پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۸ شماره ۳۵پاییز و زمستان۱۳۹۹ (صص ۲۶۵-۲۴۵)

کارکردهای شعری و عاطفی در زبان غنایی عبهرالعاشقین

۱-مریم میرزایی مقدم ۲- قاسم صحرائی ۳- علی حیدری

چکیده

عبهرالعاشقین از متشخّص‌ترین نثرهای فارسی عرفانی است که روزبهان بقلی شیرازی در قرن ششم هجری در بیان مطالب عرفانی به نگارش درآورده است. این متن از منظر زبانی، به دلیل بسامد بالای کارکردهای عاطفی و شعری، دارای تشخّص ویژه‌ای است که در حوزهٔ زبان غنایی نیز قابل بررسی است. تک‌گویی‌های درونی، زاویهٔ دید درون‌گرایانه باعث شده است که جهت‌گیری پیام به سمت گوینده باشد. صدای گوینده در بیان احساسات شخصی، سبب برجستگی زبان غنایی و کارکرد عاطفی در این متن است. بسامد بالای استفاده از حروف ندا، جملات تعجبی و پرسشی در متن، کارکردهای عاطفی را تقویت کرده است. همچنین پیوند آهنگین زبان با بسامد بالای پارادوکس و حس‌آمیزی، جهت‌گیری پیام را به سمت خودِ پیام کشانده و سبب برجستگی زبان و پررنگ‌تر شدن کارکرد شعری متن شده است. هدف این مقاله، بررسی تلفیق فراهنجاری‌های معنایی با ابزارهای موسیقایی متن (درهم‌تنیدگی فرآیند هنجارگریزی و توازن) به عنوان ابزاری برای بیان هیجانات عاطفی و احساسی در تجربیات عرفانی و شهودی نویسندهٔ عبهرالعاشقین است. سوال اصلی تحقیق آن است که نویسنده عبهرالعاشقین، با استفاده از کدام شگردهای زبانی و بیانی، هنجارهای زبان معیار را شکسته و در نتیجه، متن را به ساختار شعر، نزدیک کرده است؟ این تحقیق به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و اطلاعات کتابخانه‌ای انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: عبهرالعاشقین، زبان غنایی، کارکرد شعری، کارکرد عاطفی.

۱- **دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان**

۲- **دانشیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان** (نویسنده مسئول) Email:Sahrai.g@lu.ac.ir

۳- **استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان.**

تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۹/۵/۱۳

۱-مقدمه

عبهرالعاشقین یکی از مهم‌ترین آثار فارسی صوفیه قرن ششم هجری قمری (۶۰۶-۵۲۲) است که رزوبهان بقلی آن را با نثری برجسته و متشخص در بیان عشق و متعلقات آن نوشته است. این متن به دلیل بیان تجربیات روحانی و دریافت‌های باطنی نویسندهٔ آن در شمار ادبیات عرفانی قرار می‌گیرد، اما همین متن عرفانی که با زبانی آهنگین و موزون حالات و روحیات شخصی نویسنده را بازگو می‌کند، ویژگی‌های حوزهٔ ادبیات غنایی را نیز دربردارد.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

تبیین و تحلیل ویژگی‌های زبان غنایی عبهرالعاشقین موضوع درخور توجهی است. زبان غنایی در عبهرالعاشقین هنگامی نمود چشمگیری می‌یابد که دو کارکرد برجسته‌ساز زبان (شعری و عاطفی) درهم آمیخته می‌شوند. بارانی و نسیم بهار به نقل از خانلری دربارهٔ هدف مشترک شعر و موسیقی می‌نویسند: «غرض هر دو ایجاد حالتی است نه اثبات امری یا تصویر منظری خارجی.» (بارانی و نسیم بهار،۱۳۹۱: ۴۲) بسامد بالای دو فرآیند برجسته‌ساز زبان؛ یعنی قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی در محدودهٔ فراهنجاری معنایی و توازن، کارکرد شعری زبان عبهرالعاشقین را برجسته کرده است.

سوالات اصلی این تحقیق آن است که اولاً عبهرالعاشقین را با توجه به کدام مختصات می‌توان در حوزهٔ ادبیات غنایی قرار داد؟ ثانیاً، نویسنده عبهرالعاشقین، با استفاده از کدام شگردهای زبانی و بیانی، هنجارهای زبان معیار را شکسته و در نتیجه، متن را به ساختار شعر، نزدیک کرده است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

با وجود اهمیت کتاب عبهرالعاشقین، تاکنون تحقیقی دربارهٔ کارکردهای عاطفی و شعری عبهرالعاشقین از دیدگاه ساختاری صورت نگرفته است. تازگی مقالهٔ حاضر در تحلیل و تلفیق فرآیند فراهنجاری‌های معنایی با فرآیند توازن در متن عبهرالعاشقین با توجه به کارکردهای شعری و عاطفی زبان غنایی است. این مقاله، با تمرکز بر تحلیل درهم‌تنیدگی هنجارگریزی‌های معنایی و توازن‌های موجود در متن، به شناخت بهتر و عمیق‌تری از روحیات و جهان‌بینی نویسنده دست می‌یابد.

۱-۳-روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و با ابزار کار کتابخانه‌ای انجام شده است. قلمرو پژوهش، کتاب عبهرالعاشقین روزبهان بقلی است. نویسندگان کوشیده‌اند کارکردهای شعری و عاطفی در زبان غنایی عبهرالعاشقین را تبیین کنند.

۱-۴- پیشینه تحقیق

مقالات زیر، تحقیقات مرتبط با مقالهٔ حاضر بوده که تاکنون به چاپ رسیده است. ۱ - بررسی سبک نثر شاعرانه در عبهرالعاشقین (۱۳۸۵) سعید بزرگ بیگدلی، مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی. این مقاله در حوزهٔ سبک‌شناسی و رابطهٔ آن با نثر شاعرانه و عرفانی نگاشته شده است. ۲- بررسی رابطهٔ تجربهٔ عرفانی و زبان تصویری در عبهرالعاشقین(۱۳۸۸)، محمود فتوحی و علی‌نژاد، فصلنامه ادب‌پژوهی که تصاویر و زبان در متن عبهرالعاشقین مورد بررسی قرار گرفته است. ۳- بررسی اغراض ثانویه، معانی، بیان، مختصات نگارشی و سبکی عبهرالعاشقین (۱۳۹۴) حسین شهبازی، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) که در حوزهٔ سبک‌شناسی عبهرالعاشقین صورت گرفته است. ۴- تحلیل خوشه‌های صوتی در عبهرالعاشقین(۱۳۹۰)، سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد و طیبه جعفری، نشریهٔ ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، که انواع هنجارگریزی‌ها (آوایی، واژگانی و نحوی) را در عبهرالعاشقین مورد بررسی قرار داده است. ۵- شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی (۱۳۹۵)، رحمان مشتاق‌مهر و سردار بافکر، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان که ویژگی‌های زبان غنایی مورد توجه قرار گرفته است. ۶- بررسی فراهنجاری معنایی در اشعار غاده‌السمان (۱۳۹۳)، ناهید دهقانی و سعید حسام‌پور، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان که این مقاله نیز برجسته-سازی و فراهنجاری زبان را از دیدگاه فرمالیسم در آثار یکی از شعرای عرب تحلیل کرده است. چنانچه اشاره شد، در زمینهٔ انواع توازن و ایجاد موسیقی، مقالهٔ "تحلیل خوشه‌های صوتی در عبهرالعاشقین" میرباقری فرد و جعفری (۱۳۹۰) انجام شده است. همچنین کتاب "سیب باغ جان، جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا" از مریم خلیلی جهانتیغ در سال (۱۳۸۰) به چاپ رسیده است که شگردها و ترفندهای هنری مولانا را در حوزهٔ زبانی مورد بررسی قرار داده است. این کتاب، مؤلفه‌های موسیقایی شدن کلام مولانا (انواع توازن) و همچنین انواع فراهنجاری‌ها

را مورد تدقیق قرار داده است. ناگفته پیداست که ما در این مقاله با وجود بسامد بالای انواع توازن‌ها در متن عبهرالعاشقین، به صورت مستقل به آن نپرداخته‌ایم. تازگی مقالهٔ حاضر در تحلیل و تلفیق فرآیند هنجارگریزی‌های معنایی با فرآیند توازن در متن عبهرالعاشقین با توجه به کارکردهای شعری و عاطفی زبان غنایی است. گرچه در زمینهٔ خوشه‌های صوتی و انواع توازن در عبهرالعاشقین مقاله‌ای نوشته شده است، اما این مقاله، با تمرکز بر تحلیل درهم‌تنیدگی فراهنجاری‌های معنایی و توازن‌های موجود در متن، به شناخت بهتر و عمیق‌تری از روحیات و جهان‌بینی نویسنده دست می‌یابد.

۲-ساختار متن غنایی از منظر زبانی

نظریات رومن یاکوبسن (ر.ک. یاکوبسن،۱۳۸۱: ۷۸-۷۲) دربارهٔ تحلیل ساختاری متن، بررسی متون را دقیق‌تر کرد. وی برای زبان دو کارکرد قائل است. کارکرد خودکاری زبان (Automatisation)و کارکرد برجسته‌سازی (Foregrounding) که به دو شیوهٔ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی صورت می‌گیرد. قاعده‌کاهی یا هنجارگریزی معنایی یکی از ابزارهای پراهمیت شعرآفرینی محسوب می‌شود. «حوزهٔ معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح، در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (صفوی،۱۳۸۳: ۸۴/۲). کارکردهای عاطفی و ادبی در هر متنی، مهم‌ترین تأثیر را در شعرگونگی کلام دارند. اگر جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، مخاطب درواقع با متنی روبه‌رو خواهد بود که صدای گوینده در آن پررنگ و غالب است. مخاطب، حدیث‌نفس گوینده را در موقعیت‌های مختلف و از زوایای مختلف خواهد شنید. صدای گلایه‌ها، درددل‌ها، شکوه و شکایت‌ها و گاهی نیز صدای شور، هیجان، وجد و حال او را در لابه‌لای سطور می‌شنود. از طرفی اگر جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام باشد، مخاطب با متنی روبه‌رو خواهد بود که هم از طریق انواع توازن‌ها، موسیقایی و آهنگین است و هم از طریق انواع هنجارگریزی‌ها، از انواع آرایه‌های بیانی و بدیعی بهرهٔ لازم را برداشته است. «ساختار زبان یک متن غنایی به طور کلی دارای ویژگی‌های زیر است:

-قطب استعاری زبان بر قطب مجازی آن غلبه داشته باشد؛ یعنی منشأ استعاره‌ها اغلب، تجربهٔ عاطفی شاعر است.

-کارکرد شعری در زبان متن، کارکرد مسلط باشد؛ یعنی گرایش پیام به سوی خود پیام باشد.

-کارکرد عاطفی زبان تقویت شود؛ یعنی سمت و سوی پیام به سوی گوینده باشد.

-زبان آثار ادبی در نوع غنایی، باید ساده و به زبان مردم جامعه نزدیک باشد.
-اگر متن روایی باشد، نویسنده باید از زاویهٔ دید درون‌گرایانه استفاده کند.
-عوامل موسیقیایی در زبان متن وجود داشته باشد.» (ذاکری کیش و طغیانی،۱۳۹۳: ۱۲۰) بنابر آنچه بیان شد، در زیر به بررسی برخی از ویژگی‌های زبان غنایی عبهرالعاشقین می‌پردازیم.

۲-۱-موسیقایی شدن متن از طریق درهم‌آمیختگی فرآیند فراهنجاری (در چند عنصر تشبیه، پارادوکس و حسامیزی) با توازن:

متن عبهرالعاشقین به واسطهٔ برجستگی‌های زبانی و کارکردهای شعری و عاطفی، زبانی شاعرانه و هنری دارد که انواع هنجارگریزی‌های زبانی، نحوی، واژگانی، سبکی و معنایی را در خود پرورانده است. موسیقی نیز که یکی از مؤلفه‌های پر اهمیت در ایجاد زبان غنایی محسوب می‌شود، از طریق انواع توازن، در این متن نمود چشمگیری دارد. ولک و وارن معتقد هستند که بخش صوتی شعر، عنصر بسیار مهمی در برخی انواع ادبی مخصوصا شعر غنایی است که به طرق مختلف مانند وزن، قافیه، تکرار صامت و مصوت‌ها و... نمود پیدا می‌کند. (ولک و وارن،۱۳۷۳: ۱۶۰) در این بخش، مهم‌ترین عناصر فراهنجاریِ معنایی و توازن در عبهرالعاشقین را که در ایجاد زبان غنایی اهمیت دارند، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲-۱-۱-درهم تنیدگی فرآیند فراهنجاری معنایی(تشبیه و پارادوکس) با قاعده‌افزایی (توازن آوایی و واژگانی) در زبان غنایی:

سام خانیانی و همکاران به نقل از یاکوبسن دربارهٔ راوی می‌نویسند: «راوی صدا یا عنصری است که با گزینش و ایجاد نظم و همنشینی در طرح و منطق روایت، داستان (نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن) را روایت می‌کند. در این نگاه راوی نقش مهمی در شرح و بسط غیرمستقیم حکایت ایفا می‌کند؛ زیرا ترتیب ارائه بخش‌های مختلف موضوع به خصوصیت روایت و انتخابگری راوی برمی‌گردد.» (سام خانیانی و همکاران،۱۳۹۰: ۱۰۷) روزبهان در عهرالعاشقین راوی حکایت-های شهودی و غیرشهودی خود است. روزبهان در همان سطور اول کتاب، در باب "فی ملاطفه العاشق و المعشوق" به صراحت برای مخاطب خود، روشن می‌کند که علت نگارش کتاب، دیدار با "جنّی لعبتی" است و کتاب درواقع پاسخ‌های روزبهان به سؤالات اوست، دربارهٔ حرکت عشق مجازی به سمت و سوی عشق الهی. به نظر می‌رسد که آفرینش هنری متن نیز تحت تأثیر زیبایی‌های

ظاهری وی است؛ زیرا نویسنده برای توصیف این موجود مجرد ناچار است از ظرفیت‌های زبانی بیشتری بهره بردارد. زبان را در حوزهٔ انواع هنجارگریزی‌ها مخصوصا هنجارگریزی‌های معنایی و توازن برای ایجاد موسیقی، گسترش دهد تا بتواند حق مطلب را در ارائهٔ تصویری زمینی از موجودی فرازمینی ادا کند. و در ادامه در توصیف او می‌نویسد: «چشم دل در چشم صورت آمد، و جنّی لعبتی دیدم که به حسن و جمال جهانیان را در عشق می‌داد؛ ازین کافری، رعنائی، مکّاری، زرّاقی، شوخی، عیّاری که در طرف چشمش صد هزار هاروت و ماروت بود، و در حلقهٔ زلفش هزار لشکر ابلیس و قارون؛ رنگ رخسارش زهره را خجل کرده، و با مشتری در سماء به حسن و جمال مباهات نموده.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۶) در این بند، دو عامل اساسی، زبان را از معیار عادی که کارکرد خودکار زبان محسوب می‌شود و صرفاً وظیفهٔ انتقال پیام را به عهده دارد، خارج کرده و به آن برجستگیِ زبانی بخشیده است. ابتدا با استفاده از فرآیند قاعده‌افزایی، موسیقی درونی متن را که با ایجاد توازن آوایی در مصوت بلند "ی" و "آ" و صامت "ر" به وجود آمده (کافری، رعنائی، مکّاری، زرّاقی، شوخی، عیّاری) تقویت کرده و به این ترتیب برونهٔ زبان را برجستگی بخشیده است.

روزبهان در ادامه می‌نویسد: «در تبختر آهوی عشقش شیران شکار کردی، و به رعنائی زاهدان را از صومعه ملکوت بیزار کردی؛ از راه تبختر درو نگاه کردم، و از روی زهد پرده شرم برگرفتم، و به زبان لال او را می‌گفتم...»(بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۶) ایجاد موسیقی درونی از طریق تکرار صامت "ش" (عشقش، شیران، شکار) توازن آوایی را به فراهنجاری معنایی (تشبیه) در "صومعهٔ ملکوت" پیوند زده است. اوج این پیوندها در فراهنجاری معنایی در حوزهٔ پارادوکس صورت می‌گیرد که نویسنده در مقابل این رعنایی تنها به زبان لال می‌تواند با او سخن بگوید. «زبانی که عارف خود را ناچار از بکار گرفتن آن می‌بیند، در بهترین حالتش، تعبیر حقیقی (و نه مجازی) از تجربه او به دست می‌دهد، ولی در عین حال متناقض است. ریشهٔ احساس گرفتاری زبانی او همین است. "گرفتار" است چون مانند سایر مردم در احوال و آنات غیرعرفانی‌اش، "منطقی‌اندیش" است. و موجودی نیست که فقط در عالم شطح‌آمیز وحدت سرکند. بیشتر زندگی‌اش را در جهان زمانی- مکانی، که قلمرو قوانین منطق است، می‌گذراند. او نیز مانند دیگران نفوذ و نفاذ منطق را حس می‌کند. آنگاه که از عالم وحدت بازمی‌گردد می‌خواهد آنچه را که از حال خویش به یاد دارد به مدد کلمات با دیگران در میان گذارد. کلمات به زبانش می‌آید، ولی از اینکه می‌بیند دارد تناقض می‌گوید حیران و سرگشته می‌شود. و برای خودش این امر را چنین توجیه می‌کند که لابد اشکالی در خود زبان

هست. لاجرم معتقد می‌شود که تجربه‌اش بیان‌ناپذیر است.» (استیس،۱۳۸۸: ۳۱۸– ۳۱۷) این زبان لال می‌تواند تک‌گویی درونی نویسنده باشد در وصف زیبایی و رعنایی معشوق. پیوند تک‌گویی درونی و موسیقی که از ویژگی‌های زبان غنایی محسوب می‌شوند و تشبیه و پارادوکس، تصویری غنایی و شاعرانه خلق کرده است. تداخل دو فرآیند قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی برای توصیف موجودی خیال‌گونه و مجردگونه، بهترین راه برای استفادهٔ بهتر از امکانات زبانی بوده است که نویسنده از آن بهره گرفته است. تصاویر دیگری در وصف این خیال مجرد نوشته است که معنا را حتی‌المقدور به عقب می‌راند و نقش زبان را برجسته‌تر می‌کند. «ساختهای زبانی ساختهای معنایی می‌آفرینند؛ ساختهای معنایی ساختهای پیچیده‌تر زبانی را بوجود می‌آورند و ساختهای پیچیدهٔ زبانی مجددا ساختهای معنایی پیچیده‌تری می‌آفرینند، و این روند همچنان ادامه دارد تا آنجا که زبان کاملاً غریبه می‌شود و معنا نیز.» (روزبه،۱۳۷۹: ۳۰)در این نمونه، تلاش نویسنده برای وصف بهتر یک لبخند، باعث شده است که معنایی گنگ در قالب زبانی دیریاب بیان شود. «سرّ جمالی در جلالِ حسنِ فطرت نقشِ گلِ آن عروس دیدم، که از لب لعلش نور ارواح قدسی را در عین فناء عشق در کمند اجل داشت. ضحک بود که در لب روح‌القدس پیدا بود.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷) لبخند و زیبایی بر لب این نگار، از طرفی به نور ارواح قدسی تشبیه شده است و از طرفی این انوار در کمند اجل هستند و عشق را فنا کرده‌اند. تداخل جمله‌ها درون یکدیگر باعث شده است که زبان در زبان بپیچد و معنا در معنا. «تمام ابهام‌ها چه در حوزهٔ متکلم و مخاطب و چه آشنایی‌زدایی زبانی ناشی از جبر عواطف و هیجان‌های عاطفی و اسرار و معانی شکفته از آن احوال است.» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۲۰۷) تصویر بعد که برای ایضاح آمده است، هنجارگریزی نحوی ایجاد کرده؛ زیرا مرجع ضمیر در دو جملهٔ پایانی وجود ندارد. جبرییل در لب معشوق پیدا بوده است. تکرار حرف "ل" و "د" نیز واج‌آرایی لازم را جهت ایجاد موسیقی به وجود آورده است. «چون نیک بدیدم، صفات صفاء جانش صورت بی‌مکان بود، و عین حقیقت در صورت آدم– علیه السّلام– بی‌نشان بود، جائی که گویمش که شهر خدای جای جانست و جان ندارد. در خوش‌دلی سرا گشود و غرچه عشق دید، به چابکی و رعنائی خواست که از من سر بپیچاند. گفتم "عکس روح تو با روح متّحد ***صفاء صورت*** اشیاء، ظلّ دیوار کعبه قدرت، سایه ***جان*** ما تست؛ این چه بدخوئی بود؟ چون کار عشق بدین سامانست، برگشتن از ما کار خامانست." گفت "چند گوئی، سخن عشق نکته است و نایافته، کام عشق از عشق خفته است؛ اگر ترا ملال نیست، ما را کارست.» (بقلی

شیرازی،۱۳۶۶: ۷-۶) در اینجا فرآیند قاعده‌افزایی با ایجاد توازن آوایی و واژگانی در حروف(ص، ف، ت، ج) و مصوت بلند(آ) در کلماتِ (صفات، صفا، صورت، جای و جان) موسیقی درونی را به وجود آورده است. اما وجود هنجارگریزی معنایی با ایجاد پارادوکسِ "صورت بی‌مکان"، فرآیندِ خودکاریِ زبان را به سمت و سوی برجسته‌سازیِ زبان کشانده تا به این طریق، معنا را حتی‌المقدور به عقب براند و نقش زبان را برجسته‌تر کند. به این ترتیب زبان در خدمت ارائهٔ تصویری قرار گرفته که مجرد و ماورایی است و این درست همان هدفی است که نویسنده می‌خواهد. نویسنده می‌خواهد با آفرینش هنری و پررنگ‌تر کردن کارکردهای شعری، تصویر آن موجود فرازمینی را در هاله‌ای از ابهام و زیبایی و ادبیت فرو ببرد. از طرفی زبان به موسیقی نزدیک می‌شود و از طرفی چارچوب زبان معیار خروج کرده و معنا را پیچیده کرده است. همچنین نویسنده، تصویر زیبایی از صدای باز شدن درِ سرای، ارائه می‌دهد که با استفادهٔ هم‌زمان از فراهنجاری نحوی و سبکی، زبان را شاعرانه می‌کند. "درِ خوش‌دلی سرا گشود و غرچه عشق دید" ترکیب مقلوبِ "خوش دلی سرا" فراهنجاری نحوی است و موسیقی روان‌تری را رقم زده است و استفاده از کلمهٔ محاوره‌ای "غرچه" نیز هنجارگریزی سبکی را ایجاد کرده است. «آمیختن یا اختلاط گونه‌های زبان و استفاده از واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی گونهٔ گفتاری در آنچه به هنگام استفاده از گونهٔ نوشتاری زبان خودکار متداول است، می‌تواند نوعی برجسته‌سازی پدید آورد.» (صفوی،۱۳۸۳: ۸۲/۲) استفاده از هنجارگریزی سبکی باعث می‌شود زبان به زبان واقعی مردم نزدیک شود. وردزورث معتقد است که شاعر به زبان واقعی مردم شعر می‌سراید. (پاینده،۱۳۷۳: ۴۸) همچنین در این نمونه نیز درهم‌تنیدگی توازن آوایی و واژگانی با فراهنجاری معنایی در ایجاد پارادوکس به کلام، رنگ شاعرانه و غنایی بخشیده است. «این نادره نگر که من بر من بی‌من عاشقم، و من بی‌من دایم در آینهٔ وجود معشوق می‌نگرم،- تا من کدامم؟»(بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۴۹) موسیقی و پارادوکس چنان درهم تنیده شده‌اند که مخاطب خود را با یک شعر ناب روبه‌رو می‌بیند. شور و بی‌تابی و بی‌قراری نویسنده در بیان احساس وحدت با معشوق در عبارات کوتاه، بریده و شتاب‌زده، کلامی موجز و در عین حال با قابلیت تأویل زیاد و درنتیجه تعلیق معنایی و حضور مخاطب در گسترش معنایی با توجه به ظرفیت و تجربیات و روحیات مخاطب به وجود آورده است. تقویت و تشدید این تعلیق بر عهدهٔ پارادوکس است که ابهام مورد نظر نویسنده را اعمال کرده است. در نهایت نیز تصویر با پرسشی از روی عجز تمام می‌شود.

همین اتفاق زبانی در این قطعه نیز رخ می‌دهد. «بلبل عشق چون از شاخ گل صفت برخیزد، و به دریچه بام ازل برآید، عصمتش جز در قفص جان مقدّس نباشد. گه در صفت فعل برآید، گه در خالص صرف درآید. آنچه مصفّاست از لباس حدثان، بی‌حدثان در حدث درآید. آنچه ممزوج بسرّ فعل باشد، به لباس حدثان درآید.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷۹) بازی با کلمهٔ "حدثان" توازن آوایی و واژگانی را به وجود می‌آورد و از سویی پارادوکس در عبارتِ "آنچه مصفّاست از لباس حدثان، بی‌حدثان در حدث درآید. آنچه ممزوج به سرّ فعل باشد، به لباس حدثان درآید." باعث می‌شود، فرآیند فراهنجاری نمود بیشتری بیابد. نمونه‌های زیر نیز درهم تنیده شدن پارادوکس را با توازن نشان می‌دهند. بسامد نسبتاً بالای این درهم‌آمیختگی نشان می‌دهد که نویسنده، عامدانه و عالمانه برای بیان مطالب شهودی خود، سعی می‌کند هم زبانی آهنگین و موسیقایی داشته باشد و هم با شگردهای زبانی و هنجارگریزی‌های معنایی مانند پارادوکس، حوزه‌های وهم و خیال و واقعیت را در هم ادغام کند تا تصاویری ماورایی ارائه دهد. ابهام در زبان و معنا بهترین راه برای نشان دادن تصاویر فراواقعی است. «تصویر و تصویرگری- به معنی کاربرد مجازی زبان- از آن زمان به حوزهٔ ادبیات عرفانی گام نهاد که عارف زبان معمول و روزمره را در مواجهه با تجربیات عرفانی که حاصل لحظات ناب روحی او بود، عاجز و ناتوان یافت. در این حال، امکانات تصویری زبان، پای به عرصه نهاد تا در انتقال بخشی از بار معرفتی این تجربیات، عارف را یاری رساند.»(فتوحی و علی‌نژاد،۱۳۸۸: ۸) ، «بکا در بکاست، حزن در حزن، بی‌بکا ضحک، بابکا ضحک.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۸۶)، «آنگه صاحی سکران است و سکران صاحی.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۳۰)، «زیرکان دیوانه‌اند، آشنایان بیگانه‌اند، مجنونان هشیارند... حُرّان رهینند... جان حُرّشان بندهٔ عشقست.»(بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۲)، «بدیدهٔ بی‌دیده در خیال دیدهٔ جانش مکشوف شد.»(بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷۳) تکرار و بازی با چند کلمه در نمونه‌های بالا سبب موسیقایی‌تر شدن کلام شده است. همچنین «تکرار چند کلمه در یک بیت علاوه بر آنکه در تکمیل موسیقی کلام نقش مؤثرتری دارد عواطف شدید شاعر را هم حسّی و ملموس می‌سازد علاوه بر اینکه در زیبایی‌آفرینی و پیوند عاطفی خواننده با متن نیز مؤثر خواهد بود. این تکرارها نوعی نظم و زیبایی صوری نیز در نوشتار ایجاد می‌کند که ذهن مخاطب را از دو سو منتظر نگه می‌دارد یکی در سویهٔ نوشتاری و دیداری و دیگر در سویهٔ گفتاری و شنیداری، و وقتی انتظار مخاطب با تکرارهای منظم برآورده می‌شود ذهن به اقناع مطلوب خویش می‌رسد و به نوعی لذت هنری دست می‌یابد.» (خلیلی جهانتیغ،۱۳۸۰: ۶۰)

۲-۱-۲-درهم‌تنیدگی فرآیند فراهنجاری معنایی (حسامیزی) با قاعده‌افزایی (توازن آوایی و واژگانی) در ایجاد زبان غنایی:

کاربرد به جا و مؤثر حسامیزی در کلام باعث گستردگی دایرهٔ ادراک و احساس می‌شود. «حس-آمیزی آرایه‌ای ادبی است که از درآمیختن دو یا چند حس در کلام پدید می‌آید؛ اما از نگرگاه شناختی، حس‌آمیزی تجربه‌ای عصب‌شناختی است که از تحریک هم‌زمان دو حس در یک امر ناشی می‌شود. آن‌چنان که گویی یکی از حس‌ها به طور استعاری کار حس دیگر را انجام دهد و امور مربوط به حواس مختلف به هم‌دیگر اسناد داده شوند.» (فتوحی،۱۳۹۰: ۳۱۸). روزبهان می‌کوشد که کلام را به مؤلفه‌های ماورایی نزدیک کند. میدان تجربیات عرفانی روزبهان آنگونه گسترده است که گاهی با درهم تنیدن حواس ظاهری، احساس جدیدی در مخاطب ایجاد می‌کند. «به حلاوتِ چهرهٔ کبریا در رنگ خضاب خلوق "لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ" سستش کرد.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۷) در این قطعه، چهار حس چشایی(حلاوت)، بینایی(رنگ) و محرک حسِ پساوایی(سستی) و بویایی(خَلوق: نوعی از بوی خوش که خلاق نیز گویند که قسمت اعظم آن زعفران است و رنگ آن مایل بسرخی یا زردی است. دهخدا) در یک تصویر امتزاج یافته‌اند. به این ترتیب، مخاطب با تصویری چندبُعدی روبه‌روست. حلاوت و شیرینی را برای چهرهٔ کبریا به کار می‌برد و رنگ خضاب را برای "لقد خلقنا ..." و از سویی واژهٔ "خَلوق" هم دربردارندهٔ رنگ سرخی است و هم دربردارندهٔ بوی خوش است که به عنوان واژه‌ای لولایی بین "خضاب" و آیهٔ "لقد خلقنا..." به کار رفته است. در نهایت نیز معشوق را با شیرینیِ چهرهٔ کبریا در رنگ حنایی و بوی خوشِ "لقد خلقنا ..." سست می‌کند. این رفتار هنری با زبان، متاثر از تجارب عمیق روحی و درونی اوست. به این ترتیب، این تصویر طراوت و تازگی و خیال‌انگیزی بیشتری دارد. این رفتار هنری با تکرار صامت "خ" و "س" هنری‌تر و موسیقایی‌تر می‌شود.

گاهی این حسامیزی‌ها در عبهرالعاشقین از ترکیب یک حس ظاهری با یک حس درونی و ادراکی آمیخته می‌شود؛ چون روزبهان از طرفی قصد تشبیه معشوق را دارد و از طرفی می‌خواهد قابل تشبیه نبودن معشوق یا مفهوم را بیان می‌کند. به این ترتیب "رنگ چشم" را که محرک حس بینایی است در کنار "شوخ" به معنای گستاخ قرار می‌دهد و تصویری جدید و در عین حال گنگ و نامفهوم ارائه می‌دهد. «با سر زلف کژ و رنگ چشم شوخ تو از حرف حدثان دور است.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۷) و این بهترین شگرد زبانی برای بیان مفهوم مورد نظر روزبهان است؛ زیرا

معشوقی که در حال وصف شدن است، معشوقی ازلی و قدیم است و رنگ حدثان به خود ندارد. طبیعی است که چنین معشوقی قرار نیست چشم سیاه یا آبی یا سبز داشته باشد، بلکه باید قوانین محدود و مشخص دنیای مادی را برهم بزند و تصویری با ابعاد تازه بسازد. "رنگ چشم شوخ" در این قطعه نیز آمده است. «مگر ندیدی که رنگ چشم شوخش به جان آشفته در طلب جانان از نایافت دیوانه شراب مفرح عشق چون داد؟» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۸۲). مشابه این اتفاق زبانی در قطعهٔ «این مرغ دردناک را در وَکرانِ سیمرغ صفت با سرّ مشاهده هم‌قران کن.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷۷–۷۸) نیز رخ می‌دهد. "دردناک" واژه‌ای است محرکِ حس بساوایی در حالی‌که با مرغ ترکیب شده است. «عامل تغییر نقش کلمات و نشاندن آنها در جایگاه‌های تازهٔ نحوی، باعث توسعهٔ گسترهٔ زبان و تقویت توان تصویرگری آن می‌شود، با توسعهٔ ساختار زبان شاعر عملاً به گسترش حوزهٔ معنایی می‌رسد و ظرفیت زبان را افزایش می‌دهد در عین اینکه تکرار و همسانی کلمات شورانگیزی وزن و القای عاطفه را شدت می‌بخشد.» (خلیلی جهانتیغ،۱۳۸۰: ۶۵) مخاطب هیچ‌گونه تناسبی بین این دو واژه نمی‌بیند. "مرغِ دردناک" ترکیبی غریب و بدیع در زبان فارسی است. «ای در بناگوشت رنگ سیمرغ ازل پیدا! و ای در چمن باغ زلفت صد هزار بلبلِ جان° عاشقِ شیدا!» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۵–۵۴) در این قطعه، مخاطب با تصویری عینی و قابل درک مواجه نیست. غلیان عاطفی نویسنده در مورد خطاب قرار دادن معشوق، معنا را به عقب رانده و زبان را با استفاده از فراهنجاری معنایی در قالب حسامیزی برجسته کرده است. "ای در بناگوشت رنگ سیمرغ ازل پیدا!" مخاطب برای تشخیص رنگ سیمرغ ازل، دچار سرگشتگی می‌شود. حال آنکه این رنگ، شبیه به بناگوش معشوق نیز هست. از طرف دیگر، "ازل" واژه‌ای است که نشان‌دهندهٔ زمان ناپیدا و نامعلوم است. در حالی که رنگ در حوزهٔ بینایی و بصر است. تکرار واج "ر" و "ن" و مصوت بلند "ی" نیز توازن و موسیقی لازم را به وجود آورده است. مشابه همین برخورد در این نمونه نیز بیان شده است. «مگر ندانی که این قبه‌ئی که صورت آدم است، برنگ آن دم که نفخ اولست؛ قبّهٔ جان اولیاست.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۸۳) و تکرار واج "ن" نیز دیده می‌شود.

در عبهرالعاشقین گاه خلجان عاطفی زبان که ناشی از هیجان تجربهٔ عرفانی نویسنده است، زبان را به عنوان ابزاری برای بیان هنری، اساس دیدگاه و آفرینش ادبی به کار می‌گیرد. نویسنده با این شگرد، از کارکردهای عاطفی و شعری بهرهٔ بیشتری می‌برد. برای مخاطب، معنا به تعویق می‌افتد و در میان بازی‌های زبانی نویسنده دچار گم‌شدگی می‌شود. ایجاد این حالت در مخاطب، در دریافت

حالت سرگشتگی نویسنده در حالات شهودی بسیار مؤثر واقع می‌شود. مثلاً گاهی مخاطب در "رنگ چهره"، "سرمست" می‌شود. «در رنگ چهرهٔ جمال قدس سرمست عزت شد.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۹۶) و با واج "س" بازی می‌کند. و گاه "حلاوت" همچون لباسی بر تن دل می‌شود. «حلاوت عشق قدم دلم را کسوت معارف و کواشف اصلی در پوشید.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۴) تکرار صامت "ش" و "د" نیز توازن لازم را به وجود آورده است. «روزبهان در تبیین حالات و آنات درونی خود به رفتاری هنریتر با زبان پرداخته است. و در حقیقت به قول یاکوبسون "هجومی سازمان‌یافته به زبان معمول" دارد. و این رفتار هنری با زبان، حاصل تجارب عمیق درونی اوست که مسلماً در ظرفهای زبانی معمول و استتیک عرفی آن نمی‌گنجد.» (روزبه،۱۳۷۹: ۲۹)

۳-کارکردهای عاطفی زبان در عبهرالعاشقین

همان‌طور که پیشتر گفته شد، یکی از کارکردهای زبانی که یاکوبسن برمی‌شمارد، کارکرد عاطفی زبان است. هنگامی که جهت‌گیری پیام به سمت گویندهٔ کلام باشد، مخاطب با بیان احساسات و عواطف و هیجانات گوینده روبه‌رو می‌شود. مارتینه (Andre Matrinet) اعتقاد دارد: «انسان اغلب زبان را برای بیان درون خود به کار می‌برد، یعنی فراکاوی عواطف خویش بدون آنکه بیش از حد نگران واکنش شنوندگان احتمالی باشد.» (مارتینه،۱۳۸۰: ۱۱) این کارکرد زبانی درواقع یکی از ویژگی‌های زبان غنایی است. شعر غنایی به راوی اول شخص متمایل است و این ویژگی، با کارکرد عاطفی زبان پیوند عمیقی دارد. (یاکوبسن،۱۳۸۱: ب:۷۷) لایه‌های عاطفی زبان را می‌توان با روش-هایی مانند: تک‌گویی درونی، استفاده از منادا و دیالوگ گوینده با غیر پررنگ کرد. یاکوبسن معتقد است که می‌توان لایه‌های عاطفی زبان را در حروف ندا و عبارات تعجبی یافت. (یاکوبسن،۱۳۸۱: ۷۴). عبهرالعاشقین حاصل یک تجربهٔ شهودی و کشف عارفانه است که روزبهان بقلی در این سیر عرفانی با موجودی مجرد دیدار دارد. «برجسته‌ترین جنبهٔ حیات روحی روزبهان، "رؤیتها" و مکاشفه‌ها و صحنه‌های روحانی است که وی در اوقات مختلفِ غالب روزها و شبهای عمر دیده است.» (ارنست،۱۳۷۷: ۴) کارکرد عاطفی زبان در همان بخش اول کتاب که در بیان چگونگی این دیدار و گفتگوی میان این دو است؛ به خوبی مشهود است. در تمام عباراتی که در این بخش بیان شده است، جهت‌گیری و تمرکز پیام به سوی گوینده است؛ به عبارتی، مخاطب در این قسمت‌ها، بر بیان گوینده در وصف حالات خود و وصف آن نگار متمرکز می‌شود.

۳-۱-کارکرد عاطفی زبان از طریق حدیث نفس

روزبهان تجربهٔ عرفانی خود را با حدیث نفس بیان می‌کند. نه آن را در لفافهٔ تجربیات دیگران می‌پیچاند و نه به صورت جمعی و غیرشخصی بیان می‌کند. اما باید یادآور شویم که در بیان حدیث نفس‌های روزبهان، آشفتگی و اغتشاش در نحو یا ترکیب کلمات به صورتی که در تک‌گویی درونی دیده می‌شود، نمایان نیست. از آنجا که در حدیث نفس، وجود یک مخاطب، لازم و بایسته است (برعکس تک‌گویی درونی) ذهنیات نویسنده در نسبت با تک‌گویی درونی، انسجام بیشتری خواهد داشت. (محمودی،۱۳۸۷: ۱۳۶) او با صراحت شهود خود را به عنوان تجربهٔ شخصی خود شرح می‌دهد. برعکس بیشتر عرفا که به شیوهٔ بیان غیرمستقیم متمایل هستند. «حتی عارفانی که آزادانه احوال خویش را بیان کرده‌اند غالباً روایتشان غیرشخصی است و از بکار بردن ضمیر اول شخص پرهیز کرده‌اند. مثلاً می‌گویند "ارباب طریقت و اصحاب حقیقت چنین گفته‌اند..." یا "شوریده‌حالان چنین حکایت کرده‌اند..."» (استیس،۱۳۸۸: ۵۰). «بعد از سیر عبودیّت به عالم ربوبیّت رسیدم، و جمال ملکوت به چشم ملکوتی بدیدم، در منازل مکاشفات سیر کردم، و از خوان روحانیان مائده مقامات و کرامات بخوردم. با مرغان عرشی در هواء علیّین پریدم، و صرف تجلّی مشاهده حقّ- عزّ اسمه- بچشم یکتایش بنگریدم، و شراب محبّت ذو الجلالی از قدح جمال صرف به مذاق جانم رسید. حلاوت عشق قدم دلم را کسوت معارف و کواشف اصلی در پوشید.»(بقلی‌شیرازی،۱۳۶۶: ۴)، «در بحر معرفت به حقّ توانگر گشتم، و از لجّه آن به سفینه حکمت امواج قهریّات و لطفیّات ببریدم، و به سواحل صفات فعل رسیدم، به مدارج و معارف توحید و تفرید و تجرید سوی عالم ازل رفتم، و لباس قدم یافتم، خطاب عظمت و کبریاء و انبساط و حسن و قرب بشنیدم، فناء توحید عزّت خود به من نمود، و مرا در عین قدم از رسم حدوثیّت فانی کرد، و به بقا باقی کرد.» (بقلی-شیرازی،۱۳۶۶: ۴)، «من بدانستم که آن چه نادره بود و آن که بود. بی‌اختیار چشم جانم در آن آینه بماند و شور عشق بر من غالب شده بود، دیده جان در صانع بماند، و چشم عقل از کافری در صنیعت؛ به چشم جان جمال قدم دیدم، و به چشم عقل صورت آدم فهم تصرّف کردم.» (بقلی-شیرازی،۱۳۶۶: ۵) البته با توجه به اینکه کارکرد غالب عبهرالعاشقین کارکرد شعری است، معمولاً کارکردهای عاطفی این متن با کارکردهای شعری درآمیخته است. در نمونه‌های بالا می‌توان زبانی آکنده از هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌ها یافت.

در پایان هر باب کتاب نیز، روزبهان به حدیث نفسی از خود پرداخته است که ظاهراً بیشتر یا تک‌گویی درونی است و یا در گفتگوی غیابی با آن نگار خاص. به عبارت بهتر، بیشتر روایت‌ها درون‌گرایانه و یا در حوزهٔ تک‌گویی درونی هستند. «در مجلس انس این مشتاق با چون تو عروسی حریف شود، که تو مستأنسان را اسباب انس حقیقیی، محقّقان شایق را شکوفه بستان معرفتی، از کأس انس تو شراب رحیق توان خورد. آن قدح بنعت هجر مگردان، ای که در وصال گاه جوانمردی بر ما جفا کنی و از ما وفا نخری! درین میان با شوخی و رعنائی و فصاحت در عاشقی چه درد سری؟» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۳۷) در این قطعه هم از حروف ندا، هم از جملات تعجب و هم جملات پرسشی برای تاثیر بیشتر کارکرد عاطفی و حدیث نفس استفاده شده است. در این قطعه، تک‌گویی درونی نویسنده، مهم‌ترین کارکرد عاطفی زبان است که سبب برجستگی زبان شده است. «مگر آن غارتی را ندیدی که چون به چشم شوخ دلم را غارت کرد، و نگارخانه عشقم به جمال خود عمارت کرد، خم گشت پشت همّتم در این حرف پرغلط، زیرا ز دست عشقش بگریختم. پاسبان عشق او دلم را ملازم، از آن به نعت عشق در دست آن ترک عاجزم» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۳۷). گاهی نیز برای مخاطب، وضعیت روحی خود را که در وصف هجرانِ پس از وصال خود که آمیخته با خستگی و اندوه است بیان می‌کند. «لحظه یا لحظات وصل و شادی در آثار غنایی نسبت به روزها و سالهای جدایی و هجر بسیار کوتاهتر و گذراتر هستند. این فضای غم‌آلود بر بیشتر غزلیات غنایی شاعران ما حاکم است.» (پارساپور،۱۳۸۳: ۷۴) «معلوم رأی جانان باشد که حال این خسته دل مرغی را ماند، که در چمن باغ سعادت بر اغصان ورد دولت ترنّمی می‌کرد، و از راه عافیت در هوای انس و حرّیّت پروبالی بنعت تسبیح و تهلیل می‌زد... گه از سر نایافت روی یار، «لَنْ تَرانِی» می‌گوید؛ گه از روی امید دیدار و وصل حریف دلنواز از درج اندوه، آیت«لا تَثْرِیبَ» یوسفی می‌خواند.(بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۶۰-۵۹). گاه از نداشتن اندوهگساری که غمش را پایان دهد، شکوه و شکایت دارد. «در این نوع ادبی [غنایی] می‌توان مضامینی چون مرثیه، شکوه، آرزو و احساسات عاشقانه را بیان کرد.» (پارساپور،۱۳۸۳: ۱۹-۱۸) « نه بر درد وی راحمی؛ نه درمان وی را مشفقی؛ نه سوز او را سازشی؛ نه سازش او را غم بری. از بهشت خلوت به خاکدان عشق آمده، و صد هزار رشک مهر با خود آورده. در این تنگنای فقد احباب همدمی نبیند، و در این بیچارگی عشق همرازی ندارد. گهی که خاموش شود بی‌تو درد خود را با نااهلان از بی‌اختیاری عشق گوید، و هر ذرّه‌ئی از وجود از چمن باغ جمالت خیالی بیند. لاجرم درخت امیدش بی‌بر بمانده است، و

بلبل عشق او از دفتر خیالت چنین حرفها نخوانده است. با صوفیان صافی در زاویه‌های محبّت ساخته‌های تو گوید، و جامهای پرخون عشق از مهر تو به آب دیده‌ها شوید. اگر لشکر غمهای او بصحرای عشق آیند، همانا که ره قرلغ و یغما به کاروان عشق لیلی و مجنون زنند. چنین شهسواری در این جهان تنگ بکدام میدان درآید؟ و چنین آفتاب روئی روی آشنائی ازل در کدام آینه بنماید؟» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۶۲-۶۱)، «آنچه شنیدم در صفت کافری، از او صد چندان دیدم. عشوه‌هاش بجان خریدم، جفاهاش بنعت وفا در دل می‌دارم. (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۱۸). گاه از اشتیاق خود در وصف آن نگار می‌گوید: «آنگه در مجلس انس با یار شوخ کش نشیند، دلم چندان هوس دارد بروی خوب آن نگار، که از زمین طبیعت بمنقار عشق بیخ شهوت بردارد. بی‌آگه، جان آشفته، از بزم ملکوت و صدمه سطوات جبروت گریخته، جز شمع موزون و یار کش با چشم شوخ و شعر خوش نخواهد؛ و در آن مجلس سر پاکبازی دارد، دم نایافتش چون در عین هجران افکند؛ نشاط عشق قدم جز از این ره نیاید. مایه گل آدم در دل آدم از این حدیث ورزد، و اگر نه، در این زندان این همه غوغاء عشق نبودی. (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۹۸)

۳-۲-کاربرد حروف ندا

معمولاً در عباراتی که ندایی هستند، کارکرد شعری بسیار مشهود است؛ زیرا نویسنده سعی کرده، جملات ندایی را با نوعی توازن یا فراهنجاری از کارکرد خودکار زبان به سوی کارکرد برجسته‌ساز زبان هدایت کند. روزبهان از طریق تلفیق کارکرد عاطفی و شعری می‌خواهد اوج تأثیرگذاری را بر مخاطب داشته باشد؛ زیرا خود در اوج بیان یک تجربهٔ شهودی است که وجد بسیار زیادی را در او به وجود آورد است. این تلفیق، بیشتر در قسمت‌هایی که می‌خواهد با نگاری خاص دردل کند، اوج می‌گیرد. این نگار در اوج زیبایی ظاهری است، پس کلام روزبهان نیز باید در اوج زیبایی بیان شود. «گفت "ای بلعجب‌باز! با ما بلعجب باز.» (بقلی‌شیرازی،۱۳۶۶: ۷) این جمله را ظاهراً آن نگار بیان کرده است در حالی که به خوبی مشخص است که این جملات، مطابق زبان روزبهان است؛ زیرا انتخاب واژگان، ساختار زبانی و نوع بیان همان است که در سرتاسر کتاب دیده می‌شود. به عبارت دیگر، بین جملات موردِ خطاب نویسنده و جملاتی که گفته‌های روزبهان است هیچ تفاوت زبانی وجود ندارد. متن کتاب کاملاً یکدست است. برای درک بهتر این مدعا ادامهٔ جملهٔ فوق نیز ذکر می‌شود. «هر که با ما خو کند از صرف جان جان رنگ معدن اصلی حسن گیرد، و رنگ نیم‌رنگ

حدثان دیگر نگیرد؛ هر که همرنگ ما شد جان و روان جهانِ جهان در جانش فنا شد.» (بقلی-شیرازی،۱۳۶۶: ۷) همان‌طور که دیده می‌شود، این گونه جملات که ظاهراً از زبان آن شخص است، همان زبان روزبهان است. این عبارت ندایی براساس موسیقی توازن به زیبایی در اوج ایجاز بیان شده است. «اینست قصّه عشّاق، ای شمع جان اهل اشواق! تا بدانی که آن نور در پیشانی ماست.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۴۸)، «در این میدان، ای جان و جهان! سخت ممتحن و رنجور است.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۷) از اینگونه نمونه‌ها در متن عبهرالعاشقین بسیار دیده می‌شود. استفاده از جملات ندایی با مخاطب قرار دادن شخص، کارکرد عاطفی زبان و در نتیجه توجه بیشتر مخاطب را در پی دارد. روزبهان برای تاثیر بیشتر بر مخاطب، زبان را هم موسیقایی می‌کند.

اینگونه برخورد زیبایی‌شناختی با زبان، هنگام مخاطبهٔ حضرت رسول(ص) «سرسپردگیِ خالصانه نسبت به رسول الله بند گردانِ ثابتی در نوشته‌های روزبهان است.» (ارنست،۱۳۷۷: ۱۱) نیز رخ می‌دهد. «ای سبب عشق ربّانیان، و ای سرمایه عشق روحانیان، و ای تحفه حقّ نزد آدمیان، که وارد شد از بحار رحمت، و صادر شد از معدن معرفت، جان جان آدم و غرض عالم و آدم، عشیق اللّه و محبّه و صفیّه محمّد المصطفی، صلوات اللّه علیه» (بقلی‌شیرازی،۱۳۶۶: ۱۱-۱۰)

گاهی تکرار حرف ندا "ای" سبب موسیقایی شدن کلام شده است. ضمن آنکه تأکید را نیز تشدید می‌کند. مخاطب با خوانش مدام حروف ندایی درمی‌یابد، شخصی که نویسنده دربارهٔ او سخن می‌گوید جایگاه خاصی دارد. «ای دانه مرغان بستان ملک! و ای آفتاب مشرق! ای ترک!» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۴۲) «زبان غنایی چنانکه گفته شد زبانی آهنگین و لطیف است. الفاظ چه از لحاظ آوایی و چه معنایی در پیوند با یکدیگر قرار دارند و آهنگ آنها در القاء حس مورد نظر شاعر نسبت به سایر اشعار نقش بیشتری دارد. جملات از لحاظ صرفی و نحوی نسبت به حماسه روان‌تر به‌هنجارترند و زبان به‌گونه‌ای است که می‌توان آن را با آواز و موسیقی قرین ساخت.» (پارساپور،۱۳۸۳: ۲۰) در نمونه‌های زیر زبان روان و موسیقایی و کارکرد عاطفی زبان کاملاً مشهود است: «ای «عبهر» صفت چشم تو، سر افعال در روی تو، سحر غمزه جادوت عاشقان موحّد را هاروت و ماروت، عشق تو مرکز فلک لایزالی است.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۴۷)،«متواریان شهوت اگر بچشم غفلت، ای جان نیکوان! از عکس چشم تو در تو نگرند، در عشقشان باور مدار که به طبع آشفته به جانان نتوان رسید.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۳۰)، «ای زجاجه مصباح التباس! این شوریده عاشق را به حقّ المعرفه بشناس!» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۲۵)

در این قطعه تکرار حروف ندا بسامد بسیار بالایی دارد. توازن در واژهٔ "ای" موسیقی یکنواختی را تا پایان بند به وجود آورده است. در هر منادایی، استعاره‌ای شکل گرفته است. تتابع موسیقایی استعاره‌ها، مخاطب را در برابر یک قطعه شعر قرار داده است. «ای عاقله عقلای عشق، ای شراب جام یکتائی در خم تلبیس التباس، ای نقش کژ کعبتین عرصه امتحان ذو الجلالی، ای غلط مریدان در مبادی، ای ریحان عارفان در عالم بی‌منتهائی، ای خوشی دلخوشان محبّت سرو بالای تو، ای آینه جمال قدم چشم رعنای تو! ... ای پرآشوب از دست نقش در بازار صفاء تو اهل صفوت شوخی و خلیع العذاری، ای کیمیای جان در جزع لعل رعنای تو، ای سرمایه دل خردمندان در طلب حقیقت به مطالعه آیات تو، ای خلف خلیفه اوّل در سرای نیکوان با معرفت، ای نکته فلسفیان، ای رمز عشق در مداوات جنون محبّت در دیوان طبیبان، ای سکون اطفال مهد اسرار، و ای شموس حقیقت انوار، درآی در میادین جانم، تا به ترکی گوی ایمان بصولجان عشق از مقطع حدثان به «أَیَّدْناهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ» بگذرانی، و حلل کارخانه رسم آدم بر تن و جان از شوخی بدرانی.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷۱) . «لاجرم، ای شمع طراز! این صوفی مستور را در عشق رعنا کردی، و در شور شوق جمال خود در کوچهای غلط کم زنان کج باز محبّت شیدا کردی. ای آشیان عنقای مغرب عشق ازل! این مرغ دردناک را در وکر آن سیمرغ صفت با سرّ مشاهده هم قران کن. ای ماه خوش‌روی! این سوار فرسان تصوّف در میدان انس با خود هم‌عنان کن، تا به بینی از جان پرشورش آنچه رضوان در جنّت مأوی ندیدست، و از سر جانش رمزهای حقایق بشنوی، که گوش پاکان ملکوت نشنیده است. ای در چین زلفت جانم را در شب هجران جمالت هر دمی صد هزار صبحدم تجلّی است، وی در جهان جانم از جمالت دلم را هر زمان با نور صفت صد هزار تدلّی است؛ منزل «دَنا فَتَدَلّی» روی جهان‌آشوب تست؛ «قابَ قَوْسَیْنِ» مشاهده در میان جزع لعل نوشین تست؛ گه‌گه در کشف جمالت روحم «لا احصی ثناء» گوید، و از جان پاکت سرّ جانان ازل جوید. ای نافه مشک صفت! و ای بزمگاه رزم‌آوران معرفت! مگر ندانی که حدّ تنگدلی تا کجاست؟ و منزل جانان از جان کجاست؟ ورقی از دردم باز کن، تا حرفهای علم مجهول بینی، و از آن عشق خوشم بی‌زحمت وسواس طبع در نشان بی‌نشان دانی. چه گویم! این حدیث سرّ خواجگان معرفتست، این رمز هم ایشان دانند، و در تنگدلی نایافت این حروف هم ایشان خوانند.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۷۸–۷۷) زبان در این قطعه، در اوج برجستگی با استفاده از ظرفیت‌های زبانی است. کارکردهای عاطفی و شعری در زبانی ساده و بدون تکلف باعث شده است که زبان غنایی نمود کاملی پیدا کند. جملات ندایی در کنار پرسشی

و تعجبی با زبانی درون‌گرایانه و پر از اندوه و دلتنگی در کنار انواع توازن آوایی و واژگانی، زیبایی شاعرانهٔ کلام را چند برابر کرده است. «شعر غنائی بیان هنری تصویرهای احساسی و عاطفی است که بیشتر با درون آدمی سروکار دارد. اگر از واقعیت‌های خارجی نیز بحث کند برای نشان دادن عواطف شخصی یا جمعی نسبت به آنهاست... شعر غنائی، از لحاظ ساختار، با توجه به موسیقی کلمه و کلام و جنبه‌های معنایی چنان لطف و گیرایی یافته است که برخی از محققان غربی آن را در حد سمفونی ستوده‌اند.» (حاکمی،۱۳۸۶: ۴۴) و از دیگر نمونه‌های آن: «تا ترا دیدم، ای ماه آسمان قدرت، ای ترک بی‌شفقت، از قبله رسوم برگردیدم...» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۸۳)، «ای نقش حبیبان از رنگ نقش تو! و ای شور عاشقان از خم چشم مست تو! ترا به بددلی نتوان یافت، پیشانی نفس امّاره جز به سنگ عشق تو نتوان شکافت.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۱۱۴).. کارکرد عاطفی (جملات ندایی) برای تقویت توجه مخاطب در ابتدای بندهای هر باب، به صورت "اعلم ..."، "ایها" و "یا اخی" مکرراً ذکر شده است. «اعلم أیّها السّائل فی العشق.» (بقلی‌شیرازی،۱۳۶۶: ۱۵)، «اعلم یا اخی.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۳۸)، «اعلم یا اخی- بارک اللّه فی عشقک.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۴۴)، «اعلم یا اخی- ذوّقک اللّه تعالی طعم العشق.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۵۱) «اعلم یا اخی- زیّنک اللّه بنور عبودیّته.» (بقلی شیرازی،۱۳۶۶: ۸۹ و۹۹و۱۰۱) اینگونه برخورد زبانی، هوشیاری و توجه مخاطب را برمی‌انگیزاند.

۴-نتیجه

هدف این مقاله، تبیین و تحلیل ویژگی‌های زبان غنایی عبهرالعاشقین بوده است. با توجه به نظریات یاکوبسن در مورد جهت‌گیری پیام، دو کارکرد عاطفی و شعری در زبان عبهرالعاشقین مورد بررسی قرار گرفت. این تحقیق نشان می‌دهد که با جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام، زبان کارکرد شاعرانه پیدا می‌کند. بسامد بالای دو فرآیند برجسته‌ساز زبان؛ یعنی قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی در محدودهٔ فراهنجاری معنایی و توازن، کارکرد شعری زبان عبهرالعاشقین را پررنگ کرده است. در حوزهٔ فراهنجاری معنایی، دو صنعت پارادوکس و حس‌آمیزی، نمود چشمگیری دارد. شاعرانگی متن بیشتر در گرو موسیقایی شدن کلام از طریق توازن‌ها صورت می‌گیرد. انواع توازن در این متن بسامد بسیار بالایی دارد. همچنین خروج از معیارهای زبان خودکار از طریق جان بخشیدن انواع مفاهیم عرفانی و وصف شارعانهٔ "جنّی لعبتی" صورت می‌گیرد. این وصف‌ها اصولاً با درآمیختگی

انواع پارادوکس‌ها و حسامیزی‌ها زبان را برجسته می‌کند و از خودکاری زبان معیار می‌کاهد. کارکردهای عاطفی متن نیز، که با جهت‌گیری پیام به سمت گوینده شکل می‌گیرد، با بسامد بسیار بالا در عبهرالعاشقین، در ایجاد زبان غنایی نقش داشته است. از آنجا که این متن در بیان تجربهٔ شهودی روزبهان بقلی نوشته است و درواقع در پاسخ به سوالات یک نگار خاص (موجود یا شخص خاص) به نگارش درآمده؛ گفتگو و دردرل و شرح وصال و هجران در آن بسیار زیاد است. همچنین تک‌گویی‌های درونی و زاویه دید درون‌گرایانه بسیار نمایان است. از منظر زبانی این تک‌گویی‌ها و درون‌نگری‌ها، از مؤلفه‌های کارکرد عاطفی زبان محسوب می‌شود. همچنین کاربرد جملات ندایی، پرسشی و تعجبی نیز در این متن بسیار زیاد است. این جملات نیز کارکرد عاطفی زبان را تقویت می‌کند. اوج زبان غنایی در عبهرالعاشقین هنگامی است که دو کارکرد برجسته‌ساز زبان (شعری و عاطفی) درهم آمیخته می‌شوند و این زمانی است که غلیان احساسات نویسنده در بیان مخاطبه با آن شخص، او را به وجد می‌آورد. در نتیجه عامداً و عالماً ، جنبه‌های عاطفی و شعری کلام را تقویت می‌کند تا از این طریق، هم هیجانات روحی خود را فروکش کند و هم مخاطب را تحت تاثیر عواطف و احساسات خود قرار دهد.

۵-منابع

۱- ارنست، کارل دبلیو، **روزبهان بقلی**، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷

۲- استیس، والتر ترنس، **عرفان و فلسفه**، چ هفتم، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: سروش(انتشارات صدا و سیما)، ۱۳۸۸

۳- بارانی، محمد و علی اصغر نسیم بهار، **تکرار معانی عاطفی و زبان هنری غزلیات سعدی**، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره هیجدهم، صص ۲۹-۵۰، ۱۳۹۱

۴- بقلی شیرازی، روزبهان، **عبهرالعاشقین**، تصحیح هنری کربن و محمد معین، تهران: منوچهری، ۱۳۶۶

۵- پارساپور، زهرا، **مقایسه زبان حماسی و غنایی با تکیه بر "خسرو و شیرین و اسکندرنامه" نظامی**، تهران: دانشگاه تهران موسسه انتشارات و چاپ، ۱۳۸۳

۶- پاینده، حسین، **ترجمه بخش‌هایی از مقدمه ویلیام وردزورث بر ترانه‌های غنایی**، ارغنون، س۱، ش۲، صص ۵۳-۴۷، ۱۳۷۳

۷- پورنامداریان،تقی، **در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی**، تهران: سخن، ۱۳۸۰

۸- حاکمی، اسماعیل، **تحقیق درباره ادبیات غنائی ایران (و انواع شعر غنائی)**، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۸۶

۹- حق‌شناس، علی محمد، **نظم، نثر و شعر؛ سه گونهٔ ادب**، مجموعهٔ مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی، به کوشش علی میرعمادی، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۳

۱۰- خلیلی جهانتیغ، مریم، **سیب باغ جان "جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا"**، تهران: سخن، ۱۳۸۰

۱۱- ذاکری کیش، امید و اسحاق طغیانی و سید مهدی نوریان، **تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثه‌المصدور**، فصلنامه جستارهای زبانی، ده- ش۲ (پیاپی ۱۸): اصفهان، صص ۱۳۸-۱۱۱، ۱۳۹۳

۱۲- روزبه، محمدرضا، **نگاهی به جمال‌شناسی نثر صوفیه**، کیهان فرهنگی، شماره ۱۶۵، سال هفدهم، صص۲۹-۳۵، ۱۳۷۹

۱۳- سام خانیانی، علی اکبر و ابراهیم محمدی و اعظم نظری، **نقد تطبیقی ساختار روایی خسرو و شیرین نظامی و مثنوی پدماوت**، پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال نهم، شماره هفدهم، صص ۱۰۳-۱۳۰، ۱۳۹۰

۱۴- صفوی، کورش، **گفتارهایی در زبان‌شناسی**، تهران، هرمس، ۱۳۸۰

۱۵- ـــــــــــ **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوم: شعر، چ دوم، تهران: سوره مهر(حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)، ۱۳۸۳

۱۶- فتوحی، محمود، **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن، ۱۳۹۰

۱۷- فتوحی، محمود و مریم علی‌نژاد، **بررسی رابطهٔ تجربهٔ عرفای و زبان تصویری در عبهرالعاشقین**، ادب پژوهی، شماره دهم، صص ۲۵-۷)، ۱۳۸۸

۱۸- مارتینه، آندره، **مبانی زبان‌شناسی عمومی**، ترجمه هرمز میلانیان، تهران: هرمس، ۱۳۸۰

۱۹- محمودی، محمدعلی، **بررسی روایت در بوف کور هدایت**، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، شماره ۱۰، صص ۱۲۱-۱۴۴، ۱۳۸۷

۲۰- ولک، رنه و آوستن وارن، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳

۲۱- یاکوبسن، رومن، **"قطب استعاری و مجازی در زبان‌پریشی" در کتاب زبان‌شناسی و نقد ادبی**، چ۲، ترجمه مریم خوزان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱