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

DOI: 10.22067/jall.v10i18.59024

دکتر امیر مقدم متقی[1] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)
دکتر غلامعباس رضائی هفتادر[2] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران)
دکتر فاطمه اسدی[3] (دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران)
مسعود باوان‌پوری[4] (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 زمینهٔ 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 کاربردن برخی علائم نگارشی همچون مربع، قلاب، خط تیره و خط مورب برای نوسازیِ ظاهر شعر و نیز تأکید بر یک مسئلهٔ 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

پست الکترونیکی: 2. ghrezaee@ut.ac.ir 1. a.moghaddam@ferdowsi.um.ac.ir
3. kurdland2011@gmail.com 4. masoudbavanpouri@yahoo.com

صـــورت افقی و تکرار آن به صـــورت 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

شـکل‌بندی شـعر نو و شیوهٔ نوشتاری آن بر خلاف شعر کلاسیک، قالب مشخص و از پیش تعیین‌شـده‌ای ندارد و شـاعران نوپرداز با سرودن هر شعری، ساختار نوشتاری آن را نیز طراحی می‌کنند. (صـالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳) آشنایی‌زدایی از نُرم نوشتار یا هنجارگریزی نوشتاری، یکی از عوامل برجسـته‌سـازی در شـعر امروز اسـت که در آن، شاعران از شیوه‌های متعارف نوشتاری فاصـله می‌گیرند و در نوشتن و سطربندی اشعار خود، شگردهایی را به کار می‌گیرند که اگرچه تغییری در معنای اصـــلی کلام به وجود نمی‌آورد؛ امّا «مفهومی عینی بر آن می‌افزاید و به‌گونه‌ای پیام شعر را تکامل می‌بخشد» (محسنی و کیانی، ۲۰۱۳: ۹۰). در برخورد با چنین وضعیتی، فهم و دریافت درسـت معانی، بیش از هر چیز به درسـت خواندن شـعر باز بسـته اسـت و مکث و توالی به هنگام، از شـاخص‌های آن اسـت (صـالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸٤). لیچ، زبان‌شـناس انگلیسـی می‌گوید: گاه کلمه یا عبارت در شـعر به‌گونه‌ای نامتعارف نگاشـته می‌شـود که افزون بر معنای اصـــلی آن کلمه یا عبارت، با نمودی دیداری در برابر دیدگان خواننده ظاهر می‌شـود (leech, 1969: 48). وی هنجارگریزی را به هشت بخش تقسیم نموده است که هنجارگریزی نوشتاری یکی از آن‌هاسـت که به معنی گریز از قواعد حاکم بر نوشـتار زبان خودکار اسـت (صـفوی، ۱۳۷۳: ٤۸)؛ به این معنی که شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد ولی مفهومی ثانوی را بر مفهوم اصـــلی واحد زبانی می‌افزاید (صـــفوی، ۱۳۸۳: ۸۲). محمود درویش، شاعر معاصر فلسطینی، از انواع هنجارگریزی هشت گانه در شعر خویش سود برده است، امّا 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، ضـــمن توضـــیحـاتی دربـارهٔ هنجـارگریزی، به بررســـی روش‌ها و انگیزه‌های وی در بخش هنجارگریزی نوشتاری بپردازد.

۱-۲- مبانی نظری پژوهش

هنجارگریزی یکی از اصـــول و پدیده‌های نوظهور در نقد ادبی اســـت که در پژوهش‌های سـاختاری و زبانشـناسی معاصر بسیار مورد توجه قرار گرفته است. این پدیده از یافته‌های مهم فرمالیسـت‌هاسـت 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 (شـمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۷). هنجارگریزی درصورتی‌که در آثار شاعر یا نویسنده‌ای بسامد قابل توجهی داشته باشد، یکی از مهم‌ترین عوامل پدیدآورندهٔ سبک متون ادبی محسوب می‌شـــود (داد، ۱۳۸۳: ۲۸٤- ۲۸۳). گاهی معادل‌های دیگری نیز برای هنجارگریزی ذکر شـــده اسـت؛ مانند انحراف؛ انحراف از نُرم در حوزهٔ زبانشـناسی به هر نوع استفادهٔ زبانی – از کاربرد معناشـناسـیک تا ساختار جمله – که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود، اشاره دارد (همان: ٥٤٠). هنجارگریزی، بحثی در حیطهٔ نقد صـــورتگرایی اســـت، نظریه‌پردازان این مکتب بر ادبی بودن متن توجه بسـیاری داشـتند. آنان میان ادبیّات به منزلهٔ مجموعهٔ آثار ادبی و ادبیّت در مفهوم تبدیل زبان خودکار به زبان ادبی، تفاوت قائل بودند.

هنجـارگریزی، انحراف از قواعـد حـاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف اســت. اصــطلاح هنجارگریزی را نخســتین بار گروهی از فرمالیســت‌های چک مطرح کرده‌اند. در تعریف فرمالیســتی، هنجارگریزی، خود تعریفی از ســبک به شـــمار می‌رود. بدین صـورت که اگر بسامد هنجارگریزی در شعرها یا نوشته‌های شاعر یا نویسنده‌ای بالاتر از منحنی هنجار باشـد، سـبک آن شاعر یا نویسنده مشخص می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱٤٤٥)؛ بنابراین این پدیده، انحراف یا خروج از هنجارهای پذیرفته‌شـده در محور زبان اسـت که در صورت کاربرد مناسـب هنری، می‌تواند به برجسته‌سازی در زبان بیانجامد و به هنجارهای خودکارشدهٔ زبان که دیگر قادر به انتقال زیبایی نیسـتند، خاتمه دهند (سـلاجقه، ۱۳۸٤: ٥۰). لیچ هنگام بحث دربارهٔ هنجـارگریزی، برای آن، حریم قائل می‌شـــود 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 می‌بخشـــد و گنجایش ذهنی آنان

را برای دریافت شـور و احسـاسی نوتر و غریب‌تر، یادآوری می‌نماید ((Abrams, 1993: 274) امّا، این ادّعا، با معیارهایی که در سـده‌های گذشـته مورد توافق ناقدان ادبی و شعرشناسان بوده، هم‌خوانی ندارد (اوحدی، ۱۳۹۰: ۲۰).

در زبـان عربی هنجـارگریزی برابر با «الإنزیاح» اسـت که از ریشـهٔ «زَیَح» اسـت و در لسـان‌العرب آمده اسـت «زاح الشـیء یزیح زیحاً، و زیوحاً و زیحاناً و انزاح: رفت و دور شـد» (ابن‌منظور، ۲۰۰۳، ج۲: ۵۵۲). در مقاییس‌اللغهٔ آمده اسـت: «زَیَح و هو زوال الشـیء و تنحیه، یقال: زاح الشیء، یزیح: إذ ذهب و قد أزحتُ علّته فزاحت و هی تزیح» (ابن‌فارس، ۲۰۰۲، ج۳: ۳۹). زمخشـری در أسـاس‌البلاغهٔ آورده است: «زیح: أزاح الله العلل، و أزحتُ علّته فیما أحتاج إلیه، و زاحت علّته و انزاحت، و هذا ممّا تزاح به الشکوک من القلوب» (۱۹۹۸: ٤۲۸).

این پـدیده در تعابیر مختلفی مانند: جسـارت زبانی، بیگانه‌سـازی، انحراف زبانی، ابتکار، عدول و انحراف و گسـترده‌سـازی توصـیف شـده اسـت (بن‌ذریل، ۱۹۹۸: ۲۵؛ ربابعه، ۱۹۹۵: ۱٤٦– ۱٤٥). سـاختارگرایان نیز توجه زیادی به این مسـئله داشـته و آن را «انحراف از قاعده» دانسته‌اند (ر. ک فضل، ۱۹۹۸: ۱٥٤).

اما باید توجه داشـت که در هنجارگریزی، مقولهٔ برجسته‌سازی معمولاً تعبیرات گوناگونی را در بردارد و در بسـیاری موارد منظور نویسنده پوشیده می‌ماند؛ از همین رو لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرسـت از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای برجسـته‌سـازی به شـمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

الف) برجسـته‌سـازی هنگـامی تحقق می‌یـابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشـد؛ به‌عبارتی‌دیگر نقش‌مند باشد.

ب) برجسـته‌سـازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشـد؛ به‌عبارت‌دیگر جهت‌مند باشد.

ج) برجسـته‌سـازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضـاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر غایت‌مند باشد»(صفوی، ۱۳۸۳: ٤٤).

بعضـی ناقدان معاصـر معتقدند که شـعر، خروج از معیار زبان اسـت و هنجارگریزی، شرط ضـروری در هر شـعر است، زیرا شعری یافت نمی‌شود که از هنجارگریزی تهی باشد (کوهن،

۱۹۸٦: ٤٨- ٤٧). در حقیقت می‌توان پنداشت که ناقدان قدیم ادبیّات 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» (۱۹۸٦، ج۲: ٤٤٤- ٤٤۲). قاضی جرجانی، توسع را به استعاره مرتبط ساخته و گفته است: «امّا 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» (۱۹۹٦: ٤۲۸). 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 ادبیّات 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 ادبیّات عرب پرداختند، بدر شاکر السیاب و نازک‌الملائکه بودند (عباس، ۱۳۸٤: ٦۰).

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ محمود درویش، شاعر معاصر و مشهور فلسطینی، تاکنون پایان‌نامه‌ها و مقالات ارزشمندی به رشتهٔ تحریر درآمده است. در زمینهٔ فراهنجاری نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مصطفی امینیان (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ 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 (۲۰۱٤) در کتاب «بلاغةالانزیاح فی شعر محمود درویش: قراءة نسقیة» از فراهنجاری آوایی، ترکیبی، دلالی و نیز تناص در شعر محمود درویش سخن گفته است. حنان بومالی (۲۰۱٤) در مقالهٔ «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 مقالهٔ «محمود درویش و تحولات التجربة

الشعریۀ» از تغییرات هنجاری در عناوین، اندیشه‌های فکری و میراثی درویش سخن گفته است. محمد مصطفی عبدالرحمن کلاب (۲۰۱٦) در مقالۀ «شعریۀ 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 پرداخته‌اندامّا مقالۀ حاضر در جهت تکمیل آنها گام نهاده و به بررسی هنجارگریزی نوشتاری در شعر درویش پرداخته است.

۱-٤- سؤالات پژوهش

مقالۀ حاضر در جهت پاسخ به سؤالات زیر به رشتۀ تحریر درآمده است:

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

انگیزۀ 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 انگیزۀ شاعر نیز از کاربرد آنها تبیین شود.

۲-۱- نقطه‌گذاری

محمود درویش درفضایی آکنده از خشم، به تصویرسازی شعرخویش پرداخته است؛ شاعر باآوردن رنگ سیاه و اشاره به وجود زنبق‌های سیاه درقلب 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، درواقع ناگفته‌های خویش را بیشتر از گفته‌ها برای خواننده تبیین ساخته است مانند: «وفیشفتی ... اللهبْ»که گذاشتن سه نقطه نشانگر خشم کامل شاعر از اوضاع نابسامان وطنش است:

الزنبقاتُ السودُ في قلبي/وفي شفتي ... اللهبْ/ من أي غابٍ جئتني/ يا كلَّ صلبان الغضبْ؟/ بايعتُ أحزاني ../ وصافحتُ التشردَ والسّغبْ/ غضبٌ يدي../ غضبٌ فمي ../ ودماء أوردتي عصيرٌ من غضبْ!/ يا قارئي!/ لاترجُ مني الهمسَ!/ لاترجُ الطربْ/ هذا عذابي ../ ضربةٌ في الرمل طائشةٌ/ وأخرى في السُّحبْ!/ حسبي بأني غاضبٌ/ والنارُ أولُها غضبْ!(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 پچ پچ 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 دورهٔ 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 بُعد 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 تفکّر 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 زنزانةٌ تمتدُّ من سنة إلى .. لغةزندانی دارم که کشیده می‌شود از یک سال به سوی ... زبانی

ومِن ليل إلى .. خیلو از شبی به سوی .. اسبانی

ومِن جُرح إلى .. قمحو از زخمی به سوی .. گندمی

ولي زنزانةٌ جنسيةٌ كالبحر (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 نوعِ نوشتاری استفاده می‌کند:

... وأنا أنظُرُ خَلفي في هذا الليلْ ... در این شب به پشت سرم نگاه می‌کنم،
في أوراق الأشجار وفي أوراق العُمرْ در برگ‌های درختان و در برگ‌های عمر
وأُحَدَّقُ فِي ذاكرة الماء وفِي ذاكرة الرَمْلْ در خاطرهٔ آب و شن خیره می‌شوم
لا أبصرُ فِي هذا الليلْ در این شب نمی‌بینم
إلّا آخرَ هذا الليلْ جز آخرش را
دَقَّاتُ الساعة تَقضُمُ عُمري ثانيةً ثانيةً دقیقه‌های ساعت عمرم را ثانیه ثانیه می‌جوند
وتقصَّرُ أيضاً عُمرَ الليلْ و عمر شب را نیز کوتاه می‌کنند
لَمْ يَبقَ مِنَ الليلِ ومِني وقتٌ نَتَصَارعُ فيه .. وعليه از شب و من وقتی نماند تا در آن با هم بجنگیم ... و علیه او
لكنَّ الليلَ يَعُودُ إلى ليلته اما، شب به سیاهیش باز می‌گردد
وأنا أسقُطُ فِي حُفرةِ هذا الظلّ .. (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 شیوهٔ هنجارگریزی نوشتاری بسیار استفاده کرده است. در قصیدهٔ «بطاقهٔ هویهٔ» مصراع اوّل 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 نمی تواند او را انکار کند؛ بنابراین، او برای تشخص این موضوع و تأکید بر آن مصراع نخست را به صورت کوتاه و با مکث می‌آورد:

سَجِّل!/ أنّا عربي/ ورقم بطاقتي خمسون ألفْ/ وأطفالي ثمانيةٌ/ وتاسِعُهم ... 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؟

امّا در ادامه، مصـراع‌ها را بلندتر و با مکث می‌آورد. در جایی که می‌گوید: «وأطفالیثمانیةٌ» به دنبالش «وتاسِـعُهم» می‌آورد. این نوع نوشـتار بیانگر یک کنش و عمل مدوام اسـت که در طول زمان ادامه می‌یابد. او می‌خواهد به دشـمنانش بفهماند که او فرزند این ملّت اسـت و نسـل به نسـل در این سرزمین زندگی کرده است؛ از پدرش زاده شده و او نیز فرزندانی به دنیا می‌آورد. سـپس ادامهٔ مصـراع را با فعل آینده «سـیأتی» شـروع می‌کند که بر پویایی و ادامه دادن دلالت می‌کند و این روند ادامهٔ نسـل و پایبندی به میهن را نشـان می‌دهد و این‌گونه نیز در شعر خود هنجارگریزی نوشتاری ایجاد می‌کند و آن را از اشعار دیگر شاعران متمایز می‌سازد.

او در یکی از اشـعارش بیروت را به تصویر می‌کشد که دچار نابسامانی، شکست و ناامیدی و رسـوایی شـده است و او به طریقی رمز گونه سه چیز و کس را خائن به بیروت می‌داند. این سـه، «تموز»، «امرأة» و «ایقاع» هستند. اما شاعر برای اینکه عمق خیانت و گستردگی آن را بهتر نشـان بدهد از شـکل نوشـتار متفاوتی اسـتفاده کرده است، یعنی به جای اینکه این سه تا را در داخل یک مصـراع 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 أُفتُضِحَتْ قصیدتُهُ تماما شاعر قصیده‌اش بسیار رسوا شد
وثلاثةٌ خانوهُ: و سه کس به او (شاعر) خیانت کردند:
تموزٌ تموز،
امرأةٌ زنی
وإیقاعٌ و ضرب آهنگ یک نوا،
فناما... (ج ۲: ۳٦۸) سپس خوابیدند...

۲-۳- استفاده از نقطه‌چین و مکث

یکی دیگر از گونه‌های هنجارگریزی نوشتاری که محمود درویش از آن در شعرش به کار برده، استفاده از نقطه‌چین 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 نقطه‌چین 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 کلمهٔ «أحصدوهم» یعنی «درو کنید» را تکرار می‌کند و برای اینکه روند تکرار این عمل را بهتر و ملموس‌تر نشان دهد، مصراع را با نقطه‌چین تکمیل می‌کند و باز در مصراع بعدی در میانهٔ مصراع فعل «أحصدوهم» را تکرار می‌کند و مصراع بعدی را نیز برای اینکه این واژه تکرار نشود و ارزش معنایی و بلاغی‌اش از بین نرود، با نقطه‌چین تکمیل می‌کند:

كفرُ قاسم .../ قريةتحلم بالقمح، وأزهار البنفسج/ وبأعراس الحمائم/.. .. .../ -أحصدوهم دفعة واحدة/ أحصدوهم/.. .. ../ .. .. أحصدوهم ../ .. .. .. (ج ۱: ۲۱۸)

ترجمه: كَفَر قاسم .../ روستایی است که در آروزی گندم و گل‌های بنفشه/ و عروسی کبوترهاست/ .. ../ یک باره آنها را درو کنید/ .. .. ../ .. .. آن‌ها را درو کنید/ .. ..

گویی شاعر برای انتخاب واژگان مناسب این شعر وسواس 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 شیوهٔ نوشتاری او از شعرش آشنایی‌زدایی کرده و شعرش را برای خواننده ناآشنا کرده است:

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

أرى مدناً ضائعةْ شهرهای ویران و تباه شده را می‌بینم

أرى زمناً قرمزيةْ (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 وهلهٔ زمانی سروده شده است و شاعر برای ادامهٔ 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 آشنایی‌زدایی در شعرش پدید آورد:

.. وأكتبُ عنك بلاداً..		و من می‌نویسم از تو که سرزمینی که
ويحتلّها الآخرون		دیگران آن را اشغال می‌کنند
وأرسم فيك جواداً		در تو اسبی را می‌کشم
ويسرقه الآخرون		که دیگران آن را می‌دزدند
وأكتب		و باز می‌نویسم
أرسم .. (ج۲: ۱٤۳)		و می‌کشم...

٤-۲. 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 آرام‌آرام می‌سوزد را نشان می‌دهد. او این روند تدریجی آب شدن و ذوب شدن جسم را به صورت تصویری در قالب شعر نشان می‌دهد و هر مصراع را کوتاه و با مکث به تصویر می‌کشد. گویی هر مصراع و نوشتار آن، این ذوب شدن را که تکه‌تکه و پشت سر هم است بیان می‌کند:

سألمُّ جثتك الشهيدهْ
وأذيبها بالملح والكبريت ..
ثم أعبُّها ..
كالشاي
كالخمرة الرديئة ..
كالقصيدة (ج ۱: ۱۲٦)

بر پیکر شهیدت نزدیک می‌شوم
و آن را با نمک و کبریت ذوب می‌کنم ..
سپس آن را بسته‌بندی می‌کنم ..
همچون چای
همچون شراب پلید ..
همچون قصیده.

شـاعر 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 نوشـتار خاص می‌نویسد که به صورت پله‌پله و صف و به صف به تصویر کشیده است. او فعل «یجیئون» را در سـه مصـراع آخر تکرار کرده اسـت 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 بیشـتر وا می‌دارد تا علاوه بر درک از طریق معنا به وسیلهٔ تصویر و نوشتار نیز مضمون شعر را درک کند:

نعرفُ الآن جمیع الکلمات اکنون می‌دانیم معنای همهٔ کلمات را

والشعارات اللتي نحملها: و شعارها و پلاکاردهایی را که حمل می‌کنیم

شمسنا أقوی من اللیل خورشید ما از شب قوی‌تر است

وکل الشهداء و همهٔ شهدا

ینبتون الیوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء امروز سیبی، پرچم‌هایی و آبی می‌کارند و می‌رویانند

ویجیئون .. آن‌ها می‌آیند ..

یجیئون .. می‌آیند..

یجیئون .. می‌آیند ..

وآه .. (ج ۱: ۲۸٤) و آه ..

یکی از هنرمندانه‌ترین اشـعار محمود درویش قصـیدهٔ «متر مربع فی السـجن» است. در این شـعر او با نوعی نوشـتار منحصـر به فرد، نوعی هنجارشـکنی نوشتاری در شعر پدید آورده که متناسـب با مضـمون شـعریش اسـت و کمتر هم به چشـم می‌خورد. او شـعرش را به صورت خطوط پیوسـته 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. امّا، برای اینکه این سـختی و درد و عذابی را که کشـیده بهتر به خواننده نشـان دهد از نوعی نوشـتار خاص اسـتفاده کرده که در نوع خود بی‌نظیر اسـت. درویش شـعرش را که مضـمونش در برگیرندهٔ توصیف زندان است را به شکل خود زندان آورده است. یعنی او ابیات

و مصـراع‌های شـعرش را به صـورت طولانی و پشت سر هم و بدون فاصله آورده است و در پایان یک شـکل مربعی را پدید آورده اسـت که شـبیه اتاق زندان اسـت که معمولاً به صـورت چهارگوش و مربعی است.

در واقع اوج هنرنمایی شـاعر در اینجا به نمایش گذاشـته می‌شود که اینگونه با مهارت بین معنا و مضـمون شعر و شکل و ساختار آن پیوند و تناسب برقرار کند و یک قطعهٔ ادبی با شکل و ظاهری خاص و با بار معنایی عمیق خلق کند و از شـعرش آشـنایی‌زدایی کند و آن را متمایز سازد:

هوَ البابُ، ما خلفه جنّةُ القلب. أشياؤنا –كُلُّ شيء لنا – تتماهى. وبابٌ هو البابُ، بابُ الكناية، بابُ الحكاية. بابٌ يهُذَّبُ أيلولَ. بابٌ يعيد الحقولَ إلى أوّل القمح. لا باب للباب لكنني أسـتطيعُ الدخول إلى خروجي عاشـقاً ما أراهُ وما لا أراهُ. أفي الأرض هذا الدلال و هذا الجمال ولا باب للباب؟ زنزانتي لا تضيء سوى داخلي .. وسلامٌ عليَّ، وسلامٌ على حائط الصوت. ألّفتُ عشرَ قصائدَ في مدح حريتي ههنا أوْ هناك. أُحبُّ فُتاتَ السـماء آلتي تتسـلل مِن كُوّةِ السـجن متراً مِنَ الضـوء تسـبح فيه الخيول، وأشـياءَ أُمّي الصـغيرة .. رائحة البُنّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسـرب الدجاج. أُحبُّ الطبيعةَ بينَ الخريف وبين الشتاء، وأبناء سجّانِنا، والمجلّات فوق الرصيف البعيد. وألّفتُ عشرين أُغنيةً في هجاء المكان الذي لا مكان فيه. حُريّتي: أن أكونَ كما لا يريدون أن أكونَ. وحُريّتي: أن أوسـعَ زنزانتي: أن أواصل أغنية الباب: بابٌ هو البابُ: لا باب للباب لكنني أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ .. إلخ.. (ج ۳: ٤٢)

آن در اسـت / آنچه در پشـتش اسـت بهشـت قلب اسـت. تمام چیزهایی که نزد ماسـت مشـترکند. و دری که در اسـت، در کنایه در حکایت، دری که ایلول را پاک می‌کند. دری که کشـتزارها را به اولین گندم باز می‌گرداند. هیچ دری برای این در نیست، ولی من می‌توانم وارد خروجم شـوم حال آنکه عاشق آن چیزی هستم که می‌بینم و یا نمی‌بینم. آیا در زمین این ناز و زیبایی هسـت، در حالی که برای این در، دری نیست. زندان من جز در درون من نمی‌درخشد. درود بر من و درود بر دیوار صـدا. ده‌ها قصـیده را اینجا و آنجا در سـتایش آزادیم سرودم. من ذرات و ریزه‌های آسـمان را و یک متر نور را که در روشـنایی آن اسـبان شـنا می‌کنند واشـیاء کوچـک مـادرم را دوسـت دارم و بوی قهوه در پیراهن مادرم را آن هنگام که در روز را برای

گروه مرغان باز می‌کند. من طبیعت بین پاییز و زمســـتان، فرزندان زندانبانما ن و مجلات روی پیاده‌روهای دور را دوســت دارم، و بیســت قصیده را در هجو و نکوهش مکانی نوشته‌ام (مکان مجهول) که هیچ جا و مکانی برای آن نیســـت. آزادیم این اســـت که: من آنگونه ای باشـــم که ایشان نمی‌خواهند آن گونه باشم. (آزادیم در مخالفت با ایشان تحقق می‌یابد) و آزادیماینا‌ستکه: زندانم را گسـترش دهم و سرودهٔ 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 سـبک‌های نوشـتاری نیز در شـعرش اسـتفاده کرده و از این طریق در شـعرش هنجارگریزی نوشـتاری ایجاد کرده اسـت. یکی از این شـیوه‌ها نوشـتن یک مصـراع شـعر به دو صـورت مختلف نوشـتاری اسـت؛ او بیت اول را نخست به صورت افقی می‌نویسـد، کلمات را در امتداد هم و به صـورت خطی پشت سر هم می‌آورد و سپس آن را به صـورت عمودی تکرار می‌کند و واژگان مصـراع را به صـورت مقطوع و جدا از هم می‌آورد. یعنی هر کدام از واژگان را به صـورت جداگانه و در یک سـطر قرار می‌دهد. شـاعر با این کار تأکید کلام را بیشـتر و معنا و مضـمون شـعرش را بهتر و واضح‌تر به خواننده القا می‌کند. شاعر این شـعر را با ادات اسـتفهام 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:

كيف يبقي الحلمُ حلماً چگونه آرزو، یک آرزو باقی می‌ماند

كيف چگونه

يبقي باقی می‌ماند

الحلم آرزو

حلماً یک آرزو

وقديماً، شرّدتني نظرتان در حالیکه دیر زمانی است نگاه دو چشم من را آواره کرده

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

در شـعر زیر درویش واژهٔ «أنا» را پانزده بار و واژهٔ «هنا» را یازده بار در سـه مصـراع تکرار کرده اسـت. او نخست این واژگان را به صورت افقی و در قالب سه مصراع بیان می‌کند و آنها را پشـت سـر هم و در کنار هم قرار می‌دهد. اما، به این سبک نوشتاری بسنده نکرده و واژگان این مصـــراع‌ها را به صـــورت تک واژه و عمودی می‌آورد. یعنی هر واژه را یک مصـــراع قرار می‌دهـد و اینگونـه هم نوعی هنجارگریزی نوشـــتاری ایجاد می‌کند و ظاهر شـــعرش را نو و متفاوت می‌کند و از سـوی 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 لفظ‌پردازی بپردازد:

أنا مِن هنا. و هنا أنا. دوّی أبي: أنا مِن هنا.
وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا
أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. إني هنا. وأنا أنا.
أنا
مِنْ
هُنا
وَهُنَا
هُنَا
وأنا
أنا
وَهُنَا
أنا
وَأنا
هُنَا (ج ۳: ۱۹۸)

من از اینجا هسـتم. من اینجا هسـتم. پدرم فریاد زد من از اینجا هستم. من اینجا هستم. من، خودم هسـتم. و اینجا اینجاسـت. و من بی‌شـک خودم هسـتم. و من اینجا هسـتم. و اینجا من

اســت. من، خودم هســتم. و اینجا من اســت. و من اینجا هستم. و بی‌شک من اینجا هستم. من، خودم هستم.

۲-٦- استفاده از علائم نگارشی

یکی دیگر از شـیوه‌های هنجارگریزی نوشـتاری 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 مصـراع‌ها اسـتفاده کرده اسـت، او این خط تیره را صـــرفـاً برای زیبایی و آراســـتن کلامش به کار نگرفته، بلکه با در نظر گرفتن نکات و اغراض خاصـی این خط تیره را به کار برده است. می‌توان به مواردی اشاره کرد ازجمله اینکه؛ او می‌خواهد هر مصـراع از شـعرش بار معنایی خاصـی را به مخاطب انتقال دهد و در واقع به صـورت عنصـری مسـتقل که در خدمت مجموعه اسـت یک وظیفهٔ 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 اسـتفاده از نقطه‌چین در آغاز اولین مصـراع اسـت. در واقع درویش شعرش را با نقطه‌چین شـــروع می‌کند که می‌تواند با اغراض و اهداف متعددی این کار را کرده باشـــد و علل و عوامل متعددی در این امر دخیل باشـند. یکی از علل آن می‌تواند این باشد که شاعر برای شروع کردن شـعر به تفکّر پرداخته و خواسـته اسـت که شعرش را به‌گونه‌ای ناآشنا و دیریاب 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:

... نمشي بين قنبلتين/-هل نعتادُ هذا الموت؟/ -نعتاد الحياة وشهوةً لا تنتهي/-هل تعرفُ القتلى جميعاً؟/ -أعرفُ العُشّاقَ مِن نظراتهم/ وأرى عليها القاتلات الراضيات بسحرهن وكيدهن/... وننحني لتمرَّ قنبلةٌ؟/ نتابعُ ذكريات الحرب في أيامها الأولى/ -تُرى، ذهبتْ قصيدتُنا سدى؟/ -لا ... لا أظُنُّ/- إذن، لماذا تسبقُ الحربُ القصيدةَ/ -نطلبُ الإيقاع مِن حجر فلا يأتي/ وللشعراء آلهة قديمة (ج ۲: ۵۱۷)

... بین دو بمب راه می‌رویم/- آیا به این مرگ عادت می‌کنیم؟/ - به این زندگی و شـهوت بی‌پایان عادت می‌کنیم؟/ آیا تو همهٔ کشـته‌ها را می‌شـناسـی؟/ من عاشـقان را با نگاهشـان می‌شـناسـم/ و زنان قاتل را بر روی اجساد آنها می‌بینم که از جادو و نیرنگشان خرسندند/ ... و ما خم می‌شـویم تا بمبی عبور کند/ خاطرات جنگ را در روزهای اولش پیگیری می‌کنیم/-ای فلانی! آیا قصـیدهٔ ما بیهوده رفت؟/ نه ... نه گمان نمی‌کنم/- پس، چرا جنگ بر قصـیده سبقت یافته/ ما از سـنگی آهنگ و نوا می‌خواهیم که نمی‌آید/ و برای شـاعران الهه و خدایگانی کهنی است.

یکی دیگر از علائم نگارشـی که محمود از آن اسـتفاده کرده، قلاب است. درویش در ابیات زیر برخی از جملات و عبارات شـعر را در داخل قلاب [] قرار داده اسـت. امّا، درویش به چه علّتی این عبارات را در قلاب قرار داده و از این سـبک نوشـتاری اسـتفاده کرده اسـت؟ از میان مهم‌ترین عواملی که باعث شـده درویش از قلاب اسـتفاده کند می‌توان اشـاره کرد به اینکه او خواسته بخش‌هایی از کلامش را که مهمتر و دارای پیام و داده‌های ثانوی است را برای خواننده مشـخص کند و آنها را کلیدی برای باز کردن قفل این پیام‌ها قرار دهد. با دقت در جملاتی که در قلـاب قرار گرفتـه‌اند متوجه می‌شـویم که این جملات یا به صـورت امری یا نهی به کار رفتـه‌اند، پس دارای بار معنایی خاصـی هسـتند و برای شـاعر ارزش معنایی ویژه‌ای دارند. همچنین می‌توان گفت که شـاعر با اسـتفاده از این علامت نگارشـی خواسته که سبک نوشتاری متنوع‌تری نسـبت به دیگر اشـعار ایجاد کند و شـعرش را از لحاظ لفظ و سـاختار بیرونی نو و متفاوت سازد:

قطعوا يديَّ وطالبوني أنْ أدافعَ عنْ حلبْ
واستأصلوا مني خطاي وطالبوني أنْ أسيرَ إلى صلاة الغائبين
أشعلتُ معجزتي وسرتُ، فحاصروني، حاصروني، حاصروني
قالوا: انتظرْ، فنظرتُ. [لا تكسرْ موازين الرياح مع العدوّ]
ووقفتُ. قالوا: لا تقفْ. فمشيتُ ثانيةً، فقالوا: لا تَسِرْ
[الحربُ فرٌّ. لا تحاربْ خارجَ الكلمات]. قلتُ: مَنْ العدوّ؟

[إرفَعْ شِـــعَارَك وانتظرهُ. واعتذرْ عمَّا فعلتْ] / ماذا فعلتُ؟ [بحثتَ وحدَك عَنْ خُطَاكَ ولَمْ تبلِّغْ سَيّدَك]

مَنْ سَيّدِي؟ قالوا: [الشعارُ على الجدارِ] فقلتُ: لا لا سَيّدٌ إلّا دَمي المحروقُ في جسدي يفتشُ عنْ يديْ

لتدُقَّ بوابات هذا الليل (ج ٣: ١٠٠)

دســتانم را بریدند و از من خواســتند که از حلب دفاع کنم/ پاهایم را از بیخ بریدند و از من خواســتند که به ســوی نماز غایبین راه بروم/ شعله‌های معجزه‌ام را برافروختم و راه افتادم، پس من را محاصــره کردند، پس من را محاصــره کردند، پس من را محاصــره کردند/ گفتند: منتظر بمان، پس منتظر ماندم. [ترازوهای باد را با دشــمن نشــکن]/ و ایســتادم. گفتند: نایســت. پس دوباره راه افتادم. پس گفتند: حرکت نکن و راه نرو/ [جنگ، فرارکننده اســت. خارج از کلمات جنگ نکن] گفتم: دشــمن کیســت؟/[شــعارت و پلاکاردت را بالا ببر . منتظرش بمان. و از آنچه کرده‌ای پوزش بخواه]/ من چه کرده‌ام؟ [تو به تنهایی دنبال گام‌هایت گشــته‌ای و به ســرورت ابلاغ نکرده‌ای]/ سرورم کیست؟ گفتند: [شعار روی دیوار] گفتم: هرگز هرگز، هیچ سروری جز خون ســوخته شــده در جســمم ســروری ندارم که دنبال دستم می‌گردد/ تا بر درهای این شب بکوبد.

درویش در شــعر زیر مصــراع 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 آن‌هــا می‌توان بــه این اشــاره کرد کــه او می‌خواهــد بخش‌هــا و عبارات مهم را برای خواننده مشــخص کند و بار تأکیدی آنها را برجســته کند. همچنین او می‌خواهد ساختار شعرش را نو و متمایز کند و با این کار از فُرم عادی کلام خروج کند و خود را از قید و بندهای شعر قدیم آزاد نماید:

طَرِيقٌ يُؤدّي إلى مصرَ والشامِ
[قلبي يَرِنُّ مِنَ الجَهَتَينْ]
طريقُ المسافر مِن ... وإلى نفسهِ
[جَسَدِي رِيشَةٌ والمدى طائرٌ]

طريقُ الصواب ... طريقُ الخطأ
[لعلّي أخطأتُ، لكنها التجربة]
طريقُ الصعود إلى شرفات السماء
[وأعلى وأعلى، وأبعدْ]
طريقُ النزول إلى أوّل الأرض
[إنّ السماء رماديّةٌ]
طريقُ التأمّل في الحُبّ
[فالحُبُّ قد يجعلُ الذئبَ نادلَ مقهى] (ج ٤: 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 طبقهٔ زمین [به راستی که آسمان خاکستری است] راه اندیشیدن در عشق و دوستی [عشق گاهی گرگ را تبدیل به پیشخدمت قهوه خانه می‌کند].

یکی دیگر از علائم نگارشی که درویش از آن برای هنجارگریزی نوشتاری در شعرش استفاده کرده است، خط مورّب 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 مورّب این بخش را از عبارت بعدی، که پیام اصلی کلام در آن نهفته است، جدا می‌کند. در اینجا درویش با استفاده از خط مورّب 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 عَلَى قَدَمَيك / الرُّعاةُ سَينسونَ آثارَ عَينَيك فوقَ التُّرابْ
سَلَامٌ عَلَى سَاعِدَيك / القَطَاةُ سَتَعبُر ثانيةً مِنْ هُنَا

سَلَامٌ عَلَى شَفَتَيک / الصَّلَاةُ سَتَرکعُ فِي الحَقلِ.
مَاذا نَقُولُ لِجَمرَةِ عَينَيك (ج ۳: ۱٤۲)

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 شیوهٔ 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، امّا 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

وللوقت كفٌ تداعبني — و وقت کف دستی دارد که با من بازی می‌کند

مرةً، — یک بار

وتقتلني — و من را می‌کشد

مرةً،		یک بار

أيها الوقت كُنْ يدها كي أراها		ای وقت تو دست او باش، تا او را ببینم

أيها		ای

الوقت		وقت

كُنْ		توباش

يدها		دستش

كي أراها (ج۲: ١٤٤)		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 اوّل طرح یک مسـئله و بیان و تعریف یک موضـوع 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 شـاعر برای اینکه این پیوسـتگی معنایی بین مصـراع‌ها 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 أعْرِفُ اسمَكِ

□سَمّنِي ما شِئتَ

-لَستِ غزالةً

□كلا . ولا فرساً

-ولستِ حمامةَ المنفى

□ولا حوريّةً

-مَنْ أنتِ؟ ما اسمكِ؟

□سَمّنِي، لأكونَ ما سَمّيَتَني

-لا أستطيع، لأنني ريحٌ

□وأنتِ غَرِيبةٌ مِثلي، ولِلأسماء أرضٌ ما

-إذَنْ، أنا «لا أحَدْ»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لا أعرفُ اسمَكِ، ما ا اسمكِ؟

-اختاريمِنَ الأسماء أقْرَبَهَا

إلى النسيان. سَمّيني أكُنْ فِي

أهل هذا الليل ما سَمّيْتني!

لا أستطيعُ لأنني امرأةٌ مسافرةٌ

على ريحٍ. وانت مسافرٌ مثلي،

وللأسماء عائلةٌ وبَيتٌ واضحٌ

-فإذَنْ أنا «لا شيء» (ج ٤: ١٠٧)

اسـمت را نمی‌دانم، اسمم را هر چه می‌خواهی، بگذار. تو آهویی نیستی؟ هرگز و اسب هم نیسـتی. تو کبوتر تبعید نیسـتی و حوری هم نیسـتی. تو کیسـتی؟ اسمت چیست؟ بر من اسمی بگذار، تا آن اسـمی باشـم که بر من گذاشتی. نمی‌توانم، چون من بادی هستم و تو نیز مثل من غریب هسـتی. و برای اسـامی زمینی اسـت. پس، من هیچ کس نیسـتم. اسمترانمی‌دانم، اسمت چیسـت؟ از میان اسـم‌ها نزدیک‌ترین اسـم به فراموشی را برایم برگزین. بر من اسمی بگذار، تا در میان اهالی این شـب آن اسـمی که بر من نهادی، باشم. من نمی‌توانم، زیرا زنی هستم که بر باد سـفر می‌کنم. و تو نیز مثل من مسافری. و اسم‌ها خانواده‌ای دارند و خانه‌ای واضح، بنابراین من هیچ چیزی نیستم.

۳- نتایج پژوهش

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

۱- به کاربردن نقطه‌چین در آغاز مصراع شعر؛ شاعر با آوردن این نقطه‌چین در آغاز مصراع شـعر اهداف متعددی را دنبال می‌کند از جمله اینکه می‌خواهد مکث و تأخیری را نشان دهد که برای پردازش واژگان شـعریش و به کارگیری درسـت آنها صـرف می‌کند. همچنین این نقطه‌چین نشان می‌دهد که به احتمال او شعرش را در چند مرحله زمانی سروده است.

۲- به کاربردن نقطه‌چین به جای مصـراع کامل شعری. گاهی او یک موضوع را در شعرش می‌آورد که اجزای کلامی و مفهومی آن بسـیار گسـترده اسـت و بیان کردن آنها باعث طولانی

شـدن شـعر 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 نگارشـی 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 مصـراع یا یک مصـراع را به صـورت 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.

٤- درویش همچنین از قواعد و هنجارهای عروض قدیم گریخته و سـاختار مصـراع‌ها 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 نخسـت یک بیت یا یک مصـراع شـعر را به صورت معمولی و افقی می‌آورد، سپس همان بیت یا مصـراع را به صـورت عمودی می‌آورد، به این شـکل که هر واژه را جداگانه در یک سـطر قرار می‌دهد و آن را به صورت یک مصراع مستقل در می‌آورد. هدف او از این کار بالا بردن تأکید کلام و برجسـته نمودن مضمون و پیام شعرش است. البته، هدف او از به کار بردن این سـبک‌های نوشتاری تنها نوآوری در شکل و ساختار لفظی شعرش نیست، بلکه هدف او بالا بردن ظرفیت معنایی و مفهومی شـعرش اسـت و می‌خواهد با این کار گسـترهٔ مضـمون شعرش را غنی سازد.

کتابنامه

۱. ابن‌جنی. (۱۹۸٦). الخصائص، تحقیق محمدعلی النجار. الطبعة الثالثة، قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

۲. ابن‌فارس، احمد. (۲۰۰۲). مقاییس‌اللغة، تحقیق عبدالسـلام محمد هارون. دمشـق: اتحاد الکتاب العرب.

۳. ابن‌منظور، جمال‌الدین محمد بن مکرم. (۱٤۰۵). لسان‌العرب، قم: نشر أدب الحوزه.

٤. انوشـــه، حســـن. (١٣٨١). فرهنگنامه ادبی فارســـی. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشـــاد اسلامی.
٥. اوحدی، مهرانگیز. (١٣٩٠). تصـــویرهای نو در شـــعر کهن: (غزل‌های مولانا، ســـعدی و حافظ). تهران: انتشارات دستان.
٦. بن ذریل، عدنان. (١٩٩٨). النقد و الأسـلوبیة بین النظریة والتطبیق. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
٧. داد، سیما. (١٣٨٣). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
٨. درویش، محمود. (١٩٩٤). محمود درویش، الأعمال الکاملة. بیروت: ریاض الرئیس للکتب والنشر.
٩. ربابعة، موسی. (١٩٩٥). الإنحراف مصطلحاً نقدیاً، مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات العلوم الإنسانیة والإجتماعیة. المجلد ١٠، العدد ٤.
١٠. الزمخشری. (١٩٩٨). أساس‌البلاغة، تحقیق محمد باسل. بیروت: دارالکتب العلمیة.
١١. سلاجقه، پروین. (١٣٨٤). نقد شعر معاصر، امیرزادۀکاشی‌ها (شاملو). تهران: نشر مروارید.
١٢. شمیسا، سیروس. (١٣٨١). نقد ادبی، تهران: فردوس.
١٣. صـالحی‌نیا، مریم. (١٣٨٢). «هنجارگریزی نوشـتاری در شـعر امروز». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره١، صص٨٣- ٩٤.
١٤. صفوی، کورش. (١٣٧٣). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ١. تهران: چشمه.
١٥. صفوی، کوروش. (١٣٨٣). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج٢. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.
١٦. عباس، احسان. (١٣٨٤). رویکردهای شعر معاصر عرب. ترجمه حبیب‌الله عباسی. تهران: سخن.
١٧. فضل، صلاح. (١٩٩٨). علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. الطبعة الثانیة، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
١٨. قاضی الجرجانی، علی بن عبدالعزیز. (١٩٩٦). الوساطة بین النتنبی وخصومه. تحقیق وشرح محمد ابوالفضل ابراهیم وعلی محمد البجاوی، بیروت: دارالقلم.
١٩. کوهن، جان. (١٩٨٦). بنیة اللغة الشـــعریة. ترجمة محمود الولی ومحمد العمری. دارالبیضـــاء: دار توبقال للنشر.
٢٠. محســنی، علی‌اکبر، کیانی، رضـا. (٢٠١٣). الإنزیاح الکتابی فی الشعر العربی المعاصر. فصلیة دولیة محکمة تصدر عن جامعتی سمنان وتشرین، العدد ١٢، صص ٨٥- ١١٠.
٢١. الیافی، نعیم. (١٩٩٥). أطیاف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

22. Abrams, M.H.A. (1993). Gloossary of literaryterms, Holt Rinehart and Winston, sixth edition, U.S.A.
23. Leech, Geoffrey.N. (1969). Alinguistic Guide to English poetry.London (rded 1973).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الدكتور أمير مقدم متقي[1] (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي مشهد، مشهد، إيران، الكاتب المسئول)
الدكتور غلامعباس رضائي هفتادر (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران)
الدكتوره فاطمه أسدي (الدكتوراه 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 و طرق 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 المصاريع و تطويلها أو تقصيرها و الاتيان ببيت أفقيا وتكريره عموديا أو كلمة كلمة بهدف التأكيد وجذب انتباه القارئ إلى هذا الموضوع.

الكلمات الرئيسة: الشعر المعاصر، الانزياح الكتابي، محمود درويش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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