

صدای دستوری در مثنوی ویس و رامین

امین بنی طالبی دهکردی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

aminbanitalebi@yahoo.com

دکتر جهانگیر صفری، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

safari_706@yahoo.com

چکیده

اندیشه‌های شاعر، زبان اوست که در قالب شعر بیان شده و به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. جهان‌بینی شاعر و کیفیت تبیین امور، در ساخت جمله‌های او تأثیر می‌گذارد. در واقع، بخشی از رابطه‌ی سبک و اندیشه در «صدای دستوری» بازتاب می‌یابد. صدای دستوری از دل زبان و از لایه‌های درونی روابط واژگان در جمله بیرون می‌آید. هدف این پژوهش، بررسی انواع صدای دستوری در مثنوی ویس و رامین است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در میان انواع صداها، صدای منفعل، فعال و سببی به ترتیب بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند؛ چرا که در سبک غنایی □ ویس و رامین، کاربرد جملات اسنادی و وجه مصدری باعث ایجاد صدای منفعل و برجستگی آن نسبت به دیگر صداها شده‌است. همچنین، می‌توان گفت اکثر فعل‌های ویس و رامین از جمله فعل‌های تداومی با زمان مضارع هستند که سبب شده در میان دو گونه‌ی صدای ایستا و پویا، صدای مسلط بر داستان، صدای دینامیک و تداومی باشد تا به پویایی، جان‌بخشیدن و نمایشی شدن کلام و ارتباط نزدیک شاعر با رخدادها، کمک شایانی کند. روش این پژوهش، توصیفی است و نتایج به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و سندکاوی بررسی شده و هر کدام از صداها در دستوری با ذکر نمونه بیت و بسامد تکرار، مورد بررسی قرار گرفته‌است.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، ویس و رامین، صدای دستوری، صدای منفعل، صدای فعال.

۱. مقدمه

منظومه‌ی «دل‌اوز» (ویس و رامین) از داستان‌های روزگار اشکانیان است که فخرالدین اسعدگرگانی در حدود سال (۴۶۷ق.م) یا پس از این سال آن را به بحر هزج سروده است. این مثنوی از لحاظ قدمت، سومین مثنوی موجود و نخستین منظومه‌ی عشقی است که از گزند روزگار ایمن مانده و به تمامی به دست ما رسیده است. این منظومه پس از سروده شدن به چنان شهرت و اعتباری دست یافت که بعد از آن هر شاعری قصد سرایش منظومه‌ی عاشقانه داشت از وزن، محتوا و زبان آن به گونه‌ی تقلید و پیروی کرد. در متونی غنایی همچون ویس و رامین که شور و عاطفه غلبه دارد و بیان رویدادها و کنش‌های ایجادشده میان شخصیت‌ها، برجستگی خاصی در کلام به وجود می‌آورد، بررسی دخالت پنهان و موضع‌گیری شاعر در جریان داستان از اهمیت بالایی برخوردار است. زبان شاعر، هم بازتاب اندیشه و دیدگاه‌های او و هم انعکاس‌دهنده‌ی واقعیت‌های جامعه است. بنابراین، ساختار نحوی جمله‌ها در کلام او نقش تعاملی و ارتباطی را ایفا می‌کند؛ ازین رو، بررسی شعر هر شاعر تبیین‌کننده‌ی اوضاع زندگی و نگرش وی درباره‌ی آن است. باید گفت بین زبان و ذهن، تعاملی دائمی وجود دارد. «می‌توان انتظار داشت که زبان انسان، ظرفیت‌های هوشی انسان را مستقیماً منعکس سازد و زبان به طریقی آینه‌ی مستقیم ذهن باشد؛ چیزی که برای دیگر نظام‌های دانش و باور انسان امکان‌پذیر نیست» (چامسکی، ۱۳۸۴: ۴). اگر رابطه‌ی سازمند میان سبک و اندیشه را بپذیریم و نحو را حامل و سازنده‌ی اندیشه بدانیم، در این صورت میان ساختارهای نحوی جمله‌ها، با نوع سبک پیوندی استواری وجود دارد (توفت،

۱۹۷۱: ۴). واقعیت این است که ساختارهای جمله‌های ما در حقیقت ساختارهای نگاه‌ها و ساختارهای فکرهای ما هستند (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۱). صدای دستوری از مباحث دستور توصیفی است که اخیراً در مفاهیم پیش‌تظری استفاده می‌شود (کلیمن، ۱۹۹۱: ۱) و راه مناسبی برای تشخیص اندیشه‌ها و نحوه‌ی نگرش شاعر نسبت به موضوع است. باورها و نگرش‌های شخص می‌تواند، نحوه‌ی تفسیرش را تحت‌الشعاع قرار دهد و از این موضوع به‌عنوان موضع نویسنده یاد می‌شود. یکی از وظایف تحلیل‌گر، تشخیص موضع مؤلف است و ژانر و هدف متون ارتباط نزدیکی با شناسایی موضع دارد (بلور، ۲۰۰۷: ۳۳) و با تحلیل صدای دستوری می‌توان به پژوهاک وضعیت ذهنی نویسنده در مواجهه با محیط پی برد. صدای دستوری عبارت است از «رابطه‌ی میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت‌کنندگان در فرایند فعلی (فاعل، مفعول و ...)، که موضع نویسنده و نگرش وی را درباره‌ی موضوع می‌توان از کیفیت صدای دستوری او بازشناخت. در واقع بیانگر روابط میان مشارکان یک رویداد (فاعل، مفعول) است. صدای دستوری یا به تعبیر دیگر جهت دستوری، در زبان‌ها به فعال، منفعل و میانی تقسیم می‌شود. این جهت‌ها در زبان لاتین، نمود صرفی و در انگلیسی نمود نحوی دارند. سبک‌شناس با تعیین بالاترین بسامد، صدای دستوری مسلط بر شعر را شناسایی می‌کند و با توجه به آن، به تحلیل شعر می‌پردازد. در این پژوهش، با بررسی و تحلیل گونه‌های مختلف صدای دستوری در ویس و رامین، در پی شناخت اندیشه و صدای غالب شاعر در این منظومه هستیم تا موضع‌گیری خاص و حالات درونی شاعر نسبت به داستان بیان شود.

۲- پیشینه‌ی تحقیق

موضوع صدا و جهت دستوری از جمله تحقیقات نوین زبان‌شناسی در حوزه‌ی ادبیات است. این موضوع چندان در ایران مطرح نشده است و تحقیقات مختصری در این زمینه انجام گرفته است. حق‌شناس اصطلاح جهت دستوری را معادل کلمه‌ی *voice* برای فعل برگزیده که در زبان‌شناسی رایج است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ذیل "*voice*"). واژه‌نامه‌ی زبان‌شناسی و علوم وابسته نیز از همان منبع بهره گرفته است (همایون، ۱۳۷۹: ذیل "*voice*"). (فتوحی در مقاله‌ی «سه صدا، سه رنگ، سه سبک» و سپس در مقاله‌ی «سبک‌شناسی در سطح نحوی» (۱۳۸۸) به شرح انواع آن پرداخته و پس از آن، این مقوله را با اصطلاح «صدای دستوری» در کتاب «سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها» (۱۳۹۱: ۲۹۵-۳۰۲) مطرح کرده است. مریم ڈرپر در بخشی از پایان‌نامه‌ی خود با عنوان سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی (۱۳۹۰) به تحلیل آماری جهات دستوری پرداخته است. در مقاله‌ی «کاربرد جهت فعال و منفعل در مقالات نجوم»، نقش بلاغی معلوم و مجهول فعل بررسی شده و در مقاله‌ی «جهت دستوری در سه غزل معاصر» (۱۳۹۲) نیز به بررسی صدای دستوری در سه غزل از هوشنگ ابتهاج، نادر نادرپور و فروغ فرخزاد پرداخته شده است.

۳- انواع صدای دستوری

رابطه‌ی بین نحو و اندیشه در زبان‌شناسی از طریق افعال و حالات بیان شده با فاعل، مفعول و مسند بیان می‌شود و صدای دستوری فعال، منفعل، سببی، دوجانبه، انعکاسی، میانی، ایستا و پویا را پدید می‌آورد. در زیر به بررسی انواع صدای دستوری در مثنوی ویس و رامین پرداخته می‌شود تا مخاطب درک دقیق‌تری از مفاهیم و جهان‌بینی شاعر داشته باشد.

۳-۱- صدای فعال

وقتی است که مبتدا کنش‌گر باشد؛ یعنی عملی را انجام دهد یا عامل کاری باشد، این صدا از آن رو فعال نامیده می‌شود که عمل از جانب کنش‌گر (فاعل) که پویاترین بخش جمله است، جاری می‌شود و در کلام بسط پیدا می‌کند (کلیمن، ۱۹۹۱: ۳). در نهاد عامل، عمل از جانب فاعل رخ می‌دهد؛ مانند بیت اول از دو بیت زیر:

مرا تو چاه کنندی، دایه زد دست به چاه افگند و خود آسوده بنشست
تو هیزم دادی او آتش برافروخت به کام دشمنان در آتشم سوخت
(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۶۳)

ولی در نهاد کنش-گر، علاوه بر فاعل، یک معمول هم در جمله وجود دارد؛ مانند بیت دوم از ابیات فوق. در حقیقت در بخش-هایی از داستان شاعر کنش-گر و فاعل که پویاترین یا فعال-ترین بخش جمله است را آشکارا ذکر می-کند؛ چنان-که در اغلب موارد این فاعل می-تواند: «ویس، رامین، دایه، موبد، ویرو، شهر، زرد و گل» باشد؛ در نتیجه کنش-گر (فاعل) در درجه-ی اول اهمیت پیدا می-کند و سپس رویداد و کنش، و برای ایضاح و توضیح مفهوم جمله، شاعر نهاد و کنش-گر را در جای خود می-آورد؛ مانند ابیات زیر:

چو از نخچیر باز آمد رفیدا یکایک راز بر گل کرد پیدا
که رامین کینه کشت و مهر بدرود همان گوهر که در دل داشت بنمود
اگر جاوید وی را آزمایی دلش جویی و نیکویی نمایی
همان مارست هنگام گزیدن همان گرگست هنگام دریدن
(همان: ۲۹۷)

در نگاه شاعر فاعل-هایی همچون «رفیدا، رامین، گل» از برجستگی خاصی نسبت به فعل-های «بازآمدن، آشکار کردن، کشتن و درودن، بنمودن، آزمودن، دلجویی و نیکویی کردن» برخوردار است؛ در واقع، در ابیات فوق حضور شخصیت-هاست که جریان داستان را به سمتی تازه می-برد و حوادث بعدی را که در پی دل-زدگی و بی-وفایی شخصیت «رامین» نسبت به «گل» ایجاد شده، رقم می-زند و ذکر نهاد توسط شاعر در جهت تحقیر و مسلم-بودن بی-وفایی و پیمان-شکنی رامین است. در این رویکرد هر کجا که کنش-گر است، خواننده می-تواند کنش-های داستان را ببیند و آنجا که فاعل و شخصیتی نیست، خواننده هیچ اطلاعی از کنش-های داستانی ندارد. در این بیت-ها شاعر با محوریت قراردادن اشخاص داستان سعی دارد تا اندیشه و تلقی خود که همان بی-ثباتی و زودگذر بودن عواطف و احساسات در انسان است را در قالب اجرای سه شخص به خواننده منتقل کند. در مثنوی ویس و رامین علاوه بر فعل-های تداومی و فعال، یکی دیگر از عوامل پویایی و تحرک جملات و صحنه-پردازی-ها، ذکر فاعل است؛ برای مثال:

چو دایه دید رامین را به نخچیر دلش گشت از جفای رام پر تیر
کجا رامین چو او را دید در راه نه از راهش پرسید و نه از ماه
(همان: ۲۵۵)

پس آنچه بیان-کننده موضوع و نگرش شاعر در دو بیت بالاست، کنش-گرهایی مانند «دایه و رامین» است نه کنش «دیدن»؛ به عبارت دیگر، انجام عمل توسط فاعل اولویت دارد و نه امر دیگر. این موضوع به-ویژه در بخش-های حماسی و رزمی داستان جلوه-ی بیشتری پیدا می-کند؛ چرا که اصولاً در حماسه شخصیت-ها و قهرمانان کانون توجه-ی شاعر قرار می-گیرند و داستان حماسی در واقع خلق شخصیت شکست-ناپذیر برای انجام کارهای بی-نظیر است؛ برای مثال:

چو ویرو با دلیران این سخن گفت ز مردی پر دلی را هیچ ننهفت
پس آنگه با پسندیده سواران ستوده خاصگان و نامداران
ز صف خویش بیرون تاخت چون باد چو آتش در سپاه دشمن افتاد
(همان: ۴۵-۴۶)

در واقع، شخصیت-هایی همچون «ویرو، موبد» که در جریان رویدادهای بزمی و عاشقانه کانون توجه قرار دارند، در هنگام نبرد و رزم نیز در پیش-برد حوادث و وقایع داستان نقش فعال و مؤثری ایفا می-کنند و شاعر به مناسبت

تفصیل و ایضاح کلام، کنش-گرهای این گونه جملات را ذکر می‌کند. بسامد صدای فعال و ذکر فاعل به ویژه در گفت-و-گوها و نامه-نگاری‌های عاشق و معشوق (ویس و رامین) به یکدیگر در طول داستان، منجر به ایجاد حس باورپذیری و التذاذ در خواننده شده است؛ به طوری که شاعر به این واسطه حالات گوناگون عاشقان و معشوقان را در وجود مخاطب به زیبایی منعکس می‌کند و در شرح هر یک از احوال آنها کیفیت دیگری به خواننده منتقل می‌سازد و رشته‌ای از بی‌خودی را به گردن فکرش می‌افکند و این کاربرد را می‌توان به دلیل تأکید و تأثیرگذاری بیشتر شاعر دانست:

سمن بر ویس جوشان و خروشان
دریده ماه پیکر جامه بر بر
همی گفت ای مرا چون جان گرامی
توی بخت مرا همتای رادی
دو چشمه خونس از دو چشم جوشان
جفگنده لاله-گون واشامه از سر
دلَم را کام و کام را تمامی
توی جان مرا همتای شادی
(همان: ۳۴۳)

در واقع، ذکر شخصیت‌های اصلی داستان در جایگاه کنش‌گری، هم سبب برجسته‌شدن آنها می‌شود و هم از جنبه‌ی زیبانشاخی، شوق مخاطب را به دریافت موضوع و حادثه زیاد می‌کند و سرعت انتقال مطلب را افزایش می‌دهد.

۳-۲- صدای منفعل

هنگامی به وجود می‌آید که مبتدا پذیرنده، هدف یا متحمل کاری باشد. این صدا بیان‌کننده‌ی انفعال و پذیرندگی غیرفعال‌ترین عنصر جمله در قبال یک کنش است. متنی که با فعل مجهول و یا محوریت کنش‌پذیر تولید می‌شود، صدای منفعل دارد (کلیمن، ۱۹۹۱: ۳). صدای غالب و مسلط در سخن فخرالدین صدای منفعل است. در زبان فارسی ساخت‌های زیر صدای منفعل دارند: ۱- وجه مصدری ۲- جمله‌های مجهول و جمله‌های شبه مجهول ۳- جمله‌های اسنادی ۴- جمله با فعل لازم.

۳-۲-۱- وجه مصدری

جنبه یا وجه فعل، عبارت است از دلالت او بر وقوع یا لاوقوع عمل به شکل اخبار یا احتمال یا امر (خیامپور، ۱۳۷۲: ۸۵) و از این جهت وجه فعل، ارتباط مستقیم با معنی فعل دارد. در تعریفی که شفائی از وجه ارائه می‌دهد، بیشتر منظور او متوجه وجه فعل است و می‌نویسد: «وجه، عبارت است از مناسبات گوینده یا نویسنده، نسبت به طرز اجرای عملی که توسط فعل بیان می‌شود» (شفائی، ۱۳۶۳: ۸۸). یار محمدی به نقل از هلیدی وجهیت در کلام را یکی از نتایج کارکرد تعاملی زبان می‌داند. وی می‌گوید: «وجهیت عبارت است از نگرش گوینده یا نویسنده نسبت به توفیق انجام عمل» (یارمحمدی، ۱۳۷۲: ۲۶۶). به نظر پالمر، تعریف وجه به صورت «نظر و دیدگاه گوینده» (پالمر، ۱۹۸۶: ۲). که از سوی لاینز مطرح شده، مناسب‌تر از سایر دیدگاه‌ها به نظر می‌رسد. در منابع دستور سنتی، فعل را حداقل شامل سه و حداکثر شش وجه دانسته‌اند؛ همه‌ی این منابع سه وجه اخباری، التزامی و امری را پذیرفته و برخی، وجوه دیگری مانند مصدری، شرطی، وصفی و دعایی را نیز ذکر کرده‌اند. وجه مصدری، فعلی است که به صورت مصدر درآمدی باشد. وجه مصدری امروز بیشتر مصدر کوتاه است که در حکم فاعل یا متمم افعال وجه ساز

(افعال شبه معین) است؛ اما در قدیم و به ویژه در مثنوی ویس و رامین، مصدر بلند به صورت وجه مصدری به کار می‌رفته است. در واقع، یکی از ساخت‌های دستوری که صدای نویسنده را در متن پنهان می‌کند، استعاره دستوری یا قاعده «اسمیدن» است و آن عبارت است از تبدیل جمله یا بند فعلی به بند اسمی. این ساخت در ساده‌ترین شکلش چنان است که یک کنش یا یک فرایند که به طور طبیعی در جمله‌ی فعلی بیان می‌شود، در قالب اسمی یا مصدری به یک «امر» یا شیء بدل می‌گردد. قاعده اسمیدن فعل در زبان فارسی و زبان نوشتاری انگلیسی بسیار رایج است. این قاعده‌ی تبدیل بند یا جمله‌ی فعلی به اسمی را، هلیدی در کتاب مقدمه‌ای بر دستور نقشی (۱۹۸۷) مطرح کرد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۷-۲۹۸).

استعاره دستوری (وجه مصدری) کاربرد قابل توجهی در سخن فخرالدین دارد و از آنجایی که مصدر عمل بالقوه را بیان می‌کند، در ابراز معانی مجازی و غیر مستقیم کاربرد مؤثری دارد. برای مثال، شاعر برای ناگزیر و حتمی نشان‌دادن حوادث روزگار و جلب موافقت خواننده با آن از وجه مصدری استفاده می‌کند و بدین وسیله سبب منفعل شدن صدای جمله‌ها شده است:

چو فرقت خواهد افگندن زمانه
کرا خواهد گرفتن تب به فرجام
چو رامین سیر گشت از رنج دیدن
به دامی اوفتادن هر زمانی
به شاهنشاه پیغامی فرستاد
پدید آرد ز پیش او را بهانه
ز پیش تب شکستن گیرد اندام
شب و روز از پی جانان دويدن
شنیدن سرزنش از هر زبانی
که خواهم شد به بوم ماه آباد
(همان: ۲۳۱)

یکی از پرکاربردترین وجه‌های فعل در ویس و رامین علاوه بر وجه التزامی و اخباری، وجه مصدری است؛ به طوری که در بخش «نامه نوشتن ویس به رامین» وجه مصدری با بسامد تکرار ۵۳ (۹٪) در مقایسه با وجه اخباری ۲۱۳ (۳۶٪) و وجه التزامی ۱۹۹ (۳۴٪) بیشترین کاربرد را در میان انواع وجه فعل دارد که یا به صورت مصدر مرخم و یا اکثراً به شکل مصدر بلند و تام به کار می‌رود. دلیل گزینش ساختار دستوری در این جمله‌های یادشده و نظایر آن، به خاطر این است که حقیقت عمل و حادثه‌ای که برای شخصیت پیش می‌آید، بیش از فاعل اهمیت دارد و در هنگامی که شاعر قصد دارد به ذکر تمثیل و توضیح واقعه‌ای پردازد و نظر خواننده را به سرانجام کار معطوف سازد، از این وجه استفاده‌ی چشمگیری می‌کند. در حقیقت، غلبه‌ی این شیوه‌ی نگارش، تابعی است از غلبه‌ی رویداد محوری در نگاه شاعر؛ یعنی در بیت‌های بالا، کنش «فراق و جدایی» نسبت به کنش «گر (زمانه) اولویت دارد و نوعی دخالت پنهان و موضع‌گیری شاعر را در جریان داستان بیان می‌کند؛ یا مثلاً:

که من زنگ گهر خواهم زدودن
جهان را از بدش آزاد کردن
به کینه رستخیز او را نمودن
روان قارن از وی شاد کردن
(همان: ۴۸)

در این دو بیت، آنچه اولویت دارد و مرکز توجه شاعر است، کینه‌جویی و کشتن است نه اینکه انجام‌دهنده آن (ویرو) چه جایگاه و ویژگی‌هایی دارد. در باب ارزش این ساخت دستوری گفته‌اند: «اگر با استعاره‌های واژگانی می‌توان یک حقیقت را در تقابل با حقیقتی دیگر ارائه داد، به طور همسان با استعاره‌ی دستوری نیز می‌توان زمینه‌ی کتمان حقایق یا واقعیت‌ها را فراهم کرد؛ به گونه‌ای که کنش‌ها در یک سبک دل‌پسند ارائه شود» (نولس و مون، ۲۰۰۵: ۱۱۸).

۳-۲-۲- جمله‌های مجهول و شبه مجهول

دومین روش مؤثر در ایجاد صدای منفعل در ویس و رامین استفاده از جمله‌های مجهول و شبه‌مجهول است. عنصر سازنده‌ی مجهول، فعل «شدن» است که دارای تمام اشکال یک فعل واژگانی است؛ یعنی وقتی «شدن» فعل واژگانی نباشد (به‌عنوان عنصر سازنده‌ی مجهول در گروه فعلی عمل کند)، همیشه با یک فعل واژگانی همراه است؛ ولی وقتی به‌عنوان فعل واژگانی به کار رود، تنهاست؛ یعنی خود در جایگاه فعل قرار می‌گیرد (باطنی، ۱۳۷۲: ۱۲۷). لازار، معتقد است که تصریف کامل فعل مجهول به یاری اسم مفعول فعل اصلی، با افزودن فعل معین «شدن» صورت می‌گیرد (لازار، ۱۳۸۴: ۱۹۱). از نظر دبیرمقدم، گشتار مجهول بر آن دسته از جمله‌ها عمل می‌کند که صرفاً دارای مفهوم ارادی باشند (دبیرمقدم، ۱۳۶۴: ۳۱). معمولاً در زبان فارسی در ساختارهایی که حروف اضافه: توسط، به‌وسیله، از طرف، از سوی، به دست، از جانب و غیره به کار می‌رود، به جملات مجهول معروف می‌باشند (روبینچیک، ۲۰۰۱: ۲۶۱). جمله‌ی شبه مجهول؛ یعنی جمله‌ای که از نظر ساخت معلوم است اما فاعل (کنش‌گر) در آن حذف شده‌است. از نظر نحوی، فعل رکن اصلی جمله محسوب می‌شود، زیرا شناسنامه‌ی جمله است و عمده‌ترین نقش را در محور یا رابطه‌ی هم‌نشینی داراست و بر اساس آن اجزای جمله و رابطه‌ی آن‌ها را تعیین می‌کنیم (مهرآوران، ۱۳۸۸: ۱۲۸). افعال میانی نشان‌داری وجود دارد که با صورت‌های فعلی فعال مطابقت نمی‌کند. از این نظر به آنها افعال شبه مجهول گفته می‌شود. چون بین فرم فعال و شبه مجهول تطابق وجود ندارد، شبه مجهول نمی‌تواند به‌عنوان صورت اشتقاقی تحلیل شود؛ بلکه باید به صورت پایه یا بن‌میانی در نظر گرفته شود. شبه مجهول‌ها نوعاً به طبقه‌ی معنایی خاصی تعلق دارند. متنی که با بسامد بالای جمله‌ی معلوم تولید شود، صدای فعال دارد و متنی که با بسامد بالای جمله‌ی مجهول تولید می‌شود، صدای منفعل یا پذیرا خواهد داشت. این ویژگی را با نام پدیده‌ی فعال‌سازی (اظهار) در برابر منفعل‌سازی (حذف) یاد کرده‌اند؛ فعال‌سازی نوعی تأثیرگذاری و منفعل‌سازی نوعی تأثیرپذیری است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۶). در زبان‌شناسی شناختی با توجه به بحث انطباق، می‌توان یک موقعیت را به روش‌های مختلف، بر اساس میزان توجه و موضوع‌بودن یکی از مؤلفه‌ها به ساختار زبانی تبدیل کرد. برای یک صحنه‌ی مشترک می‌توان بر اساس توجه به یکی از مؤلفه‌ها، گزارش‌های متفاوتی عرضه کرد (گلفام، ۱۳۸۳: ۲۶۹). برای مثال، در دو جمله‌ی «علی شیشه را شکست» و «شیشه توسط علی شکسته شد» دو دیدگاه مطرح شده است؛ در جمله‌ی اول آنچه در ساختار زبان از یک صحنه، گزارش می‌شود، فاعل را همچون موضوع در متن برمی‌گزیند و تأکید بر نقش کنش‌گری علی دارد؛ در حالی که در جمله‌ی دوم جایگاه موضوع در متن، به مفعول داده می‌شود و بر نقش پذیرایی و حالت تأکید می‌کند.

در قسمت‌هایی از داستان ویس و رامین نحو جمله‌ها به جانب حذف فاعل و مجهول‌سازی می‌گراید تا کنش‌گر و فاعل اصلی متن به گونه‌ای در جمله پنهان یا حذف باشد. برای مثال، در قسمت آغاز کتاب و «ستایش خداوند» فاعل جمله‌ها (خداوند) در جمله‌ها پنهان شده است:

اگر بی‌اخترستی چرخ گردان

نبودی این علل‌های زمانی

چو این مایه نبودی رستنی را
 وگر بی آسمان بودی ستاره
 فروغ نور ظلمت را زدودی
 وگر نه کرده بودی چرخ مایل
 نبودی فصل های سال گردان
 نگشتی مختلف اوقات گیهان
 کزو آید نباتی زندگانی
 نبودی جانور روی زمی را
 جهان پر نور بودی هامواره
 پس این کون و فساد ما نبودی
 بدین سان لختکی میل معدل
 نه تابستان رسیدی نه زمستان
 (فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۲)

در این جمله‌ها «خداوند» که در مقام کنش‌گر (فاعل) اصلی است، حذف شده و کنش‌پذیر «چرخ گردان، ستاره، چرخ» در جایگاه نهاد یا مبتدا قرار گرفته‌اند. پس کنش‌گر اصلی (خدا) در همه فرایندهای فعلی مادی حضور دارد؛ اما فاعلیت وی در متن پنهان شده و صدای انفعالی از متن به گوش می‌رسد. در حقیقت، ساختار حقیقی بیت‌های فوق به این صورت است: «اگر خداوند چرخ گردان را بی اختر می‌آفرید»، «اگر خداوند ستاره را بدون آسمان خلق می‌کرد»، «اگر خداوند چرخ را مایل نکرده بود». به واسطه‌ی کاربرد این ساختارهای نحوی، «خداوند» که فاعل یگانه و قدرتمند نظام جهان و موجودات است، ضمن اینکه حضورش پیوسته در همه جا گوش زد می‌شود؛ اما نامش در متن مستقیماً بر زبان نمی‌آید. با این روش، شاعر توانسته میان مخاطب و خداوند فاصله‌گذاری کند و خداوند را به منزله‌ی امری مقدس و فاعلی یگانه و قدرتمند که نظام‌مندی و غایت‌مندی جهان به وسیله‌ی او ایجاد شده، نشان دهد. در ضمن، روشن و آشکاربودن نهاد (خدا) برای خواننده در بیت‌ها، یکی دیگر از عوامل کاربرد ساختار مجهولی است. در طول داستان نیز چندین جا شاعر از زبان فردی غایب و پنهان ویس را مورد خطاب قرار می‌دهد و فاعل جمله‌ها را ذکر نمی‌کند:

مرا گویند بیهوده چه نالی
 چرا چندین ز بدمهری سگالی
 مرا گویند از او امید بردار

که نومیدی امیدت ناورد باد

(همان: ۲۷۲)

مرا اکنون کزان دلبر بریدند

بداندیشان به کام دل رسیدند

(همان: ۲۶۸)

در این بیت‌ها فاعل فعل‌های «گویند، بریدند» مجهول و ناشناخته است که البته در نظر هر خواننده با کمی دقت و تأمل، فاعل این فعل‌ها روشن و آشکار می‌شود. در واقع، کنش‌گر در این بیت‌ها، اطرافیان و همراهان ویس هستند که از عشق بهره‌ای نبرده‌اند و یا لاقلاً سختی‌های چنین عرصه‌ای را متحمل نشده‌اند و تنها بر اساس عقل و مصلحت خود عمل می‌کنند. شاعر با ذکر نکردن نام این گونه افراد، ضمن اینکه نمی‌خواهد نامشان فاش شود، قصد دارد خواننده با تأمل ذهنی خویش به شناخت آنان دست یابد و رنج خود را از شرایط روزگار و دوستان

نااهل به طور سرپوشیده و بدون ذکر نام آنها ابراز کند. جمله‌های مجهول نقش مؤثری در ایجاد حس انفعال‌پذیری در خواننده دارند؛ از نمونه‌ها این نوع بیت‌ها در ویس و رامین می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

چو آگه شد ز رامین شادمان شد

مرا این دوست بی‌دل کرد و بی‌کام

درخت خشک بوده تر شد از سر

تنش را آن خبر همتای جان شد

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۵۵)

که اکنون دشمن من شد به فرجام

(همان: ۲۵۷)

گل صدبرگ و نسرين آمدش بر

(همان: ۲۸)

۳-۲-۳- جمله‌های اسنادی

جمله‌های مسندی، جمله‌هایی است که فعل آنها «فعل عام» یا «ربطی» یا در اصطلاح «فعل رابط» است و علاوه بر آن، دو رکن «مسندالیه» و «مسند» نیز در این جمله‌ها وجود دارد (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۱۱۸). سومین روش در ایجاد صدای منفعل، جمله‌ی اسنادی با فعل‌های ربطی «است، بود، شد، گشت، گردید، باش، هست، نیست، باد» است. البته بحث اسناد در علم معانی را نباید با اسناد در دستور زبان یکی دانست؛ چرا که در علم معانی اسناد هم به وسیله‌ی فعل ربطی و هم غیرربطی صورت می‌گیرد و به همه‌ی انواع نهاد، مسندالیه و به همه‌ی انواع گزاره، مسند گفته می‌شود؛ اما در دستور زبان، مسند کلمه‌ای است که فقط با فعل ربطی به نهاد نسبت داده می‌شود. البته برخی از افعال اسنادی در جملات ویس و رامین در معانی خاصی نیز به کار می‌رود که در آنجا دیگر «فعل رابط» به شمار نمی‌آید، بلکه «فعل خاص» است؛ مانند فعل «گشت» و «گردید» که در معنای چرخیدن و تغییر حالت درونی و فعل «بود» در معنای به وقوع پیوستن، به کار رفته است. روش اسنادی در کنار روش وجه مصدری، عمده‌ی صدای منفعل سخن فخرالدین را تشکیل می‌دهد. در حقیقت بسیاری از جمله‌های ویس و رامین از گونه‌ی جمله‌های اسنادی و اسمیه هستند؛ به‌خصوص در هنگام وصف و خیال‌پردازی تنها سعی شاعر متوجه پرورش توصیف و زیبایی آن می‌شود و دیگر توجهی به کاربرد فعل ندارد؛ به همین دلیل در غالب تصاویر، ما با ساختی اسنادی روبه‌رو می‌شویم که فعل‌های ربطی در زمان‌های مختلف و به شیوه‌های گوناگون نقش بسزایی در منفعل کردن صدای ویس و رامین بازی می‌کنند؛ از جمله:

جهان چون آسیای گردگردست که دادارش چنین گردنده کردست

نماند حال او هرگز به یک سان گهی آزار باشد گه زمستان

تن ما نیز گردان چون جهانست که گاهی کودک و گاهی جوانست

گهی بیمار و گاهی تندرستست چو گاهی زورمند و گاه سستست

گهی با رخت باشد گاه بی‌رخت گهی پیروز بخت و گاه بدبخت

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۲۲)

در مثنوی ویس و رامین هر جا شاعر قصد تصویرگری، تفصیل کلام و خیال‌پردازی دارد، از جمله‌های کنش‌پذیر و اسنادی استفاده می‌کند. شعر فخرالدین طبیعی و خالی از تکلف است و به دنبال آوردن قافیه یا ردیف‌های فعلی دشوار و سنگین نیست و در اکثر موارد غرض او آن است که فکر روشن و شور و سوز دل خود را با ساده‌ترین جملات و مؤثرترین کلمات به تصویر کشد. در واقع زبان او، زبان احساس است که به همان

شیرینی و سادگی به نقل داستان می‌پردازد. بنابراین، غالب بیت‌ها و مصراع‌ها با کمک فعل‌های ربطی و اسنادی به یکدیگر پیوند خورده‌اند تا دقیق‌ترین احساسات عاشقانه را که به وصف در نمی‌آید، با بیانی مناسب سادگی دلدادگان منظوم سازد. در عین حال، در مواقع رویارویی و گفت‌وگوهای عاشق و معشوق با یکدیگر، جمله‌ها کنش‌گر و فعال می‌شوند و اعمال و کنش‌های آن دو در تقابل با هم قرار می‌گیرند و لحن کلام کنش‌گر و ترغیبی می‌شود.

۳-۲-۴- جمله با فعل لازم

فعلی که بی‌مفعول، معنی جمله را تمام کند یا به سخن دیگر به مفعول نیازی نداشته باشد، فعل لازم یا ناگذر نامیده می‌شود (انوری و گیوی، ۱۳۶۷: ۶۶). افعال لازم که شامل فعل‌های تام و ناقص می‌شوند، یکی دیگر از شیوه‌های اعمال صدای منفعل در ویس و رامین است. در جمله‌هایی که فعل آنها لازم است در فرایند، مشارک یکی بیش نیست و لذا این نوع جمله‌ها تک‌ارزشی هستند؛ برای مثال:

یکی آتش به مغز من درآید
تو تا رفتی برفت از من همه کام

کزو جیحون ز چشم من برآید

نه دیدارت همی یابم نه آرام

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۶۳)

در بیت‌های فوق، افعال «درآید، برآید، رفت» پذیرش‌گرند و حالتی پذیرا به جمله می‌دهند و تک‌ارزشی‌اند؛ اما کاربرد فعل متعدی در جمله‌ی معلوم منجر به شکل‌گیری صدای فعال و پویایی جملات می‌شود و مشارکین فرایند بیش از یکی است؛ مثلاً در ابیات زیر مشارکین عبارت‌اند از: ۱- این مرد (موبد) ۲- ما (ویس و رامین) ۳- آتش.

همانگه ویس در رامین نظر کرد مرو را گفت بنگر حال این مرد

که آتش چون بلند افروخت ما را بدین آتش بخواهد سوخت ما را

(همان: ۲۶۳)

تعداد افعال لازم □ تام و ناقص در ویس و رامین نسبت به افعال متعدی از بسامد قابل توجهی برخوردار است و فخرالدین به واسطه‌ی این روش صدای منفعل را در سخن خود آورده‌است؛ البته بر اساس ویژگی‌های سبکی گاهی افعال لازم همچون «ماندن» و «سوختن» به صورت متعدی به کار می‌روند.

در پایان برای تأیید تسلط صدای منفعل در سخن فخرالدین به این سخن جعفر محجوب می‌توان اشاره کرد که: «شاعر جوان گرگانی با آن زبان سخن‌گوی و طبع توانا تصویر خویش را در وجود رامین منعکس یافته و خود را به جای او گذاشته و کامروایی‌ها و ناکامی‌های او را با چنان صداقتی در دفتر آورده که گویی شخص رامین در گوش ویس سرود عشق زمزمه می‌کند یا از دوری او فریاد حسرت برمی‌آورد» (محجوب، ۱۳۳۷، ۲۴) و بر این اساس می‌توان گفت شاعر رمانتیک معمولاً روحیه‌ای اندوهگین، شکست خورده و منفعل دارد (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۱) و غالب جملات وی پذیرنده‌ی عمل هستند.

۳-۳- صدای انعکاسی

وقتی فاعل و مفعول یا مبتدا و خبر یک مرجع دارند، و آن مرجع، ضمیر مشترک «خود» است، صدای نحو انعکاسی می‌شود. به ضمیر مشترک با روابط دستوری مفعول صریح، متمم حرف اضافه‌ای هم‌مرجع با نهاد، ضمیر

انعکاسی گفته می‌شود (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۹: ۱۷۸). در واقع، صورتی از ضمائر شخصی که در جایگاه مفعولی (مفعول با واسطه یا بی‌واسطه) برای اشاره به همان شخص دستوری در جایگاه فاعلی به کار می‌رود، ضمیر انعکاسی نامیده می‌شود (ریچاردز و پلات، ۱۹۹۲: ۲۴۲). علاوه بر ضمائر انعکاسی، ضمائر متقابل یا دوسویه نیز از رابطه ساختاری مشابه‌ای با ضمائر انعکاسی برخوردارند. بنابراین، این عناصر ارجاعی نیز به‌عنوان مرجع‌دار محسوب می‌شوند. ضمائر متقابل، نوع خاصی از ضمیر انعکاسی است که شامل ضمائر «یکدیگر، همدیگر و هم» است که تنها با نهاد جمع هم مرجع، با رابطه‌ی دستوری متقابل مفعول صریح، مفعول با واسطه و متمم حرف اضافه‌ای به‌کار می‌رود (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۹: ۱۸۰). ضمیر متقابل یا دوسویه، به عبارت دیگر «ضمیری است که به تعامل دو جانبه بین دو یا چند نفر از طریق فعل جمله اشاره دارد» (ریچاردز و پلات، ۱۹۹۲: ۲۴۰). برای مثال، در جمله‌ی «آنان یکدیگر/ همدیگر را دیدند» مرجع فاعل و مفعول یکی است. این نوع از صدای دستوری نیز در آثار رمانتیک‌ها فراوان است و دنیای عمل و عکس‌العمل در درون خود فاعل وجود دارد. به عبارت دیگر، بازتاب فعل به فاعل یا کنش‌گر برمی‌گردد. «صدای انعکاسی، در کلامی که محصول تجربه‌های شهودی و باطنی است، غالب می‌شود؛ به‌ویژه آن‌گاه که گوینده مغلوب ناخودآگاه و عواطف شدید شده باشد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۵). این صدا، نشانه‌ی اشتغال شاعر به درون خویش است. کثرت ضمائر انعکاسی، وسیله‌ای برای بازگشت به خویش و نقب زدن به درون است (همان، ۱۳۸۷: ۲۴). برای مثال:

روم خود را بیندازم از آن کوه

که چون جشنی بود مرگی به انبوه

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۲)

ندانم زاری خود با که گویم ندانم چاره‌ی خویش از که جویم

به ویرو خویشتن را چون رسانم

ز موبد جان خود را چون رهانم

(همان، ۵۰)

چرا ای دل شدستی دشمن خویش

به دست خویش سوزی خرمن خویش

(همان، ۱۹۸)

در لحظاتی از داستان که شخصیت‌های اصلی (ویس، رامین، موبد) به سختی و گرفتاری دچار می‌شوند و هیچ چاره‌ای جز تسلیم در مقابل خود نمی‌بینند، به ضمیر و دل خود رجوع می‌کنند و از آن شکایت و ناله سر می‌دهند؛ به‌خصوص در هنگام جدایی معشوق و بی‌وفایی او، این صدا بیشتر به گوش می‌رسد. در اکثر این لحظات شاعر با تکیه بر ضمائر انعکاسی (خود، خویش، خویشتن) سعی دارد به گونه‌ای در قالب شخصیت‌های داستان سرنوشت و نگرش خود را به تصویر درآورد، نه تنها خود را مورد خطاب قرار می‌دهد، بلکه تمامی عاشقان و گرفتاران دل را اندرز می‌دهد و سعی دارد آنان را از این ورطه‌ی مهلک و جان‌کاه بر حذر دارد. بسامد استفاده از ضمیر انعکاسی «خود» در مقایسه با سایر ضمائر و شیوه‌های ارجاع به ضمیر و درون، قابل توجه است؛ البته در برخی موارد از این ضمیر برای تأکید بر شخص و حادثه‌ای و تقریر و تثبیت در ذهن خواننده، استفاده می‌شود. ضمیر «خود» قید و ظرف تجربه است که شاعر با آن در پی عمومیت دادن سخن خود و تداوم داشتن تجربه‌ی عاشقی در طول زمان است، در واقع تجربه‌ای که شخصی بوده را بدین وسیله به کلامی همگانی تبدیل می‌کند.

در این صدا، نهاد در میانه‌ی کنش‌گری و کنش‌پذیری قرار گرفته است (کلیمن، ۱۹۹۱: ۴). این صدا در همه‌ی زبان‌ها نیست. این صدا در جمله‌ای است که فعل لازم در آن، ظاهری فعال دارد؛ ولی یک کار منفعل را توصیف می‌کند؛ مانند: جمله‌ی «غذا پخت» که فعل «پخت» از لحاظ نحوی فعال و از لحاظ معنایی پذیرا و منفعل است. کافمن عقیده دارد انگیزه‌ی مفهومی که از طریق صدای میانی نشان داده می‌شود، کنش‌هایی است که از نظر معنایی جزو کنش‌گر و کنش‌پذیر به شمار می‌آید؛ اگرچه در بیشتر موارد فقط یکی از مشارکین در رویداد دخالت دارد. فرم میانی فعل برعکس فرم فعال آن، کنش‌گر عامل را در خود آشکار نمی‌کند. بر اساس این تحلیل، اگر نهاد بی‌نشان در جایگاه نهاد واقعی ظاهر نشود، تفاسیر مختلفی صورت می‌گیرد که خوانش‌های گوناگونی را به همراه دارد (کافمن، ۲۰۰۷: ۱۸). حق‌بین، عنوان می‌کند که ساخت میانه، ساختی است که دارای یک گروه اسمی است و فعل آن ویژگی‌های فعل معلوم را دارد؛ اما به لحاظ معنایی، تنها گروه اسمی موجود در این ساخت، مانند فاعل در ساخت مجهول، دارای نقش معنایی پذیرا می‌باشد (حق‌بین، ۱۳۸۳: ۱۴۵). فرشیدورد در بحث افعال متعدی و لازم از افعال دوگانه که همان افعال دو وجهی است نام می‌برد و این مثال را از اشعار حافظ شاهد می‌آورد: «سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت / آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت» که فعل «سوخت» در مصراع اول لازم اما در مصراع دوم متعدی است (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۴۲۸). در واقع، می‌توان گفت افعال دو وجهی همانند «ریختن، گسستن، شکستن، نوشتن، سوختن، پختن و ...» به نوعی منجر به ایجاد صدای میانی در جمله می‌شوند؛ برای مثال، در دو جمله‌ی «کاسه شکست» و «کودک کاسه را شکست» نهاد کودک است؛ ولی در جمله‌ی اول، کاسه در جایگاه نهاد قرار گرفته است؛ یعنی اگرچه فعل «شکستن» ظاهری فعال دارد، اما از لحاظ معنایی منفعل است. از نمونه‌های بازتاب چنین صدایی در ویس و رامین به این مثال‌ها می‌توان اشاره کرد:

سزد گر بی‌تو می‌سوزم بر آذر

که خود سوزد همیشه شاخ بی‌بر

(فخرالدین گرجانی، ۱۳۳۷: ۲۶۴)

نسوزد جان من یکباره در تاب

که امیدت زندگه‌گه برو آب

(همان: ۲۷۲)

در ابیات فوق فعل «سوزد» صدای میانی را در جمله ایجاد کرده است. در واقع نهاد واقعی، «آتش» است ولی «شاخه» و «جان» در جایگاه نهاد قرار گرفته است، در حقیقت ساختار اصلی جمله به این شکل است: «آتش شاخه بی بر را می‌سوزاند» و «آتش عشق، جان مرا یکباره نمی‌سوزاند». همان‌طور که ذکر شد، فعل «سوخت» اگرچه صدای میانی دارد اما در برخی موارد در ویس و رامین به صورت متعدی به کار می‌رود و صدای فعال □ همراه با یک معمول پیدا می‌کند. بنابراین این گونه صدای دستوری بسامد اندکی را در سخن فخرالدین دارد.

۳-۵- صدای دو جانبه

وقتی فاعل و مفعول، فعلی را به طور متقابل انجام می‌دهند و دو طرف در انجام دادن فعل نقش دارند، صدای دو جانبه ایجاد می‌شود. در عربی باب‌های مفاعله و تفاعل، صدای دو جانبه دارند و برخی از مصادر آن مانند مکاتبه، مناظره، مباحثه، مصاحبه و تفاهم در فارسی کاربرد دارد. همچنین، شعرهای گفت‌وگویی که در غزلیات به کار می‌روند و گفت‌وگوی عاشق و معشوق را با افعال «گفتم، گفتا» نشان می‌دهند، نوعی مواجهه‌ی دوگانه را در ساخت نحوی سبب می‌شوند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۰). در این زمینه پیتر و تسلند در کتاب «شیوه‌های داستان‌نویسی» نوشته است: «عصر گفت‌وگو نقش بسیار گسترده در گسترش یافتن طرح و داستان دارد و به کمک همین عصر است که نویسندگان از زحمت توضیحات مفصل درباره شخصیت‌های داستان رها می‌شود. گفت‌وگو باعث وضوح و درخشندگی رمان می‌شود و آن را پر هیجان‌تر می‌کند و نیز باعث می‌شود که

خواننده، توجه بیشتری از احساس همدردی نسبت به اشخاص نشان دهد» (سرسنگی، ۱۳۷۸: ۱۸۹). نمونه‌های این گونه صدا در مثنوی ویس و رامین به‌ویژه در گفت‌وگوها چشمگیر است؛ از جمله:

اگر تو هجر جویی من نجویم وگر تو سرد گویی من نگویم
وفا کارم اگر تو جور کاری
من آب آرم اگر تو آتش آری
(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۷۳)

نه من یابم چو تو یار دل آزار نه تو یابی چو من یار وفادار
نه من بتوانم از تو دل بریدن
نه تو بتوانی از من سر کشیدن
(همان: ۲۷۶)

در مثنوی ویس و رامین به دلیل تقابل گفت‌وگوها و مناظره‌های بین عاشق و معشوق به‌ویژه در بخش‌های «نامه نوشتن ویس به رامین و دیدار خواستن» و «پاسخ گفتن ویس و رامین به یکدیگر» در قیاس با سایر قسمت‌های داستان، صدای دوجانبه بیشتر به گوش می‌رسد؛ در واقع، کنش‌گر و کنش‌پذیر (ویس و رامین) در جریان داستان به مکاتبه و نامه‌نگاری می‌پردازند و در آن از کارهایی که هر دو در حق یکدیگر انجام دادند، یاد می‌کنند و این موضوع سبب خلق صدای دو جانبه و متقابل در نامه‌ها و مکاتبه‌های آنان شده است. عشق در ویس و رامین حالتی دوسویه به خود می‌گیرد؛ گاهی رامین در طلب ویس می‌رود و از جدایی که موبد میان آنها ایجاد کرده، فریاد سر می‌دهد؛ گاهی هم ویس از بی‌وفایی رامین ناله می‌کند و سعی دارد با سخنان خود او را جذب کند؛ در نتیجه‌ی این تقابل و دوگانگی رفتارها و کنش‌های میان دو شخصیت داستان، سخنان و گفت‌وگوهای بین آن دو شکل می‌گیرد که منجر به ایجاد صدای دو جانبه و متقابل می‌شود؛ در واقع، شاعر با این شیوه به ذکر حالات عشق و رفتار معشوق و بیان حال عاشق و تقریر و تثبیت مطلب می‌پردازد و از جنبه‌ی دیگر داستان را به زبان تخاطب نزدیک می‌سازد:

منم این کز تو دیدستم چنین کار توی بی من نشسته با دگر یار
منم پیش تو چونین خوار گشته توی از من چنین بیزار گشته
نه تو آنی که بر من فتنه بودی چو برگ دی مهی پزمرده بودی
نه من آنم که جانت باز دادم ترا با بخت فرخ ساز دادم
نه تو آنی که جز یادم نکردی همی از خاک پایم سر مه کردی
نه من آنم که بودم جفت جانت کجا بی من نبذ خوش این جهانت
(همان: ۲۷۵)

فخرالدین با تجربه عاشقانه‌ی خود و براساس تصور ذهنی، حال معشوق و رقیبان و ملامت‌گران و نصیحت‌گویان و چگونگی سخن‌گفتن و نوع جملات آنان را تعیین می‌بخشد. وجود و نمود این صدا در ویس و رامین، جنبه داستانی و روایت شعر را تقویت کرده است و ابعاد درونی شخصیت‌های داستان و همچنین تصویرپردازی زیبایی را برای خواننده ترسیم می‌کند.

۳-۶- صدای سببی

زمانی به وجود می‌آید که مبتدا علت وقوع فعل است؛ یعنی سبب یا واسطه‌ی انجام فعل است نه کنش‌گر؛ مانند: «لباس نازک مرا مریض کرد». لباس، کنش مریض کردن را انجام نداده، بلکه سبب بیماری شده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۰). صدای سببی، گروه حرف اضافه‌ی وابسته به یک فعل گذرا را به یک عامل ارتقا می‌دهد. وقتی فعلی را به وجه سببی می‌بریم، ظرفیت آن یک درجه ارتقا می‌یابد. اگر پس از اعمال وجه سببی دو نوع

وابسته‌ی اجباری فعل کنش‌گر وجود داشته باشد، یکی از آن دو را الزاماً به جایگاه گروه حرف اضافه‌ای وابسته به فعل تنزل می‌دهد. زبان‌های ژاپنی و مغولی دارای وجه سببی هستند. برای مثال، در این بیت «قضای و تقدیر آسمانی» سبب ترس شده است:

بترسم از قضای آسمانی
نیارم کرد بر تو دل گرانی
(فخرالدین گرجانی، ۱۳۳۷: ۲۷۸)

و یا در بیت زیر، «زنهارداری» سبب دل‌خوشی و «زنهارخواری» سبب و علت دل شکستن است:

مرا دل خوش کند زنهار داری
تو را دل بشکند زنهار خواری
(همان: ۲۶۷)

یا در این بیت‌ها صدای سببی جلوه‌گر شده است:

مرا خود با فراقت خواب ناید
وگر آید خیالت در رباید
(همان: ۲۶۳)

نبینی آن که دارد بلبلی را
که از بانگش طرب خیزد دلی را
(همان: ۲۷۰)

عمده‌ی کاربرد صدای سببی در کنار صدای فعال در بخش‌های روایی و داستانی متن است و همان‌طور که گفته شد در بخش‌های توصیفی و غیر داستانی، صدای منفعل و جمله‌های اسنادی تسلط دارد. حضور صدای سببی در میان ابیات ویس و رامین، موجب پیوند جمله‌هایی شده که حامل اندیشه‌های وابسته به هم‌اند و در بعضی موارد ارتباط منطقی و قدرت اقناع‌پذیری را در داستانی سراسر احساسی افزایش داده است. برای مثال، شاعر در آخرین بیت از ابیات فوق برای باورپذیر کردن کلام خود در مصراع دوم از نهاد سببی «بانگ» استفاده کرده یا در بیت بالاتر «فراق یار» را علت بی‌خوابی کشیدن، بیان کرده است. شاعر علاوه بر شناسایی و ثبت عناصر جهان داستان در قالب‌هایی یکپارچه، باید ناهمگونی درون رویدادها و پیوند علی میان آنها را نیز برجسته کند؛ زیرا هیچ داستانی فقط با توصیف پدیده‌ها آفریده نمی‌شود.

۳-۷- صداهای ایستا و پویا

افعال بر اساس سکون یا تحرک می‌توانند ایستا یا پویا باشند. در افعال ایستا یک عمل برای فاعل در محدوده‌ی زمانی معین انجام می‌شود و خاتمه می‌یابد؛ مانند فعل لحظه‌ای «افتادن» در جمله‌ی «سیب از شاخه افتاد»؛ اما صدای دینامیک و پویا آن است که تداوم رخ دادن یک فرایند را بیان می‌کند؛ مانند فعل «جوشیدن» در جمله‌ی «سماور می‌جوشد». فعل‌های لحظه‌ای صدایی ایستا و فعل‌های تداومی بیان‌گر صدای دینامیک هستند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۱)؛ مانند مضارع اخباری که وقوع فعل را در طول زمان نشان می‌دهد. یکی از مباحث قابل مطرح در فعل‌های پویا و ایستا، بحث «نمود» یا «حد» فعل است؛ به این معنی که «ویژگی‌های فعل را از لحاظ دلالتش بر آغاز و دوام و پایان و کمال و نقص وقوع آن، و از نظر ارتباطش با زمانی معین باید مورد دقت قرار داد» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۷۹). در واقع نمود، مجموعه‌ای از نگرش‌های گوناگون به ظرفیت درونی فعل در انتقال مفهوم زمان است (کمری، ۱۹۸۰: ۳). این ویژگی فعل، بخشی از نظریه‌ی زبان‌شناسی همگانی است و به زبان خاصی اختصاص ندارد؛ به این معنا که اگر در نظر بگیریم کارکرد فعل، نشان‌دادن انجام کاری در زمان مشخص است، ساخت‌های صرفی گوناگون فعل و نیز فعل‌های گوناگون هر زبان، هر کدام ظرفیتی متفاوت در انتقال مفهوم زمان دارند. به بیان ساده‌تر، هر فعل صرف نظر از زمان دستوری که در آن صرف شده، ظرفیت ویژه‌ای در اشغال طیفی از زمان دارد.

کاربرد جمله‌های فعال و ایستا و رامین با افعال تداومی که زمان اغلب آنها، مضارع اخباری است، تحرک و تأثیرگذاری کلام را افزایش داده است. این زمان با بسامد تکرار ۱۹۸ (۴۵٪) در بخش «نامه نوشتن ویس و رامین و

دیدار خواستن» بیشترین درصد تکرار را به خود اختصاص داده است. در واقع، فخرالدین با استفاده از این زمان ارتباط نزدیکی در حین داستان با رخدادها دارد و بسیاری از عقاید و احساسات خویش را در قالب مضارع اخباری و جمله‌های خبری به خواننده انتقال می‌دهد و یا از زبان شخصیت‌های داستان به بیان آنها می‌پردازد. کاربرد فعل مضارع اخباری، سبب پویایی، جان‌بخشی و نمایشی شدن داستان می‌شود و خواننده لحظه به لحظه در جریان داستان قرار می‌گیرد و در درون او احساس هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های داستان ایجاد می‌شود؛ گویی که خود را در صحنه حاضر می‌بیند. علاوه بر این کاربرد گسترده‌ی فعل‌های وجودی و مادی و کوتاهی جملات و استفاده از دو یا سه فعل در هر بیت نیز در پویایی و حرکت جملات نقش قابل توجهی دارد و دیدگاه واقع‌گرایانه‌ی شاعر را در جریان داستان منعکس می‌کند. به کارگرفتن زمان مضارع اخباری در کنار فعل‌های تداومی، نشانه‌ی پویایی و تداوم عشق ناکام در وجود شاعر است و میزان قطعیت اندیشه و باور خود را در مورد عشق و پیامدهای آن به خواننده انتقال می‌دهد؛ برای مثال:

من او را روز و شب در ناز دارم کلید گنج‌ها او را سپارم
دل اندر مهر آن بت روی بندم هر آنچه او پسندد من پسندم
فرستم زی تو چندان زرّ و گوهر که گر خواهی کنی شهری پر از زر

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۷)

فعل‌های تداومی که کاربرد گسترده‌ای در ویس و رامین دارند؛ عبارتند از: «باریدن، سگالیدن، شستن، نالیدن، سوختن، کاشتن، رستن، گریستن، نازیدن، گفتن، افزودن، برافشاندن، گرداندن (تغییر حالت دادن)، مهر ورزیدن یا هوا باختن، نوشتن، پیراستن، به یاد آوردن، بر آمدن، و...» که بیشتر این فعل‌ها در زمان مضارع اخباری به کار رفته‌اند.

کاربرد فعل‌های لحظه‌ای با زمان ماضی و گذشته در قسمت‌هایی از داستان که حوادث و رویدادهای گذشته از زبان عاشق و معشوق بیان می‌شود، سبب ایجاد صدای ایستا در جمله‌هایی از ویس و رامین شده است؛ برای مثال:

چو آمد نامه‌ی دایه به شهرو به نامه در سخن‌ها دید نیکو
به نیکی یافت آگاهی ز دختر که هم نامش نکو بود و هم اختر
به مژده پیک او را تاج زر داد به جز تاجش بسی زرّ و گوهر داد

(همان: ۳۱)

فعل‌های لحظه‌ای که نقش مؤثری در ایجاد صدای ایستا در جمله‌های داستان داشته‌اند شامل «جستن، دیدن، برگزیدن، روی گرداندن، رفتن، زدن، خوردن، بریدن، کشتن (خاموش کردن)، برکندن، نشستن، گرفتن، شکستن، بنمودن (نشان دادن)، گریختن، خلیدن (فرو رفتن) و...» که این فعل‌ها در زمان گذشته رخ می‌دهند و تداوم و استمرار ندارند. کاربرد صدای ایستا، فاصله‌ی شاعر و دیدگاه وی را بیشتر می‌کند و به تصویر فضاهای غیرواقعی و طراحی فضای تخیلی کمک می‌کند و با ایجاد فاصله میان شاعر و مخاطب با زمان و مکان وقوع، قطعیت را از میان برمی‌دارد.

بر اساس تحلیل صدای دستوری در بخش «نامه نوشتن ویس به رامین و دیدار خواستن» که شامل ۴۴۰ بیت می‌شود، این نتایج بدست آمده است:

جدول ۱: بسامد انواع صدای دستوری در ویس و رامین

فعال	۷۱	٪ ۱۴/۲
منفعل	۳۸۲	٪ ۷۶/۴
سببی	۲۸	٪ ۵/۶

صدای دستوری	دوجانبه	۱۳	٪ ۲/۶
	انعکاسی	۲	٪ ۰/۴
	میانی	۴	٪ ۰/۸
	جمع کل	۵۰۰	٪ ۱۰۰
	ایستا	۶۸	٪ ۴۱/۷
	پویا	۹۵	٪ ۵۸/۲
	جمع کل	۱۶۳	٪ ۱۰۰

۴- نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی منظومه‌ی ویس و رامین نتیجه‌ی به دست آمده نشان‌دهنده‌ی غلبه‌ی صدای منفعل و سپس فعال بر داستان است؛ چرا که شاعر رمانتیک، لحنی غمگین و دیدی منفعل نسبت به جهان دارد. این موضوع با توجه به تجربه‌ی شکست عشقی شاعر در دروران جوانی و بیان احساسات لطیف و پرشور خود به زبانی ساده و روان، به طور نمایان‌تری دیده می‌شود. کاربرد جمله‌های اسنادی و وجه مصدری از عوامل مهم انفعال متن است که بیانگر غلبه‌ی رویداد محوری در نگاه شاعر است. همچنین صدای فعال، در نتیجه‌ی گفت‌وگوها و نامه‌نگاری‌های عاشق و معشوق (ویس و رامین) به یکدیگر در طول داستان، صدای مسلط دیگر کلام است. آوردن این دو صدای دستوری در جای مناسب خود، نشان‌دهنده‌ی تناسب حالات شاعر با نوع جملات است و صدای شاعر نشان از انفعال و حسرت هجران یار است. از طرفی دیگر کاربرد چشم‌گیر فعل‌های تداومی در زمان مضارع، صدای پویا و دینامیک را در ویس و رامین به وجود آورده است و سبب افزایش واقع‌گرایی و اطمینان شاعر درباره‌ی موضوع داستان و تصویر فضاهای عاشقانه و گزارش حوادث و رویدادها شده است و رابطه‌ی خواننده را با اصل و جریان داستان نزدیک می‌سازد تا بدین وسیله خواننده فاصله خود را با عواطف و احساسات شخصیت‌ها و حوادثی که برای آن‌ها پیش می‌آید، نزدیک بداند.

منابع

- انوری و گیوی، حسن و حسن احمدی؛ دستور زبان فارسی، چاپ دوم، تهران: فاطمی، ۱۳۶۷.
- باطنی، محمدرضا؛ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۲.
- چامسکی، نوام، ذهن و زبان، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۸۴.
- خیامپور، عبدالرسول؛ دستور زبان فارسی، کتابفروشی تهران، ۱۳۷۲.
- دبیرمقدم، محمد؛ «مجهول در زبان فارسی»، زبان‌شناسی، شماره سوم، ۱۳۶۴؛ ۳۱-۶۴.
-؛ زبان‌شناسی نظری: پیدایش و تکوین نظریه زایشی، ویراست دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
- سرسنگی، مجید؛ «جایگاه و وظایف گفت‌وگو در هنرهای نمایش»، نامه فرهنگ، سال نهم، شماره چهارم، مسلسل ۳۴، ۱۳۷۸.
- سیدحسینی، رضا؛ مکتب‌های ادبی، جلد دوم، ویراست دوم، تهران: نگاه، ۱۳۷۸.
- شفائی، احمد؛ مبانی علمی دستور زبان فارسی، تهران: نوین، ۱۳۶۳.
- فتوحی، محمود؛ سبک‌شناسی، چاپ نخست، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۱.
-؛ «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور»، ادب‌پژوهی، شماره پنجم، تابستان و پاییز، ۱۳۸۷؛ ۹-۳۰.
- فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۸.
- فخرالدین اسعدگرگانی؛ ویس و رامین، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چاپ اول، تهران: اندیشه، ۱۳۳۷.

لازار، ژیلبر؛ دستور زبان فارسی معاصر، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: هرمس، ۱۳۸۴.
محمدی، عباس-قلی؛ رازهای خلق یک شاهکار ادبی، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۰.
مشکوه الدینی، مهدی؛ دستور زبان فارسی، واژگان و پیوندهای ساختی، تهران: سمت، ۱۳۸۶.
.....؛ دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۹.
مهرآوران، محمود؛ «بررسی عبارت فعلی در دستور زبان فارسی»، فنون ادبی، سال اول، شماره اول، پاییز و زمستان، ۱۳۸۸؛ ۱۲۷-۱۴۴.

یارمحمدی، لطف-الله؛ شانزده مقاله در زبانشناسی کاربردی و ترجمه، شیراز: نوید شیراز، ۱۳۷۲.

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

Comrie, B. Aspect 3rd Edition, Cambridge University Press, 1980.

Palmer, F. R. Mood and Modality, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Tufte, Virginia. Grammar as Style, USA, Holt, Rinehart & Winston Inc, 1971.

Klaiman.A.H. "Grammatical Voice", Cambridge University Press: Cambridge, 1991.

Knowles, Murray and Rosamund Moon. Introducing metaphor, UK: Routledge, 2005.

Kaufmann.Ingrid. "Middlevoice" /locate/lingua1677-1714, 2007.

Richards, J & Platt & H. Webber. Longman dictionary of applied linguistics London: longman, 1992



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی