

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)  
(علمی - پژوهشی)  
سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲، ص ۲۴۱-۲۲۰

### هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور\*

علی نجفی ایوکی  
استادیار دانشگاه کاشان  
طاهره تازه مرد  
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی

#### چکیده

هنجارگریزی یکی از شگردهای مطرح در نظریه‌های نقد فرمالیستهای روس است که در تعریفی ساده می‌توان آن را خروج از زبان معمول و معیار دانست. بهره‌گیری از این ترفند بیانی به آفرینش زیبایی و پویایی سخن می‌انجامد و در نهایت سبب توجه دوچندان مخاطب به متن می‌گردد. شاعرانی که چیره دست‌ترند افزون بر اینکه می‌کوشند به مفاهیم و معانی تازه روی آورند، توجهی ویژه نیز به ساختار و زبان شعری خود دارند تا بتوانند ضمن دور شدن از زبان معمول، توانمندی بیانی خود را به رخ مخاطب بکشند، با این باور که اندیشه‌های تازه گرچه ممکن است در قالب زبان معمول و هنجار، گفتنی و دریافتنی باشند، با اینهمه ممکن است غبار عادت بر واژگان، تعابیر، تصاویر و ساختار شعری بنشینند و از توجه مخاطب به متن بکاهد. شاعران پیشگام معاصر عرب با جریان نوگرایی، به نوآوری در مفاهیم و زبان شعری روی آوردند که در این میان صلاح عبدالصبور (۱۹۸۱-۱۹۳۱م) شاعر معاصر مصر از جمله آنان است. این شاعر علاوه بر اینکه در حوزه مفهوم شعری برجستگی دارد، در حوزه زبان و بیان شعری نیز توجه منتقدان ادبی را به خود جلب کرده است. به تحقیق باید گفت که وی کوشش کرده است تا از فرایند خودکاری زبان شعری بپرهیزد و به تکرار مکرر زبان پیشینیان نپردازد تا از این رهگذر به هنری شدن سخن و تأثیرگذاری بیشتر آن بر خواننده کمک کند و شعری به او ارائه دهد که برجستگی زبانی و تأثیرگذاری مشخصه اصلی آن است. لذا بهره‌گیری از شگرد هنجارگریزی توسط شاعر، بعد زیباشناختی متن را دوچندان کرده است.

**کلمات کلیدی:** عبدالصبور، هنجارگریزی، غریب سازی، برجسته‌سازی، رسانگی.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۲/۲۱

\* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۶/۲۷

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: najafi.ivaki@yahoo.com

## ۱. تعریف مسأله

فرمالیسم (formalism)، در عربی به (الشکلیه) و (الشکلانیه) یکی از مهمترین مکاتب نقد ادبی معاصر است. نظریه‌پردازان این جریان با اصرار بر جدایی بین واقعیت‌های زندگی و هنر بویژه ادبیات، بر این امر تأکید دارند که در نقد ادبی نباید عوامل خارج از متن را دخیل دانست و از نظرگاه مسائلی چون اقتصاد، سیاست، اجتماع، تاریخ، سیرهٔ ذاتی ادیب و... آن را نقادی کرد. آنان با تأکید بر ایدهٔ «استقلال متن»، به شدت مخالف دخالت دادن عوامل بیرونی در بررسی و نقد متن بودند؛ از آن رو که هنر و از جمله ادبیات، هیچگونه مسؤولیتی در قبال واقعیت‌های زندگی ندارد. آنچه در ادبیات مهم است آفرینش متنی زیباست که با نقش‌آفرینی زبان و تصاویر شعری و موسیقی خود، چشمها را خیره کند و مخاطب را به سوی خود جذب نماید، مشروط بر اینکه پیوندی هر چند اندک با مسائل بیرون و واقعیت‌های موجود نداشته باشد. (راغب، ۲۰۰۳م: ۳۹۰-۳۹۲)

فرمالیستها بیش از هر چیز در نظریه‌پردازی و نقد خود به «واژه» بها دادند و با تأکید بر اینکه «شعر نه با اندیشه، که با واژگان نوشته می‌شود» به این باور رسیدند که تفکر و اندیشه در ادبیات چندان جایگاهی ندارد، بلکه شیوه‌ای اهمیت خاص دارد که بواسطهٔ واژگان آن اندیشه ارائه می‌گردد. به دنبال این ایده، جستجوی معنای متن را کاری بیهوده برمی‌شمردند و ارزش را نه به صاحب متن، بلکه به خود متن و ادبیّت آن می‌دادند. (برکات و الآخرون، ۲۰۰۴م: ۱۸۹-۱۹۵) مطابق نظر آنان هدف از آفرینش متن ادبی، ایجاد لذت و زیبایی است و هر قدر متن زیباتر باشد از نگاه آنان ارزشمندتر است. در پرتو این مسأله، وظیفهٔ نقد ادبی نیز کشف زیبایی متن و برجسته کردن آن است. (راغب، ۲۰۰۳م: ۴۰۰) از نظر این دسته از نظریه‌پردازان، آنچه ارزش متن را دوچندان می‌کند، توجه به شکل یا فرم متن و اجزای تشکیل دهندهٔ آن از جمله صورخیال، وزن عروضی، قافیه، ردیف، نحو، هجاها، صامتها و مصوتها، آهنگ قرائت متن، صنایع مختلف بدیعی بویژه ایهام، استخدام، تضاد، تلمیح، سمبل، پارادوکس و... است. (شایگان فر، ۱۳۸۰ش: ۴۲-۴۳)

در این میان یکی از مهمترین بحث‌های مطرح در نقد فرمالیستی که به نوعی در آن به زیباشناختی شعر و خدمت‌گیری مفهوم توجه شده بحث «هنجارگریزی» یا «آشنایی زدایی» است. لذا با عنایت به اهمیت مسأله و نقش آن در نقد ادبی این پژوهش تلاش می‌کند با پیش روی قرارداد پرسشهای زیر، متن شعری صلاح عبدالصبور را از این نظرگاه مورد واکاوی قرار دهد که مراد از هنجارگریزی چیست؟ مهمترین اصولی مورد توجه ادیب در این فرایند چیست؟ این شگرد ادبی عموماً به چه شکل در متن ادبی تجلی می‌یابد؟ صلاح عبدالصبور شاعر نوگرای معاصر عربی و آشنا به ترفندهای جدید

شعری، چگونه در القای معانی مورد نظر از این تکنیک بهره گرفته و بازتاب استفاده از آن در اشعارش چه بود؟

### ۲. پیشینه تحقیق

مهمترین پژوهشهایی که در کشور درباره صلاح عبدالصبور و شعر وی انجام گرفته است: «نگاهی به زندگی و اشعار صلاح عبدالصبور» از حمید احمدیان، «نمادپردازی در شعر صلاح عبدالصبور» از فرامرز میرزایی و علی پروانه، «مرگ‌اندیشی در آثار دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور» از فرامرز میرزایی، علی پروانه و مهدی شریفیان، «واقع‌گرایی اجتماعی در شعر صلاح عبدالصبور»، «بینامتنیت در شعر صلاح عبدالصبور» و «الوجودیة فی شعر صلاح عبدالصبور» از حسن گودرزی لمراسکی، «قناع الحلاج فی مسرحیة مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور» از صادق فتحی دهکردی و مهدی محمدی، و «رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور» از محمد مهدی سمتی و نرجس طهماسبی. با بررسی عناوین و محتوای پژوهشهای یادشده مشخص می‌گردد که تاکنون به هنجارگریزی ادبی این شاعر توجهی نشده است و همین امر اهمیت این تحقیق را دوچندان می‌کند.

### ۳. نظریه هنجارگریزی

واژه «هنجارگریزی»، «آشنایی‌زدایی» و «عادت‌ستیزی» برابر نهاده واژه «Deviation» و «Defamiliarization» و «Dehabitualization» غربی و معادل واژگانی همچون «الإنزیاخ»، «الإنحراف» و «العدول» در زبان عربیست. گویا نخستین بار «شکلوفسکی» نویسنده، نظریه‌پرداز و پایه‌گذار فرمالسیم روسی در مقاله «هنر همچون صنعت» به سال (۱۹۱۷م) اصطلاح روسی (Ostraneie) را برای هنجارگریزی به کار برد. (رضایی، ۱۳۸۲ش: ۷۴) دیدگاه وی در این مجال تأثیری ژرف بر نقد ادبی گذاشت و سخن‌سنجان در نقد و تحلیل آثار ادبی از این نظریه بهره‌ها بردند و البته بعدها نظریه‌پردازان دیگر به بسط آن موضوع پرداختند.

شکلوفسکی در مقاله خود می‌آورد: «درک ما از محیط اطرافمان خودکار شده و به آن عادت کرده‌ایم، کارکرد هنر مبارزه با این اتوماتیزه شدن و عادت کردن است.» (به نقل از مقدادی، ۱۳۷۸ش: ۳۴۶) این نویسنده، هدف هنر را دادن حس به اشیا می‌داند، آنگونه که هستند نه آنگونه که شناخته شده‌اند و تنها راه رسیدن به این مهم را ناآشنا کردن آن برمی‌شمرد: «تکنیک هنر، ناآشنا کردن ادبیات است، مشکل کردن صورت است و پیچیده کردن هر چه بیشتر آن، تا طول مدت درک مطلب بیشتر شود؛ چرا که این یک روند زیباشناسانه است و باید طولانی باشد.» (همان، ۳۴۸)

از نظر فرمالیستها، همه چیز برای انسان عادی می شود و انسان چاره‌ای ندارد جز اینکه به عادت پناه ببرد. به باور آنان، بخشی عمده از زندگی ما در این تکرار سپری می شود و این روزمرگی نابینایی ذهنی را برای ما به همراه دارد؛ لذا چیزهایی را که برایمان عادی شده نمی بینیم. در نگاهشان وظیفه هنر و ادبیات پند و اندرز نیست، بلکه وظیفه آن دگرگون ساختن ذهنیت ما و انعطاف بخشیدن به آنست، بر این اساس در پاسخ به این پرسش که وظیفه ادبیات چیست؟ نظریه «هنجارگریزی» را مطرح می کنند. مطابق نظر آنان، هنجارگریزی از زبان عادی و معمول، ویژگی اصلی زبان شعر است (علوی مقدم، ۱۳۷۷ش: ۱۰۵-۱۰۷) و این عادت شکنی و ضدیت با قانونهای هنری، گوهر اصلی و پایدار هنر است.

بررسی منتقدان ادبی حاکی از این است که این اصطلاح در آثار «شکلوفسکی» در دو معنا به کار رفته است: اول اینکه هنجارگریزی روشی است در نگارش که آگاهانه یا ناآگاهانه در هر اثر ادبی برجسته یافتنی و حتی گاه شکل مسلط بیان است. این مفهوم ریشه در بحث کهن کاربرد عناصر مجاز، در متون ادبی و شعر دارد؛ چراکه کاربرد مجازی واژگان، ذهن را متوجه معانی تازه‌ای می کند و فضایی شاعرانه را خلق می نماید. دیگر اینکه هنجارگریزی معنای گسترده تری نیز دارد و تمامی شگردها و فنونی را در برمی گیرد که شاعر آگاهانه از آنان سود می جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه سازد و با این ترفند هنری و مفاهیم و واژگان و شیوه بیان ناشناخته، درک دلالت‌های معنایی متن را دشوار سازد و موضوع را چنان جلوه دهد که گویی پیش از این وجود نداشته است. (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۸) گفتنی است که این صنعت ادبی موجب طراوت و تازگی تخیل خواننده می شود و به بافت ساده شعر، تشخیصی بیشتر می دهد.

به هر روی، هنجارگریزی یا آشنایی زدایی در هنر و ادبیات، نامأنوس و بیگانه سازی مفاهیم مأنوس و آشنا است. (رضایی، ۱۳۸۲ش: ۷۴) این شگرد که انحراف از زبان معیار و معمول را در دستور کار خود دارد، هر قدر هنرمندانه تر و هدفمندتر باشد، به پویایی و توانبخشی هرچه بیشتر متن می انجامد و برجستگی و چشمگیر بودن آن را در پی دارد. بنابر همین اصل است که در سبک شناسی و نقد نو، توجه به این ترفند و بکارگیری آن در متن، یکی از معیارهای مهم برای نو بودن یا معاصر بودن آن به حساب می آید. گفتنی است که این ترفند در آغاز با عنوان «غریب سازی» مطرح شد که شامل تمهیدات، شگردها و فنونی می گشت که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می سازد و با عادت‌های زبانی مخاطبان مخالفت دارد. (علوی مقدم، ۱۳۷۷ش: ۱۰۷) چه بسا اشخاص و پدیده‌هایی در زندگی روزمره، بارها و بارها دیده و کم کم برایمان عادی می شود بطوری که دیگر متوجه حضورشان نمی شویم و شاعر با نوبینی هنرمندانه خود و

شناساندن زیبایی اشیا می‌کوشد تا آنچه تکراری شده، از حوزه عادت خارج کند و ذهنها را دیگر بار متوجه‌اش سازد.

هنجارگریزی گرچه خروج و گریز از زبان معمول و معیار در ادبیات دانسته شده، و اینگونه تعریف شده است که شاعر با دگربینی در واژه‌ها و ترکیبها، فضایی زنده را خلق می‌کند که حاصل گره‌خوردگی این پدیده ادبی با دنیای اطراف شاعر است، و از طریق آن تلاش می‌کند تا کلامی برجسته و چشمگیر به مخاطب ارائه دهد، با اینهمه نباید به هنگام بیان مسأله فرامعباری، از تعریف «زبان معیار» غافل ماند. به همین دلیل منتقدان در توضیح آن گفته‌اند: «زبان عادی چون جام بلورینی است که همه چیز از ظاهر آن نمایان است. به بیان ساده‌تر، سخنی است که معنا و مفهوم گوینده به آسانی از ظاهر کلام دریافت می‌شود. در مقابل، زبان ادبی کلامی است که دریافت معنای آن کنکاش و تلاش ذهنی را می‌طلبد و می‌توان آن را منقش به تصویرها و رنگهای تیره تشبیه کرد که از بیرون، درون آن را نمی‌توان دید.» (المسدی، ۲۰۰۶م: ۱۱۶)

باری، زبان ادبی شعر، زبانی است که با آن چیزی گفته می‌شود؛ اما چیز دیگری از آن خواسته می‌شود. تفاوت زبان علم با زبان شعر در همین جاست. در شعر، واژه‌ها با یافتن جانی تازه، توش و توانی مضاعف می‌گیرند و خود را در کارکردهای مختلف نشان می‌دهند و همین گسترش معنا، نوعی ابهام هنری را به دنبال دارد و باز کردن گره این ابهام و کشف معانی تازه، خواننده را به شگفتی وامی‌دارد و او را در کشف لحظه‌های شاعرانه شریک می‌کند که البته در زبان عادی اینگونه نیست. طبق این دیدگاه، زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد، موجب ایجاد حسی تازه و شگفتی مخاطب شود. به دیگر تعبیر، زیبایی تصویر شعری در شگرف بودن و غرابت آن است، هرگونه آشتی نامأنوس که میان پدیده‌ها در دنیای خیال رخ می‌دهد، شگفت‌آور خواهد بود. در گذشته‌های دور، تشبیه «چهره معشوقه» به «ماه»، «مرد نیرومند» به «کوه» و «گیسوی یار» به «شبی تیره» از اموری بودند که هنوز بشر به آن عادت نکرده بود، از این رو، رستاخیزی در زبان و دنیای معانی به شمار می‌رفت که البته امروزه غبار عادت بر اینگونه تعبیر نشست و بکارگیری آنها در اثر ادبی کارایی چندانی ندارد، مگر اینکه با زبردستی ادیبان، در آنها دگرذیسی و آشنایی‌زدایی صورت گیرد تا جانی دوباره یابند و تأثیرگذار عمل کنند.

### ۱.۳ اصول هنجارگریزی

نظریه پردازان در مجال هنجارگریزی ادبی بر این امر اصرار دارند که هر شاعر در این فرایند مهم باید به سه اصل مهم توجهی ویژه داشته باشد؛ نخست اصل جمالشناسیک؛ یعنی وقتی کلمه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و در کنار خانواده‌های دیگر قرار دادیم، خواننده یا شنونده اهل زبان، در این جدایی و در کنار این ازدواج جدید، نوعی

زیبایی، احساس کند، وگرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ، کاری است که براساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است. اهل زبان «صدای روشن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را جدید تلقی نمی‌کند؛ زیرا در ترکیب نخستین نوعی اصل جمالشناسیک احساس می‌شود و در دیگری این گونه نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ش: ۱۳)

دوم اصل غایت‌مندی، هرگاه انحراف غایت‌مند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت گیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. (آرلاتو، ۱۳۷۳ش: ۱۴) با اینهمه نمی‌توان هرگونه انحراف از هنجارها و قواعد زبان معیار را هنجارگریزی دانست؛ زیرا برخی از انحرافها تنها ساخت غیردستوری ایجاد می‌کنند. این گونه ساختها ارزش ادبی ندارند و خلاقیت به شمار نمی‌روند. به نظر «لیچ» نخستین ویژگی هنجارگریزی «ارائه مفهوم» است. هم چنین او معتقد است هنجارگریزی باید بیانگر منظور و مقصود نویسنده و گوینده باشد. (لیچ، ۱۹۶۹م: ۵۹)

اصل سوم اصل «رسانگی» (Communication) است؛ یعنی اینکه وقتی واژه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس لذت جمالشناسیک باید از لحاظ رسانگی هم با اشکال رو به رو نشود. به دیگر بیان، در حدود منطق شعر-که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است- احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی درهم‌ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، رعایت این اصل نیز منتفی خواهد بود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ش: ۱۳-۱۴)

### ۳.۲ گونه‌های هنجارگریزی

با عنایت به اهمیت مسأله هنجارگریزی و استقبال ویژه شاعران از این ترفند، منتقدان ادبی در پژوهشهای خود به تشریح و تقسیم‌بندی آن پرداختند. به عنوان نمونه «شفیعی کدکنی» به هنگام بحث دربارهٔ آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی، آن را جزء برجسته‌سازی ادبی و گروه زیبایی‌شناختی می‌داند و به آشنایی‌زدایی واژگانی، نحوی و بیان پارادوکسی تقسیم می‌کند. (همان، ۲۴) «کوروش صفوی» نیز در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» تقسیم‌بندی جدید از این شگرد ادبی ارائه می‌کند و آن را به زیرمجموعه هنجارگریزی آوایی، نحوی، واژگانی، نوشتاری، سبکی و گویشی تقسیم می‌نماید. (صفوی، ۱۳۸۳ش: ۴۵-۵۵) ما نیز در این جستار با الهام‌گیری از این پژوهشها و دیگر پژوهشهای موجود، این شگرد ادبی را به مجموعه‌های هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی ترکیبی، و هنجارگریزی معنایی تقسیم نموده‌ایم.

در هنجارگریزی واژگانی شاعر برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ها در زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌سازد و یا آن را به گونه‌ای خاص بکار می‌گیرد که

برای خواننده سابقه ذهنی ندارد. این گونه از هنجارگریزی شامل ترکیبات تازه و آوردن صفت‌های تازه و نو می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۱ش: ۱۵۸-۱۶۰) گفتنی است بهره‌گیری از این ترفند به معنی آفرینی و برجسته‌سازی کلام می‌انجامد. در هنجارگریزی ترکیبی شاعر در ترکیب جملات خود، از زبان هنجار یا استاندارد حاکم می‌گریزد و برخلاف انتظار شنونده برای ارائه مفهوم خود، اجزای یک جمله را دستکاری می‌کند. هنجارگریزی اسنادی، تغییر سبک، التفات و تقدیم و تأخیر، همگی در دایره هنجارگریزی ترکیبی قرار می‌گیرند. (سلیمان، ۲۰۰۷م: ۱۱۱) در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد حاکم بر زبان هنجار نیست و ادیب با بکارگیری صناعاتی چون تشبیه، استعاره، تشخیص و... در بیان مفهوم، دیگرگونه عمل می‌کند. (محمد ویس، ۲۰۰۵م: ۱۱۱) به بیان ساده‌تر، در این ترفند شاعر روابط عادی میان واژه‌ها را به هم می‌زند تا سخنی نو گفته باشد و از زبان عادی و معمول دور گردد.

#### ۴. نموده‌های هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور

بیشتر شاعران برجسته و نامی تلاش می‌کنند با هنجارگریزی، از کارکرد معنایی از پیش تعیین شده واژه‌ها، ترکیبها، تصاویر، و... رها شوند تا گرفتار عادت و امور معمول نازیبا نشوند و بتوانند هر چه بهتر در اثر ادبی خود، تصویر دیگری را از دنیای اطراف ما ارائه دهند؛ با شناخت به این حقیقت که آن امر زیبایی که همگان آن را بارها به چشم دیدند و به گوش شنیدند، با گذر زمان رنگی کهنه به خود می‌گیرد و دیگر زیبایی نخستین آن به چشم و گوش نمی‌آید. در میان اشعار صلاح عبدالصبور انواع مختلفی از هنجارگریزی یا آشنایی‌زدایی به چشم می‌خورد که در اینجا به بیان و نقد و تحلیل نمونه‌هایی از آنها می‌پردازیم.

##### ۴.۱. هنجارگریزی واژگانی (Morphological deviation)

گاهی نوآوری‌هایی که در زبان عادی جاری می‌شود و آن را تا سر حد زبان ادبی ارتقا می‌دهد در دنیای واژگان رخ می‌دهد. شاعر واژه‌ها را به دور از ترکیبهای تکراری به کار می‌گیرد و از این طریق می‌تواند ایجاد شگفتی و زیبایی کند. تغییر ساخت سازه‌های واژگانی و خلق نوعی دیگر از آن، جنبه دیگر نوآوری در شعر امروز است که همه اینها برای ارائه معانی تازه صورت می‌گیرد. به عقیده منتقدان ادبی، وقتی گنجینه زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشه تازه شاعرانه نداشته باشد، به ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعال می‌شود. فقط شاعران بزرگ هستند که افکار و اندیشه‌های شعری تازه دارند و از این رو به آفرینش عناصر دست می‌زنند. برای شاعر واقعی واژه‌سازی، تجربه گذشتن از آتش است و با هر واژه‌ای که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند. (ر.ک: علی پور، ۱۳۷۸ش: ۲۱۰-۲۳۷)

##### ۴.۱.۱. هنجارگریزی با ترکیبهای وصفی

از عوامل تشخیص دادن به زبان شعری، ساختن ترکیبات تازه است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشنا و معتاد به آن اجزاست؛ اما آفرینش ترکیب نو، در خواننده ایجاد شگفتی می‌کند و وی را به درنگ و تأمل در متن وامی‌دارد. حاصل این هنجارگریزی این است که ما حقیقت اشیا را کشف کنیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۸)

یکی از مشخصه‌های اصلی شعر عبدالصبور همین آفرینش ترکیبات تازه است؛ مانند:

أنا جاهِدٌ لِّعُوبٍ / أتهادِي إلى الأبدِ / نحو قصر من الرمالِ / و قلاع من الزبدِ / بينها يُرقد  
للحبيبِ / في سرير من الدخانِ (عبدالصبور، ۱۹۸۶: ۴۶)

در این بخش از سرودهٔ «الوافد الجديد» شاعر به شرح حال خود می‌پردازد و تلاش خویش را برای رسیدن به هدفی که دارد بی‌حاصل برمی‌شمارد؛ اینکه به رغم تلاشهای زیاد، همواره به «قصر سنی» و «قلعه‌های کفی» می‌رسد و بر «تختی از دود» تکیه می‌زند! آری، عبدالصبور بیهوده بودن تلاش خود را با آفرینش ترکیبات تازه چشمگیرتر می‌کند: «قصر من الرمال»، «قلاع من الزبد» و «سریر من الدخان» نمونه‌ای از دورپردازیهای تخیل شاعر است که در کنار رساندن مفهوم شاعر به مخاطب، به گسترش زبانی و واژگانی نیز می‌انجامد. شایان ذکر است که وی با ادراکی هنرمندانه، ترکیبهایی که در قلمرو شعر جایگاهی ندارند، وارد شعر می‌کند و از این طریق زبان شعرش را گسترش می‌دهد و از هنجار حاکم ادبی می‌گریزد تا مخاطب را به تأمل وادارد.

از نمودهای هنجارگریزی آوردن صفت‌های نامأنوس و غیرمعمول برای موصوفی است که معمولاً صفت‌های مشخص و معین دارد. ممکن است ادیبی آگاهانه و به نیت توجه مخاطب به معنای کلام و برجسته‌سازی زبان شعری خود، صفتی جدید و نامأنوس برای موصوفش بیاورد؛ به عنوان مثال عبدالصبور در جایی می‌گوید:

حين فقداننا جوهر اليقين / تشوّهت أجنه الحبالی فی البطون / الشعرُ ينمو فی مغاور العيون /  
اللقن معقود علی الجبین / جیلٌ من الشیاطین / جیلٌ من الشیاطین (همان، ۲۸۵)

شاعر در این نمونه، با لحن صوفیانه سقوط انسان را ناشی از نارضایتی از قضای الهی می‌داند که منشأ آن در بی‌ایمانی و باور نداشتن به خداوند متعال نهفته است، و همین امر از نظر وی موجب رواج درد و رنج در جامعه شده، و خوی حیوانی و شیطانی را در میان مردم گسترش داده است. چون حقیقت نادیده گرفته شود، همه چیز وارونه می‌شود و در پی آن پیدایش نسل شیطان صفت، امریست عادی و قابل پیشبینی. این مفهوم نهفته در ذهن شاعر، با آوردن صفت «جیل من الشیاطین» به خوبی به مخاطب القا می‌شود. به بیان ساده‌تر، شاعر برای ترسیم چنین مفهومی از شگرد آشنایی‌زدایی بهره برده، از آن رو که انسان، «بنی آدم» است و نه «بنی شیطان» که البته دخالت‌دهی این تعبیر آگاهانه بوده است.



یکی از انواع هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی در ترکیبات اضافی است، بدین شکل که شاعر واژگانی را مضاف و مضاف‌الیه قرار می‌دهد که در زبان معمول و معیار کنار هم نمی‌آیند؛ اما او با ابتکار عمل، بینشان پیوند برقرار می‌سازد، تا شگفتی و تأمل مخاطب را در پی داشته باشد و کلامش را زیبا و برجسته نشان دهد؛ به عنوان نمونه عبدالصبور در جایی چنین می‌گوید:

یا لیل، یا راحی و مصباحی و أفراحي وكنی / أبعدُ رماح النور عني! / یا وحدتی! اللیل راح  
لاباءً من حوض الصباح (همان، ۴۰)

شاعر در این سروده -برخلاف آنچه در دیگر سروده‌هایش آمده- شب را نماد آسایش و آرامش برشمرده است؛ از آن رو که شب، با تاریکی خود، عیبها را می‌پوشاند. وی برای برانگیختن توجه مخاطب، «نیزه» را با «نور» هم‌نشین می‌سازد که «رمح النور» و بر آنست با این هم‌نشینی نو، به مخاطب القا کند که وی تیرگی و سکون را دوست دارد و با پیدایش نور گویا نیزه‌ای از جانش پرت می‌گردد. آری، «یکی از دلنشین‌ترین نوآوریها که بیان‌کنندهٔ چیره‌دستی عبدالصبور در این ترفند هنری نو است، همان «رمح النور» است که در آن شاعر، برخلاف انتظار مخاطب خود، از نور می‌گریزد و از آن به شب پناه می‌برد.» (عشری زاید، ۱۹۸۲م: ۵۶) شاعر در جای دیگر نیز چنین می‌آورد:

أطلال... أطلال / لا شيء غير الويل / و غير قلب الليل / و موكب الإعصار (۱۹۸۶م: ۵۲)

عبدالصبور در این بخش از سروده در پی به تصویر کشیدن «الأطلال» است که از آن چیزی جز مویه‌های دلخراش و تاریکی باقی نمانده است. وی با آفرینش ترکیب اضافی «موكب الإعصار»؛ یعنی «قافله گردبادها» به خوبی توانسته ویرانگی در این خرابه را به خواننده القا کند و در کنار آن از شب نیز کمک گیرد. شب در اینجا نماد ترس، ظلم و ستم است که شاعر در سیر نمادپردازی خود، آن را در شعرش دخالت داده است؛ در جایی دیگر نیز می‌گوید:

و فی لقائنا الأخير یا صدیقتی وعدتی بنزهة علی الجبل / أریك أن أعیش کی أشم نفعه  
الجبل / لكن هذا الطارق الشرير فوق بابی الصغیر / فكاً ماً من أكتافه الغلاظ جَدع نخلة عقیم / و  
موعدی المصیر... و المصیر هوّة ترّوع الظنون (همان، ۱۰)

شاعر در این مقطع، از قرار ملاقات دوستانه و استشمام بوی کوه می‌گوید. معمول عرف عام این است که کوه با صفت سرسختی، بلند قامتی و نمادی برای استواری و مقاومت به کار می‌رود؛ اما شاعر با شکستن این عادت‌ها از «رایحهٔ کوه» سخن می‌گوید تا در پس این واژگان چیزی دیگر را به خواننده القا نماید. ناگفته نماند که این بخش از شعر بازتاب دهندهٔ دیدگاه مرگ‌گريزانه و بدبینانه شاعر است. عبارت «الطارق الشرير» نیز نماد مرگ است که با شرارت و بی‌رحمی، تمام زندگی وی را تحت تأثیر قرار داده است. «نفعهٔ الجبل» نیز نماد آرزوها و امیدهای شاعر است که ترس از رسیدن ناگهانی مرگ، وی را از تلاش برای تحقق آرزوها دور می‌کند. شاعر در جایی دیگر می‌گوید:

جارتی مَدَّتْ من الشرفه حبالاً من نَعْمٍ / نَعْمٍ قاس رتیب الضرب منزوف القراؤ / نغم كالنار /  
نغم یقلع من قلبی السکینه / نغم یورق فی روحی ادغلاً حزینة (همان، ۶۴)

در نگاه معمول و عادی، نغمه و آواز نشانی از شادی و سرخوشی است که البته شاعر از سر اندوه و دردمندی چیزی جز غم و ناآرامی در او نمی‌بیند. آنچه در اینجا برای ما مهم می‌نماید نه اندوه شاعر که چگونگی ترسیم آن مفهوم برای مخاطب خویش است. او برای اینکه بتواند امتداد و همیشگی بودن نغمه اندوه‌انگیز را به بهترین وجه ترسیم نماید، از تعبیر نامتعارف «ریسمانی از نغمه» یا «ریسمان نغمه» استفاده می‌کند که البته همنشینی این دو واژه در بستر شعری، اتفاقی جدید تلقی گشته و سبب توجه دوچندان مخاطب به آن می‌شود، و او را وامی‌دارد تا برای دریافت مفهوم، به بازخوانی متن بپردازد. ضمن اینکه نباید انتساب «روپاندن بیشه‌های اندوه‌گین» را به «نغمه» از یاد برد، از آن‌رو که کمتر شاعری چنین صفتی برای موصوفی همچون نغمه آورده است.

#### ۲. ۴. هنجارگریزی ترکیبی

گاهی شاعر با پیش‌اندیشی، در ترکیب جملات معمول دخل و تصرف می‌نماید و هنجار رایج مخاطب را با شگردهای خود به هم می‌ریزد؛ بگونه‌ای که با دگردیسیهای ایجاد شده، مخاطبش را دچار شوک می‌نماید. این نوع شگرد عموماً با تغییر سبک کلام، حذف نامتعارف بخشی از آن، اعمال تقدیم و تأخیر در جملات متن، ایجاد تغییر در نحو زبان، آوردن اسنادهای فراواقعی و ... به دست می‌آید.

#### ۱. ۲. ۴. هنجارگریزی سبکی

گاهی سخن که بر روند یکی از شیوه‌های انشایی یا خبری در حال جریان است، ناگاه توسط شاعر تغییر یافته است و برخلاف انتظار شنونده، به شیوه‌ای دیگر ادامه می‌یابد تا با این جهش ناگهانی، غیرمستقیم مخاطب نسبت به مفهوم و معنای کلام خویش توجه دهد. هنجارگریزی مورد نظر در نمونه زیر کاملاً آشکار است:

إحرصُ أَلَّا تسمعَ / إحرصُ أَلَّا تنظرَ / إحرصُ أَلَّا تلمسَ / إحرصُ أَلَّا تتكلمَ. . . / ولأنک لا تدری  
معنی الألفاظ، فأنت تناجزنی بالألفاظ / اللفظ حَجَرٌ / اللفظ منبیه (همان، ۲۶۴ و ۲۶۵)

مخاطب انتظار داشته همان سبک نخستین شاعر که با فعل «إحرص» شروع گشته تا پایان ادامه داشته باشد که البته شاعر به ناگاه از آن ساختار عدول کرده و به کلام خبری گرایش نشان داده است. باری، در این مقطع شاعر به ناگاه از کلام انشایی به خبری رها شد و کوشید تا با تغییر سبک خود -انشایی به خبری- توجه خواننده را به متن جلب نماید؛ بدین شکل که برخلاف عادت، از او می‌خواهد تا نشنود، نبیند، لمس نکند و حرفی نزند؛ چراکه او واژه‌ها را نمی‌فهمد و توان بازگویی حقیقت را ندارد؛ زیرا شاعری که بنا به اعتراف خودش، خواسته‌اش اصلاح عالم و مسأله انسان است (عبدالصبور، ۱۹۷۷م: ۱۳۶) نمی‌تواند نقصانها را ببیند و آنها را نادیده بگیرد؛ از این رو دعوت به سکوت (ناامیدی) می‌کند، و بر این باور است که سخن گفتن دردی را دوا

## ۲۳۰/ هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور

نمی‌کند و امیدی به اصلاح انسان نیست. (منصور، ۱۹۹۹م: ۱۵۰) وقتی انسان در گرداب فساد، غرق است دیگر سخن گفتن ارزش ندارد. به هر روی عادت دادن مخاطب به یک سبک، و تغییر ناگهانی آن به سبکی دیگر، خلاف عرف معمول است که گاهی بنا بر دلایلی از سوی برخی از شاعران آگاهانه دنبال می‌شود.

### ۲.۲. ۴. هنجارگریزی حذفی

یکی دیگر از دستکاریهای شاعر در هنجار کلام، حذفهای نامتعارف است که از این راه هم به ایجاز سخن کمک می‌شود و هم با هنجارشکنی در زبان، برجستگی کلام دوچندان می‌گردد. نمونه آن در شعر عبدالصبور آنجاست که شاعر به نشانه‌های اینک کلام ذکر شده تنها بخشی از کلام اوست، سروده اش را با سه نقطه آغاز می‌کند:

... و أتى نعىُ أبى هذا الصباحُ / نام فى الميدان مشجوج الجبينُ / حوكة الذؤبان تعوى و الرياحُ / ... / أتى نعىُ أبى (۱۹۸۶: ۲۳)

باری، حذف یکی دیگر از شگردهای برون رفت از منطق طبیعی کلام است که به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند و در ایجاز سخن کارگر می‌افتد. آوردن سه نقطه این فرصت را به مخاطب می‌دهد تا قدری در کلام محذوف اندیشه کند و بنا به ذهنیت خود کلامی را جایگزین محذوف نماید، و این یعنی دخالت دادن مخاطب در متن که سبب پویایی ذهن وی می‌گردد و قابلیت تفسیرپذیری متن را نیز افزایش می‌دهد. البته این محصول در پی معیارگریزی شاعر حاصل شده است و در نقد نو ادبی جایگاهی ویژه دارد. نمود دیگر حذف در سروده «هجم التتار» نیز به چشم می‌خورد:

هجم التتار / ... / و الخيلُ تنظرُ فى انكسار / الأنفُ يهملُ فى انكسار / العينُ تدمعُ فى انكسار / والأذنُ يلسعُها الغبار (همان، ۱۵ و ۱۶)

تاتار در شعر عبدالصبور نماد صهیونیستهای ظالم و غاصب است که در بستر شعری به سبب اشتراک رفتار وحشیانه و نژادپرستانه در یکجا گرد آمده‌اند. دیروز تاتار با وحشیگری هر چه تمامتر، بر سرزمینهای اسلامی یورش می‌برد و اقدام به نسل کشی می‌کرد، و امروز صهیونیستهای غاصب با مسلمانان همان رفتار را دارند. چنین به نظر می‌آید که فلسفه حذف پاره‌ای از کلام در متن، این است که شاعر غیرمستقیم می‌خواهد به مخاطب خود القا کند، ظلم و ستم تاتارهای روزگار آنقدر زیاد است که قابل ذکر نیست و در بیان نمی‌گنجد. از سوی دیگر مخاطب آزاد است با توجه به ذهنیت و تصور خود، هر عملی زشت و ناپسند را برای تاتار زمان بگنجاند که در آن کلام نیامده است. به هر روی، حذف بخشی از کلام امری است که در کلام عادی و معمول، نامتعارف به حساب می‌آید و عبدالصبور بنا به دلایلی از این شگرد بهره برده است.

نکته‌ای دیگر که در این نمونه شعری گنجانده شده، این است که شاعر در پایان گفته «غبار، گوش را گاز می‌گیرد» یا «نیش می‌زند» که این نوع بیان، در زیبایی‌شناسی به

عنوان «جاندارپنداری» قابل بررسی است؛ گرچه در مجال بلاغت نیز به عنوان «استعاره مکنیه تخیلیه» شناخته می‌شود. (ر.ک: شایگان‌فر، ۱۳۸۰ش: ۵۴)

### ۴.۳. هنجارگریزی نحوی

دشوارترین هنجارگریزی آنست که در حوزهٔ نحو زبان (Syntax) اتفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، محدودترین آنهاست و آن امکاناتی که در دیگر انواع هنجارگریزی وجود دارد، در قلمرو نحو قابل تصور نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ش: ۳۰) عبدالصبور در ساختار نحوی سروده‌های خود از زبان عامیانه بهره می‌جوید تا تلنگری به خواننده وارد سازد و توجه وی را به متنش برانگیزد؛ مثال:

مضی، و لاحس، و لاطل کما یمضی الملائک (۱۹۱۶م: ۳۴)

شاعر در این عبارت متأثر از عبارت محاوره‌ای یا عامیانه «و راح، ولا خیر ولاحس» است. آوردن واژه «حس» بعد از لای نفی جنس، آشنایی‌زدایی در ساختار نحوی جمله‌ای ایجاد کرده که در بین عرب زبانها بسیار شهره است، و همگان به بکارگیری شیوهٔ اولیه آن عادت داشته‌اند و به محض شنیدن یا دیدن این تغییر نحوی، در جستجوی انگیزه آن بر می‌آیند.

مثالی دیگر به کار بردن همزمان دو واژه «کاف» و «مثل» در کنار هم به تأثیر از لهجه خطاب است که به نوعی انحراف از معیار نحوی محسوب و سبب برجستگی زبانی می‌شود:

لأن الحب قهار كمثل الشعر / یرفرف فی فضاء الكون . . لا تعنوله جبهه و تعنو جبهه  
الإنسان / أحدثكم - بدایه ما أحدثكم - عن الحب (همان، ۱۶۱)

ناگفته نماند که اینگونه ساختار شکنی نحوی، گرچه خلاف خواست است، در شعر کهن عربی نیز گاه نمونه‌هایی دارد؛ مانند این سخن «اعشی»:

کمیت یری دون قعر الإنی / كمثل قذی العین یقذی بها (اعشی، ۱۹۸۰م: ۵۵)

**هنجارگریزی اسنادی:** در هنجارگریزی اسنادی، شاعر برای بیان اندیشه‌های تازهٔ خود، روابط عادی جملات را در هم می‌ریزد و به نوعی به «الاسناد إلى غیر ما هو له» می‌گراید که اهل بلاغت آنرا «مجاز عقلی» یا «مجاز اسنادی» می‌نامند (التفتازانی، ۱۴۱۶ق: ۳۸) تا علاوه بر افزایش ظرفیت زبان، فضایی تازه در شعر خود پدید آورد؛ به عنوان مثال عبدالصبور در جایی گفته:

و هكذا مات النهار / و مال جنب الشمس، و استدار / ثم تساقط المساء فوقنا، مثل جدار  
حرب، و انهار (۱۹۱۶م: ۳۰۲)

معمول آن است که مرگ برای موجودات زنده به کار می‌رود؛ اما عبدالصبور برای افزایش تأثیر شعر خود، از «روز» به عنوان موجودی زنده یاد می‌کند و مردن را به آن نسبت داده است. «مرگ روز» گویای این است که شب و تاریکی چه اندازه در نزد

## ۲۳۲/ هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور

شاعر ناپسند است. این کاربردِ خلاف انتظار، موجب ایجاد حس تازه و شگفتی مخاطب می‌شود؛ چنانکه در جایی دیگر می‌خوانیم:

قال الصديق: / يا صاحبي! ... / ما نحنُ أَلَا نَفْضَةٌ رِغَاءٌ مِنْ رِيحِ سَمُومٍ / أَوْ مَنِيَةٌ حَمَقَاءُ /  
والشيطانُ خَالِقُنَا لِيَجْرَحَ قُدْرَةَ اللَّهِ الْعَظِيمِ (همان، ۳۸)

عبدالصبور برای رستاخیز در سخن، امر آفرینش را به چهرهٔ منفور شیطان نسبت می‌دهد و او را آفریدگاری برمی‌شمارد که خواسته قدرت خداوند بزرگوار را خدشه دار کند! باری شاعر برآنست با کمک آشنایی‌زدایی هم به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست زند و هم خواننده خود را به تأمل وادارد و او را در معادلهٔ شعر خود طرف فعال قرار دهد که البته نقش خواننده این است که در برابر این هنجارگریزی، به ژرفنگری پردازد، در غیر این صورت از دستیابی به معنای اصلی و مورد نظر شاعر باز می‌ماند.

### ۴.۳ هنجارگریزی معنایی

در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان عادی و هنجار دستخوش تغییر می‌گردد. شاعر در این شگرد ادبی، با به کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی برجسته‌سازی می‌کند. از این آرایه‌ها می‌توان به تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تشخیص، پارادوکس و ... اشاره کرد:

#### ۴.۳.۱ هنجارگریزی از طریق تشبیه

گاهی شاعران برخلاف آنچه در میان مردم استعمال می‌شود و امری معمول و هنجار گشته، با بهره‌گیری از تشبیه، عادهای گفتاری را به هم می‌زنند و با دخل و تصرف در بستر همنشینی جملات، مفهوم مورد نظر را به شکلی دیگر بیان می‌دارند، و از این طریق هنجار رایج آنان را درهم می‌شکنند. آنچه نباید به سادگی از کنارش گذشت این است که مطابق نظر پژوهشگران در مجال هنجارگریزی، همهٔ آنچه که اهل بلاغت در نوشته‌های خود با عنوان تشبیه بدیع، تشبیه لطیف، تشبیه نادر، تشبیه غریب، تصرف در تشبیه و... آورده‌اند، می‌تواند در دایرهٔ آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی گنجانده شود. (محمدویس، ۲۰۰۲م: ۱۴۳-۱۵۳) عبدالصبور نیز در سروده‌های خویش از این فن بسیار بهره برده، به عنوان نمونه وقتی بر آن بوده تا تصویری وحشتناک از مرگ ارائه دهد و کلامش در مخاطب تأثیرگذارتر عمل کند از این شگرد بیانی اینگونه استفاده کرده است:

الطَّارِقُ الْمَجْهُولُ، يا صديقتي ملتمَّ شريرٍ/ عيناةُ خنجرانِ مَسْقِيانِ بالسموم. . . / و الوجهُ من تحت اللثامِ وجهُ بوم (۱۹۸۶م: ۹ - ۱۰)

مرگ همواره در کمین انسانهاست و کسی از سرّ وی آگاه نیست. شبانگاهان، ناشناس و شرورانه با چهره‌ای بسان جغد بر در می‌کوبد و به سراغ شکارش می‌آید. به همین دلیل، شاعر برایش صفت «الطَّارِقُ الْمَجْهُولُ» می‌آورد، چیزی که چشمانش به

خنجر زهرآگین مانند است و چهره‌ای جغدگونه با خود دارد. برداشت ما این است که شاعر با این شگرد بیانی - که البته با کمک تشبیه به وقوع پیوسته - مخاطبش را به درنگ و تأمل وا می‌دارد. شاعر در جایی دیگر نیز چنین می‌گوید:

خطابک الرقیقُ كَالقَمِیصِ بَیْنَ مَقْلَتَیْ یَعقُوبَ / أنفاسُ عِیسیٰ تَصنعُ الحِیاءَ فِی الترابِ / الساقُ  
للكسیحِ / ... (همان، ۸۲)

بر اهل نظر پوشیده نیست که عبدالصبور از جرگهٔ شاعرانی است که برای غنای ادبیات عربی و اشعار خود، به میراث عربی و اسلامی اهمیتی خاص می‌دهد. قرآن و داستانهای پیامبران یکی از آبشخورهای ادبی است که شاعر در سرودهٔ «رسالة إلى صدیقه» از آن بهره می‌گیرد. (اسماعیل، ۱۹۸۸م: ۱۶۵) نگاه نو و زیبایی شاعر، خواننده را به تأمل می‌اندازد و این پرسش را به ذهن تداعی می‌کند که کارمایه تشبیه دیگرگونهٔ «سخن دلنشین» به پیراهن حاضر در داستان یعقوب چیست؟ شاعر بعد از ترسیم وضعیت موجود؛ یعنی سقوط، ناامیدی و شکست - که از ابتدای سروده از آن سخن گفته - به ناگاه ترجیح می‌دهد، کلام خود را تغییر دهد. سخن معجزه گر «محمی الدین عربی» را به معجزات پیامبران چون پیراهن یوسف و قدرت زندگی بخش عیسی تشبیه می‌کند. (عشری زاید، ۱۹۸۲م: ۶۰) جان مایه کلام شاعر این است که سخن «محمی الدین» گمشدهٔ تمام جهانیان است، و آن گمشده چیزی جز معنویت و گوش سپردن به ندای پاک درون نیست. واضح است که بهره بردن از این تشبیه غیرعادی یکی از زیباترین تشبیهاتی است که توجه مخاطب را دو چندان می‌کند.

### ۲. ۳. ۴. ۴. هنجارگریزی از طریق استعاره

استعاره یکی از گیراترین آرایه‌های شعر است که شاعر با استفاده از آن می‌تواند به غنای متن خود بیفزاید. منتقدان ادبی بر این امر اصرار دارند که استعاره‌های علمای بلاغت در دایرهٔ بحث آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی قرار می‌گیرد و هر قدر استعاره غریب و نامأنوس باشد، آشنایی‌زدایی در آن بیشتر است و عنصر «غافلگیری» در آن بیشتر است. (محمودیس، ۲۰۰۲م: ۱۳۲-۱۳۹) عبدالصبور به قصد بیگانه‌سازی و غریب‌سازی برخی از مفاهیم از آن بهره برده تا بتواند به نوعی «مرکزگریزی» داشته باشد و از کلام معمول فاصله گیرد؛ به عنوان مثال در سروده‌ای می‌گوید:

فِی قلبِ العاجرِ ماذا یلقی العاجرُ إلا الحبُّ المعتلُ / مسحتُ صدرَ الشباکِ أصابعُ ریحِ  
شرقیةٍ / و توهج قلبانا من شیء یولد فی الظلمة / فتلاصقنا / و تعانقنا (۱۹۸۶م: ۳۳۳)

در این بخش از سروده شاعر تصویری زیبا و شگرف می‌آفریند، «اصابع ریح شرقیه» استعاره از دزدی است که در شبی طوفانی انگشتان خود را به پنجره می‌کشد. تصور این صحنه، ترس و وحشت را به مخاطب می‌رساند و علاوه بر این، با کشف مراد شاعر، سرشار از لذت هنرمندانه می‌شود. شاعر در جایی دیگر نیز می‌گوید:

ثم یمرُّ لیلنا الكئیب / و یشرقُ النهارُ باعثاً من الممات / جذورَ فرحنا الجدید (همان، ۲۰۸)

## ۲۳۴/ هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور

یادآوری این نکته ضرورت دارد که عبدالصبور برای شادی بی‌حاصل، ریشه‌هایی را به تصویر می‌کشد که با خشکی و لم‌یزرع بودن تناسب دارد. این نیز گفتنی است که بن‌مایه این استعاره بر اساس تضاد میان مستعار و مستعارمنه بنا شده است.

۴. ۳. ۳ هنجارگریزی از طریق مجاز

هنجارگریزی به شیوه مجاز، یکی از انعطاف‌پذیرترین انواع آن در حوزه معنا است؛ زیرا به شاعر این فرصت را می‌دهد تا تصاویر نامتعارف بیشتری بیافریند و به شعریت شعرش کمک نماید و بوسیله آن بر متن خود هنجارگریزی معنایی و زبانی را حاکم سازد. مجاز به شاعر کمک می‌کند تا نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلولهای آشنا و پذیرفته‌شان در نقش ارجاعی، جدا کند و به دالهای مستقل رهنمون سازد که در پی آن معنای مورد نظر شاعر به تعویق می‌افتد. در مقام مصداق باید به شعر عبدالصبور استناد جست:

الأرضُ بَعِيٌّ طامثٌ / دمه‌ها یجمد فی فخذیها السوداوین / لا یطهرها حملٌ أو غسلٌ / من ضاجعها ملعون (همان، ۲۹۷)

آنچه از متن بالا برمی‌آید این است که شاعر در این سروده به نوعی از ظلم و ستم عصر به ستوه آمده است؛ به همین سبب همه این کره خاکی را بدکاره و آلوده می‌بیند و از طریق مجاز و با علاقه محلیه، ناپاکی را که از آن مردمان است به زمین نسبت می‌دهد. وی برای بیان آن مفهوم از جمله اسمیه استفاده کرده تا ثبوت و همیشگی بودن آن ناپاکی را برای مخاطب به تصویر بکشد. کاربرد ناآشنای «بدکاربودن زمین»، مخاطب را به درنگ و شگفت زده‌اش می‌کند و نگاه وی را به محیط پیرامون تغییر می‌دهد. ناگفته نماند که عبدالصبور در این سروده، اصل انسجام و نظامندی را به خوبی رعایت کرده است؛ زیرا ادامه شعرش، تأکید بر امری است که شاعر پیش از آن بیان داشته است؛ این آلودگی تا به آنجا پیش رفته که هیچ چیز نمی‌تواند زمین را از آن برهاند، حتی نسلهای بعدی نیز از بدو تولد در این دام اسیر شده‌اند. به تأکید می‌توان گفت که در نزد شاعر هیچ مرهمی برای این زخم کهن وجود ندارد؛ شاعر در جایی دیگر نیز گفته:

أتحول عن ركنی فی باب المقهی حین تداهمنی الشمس / أتحول عن شبکی حین یداهمنی برد اللیل / أتبسم أحياناً من أسنانی / أتنهّد أحياناً من شفّتی (همان، ۳۱۸)

شاعر عمل «غافلگیری» را به صورت مجازی به خورشید و سرمای شبانه نسبت می‌دهد، حال آنکه در عرف عام به فاعلهای دیگر - غیر از آنچه در اینجا آمده - منتسب می‌گردد. تعبیر جدید دیگر - که شاعر با پیش اندیشی آنرا بکار بسته - این است که مجازاً گفته: «با دندانهای خود می‌خندد و از لب آه بر می‌آورد!» باری شاعر در اینجا از شگرد غریب‌سازی و متعارف‌گریزی بهره جست، و واژه‌ها را از نشستن در جای اصلی

خود بازداشته و آنچه خلاف انتظار مخاطب بوده به وی ارائه داده است. در واقع هنجارگریزی در اینجا با همین بهم ریختن روال معمول کلام شکل گرفته است.

#### ۴.۳.۴ هنجارگریزی از طریق کنایه

گاهی شاعر یک معنا را در واژه و تعبیر اصلی خود نمی‌آورد، بلکه بجای آن از تعبیری دیگر استفاده می‌کند تا با این شیوه از کلام روزمره دور شود و به شعریّت کلامش بیفزاید. به بیان ساده‌تر او می‌کوشد تا با بهره‌گیری از بیان غیرمستقیم و کنایی، موجب ژرفنگری مخاطب شود و بیانی متفاوت از آنچه تا به حال بوده، عرضه دهد. آنچه علمای بلاغت در مجال «کنایه» و مصطلحات نزدیک به آن از جمله «تجاوز»، «اشاره» و... بحث کرده‌اند در دایرهٔ هنجارگریزی قرار می‌گیرد، با این استدلال که متکلم با بکارگیری کنایه در سخن خود، از تصریح به مراد خود امتناع می‌کند و برخلاف آنچه معمول است در سخنش جای می‌دهد. (محمد ویس، ۲۰۰۲م: ۱۵۴-۱۶۰) عبدالصبور نیز در شعرهای خود از این شگرد بهره گرفته است؛ مانند

و هكذا مات النهار / و مال جنب الشمس، و استدار / ثم تساقط المساء فوقنا، / مثل جدار  
خرب، و انهار / و اعتنقت صحيفة المساء و الغبراء، / لطحنا الجبین بالغبار / و انطفأت نوافذ  
المرضى، و أنوار الجسور / أعین الحراس و المآذن (همان، ۳۰۲)

شاعر در این قطعه با دیگرینی، تصویری بدیع از محیط پر از ارباب و ارباب عرضه می‌دهد. خاموش شدن چشم نگهبانان و گلدسته‌ها، کنایه از سانسور شدید و ترس اهل سیاست و عالمان دین نسب به بازگ کردن واقعیت‌های تلخ جامعه است. تعبیر کنایه‌آمیز و رمزی علاوه بر اینکه این فرصت را به عبدالصبور داده است تا کلام خود را هنری‌تر به مخاطب ارائه دهد، سبب شده تا شاعر به علت بازنمودن نابسامانی و ناهمگونی جامعه، از ظلم حکومت دیکتاتوری در امان بماند. شاعر در جایی دیگر نیز تصریح کرده است:

و رجال و نساء قد فقدوا الحرية / اتخذتهم أرباب من دون الله عبداً سُخْرِيًا / يا سبلي / الشر  
استولى في ملكوت الله / حدثني . . كيف أغض العين عن الدنيا / ألا أن يظلم قلبی (همان،  
۴۷۱)

شاعر در سوگنامه حلاج «مأساة الحلاج» به شر و آثار مخرب آن پرداخته است. در این نمونه از سوگنامه، شاعر با لحنی کنایه‌آمیز، حتی ملکوت را هم عاری از این شر نمی‌داند و با شیوه‌ای شگرف و بدیع بر آن است تا مخاطب را به آن مسأله توجه دهد و به او القا کند که اینک شر، روح حاکم بر جامعه است، بی‌آنکه گرفتار تکرار تعبیر یا تعبیری شود که پیشینیان گفته‌اند. او بر این باور است که این شر و بدبختی، چنان گریبانگیر مردم معاصر شده که حتی ملکوت خداوند هم در این گرداب هلاکت دست و پا می‌زند. ملکوت در اینجا می‌تواند نمادی از خود صوفیان باشد که در نظر شاعر، جزء پاکترین طبقات جامعه به شمار می‌آیند.



۴.۳.۵ هنجارگریزی از طریق تشخیص

تشخیص (Personification) عبارت است از جان بخشیدن به اشیا و مظاهر طبیعت که در علم بلاغت استعاره مکنیه تخیلیه به حساب می‌آید، به این ترتیب که برای آنها خصوصیات انسانی در نظر گرفته شود. این آرایه از مطرح‌ترین شیوه‌های آفرینش ادبی و نوعی اسناد مجازی است که از دیرباز در ادبیات به کار گرفته می‌شود و به دور شدن از کلام عادی و تکراری و غیر تأثیرگذار کمک می‌کند. عبدالصبور به نیت ادبی کردن گفتار خود و افزودن شعریت آن، از شگرد یادشده بهره گرفته است؛ چون:

أطلال... أطلال / یمشی به النسیان / فی کفه أكفان / لكل ذکری قبر / و بینها قبری... (همان، ۵۰)

سراینده برای نشان دادن از یاد رفتن ویرانه‌ها، صفت راه رفتن را به «النسیان» نسبت می‌دهد و از کانال آن خواسته تا خواننده را در درک عمق این فراموشی شریک گرداند و او را به این مسأله توجه دهد. ناگفته نماند از اینکه شاعر در ادامه از کفن و قبر در این خرابه سخن به میان می‌آورد و در بین گورستان فراموشی، قبر خود را به چشم می‌بیند، ما را به این دریافت می‌رساند که وی در نهایت تنهایی و غربت به سر می‌برد. او در جای دیگر چنین می‌آورد:

... و ثوی فی جبهه الأرض الضیاع / و مشی الحزن / إلی الأکواخ، تینین له الف ذراع / کل دهلیز ذراع / من أذان الظهر حتی اللیل... یا لله / فی نصف نهار / کل هدی المحن الصمائم فی نصف نهار / مذ تلکی رأس زهران الودیع (همان، ۱۸)

«ثوی» به معنای اقامت گزیدن است که در اینجا برای «الضیاع» به کار بسته شده و «مشی» به معنی قدم زدن و راه رفتن است که به «الحزن» نسبت داده شده است. به بیان ساده‌تر شاعر با بهره‌گیری از صنعت «تشخیص» و دادن ویژگی انسانی به «الضیاع» و «الحزن» بر آنست تا از این رهگذر مخاطب را از عمق فاجعه آگاه کند. ناگفته نماند که «التینین» در این شعر نماد استعمارگری است که نابودی، اندوه و سختی رهاورد آن است. در ضمن «زهران» در این بستر شعری، مظهر آزادی و ظلم‌ستیزی و ستم‌گریزی است؛ بنابراین به نمادی بدل می‌گردد که در تمامی پدیده‌های تغییر و اصلاح ایجاد می‌کند و در هر نقطه‌ای از این کره خاکی ظاهر می‌شود. (الحاوی، ۲۱۴) که البته به دار آویخته شدنش، بازتاب دهنده چهره زشت استعمار است.

۴.۳.۶ هنجارگریزی از طریق پارادوکس

یکی از انواع هنجارگریزی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. واژه پارادوکس (Paradox) معادل با «التناقض الظاهری» در عربی (وهبه، ۱۹۸۴م: ۱۲۳) و «متناقض‌نما» در زبان فارسی است. منشأ آن، واژه یونانی Paradoxon مرکب از Para به معنی «مقابل» یا «متناقض با» و doxon به معنی «عقیده و نظر» آمده است. (کهنمویی

پور، ۱۳۸۱ش: ۵۶۷) این شگرد ادبی یکی از پربسامدترین انواع آشنایی‌زدایی در شعر عبدالصبور است؛ مانند:

أهلُ بلادی یصنعونَ الحبَّ / کلامهمُ أنعامٌ / ولغوهمُ بسامٌ / وحينَ یسَعَبونَ یطعمونَ من صفاءِ القلبِ / وحينَ یظمأونَ یشربونَ نهلهً من حبِّ (۱۹۱۶م: ۹۶)

پارادوکس به کار رفته در متن مورد نظر که در نهایت به بیگانه‌سازی یا آشنایی‌زدایی ختم شده، آنجا است که شاعر بیان داشته است، آنان به وقت گرسنگی، از صفای قلب می‌خورند و به وقت تشنگی، از سرچشمهٔ عشق می‌نوشند! که البته در عرف عام به راحتی این مسأله پذیرفتنی نیست، و به همین علت است که زبان شعر با زبان نثر و عرف عام متداول، تفاوت دارد. به هر روی، شاعر از زبان روزمره یا زبان هنجار دور شده است و به متن خود ادبیت بخشید و در پی آن حسی نو به مخاطب منتقل نمود. وی در جایی دیگر نیز گفته است:

إنَّ عذابَ رحلتی طهارتی / و الموتُ فی الصحراءِ بعثی المقیم / لو متُّ عشتُ ما أنشاء فی المدینة المنیرة / مدینة الصحو الذی یزخر بالأضواء / و الشمسُ لاتفارقُ الظهیرة (همان، ۲۳۶-۲۳۷)

رویکرد صوفیانه شاعر سبب شده تا بیان پارادوکسی وی نمودی بیشتر در شعرش پیدا کند که نمونه فوق یکی از آنهاست. عبدالصبور مرگ خویش را در صحرا، خیزش دوباره می‌داند و بر این باور است که اگر بمیرم تا زمانی که بخواهم زندگی می‌کنم! عرف عام «مرده زنده» را به راحتی نمی‌پذیرد و آن را خلاف عادت و هنجار بر می‌شمارد که البته شاعر با هدف هنری و به قصد از بین بردن کارکرد خودکاری، کلامش را با این شگرد، دیرپاب کرده و دریافت معنای آن را برای مخاطب به درازا کشانده است.

در این میان نباید از حس‌آمیزی (Synesthesia) همان «تراسل الحواس» غافل ماند. حس‌آمیزی نوعی از پارادوکس گفتاری است که در آن وابسته‌های حواس پنجگانه به هم‌سازی می‌رسند. (رضایی، ۱۳۸۲ش: ۳۳) ساخت حس‌آمیزی بر پایهٔ اجتماع نقیضین استوار است؛ ولی در محدودهٔ وابسته‌های حواس پنجگانه، یعنی یا یکی از دو نقیض، وابسته به یک حس و دیگری وابسته به حس دیگر است. عبدالصبور با شناخت به این تکنیک بیانی آورده است:

و أنت یا جامدهُ الأحداق کالنجوم / یسبل من أشداقک الکلامُ أبيضاً و مُملحاً کالزبد المسموم (۱۹۱۶م: ۲۳۸)

در نمونهٔ بالا «کلام» که امری مسموع است با صفت «سفید» و «نمکین» همراه گشته که از مدرکات حس بینایی و چشایی‌اند و شاعر با برقراری معادلهٔ شنوایی- بینایی و شنوایی- چشایی خواسته، زمان درک خواننده را طولانی‌تر کند و زمان ادراک او را به

تعویق بیندازد و بدین سان سبب ایجاد ذوق و لذت ادبی گردد. وی در جایی دیگر نیز با بهره‌گیری از این ترفند می‌گوید:

كان طفلاً عندما قرّ عن البيتِ و ولى / من سنين عشرة، ذات مساء، كان طفلاً / واقتفدناه،  
ونادينا في أحلامنا / وانتظرنا خطوة المُنخَصَر في كلِّ ربيع (همان، ۱۳۴)

شاعر که در سروده‌های خود توجهی ویژه به رنگها دارد، برخلاف انتظار مخاطب، «گام» را با صفت «سبز» همراه می‌سازد تا مخاطب خود را در دریافت قصد بیان خود، حسّاس نماید. ناگفته نماند که «گام سبز» نماد برکت، شادی و آبادانی است و شاعر در راستای امیدواری به آینده آن را بدین شکل آورده است.

#### نتیجه‌گیری

هنجارگریزی، انحراف از نرم و هنجارهای معمول زبان است که به برجسته‌سازی کلام می‌انجامد و تأثیرگذاری آن را بر مخاطب دوچندان می‌کند. این ترفند ادبی که عموماً آگاهانه و هدفمند است، با دگربینی ادیب در واژه‌ها، ترکیبها، تصویرها و ساختار یک اثر ادبی، بویژه شعر حاصل می‌شود، با این ایده که کاربرد مکرر موارد یادشده از توان تأثیرگذاری آنها می‌کاهد و ناکارآمدشان می‌کند و مخاطب نیز نسبت به آنها دچار نوعی «نابینایی ذهنی» می‌گردد و در پی آن، با بی‌توجهی به سازه‌های متن ادبی، لذتی از آن نمی‌برد.

هنجارگریزی و استفاده از شیوه‌های نامتعارف، گرچه شکل مسلط بیان «صلاح عبدالصبور» نیست، با اینهمه او در سروده‌هایش بسیار به این شگرد توجه نشان داده و کوشیده است با کمک آن، هم به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست بزند و هم با بهم ریختن هنجار رایج و مورد انتظار مخاطب، بر شعریت کلام خود بیفزاید و از رهگذر آن، توان القای معانی و مفاهیم مورد نظر را تا چند برابر افزایش دهد. وی با علم به اینکه واژگان در هنجار عادی گفتار مرده‌اند و تشخیصی ویژه ندارند، تلاش کرد با غریب‌سازی و متفاوت کردن -آنچه تا به حال نزد مخاطب آشنا و طبیعی بوده- از «خودکار شدگی» فاصله گیرد و گرفتار تکرار تعابیر و تصاویر و سبک بیانی پیشینیان نگردد.

دخل و تصرف در بستر همنشینی واژگان و خروج از منطق طبیعی کلام از سوی عبدالصبور، همگی هدفمند و حساب شده بوده و درهم ریختن نظام خانوادگی واژگان نه تنها سبب ابهام و گنگی دریافت مفهوم نشده، اصل جمالشناسیک و رسایی در آنها رعایت شده است. با این‌همه با عنایت به دخل و تصرف هنرمندانه، دریافت متن شعر وی تا حدی دیریاب، و مخاطب برای فهم آن ناچار است، وقتی بیشتر صرف نماید. بهره‌گیری از هنجارگریزی، این فرصت را به شاعر می‌دهد تا توانش زبانی خود را دوچندان کند و از رهگذر آن به پویایی سخن خود پردازد و هنرمندانه‌تر و ادیبانه‌تر

بتواند آنچه در ذهن داشته است، فرادید مخاطب قرار دهد. لذا می‌توان گفت که شعر صلاح عبدالصبور، خواننده‌ای می‌طلبد زیرک و آگاه به شگردهای بیانی و فعال در معادلهٔ شعری وی.

### منابع و مأخذ

#### الف) منابع فارسی و عربی

۱. آراتو، آنتونی. (۱۳۷۳ش). *درآمدی بر زبان شناسی؛ ترجمهٔ یحیی مدرسی*، تهران: پژوهشگاه ادبیات و مطالعات فرهنگی.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۰ش). *ساختار و تأویل متن؛ چاپ دوازدهم*، تهران: نشر مرکز.
۳. التفتازانی، سعدالدین. (۱۴۱۶ق). *مختصر المعانی؛ قم: موسسه دارالفکر*.
۴. رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲ش). *واژگان توصیفی ادبیات؛ تهران: فرهنگ معاصر*.
۵. شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰ش). *نقد ادبی؛ تهران: انتشارات دستان*.
۶. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱ش). *موسیقی شعر؛ چاپ هفتم*، تهران: آگاه.
۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱ش). *نقد ادبی؛ چاپ سوم*، تهران: انتشارات فردوس.
۸. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳ش). *از زبان شناسی به ادبیات؛ تهران: سوره*.
۹. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷ش). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر؛ تهران: سمت*.
۱۰. علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸ش). *ساختار شعر امروز؛ تهران: فردوس*.
۱۱. کهنمویی پور، ژاله و همکاران. (۱۳۸۱ش). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی؛ چاپ اول*، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۲. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸ش). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر؛ تهران: فکر روز*.

#### ب) منابع عربی

۱. اسماعیل، عزالدین. (۱۹۸۸م). *الشعر العربی المعاصر؛ بیروت: دارالعودة*.
۲. اعشی، میمون بن قیس. (۱۹۸۰م). *دیوان؛ حقیقه فوزی عطری، بیروت: دار صعب*.
۳. برکات، وائل و الآخرون. (۲۰۰۴م). *اتجاهات نقدیه حدیثه و معاصره؛ سوریا: جامعه دمشق*.
۴. الحاوی، ابراهیم. (بی‌تا). *النقد الأدبی الحدیث و المعاصر فی الشعر العربی؛ بیروت: مؤسسه الرساله*.
۵. راغب، نبیل. (بی‌تا). *موسوعه النظریات الأدبیّه؛ القاہره: الشركه المصریہ العالمیہ للنشر*.
۶. سلیمان، محمد. (۲۰۰۷م). *ظواهر اسلوبیہ فی شعر ممدوح عدوان؛ الأردن: دار الیازوری*.

٢٤٠ / هنجارگريزي در شعر صلاح عبدالصبور

٧. عبد الصبور، صلاح.(١٩٧٧م). حياتى فى الشعر؛ چاپ اول، بيروت: دارالعودة.
٨. -----.(١٩٨٦م). ديوان؛ بيروت: دارالعودة.
٩. محمد ويس، احمد.(٢٠٠٢م). الإنزياح فى التراث النقدى و البلاغى؛ دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٠. -----.(٢٠٠٥م). الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية؛ الطبعة الاولى، دمشق: وزارة الثقافة.
١١. المسدى، عبدالسلام.(٢٠٠٦م). الأسلوبية و الأسلوب؛ بيروت: دارالكتاب الجديد المتحده.
١٢. منصور، ابراهيم محمد.(١٩٩٩م). الشعر و التصوف، الأثر الصوفى فى الشعر العربى المعاصر؛ الطبعة الاولى، القاهرة: دار الأمين.
١٣. وهبه، مجدى.(١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربيه فى اللغة و الأدب؛ الطبعة الثانى، لبنان.

(ج) منابع لاتين:

- 1.Leech, GN.(1969).Alinguitic Guide to English poetry; Newyork: Longman.
- 2.www.wikipedia.org.

فصلنامه لسان مبین (پژوهشی ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲

الإنزیاح فی شعر صلاح عبدالصبور\*

علی نجفی ایوکی

استاذ مساعد فی جامعة کاشان

طاهره تازه مرد

طالبة الماجستير فی اللغة العربیة وآدابها

الملخص

إنّ الإنزیاح من الفنون الرئیسیة عند النقاد الشکلاتیین الروس، حیث یعنی فی أبسط تعریفه العدول عمّا هو مألوف ومعتاد. فالاهتمام بهذا الفن ینتهی إلى زیادة جمال الكلام وقوّته، وأخیراً یلفت انتباه المتلقی للنص. فالشاعر المجید لا یکتفی بمعانی شعره و مفاهیمه فحسب، بل یرکز علی بنیة النص ومکوناتہ لیبعد عن المعاد والمکرور وهكذا تتراءى براعته للقارئ اعتقاداً بأنّ المعانی الجديدة ولو كان الحصول علیها والتعبیر عنها ممکناً فی اللغة المألوفة، لكنّ التکرار یضعف قوّة الجذب والتأثیر ویجعل المتلقی لا یهتمّ بمکونات النص الجدید بالاهتمام.

فعبد الصبور واحد من الشعراء العرب المعاصرين الذین أتجهوا إلى الإبداع فی المعانی و اللغة الشعریة تزامناً مع حركیة الحدائة، حیث نراه یلفت أنظار النقاد بتركیزه علی لغته الشعریة جنب اهتمامه بالمضمون و المفهوم. غیر أنّه یحرص علی إخراج نصه الشعری عن مألوف الكلام و عمّا هو معیار ومألوف بحیث یؤدّی ما ینبغی له أن یتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب؛ فالاستفادة من تقنیة الإنزیاح زاد علی جمالیة نصه.

الكلمات الدلیلیة: صلاح عبدالصبور، الإنزیاح، التفریب، التفخیم، الإیصال.

تاریخ القبول: ۱۳۹۲/۰۲/۲۱

\* - تاریخ الوصول: ۱۳۹۱/۰۶/۲۷

عنوان بریدالكاتب الإلكتروني: najafi.ivaki@yahoo.com