مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹٤، پیاپی ۲۵

جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل در شعر چند تن از شاعران معاصر

(نیمایوشیج، اخوان‌ثالث، شاملو، فرخ‌زاد، آتشی، صفارزاده، سپهری)

لیلا کردبچه* **حسین آقاحسینی**** **مرتضی هاشمی باباحیدری*****
دانشگاه اصفهان

چکیده

هنجارگریزی از زبان معیار، انحراف از قوانین حاکم بر همنشینی واژه‌ها، افزودن قاعده‌هایی به برونه‌ی زبان معیار، به هم‌ریختن نحو جمله‌ها و دخل و تصرّف در ساختمان دستوری زبان معمول و متعارف، مجموعه‌ی روش‌هایی است که اغلب شاعران برای رسیدن به زبان شعر از آن بهره می‌برند. اصولاً به‌کارگیری روش‌هایی در زبان، که توجه مخاطب را از پیام، به زبان معطوف می‌کند، منجر به برجسته‌سازی زبان شعر می‌شود و این برجسته‌سازی‌ها به دو شکل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی صورت می‌گیرند. هنجارگریزی نیز خود انواعی دارد که اغلب با جابه‌جایی اجزا و ارکان در حوزه‌های مختلف دستوری ایجاد می‌شود. در این میان، ضمایر شخصی متصل که نقش‌مندی دستوری آن‌ها، موقعیّت مکانی ویژه‌ای برایشان رقم می‌زند، به‌دلیل انعطاف‌پذیری بالایی که در تغییر موقعیّت مکانی از خود نشان می‌دهند، همواره بستر مناسبی برای دخل و تصرّف شاعران بوده و هنجارشکنی‌ها و گریز از قواعد در تعیین موقعیّت مکانی این‌گونه ضمایر، تنوّعی چشمگیر در کاربرد آن‌ها ایجاد کرده که بخشی از آن تنوّع در زبان شعر کشف و ثبت شده است.

واژه‌های کلیدی: جابه‌جایی ضمایر شخصی متصل؛ زبان شعر؛ زبان معیار؛ ضمایر شخصی متصل؛ هنجارگریزی.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، leilakordbacheh@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استاد زبان و ادبیات فارسی، h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی، m.hashemi@ltr.ui.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۲٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۰/۱۷

۱. مقدمه

ردّپای عمده‌ی مطالبی را که درباره‌ی هنجارگریزی و مباحث مرتبط با آن در غرب مطرح شده است، باید در دو مقاله‌ی معروفِ صورتگرایان (Formalists) جستجو کرد. شکلوفسکی (V.Shklovsky) در مقاله‌اش «هنر، هم‌چون فرایند»، نظریه‌ی «آشنایی‌زدایی» (Defamiliarization) خود را که به‌بیانی، اساس فلسفه‌ی زیبایی‌شناسیِ صورتگرایان است مطرح کرد، نظریه‌ای که می‌توان آن را صورت اولیه‌ی نظریه‌ی «هنجارگریزی» (Deviation) به حساب آورد. موکاروفسکی (J.Mukarovsky) نیز در مقاله‌ی خود «زبان معیار و زبان شعر»، شکل دیگری از این نظریه را با عنوان «برجسته‌سازی» (Foregrounding) معرفی کرد. علاوه بر این، «زبان‌شناسِ انگلیسی، لیچ (G.N.Leech) نیز به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخت و آن را در چند گونه‌ی آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، زمانی، نوشتاری و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵) در میان گونه‌های هنجارگریزی، هنجارگریزیِ نحوی که برمبنای تغییراتی در ساختمانِ دستوری جمله شکل می‌گیرد، حوزه‌ای بسیار وسیع و قابل تأمل را شامل می‌شود که درخورِ بررسی و شناخت بیشتر است.

اساسِ کارِ این پژوهش برمبنای شناخت و بررسیِ تنوّع موقعیّت مکانیِ ضمیر متصل شخصی به‌عنوانِ یکی از حوزه‌های مهمِ هنجارشکنیِ نحوی است که هم در ادبیات قدیم و هم در شعر معاصر، بسیار موردِ توجه شاعران قرار گرفته و به‌ویژه در شعر معاصر، در مواردی به دامنه‌ی تنوّع و توسّع آن افزوده شده است. نیز از آنجایی‌که این‌گونه توجهاتِ زبانی را بیشتر در آثار بزرگانِ شعر معاصر می‌بینیم، در این پژوهش به بررسی آثار بزرگانی چون نیمایوشیج، مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، منوچهر آتشی و طاهره صفارزاده پرداخته و تغییرِ موقعیّتِ مکانیِ ضمیر شخصیِ متصل را در اشعار ایشان بررسی نموده‌ایم. درباره‌ی آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارشکنی‌ها در زبان شعر، تحقیقاتی چند صورت گرفته است، مانند: کتاب *موسیقی‌شعر* تألیف محمدرضا شفیعی‌کدکنی، که در آن، به طبقه‌بندیِ انواع آشنایی‌زدایی در دو حوزه‌ی موسیقایی و زبان‌شناسی پرداخته شده است. در کتاب *سفر در مه* تألیف تقی پورنامداریان نیز، ضمن بحث درباره‌ی شعر شاملو، به تحلیل زبانیِ برخی اشعار او پرداخته شده و هنجارگریزی‌های شعر او مورد توجه قرارگرفته است.

در کتاب دوجلدی *از زبان‌شناسی به ادبیات* تألیف کوروش صفوی نیز بحث مفصلی درباره‌ی هنجارگریزی و انواع آن شده است. در کتاب *شاعر آینه‌ها* تألیف محمدرضا شفیعی‌کدکنی نیز، برجسته‌سازی‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها در شعر سبک هندی، به‌ویژه در اشعار بیدل دهلوی، معرفی و تحلیل شده است. کتاب *گونه‌های نوآوری* تألیف کاووس حسن‌لی نیز به بحث درباره‌ی برخی نوآوری‌های زبانی، اغلب در حوزه‌ی هنجارگریزی واژگانی و باستانگرایی پرداخته است و در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* تألیف مصطفی علیپور نیز، برخی هنجارگریزی‌ها در دو حوزه‌ی نوآوری و کهن‌گرایی بررسی شده است. امّا تاکنون اثرِ مستقلی که به‌طور مشخص به یکی از حوزه‌های هنجارگریزیِ نحوی پرداخته و گونه‌های خروج از هنجار را در آن حوزه بررسی کرده باشد، نگارش نیافته و امیدِ آن می‌رود که این اثر، قدمی هرچند کوچک در راستای شناختِ بهترِ عناصرِ مستعدّ هنجارگریزیِ نحوی در زبانِ شعر، بردارد.

در این پژوهش، پرسش‌هایی چند مطرح است؛ نخست این‌که آیا ضمایر شخصی متصل که خود جانشینِ واژه‌هایی با نقش‌های دستوریِ متفاوت هستند، می‌توانند به اندازه‌ی نقش‌های اصلی، در برجسته‌سازی زبانی سهمی داشته باشند؟ دیگر این‌که جابه‌جاییِ این‌گونه ضمایر که موقعیّت مکانی مشخصی در سطح جمله دارند، به چه شیوه‌هاییِ انعطاف‌پذیریِ خود را در راستای آشنایی‌زدایی نشان داده است؟ دیگر این‌که آیا ادبیاتِ قدیم و ادبیاتِ معاصر به یک اندازه به کشفِ ظرفیت‌های گوناگونِ ضمایر شخصی متصل پرداخته‌اند؟ دیگر اینکه آیا دخل و تصرّف شاعران در حوزه‌ی ضمایر شخصی متصل، توانسته بر دامنه‌ی نوآوری‌های زبانی بیفزاید؟ و در نهایت اینکه آیا تمامیِ دخل و تصرف‌های شاعران در این حوزه، زیربنای زیبایی‌شناسانه دارد، یا اینکه صرفاً زبان را از حالتِ خودکار خارج ساخته است؟ چراکه می‌دانیم هرگونه خروج از هنجاری، الزاماً به زیباییِ اثر نخواهد انجامید.

۲. چهارچوب نظری

۲. ۱. زبان معیار و زبان شعر

فرمالیست‌ها که با دیدی زبان‌شناسانه به ادبیات می‌نگرند، زبانِ ادبی را وجهِ خاصی از زبان دانسته و میانِ کاربردِ ادبی و کاربردِ معمولِ زبان، قایل به تفاوتِ بنیادینند. رومن یاکوبسن (R.Jakobson) در دسته‌بندیِ شش‌گانه‌ی خود از نقش‌های زبان برای ایجاد

فرایندِ ارتباط، قایل به شش جزو «گوینده»، «مخاطب»، «مجرای ارتباطی»، «رمز»، «پیام» و «موضوع» بوده و معتقد است که «هرگاه پیام، متوجهِ هریک از این اجزای ارتباطی شود، زبان به ترتیب، دارای یکی از نقش‌های عاطفی (Emotive function)، ترغیبی (Conative function)، هم‌دلی (Phatic function)، فرازبانی (Metalinguistic function)، ادبی (Poetic function) و ارجاعی (Referential function) خواهد بود.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲ و ۳۳) از ویژگی‌های زبان معیار، علاوه بر ارجاعی بودن، دستورمداریِ آن است، یعنی تبعیّت، نه تنها از قوانینِ صرفی و نحویِ مکتوب، بلکه از تمامیِ قواعدِ زبانی که ملکه‌ی ذهنِ اهل یک زبانِ خاص در مکالماتِ روزمره‌شان است و اساساً از این ویژگیِ دستور زبان، که «ارائه‌ی آسان‌ترین و درست‌ترین قواعد، به منظورِ برقراریِ ارتباطِ گفتاری یا نوشتاری است» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۱: ۲) نهایتِ بهره را می‌بَرد. امّا زبانِ ادبی، زبانی است که به‌واسطه‌ی کارکردهای زبانی، توجهِ مخاطب را از پیام، بر متن معطوف می‌کند و این کارکردهای زبانی، عواملی هستند که زبانِ عادی و متعارف را به‌واسطه‌ی آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارشکنی‌ها، به مرتبه‌ای ممتاز ارتقاء می‌دهند.

۲. ۲. هنجارگریزی

هنجارگریزی، به هرنوع استفاده‌ی زبانی که مناسباتِ عادی و متعارفِ زبان معیار در آن رعایت نشود، اشاره دارد و «شعر درحقیقت، چیزی جز شکستن نُرم (Norm) زبان عادی نیست؛ یعنی جوهرِ آن، بر شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان استوار است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۲٤) شکستنِ نُرم، زمانی به وقوع می‌پیوندد که تغییراتی بر زبان یا در زبان إعمال شود. «کسی که عاملِ وزن و قافیه را روشی برای شکستنِ هنجارِ عادیِ زبان به کار می‌گیرد، قایل به ایجاد تغییر بر زبان است و کسی که عدول از قواعدِ صرفی و نحویِ زبان را عاملِ تمایزِ شعر از زبانِ عادی می‌داند، بر إعمالِ تغییر در زبان توجه می‌کند.» (محسنی و صراحتی‌جویباری، ۱۳۹۰: ۱۸۳) یاکوبسن، ادبیات را «درهم‌ریختنِ سازمان‌یافته‌ی گفتار متداول» می‌داند (ایگلتون، ۱۳۸۳: ٤) و به اعتقادِ موکاروفسکی «مهم‌ترین کارکردِ زبانِ شاعرانه این است که زبانِ معیار را ویران می‌کند»، چراکه بدونِ سرپیچی از قاعده‌های زبانی، شعر وجود نخواهد داشت. (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲٦) هنجارگریزی را منقسم بر انواعی چون زمانی، آوایی، نوشتاری، معنایی، واژگانی،

نحوی و... دانسته‌اند، و دخل‌وتصرّفی که در حوزه‌ی موقعیّت مکانیِ ضمیر شخصی متصل صورت می‌گیرد، در گروهِ هنجارگریزیِ نحوی، قابل بررسی است.

۲. ۳. هنجارگریزی نحوی

گاهی سیاق عبارات و طرز جمله‌بندی و به‌عبارتِ دیگر، نحوه‌ی بیانِ مطلب برخلاف شیوه‌ی معمول و متعارف است و همین مسأله تا حدّی به نوشته، وجهه‌ی سبکی می‌دهد و سبب جلب توجه خواننده به نحوِ کلام می‌شود. «هنجارگریزی نحوی، در واقع، جابه‌جایی عناصرِ سازنده‌ی جمله و گریز زدن از قواعدِ زبانِ هنجار می‌باشد؛ به‌طوری‌که زبانِ شعر از زبان هنجار، متمایز شود.» (صفوی، ۱۳۷۳: ٤٦) حوزه‌ی نحوِ کلام را باید متنوّع‌ترین و متوسّع‌ترین حوزه‌ی کلام دانست که با دخل و تصرّف در زوایای مختلفِ آن، می‌توان زبان را برجسته کرد و از حالتِ معمول و متداول، بیرون آورد. بخشِ عظیمی از هنجارگریزی‌های نحوی، در حوزه‌ی جابه‌جاییِ ارکان جمله مانند افعال، قیود، ترکیبات وصفی و اضافی و ضمایر و... اتفاق می‌افتد. اصولاً جابه‌جایی ارکان، از شایع‌ترین هنجارگریزی‌های نحوی است و باید پذیرفت که «اگر برخوردی میان واژه‌ها نباشد، شعر به وجود نمی‌آید، درحقیقت شعر از زبان، فراتر رفته، قواعدِ آن را به‌هم می‌ریزد، و میانِ واژگان، جابه‌جایی پیش می‌آورَد» (علیپور، ۱۳۸۷: ۲۱) و این برخوردِ میانِ واژه‌هاست که موجبِ برجسته‌سازیِ زبانی می‌شود.

ضمایر شخصی متصل، انعطاف‌پذیری بالایی در جابه‌جایی از خود نشان داده و به شاعران این اجازه را می‌دهند تا از زوایای مختلف در هنجارِ آن‌ها دست ببرند، و از سویی نیز شاعران، به ویژه در شعر معاصر، پی به اهمیّت و انعطاف‌پذیریِ ضمایر شخصی متصل برده، بخش‌هایی از توانمندی‌ها و ظرفیت‌های آن را کشف کرده و توانسته‌اند تنوّع کارکردهای آن را، توسّع بخشند.

۳. ضمایر شخصی

استفاده از ضمیر به‌جای اسم، از اوّلین و ساده‌ترین راه‌کارهای جلوگیری از تکرار در کلام بوده است؛ چراکه «ضمیر، اسم کنایه‌ای است که جای اسم صریحی را که مرجعِ آن است، می‌گیرد» (خیّامپور، ۱۳۸۲: ۳۱)، بنابراین کلام را از تکرارِ دوباره‌ی آن اسم بی‌نیاز می‌کند. «از آنجایی‌که ضمایر به جای اسم می‌نشینند، موقعیّتِ دستوریِ اسم را

نیز دارا هستند، یعنی هم فاعل می‌شوند، هم مفعول، هم مضاف‌الیه و... به‌جز حالتِ نـدا که به‌ندرت ایجاد می‌شود.» (قریب و دیگـران، ۱۳۸۰: ۹۰) تنـوّعِ نقـش‌پـذیریِ ضـمیر، عاملی است که به توانمندیِ آن در راستای نوآوریِ زبانی کمک می‌کنـد و در مـواردی، آن را در حدِ یک هنرسازه (device) ارتقاء می‌دهد.

ضمایر در زبانِ فارسی، منقسم‌اند بر «ضمیرِ شخص، ضمیر اشاره، ضمیر مشترک و ضمیر اختصاص. ضمیر شخص بر یکـی از سـه شـخصِ مـتکلّم و مخاطـب و غایـب (اول‌شخص و دوم‌شخص و سوم‌شخص) دلالت می‌کند و بر دو نوع متّصـل و منفصـل است.» (خیام‌پور، ۱۳۸۲: ۳۲) در حوزه‌ی ضمایر شخصیِ منفصـل، خـروجِ چنـدانی از هنجارهای زبانی صورت نگرفته و عرفِ زبان، منجر به رعایتِ نقش‌مندیِ توأم با حفـظ موقعیّت مکانیِ این اسمِ کنایی شده است. از معدود هنجارگریزی‌ها در حوزه‌ی ضـمایر شخصیِ منفصل، می‌توان به جمع بستنِ دوباره‌ی ضمیر جمع اشاره کرد کـه در ادبیـاتِ قدیم نیز سابقه داشته:

قوم را گفتم چونید شمایان به نبید همه‌گفتند صوابست،صوابست،صواب

(فرخی، ۱۳٤۹: ۱۱۲)

و شمایان را از این اخبار، تفضیلی دارم سخت روشن (بیهقی، ۱۳۸۱: ۵۲)

و در شعرِ معاصر نیز، در شعرِ شاعرانِ کهن‌گرا کـه دل‌بسـته‌ی صـورت‌هـای زبـانیِ قدیمند، دیده می‌شود:

دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۸۱)

وای بر تو! وای بر من! وای بر مایان (همان: ۱٦۸)

گرچه باید پذیرفت که ایـن شـیوه‌ی خـروج از هنجـارِ زبـان معیـار، از زیربنـای زیبایی‌شناسانه برخوردار نیست و اهدافی را دنبال می‌کند که در مباحثِ علم معانی قابلِ بررسی است. از دیگر خروج از هنجارها در گروه ضمایرِ شخصیِ منفصل باید به الحاقِ این‌گونه ضمایر به ضمیر شخصیِ متصل اشاره کرد که در بخشِ ضمایرِ شخصیِ متصـلِ به آن می‌پردازیم. امّا ضمیرِ شخصیِ متصل از آنجایی‌که پذیرنده‌ی نقشِ دستوری اسـت و «باید» متصل به واژه‌ای با نقشِ دستوری خاصّی باشد، هرجا از این «بایـد»هـا تخطّـی کرده، به‌شرطِ آن‌که اصلِ رسانگی و ایصـال[1] رعایـت شـده باشـد، توانسـته بـه عـاملی آشنایی‌زدا در زبان شعر تبدیل شود و تخطّی از این بایدها و هنجارها، تا حدّ زیادی بـه

تنوّع حوزه‌ی کارکردیِ این نوع ضمایر افزوده و در مواردِ بسیار منجر به ارتقاء سطح زیبایی‌شناسی کلام شده است.

٤. ضمیر شخصی متصل

«ضمایر شخصی متصل، در جمله یا مفعولند و یا مفعول به‌واسطه و یا مضاف‌الیه. در گفتگو و نثر علمی، ضمایر شخصی متصل هنگامی که مفعول باشند، پس از فعل، و هنگامی که مفعول به‌واسطه باشند، پس از حرف اضافه، و هنگامی که مضاف‌الیه باشند، پس از مضاف، و با فعل‌های ناگذر، پس از اسم و صفت، و با فعل‌های کمکی غیرشخصی پس از فعل به کار می‌روند» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۱۳۰): دیدمش، ازش گرفتم، کتابش، خوشش آمد، بایدش رفت. این ضمایر (م، ت، ش، مان، تان، شان) به چند قسم از اقسام کلمات می‌پیوندند و نقش‌های گوناگونی می‌پذیرند و از آنجایی‌که توانایی جابه‌جایی را در میان ارکان جمله دارند، مستعدّ نوآوری و برجسته‌سازیِ زبان می‌باشند، و این توانمندی، زمانی حاصل می‌شود که جابه‌جاییِ این‌گونه‌ی ضمیر، توأم با اهدافِ زیباشناسانه باشد.

٥. جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل

ضمایر شخصی متصل، علیرغمِ اینکه باید به انتهای واژه‌ای، با نقشِ دستوریِ خاصی ملحق شوند، توانایی جابه‌جایی را در میان ارکان جمله دارند و می‌توانند با حفظ موقعیّتِ دستوریِ خود، به انتهای واژه‌ای دیگر با نقشِ دستوری دیگری بچسبند. «در شعر فارسی، گاه به ضرورت حفظ وزن، این ضمایر از کلمه‌ای که معمولاً در نثر به آن می‌پیوندند، جدا می‌مانند و به رکنی دیگر در همان جمله می‌پیوندند» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۱٤۱)، و گاه، جابه‌جاییِ این‌گونه ضمایر، نه به اجبارِ وزنِ عروضی، بلکه به خواست و تعمّد شاعر است و صرفاً اهدافِ زیباشناسانه را تعقیب می‌کند. همچنین این اتفاق ممکن است در نثری بیفتد که تلاش برای نزدیک شدن به شعر دارد. امکانِ جابه‌جایی ارکان جمله به‌طور عام، و ضمیر شخصیِ متصل به‌طور خاص، می‌تواند به منزله‌ی یک هنرسازه (device)، از عواملِ آشنایی‌زدایی زبان شعر به‌شمار رود. این شیوه‌ی آشنایی‌زدایانه، چنان‌که متکی بر دقایقِ علم معانی نباشد و جانبِ رسانگی و ایصال را فرو گذارد، ممکن است منجر به تعقید و ابهام در کلام شود؛ به همین جهت، جابه‌جاییِ ارکانِ جمله، به‌ویژه ارکانِ اصلی، باید مبتنی بر رعایتِ اصول و قوانینی باشد

که بخشی از آن، اصولِ مکتوبِ دستور زبان است و بخشی دیگر، شاملِ عرفِ زبانِ معیار می‌شود. ضمیر شخصی می‌تواند جایگاهی متغیّر در نحو کلام داشته باشد و این جابه‌جایی زمانی بیشتر به چشم می‌آید که ضمیر، از نوعِ ضمیرِ متصل باشد؛ چراکه در عرفِ زبانِ معیار، چنین پذیرفته‌ایم که ضمیرِ متصل، جایگاهی ثابت دارد، امّا چنان‌که می‌دانیم، بر زبانِ شعر، عرفِ زبانِ معیار، حاکم نیست و بخشی از آشنایی‌زدایی‌ها در آن، از طریقِ همین تخطّی‌ها از عرفِ زبان معیار شکل می‌گیرد.

در زبانِ شعر، انتقالِ ضمیر از جایگاهِ مألوفِ خود، به چند شیوه صورت می‌گیرد: ۱. ضمیرِ شخصیِ متصل از جایگاهِ اصلیِ خود حرکت کرده و به «اسم» دیگری می‌پیوندد؛ ۲. ضمیر شخصیِ متصل از جایگاهِ اصلیِ خود حرکت کرده و به «ضمیر منفصل» دیگری می‌پیوندد؛ ۳. ضمیر شخصیِ متصل از جایگاهِ اصلیِ خود حرکت کرده و به «حرف» ربط یا اضافه یا نفی می‌پیوندد.

۵. ۱. اتصال ضمیر شخصیِ متصل به «اسم» دیگر

بخشِ عمده‌ای از جابه‌جاییِ ضمایرِ شخصیِ متصل، به این شکل اتفاق می‌افتد که ضمیرِ شخصیِ متصل از جایگاهِ دستوریِ خود حرکت کرده و به انتهای «اسم»ی ملحق می‌شود که درحقیقت، متعلق به آن نیست. در این گروه از جابه‌جایی‌ها، نقش‌مندیِ ضمیرِ شخصیِ متصل از اهمیّتِ ویژه‌ای برخوردار است؛ چراکه نقش‌پذیریِ ضمیرِ شخصیِ متصل است که موقعیّتِ مکانیِ خاصی برای آن رقم می‌زند و تخطّی از جای‌گیری در آن موقعیّت مکانی خاص است که گریز از هنجارهای مألوفِ زبانی تلقّی می‌شود و می‌تواند به‌عنوانِ یک هنرسازه، منجر به برجسته‌سازیِ زبانی شود. لذا جابه‌جاییِ ضمیرِ شخصیِ متصل از موقعیّتِ مکانیِ خود و اتصالِ آن به «اسم»ی دیگر را از منظرِ نقش‌مندیِ ضمایرِ شخصیِ متصل بررسی می‌کنیم.

۵. ۱. ۱. ضمیر شخصی متصل در جایگاه مضاف‌الیه

ـ گونه‌ای از نوآوری در حوزه‌ی ضمایر شخصی متصل در جایگاه مضاف‌الیه، این است که مضاف‌الیهِ ضمیری از انتهایِ مضاف جدا شده و به انتهای موصوفِ همان مضاف می‌چسبد. این تغییرِ مکانی، در ساختار ترکیبات وصفی‌ـاضافیِ توأمان ایجاد می‌شود و می‌توان آن را تحتِ عنوان «تقدّم مضاف‌الیه ضمیری بر صفت» بررسی کرد؛ با این توضیح که در این شیوه، ساختار نحوی «مضاف + صفت + مضاف‌الیهِ ضمیری =

خانه‌ی بزرگش» تبدیل به ساختار «مضاف + مضاف‌الیهِ ضمیری + صفت = خانه‌اش بزرگ» می‌شود. در این ساختار نحوی، در حقیقت مضاف‌الیهِ ضمیری با نادیده‌گرفتنِ عرفِ زبان، به جایگاه حقیقیِ دستوری خود که بلافاصله پس از مضاف است برمی‌گردد، اما صفت از جایگاه حقیقیِ دستوری خود که بلافاصله پس از موصوف است دور می‌افتد. امکانِ جابه‌جاییِ ضمیر در این سازه‌ی زبانی به این دلیل حاصل می‌شود که واژه‌ای، در آنِ واحد دو موقعیّت متفاوت (موصوف/مضاف) را یکجا پذیرفته است، لذا این گستردگی در حوزه‌ی موقعیّتِ دستوری موجب می‌شود که دخل و تصرّف دریکی از حوزه‌ها، بر هر دو حوزه تأثیر بگذارد. به‌عنوان نمونه در این‌دوسطر:

با تنش گرم، بیابان دراز / مرده را ماند در گورش تنگ (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۳۵۲)

«تنش گرم» صورت دگرگون‌شده‌ی «تن گرمش» است و «گورش تنگ» صورت دگرگون‌شده‌ی «گور تنگش». درحقیقت در این سازه‌ی زبانی، واژه‌های «تن» و «گور»، در آنِ واحد، هم مضاف‌اند و هم موصوف، و ضمیر متصل «ش»، مضاف‌الیهِ آن‌ها و واژه‌های «گرم» و «تنگ»، صفت آن‌ها می‌باشد.

این ساختار نحوی دگرگون‌شده، به‌وسیله‌ی نیمایوشیج در شعر معاصر رواج یافت، و اگرچه در آغاز با انتقاد و اعتراض بسیاری مواجه شد و حتی این نوع کارکرد را غلط فاحش دستوری خواندند،[۲] امّا او در برابرِ این اعتراض‌ها و بی‌مهری‌ها دل‌سرد نشد و همچنان به خلقِ نمونه‌هایی بر مبنای این سازه‌ی زبانی پرداخت:

یک مرغِ دل‌نهاده‌ی دریادوست/ با نغمه‌هایش دریایی (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٥١٤)

با تکاپوی خیالش گرم، در شورِ نهان است او (همان: ٤٢٦)

وز دورنِ حبسگاهش تیره و تاریک (همان: ٤٢٩)

زیر انگشتش زرد و لاغر (همان: ٥٩٩)

«نیمایوشیج در استفاده از چنین ساختاری، سعی در برجسته‌سازی صفت و تحکیم مالکیت در مقابل مضاف‌الیه، اشباع موسیقی کلام در مصراع و رسیدن به نوعی ایجاز در لفظ و معنا داشته است» (علیپور، ۱۳۸۷: ۹٤) و توانسته است با این جابه‌جایی، زبان را برجسته و متمایز کرده و قدرتِ زیباشناسانه‌ی شعرش را افزایش دهد. «جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل، به‌گونه‌ای که ضمیر ملکیِ صفت به موصوف بپیوندد و از این راه مضاف‌الیه بر صفت مقدم شود و میان صفت و موصوف فاصله ایجاد گردد، موجب برجسته‌تر شدن صفت و تقویت آن می‌شود» (حسن‌لی، ۱۳۸٦: ۱۵۲)، و علاوه بر اینکه

زبان را از نُرمِ طبیعی خارج کرده و مخاطب را میآگاهاند که با زبانی متفاوت و هنجارگریز مواجه است، بُعدِ زیبایی‌شناسانه‌ی شعر را نیز تقویت می‌کند.

این ساختمان نحوی، پس از نیمایوشیج مورد توجه و استقبالِ بسیار قرارگرفت و شاعرانِ پس از او هریک نمونه‌هایی چند بر مبنای این الگو آفریدند:

باچکاچاک مهیب تیغ‌هامان تیز/غرّش‌زهره‌دران کوس‌هامان سهم(اخوان‌ثالث،۱۳۷۵: ۸۲)

با قُلاعِ سهمگینِ سخت و سُتوارش/ با لئیمانه تبسّم کردنِ دروازه‌هایش سرد و بیگانه (همان: ۸۰)

وز میانِ خنده‌هایم تلخ/و خروشِ گریه‌ام ناشاد... (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ۸۹)

و فکّ‌شان عبوس/ با صخره‌های پرخزه می‌مانست (شاملو، ۱۳۵۲: ٤۳)

من به یک خانه می‌اندیشم/ با نفس‌های پیچک‌هایش رخوتناک/ با چراغانش روشن چون نی‌نی چشم (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲٦۸)

ـ گونه‌ای دیگر از نوآوری در این سازه‌ی زبانی، هنگامی است که ضمیرِ متصلی که مضاف‌الیه است، از جایگاهِ اصلیِ خود که بلافاصله پس از مضاف است، حرکت کرده و اغلب به پیش از جایگاهِ خود منتقل می‌شود و به انتهای واژه‌ای دیگر، با نقشِ دستوریِ دیگری ـ خارج از حوزه‌ی صفات ـ ملحق می‌شود:

ما همه حلقه‌زنانش به‌کنار/ او به هردم به رخِ ماش نظر (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۲۳۷) ← ما همه حلقه‌زنان به کنارش...

مثلِ این‌که کنده بودندم تن از هرچیز (همان: ۳۰۳) ← کنده بودند تنم را از هرچیز

پادشاهِ فتح مرده‌ست/ خنده‌اش بر لب/ آرزوی خسته‌اش در دل/ چون گلِ بی‌آب کافسرده‌ست (همان: ٤۳۰) ← خنده بر لبش، آرزوی خسته در دلش

از فرازِ بام‌هاشان، شاد/ دشمنانم موذیانه خنده‌های فتح‌شان برلب (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ۸۵) ← خنده‌های فتح بر لب‌شان

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش/ ابر با آن پوستینِ سردِ نمناکش (همان: ۱٦٦) ← آسمان را در آغوشش گرفته

سالی/ نوروز// همراهِ به در کوبیِ مردانی/ سنگینیِ بارِ سال‌هاشان بر دوش:/ تالانه‌ی سوخته به یاد آرد باز... (شاملو، ۱۳۷۹: ۱۱) ← بارِ سال‌ها بر دوششان

شده از تشنگی‌اش خشک گلو/ پای عریانش، مجروح ز خار (سپهری، ۱۳۸٤: ۲٦) ← گلویش از تشنگی خشک شده

مردگان از هرچه فراموشِ آن سال‌ها/ با شمع‌های روشن‌شان در دست/ به خانه بازخواهند گشت (صالحی، ۱۳۸۷: ۹۱۵) ← شمع‌های روشن در دستشان

آن‌سوی ایستگاهِ فعله‌ها/ بیوه‌ی سی‌ساله‌ای با کیفِ زنانه‌اش در دست/ چشم انتظارِ دعوتی نامعلوم/ قدم‌های بی‌مقصدِ خود را/ رو به شبِ شمال می‌شمرد (همان: ۳۸۷) ← با کیف زنانه در دستش

ـ گاهی نیز این سازه‌ی زبانی به این صورت شکل می‌گیرد که مضاف‌الیهِ ضمیری، به جایگاهی پس از جایگاهِ اصلیِ خود رانده می‌شود:

هم از دور ببینش/ به‌منظر بنشان و به‌نظاره بنشینش (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ٤۲) ← به نظاره‌اش بنشین

ای شب از رؤیایِ تو رنگین شده/سینه از عطرِ توأم سنگین شده (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۵٦) ← سینه‌ام از عطرِ تو

ـ گاهی نیز با سازه‌ی زبانیِ پیچیده‌تری مواجهیم که درحقیقت در آن‌ها، علاوه بر جابه‌جاییِ ضمیر، حذفی نیز صورت گرفته است، مانند نمونه‌های زیر:

در این همسایه مرغی هست، خون‌آلوده‌اش آواز (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۵۹)

دو تن رکشا و یک گاری، زغالش بار (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۰۳)

که با تبدیلِ آن‌ها به صورتِ زبانیِ پیشینِ خود (یعنی پیش از حذفِ اجزاء)، می‌بینیم که مضاف‌الیهِ ضمیری از جایگاهِ اصلیِ خود که انتهایِ مضاف بوده، حرکت کرده و به پیش از آن منتقل شده است:

در این همسایه مرغی هست که آوازش خون‌آلوده است

دو تن رکشا و یک گاری که بارش زغال است

در اغلبِ نمونه‌های جابه‌جاییِ ضمیر شخصی متصل در جایگاهِ مضاف‌الیه، و اتصالِ آن به اسمی با نقشِ دستوریِ دیگر، زیربنای زیبایی‌شناسیِ شعر ارتقاء یافته و مخاطَب، نه تنها با زبانی متفاوت، بلکه با زبانی زیبا مواجه شده است که در آن، موسیقی، حرفِ اول را می‌زند؛ چراکه در تمامیِ نمونه‌های ذکر شده، می‌بینیم که

صورتِ موجود (با جابه‌جاییِ ضمیر) آهنگین‌تر از صورتی است که در آن، تمامیِ ارکان در جایگاهِ اصلیِ خود قرار می‌گیرند.

۵. ۱. ۲. ضمیرِ متصل در نقش مفعول صریح

در این گونه‌ی قاعده‌کاهی، ضمیرِ متصل در نقش مفعول صریح ـ که قاعدتاً باید به انتهایِ فعلِ خود ملحق شود، از موقعیّتِ مکانیِ ویژه‌ی خود، به انتهای اسمی با نقش دستوریِ دیگری ملحق شده است. این سازه‌ی زبانی که در ادبیاتِ قدیم نیز بسیار مورد استفاده قرارگرفته و بی‌نهایت نمونه‌های زیبا آفریده است، نه‌تنها به‌هیچ‌وجه از دستاوردهای زبانیِ شعر معاصر نیست، بلکه حتی برخلافِ برخی دستاوردهای شعر کهن که در ادبیاتِ معاصر بازآفرینی شده و ماهیّتِ هنریِ خود را بیشتر بروز داده‌اند، متأسفانه تا حدّ زیادی مغفول مانده و چیزی به ماهیّتِ هنری که در شعر قدیم داشته، افزوده نشده است. این نوع جابه‌جاییِ ضمیرِ متصل مفعولی، آن‌قدر در ادبیاتِ قدیم موردِ توجه بوده که نمی‌توان آن را منحصر به دوره و سبک و شاعری خاص دانست:

یارب‌آن‌نوگلِ‌خندان‌که‌سپردی‌به‌منَش می‌سپارم‌به تو از چشمِ حسودِ چمنش
(حافظ، ۱۳٦۰: ۱۵٦)

من آنم ز پای اندر افتاده پیر خدایا به فضلِ توأم دست گیر
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۲)

تا با تو چو بندگان همی‌گردد هرگونه که تو همی‌ش گردانی
(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ۵۹)

در شعر معاصر نیز آنچه از جابه‌جاییِ ضمیرِ متصلِ مفعولی می‌بینیم، تفاوتِ چندانی با کاربردِ آن در ادبیاتِ کهن ندارد:

... تا همچون فتیله‌ی پر دودِ شمعی بی‌بها/ به مقراضش بچینی (شاملو، ۱۳۸٤: ٤۹)

بارها به خون‌مان کشیدند (همان: ۵۷)

کو؟کدامین جبّه‌ی زربفتِ رنگین می‌شناسی تو؟/ کز مرقّع پوستینِ کهنه‌ی من، پاک‌تر باشد/ با کدامین خلعتش آیا بدل سازم؟/ که‌م نه در سودا ضرر باشد(اخوان‌ثالث،۱۳۷۵: ۳۹)

خواب‌اش نمی‌ربود/ شب پایدار بود (صفارزاده، ۱۳۵٦: ۱۱)

هی تراشیده‌ی باد و بلور لیموی گس/ مگر مَنَت به ترانه تمام کنم (صالحی، ۱۳۸۷: ۳٦۹)

این نوع جابه‌جاییِ ضمیر متصل، در ادبیات قدیم از ظرفیّتِ زیبایی‌شناسیِ بالایی برخوردار بوده است، امّا متأسفانه در شعر معاصر، چیزی به این ظرفیّتِ زیبایی‌شناسانه

اضافه نشده، و حتی در مقایسه با ادبیات قدیم، مورد توجهِ کمتری قرار گرفته است و در شعر امروز، با نمونه‌های کمی از این نوع جابه‌جایی مواجهیم، مگر در شعر چند شاعر که توجهاتی به صورت‌های زبانیِ قدیم دارند.

۵. ۱. ۳. ضمیر متصل در نقش مفعول به‌واسطه

جابه‌جاییِ ضمیرِ متصل در نقش مفعول به‌واسطه نیز وضعیتی همانندِ ضمیر متصل در نقش مفعول صریح دارد و این گونه‌ی قاعده‌کاهی نیز از گونه‌های خروج از هنجارهای زبانِ معیاری است که در ادبیاتِ قدیم بسیار مورد استفاده قرارگرفته و کاربردِ آن در شعرِ معاصر، در راستای نوع کاربردِ آن نزدِ قدماست:

گل‌در بر و می برکف‌ومعشق به‌کام است سلطان جهانم به چنین روز غلام است
(حافظ، ۱۳۶۰: ٦۹)

شادی و می خوردنِ شه را سزد شاد خور ای شه! که می‌ات نوش باد
(فرخی، ۱۳٤۹: ۳۵)

جمالت باد و عزّت باد و آسانی هم‌اندر عالمِ کبری، هم‌اندر عالمِ صغری
(منوچهری، ۱۳۷٤: ۱۲۷)

که به‌ترتیب به‌معنیِ «سلطان‌جهان برای‌من به‌منزله‌ی غلام است»، «می برای تو نوش و گوارا باد»، و «برای تو جمال و عزت و آسانی باد» می‌باشد.

همین سازه‌ی زبانی را با همین کاربرد، در شعر معاصر نیز می‌بینیم، و می‌بینیم که معاصران چیزی به ساحتِ ادبی و هنری و زیباشناسانه‌ی آن نیفزوده‌اند:

زنبیلِ خویش پُرکن، از آنچه‌ت آرزوست (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۳۰)

تنها یکی درخت‌ام.../ و جز این‌ام هنری نیست/ که آشیانِ تو باشم (شاملو، ۱۳۷۹: ۳۳)

هیچ‌کس‌اش نگفت/ بارِ تو اگر سنگین است/ امّا عطری سبک خواهی پراکند (صالحی، ۱۳۸۷: ۳۱)

با توأم دیگر ز دردی بیم نیست/هست اگر،جز دردِ خوشبختیم نیست(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۱۲۵)

این گونه‌ی جابه‌جاییِ ضمیر شخصیِ متصل، هم در ادبیات قدیم و هم در شعر معاصر، نمونه‌های زیبایی دارد و از توانِ زیبایی‌شناسیِ بالایی برخوردار است؛ با این تفاوت که در شعر معاصر، توجه کمتری به این هنرسازه شده، و متعاقباً نمونه‌های بسیار کمتری خلق شده است.

۵. ۲. اتصال ضمیر شخصی متصل به «ضمیر منفصل»

از دیگر استفاده‌های متفاوت از ضمیر متصل شخصی، می‌توان از اتصال آن به ضمیر منفصل نام برد که در ادبیات کهن نیز کاربرد داشته و گونه‌ای از جابه‌جاییِ ضمیر از جایگاهِ اصلیِ خود محسوب می‌شود:

قول او را بشنود دانا ز راه گشتنش گشتنش آواستی گر همچو ماش آواستی

(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ۲۲٦)

این کارکردِ زبانی، در شعر معاصر، در آثار نیمایوشیج استفاده شده است:

با کجی‌آورده‌هاشان شوم/ که از آن با مرگِ ماشان زندگی آغاز می‌گردید.../ با کجی‌آورده‌هاشان زشت/ که از آن پرهیزگاری بود مرده/ ... / با کجی‌آورده‌هاشان ننگ (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٤۹۷)

رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه/ از خرابی ماش آبادان (همان: ٤۰٦)

این نوع باهم‌آییِ ضمیر متصل و منفصل، گرچه گونه‌ای از هنجارهای زبان معیار محسوب می‌شود، امّا زیربنای زیبایی‌شناسیِ چندانی ندارد و در شعر معاصر نیز مورد توجه و إقبال چندانی قرار نگرفته است.

۵. ۳. اتصال ضمیر شخصی متصل به «حروف»

اتصالِ ضمایر متصل شخصی به حروف، از دیگر سازه‌های زبانی در حوزه‌ی ضمایر متصلِ است که در ادبیات کهن نیز، مثال‌های بی‌شمار دارد و در شعر معاصر نیز، نه تحت عنوان «نوآوری»، بلکه به‌عنوان گونه‌ای از «کهن‌گرایی» و اغلب در شعر شاعران کهن‌گرا و آشنا با ادب قدیم، مانند اخوان‌ثالث و شاملو و به‌ندرت در شعر دیگر شاعران به‌کار رفته است. هرچند جستجو و احیای سنّت‌های زبانی گذشته در شعر امروز به هدف شکل‌گیری و بنیانگذاری سبک و مکتب همچون دوره‌های گذشته انجام نمی‌شود، اما شاعران قطعاً در این جُستار، نوعی تشخّص زبانی را برای خود قصد کرده و می‌کنند. در این سازه‌ی زبانی، همچون سازه‌های پیشین، ضمیرِ شخصیِ متّصل، دارای نقش‌های متفاوتی است که به تفکیک و تحلیلِ آن‌ها می‌پردازیم:

۵. ۳. ۱. ضمیر متصل در نقش مضاف‌الیه

در مواردی، ضمیر شخصیِ متصلی که از جایگاهِ اصلیِ خود حرکت کرده و به انتهای حرف ربط یا اضافه‌ای چسبیده، در اصل مضاف‌الیه است. در این‌گونه موارد که از

دستاوردهای زبانیِ ادبیات قدیم به‌شمار می‌رود، مضاف‌الیهی که دقیقاً باید بعد از مضاف قرار بگیرد، موقعیّتِ مکانیِ خود را ترک کرده و به حرف ربط یا اضافه‌ای در موقعیّت مکانیِ دیگری پیوسته است:

ای پرتو محبوس! تاریکی غلیظ است مه نیست آن مشعل که‌مان روشن کند راه
(اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ٦۹)

کلیدی هست آیا که‌ش طلسم بسته بگشاید؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۷: ۲۲)

که به‌ترتیب به‌معنیِ «راهمان را روشن کند» و «طلسم بسته‌اش را بگشاید» می‌باشد.

۵. ۳. ۲. ضمیر متصل در نقش مفعول صریح

در مواردی، ضمیر شخصیِ متصلی که نقش مفعول دارد و در موقعیّتِ مکانیِ خاص خود، باید در انتهای فعلِ متعدّی قرار بگیرد، از موقعیّتِ مکانیِ ویژه‌ی خود، حرکت کرده و به انتهای حرف ربط یا اضافه‌ای ملحق شده است. این سازه‌ی زبانی نیز از گونه‌های خروج از هنجارهای زبانِ معیاری است که در زمره‌ی کهن‌گرایی‌ها قرار می‌گیرد و در ادبیات قدیم، نمونه‌های بسیار دارد:

تات نبینند، نهان شو چو خواب تات نرانند، نهان شو چو آب
(نظامی، ۱۳۸٤: ٤۲۳)

در شعر معاصر نیز این شیوه را در شعر شاعرانی می‌بینیم که دل‌بسته‌ی ساختارهای زبانیِ ادبیاتِ قدیمند:

چنانچون گوسفندی، که‌ش دَرَد گرگی،/ازو مانده‌ست همین داغی(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۵۷)

نوشته بر سرِ هریک به سنگ‌اندر/ حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ۱٥٤)

اندر او آویخته مثل دلم فانوسِ دوداندودی از دیرک/ با فروغی چون دروغی که‌ش نخواهد کرد باور، هیچ/ قصه‌باره ساده‌دل کودک (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۷: ۳۱)

نگر/ تا به چشم زرد خورشید اندر/ نظر نکنی/ که‌ت افسون نکنند (شاملو، ۱۳۵۱: ۸۰)

این گونه‌ی جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل، چنان‌که در نمونه‌های موجود مشهود است، از ظرفیّتِ زیبایی‌شناسانه‌ی بالایی برخوردار است و در اغلبِ موارد با غنایِ موسیقیِ شعر توأم است.

۵. ۳. ۳. ضمیر متصل در نقش مفعول به‌واسطه

این نوع جابه‌جاییِ ضمیر شخصی متصل نیز از دستاوردهای زبانیِ ادبیات قدیم است:

یات شاعر به مدح درگوید شاد بادی و قصرِ تو معمور
(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ۷٦)

حرص تو را عقل بدان داده‌اند کان نخوری که‌ت نفرستاده‌اند
(نظامی، ۱۳۸٤: ۳٥٤)

تفاوت این سازه‌ی زبانی با دو سازه‌ی زبانیِ پیش، یعنی جابه‌جایی ضمیر شخصیِ متصل در جایگاه مضاف‌الیه و مفعول صریح، و اتصال آن‌ها به حرف «ربط یا اضافه»، در این است که ضمیرِ شخصیِ متصل در جایگاه مفعول به‌واسطه؛ یعنی در جایگاهِ حقیقیِ خود، لزوماً باید بعد از حرفِ «اضافه» قرار بگیرد، چنان‌که در مواردِ بسیار می‌بینیم که این قاعده رعایت شده:

همین می‌پرسد این فرزندِ خاک ازتان:/ حکایت با که گوید، یا امانت با که بسپارد؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۱۰٥)

اگر گم‌کرده راهی بی‌سرانجام است،/ مرا به‌ش پند و پیغام است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۷: ۱٥)

که البته در همین موارد نیز می‌بینیم که در عرف و هنجار زبان معیار، به‌جای ضمایر شخصی متصل، ضمایر شخصی منفصل استفاده می‌شود. امّا در مواردی که خروج از هنجاری در این سازه‌ی زبانی صورت گرفته، ضمیر شخصیِ متصل به هیچ‌روی پس از حرف «اضافه» نیامده، بلکه در مواردی به انتهای حرف «نفی» متصل شده است:

دلمرده و خسته و مات،/نه‌م انتظار و امیدی،/نه‌م نیز افسوس و هیهات (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ٤٤)

و شاید عاشقی سرگشته‌ی کوه و بیابان‌ها/ سپرده با خیالی دل/ نه‌ش از آسودگی حاصل/ نه‌ش از پیمودنِ دریا و کوه و دشت و دامان‌ها (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۷: ۱٥)

نه‌ش به سر اندیشه‌یی از خشکسالی‌هاست (شاملو، ۱۳٤٦: ٥٦)

هم به امرِ دگران مرکبِ عمرِ منِ مزدور نه‌م به‌کف‌عقل‌ومهاری،که‌ندادی‌توخدایا
(اخوان‌ثالث، ۱۳۷٦: ۹٤)

و در مواردِ بسیارِ دیگر، به انتهای حرف «ربط» ـاغلب حرف ربط «که» ـ چسبیده است: ای با تو من گشته بسیار/ در کوچه‌های بزرگ نجابت،/ در کوچه‌های سرور و غم راستینی که‌مان بود (اخوان‌ثالث، ۱۳۷٥: ۷٤)

کس چه داند؟ من چه می‌دانم؟/ وز کجا/ که همچنان کَم رفته‌ای بوده‌ست/ همچنان آینده‌ای هم هست، خواهد بود (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۰: ١٤)

کو؟ کدامین جبّه‌ی زربفتِ رنگین می‌شناسی تو؟/ کز مرقّع پوستینِ کهنه‌ی من، پاک‌تر باشد/ با کدامین خلعتش آیا بدل سازم؟/ کَم نه در سودا ضرر باشد(اخوان‌ثالث،۱۳۷۵: ۳۹)

گویی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است/ کَم تاب و آرامِ شنیدن نیست/ این است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۷: ٥٦)

ابری برای گریه،/ وقتی که نامِ تو چو گلی، در گلوی من/ آنگونه زنده می‌شکفد/ کَم شادتر ابری برای گریه/ آنگونه زنده می‌شکفد/ کِم شادتر ترانه، هق‌هقِ نارامِ گریه است/ کَم مژه خار می‌شکند در سرشک (آتشی، ۱۳۷۰: ۳۵)

این شیوه‌ی جابه‌جاییِ ضمیر شخصی متصل نیز که از دستاوردهای زبانیِ ادبیات قدیم است، علاوه بر خارج نمودن زبان از حالتِ خودکار و برجسته نمودنِ آن، از توانِ زیبایی‌شناسیِ بالایی نیز برخوردار است، مضاف بر اینکه در مقایسه با دیگر مواردِ جابه‌جاییِ ضمیر شخصیِ متصل، از رسانگی و ایصالِ بیشتری نیز برخوردار است و مخاطب را با تأخیری در درک و دریافتِ مضمون، مواجه نمی‌کند.

٦. نتیجه‌گیری

اصولاً زبان شعر، زبانِ تخطّی از هنجارها و بایدها و نبایدهاست و این تخطّی‌ها و به عبارتِ دیگر، این دخل و تصرّف‌ها در هنجار زبان معیار است که عناصر زبانی را دستخوشِ تغییر و تحوّل می‌کند. یکی از انعطاف‌پذیرترین عناصر زبانی که اغلب شاعران برای برجسته‌سازیِ زبان شعر به آن توجه نشان داده‌اند، ضمایر شخصی متصل می‌باشد. نخستین و شاید مهم‌ترین کارکردِ ضمایر در زبانِ هر ملتی، جلوگیری از تکرار، به‌منظورِ رسیدن به ایجاز و اختصار در کلام است، امّا آنچه می‌تواند کارکرد ضمایر را در حدّ یک هنرسازه ارتقاء بدهد، نقش‌پذیری و توانِ جابه‌جاییِ آن است. ضمایر، جانشینِ واژه‌هایی با نقش‌های دستوریِ متفاوت می‌شوند که یا از توانِ جابه‌جاییِ چندانی برخوردار نیستند و یا اینکه جابه‌جاییِ آن‌ها در میان ارکان جمله، وجهه‌ی ادبی و هنری چندانی برای متن ایجاد نمی‌کند، در حالی‌که می‌بینیم جابه‌جاییِ ضمایرِ شخصی متصل که از موقعیّت مکانیِ ویژه‌ای در میان ارکان جمله برخوردارند، می‌تواند زبان شعر را از زبانِ معمول و متعارفِ هنجار متمایز کند و به آن وجهه‌ای خاص

ببخشد. درحقیقت جابه‌جاییِ ضمیر، صرفاً جابجاییِ یک واژه نیست؛ بلکه جابه‌جاییِ نقش‌های دستوری است که با در نظر گرفتنِ توانِ ادبی و هنریِ شاعران، می‌تواند از توانِ زیبایی‌شناسی نیز برخوردار باشد، یا نباشد.

در زبان شعر، جابه‌جاییِ ضمایر شخصی متصل و تحرّک آن‌ها از موقعیّت مکانیِ خود، به سه شکلِ اتصال آن ضمیر به «اسمی دیگر»، به «ضمیر منفصل» و به «حروف» صورت گرفته و در هر نوع جابه‌جایی، نقش‌مندیِ ضمایر و به‌عبارتی دیگر، جابه‌جاییِ نقش‌های دستوری، نقشی مهم ایفا کرده‌اند. در میانِ این سه شیوه، اتصالِ ضمیر شخصیِ متصل به ضمیر منفصل، از قدرتِ زیبایی‌شناسیِ کمتری برخوردار است، امّا در اغلبِ گونه‌های اتصالِ ضمیر شخصیِ متصل به اسم یا حروف، می‌بینیم که زیربنایی زیبایی‌شناسی وجود دارد که هم در ادبیات قدیم و هم در شعر معاصر، بسیار مورد توجه و إقبال قرار گرفته است.

اغلبِ این گونه‌های جابه‌جایی، از دستاوردهای زبانیِ ادبیات قدیم بوده و بیشتر در کارِ شاعرانی که دل‌بسته‌ی صورت‌های زبانی کهن‌اند؛ مانند اخوان‌ثالث، احمد شاملو، منوچهر آتشی و... دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان جابه‌جاییِ ضمیر شخصیِ متصل را از ویژگی‌های سبکیِ این شاعران قلمداد کرد. برخی از گونه‌های جابه‌جاییِ ضمایر شخصی متصل نیز با وجود آنکه در ادبیات قدیم بسیار مورد توجه بوده و بسامدِ بالایی داشته‌اند، در شعر معاصر، کمتر مورد توجه قرار گرفته و در مواردی حتی مغفول مانده است. بررسی‌ها در این زمینه، نشان‌دهنده‌ی توان و ظرفیّت بالایِ ضمایر شخصیِ متصل برای ایجاد آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی است؛ توان و ظرفیّتی که بخشی از آن را شاعران کشف و ثبت نموده‌اند و یقیناً بخشِ عظیمی از آن، تاکنون ناشناخته مانده است.

یادداشت‌ها

۱. منظور از «رسانگی و ایصال» این است که در هر شیوه‌ای که شاعر برای برجسته‌سازی زبان خود به کار می‌گیرد، خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسانه، از لحاظ رسانگی هم با اشکال روبرو نشود و بتواند احساس گوینده را دریابد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳)، به‌عبارتی، نباید الزام به اصول جمال‌شناسانه، تأخیری در دریافت معنا ایجاد کند.

۲. فریدون توللی در مقدمه‌ی مجموعه شعر «رها»، صفحه‌ی ۹، این‌گونه دخل و تصرف‌های نیمایوشیج در حوزه‌ی زبان را زیر سؤال برده و آن‌ها را غلط فاحشِ دستوری خوانده است.

فهرست منابع

آتشی، منوچهر. (۱۳۷۰). *وصف گل سوری*. تهران: مروارید.

ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۳). *دستور تاریخی زبان فارسی*. تهران: سمت.

اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۵). *آخر شاهنامه*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۷٦). *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۷). *از این اوستا*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). *در حیاط کوچک پاییز در زندان*. تهران: زمستان.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). *دوزخ امّا سرد*. تهران: زمستان.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۳). *زمستان*. تهران: زمستان.

اسفندیاری، علی. (نیمایوشیج)(۱۳۷۱). *مجموعه اشعار*. تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج. تهران: نگاه.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

بیهقی، ابوالفضل محمدبن‌حسین. (۱۳۸۱). *تاریخ‌بیهقی*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: مهتاب.

توللی، فریدون. (۱۳٤٦). *رها*. شیراز: کانونِ تربیتِ شیراز.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳٦۰). *دیوان حافظ*. تهران: اقبال.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸٦). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۳۸۱) *دستور زبان فارسی*. تهران: مهتاب.

خیّامپور، عبدالرسول. (۱۳۸۲). *دستور زبان فارسی*. تبریز: ستوده.

سپهری، سهراب. (۱۳۸٤). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

سعدی‌شیرازی، شیخ‌مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

شاملو، احمد. (۱۳۳٦). *هوای تازه*. تهران: نیل.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۱). *مرثیه‌های خاک*. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۲). *شکفتن در مه*. تهران: کتاب زمان.

ـــــــــــــ . (۱۳۵٦). دشنه در دیس. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). *حدیث بیقراریِ ماهان*. تهران: مازیار.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸٤). *مدایح بی‌صله*. تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). *موسیقی‌شعر*. تهران: آگه.
صالحی، سیدعلی. (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار، دفتر یکم*. تهران: نگاه.
صفارزاده، طاهره. (۱۳٥٦). *سفر پنجم*. تهران: رواق.
صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱، تهران: چشمه.
علیپور، مصطفی. (۱۳۸۷). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: فردوس.
فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۲). *مجموعه‌ی اشعار*. به‌کوشش الهه غیوری. تهران: راستین.
فرخی‌سیستانی، ابوالحسن‌علی. (۱۳٤۹). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوّار.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳٦۹). شاهنامه (هشت‌جلدی). به‌همت ژول‌مول، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
قریب، عبدالعظیم و دیگران. (۱۳۸۰). *دستور زبان فارسی(پنج استاد)*. تهران: ناهید.
صراحتی‌جویباری، مهدی و محسنی، مرتضی. (۱۳۹۰). «گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو». *بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال ۳، شماره‌ی ۱، پیاپی ۷، صص ۱۷۹ـ ۲۰٦.
منوچهری‌دامغانی، احمدبن‌قوص. (۱۳۷٤). *گزیده‌ی اشعار منوچهری دامغانی*. به‌انتخاب احمدعلی امامی‌افشار، تهران: چاپ و نشر بنیاد.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸٥). *گزیده‌ی غزلیات شمس*. به‌کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: امیرکبیر.
ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۸٤). *دیوان*. با نظارت جهانگیر منصور، تهران: نگاه و ژرف.
نظامی‌گنجه‌ای، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۸٤). *مخزن‌الأسرار*. به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۱). *دستور زبان فارسی*. تهران: سمت.