مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۸، پیاپی ۴۲، صص ۲۵-۴۶

تحلیل قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی و جلوه‌های بومی زبان در غزل معاصر

عبداله حسن زاده میرعلی* یداله شکری جواد جعفری نسب*****
دانشگاه سمنان

چکیده

هدف مقاله‌ی حاضر آن است که با نگاهی تحلیلی، چگونگی کاربرد قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی را به‌عنوان یک «هنرسازه» و جلوه‌ی بومی زبان در غزل معاصر نشان دهد. سوال مقاله این است که انگیزه‌های غزل‌سرایان امروز از بهره‌گیری از گویش منطقه‌ای و لهجه‌های محلّی در غزل معیار امروز و اشکال و انواع آن چه بوده است؟ بدنه‌ی اصلی مقاله را تحلیل رویکرد غزل‌سرایان معاصر به قاعده‌کاهی جغرافیایی و نمود جلوه‌های بومی زبان در قالب کاربرد واژه‌هایی از لهجه‌های محلّی، مصراع‌ها و ابیات گویشی در غزل رسمی معاصر و درنهایت، غزل محاوره‌ای و گویشی تشکیل می‌دهد. پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای و به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی نوشته شده و در پایان این نتیجه رسیده است که ایجاد صمیمیت در مخاطب و هویت‌بخشی بومی به غزل امروز و از همه مهم‌تر، رسیدن به نوعی آشنایی‌زدایی از راه گریز از گونه‌ی نوشتاری معیار، به واژگان و ساخت نحوی گفتار و به‌ویژه گویش محلی، از پیامدهای به‌کارگیری عناصر بومی زبان در غزل معاصر است.

واژه‌های کلیدی: غزل معاصر، آشنایی‌زدایی، عناصر بومی زبان، قاعده‌کاهی گونه‌ای.

۱. درآمد

در تحلیل هر متن ادبی ازجمله غزل معاصر، توجّه به نسبت اثر ادبی با «زبان ادب» حائز اهمیّت است و اگر بپذیریم که «زبان ادب گونه‌ای هنجارگریخته از زبان خودکار

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی a.hasanzadeh@semnan.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیات فارسی yadollaheshokri@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی javadjafarinasab70@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۶/۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۰/۱۲

است» (صفوی، ۱۳۹۱: ٤۲۰)، باید به عوامل این هنجارگریختگی که به آشنایی‌زدایی در زبان می‌انجامد، توجه کنیم؛ عواملی کارآمد و تأثیرگذار، نظیر قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی، در حوزه‌ی زبان اثر ادبی.

انواع قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی از اصلی‌ترین شگردهایی است که به «آشنایی‌زدایی» در زبان منجر می‌شود. این آشنایی‌زدایی، جان‌مایه‌ی تعریفی است که فرمالیست‌ها از شعر ارائه داده‌اند. «از دیدگاه صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان، شعر، عدول از زبان معیار و ایجاد غرابت و ناآشنایی در آن، به همراه خلق زیبایی و شگفت‌انگیزی است.» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۹)

زبان‌شناسان از «قاعده‌کاهی گونه‌ای» به‌عنوان یکی از انواع قاعده‌کاهی یاد کرده‌اند که منجربه هنجارگریزی در زبان می‌شود. هر زبان طبیعی از گونه‌های زبانی متنوعی مانند گونه‌ی زمانی، گونه‌ی جغرافیایی، گونه‌ی حرفه‌ای، گونه‌ی جنسی، گونه‌ی تحصیلی، گونه‌ی سنی و... برخوردار است. (رک.صفوی،۱۳۹۱: ۵۸-٦۰) کاربران عادی آن زبان بدون اینکه تعمّدی در کاربست مصادیق این‌گونه‌ها داشته باشند، به‌طور طبیعی از آن استفاده می‌کنند. «این گونه‌ها در زبان خودکار درهم آمیخته نمی‌شوند، یا بهتر است بگوئیم، قرار نیست درهم آمیخته شوند. امّا خالق متن ادبی می‌تواند، از همین آمیختن گونه‌ها بهره بگیرد و سخنش را به زبان ادب نزدیک کند.» (همان: ٤۷۰) درست از همین‌جاست که تفاوت زبان خودکار با زبانی مشخص می‌شود که در آن، شاخصه‌های مبتنی‌بر هنجارگریزی در شکلی سازمان‌یافته و برنامه‌ریزی‌شده، ادبیّت متن را به تصرّف خود درمی‌آورند.

صفوی در جلد اوّل از زبان‌شناسی به ادبیات از قاعده‌کاهی گونه‌ای با عنوان‌های جداگانه‌ی هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی و هنجارگریزی زمانی یاد می‌کند. او استفاده از ساخت‌های غیر از گویش هنجار را هنجارگریزی گویشی می‌داند.

همچنین جایی را که شاعر از لایه‌ی اصلی شعر، که گونه‌ی نوشتاری معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتار استفاده کند، هنجارگریزی سبکی می‌داند. (رک.صفوی،۱۳۹٤: ٥٦-٥۷)

در غزل امروز، گاه شاعر با درآمیختن گونه‌ی گویشی با گونه‌ی رسمی زبان به آشنایی‌زدایی رسیده است؛ یا اینکه یا با گریز به لهجه‌ای خاص چنین حسّی را در

مخاطب ایجاد کرده است که با زبانی غیر از زبان معیار سروکار دارد. بهره‌گیری از گویش‌ها و نیز لهجه‌ها به معنی تلفّظ‌های یک زبان به شیوه‌هایی خاص که «عمدتاً ریشه در تغییراتی دارند که در تلفظ برخی از واژه‌ها در برخی مناطق به وجود آمده است» (تراسک، ۱۳۸۲: ٤٨)، دست‌مایه‌ی غزل‌سُرایان معاصر برای ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی شده است. در این مقاله به بررسی این موضوع می‌پردازیم. هرگونه آشنایی‌زدایی از نوعی که در این مقاله منظور است، با تکیه بر شگردی زبانی شکل می‌گیرد که به تعبیر شفیعی‌کدکنی می‌توان از آن با اصطلاح «هنرسازه» یاد کرد. هنرسازه، «هرنوع وسیله‌ای [است] که بر ساحتِ جمال‌شناسیک «متن» بیفزاید» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۵)؛ بنابراین در سرتاسر مقاله از کاربرد گونه‌ی جغرافیایی (لهجه) در زبان غزل معیار امروز به‌عنوان یک «هنرسازه» یاد می‌شود.

با توجه به آنچه گفته شد، مسئله‌ی پژوهش حاضر این است که غزل‌سرایان معاصر چگونه و با چه هدفی از قاعده‌کاهی جغرافیایی و عناصر بومی زبان به‌عنوان یک هنرسازه بهره گرفته‌اند. همچنین هدف این است که چگونگی کاربرد این هنرسازه در غزل معاصر و تأثیر این شگرد بر مخاطب، بررسی شود. روش به‌کارگرفته‌شده در این پژوهش، کتابخانه‌ای است و به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی انجام می‌گیرد. بازه‌ی زمانی که در جامعه‌ی آماری این مقاله در نظر گرفته‌شده‌است، دوره‌ی موسوم به غزل نوکلاسیک است که از ابتدای دهه‌ی پنجاه تا کنون را دربرمی‌گیرد. نمونه‌ها به صورت تصادفی از این جامعه‌ی آماری انتخاب شده‌اند.

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

در مبانی موضوع مقاله‌ی حاضر، *رستاخیز کلمات* شفیعی‌کدکنی که به تبیین نظریه‌ی فرمالیسم روسی پرداخته است و *از زبان‌شناسی به ادبیات* کورش صفوی که انواع قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی را از دیدگاه ارتباط زبان‌شناسی با ادبیات بررسی کرده است، مورد استناد قرارمی‌گیرد؛ ولی در موضوع مقاله‌ی حاضر با وجود کاوش منابع مربوط، هیچ پژوهشی مشاهده نشد.

احمدپناهی (۱۳۸۳) به بررسی ترانه‌های محلی ایران پرداخته و به ترانه‌سرایی که بیشتر معطوف به قالب دوبیتی بوده، توجّه کرده است و جایی هم که به اختصار از

«غزل‌گونه» یاد می‌کند ارتباطی به غزل ندارد و کلاً بحثی در غزل معاصر نکرده است. قلی‌پور و آزادی (۱۳۹٦) نیز اشاره‌ای گذرا به قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی و عناصر بومی زبان در ترانه‌ی معاصر کرده‌اند؛ امّا به این مقوله، به گونه‌ای که در مقاله‌ی حاضر اتفاق افتاده است، توجه نکرده اند. همچنین حسن‌لی (۱۳۹٦) در آخرین بخش کتاب خود به شیوه‌ی بیان محاوره در شعر امروز پرداخته است و تا حدودی این مقوله را در شعر نیمایی و آزاد واکاویده است. وی در *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* به ویژه در فصل نوآوری در حوزه‌ی زبان، اشاره‌ای به بهره‌گیری شاعران نوپرداز از واژه‌های بومی و محلی دارد. مرادی (۱۳۸۹) بخشی از کتاب خود را به بررسی و ذکر نمونه‌های بهره‌گیری غزل‌سرایان استان فارس از لحن گویشی اختصاص داده‌است.

بهمنی‌مطلق و رهایی در «رویکردی صورت‌گرایانه به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی» (۱۳۹۰)، انواع هنجارگریزی را در شعر قیصر بررسی کرده‌اند و اشاره‌ای گذرا به هنجارگریزی گویشی در شعر او داشته‌اند. اسداللهی و علیزاده در «فراهنجاری گویشی و سبکی در ۲۵۰ غزل از دیوان شمس» (۱۳۹٦)، بهره‌گیری از این نوع فراهنجاری‌ها را در تعدادی از غزل‌های مولوی بررسی کرده‌اند. علی‌پور نیز در بخشی از کتاب *ساختار زبان شعر امروز* رویکرد به شیوه‌های بیان محاوره در زبان شعر امروز را در بیشتر در قالب‌های غیرکلاسیک بررسی کرده‌است. (رک.علی‌پور،۱۳۸۷) بنابراین تا آنجا که نگارندگان جسته‌اند، موضوع این مقاله سابقه‌ای ندارد و می‌تواند در پژوهش‌های مربوط به این موضوع راه‌گشا باشد.

۲. سابقه‌ی قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی در شعر فارسی

اگرچه زمان دقیقی از کاربرد این شگرد زبانی برای اولین‌بار در شعر فارسی نمی‌توان مشخص کرد، می‌توان ادّعا کرد که «انتخاب لهجه‌های محلی برای بیان مضمون‌های شاعرانه، از سده‌ی چهارم عمومیّت بیشتری یافت» (احمدپناهی،۱۳۸۳: ٤٦) و در قرن‌های بعد، شاعران، به‌طور گسترده‌تری از آن استفاده کردند. شاعرانی مانند باباطاهر همدانی و فایز دشتستانی با سرایش شعر به گویش محلی، شهرتی فراگیر کسب کرده‌اند. بهره‌گیری از این قابلیّت زبانی یعنی گویش مردم کوچه‌وبازار در ادبیات مشروطه به بارزترین جلوه‌گاه خود رسید.

کاربرد واژگان و تعبیرات محلی از زبان مردم کوچه‌وبازار به‌عنوان یک هنرسازه در شعر رسمی شاعران بزرگ ادب فارسی هم سابقه داشته است؛ ازجمله «توجّه عجیب مولانا به گفتار عوام و زبان توده‌ی مردم موجب تشخّص زبان شعری و گستردگی بیشتر واژگان او شده است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳٦۷: بیست‌ودو؛ برای دیدن نمونه‌ها: رک. مولوی، ۱۳۹۰: ۲٦٦ و ۱۳۷۱: ۹٦۸).

مؤلّف *تفنّن ادبی در شعر فارسی* از مثلثات سعدی در جایگاه یک تفنّن ادبی یاد می‌کند و می‌گوید: «[سعدی] ملمّع را که شعر دوزبانی است با افزودن یک زبان دیگر (زبان محلی) به صورت شعر سه‌زبانی درآورده است که زبان سوم، لهجه‌ی محلّی شیرازی (البته لهجه‌ی عصر سعدی نه لهجه‌ی کنونی شیراز) است.» (دانش‌پژوه،۱۳۸۰: ۲۱۳)

در شعر حافظ هم نمونه‌ای از کاربرد لهجه‌ی شیرازی هست که باعث تشخّص زبانی در غزل او شده است:

سَبَتْ سَلْمی بِصُدْغَیْها فُؤادی وَ رُوحی کُلُّ یَوْمٍ لِی یُنادی...
به پی‌ماچان غرامت بسپر یمن گرت یک وی روشتی از اما دی
غم این دل بواتت خورد ناچار و غرنه اوبنی آنچت نشادی
(حافظ،۱۳٦۹: ۵۹٦)

(به پای‌ماچان غرامت خواهیم سپرد، اگر تو یک گناه یا تقصیری از ما دیدی).

(تو را ناچار غم این دل بباید خورد وگرنه خواهی دید آنچه تو را نشاید).

در دوره‌ی مشروطه طنز اجتماعی، برای گسترش در جامعه، محملی مناسب‌تر از گونه‌ی محاوره‌ی مردم کوچه‌وبازار نیافت. اشعار شاعران برتر دوره‌ی بیداری به زبان عامیانه و گویش محلی، صفحات روزنامه‌های پرفروش آن عصر را پر کرده بود. شیوه‌ای نو که مؤلف از صبا تا نیما از آن به «فرم اشعار مطبوعاتی» تعبیر می‌کند. (رک. آرین‌پور،۱۳۷۲: ۲۹)

بچّه جون داد مکن اُلولو می‌یاد... از وطن یاد مکن الولو می‌یاد
(گیلانی،۱۳۷۱: ۲۰۲)

البته در شعر سنتی معاصر هم، گاه شاعران سخنوری چون ملک‌الشعرای‌بهار حتی به‌طور تفنّنی به لهجه‌ی مردم دیار خود به سرایش پرداخته‌اند:

اِمشو دَرِ بهشتِ خدا وایه پِندری ماهِر عروس مِنَن شُوِ آرایَه پِندری
(بهار،۱۳٦۸: ۱۳۳۸)

(امشب گویا در بهشت خدا باز است ماه را عروس می‌کنند گویا شب‌آراستن برای عروس است)

علاوه‌براین، شاعران نیمایی و سپیدگو هم از این هنرسازه در جایگاه یکی از شگردهای هنری بهره گرفته‌اند. (رک.شاملو،۱۳۹٤: ٥۱۷) حسن‌لی درباره‌ی کاربرد واژه‌های محلی در شعر نیما می‌نویسد: «جسارت ستودنی نیما در بهره‌گیری از واژه‌ای بومی، علاوه‌بر اینکه دایره‌ی واژگانی اشعار نیما را گسترش می‌دهد، فضای سروده‌های او را نیز تازه می‌کند.» (حسن‌لی،۱۳۹٦: ۱۲۸)

آنچه تا اینجا یاد شد، به نوعی صبغه‌ای از تفنّن بر آن مترتّب بود، ولی در شعر امروز به‌طور عام و در غزل به‌طور خاص، عمومیّت و تواتری پیدا کرده است که دیگر نمی‌توان تنها به‌عنوان یک تفنّن از آن یاد کرد؛ بلکه باید آن را شگردی پذیرفته‌شده در جریان‌شناسی زبانی غزل امروز دانست.

در ادامه به کاربرد گونه‌ی جغرافیایی (لهجه) در غزل رسمی امروز می‌پردازیم و آن را در سطحِ واژه‌ها، مصراع‌ها و ابیات، غزل کاملاً محاوره‌ای، بررسی می‌کنیم. البته ذکر این نکته مهم است که در دهه‌های اخیر، لهجه‌ی تهرانی به علت‌های گوناگون ازجمله کاربرد فراوان آن در رسانه‌های عمومی (صداوسیما، سینما، شبکه‌های مجازی و...) عمومیّتی میان همه‌ی مردم ایران پیدا کرده و به عبارتی «لهجه‌ی غالب» شده است. این مسئله باعث شده که گریز شاعران از زبان معیار به گویش، معمولاً گریز به گویش تهرانی باشد و شاید بی‌تناسب نباشد اگر بگوئیم همان جایگاهی که زبان فارسی معیار در میان گونه‌های مختلف زبانی دارد، لهجه‌ی تهرانی به‌عنوان «لهجه‌ی معیار» در میان دیگر لهجه‌های فارسی پیدا کرده است.

۳. کاربرد واژه‌ها با گونه جغرافیایی (لهجه) در غزل معاصر

آنچه از آن به‌عنوان درج واژه، عبارت یا گزاره‌ای محلی در زبان معیار یاد شد، در سطح‌های مختلف زبانی اتفاق می‌افتد. گاهی شاعر غزل‌سرای معاصر از واژه‌ای گویشی در بیتی که به زبان معیار سروده شده است، بهره می‌گیرد و ممکن است این واژه فعل، اسم، حرف، قید و... باشد که هرکدام به تناسب مجال این پژوهش با یادکرد نمونه یا نمونه‌هایی بررسی می‌شود.

۱.۳. حوزه‌ی فعل و عناصر مرتبط با آن

فعل در جایگاه اصلی‌ترین جزء گزاره، قابلیّت فراوانی در بازنمایی سطح زبانی گزاره دارد و اتفاقاً قسمت عمده‌ی تفاوت لهجه با زبان معیار، در فعل یک جمله نمود می‌یابد. در نمونه‌های زیر شاعر فقط فعل را در یک مصراع یا یک بیت از غزلی رسمی به گونه‌ی محاوره‌ای (لهجه) به‌کاربرده است؛ به‌عبارت‌دیگر فعلی که فقط در گویشی خاص کاربرد دارد، در غزلی با زبان معیار به‌کارمی‌رود تا ایجاد نوعی آشنایی‌زدایی کند. اتّفاقی که در نمونه‌های زیر به روشنی دیده می‌شود:

۱.۱.۳. می‌شینم به جای می‌نشینم

خوشحالم از اینکه نمی‌خندی نمی‌خندم خوشحالم از اینکه کنارت درد می‌شینم
(حسینی،۱۳۹٤: ٤٤)

۲.۱.۳. نمیاری به جای نمی‌آوری

هم‌وطن اهل همین ایل و تباری برگرد تابِ سنگینی غربت نمیاری، برگرد
(مهدی‌نژاد،۱۳۸۷: ٤٤)

کاربرد شکسته‌ی فعل‌های «می‌نشینم» و «نمی‌آوری» در دو بیت بالا که مطابق لهجه‌ی تهرانی صورت گرفته است، عدول از زبان رسمی غزل را به گویش محلی نشان می‌دهد.

۳.۱.۳. کِل‌کشیدن

چگونه موقع رقصیدن تو *کِل نکشد* زنی که تشنه‌ی این شور بندری باشد
(صفایی،۱۳۸۸: ۱۰۹)

شاعر با کاربرد «کل‌کشیدن» در غزلی به زبان معیار، زیست بومِ خود را پررنگ کرده است و رنگی از جغرافیای خاص جنوب کشور به شعر خود زده است که تشخصّ زبان او را در پی دارد.

٤.۱.۳. هاکردن

چنان دستم تهی گردیده از گرمای دست تو که‌این یخ‌کرده را از بی‌کسی *هامی‌کنم* هرشب
(بهمنی،۱۳۹۲: ٤٨)

نامآوای «ها» که شاعر، در ساخت فعلی «هامیکنم» بهکار برده است، در زبان معیار، مستعمل نبوده است و شاعر، از آن به شکلِ گریزی از هنجار و با رویکردی به صورت عامیانهی زبان، درغزل خود، بهره جسته است.

۵.۱.۳. «لِخِنبخشی»: بزن، زخمه بزن در گویش کرمانجی.

نمکپاشیدنت روح مرا دیوانه میسازد «لِخِنبخشی»کهازسوزدوتارتسینه«داغان»است
(کلیدری، ۱۳۹۰: ۹۳)

به استادان بزرگ موسیقی مقامی شمال خراسان «بخشی» میگویند. عبارت «لخِنِ بخشی» یعنی «ای استاد زخمه بزن». شاعر با کاربرد این عبارت و نیز واژهی «داغان» در انتهای بیت که در گویش منطقهی شمال خراسان به معنی خراب و مشوّش است، رنگی محلّی به غزل رسمی خود زده است.

۳. ۲. حوزهی اسم

گاهی شاعر امروز در غزلی به زبان معیار، اسمی بهکارمیبرد که در گویشی خاص، کاربرد دارد و مربوط به لهجهای محلّی است. کاربرد چنین اسمهایی در غزل معیار میتواند به ایجاد نوعی رابطهی صمیمی با مخاطب کمک کند. این همان توصیهی نیما بود که میگفت: «جستجو در کلمات دهاتیها، اسم چیزها (درختها، گیاهها، حیوانها) هرکدام نعمتی است. نترسید از استعمال آنها» (یوشیج،۱۳٦۳: ۷۳). علاوهبر این، بهرهگیری واژههای محلّی در غزل رسمی به اثر شاعر، هویّت منطقهای و جغرافیایی میبخشد:

۱.۲.۳. اِشکِنه: نوعی غذای محلی خراسان

همسایهای که از سر ناچاری با نان خشک و *اشکنه* خرسند است
(سپاهیلایین،۱۳۹٤: ۸۷)

«اشکنه» نام غذایی است که به همراه ریزکردن نان خشک (کاک) در آن خورده میشود. اگرچه امروزه اقبال مردم به استفاده از غذاهایی از این دست کمتر شده است، کاربرد این واژه در غزلی رسمی هویّتی اصیل و منطقهای به شعر شاعر بخشیده است و حسّ نوستالژی خاصی را در مخاطب برمیانگیزد.

۲.۲.۳. مِینا

اسب سفیدی آمد و *مِینای* سرخی رفت جاده‌به‌خودازخشم می‌پیچیدوپل می‌سوخت
(صفایی،۱۳۸۸: ۹۱)

واژه‌ی «مِینا» به کسر میم، نوعی روسری حریری بزرگی است که زنان بختیاری به‌سر می‌کنند. این واژه که از عناصر بومی زبان است در مجاورت دیگر واژه‌های بیت، فضایی ایلیاتی را به ذهن متبادر می‌کند.

۳.۲.۳. کفتر: کبوتر

ذلّت ببین کز بین صدها بام کفتر کفتارها، ما را پسندیدند ما را
(بیابانکی،۱۳۹۲: ۵۲)

٤.۲.۳. گشنگی: گرسنگی

زوال عقل معاشم به گشنگیم کشاند که سال‌هاست به رونق رسیده است رکود
(جعفری‌آذرمانی،۱۳۸۹: ٥٦)

واژه‌های «کفتر» و «گشنگی» شکل محاوره‌ای و گویشی تهرانی از واژه‌های «کبوتر» و «گرسنگی» است. در ابیات بالا با کاربرد این واژه‌ها، شاعر از زبان معیار غزل به‌گونه‌ی جغرافیایی عدول کرده است و بدین ترتیب به ایجاد آشنایی‌زدایی پرداخته است:

۵.۲.۳. این‌ورم- آن‌ورم: این طرفم- آن طرفم

من‌ورم کرده‌ام‌پشت‌دردم رد نشو پرتگاهی مخوفم
این‌ورم زندگی‌آن‌ورم مرگ ترس می‌ترسد از باور من
(جعفری‌آذرمانی،۱۳۸٤: ۲۲)

«وَر» گونه‌ی محاوره‌ای «بَر» است، به معنی «طرف». کاربرد «این وَر و آن وَر» در گویش تهرانی به معنی «این طرف و آن طرف» بسیار متداول است. جالب اینکه شاعر با آوردن «وَرَم» به معنی «طرفم» که گونه‌ی گویشی است، در کنار «وَرَم» به معنی «آماس» در مصراع اول به «جناس تام» رسیده است.

۳. ۳. حوزه‌ی حرف

معمولاً در حوزه‌ی حرف، برخلاف حوزه‌ی اسم و فعل، نمی‌توان مدعی شد که یک کلمه می‌شکند و از حالت معیار به لهجه تبدیل می‌شود؛ چنانکه مثلاً «می‌نشینم» به

«می‌شینم» یا «گرسنگیم» به «گشنگیم» تبدیل می‌شود؛ به‌همین‌دلیل پیداکردن نمونه‌هایی برای این مورد به راحتی و وفور حوزه‌های اسم و فعل امکان‌پذیر نیست؛ ولی نوع کاربرد متفاوت آن در لهجه‌ها و ورود آن به حوزه‌ی شعر رسمی قابل تأمل است:

۱.۳.۳. هی: حرف ندا

این حرف در معنی حرف ندا در شعر قدیم هم، به‌ندرت سابقه داشته است ولی کاربرد آن در شعر امروز فراوان‌تر است و از گویش‌های محلی نشأت گرفته است:

باید که انسولین بزنم، این هزاربار آسوده باش... هی مرض قند لعنتی

(سپاهی‌لایین،۱۳۹٤: ۱۲۱)

۲.۳.۳. ها: حرف تحذیر

ریشِ بابا بزرگ مرحوم است ای برادر! به آن نخندی ها

(ترکی،۱۳۹۵: ٤۰)

ها... به کجا می‌کِشی‌ام خوب من ها... نکشانی به پشیمانی‌ام

(بهمنی،۱۳۹۲: ٦۰)

کاربرد «ها» در ابیات بالا که از محاوره‌ی مردم کوچه‌وبازار به شعر رسمی راه یافته است، در ایجاد حسّی عاطفی و صمیمیّتی تأثیرگذار در رابطه با مخاطب، بسیار نقش‌آفرین بوده است و این می‌تواند یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های شاعران در کاربرد گونه‌ی قاعده‌کاهی جغرافیایی در غزل معاصر باشد.

۳.۳.۳. ها: حرف تشویق

ها! ها! برقص، ها؟دف و تنبور؟زائد است هی با همین دهل‌زدن قلب ما برقص

(ولیئی،۱۳۹۵: ۷۳)

٤.۳.۳. ها: برای اظهار شادمانی از به یادآوری

ها... شناسم: این همان شهر است شهر کودکی‌ها

خود شکستم تک چراغ روشنش را با کمانم

(بهمنی،۱۳۹۲: ۱٦)

تماشایی است پیچ‌وتاب آتش، ها... خوشا بر من

که پیچ و تاب آتش را تماشا می‌کنم هر شب

(همان:٤۷)

استفاده از «ها» در بیت‌های بالا بـه معنـی حـرف تشـویق و اظهـار شـادمانی از بـه یادآوردن موضوعی، در محاوره‌ی مردم متداول است. کاربرد آن در غزل رسمی به زبـان شاعر علاوه‌بر صمیمیّت و سادگی، نـوعی پویـایی و حرکـت بخشـیده اسـت؛ چنانکـه مخاطب احساس می‌کند شاعر با او گفتگویی رودررو و زنده دارد.

۳. ٤. قید

شکل گویشی قیدها هم در غزل معیار امروز به‌کاررفته است. علاوه‌بر آن، قیـدهایی کـه فقط در گویش‌ها کاربرد دارند و معمولاً در زبـان رسـمی بـه‌کـارنمی‌رونـد، در برخـی بیت‌های غزل معاصر استفاده و باعث نوعی هنجارگریزی شـده اسـت. اسـتفاده از ایـن عناصر زبانی باعث نزدیک‌ترشدن فرم زبان شاعر بـه زبـان عامیانـه‌ی مـردم و درنتیجـه ایجاد صمیمیت و تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب می‌شود.

۱.٤.۳. خُب

خُب...بیا...امّااز شهر طلا دیگر افسانه بیهوده مخوان
همه جا زمزمه انکار است بین این مردم باور مرده
(عزیزی، حمیدرضا به نقل بیابانکی،۱۳۸۹: ۷۵)

او را به قرص و دارو و افسردگی کشاند
خُب عشق چیست؟ چیست جز این درد حاصلش
(صفایی،۱۳۸۸: ۷۳)

«خُب» در معنی قیدی معادل «البته» آمده است (رک. شـکری،۱۳۷٤: ۳٤٥) و نیـز در *فرهنگ فارسی عامیانه* در مفهوم قیدی به معنی «باری» و «به هر تقدیر» ذکر شده اسـت. (رک. نجفی،۱۳۸۷: ۵۷۰) این واژه از گویش عامیانه به غـزل رسـمی راه یافتـه اسـت و کاربرد فراوانی با معانی گوناگون در زبان محاوره دارد و گاهی به صورت یک تکیه‌کلام درمی‌آید.

۲.٤.۳. آسّه: آهسته

آسّه می‌رفتم و می‌آمدم و... گربه با این وجود شاخم زد
آخ... ! دکتر نکن... ! ببین زخمه... !» پانسمان روی قلب سرد پسر
(نقوی،۱۳۹۰: ۳۵)

شاعر در بیت فوق به کاربرد ضرب‌المثل «آسّه برو! آسّه بیا! که گربه شاخِت نزنه» نظر داشته است. در گویش محلی، قید «آسّه» شکل تغییریافتهی قید «آهسته» است. علاوه‌بر کاربرد گویشی این قید، قسمت اولِ مصراع دوم هم عدول از زبانِ رسمی به گویش محلّی است که تشخصّ زبانی شاعر را در پی داشته است.

۳.٤.۳. زیادی: زیاد

ولی بدان که شکار عقاب خواهد شد کبوتری که زیادی بلند پرواز است
(بیابانکی،۱۳۹۲: ۱۳۲)

«زیادی» شکل گویشی قید «زیاد» است و کاربرد آن در بیت فوق که از غزلی رسمی انتخاب شده است، علاوه‌بر ایجاد صمیمیّت بیشتر، از جسارت شاعر در کاربرد شکل محاوره‌ای واژه‌ها حکایت می‌کند.

٤.٤.۳. هی: مدام

«هی» به معنی مدام، با وجود اینکه چندان امروزی نیست، همچنان در بافت زبان و کلام، گونه‌ای از غیررسمی‌بودن را تداعی می‌کند. بهره‌گیری از چنین عناصری در غزل معاصر که در زبان مردم کوچه‌وبازار بسیار رایج است، باعث نزدیکی زبان غزل معاصر به زبان عامیانه‌ی مردم شده است:

تا صبح در حوالی من هِی قدم زد و تا صبح در حواشی من هی قدم نزد
(بهمنی،۱۳۹۲: ۱۵۰)

بابا برای من نخر، آن گوشوار نقره را حالاکه هی خون می‌چکد ازگوش‌های خواهرم
(صفایی۱۳۸۸: ۱۵۳)

۵.۳. صفت

۱.۵.۳. کدوم:

لالالا برگ گلم شاخه‌ی بیدم،لالا یوسفم دست کدوم گرگ بیابان افتاد
(بهرامیان،۱۳۹۱ ٤۸)

در این بیت ضمن به‌کارگیری واژه‌های فولکلوریک برگرفته از لالایی‌های مادرانه، واژه‌ی «کدوم» نیز به گونه‌ای هنری زبان بیت را به سمت عامیانگی برده و درضمن، به

شیوه‌ای زیرکانه، وزن بیت را نیز سامان بخشیده‌است؛ اگر «کدام» می‌آمد اشکالی وزنی بر آن مترتب بود.

٦.٣. گروه متممی

١.٦.٣. توی: به معنی «در» یا درونِ قبل از متمم

هزار بغض نترکیده پشت پلکش بود هزار پلک نگریسته توی حنجره داشت
(بدیع،١٣٨٨: ١٤٧)

کتاب فارسی و بچّه توی رؤیا رفت «الف... ب... بابا نان داد و...»بعد ازاینجا رفت
(موسوی،١٣٩٤: ٣٤)

«توی» به معنی در (حرف اضافه) در غزل امروز بسیار رواج دارد و به‌نظرمی‌رسد از گویش تهرانی به غزل رسمی راه یافته است. راهیابی چنین عناصری از زبان محاوره به زبان رسمی غزل معاصر، بر ساختار نحوی آن هم تأثیر گذاشته است و زبان غزل امروز را از فخامت و استواری به سمت سادگی و بی‌پیرایگی سوق داده است.

٢.٦.٣. به اینجام: به اینجای من← با اشاره به گلو (کنایه از اتمام صبر)

دیگر رسیده است به اینجام...! گوش کن مَن این مَنِ مزخرفِ خر دوست دارمت
(نقوی،١٣٩٠: ٤٢)

«به اینجام» ساختاری کاملا محاوره‌ای است. کاربرد این گروه متمّمی در قالب حذف صامت میانجی بین هسته‌ی گروه متممی و مضاف‌الیه که همراه با اشاره دست به گلو بیان می‌شود، به معنی «صبرم تمام شده» است و از گونه‌ی گویشی به زبان رسمی شاعر در بیت فوق راه یافته است. این ساختار در القای واقعی‌تر حسّ عصبانیّت و آشفتگی شاعر تأثیرگذار است.

٤. کاربرد یک بیت یا یک مصراع با گونه‌ی جغرافیایی (لهجه) در غزل معاصر

امروزه گاه در یک غزل که به زبان معیار سروده شده است، یک مصراع یا یک بیت با گویش محلی (لهجه) آمده است و همین گریز ناگهانی از زبان معیار به لهجه که خلاف‌آمد عادت است، باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. این شگرد ادبی به‌ویژه آنگاه که با

واژگان خاص منطقه جغرافیایی شاعر همراه شود، نوعی حسّ نوستالژیک در مخاطب پدید می‌آورد که بر تأثیرگذاری اثر می‌افزاید:

□ در غزلی با مطلع:

شاعر از رجعت ستاره بگو　　پیش از این گفته‌ای دوباره بگو
از سکوت تو مرگ می‌زاید　　چه نشستی به استخاره؟ بگو

بیت آخر به گویش محلی (لهجه) آمده است:

می‌شناسی رسم روزگار منو　　هر جوری رسم روزگاره بگو

(مهدی‌نژاد،۱۳۸۷: ۳۰)

□ غزلی دیگر با بیتی محاوره‌ای (گویش تهرانی) آغاز می‌شود ولی با زبان معیار ادامه پیدا می‌کند. ضمناً شکل نوشتاری مصراع اول هم درخور توجه است و به نوعی گریز از هنجار در شیوه‌ی نگارش غزل به‌شمارمی‌آید.

پاشو! بشین! بدو! بدو!
بشمار... !
دو... ! سه... ! چهار... !

صبح سپیده یکسره تا بوق سگ فشار
سنگینی فضا که تو را خُرد می‌کند
فریاد می‌زنند: بدو! بچّه کم نیار!

(نقوی،۱۳۹۰: ۳۹)

□ شاعرِ غزلِ زیر هم، در مصراع دوم از بیت دوم و نیز در بیت دهم، از زبان معیار به گویش تهرانی گریز زده است. شکل نوشتاری دیالوگ‌وار مصراع دوم از بیت دوم هم، جالب است. درواقع شاعر هم‌زمان از قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی و قاعده‌کاهی گونه‌ای نوشتاری بهره جسته است:

چقدر خاطره دارم چقدر من اینجا　　– سلام حضرت زاینده‌رودی زیبا
بگیر دست مرا و رها کن این را که　　– سی و یکی؟
– نه!
– سی و دو؟!
– نه!

– اَه! سی و چن تا؟

تفالّی بزن اینجا؛ بگو که: «عشق منه

غروبِ نقشِ جَهون و اَذون مَچّدِشا»

(همان:۴۳–۴۵)

نویسنده‌ی *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس در سال‌های پس از جنگ* ضمن بحثی مفصل از کاربرد انواع لحن و تغییرات لحن در غزل شاعران جوان استان فارس، می‌نویسد: «گاه شاعر از تغییر لحن‌های پیاپی شکلی ویژه به غزل خود می‌دهد. از این تغییر لحن نیز، ممکن است از لحن‌های بومی و گویشی استفاده شود که در جایگاه بومی نیز اهمیت دارد.» (مرادی،۱۳۸۹: ۵۵۱)

به‌عنوان نمونه در غزلی با مطلعِ

از آتشم خاکستری بر جا نمانده‌است بر خاک من خاکستری حتی نمانده‌است

شاعر ناگهان در بیت هفتم تغییر لحن می‌دهد و به گویش محلی استان فارس با بیان لالایی کودکانه ابیات زیر را می‌سراید:

لالا گلم لالا پرنده‌ی مهربونم هی می‌کشه آتیش به بیخ لونه‌مون دست

او شو که‌رفتی غم چه تیفونی به پا کرد شستیم ازوشو هردومون ازجونمون دست

(همان)

در نمونه‌های بالا رویکرد ناگهانی شاعر از زبان معیار به لهجه و گویش محلی در مخاطب ایجاد تحسین و شگفت‌انگیزی می‌کند و شکلی از آشنایی‌زدایی را رقم می‌زند که در نظریّه‌ی فرمالیسم روسی بر آن تاکید می‌شود. البته اشاره به مقوله‌ی شگفت‌انگیزی در سنّت ادبی خودمان هم سابقه دارد و جاحظ (متوفی ۲۵۵ هـ‌ق) آن را «نقطه‌ی شگفتی» می‌نامد. (رک.شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۳۱۱)

۵. کاربرد گونه‌ی جغرافیایی (لهجه) در قالب یک غزل کامل

گاهی شاعران تمام یک غزل را به گونه‌ی جغرافیایی (لهجه) می‌سُرایند. این غزلِ محاوره‌ای می‌تواند جزئی از یک شعر رسمی باشد یا به‌طور مستقل عرضه شود.

۱.۵. غزل محاوره در درون یک غزل رسمی

□ در این نمونه شاعر، غزلی به زبان معیار با مطلع زیر سروده است و آن را تا بیت چهارم ادامه داده است:

به روی دفتر خود باز غرق هق‌هق شد کسی که روزی با دیدن تو عاشق شد

سپس از بیت چهارم وارد یک غزل گویشی کاملِ هفت‌بیتی شده است با مطلعِ:

دوباره عینِ تموم شبای بارونی هوای من شده حال و هوای بارونی

و پس از اتمامِ غزلِ گویشی دوباره در همان وزن، غزل رسمی خود را ادامه داده است و به پایان رسانده است:

دلش سبک‌تر شد باز کرد پنجره را فضای ثانیه‌هایش پر از شقایق شد... .

(نقوی، ۱۳۹۰: ۷۰-٦٨)

در نمونه‌ی بالا، غزلِ گویشیِ درج‌شده درونِ غزل رسمی، درحقیقت درد دلِ نجواگونه‌ی شاعر در خلوت خویش است و شاعر ضمن عدول ناگهانی از زبان غزلِ رسمی، به‌گونه‌ی جغرافیایی از گفتگو با مخاطب به ناگاه به حدیث‌نفس گریز زده است و با استفاده از گویش محلّی، در فضایی صمیمی‌تر و خودمانی‌تر به بیان حس‌وحال درونی خود پرداخته است.

۲.۵. غزل محاوره‌ای در ابتدای یک مثنویِ محاوره‌ای [غزل- مثنوی گویشی]

□ در نمونه‌ی زیر شاعر ابتدا غزلی گویشی گفته است و بعد در همان وزن، شعر را در قالب مثنوی ادامه داده است. تلفیق قالب‌های شعری ازجمله پدیدآمدن قالبی به نام (غزل- مثنوی) در شعر کلاسیک فارسی و در شعر رسمی معاصر سابقه دارد و از نمونه‌ی گویشی زیر که تلفیق غزل و مثنوی است، می‌توان به «غزل- مثنویِ گویشی» تعبیر کرد.

دس نذار روی دلم، دلم کبابه داداشی این روزا دلا تو خطّ نون و آبه داداشی

حالمون رو پرسیدی، قربون اون معرفت توی این هول و ولا خیلی خرابه داداشی

دل کجاس؟دیگه باهاس دنبال بی‌دلا بریم این روزا این طرفا بی‌دلی بابه داداشی...

اولش بنا نبود عاشقا دس به سربشن اولش بنا نبود این قده در به در بشن

جای پر زدن به شادی تو هوای زندگی گم‌وگور بشن تو این پیچ‌وخمای زندگی...

(رضایی‌نیا، ۱۳۸٤: ۹)

۳.۵. غزل مستقل محاوره‌ای

در بعضی از مجموعه‌های غزل‌سرایان معاصر، گاه به غزل‌های محاوره‌ای و بیشتر به گویش تهرانی برمی‌خوریم که به‌نظرمی‌رسد از سر تفنّن سروده شده‌اند؛ ولی امروزه با رویکردِ جدّی‌تر شاعران جوان به سرایش این‌گونه غزل‌ها، غزلِ محاوره جایگاه محکم‌تری در عرصه‌ی غزل معاصر دست‌وپاکرده است. به‌هرحال «این‌گونه غزل‌ها هرچند حاوی مضمونی جدّی باشند به خاطر زبان غیررسمی خود، کمتر به‌عنوان غزلی جدّی پذیرفته می‌شوند.»(دلبری، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

۱.۳.۵. غزل محاوره‌ای با گویش تهرانی

بیشتر غزل‌های محاوره‌ای شاعران معاصر به گویش تهرانی است و چنانکه گفته شد این لهجه در میان دیگر لهجه‌های متداول نوعی معیارگونگی یافته است؛ چراکه این گویش جغرافیایی به خاطر استعمال زیاد در رسانه‌های عمومی در جایگاه «لهجه‌ی غالب» شناخته شده است. این‌گونه غزل‌ها برای تلفیق با موسیقی هم مناسب است و می‌تواند به‌عنوان ترانه‌ی یک اثر موسیقایی، مورد استفاده قرار گیرد:

آهای توکه‌یه«جونم»ت هزارتاجون بهاداره بِکُش منو،با لبی که بوسه شوخونبها داره
(منزوی،۱۳۷۱: ۷۱)

دلِ من یه روز به دریا زد و رفت پشتِ پا به رسم دنیا زد و رفت
(بهمنی،۱۳۹۲: ۹)

یادته به هم رسیدیم توی دالون من و تو عاشق‌هم شدیم اون لحظه چه‌آسون‌من‌وتو
(بیابانکی،۱۳۹۲: ۵۹)

غزل‌های محاوره‌ای با گویش تهرانی که مطلع‌های نمونه‌هایی از آن ذکر شد، اگرچه سروده‌ی غزل‌سرایان توانمند امروز هستند، سادگی و بی‌پیرایگی آن‌ها بارز است. گویا شاعر هرچند توانمند باشد، در سُرایش چنین غزل‌هایی احساس می‌کند با مخاطب عامّه و مردم عادّی سر و کار دارد و نباید خیلی فنّی بسُراید. غزل‌سُرای امروز در مقام یک ترانه‌سُرا قرارمی‌گیرد و می‌داند که یکی از ویژگی‌های ترانه‌های امروز این است که «از نظر فنی، هنری و زیباشناسی فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده‌اند. تشبیهات آن‌ها ساده و عینی و ملموس است و از استعاره‌های دیریاب رایج در برخی اشعار در ترانه‌های عامّه خبری نیست.» (قلی‌پور و آزادی،۱۳۹٦: ۲۰)

این عامل موجب شده است که در برخی مجموعه‌ها که در بین جوانان نوبالغ طرفداران زیادی دارد و به چاپ‌های متعدد هم رسیده است، به غزل‌هایی با گویش تهرانی بربخوریم که قوّت ادبی ندارند؛ مانند نمونه‌ی زیر:

اونی که گفته بود پیشم می‌مونه کسی که من دلم می‌خواد همونه

(حیدرزاده،۱۳۸۵: ٦٧)

۲.۳.۵. غزل محاوره‌ای با گویش دیگر شهرها

در مجموعه‌شعرهای شاعران شهرستانی، گاه، غزل‌هایی با گویش‌های گوناگون شهرهای ایران دیده می‌شود که در نوعِ خود، جالب است و علاوه‌بر اینکه تنوّع گونه‌های جغرافیایی زبان فارسی را آینگی می‌کند، می‌تواند بر غنای ادبیات عامّه و فرهنگ فولکلور ایران بیفزاید و گنجینه‌ای باارزش برای معادل‌سازی واژگانی در برابر واژه‌های دخیل در زبان فارسی باشد:

☐ غزل با گویش بروجنی

به پیشِ اِخش عقلم ناتِلنگس هنوز اون نامده این تو فِلنگس

(طالب‌پور،۱۳۷۸: ۱۰٤)

(عقلم در برابر عشق ناتوان است و هنوز او (عشق) نیامده است این (عقل من) آماده فرار است).

☐ غزل با گویش تربت‌حیدریه

مُو اَز اُوّل مِدِ نیستُم که تو بهتر نِمِری تیکّه‌یِ میسی و هر کارْ که مُنُم زَر نِمِری

(ضیایی،۱۳۸۰: ۱٦۱)

(من از اول می‌دانستم که تو بهتر نمی‌شوی؛ پاره‌ای مِس‌هستی‌که هرکار می‌کنم طلا نمی‌شوی)

☐ غزل با گویش نیشابوری

دُو بَرَه شِعرِ تَر و طبعِ خاشُم وا رُفتَه سینَه‌یِ خُوشگِ کُورُم هَمَه دُریا رُفتَه

(یغما،۱۳۷۷: ۱۸۵)

(دوباره شعر تر و طبع‌خوش من باز شده سینه‌ی خشک کویرم، همه دریا شده)

□ غزل به گویش شیرازی:

دلُم زیر بارون جِل جِل شِکِس لب خشک خشکُم تو ساحل شِکِس

(هاشمی به نقل مرادی،۱۳۸۹: ۱۳۱)

(دلم زیر باران شدید شکست و لب تشنه و خشکم بر کنار ساحل ترک‌برداشت)

□غزل به گویش سبزواری

مَرَه وازْ تا ببِنُمتْ دی بَرَه غَمِ دل باتْگایُم شکِسته پَرَه

(خلیلی، محمّدرضا، به نقل مروجی،۱۳۸۸: ١٤٦)

(آیا می‌شود که دوباره تو را ببینم و غم دل را به تو شکسته پاره بگویم)

غزل‌های گویشی علاوه‌بر اینکه حسّی نوستالژیک در مخاطب برمی‌انگیزد، ظرفیّت بالایی برای طرح مضامین طنز اجتماعی و مطالب فکاهی دارد. در دهه‌های اخیر عرضه‌ی غزل‌های گویشی طنزآلود در محافل ادبی رو به فزونی نهاده است و ظرفیتی جدید در عرصه‌ی غزل معاصر پدید آورده است.

٦. نتیجه‌گیری

قاعده‌کاهی گونه‌ای جغرافیایی و کاربرد عناصر بومی زبان، یکی از شگردهایی است که غزل‌سرایان معاصر، به شیوه‌های مختلف برای آشنایی‌زدایی، از آن بهره جُسته‌اند. این نوع قاعده‌کاهی در غزل معاصر به شکل‌های گوناگون در خور بررسی است؛ ازجمله: ۱. کاربرد واژه‌های گویشی در غزلی به زبان معیار؛ ۲. کاربرد یک بیت یا یک مصراع با گویش محلی در غزلی رسمی؛ ۳. کاربرد این شگرد در قالب یک غزل مستقل یا گنجاندن غزلی محاوره‌ای در داخل یک شعر رسمی.

غزل‌سرایان معاصر با بهره‌گیری از این هنرسازه، یعنی استفاده از لهجه و گویش محلی در غزل رسمی، خواسته‌اند به برجسته‌سازی در فرم غزل دست یابند که در نتیجه‌ی آن:

۱. مخاطب احساس صمیمیت و همدلی بیشتری با شاعر داشته باشد؛

۲. به غزل خود هویّت بومی و محلّی ببخشد و از این منظر به تشخّص زبانی برسد و ضمناً با واردکردن واژه‌های محلی به شعر رسمی بر غنای واژگانی زبان معیار بیفزاید؛

۳. با کاربرد واژه‌های لهجه‌ی بومی نوعی حسّ نوستالژیک در مخاطب برانگیزاند؛

٤. با گریز ناگهانی از گونه‌ی معیار به گونه‌ی جغرافیایی، مخاطب را غافل‌گیر و نهایتاً دچار شگفتی کند.

منابع

آرین‌پور، یحیی.(۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. ج ۲، تهران: زوار.

احمدپناهی، محمّد.(۱۳۸۳). *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.

اسداللهی، خدابخش و علیزاده، منصور. (۱۳۹٦). «فراهنجاری گویشی در ۲۵۰ غزل از دیوان شمس». *ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین*، شماره‌ی ۱٦، صص ۱-۱۳.

بدیع، علیرضا.(۱۳۸۸). *گنجشک‌های معبد انجیر*. تهران: تکا.

بهار، محمّدتقی.(۱۳٦۸). *دیوان بهار*. ج ۲، تهران: توس.

بهرامیان، محمدحسین.(۱۳۹۱). *این وصله‌ها به ماه نمی‌چسبد*. تهران: فصل پنجم.

بهمنی، محمّدعلی.(۱۳۹۲). *غزل زندگی کنیم*. تهران: شهرستان ادب.

بهمنی‌مطلق، یدالله و رهایی، اسماعیل.(۱۳۹۰). «رویکردی صورت‌گرایانه به شعر قیصر از منظر هنجارگریزی»، *فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۹، شماره‌ی ۷۱، صص ۷-۲۸.

بیابانکی، سعید.(۱۳۸۹). *گزیده‌غزل جوان امروز*. تهران: سوره‌ی مهر.

ـــــــــــــ(۱۳۹۲). *چقدر پنجره*. تهران: شهرستان ادب.

تراسک، رابرت لارنس.(۱۳۸۲). *تحوّل زبان*. ترجمه‌ی ارسلان گلفام، تهران: دانشگاه تهران.

ترکی، محمّدرضا.(۱۳۹۵). *بغض در نواحی لبخند*. تهران: هنر رسانه اردیبهشت.

جعفری‌ذرمانی، مریم.(۱۳۸٤). *سمفونی روایت قفل‌شده*. تهران: مینا.

ـــــــــــــ(۱۳۸۹). *قانون*. شیراز: داستان‌سرا.

حافظ، شمس‌الدین‌محمّد.(۱۳٦۹). *دیوان غزلیّات خواجه‌حافظ‌شیرازی*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی علیشاه.

حسن‌لی، کاووس.(۱۳۹٦). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

حسینی، سیّداحمد.(۱۳۹٤). *طبقه اول- اول شرقی*. تهران: نیماژ.

حیدرزاده، مریم.(۱۳۸۵). *ماه تمام من*. تهران: پروین.

خلیلی‌جهان‌تیغ، مریم.(۱۳۸۰). *سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)*. تهران: سخن.
دانش‌پژوه، منوچهر.(۱۳۸۰). *تفنّن ادبی در شعر فارسی*. تهران: طهوری.
دلبری، حسن.(۱۳۹۲). *تطوّر غزل معاصر فارسی*. رساله‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.
رضایی‌نیا، عبدالرضا.(۱۳۸٤). *گلدون شکسته*. تهران: قو.
سپاهی‌لایین، علیرضا.(۱۳۹٤). *فواره‌ها*. مشهد: سپیدباوران.
شاملو، احمد.(۱۳۹٤). *مجموعه‌آثار احمد شاملو*: دفتر یکم، شعرها. تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳٦۷). *گزیده‌غزلیّات شمس*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
ـــــــــــــــــــ(۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
شکری، گیتی.(۱۳۷٤). *فرهنگ دبستانی (جلد اول «آ-ش»)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
صفایی، پانته‌آ.(۱۳۸۸). *دیشب کسی مزاحم خواب شما نبود*. تهران: تکا.
صفوی، کورش.(۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.
ـــــــــــــــ(۱۳۹٤). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱: نظم، تهران: سوره‌ی مهر.
ضیایی، علی‌اکبر.(۱۳۸۰). *سیمرغ خیال*. تهران: شقایق.
طالب‌پور، حیدرعلی.(۱۳۷۸). *قلّه‌نشین قاف*. تهران: گفتمان خلاق.
علی‌پور، مصطفی.(۱۳۸۷). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: فردوس.
قلی‌پور، حسین و آزادی، روزبه.(۱۳۹٦). *زبان‌شناسی ترانه*. تهران: ایجاز.
کلیدری، جواد.(۱۳۹۰). *قطار ساعت هفت*. مشهد: شاملو.
گیلانی، سیّداشرف‌الدین.(۱۳۷۱). *کلیّات نسیم شمال*. به‌کوشش حسین نمینی، تهران: اساطیر.
مرادی، محمد.(۱۳۸۹). *جریان شناسی غزل شاعران جوان استان فارس در سال‌های پس از جنگ*. شیراز: عسلی‌ها.
مروجی، حسن.(۱۳۸۸). *تذکره‌ی سخنوران بیهق*. سبزوار: امید مهر.
منزوی، حسین.(۱۳۷۱). *با عشق در حوالی فاجعه*. تهران: پاژنگ.

موسوی، سیّدمهدی.(۱۳۹٤). *حتی پلاک خانه را*. تهران: فصل پنجم.
مولوی، جلال‌الدین‌محمّد.(۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*. براساس نسخه‌ی نیکلسون، تهران: گلستان.
ـــــــــــــــــــ(۱۳۷۱). *کلیّات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه.
مهدی‌نژاد، امید.(۱۳۸۷). *رجزمویه*. مشهد: سپید باوران.
نجفی، عبدالحسن.(۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی عامیانه*. تهران: نیلوفر.
نقوی، امید.(۱۳۹۰). *جان غزل*. تهران: فصل پنجم.
ولیئی، قربان.(۱۳۹۵). *موسیقی نواحی جان*. تهران: شهرستان ادب.
یغما، حیدر.(۱۳۷۷). *دیوان حیدر نعیما*. به‌کوشش سعید کاویانی، نیشابور: شیوه.
یوشیج، نیما.(۱۳٦۳). *حرف‌های همسایه*. تهران:دنیا.
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی