



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 12, Issue 4, No.33, Winter 2020-2021, pp.57-72

Received:24/04/2019

Accepted:04/08/2019

An Analytic Review of Deviations in Madhoosh Golpaigani's Sonnets

Noshin Mansourpoor

Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
nomansoorpoor@yahoo.com

Mehrdad Chatraei *

*Corresponding author: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
M_chatraei@yahoo.com

Ata Mohammad Radmanesh

Professor of Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Ata.radmanesh@yahoo.com

Abstract

The deviation technique is one of the tools for creating poetry and makes it different from natural language. When a poet goes beyond the standard form of language for more creativity, deviation emerges. According to Leech (1969), linguistic deviation happens in eight fields: lexicon, syntax, phonetics, writing, semantics, dialect, style, and time. Madhoosh is one of the contemporary poets in the Fath-Ali Sah Qajar era. He has many poems and proses not published yet. Some of his manuscripts are kept in libraries. His talent in composing a sonnet is obvious. Also, he is proficient in figurative language, artistic details, and poetry. Madhoosh, like his contemporary poets, imitated his predecessors and used their ideas in choosing themes and rhythms. He chose his poetic rhythm according to the theme. Verbal rhymes in his poems that are sometimes in question form add value to his poetry. Smooth and fluent verses, ordinary content, transferring meaning and using proper rhymes are some of his poems' features. His sonnets are full of similes, and there are a lot of metaphors, exaggerations, and allusions in his poetry. Intellectually, the theme of his sonnets is love, and his beloved is from the earth. In this aspect, he does not have a new content and only repeats his ancestors. At some points in his sonnets, he also refers to moral, philosophical, and mystical concepts, and we can see Khayyam's idea in his poetry. This study uses an analytical-descriptive method within the constructivism school framework. It aims to review different forms of deviation in Madhoosh Golpaygani's sonnets based on Leech deviation pattern. The results show that semantic deviation is the most prominent and frequent kind of deviation technique that Madhoosh Golpaygani uses in his sonnets. He also uses syntax deviation with breaking the order of linguistic self-contained elements and phonetic deviation for a better rhythm. Such kinds of deviation add more value and beauty to his poems. Time and style deviations are less than the other forms.

Keywords: deviation, foregrounding, Persian sonnet, Madhoosh, Madhoos Golpaygani

References

- Arianpour, Y. (1993). *From Saba to Nima*, vol. 1. Tehran: Zavvar.
- Aghdai, T. (2001). *Rhetoric in Persian Poetry*. Tehran: Nikan Ketab.
- Alavimoghadam, M. (1998). *Contemporary Literary Criticism Theories*. Tehran: Samt.
- Alipour, M. (2007). *Word and Meaning in Shafie Kadkani's Poetry*. M.A thesis, Birjand University.
- Faraghi, Morteza (2011). *Defamiliarization in Khaghani's Sonnets*. M.A thesis, Birjand University.

- Fesharaki, M. (2000). *Rhetoric Criticism*. Tehran: Samt.
- Golpaygani, M. (1857). *Generalities, Manuscript in the National Library of Tabriz*. N. 2546.
- Hassan Pour Alashti, H. (2005). *New Approach*. Tehran: Sokhan.
- Hamidi, M. (1985). *Poetry in Ghajar's era*. Tehran: Ganj Ketab.
- Leech, G. N. (1969). *A Linguistic Guide to English poetry*. N. Y: Longman.
- Mohseni, M. Serahti Joybari, M. (2010). Phonetic and Lexical deviation study in Naser Khosru's. *Bahare Adab*, (8), 1-24.
- Mosavai Khoram, S.Z. (2008). *Semantic Deviation in Persian Poetry*. M.A. thesis, Razi University.
- Rohani, M & Fayazi, M. (2009). Sohrab Sefehri's defamiliarization idea, deviated poetry, *Literary Studies Journal*, (23), 109-126.
- Romyani, H. (2009). *Deviation in Ahmad Shamloo's Poetry*. M.A Thesis, Alameh Tabatabaie University.
- Servatian, B. (2008). *Expression in Persian Poetry*. Tehran: Sooreh Mehr.
- Sassani, F. (2011). *Metaphor as a Basis for Thinking and Beauty Creation Tools*. Tehran: Sooreh Mehr.
- Shafie Kadkani, M. (1980). *Persian Poetry Eras from Constitutionalism to Monarchy Fall*. Tehran: Toos.
- ----- (1991). *Poetry Rhythm*. Tehran: Agah.
- Shamisa, S. (1995). *Persian Poetry Stylistics*. Tehran: Ferdos.
- ----- (2009). *Literary Criticism*. Tehran: Mitra.
- ----- (2005). *Stylistic Generality*. Tehran: Mitra.
- Safavi, K. (2011). *From Linguistics to Literature*. 3rd ed., Vols. 1 & 2. Tehran: Sooreh Mehr.
- Smith, M. (2012). *Literary Communication: Bahar's Stylistic and Literary Return*, Mahdi Alyaei Moghadam (trans.), best seller book of the month, (71), 24-31.

فنون ادبی

نوع مقاله: پژوهشی

سال دوازدهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۳) زمستان ۱۳۹۹، ص ۵۷ - ۷۲

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۲/۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۵/۱۳

بررسی و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی در غزل‌های مدهوش گلپایگانی

نوشین منصورپور، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، ایران

nomansoorpoor@yahoo.com

مهرداد چترایی*، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

M_chatraei@yahoo.com

عطا محمد رادمنش، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران

ata.radmanesh@yahoo.com

چکیده

یکی از ابزارهای آفرینش شعر و عامل تمایز آن از زبان عادی، «هنجارگریزی» است که شاعر از فرم معیار زبان به منظور ایجاد خلاقیت شعری منحرف می‌شود. طبق الگوی لیچ (۱۹۶۹)، انحراف یا هنجارگریزی از زبان معیار در هشت گونه، شامل: هنجارگریزی واژگانی، دستوری، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی شکل می‌گیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی در چارچوب مکتب ساخت‌گرایی و بر مبنای الگوی هنجارگریزی لیچ به بررسی انواع هنجارگریزی‌های به‌کاررفته در شعر مدهوش گلپایگانی پرداخته است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد هنجارگریزی معنایی مهم‌ترین و پربسامدترین شیوه‌ای است که مدهوش گلپایگانی برای برجسته‌سازی زبان و بیان مفاهیم مدنظر خود در غزلیاتش از آن بهره‌جسته است. وی از هنجارگریزی دستوری به صورت شکستن الگوی چینش عناصر خودایستای زبانی و از هنجارگریزی آوایی برای کمک به حفظ نظام موسیقایی شعرش استفاده شایانی کرده و در عین حال با ایجاد برجسته‌سازی، زیبایی دوچندانی به سخن خود داده است. کاربرد هنجارگریزی زمانی و سبکی در شعر او کاربرد کمتری دارد.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی، برجسته‌سازی، غزل فارسی، مدهوش گلپایگانی.

مقدمه

گلپایگان از دیرباز مهد شعر و ادب بوده است و همواره شاعران توانمندی در این دیار زیسته‌اند؛ اما همچنان غبار زمان بر چهره برخی از این شاعران مانده و مانع بهتر دیده‌شدن آنان شده است. از جمله شاعران این دیار، مدهوش گلپایگانی است که در دربار حاکم گلپایگان، حیدرقلی میرزا، فرزند فتحعلی‌شاه، در سمت «ملاباشی» خدمت کرده است. شاهزاده حیدرقلی میرزا، ضمن انجام کارهای سیاسی و اداره حکومت آن دیار، اهل ذوق بوده و خود نیز اشعاری سروده است. مدهوش بسیار به مدح این شاهزاده پرداخته و در قصایدش بارها از وی با تخلص «خاور» یاد کرده است. از محمدصادق گلپایگانی آثاری به جا مانده است که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

* مسؤل مکاتبات

- گنج‌البحر، شامل اشعار فارسی.
- فلک‌النجات در تاریخ معصومین.
- پندنامه یا مثنوی عرفانی.
- سرمشق جنون یا منشآت فارسی در مراسلات.
- سرالعزیز در اخلاق.

همچنین دیباچه چند کتاب، از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان به دیباچه کتاب «مراثی و نوحه‌ها» و دیباچه تذکره‌ای به نام «میزان الطبايع» اشاره کرد. همه موارد ذکر شده در یک مجموعه به نام «کلیات» گنجانده شده است. کلیات مدهوش مجموعه‌ای از غزلیات، مثنویات، قصاید، رباعیات، قطعات، منشآت و نوشته‌هایی تعلیمی و حکمی به نثر است که تاکنون ناشناخته مانده و در تاریخ ادبیات فارسی ذکری از آن نرفته است.

تذکره‌ها این شاعر را شاعری توانمند نام برده‌اند؛ بنابراین لازم است از جنبه‌های گوناگون به ارزش‌های ادبی آثار او توجه شود و جایگاه و میزان اثربخشی آنها بررسی شود. در این واکاوی، غزل‌های محمدصادق گلپایگانی از نظر گونه‌های هنجارگریزی و برجسته‌سازی بررسی و تحلیل می‌شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه غزلیات مدهوش گلپایگانی به‌جز مقاله‌ای با عنوان «بررسی سبک‌شناسی غزلیات مدهوش گلپایگانی» (منصورپور و همکاران، ۱۳۹۹) پژوهش دیگری انجام نشده است و جای پژوهشی مستقل در این زمینه خالی به نظر می‌رسد. بنابراین، پژوهش حاضر زمینه تازه‌ای در واکاوی آثار این شاعر خواهد بود.

وضع ادبی دوره مدهوش گلپایگانی

در قرن دوازدهم جمعی از شاعران شهیر اصفهان نظیر: مشتاق، عاشق، شعله، هاتف، آذر و تعدادی دیگر انجمنی را در اصفهان تشکیل دادند. «هدف این گروه رهایی‌بخشیدن شعر فارسی از تباهی و فقر دوره انحطاط صفوی و آشوب و اغتشاش بعد از آن بود، اما برای رسیدن به منظور خود راه دیگری جز بازگشت به سبک و شیوه سخن قدیم و پیروی از طرز بیان استادان بزرگی مانند فردوسی، عنصری، فرخی، منوچهری، حافظ و سعدی نمی‌دانستند» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۵). بنابراین، در دوران قاجار شعر و ادب جانی تازه گرفت. این قرن یکی از ادوار برجسته و ممتاز ادبیات فارسی به شمار می‌رود. امتیاز و برجستگی این قرن از آن جهت است که در اثنای آن تغییر و تحول فاحش و مطلوبی در نظم و نثر آشکار شده و سخن فارسی از مذلت انحطاط و خطر زوال رهایی یافته است. این تغییر و تحول که به اعتقاد بسیاری از تذکره‌نویسان از اواخر قرن دوازدهم به کوشش مشتاق و عاشق و معاصران آنها آغاز شده، از اوایل قرن سیزدهم کم‌کم در سخنان فارسی آشکار می‌گردد و هرچه عمر این قرن به جلو می‌رود، قوی‌تر و محسوس‌تر و زیباتر جلوه می‌کند» (حمیدی، ۱۳۶۴: ۱۳). از دوره بازگشت ادبی به کودتا تعبیر شده است: «نهضت بازگشت فقط به‌سان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک هندی، که همه از آن به تنگ آمده بودند» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۹).

شفیعی کدکنی نیز شعرای دوره بازگشت را چهره‌های مسخ شده و کاریکاتور شعرای قرون گذشته می‌داند: «این شاعران در حقیقت کاریکاتور شعرای قرن پنجم و ششم هجری اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۰). شمیسا نقایص و ضعف‌های شعر دوره بازگشت را می‌پذیرد، لکن آن را لایق تحسین نیز می‌خواند: «شعر بازگشت نمی‌تواند از جاذبه و نثار تحسین‌های قلبی به دور باشد. دست‌کم اینکه گویی دوره سبک خراسانی دو برابر شده است، امثال فرخی، عمری درازتر یافته‌اند، گویی دیوان همزاد

انوری نیز به دست آمده است و چه فرق می‌کند که شعر فرخی را می‌خوانم یا سروش را ... لحظات بسیاری است که شعر سروش و داوری و محمودخان صبا و شیبانی با شعر عنصری و فرخی و مسعود سعد به‌دور از شائبه‌ها یکی می‌شود و پارسی‌شناس بر هردو قصیده آفرین می‌کند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۳۲ - ۳۳۳).

با این اوصاف، می‌توانیم شعر این دوره را جریانی از شعر فارسی بدانیم و پیروی شاعران این دوره از سبک و شیوه متقدمان ادب فارسی را خالی از ارزش و هنر تلقی نکنیم. از آنجاکه شاعران این دوره به ویژگی‌های زبانی، فکری و ادبی آثار گذشته اشراف داشته‌اند، به‌خوبی و ظرافت توانسته‌اند اشعاری مشابه گذشتگان بسرایند؛ به‌گونه‌ای که گاهی بازشناختن آنها از هم به دشواری امکان‌پذیر است.

ساخت‌گرایان

ساخت‌گرایی ادبی در (۱۹۶۰ م) شکوفا شد و در آغاز، کوششی به‌منظور به کار بستن روش‌ها و دریافته‌های فردینان‌دو سوسور، بنیانگذار زبان‌شناسی نوین در عرصه ادبیات بود. تحلیل ساخت‌گرایانه بر آن است تا مجموعه قوانین ناظر بر ترکیب نشانه‌ها و عناصر را استخراج کند. چنین تحلیلی تا حدود زیادی به آنچه واقعاً نشانه‌ها می‌گویند کاری ندارد و به‌جای آن بر روابط درونی آنها با یکدیگر تأکید می‌ورزد؛ به عبارتی دیگر، ساخت‌گرایی، بازاندیشی درباره همه‌چیز از دیدگاه زبان‌شناسی است (موسوی خرم، ۱۳۸۷: ۱۸).

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس صورت‌گرای روس بود که پیوند اصلی میان صورت‌گرایی و ساخت‌گرایی امروزین را برقرار کرد. آنچه او به‌ویژه به عرصه شعرشناسی که آن را بخشی از زبان‌شناسی قلمداد می‌کرد، عرضه داشت، این اندیشه بود که «شاعرانه» بودن - ادبی بودن - در درجه اول حاصل زبان است که به‌گونه‌ای خاص در رابطه با خود قرار گرفته باشد. ساخت‌گرایان، زبان ادب را از زبان روزمره یا معیار جدا می‌دانستند و طرح نظری این تمایز را مبنای مطالعات خویش قرار دادند. طرح فرایند برجسته‌سازی و توجه به تمایز زبان ادب و زبان معیار، توجه گروهی از زبان‌شناسان را به‌سوی هنجارها و زبان معیار جلب کرد. بدین ترتیب، گروهی، مسئله هنجارها را بحث و بررسی کردند. کوهن، عناصر زبان علم را هنجار معرفی کرد. کریستال و دیوی، گفت‌وگوی غیررسمی را الگوی کاملی از زبان هنجار دانستند. در میان طرفداران نظریه گشتاری‌زایشی، اوهمن و لوین به دنبال آن بودند تا ثابت کنند جمله‌ای ژرف‌ساختی از زبان هنجار به کمک مجموعه‌ای از گشتارهای سبکی به جمله‌ای روساختی در زبان ادب مبدل شود (همان: ۱۹). لوین و کوهن از جمله زبان‌شناسان فرانسوی بودند که با بررسی ویژگی‌های صوری متن‌های ادبی، به‌ویژه شعر، سعی کردند ساختار و در نتیجه ارزش زیبایی‌شناختی هر متن را کشف کنند. کریستال و دیوی، گفت و گوی غیررسمی را الگوی کاملی از زبان هنجار دانستند. در میان طرفداران نظریه گشتاری‌زایشی، اوهمن و لوین به دنبال آن بودند تا ثابت کنند جمله‌ای ژرف ساختی از زبان هنجار به کمک مجموعه‌ای از گشتارهای سبکی به جمله‌ای روساختی در زبان ادب مبدل شود (همان).

لوین هنگام طرح تمایز میان زبان ادب و زبان روزمره، به فرایند هنجارگریزی اشاره کرده است. او هنجارگریزی را در دو گروه طبقه‌بندی می‌کند؛ گروه نخست را هنجارگریزی برونی نامید و آن را انحراف از قواعد هنجار زبان روزمره معرفی کرد و گروه دوم، موسوم به هنجارگریزی درونی را حاصل انحراف از قواعد هنجار زبان ادب دانست. لیچ از دیگر زبان‌شناسان این گروه، با بدیهی‌انگاشتن فرایند برجسته‌سازی، دو گونه از این فرایند یعنی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی را از یکدیگر متمایز ساخت. وی باتوجه به تمایز سستی میان صناعات بدیع لفظی و صناعات بدیع معنایی، انواع قاعده‌افزایی را در چهارچوب صناعات بدیعی لفظی به دست داد و گونه‌های هنجارگریزی را از جمله صناعاتی دانست که به بدیع معنایی وابسته است. لیچ از این طریق، فرایند قاعده‌افزایی را به دست داد؛ بنابه اعتقاد لیچ، قاعده‌افزایی از طریق توازن حاصل می‌شود و توازن نتیجه

انواع تکرارهایی است که نظم ادبی را به وجود می‌آورد. وی هشت‌گونه هنجارگریزی را از یکدیگر بازشناخت و به کمک مجموعه‌ای از نمونه‌ها، کاربرد هریک را در ایجاد شعر به دست داد (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۷۵). در ادامه به بررسی گونه‌های مختلف هنجارگریزی در غزل‌های مدهوش گلپایگانی خواهیم پرداخت.

هنجارگریزی دستوری

دشوارترین نوع آشنایی زدایی در قلمرو دستور زبان اتفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات دستوری، حوزه اختیار و انتخاب دستوری هر زبان به یک حساب، محدودترین امکانات است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰) شاعر می‌تواند در شعر خود با نادیده گرفتن قواعد دستوری حاکم بر زبان خودکار به شعرآفرینی بپردازد (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۰). بسیاری از اختصاصات سبکی شاعران از طریق هنجار خاص به‌کاررفته در اشعار آنان کشف می‌شود و اگر آنان کاملاً از قواعد دستوری زبان پیروی کنند، هیچ‌گونه سبکی نخواهند داشت. لیچ پس از یادآوری مفاهیم ژرف‌ساخت و روساخت، انحراف از قواعد دستوری را در دو نوع طبقه‌بندی می‌کند؛ «انحراف از ساختارهای روساختی» و «انحراف از ساختارهای ژرف‌ساختی». بر این اساس، انحرافات روساختی نه فقط از جنبه فنی، از این جنبه که تأثیری اساسی بر چگونگی درک جمله ندارند، «سطحی» نامیده می‌شوند؛ اما در انحراف دستوری ژرف‌ساختی جایگاهی که باید با واژه‌ای از مقوله دستوری خاصی پر شود، به‌وسیله واژه‌ای دیگر پر می‌شود؛ برای مثال، فعلی را که تنها یک مفعول می‌گیرد، در جایگاهی به کار ببریم که به‌طور معمول توسط فعل‌های دومفعولی اشغال می‌شود (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۵).

هنجارگریزی دستوری در غزل‌های مدهوش به شکل‌های مختلف و متعدد دیده می‌شود:

عشق مرا باد به عالم دوام احسن تورا باد به هستی بقا^۱

(۱۱/۶)

آتش دل می‌بردم بی تو تاب خون جگر می‌زنم بی تو جوش

(۲۵۵/۲)

گر رشته عمرم شود از حادثه کوتاه از دل نرود حسرت آن سرو بلندم

(۲۹۲/۴)

هنجارگریزی واژگانی

بنابه عقیده لیچ در هنجارگریزی واژگانی، شاعر واژگان یا ترکیبات جدیدی می‌آفریند که تا آن زمان به کار نرفته است و در زبان معمول و عادی جایگاهی ندارد. گاهی ممکن است شاعر یک واژه را به‌گونه‌ای خلق کند که تنها و تنها یک‌بار به کار گرفته شود. در این ارتباط، ساختن واژگان جدید یا نوواژه‌ها یکی از روشن‌ترین شیوه‌هایی است که ممکن است شاعر به‌واسطه آن از منابع موجود در زبان فراتر رود. حتی افراد معمولی در زبان محاوره هم ممکن است تا حدودی به ایجاد واژگان جدید به عنوان در دسترس‌ترین شیوه برای بیان احساسات یا عقاید روی آورند. اگر واژه‌ای جدید تنها برای بیان یک موقعیت و نه تلاشی جدی برای افزودن واژه‌ای جدید به دامنه واژگان به‌منظور رفع یک نیاز آنی خلق شده باشد، به آن ساخت گذرا یا گاه‌واژه می‌گویند (لیچ، ۱۹۶۹: ۴۲). لیچ در ادامه یادآور می‌شود گرچه اغلب واژگان جدید شاعران را باید گاه‌واژه نامید، واژگان ابداعی شاعر دوام بیشتری از واژگان محاوره‌ای ابداعی دارند؛ زیرا یک شعر موفق را بارها و بارها شاعران معاصر و نسل‌های بعد خواهند خواند. در این راستا، موارد بسیاری از هنجارگریزی واژگانی را می‌توان هم در شعر شاعران قدیمی و هم در شعر شاعران جدید مشاهده کرد.

مدهوش گلپایگانی نیز از جمله شاعرانی است که در اشعارش واژگان و ترکیبات جدید دیده می‌شود:

^۱ ارجاع خواهد براساس نسخه خطی موجود در کتابخانه ملی تبریز است. عدد سمت راست، شماره بیت و سمت چپ، شماره غزل است.

ای باد صبا به گوش می‌گوش	وز من سخنی به گوش می‌گوش
(۲۵۲/۱)	(۲۵۲/۱)
از بس که جمال یار خوبید	خورشید ز شرم او غرویبید
(۲۰۴/۱)	(۲۰۴/۱)
نازنین سقفی است سقف چرخ حیف	اندکی دامن ایوانش کم است
(۷۳/۸)	(۷۳/۸)
وی در ابیاتی از مصدرهای جعلی استفاده کرده که همین امر به برجسته‌سازی شعر وی افزوده است.	
رخسار تو مالک‌الرقابید	عشق تو مسخرالقلوبید
(۲۰۴/۷)	(۲۰۴/۷)
تا اشک من از غمت شرابید	دل ز آتش هجر تو کبابید
(۲۰۵/۱)	(۲۰۵/۱)
بر جا نگذاشت جای صلحی	از بس که به عاشقان عتابید
(۲۰۵/۲)	(۲۰۵/۲)

هنجارگریزی آوایی

به کاربرد صورتی که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست، هنجارگریزی آوایی گویند. در این نوع هنجارگریزی، شاعر از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند. دو دسته هنجارگریزی آوایی وجود دارد که یک دسته آن، فراوانی زیادی دارد و می‌توان گفت امروزه به‌علت کاربرد زیاد در زبان شعر بی‌نشان هستند و تعدادشان محدود است؛ مانند (ز، دگر، نگه) به‌جای (از، دیگر، نگاه). دسته دوم شامل واژه‌هایی می‌شود که تحت ضروریات وزنی، تلفظی غریب یافته‌اند و به‌صورت نشان‌دار و نامأنوس جلوه می‌کنند. در هنجارگریزی آوایی، تغییرات آوایی که شاعر در جهت حفظ جلوه‌های موسیقایی شعر (وزن و قافیه) از آن بهره می‌جوید مانند حذف، تشدید، ادغام، تسکین، قلب و جز آن مورد توجهند (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۷). در شعر مدهوش نیز این نوع هنجارگریزی به گونه‌های مختلف کاربرد یافته است:

حذف

«گاه ممکن است شاعر بنابه ملاحظات عروضی به حذف واج یا واج‌هایی در شعر خود بپردازد. قاعده حذف دقیقاً بر عکس اضافه است» (فراقی، ۱۳۹۰: ۸۸).

کرده پامال جفایم فلک مینارنگ	ساقی از دست مده بهر خدا مینارا
(۱۰/۱۷)	(۱۰/۱۷)
در واژه پامال، واج /ی/ حذف شده است.	
ستوده فتحعلی‌شه که یافت لعل لب‌ت	ز خاک درگه او آب زندگانی را
(۷/۲۱)	(۷/۲۱)
در واژه درگه، واج /ل/ حذف شده است.	
آیین گدا اگر چنین است	خود شیوه پادشه چنان نیست
(۴۵/۴)	(۴۵/۴)
در واژه پادشه، واج /ل/ حذف شده است.	

تبدیل

فرایند تبدیل ممکن است به دو صورت انجام گیرد:

الف- تبدیل واج‌های بلند به کوتاه و کوتاه به بلند؛

ب- تبدیل واج‌های یک دسته به یکدیگر (اماله).

روزی اگر ز پرده درآیی تو بی حجیب

(۴۰/۵)

صد ره ز شرم پرده گذاری بر آفتاب

جان می‌دهم به هرکه ز یار آورد کتیب

(۴۰/۶)

مکتوب یار قوت جان است و من ز شوق

در واژه‌های «حجیب» و «کتیب» واج بلند /و/ به واج بلند /ی/ تبدیل شده است.

تخفیف

این فرایند «یعنی تبدیل هریک از واج‌های بلند به کوتاه متناسب با خود. علاوه بر این، حذف تشدید حروف مشدد را نیز

باید جزو تخفیف برشمرد» (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۹).

ما بیهده‌گو و مصلحت‌کوش

(۲۵۳/۲)

تقدیر به اقتضای معهود

تسکین

«ساکن کردن حرف یا حروف غیرساکن به ضرورت وزن یا قافیه را تسکین گویند» (فراقی، ۱۳۹۰: ۸۶).

برای مثال در این بیت از غزل مدهوش:

از که جویم چاره‌ها یا رب دل بیچاره را

(۸/۶)

گه مریض است گاه مجنون گاه شیدا گاه مست

در واژه چاره‌ها، به ضرورت وزن حرکت حرف /ر/ از کسره به ساکن بدل شده است.

نپذیر این سخن از من که سخن نپذیرم

(۲۸۸/۴)

عاشق آن نیست که پند تو پذیرد ناصح

در فعل نپذیرم، به ضرورت وزن حرکت حرف /پ/ از فتحه به ساکن بدل شده است.

ادغام

ادغام را باید زیرمجموعه حذف در نظر گرفت (محسنی و صراحتی، ۱۳۸۹: ۱۱).

کآمدۀ طغرل تکین، بر در او چون غلام

(۲۸۵/۸)

بنده دارای دین، شاه سلیمان‌نگین

تکرار

«تکرار از لحاظ موسیقایی نقشی اساسی ایفا می‌کند و به گونه‌های مختلفی تحقق می‌یابد؛ مانند تکرار واج‌ها، تکرار

کلمات و عبارات، تکرار همخوان‌ها و تکرار واج و همخوان با هم» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۶۴-۶۹).

در غزل‌های مدهوش هم تکرار واج و هم تکرار واژه به چشم می‌خورد:

تکرار واج

یکی از جنبه‌های هنری تکرار، تکرار یک یا چند واج است. این نوع تکرار را در علم بدیع «نغمه حروف» می‌نامند

(فشارکی، ۱۳۷۹: ۴).

من به دیدار تو حیران و جهان
بر من و حیرت من حیران است
(۹۶/۸)

در بیت بالا تکرار واج /ن/ وجود دارد.

آهن و فولاد را دارد اثر آهم ولی
سخت‌تر آن دل هم از فولاد و هم از آهن است
(۹۷/۴)

در این بیت تکرار واج /ه/ وجود دارد؛ ه در راستای تحقق تأثیرگذاری «آه» به کار برده شده است.

شکوه از یار دل‌آزار ندارم مدهوش
که مرا یار دل‌زار، دل‌آزار خوش است
(۱۰۰/۷)

در بیت فوق تکرار واج /و/ وجود دارد.

تکرار واژه

از دیگر جنبه‌های هنری تکرار در شعر، تکرار واژه است که شاعر آگاهانه و هنرمندانه از آن بهره می‌برد (فشارکی، ۱۳۷۹: ۵).

باده خور باده حلال است حلال
مخور این غم که حرام است تورا
(۲/۷)

در بیت فوق واژه‌های «باده» و «حلال» تکرار شده است.

غم هجران و دل، زنه‌ار، زنه‌ار
دل و تاب و توان، حاشا و کلا
(۱۰/۲)

سینه عاشق بیاید چاک‌چاک
چاک در چاک گریانش کم است
(۷۳/۵)

هنجارگریزی زمانی

در این نوع هنجارگریزی، شاعر از گونه زمانی زبان هنجار، گریز می‌زند و از واژگان و ساخت‌های نحوی کهن استفاده می‌کند که در زمان او رایج نیستند و از این رهگذر زبان خود را برجسته می‌سازد. البته بهره‌گیری هنرمندانه از این ظرافت ادبی مستلزم شناخت دقیق از زبان دیروز است؛ به طوری که استفاده بجا از این ظرفیت زبان نه تنها شعر را آهنگین می‌کند، می‌تواند اندیشه‌های ممکن و باورهای فراموش شده باستانی را در شعر بروز دهد و بر توانمندی‌های آن بیفزاید (رومیانی، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۱). در واقع، شاعر این آزادی را دارد که محدود به زبان دوره خاص خود نباشد. هنجارگریزی زمانی به معنای حیات زبان گذشته در درون زبان حال است و باید آن را از جای‌گذاری نامناسب واژگان متفاوت دانست، هنجارگریزی زمانی را می‌توان رستاخیز آگاهانه و تاریخی حساب شده واژگان متعلق به زمان گذشته دانست (لیچ، ۱۹۶۹: ۵۱).

در این نوع هنجارگریزی، شاعر با آوردن واژه‌هایی متعلق به دوران گذشته که در روزگار شاعر و زبان خودکار کاربردی ندارند یا بسامد کمی دارند یا با آوردن تلفظ قدیمی واژگان نوعی تازگی و زیبایی به شعر خود می‌دهد. مدهوش در غزل‌های خود هم از واژه‌های کهن هم از شخصیت‌های باستانی برای برجسته‌سازی استفاده کرده است:

مرا ملامت اعدا ز دوستان نبرد
که ناوکی ست محبت دو چشم اعدا را
(۳/۲)

چابکی در صید دل زانسان که از نرگس هنوز
بر کمان نهاد ناوک بسته‌ای فتراک را
(۴/۴)

دل کنسد آرزوی فتراکش
طمع خام کند بسمل ما
(۱۴/۷)

غرق دریای سرشکم مدهوش	آه ازین قلزم بی ساحل ما (۱۴/۹)
آمدی اندر پی دل بردنم	شیشه می دستی و دستی ایاغ (۲۷۲/۶)
مدهوش دل فتاد چو یوسف در آن ذقن	ناید برون اگر از چاه چون کنم (۲۰۰/۶)
خاور که به رضای وی اسفندیار شد	هرکس که جست خاطر افراسیاب را (۱۶/۱۲)
گر به سرمزل ترکان ختا باز رسیم	خون خود بدرقه خون سیاوش کنیم (۱۷۹/۶)

هنجارگریزی سبکی

سبک در اینجا به گونه‌های کاربردی متفاوت اشاره می‌کند و به مفهوم سبک‌های ادبی نیست؛ هر زبان سبک‌های کاربردی متفاوتی را در موقعیت‌های مختلف اجتماعی در گفتار و نوشتار به کار می‌بندد، و "این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایه اصلی شعر که گونه نوشتاری معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های دستوری گفتاری استفاده کند" (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۷). استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های دستوری گونه گفتاری هنگام استفاده از گونه نوشتاری می‌تواند نوعی برجسته‌سازی را در زبان ایجاد کند (همان، ج ۲: ۸۲). مدهوش گلپایگانی در برخی از غزل‌های خود از هنجارگریزی سبکی برای برجسته‌سازی استفاده کرده است:

جنس‌ها نیست جز وفا و کس	نخورد ایمن کسادکالا را (۳۵/۴)
تابه یاری آشنا هرگز مکن	آشنای خویش هر بیگانه را (۴/۷)
ساقی بیار باده که مدهوش هوشیار	گوید خوش است باده چو باران بنمند (۱۶۵/۲)
رن‌دیم و پیاله‌نوش و قلاش	ما را چه زیان که راز شد فاش (۲۶۰/۱۰)

هنجارگریزی معنایی

«حوزه معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان بیش از دیگر سطوح در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۵). در واقع، «شاعر با به‌کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و معنایی، برجسته‌سازی ادبی می‌کند؛ چراکه همنشینی واژه‌ها در سطح معنایی براساس قواعد حاکم بر زبان عادی و هنجار، تابع محدودیت‌هایی است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۷). «صنایع ادبی تشبیه و استعاره، مجاز، تشخیص، تضاد، مراعات نظیر، متناقض‌نما و ایهام و جز آنکه در سبک‌شناسی سنتی در بدیع معنوی مطرح می‌شوند، در حوزه هنجارگریزی معنایی قابل بررسی می‌باشند» (علی‌پور، ۱۳۸۶: ۴۷).

تشبیه

«دریافت و پذیرش همانندی‌های دو یا چند چیز در یک یا چند صفت و نشان‌دادن آن همانندی‌ها را تشبیه یا همانندسازی می‌نامند» (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۳۱). «زیبایی و لذت نهفته در تشبیه، سخن را با تأثیری بیشتر و عمیق‌تر به شنونده می‌رساند و پیام هنرمند آنچنان که او می‌خواهد، در برانگیختن عواطف شنونده اثر می‌بخشد و اگر چنان نباشد، سخن رنگ شعر به خود نمی‌گیرد و گوینده هنرمند به شمار نمی‌آید» (همان: ۴۲).

مدهوش گلپایگانی در غزل‌های خود از گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی برای برجسته‌سازی شعرش استفاده کرده است.

بخت من چون سر زلف تو سیاه است ولی دیدگان از غم هجر تو سفیدند مرا
(۳۷/۳)

اشک من سیم و تو یوسف به چنین حسن تو را کی نظر بر من و بر درهم معدود من است
(۵۴/۵)

این قدرها نه به موجش بسپاری که امشب غرقه بحر غمت را طمع ساحل نیست
(۶۳/۵)

سرو باشد همچو قدت لیک رفتاریش نیست ما ماه باشد همچو رویت لیک گفتارش کجاست
(۶۸/۳)

مدهوش در بیت فوق از آرایه تشبیه برای برجسته‌سازی استفاده کرده است و برای تأثیرگذاری بیشتر تشبیه را به صورت معکوس به کار برده است؛ به گونه‌ای که سرو را که نماد قد و قامت بلند است، به قد یار و ماه را که نماد زیبایی است، به روی یار تشبیه کرده است.

شعله‌ها از آتش هجران یار تا میان استخوانم رفته است
(۱۱۵/۱۰)

زلف چوگان کنی و نیست دلی که چو گو در خم این چوگان نیست
(۱۳۲/۷)

در اینجا خمیدگی مو به چوگان و دل که گرفتار و در بند گیسوی معشوق است، به گوی تشبیه شده است. مشکن ز سنگ جور پرش را نمی‌رود مرغ دلم ز بام تو بر منظر دگر
(۲۶۵/۵)

دل من آینه و هستی من زنگار است یار پیداست اگر چاره زنگار کنم
(۳۰۷/۹)

دل به مرغی تشبیه شده است که حتی اگر با سنگ جور و ستم پرش شکسته شود از بام منزل یار جای دیگری نخواهد پرید و در بیت دوم دل در صافی و زلال بودن به آینه و هستی و وجود شاعر به زنگار تشبیه شده است که مانع دیده شدن معشوق می‌شود.

استعاره

«استعاره آن است که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد» (ساسانی، ۱۳۹۰: ۱۳) «تشبیه و استعاره هر دو عنصر مشترک بین دو امر یا دو چیز را کشف و برجسته می‌کنند، یعنی دو چیز را از طریق یک ایده مشترک به هم مربوط می‌سازند، متهمی ادعای شباهت در تشبیه صراحت دارد و در استعاره صریح نیست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۵). استعاره آنقدر در آفرینش شعری نقش محوری دارد که اغلب به آن، به عنوان پدیده‌ای مستقل نگریسته می‌شود، بدون آنکه به دیگر انواع معانی که انتقال می‌دهد، اشاره شود؛ اما نمی‌توان آن را بدون در نظر گرفتن پس‌زمینه‌ای شامل ابزارهای بیان معنا درک نمود؛ به واسطه آنکه معنای ادبی، معنایی شبیه معنای تحت‌اللفظی دارد و از معنای تحت‌اللفظی اشتقاق می‌یابد (لیچ، ۱۹۶۹: ۵۱).

دل به هر قامت زیبا ندهم مگر آن سرو سهی بالا را
(۵/۲۵۹)

آن ماه دلفروز که بر اوج دلبری است خورشید را کجا به جمالش برابری است
(۸۷۱)

سرو سهی و ماه دلفروز استعاره مصرحه و آشکار از معشوقند.

کرد رسوای جهان مدهوش را عشق بتان خرم آن کز نوگلی بر پای دل خاریش نیست

(۶۷۵)

تو را رخساره رشک آفتاب است ولیکن حیف دایم در نقاب است

(۱۳۵/۱)

حسادت از ویژگی‌های انسان هست که به آفتاب نسبت داده شده است. رخسار زیبای معشوق باعث شده است که آفتاب به آن حسادت کند.

آه از آن سلسله موی که مجنونم ساخت داد از آن نرگس جادوی که حیرانم کرد

(۱۹۰/۷)

تشخیص

«تشخیص جان‌بخشیدن به اشیا و طبیعت است؛ به این صورت که برای آنها ویژگی‌های انسانی در نظر گرفته شود. تشخیص یکی از مهم‌ترین روش‌های ارائه تصاویر زنده و پویاست» (روحانی و فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۱۹).

در باغ گل چو روی تو نظاره می‌کند صد پیرهن ز شرم رخت پاره می‌کند

(۲۰۷/۱)

در این بیت که تشبیه نیز دارد، پاره کردن پیرهن (از ویژگی‌های انسانی) برای گل به کار رفته است.

گل چو در خنده شود لذت دیگر دارد بلبل از زنده شود لذت دیگر دارد

(۱۶۷/۱)

خندان بودن به گل نسبت داده شده است.

تضاد

«تضاد در لغت به معنای ضد یکدیگر بودن و مخالف هم بودن است. گاه شاعر و نویسنده با کنار هم قراردادن دو واژه که بار معنایی ضد هم دارند، مقصود و منظور خود را پررنگ‌تر و برجسته‌تر بیان می‌کند. جهش ذهن از معنایی به معنایی مقابل و متضاد آن احساس خاصی را برمی‌انگیزد؛ البته شرط تحقق این امر بیان هنری و تخیل می‌باشد» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۱).

آبادی ما پیش بتان عین خرابی است ویرانی ما در غمشان محض عمارت

(۸۲/۵)

خوش عیان کرده‌ای از عارض و زلف روز نـوروز شـبب یلـدا را

(۶/۱)

تابه یاری آشنا هرگز مکن آشنای خویش هر بیگانه را

(۴/۷)

گویم اگر اقریم به یاری ابعـد شـمـرند اقریم را

(۸/۵)

مراعات نظیر

«مراعات نظیر آرایه‌ای است که در اثر هم‌نشینی واژگان متناسب به وجود می‌آید. این تناسب معمولاً میان اجزای یک کل برقرار می‌شود. کل، نظامی است که بین اجزای آن پیوند هم‌بستگی وجود دارد و همین پیوند هم‌بستگی است که موجب می‌گردد به محض شنیده شدن یکی از اجزاء، اجزای دیگر آن کل فراخوانده شود» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۷۵).

چون کار ما به شاهد و ساقی حوالت است
فارغ‌نشستن از می و مطرب جهالت است
(۸۵/۱)

بین واژه‌های «شاهد»، «ساقی»، «می» و «مطرب» مراعات‌النظیر وجود دارد.

من و فراغت بستان که چون رخت نگریم
طراوت گل و گلزار و گلستان با اوست
(۸۶/۷)

سنبل و سرو و گلی در چمن جان‌پرور است
زلف جانان قامت ساقی عذار دلبر است
(۹۸/۱)

بین واژه‌های «سنبل»، «سرو»، «گل» و «چمن» و واژه‌های «زلف»، «قامت» و «عذار» مراعات‌النظیر وجود دارد.

متناقض‌نمایی

«متناقض‌نمایی یکی دیگر از شگردهای برجسته‌سازی کلام و مفهوم است. «در متناقض‌نمایی گوینده دو امر درست و نادرست را به‌گونه‌ای ظریف و هنرمندانه هم‌نشین می‌سازد و ایجاد تضاد صوری و ناسازگاری ظاهری می‌کند. بدین ترتیب حقیقت پنهان و مفهوم هنری را کشف می‌کند و این کشف او را خشنود و غرق لذت می‌کند» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۹۲).

زین‌سان که دوست می‌کشد و زنده می‌کند
از جور دوست به که روم در پناه دوست
(۸۰/۳)

دشمن دوست‌نما را نتوان کرد علاج
شاخه را مرغ چه داند که قفس خواهد شد
(۱۵۹/۳)

ایهام

«گاهی هنرمند با استفاده از چندمعنایی بودن کلمه یا کلام، شنونده خود را به گمان می‌اندازد و شنونده با تأمل در سخن، از معنی نزدیک به معنی دور (معنی مقصود) پی می‌برد» (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۹۹).

بارالها برسان سلسله زلف دوتایی
تا به کی این دل دیوانه من در به در افتد
(۲۱۶/۴)

در بیت فوق، واژه «سلسله» ایهام دارد.

مستی آن نیست که کس رطل گران پیماید
نازم آن مست که از یک نظری بی‌خبر افتد
(۲۱۶/۷)

در مصراع اول، واژه «گران» ایهام دارد.

کنایه

«کنایه، به کار بردن سخنی است به دو معنای اولیه و ثانویه که معنای ثانویه آن به قرینه لازم و ملزوم اراده و استنباط می‌گردد» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۱۳). در کنایه مراد گوینده معنای باطنی است، اما قرینه صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود ندارد. از این رو فقط کسانی که با یک زبان آشنایی کامل دارند، از عهده فهم کنایات آن برمی‌آیند (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۶۵).

برای نمونه در بیت زیر از حافظ:

صوفی از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هرکس ازین لعل توانی دانست
(۴۸/۱)

اینکه صوفی از پرتو «می» به راز نهانی پی می‌برد، لازمی است که دارای دو ملزوم پوشیده زیر است:

الف) از پرتو «می» راز نهانی را می‌توان دانست (یعنی «می» آگاهی و معرفت می‌بخشد).

ب) «می» چنان تأثیری دارد که صوفی (که کند فهم و گران جان است) نیز به راز پی می‌برد» (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

چشم دارم که به رحمت باری نگرری دیده خون پالا را
(۱/۷)

«چشم‌داشتن» کنایه از انتظار داشتن از کسی است.

من نه تنها به سر زلف تو ایمان دارم کیست آن کس که چو من سبچه به زنا نداد
(۱۴۶/۲)

«سجده به زنا دادن» کنایه از کافر شدن است.

هنجارگریزی نوشتاری

«هنجارگریزی نوشتاری نوعی انحراف در نوشتن است که معادلی در گفتار ندارد. درحقیقت این نوع شعر نوعی نقاشی است که در آن شاعر تصویری از معنا را ترسیم می‌کند و بدین جهت این گونه اشعار را شعر دیداری نامیده‌اند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۹). این نوع هنجارگریزی در غزل‌های مدهوش گلپایگانی کاربرد اندکی دارد:

نگاه کرد به قهرم فغان ز حلقه صادت خطی کشید به خونم امان ز نقطه میمت
(۷۷/۵)

مدهوش در بیت فوق، به شکل نوشتاری حروف صاد و میم توجه داشته است.

نتیجه

مدهوش گلپایگانی در غزلیاتش از انواع هنجارگریزی بهره برده است؛ اما بیش از هر مورد دیگری از هنجارگریزی معنایی برای گریز از زبان هنجار و پناه بردن به زبان شعر و دستیابی به بیان معانی و مفاهیم بلند عاشقانه و عارفانه استفاده کرده است. تشبیه و استعاره و تناقض‌نمایی و کنایه صنایعی هستند که هم به لحاظ بسامد و هم به دلیل زیبایی شگرف خود بیشترین نقش را در ایجاد هنجارگریزی معنایی و برجسته‌سازی ادبی شعر مدهوش برعهده دارند. پس از هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی آوایی بارزترین شکل انحراف از زبان معیار در شعر مدهوش است که مایه خلق زیبایی‌های معنایی با ایجاد آهنگ و توازن، تشخص واژه‌ها و ایجاد رستاخیز واژگانی شده است.

مدهوش از هنجارگریزی دستوری نیز استفاده کرده است. این کار بیشتر با شکستن الگوی چینش عناصر خودایستای زبانی برای کمک به حفظ نظام موسیقایی شعرش رخ داده است و در عین حال با ایجاد برجسته‌سازی، زیبایی دوجندانی به سخن وی داده است. اگرچه هنجارگریزی‌های زمانی و واژگانی را به میزان اندکی در شعرش به کار برده است، همین اندک نیز کافی است تا در ورای واژگان، دل‌بستگی و تعلق خاطر شاعر به گذشته ادبیات فارسی دیده شود. در غزل‌های بررسی‌شده، از مصادیق هنجارگریزی سبکی و هنجارگریزی نوشتاری، تنها چند مورد دیده شد و هنجارگریزی گویشی نیز به کار نرفته است.

منابع

الف: کتاب‌ها و پایان‌نامه‌ها:

۱. آرین پور، یحیی. (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*، جلد اول، تهران: زوآر.
 ۲. اسمیت، ماتیو. (۱۳۹۱). «ارتباطات ادبی: سبک‌شناسی بهار و بازگشت ادبی»، ترجمه مهدی علیایی مقدم، کتاب ماه ادبیات، شماره ۷۱، اسفند، صص ۲۴-۳۱.
 ۳. حسن پور آلاشتی، حسن. (۱۳۸۴). *طرز تازه*، تهران: نشر سخن.
 ۴. حمیدی، مهدی. (۱۳۶۴). *شعر در عصر قاجار*، تهران: گنج کتاب.
 ۵. ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۷). *بیان در شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
 ۶. رومیانی، حشمت‌اله. (۱۳۸۸). *هنجارگریزی در شعر احمد شاملو*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.
 ۷. ساسانی، فرهاد. (۱۳۹۰). *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی* (مجموعه مقالات)، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
 ۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: توس.
 ۹. _____ . (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، تهران: انتشارات آگاه.
 ۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *سبک‌شناسی شعر فارسی*، تهران: فردوس.
 ۱۱. _____ . (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.
 ۱۲. _____ . (۱۳۸۴). *کلیات سبک‌شناسی*، چاپ نخست از ویرایش دوم، تهران: نشر میترا.
 ۱۳. عقدايي، تورج. (۱۳۸۰). *بدیع در شعر فارسی*، تهران: نیکان کتاب.
 ۱۴. صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ سوم، جلد ۱ و ۲، تهران: سوره مهر.
 ۱۵. صفوی، کوروش. (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.
 ۱۶. طغیانی، اسحاق. (۱۳۸۶). *نقش اصفهان در تحول شعر فارسی*، اصفهان، دانشگاه اصفهان.
 ۱۷. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، تهران: سمت.
 ۱۸. علیپور، مریم. (۱۳۸۶). *لفظ و معنی در شعر شفیعی کدکنی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.
 ۱۹. فراقی، مرتضی. (۱۳۹۰). *آشنایی‌زدایی در غزلیات خاقانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.
 ۲۰. فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). *نقد بدیع*، تهران: سمت.
 ۲۱. گلپایگانی، محمدصادق. (۱۳۷۷). *کلیات*، نسخه خطی کتابخانه ملی تبریز به شماره (۲۵۴۶).
 ۲۲. موسوی خرم، سیده زهرا. (۱۳۸۷). «هنجارگریزی نحوی در شعر فارسی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه رازی.
23. Leech, G.N, (1969), *A linguistic guide to English poetry*, N.Y: Longman.

ب: مقالات:

۲۴. روحانی، مسعود و محمد فیاضی. (۱۳۸۸). «سهراب سپهری اندیشه‌ای عادت‌ستیز؛ شعری هنجارگریز»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره ۲۳، صص ۱۰۹-۱۲۶.
۲۵. محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری. (۱۳۸۹). «بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال سوم، شماره دوم، صص ۱-۲۴.

۲۶. منصورپور، نوشین؛ چترایی، مهرداد و رادمش، عظامحمد. (۱۳۹۹). «بررسی سبک‌شناسی غزلیات مدهوش گلپایگانی». مجله سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، خرداد ۹۹، پیاپی ۴۹، ۱۵۱-۱۷۱.