

جابه‌جایی ضمائر شخصی متصل در خسرو و شیرین نظامی

داود مژده عنبران¹ خدابخش اسدالهی²

1- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

2- استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

اغلب شاعران برای رسیدن به زبان شعر از روش‌هایی چون انحراف از قوانین حاکم بر هم‌نشینی کلمات، هنجارگریزی از زبان معمول و دخل و تصرف در ساختمان آن استفاده می‌کنند. آن‌ها با به‌کارگیری روش‌های برجسته‌سازی از جمله؛ هنجارگریزی در حوزه نحوی، از آن نوع نیز جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل، زبان معیار را به زبان شعر تبدیل می‌کنند. نظامی گنجوی نیز از این مورد استثنا نبوده و با به‌کارگیری این روش توانسته است. اهدافی همچون زیبایی‌آفرینی و حفظ نظام موسیقایی شعر را دنبال کند. او همچنین در مقام توصیف ویژگی‌های شخصیت داستان یا مناظره شخصیت‌ها با یکدیگر که آن نیز با نوعی توصیف همراه است، از روش جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل بهره برده است.

کلیدواژه‌ها: ضمائر شخصی متصل، هنجارگریزی، زبان ادب، زبان معیار، خسرو و شیرین.

1. مقدمه

شکلوفسکی (V.Shklovsky) نظریه آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) را در مقاله «هنر همچون فرایند» مطرح کرد. این نظریه را می‌توان شکل اولیه هنجارگریزی (Deviation) به حساب آورد. پس از او، موکاروفسکی (J.Mukarovsky) صورت دیگر این نظریه را با نام «برجسته‌سازی» (Foregrounding) در مقاله «زبان معیار و زبان شعر» معرفی کرد. لیچ (G.N.Leech)، زبان‌شناس انگلیسی، انواع هنجارگریزی را در چند گونه هنجارگریزی واژگانی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، نحوی و... بیان می‌کند (صفوی، 1390: 53-58). از میان گونه‌های هنجارگریزی ذکرشده، نوع هنجارگریزی نحوی تغییرات صورت‌گرفته در ساختمان دستوری جمله است و حوزه‌ای وسیع را شامل می‌شود که قابل بررسی است.

انواع هنجارگریزی، به‌ویژه هنجارگریزی نحوی، در آثار شاعران ادب فارسی قابل مشاهده است. یکی از شعرای بزرگی که در آثار خود به شکل گسترده از هنجارگریزی نحوی؛ به‌ویژه جابه‌جایی ضمیر، بسیار بهره‌برده، نظامی گنجوی است. در این پژوهش، نوع هنجارگریزی نحوی در حوزه ضمیر شخصی متصل در مثنوی خسرو و شیرین وی بررسی و تغییر موقعیت مکانی آن نشان داده می‌شود.

درباره هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی در شعر تحقیقاتی صورت گرفته؛ اما اثری که مستقلاً به موضوع هنجارگریزی نحوی در حوزه جابه‌جایی ضمیر متصل در خسرو و شیرین نظامی پرداخته شده باشد مشاهده نشده است. از میان همین دسته از آثار به چند مورد اشاره می‌شود:

1- محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر* (1368)، انواع آشنایی‌زدایی را در دو حوزه موسیقایی و زبان‌شناسی طبقه‌بندی کرده‌است. همچنین در کتاب *شاعر آیینها* به برجسته‌سازی‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها در شعر سبک هندی پرداخته‌است.

2- کوروش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* (1391) دربارهٔ هنجارگریزی و انواع آن بحث کرده‌است.

3- کاووس حسن‌لی در کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* (1386) دربارهٔ هنجارگریزی واژگانی و باستانگرایی بحث کرده‌است.

چند تحقیق نیز دربارهٔ هنجارگریزی نحوی در حوزهٔ جابه‌جایی ضمیر نیز صورت گرفته‌است:

1. لیلیا کردبچه مقاله‌ای در سال 1394 با عنوان «جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل در شعر چند تن از شاعران معاصر» در مجلهٔ *شعرپژوهی* (بوستان ادب) دانشگاه شیراز منتشر کرده و به بررسی جابه‌جایی ضمیر در اشعار نیما یوشیج، اخوان ثالث، شاملو، آتشی، صفارزاده و سپهری پرداخته‌است.

2. ایمان دلداری در سال 1389 پایانامه‌ای با عنوان «رقص ضمیر در دیوان حافظ» زیر نظر عباسعلی وفایی در دانشگاه علامه طباطبایی تهران نگاشته‌است.

3. مرتضی محسنی و مهدی صرافتی جویباری در سال 1390 مقاله‌ای با عنوان «گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصر خسرو» در مجلهٔ *بوستان ادب* دانشگاه شیراز منتشر کرده، که در آن انواع هنجارگریزی‌ها در حوزهٔ نحو را در اشعار ناصر خسرو بررسی کرده‌اند.

در این پژوهش تمام ابیات مثنوی خسرو و شیرین نظامی که جهش و جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل در آن‌ها صورت گرفته‌است، بررسی شد. طبق این بررسی به چند پرسش زیر پاسخ داده خواهد شد:

1. جابه‌جایی ضمیر متصل که موقعیت مکانی مشخصی در جمله دارند به چه شیوه‌هایی صورت گرفته‌است؟

2. شاعر چه هنگام از جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل بهره برده‌است؟

3. آیا جابه‌جایی ضمیر صرفاً زبان را از حالت خودکار خارج کرده‌است یا جنبهٔ زیبایی‌شناسانه نیز داشته‌است؟

2. بحث و بررسی

1.1. زبان ادب و زبان معیار

دیدگاه زبانشناسانهٔ فرمالیست‌ها با ادبیات موجب شد که آن‌ها زبان ادبی را وجه خاصی از زبان بدانند و میان کاربرد معمول زبان و کاربرد ادبی آن تفاوت بنیادین قایل شوند. از نظر فرمالیست‌ها نقش اصلی و عادی زبان، انتقال پیام به مخاطب به وسیلهٔ ارجاع به موضوعی در بیرون زبان است؛ اما زبان ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعات بیرونی است (داد، 1383: 335).

رومن یاکوبسن (R. Jakobson) برای فرایند ارتباط، در دسته‌بندی شش‌گانهٔ خود از زبان قایل به شش جزء مخاطب، گوینده، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع است. وی معتقد است هرگاه پیام متوجه یکی از اجزای ارتباطی باشد، زبان به ترتیب دارای یکی از نقش‌های ترغیبی (Conative function)، عاطفی (function Emotive)، همدلی (Phatic function)،

فرازبانی (Metalinguistic function)، ادبی (Phatic function) و ارجاعی (Referential function) خواهد بود (صفوی، 1391: صص 30-37). زبان معیار علاوه بر ارجاعی بودن، دارای ویژگی دستورمداری نیز هست؛ یعنی تبعیت از قواعد صرفی و نحوی و تمامی قواعد زبانی یک زبان خاص که ملکه ذهن گویشوران آن در مکالمات روزمره‌شان است. ارائه آسان‌ترین و درست‌ترین قواعد، برای برقراری ارتباط گفتاری یا نوشتاری از وظایف اساسی دستور زبان است (وحیدیان کامیار، 1381: 2)؛ اما چون زبان ادبی دارای تمامی نقش‌های زبان است، می‌تواند با استفاده از کارکردهایی مانند هنجارگریزی و برجسته‌سازی، زبان عادی و متعارف را به مرتبه‌ای ممتاز ارتقا دهد.

2.2. هنجارگریزی

هرگاه زبان از حالت عادی و معمول خود منحرف و باعث ایجاد معانی تازه و شگفتی شود هنجارگریزی پدید می‌آید. از نظر شکلوپسکی، ما هرگز نمی‌توانیم، تازگی دریافت‌هایمان از اشیا را حفظ کنیم. الزام‌های وجود متعارف ایجاب می‌کند که آن‌ها تا حد زیادی خودکار (automated) شوند و این وظیفه خاص هنر است که آن آگاهی از اشیا را، که به موضوع آگاهی روزمره ما تبدیل شده‌است، به ما بازگرداند (سلدن، 1384: 49). همین آگاهی حقیقی و درک واقعی از محیط اطراف ماست که شعر را می‌سازد و اگر قرار بود شاعر سخنی را با استفاده از اصولی که عامه مردم می‌گویند بیان کند، آن حالت یکنواختی و عادی زبان لذت حسی تازه را از مخاطب می‌گرفت. آشنایی زدایی، اصطلاحی است که شکلوپسکی، منتقد روسی، آن را نخستین بار مطرح کرد و پس از آن مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختارگرایان قرار گرفت. یان موکاروفسکی به جای آن، اصطلاح «برجسته‌سازی» را به کار برد. شکل‌گرایان در مقابل سمبولیست‌ها، این اصطلاح را در شعر به کار بردند؛ زیرا به اعتقاد سمبولیست‌ها، شعر متشکل از تصاویر مجازی است که مفاهیم ناآشنا را آشنای می‌سازد؛ اما به عقیده شکوفسکی وظیفه ادبیات، آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار نیست؛ بلکه ناآشنا ساختن مفاهیم متعارف است. شاعر مفهیمی را که بر اثر تکرار و عادت به صورت متعارف و مألوف درآمده‌اند، به گونه‌ای جلوه می‌دهد که گویی پیش از آن وجود نداشته‌است. به این روش‌ها، آشنایی زدایی می‌گویند. آشنایی زدایی به تأخیرافتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره‌وری بیشتر از آن می‌گردد (بابک احمدی، 1380: 47). در زبان روزمره کلمات طوری به کار می‌روند که گویی اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند؛ اما در شعر، با مختصر پس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند؛ به همین دلیل است که یکی از صورت‌گرایان روس شعر را «رستخیز کلمات» خوانده‌است (شفیعی کدکنی، 1389: 5)؛ به عبارت دیگر، در شعر ویژگی‌ها و عناصری مانند قافیه، وزن و ... وجود دارند که زبان را از حالت مردگی بیرون می‌آورد. «برای بعضی همین که هنجار مبتذل زبان با آمدن وزن به هم خورد، عبارت تبدیل به شعر می‌شود» (همان: 6).

2.3. برجسته‌سازی ادبی

فرمالیست‌ها از میان دو فرایند خودکار و برجسته‌سازی، فرایند برجسته‌سازی را عامل به وجود آمدن زبان ادب می‌دانند. به اعتقاد لیچ، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: 1- این که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار

انحراف صورت‌پذیرد. 2- قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده‌شود؛ بنابراین برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی صورت‌می‌پذیرد (صفوی، 1390: 46).

کوروش صفوی فرایند سومی را در نظر می‌گیرد و آن اصطلاح «خودکارشدگی» است. به اعتقاد وی، این فرایند مواردی را در برمی‌گیرد که در گذشته در چهارچوب برجسته‌سازی مطرح‌بوده و سپس به زبان خودکار راه‌یافته‌اند؛ بنابراین می‌توان گفت که فرایند برجسته‌سازی با گذر از زبان به ادبیات تحقق‌می‌یابد و عکس آن یعنی به کار رفتن مواردی از ادبیات در زبان تحقق‌می‌یابد و مطرح‌می‌گردد (همان: 52).

شفیعی‌کدکنی برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و گروه زبان‌شناسیک دسته‌بندی می‌کند. گروه موسیقایی: «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه عوامل شناخته‌شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و ...» (شفیعی: 8) گروه زبان‌شناسیک: «مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزهٔ زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکایسم، ایجاز و حذف، حس‌آمیزی، ترکیبات زبانی، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ قاموسی، آشنایی‌زدایی در حوزهٔ نحو زبان و ...» (همان: 11) آن‌چه شفیعی‌کدکنی در چهارچوب گروه موسیقایی مطرح کرده، لیچ در مقولهٔ کلی تحت عنوان توازن به‌دست داده‌است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند. از نظر لیچ هنجارگریزی تا آن‌جا می‌تواند پیش‌برود که ایجاد ارتباط، مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (صفوی، 1390: 47)؛ علاوه‌بر این موارد، شفیعی‌کدکنی نیز معتقد است که در هنجارگریزی باید دو شرط رعایت‌شود: 1- اصل جمال‌شناسی (Aesthetic) یعنی این‌که خواننده یا شنونده و یا اهل زبان، پس از فرایند هنجارگریزی نوعی زیبایی در آن احساس کند. 2- اصل رسانگی (Communication) یعنی خواننده در حدود منطق شعر بتواند تا حدی احساس‌گوینده را دریابد؛ به عبارت دیگر، هنجارگریزی موجب ایجاد ابهام و گنگی در انتقال احساس‌گوینده به مخاطب نشود (شفیعی‌کدکنی، همان: 13)

2.4. هنجارگریزی در نحو زبان

هنجارگریزی نحوی آن است که شاعر می‌تواند با جابه‌جا کردن عناصر سازندهٔ جمله در شعر از قواعد نحوی زبان هنجارگریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز کند (صفوی، 1390: 54) و آن را با استفاده از هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی، برجسته‌کند. «برجسته‌سازی، هر نوع انحراف از شکل‌های مورد انتظار اجتماعی و خودکار و عادی زبان است. هر نوع انحراف از نُرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها، در صورتی‌که به زیبایی‌آفرینی منجر شود، از ویژگی‌های سیستماتیک برجسته‌سازی ادبی خواهد بود. به نظر جفری لیچ تمایز میان انواع گوناگون الگوهای هنجارگریزی دستور را باید در صرف و نحو زبان بررسی کرد» (خلیلی، 1380: 209)؛ اما دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی در قلمرو نحو زبان اتفاق‌می‌افتد؛ «زیرا امکانات نحوی در زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به

یک حساب محدودترین امکانات است. آن تنوعی که در حوزه باستان‌گرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد در قلمرو نحو زبان قابل تصور نیست» (شفیعی کدکنی، همان: 30)؛ اما از سویی دیگر حوزه نحو بیشترین حوزه تنوع جویی در زبان است تا جایی که «عبدالقاهر جرجانی که بزرگترین نظریه‌پردازان بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را، منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم‌النحو می‌خواند. منظور او از علم معانی نحو آگاهی شاعر و ادیب است از کاربردهای نحوی زبان و این که هر ساختاری، در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته‌باشد» (همان: 31) نکته مهم و درخور توجهی که نباید از آن غافل بود این است که هنجارگریزی نحوی در بسیاری از موارد ابزاری است برای حفظ وزن (صفوی، همان: 151) و یا به دلیل جبر قافیه و ردیف مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ البته این موضوع به سازمان نحوی زبان فارسی برمی‌گردد؛ زیرا گستردگی قواعد نحو فارسی و آزادی عمل آن در جابه‌جایی کلمات در سطح جمله، تا حد بسیاری پاسخ‌گوی نیازهای شعر در بخش موسیقی است (شفیعی کدکنی، 1372: 224) متنوع‌ترین و متوسّع‌ترین حوزه کلام، حوزه نحو آن است که با دخل و تصرف در آن می‌توان کلام را برجسته کرد و از حالت عادی و معیار آن بیرون آورد. بیشترین هنجارگریزی نحوی در حوزه جابه‌جایی ارکان جمله مانند افعال، ترکیبات وصفی و اضافی، ضمائر و... اتفاق می‌افتد. جابه‌جایی این ارکان از شایع‌ترین هنجارگریزی‌های نحوی است و باید پذیرفت که «اگر برخوردی میان واژه‌ها نباشد، شعر به وجود نمی‌آید. در حقیقت شعر از زبان فراتر رفته، قواعد آن را به هم می‌ریزد و میان واژگان جابه‌جایی پیش می‌آورد» (علیپور، 1387: 21).

انعطاف‌پذیری بالایی که در ضمیرشخصی متصل برای جابه‌جایی در جمله وجود دارد، این امکان را به شعرا داده تا از زوایای مختلف در شکل هنجار آن‌ها دست‌ببرند و بتوانند کارکردهای آن را در شعر توسعه بخشند.

3. ضمائر شخصی

ضمیرهای شخصی، ضمیرهایی هستند که بر اشخاص دلالت می‌کنند و چون شخص یا برای گوینده است یا برای مخاطب و یا برای دیگری و نیز هریک از این سه ممکن است مفرد یا جمع باشند، از این‌رو ضمیر شخصی دارای شش صیغه یا ساخت می‌شود: 1. من، م، 2. تو، ت، 3. او (وی)، ش، 4. ما، مان، 5. شما، تان، 6. ایشان، شان (انوری، 1390: 192) این ضمائر به کلمه دیگری می‌پیوندند و مفهوم شخص را به آن می‌افزایند.

ضمیر شخصی دو گونه است: ضمیر جدا و ضمیر پیوسته. ضمیر جدا مانند کلمه مستقلی است که نقش‌های مختلف فاعلی، مفعولی، متمم فعل، گاهی متمم اسم (یا مضاف‌الیه) و گاهی نیز متمم صفت را می‌پذیرد. ضمیر پیوسته: جزئی است که به فعل یا اسم می‌پیوندد. در این صورت اگر به فعل پیوندد، مفعول است و اگر به اسم متصل شود متمم یا مضاف‌الیه است (خانلری، 1352: 198-199). این ضمائر هرگز به تنهایی و جداگانه استعمال نمی‌شوند و همیشه به کلمه قبل از خود می‌چسبند (ارژنگ، 1374: 20) و نیز به تنهایی دارای معنی نیستند (احمدی‌گیوی، 1390: 138).

3.1. کاربرد ضمائر شخصی پیوسته و جابه‌جایی آن‌ها

ضمیر پیوسته در جمله به سه صورت مفعول صریح، مفعول به واسطه و مضاف‌الیه به کار می‌روند. این ضمائر در متون علمی یا در گفت‌وگو چنانچه مفعول باشند پس از فعل، اگر مفعول به واسطه باشند پس از حرف اضافه و هنگامی که مضاف‌الیه باشند پس از مضاف قرار می‌گیرند؛ همچنین با فعل‌های ناگذر پس از اسم و صفت و با فعل‌های کمکی غیرشخصی پس از فعل به کار می‌روند (ابوالقاسمی، 1383: 130)؛ اما در زبان شعر و ادب، به‌ویژه شعر قدما، گاهی به ضرورت وزن و قافیه و سجع یا ترکیب خاص جمله و شعر و یا علل دیگر، این ترتیب به‌هم می‌خورد؛ یعنی ضمیر مفعولی به جای آخر فعل، در آخر اسم و ضمیر و قید و حرف و جز آن می‌آید و یا برعکس، ضمیر اضافی به جای این‌که در آخر اسم یا ضمیر مشترک بیاید به آخر فعل و جز آن اضافه می‌شود؛ همچنین است ضمیر متممی که در آخر اسم و قید و ضمیر شخصی و مشترک و... می‌آید؛ اما چون این دگرگونی‌ها اغلب در زبان شعر دیده می‌شود، احتمالاً ضرورت شعری در آن مؤثر بوده است (انوری، 1390: 364). ضمائر متصل غیرفاعلی در نثر امروز بیشتر به اسم (کتابم) و صفت (پیراهن سفیدش) و فعل (دیدمش) می‌چسبند؛ اما در قدیم به‌ویژه در شعر به اقسام کلمه از جمله قید ملحق می‌شده‌اند؛ ولی امروزه این مورد استعمال را فقط در شعر می‌توان دید. (فرشیدورد، 1343: 36) بیت زیر از غزلیات مولوی نشان می‌دهد که ضمیر متصل شخصی به قیدِ عِلّت اضافه شده است:

سری که درد ندارد چراش می‌بندی؟ چرا نهی تن بی‌رنج را به بیماری؟

(مولوی، 1378: 274)

انتقال ضمیر از جایگاه مألوف خود در زبان شعر، به چند روش صورت می‌گیرد: 1- ضمائر شخصی متصل از جایگاه مألوف خود حرکت کرده و به اسم دیگری می‌پیوندند. 2- ضمائر شخصی متصل از جایگاه مألوف جدا شده و به ضمیر منفصل می‌پیوندند. 3- ضمائر شخصی از جایگاه اصلی خود حرکت می‌کند و به حرف ربط یا اضافه می‌پیوندند. 4- ضمائر شخصی متصل از جایگاه اصلی خود حرکت می‌کند و به فعل می‌پیوندند.

3.2. نقش‌های اصلی ضمیر پیوسته و جابه‌جایی آن‌ها در خسرو و شیرین

3.2.1. مضاف‌الیهی

- گونه‌ای از جابه‌جایی ضمیر متصل شخصی در جایگاه مضاف‌الیهی این است که ضمیر از انتهای مضاف (صفت پسین) جدا شده و پس از جهش، به موصوفِ همان صفت اضافه شده است، هر چند صفت مقدم بر موصوف خود باشد:

بلورین گردنش در طوق‌سازی بآن مشکین‌رسن می‌کرد بازی

(نظامی، 1390: 194)¹

1. در ارجاعات بعدی فقط شماره صفحه ذکر خواهد شد.¹

که ساختار این ترکیب در اصل به صورت «موصوف (گردن) + صفت (بلورین) + ضمیر (ش)» است؛ اما شاعر به دلیل رعایت وزن شعر و ناآشناسازی این ترکیب و پس از جابه‌جایی ضمیر، آن را با ساختاری متفاوت آورده‌است (صفت + موصوف + ضمیر).

- نوع دیگر جابه‌جایی مضاف‌الیه ضمیری به این صورت است که ضمیر از جایگاه مضاف‌الیهی خود جدا شده و به انتهای صفتِ پیشینِ (عدد) مضاف (معدود) منتقل شده‌است:

هزارتِ حاجت از شاه‌ی روا باد هزارت سال در شاه‌ی بقا باد
(197)

ساختار اصلی ترکیب بالا به صورت «عدد (هزار) + معدود (حاجت) + ضمیر» بوده که پس از جابه‌جایی به صورت «عدد + ضمیر + معدود» درآمده‌است. در زیر به سایر انواع جابه‌جایی‌های ضمیر شخصی متصل اشاره می‌شود که از جایگاه اصلی خود جدا شده و به واژه‌هایی که نقش‌های دیگری دارند، اضافه شده‌اند.

- نقش اصلی ضمیر، مضاف‌الیه برای مسندالیه است که:

▪ پس از ضمیر منفصلی که نقش نحوی متممی دارد، آمده است.

ترا من یارو آنکه جز منتِ یار ترا من کار و آنکه با منتِ کار
(199)

آنکه یارت جز من است آنکه کارت با من است.

▪ پس از فعل اسنادی قرار گرفته‌است:

نه زان سرما نوازش گرم گشتش نه دل زان سخت‌رویی نرم گشتش
)

نوازشش از آن سرما گرم نگشت (206)

دلش از آن سخت‌رویی نرم نگشت.

یا؛

دل از رخت خودی بیگانه بودش که رخت دیگری در خانه بودش
(134)

دلش از رخت خودی بیگانه بود.

▪ پس از جهش به انتهای متمم اضافه شده‌است:

نه این بهرام، اگر بهرام گور است سرانجام از جهانش بهره گور است
(113)

بهره‌اش از جهان، گور است.

- مضاف‌الیه برای مسند است که در موارد زیر آمده‌است:

▪ پس از مسندالیه:

دگر شب‌ها که بختش یار گشتی به بانگ نای و نی بیدار گشتی
(252)

که بخت یارش گشتی.

▪ پس از فعل اسنادی:

هر آن چیزی که او فرمود و او گفت بکرد از بهر آن تا گردش جفت
(254)

از بهر آن بکرد تا (او) جفتش گردد.

- گاهی مضاف‌الیه برای وابستهٔ نهاد با ساختار «اسم + اسم + ضمیر شخصی متصل» است که به انتهای فعل همان

مسندالیه منتقل شده‌است:

چو بشنید آن سخن فرهاد بی‌دل ز شادی برشکفتش دیدهٔ دل
(138)

دیدهٔ دلش ز شادی برشکفت.

- مضاف‌الیه برای متمم است که در موارد زیر قرار گرفته‌است:

▪ پس از فعل تام:

ز برقع نیستشان بر روی بندی که نارد چشم زخم آنجا گزندی
(34)

از برقع، بندی بر رویشان نیست.

▪ مضاف‌الیه برای وابستهٔ نهاد که پس از جابه‌جایی با ساختار «اسم (مصدر) + اسم + ضمیر شخصی متصل»

آمده‌است:

چو دشمن زخم زد پای مرا خست چه سود افتادن شمشیرش از دست
(145)

چه سود، افتادن شمشیر از دستش.

- پس از مفعول:

گلش فرمود در شگر سرشتن به شیرین نامه شیرین نوشتن
(154)

فرمود گل در شگرش سرشتن.

▪ پس از حرف اضافه:

چو شیرین را خبر دادند از این کار همش گل در حساب افتاد همش خار
(157)

هم گل در حسابش افتاد و هم خار (در حسابش افتاد).

▪ پس از فعل دعایی:

دل نغنوده بی او بغنوادت چنان کز دیده رفت از دل روادت
(159)

چنان کز دیده رفت، از دلت رواد. در مصراع اول جایگاه اصلی ضمیر «ت» پس از وابسته نهاد است (اسم + صفت + ضمیر) که بعد از جهش به انتهای فعل دعایی منتقل شده است (دل نغنوده ات بی او بغنواد).
▪ پس از عدد:

به بانو گفت شیرین کی خداوند چو من بنده هزارت باد در بند
(49)

همان طور که پیش تر بررسی شد، ضمیر شخصی متصل از جایگاه اصلی خود (مضاف الیه معدود) به انتهای عدد همان معدود منتقل شد؛ اما در این بیت پس از جهش به انتهای عددی که در ترکیب اسمی دیگر قرار دارد منتقل شده است: چو من هزار بنده در بندت باد.

- مضاف الیه برای نهاد است که در موارد زیر به کار رفته است:

▪ پس از حرف ربط:

گرت سر گردد از صفرای شیرین ز سفره دورکن حلوی شیرین
(208)

گر سرت از صفرای شیرین گردد.

- پس از فعل اسنادی:

دل از رخت خودی بیگانه بودش که رخت دیگری در خانه بودش
دلش از رخت خودی بیگانه بود.

- گاهی مضاف الیه برای مفعول است که در موارد زیر استعمال می شود:

▪ پس از فعل تام:

گرفتیش دست و یک سو برد از آن پیش حکایت کرد با او قصه خویشت
(210)

دستش را گرفت.

▪ به انتهای نهاد اضافه شده است:

غمش دامن گرفته او به غم شاد چو گنجی کز خرابی گردد آباد
(133)

غم دامنش را گرفته.

- ضمیر شخصی متصل در نقش مضاف‌الیه برای مضاف‌الیه متمم یا قید که پس از جهش در موارد زیر به کار رفته است:

▪ پس از قید زمان:

هنوزش گرد گل نارسته شمشاد ز سبزه روی او چون سوسن آزاد
(46)

هنوز گرد گلش شمشاد نارسته.

▪ پس از متمم:

مه و خورشید با خوبیش درویش گلی از صد بهارش مملکت بیش
(234)

جایگاه اصلی ضمیر در مصراع دوم پس از مضاف‌الیه متمم (مملکت) است که پس از جهش به انتهای متمم اضافه شده است: گلی از صد بهار مملکتش بیش.

- مضاف‌الیه برای مفعول است که پس از فعل به کار رفته:

مرا هر دم بر آن آرد ستیزش که خیز استغفرالله خون بریزش
(170)

خیز خونش بریز.

3.2.2. مفعول صریح

- جایگاه اصلی ضمیر مفعولی پس از فعل گذرا است؛ اما پس از جهش و جابه‌جای در موارد زیر قرار گرفته است:

▪ پس از نهاد:

کنون زان دیر اگر سنگی بجویی نیابی، گردبادش برد گویی
(38)

گویی گردباد بردش.

یا:

چو محرم بود جای از چشم اغیار ز مستی رقصشان آورد در کار
(40)

رقص در کار آوردشان.

یا پس از ضمیر منفصلی که نقش نهادی دارد:

رُخت ماه است تا خود بر که تابد منت گم کرده‌ام تا خود که یابد
(51)

من گم کرده‌ام (من تو را گم کرده‌ام).

▪ پس از متمم:

مسیح‌آوار در دیری نشیند که با چندان چراغش کس نبیند
(151)

با چندان چراغ کس نبیندش (او را نبیند).

یا:

گر آن گنج آرم از ویرانه بیرون به تاجش بر نهم چون در مکنون
(216)

به تاج برنهمش (او را)

▪ پس از مضاف‌الیه متمم:

بهشتی میوه‌ای داری رسیده به جز باغ بهشتش کس ندیده
(201)

کس به جز باغ بهشت ندیده‌اش (کسی او را ندیده به جز باغ بهشت).

نیز:

به کام دشمنم کردی نه نیکوست که بدکاری است دشمن کامی ای دوست
(202)

به کام دشمنم کردی (مرا به کام دشمنم کردی).

▪ پس از مضاف‌الیه نهاد:

غم فرهادش از شادی برآورد حسابی بی‌شمارش در سر آورد
(137)

غم فرهاد از شادی برآوردش (او را از شادی برآورد).

▪ پس از تمییز (مسند):

اگر دولت بود کارم به دستش چو دولت خود کنم خسروپرستش
(38)

چو دولت او را خسروپرست کنم.

یا:

چو بیند نیک‌عهد و نیک‌نامت ز من خواهد به ناموسی تمامت
(77)

چون تو را نیک‌نام و نیک‌عهد بیند.

▪ پس از حرف ربط:

که گر مهمان مایی ناز منمای بدان جا کت فرود آرم فرود آی
(180)

بدان جا که فرود آرمت.

▪ پس از قیده‌های:

مکان:

اگر خطت کمر بندد به خونم نیابی نقطه‌وار از خط برونم
(218)

از خط برون نیابی‌ام (مرا از خط بیرون نیابی).

تکرار:

کدامین سرو را داد او بلندی که بازش خم نداد از دردمندی
(101)

که از جایگاه اصلی خود (مفعولی) به انتهای قید انتقال یافته است (که باز از درد مندی خم ندادش).
زمان:

یکی روزش به خلوت پیش خود خواند که عمرش آستین بر دولت افشلند
(107)

یک روز به خلوت پیش خود خواندش.

حالت:

به شادروان شیرین برد شادش به رسم خواجگان کرسی نهادش
(132)

به شادروان شیرین، شاد (شادمان) بردش (او را برد).

ترتیب:

نخستش خواند باید با صد امید زرافشانی بر او کردن چو خورشید

(136)

نخست باید با صد امید خواندش.

▪ پس از جزء اول فعل مرکب که در آن، جزء اول پس از همکرد قرار گرفته است:

ز مریم بود در خاطر هراسش که مریم روز و شب میداشت پاسش
(112)

که مریم ... پاس می داشتش.

یا:

چو من بنوازم و دارم عزیزش صواب آید که بنوازی تو نیزش
(117)

عزیز دارمش.

یا پس از جز اول فعل مرکبی که در آن، جزء اول در جایگاه اصلی خود (قبل از همکرد) قرار گرفته است:

جهان تا در جهان یاریش می کرد تمنای جهان داریش می کرد
(113)

جهان تا در جهان یاری می کردش.

3.2.3. مفعول به واسطه

جایگاه اصلی ضمیر، پس از فعل یا پس از حرف اضافه به عنوان متمم برای فعل قرار می گیرد؛ اما پس از جهش، حرف اضافه پیش از آن حذف می شود و ضمیر به انتهای واژه های دیگر که نقش نحوی متفاوتی دارند، منتقل می شود. ضمیر شخصی پیوسته پس از جابه جایی در موارد زیر قرار گرفته است:

▪ پس از متمم با یک حرف اضافه:

ز شورش زهره و از خرچنگ برجیس سعادت داده از تثلیث و تسدیس
(102)

سعادت داده‌ش (از تثلیث و تسدیس به او سعادت داده)

▪ پس از متمم با دو حرف اضافه (متممی که دو حرف اضافه قبل و بعد خود دارد، ضمیر پس از حرف اضافه دوم قرار گرفته‌است):

سنان در غمزه آمد نوبت جنگ به هر جنگی درش صد آشتی رنگ
(90)

در هر جنگی، برای او رنگ صد آشتی بود که در این بیت، فعل جمله نیز حذف شده‌است.

▪ پس از صفت متمم:

سلامی با مراعات تمامش بگفت و باز پرسید نامش
(137)

سلامی با مراعات تمام بگفتش (به او گفت).

▪ پس از نهاد:

همه چیزیت هست از خوبرویی ز شیرین پیکری و نغز گویی
(167)

همه چیز هستت (برای تو هست).

▪ پس از عدد:

هزارش طرف زرین بود بسته همه میخ درستک‌ها شکسته
(177)

هزار طرف زرین بودش (برای او).

▪ پس از مفعول صریح:

جهان خرم شد از نقش نگینش فروخواند آفرینش آفرینش
(103)

آفرینش برای او آفرین را فروخواند.

▪ پس از صفت مفعول:

دگر باره چو شد بیدار بختش سؤالی زیرکانه کرد سختش
(241)

زیرکانه سؤالی سخت کردش (از او کرد).

یا:

جوابی دل‌پسندش داد چون دُر که چون پرسیدی از حال تفکر
(242)

جوابی دل‌پسند دادش (به او داد).

▪ پس از جزء اول فعل مرکب که در آن، جزء اول پس از همکرد آمده است:

از آن آتش برآمد دودت اکنون پشیمانی ندارد سودت اکنون

(106)

سود ندارد (پشیمانی برای تو سود ندارد).

یا پس از جز اول فعل مرکبی که در آن، جزء اول در جایگاه اصلی خود (قبل از همیار) قرار گرفته است:

مهمین بانو دلش دادی شب و روز بدان تا نشکنند ماه دل‌افروز
(107)

دل دادی‌اش (به او دل می‌داد = دل‌داری می‌داد)

نیز؛

نمازش برد چون هندو پری را ستودش چون عطارد مشتری را
(129)

به او نماز برد.

▪ پس از حرف ربطی که همراه ضمیر شخی در جمله پیرو قرار دارند:

گرت صد گنج هست ار یک درم نیست نصیحت زین جهان جز یک شکم نیست
(108)

هم ضمیر شخصی پیوسته و هم حرف ربط متعلق به جمله پیرو هستند که همان مصراع اول است (گر صد گنج هست (برای تو هست)).

پس از حرف ربط جمله پیرو در حالی که نقش اصلی ضمیر شخصی پیوسته در جمله پایه قرار دارد:

وز اول تا به آخر هرچه دانست فروخواند آن چنان کش می توانست
(66)

آن چنان فروخواندش (برای او فروخواند) که می توانست.

▪ پس از وابسته مفعول:

ولیک از بهر جاه و احترامش ز ماتم داشت آیینی تمامش
(156)

ز ماتم آیینی تمام داشتش (برای او داشت).

▪ پس از قیده‌های:

زمان:

هزاران پرده بستم راست بر کار هنوزم پرده کج می دهد یار
(122)

پرده کج به من می دهد.

یا:

بخر کالای فاسد تا توانی به کار آید یکی روزت چه دانی
(224)

یک روز به کارت آید.

تکرار:

نهاد از شرمناکی دست بر رخ سپاسش برد و بازش داد پاسخ
(69)

باز به او پاسخ داد.

حالت (یا کیفیت):

مقدار:

نه چندان خزینه پیش کش کرد که بتوان در حسابش دست خوش کرد
(76)

نه چندان خزینه به او پیش کش کرد.

یا:

شنیدم ده هزارش خوب رویند همه شکر لب و زنجیر مویند
(77)

ده هزار خوب روی برای او هستند.

3.3. مواقع استفاده از جهش ضمیر شخصی متصل

3.3.1. توصیف: شاعر غالباً زمانی از جابه‌جایی ضمیر متصل بهره می‌برد که قصد دارد توصیفی از ویژگی‌های

شخصیت داستان به دست‌دهد؛ برای مثال آن‌جا که شاعر از زبان «آن سخن‌گوی کهن‌زاد» به دنیا آمدن خسرو را توصیف می‌کند، که خداوند «به چندین نذر و قربان»، نرینه فرزندی به هرمز داد:

یا آن‌جا که	به چندین نذر و قربانش خداوند	نرینه داد فرزندی، چه فرزند	خسرو تحت تعلیم
بزرگ‌امید قرار	گرامی درّی از دریای شاهی	چراغی روشن از نور الهی...	می‌گیرد و از غفلت
و جهل به دانایی	پدر در خسروی دیده تمامش	نهاده خسرو پرویز نامش...	راه می‌یابد:
	گرفته در حریرش دایه چون مشک	چو مروارید تر در پنبه خشک	
	چو میل آن شکر بر شیر دیدند	به شیر و شکرش می‌پروریدند	
	به بزم شاهش آوردند پیوست	به سان دسته گل دست بر دست	
	چو کار از مهد با میدان فتادش	جهان از دوستی در جان نهادش	

(26-27)

دل روشن به تعلیمش برافروخت وز او بسیار حکمت‌ها بیاموخت ...
دل از غفلت به آگاهی رسیدش قدم بر پایه شاهی رسیدش ...
ز خدمت خوشترش نامد جهانی نبودی فارغ از خدمت زمانی
جهاندار از جهانش دوستر داشت جهان چبود ز جانش دوست‌تر داشت
(28)

یا هنگامی که در بخش «عروسی خسرو و شیرین» ابیاتی در وصف احوال خسرو می‌آورد:

چنان شد مست کز وی هوش بردند به‌جای غاشیه‌اش بر دوش بردند
(232)

یا: شه از مستی در آن‌حال چنان بود که در چشم آسمانش ریسمان بود
یا:
(233)

سحرگه چون به عادت گشت بیدار فتادش چشم بر خرما بی‌خار
(23)

4. 3. 2. سخن گفتن دو شخصیت با یکدیگر: مورد دومی که شاعر غالباً هنگام پرداختن به آن از جابه‌جایی ضمیر متصل شخصی استفاده می‌کند، مناظره و رودررو سخن گفتن دو شخصیت با یکدیگر است و در این مورد اغلب ضمیر بعد از دو واژه «هنوز» و «جواب» قرار می‌گیرد؛ برای مثال، هنگامی که شیرین به خسرو پاسخ می‌دهد:

جوابش داد سرو لاله‌رخسار که باقی باد دولت بر جهاندار
 فلک بند کمر شمشیر بادت تن پیل و شکوه شیر بادت
 سری کز طوق تو جوید جدایی مباد از بند بیدادش رهایی...
 وگر مهمانی آنک دادمت جای من اینک چون کنیزان پی بر پای
 (182)

یا پاسخ‌دادن دوباره شیرین، به خسرو که در این حالت نیز مناظره همراه با وصفی از ویژگی‌های یکی از شخصیت‌ها است:

دگر ره لعبت طاووس پیکر گشاد از درج لؤلؤ تنگ شکر...
 هنوزم ناز دولت می‌نمایی هنوز از راه جباری درآیی ..
 گرم عقلی بود جایی نشینم وگر نه بینم از خود آنچه بینم...
 هنوزم در دل از خوبی طرب‌هاست هنوزم در س‌تر از شوخی شغب‌هاست
 هنوزم هندوان آتش پرستند هنوزم چشم چون ترکان مستند
 هنوزم غنچه گل ناشکفته است هنوزم در دریایی نسفته است
 هنوزم لب پر آب زندگنی است هنوزم آب در جوی جوانی است
 (186-187)

یا آن‌جا که شاپور نقاش با شیرین درباره خسرو سخن می‌راند و ویژگی‌های ظاهری و زیبایی‌های خسرو را برای شیرین توصیف می‌کند:

هنوزش گرد گل نارسته شمشاد ز سبزی روی او چون سوسن آزاد
 هنوزش پر یغلق در عقاب است هنوزش برگ نیلوفر در آب است
 هنوزش آفتاب از ابر پاک است ز ماه و آفتاب او را چه پاک است
 (47)

(4)

یا هنگامی که خسرو از بزرگ‌امید درباره آفرینش و ستارگان و... می‌پرسد، او نیز پاسخ می‌دهد:

بزرگ‌امید را نزدیک خود خواند به امید بزرگش پیش بنشانند...
 خبر ده کاوّلین جنبش چه چیز است که این دانش بر دانا عزیز است
 جوابش داد ماده راندگانیم وز اول پرده بیرون ماندگانیم...

جوابش داد مرد نکته‌پرداز که نکته بدین دوری مینداز...
دگر ره گفتش ای دانای اسرار خبر دارنده از اسرار هر کار...
جوابش داد دانای نهانی که نقد این جهان است آن جهانی
(241-240)

در این مود، حتا اگر شاعر برای واژه «جواب» صفت نیز ذکر کند، ضمیر متصل شخصی را پس از صفت قرار می‌دهد:
جوابی دل‌پسندش داد چون درّ که چون پرسیدی از حال تفکر
(242)

5. نتیجه

طبق بررسی‌هایی که از خسرو و شیرین نظامی صورت‌گرفت مشخص شد که جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل در سه نقش «مضاف‌الهی»، «مفعول صریح» و «مفعول به واسطه» به چهار روش: 1- الحاق به اسم‌های دیگر با نقش‌های متفاوت 2- الحاق به ضمیر منفصل با نقش متفاوت 3- اضافه‌شدن به انواع فعل تام و اسنادی 4- ملحق‌شدن به حروف ربط و اضافه شکل‌گرفت. غالب این جابه‌جایی‌ها از سوی شاعر، به دلیل رعایت وزن شعر انجام گرفته که این کار اهداف زیبایی‌شناسه را نیز در پی داشته‌است. گاهی جابه‌جایی ضمیر شخصی متصل صرفاً به دلیل حفظ وزن بوده و زیبایی‌چندانی در پی نداشته‌است و موجب ایجاد نوعی تعقید در شعر شده‌است؛ از جمله در بیت زیر که جهش ضمیر موجب تعقید لفظی شده‌است:

ز خاکش عنبر افشانند بر ماه به آب دیده شستندش همه راه
(150)

در این بیت جایگاه اصلی ضمیر شخصی متصل «ش» پس از واژه «ماه» است؛ به عبارت دیگر ضمیر «ش» مضاف‌الیه است برای «ماه» که پس از جابه‌جایی به انتهای «خاک» اضافه شده‌است. همین امر سبب ایجاد تعقید در لفظ شعر شده‌است؛ همچنین مشخص شد که شاعر غالباً مواقعی از جابه‌جایی ضمیر استفاده می‌کند که ویژگی‌های شخصیتی از داستان را بیان می‌کند یا هنگامی که دو شخصیت داستان با یکدیگر سخن می‌گویند که در این مورد نیز با نوعی توصیف شخصیت‌ها از خویشان یا دیگری مواجه هستیم.

منابع و مأخذ

- 1- ابوالقاسمی، محسن، (1383)، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران: سمت.
- 2- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری، (1390)، دستور زبان فارسی 1، ویرایش 4، تهران: فاطمی.
- 3- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، (1390)، دستور زبان فارسی 2، ویرایش 4، تهران: انتشارات فاطمی.
- 4- ناتل خانلری، پرویز، (1352)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

- 5- خلیلی جهان‌تغ، مریم، (1380)، *سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»*، تهران، سخن.
- 6- ارژنگ، غلامرضا، (1374)، *دستور زبان فارسی امروز*، تهران: نشر قطره.
- 7- سلطانی گرد فرامرزی، علی، (1376)، *از کلمه تا کلام، دستور زبان فارسی به زبان ساده*، تهران: مبتکران.
- 8- صفوی، کوروش، (1390)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج 1، تهران: چشمه.
- 9- _____ (1391)، *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، تهران: علمی.
- 10- داد، سیما، (1383)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- 11- وحیدیان کامیار، تقی، (1381)، *دستور زبان فارسی*، تهران: سمت.
- 12- سلدن، رامن و پیتر ویدوسون، (1384)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر*، تهران: طرح نو.
- 13- احمدی، بابک، (1380)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- 14- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (1372)، *صور خیال*، چاپ پنجم، تهران: آگاه.
- 15- _____ (1389)، *موسیقی شعر*، نشر آگه.
- 16- فرشیدورد، خسرو، (1343)، «ضمیر متصل و قید»، *مجله وحید*، ماه آذر، شماره دوازدهم، صص 34-39.
- 17- علیپور، مصطفی، (1387)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
- 18- مولوی، جلال‌الدین محمد، (1387)، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، جلد ششم، تهران: امیرکبیر.
- 19- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (1390)، *خسرو و شیرین*، به تصحیح برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.