

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی-پژوهشی)، شماره هجدهم-بهار و تابستان ۱۳۹۷

دکتر امیر مقدم متقی<sup>۱</sup> (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)

دکتر غلامعباس رضائی هفتادری<sup>۲</sup> (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران)

دکتر فاطمه اسدی<sup>۳</sup> (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران)

مسعود باوانپوری<sup>۴</sup> (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

### بررسی هنجارگریزی نوشتاری در شعر محمود درویش

#### چکیده

فرمالیسم یکی از مهم‌ترین نظریه‌های نقد ادبی معاصر است. بنیان‌گذاران این نظریه در اوایل قرن بیستم، گامی مهم در زمینه عدول از زبان هنجار برداشتند و با طرح مباحث و اصطلاحاتی مهم، به بررسی و طبقه‌بندی عوامل قابل شناسایی ایجاد زبان ادبی و به‌خصوص شعر در قالب مباحثی مانند هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی و ... مبادرت ورزیدند. یکی از عوامل مهم در گسترش هنجارگریزی در آثار شاعران دهه‌های اخیر، نوگرایی و تلاش برای دست یافتن به آزادی اندیشه و نشان دادن جریان‌های فکری است. محمود درویش یکی از شاعرانی است که انواع هنجارگریزی در اشعار وی به چشم می‌خورد که یکی از بارزترین آنها، هنجارگریزی نوشتاری است. پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی و بررسی شعر درویش، به بررسی روش‌های هنجارگریزی نوشتاری در ساختار ظاهری شعرش و تبیین دلالت‌ها و اهداف آن بپردازد. نتایج پژوهش حاکی از این است که ازجمله شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری در شعر او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: کاربرد نقطه‌چین در آغاز مصراع شعر برای پردازش واژگان شعری، کاربرد نقطه‌چین به جای مصراع کامل با هدف جلوگیری از ضعف خود و نیز خستگی خواننده، به کاربرد برخی علائم نگارشی همچون مربع، قلاب، خط تیره و خط مورب برای نوسازی ظاهر شعر و نیز تأکید بر یک مسئله خاص و همچنین شکستن مصراع‌ها و کوتاه و بلندکردن آن‌ها و آوردن یک بیت شعری به

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۷

1. a.moghaddam@ferdowsi.um.ac.ir

پست الکترونیکی: 2. ghrezaee@ut.ac.ir

3. kurdland2011@gmail.com

4. masoudbavanpouri@yahoo.com

صورت افقی و تکرار آن به صورت عمودی و کلمه به کلمه با هدف تأکید و جلب توجه خواننده به آن مسئله است.

**کلیدواژه‌ها:** شعر معاصر، هنجارگریزی، نوشتاری، محمود درویش.

#### ۱- مقدمه

##### ۱-۱- بیان مسئله

شکل‌بندی شعر نو و شیوه نوشتاری آن بر خلاف شعر کلاسیک، قالب مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد و شاعران نوپرداز با سرودن هر شعری، ساختار نوشتاری آن را نیز طراحی می‌کنند. (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳) آشنایی‌زدایی از نثر نوشتار یا هنجارگریزی نوشتاری، یکی از عوامل برجسته‌سازی در شعر امروز است که در آن، شاعران از شیوه‌های متعارف نوشتاری فاصله می‌گیرند و در نوشتن و سطر بندی اشعار خود، شگردهایی را به کار می‌گیرند که اگرچه تغییری در معنای اصلی کلام به وجود نمی‌آورد؛ اما «مفهومی عینی بر آن می‌افزاید و به گونه‌ای پیام شعر را تکامل می‌بخشد» (محسنی و کیانی، ۲۰۱۳: ۹۰). در برخورد با چنین وضعیتی، فهم و دریافت درست معانی، بیش از هر چیز به درست خواندن شعر باز بسته است و مکث و توالی به هنگام، از شاخص‌های آن است (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۴). لیچ، زبان‌شناس انگلیسی می‌گوید: گاه کلمه یا عبارت در شعر به گونه‌ای نامتعارف نگاشته می‌شود که افزون بر معنای اصلی آن کلمه یا عبارت، با نمودی دیداری در برابر دیدگان خواننده ظاهر می‌شود (Leech, 1969: 48). وی هنجارگریزی را به هشت بخش تقسیم نموده است که هنجارگریزی نوشتاری یکی از آنهاست که به معنی گریز از قواعد حاکم بر نوشتار زبان خودکار است (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۸)؛ به این معنی که شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد ولی مفهومی ثانوی را بر مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۲). محمود درویش، شاعر معاصر فلسطینی، از انواع هنجارگریزی هشت گانه در شعر خویش سود برده است، اما بخش قابل توجهی از این هنجارگریزی به بخش نوشتاری اختصاص یافته است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی شعر محمود درویش، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، ضمن توضیحاتی درباره هنجارگریزی، به بررسی روش‌ها و انگیزه‌های وی در بخش هنجارگریزی نوشتاری بپردازد.

## ۱-۲- مبانی نظری پژوهش

هنجارگریزی یکی از اصول و پدیده‌های نوظهور در نقد ادبی است که در پژوهش‌های ساختاری و زبان‌شناسی معاصر بسیار مورد توجه قرار گرفته است. این پدیده از یافته‌های مهم فرمالیست‌هاست و امروز، اساس بحث‌های سبک‌شناسی را تشکیل می‌دهد. آنان زبان ادبی را «عدول از زبان معیار (deviation from the norm)» معرفی و سبک را نیز بر اساس همین اصل مطالعه می‌کردند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۷). هنجارگریزی در صورتی که در آثار شاعر یا نویسنده‌ای بسامد قابل توجهی داشته باشد، یکی از مهم‌ترین عوامل پدیدآورنده سبک متون ادبی محسوب می‌شود (داد، ۱۳۸۳: ۲۸۴-۲۸۳). گاهی معادل‌های دیگری نیز برای هنجارگریزی ذکر شده است؛ مانند انحراف؛ انحراف از نُرم در حوزه زبان‌شناسی به هر نوع استفاده زبانی - از کاربرد معناشناسیک تا ساختار جمله - که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد (همان: ۵۴۰). هنجارگریزی، بحثی در حیطه نقد صورتگرایی است، نظریه‌پردازان این مکتب بر ادبی بودن متن توجه بسیاری داشتند. آنان میان ادبیات به منزله مجموعه آثار ادبی و ادبیّت در مفهوم تبدیل زبان خودکار به زبان ادبی، تفاوت قائل بودند.

هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است. اصطلاح هنجارگریزی را نخستین بار گروهی از فرمالیست‌های چک مطرح کرده‌اند. در تعریف فرمالیستی، هنجارگریزی، خود تعریفی از سبک به شمار می‌رود. بدین صورت که اگر بسامد هنجارگریزی در شعرها یا نوشته‌های شاعر یا نویسنده‌ای بالاتر از منحنی هنجار باشد، سبک آن شاعر یا نویسنده مشخص می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۴۵)؛ بنابراین این پدیده، انحراف یا خروج از هنجارهای پذیرفته‌شده در محور زبان است که در صورت کاربرد مناسب هنری، می‌تواند به برجسته‌سازی در زبان بیانجامد و به هنجارهای خودکارشده زبان که دیگر قادر به انتقال زیبایی نیستند، خاتمه دهند (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۰). لیچ هنگام بحث درباره هنجارگریزی، برای آن، حریم قائل می‌شود و اعتقاد دارد: هنجارگریزی تنها تا آنجا می‌تواند پیش رود که ارتباط را دچار اختلال ننماید و برجسته‌سازی آن قابل تعبیر باشد (Leech, 1969: 40). در نقد جدید ادبی گفته می‌شود که شاعر با انحراف از معیار و دگرگون ساختن شیوه‌های عادی گفتار، دنیای درک و دریافت خوانندگان را غرابتی تازه می‌بخشد و گنجایش ذهنی آنان

را برای دریافت شور و احساسی نوتر و غریب‌تر، یادآوری می‌نماید (Abrams, 1993: 274). اما، این ادعا، با معیارهایی که در سده‌های گذشته مورد توافق ناقدان ادبی و شعرشناسان بوده، هم‌خوانی ندارد (اوحدی، ۱۳۹۰: ۲۰).

در زبان عربی هنجارگریزی برابر با «الإنزیاح» است که از ریشه «زَیْح» است و در لسان‌العرب آمده است «زاح الشیء یزیح زیحاً، و زیوحاً و زیحاناً و انزاح: رفت و دور شد» (ابن‌منظور، ۲۰۰۳، ج ۲: ۵۵۲). در مقایسه‌اللغه آمده است: «زَیْح و هو زوال الشیء و تنحیه، یقال: زاح الشیء، یزیح: إذ ذهب و قد أزحتُ عَلتَهُ فزاحت و هی تزیح» (ابن‌فارس، ۲۰۰۲، ج ۳: ۳۹). زمخشری در أساس‌البلاغه آورده است: «زیح: أزاح الله العلل، و أزحتُ عَلتَهُ فیما أحتاج إلیه، و زاحت عَلتَهُ و انزاحت، و هذا ممّا تزاح به الشکوک من القلوب» (۱۹۹۸: ۴۲۸).

این پدیده در تعابیر مختلفی مانند: جسارت‌زبانی، بیگانه‌سازی، انحراف‌زبانی، ابتکار، عدول و انحراف و گسترده‌سازی توصیف شده است (بن‌ذریل، ۱۹۹۸: ۲۵؛ رباعه، ۱۹۹۵: ۱۴۶-۱۴۵). ساختارگرایان نیز توجه زیادی به این مسئله داشته و آن را «انحراف از قاعده» دانسته‌اند (ر. ک فضل، ۱۹۹۸: ۱۵۴).

اما باید توجه داشت که در هنجارگریزی، مقوله برجسته‌سازی معمولاً تعبیرات گوناگونی را در بردارد و در بسیاری موارد منظور نویسنده پوشیده می‌ماند؛ از همین رو لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای برجسته‌سازی به شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

الف) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارتی دیگر نقش‌مند باشد.

ب) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر جهت‌مند باشد.

ج) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر غایت‌مند باشد (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴).

بعضی ناقدان معاصر معتقدند که شعر، خروج از معیار زبان است و هنجارگریزی، شرط ضروری در هر شعر است، زیرا شعری یافت نمی‌شود که از هنجارگریزی تهی باشد (کوهن،

۱۹۸۶: ۴۸-۴۷). در حقیقت می‌توان پنداشت که ناقدان قدیم ادبیات عرب به این پدیده ساختاری توجه داشته‌اند؛ ابن‌جنی گفته است: «همانا مجاز و معادل آن برای سه معنا می‌آید و آنها اتساع و تأکید و تشبیه است، و وجود نداشتن این اوصاف سبب می‌شود که حقیقت کامل باشد» (۱۹۸۶، ج ۲: ۴۴۴-۴۴۲). قاضی جرجانی، توسع را به استعاره مرتبط ساخته و گفته است: «اما استعاره، یکی از پایه‌های کلام است و در توسع و تصرف بر آن تکیه می‌شود و با آن لفظ آراسته شده و نظم و نثر زیبایی می‌یابد» (۱۹۹۶: ۴۲۸). شایان ذکر است که هنجارگریزی یک پیشرفت هنری است که شاعران برای تعبیر از تجارب احساسی خویش به کار می‌گیرند و مختص شاعران یک عصر خاص نیست و تجلیات آن در استعاره و به ویژه تشخیص و تراسل‌الحواس و تضاد و تقدیم و تأخیر در ترکیب‌ها نمایان می‌شود.

در ادبیات عربی نیز شاعران بعد از جنگ جهانی دوم، به جریان نوگرایی روی آوردند و به ردّ بسیاری از هنجارهای پذیرفته شده شعر و نثر پرداختند. نخستین کسانی که به نوگرایی در ادبیات عرب پرداختند، بدر شاکر السیاب و نازک‌الملائکه بودند (عباس، ۱۳۸۴: ۶۰).

### ۱-۳- پیشینه پژوهش

درباره محمود درویش، شاعر معاصر و مشهور فلسطینی، تاکنون پایان‌نامه‌ها و مقالات ارزشمندی به رشته تحریر درآمده است. در زمینه فراهنجاری نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مصطفی امینیان (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «تنش و معنا: خوانش فرمالیستی گزیده‌ای از اشعار محمد الماغوط، انسی الحاج و محمود درویش» که ضمن بررسی فرمالیسم روسی، به فرمالیسم آمریکایی نیز اشاره کرده است که به اعتقاد آنها عمده‌ترین مسئله در رویارویی با یک اثر ادبی یافتن تنش‌های آن است و با این دیدگاه به بررسی گزیده‌هایی از اشعار سه شاعر مذکور پرداخته است. الحسن بواجلابن (۲۰۱۴) در کتاب «بلاغه‌الانزیاح فی شعر محمود درویش: قراءه نسقیه» از فراهنجاری آوایی، ترکیبی، دلالی و نیز تناس در شعر محمود درویش سخن گفته است. حنان بومالی (۲۰۱۴) در مقاله «الانزیاح و تحولات الخطاب الشعری لمحمود درویش» به مفهوم فراهنجاری و انواع آن اشاره نموده و آن را سبب ایجاد شکاف در ساختار زبان و برهم ریختن معانی معاجم دانسته و به ذکر برخی از مثال‌های شعری درویش پرداخته است. البشیر ضیف‌الله (۲۰۱۵) در مقاله «محمود درویش و تحولات التجربة

الشعریه» از تغییرات هنجاری در عناوین، اندیشه‌های فکری و میراثی درویش سخن گفته است. محمد مصطفی عبدالرحمن کلاب (۲۰۱۶) در مقاله «شعریه الانزیاح فی شعر محمود درویش» به فراهنجاری‌های مختلف در شعر درویش اشاره کرده و بیشترین تکیه را بر فراهنجاری ترکیبی داشته که در قالب تقدیم و تأخیر، حذف، جملات معترضه، التفات و ... رخ نموده است و در واقع به بررسی هنجارگریزی نحوی و معنایی در شعر وی پرداخته‌اند. مقاله حاضر در جهت تکمیل آنها گام نهاده و به بررسی هنجارگریزی نوشتاری در شعر درویش پرداخته است.

#### ۱-۴- سؤالات پژوهش

مقاله حاضر در جهت پاسخ به سؤالات زیر به رشته تحریر درآمده است:

شاعر از چه روش‌هایی برای هنجارگریزی نوشتاری از شعرش بهره برده است؟

انگیزه وی از استفاده از این روش‌ها چیست؟

#### ۲- فراهنجاری نوشتاری در اشعار محمود درویش

محمود درویش از شاعران توانمندی است که در شعر خویش از هنجارگریزی نوشتاری به روش‌های مختلف بهره برده است که در زیر سعی شده است بخشی از این روش‌ها دسته‌بندی شده و انگیزه شاعر نیز از کاربرد آنها تبیین شود.

#### ۲-۱- نقطه‌گذاری

محمود درویش در فضایی آکنده از خشم، به تصویرسازی شعرخویش پرداخته است؛ شاعر با آوردن رنگ سیاه و اشاره به وجود زنبق‌های سیاه در قلب و آتش بر لبان خویش، این خشم را بر زبان جاری ساخته است. گذاشتن نقطه «التنقیط»، بخش خاصی از شعر وی را به خود اختصاص داده است؛ شاعر با نهادن نقاط به جای عبارات، در واقع ناگفته‌های خویش را بیشتر از گفته‌ها برای خواننده تبیین ساخته است مانند: «وفیشفتی ... اللهب» که گذاشتن سه نقطه نشانگر خشم کامل شاعر از اوضاع نابسامان وطنش است:

الزنبقات السود فی قلبی / وفی شففتی ... اللهب / من أي غاب جئتني / یا کل صلبان الغضب؟ /  
 بايعت أحزاني .. / وصافحت التشرذم والسغب / غضب يدي .. / غضب فمي .. / ودماء أوردتني عصير من  
 غضب! / یا قارئ! / لا ترخ مني الهمس! / لا ترخ الطرب / هذا عذابي .. / ضربة في الرمل طائشة / وأخرى  
 في السحب! / حسبي بأني غاضب! / والناز أولها غضب! (ج ۱: ۸-۷)

زنبق‌های سیاه در قلبم / و بر لب‌هایم .. زبانه می‌کشند / از کدام بیشه به سوی من آمدید؟ / ای صلیب‌های خشم / با اندوه‌هایم بیعت کردم / و دستان آوارگی و گرسنگی را فشردم / دستم خشمگین است .. / دهانم خشمگین است .. / و خون رگ‌هایم عصاره‌ای از خشم هستند / ای کسی که من را می‌خوانی! / از من انتظار پیچ‌پیچ کردن و نجوا را نداشته باش! / از من انتظار شادی و سرمستی را نداشته باش / همانا این عذاب من است .. / ضربه‌ای منحرف در شن / و دیگری در ابرهاست! / همینکه خشمگین هستم برایم کفایت می‌کند / همانا آتش آغازش با خشم است.

شاعر اتفاقاتی را که برایش در یک دوره زمانی طولانی و به صورت تدریجی برایش رخ داده‌اند را با استفاده از شکل نوشتاری متنوع و متفاوت به تصویر می‌کشد. او برای این کار از نقطه‌چین در پایان مصراع استفاده می‌کند. درویش در مصراع‌های زیر حوادث پیوسته و بی‌شماری را، که با سخن و کلام قابل بیان نیستند و ذکر آنها به لطافت معنا و مضمون و بلاغت کلام آسیب می‌رساند، با آوردن نقطه‌چین بیان می‌کند. در واقع اگر شاعر می‌خواست تمام اتفاقاتی را که روی داده بیان کند باید از واژگان بیشتری استفاده می‌کرد و در این صورت طبیعی است که حجم مطالبش زیاد شود و نوعی اطناب در کلامش شکل بگیرد که هم بعد بلاغی کلام را پایین بیاورد و هم خواننده را با تکرار برخی مطالب شبیه به هم خسته کند. پس، به جای این واژگان از نقطه‌چین استفاده می‌کند و خواننده را به تفکر بیشتر فرا می‌خواند تا موضوع شعر را درک کند و حتی این کار به خواننده این اجازه را می‌دهد که خودش به جای آن نقطه‌چین‌ها مطالبی را تصور کند و با آن مضمون شعر را آنگونه که می‌خواهد بفهمد:

لي ززانة تمتد من سنة إلى .. لغة زندانی دارم که کشیده می‌شود از یک سال به سوی ... زبانی

و من لیل إلى .. خیل و از شبی به سوی .. اسبانی

و من جرح إلى .. قمح و از زخمی به سوی .. گندمی

ولي ززانة جنسية كالبهر (ج ۲: ۲۱۵) من زندانی از ملیتم دارم که همچون دریاست.

به نظر می‌رسد درویش شعرش را با تأخیر شروع کرده و برای خلق محتوای آن به تفکر و تأمل پرداخته است. او برای اینکه این دقت و توجه را به خواننده نشان دهد از این نوع نوشتاری استفاده می‌کند:

... وأنا أنظرُ خلفي في هذا الليلِ ... در این شب به پشت سرم نگاه می‌کنم،  
 في أوراق الأشجار وفي أوراق العُمرِ در برگ‌های درختان و در برگ‌های عمر  
 وأحدقُ في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرَّمْلِ در خاطره آب و شن خیره می‌شوم  
 لا أبصرُ في هذا الليلِ در این شب نمی‌بینم  
 إلا آخرَ هذا الليلِ جز آخرش را  
 دَقَاتُ الساعَةِ تَقْضُمُ عُمري ثانيةً ثانيةً دقیقه‌های ساعت عمرم را ثانیه ثانیه می‌چونند  
 وتَقْصُرُ أيضاً عَمَرَ الليلِ و عمر شب را نیز کوتاه می‌کنند  
 لَمْ يَبْقَ مِنَ الليلِ وَمِنِي وَقْتُ نَتَصَارَعُ فيه .. وعليه از شب و من وقتی نماند تا در آن با هم  
 بجنگیم ... و علیه او

لَكِنَّ الليلَ يَعودُ إلى ليلته اما، شب به سیاهیش باز می‌گردد  
 وأنا أسْقُطُ في حُفرةِ هذا الظلِّ .. (ج ۳: ۱۷۹) و من در سیاه‌چال این سایه سقوط می‌کنم ....

#### ۲-۲- شکستن مصراع‌ها

یکی از شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری، شکستن مصراع‌ها و کوتاه و بلند آوردن آن‌هاست. اگر شکستن مصراع همراه با مکث باشد، بیانگر یک معنای خاص است که موضوع شعر را برجسته‌تر می‌سازد. محمود درویش نیز از این شیوه هنجارگریزی نوشتاری بسیار استفاده کرده است. در قصیده «بطافه هویه» مصراع اول شعر خود را کوتاه و با یک فعل امر و همراه مکث شروع کرده است. او با این کار می‌خواهد به مخاطب خود، که همان اسرائیل غاصب است، بفهماند که او صاحب اصلی این خاک است و اسرائیل نمی‌تواند او را انکار کند؛ بنابراین، او برای تشخیص این موضوع و تأکید بر آن مصراع نخست را به صورت کوتاه و با مکث می‌آورد:

سَجَلْ! / أنا عربي / ورقم بطاقتي خمسون ألف / وأطفالي ثمانية / وتاسعهم ... سيأتي بعد صيف! /  
 فهل تغضب؟ (ج ۱: ۸۰)

ثبت کن / من یک عرب هستم / و شماره شناسنامه‌ام پنجاه هزار است / و هشت فرزند دارم /  
 و نهمین آنها ... بعد از تابستان می‌آید! / پس آیا تو خشمگین می‌شوی؟



اما در ادامه، مصراع‌ها را بلندتر و با مکث می‌آورد. در جایی که می‌گوید: «وأطفالیثمانیه» به دنبالش «وتاسعهم» می‌آورد. این نوع نوشتار بیانگر یک کنش و عمل مداوم است که در طول زمان ادامه می‌یابد. او می‌خواهد به دشمنانش بفهماند که او فرزند این ملت است و نسل به نسل در این سرزمین زندگی کرده است؛ از پدرش زاده شده و او نیز فرزندان به دنیا می‌آورد. سپس ادامه مصراع را با فعل آینده «سیأتی» شروع می‌کند که بر پویایی و ادامه دادن دلالت می‌کند و این روند ادامه نسل و پایبندی به میهن را نشان می‌دهد و این گونه نیز در شعر خود هنجارگریزی نوشتاری ایجاد می‌کند و آن را از اشعار دیگر شاعران متمایز می‌سازد.

او در یکی از اشعارش بیروت را به تصویر می‌کشد که دچار نابسامانی، شکست و ناامیدی و رسوایی شده است و او به طریقی رمز گونه سه چیز و کس را خائن به بیروت می‌داند. این سه، «تموز»، «امراه» و «ایقاع» هستند. اما شاعر برای اینکه عمق خیانت و گستردگی آن را بهتر نشان بدهد از شکل نوشتار متفاوتی استفاده کرده است، یعنی به جای اینکه این سه تا را در داخل یک مصراع و به صورت خطی و پشت سر هم بیاورد، آن‌ها را جدا جدا و مستقل از هم و هر کدام به صورت یک مصراع آورده است تا با این کار بار تأکیدی کلام را بالا ببرد و خیانتی که در حق بیروت روا داشته شده را برای خواننده ملموس‌تر کند:

بیروت بیروت،

فجراً: در بامداد؛

الشاعرُ أفضَحَتْ قَصِيدُهُ تماماً شاعر قصیده‌اش بسیار رسوا شد

وثلاثةُ خانوه: و سه کس به او (شاعر) خیانت کردند:

تموزُ تموز،

امراهُ زنی

وإيقاعُ و ضرب آهنگ یک نوا،

فناما... (ج ۲: ۳۶۸) سپس خوابیدند...

## ۲-۳- استفاده از نقطه چین و مکث

یکی دیگر از گونه‌های هنجارگریزی نوشتاری که محمود درویش از آن در شعرش به کار برده، استفاده از نقطه چین و مکث به جای یک مصراع کامل است. او در مصراع نخست مردمی را به تصویر می‌کشد که رؤیای رسیدن به گندم و گل‌های بنفشه دارند، که نمادی از رفاه و آرامش هستند. او در ادامه به جای واژگان از نقطه چین استفاده می‌کند تا فراوانی آرزوهای آنان و رؤیا بودن آنها را بهتر نشان دهد. در ادامه نیز یک واژه را در یک مصراع می‌آورد و کلمه «أحصدهم» یعنی «درو کنید» را تکرار می‌کند و برای اینکه روند تکرار این عمل را بهتر و ملموس‌تر نشان دهد، مصراع را با نقطه چین تکمیل می‌کند و باز در مصراع بعدی در میانه مصراع فعل «أحصدهم» را تکرار می‌کند و مصراع بعدی را نیز برای اینکه این واژه تکرار نشود و ارزش معنایی و بلاغی‌اش از بین نرود، با نقطه چین تکمیل می‌کند:

كفّر قاسم ... / قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج / وبأعراس الحمايم / ... .. / -أحصدهم دفعة واحدة / أحصدهم / ... .. / .. .. / .. .. / (ج ۱: ۲۱۸)

ترجمه: کفّر قاسم ... / روستایی است که در آروزی گندم و گل‌های بنفشه / و عروسی کیوتراست / ... .. / یک باره آنها را درو کنید / ... .. / آنها را درو کنید / ... .. گویی شاعر برای انتخاب واژگان مناسب این شعر و سواست زیادی به خرج داده و شک و تردید در مناسب بودن واژگان بر او غلبه کرده است و باعث شده که مکث کند و برای شروع هر چه بهتر شعرش تأمل کند. با این شیوه نوشتاری او از شعرش آشنایی زدایی کرده و شعرش را برای خواننده ناآشنا کرده است:

.. و حين أُحدّق فيك... و زمانی که در تو خیره می‌شوم

أرى مدناً ضائعةً شهرهای ویران و تباه شده را می‌بینم

أرى زمناً قزمياً (ج ۱: ۳۱۰) زمانی خونین و قرمزی می‌بینم.

مکث آغازین شاعر نشان می‌دهد که شاعر لحظه‌ای درنگ کرده تا واژگان مناسب برای مضمون شعریش بیابد. یا اینکه احتمال دارد این شعر در چند وهله زمانی سروده شده است و شاعر برای ادامه شعر خود اندکی تأمل می‌کند و این تأمل را با این نوع نوشتار بیان می‌کند، تا هم کهنگی و یکنواختی را از شعرش بپیراید و هم نوعی آشنایی زدایی در شعرش پدید آورد:

.. وأكتبُ عنك بلاداً.. و من می نویسم از تو که سرزمینی که  
 ويحتلّها الآخرون دیگران آن را اشغال می کنند  
 وأرسم فيك جواداًو در تو اسبی را می کشم  
 ويسرقه الآخرون که دیگران آن را می دزدند  
 وأكتب و باز می نویسم  
 أرسم .. (ج ۲: ۱۴۳) و می کشم...

#### ۴-۲. استفاده از اشکال خاص

یکی دیگر از روش‌های هنجارگریزی نوشتاری، استفاده از اشکال خاص برای تبیین هدف و مراد شاعر و القای آن به مخاطب است. محمود درویش با نوع نوشتار خاص، حالت ذوب شدن جسم را که آرام آرام می سوزد را نشان می دهد. او این روند تدریجی آب شدن و ذوب شدن جسم را به صورت تصویری در قالب شعر نشان می دهد و هر مصراع را کوتاه و با مکث به تصویر می کشد. گویی هر مصراع و نوشتار آن، این ذوب شدن را که تکه تکه و پشت سر هم است بیان می کند:

سألُمُ جثتك الشهيدة  
 وأذيتها بالملح والكبريت ..  
 ثم أعبُّها ..  
 كالشاي

كالخمرة الرديئة ..

كالقصيدة (ج ۱: ۱۲۶)

بر پیکر شهیدت نزدیک می شوم  
 و آن را با نمک و کبریت ذوب می کنم ..  
 سپس آن را بسته بندی می کنم ..  
 همچون چای  
 همچون شراب پلید ..  
 همچون قصیده.

شاعر شهیدان را توصیف می‌کند که تعدادشان زیاد است و برای اینکه این روند تدریجی و فراوانی تعداد شهدایی که در راه آزادی میهنشان را به تصویر بکشد، مصراع‌های آخر شعرش را با یک نوشتار خاص می‌نویسد که به صورت پله‌پله و صف و به صف به تصویر کشیده است. او فعل «یجیئون» را در سه مصراع آخر تکرار کرده است و هر مصراع را با این فعل به پایان می‌برد و در آخر آن نیز نقطه‌چین می‌آورد که همان روند تدریجی‌ای را که در آینده نیز احتمال دارد ادامه یابد نشان می‌دهد. او با این نوشتار از تکرار برخی واژگان تکراری که در بیت پیشین آمده بود خودداری می‌کند و نیز خواننده را به تأمل بیشتر و می‌دارد تا علاوه بر درک از طریق معنا به وسیله تصویر و نوشتار نیز مضمون شعر را درک کند:

عرفُ الآن جميع الكلمات اكنون می‌دانیم معنای همه کلمات را  
والشعارات التي نحملها: و شعارها و پلاکاردهایی را که حمل می‌کنیم  
شمسنا أقوى من الليل خورشید ما از شب قوی‌تر است  
وكل الشهداء و همه شهدا  
یبتون اليوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء امروز سیبی، پرچم‌هایی و آبی می‌کارند و می‌رویانند  
ویجیئون .. آن‌ها می‌آیند ..  
یجیئون .. می‌آیند..  
یجیئون .. می‌آیند ..  
وآه .. (ج ۱: ۲۸۴) و آه ..

یکی از هنرمندانه‌ترین اشعار محمود درویش قصیده «متر مربع فی السجن» است. در این شعر او با نوعی نوشتار منحصر به فرد، نوعی هنجارشکنی نوشتاری در شعر پدید آورده که متناسب با مضمون شعریش است و کمتر هم به چشم می‌خورد. او شعرش را به صورت خطوط پیوسته و پشت سر هم آورده که به شکل مربع و چهارگوش است. شاعر در ابیات زیر زندان و فضای آن و حالات آن را به تصویر می‌کشد و سختی‌ها و مصیبت‌هایی را که دیده بیان می‌کند. اما، برای اینکه این سختی و درد و عذابی را که کشیده بهتر به خواننده نشان دهد از نوعی نوشتار خاص استفاده کرده که در نوع خود بی‌نظیر است. درویش شعرش را که مضمونش در برگیرنده توصیف زندان است را به شکل خود زندان آورده است. یعنی او ابیات

و مصراع‌های شعرش را به صورت طولانی و پشت سر هم و بدون فاصله آورده است و در پایان یک شکل مربعی را پدید آورده است که شبیه اتاق زندان است که معمولاً به صورت چهارگوش و مربعی است.

در واقع اوج هنرنمایی شاعر در اینجا به نمایش گذاشته می‌شود که اینگونه با مهارت بین معنا و مضمون شعر و شکل و ساختار آن پیوند و تناسب برقرار کند و یک قطعه ادبی با شکل و ظاهری خاص و با بار معنایی عمیق خلق کند و از شعرش آشنایی زدایی کند و آن را متمایز سازد:

هو الباب، ما خلفه جنّة القلب. أشياؤنا - كلُّ شيء لنا - تهماهی. و بابٌ هو الباب، بابُ الكناية، بابُ الحكاية. بابٌ يَهْدُبُ أيلول. بابٌ يعيد الحقولَ إلى أول القمح. لا باب للباب لكنني أستطيع الدخول إلى خروجي عاشقاً ما أراه وما لا أراه. أفي الأرض هذا الدلال و هذا الجمال ولا باب للباب؟ زناتني لا تضيء سوى داخلي .. وسلامٌ عليّ، وسلامٌ على حائط الصوت. ألفتُ عشرَ قصائدٍ في مدح حريتي ههنا أو هناك. أحبُّ فُتاتَ السماء التي تتسلل من كُوة السجن متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياءٌ أمي الصغيرة .. رائحة البُنّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج. أحبُّ الطبيعة بين الخريف وبين الشتاء، وأبناء سجاننا، والمجالات فوق الرصيف البعيد. وألفتُ عشرين أغنيةً في هجاء المكان الذي لا مكان فيه. حُرّيّتي: أن أكون كما لا يريدون أن أكون. وحُرّيّتي: أن أوسع زناتني: أن أواصل أغنية الباب: بابٌ هو الباب: لا باب للباب لكنني أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ .. إلخ. (ج ۳: ۴۲)

آن در است / آنچه در پشتش است بهشت قلب است. تمام چیزهایی که نزد ماست مشترکند. و دری که در است، در کنایه در حکایت، دری که ایلول را پاک می‌کند. دری که کشتزارها را به اولین گندم باز می‌گرداند. هیچ دری برای این در نیست، ولی من می‌توانم وارد خروجم شوم حال آنکه عاشق آن چیزی هستم که می‌بینم و یا نمی‌بینم. آیا در زمین این ناز و زیبایی هست، در حالی که برای این در، دری نیست. زندان من جز در درون من نمی‌درخشد. درود بر من و درود بر دیوار صدا. ده‌ها قصیده را اینجا و آنجا در ستایش آزادیم سرودم. من ذرات و ریزه‌های آسمان را و یک متر نور را که در روشنایی آن اسبان شنا می‌کنند و اشیاء کوچک مادرم را دوست دارم و بوی قهوه در پیراهن مادرم را آن هنگام که در روز را برای

گروه مرغان باز می‌کند. من طبیعت بین پاییز و زمستان، فرزندان زندانبانان و مجلات روی پیاده‌روهای دور را دوست دارم، و بیست قصیده را در هجو و نکوهش مکانی نوشته‌ام (مکان مجهول) که هیچ جا و مکانی برای آن نیست. آزادیم این است که: من آنگونه ای باشم که ایشان نمی‌خواهند آن گونه باشم. (آزادیم در مخالفت با ایشان تحقق می‌یابد) و آزادیم ایناست که: زندانم را گسترش دهم و سروده در (باب) را ادامه دهم. دری که آن در است: هیچ دری برای این در نیست، ولی من می‌توانم بهسوی درونم خارج شوم (نفوذ کنم).

#### ۲-۵- نوشتن یک شعر به دو شکل

محمود درویش از انواع دیگر سبک‌های نوشتاری نیز در شعرش استفاده کرده و از این طریق در شعرش هنجارگریزی نوشتاری ایجاد کرده است. یکی از این شیوه‌ها نوشتن یک مصراع شعر به دو صورت مختلف نوشتاری است؛ او بیت اول را نخست به صورت افقی می‌نویسد، کلمات را در امتداد هم و به صورت خطی پشت سر هم می‌آورد و سپس آن را به صورت عمودی تکرار می‌کند و واژگان مصراع را به صورت مقطوع و جدا از هم می‌آورد. یعنی هر کدام از واژگان را به صورت جداگانه و در یک سطر قرار می‌دهد. شاعر با این کار تأکید کلام را بیشتر و معنا و مضمون شعرش را بهتر و واضح‌تر به خواننده القا می‌کند. شاعر این شعر را با ادات استفهام شروع می‌کند که بر دور بودن و بعید بودن دلالت می‌کند و معنای انکاری را در فحوای خود دارد. او معنای بعید بودن را با این ادات و این نوع نوشتار برجسته‌تر می‌کند:

کیف یقی الحلم حلاً چگونه آرزو، یک آرزو باقی می‌ماند

کیف چگونه

یقی باقی می‌ماند

الحلم آرزو

حلاً یک آرزو

وقدیماً، شردتی نظرتان در حالیکه دیر زمانی است نگاه دو چشم من را آواره کرده

والتقینا قبل هذا في هذا المكان! (ج: ۲: ۳۲۸) و ما پیش از این در اینجا همدیگر را ملاقات

کرده‌ایم.

در شعر زیر درویش واژه «أنا» را پانزده بار و واژه «هنا» را یازده بار در سه مصراع تکرار کرده است. او نخست این واژگان را به صورت افقی و در قالب سه مصراع بیان می‌کند و آنها را پشت سر هم و در کنار هم قرار می‌دهد. اما، به این سبک نوشتاری بسنده نکرده و واژگان این مصراع‌ها را به صورت تک واژه و عمودی می‌آورد. یعنی هر واژه را یک مصراع قرار می‌دهد و اینگونه هم نوعی هنجارگریزی نوشتاری ایجاد می‌کند و ظاهر شعرش را نو و متفاوت می‌کند و از سوی دیگر بار تأکیدی کلامش را بالا می‌برد. البته، در اینجا به نظر می‌رسد درویش بیش از حد به لفظ توجه کرده و دچار نوعی قالب‌گرایی شدید شده که معنا و مضمون شعر کمتر مورد توجه قرار گرفته و شاعر بیشتر خواسته به لفظ پردازی بپردازد:

أنا من هنا. و هنا أنا. دَوَى أبي: أنا من هنا.

وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا

أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. إني هنا. وأنا أنا.

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا (ج ۳: ۱۹۸)

من از اینجا هستم. من اینجا هستم. پدرم فریاد زد من از اینجا هستم. من اینجا هستم. من، خودم هستم. و اینجا اینجا است. و من بی‌شک خودم هستم. و من اینجا هستم. و اینجا من

است. من، خودم هستم. و اینجا من است. و من اینجا هستم. و بی شک من اینجا هستم. من، خودم هستم.

## ۲-۶- استفاده از علائم نگارشی

یکی دیگر از شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری که شاعران معاصر به ویژه محمود درویش در شعرشان به کار برده‌اند، استفاده از برخی علائم نگارشی مثل خط تیره در آغاز مصراع است. درویش در ابیات زیر از خط تیره در آغاز برخی از مصراع‌ها استفاده کرده است، او این خط تیره را صرفاً برای زیبایی و آراستن کلامش به کار نگرفته، بلکه با در نظر گرفتن نکات و اغراض خاصی این خط تیره را به کار برده است. می‌توان به مواردی اشاره کرد از جمله اینکه؛ او می‌خواهد هر مصراع از شعرش بار معنایی خاصی را به مخاطب انتقال دهد و در واقع به صورت عنصری مستقل که در خدمت مجموعه است یک وظیفه معنایی و پیام خاصی را به مخاطب انتقال می‌دهد. همچنین او برای اینکه بار تأکیدی بخشی از کلام را برجسته‌تر کند و آن را برای مخاطب مهم‌تر نشان دهد، در آغاز مصراع خط تیره‌ای را می‌آورد. در ابیات زیر درویش افزون بر این نوع نوشتاری از دیگر انواع هنجارگریزی نوشتاری نیز استفاده کرده است. یکی از آنها استفاده از نقطه‌چین در آغاز اولین مصراع است. در واقع درویش شعرش را با نقطه‌چین شروع می‌کند که می‌تواند با اغراض و اهداف متعددی این کار را کرده باشد و علل و عوامل متعددی در این امر دخیل باشند. یکی از علل آن می‌تواند این باشد که شاعر برای شروع کردن شعر به تفکر پرداخته و خواسته است که شعرش را به گونه‌ای ناآشنا و دیرپاب آغاز کند و یا اینکه شاعر در انتخاب واژگان شعرش برای شروع شعرش وسواس و دقت زیادی به خرج داده است که با این نقطه‌چین آن مسئله را نشان داده است:

... نمشی بین قبلتین/ -هل نعتادُ هذا الموت؟/ -نعتاد الحیاة وشهوةً لا تنتهی/ -هل تعرفُ القتلی  
 جمیعاً؟/ -أعرفُ العُشاقَ مِن نظراتهم/ وأری علیها القاتلات الراضیات بسحرهن وکیدهن/... ونحنی  
 لتمرَّ قبلتُ؟/ نتابعُ ذکریات الحرب فی أيامها الأولى/ -ثری، ذهبْتُ قصیدتُنا سدی؟/ -لا ... لا أظنُّ/ -  
 إذن، لماذا تسبقُ الحربُ القصیدةَ/ -نطلبُ الإیقاعَ مِن حجر فلا یأتی/ وللشعراء آلهة قديمة (ج ۲):



... بین دو بمب راه می‌رویم/- آیا به این مرگ عادت می‌کنیم؟/ - به این زندگی و شهوت بی‌پایان عادت می‌کنیم؟/ آیا تو همه کشته‌ها را می‌شناسی؟/ من عاشقان را با نگاهشان می‌شناسم/ و زنان قاتل را بر روی اجساد آنها می‌بینم که از جادو و نیرنگشان خرسندند/ ... و ما خم می‌شویم تا بمبی عبور کند/ خاطرات جنگ را در روزهای اولش پیگیری می‌کنیم/- ای فلانی! آیا قصیده ما بیهوده رفت؟/ نه ... نه گمان نمی‌کنم/- پس، چرا جنگ بر قصیده سبقت یافته/ ما از سنگی آهنگ و نوا می‌خواهیم که نمی‌آید/ و برای شاعران الهه و خدایگانی کهنی است.

یکی دیگر از علائم نگارشی که محمود از آن استفاده کرده، قلاب است. درویش در ابیات زیر برخی از جملات و عبارات شعر را در داخل قلاب [] قرار داده است. اما، درویش به چه علتی این عبارات را در قلاب قرار داده و از این سبک نوشتاری استفاده کرده است؟ از میان مهم‌ترین عواملی که باعث شده درویش از قلاب استفاده کند می‌توان اشاره کرد به اینکه او خواسته بخش‌هایی از کلامش را که مهمتر و دارای پیام و داده‌های ثانوی است را برای خواننده مشخص کند و آنها را کلیدی برای باز کردن قفل این پیام‌ها قرار دهد. با دقت در جملاتی که در قلاب قرار گرفته‌اند متوجه می‌شویم که این جملات یا به صورت امری یا نهی به کار رفته‌اند، پس دارای بار معنایی خاصی هستند و برای شاعر ارزش معنایی ویژه‌ای دارند. همچنین می‌توان گفت که شاعر با استفاده از این علامت نگارشی خواسته که سبک نوشتاری متنوع‌تری نسبت به دیگر اشعار ایجاد کند و شعرش را از لحاظ لفظ و ساختار بیرونی نو و متفاوت سازد:

قطعوا یدی و طالبونی أن أدفع عن حلب

واستأصلوا مني خطاي و طالبوني أن أسير إلى صلاة الغائبين

أشعلت معجزتي وسرت، فحاصروني، حاصروني، حاصروني

قالوا: انتظر، فنظرث. [لا تكسر موازين الرياح مع العدو]

ووقفث. قالوا: لا تقف. فمشيئت ثانية، فقالوا: لا تسر

[الحرب فث. لا تحارب خارج الكلمات]. قلت: من العدو؟

[إِرْفَعُ شِعَارَكَ وَانْتَظِرْهُ. وَاعْتَدِرْ عَمَّا فَعَلْتَ] / ماذا فعلت؟ [بَحِثْ وَحَدِّثْ عَنْ خُطَاكَ وَكَمْ تَبَلَّغُ سَيِّدَكَ]

مَنْ سَيِّدِي؟ قالوا: [الشعائر على الجدار] فقلت: لا لا سيِّدٌ إلا دمي المحروق في جسدي يفتش عن يدي

لتدق أبواب هذا الليل (ج ۳: ۱۰۰)

دستانم را بریدند و از من خواستند که از حلب دفاع کنم/ پاهایم را از بیخ بریدند و از من خواستند که به سوی نماز غایبین راه بروم/ شعله‌های معجزه‌ام را برافروختم و راه افتادم، پس من را محاصره کردند، پس من را محاصره کردند، پس من را محاصره کردند/ گفتند: منتظر بمان، پس منتظر ماندم. [ترازوهای باد را با دشمن نشکن]/ و ایستادم. گفتند: نیست. پس دوباره راه افتادم. پس گفتند: حرکت نکن و راه نرو/ [جنگ، فرارکننده است. خارج از کلمات جنگ نکن] گفتم: دشمن کیست؟ [شعارت و پلاکاردت را بالا ببر. منتظرش بمان. و از آنچه کرده‌ای پوزش بخواه]/ من چه کرده‌ام؟ [تو به تنهایی دنبال گام‌های گشته‌ای و به سرورت ابلاغ نکرده‌ای]/ سرورم کیست؟ گفتند: [شعار روی دیوار] گفتم: هرگز هرگز، هیچ سروری جز خون سوخته شده در جسمم سروری ندارم که دنبال دستم می‌گردد/ تا بر درهای این شب بکوبد.

درویش در شعر زیر مصراع دوم را در داخل قلاب قرار داده و ساختار و نمای شعرش را دگرگون و متنوع کرده است. شاعر در اینجا اهداف زیادی برای انجام این کار دارد از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به این اشاره کرد که او می‌خواهد بخش‌ها و عبارات مهم را برای خواننده مشخص کند و بار تأکیدی آنها را برجسته کند. همچنین او می‌خواهد ساختار شعرش را نو و متمایز کند و با این کار از فرم عادی کلام خروج کند و خود را از قید و بندهای شعر قدیم آزاد نماید:

طَرِيقٌ يُؤَدِّي إِلَى مَصْرٍ وَالشَّامِ

[قلبي يَرُنُّ مِنَ الْجَهَّتَيْنِ]

طَرِيقُ الْمَسَافِرِ مِنْ ... وَإِلَى نَفْسِهِ

[جَسَدِي رِيْشَةٌ وَالْمَدَى طَائِرٌ]

طريقُ الصواب ... طريقُ الخطأ  
 [لعلِّي أخطأتُ، لكنها التجربة]  
 طريقُ الصعود إلى شرفات السماء  
 [وأعلى وأعلى، وأبعد]  
 طريقُ النزول إلى أول الأرض  
 [إنَّ السماء رمادية]  
 طريقُ التأمل في الحُب  
 [فالحُبُّ قد يجعلُ الذئب نادلاً مقهياً] (ج ۴: ۱۲۹)

راهی که منتهی به مصر و شام می‌شود [قلبم از دو سو طنین می‌اندازد] راه مسافر از ... به سوی خودش [جسمم، پری است و فضا و گستره، پرنده‌ای است] راه درست ... راه اشتباه [شاید اشتباه کردم، ولی تجربه‌ای شد] راه صعود و بالا رفتن از کنگره‌های آسمان [بالا و بالا و دورترین‌ها] راه نزول و فرود آمدن به سوی اولین طبقه زمین [به راستی که آسمان خاکستری است] راه اندیشیدن در عشق و دوستی [عشق گاهی گرگ را تبدیل به پیشخدمت قهوه‌خانه می‌کند].

یکی دیگر از علائم نگارشی که درویش از آن برای هنجارگریزی نوشتاری در شعرش استفاده کرده است، خط مورب است. شاعر در ابیات زیر با اهداف خاص بلاغی و ادبی این علامت نگارشی را در شعرش به کار برده و سبک نوشتاری متفاوتی را تولید کرده است. او نخست بخشی از کلام را، که حالت دعایی و ثنا و ستایش است، می‌آورد و سپس با استفاده از خط مورب این بخش را از عبارت بعدی، که پیام اصلی کلام در آن نهفته است، جدا می‌کند. در اینجا درویش با استفاده از خط مورب هم نوعی تفاوت و نوآوری در شکل و ساختار لفظی شعرش را آفریده و هم تأکیدی را که در بخش دوم کلام است، برای خواننده برجسته‌تر کرده است. همچنین او با سبک نوشتاری از قواعد و هنجارهای شعر قدیمی رها ساخته و شعرش را پدیده‌ای آزاد قرار داده تا آنگونه که او می‌خواهد خود را نشان دهد:

سَلَامٌ عَلَيَّ قَدَمَيْكَ / الرُّعَاةُ سَيَسُونُ آثَارَ عَيْنَيْكَ فَوْقَ التُّرَابِ  
 سَلَامٌ عَلَيَّ سَاعِدَيْكَ / الْقَطَاةُ سَتَعْبُرُ ثَانِيَةً مِنْ هُنَا

سَلَامٌ عَلَيَّ شَفْتَيْكَ / الصَّلَاةُ سَتْرَكُعٍ فِي الْحَقْلِ.  
 ماذا نُقُولُ لِجَمْرَةِ عَيْنَيْكَ (ج ۳: ۱۴۲)

سلام بر گام‌هایت/ چوپانان آثار چشمانت را بر روی خاک فراموش خواهند کرد. سلام بر بازوانت/ پرندگان سبک بال دوباره از آنجا رد خواهند شد. سلام بر لب‌هایت/ نماز در این کشتزار به رکوع خواهد رفت. ما برای سرخی چشمانت چه بگوییم؟

۲-۷- ترکیبی از دو روش

در برخی از اشعار، شاعر از دو یا چند نوع هنجارگریزی نوشتاری در شعرش استفاده می‌کند و ساختار آن را کاملاً دگرگون می‌کند. شاعر وقت و زمان را توصیف می‌کند که گاهی با ملاطفت با انسان برخورد می‌کند و با او بازی می‌کند و گاهی نیز با خشونت با او رفتار می‌کند و او را به قتل می‌رساند. این روند در هر دو حالت به صورت تدریجی، پیوسته و آرام و در طول زمان است. شاعر برای نشان دادن بهتر آن از شیوه نوشتاری خاصی، که متناسب با آن است، استفاده می‌کند. او بعد از آوردن سه مصراع بلند، مصراع‌های بعدی را به صورت کوتاه و یک کلمه‌ای می‌آورد. در واقع او نخست یک جمله را به شکل افقی می‌آورد که واژگانش در کنار هم قرار گرفته‌اند و به صورت یک مصراع به نگارش درآمده‌اند، اما برای اینکه بار تأکیدی کلامش را بالا ببرد مصراع‌های بعدی را به صورت عمودی می‌آورد. یعنی واژگان مصراع را از هم جدا کرده و به صورت مقطوع هر واژه را در یک سطر قرار می‌دهد. این سبک نوشتاری در واقع تلاشی برای زدودن رنگ تقلید از شعر است و همچنین شاعر می‌خواهد با این شکل نوشتار، از قواعد عروض خلیلی که شاعر را در چارچوب خاص وزن و قافیه محدود و اسیر کرده بود، رها سازد:

ها هي الأرضُ تكمل دورتها      آری، این زمینی است که چرخش و دوران خود را کامل کرده است

ها هو الوقت يُثمر تفاحةً      این زمانی است که میوه‌اش سیبی است  
 ولوقت كفتُ تداعبني      و وقت کف دستی دارد که با من بازی می‌کند  
 مرةً،      یک بار  
 وتقتلني      و من را می‌کشد

مرّةً، یک بار  
 أیها الوقت کُنْ یدها کي أراها ای وقت تو دست او باش، تا او را ببینم  
 أیها ای  
 الوقت وقت  
 کُنْ تو باش  
 یدها دستش  
 کي أراها (ج ۲: ۱۴۴)  
 تا او را ببینم.

درویش در شعر زیر از دو نوع هنجارگریزی نوشتاری استفاده کرده است. او یک مصراع را با خط تیره آغاز کرده و مصراع دوم را با یک مربع شروع کرده است. در واقع مصراع اول طرح یک مسئله و بیان و تعریف یک موضوع است که در مصراع دوم این موضوع کامل می‌شود و نواقص و ابهامات آن برطرف می‌شود و تفاوت‌هایی که وجود دارد در بخش دوم بیان می‌شود. در واقع شاعر برای اینکه این پیوستگی معنایی بین مصراع‌ها و تفاوت‌های آنها را بهتر نشان دهد از این سبک نوشتاری استفاده می‌کند تا هم مضمون شعرش را بهتر به مخاطب انتقال دهد و هم از لحاظ ساختار لفظی و قالب، شعرش نو و متمایز شود:

- لا أَعْرِفُ اسْمَكَ
- سَمَّنِي مَا شِئْتِ
- لَسْتُ غَزَالَةً
- كَلَا . وَلَا فِرْسًا
- وَلَسْتُ حَمَامَةً الْمَنْفَى
- وَلَا حَوْرِيَّةً
- مَنْ أَنْتِ؟ مَا اسْمُكِ؟
- سَمَّنِي، لِأَكُونَ مَا سَمَّيْتَنِي
- لا أَسْتَطِيعُ، لِأَنِّي رِيحٌ
- وَأَنْتِ عَرَبِيَّةٌ مِثْلِي، وَلِلْأَسْمَاءِ أَرْضٌ مَا
- إِذَنْ، أَنَا «لَا أَحَدٌ»

□ لا أعرِفُ اسْمَكَ، ما ا اسمك؟

-اختارِیْمِنَ الْأَسْمَاءِ أَقْرَبَهَا

إِلَى النَّسِيَانِ. سَمَّيْنِي أَكُنْ فِي

أَهْلِ هَذَا اللَّيْلِ مَا سَمَّيْتَنِي!

□ لا أَسْتَطِيعُ لِأَنِّي امْرَأَةٌ مُسَافِرَةٌ

عَلَى رِيحٍ. وَأَنْتِ مُسَافِرَةٌ مِثْلِي،

وَلِلْأَسْمَاءِ عَائِلَةٌ وَبَيْتٌ وَاضِحٌ

-فِإِذَنْ أَنَا «لَا شَيْءٌ» (ج ۴: ۱۰۷)

اسمت را نمی دانم، اسمم را هر چه می خواهی، بگذار. تو آهویی نیستی؟ هرگز و اسب هم نیستی. تو کبوتر تبعید نیستی و حوری هم نیستی. تو کیستی؟ اسمت چیست؟ بر من اسمی بگذار، تا آن اسمی باشم که بر من گذاشتی. نمی توانم، چون من بادی هستم و تو نیز مثل من غریب هستی. و برای اسامی زمینی است. پس، من هیچ کس نیستم. اسمترانمی دانم، اسمت چیست؟ از میان اسمها نزدیکترین اسم به فراموشی را برایم برگزین. بر من اسمی بگذار، تا در میان اهالی این شب آن اسمی که بر من نهادی، باشم. من نمی توانم، زیرا زنی هستم که بر باد سفر می کنم. و تو نیز مثل من مسافری. و اسمها خانواده ای دارند و خانه ای واضح، بنابراین من هیچ چیزی نیستم.

### ۳- نتایج پژوهش

محمود درویش در سطح نوشتاری از انواع مختلف آن استفاده کرده است.

- ۱- به کاربردن نقطه چین در آغاز مصراع شعر؛ شاعر با آوردن این نقطه چین در آغاز مصراع شعر اهداف متعددی را دنبال می کند از جمله اینکه می خواهد مکث و تأخیری را نشان دهد که برای پردازش واژگان شعریش و به کارگیری درست آنها صرف می کند. همچنین این نقطه چین نشان می دهد که به احتمال او شعرش را در چند مرحله زمانی سروده است.
- ۲- به کاربردن نقطه چین به جای مصراع کامل شعری. گاهی او یک موضوع را در شعرش می آورد که اجزای کلامی و مفهومی آن بسیار گسترده است و بیان کردن آنها باعث طولانی

شدن شعر و در نتیجه ضعف آن و خستگی خواننده می‌شود، پس او به جای ذکر کلمات و واژگان شعر از نقطه‌چین استفاده می‌کند.

۳- به کاربردن برخی علایم نگارشی همچون مربع، قلاب، خط تیره و خط مورب. او برای اینکه شعرش از لحاظ شکل و ظاهر پدیده‌ای نو باشد مثلاً مربع را در اوّل و آخر مصراع شعر می‌آورد و خط تیره را در آغاز مصراع‌ها به صورت یک در میان می‌آورد و همچنین بخشی از یک مصراع یا یک مصراع را به صورت کامل در قلاب قرار می‌دهد و اهمیت آن جمله و عبارات را نشان می‌دهد و از خط مورب برای شطربندی و تقسیم مصراع‌های شعرش استفاده می‌کند.

۴- درویش همچنین از قواعد و هنجارهای عروض قدیم گریخته و ساختار مصراع‌ها را شکسته و برخی از آنها را کوتاه و برخی را بلند و طولانی می‌آورد.

۵- آوردن یک بیت شعری به صورت افقی و تکرار آن به صورت عمودی و کلمه به کلمه. او نخست یک بیت یا یک مصراع شعر را به صورت معمولی و افقی می‌آورد، سپس همان بیت یا مصراع را به صورت عمودی می‌آورد، به این شکل که هر واژه را جداگانه در یک سطر قرار می‌دهد و آن را به صورت یک مصراع مستقل در می‌آورد. هدف او از این کار بالا بردن تأکید کلام و برجسته نمودن مضمون و پیام شعرش است. البته، هدف او از به کار بردن این سبک‌های نوشتاری تنها نوآوری در شکل و ساختار لفظی شعرش نیست، بلکه هدف او بالا بردن ظرفیت معنایی و مفهومی شعرش است و می‌خواهد با این کار گستره مضمون شعرش را غنی سازد.

#### کتابنامه

۱. ابن جنی. (۱۹۸۶). الخصائص، تحقیق محمدعلی النجار. الطبعة الثالثة، قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۲. ابن فارس، احمد. (۲۰۰۲). مقاییس اللغة، تحقیق عبدالسلام محمد هارون. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
۳. ابن منظور، جمال‌الدین محمد بن مکرم. (۱۴۰۵). لسان‌العرب، قم: نشر ادب الحوزه.

- ۲۴۶ مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) شماره هجدهم
۴. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگنامه ادبی فارسی. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵. اوحدی، مهرانگیز. (۱۳۹۰). تصویرهای نو در شعر کهن: (غزل‌های مولانا، سعدی و حافظ). تهران: انتشارات دستان.
۶. بن ذریل، عدنان. (۱۹۹۸). النقد و الأسلوبیة بین النظریة والتطبیق. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
۷. داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۸. درویش، محمود. (۱۹۹۴). محمود درویش، الأعمال الكاملة. بیروت: ریاض رئیس للکتب والنشر.
۹. رباعه، موسی. (۱۹۹۵). الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. المجلد ۱۰، العدد ۴.
۱۰. الزمخشري. (۱۹۹۸). أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل. بيروت: دارالکتب العلمیة.
۱۱. سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). نقد شعر معاصر، امیرزاده‌کاشی‌ها (شاملو). تهران: نشر مروارید.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نقد ادبی، تهران: فردوس.
۱۳. صالحی‌نیا، مریم. (۱۳۸۲). «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱، صص ۸۳-۹۴.
۱۴. صفوی، کورش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱. تهران: چشمه.
۱۵. صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۲. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.
۱۶. عباس، احسان. (۱۳۸۴). رویکردهای شعر معاصر عرب. ترجمه حبیب‌الله عباسی. تهران: سخن.
۱۷. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. الطبعة الثانية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۱۸. قاضی الجرجانی، علی بن عبدالعزیز. (۱۹۹۶). الوساطة بین التنبی وخصومه. تحقیق وشرح محمد ابوالفضل ابراهیم وعلی محمد البجاوی، بیروت: دارالقلم.
۱۹. کوهن، جان. (۱۹۸۶). بنیة اللغة الشعریة. ترجمه محمود الولی و محمد العمری. دارالبيضاء: دار تویقال للنشر.
۲۰. محسنی، علی‌اکبر، کیانی، رضا. (۲۰۱۳). الإنزیاح الکتابی فی الشعر العربی المعاصر. فصلیة دولیة محکمة تصدر عن جامعتی سمنان وتشربین، العدد ۱۲، صص ۸۵-۱۱۰.
۲۱. الیافی، نعیم. (۱۹۹۵). أطیاف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.



22. Abrams, M.H.A. (1993). Glossary of literary terms, Holt Rinehart and Winston, sixth edition, U.S.A.
23. Leech, Geoffrey.N. (1969). A linguistic Guide to English poetry. London (revised 1973).

الدكتور أمير مقدم متقي<sup>١</sup> (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران، الكاتب المسئول)  
 الدكتور غلامعباس رضائي هفتاد (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران)  
 الدكتور فاطمه أسدي (الدكتورة في اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية، قسم العلوم والتحقيقات، طهران، إيران)  
 مسعود باوان بوري (طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني أذربيجان، تبريز، إيران)

### دراسة الانزياح الكتابي في شعر محمود درويش

#### الملخص

الشكلانية هي واحدة من أهم المدارس في النقد الأدبي المعاصر. اتخذ مؤسسو هذه النظرية في بداية القرن العشرين خطوة مهمة في مسألة العدول عن اللغة القياسية، ومن خلال طرح القضايا والمصطلحات الهامة قاموا بفحص وتصنيف العوامل المحددة لإنشاء لغة أدبية، وعلى وجه الخصوص لغة الشعر. إن أحد العوامل الهامة في تطور الحياة الطبيعية في أعمال الشعراء في العقود الأخيرة هو التحديث والمحاولة لاكتساب حرية الفكر وإظهار التيارات الفكرية. محمود درويش أحد الشعراء الذين نرى في قصائده مجموعة متنوعة من الانزياحات، ومن أبرزها هو الانزياح الكتابي. تهدف هذه الدراسة إلى دراسة الانزياح الكتابي وطرق استخدامه في البنية الظاهرة لشعر هذا الشاعر وتوضيح مضامينها وأهدافها باستخدام المنهج الوصفي التحليلي وذلك من خلال أعماله الشعرية. تشير النتائج إلى أن من أنواع الانزياح الكتابي في شعر درويش هي التنقيط في بداية مصراع الشعر لتجهيز المفردات الشعرية، استخدام النقطة بدلا من المصراع الكامل وذلك بهدف إخفاء ضعفه و إبعاد التعب من القارئ، استخدام بعض علامات الترقيم مثل المربع، القوسان المستطيلان، الإشارة المائلة لتحديث الكلمات والتركيز أيضا على موضوع خاص وكذلك كسر المصارع و تطويلها أو تقصيرها و الاتيان ببيت أفقيا وتكريره عموديا أو كلمة كلمة بهدف التأكيد وجذب انتباه القارئ إلى هذا الموضوع.

**الكلمات الرئيسية:** الشعر المعاصر، الانزياح الكتابي، محمود درويش

1. a.moghaddam@ferdowsi.um.ac.ir