جستارهای ادبی مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۸۲، پاییز ۱۳۹۲

جهت دستوری در سه غزل معاصر

فرّخ لطیف نژاد [۱]
دکتر مه‌دخت پورخالقی چترودی [۲]

چکیده

رابطهٔ بین نحو و اندیشه در زبان‌شناسی از طریق افعال و حالات بیان شده با فاعل، مفعول و مسند بیان می‌شود و جهت دستوری فعّال، منفعل و غیره را پدید می‌آورد. جهت دستوری، نگرش و موضعِ نویسنده را نسبت به موضوع نشان می‌دهد و پژواک وضعیّت ذهنی نویسنده است. همچنین در شناخت حالات شاعر اهمّیّت دارد و وضعیّت روحی او را به ما نشان می‌دهد. علاوه بر آن در مقایسهٔ حالات چند شاعر با یکدیگر مؤثّر است. در این پژوهش، نوع، تعداد و درصد جهت دستوری در سه غزل ابتهاج، نادرپور و فرّخزاد که به تقلید از یک غزل سعدی سروده شده مورد بحث و بررسی و مقایسه قرار گرفته و رابطهٔ آن با مکتب رمانتیسم بیان شده است تا جهت دستوری غالب و نحوهٔ موضع‌گیری شاعر نسبت به معشوق در سه غزل مشخّص شود. نتیجه این که بر خلاف روحیّهٔ منفعل رمانتیک، جهت فعّال در غزل غلبه دارد و علّت آن را می‌توان وجود دیالوگ خیالی بین شاعر و معشوق دانست. از میان سه شاعر ابتهاج بیشترین و فرّخزاد کمترین درصد جملات منفعل را دارد، امّا نحوهٔ به‌کارگیری جملات فرّخزاد از الگوی خاصّی پیروی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: جهت دستوری، غزل معاصر، جهت فعّال، جهت منفعل، رمانتیسم.

۱. مقدمه

نحو اصطلاحی است که برای مطالعهٔ قواعد حاکم بر شیوهٔ هم‌نشینی کلمات در تشکیل جمله به کار می‌رود. بررسی نحوی در مطالعات دستور زبان توصیفی[۳]، تجویزی[۴]،

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسؤول) farre.latifnejad@gmail.com
۲- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد dandelion@ferdowsi.um.ac.ir

3-descriptive grammar
4-prespectivegrammar

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۸/۷ تاریخ پذیرش: ۹ /۱۳۹۲/۶

سنّتی[1]، نظری[2] و رسمی[3] انجام می‌گیرد (داد، ۱۳۸۵: ذیل «نحو»). از نظر نحوی، فعل رکن اصلی جمله محسوب می‌شود، زیرا شناسنامهٔ جمله است و عمده‌ترین نقش را در محور یا رابطهٔ هم‌نشینی[4] داراست و بر اساس آن اجزای جمله و رابطهٔ آن‌ها را تعیین می‌کنیم (مهرآوران، ۱۳۸۸: ۱۲۸).

جهت دستوری[5] از مباحث دستور توصیفی سنّتی است که اخیراً در مفاهیم پیش‌نظری استفاده می‌شود (Klaiman, 1991: 1) و راه مناسبی برای تشخیص اندیشه‌ها و نحوهٔ نگرش شاعر نسبت به موضوع است. باورها و نگرش‌های شخص می‌تواند نحوهٔ تفسیرش را تحت‌الشّعاع قرار دهد و از این موضوع به عنوان موضع نویسنده[6] یاد می‌شود. موضع اتّخاذ شده ممکن است صریح یا مخفی و هشیارانه یا ناخودآگاه باشد. یکی از وظایف تحلیلگر، تشخیص موضع مؤلّف است و ژانر و هدف متون ارتباط نزدیکی با شناسایی موضع دارد (Bloor, 2007: 33).

نوع و تعداد جهات دستوری در زبان‌های مختلف متغیّر است؛ اما این موضوع در ایران چندان مطرح نشده است. حق‌شناس اصطلاح جهت [دستوری] را معادل کلمهٔ voice برای فعل برگزیده که در زبان‌شناسی رایج است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ذیل "voice"). *واژه‌نامهٔ زبان‌شناسی و علوم وابسته* نیز از همان منبع بهره گرفته است (همایون، ۱۳۷۹: ذیل "voice"). فتوحی در مقالهٔ سه «صدا، سه رنگ، سه سبک» (۱۳۸۷: ۹-۳۰) از این مقوله برای تشخیص سه دوره از زندگی قیصر امین‌پور استفاده کرده که منجر به پیدایش سه سبک متفاوت در اشعار شاعر شده است. سپس در مقالهٔ «سبک‌شناسی در سطح نحوی» (۱۳۸۸) به شرح انواع آن پرداخته و پس از آن این مقوله را با اصطلاح «صدای دستوری» در کتاب *سبک شناسی، نظریّه*

1-traditional gramma
2-theoricalgrammar
3- formalgrammar
4-syntagmatic relationship
5-Grammaticalvoice
6-authorial stance

ها، رویکردها و روش‌ها(۱۳۹۰: ۲۹۵-۳۰۱) مطرح کرده است. همچنین مریم دُرپر در بخشی از پایان‌نامهٔ خود با عنوان *سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی* (۱۳۹۰) با ارجاع به نویسندهٔ پیشین به تحلیل آماری جهات دستوری متن پرداخته است. در میان منابع انگلیسی، دایرة المعارف‌های *بریتانیکا* و *ایرانیکا* به این مبحث پرداخته‌اند و مقالات زیادی در این زمینه وجود دارد که بیشتر به بررسی جهت فعّال و منفعل و میانی پرداخته‌اند. برای مثال،کافمن[1] (2007: 1677-2007) در مقالهٔ "Middle voice" جهت میانی را جهتی دانسته که گاه فعّال و گاه منفعل است و می‌تواند با کنشگر و کنش‌پذیر بیاید. آن گاه به مقایسهٔ جهت میانی با جهات فعّال و منفعل پرداخته و در قسمت نتیجه انواع جهت میانی غیر نشاندار را بیان کرده و افزوده است که شگردهایی ضروری برای خواندن فردی وجود دارد. همچنین در مقالهٔ «کاربرد جهت فعّال و منفعل در مقالات نجوم»، نقش بلاغی معلوم و مجهولِ فعل بررسی شده و نویسنده به این نتیجه رسیده که ساختار بلاغی این نوع مقالات با مقالات دیگر متناسب نیست. شمارش افعال منفعل و فعّال در نمونه‌های تجربی مذکور نشان می‌دهد که جهت فعّال نسبت به جهت منفعل بسامد بالاتری دارد و کاربرد جهت فعّال در اوّل شخص جمع، ویژگی بلاغی این نوع مقالات به شمار می‌آید (Elaine Tarone et al, 1998: 113-132).

در این پژوهش با بسامدگیری از جملات سه غزل از سه شاعر معاصر، جهت دستوری غالبِ متن به دست آمده و سپس با توجّه به مکتب رمانتیسم، علّت کاربرد آن در متن توضیح داده شده است. ابتدا هر شعر به کمک جهت دستوریِ به کار رفته توصیف شده و سپس در بخش تفسیر، درصد جهت‌های موجود ذکر شده است. بخش مقایسه نشان می‌دهد که میزان خلّاقیّت و موفّقیّت هر شاعر در کاربرد زبان و نحوهٔ استفاده از جهت دستوری تا چه حد بوده و جهت غالب سه غزل چیست. آیا چنان که انتظار می‌رود، روح انفعالی رمانتیک سبب کثرت جملات منفعل می‌شود؟ از طرفی آیا شاعر در جملات، الگوی خاصّی را برای استفاده از جهت یا جهات دستوری در نظر داشته است؟

1-Kaufmann

جهت دستوری

جهت دستوری بیانگر روابط میان مشارکانِ یک رویداد (فاعل، مفعول) است. جهات دستوری در زبان‌ها به فعّال، منفعل و میانی تقسیم می‌شوند. این جهت‌ها در زبان لاتین، نمود صرفی و در انگلیسی نمود نحوی دارند. تقابل جهت فعّال و منفعل را می‌توان با جملات زیر نشان داد:

جهت فعال: شکارچی آهو را کشت.

جهت منفعل: آهو توسط شکارچی کشته شد.

در این دو جمله یک عمل انجام شده، امّا در تأکید تفاوت وجود دارد. فاعل یک فعل معلوم، کنشگر یا عامل یک کنش است و عمل بر مفعول یا هدف فعل واقع می‌شود. صدای منفعل (حالت مجهول) بیانگر آن است که کنشی بر فاعل انجام شده و فاعل تحت تأثیر قرار گرفته است. هدف آغازینِ کنش (آهو)، فاعلِ دستوری جملهٔ مجهول است که توسّط عامل (شکارچی) تأثیر پذیرفته است. این فاعل منطقی -و نه دستوری – نهاد جملهٔ مجهول است: آهو کشته شد.

اگرچه بسیاری از افعال گذرا می‌توانند فعّال یا منفعل (معلوم یا مجهول) به کار روند، استثناهایی نیز در این مورد وجود دارد و برخی از افعال گذرا به شکل مجهول نمی‌آیند (Britannica:"**voice**"). افعال تنها در صورتی مجهول‌پذیر می‌شوند که دارای فاعل کنشگر و مفعول کنش‌پذیر باشند. در فعل‌هایی مانند «دوست‌داشتن»، چون فاعل دارای نقش معنایی تجربه‌گر و مفعول کنش‌پذیر نیست، مجهول‌سازی ناممکن است (رضایی، ۱۳۹۱: ۲۹٦).

علی، نسرین را دوست دارد.

- نسرین دوست‌داشته می‌شود.

اینک به شرح انواع جهت دستوری می‌پردازیم:

جهت فعّال

وقتی مبتدا کنشگر باشد یعنی عملی را انجام دهد یا عامل کاری باشد، جهت فعّال[1] به وجود می‌آید. این جهت، از آن رو فعّال نامیده می‌شود که عمل از جانب کنشگر (فاعل) که پویاترین بخش جمله است، جاری می‌شود و در کلام بسط پیدا می‌کند (Klaiman, 1991: 3).

در نهادِ عامل[2]، عمل از جانب فاعل رخ می‌دهد؛ مانند: «فرشته آمد»، ولی در نهاد کنشگر[3]، علاوه بر فاعل، یک معمول هم در جمله وجود دارد؛ مثل: «[تو] فردا مرا چو قصّه فراموش می‌کنی». «من» در «مرا» در این جمله معمول و مفعول است.

جهت منفعل

جهت منفعل[4] هنگامی به وجود می‌آید که مبتدا پذیرنده[5]، هدف[6] یا متحمّل[7] کاری باشد. جهت منفعل، بیان‌کنندهٔ انفعال و پذیرندگی غیرفعّال‌ترین عنصر جمله در قبال یک کنش است. متنی که با فعل مجهول و با محوریّتِ کنش‌پذیر تولید شود جهت منفعل دارد (Klaiman, 1991: 3). جهت منفعل در جملاتِ دارای فعل لازم، اسنادی و مجهول مشاهده می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹٦). فعل‌های مجهول، مشخّصهٔ ساخت‌واژی مفعول- سو دارند؛ به این معنی که در آن‌ها شناسه با گروه اسمی مفعول مطابقه برقرار می‌کند. بنابراین در جملهٔ مجهول، گروه اسمی مفعول در جایگاه نهاد ظاهر می‌شود (مشکوة الدّینی، ۱۳۸٦: ۷۰).

در زبان فارسی، جملات دارای فعل لازم و اسنادی پذیرنده‌اند: در سایه‌ها فروغ تو بنشست (اثرپذیر) و رنگ باخت. (لازم)/ جام جهان ز خون دل عاشقان پر است. (اسنادی)

1- Active voice
2- Actor
3-Agent
4-Passive voice
5-Patient
6-Target
7-Undergo

متنی که دارای بسامد بالایی از جملات معلوم باشد، جهت فعّال دارد و متنی کـه بـا بـسامد بالایی از جملات مجهول تولیـد شـود، صـدای منفعـل یـا پـذیرا دارد. ایـن ویژگـی را پدیـدهٔ فعّال‌سازی (اظهار) در برابر منفعل‌سازی (حذف) نام نهاده‌اند. فعّال‌سازی، نوعی تأثیرگـذاری و منفعل‌سازی، نوعی تأثیرپذیری است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹٦).

جهت انعکاسی: وقتی فاعل و مفعول یا مبتدا و خبر یک مرجع دارند و آن مرجـع، ضـمیر مشترک «خود» است، جهت انعکاسی[1] به وجود می‌آید. این نوع از جهت دستوری نیـز در آثـار رمانتیک‌ها فراوان است و دنیای عمل و عکس‌العمل در درون خودِ فاعل وجود دارد. به عبارت دیگر، بازتاب فعل به فاعل یا کنشگر برمی‌گردد: اسیر بند وفای خویشتنم. جهـت انعکاسـی در کلامی که محصول تجربه‌های شهودی و باطنی است غالب می‌شود؛ به ویژه هنگامی که گوینده مغلوبِ عواطف شدید و ناخودآگاه است. این جهت، نشانهٔ اشـتغال شـاعر بـه درون خویـشتن است. کثرت ضمایر انعکاسی، وسیله‌ای برای بازگشت به خویش و نقـب زدن بـه درون اسـت (همان، ۱۳۸۷: ۲٤).

جهت میانی: جهت میانی[2] هنگامی ایجاد می‌شود که فعل لازم در جمله ظاهری فعّـال دارد، ولی یک کار منفعل را توصیف می‌کند. در این جهت، نهاد در میانـهٔ کنـشگری و کـنش‌پـذیری قرارگرفته است (Klaiman, 1991: 3-4)؛ مثل افعال «پخت» و «سوخت» که از لحاظ نحـوی، ظاهری فعّال دارند، ولی از نظر معنایی پذیرا و منفعلند.

کافمن عقیده دارد انگیزهٔ مفهومی که از طریق جهت میانی نشان داده می‌شـود، کـنش‌هـایی است که از نظر معنایی جزو کنشگر و کنش‌پذیر به شمار می‌آید؛ اگرچه در بیـشتر مـوارد فقـط یکی از مشارکین در رویداد دخالت دارد. فرم میانی فعل برعکس فرم فعّال آن، کنشگر عامل را در خود آشکار نمی‌کند. بر اساس این تحلیل، اگر نهاد بی‌نشان در جایگـاه نهـاد واقعـی ظـاهر نـشود، تفاسـیر مختلفـی صـورت مـی‌گیـرد کـه خـوانش‌هـای گونـاگونی را بـه همـراه دارد

1-reflexive voice
2-middel voice

(Kaufmann, 2007)؛ مثلاً دو جملهٔ «غذا پخت/ مادر غذا را پخت» را در نظر بگیرید. نهاد واقعی مادر است، ولی در جملهٔ اول، غذا در جایگاه نهاد قرار گرفته است و این باعث می‌شود که جمله به دو صورت تفسیر شود: «غذا پخته شد/ او غذا پخت».

جهت میانی ویژگی‌های عجیبی دارد که از نظر زبانی قابل ملاحظه است؛ نخست این که افعال میانی نشان‌داری وجود دارد که با صورت‌های فعلی فعّال مطابقت نمی‌کند. از این نظر به آن‌ها افعال شبه‌مجهول[1] گفته می‌شود. چون بین فرم فعّال و شبه مجهول تطابق وجود ندارد، شبه‌مجهول نمی‌تواند به عنوان صورت اشتقاقی تحلیل شود. بلکه باید به صورت پایه یا بن میانی در نظر گرفته شود. شبه‌مجهول‌ها نوعاً به طبقهٔ معنایی خاصّی تعلّق دارند (ibid).

جهت دو جانبه: وقتی فاعل و مفعول، فعلی را به طور متقابل انجام می‌دهند و دو طرف در انجام دادن فعل نقش دارند، جهت دوجانبه[2] ایجاد می‌شود. در عربی باب‌های مفاعله و تفاعل جهت دوجانبه دارند و برخی از مصادرِ آن مانند مکاتبه، مناظره، مباحثه، مصاحبه و تفاهم در فارسی کاربرد دارد. همچنین شعرهای گفت‌وگویی که در غزلیّات به کار می‌روند و گفت‌وگوی عاشق و معشوق را با افعال «گفتم، گفتا» نشان می‌دهند، جهت دوجانبه دارند؛ مانند غزل مشهور حافظ با این مطلع: گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۹٦).

جهت سببی: جهت سببی[3] زمانی به وجود می‌آید که مبتدا علّتِ وقوع فعل است؛ یعنی سبب یا واسطهٔ انجام فعل است نه کنشگر؛ مثلاً: لباس نازک مرا مریض کرد. لباس، کنش مریض کردن را انجام نداده، بلکه سبب بیماری شده است (همان: ۳۰۰-۳۰۱). «ترسم (جهت سببی) که همچو طبع تو سودایی‌ام کند». در فعل «ترسم»، شاعر از سودایی‌شدن می‌ترسد. جهت سببی، گروه حرف اضافه‌ایِ وابسته به یک فعلِ گذرا را به یک عامل ارتقا می‌دهد. وقتی فعلی را به وجه سببی می‌بریم، ظرفیّت آن یک درجه ارتقا می‌یابد. اگر پس از اِعمال وجه سببی دو نوع وابستهٔ اجباری فعل کنشگر وجود داشته باشد، یکی از آن دو را الزاماً به جایگاه

1- media tantum
2-Reciprocal voice
3-Causative voice

گروه حرف اضافه‌ای وابسته به فعل تنزّل می‌دهد (Britanica: "Causative voice"). زبان‌های ژاپنی و مغولی دارای وجه سببی هستند.

افعال ایستا و پویا: افعال بر اساس سکون یا تحرّک می‌توانند ایستا یا پویا باشند. در افعال ایستا یک عمل برای فاعل در محدودهٔ زمانی معیّن انجام می‌شود و خاتمه می‌یابد؛ مانند فعل لحظه‌ای «افتادن» در جملهٔ «سیب از شاخه افتاد»، امّا افعال پویا، تداومِ انجام یک فرآیند را بیان می‌کنند؛ مانند عمل «جوشیدن» در جملهٔ «سماور می‌جوشد». فعل‌های لحظه‌ای، ایستا و فعل‌های تداومی، پویا و دینامیک هستند؛ مانند مضارع اخباری که وقوع فعل را در طول زمان نشان می‌دهد (رک: وحیدیان، ۱۳۸۳: ٤٢).

سبک‌شناس با تعیین بالاترین بسامد، جهت نحویِ مسلّط بر شعر را شناسایی می‌کند و با توجّه به آن، به تحلیل شعر می‌پردازد. در این پژوهش، سه غزل از سه شاعر معاصر را (ابتهاج، نادرپور و فرّخزاد) که به استقبال از سعدی سروده شده، مقایسه می‌کنیم تا به رغم شباهت محتوایی، موضع‌گیری خاص و حالات رمانتیک شاعر نسبت به مخاطب (معشوق) بیان شود.

توصیف غزل هوشنگ ابتهاج با جهت نحوی

امشب به قصّهٔ دل من گوش می‌کنی (فعّال/ عامل) / فردا مرا چو قصّه فراموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

این دُر همیشه در صدف روزگار نیست (منفعل/ اسنادی) / می‌گویمت (فعّال/ عامل) ولی تو کجا گوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

دستم نمی‌رسد (فعّال/ کنشگر) که در آغوش گیرمت (فعّال/ عامل) / ای ماه با که دست در آغوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

در ساغر تو چیست (منفعل/ اسنادی) که با جرعهٔ نخست/ هشیار و مست را همه مدهوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

می جوش می‌زند به دل خم (فعّال/ عامل) بیا (فعّال/ کنشگر) ببین (فعّال/ عامل)/ یادی اگر ز خون سیاووش می‌کنی (فعّال/ عامل)

گر گوش می‌کنی (فعّال/ عامل) سخنی خوش بگویمت (فعّال/ عامل)/ بهتر ز گوهری (منفعل/اسنادی)/ که تو در گوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

جام جهان ز خون دل عاشقان پر است (منفعل/ اسنادی)/ حرمت نگاه دار (فعّال/ عامل) اگر نوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

سایه! چو شمع شعله درافکنده‌ای به جمع (فعّال/ عامل) ز این داستان که با لب خاموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

(ابتهاج، ۱۳۵٦: لب خاموش)

تفسیر

در شعر ابتهاج، بیست و سه جمله وجود دارد. در دوازده جمله، نهاد معشوق و همهٔ جملات فعّال است. امّا در ۹ جمله نهاد عاشق است که از آن میان، دو مورد منفعل اسنادی است. در شش مورد نیز فعّال است.

عاشق هنوز در گفتار با معشوق، فعّال است و آرزوی دسترسی به وصال را دارد، ولی آن را با جملاتی منفی یا شرطی مانند «دستم نمی‌رسد» و «گر گوش می‌کنی» بیان کرده است.

در سه مورد هم عاشق و معشوق نهاد نیستند؛ مثلاً در یک جمله که به صورت منفعل اسنادی به کار رفته است می‌توان عصارهٔ تفکّر «ابتهاج» را دید: جام جهان ز خون دل عاشقان پر است.

به طور کلّی، در شعر ابتهاج ۲۰جملهٔ فعّال و سه جملهٔ منفعل وجود دارد. جدول زیر فراوانی و درصد انواع جمله را در شعر ابتهاج نشان می‌دهد.

نهاد / جهت نحوی	عاشق	درصد	معشوق	درصد	نهادهای دیگر	درصد	مجموع	درصد
فعّال	٦	٪۲٦/۰۸	۱۲	٪۵۲/۱۷	۲	٪۸/٦۹	۲۰	٪۸٦/۹۵
منفعل	۲	٪۸/۷۰	–	۰	۱	٪٤/۳۵	۳	٪۱۳/۰۵

توصیف غزل نادرپور

تا جرعه ای ز خون دلم نوش می‌کنی (فعّال/ عامل) / مستانه عهد خویش فراموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

آن شمع مهر را که به جان برفروختم (فعّال/ عامل) / از باد قهر یکسره خاموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

هر دم مرا به بوی دلاویز موی خویش/ از دست می‌ربایی (فعّال/ عامل) و مدهوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

ترسم (صدای سببی) که همچو طبع تو سودایی‌ام کند (فعّال/عامل) / این طرّه‌ای که زیب بر و دوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

راز نهان عشق خود از چشم من بخوان (فعّال/ عامل) / تا چندش از زبان کسان گوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

گر یک نظر به جوش درون من افکنی (فعّال/ عامل) / کی اعتنا به خون سیاووش می‌کنی (فعّال/ عامل)

ای ماه! رخ مپوش (فعّال/ عامل) که چون شب دل مرا / در سوگ هجر خویش سیه پوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

ما را که بر وصال تو دیگر امید نیست (منفعل/ اسنادی) / کی با خیال خویش هم آغوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

گفتار نغز سایهٔ ما گرچه نادر است (منفعل/ اسنادی)/ امّا به از دری است (منفعل/ اسنادی) که در گوش می‌کنی (فعّال/عامل)

(نادرپور، ۱۳۸۲: ۳۵۳-۳۵٤)

تفسیر

از بیست جملهٔ شعر هر شانزده جمله‌ای که معشوق، نهاد آن است، فعّال و عامل است. در سه جمله، شاعرِ «عاشق»، نهاد جمله است که یکی از آن‌ها فعّال و عامل و یکی منفعل و اسنادی و یک

جملهٔ دیگر سببی است. از بررسی این جملات مشخّص می‌شود که عاشق در ابتدای عشق، امیدوار بوده، زیرا در بیت دوم جملهٔ فعّال آورده است: آن شمعِ مهر را که به جان برفروختم (فعّال و عامل). پس از آن جمله، سببی می‌شود: در بیت چهارم می‌گوید: ترسم که همچو طبعِ تو سودایی‌ام کند (منفعلِ اسنادی). در مرحلهٔ بعد، ناامیدی باعث می‌شود که عاشق، روحی منفعل پیدا کند چنان که در بیت هشتم می‌گوید: «ما را که بر وصال تو دیگر امید نیست» که می‌توان به این صورت بیان کرد: امیدِ من به وصال تو نیست. در بیت آخر، نادرپور، سخن «سایه» یا ابتهاج را کمیاب و ارزشمندتر از دُر می‌داند. امّا ناامید از تأثیر آن بر معشوق، جملات را منفعل و اسنادی به کار می‌برد.

نهاد / صدای نحوی	عاشق(شاعر)	درصد	معشوق	درصد	نهاد دیگر	درصد	مجموع	درصد
فعّال	۱	٪۵	۱۵	٪۷۵	–	–	۱۶	٪۸۰
منفعل	۱	٪۵	–	–	۲	٪۱۰	۳	٪۱۵
سببی	۱	٪۵	–	_	–	–	۱	٪۵

توصیف شعر فروغ فرّخزاد

چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی (فعّال/ عامل)/ سنگی (منفعل/ اسنادی) و ناشنیده فراموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

رگبار نوبهاری (منفعل/ اسنادی) و خواب دریچه را / از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است (منفعل/ اسنادی)/ با برگ‌های مرده هم‌آغوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

گمراه تر ز روح شرابی (منفعل/ اسنادی) و دیده را/ در شعله می‌نشانی (فعّال/ عامل) و مدهوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

ای ماهی طلایی مرداب خون من/ خوش باد مستی‌ات (منفعل/ اسنادی) که مرا نوش می‌کنی (فعّال/ عامل)

تو درّهٔ بنفش غروبی (منفعل/ اسنادی) که روز را/ بر سینه می‌فشاری (فعّال/ عامل) و خاموش می‌کنی (فعّال/ عامل)

در سایه‌ها، فروغ تو بنشست (فعّال/کنشگر) و رنگ باخت (منفعل/اثرپذیر)/ او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی؟ (فعّال/ عامل) (فرّخزاد، ۱۳۷۹)

تفسیر

در این شعر هجده جمله وجود دارد که نهاد پانزده جمله، معشوق است، امّا فروغ در کاربرد جملات، روشی متفاوت با ابتهاج و نادرپور به کار گرفته است. یعنی معشوق ابتدا منفعل است و بعد در یک یا دو جملهٔ بعد فعّال می‌شود:

ب۱) سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی

منفعل/اسنادی فعّال/عامل

گمراه‌تر ز روحِ شرابی و دیده را/ در شعله می‌نشانی و مدهوش می‌کنی

منفعل/ اسنادی فعّال/ عامل فعّال/ عامل

در این تکرارِ جملاتِ منفعل، فاعل در پنج بیت دیده می‌شود (ابیات ۱ و ۲ و ٤ و ۵ و ٦)

در سه جمله نهاد، عاشق یا همان شاعر است که نقشی منفعل در جملهٔ اسنادی دارد:

ب ۳) دستِ مرا که ساقهٔ سبز نوازش است (= دست من)

در بیت آخر، «فروغ»، تخلّص شاعر (عاشق) است. فعل نشستن (به معنای شکست خوردن) در جملهٔ «فروغ تو بنشست»، صدای فعّال و رنگ باختن (به مفهومِ ناامیدی)، در جملهٔ بعد صدای منفعل دارد.

نهاد / صدای نحوی	عاشق (شاعر)	درصد	معشوق	درصد	مجموع جملات طرفین	درصد
فعّال	۱	٪۵/۵۵	۱۰	٪۵۵/۵۵	۱۱	٦۱/۱۱
منفعل	۲	٪۱۱/۱۱	۵	٪۲۷/۷۸	۷	٪۳۸/۸۹

مقایسه

فراوانیِ افعال کنشی برای معشوق، سبک را پویا و دینامیک می‌کند در حالی که افعال کنش‌پذیر، عاشق را منفعل و پذیرای رنج هجران می‌سازد. فعل‌های لازم و اسنادی بیانگر این حالاتند. در سه غزل فوق، معمولاً افعالِ به کار رفته در مورد عاشق، کنش پذیر و برای معشوق، کنشگرند. در شعر ابتهاج، همهٔ افعالِ دارایِ نهاد معشوق (۱۲مورد) فعّالند. در شعر نادرپور ۱۵ جهت فعّال و در شعر فرّخزاد، ۱۰جهت فعّال و ۵ جهت منفعل. با مقایسهٔ انواع جهت دستوری در سه شعر فوق، آشکار می‌شود که ابتهاج، فعّال ترین شاعر– با ۸۶/۹۵٪ جملهٔ فعّال– و فرّخزاد، منفعل‌ترین شاعر –با ۶۱/۱۱٪ جملهٔ فعّال– است و نادرپور، وضعیّتی بینابین دارد. تعداد جملات نیز مؤیّد همین نتیجه است، زیرا ابتهاج، بیست جملهٔ فعّال دارد و فرّخزاد، یازده جمله. ابتهاج، سه جملهٔ منفعل و فرّخزاد، هفت جمله. این موضوع می‌تواند نشانهٔ شدّت ناامیدیِ فروغ یا تأثیر عمیق و درازمدّتِ احساس شکست بر او باشد. همچنین می‌تواند ناشی از جنسیّت متفاوت عاشق نسبت به دو شاعر دیگر باشد زیرا چنان که «بلور» اشاره می‌کند، نحوهٔ کاربرد زبان، برقراری ارتباط متقابل و سبک گفت‌وگوی مذکّر و مؤنّث در رویدادهای گفتمانی متغیّر است (Bloor, 2007: 94).

جدول مقایسهٔ جهات دستوری در سه شعر

جهت دستوری شاعر	ابتهاج	درصد	نادرپور	درصد	فرّخزاد	درصد
فعّال	۲۰	٪۸۶/۹۵	۱۶	٪۸۰	۱۱	۶۱/۱۱
منفعل	۳	٪ ۱۳/۰۵	۳	٪۱۵	۷	٪۳۸/۸۹
سببی	–	–	۱	٪۵	–	–
مجموع	۲۳	٪۱۰۰	۲۰	٪۱۰۰	۱۸	٪۱۰۰

جملات فعّال، بیشتر با فعل تداومی »می‌کنی» به کار رفته‌اند و زمانِ آن‌ها، مضارع اخباری است. این زمان، بر پویایی و فعّال بودنِ رفتار معشوق دلالت دارد. در غزل ابتهاج، شاعر وقتی خود را در غزل توصیف می‌کند، جملهٔ کنش‌پذیر و اسنادی به کار می‌برد: (این دُر همیشه در صدف روزگار

نیست) امّا وقتی می‌خواهد که به معشوق پیغامی دهد، کنشگر می‌شود (بگویمت، در آغوش گیرمت، می‌گویمت). نادرپور دو بار برای خود از جملات منفعل اسنادی استفاده می‌کند (ما را که بر وصال تو دیگر امید نیست، گفتار نغز سایهٔ ما گرچه نادر است) و در یک مورد هم جهت سببی به کار می‌برد (ترسم). شاعر فقط یک بار، فعّال می‌شود آن هم به هنگام سیاه پوشیدن در هجر یار (دل مرا در سوگ هجر خویش سیه‌پوش می‌کنی). دو جملهٔ فرّخزاد در وصف خود، منفعل اسنادی یا کنش‌پذیر است. (دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است، فروغ تو... رنگ باخت). امّا جملاتی که در مورد معشوق گفته، تلفیقی از منفعل– فعّال در هر جملهٔ مرکّب است (سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی، تو درّهٔ بنفش غروبی که روز را/ بر سینه می‌فشاری). در این مورد، فرّخزاد ابتکار عملی به خرج داده و از سنّت معمول شعر فاصله گرفته است، زیرا در شعر او عاشق معمولاً معشوق را به علّت بی وفایی، تلوّنِ طبع و عدمِ درک قدر و منزلت خود سرزنش می‌کند. فروغ بر خلاف معمول، معشوق را هم منفعل و هم فاعل دانسته است؛ به این معنا که احساسِ سرد معشوق، سبب بروز رفتارهای آزاردهنده می‌شود و این رفتارها عمدی نیست. مثل:

رگبار نوبهاری/ و خواب دریچه را/ از ضربه های وسوسه مغشوش می‌کنی.
گمراه تر ز روح شرابی / و دیده را/ در شعله می‌نشانی و مدهوش می‌کنی.
تو درّهٔ بنفش غروبی که روز را/ بر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی.

می‌بینیم که جملات فرّخزاد با پیروی از الگوی «منفعل، فعّال» یا «منفعل، فعّال، فعّال» ساخته شده است. بدین ترتیب، غروب عشق در دل معشوق باعث شده است که او خورشیدِ عشقِ قلب عاشق را خاموش کند. پس عاشق معمولاً منفعل و معشوق فعّال است. مگر این که عاشق توسّط معشوق فعّال شود یا بخواهد با وی گفت‌وگو کند.

رمانتیک‌ها معمولاً روحیّه‌ای اندوهگین، شکست‌خورده و منفعل دارند (سیّد حسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). جملات شاعر هنگامی فعّال می‌شود که شاعر دیالوگی خیالی را با معشوق آغاز می‌کند و گواه آن، کاربرد ضمایر شخصی و شناسه‌های فعلی دوم شخص مفرد و شبه‌جمله‌های ندایی در شعر است که برای گفت‌وگو با مخاطب به کار می‌رود و شاعر، طیّ آن رابطه‌ای صمیمی با مخاطب ایجاد می‌کند. شبه‌جمله‌های «ای ماه» در شعر ابتهاج و نادرپور و «ای ماهی» در شعر فروغ از آن جمله‌اند.

هرچه فاصلهٔ زمانی بین تجربهٔ شاعرانه و نگارش کمتر باشد، فاصلهٔ مخاطب با محتوا و تجربهٔ کلام نیز کمتر می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲٦). ساخت مضارع اخباری که در ردیف «می‌کنی» در هر سه غزل به کار رفته، نشان می‌دهد که تجربهٔ شاعرانه همزمان با نگارش شعر بوده است. فعل‌های لحظه‌ای، ایستا و فعل‌های تداومی، پویا و دینامیک هستند؛ مانند مضارع اخباری که وقوع فعل را در طول زمان نشان می‌دهد. در شعر نادرپور، اکثر جملاتِ خطاب به معشوق، مضارع اخباری است. ابتهاج نیز مضارع ساده و اخباری به کار برده است. در شعر فروغ، جملات معمولاً به صورت منظّم مضارع ساده/ اخباری در کنار هم تکرار شده است. این فعل‌ها نشانهٔ پویایی و تداوم عشق در وجود شاعر است.

نحو سه شعر به زبان معیار نزدیک است؛ اگرچه در شعر نادرپور و فرّخزاد به نحو پایه نزدیکتر می‌شود. ابتهاج چندان نحو معیار را رعایت نکرده است. وی از ضمیر پیوستهٔ «ت» به جای مفعول و متمّم استفاده می‌کند: «می‌گویمت، در آغوش گیرمت، بگویمت». در یک جمله نیز جابه‌جایی ارکان دستوری دیده می‌شود و بدل از جای اصلی خارج شده است: هشیار و مست را همه مدهوش می‌کنی (همه – هشیار و مست– را، مدهوش می‌کنی). امّا نادرپور در سرودن غزل، نحو معیار را به کار می‌برد و تنها در یکی از جملات مرکّبِ غزلش، جملهٔ هسته و وابسته (پایه و پیرو) جابه‌جا می‌شود: ترسم (صدای سببی) که همچو طبعِ تو سودایی‌ام کند/ این طرّه ای که زیب بر و دوش می‌کنی. در شکل معیار، مصرع دوم باید در ابتدا قرار گیرد. در شعر فروغ از میان هجده جمله، هفده جمله مطابق نحو معیار سروده شده و فقط در یک جملهٔ دعایی، فعل بر نهاد مقدّم شده است (خوش باد مستی‌ات).

کاربرد نحو معیار تواند نشان‌دهندهٔ تسلّط شاعر در به‌کارگیری وزن عروضی باشد. علاوه بر آن نشانهٔ سادگی، صمیمیّت و صداقت شاعر در دورانی است که دورنمای عشق رو به خاموشی خویش را می‌بیند.

رمانتیک‌ها توانایی‌های تخیّل را ارج می‌نهند (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۱٦۷). بیان متنوّع و زیبای تصاویر خیالی، جنبهٔ دیگری از هنر شاعر رمانتیک است (همان: ۱۷۹). مختاری در *هفتاد سال عاشقانه* (۱۳۷۸) بر این باور است که در این نوع شعر، مضامینی چون شب‌های مهتاب، بازگشت به گذشته،

جست‌وجوی رؤیاها، تنهایی، ناکامی و شکست و تصاویر تازه دیده می‌شود و روحِ حاکم بر شعر، احساساتی و زنانه است. زبان، تُرد و فضای شعر مینیاتوری و لطیف است. ابتهاج و نادرپور از کلمات و صور خیال مرسوم غزل سنّتی بهره برده‌اند. امّا فروغ از واژگان امروزی، تصاویر خیالیِ تازه و زیبایی ساخته و با تشبیه معشوق به رگبار نوبهاری، روح شراب، ماهی طلایی و درّهٔ بنفش غروب، زبان خود را متمایز ساخته است. دکتر شفیعی بر این باور است که زبان فروغ، ساده و نزدیک به محاوره است. او واژه‌ها را آزادانه و متناسب با نیاز شعر انتخاب می‌کند تا دریافت‌های شخصی خود را بیان کند و می‌افزاید: وی در احضار کلمات، کمال قدرت را نشان داده است (۱۳۹۰: ۳۱۰ و ۵۶۳-۵۷۳). واژگان گفتمانی ابتهاج و نادرپور بیشتر از سنّت ادبی تشکیل شده است که متعلّق به بافت یا رمزگان جمعی غزل و متعلّق به اکثر غزلسرایان است. نادرپور همان واژه‌ها را در بافت امروزی قرار می‌دهد، امّا واژگان فروغ از زبان معاصر انتخاب شده است، زیرا وی بیشتر به بعد همزمانی زبان توجّه دارد. او می‌گوید:

کلماتِ شعر سنّتی، دیگر مفهوم و اثر واقعی خود را از دست داده‌اند، زیرا زندگی ما عوض شده و مسائل تازه‌ای در آن مطرح گردیده است که حسّ تازه‌ای به ما می‌دهد و برای بیان آن، به کلمات تازه‌ای نیاز داریم که قبلاً در شعر نبوده‌اند. آوردن چنین کلماتی اگرچه دشوار است، من سعی دارم با استفاده از آن‌ها شعر امروز را به شعری جاندار و زنده تبدیل کنم (جلالی، ۱۳۷۹: ۲۶-۲۸). بدین ترتیب زبان شعر فروغ، خود را از سنّت ادبی متمایز می‌سازد.

نکتهٔ چشمگیر دیگری که در شعر فروغ مشاهده می‌شود، استفادهٔ ماهرانه از رنگ برای توصیفات و بیان مفاهیم غزلی شعری است که در رمانتیک‌ها رایج است (سیّد حسینی، ۱۳۸۷: ۱۷۹). وی در غزل خود، چهار بار به طور هنرمندانه از رنگ استفاده کرده به نحوی که رنگ‌های متضاد را در مقابل هم قرار داده است:

ای ماهی طلایی مرداب خون من/ ... تو درهٔ بنفش غروبی که صبح را/...

در دو مصرع فوق که از دو بیت پنج و شش انتخاب شده‌اند، تقابل رنگ زرد (طلایی) و بنفش دیده می‌شود. همچنین در دو مصرع زیر در ابیات سه و پنج، رنگ‌های سبز و قرمز، تقابل[1] زیبایی ایجاد می‌کند:

دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است/...ای ماهی طلایی مرداب خون من/...

در پایان شعر نیز با رمانتیسم سیاه مواجه می‌شویم:

او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی. این سیه‌پوشی در شعر نادرپور هم دیده می‌شود: در سوگ هجر خویش سیه‌پوش می‌کنی. نام نادرپور از جهت تیرگی تصاویر، نام فروغ را به خاطر می‌آورد. او در دفاتر نیمه سنّتی خود، پیرو رمانتیسم سیاه است (زرقانی، ١٣٨٧: ٤١٤).

نتیجه

با توجّه به سه نمونهٔ غزل معاصرِ مورد بحث، جهت غالب، فعّال است در حالی که به نظر می‌رسید شعر رمانتیک دارای جهتی منفعل باشد، چرا که شاعر رمانتیک، لحنی غمگین و دیدی منفعل نسبت به جهان دارد. امّا نتیجه نشان داد که حدود بیست‌ویک درصد از فعل‌ها منفعلند و هفتادوهفت درصد فعّال و بقیّه سببی. علّت این موضوع، وجود دیالوگ در غزل است. شاعر هرگاه به ناامیدی خود اعتراف می‌کند جمله منفعل و هرگاه با معشوق سخن می‌گوید جمله فعّال می‌گردد، زیرا گفت‌وگو با معشوق و یادآوری او سبب فعّال شدن شعر می‌شود. از این رو فعل مضارع که در پویایی و زنده و طبیعی ساختن ماجرا نقش مؤثّری دارد، بسامد بالایی در سه شعر دارد، از طرفی این نوع فعل نشان می‌دهد که تجربهٔ شاعرانه همزمان یا نزدیک به زمان سرودن شعر بوده است. جملاتی که نهاد آن معشوق است در اکثر موارد، فعّال است و این نشان‌دهندهٔ تأثیر و تسلّط خاطرهٔ معشوق بر خیال شاعر است. آوردن این دو جهت دستوری در جای مناسبِ خود، نشان‌دهندهٔ تناسب حالات شاعر با نوع جملات است و صدای روح او را در مرز امید

1- contrast

وصال و ناامیدی هجران به گوش می‌رساند. فرّخزاد در این مورد نوآوری داشته و از الگوی ساخت «منفعل/ فعّال/ فعّال» استفاده کرده است. در این مورد فقط جملات توصیفیِ معشوق با جهت منفعل به‌کار رفته‌اند ولی جملاتی که رفتار او را نشان می‌دهند، فعّالند.

از میان سه شاعر، ابتهاج فعّال‌ترین شاعر- با ۸۶/۹۵٪ جملهٔ فعّال- و فرّخزاد، منفعل‌ترین شاعر - با۶۱/۱۱٪ جملهٔ فعّال- است و نادرپور، وضعیّت بینابین دارد. از نظر زبانی، نادرپور واژه-های سنّتی را در بافت جدید به کار برده و فرّخزاد، واژگان جدید را برای بیان نحو معیار معاصر استفاده کرده است. علاوه بر آن، در بیان امروزی، توصیفات یا تصاویر خیالی و کاربرد رنگ موفّق‌تر بوده است.

کتابنامه

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۵۶). *سیاه‌مشق*. تهران: زمان.

برلین، آیزایا. (۱۳۸۸). *ریشه‌های رمانتیسم*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: ماهی.

پرهام، سیروس. (۱۳۶۲). *رئالیسم و ضدّ رئالیسم در ادبیّات*. تهران: آگاه.

روبینز، آر. اچ. (۱۳۷۰). *تاریخ مختصر زبان‌شناسی*. ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس. تهران: مرکز.

داد، سیما. (۱۳۸۵). «نحو». *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

درپر، مریم. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

رضایی، والی. (۱۳۹۱). «افعال مجهول‌ناپذیر در زبان فارسی». *مجموعه مقالات هشتمین همایش زبان-شناسی ایران*. به کوشش محمّد دبیرمقدّم. تهران: دانشگاه علّامه طباطبایی. صص ۲۹۴-۳۰۴.

زرقانی، سیّدمهدی. (۱۳۸۷). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. ویراست دوم. ۲ج . تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *آیین نگارش مقالهٔ علمی پژوهشی*. تهران: سخن.

..... . (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

..... . (۱۳۹۰). *سبک شناسی، نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

..... (۱۳۸۸). «سبک‌شناسی در سطح نحوی». *مجلّهٔ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران*. ۱۹۰ (پیاپی ٦۰). پاییز. صص ۷۹-۱۰۰.

..... (۱۳۸۷). «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین پور». *ادب پژوهی*. ۵. تابستان و پاییز. صص۹-۳۰.

فرّخزاد، فروغ. (۱۳۷۹). *دیوان اشعار فروغ فرّخزاد*، با مقدّمهٔ بهروز جلالی. تهران: مروارید.

مختاری، محمّد. (۱۳۷۸). *هفتاد سال عاشقانه*. تهران: تیراژه.

مشکوة الدّینی، مهدی. (۱۳۸٦). *دستور زبان فارسی، واژگان و پیوندهای ساختی*. تهران: سمت.

مهرآوران، محمود. (۱۳۸۸). «بررسی عبارت فعلی در دستور زبان فارسی». *فنون ادبی*. سال اول، ۱. پاییز و زمستان. صص ۱٤٤-۱۲۷.

نادرپور، نادر. (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار نادر نادرپور*. تهران: نگاه.

همایون، هما دخت. (۱۳۷۹). "voice". *واژه‌نامهٔ زبان‌شناسی و علوم وابسته*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

.Bloor,Meriel; Bloor Thomas.(2007).*The practice of critical discourse analysis: An introduction*.New York: oxford University Press Inc.

.*EncyclopædiaBritannica*"voice.". *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 27 Jan. 2013. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/631842/voice>.in 23/1/2013

.Elaine Tarone, Sharon Dwyer, Susan Gilletteand Vincent Icke*.(1998)."*On the Use of the Passiveand Active Voice inAstrophysics Papers: With Extensions to other Languages and other Fields"*<in English for Specific Purposes, Vol. 17, No. 1, pp. 1X3-132,1998>Published by Elsevier Science L.td

.Kaufmann.Ingrid .(200*7). "Middlevoice "*/locate/lingua1677–1714

<www.elsevier.com /Available online 7 May 2007>in 22/2/2013

.Klaiman.A.H.(1991).*"Grammatical Voice"*. Cambridge University Press: Cambridge.