

فرایند برجسته‌سازی زبان در شعر مقاومت گیلکی براساس نظریهٔ «هنجار کاهی» جفری لیچ

احمد فروزانفر*^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد

اسماعیل محمدپور^۲

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۱۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۰)

چکیده

از دید شفيعی کلاکنی، برجسته‌سازی در قلمرو موسیقایی و زبانی تعریف می‌شود که می‌توان آن را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم کرد. جفری لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، معتقد است که فرایند برجسته‌سازی یا به‌شیوهٔ هنجارافزایی و اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار یا به‌شیوهٔ هنجار کاهی یا گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی صورت زبانی انجام می‌پذیرد. در این مقاله، تلاش شده هنجار کاهی در اشعار مقاومت و پایداری گیلکی، بر مبنای نظریهٔ لیچ بررسی شود. مسئلهٔ اصلی آن تبیین انواع هنجار کاهی در اشعار پایداری گیلکی است که با فیش برداری از پانصد واحد شعری، از سی شاعر مطرح گیلکی‌سرا، به‌روش اسنادی و توصیفی تحلیل شده است. نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که در اشعار انتخاب‌شده، بیشترین هنجار کاهی‌ها به‌ترتیب مربوط به هنجار کاهی‌های آوایی، واژگانی و معنایی است و هنجار کاهی نوشتاری در جامعهٔ آماری مورد مطالعهٔ ما مطلقاً وجود نداشت.

کلمات کلیدی: شعر گیلکی، برجسته‌سازی، هنجار کاهی، جفری لیچ.

* نویسنده مسئول: dr.forouzanfar@yahoo.com

۱- درآمد

صورت‌گرایان از میان دو فرایند خودکار و برجسته‌سازی^۱، فرایند دوم را عامل به‌وجودآمدن زبان ادب می‌دانند. لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، پس از طرح برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد. به اعتقاد وی، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت‌پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود؛ به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۶). شفیی کدکنی برجسته‌سازی را در قلمرو موسیقایی و زبانی تعریف می‌کند. او برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین می‌کند (شفیی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷). از دید وی، گروه موسیقایی مجموعهٔ عواملی را در بر می‌گیرد که زبان شعر را از زبان روزمره، به‌اعتبار آهنگ و توازن‌بخشیدن، جدا می‌کند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه‌صناعاتی مانند وزن، قافیه، ردیف و... را شامل می‌شود. گروه زبان‌شناختی عواملی را در بر می‌گیرد که به‌اعتبار تمایز نقش کلمات در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. این گروه‌صناعاتی همچون استعاره، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی را در بر می‌گیرد (همان: ۱۳).

۱-۱. اهداف

در این پژوهش، سعی بر آن است تا اشعار مقاومت و پایداری گیلکی با دیدگاه برجسته‌سازی لیچ بررسی و تبیین شود تا در شناخت ویژگی‌های اشعار گیلکی، گام مؤثری برداشته شود.

۱-۲. بیان مسئله و سؤال پژوهش

از آنجا که برجسته‌سازی به دو شیوه در متن انجام می‌شود، یا با هنجارگریزی یا با قاعده‌افزایی، از این‌رو با بررسی فرایند برجسته‌سازی زبان شعر مقاومت گیلکی از دیدگاه لیچ، درصدد پاسخ به این سؤال بودیم که در شعر مقاومت گیلکی، هنجارگاهی یا قاعده‌افزایی چگونه رخ داده است؟

۱-۳. روش کار

پژوهش حاضر براساس هدف و سؤال پژوهشی، طی مراحل ذیل انجام شده است:

۱. در این مرحله، بررسی و تبیین اشعار مقاومت گیلکی براساس نظریهٔ برجسته‌سازی لیچ بوده که اصول و روش‌های آن مورد بررسی قرار گرفت. منابع و متون شناسایی و گردآوری گردید. منابع متنی مطالعه و از مطالب مرتبط کاربرگ‌هایی تهیه گردید.
۲. اشعار انتخاب‌شده با توجه به دیدگاه لیچ، براساس اصول و روش‌های آن مورد بررسی قرار گرفت و مطالب فراهم‌آمده، برای دستیابی به مفهومی روشن از متغیرهای اصلی، با توجه به سؤالات پژوهش و مبانی نظری بررسی شد.
۳. پاسخ به سؤالات پژوهش براساس مبانی نظری گردآوری شد. در این مرحله با توجه به مبانی نظری مطرح‌شده، به

1 . foregrounding

سؤالات پژوهش پاسخ مقتضی داده شد و سپس جمع‌بندی و نتیجه‌گیری صورت گرفت.

۱-۴. پیشینه پژوهش

مقاله «بررسی هنجار‌گرایی در شعر شفيعی کدکنی، بر مبنای الگوی لیچ» از محمدرضا پهلوان‌نژاد و نسرین ظاهری بیرگانی (۱۳۹۰)، در نشریه زبان‌شناسی تطبیقی، به بررسی اشعار شفيعی کدکنی از این دیدگاه پرداخته است. مقاله «نگاهی به هنجار‌گرایی در اشعار نیما»، از یدالله بهمنی مطلق و مریم سیوندی (۱۳۹۴)، در دوفصلنامه علوم ادبی قم، از این منظر اشعار نیما را بررسی کرده است.

۲- مبانی نظری

زبان‌شناسان فرایند برجسته‌سازی را در مقابل فرایند خود‌کاری تعریف کرده‌اند. این اصطلاحات به‌همراه مباحث مرتبط نظیر آشنایی‌زدایی، هنجار‌گرایی و... نخستین بار توسط فرمالیست‌های روس در دو مقاله «هنر همچون شگرد»^۱ از ویکتور اشکلوفسکی و «زبان معیار و زبان شعر»^۲ از یان موکاروفسکی مطرح شد.

بی‌یرویش هم از دو گونه ساخت سخن می‌گوید: ساخت‌های ثانوی که روی ساخت‌های عادی زبان قرار می‌گیرند و انحراف‌هایی که از ساخت عادی زبان ایجاد می‌شود (بی‌یرویش، ۱۳۶۳: ۱۴۹).

برجسته‌سازی فرایند انحراف از زبان معیار و فاصله‌گرفتن از زبان خود‌کار است. البته هرگونه انحراف از زبان معیار و فاصله‌گرفتن از زبان خود‌کار، برجسته‌سازی محسوب نمی‌شود؛ بلکه در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی مورد توجه قرار گیرد که از بین این عوامل، دو اصل رسانگی و زیباشناسی از اهمیت بیشتری برخوردارند. هرچند موکاروفسکی انسجام را عامل اصلی تر قلمداد می‌کند (صفوی، ۱۳۶۰: ۳۶ تا ۴۱).

اشکلوفسکی هدف زبان ادبی را برجسته‌سازی فرم با استفاده از شکل غریب و غیرعادی که خلاف عادات ادراکی و احساسی ما هستند، می‌داند. به اعتقاد او «این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین هنری، گوهر اصلی و پایدار هنر است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۹). لیچ معتقد است که فرایند برجسته‌سازی به دو طریق انجام می‌پذیرد:

۱. هنجارافزایی^۳: هنجار(قاعده)افزایی که غالباً در بردارنده صنایع بدیع لفظی و عامل ایجاد نظم است (موکاروفسکی، ۱۳۷۳: ۱۲۹)، عبارت است از اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار، به گونه‌ای که باعث برجسته‌سازی زبان ادبی شود. هنجارافزایی در شعر، برحسب توازن و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی و طبقه‌بندی است. پرواضح است که برجسته‌سازی زبان از طریق هنجارافزایی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد؛ به همین دلیل، نتیجه حاصل چیزی جز تقویت پتانسیل موسیقایی زبان نیست.

۲. هنجارکاهی^۴: هنجار(قاعده)کاهی(گریزی) شامل صناعات وابسته به بدیع معنوی است که باعث ایجاد شعر می‌شود. منظور از هنجارکاهی گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معنی با زبان متعارف است

1 . art as device

2 . poetic language and standard language

3 . regularity extra

4 . deviation

(انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵). به عبارت دیگر، هنجار کاهی شامل تمامی تمهیدات و شگردهایی است که بر زبان عادی اعمال می شود و آن را تا سطح یک زبان ادبی ارتقا می دهد.

از دید لیچ، هنجار کاهی را در سه سطح صورت، معنی و دستگاه واجی به انواع هنجار کاهی واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی می توان تقسیم کرد.

نقش های گوناگون زبانی از نظر یا کویسن را می توان در قالب نقش های شش گانه مطرح کرد و نتیجه گرفت که نقش ادبی مهم ترین نقش زبانی است و در آن جهت گیری پیام به سمت خود پیام است. به عبارتی «وقتی که ارتباط کلامی صرفاً به سوی پیام میل می کند، یعنی وقتی پیام به خودی خود کانون توجه می شود، آن موقع است که زبان کارکرد شعری دارد» (فالر، ۱۳۶۹: ۸۱).

حال بر مبنای آنچه که تاکنون در باب هنجار کاهی گفته شد، به بررسی نمونه هایی از هنجار کاهی های لیچ در شعر گیلکی می پردازیم. پرواضح است که انحراف از زبان هنجار، قطعاً به تقسیم بندی لیچ محدود و منحصر نمی شود؛ بلکه این مختصر، مجالی است برای دستیابی به برخی از نمونه هایی که در یک سخن ادبی می گنجد و پیش از این در اشعار گیلکی به آن اشاره نشده است.

۲-۱. هنجار کاهی آوایی^۱

«در این نوع هنجار کاهی، شاعر از قواعد آوایی حاکم بر زبان خود کار یا زبان هنجار، گریز می زند و صورتی را به لحاظ آوایی به کار می برد که در زبان هنجار متداول نیست» (صفوی، ۱۳۹۰: ۷۹). در این بخش، تحولاتی نظیر ادغام، قلب، حذف، تسکین، تشدید و... مورد توجه اند؛ به شرط آنکه تمامی آن ها در جهت حفظ جلوه های موسیقایی شعر، به ویژه وزن و قافیه، به کار گرفته شوند. در غیر این صورت، زیرمجموعه هنجار کاهی واژه ای محسوب می شوند. البته زندگی شاعر در مناطق خاص جغرافیایی نیز می تواند در شدت و ضعف کاربرد تحولات آوایی و در نتیجه تشخیص سبکی وی در این حوزه، تأثیر گذار باشد.

۲-۱-۱. بحث و تحلیل

نمونه ای از هنجار کاهی آوایی:

یه موشته عشقه هوا بآرده بُم، نفس بکشی تی سینه درد خوبا بی و جی تو دس بکشی
(صادقی سرشت، ۱۳۸۹: ۱۶).

مُشتی هوای عشق را برایت آورده بودم تا نفس بکشی / درد سینه ات بهبود یابد و از تو دست بکشد.

هنجار کاهی آوایی در این بیت از نوع تشدید است. کلمه «بی» در زبان معیار و محاوره های زبان گیلکی مشدد نیست؛ ولی در این بیت به ضرورت وزن مشدد شده است. نمونه ای دیگر از امیر فخر موسوی:

به استعاره بیوردم تی نوم سئکل مئنی ئیتو می شعر و تی نوم یکنه بن قشنگه سیاکل
(فرض پور ماچانی، ۱۳۹۰: ۳۵۸).

1 . deviation phonological

نامت را در سیاهکل به استعاره صدا زدم / این گونه، یکی شدن نام تو و شعر من زیباست، ای سیاهکل.

هنجارگاهی آوایی در این بیت از رهگذر حذف انجام گرفته است. همان گونه که پیداست، کلمهٔ سیاهکل یک بار به صورت «سکل / səkəl» و بار دیگر به صورت «سیاهکل / siakəl» آمده است. شاعر در بیت بالا به ضرورت وزن، هر دو صورت ملفوظ را به کار برده است. در بیتی از غلام‌رضا رحمدل:

بُتم برآ ایسکله ما را بدین سینه زُنن! ایسکه نوراته بشین (محمدپور، ۱۳۸۶: ۵۸)

گفتم: برادران، کمی راه را باز کنید / ای سینه‌زن‌ها (عزاداران) کمی آن طرف تر بروید.

در بیت بالا نیز هنجارگاهی آوایی بر مبنای حذف انجام گرفته است. دو واژهٔ «ایسکله / iskale» و «ایسکه / iske» هر دو به معنی «کمی» هستند؛ ولی به ضرورت وزن، هر دو شکل آن به کار رفته‌اند. بیتی از احمد گرگین:

ام گردن، شیمه ور شقه دوشمن خدا ور جه ولی بکته به خاکیم (محمدپور، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

ای دشمن، گردن ما در برابر شما راست است / اما در برابر خدا به خاک افتاده‌ایم.

کلمهٔ «بکته / bəkətə / افتاده» در گیلکی، معمولاً به صورت «bəkətə» تلفظ می‌شود؛ ولی در اینجا با هم به ضرورت رعایت وزن، شاعر حرکت ə بعد از k را به حرکت ساکن تبدیل کرده است. در بیتی دیگر از همین شعر، شاعر از صورت ملفوظ «bəkətə» استفاده کرده است:

اگرچی نازنیم به پهلونی شیم ور گیله مردن بکتاکیم

در بیتی از محمدولی مظفری:

تی خون وختی بکوت دوشمنده آی دوست! امه خون دوشمنه کوتن بیاموت (عباسی، ۱۳۷۶: ۲۰۵)

وقتی خون تو دشمن را درهم کوبید، ای دوست / خون ما نیز درهم کوبیدن دشمن را آموخت.

هنجارگاهی آوایی در این بیت از نوع اضافه است. واژهٔ «دشمن»، یک بار به صورت «دوشمن» و یک بار به صورت «دوشمند» آمده است. این واژه‌ها گذشته از باستان‌گرایی، جنبهٔ موسیقایی شعر را افزوده است.

۲-۲. هنجارگاهی واژگانی^۱

شامل تمامی نوآوری‌هایی است که در سطح واژه اعمال می‌شود؛ مانند ساختن ترکیبات جدید، واژه‌آفرینی^۲ و یا استفاده از کلمات کهنه و مهجور (باستان‌گرایی). شعری از محسن آریپاد:

می و انتاهسه مخی بازوبند / تاریخ و امج دس / خط به خط واؤ (آریپاد، ۱۳۸۶: ۱۶)

بازوبند (خط) میخی پاک‌نشده من به دست پژوهشگر تاریخ، خط به خط باز شد.

هنجارگاهی واژگانی، پس از هنجارگاهی معنایی، قوی‌ترین ابزار شعرآفرینی است. «اگر میان واژه‌ها برخوردی نباشد، شعر به وجود نمی‌آید. شعر از زبان فراتر رفته، قواعد آن را در هم می‌ریزد» (حقوقی، ۱۳۷۱: ۳۴۲). ترکیب «تاریخ و امج / پژوهشگر تاریخ» یک نوآوری در واژه‌سازی است که در زبان معیار و محاوره‌ای استفاده نمی‌شود. شعری دیگر از محسن

1 . lexica deviation morphological

2 . neologism

آریا پاد:

نورنیزه / سینه آبا دره / صُب دورونی... (آریا پاد، ۱۳۸۶: ۶۲)

اشعه نور / در حال شناکردن است / درون صبح...

«نورنیزه / اشعه نور» گذشته از اینکه ترکیب تازه‌ای در حوزه واژگانی زبان گیلکی است، همچنین «شنای نور نیزه در درون صبح» علاوه بر صنعت انسان‌پنداری، درخشش نور نیزه و انعکاس آن در دریای صبح، از رهگذر تشبیه پنهان، از تصاویر بی‌ظنیری است که در این بیت رخ داده شده است.

بیتی از امیر فخر موسوی:

سمند قاطر زین بُنده، هیبتی، فرنه، هوئی / کول تا دِ چی و اسی خاک دمیر تیفنگ سیاکل؟ (فرض پور
ماچانی، ۱۳۹۰: ۳۵۸)

قاطر سمند را از چه رو هیبت، زین کرد و تاخت، آی / دیگر برای چه تفنگ گرد گرفته غبار آلود را بر
دوش گذاشت سیاهکل؟

واژه ترکیبی «خاک دمیر / گرد گرفته غبار آلود» و این گونه ترکیبات کاملاً محصول ذهن خلاق شاعر است و در زبان معیار و محاوره‌ای به کار نمی‌رود. «وقتی گنجینه زبان، عناصر واژگانی لازم را برای بیان اندیشه تازه شاعر ندارد، ناگزیر بخش توانش زبانی شاعر فعال می‌شود... برای یک شاعر واقعی، واژه‌سازی تجربه گذشتن از آتش است و با هر واژه‌ای که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند و این یعنی توسعه اندیشگی در چهارچوب واژگان» (علی پور، ۱۳۷۸: ۲۳۷).

بیتی از علی رضا صدیق:

ای کلاچ، هوهو آداره لچه سر / غیر تاخومه بنا ماده تورنگ (محمد پور، ۱۳۸۶: ۱۶۰)

ای کلاچ، از بلندای این درخت برخیز / که آنجا، قراول ماده بر آشیانه غیرت خوابیده است.

ترکیب اضافی «غیر تاخومه / آشیانه غیرت»، نوآوری در زبان گیلکی است و پیش از این بیت مسبوق به سابقه نیست.

۳-۲. هنجار کاهی زمانی^۱

آن است که شاعر واژه‌ها یا ساخت‌هایی را در شعر وارد کند که در زمان سرودن، در زبان معیار و محاوره‌ای متداول نیستند و به عبارتی، واژه‌ها یا ساخت‌های مرده و واحدهای متداول گذشته می‌باشند. این شگرد را که یکی از شیوه‌های تشخیص بخشیدن به کلام است، باستان‌گرایی نیز می‌نامند. شعری از حجت خواجه‌میری:

نو گوله تاجه خروس / کو کوره کو مرا گوفتی: / کو حریف؟ / کو نونی کی خواجه می‌ور بایه لانتوز تاوده...
(خواجه‌میری، ۱۳۸۶: ۸۲)

آن «گل تاج خروس» / آواز سر می‌داد و می‌گفت: / کو حریف؟ / کجاست آن که می‌خواهد نزد من بیاید و
عربده بکشد...

واژه «لانتوز / عربده» یکی از واژه‌های کهن گیلکی است که شاعر در راستای کاستن مقام و ارزش دشمن از دیرباز، آن را به کار گرفته است. در نمونه‌ای دیگر از حجت خواجه‌میری:

1 . historical of deviation period

نونه دور ور همه / پور گول / گول پامچال / گوله خانه سوچانه / سورخه گول... (خواججه میری، ۱۳۸۶: ۸۶)
دورور او، همه / پر از گل / گل پامچال / گل شقایق / گل سرخ...

«گوله خانه سوچانه» همان گل شقایق است که امروز در زبان گیلکی مهجور مانده و کمتر استعمال می‌شود.

بیتی از ابراهیم شکری:

تی چوموش و پشمه چوقا، تی شنل و شال و کولا / میرزا تی چیکچی، بوخودا، مهر سلیمانانه مانه (عباسی، ۱۳۷۶: ۱۳۸)

پای افزار محلی و تن پوش پشمی و شنل و شال و کلاه تو / ای میرزا، به خدا وسایل تو مانند مهر سلیمان
ارزشمند است.

واژهٔ «چیکچی» به معنی «وسایل»، از واژه‌های مهجور گیلکی است که شاعر براساس قاعدهٔ هنجارگاهی زمانی در این بیت آورده است؛ ضمن اینکه هم‌نشینی آن با ترکیب «مهر سلیمان»، با شگرد ادبی تشبیه، تأکیدی است بر ذهن و اندیشهٔ دیرینهٔ شاعر.

بیتی از اباذر غلامی:

تی دس برآر امرا کی شهر جا فالگی کنه / گی کی با به بال فادین، هیزار تا پند ایشکینین (غلامی، ۱۳۸۲: ۱۰).
با همکار خودت که در شهر عملگی می‌کند / اگر متحد شوی، می‌توانید هزار سد پیش رو را بشکنید.

دو واژهٔ «دس برآر / همکار» و «پند / سد» از واژه‌های کم‌استعمال زبان امروز گیلکی است و ورودشان در شعر، تنها می‌تواند از دیرینگی ذهن و زبان شاعر سرچشمه گرفته باشد.

۴-۲. هنجارگاهی گویشی^۱

از دیدگاه لیچ، اگر شاعر ساخت‌هایی را از گویش خویش که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد، به هنجارگاهی گویشی دست زده است. برخی از صاحب‌نظران این نظر لیچ را به استفادهٔ شاعر از واژه‌های محلی محدود و آن را «یکی از عوامل یاری‌کنندهٔ شاعر در حفظ روانی جریان خلاقیت شعر و تداوم حالت عاطفی شاعر» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰) دانسته‌اند؛ حال آنکه می‌توان برای این هنجارگریزی دامنهٔ وسیع‌تری از تعریف را در نظر گرفت و تجلی هر گویشی را که از قلمرویی خارج از زبان هنجار شاعر وارد شعر شود، هنجارگاهی گویشی قلمداد نمود.

در شعر گیلکی، به دلیل آمیختگی زبان گیلکی با زبان فارسی و عربی، هنجارگاهی گویشی بیشتر از نوع به کارگیری واژه‌ها و ترکیبات زبان فارسی و عربی است؛ به نحوی که این هنجارگاهی سبب نمود موسیقایی بیشتر شعر و در نتیجه آشنایی زدایی می‌شود.

بیتی از مصطفی رحیم‌پور:

راسته راقه سُدری، تی حقه ناحقه بُدن دِ «صراط مستقیم» راشن به ئی آسنی نه (محمدپور، ۱۳۸۶: ۶۶)

در راه راست قدم گذاشته‌ای و حقت را پایمال کردند / دیگر در «صراط مستقیم» راه رفتن به این آسانی‌ها
نیست.

1. dialectical deviation

واضح است که ترکیب «صراط مستقیم» اساساً در زبان هنجار گیلکی وجود نداشته، بلکه از قرآن و زبان عربی وارد گویش‌های گوناگون از جمله گیلان شده است؛ ضمن اینکه شاعر معادل «صراط مستقیم»، «راسته راق / راه راست» را آورده است که در مصراع اول همین بیت آمده است و این گونه بهره‌مندی از ترکیبات قرآنی، ذهن را به سوی آیات قرآنی سوق می‌دهد. افزون بر این، شاعر با استفاده از هر دو لفظ خواهان توجه بیشتر به این مقوله شده است.

بیتی از محمود سحرخیز:

آ جور من فیکر کنم، استغفرالله / فقط گیلان، زمین آخودایه (عباسی، ۱۳۷۶: ۱۲۶)

این گونه که من خیال می‌کنم، استغفرالله / فقط گیلان، زمین آفریده و برگزیده خداوند است

در این بیت هم مانند مثال قبلی، کلمه «استغفرالله» از زبان عربی وارد گویش ساکنان گیلان شده است. این کلمه در اثر مجاورت و همگنی با واژه‌های گیلکی، به شکل شایسته‌ای به این زبان پیوند خورده است؛ از این رو از آن به‌عنوان هنجار گاهی یاد می‌کنیم، والا باید در بحث کژتابی‌های زبانی آن را مطرح می‌کنیم.

بیتی از ابراهیم فخرایی:

گول خوش بو همه کس دوس داریدی باغ دورون در مثل ایسفناجه لاله حمرا نیگیدی (نوزاد، ۱۳۷۱: ۲۲)

همه مردم گل خوش بو را دوست دارند / در مثال، به اسفناج، لاله قرمز نمی‌گویند.

«لاله حمرا»، هم به لحاظ ساخت واژگانی و هم به لحاظ ساخت دستوری یک ترکیب فارسی عربی است. در زبان گیلکی صفت بر موصوف مقدم و شکل گیلکی ترکیب «لاله حمرا»، «سورخه لاله» می‌باشد؛ اما شاعر به ضرورت رعایت قافیه و با استفاده از هنجار گاهی گویشی، از این ترکیب استفاده کرده است.

صفوی معتقد است که این هنجار گاهی نمی‌تواند در شعر آفرینی نقشی داشته باشد و در میان شاعرانی دیده می‌شود که به گونه‌ای زبانی غیر از گونه جغرافیایی خود یا زبانی غیر از زبان مادری‌شان شعر می‌گویند و یا افرادی دوزبانه‌اند و ادامه می‌دهد که «این کاربرد ممکن است در تشخیص سبک یک شاعر مؤثر باشد، ولی نمی‌تواند قاعده گاهی به حساب آید؛ زیرا کاربرد واژه‌های قرصی در زبان خودکار نیز متداول است و این کاربرد، ابزار شعر آفرینی به حساب نمی‌آید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۲).

مثال زیر از اباذر غلامی، این نظر صفوی را تأیید می‌کند:

نه خواب و نه خوراک داری، نه دکتر و دوا داری / نه بازنشستگی داری، هاجور گواها تی دیچین...
(غلامی، ۱۳۸۲: ۱۰)

نه خواب و نه خوراک داری، نه دکتر و دوا داری / نه بازنشستگی داری، همین حرف‌ها را تو بچین و ادامه بده.

وقتی به ترجمه بیت مذکور توجه می‌کنیم، بی‌درنگ درمی‌یابیم که مصراع اول در ترجمه هیچ تغییری نکرده است. در مصراع دوم هم بخش اول، یعنی «نه بازنشستگی داری»، بی‌هیچ کاستی در ترجمه فارسی آمده است و این بدان معناست که کلمات و نحو جملات این بیت، عیناً از زبان فارسی وارد زبان گیلکی شده است. این واژه‌های قرصی، در زبان گیلکی، آسیب به شمار نمی‌آیند؛ چون تقریباً معادل دیگری برای آن‌ها وجود ندارد.

۵-۲. هنجار گاهی سبکی^۱

میان گونه نوشتاری معیار و گونه گفتاری، از نظر نحو گفتار، تفاوت روشنی وجود دارد. مطابق تعاریف متعارف، هنجار گاهی سبکی آن است که شاعر از گونه نوشتاری معیار به ساخت نحوی گفتار گریز زند. اما آیا در زبانی مثل زبان گیلکی که زبان معیار همان زبان گفتار است، هنجار گاهی سبکی وجود ندارد؟ در پاسخ به این پرسش، پرسش دیگری مطرح می‌کنیم: تأثیر عملی هنجار گاهی سبکی در شعر چیست؟ پاسخ روشن است. این تأثیر در سه مقوله صورت می‌پذیرد:

۱. تغییر فضا در شعر؛ ۲. تغییر موسیقی شعر؛ ۳. ایجاد صمیمیت در فضای شعر.

اگر این گونه باشد و این کارکرد را برای هنجار گاهی سبکی قائل شویم، آنگاه شگردهایی نظیر در آمیختن نحو دو زبان در شعر را می‌توان هنجار گاهی سبکی قلمداد کرد؛ به شرطی که باعث آشنایی زدایی یا غریبه گردانی زبان معیار شود.

شعری از محمدعلی افرشته:

دیروز بوشم سجزله ره، می دیل زئی تراف تراف تا دوخاده: «نامت چیه؟» می دیل دکفته به می ناف...
ایوار بیدم کال کالهره، بوگوفته: «ای پسر حسن تو بیست و یک، معطل نوکون، اینجا را یک انگوشت بز»
(عباسی، ۱۳۷۶: ۳۷)

دیروز برای گرفتن شناسنامه رفتم. از اضطراب دلم تاپ تاپ می زد / تا پرسید «نامت چیست؟» دلم به نافم گیر کرد... / ناگهان دیدم که به صراحت [خطاب به من] گفت: «ای پسر حسن / تو بیست و یک ساله و مشمولی، بیا و اینجا را انگشت بز».

در اینجا شاعر ساخت نحوی نوشتار، ساخت نحوی زبان فارسی و ساخت نحوی گفتار زبان گیلکی را با یکدیگر در آمیخته. البته شاید به استناد همین یک بیت نتوان اثبات کرد که این هنجار گاهی چگونه باعث ارتقای شعر شده، ولی با مراجعه به کل شعر، این حقیقت قابل تشخیص است.

بیتی از محمد فارسی:

جه حافظ خوبه «آب اندیشه سوز / که گر شیر نوشد شود بیشه سوز» (فارسی، ۱۳۷۰: ۳۱)

خوب است که از حافظ بگیریم «آب اندیشه سوزی / که اگر شیر بنوشد بیشه را به آتش می کشاند».

در این بیت هم هنجار گاهی سبکی به صورت ترکیب نحو و واژگان زبان فارسی با گیلکی رهنمون شده است.

همان گونه که دیده می‌شود، در هنجار گاهی گویشی یک یا چند واژه، ترکیب یا اصطلاح، از یک گویش ثانوی وارد زبان معیار (گیلکی) می‌شود؛ ولی در هنجار گاهی سبکی، یک یا چند ساخت نحوی از یک زبان ثانوی وارد ساخت نحوی زبان معیار می‌شود.

شعری از علی فتوحی:

دانی کی آخلق خودا تابع زورید؛ مگه نه؟ / زور کی نه همدیگره خایید بوخورید؛ مگه نه؟

گوش دارید و چوم دارید اما کر و کورید؛ مگه نه؟ / های بوکونیم، هوی بوکونیم، دور دکفت دست آما

منم منم بوزبوزها، دو شاخ دارم به هوا / منم منم بوزبوزها، دو شاخ دارم به هوا (نوزاد، ۱۳۷۱: ۷۲)

1 . register of deviation deviation

خبر داری که این جماعت تابع ظلم و زورند، مگر نه؟ / زور که نباشد همدیگر را نابود می‌کنند، مگر نه؟ /
گوش و چشم دارند ولی کر و کورند، مگر نه؟ / های و هوو کنیم که دیگر امور به دست ما افتاد. / منم منم
بُزبُزها، دو شاخ دارم در هوا / منم منم بُزبُزها، دو شاخ دارم در هوا.

صفوی معتقد است که «این گونه قاعده‌گاهی به دلیل وابستگی‌اش به نثر ادبی، در پیوستار میان «شعر منثور» تا «نثر شاعرانه» کاربرد یافته است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۲). در هر صورت، هنجار‌گاهی سبکی را نمی‌توان به مثابه نوعی تشخیص سبکی برای شاعر حساب کرد و توقع داشت که در همه اشعار او به صورت یک امضا قابل دریافت باشد؛ بلکه باید آن را به مثابه تمهیدی برای غریبه‌گردانی متن دانست که شاعر بنا به ضرورت از آن استفاده می‌کند.

ابیاتی از منظومه «گاب / گاو» شیون فومنی:

نیوار ئینا داد بزه «این گاب کیه؟» همه بوگفتید آنه سیم قاطبه

بوگفتمه: «گاب از شوما بختره هیزار جوری ناز مرا می‌بره

خیال کنی نان مرا می‌دخی نیشتی بوخُر، شیمری مره داد زنی»

کم جه نوشان نیم ولی وا باموم می فارسی ام خب نیو کوتا باموم (منظومه گاب / منبع صوتی)

ناگهان فریادی برآورد که «این گاو کیست؟» / همه گفتند که این دیوانه است / جواب دادم: «گاو از شما بهتر است / هزار جور ناز مرا می‌کشد / تو خیال می‌کنی که روزی من دست توست / در صدر مجلس نشسته‌ای و مانند شمر سرم داد می‌کشی» / از آن‌ها کمتر نبودم؛ ولی رها کردم / چون فارسی حرف‌زدنم خوب نبود کوتاه آمدم.

این ابیات را شاید بتوان نمونه‌درستی از هنجار‌گاهی سبکی به‌شمار آورد. شیون فومنی با درهم‌آمیختن زیرکانه نحو و واژگان گیلکی و فارسی، به شایستگی توانسته به آشنایی‌زدایی مطلوبی برای رساندن مخاطب به جایگاهی که راوی منظومه در آن قرار گرفته است، دست یابد.

۶-۲- هنجار‌گاهی نحوی^۱

عبارت است از کاربرد مجموعه قواعدی که جمله نادرست را در زبان خودکار به لحاظ نحوی به جمله‌ای درست مبدل می‌سازد، ولی در زبان برجسته به مثابه شگردی در آفرینش شعر پذیرفته می‌شود؛ مثل عدم رعایت تطابق میان فاعل و فعل یا کاربرد فعل متعدی به جای فعل لازم.

بیتی از حسین‌علی صادقی سرشت:

فیرشتنه سلام صلوات همره پورا بوی آسمونه عطر شب بو (صادقی سرشت، ۱۳۸۹: ۸۶)

با سلام و صلوات فرشته‌ها / آسمان از عطر شب بو پر می‌شد.

در این بیت هم ترکیب «سلام و صلوات» به صورت «سلام صلوات» درآمده است. این ترکیب اخیر در زبان خودکار هم معمول است. یک دوبیتی از علی‌رضا بشر دوست:

زمستان گدوک رایا دبسته گدوک گورگه مانستن چوم بوئسته

1. grammatical deviation

دو چوما خون واره، فاندیره رایا نوکونه بوی میرزا بیشتاوسته (عباسی، ۱۳۸۲: ۲۱۶)

زمستان گدوک (محل قتل میرزا کوچک) راه‌ها را بسته است / گدوک، مانند چشم گرگ شده است.

دو چشمش خون می‌بارد، به راه می‌نگرد / نکند که بوی میرزا را شنیده است.

در مصراع دوم و سوم این دوبیتی، هنجارگاهی نحوی اتفاق افتاده است. در مصراع دوم ترکیب «گورگه چومه مانستن / به چشم گرگ شبیه‌بودن» به ترکیب «گورگه مانستن چوم / شبیه گرگ شدن چشم» و در مصراع سوم برای فاعل جمع «دو چوما / چشم‌ها»، فعل مفرد «واره / می‌بارد» آمده است.

شعری از مسلم رضانی گواهی:

زمین تی سبز، چر لاله تی سورخه؟ تی گب سبز، چر ناله تی سورخه؟

تی سر تا پا چی سبز عین گیلان! چر آخر گله‌چاله تی سورخه؟ (رضانی، ۱۳۹۱: ۱۲۳)

خاک تو سبز است، چرا لاله‌ات سرخ است؟ / کلامت سبز است، چرا ناله‌ات سرخ است؟

تمام وجودت سبز است مثل گیلان! / چرا گلوی تو سرخ است؟

نحو صحیح ترکیب «زمین تی سبز» در گیلکی به صورت «تی زمین سبز» است؛ چنان که در مصراع دوم بیت اول رعایت شده است: «تی گب سبز / کلامت سبز است». اما در مصراع اول بنا به هنجارگاهی نحوی، شاعر به این آشنایی‌زدایی روی آورده است.

۲-۷- هنجارگاهی نوشتاری^۱

خارج شدن از قوانین حاکم بر نوشتار زبان خود کار به هنجارگاهی نوشتاری منجر می‌شود. در این هنجارگاهی، «شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد؛ ولی مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۳). این روش برای بسیاری از مردم هنوز نامأنوس است و کاربرد گسترده‌ای در شعر ندارد. شکلی از این هنجارگاهی به نام «شعر تجسمی»، در چند دهه اخیر مورد توجه شاعران ایرانی قرار گرفته است که در آن به جای فرم‌های هندسی متداول، «شاعر هر شعر را با طرح دلخواه خود که معمولاً تجسم عینی درون‌مایه شعر است، ارائه می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

درست خواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه، دیداری کردن شعر، نشان‌دادن فاصله‌های زمانی و مکانی و برجسته‌سازی تصاویر، از بهترین کارکردهای این نوع هنجارگریزی است (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۳ تا ۹۴). از این نوع هنجارگاهی در دامنه آثار مورد استفاده در این تحقیق، هیچ نمونه‌ای به دست نیامد.

۲-۸- هنجارگاهی معنایی^۲

گریز از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار به این نوع هنجارگاهی ختم می‌شود. به عبارت روشن‌تر، در این نوع هنجارگاهی، شاعر خود را مقید به قواعد معنایی حاکم بر زبان خود کار نمی‌داند و دست به «انتخاب»

1 . philological deviation

2 . Semantic deviation

در محور جانمایی می‌زند. به عقیده لیچ، آشنایی زدایی بیشتر در حوزه معنا اتفاق می‌افتد. معنا معمولاً از پیوند نشانه‌ها در نظام زبان حاصل می‌شود. همین نشانه‌ها و دلالت آن‌ها بر مفاهیم ذهنی شاعر است که محتوای اشعار و تصاویر تراویده از اندیشه شاعر را قابل دریافت می‌کند.

از دیدگاه فرمالیست‌ها، معنا و معناندیشی تنها دغدغه شاعر در سرودن شعر به‌شمار نمی‌آید؛ بلکه در نظام شعر، معنا نیز یکی از اجزایی است که در کل شعر و درباره سایر اجزا بررسی می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۴: ۲۱۳). متداول‌ترین گونه‌های هنجارگاهی معنایی در میان صناعات مربوط به فن بیان، «استعاره» و «تشبیه» است که تأملات نظری در این قلمرو، خود پژوهش مستقلی را می‌طلبد؛ اما از میان صناعات ادبی که در اثر آشنایی زدایی از طریق هنجارگاهی معنایی حاصل می‌شوند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۲-۸-۱. حس آمیزی

چیرن / چورنده / بال زنن / تی بو / توکا گرفته... (پورهادی، ۱۳۸۵: ۷۷)

پرنده‌ها / خیس / بال می‌زنند / بوی تو را / در منقار دارند....

در عبارت «تی بو / توکا گرفته / بوی تو را / در منقار» آمیخته‌شدن دو یا چند حس، هنجارگاهی است که با ایجاد موسیقی معنوی، تأثیر سخن را چندبرابر کرده است. در نمونه زیر:

دورجابو هوا / تنگ پورد سر / پرده تانودا / لب، چوما واکود / می‌زبان من / خوش بکاشته یم (آریاپاد، ۱۳۸۶: ۷۴)

هوای زیر / بر سر پل تنگ / پرده نینداخت / لب، چشم را باز کرد / در میان زبانم / خوش کاشته شده‌ام.

در ترکیب «لب، چوما واکود / لب، چشم را باز کرد»، هرچند که لب مجاز از بیان و زبان است، شاعر با به‌کارگیری استعاره مکین و انسان‌پنداری، به گونه‌ای پوشیده، دو حس بینایی و شنوایی را در هم آمیخته است.

۲-۸-۲. پارادوکس یا تصاویر متناقض‌نما^۱

اول تی صدا / بو / بی تو / آب صدا / پتا بو (پورهادی، ۱۳۸۵: ۱۸)

اول صدای تو / بود / بی تو / صدای آب / لال بود.

در عبارت «صدای آب / لال بود» پارادوکس وجود دارد.

وختی / تی خاموش گاره‌سری یا / سرادی / ونگ به گولی / ابچی / چنگ تاوده / رایا... (همان: ۷۰)

وقتی / لالایی خاموش را / سر می‌دهی / با بغضی در گلو / چیزی / چنگ می‌اندازد / به راه....

حضور پارادوکس در میان عناصر ترکیب و جمله «خاموش گاره‌سری»، از لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند؛ اما تصویری است که شاعر سعی دارد به کمک آن مفهوم مرگ را در کنار شگرد ادبی انسان‌پنداری، به ذهن خواننده متبادر سازد.

.....
1. paradoxical images

۲-۸-۳. صدامعنائی

توماس الیوت می‌گوید: «شاعر باید با اصواتی که در محیط خود شنیده است، آهنگ (ملودی) و هماهنگی (هارمونی) اشعارش را ایجاد کند» (اسکات، ۱۳۷۸: ۸۴). اصوات محیطی نظیر صدای بوق، صدای انفجار بمب، صدای بارش باران و...، هریک دارای قرینه‌هایی در زبان گفتار هستند. به‌عنوان مثال، در زبان گیلکی برای صدای مرغ گُرچ اسم صوت «گُرپه گُرپه» و برای آواز مرغ قبل از تخم‌گذاری، اسم صوت «گره گره»، برای نغمه بلبل اسم صوت «چاپ چاپ»، برای صدای شعله چراغ رو به خاموشی اسم صوت «پرت پرت» و برای صدای جوشش آب، اسم صوت «پلغ پلغ» به کار می‌رود (بخش‌زاد محمودی، ۱۳۸۵: ۱۴۳ تا ۱۴۶). استفاده از این قرینه‌ها در شعر، خودبه‌خود منجر به ایجاد آهنگ و موسیقی خاصی در کلام می‌شود. شعری از اباذر غلامی:

دهقان دسا دوسته ارباب اون کارگر دیل زنه تاپ تاپ

شب فایق واس، نامو د آفتاب بزم تو بز بلبلی چاپ چاپ

ارباب، دست‌های دهقان را بسته است / دل آن کارگر از ترس می‌تپد (تاپ تاپ).

شب غلبه کرد و آفتاب ندمید / باز تو از سرخوشی چهچه بلبلی می‌زنی.

دیل زنه تاپ تاپ؛ تاپ تاپ اسم صوتی است که هم‌قافیه بودن آن با «چاپ چاپ»، ضمن اینکه فضای زور و استبداد به تصویر کشیده شده در شعر را با صدای بلند بازگو می‌کند که شمیسا از این مبحث با عنوان «صدامعنائی» یاد می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۹)، منظور از آن نمایش صدا به وسیله انتخاب کلمات مناسب است. این کلمات باید مستمع را به منبع صوت دلالت کند. در نمونه زیر:

می‌دیل کی هی زئن دوبو تراف تراف / بورسفته بی‌خیر و دکفته می‌ناف (بارور، ۱۳۸۹: ۴۱)

دلهم که با صدای «تراف تراف» می‌تپید / ناگهان پاره شد و در نافم پیچید.

بیتی از محمدعلی افراشته:

دیروز بوشوم سجدلدره، می‌دیل زئی تراف تراف / تا دوخاده نامت چیه؟ می‌دیل دکفته به می‌ناف (عباسی، ۱۳۷۶: ۳۷)

دیروز برای گرفتن شناسنامه رفته بودم، دلهم «تراف تراف» می‌تپید / تا صدایم زد و پرسید «اسمت چیست؟»، دلهم از ترس به نافم گیر کرد.

تمسک به چنین شگردی اگرچه چندان معمول نیست، ولی به نظر می‌رسد به کارگیری این شیوه به‌عنوان عامل ایجاد موسیقی در شعر، تا حدودی که باعث مخدوش شدن ادبیت زبان نشود، می‌تواند مؤثر واقع شود.

بیتی از شیون فومنی:

پرتاپرت شعله مانستان بوکونی نفته واسی عینهو دودی اوتاقانه چراغ سو بیمیری (عباسی، ۱۳۷۶: ۳۷)

مانند شعله از بی‌نفتی «پت پت» کنی / مانند چراغ کم‌نور اتاق‌های دودی بیمیری.

در این بیت، اسم صوت «پرتاپرت / پت پت» در هم‌نشینی با همخوان بی‌واک و انسدادی «ت» که القاکننده رقت و ضعف است، توانسته بار موسیقایی بیت را افزایش دهد.

۲-۸-۴. تلمیح

ناخبر ایشپیتیکا سر بزه بازای بیگیره عینهو ابرهه کی خواسته حجازا بیگیره (محمدپور، ۱۳۸۶: ۱۶۴)

ناگهان به سرش زد که باز را شکار کند / مثل ابرهه که قصد کرد حجاز را تصرف کند.

قرار گرفتن ماجرای شکارشدن باز توسط سمور آبی، در مقابل داستان لشکرکشی ابرهه به حجاز برای تخریب و نابودی کعبه؛ شکست سمور آبی (نماد انسان ناتوان) همانی است که شمیسا آن را تلمیح یا «اشاره به داستانی در کلام» می‌داند «که با دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب همراه است که اولاً ایجاد رابطه تشبیهی بین مطلب و داستانی می‌کند، ثانیاً بین اجزای داستان تناسب به وجود می‌آورد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

جنگل چی بگم؟ کربوبلا بو... نه، دروغه شام و تی سر و تشت طلا بو؟... نه، دروغه (محمدپور، ۱۳۸۵: ۴۸)

جنگل را به چه تشبیه کنم؟ کربلا بود... نه، دروغ است / شام و سر تو و تشت طلا بود؟... نه، دروغ است.

در این بیت، شاعر با تلمیح و تشبیه قیام میرزا کوچک‌خان به قیام حضرت سیدالشهدا(ع)، نه تنها عظمت قیام میرزا کوچک‌خان را بیان می‌کند، بلکه آن را جاودانه هم ساخته است.

۲-۸-۵. تناسب گریزی

خیلی زما ته کلمات سر، عرقچیناش / عکسانه سر، شیطان کولا... (آریا پاد، ۱۳۸۶: ۱۲۸)

دیربازی است که بر سر کلمات، عرقچین گذاشته‌اند / و روی عکس‌ها، کلاه شیطان.

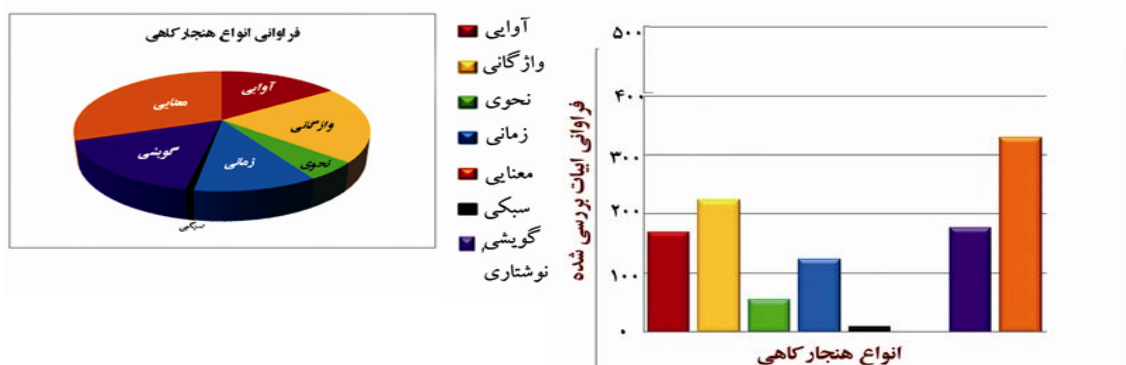
عدم ارتباط معنایی منطقی بین «گذاشتن عرقچین بر سر کلمات و کلاه شیطان بر عکس‌ها» به گونه‌ای است که بر روی محور هم‌نشینی، هیچ گونه هم‌نشینی بین آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ در نتیجه خواننده غافلگیر شده، از عهده پیش‌بینی بر نمی‌آید. در نمونه زیر:

نا / نگم / تاریکی تک بره / پنجره‌یا / نه. / ای پره پره / تی نیگایا / گم. / کی صُب پنجره (پورهادی، ۱۳۸۵:

۵۴)

نه / نمی گویم / تاریکی رخنه می‌کند / به پنجره / نه. / دامنی از نگاه تو را می گویم / که پنجره صبح است.

امکان هم‌نشینی واژه «دامنی» با واژه «از نگاه تو» بر روی محور هم‌نشینی، به هیچ‌روی وجود ندارد؛ این تناسب گریزی است که به وسیله آن دست به تصویر زده است.



۳- نتیجه‌گیری

از میان بسندگی‌های مبتنی بر هنجارگاهی‌های هشت‌گانه لیچ، هنجارگاهی نوشتاری در شعر گیلکی به‌طور عام وجود ندارد. از آنجاکه شعر گیلکی، شعر آوانگارد نیست و هنجارگاهی نوشتاری نتیجه‌نوعی آوانگاردیسم در شعر است، از این رو بیشترین بسامد، مربوط به هنجارگاهی‌های آوایی و واژگانی و معنایی است که در اشعار انتخابی شعر گیلکی رخ داده است. هنجارگاهی آوایی بیشتر از نوع «حذف» و «تشدید» است که جنبه موسیقایی شعر را بیشتر کرده است. هنجارگاهی واژگانی نیز عمدتاً از نوع «ساخت واژگان و ترکیبات نو» و برخی برگرفته از آیات قرآنی بودند که از یک سو تأثیر بسیاری در بسط و گسترش گویش گیلکی داشتند، اما از سوی دیگر زمینه‌های گرت‌برداری بسیاری را در این گویش فراهم آوردند؛ و اما هنجارگاهی معنایی، با بهره‌مندی از ابزارهای شعر و هنر شاعری از جمله موسیقی، صنایع ادبی و زبان، فضای ادبی خاصی را در القای معنا و مفهوم ایجاد کرده است.

فهرست منابع

۱. آریاباد، محسن. (۱۳۸۷). *اویتا من*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
۳. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
۴. انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادب فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵. بارور، محمدتقی. (۱۳۸۹). *بالون صارا*. رشت: حرف نو.
۶. بخش‌زاد محمودی، جعفر. (۱۳۸۵). *دستور زبان گیلکی*. رشت: گیلکان.
۷. بهمنی مطلق، یدالله؛ سیوندی، مریم. (۱۳۹۴). *نگاهی به هنجارگرایی به اشعار نیما*. دوفصلنامه علوم ادبی قم. دوره ۵. ش ۷. بهار و تابستان. ص ۱۰۱-۱۲۴.
۸. پوراحمد جکتاجی، محمدتقی. (۱۳۸۵). *برازه*. رشت: گیلکان.
۹. پورهادی، مسعود. (۱۳۸۵). *باد بامو دُرشین باورد*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۱۰. پورهادی، مسعود. (۱۳۸۸). *رم بوکوده اسبان پاصدا کی بال داشتیدی*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۱۱. پهلوان‌نژاد محمدرضا؛ ظاهری بیرگانی، نسرين. (۱۳۹۰). *هنجارگرایی در شعر شفيعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ*. *نشریه زبان‌شناسی تطبیقی*. دوره ۱. ش ۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۰. ص ۱۱۳-۱۲۸.
۱۲. پیله‌ور، مهرداد. (۱۳۸۲). *پنجران پا خسته بو*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۱۳. حقوقی، محمد. (۱۳۷۱). *شعر و شاعران*. تهران: نگاه.
۱۴. خواجه‌میری، حجت. (۱۳۸۶). *ول بیگفته رادوار*. به کوشش محمد پرچم. رشت: فرهنگ ایلیا.
۱۵. رمضانی گوانی، مسلم. (۱۳۹۱). *به کولبار نگوته گب*. رشت: حرف نو.
۱۶. شفيعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. چ ۳. تهران: آگاه.

۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. ج ۳. تهران: میترا.
۱۸. صادقی سرشت، حسین علی. (۱۳۸۹). *سورخه گول نَاجِه*. رشت: حرف نو.
۱۹. صفوی، کوروش. (۱۳۶۰). *درآمدی بر زبان شناسی*. ج ۱. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۲۰. _____ (۱۳۹۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. ج ۱ و ۲. تهران: سوره مهر.
۲۱. عباسی، هوشنگ. (۱۳۷۶). *شاعران گیلک و شعر گیلکی*. ج ۱. رشت: گیلکان.
۲۲. _____ (۱۳۸۲). *شاعران گیلک و شعر گیلکی*. ج ۲. رشت: گیلکان.
۲۳. عباسی، حبیب الله. (۱۳۷۸). *سفرنامه باران: نقد و تحلیل اشعار دکتر شفیع کدکنی*. تهران: روزگار.
۲۴. عسکرزاده، بهروز. (۱۳۸۶). *بیجه باد*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۲۵. علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار و زبان شعر امروز*. ج ۱. تهران: فردوس.
۲۶. غلامی، اباذر. (۱۳۸۲). *سل کول توسه دار*. رشت: گیلکان.
۲۷. فالر، راجرز. (۱۳۶۹). *زبان شناسی و نقد ادبی*. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.
۲۸. فرض پور ماچانی، مصطفی. (۱۳۹۰). *گیلان مهر: مقالات گیلان شناسی*. رشت: فرهنگ ایلیا.
۲۹. محمدپور، اسماعیل. (۱۳۸۵). *آسمونه گورشابو سینه*. حرف نو: رشت.
۳۰. _____ (۱۳۸۶). *ئی باغه سورخه گولان*. رشت: کتیبه گیل.
۳۱. مدرسی، فاطمه؛ احمدوند، حسن. (۱۳۸۴). *زبان و ادب پارسی*. مجله علمی پژوهشی دانشگاه علامه طباطبائی. ش ۱۳.
۳۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). *واژه نامه هنر داستان نویسی*. تهران: نشر مهناز.
۳۳. نوزاد، فریدون. (۱۳۷۲). *چهل تیکه*. رشت: جاوید.