان از شاعران زن از فلسطین به عنوان نمونه انتخاب شد.

روش اجرا

برای دست‌یابی به هدف پژوهش، در بخش توصیفی، کتاب‌ها و منابعی که مرتبط با موضوع توازی در سطوح آوایی،واژگانی و نحوی بود مورد بررسی قرار گرفت ، هم چنین در بخش تحلیلی، دفاتر شعری فدوی طوقان و ابیات مرتبط با موضوع استخراج و به بررسی و تحلیل این مطالب پرداخته شد.

یافته‌ها

گونه‌های توازی در سطوح آوایی، واژگانی و نحوی

۱. توازی آوایی

۱-۱.توازی آوایی در سروده‌های فدوی طوقان

توازی آوایی می‌تواند از طریق پی‌درپی آمدن مجموعه‌ای از صوت‌ها (کمی‌بیشتر یا کمتر) سبب تشکیل توازی شود «مطالعه‌ی توازی صوتی بستگی به تعداد صوت‌های متشابه‌ی تکرارشده و تجمع آن و چگونگی توزیع آن در ساختار متن دارد» (الهبیل،۲۰۱۴:۱۰۷). فدوی طوقان از توازی آوایی برای تأثیرگذاری بیشتر موسیقی جهت جذب مخاطب استفاده بهینه را برده است؛ به عنوان مثال به سروده «رسالة الی طفلین فی الضفة الشرقیة» توجه شود:

(أحبَّتی الصغار خَلفَ النهر یا أحبَّتی/ عِندی أقاصیصٌ لکُم کثیرةٌ/ غیر حکایات سَـند باد البحر/ غیرَ قِصَةِ الجنـیِّ و الصیاد/ و قمرِ الزمان و الأمیرة/ عندی أقاصیصٌ هنا جدیدةٌ/ أخافُ لو أروی لکم أحداثَها/ أطفیء فی عالمِکم ضیاءَه/ أخافُ أن أروِّع الطفولة/ أهَزّ فی جزیرةِ البراءةِ/ رواسی الأمانِ و السَّکینَة/ أخشی علی دنیاکُمُ الصغیرةِ/ مِن قصصِ السجینِ و السّجان/ مِن قصصِ النازیِّ و النازیَّةِ/ فی أرضِنا فإنّها رهیبةٌ/ یَشیبُ یا أحبتی لِهولِها الولدانُ) (طوقان،۱۹۹۳:۳۸۳-۳۸۲).

«دوستان کوچک آن سوی رودم! ای دوستانم! قصه‌های زیادی برایتان دارم، غیر از ماجرای سندباد دریا،

غیر از قصه‌های جن و صیاد و ماه زمان و شاه پری، قصه‌هایی تازه دارم می‌ترسم اگر تازه‌های آن را بگویم، روشـنی دنیایتان را بگیرم، می‌ترسـم کودکیتان را به وحشت اندازم و در جزیره‌ی معصومیت و بی‌گناهی، کوه‌هـای امنیت و آرامش را بلرزانم، برای دنیای کوچک تان می‌ترسـم، از قصه‌های زندانی و زندانبان از قصه‌های نازی و نازیسـم، در سـرزمین ما چرا که آن‌ها وحشت‌انگیزند و ای دوستان من! کودکان از ترس آن پیر می‌شوند».

در اینجا مشاهده می‌شود که صدای همزه «أ» در ابتدای فعل‌های: «أخاف، أطفیءُ، أهزّ، أخشیَ» به چشم می‌خورد، و این فعل‌های متکلم وحده، با همزه آغاز شده‌اند و این همزه سبب دیده شدن بهتر این کلمات می‌باشـد. حسن عباس (۱۹۹۸)، درباره‌ی ویژگی همزه گفته است: «صدای همزه «أ» در اول کلمه نشانه‌ای از تقلید در طبیعت است و آن حرف مانند ظاهر شدن تصویر یک شخص است که بالای یک مکان مرتفع برای جلب توجه ایسـتاده، بـه همین دلیل همه‌ی ضمایر منفصل متکلم و مخاطب با همزه آغاز می‌شـوند: «أنا، أنت، أنتم، أنتن...»، درحالی که همزه در ضمیرهای منفصل غائب به دلیل عدم حضور، پنهان می‌شود» (عباس،۱۹۹۸:۹۴-۹۳).

و در این مقطع شـعری، حرف «هاء» چهار مرتبه تکرار شـده است و این حرف، توازی دیگری را نیز به وجود آورده است و شاید به توان گفت: به کار بردن مستمرِ فعل‌هایی مانند: «أخاف، أخشی، أهزّ» نشانه‌ای از وجود ترس و نگرانی در وجود شـاعر می‌باشـد و به همین دلیل، از آن جایی که حرف «هاء» سـاکن، معنای اضطراب و نگرانی را دارد در آخر ابیات نیز این حرف را چند مرتبه تکرار کرده است. حسن عباس (۱۹۹۸)، درباره‌ی ویژگی حرف «هاء» گفته اسـت: «عرب‌ها صدای «هاء» را از ریشـه‌ی صدای هیجانی و مضطرب که دارای لرزش می‌باشـد گرفته‌اند و آن بسبب بیانِ آن اضطراب‌ها و احساسات روحی می‌باشد که از آن رنج می‌برند» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۹۰).

۱-۲. توازی تکرار حروف معانی

مطالعه‌ی یک عنصر در سـطحِ معینی از رویکردِ تحلیلی، اغلب با سـطح دیگری مرتبط اسـت و در این قسمت حروف تکرار شده‌ی برخَی ابیات در سطح توازی آوایی بررسی می‌شود:

در ابتدا سـعی شده اسـت حرف جر «فی»، که در این مقطع شعری تکرار شده است به عنوان نمونه مثال آورده شود. این مقطع از قصیده‌ی «حریة الشعب» گرفته شده است:

(سـأظل أحفر إسـمها و أنا أناضل/ فی الأرض فی الجـدران فی الأبواب فی شـرف المنازل/ فی هیکل العذراء فی المحراب فی طرق المزارع/ فی کل مرتفع و منحدر و منعطف و شـارع/ فی السـجن فی زنزانة التعذیب فی عود المشانق الحرائق) (طوقان،۱۹۹۳:۴۲۸).

«هم چنان اسـم او «آزادی» را می‌نویسـم در حالی که مبارزه می‌کنم/ درزمین، بر روی دیوارها، بر روی درهـا، در بالکن منزل‌هـا، در محراب، در راه مزرعه‌ها/ درهر ارتفاع و شـیبی و پیچ و خمی‌و خیابانی/ در زندان در سلول شکنجه در چوبه‌ی دار سوخته شده».

در این مقطع شعری فدوی به دنبال فریاد زدن اسم آزادی است و نشان می‌دهد که او پیوسته برای رسیدن به خواسته‌ی خود در حال مبارزه است. حرف جر «فی» در این ابیات، یازده مرتبه تکرار شده است و ارتباط میان حرف جر «فی» و کلماتی مانند «الأرض، الجدران، الأبواب، شرف المنازل، هیکل العذراء، المحراب،

طرق المزارع، کل مرتفع، السجن، زنزانۀ التعذیب، عود المشانق» وجود دارد و حرف‌های جر «فی» در این ابیات با فعل مضارع «أناضل» در ارتباط هستند و هم چنین دارای ترکیب اضافه می‌باشند. تکرار این حرف جر و ترکیب اضافی، توازی آوایی را در این ابیات به وجود آورده است. این توازی دلالت بر معنای مادی و معنوی دارد، چرا که شاعر می‌خواهد در همه‌ی مکان‌ها برای رسیدن به آزادی، تلاش کند.

۱-۳. توازی همبستگی تکرار

در قسمت همبستگی تکرار سعی در ایجاد یک ابزار جدید شده است که براساس رویکرد مبتنی بر زبان ساخته می‌شود و در راستای برجسته‌کردن متن تلاش می‌کند. در توضیح همبستگی تکرار می‌تو ان گزارش نمود: «متن همیشه می‌تواند دارای معانی باشد، اما ممکن است آن معنا برگردد، بنابراین یک معنی می‌آید سپس برمی‌گردد، سپس به سطح دیگری منتقل می‌شود» (بدیدۀ،۲۰۱۴:۸۷)؛ به عنوان مثال به این پاره گفت از «أسطورۀ الوفاء» توجه شود:

« ....و تسألُ: أین الوفاء؟/ أما من وفاء؟!/ و أضحک فی وجهک المتجهّم/ إسأل مثلک:/ أین الوفاء؟/ و ماذا عن الأوفیاء/ و أین هواک القدیم، و أین النساء.../ مئات النساء اللواتی حَبَیب/ و کل امرأۀ/ تظنک ملک یدیها/ و تحسب حبّک وقفا علیها/ تظنّ عزامک أبقی من الشمس...» (طوقان،۱۹۹۳:۲۵۷).

(ترجمه: تو می‌پرسی وفا کجاست؟/ وفا چه کسی است؟/ در حالی که به صورت اخم‌آلود تو خندید/ مانند تو سوال می‌پرسد:/ وفا کجاست؟/ وفاداران چطور؟/ و عشق قدیم تو کجاست؟/ و زنان کجا هستند؟.../ صدها زنی که دوست بوده‌اند/ و هر زنی گمان می‌کند که تو دارایی‌اش هستی/ و گمان می‌کند عشق تو وقف او شده است/ گمان می‌کند اراده‌ی تو از خورشید پایدارتر است).

در این مقطع شعری گویی شاعر در خود فرو رفته و از شخص دیگری در حال سوال پرسیدن است. در این پاره گفت ادات استفهام «أین»، چهار مرتبه تکرار شده است. شاعر با استفاده از ادات استفهام «أین» از زنان و وفاداریشان سوال نموده است. وی یکبار به همراه کلمه‌ی «وفاء» آورده سپس به کلمه‌ی «هوی» و بعد به کلمه‌ی «النساء» منتقل شده است. به این معنا که یک بار در معنای وفاداری به کار رفته، سپس از این معنا انصراف داده و در معنای عشق به کار رفته سپس از این معنا نیز انصراف داده و به معنای زنان منتقل شده است.

در قصیده «لن أبکی» اسلوب (انتقال معنا)؛ به نمایش گذاشته شده است:

«و أزرع مثلکم قدمیَّ فی وطنی/ و فی أرضی/ و أزرع مثلکم عینیَّ/ فی درب السَّنی و الشمس» (طوقان،۱۹۹۳:۳۹۸).

(ترجمه: هم چون شما در وطن و سرزمینم محکم و استوار ایستادگی می کنم و چشمانم را چون شما، به روشنی و خورشید می‌دوزم).

در این قسمت فعل مضارع «أزرع» دو مرتبه تکرار شده است. اما در مرحله‌ی اول «أزرع» مرتبط با قدمی(گام‌هایم) می‌باشد و در مرحله‌ی دوم با کلمه عینی (چشمانم) مرتبط است و معنای «أزرع» از گام برداشتن به نگاه کردن منتقل شده است. ذکر این نکته لازم است که شروع شدن شعر به وسیله‌ی فعل متکلم وحده، بیان گر صلابت و استواری شخص متکلم می‌باشد.

۲. توازی واژگانی

در این قسمت با بررسی کردن کلمه در یک ترکیب اسنادی می‌توان موسیقی ایجاد شده در اثر توازی آن کلمات را به مخاطب نشان داد.

«این نوع از توازی مبتنی بر تکرار کلامی‌با ویژگی‌های مشابه است. زبان در تلاش است که معانی را استخراج کند؛ مانند نام‌های مشتق‌شده در کتاب‌های صرف: «اسم فاعل، اسم مفعول، صفت مشبهه، افعل تفضیل، اسم زمان، اسم مکان، اسم معنا و اوزان فعل و تصریف‌های مختلف و برخی از انواع جمع» (الحمدانی،۲۰۱۳:۷۳).

۲-۱. توازی جمع مونث

شاعر در سروده «أوهام فی الزیتون» با به کارگیری تعدادی از کلمات جمع مونث سالم، دست به ایجاد توازی واژگانی زده است:

«لکننی، آها ! غدا تنزوی/ شمس حیاتی ثم لا تطلعُ!/ ویحی ؟ أتطوینی اللیالی غدا/ وتحتوینی داجیات القبور/ فأین تمضی خفقات الهوی/ وأین تمضی خلجات الشعور» (طوقان،۱۹۹۳:۲۲-۲۱).

(ترجمه: اما من/ آه! فردا خورشید زندگیم پنهان می‌شود سپس طلوع نمی‌کند!/ افسوس؟ آیا تاریکی شب و قبر من را در بر می‌گیرد/ پس تپش‌های عشق و احساسات و عاطفه‌ها به کجا روانه می‌شود؟).

شاعر در اینجا پیوسته به برانگیختن شدن بعد از مرگ فکر می‌کند و به این مسئله ایمان دارد، در حالی که مدت اقامت و برانگیخته شدن از قبر نامعلوم است، شاعر این تصور را دارد که روزی مرگ او را دربرمی‌گیرد و او قبر را مانند پناهگاهی می‌بیند که احساس او در آن پنهان می‌شود. فعل‌های مضارع به کار گرفته شده در پاره گفتِ فوق، حالت استمرار دارد، یعنی هر لحظه ممکن است که او مرگ را ملاقات کند. در این قسمت، تجمع کلمات جمع مونث سالم را ملاحظه می‌شود: «داجیات، خفقات، خلجات». شاعر در اینجا کلمه‌ی مذکری را به کار نبرده است و تکرار کلمات مونث به صورت پی‌درپی، لذت و زیبایی خاصی به این بیت‌های شعری بخشیده است. شاید یکی از دلایل این زیبایی تکرار این کلمات باشد که به حرف «الف، تاء» منتهی می‌شود و به صورت مضاف و مضاف‌إلیه به کار رفته است. هم چنین کلمات جمع مونث سالم معنای احساسات و تاریکی‌ها را می‌رساند، یعنی تپش‌هایی که در عشق و احساساتی که درون قلب و تاریکی که در قبر وجود دارد؛ بنابراین این کلمات معنای (دربرگرفتن و پنهان شدن) را می‌رسانند و این می‌تواند نگرانی شاعر را درباره‌ی از راه رسیدن مرگ و از بین بردن احساساتش را به همراه داشته باشد.

۲-۲. توازی جمع مکسر

فدوی طوقان با به کارگیری زنجیرهای از جمع های مکسّر، دست به ایجاد توازی می‌زند؛ مثلا به این سروده توجه نمایید:

«اَلرِّیحُ تَجدلُ الدُّخَانَ فِی الأغوَار/ وَ فِی دُرُوبِ اللَّیلِ وَ الإعصَار/ تَنهَمرُ الصُّخُورُ وَ الأحجَار/ سَوداءَ بالرَّمَاد/ سَوداءَ بالدُّخان/ فَلتَنهَمِر کَمَا تَشَاءُ هَذِه الصُّخُور/ وَلتَنهَمِر کَمَا تشاءُ هَذه الأحجَار/ فَالنَّهرُ ماض، راکضٌ إلَی مَصَبِّه/ وَخَلفَ مُنحَنَی الدُّرُوبِ فی- / رَحَابَةِ المَدَی/ یُنتَظَرُ النَّهار/ مِن أجلِنَا یُنتَظَرُ النَّهَار» (طوقانّ،۱۹۹۳:۴۲۳).

(باد در دره‌ها گیسوان دود را می‌بافد/ و در کوچه‌های شب و طوفان/ صخره‌ها و سنگ‌ها سرازیر می‌شوند/ خاکستراندود، دود اندود/ پس باید این صخره‌ها و این سنگ‌ها همان‌طور که می‌خواهند فرو بارند/ رود به راهش می‌رود/ به سوی چشمه روان است/ و در پس پشت کوچه‌ها/ در وسعت بی‌انتها/ روز چشم به راه است/ روز به خاطر ما چشم به راه است).

قافیه در این مقطع، ارتباط داشتن واژه‌ها در سطح ساختار صرفی می‌باشد که سبب ایجاد پدیده‌ی توازی شده است: بنابراین کلمات «الأغوار، الإعصار، الأحجار» و کلمات «الصُّخور، الدُّروب» موسیقی را به وجود میآورد که دارای مقطع‌های صوتی مشابه هستند: أغ / وار، إع / صار، أح / جار، صُ / خور، دُ / روب. در اینجا زنجیرهای از جمع‌های مکسر: «الأغوار، الإعصار، الأحجار» وجود دارد که دارای صیغه‌ی صرفی «أفعال» هستند و أغوار و أحجار دارای تناسب معنایی نیز می‌باشند؛ زیرا این کلمات به معنای غار و پناهگاه و سنگ‌ها هستند که جزیی از طبیعت و مکان محسوب می‌شود و کلمه‌ی أعصار هم مربوط به زمان می‌باشد و همینطور کلمات «الصُّخور، الدُّروب» مربوط به زمان هستند.

۲-۳. توازی اسم‌های سه حرفی ساکن‌الوسط

در این قسمت نمونه‌ی شعری از قصیده‌ی «حیاة» آورده شده است که در آن اسم‌های سه حرفی ساکن‌الوسط که دارای توازی صرفی و معنایی هستند به نمایش گذاشته شده است:

«حیاتی دموع/ و قلبٌ ولوع/ و شوقٌ، وَ دیوان شعر، وَ عود» (طوقان،۱۹۹۳:۳۸).

(ترجمه: زندگی من اشک است/ و دلی شیفته (یا دلی و سوزی)/ و شوقی و دفتر شعری و تاری).

در این مقطع شعری، اسم‌های سه حرفی ساکن‌الوسط شامل «قلب، شوق، شعر و عود» می‌باشند و تساوی این کلمه‌ها در ساختار صرفی، توازی صرفی و معنایی را به طور هم زمان شکل می‌دهد و آن زندگی، که در آن قلبی سوزان وجود دارد و آن قلب سوزان منجر به شوق و آن شوق منجر به دفتر شعر و وجود تاری می‌شود؛ در این جا وجود این معناهای پی‌درپی منجر به ایجاد توازی معنایی شده است.

۲-۴. توازی حاصل از تکرار لفظی:

تکرار، یکی از آرایه‌های بدیعی است که نقش مهمی‌در ساختار قصیده‌ی عربی دارد و شاعران در عصر جدید آن را به عنوان یک تکنیک فنی به کار می‌گیرند و این نمونه‌ی شعری از قصیده‌ی «حریتی شعب» می‌باشد که به علت طولانی بودن این قصیده، قسمت کوتاهی از آن در ذیل آورده شده است:

«حریتی!/ حریتی!/ صوتٌ أرددهُ بملء فم الغضبِ/ تحت الرصاص و فی اللهبِ/ و أظلُ رغم القید أعدو خلفها/ و أظلُ رغم اللیل أقفو خطوها/ و أظلُ محمولاً علی مدّ الغضب/ و أنا أناضل داعیاً حریتی!/ حریتی!/ حریتی!/ و یردد النهر المقدس و الجسور / حریتی!/ و الضفتان ترددان: حریتی!/ و معابر الریح الغضوب/ و الرعد و الإعصار و الأمطار فی وطنی/ ترددها معی:/ حریتی! حریتی!حریتی!..» (طوقان،۱۹۹۳:۴۲۸-۴۲۷).

(ترجمه: آزادیم!/ آزادیم!/ صدایی است که با دهان پر از خشم آن را می‌خوانم/ زیر گلوله و آتش/ به رغم تاریکی‌ها در پی پای او گام بر می‌دارم/ و همواره بر موج فریاد، مبارزه می‌کنم/ و خواهان آزادیم!/ آزادیم!/ آزادیم!/ رود مقدس و پل‌ها می‌خوانند/ آزادیم!/ دو کرانه‌ی رود می‌خوانند: آزادیم!/ معبر

بادهای طوفنده/ و رعد و طوفان و باران‌ها در وطنم/ با من می‌خوانند:/ آزادی! آزادی! آزادی!).

آزادی واژه‌ای است که طوقان برای دست یافتن به آن مبارزه می‌کند و او می‌خواهد که همه‌ی فلسطین با او هم‌صدا شوند و این واژه را تکرار کنند تا جایی که این ندا در سرتاسر سرزمین فلسطین سر داده شود؛ به همین خاطر است که بیشترین تأکید و تکرار بر روی این کلمه می‌باشد.

در این قصیده، کلمه‌ی «الغضب» نشـان دهنده‌ی نبود آزادی در وطن می‌باشـد. شاعر، از دو مکان «النهر و الجسور» نام برده است که آن‌ها نیز همراه ملت فلسطین در حال فریاد واژه‌ی آزادی می‌باشند. کلمه‌های «الرعـد، الإعصـار و الأمطار» به معنای نیرو و قدرت و پاک بودن می‌باشـند که بـا دو کلمه‌ی «الغضب و الحریة» تناسـب دارند، زیرا در نبود آزادی، خشـم بر سـر ملت سایه می‌افکند و دسـت یافتن به آزادی، رضایت و آرامش ملت فلسطین را به همراه دارد.

در این مقطع کلمه‌هایی که در متن شـعر تکرار شـده‌اند، موسـیقی زیبایی را در این مقطع شعری ایجاد کرده‌اند؛ زیرا تکرار، یک عنصر ضروری در موسیقی می‌باشد که آهنگ خاصی را در ذهن ایجاد می‌کند: «تکرار اساس موسیقی در تمام اشکال آن است و ما آن را به طور طبیعی در موسیقی پیدا می‌کنیم هم چنین آن را در نظریه‌ی قافیه‌ی شعر و رمز موفقیت بسیاری از زیبایی‌های علم بدیع می‌یابیم» (سویلم، ۲۰۱۰:۲۱).

۲-۵. توازی اسم‌های نکره:

این مقطع از قصیده‌ی «أنا و السـر الضائع» انتخاب شـده است و سـعی برآن است تا معنای اسلوب نکره مشخص شود: «و سرتُ و الأیامُ أمشی إلی/ لا غایةٌ، لا مأملٌ، لا رجاءٌ» (طوقان،۱۹۹۳:۱۷۸).

(ترجمه: روزگارم را می‌گذرانم در حالی که هیچ هدفی، هیچ پناهی، هیچ امیدی (درون من) نیست).

شاعر به دنبال آزادی وطن خود می‌باشد ولی او خود را درمانده می‌بیند و یأس و ناامیدی بر او چیره شده است و شاید نکره آوردن کلمات «غایةٌ، مأملٌ، رجاءٌ» به دلیل مبهم بودن امید و ... باشد چرا که شاعر هیچ راه شناخته شده‌ای که بتواند آزادی را به او نشان دهد نمی‌شناسد.

۳. توازی نحوی

تکرار الگوی نحوی، که به جمله‌های سازمان یافته در چارچوب ترکیب نحوی اختصاص دارد، می‌تواند یک شبکه‌ی منظمی‌را درون متن به وجود بیاورد و قدرت مقایسه‌ی یک متن را با متن دیگری به مخاطب بد هد و هم چنین موسیقی و آهنگی خاص را به متن ببخشد. هنگام بررسی انواع تکرارِ درون متن، در نگاه اول تکرارِ ساختارِ نحوی همانند تکرار واژگانی و آوایی به چشم نمی‌خورد؛ به همین دلیل ازآن با نام توازی پنهان، یاد می‌کنند؛ به بیان دیگر، «ساخت‌های متوازی نحوی نیز نوعی تکرار به حساب می‌آیند، که در سطح آرایش دستوری عناصر سازنده‌ی جمله حادث می‌شود و به اندازه‌ی تکرار آوایی و یا تکرار در سطح واژگان عینی نیست. به همین دلیل، از ساخت‌های موازی نحوی به عنوان تکرار پنهان یاد می‌شود» (کلاهچیان،۱۳۹۳:۱۰۵). در اینجا به برخی از مهمترین توازی‌های نحوی در شعر فدوی طوقان پرداخته می‌شود.

۳-۱. تکرار نحوی

شاعر با دست زدن به تکرار در حروف، کلمات و عبارت‌ها، عواطف و احساسات خود را به مخاطب

منتقل می‌کند. یکی از منتقدان معاصر، حسن الغرفی، به تکرار از دو زاویه‌ی موسیقی و لفظی نگاه کرده است و در این باره می‌گوید: «تکرار در کلمات یا ابیات از یک سو، موسیقی بخش متن است و از سوی دیگر تکرار کلمات در یک ساختار موجب تکرار معنی است» (مستیری،۱۵۷:۲۰۱۲). اگرچه پدیده تکرار در شعر مدرن ظهور و بروز بیشتری دارد؛ ولی از دیرباز مورد اهتمام سخن سنجان بوده است. پس زبان «تکرار مهم ترین ویژگی شعر باستانی و مدرن است» (الکبیسی،۱۸۴:۱۹۸۲). با تامل در سروده‌های فدوی مشخص می‌شود که وی از این پدیده در جای جای دیوانش بهره برده است. نمونه ای از متن شعری از سروده «الطوفان والشجرة» .

«تتصادی بالبشری الأنباء:/ هوت الشجرة!/ والجذع الطّود تحطّم، لم تُبق/ الأنواء/ باقیةً تحیاها الشجرة!/ هوت الشجرة؟/ عفو جداولنا الحمراء/ عفو جذور مرتویه/ بنبیذ سفحته الأشلاء/ عفو جذورٌ عربیة/ توغل کصخور الأعماق/ و تمدُّ بعیداً فی الأعماق/ ستقوم الشجرة/ ستقوم الشجرة و الأغصان/ ستنمو فی الشمس و تخضرّ/ و ستورقُ ضحکاتُ الشجرة / فی وجه الشّمس/ و سیأتی الطیر/ لابد سیأتی الطیرُ / سیأتی الطیرُ/ سیأتی الطیر» (طوقان،۳۷۶:۱۹۹۳-۳۷۵).

(ترجمه: دشمنان به هم مژده می‌دهند که درخت فرو افتاد و تنه‌ی بلند قامتش در هم شکست/ تندبادها چیزی(زمینی) باقی نگذاشتند تا درخت بتواند در آن زندگی کند/ درخت فرو افتاد/ بدون اراده‌ی جوی‌های سرخ ما/ بدون اراده‌ی ریشه‌های سیراب/ به وسیله‌ی شرابی که جسدهای حاکمان بزدل و ترسوی عرب/ آن را بر زمین ریختند/ بدون اراده‌ی مردم عرب/ ریشه‌های عربیتی که چون صخره‌ها در اعماق فرو می‌رود/ درخت بر خواهد خاست/ درخت و شاخه‌ها به پا خواهند خاست/ و در آفتاب بزرگ و سبز خواهند شد).

ترکیب تکراری اول، «هوت الشجرة» به معنای نابودی است که به دنبال اشغال شدن سرزمین به وجود آمده، و ترکیب دوم «ستقوم الشجرة» به معنای برخواستنِ دوباره و ایستادگی کردن است و ترکیب سوم «سیأتی الطیر»، بیانگر برگشتن فرزندان سرزمین اشغال شده است. اگر چه دشمنان درباره‌ی شکست ملت فلسطین به یکدیگر مژده می‌دهند؛ ولی شاعر با به کار بردن فعل‌های آینده «ستقوم، ستنمو، ستورق، سیأتی» امید به آزادی را نشان می‌دهد. فدوی طوقان از این رمز و نمادها برای نمایش دادن شخصیت‌های دشمن و ملت فلسطین در سروده‌های خویش بسیار بهره برده است و «این رمزها همیشه در شعر باید وجود داشته باشند» (بدیدة،۱۸۶:۲۰۱۴).

توازی نحوی «سین» در فعل‌های «ستقوم، ستنمو، ستورق، سیأتی» سبب تشکیل توازی آوایی می‌شود. به طور معمول در توازی نحوی و واژگانی، توازی آوایی نیز یافت می‌شود و در این زمینه گفته شده است: «اگر توازن نحوی در نظم به چشم بخورد، توازن واژگانی نیز در آن نظم مشهود است و اگر توازن واژگانی یافت شود، توازن آوایی را نیز شامل خواهد بود؛ ولی عکس آن صادق نیست. اگر چنین فرضیه‌ای منطقی باشد، شاید بتوان آن را دلیلی بر این امر دانست که چرا بسامد وقوع توازن آوایی نسبت به توازن واژگانی و توازن نحوی بیشتر است» (صفوی،۲۴۴:۱۳۷۳).

۳-۲. توازی جمله‌ی فعلیه

گاهی شاعر سعی دارد با قرینه‌سازی نحوی، معنایی را که در ذهن خود دارد، با تأکید بیشتری به مخاطب انتقال دهد؛ به این منظور شاعر سعی کرده به طور مستمر از جمله‌ی فعلیه در سروده‌های خود استفاده کند تا بتواند معنای لحظه به لحظه پدید آمدن آن جمله‌های فعلیه را به نمایش بگذارد؛ این نمونه‌ی شعری از

قصیده‌ی «صلاة الی العام الجدید» می‌باشد:

«أعطنا حُباً فَنَبنی المنهارَ فینا/ مِن جدید/ و نُعیدُ/ فرحةَ الخِصبِ لِدنیانا الجدیبة/ أعطنا أجنحةً نَفتَحِ بها أفقَ الصُعُـود/ نَنطَلق مِن کَهفِنا المحصورِ مِن عزلةِ/ جدرانِ الحدید/ أعطنا نوراً یشُـقُ الظلماتِ المدهمَّةَ/ و علی دَفقِ سَناهُ/ ندفَعُ الخَطوَ إلی ذِروةِ/ نَجتَنی مِنها إنتصاراتِ الحیاةِ» (طوقان،۱۹۹۳:۲۳۸).

(ترجمه: عشق را ارمغان ما کن تا دنیای ویران درونمان را دوباره بسازیم/ بازآوریم/ و شادمانی سبز شدن را برای دنیای خشکسالی‌مان/ بال‌هایی ارمغان ما کن تا راه اوج را بگشاییم/ و از غار دربسته‌مان و از انزوای دیوارهای آهنین رها شویم/ روشنی را ارمغان ما کن/ تا تاریکی انبوه را بشکافد/ و بر موج روشنایی‌اش به سوی قلّه گام برداریم/ و از آن پیروی و سرافرازی زندگی را بچینیم).

نگاه شاعر در پی صبح است و امید به آینده‌ای روشن دارد.

ساختمانِ جمله‌ی فعلیه در این مقطع شعری، براساس الگوی نحوی زیر تشکیل شده است:

أعطنـا حُبـاً: فعل أمر+ فاعل+ مفعول. فعل امـر أعطنا دارای معنای تجدید می‌باشـد و هم‌چنین از لحاظ معنایی، تناسبی میان کلمات «حُباً، أجنحةً، نوراً» وجود دارد.

«در تکـرار الگوی نحوی، چون ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اولی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذّت می‌برد. تکرار نحوی، قرینه‌سـازی نحوی اسـت و مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیباست. علاوه براین، با تکرار یا تأکید همراه است» (کلاهچیان،۱۳۹۳:۱۰۴-۱۰۳).

هم چنین در اینجا فعل‌های مضارع مع الغیر «فَنَبنی، نُعیدُ، نَنطَلق، ندفَعُ، نَجتَنی» به کار برده شده است که بیان گر وحدت و یکپارچگی می‌باشد.

۳-۳. استفهام

فدوی با به کارگیری حروف اسـتفهام، زیبایی و برجسـتگی خاصی به سـروده‌های خود بخشیده است. زنجیره توازی استفهام نقش زیادی در انتقال معنای شعر وی دارد؛ به عنوان مثال به این پاره گفت از سروده «خمس أغنیات للفدائیین» توجه نمود:

«یا غدنا.. الفتیَّ خبّر الجلاّد/ کیف تکون رعشةُ المیلاد/ خبّره کیف یولد الأقاح/ من ألم الأرض، و کیف یُبعثُ الصباح/ من وردة الدّماء فی الجراح» (طوقان،۱۹۹۳:۴۲۱).

(ای فردای جوان‌ها/ به جلاد خبر بده/ که رعشه‌ی میلاد چگونه است/ خبر ببر چگونه گیاه از درد زمین می‌روید/ و چگونه بامدادان از گل زخم‌ها در جراحت می‌روید).

در این مقطع شعری، توازی میان ادات استفهام کیف و سلسله افعال مضارع می‌باشد:

«کیف تکون، کیف یولد، کیف یبعث».

در اینجا شـاعر با به کار بردن تکرار «کیف» سـعی دارد حالت و چگونگی ادامه دادن راه شـهدا توسط مبارزان را به نمایش بگذارد. در اینجا «اسـتفهام از معنای وضعی خود خالی اسـت و دارای معنای تاکیدی اسـت؛ بنابراین چاره‌ای جز فداکاری و خون دادن نیسـت» (صرصور،۲۰۰۵:۱۱۳). شایسـته ذکر است در اینجا نوعی موسـیقی هماهنگ که ناشـی از تکرار برخی از حروف اسـت؛ دیده می‌شود. «با حرف «حاء» به صورت تکرار در واژگانی نظیر «الریح، اللقاح، الحطام، الأقاح، الجراح» شـروع شـده است و با عبور از حـرف «جیم» در واژگانی نظیر «الجـلاد، العجز، الجلاد، الجراح» و در آخر بـه حرف «عین» در کلمات

«رعشة، یقنع، العجز، رعشة، یبعث» می‌رسد» (صرصور،۱۱۳:۲۰۰۵). «این توازن برای رسیدن به هماهنگی، تنوع و سازگاری در ساخت و تقویت ریتم است. این توازن یک جزء خارجی در شعر او نیست؛ بلکه جزء اساسی است که عناصر صوتی و غیرصوتی را تعریف می‌کند» (الهبیل،۱۲۱:۲۰۱۴).

۳-۴. عطف

عطف در متن‌های شعری و متن‌های نحوی متفاوت است و در متون شعر، عطف نحوی به عطف معنایی تبدیل می‌شود. برای روشن‌تر شدن هر چه بیشتر موضوع به این می‌توان به پاره گفت از سروده «کفانی أظل بحضنها» توجه نمود:

«کفانی أموت علی أرضها/ وأدفنَ فیها/ و تحت ثراها أذوب و أفنی/ و أبعثُ عشباً علی أرضها/ و أبعثُ زهره/ تعیثُ بها کف طفلٍ نمتهُ بلادی/ کفانی أظل بحضن بلادی/ تراباً/ و عشباً/ و زهره» (طوقان،۴۲۶:۱۹۹۳).

(ترجمه: مرا بس که بر روی این زمین بمیرم/ و درآن به خاک سپرده شوم/ و در زیر همین خاک، تحلیل روم و محو شوم/ و باز چون سبزه‌ای از همین زمین سر برآرم/ و به سان گلی درآیم/ که دست کودک بزرگ شده‌ی سرزمینم آن را پرپر کند/ مرا بس که در آغوش سرزمینم بمانم/ خواه خاکی باشم/ خواه سبزه‌ای/ و خواه گلی).

در سروده فوق، جمله‌ی «و أبعث زهرة» به جمله‌ی قبل عطف شده است. شاعر می‌توانست فقط یک بار فعل أبعث را به کار بگیرد: «و أبعث عشباً علی أرضها و زهرة»، و در اینجا دو بار یک فعل تکرار شده است و به این دلیل است که حس شهادت‌طلبی بیشتر از آن است که فقط یک فعل به کار گرفته شود. بنابراین، پیاپی آمدن فعل نشان دهنده‌ی چندگانگی افعال از نظر معنایی است و به دنبال آمدن أفعال «أموت، أدفن، أذوب، أفنی، أبعث، أظل» به طور مستقیم به شهادت‌طلبی و عشق به وطن اشاره می‌کند.

در قصیده‌ی «حیاة» شاعر با به کاربردن تکرار حرف عطف سبب فهم بهتر مخاطب از آن مطلب شده است:

«یردد صوتی هنا منشداً:/ حیاتی دموع/ و قلب ولوع/ وشوق، و دیوان شعر، و عود» (طوقان،۳۸:۱۹۹۳).

(ترجمه: زندگی من اشک است/ و دلی شیفته (یا دلی و سوزی)/ و شوقی و دفتر شعری و تاری).

کلمات «دموع و قلب و شوق و دیوان شعر و عود» به وسیله‌ی حرف عطف «و» به صورت پی‌درپی، در جمله آمده‌اند که در معنا ویژگی‌هایی هستند که تصویر زندگی فدوی طوقان را به نمایش می‌گذارند و وصل کردن این جمله‌های متشابه به وسیله‌ی حرف عطف «و»، سبب درک بهتر مفهوم آن‌ها می‌شود.

۳-۵. ندا

توازی نداء، نیز مانند توازی‌هایی که قبلا به کار برده شد، بر روی سطح زبانی و معنایی تأثیر می‌گذارد و تأثیر معنایی آن به این صورت است که، گاهی حرف نداء برای رساندن مفهوم خاصی به مخاطب تکرار می‌شود تا بر احساسات نزدیک خود با منادا، تأکید کند و یا اینکه زمانی که برای أشیاء به کار می‌رود سبب جان بخشی آن‌ها شود و نمونه‌ی شعری از قصیده‌ی «الفدائی و الأرض» را در اینجا آورده می‌شود:

«یا وَلَدی/ یا کَبِدی/ من أجل هذَا الیَوم/ من أجله وَلَدتُکَ/ من أجله إرضَعتُکَ/ من أجله مَنَحتُکَ/ دَمیوَ کُلَّ النَّبض/ وَ کُلَّ ما یُمکِنُ أن تَمنَحَهُ أُمُومُه/ یا وَلَدی، یا غَرسَةً کَریمَةً/ اُقتُلِعَت مِن أَرضِها الکَریمَةِ/ إذهب، فَما أعَزَّ منِک یا بُنَیَّ إلاَّ الأَرضَ» (طوقان،۳۹۳:۱۹۹۳-۳۹۲).

(ترجمه: ای فرزندم!/ای جگر گوشــه‌ام!/به خاطر امروز/به خاطر آن زاییدمت/به خاطر آن شــیر دادمت/ به خاطر آن بخشــیدمت/ خون و تمام لحظه‌های زندگیم را/ هرآن‌چه که مادر می‌تواند ببخشد/ای فرزندم!/ ای نهال گرانبهایی که/از بسترِ با ارزشت کنده شدی/برو، چه چیزی عزیزتر از تو به جز زمین است، پسرم!).

«(نداء) این است که: متکلم، به وسیله‌ی حرفی که جانشین «أنادی» است از مخاطب، بخواهد که به سوی او روی نماید و به طرفش توجه کند» (الهاشمی،۱۳۹۱:۱۷۸).

توازی نحوی در این مقطع شعری وجود حرف نداء بر سر کلمات «وَلَدِی، کَبَدِی، غَرسَةً، بُنَیَّ» می‌باشد. در این قسمت طوقان میان مادر و زمین (وطن)، پیوند برقرار می‌کند و به‌وسیله‌ی ارتباط میان این دو، عشق خود به وطنش را به مخاطبش نشــان می‌دهد. شاعر در وطن خود می‌باشد و می‌خواهد هم چنان در وطنش بماند، اما با بکار بردن حرف «یاء» (که برای منادای بعید بکار برده می‌شود)، موقعیت و مقام والای وطنش را به نمایش گذاشته است. سه مرتبه کلمه‌ی منادا «وَلَدِی، کَبَدِی، بُنَیَّ» سبب ایجاد شدن صیغه‌ی اضافه شده است و فقط در یک مورد «غَرسَةً کَریمَةً» است که برای کلمه‌ی منادا صفت آورده شده است.

و یا به این پاره از قصیده‌ی «مبارک هذا الجمال و العذاب» بنگرید:

«یــا حبُّ یا خلّاقُ/ یا مُبدِعَ الجَمال، یــا/ مُفَجِّرَ الأوجاع/ یا باعِثاً وجودی الجمیلَ یا مُشــتّتی/ علی حُدودِ المُوتِ و الضِّیاع/ یا حبُّ یا حقیقةَ الحیاةِ، یا/ تَوَهُّجَ السّــرابِ/ مُبارک أنتَ، مُبارک/ هذا الجمالُ و العذابُ» (طوقان،۱۹۹۳:۵۲۳).

(ترجمــه: ای عشــق ای خالق/ای آفرینــنــده‌ی زیبایی/ای لبریزکننده‌ی دردها/ای ســبب وجود زیبایی من/ای پراکنده کننده‌ی مرزهای مرگ و گمراهی/ای عشــق، ای حقیقت زندگی من، ای برانگیزاننده‌ی سراب/ تو مبارکی، مبارک/ این زیبایی و عذاب).

زمانی که نداء با برخی از کلمات همراه می‌شــود، ســبب جان بخشی به آن اشیاء می‌شود و این امر میزان روان شــناختی شاعر را می‌رســاند؛ مانند آن چه در این مقطع شعری آمده است؛ زیرا شاعر عشق را هم چون شخصی می‌بیند که به زندگی او زیبایی می‌بخشد و با این که عشق در کنار اوست و در زندگی او جاری است، اما کلمه‌ی عشق را با حرف ندای «یا» بکار برده است که منادای بعید می‌باشد و این می‌تواند به دلیل موقعیت والای منادا باشد.

بحث و نتیجه گیری

براساس آن چه گزارش شد، این رهیافت به دست آمد که، ساختار توازی با ایجاد تشابه در ساختار متن، ســبب برجستگی در ســطح زبانی و به دنبال آن تأکید در سطح معنایی شده و سرانجام پختگی زبان شعری این شــاعر را بدنبال داشــته اســت؛ چرا که در مبحث توازی، تکرار بیشــترین اهمیت را دارد و یک عنصر ضروری در ایجاد موســیقی می‌باشد. فدوی طوقان از طریق به کار بردن این تکرار کلامی‌در سروده‌هایش زیبایــی خاصی را ایجاد کرده اســت که یک خواننده‌ی آگاه با خواندن و شــنیدن آن‌هــا می‌تواند از این ســروده‌ها لذت ببرد و هم چنین معانی مورد نظر را دریابد. هم چنین دیده شــد که بســامد توازی در سطح آوایی بیشــتر از ســطوح واژگانی و نحوی است؛ زیرا گاهی در توازی نحوی، توازی واژگانی و در توازی واژگانی توازی آوایی نیز به چشــم می‌خورد ولی عکس این مسئله صادق نیست؛ بنابراین بسامد توازی در سطح آوایی بیشتر از سطوح واژگانی و نحوی است. از آن جایی که فدوی طوقان در صف شعرای مقاومت قرار داشــته، سعی کرده است در ســروده‌های خود، از طریق تکرار صداها، حروف، واژگان و ترکیب‌ها،

فریاد آزادی‌خواهی و آگاهی‌بخشی خود را به گوش جهانیان برساند، زیرا تکرار تأکید بیشتری را به همراه دارد و می‌تواند منظور شـاعر را برساند که این مسئله، سبب برجستگی در سطح زبانی و به دنبال آن تأکید در سطح معنایی شده است؛ چرا که سطح زبانی و معنایی شعر جدایی ناپذیرند و این مطلب نشان از آن دارد که شاعر برای رساندن مفهوم مورد نظر خود به سازه‌های ادبی و زبانی توجه داشته است.

منابع

- ابن الرسول، سید محمد رضا. (۱۳۸۳). *با فدوی طوقان در سروده‌ای آرمان‌گرا*. فصلنامه علمی- پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)، ۱۴ (۵۲) ۲۳-۵۰.
- الحمدانی، إبراهیم. (۲۰۱۳). *بنیة التوازی فی قصیدة فتح عموریة*. *مجلة کلیة التربیة الأساسیة*. (۱۳).
- الکبیسی، عمران خضیر حمید. (۱۹۸۲). *لغة الشعر العراقی المعاصر*. الطبعة الأولی، الکویت: وکالة المطبوعات.
- الهاشمی، احمد. (۱۳۹۱). *ترجمه و شرح جواهر البلاغة*. چاپ پانزدهم، قم: نشر بلاغت.
- الهبیل، د. عبدالرحیم محمد. (۲۰۱۴). *ظاهرة التوازی فی شعر الإمام الشافعی*. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث و الدراسات، (۳۳)،۱۰۱-۱۳۶.
- بدیدة، یوسف. (۲۰۱۴). *جمالیة التوازی فی شعر نزار قبانی*. رسالة دکتری، جامعة الحاج لخضر- باتنة.
- سویلم، مختار. (۲۰۱۰). *التکرار اللفظی فی شعر النقائض جریر و الفرزدق نموذجا دراسة أسلوبیة*. رسالة ماجستیر، جامعة قاصدی مرباح ورقلة.
- سیدی، سید حسین، سالم، شیرین. (۱۳۹۱). جلوه‌های پایداری در سروده‌های فدوی طوقان. *نشریه ادبیات پایداری*، ۳(۵)، ۲۰۸-۱۸۵.
- شاکر، تهانی عبدالفتاح. (۲۰۰۲). *السیرة الذاتیة فی الأدب العربی*. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات و النشر.
- شایگان فر، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *نقد ادبی معرفی مکاتب نقد*. چاپ چهارم، انتشارات: دستان.
- صرصور، فتحیة إبراهیم. (۲۰۰۵). *خصائص الاسلوب فی شعر فدوی طوقان*. فلسطین: ملتقی الصداقة الثقافی.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبانشناسی به ادبیات*. جلد اول (نظم). چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- طوقان، فدوی. (۱۹۹۳). *الأعمال الشعریة الکاملة*. الطبعة الأولی. الموسسة العربیة للدراسات و النشر.
- عباس، حسن. (۱۹۹۸). *خصائص الحروف العربیة و معانیها*. منشورات اتحاد الکتاب العرب.
- فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). *اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی*. تهران: زوار.
- کلاهچیان، فاطمه، آرتا، سید محمد. (۱۳۹۳). *تأملی بر جنبه‌های زیباشناختی و معنایی ساخت‌های مقارن نحوی در قصاید خاقانی*. متن پژوهی ادبی، ۱۸(۵۹)، ۱۰۱-۱۲۱.
- مستیری، إلیاس. (۲۰۱۲). التکرار و دلالته فی دیوان الموت فی الحیاة لعبد الوهاب البیاتی. جامعة محمد خیضر. بسکرة (الجزایر)، ۱۰- ۱۱.
- ملا ابراهیمی، عزت. (۱۳۸۹). جلوه‌های وطن پرستی در شعر زنان فلسطینی (با تکیه بر اشعار فدوی طوقان). *فصلنامه زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*، ۱(۴)، ۱۳۰-۱۱۵.

The Study of Parallelism in Fadva Tooghan, the Contemporary Poet of Palestinian

B. Goudarzi*
R. Sayyadi Nejad**
A. H. Rasool Nia***

Abstract

The aim of this research was to study the level of parallelism (vocal, vocab and syntax) and the effect of them in Fadvi Tooghan poems the Palestinian contemporary Arab world poet. She is one of the poets who used parallelism in her poems. The research implemented descriptive- analytical method by using librarian sources and qualitative study. The findings of the research showed that regarding parallelism the repetition had the most importance and it also was an important element in composing music. Fadvi Tooghan versified very beautiful poems by using such repetition which a knowledgeable reader could enjoy them while listening or reading them. Fadvi Tooghan used parallelism in vocal, vocab and syntax levels and this similarity in text structure made her poem very fabulous. She made her poem outstanding in verbal level by repeating sounds, letters words and compounds which caused emphasize in semantic level. Such issue showed that the verbal structures effected the meaning transmissions. It seemed that the repetition of parallelism in vocalic level was more frequent than verbal and syntax levels, because in verbal and syntax parallelism the parallelism of vocal could be found.

Keywords: parallelism, poems, Fadvi Tooghan, contemporary woman poet, Palestinian

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*M. A of Arabic Language and Literature, Kashsn University, Kashsn, Iran. (Email: b_goodarzi@mailfa.com)
**Associate Professor of Arabic Language and Literature, Kashsn University, Kashsn, Iran.(Corresponding author, Email: saiiadi57@gmail.com)
***Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Kashsn University, Kashsn, Iran. (Email: rasoulnia@kashanu.ac.ir)