برجسته‌سازی انواع و شیوه‌های قلب نحوی در شعر اخوان ثالث

دکتر علی اسکندری*
دکتر مهدی قاسم‌زاده**

چکیده

نظام برجسته‌سازی از اصطلاحاتی است که صورت‌گرایان روس در مقابل نظام خودکار زبان مطرح کردند و آن را مختص زبان ادب دانستند. یکی از انواع برجسته‌سازی، هنجارگریزی است که معنای آن گریز از هنجارهای عادی زبان است. یکی از شیوه‌های هنجارگریزی، نوعِ نحوی آن است که در طی آن، شاعر ساختار نحوی زبان را غیر متعارف می‌کند. از جمله شیوه‌های مهم هنجارگریزی نحوی، قلب عناصر جمله در سه سطح کلمه، گروه و جمله‌واره است.

نگارنده، در این پژوهش، بر آن است تا با بررسی شیوه‌های قلب نحوی در شعر اخوان ثالث، یکی از ابعاد برجسته‌سازی نحوی شعر او را مشخّص کند. به این منظور، تمام اشعار مجموعهٔ «آن گاه پس از تندر» که خلاصهٔ هشت دفتر شعر مهم شعر اوست، بررسی شد.

نتایج این پژوهش، حاکی از آن است که قلب نحوی به سه شیوهٔ جابه‌جایی عناصر و ارکان جمله (تقدیم و تأخیر)، جدایی اجزای گروه و جابه‌جایی جمله‌واره‌ها، از ابزارهای برجسته‌سازی نحوی در شعر اخوان ثالث است.

واژه‌های کلیدی

آن گاه پس از تندر، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی نحوی، قلب نحوی.

---

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فراهان، گروه زبان و ادبیات فارسی، فراهان، ایران. (نویسنده مسوول)

** دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

۲ برجسته‌سازی انواع و شیوه‌های قلب نحوی در شعر اخوان ثالث

مقدّمه

اهمیت شکل اثر در نقد ادبی

اندیشهٔ فرمالیست‌های روسی، بویژه رومان یاکوبسن[1] مبنی بر «شمای ارتباط زبان‌شناسانه» برای دست‌یابی به کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ اثر هنری، منجر به اهمیّت یافتن «خود اثر هنری» برای دست‌یابی به چنین منظوری شد. (ر.ک. احمدی، ۱۳۹۰ الف: ۳۰۵–۳۰۶) و در خود اثر هنری، این «ساختار» است که می‌تواند گویای همه‌چیز باشد: «خود اثر هنری یعنی چه؟ یعنی ساختار، یا شکلی که مجموعه‌ای است از عناصر و نسبت‌های میان آن‌ها...» (همان: ۳۰۶) لذا فرمالیست‌ها، با کنار گذاشتن تعیّن‌های تاریخی و اجتماعی، برای نقد آثار ادبی و دست‌یابی به رموز «ادبیّت» آن‌ها، به تحلیل ساختار آثار پرداختند. «تأکید آنان بر گوهر اصلی و ادبی متن بود، یعنی خود اثر را در نظر می‌گرفتند و می‌کوشیدند تا اجزاء سازندهٔ دلالت معنایی متن را از شکل و شالودهٔ آن استنتاج کنند...» (احمدی، ۱۳۹۰ب: ٤۳) و البته در این میان، آن چه از ساختار مهم است، نه فرد فرد اجزای شکل؛ بلکه نسبت و ارتباط میان آن‌ها است: «شکل نسبت میان اجزا را نشان می‌دهد، و این نسبت در یک اثر هنری نتیجهٔ شگردهایی است که گاه آگاهانه، ولی بیش‌تر ناآگاهانه و فراتر از نیّت مؤلف، در اثر به کار رفته‌اند.» (احمدی، ۱۳۹۰الف: ۳۰۷) لذا این شگردهاست که نسبت میان اجزا را شکل می‌دهد. شگردهایی که آگاهانه یا ناآگاهانه متن را ادبیّت می‌بخشند و آن را از زبان عادی یا به اصطلاح فرمالیست‌ها، «زبان خودکار» متمایز می‌کند. فرمالیست‌ها مجموع این شگردها را «برجسته‌سازی[2]» یا «آشنایی‌زدایی[3]» نامیدند: «شگرد ادبی یا ادبی‌ساختن زبان یعنی نامتعارف‌کردن، غیر معمولی نمایاندن، ناآشناکردن، و خلاصه، آنچه فرمالیست‌ها «آشنایی‌زدایی» نامیده‌اند.» (همان: ۳۰۸)

اصطلاح «آشنایی‌زدایی» را نخستین بار ویکتور شکلوفسکی مطرح کرد و منظور او از این

1- Roman Jakobson
2- Foregrounding
3- Defamilarization

اصطلاح آن بود که: «هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار واقعیّت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند.» احمدی، ۱۳۹۰ب: ٤٧) بعدها یان موکارفسکی، اصطلاح «برجسته‌سازی» را به همین معنی به کار برد.

در نقد موردنظر فرمالیست‌ها، شکل اثر ادبی، از آن جهت قابل بررسی است که با زبان خودکار متفاوت است و نقد درست، آن است که بتواند رموز تمایز و برجستگی زبان ادبی را از زبان خودکار کشف کند: «فرمالیست‌ها با تأکید بر این دوری زبان شعری و ادبی از زبان هرروزه در واقع تمایز بیان ادبی با بیان متعارف هرروزه را برجسته کردند ... شماری از گزاره‌ها در خود حضوری ادبی دارند که بررسی آن کار ناقد ادبی است. ناقد باید منش ادبی آن گزاره‌ها را کشف کند.» (احمدی، ۱۳۹۰الف: ۳۰۸) لذا از آن پس نقد ادبی بیش‌تر توجّه خود را بر شکل اثر ادبی متمرکز کرد با این فرض که «ما از راه بررسی «شکل دیگر کاربرد زبان» یعنی شکل نامتعارف و غریب کاربرد زبان، که همان زبان شاعرانه باشد، می‌توانیم به دنیای شاعر راه یابیم.» (همان: ۳۰۷)

در پی چنین نگاهی، رابطهٔ بین عناصر شکل‌دهندهٔ اثر (نشانه)ها در اثر ادبی اهمیّت پیدا کرد تا جایی که منتقدان نو بر این باور بودند که به‌هم‌خوردن شکل اثر ادبی، اصالت آن را از بین می‌برد و معتقد بودند که «... کاری از این مضحک تر نیست که «معنای» شعری ... را به نثر بنویسیم، زیرا آن معنا فقط در همان «شکل» بیان شدنی است.» (احمدی،۱۳۹۰ الف: ۳۰۷) از جمله «رومن یاکبسن به ساختمان نحوی اشعار توجه کرد و به اهمیت آرایه‌های گراماتیک در ساخت زبان شعر پی برد.او ... با مطالعه در ساختمان متغیرها (variants) و نامتغیرها (invariants) اهمیت ساختارهای نحوی را در نقد و تحلیل زبان ادبی مورد توجه قرار داد.» (مشرف، ١٣٨٦: ٤١١ و ٤١٢)

بنا بر این از دیدگاه نقد نوین، هر اثر ادبی، در همان ساخت زبانی و نحوی خود، باید بررسی شود تا نقد، درست باشد. این جاست که «ساخت نحوی» در نقد فنّی و بلاغی اثر

اهمیّت پیدا می‌کند و می‌توان در هر اثر ادبی، جنبه‌هایی از اصول جمال شناسیک را در ساخت نحوی دید. از جمله این اصول، جابه‌جایی‌های نحوی (قلب نحوی) در جهت برجسته‌سازی و تأکید بر عناصری از کلام در زبان شاعرانه است.

جایگاه ساختار نحوی در نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی

بر اساس نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی، مهم‌ترین بعد بلاغی زبان، ساخت نحوی آن است: «... عبدالقاهر جرجانی که بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را؛ منحصر در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی النّحو می‌خواند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱) او «... دلیل اعجاز قرآن را قبل از هر چیز و بیش از همه آرایش‌های نحوی و الگوهای خاص جملات می‌دانست نه کاربرد استعاره و مجاز.» (مشرف، ۱۳۸٦: ٤۱۱) بنا بر این، در بلاغت سنّتی ما هم از مهم‌ترین ابعاد قابل بررسی زبان ادبی، ساخت نحوی، و البته جابه‌جایی‌های آن است که عمدتاً به دلایل و اغراض بلاغی انجام می‌شود.

نقش قلب نحوی در برجسته‌سازی ادبی

برجسته‌سازی شامل همهٔ روش‌هایی است که متن ادبی را از زبان غیر ادبی متمایز و آن را برجسته و ناآشنا می‌کند. دیوید لیچ[1] این روش‌ها را به دو روش کلّیِ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تقسیم می‌کند. لیچ معتقد بود برجسته‌سازی می‌تواند از دو طریق محقق شود؛ یکی با انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار و دیگر، با افزودن قواعدی بر این قواعد. لیچ نوع اوّل را «هنجارگریزی» و نوع دوم را «قاعده‌افزایی» نامید. (صفوی، ۱۳۷۳: ١٤) او هنجارگریزی را به هشت نوع واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی تقسیم کرد. (صهبا، ١٣٨٤: ۱۵۰) منظور از هنجارگریزی نحوی، آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی جملات و

1- David leech

در سطح بالاتر، در سطح کلام است. از نظر شفیعی کدکنی (۱۳۷۹) دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی، همین نوع نحوی آن است: «دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان syntax اتفاق می‌افتد. زیرا امکانات نحویِ هرزبان، و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هرزبان به یک حساب محدودترین امکانات است.» (ص ۳۰) ایشان، آشنایی‌زدایی در نحو زبان را «بلاغت ساختار نحوی» می‌داند که یکی از جنبه‌های آن، جابه‌جایی‌های نحوی در ساختار جمله است که ایشان به عنوان مثال به «استثنای منقطع» و نقش بلاغی جایگاه آن در ساخت نحوی جمله اشاره کرده‌است. (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱ –۳٦)

یکی از انواع هنجارگریزی نحوی نیز جابه‌جاشدن ارکان و عناصر جمله، از جمله نهاد، مفعول، فعل، قید و ... است که در اصطلاح زبان‌شناسی، به آن «قلب نحوی» می‌گویند. عبارت «قلب نحوی» را اوّلین بار محمد دبیرمقدم در تبیین تنوّع ساختار نحوی غیر ترتیبی زبان فارسی مطرح کرد که منظور از آن «... حرکت اختیاری «گروه اسمی» است که «قلب نحوی» نامیده می‌شود.» (دین محمدی، ۱۳۸۰: ۸٤) هدف از قلب نحوی در شعر، عمدتاً برجسته‌سازی یکی از عناصر جمله است.

نگارنده بر آن است تا در این مقاله، نقش قلب (جابه‌جایی) ارکان و عناصر گروه، جمله و کلام را در برجسته‌سازی شعر اخوان ثالث بررسی کند. داده‌های این پژوهش، از کتاب «آن‌گاه پس از تندر» برگرفته شده که منتخبی از بهترین شعرهای هشت‌دفتر برجستهٔ شعر اخوان ثالث است. البته مبنای کار، بیش‌تر اشعار نیمایی اوست که ضرورت وزن، کم‌تر در چنین جابه‌جایی‌هایی دخیل است.

پیشینهٔ تحقیق

در جستجو برای پیشینهٔ برجسته‌سازی در شعر اخوان و غیر او، مقاله‌ای که به طور خاص به جابه‌جایی‌های نحوی در برجسته‌سازی زبان پرداخته باشد، پیدا نشد. از جمله مقالاتی که در خصوص برجسته‌سازی زبانی در شعر اخوان پرداخته‌اند، مقالهٔ «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی

در اشعار نیمایی اخوان ثالث» که در شمارهٔ ٦ مجلهٔ علّامه در تابستان ٨٤ چاپ شده و نویسندگان آن، فاطمه مدرّسی و حسن احمدوند، به آشنایی‌زدایی شعر اخوان در حوزه‌های واژگانی (اسم و فعل)، زمانی (آرکائیسم)، معنایی و بلاغی پرداخته‌اند. مقالهٔ دیگر، «برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان» است که در شمارهٔ ٤٦-٤٥ پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی چاپ شده و نویسندهٔ آن، فروغ صهبا، بیش‌تر به واژگان و ترکیبات برساختهٔ اخوان پرداخته است. مقالهٔ دیگری را خانم راحلهٔ عبداله‌زاده برزو با عنوان «فراهنجاری‌های دستوری در شعر اخوان و شاملو» در فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد به چاپ رسانده که تنها نکتهٔ مرتبط آن با مقالهٔ حاضر، پرداختن نویسنده به جابه‌جایی‌های اجزای گروه‌های وصفی و اضافی است که از مقولهٔ «قلب نحوی» محسوب می‌شود.

اهمیّت بلاغت ساختار نحوی در نگاه اخوان ثالث

شفیعی کدکنی، «اخوان را با اسلوب‌ترین شاعر زبان فارسی» پس از نیما می‌داند. (۱۳۷۰ب: ٦٦) ایشان دلیل چنین مقامی برای اخوان را «اسلوب»ی می‌داند که سه عامل تشخّص دارد که عبارتند از وضوح، نیرو و جمال هنری. ایشان، عوامل «جمال هنری» در شعر اخوان را وزن، قافیه و هماهنگی گروه واژگان در «محور هم‌نشینی زبان شعر» می‌داند و تأکید می‌کند که «... نقطهٔ اصلی انعقاد اسلوب، در شعر او نه وزن است و نه قافیه، چیزی است که شاید به دشواری بتوان آن را «نظام خاص در محور هم‌نشینی زبان» ... خواند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰ب: ٦٩)

اخوان ثالث، خود بر اهمیت ساختار در برجستگی شعر تأکید دارد: «... عناصر و مواد تشکیل‌دهندهٔ یک صورت بیان یا یک واحد هنری، هرچه بیشتر باشد کیفیت تألیف و ترکیب آن عناصر مهم‌تر است و پیچیده‌تر و توفیق در آن دشوارتر.» (اخوان ثالث، ١٣٧٦: ٢٠٢) و اعتقاد دارد که: «نیما... وقتی که تعهد ابلاغ معنا و القای حس و عاطفه‌ای می‌کرد؛ به تناسب و هماهنگی همهٔ عناصر توجه کامل داشت. ... این است که دقت و تأکید او در خصوص شکل و فرم، دقتی کاملا منطقی و لازم است.» (همان: ٢١١) اخوان برای شعر دو نوع حرکت قایل

است؛ وضعی و انتقالی. او حرکت وضعی را ناشی از وزن و حرکت انتقالی را ناشی از ارتباط و تناسب موجود در فرم شعر می‌داند: «حرکت انتقالی شنونده را از یک جایی به جای دیگر منتقل می‌کند. ... وقتی شنونده شروع می‌کند به شنیدن شعر، ما او را همراه خودمان با این حرکت به جلو می‌بریم، یک دوری با خود وزن دارد و یک دوری از شروعش تا آخرش.» (تیکو، ۱۳۸٤: ۱۰۲) از دیگر سو، شفیعی کدکنی (۱۳۹۰) اخوان ثالث را شاعری «در زمانی» و «هم‌زمانی» می‌داند؛ یعنی شاعری که ترکیبی از زبان تاریخی و معاصر را در شعرش به کاربرده. (ص۲۱۳) این تنوع زبانی، نحو شعر او را هم تحت تأثیر قرار داده و همان جابه‌جایی‌های نحوی که در شعر سنّتی، گاه به ضرورت وزن و گاه دلایل بلاغی پیش می‌آمده، در شعر او هم نمود پیدا کرده‌است؛ از جمله قلب صفت، تقدیم و تأخیر ارکان جمله و ... و هم تحت تأثیر زبان شعری نیما یوشیج: «... و این کاری است که تا حدّی تعمدی و با توجّه به جنبه‌های خاص بلاغی و القائی کلام:

با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ

که «ش» ضمیر را به جای این‌که ـ طبق قاعده ـ به صفت اتصال دهد به موصوف پیوند داده و این کار او اندک اندک در شعر معاصر مورد توجّه واقع شد و در شعر شاملو و اخوان نیز نمونهٔ آن را می‌بینیم:

با چکاچاک مهیبِ تیغ‌هامان تیز
غرشِ زهره‌درانِ کوس هامان سهم (آخر شاهنامه، م. امید)» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ٤٥٥).

لذا اخوان در شعر خود سعی کرده از عنصر ساخت نحوی و ارتباط نحوی بین عناصر شعر بهره ببرد تا شعرش را برجستگی بخشد و از این طریق بر مخاطبش تأثیر بگذارد و «حرکت انتقالی» را در شنونده ایجاد کند. این جابه‌جایی‌ها عمدتاً اغراض بلاغی دارد که در حوزهٔ بلاغت سنّتی ما، در «علم معانی» بررسی می‌شود. یکی از شیوه‌های نحوی که باعث برجستگی شعر اخوان شده، جابه‌جایی‌های نحوی است که در سطوح نقش‌های نحوی در محور

هم‌نشینی جمله (نهاد، مفعول و ...)، عناصر گروه، و جمله‌واره‌ها در جمله‌های مرکب و دوجزئی به کار می‌برد. این جابه‌جایی‌ها تا حدّی اهمیّت دارد که گاه اخوان عناصر یک بند را در بند دیگر جابه‌جا کرده تا تأثیرگذاری شعرش را بیش‌تر کند. به عنوان مثال در شعر «اندوه» از مجموعهٔ «زمستان» چنین جابه‌جایی کاملا مشخّص است:

نه چراغ چشم گرگی پیر،
نه نفسهای غریب کاروانی خسته و گمراه؛
مانده دشت بی‌کرانِ خلوت و خاموش،
زیرِ بارانی که ساعت‌هاست می‌بارد؛
در شبِ دیوانهٔ غمگین،
که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد.
در شبِ دیوانهٔ غمگین،
مانده دشت بی‌کران در زیر باران، آه، ساعت‌هاست
هم‌چنان می‌بارد این ابرِ سیاهِ ساکتِ دلگیر.
نه صدایِ پایِ اسبِ رهزنی تنها،
نه صفیرِ بادِ ولگردی،
نه چراغِ چشمِ گرگی پیر. (اندوه / زمستان...: ۳۶ و ۳۷)[۱]

لذا در این مقاله به بررسی جابه‌جایی های نحوی شعر اخوان در این سه سطح خواهیم پرداخت.

جدایی و جابه‌جایی اجزای گروه اسمی
جابه‌جایی عناصر جمله در محور هم‌نشینی
جابه‌جایی اجزای جمله‌های مرکب و دوجزئی

۱ـ شیوهٔ ارجاع درون متنی به اشعار شاعر به این نحو است: (نام شعر/ نام دفتر شعر به اختصار: شماره ص یا صص).

شیوهٔ جداکردن و جابه‌جایی اجزای گروه اسمی:

جداکردن اجزای گروه وصفی: در این شیوه، شاعر با جابه‌جا کردن صفت از جایگاه خود و با جدا کردنِ آن از اسم، آن را برجسته و مؤکّد می‌کند.

فاصله دادن صفت: در این شیوه، صفت، از موصوف جدا می‌شود و گاه تا چندواژه از آن فاصله می‌گیرد. اخوان «صفت‌ها را گاه با فاصله‌ای چند از موصوف می‌آورد که خود بدعتی است و در شعر قدیم اگر بوده بسیار نادر و اندک‌یاب است و این شیوه‌ای است که نیما در آغاز بدان توجه کرد....» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ٦۰) شفیعی‌کدکنی معتقد است این شیوه از نظر بلاغی در خواننده تأثیر خاصی دارد. (همان: ٦۱)

فرشیدورد چنین گروه‌هایی را «گروه گسستهٔ اسمی» نامیده؛ اما به کاربرد تأکیدی آن اشاره‌ای نکرده‌است: «گاهی بین صفت و موصوف فاصله میافتاده است و گروه گسستهٔ اسمی بوجود میآمده است؛ مانند: «ابلهی دیدم سمین» و «فریدون ز کاری که کرد ایزدی».» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۵۳) این در حالی است که بار تأکید در چنین نمونه‌هایی مشهود است.

به عنوان مثال در بند زیر از شعر «فریاد»، در دو سطر اوّل، با حائل‌کردن ضمیر در بین موصوف و صفت، آن‌ها را از هم جدا و به این شیوه، صفت را برجسته می‌کند:

وز **میانِ** خنده‌هایم، تلخ
و خروشِ گریه‌ام، ناشاد،
از درونِ خستهٔ سوزان،
می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد! (فریاد: ۳٤)

و نیز این سطر از «آخر شاهنامه»:

با لئیمانه تبسّم‌کردنِ دروازه‌هایش، سرد و بیگانه. (آخرشاهنامه/ آ.ش: ۱۰۵)

گاه صفت یا صفت‌ها بعد از فعل می‌آیند:

دواند در رگم خونِ نشیطِ زندهٔ بیدار.
نه این خونی که دارم؛ پیر و سرد و تیره و بیمار. (چاووشی: ٦۵)

گاه، صفت با فاصلهٔ چند واژه، بر موصوف مقدم می‌شود:

و شهرِ خیس خواب‌آلود،
خمیده زیرِ آوار گناهان، چنبری فرسوده را ماند. (سعادت؟ آه! / در حیاط...: ۲۱٦)

شواهدی دیگر: هزاران کار خواهد کرد نام‌آور،/ هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه. (قصهٔ شهر سنگستان / از این...: ۱۳۷)، بیا تا بازگردیم سوی آسمان‌هامان، شگفت‌انگیز. (سعادت؟ آه! / در حیاط...: ۲۲۲)،

قلب صفت و موصوف: یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی صفت و تأکید بر آن، قلب صفت و موصوف است؛ به این معنی که صفت ابتدا و موصوف بعد از آن می‌آید. البتّه برخی، این ساختار را قدیم‌تر و اصیل‌تر می‌دانند. از جمله محمود شفیعی در کتاب «شاهنامه و دستور» آورده است: «... در شاهنامه، صفت بیشتر مقدم بر موصوف است.» (شفیعی، ۱۳٤۳: ۱٤٤) و در پانوشت همین صفحه نوشته است: «این شیوه قدیم‌تر است.» (همان: ۱٤٤) نظر فرشیدورد نیز همین است: «صفات پسین مانند صفات بیانی و صفات عددی ترتیبی که با پسوند «ـُـم» می‌آیند و امروز بعد از اسم قرار می‌گیرند در قدیم، هم بعد و هم پیش از آن می‌آمده‌اند.» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳٦۷) وحیدیان کامیار این جابه‌جایی را مختصّ زبان ادب می‌داند: «اگرچه صفت بیانی وابستهٔ پسین اسم است، در نثر ادیبانه گاهی پیش از موصوف می‌آید: فرزانه مردی (= مردِ فرزانه‌ای) از دیار آشنایی به رهروان دیار باقی شتافت. واژه‌های «خوب، بد، تنها، یگانه، عجب، عجیب» بیش از صفت‌های دیگر چنین کاربردی دارند:... او خوب دوستی است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۹: ۸۱) به نظر می‌رسد این ساخت، در گذشتهٔ زبان فارسی کاربرد زیادی داشته و به مرور زمان، کم‌تر شده و امروزه بیش‌تر کاربرد تأکیدی دارد و چنان که مشهود است، تأکید بر صفت در چنین ساختاری، بیش‌تر از ساختار امروزی آن است.

دلیل تأکید در چنین جابه‌جایی‌هایی (قلب صفت و موصوف)، وارد شدن تکیه بر روی صفت و مؤکّدشدن آن است:

وای، آیا هیچ سر برمی‌کنند از خواب،

مهربان همسایگانم از پیِ امداد؟ (فریاد: ۳۵)

این جابه‌جایی، به اغراض مختلفی انجام می‌شود که در مورد بالا، تهکّم و ریشخند یا افسوس است و در مورد زیر، مبالغه و تأکید بر صفت است:

کنار شهرِ بی‌غم، خفته غمگین کلبه‌ای مهجور.

و نیز در سطر زیر که شاعر خواسته سیاهی موصوف را برجسته کند:

وز این سیه دنیا و هرچیزی که در اوست،

از آسمان و ابر و آدم‌ها و سگ‌ها،

مهری ندیدم، میوه‌ای شیرین نچیدم. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٧)

گاه صفتی که متقدم می‌شود، ساختاری غیر ساده دارد که لطف برجستگی را بیش‌تر می‌کند:

بشکن حصار نور سردی را که امروز

در خلوت بی‌بام و در کاشانهٔ من

پر کرده سرتاسر فضا را. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٥)

گاه چندصفت یک موصوف بر آن مقدم می‌شوند:

من نیز سبز و سرخ و رنگین

بس سخت و پولادین عروسک‌ها شکستم. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٨)

شواهدی دیگر: غمگین خراب‌آباد (آواز کرک: ٦٠)، دلنشین آواز (آواز کرک: ٦١)، غمگین سرودت (آواز کرک: ٦١)، بدبیوه گرگ (چاووشی: ٦٤)، برگِ بلورین بالِ شعر (چاووشی: ٦٨)، مذهّب دفترش (میراث/ آ.ش: ٨٤)، به‌آیین حجره‌زاران (میراث/ آ.ش: ٨٦)، مرقّع پوستینِ کهنه (میراث/ آ.ش: ٨٨)، این شکسته چنگِ بی‌قانون (آخر شاهنامه/ آ.ش: ١٠٤)، کج‌آیین قرن (آخر شاهنامه: ١٠٥)، اهریمنی رایات، پریشان شهر (قصهٔ شهر سنگستان/ او: ١٣٧)، سهمگین کابوس (آن‌گاه پس از تندر/ او: ١٤٧)، گرامی قهرمانان (از جوانان، من گروهی این‌چنین دیدم/ زندگی...: ٢٥٤)، شادتر، فرخنده‌تر، خوش‌تر پیام (دوزخ، امّا سرد/ دوزخ...: ٢٦٥)،

جداکردن مضاف از مضاف الیه: که باعث برجسته‌شدن مضاف می‌شود:

ولیکن عزّتِ آزادگی را

نگهبانیم، آزاد، آزاد.» (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۳۲)

که با استفاده از «را»ی فکّ اضافه (باستان‌گرایی)، مضاف را از مضاف‌الیه جدا و آن را مؤخّر کرده تا مضاف(نگهبان) را برجسته کند: ولیکن نگهبانِ عزّتِ آزادگی هستیم. نیز مورد دیگر از همین دست:

تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد. (بنیادِ این پوستین) (میراث/ آ.ش: ۸٦)

این جابه‌جایی‌ها در شعر اخوان، در مورد مضاف‌الیه ضمیر بسیار پیش می‌آید که در شعر سنّتی هم سابقه دارد؛ امّا در شعر نیما و اخوان بسامد نسبتاً بالایی دارد که شواهدی از آن می‌آید:

دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان بر لب... (فریاد: ۳٤)، سوزدَم این آتش بیدادگر بنیاد. (فریاد: ۳٤)، رعشه می‌افتادَش اندر دست. (میراث / آ.ش: ۸٤)، لیک هیچَت غم مباد از این،...(میراث/ آ.ش: ۸۵)، کم نه در سودا ضرر باشد؟ (میراث / آ.ش: ۸۸)، بس که خونَش رفته‌بود از تن،/ بس که زهرِ زخم‌ها کاریش/ ... بی‌خبر بود و نبودَش اعتنا با خویش. (خوان هشتم و آدمک: ۲۰۲)،

شیوهٔ جابه‌جایی ارکان و عناصر جمله: «اگر فاعل اوّل بیاید (تقدیم مسندٌالیه) جمله طبیعی و متعارف و به قول زبان شناسان، بی‌نشان (unmarked) است. امّا اگر مفعول یا متمّم یا فعل (تقدیم مسند) نخست بیاید جمله نشان‌دار (marked) است و لذا بحث بلاغی دارد.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۹۲) این شیوه در سنّت شعری فارسی یا به ضرورت وزن و یا به دلایل بلاغی کاربرد داشته است.

جابه‌جایی فعل: جابه‌جایی و پیش آوردن فعل، به آن قدرت القایی بیش‌تری می‌بخشد: «تقدم فعل در جمله بسیار مهم است زیرا کلام را حماسی و قاطع و مؤکّد و آمرانه می‌کند... و منطق نثری را درهم می‌شکند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۵) در شعر اخوان هم آن‌جایی که قرار است

کلام، بار تحکّم یا القایی بیش‌تری داشته باشد، بویژه در مورد فعل امر، فعل در ابتدای جمله می‌آید:

به زیر ناودان‌ها تشنگان، با چهرهای مات،
فشرده بین کف‌ها کاسه‌های بیقراری را
«تحمّل کن پدر... باید تحمّل کرد...»
– «می‌دانم
تحمّل می‌کنم این حسرت و چشم‌انتظاری را...» (سترون: ۲۶)

گاه گروه فعلی (مسند + فعل) به این شیوه برجسته می‌شود:

گم نمی‌شد از لبش لبخند،
خواه روز صلح و بسته مهر را پیمان،
خواه روز جنگ و خورده بهر کین سوگند... (خوان هشتم و آدمک: ۲۰۰)

شواهدی دیگر: – «ببار ای ابر بارانی! ببار ای ابر بارانی. / شکایت می‌کنند از من لبان خشک عطشانم.» (سترون: ۲۶)، گذارد چون فروکش کرد خشمش، / که سر بر کفش و بر پایش گذاریم (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۳۰) خروشد باد و بارد هم‌چنان برف / ز سقف کلبهٔ بی‌روزن شب... (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۳۰)، نمی‌گرید در دخمه سقف پیر (قصه‌ای از شب: ۳۹)

ملک‌الشّعرای بهار، با ارایهٔ شواهدی از تاریخ بیهقی، تقدیم فعل در دورهٔ غزنوی و سلجوقی اوّل را تحت تأثیر زبان عربی می‌داند: «دیگر مقدّم آوردن فعل است در جمله‌ها بر فاعل و مفعول یا بر مفعول به تنهائی که هرچند در پهلوی گاهی دیده می‌شود و از ضروریات زبان است لیکن در نثر سامانی معمول نبوده‌است و بی‌شک مؤسسان سبک جدید آن را از تازی اخذ کرده‌اند...» (بهار، ۱۳۸۱، ۲: ۸۹) امّا تأکید می‌کند که: «آوردن فعل در آغاز جمله در زبان فارسی مختص مقامی است که بیان فعل برای شنونده و گوینده اهمیت زیادتری از بیان مفعول و متعلقات آن داشته باشد ... .» (همان: ۸۹)

تأکید بر امر و نهی: تقدیم فعل به ویژه زمانی که وجه آن، امر یا نهی است، بسامد بالایی

دارد. این کار، بار تأکید بر فعل را می‌افزاید:

با دست‌های کوچک خویش،
بشکاف از هم پردهٔ پاک هوا را.
بشکن حصار نور سردی را که امروز
در خلوت بی بام و در کاشانهٔ من
پر کرده سرتاسر فضا را. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٥)

و نیز:

بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش.» (قصهٔ شهر سنگستان / او: ۱۳۵)

تأکید بر حال روانی: اگر گوینده بخواهد بر حال روانی شخص تأکید کند، فعل را مقدّم می‌آورد. مثال:

نمی‌گرید دگر در دخمه سقف پیر (قصه‌ای از شب: ۳۹)

حالت روانی خود را نسبت به مسأله‌ای نشان دهد:

آه، می‌ترسم از آن لحظهٔ پرلذّت و شوق،
که تو خود را نگری،... (گرگِ هار: ۵۵)

و در بند زیر که مفید آرزو و خواهش دل است:

خوشا با خودنشستن، نرم‌نرمک اشکی افشاندن،
زدن پیمانه‌ای ـ دور از گرانان ـ هرشبی کنج شبستانی.» (آواز کرک: ٦٢)

و نیز در سطر زیر که گوینده آرزوی قلبی خود را بیان می‌کند:

بسوزند آن‌چه ناپاکی است، ناخوبی است... (قصهٔ شهر سنگستان / از این... : ۱۳۷)

تهدید و انذار: گاه تقدیم فعل، مفید انذار است و ترساندن از عاقبت کار:

اخوان در شعر «خوان هشتم و آدمک»، از عدّه‌ای «نوآیینان بی‌دردان» می‌گوید که چیزهای رؤیایی را می‌بینند و می‌شنوند؛ امّا:

...و نمی‌بیند کنار پوزشان، امّا،

بویِ گندِ شعله‌هایِ کرکننده و کوری‌آور را، که با آن‌ها
داغ‌های خال ـ چونان خال‌های داغ ـ می‌کوبند بر پیشانی چین‌خوردهٔ آدم...
... نشنود امّا به بیداری
بیخِ گوشِ زندگیشان غرّشِ طوفانِ آتش، نعرهٔ داغِ جهنّم‌ها. (خوان هشتم و آدمک: ۱۹۸– ۱۹۹)

جابه‌جایی مفعول: شاعر با این کار، بر مفعول تأکید می‌کند. این جابه‌جایی می‌تواند آوردن مفعول به ابتدای جمله باشد، مانند بند زیر:

سیاهی گفت:
– «اینک من، بهین‌فرزند دریاها،
شما را، ای گروه تشنگان، سیراب خواهم کرد...» (سترون: ۲۵)

یا با بردن آن به بعد از فعل:

بشکند با نفسی گرم و غریب،
انزوای سیه و سردش را
لحظه‌ای چند سراسیمه کند
دل آسودهٔ بی‌دردش را. (مرداب: ٤١)

گاه غرض از چنین جابه‌جایی، بزرگداشت مفعول است:

هرکه چشمی داشت، بی‌شک دید
آن گرامی قهرمانان را. (از جوانان، من گروهی را این‌چنین دیدم / زندگی...: ۲۵٦)

گاه مفعول در ابتدا می‌آید تا برجسته شود:

خوان هشتم را / من روایت می‌کنم اکنون / من که نامم ماث (خوان هشتم و آدمک: ۱۹٦)

و گاه، مفعول، ضمیری است که جابه‌جا می‌شود:

صرع دروغینَش از پا درانداخت
یکچند نقش زمین بود
آن‌گاه

غلت دروغینَش افکند در جوی (ناگه غروب کدامین ستاره / او: ۱۷۷)

جابه‌جایی گروه متمّمی: متمم هم از جمله ارکانی است که در شعر اخوان گاه به دلایل بلاغی و برجستگی، جابه‌جا می‌شود. بسان بند زیر که «از دم نقّال» به دلیل دارابودن اهمیّت زیاد، در انتهای بند آمده:

قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم.
گرم، از نفس‌ها، دودها، دم‌ها، ...
و فزون‌تر زآن دگرها، مثل نقطهٔ مرکز جنجال،
از دم نقّال. (خوان هشتم و آدمک: ۱۹٤)

این گروه متمّمی، می‌تواند- بسان شاهد فوق- قیدعلّت برای فعل باشد:

بودنی دارد چون اوج سرودن، از پرباری. (دوست، ای دوست ببین/ تازه‌ها: ٤۰٤)

جابه‌جایی مسند: اخوان عمدتا مسند را به‌همراه مترادفاتش در انتهای جمله و بعد از فعل می‌آورد وگویا او عمدی در این کار دارد تا مسند را برجسته کند و وجود مترادفات، بر این برجستگی می‌افزاید:

عمر من دیگر چون مردابی است،
راکد و ساکت و آرام و خموش. (مرداب: ٤۰)

و شاهدی دیگر از همین شعر:

روز دیگر ز پس روز دگر،
هم‌چنان بی‌ثمر و پوچ و پلید؟ (مرداب: ٤۲)

و شاهدی دیگر از همین دست:

کرده جا را بهر هرچیز دگر، حتی برای آدمیّت، تنگ، (میراث / آ.ش: ۸٤)

و در بند زیر که شاعر مسند و فعل را مقدم می‌کند تا اندوه و حسرت و البته خشم خود را برجسته‌تر نشان دهد:

«... بده ... بدبد ... دروغین بود هم لبخند و هم سوگند. / دروغین است هرسوگند و

هر لبخند/ و حتّی دلنشین آوازِ جفتِ تشنهٔ پیوند..» (آواز کرک: ٦١)

جابه‌جایی نهاد: در زبان فارسی، چه در زبان عادی و چه در زبان ادبی، گاه نهاد صرفاً جهت تأکید و برجسته شدن، در انتهای جمله می‌آید. دلیل چنین جابه‌جایی اهمیّت داشتن بیش‌تر نهاد است. شاعر با بردن نهاد به آخر جمله و بعد از فعل، مخاطب را در انتظار رسیدن و درک آن نگه می‌دارد؛ انتظاری که پس از برآورده‌شدن، علاوه بر لذّت کشف، نهاد را برجسته‌تر می‌کند.

اخوان در این شعر «یاد» که قالبی چهارپاره‌گونه دارد، از جابه‌جایی های نحوی به تناوب استفاده کرده است؛ از جمله جابه‌جایی نهاد:

هرگز فراموشم نخواهد گشت، هرگز
آن شب که عالم، عالم لطف و صفا بود
من بودم و توران و هستی لذتی داشت
وز شوق چشمک می‌زد و رویش به ما بود
ماه از خلال ابرهای پاره‌پاره (یاد: ۲۱)

شاعر هم «آن شب...» را که نهاد «نخواهد گشت» است، مؤخّر آورده و هم «ماه» را که نهاد «چشمک می‌زد» است. قیدِ «از خلال ابرهای پاره‌پاره» برجستگی نهاد را بیش‌تر کرده است. نکتهٔ مهم در مورد چنین جابه‌جایی‌هایی، بستگی نداشتن آن به «ضرورت وزن» است. در این ابیاتی که از شعر «یاد» یاد شد، اخوان تعمّد داشته تا یک‌یک مصراع‌های اوّلین بند را به عنوان «برگردان»، در آخر بندهای بعدی تکرار کند. این فن باعث جابه‌جایی متناوب مصراع‌ها و درنتیجه ارکان جمله شده است. شاعر همین جابه‌جایی نهاد را در بند بعد هم رعایت کرده است:

چون آخرین شب‌های شهریور صفا داشت
آن شب که بود از اوّلین شب‌های مرداد (یاد: ۲۱)

و در همین شعر، با تأخیر جایگاه «زهره» آن را برجسته کرده است:

بیش از حریفان، زهره می‌پایید ما را (یاد: ۲۱)

گاه جابه‌جایی نهاد به این شیوه است که عمدتاً در ابتدای شعر، دو سه سطر در مورد حالات نهاد می‌آورد و در سطور بعد به نهاد می‌رسد. بسامد این شیوه در شعر اخوان کم نیست. گویا او تعمدی دارد تا بدین وسیله نهاد را برجسته کند. مثال:

دور از گزند و تیررس رعدوبرق و باد،
وز معبر قوافل ایّام رهگذر،
با میوهٔ همیشگیش، سبزی مدام،
ناژوی سالخورد فروهشته بال و پر. (ناژو/ آ.ش: ۹۳)

این چندسطر می‌تواند قیدی برای نهاد باشد:

پس از این درّهٔ ژرف،
جایِ خمیازهٔ جادوشدهٔ غار سیاه،
پشتِ آن قلّهٔ پوشیده زبرف،
نیست چیزی، خبری. (گرگِ هار: ۵۵-۵۶)

و نمونه‌های دیگر از چنین جابه‌جایی نهاد:

ولیکن چون شکست استخوانی خشک / به دندان سگی بیمار و از جان سیر؛ / زنی در خواب می‌گرید. (قصه‌ای از شب: ۳۹)، چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، و اندر آب بیند سنگ، / دوستان و دشمنان را می‌شناسم من. (چون سبوی تشنه.../آ.ش: ۸۱)

گاه شاعر عباراتی را می‌آورد که با نهاد مؤخّرشده سازگار نیست و خواننده انتظار نهاد دیگری دارد. در این موارد، تأخیر نهاد، آن را بسیار برجسته می‌کند:

تا سحر ساکت و آرام گریست / باز هم خسته نشد ابرِ ستبر. (مرداب: ۴۳)

نهاد ضمیر، بویژه در حال خطاب، جابه‌جا می‌شود تا نقش برجسته‌تری داشته باشد:

سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای! (زمستان: ۵۱)

یکی از موارد تأخیر نهاد که «داستان‌وار» به قصد وارد کردن دلهره و سپس غافل‌گیری

مخاطب در شعر اخوان آمده، در شعر «طلوع» از مجموعهٔ «آخر شاهنامه» است که شاعر بعد از مطرح کردن رنگ خون داشتن بال کبوتران و و «آه، شاید اتّفاق شومی افتاده‌ست؟»، در آخرین سطر از آخرین بند شعر، نهاد را می‌آورد:

... کفتران در اوجِ دوری، مست پروازند.
بال‌هاشان سرخ،
زیرا بر چکادِ دورتر کوهی که بتوان دید،
رُسته لختی پیش،
شعله‌ور خونبونهٔ مرجانی خورشید. (طلوع/ آ.ش: ۱۰۰)

شواهدی دیگر از جابه‌جایی نهاد: چه لذّت‌بخش و مطبوع است مهتابِ پس از باران (سترون: ۲۵)، دوان بر پرده‌های برف‌ها، باد / روان بر بال‌های باد، باران (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۲۹)، وای بر من، سوزد و سوزد / غنچه‌هایی را که پروردم به دشواری،/ در دهان گود گلدان‌ها، / روزهای سخت بیماری. (فریاد: ۳٤)، درونِ کومه‌ای کز سقف پیرش می‌تراود گاه و بی‌گه قطره‌هایی زرد، / زنی با کودکش خوابیده در آرامشی دلخواه/ دَوَد بر چهرهٔ او گاه لبخندی. (قصه‌ای از شب: ۳۹)، ور جز اینش جمله‌ای باید،/ بافته بس شعلهٔ زرتارِ پودش باد. (باغ بی‌برگی: ۷۱)، جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن/ پادشاه فصل‌ها، پاییز. (باغ بی‌برگی: ۷۱)، چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی. (کتیبه/ او: ۱۳۲)، مثل این‌که ناگهان برده است/ کائنات کون را، بیش از خموشی، خواب. (این دعا را مادرم آورده از قزوین/ زندگی...: ۲٤۹)، سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریارِ شهرِ سنگستان. (قصهٔ شهر سنگستان/ از این...: ۱٤٤)، بی‌آن‌که یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من (آن‌گاه پس از تندر/ از این...: ۱٤٥)، و چشم‌انداز من، تا چشم بیند، دشت. (سعادت؟ آه!/ در حیاط...: ۲۱۹)، معتدل می‌کرد گرمای سعادت را، طراوت‌هاش. (شوش را دیدم/ تازه‌ها: ۳۷٦)، پس زنده باشد مثل شادی، غم. (ما، من، ما/ تازه‌ها: ۳۹۲)

جابه‌جایی قید: غالباً قید را توضیحی اضافی بر جمله یا یکی از اجزای آن و از نقش‌های

اختیاری جمله می‌دانند. امّا همین توضیح اضافی و اختیاری، گاه آن قدر اهمیّت پیدا می‌کند که جهت تأکید، بر سایر اجزای جمله مقدّم می‌شود یا در آخر جمله و پس از فعل و پایان یافتن جمله می‌آید که به دلیل عدم انتظار ادامه یافتن جمله، بار تأکید بر آن قرار می‌گیرد.

از بیشه‌های سبز گیلان حرف می‌زد
و آرامش صبح سعادت در سخن داشت
آن شب که عالم عالمِ لطف و صفا بود (یاد: ۲۲)

و در بند زیر که قید مؤخّر بار تشخیص هم دارد و این بر لطف بلاغی تأخیر آن افزوده است:

سیاهی از درون کاهدودِ پشت دریاها
برآمد، با نگاهی حیله‌گر، با اشکی آویزان (سترون: ٢٤)

و نمونه‌هایی دیگر از جابه‌جایی قید:

ولی پیر دروگر گفت با لبخندی افسرده... (سترون: ۲۵)، نه حتی جنگلی کوچک، که بتوان / در آن آسود، بی تشویش، گاهی (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۳۱)، من به هرسو می‌دوم گریان، / در لهیبِ آتشِ پردود (فریاد: ۳۳)، موج‌ها خوابیده‌اند، آرام و رام (نادر یا اسکندر: ۷۵)،

تقدیم قید، کم‌تر پیش می‌آید. نمونه‌ای از تقدیم قید:

– «درین سرما، گرسنه، زخم‌خورده،
دویم آسیمه‌سر بر برف، چون باد.» (سگ‌ها و گرگ‌ها: ۳۲)

جابه‌جایی قید حالت: غرض از چنین جابه‌جایی، برجسته‌کردن حالت وضعی یا روحی موصوف است. به عنوان مثال، در مثال زیر که تکرار نحوی، بر لطف بلاغی آن افزوده است، شاعر حالت پرندگان را بر خود آن‌ها مقدّم کرده است:

او در جوار خویش
دیده‌ست بارها،...
پرجست و خیز و بیهده‌گو طوطیِ بهار،

اندیشناک قمریِ تابستان،
اندوهگین قناریِ پاییز،
خاموش و خسته زاغِ زمستان. (ناژو / آ.ش: ۹٤)

نمونه‌هایی دیگر از جابه‌جایی قید حالت:

از فراز بام‌هاشان، شاد، / دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان بر لب، / بر منِ آتش به جان ناظر. / در پناهِ این مشبّک شب. (فریاد: ۳٤)، و می‌پرسد، صدایش ناله‌ای بی‌نور (چاووشی: ٦٦)، از بام پایین آمدیم، آرام. (ما، من، ما/ تازه‌ها: ۳۹۳)،

جابه‌جایی قید زمان: هم‌چنان می‌سوزد این آتش،/ نقش‌هایی را که من بستم به خود دل،/ بر سر و چشم و در و دیوار، / در شبِ رسوایِ بی‌ساحل. (فریاد: ۳٤)، مثل دریاچهٔ بزرگی، راه‌های رودها مسدود بر آن/ مانده، پیوسته. (مار قهقهه/ تازه‌ها: ۳۸۹)،

جابه‌جایی قید مکان: از فراز بام‌هاشان، شاد،/ دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان بر لب،/ بر منِ آتش به جان ناظر./ در پناهِ این مشبّک شب. (فریاد: ۳٤)، فغان‌های سگی ولگرد می‌آید به گوش از دور (قصه‌ای از شب: ۳۸)

جابه‌جایی اجزای جملات مرکب: در این سطح، جملات به گونه‌ای متفاوت از کاربرد معمول زبان به کار می‌روند تا تشخّص و برجستگی پیدا کنند. فرشیدورد برای جایگاه جملهٔ پیرو در کنار پایه در جملهٔ مرکّب، چهار حالت متصوّر شده؛ ولی اشاره کرده است که: «... گاهی می‌توان جای پایه و پیرو را عوض نمود.... این کار بعلل بلاغی صورت می‌گیرد.... مثال برای عوض شدن جای پایه و پیرو: «من هم می‌آیم اگر تو بیایی» ...» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ٥٤٦) جمله‌های مرکب از نظر قابلیّت تأویل به نقش‌های دستوری انواع متفاوتی دارند. فرشیدورد این انواع را اسمی، وصفی و قیدی می‌داند. (همان: ٥٤۳) در شعر اخوان چون این جابه‌جایی‌ها از سطری به سطر دیگر صورت می‌گیرد، ضرورت وزن، به هیچ دلیلی نمی‌تواند در آن دخیل باشد. جابه‌جایی در این سطح ـ به جز جمله‌واره های استثنا ـ در سنّت شعری فارسی شواهد اندکی دارد و لذا به نظر می‌رسد اخوان در چنین مواردی بیش‌تر تعمّد داشته باشد.

جابه‌جایی جمله‌واره‌های قیدی: شامل جمله‌واره‌هایی است که به قیود زمان، مکان، مقصود، تقابل، شرط، علّت، کیفیّت، حالت، مقدار و استثنا هستند. (همان: ٥٤٥)

جابه‌جایی ارکان جملهٔ شرطی: در این شیوه، شاعر با آوردن جواب شرط پیش از خود آن، آن را برجسته و بر آن تأکید می‌کند. این شیوه از آن جهت اهمیّت دارد که ضرورت وزن و قافیه نمی‌تواند در آن دخیل باشد:

وز هرچه بود و هست و خواهدبود، دیگر
بیزارم و بیزار و بیزار،
نومیدم و نومید و نومید؛
هرچند می‌خوانند «امید»م. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٧)

و:

پس از آن نیز تنها در نگه‌مان بود اگر گاهی
گروهی شکّ و پرسش ایستاده بود. (کتیبه/ او: ۱۳۰)

جابه جایی علّت و معلول: گاه جمله‌وارهٔ پیرو، برای پایه، قید علّت است که مؤخّر می‌آید تا برجسته شود. در بند معروف زیر از شعر «زمستان»، شاعر برای برجسته کردن «سر در گریبان بودن مردم» (بی تفاوتی آنها) که علّت پاسخ ندادن است و «تاریک بودن راه» (اوضاع نامساعد جامعه) که علّت ضعف و محدودیّت نگاه‌ها است و «سرمای سخت» (خفقان) که علت اکراه در بیرون آوردن دست‌ها و ارتباط‌های مهرورزانه است، این علت‌ها را مؤخّر می‌آورد:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
سرها در گریبان است.
کسی سربرنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دید، نتواند،
که ره تاریک و لغزان است.
وگر دست محبّت سوی کس یازی،

به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛

که سرما سخت سوزان است. (زمستان: ۵۰ و ۵۱)

جابه‌جایی جمله‌وارهٔ حالیّه: در چنین مواردی، شاعر اغلب جمله‌وارهٔ پیرو را مؤخّر می‌آورد تا بر آن یا جملهٔ پایه تأکید کند:

نشسته شوهرش بیدار.

خیالش خسته، چشمش تار. (قصه‌ای از شب: ۳۹)

و در مثال زیر که شاعر قید مجسم‌کنندهٔ سرعت دویدن را متأخّر بر آن می‌آورد:

شب درین دشت زمستان‌زدهٔ بی‌همه‌چیز،

می‌دوم، برده ز هرباد گرو. (گرگِ هار: ٥٤)

گاه قید مقدم بر اجزای جمله و یا یک سطر جلوتر است:

از تهی سرشار،

جویبار لحظه‌ها جاری‌ست. (چون سبوی تشنه / آ.ش: ۸۱)

تأخیر جمله‌وارهٔ استثنا: قید استثنا، خود از برجسته‌ترین ابزارهای تأکید است؛ امّا جابه جایی آن، بار تأکید آن را می‌افزاید:

ورنه مرداب چه دیده‌ست به عمر

غیر شام سیه و صبح سپید؟ (مرداب: ٤٢)

شفیعی کدکنی در «موسیقی شعر» نوشته است: «در کتاب‌های نحوی بحث‌های درازدامنی در باب استثنای منقطع دارند ... ولی هیچ‌کس به نقش بلاغی و تأثیر هنری این ساختار توجه نکرده...» (۱۳۷۹: ۳۳ و ٣٤) این جابه‌جایی‌ها عمدتاً با بردن قید تأکید به بعد از فعل خود و نیز به سطر بعدی شعر، برجستگی بیش‌تری پیدا می‌کند:

ور تو را گفتم چیز دگری هست، نبود

جز فریب دگری. (گرگِ هار: ٥٦)

گاه استثنا مقدم بر دیگر اجزا می‌شود:

جز پدرم آری

من نیای دیگری نشناختم هرگز. (میراث / آ.ش: ٨٤)

شواهدی دیگر: صدایی نیست الا پت‌پت رنجور شمعی در جوار مرگ،... (چاووشی: ٦٦)

جابه‌جایی جمله‌وارهٔ قید زمان و مکان و ...: در بیت زیر، این جابه‌جایی برای برجسته‌کردن جمله‌وارهٔ قید زمان انجام شده است:

فریاد بی‌تابی کشی، چون شیههٔ اسب

وقتی گریزد نقش دلخواهی ز پیشت. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٦)

گاه جابه‌جایی‌ها پیاپی و چندگانه است:

مگرم سوی تو راهی باشد،

چون فروغ نگهت

ورنه دیگر به چه کار آیم من

بی تو؟

چون مردهٔ چشم سیهت. (گرگِ هار: ۵۷)

و در این سطور از شعر «کتیبه» از دفتر «از این اوستا» که با غافل‌گیری نیز همراه است:

همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای،

و با زنجیر. (کتیبه: ۱۲۹)

شواهدی دیگر: تا جنون فاصله‌ای نیست از این‌جا که منم. (گرگِ هار: ٥٦)،

جابه‌جایی جمله‌وارهٔ تشبیهی: در شعر اخوان، بسیار پیش می‌آید که تشبیه پیش از مشبه می‌آید که عمدتا حال مشبه را برجسته می‌کند:

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،/ گرفته کولبار زاد ره بر دوش، /.../ ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز. (چاووشی: ٦٣)

جابه جایی جمله‌واره‌های توضیحی: گاه جزء تأخیریافتهٔ جملهٔ مرکب، یک جملهٔ توضیحی است که یکی از اجزای جملهٔ پایه را وصف می‌کند یا توضیحی را به آن می‌افزاید. مانند بند

زیر که غرض از این جابه‌جایی، برجسته‌کردن حس تأسف و اندوه شاعر است:

امروز هم با دست خالی آمدم من؛

مانند هرروز. (برای دخترکم لاله و آقای مینا: ٤٨)

گاه این جمله‌واره یا جمله‌وارهٔ توضیحی، بر خود موصوف، مقدم می‌شود تا آن را برجسته‌تر کند:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان،

نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،

...

زمستان است. (زمستان: ۵۲ و ۵۳)

گاه بدل و بدل منه جابه‌جا می‌شوند:

این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ،... (میراث/ آ.ش: ٨٤)

و نیز:

و ما این سو نشسته، خسته انبوهی. (کتیبه/ او: ۱۲۹)

شواهدی دیگر: وز آن سو می‌رود بیرون، به سوی غرفه‌ای دیگر،/ به امیدی که نوشد از هوای تازهٔ آزاد. (چاووشی: ٦٦)،

تأخیر منادا: که غرض آن، برجسته کردن نهاد است:

من از این غفلت معصوم تو، ای شعلهٔ پاک!

بیش‌تر سوزم و دندان به جگر می‌فشرم. (گرگِ هار: ٥٦)

گاه منادای مؤخّر غیر جاندار است. چونان که شاعر در سه سطر زیر پیاپی تیغ و دست و دل را خطاب می‌کند و برای برجسته‌کردن و غافل‌گیری، منادا را مؤخر می‌آورد:

های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را، تیغ !

های، نپریشی صفای زلفکم را، دست!

و آبرویم را نریزی، دل! (لحظهٔ دیدار: ۵۹)

و همین غافل‌گیری را در سطر زیر از شعر «قصّهٔ شهر سنگستان» از دفتر «از این اوستا» می‌توان دید:

ببخشا گر غبارآلودِ راه و شوخگینم، غارا! (قصهٔ شهر سنگستان: ۱۴۳)

شواهدی دیگر: منشین بامن، منشین./ تکیه بر من مکن، ای پردهٔ طنّاز حریرا! (گرگِ هار: ۵۷)، زنده باشی، چینا! / زنده باشی، پیر فرزانه! / هم‌چنان که بوده‌ای، پاینده باشی، چینا! (زنده باشی، چین! / تازه‌ها: ۳۹۹)،

نتیجه

یکی از ابعاد برجستهٔ بلاغی شعر اخوان ثالث، بلاغت ساختار نحوی شعر اوست که عمدتاً در جابه‌جایی‌های نحوی عناصر و ارکان شعرش مشخص است. این جابه‌جایی‌ها، عمدتاً در سه سطح واژه، گروه و جمله‌واره صورت می‌گیرد. غرض از چنین جابه‌جایی‌هایی، عمدتا تأکید، یزرگ‌نمایی و برجسته‌کردن عنصر جابه‌جا شده‌است. در شعر اخوان، برجستگی در ساخت نحوی، بیش‌تر با انتقال عنصر برجسته‌شده به آخر جمله یا عبارت محقّق می‌شود.

از آن‌جا که اخوان از نظر زمانی، هم در سنّت شعر فارسی غور داشته و هم دیدگاهی نیمایی دارد، این جابه‌جایی‌ها، گاه تحت تأثیر سنّت شعر فارسی پیش می‌آید که در اصطلاح «باستان‌گرایی» خوانده می‌شود؛ از جمله قلب صفت و موصوف و جابه‌جایی ارکان و عناصر جمله. و گاه، تحت تأثیر قواعد هم‌زمانی شعر معاصر؛ از جمله جایه‌جایی مضاف‌الیه ضمیر، جدایی و فاصله گرفتن صفت از موصوف.

و البته در تمام این جابه‌جایی‌ها، تعمّد و قصد خود شاعر هم بی‌تأثیر نیست؛ بویژه در جابه‌جایی‌هایی که در سطح جمله‌واره‌ها انجام می‌شود که در شعر اخوان، عمدتاً از سطر به سطر صورت می‌گیرد و لذا ضرورت‌های فنّی وزنو قافیه در آن نقش کم‌تری دارد.

یکی از شیوه‌های پربسامد جابه‌جایی نحوی که خود شاعر تعمّدی دارد، تکرار سطر اوّل شعر در آخر آن است که عمدتاً با جابه‌جایی در ساختار جمله و کلام نیز همراه است. دیگر از این شیوه‌ها، جابه‌جایی عناصر و سطور یک بند در بند دیگر است که با قلب نحوی و بدون تغییرنقش صورت می‌پذیرد.

جابه‌جایی‌های عناصر جمله از جمله نهاد و قید و ... که در شعر سنّتی بیش‌تر به ضرورت وزن است؛ در شعر نیمایی، به دلیل آزاد بودن طول مصراع‌ها و اختیار قافیه، نقش بیش‌تری در برجستگی بلاغی شعر دارد.

منابع و مآخذ

۱ـ اخوان ثالث، مهدی (م.امید). **آنگاه پس از تندر**. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۷۸.

۲ـ ـــــــــ ـــــــــ . **بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج**. تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۷۶.

۳ـ بهار، محمدتقی. **سبک‌شناسی**. تهران: زوّار، جلد یک و دو، ۱۳۸۱.

۴ـ تیکو، گرداری لعل. **گفت‌وگوی شاعران**. ترجمه ویرایش و تنظیم مرتضی کاخی، تهران: زمستان، چاپ اوّل، ۱۳۸۴.

۵ـ دین محمدی، غلامرضا، «تبیین تنوّع ساخت‌های نحوی در زبان‌های انگلیسی، عربی و فارسی»، مجلّه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

۶ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، «تحلیلی از شعر امید»، ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامهٔ اخوان ثالث)، تهران: انتشارات بزرگ‌مهر، ۱۳۷۰الف.

۷ـ شفیعی، محمود. **شاهنامه و دستور**. تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۳.

۸ـ شمیسا، سیروس. **انواع ادبی**. تهران: انتشارات فردوس، چاپ نهم، ۱۳۸۱.

۹ـ ـــــــ ـــــــ . «اجمالی دربارهٔ اسلوب شاعری م.امید.» ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامهٔ اخوان ثالث)، تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۷۰.

۱۰ـ ـــــــ ـــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: آگه، ۱۳۷۹.

۱۱ـ ـــــــ ـــــــ . **با چراغ و آینه**. تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم، ۱۳۹۰.

۱۲ـ صفوی، کوروش، «نگاهی به برجسته سازی ادبی»، ادبیات و زبان‌ها، شمارهٔ ۱۳، ۱۳۷۳.

۱۳ـ صهبا، فروغ، «برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۴۶-۴۵، ۱۳۸۴.

۱۴ـ مشرف، مریم، «نظم و ساختار در نظریهٔ بلاغت جرجانی»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شمارهٔ ۵۴، ۱۳۸۶.

۱۵ـ وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی؛ غلامرضا. **دستور زبان فارسی (۱)**. تهران: انتشارات سمت، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۹.