THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 35, Spring 2024
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Linguistic and Rhetorical Criticism of Nasser Bukharayi's Poetry

Ettehadi. Hosein[1]
1: Assistant Professor, Persian Language and Literature, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zabol, Iran

Abstract: Some researchers have considered Nasser Bukharayi as a poet of appealing speech, using an eloquent language with selected masterful words. As a poet living in Bukhara in the 8th century AH, he wrote odes and ghazals in the style of Iraqi poets. This research seeks to answer the following question: To what extent are the experts' opinions about the eloquence and smoothness of his speech correct? Therefore, in the present study, the rhetoric and language of his poetry are examined and analyzed in a descriptive-analytical manner. In the linguistic domain, the results show incorrect use of some combinations and interpretations, catalexis, verbal abstruseness and contradictions in syntactic analogy, causing ambiguity and weakness of his speech. Rhetorically, some far-fetched and unjustifiable congeries among different elements are responsible for conceptual mistakes in the meaning and images of his poetry. In general, much evidence could be found in his poetry, which do not correspond with the standards of eloquence. Nevertheless, the poet's success in inventing various verb combinations on the one hand and employing familiar phrases and combinations to reflect new meanings on the other hands enabled him to enrich the themes of his speech to some extent.
Keywords: Language, Catalexis, Rhetoric, Meaning, Nasser Bukharayi.

- H. Ettehadi (2024). Linguistic and Rhetorical Criticism of Nasser Bukharayi's Poetry, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(35), 311-338.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.29611.2235

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال پانزدهم ـ شمارهٔ ۳۵ ـ بهار ۱۴۰۳
صفحات ۳۱۱-۳۳۸ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۱۰/۲۴ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۲/۱۵ـ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷

نقد زبانی و بلاغی شعر ناصر بخارایی

حسین اتّحادی [۱]

۱: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زابل، زابل، ایران. Hossein.ettahadi@gmail.com

چکیده: برخی از محقّقان، ناصر بخارایی را شاعری خوشگو با زبانی فصیح و الفاظی منتخب و استادانه دانسته‌اند. وی که در قرن هشتم هجری در بخارا می‌زیست، قصیده و غزل را به سبک شاعران عراقی می‌سروده است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که آرای صاحب‌نظران دربارهٔ فصاحت و سلاست کلام او، تا چه اندازه درست است. از همین رو، در تحقیق حاضر، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، بلاغت و زبان شعر وی بررسی و تحلیل می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در حوزهٔ زبانی می‌توان مواردی همچون کاربرد نادرست برخی ترکیبات و تعبیرات، حذف بدون قرینهٔ واژه‌ها، تعقید لفظی و مواردی از مخالفت قیاس نحوی را ذکر کرد که موجب ابهام و سستی کلام او شده است. در محور بلاغی هم، ادّعای برخی تناسبات دور از ذهن و توجیه‌ناپذیر میان عناصر مختلف، موجب شده پاره‌ای غلط‌های مفهومی به حوزهٔ معانی و تصاویر شعر وی وارد شود. در مجموع باید گفت شواهد زیادی را می‌توان در شعر او سراغ گرفت که با معیارهای فصاحت و بلاغت مطابقت ندارد. با وجود این‌ها، باید گفت شاعر توفیق یافته از یک سو ترکیبات فعلی متعدّدی را ابداع کند و از سوی دیگر، برخی عبارت‌ها و ترکیب‌های آشنا را در معانی تازه‌ای به خدمت گیرد و از این طریق توانسته تا حدودی موجب برجستگی و غنای مضامین کلامش شود.

کلیدواژه: زبان، حذف، بلاغت، معنا، ناصر بخارایی.

- اتّحادی، حسین (۱۴۰۳). نقد زبانی و بلاغی شعر ناصر بخارایی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۵، صفحات ۳۱۱-۳۳۸.

Doi: 10.22075/jlrs.2023.29611.2235

۱. مقدّمه

یک اثر ادبی از بخش‌های مهمّی تشکیل می‌شود که مهم‌ترین آن، عناصر زبانی است. «در حقیقت، جنبهٔ لفظی در شعر و ادب، عنصر مهمّی به شمار می‌رود؛ زیرا لفظ، موجد صورت و هیئت هر اثر ادبی است و بدون آن، تحقّق اثری ادبی محال خواهد بود» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ۸۰)؛ بنابراین، باید گفت نحوهٔ کاربرد عناصر زبانی می‌تواند تأثیر زیادی در ساختار کلام و در نتیجه، سبک و شیوهٔ سخنوری هر شاعر و نویسنده‌ای داشته باشد. از سوی دیگر، محققّان، نقش زبان را در شکل‌گیری مضامین و تصاویر ذهنی شاعر نیز بسیار عمیق و گسترده دانسته‌اند. «توقّع وجود نوعی رابطه میان خصوصیات ذاتی ذهن و مشخّصه‌های زبانی، بسیار طبیعی می‌نماید؛ زیرا زبان، جدا از نمودهای ذهنی‌اش موجودیت نمی‌یابد. زبان به همین دلیل باید روشنگرترین ابزار تحقیق برای کشف سازمان‌بندی فرایندهای ذهنی باشد» (چامسکی[1]، ۱۳۷۹: ۱۳۵). بر این اساس می‌توان گفت تحلیل و بررسی آثار ادبی از دو منظر زبانی و بلاغی می‌تواند تا حدود زیادی روشنگر ویژگی‌های سبکی هر سخنوری شود. از بین ویژگی‌های زبانی، حذف و تکرار، از شگردهایی است‌که در ادب فارسی نمود زیادی داشته است. حذف بخش‌هایی از جمله، به‌ویژه فعل، هرچند می‌تواند در مواردی موجب ایجاز و همچنین بلاغت بیشتر کلام شود، گاه ممکن است حذف بدون قرینهٔ لفظی و معنایی، سبب ابهام و پیچیدگی و در نتیجه، اخلال در ارائهٔ مضامین گردد. تکرار اجزای کلام نیز می‌تواند در سطوح مختلف، حرف، هجا، واژه یا ترکیبات مختلف صورت گیرد. انواع تکرار را از دو منظر موسیقیایی و بلاغی می‌توان بررسی‌کرد. باید گفت موسیقی حاصل از تکرار منظّم حروف و واژه‌ها امکانات و ابزاری در اختیار سخنور قرار می‌دهد تا در انتقال مفاهیم و معانی و همچنین القای احساس و عاطفهٔ مدّنظرش موفّق‌تر باشد. در این بخش هم اگر تناسب بین موسیقی تکرار و معنای کلام در نظر گرفته نشود، گاه ممکن است موجب حشو در ساختار جملات و عبارات اثر ادبی گردد. در تحقیق حاضر، این دو

1. Chomsky

جنبهٔ مهمّ کلام ادبی، یعنی امکانات زبانی و بلاغی، در اشعار ناصر بخارایی بررسی و نقد شده است.

در بحث از احوال ناصر بخارایی، در تذکره‌های موجود، بیشتر به روحیات وخصایص اخلاقی او پرداخته شده است؛ ازجمله صاحب *تذکرهٔ روز روشن* در بیان حال شاعر نوشته است: «عالم صوفی‌مشرب بود. آخر کار از منصب قضا مستعفی شده، ترک تجرید اختیار نمود» (صبا، ۱۳۴۳: ۷۹۱). امین احمد رازی هم فقط اوصافی کلّی دربارهٔ ویژگی‌های اخلاقی ناصر بیان کرده‌است: «اگرچه در زیّ شاعری و بی‌تکلّفی روزگار می‌گذرانیده، اما از عالی‌همّتان درگاه الهی بوده» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۶۰۶). در *تذکرهٔ ریاض‌الشعرا* نیز در وصف وی‌گفته شده است: «از درویشان صاحب‌کمال بوده» (واله داغستانی، ۱۳۹۱: ۱۵۲۳).

خلاصهٔ گفتار ذبیح‌الله صفا دربارهٔ ناصر بخارایی این است که از شاعران بزرگ پارسی‌گوی در قرن هشتم هجری است که در بخارا متولّد شد. دوران جوانی را در ماوراءالنّهر گذراند و از مشایخ آن کسب فیض کرد. مدّتی در بغداد اقامت‌کرد تا این که در سال ۷۳۳ق در سفری‌که به حج داشت، وفات یافت (رک:صفا، ۱۳۷۳: ۹۹۶/۳). ناصر در قالب‌های مختلفی ازجمله قصیده، ترکیب‌بند، مسمّط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع‌آزمایی کرده؛ امّا آنچه سبب شهرت وی شده، غزلیات اوست. دربارهٔ ویژگی‌های شعر ناصر، در برخی از تذکره‌ها و منابع ادبی اظهارنظرهایی شده است؛ ازجمله صاحب *تذکرهٔ مرآت‌الخیال*، وی را شاعری فاضل و خوشگو دانسته است (رک: لودی، ۱۳۷۷: ۴۵). از این میان، ذبیح‌الله صفا به‌طور دقیق‌تری دربارهٔ سبک شاعری ناصر بحث کرده است: «غزل‌های او بسیار لطیف و پر از مضمون‌های تازه و مبتکر و دارای الفاظی منتخب و فصیح است» (صفا، ۱۳۷۳: ۹۹۷/۳). وی قصاید ناصر را نیز قوی و استادانه دانسته است (رک: همان: ۹۹۸). این تحقیق در پی پاسخ به دو سؤال است: آیا همان‌گونه که درمقدّمه آمد، ناصربخارایی شاعری فصیح و بلیغ است؟ در چه زمینه‌هایی

می‌توان شواهد خروج از معیارهای فصاحت و بلاغت را در شعر وی مشاهده کرد؟ روش انجام این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. برای این کار، پس از مطالعهٔ کتابخانه‌ای منابع مربوط، همهٔ ابیات دیوان شاعر بررسی شده و تعدادی از آن‌ها به‌عنوان شاهد، نقد و تحلیل گردیده است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

باید گفت در مجموع، پژوهش چندانی دربارهٔ شعر ناصر بخارایی تاکنون انجام نگرفته است. در این میان، مقالهٔ «مسافر بخارا»، نوشتهٔ عباس فاتحی ابرقویی (۱۳۸۶) دربارهٔ شرح احوال شاعر و همچنین مقالهٔ «سلمان ساوجی و ناصر بخارایی»، نوشتهٔ احمدرضا مجرّد قمشه‌ای در مجلهٔ کیهان فرهنگی چاپ شده است. افزون بر این‌ها، محققّی تاجیکی به نام شریف مراد اسرافیل‌نیا (۱۳۷۹)، مقاله‌ای با عنوان «دیباچه‌ای بر سبک سخن مولانا ناصر بخارایی» در روزنامهٔ اطّلاعات به چاپ رسانده است. همچنین مقالهٔ «ایهام‌آفرینی ناصر بخارایی»، نوشتهٔ مشهدی و اتّحادی (۱۴۰۱) درپژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت دانشگاه تهران به چاپ رسیده است؛ امّا در زمینهٔ نقد و تحلیل اشعار ناصر، تاکنون کار مستقلّی انجام نگرفته است. فقط مهدی درخشان، مصحّح دیوان شاعر، در مقدمهٔ دیوان به چند مورد از ویژگی‌های سبکی شعر او اشاره کرده است.

۲. بحث و بررسی

در ابتدا باید گفت مصحّح *دیوان ناصر بخارایی*، در کار تصحیح، از هفت نسخهٔ خطّی متفاوت استفاده کرده است؛ امّا نسخهٔ اساس را نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ فاتح استانبول قرار داده که در سال ۸۶۴ق تحریر شده است. با وجود این، اختلاف نسخه‌ها را در پاورقی هر صفحه یادداشت کرده است. ذکر این نکته به این دلیل اهمیّت دارد که در پژوهش حاضر، همهٔ شواهد مثال، ابیاتی هستند که در ضبط آن‌ها اختلافی در نسخه‌بدل‌ها دیده نمی‌شود. در این صورت، با اطمینان بیشتری می‌توان شعر وی را مورد نقد و تحلیل قرار داد.

۱-۲. زبان

۱-۱-۲. لغات و ترکیبات

«سبک هر متنی برآمده از ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری صاحب اثر است» (مجتبایی، ۱۴۰۱: ۲۵۰). در این میان، زبان به‌عنوان مهم‌ترین بخش کلام ادبی، دارای ساختاری است که به صورت‌های مختلف می‌تواند به کار برود. نحوه و بسامد کاربرد هریک از عناصر و اجزای زبان، می‌تواند در شکل‌گیری ویژگی‌های سبکی هر سخنوری تأثیرگذار باشد. در شعر ناصر بخارایی، کاربرد عناصر زبانی، در پاره‌ای موارد آن‌گونه است که از فصاحت کلام وی کاسته است؛ مثلاً در شعر زیر که مضمون آن، اظهار تأسّف و ناراحتی شاعر از روزگار است، به سبب آنکه او را از دوستانش دور کرده است:

یا رب فلک را همچو من در هجر یاری افکنی　　تا چند او هر دم مرا در هجر یاری افکند
ناصر به یاد دوستان معمور دارد جان و دل　　هرچند هجران رخت‌ها از هر دیاری افکند
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۶۸)

در بیت دوم گفته است هرچند ناصر به هر دیاری که وارد می‌شود، روزگار او را مجبور به ترک آن دیار می‌کند؛ امّا با یادآوری از دوستانش، جان و دلش را آباد (شاد) می سازد. برای بیان این مفهوم، باید عبارت کنایی «رخت بربستن» با حرف اضافهٔ «از» به کار رود؛ امّا ناصر برای این مقصود، تعبیر «رخت از دیار افکندن» را به کار برده است. چنین تعبیری نه در فرهنگ‌های لغت ضبط شده و نه اساساً مفید معنای مقصود شعر است؛ حتّی باید گفت ترکیب «رخت‌افکندن» کنایه از اقامت‌کردن است که کاملاً عکس معنای مدّنظر شاعر را می‌رساند.

چو شمع از بهر ایثارم ستاده نقد جان بر کف　　اگر قصد سرم داری به زیر تیغ بنشانم
(همان: ۳۳۹)

قصد شاعر بیان این نکته است که من مثل شمع، نقد جان بر کف، برای ایثار ایستاده‌ام. آنچه برخلاف نحو زبان است، آنجاست که شناسهٔ «م» یا همان ضمیر متّصل فاعلی اوّل‌شخص مفرد را به جای آنکه به فعل «ستاده» اضافه کند، به واژهٔ «ایثار» که اسم

است، افزوده است؛ در حالی که طبق قواعد نحوی، ضمایر متّصل فاعلی باید در آخر فعل قرار گیرند و به فعل اضافه شوند (رک: شریعت، ۱۳۶۷: ۲۳۵).

ما گلی از بوستان جنّتیم قطرهٔ دریای موجِ رحمتیم
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۴۸)

در مصراع دوم، خودش را به قطره‌ای از دریای رحمت تشبیه کرده است. از نظر نحوی، درست آن است که رحمت به دریا و موج نیز به قطره اضافه شود؛ یعنی قطرهٔ موجِ دریای رحمت. در این صورت، توالی اجزای دریا از نظر حجم و اندازه هم رعایت می‌شود؛ چراکه قطره از موج و موج از دریا کوچک‌تر است. قصد شاعر هم در واقع ابراز نهایت خُردی و ضعف در برابر رحمت خداوند است.

شهسوار من نمی‌آید نزول الّا به دل سیل اشک من نمی‌جوید نزول الّا به چشم
(همان: ۳۳۶)

باید گفت «الّا» کلمهٔ استثناست که «کلمهٔ بعد از خود را از حکمی که شده، مستثنا می‌کند» (انوری، ۱۳۸۳: ذیل الّا). بر این اساس، کاربرد این واژه در مصراع دوم نادرست به نظر می‌رسد؛ برای اینکه شاعر مدّعی شده سیل اشک او نزول نمی‌کند، مگر در چشمش؛ حال آنکه جای اصلی و اوّلیهٔ ظهور اشک، در چشم است. در برخی موارد به نظر می‌رسد تنگنای قافیه و وزن، شاعر را وادار کرده عبارات و ترکیباتی به کار ببرد که غریب و مبهم است؛ مثل شعر زیر که ترکیب «میرانه» را با واژه‌های پروانه، ویرانه، دانه و شانه قافیه کرده است:

عاقبت می‌ریم و زحمت از سر کویت بریم چند خواهی رانْد بر من آخر این میرانه را
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۶۴)

به نظر می‌رسد شاعر لفظ میرانه را در معنای مصدری مردن به کار برده است. مصحّح دیوان ناصر دربارهٔ این واژه گفته است: «ظاهراً میرانه به معنی امیرانه در این شعر مناسب

می‌نماید و شاعر از مردن، شبه اشتقاقی ساخته؛ یعنی تا کی این فرمان امیرانه را برای راندن و دورکردن من از سر کویت می‌رانی» (همان: ۴۶۸).

قید وزن نیز گاهی اوقات موجب شده شاعر نحو زبان فارسی را نادیده بگیرد:

اهـل دنیا هـمـچـو سبزه پایمال انجم‌اند　　سروِ بستان، آن‌کـه از بندِ جـهـان آزاد شد

(همان: ۲۵۴)

منظور شاعر در مصراع نخست، بیان این نکتهٔ تعلیمی است که هرکس دنیادوست باشد، همچون سبزه پایمال دیگران خواهد شد؛ بنابراین، لفظ «انجم‌اند» باید از دو بخش «انجمن» و شناسهٔ «اند» تشکیل شده باشد؛ امّا به ضرورت وزن، شاعر مجبور شده یکی از دو حرف «ن» را حذف‌کند. به این ترتیب، یکی از هجاهای مصراع کمتر شده و وزن شعر نیز رعایت می‌شود.

دو بیت زیر از قصیده‌ای است که ضمن آن، از بی‌مهری روزگار با اهل هنر شِکوه کرده است:

روزگـار غـم و انـدوه و گشاد هـنـر است　　خُرّم آن دل که فراغ از غـم دوران دارد

گرچه بر خوانِ رهی نیست به جز قرص قمر　　هـمّـت مـن ز حَـمَـل بـرّهٔ بـریـان دارد

(همان: ۳۸)

شاعر معتقد است‌که روزگار غم و اندوه و گشایش و فراخی اهل هنر است. در واقع، غم و اندوه را مترادف با فراخی و گشایش به کار برده که متناقض است. حتی در بیت دوّم هم از تنگی حال و ضیق معیشت گلایه‌کرده است. در حالی که مفاهیمی که دربارهٔ معنای واژهٔ «گشاد» در فرهنگ‌ها ضبط شده، مانند فتوح، فَرَج، گشایش، نجات و فراخی، همگی دارای بار معنایی مثبت‌اند که در تضاد با غم و اندوه است. در شعر زیر، معشوق را به ماه کامل مانند کرده است:

تـو مـاه اوج کمالی شبی بـه طالع بختم　　بـرآمـدی و بـرآمـد امید هـر دو جهانم

(همان: ۳۴۰)

آرایش واژه‌ها را در بیت فوق باید غیرفصیح دانست؛ چراکه «کمال» مفهومی است‌که نسبت‌پذیر نیست؛ بنابراین، اوج و فرود ندارد. شاید منظور شاعر، ماهِ کاملِ در اوج باشد؛ امّا از این ساختار کلامی، چنین معنایی دریافت نمی‌شود. بیت زیر به یکی از مضامین عرفانی در شعر فارسی اشاره دارد. طبق متون عرفانی، روح قبل از آنکه وارد کالبد خاکی شود، در عالمی دیگر به سر می‌برده و از مواهب الهی بهره‌مند بوده است (رک: نسفی، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

پیش از آنکه آب بقا را خشک‌رودِ تن بدید　　جامِ می در دستم و در دست بانگِ رود بود

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۷۵)

نکتهٔ قابل‌تأمّل آنجاست که شاعر ادّعا کرده قبل از آنکه روح (آب بقا) به جسم (خشک رود) او وارد شود، هم جام می و هم بانگِ رود در دستش بوده است. گذشته از اخلالی که تکرار غیرضرور واژهٔ «دست» در فصاحت شعر ایجاد کرده، تصوّر بانگ و نغمه در دست امکان‌پذیر نیست؛ چراکه بانگ کیفیتی ندارد که بتوان آن را در دستِ کسی تصوّر کرد. برای«بانگ»، کاربرد مجازی هم نمی‌توان در نظر گرفت؛ چرا که نام خود ساز، یعنی «رود» هم ذکر شده است. رود، نام یکی از سازهای زهی است. فصیح‌تر آن بود که تنها خود واژهٔ رود را به کار می‌برد.

۲-۱-۲. تکرار عبارت

در شعر ناصر بخارایی، صرف‌نظر از تکرار انواع حروف و واژه‌ها، تکرارهای زیادی در سطح مصراع و حتّی بیت مشاهده می‌شود. در چندین مورد هم یک مصراع را با تغییری اندک در ساختار، در بیت بعدی تکرار کرده است؛ ازجمله در شعر زیر که از باد صبا خواسته است پیغام محبّت او را به دوستانش در بخارا برساند:

و گر مجال نداری مرا به جا بگذار　　به جای من سخن من به دوستان برسان

ز دست دوست به هر شهر داستان شده‌ام　　به دوستان سخن من به داستان برسان

(همان: ۸۹)

در بیت زیر هم که مضمونی مدحی دارد، مصراع نخست را با تغییری اندک، در حدّ تغییر عراق به دمشق، در بیت دوم تکرار کرده است:

عراق را بـه وجود تو شهرت افزوده است　　ز بـایـزیـد بـیـفـزود شـهـرت بـسـطـام
دمشق را به وجود تو شهرت افزوده است　　کـه نقـد کـان بـه مـکـان دگـر برآرد نام
(بخارایی،۱۳۵۳:۸۱)

تکرار بیت به‌صورت کامل نیز در شعر ناصر بخارایی زیاد دیده می‌شود؛ مثلاً بیت زیر را در دو غزل متفاوت تکرار کرده است:

سـرو تـا دارد هـوای قـامـتـت　　کـار او هـر لـحـظـه بـالا مـی‌شود
(همان:۲۸۶)

سرو تـا در زیـر پـایـت سـر نـهـاد　　کـار او هـر لـحـظـه بـالا مـی‌شود
(همان:۲۸۷)

این تکرارها چون در سطح مصراع و بیت اتّفاق می‌افتد، علاوه بر اینکه ارزش‌های موسیقیایی چندانی ندارد، از نظر بلاغی هم نمی‌تواند تأثیر تازه‌ای در مخاطب داشته باشد. در موارد متعدّدی هم یک بیت را به‌صورتی کاملاً یکسان در دو شعر مکرّر می‌کند.

مرا با دردخود بگذار و بگذر ای‌طبیب من　　که درتدبیردرمان هم‌همی‌ترسم که درمانی
(همان: ۳۹۲)

همین بیت را در صفحهٔ ۳۹۳ در غزلی دیگر تکرار کرده است. بهار معتقد است تکرار انواع لفظ بعد از سبک خراسانی، در نظر سخنوران ناپسند بوده و عیب شمرده می‌شده است (رک: بهار، ۱۳۸۱: ۷۱/۲).

بخارایی حتّی در مواردی، دو بیت را پشت سر هم در دو قصیدهٔ مختلف در جایی یکسان، یعنی در محلّ شریطه تکرار کرده است.

همیشه تـا کـه در ایـن دیـر شمع عیسی را ز طاس دایـره مینای آسمـان لـگـن است
بـه مُهر مِهر تـو باد آسمان که بـدخواهت زبـان بـریده بـه مـانند شمع در لگن است
(همان: ۱۰۳)

دو بیت فوق را به‌صورت کاملاً یکسان در قصیدهٔ دیگری تکرار کرده است (رک: همان: ۳۳). از این‌گونه تکرارها شواهد زیادی می‌توان در شعر ناصر سراغ گرفت. مصحّح دیوان شاعر در توجیه این روش او نوشته است: «ظاهراً شاعر برای مدّاحی، دل و دماغی نداشته و این کار را به ضرورت و اضطرار و برای تأمین معاش انجام می‌داده است» (همان: هشتادوشش).

۳-۱-۲. تعقید لفظی

تقدیم و تأخیر در کلام، عبارت از آن است که اجزای کلام بر اساس نحو منطقی زبان، در جای خود قرار نگیرند. این شیوهٔ ارائهٔ کلام، در کتاب‌های بلاغی، ضعف تألیف نامیده شده است؛ از همین رو، از نظر بلاغیون، یکی از مواضع اخلال در فصاحت کلام محسوب می‌شود. «فالضعف ان یکون تألیف الکلام علی خلاف القانون النحوی المشهور بین الجمهور کالاضمار قبل الذکر لفظا و معنی و حکما» (تفتازانی، ۱۳۷۰: ۱۷). در شعر ناصر بخارایی، تعقید لفظی بیشتر در پیوند با عناصر بلاغی مشاهده می‌شود؛ آن‌گونه که گاه تصاویر شعرش را با ایستایی و ابهام همراه کرده است.

شود چو کـاه اگـر بـار خـود نهم بـر کوه غبارِ هـجر کـه در خـاطر صبور مـن است
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹۱)

اگر بار خود، یعنی غبار هجر را که در خاطر من است، بر کوه بگذارم (از سنگینی بار)، کوه چون کاه (درهم‌فشرده و ناچیز) می‌شود. بیت زیر از ترکیب‌بندی است که در رثای یکی از بزرگان گفته است:

بی تن رویین‌تن او، جوشن ارچه رستم است دم به دم بر باد خواهد رفت چون درعِ سحاب
(همان: ۱۲۷)

مقصود شاعر، بیان شجاعت و دلاوری ممدوح است. در غیاب ممدوح، جوشن حتی اگر بر تن رستم هم باشد، باز هم همچون ابر (از سبکی) بر باد خواهد رفت. ضمن اینکه

باید به ایهام مفهوم کنایی بر باد رفتن، یعنی بی‌ارزش‌شدن هم توجه کرد. افزون بر این، کاربرد دوبارهٔ واژهٔ «تن» هم از فصاحت کلام کاسته است.

نرگس مستت نشانده همچو گل در خون مرا　　کی رود چون غنچه مهر تو ز دل بیرون مرا
(ناصر بخارایی،۱۳۵۳:۱۶۳)

ساختار ارکان کلام در مصراع دوم، به‌گونه‌ای است که گویی مِهر به غنچه مانند شده است؛ در حالی که قصد شاعر بیان این نکته است که مهرِ تو از دل چون غنچهٔ من (به سبب تنگی) بیرون نمی‌رود.

راه بخشم بر درِ خود تا درآمیزد به خاک　　گرچه این شخص‌ضعیفم کمترازخاشاک نیست
(همان: ۲۱۰)

گرچه این تن ضعیف من از خاشاک کمتر نیست، اگر مرا به درِ خود راه دهی، این تن ضعیف (دست‌کم) خود را به خاک درگاه تو می‌آمیزد.

٤-۱-۲. حذف و نقص در ساختار کلام

مواردی هم در شعر ناصر وجود دارد که خواننده نمی‌تواند دریافت صریح و روشنی از معنای کلام داشته باشد. این ابهام نه به‌دلیل پیچیدگی تصاویر یا غرابت الفاظ، بلکه به‌دلیل نقص و نارسایی در شیوهٔ چینش و کاربرد الفاظ است. گویی شاعر آن‌قدر سخنش را موجز کرده که مفهوم کامل و بلیغی از شعر نمی‌توان اراده‌کرد؛ مثلاً در تغزّل یکی از قصایدش گفته است:

شبی که برسرکویت صبا به سر گردد　　ز خاک همچو سر زلف تو کند بالین
اگر نقاب ز رخساره برنیندازی　　به هیچ وجه نگردد گمان خلق یقین
حکایت از لب تو گر نگفتمی هرگز　　نیامدی سخن اندر دهان من شیرین
(همان: ۹۸)

در بیت دوم، خطاب به معشوق گفته است: اگر نقاب ز رخسار برنیندازی، به هیچ وجه گمان خلق به یقین بدل نمی‌شود. به درستی معلوم نیست که چه گمانی از خلق به یقین مبدّل نخواهد شد. البتّه بر اساس یک سنّت ادبی، آنچه در صورت معشوق به‌دلیل

کوچکی اغراق‌آمیز آن، به‌راحتی قابل‌مشاهده نیست، دهان اوست که تشخیص‌دادن آن به حرف‌زدن و حرکت لب‌های معشوق وابسته است.

مرغی نمی‌پرد کـه بَرَد سوی گـل پیام کـان بـلـبـل اسیر تـو را بـال و پـر نـشـد!
(همان: ۲۵۷)

«شدن» اگر در نقش رابطه باشد، از نظر معنا، از افعال ناقص به شمار می‌رود؛ بنابراین، باید همراه مسند بیاید تا معنای کلام کامل شود؛ امّا در شعر فوق، به‌تنهایی به کار رفته و به همین دلیل، کلام را مبهم کرده است. احتمالاً مقصود شاعر آن است که برای بلبلِ اسیرِ تو، بال و پری مهیّا نشد یا اینکه بال و پری برای پرواز ندارد.

دلـم ز زلف زنـخـدان او فـرو چَـه شد که مست بود و شب تیره فکر چاه نداشت
(همان: ۲۱۴)

منظور شاعر آن است که دلم از زلف معشوق به چاهِ زنخدان او درافتاد؛ چراکه مست بود و در شب تیره (استعاره از سیاهی زلف معشوق)، چاه را تشخیص نمی‌داد. اینکه عاشق از ریسمان زلف معشوق در چاه زنخدانِ او گرفتار شود، تصویری سابقه دار است؛ چنان‌که امیرخسرو دهلوی پیش از شاعر بخارایی، این خیال‌انگیزی را داشته است:

زین‌سان مکَش از دست من پیش زنخدان زلف را زان روکه بس‌مشکل بود بی‌ریسمان‌رفتن به چَه
(همان: ۸۹۳)

امّا در شعر ناصر، اضافه‌کردن زنخدان به زلف، قاعده‌مند نیست؛ چراکه نمی‌توان برای زنخدان، زلف قائل شد. اگر قبل از زنخدان، حرف اضافهٔ «به» به کار می‌رفت، ایراد معنایی شعر برطرف می‌شد؛ امّا مشکل اینجاست که وزن شعر چنین اجازه‌ای نمی‌دهد. در مواردی هم گویا شاعر، بخشی از کلام را حذف‌کرده است. مصحّح دیوان ناصر، حذف بعضی از واژه‌ها به‌ویژه انواع حروف را از ویژگی‌های نحوی شعر وی دانسته است (رک: بخارایی، ۱۳۵۳: هشتادوهفت). در برخی موارد، حذف واژه ممکن است موجب ابهام و پیچیدگی کلام شود؛ مثلاً در شعر زیر که در وصف رسیدن بهار است، بدون قرینهٔ لفظی، فعل را از آخر بیت حذف کرده است:

زمانه تیغ خلاف از غلاف بیرون کرد عجب نباشد اگر گل بِروی باغ سپر!
(همان: ۵۷)

می‌توان چنین دریافت کرد که شاعر فعل «کشد» را بعد از واژهٔ «سپر» حذف‌کرده و موجب نقصان در معنای‌کلام شده است یا در شعر زیر که فعل را باز هم به قرینهٔ معنوی حذف کرده است:

آتشی در جان من عقل مشوّش می‌زند بادهٔ صافی که او آبی بر آتش می‌زند
(همان: ۲۶۷)

از فحوای کلام برمی‌آید که فعلی همچون «کجاست» یا «کو» باید پس از واژهٔ «صافی» قرار بگیرد تا معنای شعر کامل شود. شعر زیر بر مباینت عقل و عشق دلالت دارد:

عاقلِ دور که پیوسته زدی لاف از عقل دید ماهِ نو ابروی تو و مجنون شد
(همان: ۲۵۷)

خواننده از ترکیب «عاقلِ دور»، معنای روشن و کاملی دریافت نمی‌کند. منظور شاعر، عاقلِ دوربین است؛ امّا حذف بن مضارع «بین»، در انتقال منظور شاعر اخلال ایجاد کرده است.

جلال‌الدّین همایی در بحث از عوامل مخلّ فصاحت، حذف فعل به قرینهٔ معنوی را یکی از عوامل ضعف تألیف کلام دانسته است (رک: همایی، ۱۳۸۶: ۱۲).

در مجموع باید گفت کاربرد شگردهای زبانی در شعر ناصر بخارایی، چندان مطابق با قواعد زبانی و نحو کلام نبوده است. این عامل، تأثیر زیادی در سبک و ساختار کلام وی داشته است؛ چراکه «مهم‌ترین ویژگی‌های سبک‌ساز در زبان صورت می‌گیرد» (صادقی گوغری، ۱۴۰۱: ۱۶۳).

۵-۱-۲. ابداع ترکیبات و معانی تازه

یکی از رویکردهای زبانی ناصر، استفاده از افعال کم‌کاربرد و همچنین در مواردی، ابداع افعال جدید است؛ مثلاً در شعر زیر، با بهره از صفت«نفور»، فعل مرکّب جدیدی آفریده است:

به نفیر آیم از چنگ تو چون عود اگر نکند طبع لطیف تو نفوری ز نفیر

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۶۲)

واژهٔ «نفیر» در مصراع نخست، در معنای ناله و فغان و در مصراع دوم، در معنای غوغا و جدل به کار رفته است. مولانا هم واژهٔ«نفیر»را در معنای اخیر به کار برده است.

چون عصا شد آلت جنگ و نفیر آن عصا را خُرد بشکن ای ضریر

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۷)

بخارایی «نفوری کردن» را در معنای بیزاری و پرهیزکردن به کار برده است. اگر طبع لطیف تو از نفیر (جدل و غوغا) نفوری (بیزاری) نکند، از چنگ تو چون عود به نفیر می‌آیم.«نفوری کردن»در فرهنگ‌های لغت ضبط نشده است. درشعر زیر هم فعل کنایی«دست‌بستن»را در معنای حلقه‌کردن به کار برده که معنایی ابداعی است و در فرهنگ‌های لغت دیده نمی‌شود:

گفتم که در میانت دستی کمر توان بست گفتا میان ما را تاب کمر نباشد

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۵۰)

با معشوق گفتم: آیا می‌توانم در میان کمرِ تو دستی بندم (دستم را حلقه کنم)؟ در پاسخ گفت: میان ما توانایی تحمّل کمر را ندارد. به‌طور کنایی، بر نازکی اغراق‌آمیز کمر معشوق اشاره دارد. در شعر زیر، فعل ابداعی «حکایت‌چیدن» را در معنای سخن‌چینی کردن به کار برده است:

مده باد صبا را بر درت بار که او رسم حکایت چیدن آورد

(همان: ۲۴۲)

شاعر از معشوق خواسته تا باد صبا را به کویش راه ندهد؛ چراکه سخن‌چین است و خبر معشوق را به رقیبان می‌رساند.

خاطر مهجور درویشی به مأوا می‌کشد　　قالب رنجور مسکینی به مسکن می‌رسد

(بخارایی،۱۳۵۳:۲۴۲)

عبارت فعلی«خاطر به مأوا کشیدن» به‌کنایه یعنی آرام و قرار یافتن که باز هم ابداع ذوق خلّاق شاعر بوده است. در بیت زیر هم از فعل مرکّب «دَم‌دادن»، معنایی غریب اراده کرده است:

مده دَم هر دَمم چون نی، دَمم دِه چون قدح از می　　که‌همچون‌لعل‌خون‌خوار‌توخوکردم‌به‌خون‌خوردن

(همان: ۳۵۶)

شاعر فعل مرکّب «دَم‌دادن»را در بار دوم، در معنای «پُرکردن» به کار برده و از معشوق خواسته است او را همچون قدح از می لبریز کند. این معنا از مصدر «دَم‌دادن»، در فرهنگ‌های لغت موجود ضبط نشده است؛ امّا باید گفت «دَم‌دادن» در معنای پُرکردن هنوز در زبان سیستانی رایج است و عبارت است از: «پُرکردن، لبریزکردن، با حداکثر ظرفیت از چیزی پُرشدن» (شهنازی، ۱۳۹۸: ذیل دَم‌دادن). در شعر زیر، استفاده از مصدر قدیمی «آزادی‌کردن»، معنای شعر را پیچیده کرده است:

سوسن آزادی زلفت می‌کند　　دَه زبانش جمله گویا می‌شود

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۸۷)

مصحّح دیوان ناصر در توضیح بیت فوق نوشته است که گویا شاعر، لفظ «وصف» را قبل از واژهٔ «آزادی» حذف کرده است (رک: همان: هشتادونه). به عبارت دیگر، معتقد است در توضیح شعر باید گفت سوسن، وصف آزادی زلفت می‌کند. از مصدر «آزادی‌کردن» فقط در *فرهنگ سخن* انوری بحث شده است؛ البته انوری هم این مصدر را سپاس‌گفتن و شکرکردن معنا کرده است (رک: انوری، ۱۳۸۳: ذیل آزادی). با توجّه به فحوای شعر ناصر، از«آزادی‌کردن» معنای «تشکّرکردن» را نمی‌توان دریافت کرد. مولانا همین فعل را در یکی از غزل‌هایش در معنای «ستایش‌کردن» به کار برده است:

سوسن استایش اوکرد کز او یافت زبان سرو آزادی اوکرد که بخشید قدش
(مولوی، ۱۳۹۱: ۴۹۰)

مرجع ضمیر «او» خداوند است؛ یعنی سرو، او را ستایش‌کرد که چنین قامت بلندی به او بخشیده است. بخارایی هم ضمن حسن تعلیلی لطیف، اظهار داشته: سوسن بدین دلیل دَه زبانش گویا شده که ستایش زلف تو را کرده است. دَه زبان بودن گل سوسن، تصویری رایج در شعر فارسی است، به‌دلیل شکل خاص گلبرگ‌های سفید سوسن که به شکل زبان انسان است.

۲-۲. بلاغت

باید در نظر داشت تنها رعایت ساختار ظاهری ارکان تصویر، از منظر بلاغی نمی‌تواند ارزشمند باشد؛ چراکه گاه ارتباط ادّعاشده بین اجزای تصویر، به گونه‌ای است که اقناع‌کننده به نظر نمی‌رسد؛ در نتیجه، نمی‌تواند اندیشه و عاطفهٔ شاعر را به‌طور کامل به مخاطب منتقل کند.

یک‌شَبه مَه در شب تاریک از وجه شبه یارهٔ یار است گویی از شَبَه، گِردش نُحاس
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۶۵)

در بیت فوق، هر مصراع، یکی از طرفین تشبیه است. مصراع اوّل مشبّه و مصراع دوّم مشبّهٌبه است. ماه یک‌شبه در شب تاریک، مشبّه مرکّب و یارهٔ (دستبند) یار که جنس آن از شَبَه و دورتادورش نقره باشد، مشبّهٌبه مرکّب است. شَبَه نوعی سنگ است که رنگ سیاه برّاقی دارد و در جواهرسازی استفاده می‌شود (رک: معین، ۱۳۸۳: ذیل شَبَه). نُحاس هم به معنای نقره است (رک: همان: ذیل نحاس). نُحاس در بیت فوق، استعارهٔ مصرّحه از ساعد سفید معشوق است. با این توضیحات باید گفت دستبندی که به رنگ سیاه و دورِ آن سفید باشد، درست برعکس تصویر ماه در شب تاریک است؛ چراکه حلقهٔ ماه سفید است و دورتادور آن را سیاهی شب فراگرفته است.

شمعی است جبین تو به انوار الهی آویخته از گوشهٔ محرابِ دو ابرو
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۶۵)

پیشانی معشوق را به‌دلیل تابناکی آن، به شمع و ابروهایش را به‌سبب خمیدگی آن‌ها، به محراب مانند کرده است؛ امّا نکتهٔ قابل‌بحث اینجاست که شاعر در خیال خود، جبین شمع‌مانند معشوق را در حالتی آویخته از ابروهایش تصوّر کرده است! به بیان دیگر، پیشانی او را فروتر از ابروهایش در نظر گرفته است.

بخشی از ایرادات وارد به خیال‌انگیزی سخنور بخارایی به این دلیل است که گاه تناسبات و روابطی‌که بین عناصر مختلف فرض‌کرده، برخلاف ماهیت و قراردادهای طبیعی آن عناصر است؛ درنتیجه، مفاهیمی هم که از این طریق وارد شعرش شده، توجیه‌ناپذیر و دور از ذهن به نظر می‌رسد. در قصیده‌ای که در مدح یکی از ممدوحانش به نام سلطان جلال‌الدّین هوشنگ سروده، در ستایش طبع و لطف ممدوح گفته است:

به‌عدل و رای سلیمش چوشیربا شکّر　　به لطف و طبع لطیفش چو آب با روغن

(همان: ۹۳)

در مصراع اوّل، ملازمت عدل و اندیشهٔ درست ممدوح را به اختلاط شیر و شکر و در مصراع دوم، پیوستگی خوی او را با مهربانی، به پیوستگی آب با روغن مانند کرده است. بدیهی است نمی‌توان پیوستگی‌آب با روغن را به‌دلیل ماهیت ساختاری آن‌ها تصوّر کرد، مگر اینکه بگوییم منظور شاعر به تعریض، ذمّ ممدوح بوده است؛ در حالی که فحوای قصیده و مضامین ابیات آن کاملاً مدحی است. جالب آنکه خود ناصر در جایی دیگر، این مضمون را به‌درستی به کار برده است:

از زاهدان گریخته چون آب و روغنم　　آمیخته به عشق بتان همچو شهد و شیر

(همان: ۳۰۱)

نزدیک به همین مضمون را در شعر زیر به کار برده است:

لبت در نقطهٔ موهوم‌چون مَی‌در شکر پنهان　　میانت می‌شود چون موی در بندِ کمر پنهان

(بخارایی،۳۵۲:۱۳۵۳)

در تشبیه مصراع اوّل ادّعا کرده که لب معشوق در نقطهٔ ناپیدای دهانش، همچون می است که در شکرپنهان شده باشد؛ امّا در عالم واقع این شکر است که وقتی با می مخلوط گردد، در می محلول و ناپیدا می‌شود. ظاهراً برای رعایت تشبیه ملفوف لب و نقطه به می و شکر، مجبور به این‌کار شده است. در جایی دیگر، در ستایش یکی از ممدوحانش گفته است:

گه از دلیری دل، خاک برسرِ کان ریز گه ازکفایتِ کف، آبِ روی بحر ببر
(همان: ۵۸)

مطابق آنچه در شعر و ادب فارسی مشهور است،کان و معدن، چون از سنگ‌های قیمتی مانند طلاو نقره و... تشکیل شده‌اند، معمولاً به بخشندگی و سخاوت توصیف می‌شوند؛ امّا مشخّص نیست ناصر بر اساس چه توجیهی، در شجاعت و دلیری، ممدوح را به معدن ترجیح داده است. توضیح اینکه از واژهٔ «دلیری»، مفهومی نزدیک به بخشندگی و سخاوت، در فرهنگ‌های لغت ضبط نشده است. در شعر زیر مدّعی شده که دلش همچون محمل در زیر بار مانده است:

یار رفت ازدیده و در دل بماند دل به زیر بار چون محمل بماند
(همان: ۲۶۲)

محمل یعنی «کجاوه که بر شتر بندند و هودج و این صیغه اسم ظرف است از حمل بالفتح»(رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل محمل). می‌توان«دل»را به جهت داشتن بارِ هجرِ معشوق، به محمل مانندکرد. همان‌گونه‌که یار در محمل می‌نشیند، بارِ غم او هم در دل می‌نشیند؛ امّا آنچه ممکن است (به‌دلیل سنگینی بار) زیر بار بماند، خودِ مرکوب، یعنی شتر است، نه محمل‌که بارِ شتر محسوب می‌شود. سعدی این مضمون را به‌درستی تصویر کرده است:

بار فراق دوستان بس که نشست بر دلم می‌روم و نمی‌رود ناقه به زیر محملم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

در چنین مواردی، گویی شاعر آن‌قدر متوجه مدح‌گویی بوده که چندان توجهی به کاربردهای مجازی واژه‌ها نداشته است. خود ناصر هم در یکی از قصایدش از بی‌مبالاتی و کم‌توجهی‌اش در شعرگفتن، از ممدوح عذرخواهی می‌کند:

معذور دار صدرا از لطف گر نباشد نظم رهی منظّم، سلکِ سخن مرتّب
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۰)

مثلاً در شعر زیر، در ستایش ممدوح گفته تو پادشاهی هستی که یک خُرده (سکّهٔ کم‌بها) از جود و بخشش تو، هم درست مغربیِ ماه و هم زر عیار را می‌شکند و بی‌ارزش می‌کند:

اَیا شهی‌که زجودت‌به‌خرده‌ای بشکست دُرستِ مغربی ماه همچو زرّ عیار
(همان: ۵۴)

درست مغربی، یعنی «اشرف و درست زر. در مُلک مغرب، کان طلاست که طلای آن سرخ و بهتر می‌باشد، آن را مغربی گویند» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل مغربی)؛ بنابراین، درست مغربی به‌دلیل رنگ زرد طلایی‌اش باید در معنای استعاری خورشید به کار برود.سلمان ساوجی، شاعرهم‌دورهٔ ناصر، درست مغربی را در معنای استعاری خورشید به کار برده است:

تا دُرست مغربیِّ‌مهردرمیزان شده هست باد مهرگانی زرگرِ بستان شده
(ساوجی، ۱۳۸۹: ۱۸۷)

افزون بر این، در فرهنگ *اصطلاحات و مترادفات* هم درست مغربی، از اوصاف خورشید دانسته شده است (رک: شاد، ۱۳۴۶: ذیل آفتاب). ناصر در جایی دیگر، یکی از مضامین پرکاربرد شعر فارسی را برخلاف قاعدهٔ معنایی آن به کار برده است:

مدد کن دَم به دَم از می که امروز سپاه عیش با ما جنگ دارند
(بخارایی،۱۳۵۳:۲۶۶)

شاعر از ساقی درخواست کرده شراب پی‌درپی برای او بپیماید؛ چراکه سپاه شادی و خوشی با او بر سرِ جنگ آمده است. این معنا درست عکس خاصیت غم‌زدابودن شراب است که شاعران بارها به آن اشاره کرده‌اند، ازجمله رودکی که در قصیدهٔ معروفش این مضمون را به‌درستی بیان کرده است:

تـــا بشکـنـی سپـاهِ غـمـان بـر دل آن بِـه کـه مَـی بیـاری و بـگـساری

(رودکی، ۱۳۹۱: ۶۵)

یعنی برای اینکه سپاه غم را شکست دهی، بهتر است می بیاری و بگساری.

چشمم ز رخ و زلفت، چشمه است عجب نَبْوَد در پای‌گل و سوسن، گرآب شود جاری

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۸۰)

شاعر مدّعی شده اینکه چشم او با دیدن رخ و زلف معشوق، همچون چشمه اشک می‌ریزد، عجیب نیست؛ چراکه در پای گل سرخ و گل سوسن هم، آب (چشمه) جاری می‌شود. وی رخ و زلف معشوق را به‌صورت ملفوف، به گل سرخ و گل سوسن تشبیه کرده است. باید گفت گل سوسن به‌دلیل شکل ظاهری گلبرگ‌ها و رنگ سفید آن‌ها هیچ تناسبی با موی معشوق ندارد، بلکه درعرف ادبی، گل سنبل است که به‌دلیل رنگ کبود و شکل کشیده و خمیدهٔ گلبرگ‌های آن، مشبّهٌ‌به موی معشوق بوده است (رک: گرامی، ۱۳۸۹: ۱۹۹).

مضمون بیت زیر، بر یک اصل عرفانی، یعنی تسلیم اشاره دارد که رکن دوم اعمال متصوّفه دانسته شده است (رک: عبّادی، ۱۳۶۸: ۱۱۴).

هرکه پیشت سرِ تسلیم نهد همچون چنگ در خرابـات مغان مـوی‌کَشان خواهـد شد

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۵۵)

هرکس همچون چنگ تسلیم شود، در خرابات مغان، از مویش کشیده می‌شود.

این مضمون درست عکس آن چیزی است که در تعلیمات صوفیه و شعر عارفانهٔ فارسی بدان اشاره شده است. «بدان که مرد مؤمن را تسلیم، سبب سلامت دو جهان است» (عبّادی، ۱۳۶۸: ۱۱۵). بر این اساس، باید گفت اگر هرکس همچون چنگ، سرِ

تسلیم پیش نهد، نباید موی‌کشان شود، بلکه باید مورد نواخت قرار گیرد. البته بر اساس صنعت استخدامی که در شعر وجود دارد، می‌توان «موی‌کشان» را برای ساز چنگ، در معنای نواختن آن دانست؛ امّا «موی‌کشان» نسبت به «هرکه»، مطابق آموزه‌های صوفیانه نیست. به بیان دیگر، استخدامی‌که در وجه شبه برقرار کرده، برای مشبّهٌبه (چنگ) قابل‌تصوّر است؛ ولی برای مشبّه (هرکه) بر اساس آنچه گفته شد، باورپذیر نیست. شاعر دیگر بخارایی، همین مضمون را موافق با باور عرفانی به کار برده است:

گردنِ تسلیم نِه زیرا که ارباب طرب　　چنگ را چون بر سرِ تسلیم شد بنواختند
(خیالی بخارایی، ۱۳۵۲: ۱۵۳)

بیت زیر در مدح شیخ صفی‌الدّین اردبیلی، از مشایخ روزگار شاعر است:

بوم خصم تو خراب است چو منزلگه جغد　　بـال او بـاد سیه‌روی‌تـر از پَـرّ غراب
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹)

از آنجایی که معمولاً جغد در خرابه‌ها آشیان دارد، شاعر خانهٔ دشمن ممدوحش را در خرابی به خانهٔ جغد مانند کرده است، ضمن اینکه «بوم» در معنای خانه، با جغد و غراب، ایهام تناسب دارد؛ امّا ابهام در مصراع دوم است که دعا کرده بال او سیه‌روی‌تر از پر غراب باشد. قاعدتاً ضمیر او باید به یکی از دو اسم بوم یا خصم برگردد، در حالی که بر اساس منطق کلام، برای هیچ‌یک از این دو نمی‌توان «بال» تصوّر کرد. افزون بر این، تصوّر اینکه «بال» شخصیت یافته باشد و شاعر برای او آرزوی سیه‌رویی کند، دور از ذوق و پسند ادبی است.

خطّ تو همچو طوطی، دارد شکر به منقار　　زلف توهمچو طاووس،گیرد سَمَن به مِخلب
(همان: ۲۰)

درمصراع نخست، خط معشوق را با وجه شبه رنگ، به طوطی مانند کرده است. خط، استعارهٔ مصرّحه از موی روییده بر پشت لب معشوق است. در توضیح اینکه خط چگونه مانند طوطی، شکر در منقار دارد، باید گفت شاعر، لب معشوق را به قند و شکر مانند کرده که خط معشوق مانند طوطی، آن را در دهان گرفته است! این تصویر، افزون

بر اینکه اقناع‌کننده و توجیه‌پذیر نیست، از منظر ادبی نیز خوشایند و موردپسند ذوق نمی‌باشد. در مصراع نخست بیت زیر، دو تشبیه اضافی به کار رفته است؛ تشبیه خال به دانه و دل به مرغ:

تا دانهٔ خالت نَبُوَد مرغ دل من عنقای سعادت نشود صید به دامم

(بخارایی،۱۳۵۳:۳۳۸)

از ساختار کلام برمی‌آید که شاعر، ترکیب «دانهٔ خال» را به «مرغ دل» مانند کرده است. مصحّح دیوان ناصر در تعلیقات دیوان دربارهٔ این بیت، لفظ «برای» را تقدیراً در نظر گرفته و نوشته است: «تا دانهٔ خالت برای مرغ دل من نبوَد» (همان: ۴۷۵). در این صورت هم، باز همان عیب حذف و نقص را در کلام شاعر می‌توان مشاهده کرد.

قدت‌همچون‌قلم بر مَه خط آورد مُرَکّب شد سپیدیّ و سیاهی

(همان: ۴۰۰)

قد معشوق را به‌سبب راستی آن به قلم مانند کرده است. «مَه» و «خط» نیز به‌ترتیب، استعاره از صورت و موی روییده بر صورت معشوق هستند و سپیدی و سیاهی هم دوباره به‌صورت کنایه در معنای صورت و موی صورت معشوق به کار رفته‌اند؛ امّا ابهام در این است که قد معشوق چگونه می‌تواند همچون قلم بر ماهِ صورت او خط بیاورد.

با مطالعهٔ صورخیال شعر ناصربخارایی می‌توان دریافت که غالب تصاویر شعرش را بر تشبیه بنیان نهاده و از استعاره، بهرهٔ کمتری برده است. در کاربرد استعاره هم بیشتر تحت‌تأثیر استعاره‌های پرکاربرد و آشنای شعر فارسی بوده؛ امّا در مواردی، همین استعاره‌های آشنا را به گونه‌ای به کار برده که شعرش را مبهم و پیچیده کرده است؛ مثلاً در شعر زیر که آتش را در معنای صورت و فلفل را در معنای خال معشوق به کار برده است:

دوچشم جادُوَش از زلف مشکین به روی آتش اندازند فلفل

(بخارایی،۱۳۵۳:۳۲۱)

شاعر مدّعی شده دو چشم جادوی معشوق، از زلف مشکین او به روی آتشِ (صورت) او فلفل (خال) انداخته‌اند. ساختار نحوی کلام به گونه‌ای است که گویی زلف مشکین معشوق را به فلفل مانند کرده است، در حالی که هیچ تناسبی بین زلف و فلفل نمی‌توان تصوّر کرد. فلفل در تصاویر غنایی شعر فارسی، استعارهٔ مصرّحه از خال صورت معشوق است (رک: شاد، ۱۳۴۶: ۱۵۱). در مصراع نخست شعر زیر نیز تراکم استعاره، موجب ابهام و دیریابی مفهوم شعر شده است:

سنبلت از گُل‌پرستی در چمن پیچیده است نرگست از خوابِ مستی درخمارافتاده است
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹۳)

«سنبل» استعاره از مو، «گل» استعاره از صورت و نیز «چمن» استعاره از صورت معشوق است. مقصود شاعر، بیان این نکته است که موی معشوق به‌سبب دوست‌داشتن گلِ صورت او، در چمنِ صورت او پیچیده است. از آنجایی که یک مشبّه، یعنی صورت معشوق را هم‌زمان در دو معنای مجازی گل و چمن به کار برده، شعر را مبهم و دشوار کرده است. در شعر زیر، علاوه بر کاربرد دو استعاره، ساختار غیر دستوری عبارات نیز بر پیچیدگی معنای کلام افزوده است.

سحرگه قضا همچو فلک را ز یاقوت سازد نگین انگشترین (همان:۱۰۱)

«یاقوت» استعاره از رنگ سرخ خورشید هنگام طلوع و «نگین» استعاره از خورشید به‌دلیل گِردبودن آن است. چون ادات تشبیه قبل از «انگشترین» قرار گرفته، در خوانش نخست، گویی شاعر قضا را به انگشترین مانند کرده است؛ امّا مقصود وی آن است‌که هنگام سحر، قضا برای فلک که مانند انگشترین (در گِردبودن) است، از یاقوت (سرخی فلق)، نگین (آفتاب) می‌سازد.

۱-۲-۲. تشبیه چیزی به خودش

یکی از زمینه‌های بحث تشبیه در کتاب‌های بلاغی، عناصر تشبیه بوده است. ابوهلال عسکری تشبیه چیزی به خودش را مستحسن ندانسته و رد می‌کند؛ چراکه معتقد است در این صورت، آن چیزی که تشبیه می‌شود، خودِ مشبّهٌ‌به است (رک: بصیری، ۱۳۷۲: ۳۳۲). در میان صور بلاغی اشعار ناصر هم می‌توان مواردی را مشاهده کرد که مشبّه به خودش مانند شده است؛ مانند بیت زیر که «دل» را بار نخست به شمع و بار دیگر به‌عنوان مشبّه، به موم مانند کرده است، در حالی که موم همان شمع است؛ چراکه در گذشته، شمع را از موم درست می‌کرده‌اند.

همچو موم ازآتش غم می‌گدازد شمعِ دل　　قطره‌قطره می‌چکد از دیدهٔ گریان ما

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۶۹)

اگر موم را از شعر حذف کنیم، هیچ نقصی در کلام ایجاد نمی‌شود؛ مثلاً شمع دل از آتش غم می‌گدازد. در بیت زیر،«چشم» را بار نخست به گلشن و بار دیگر به گلزار مانند کرده است:

گلشن‌چشم‌من ازخونِ جگر گُلزار است　　قامتِ سرو تو گر میل به باغی دارد

(همان: ۲۳۵)

از یک منظر می‌توان گفت شاعر گلشن را به گلزار مانند کرده است، در حالی که در فرهنگ‌های مختلف، هردو واژه را مترادف یکدیگر دانسته‌اند(رک:دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل گلشن).

بیت زیر در وصف فرارسیدن بهار است:

درخت میوه‌که چون شاخ خشک میوه نداشت　　چو برج ثور برآوَرْد زهره و پروین

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۰۳)

درخت را به شاخهٔ خشکی مانند کرده که میوه ندارد. شاخه بخشی از خود درخت است. در واقع می‌توان گفت درخت را به درخت مانند کرده است.

کفِ کفیل تو چون بحر، آبِ بحر بِبُرْد　　در آن زمان که بَری بحر لطف را بَر بَر

(همان: ۵۸)

در تشبیه فوق که قصد آن بیان بخشندگی ممدوح است، شاعر ادّعا کرده هرگاه ممدوح بحر لطف را در بَر (سینه) ببرد، دست او همچون دریا ارزش و اعتبار دریا را از بین‌می‌برد. این ادّعاکه چیزی ازخودش ارزش بیشتری داشته باشد، ازنظر منطق کلامی، توجیه‌پذیر نیست.

۳. نتیجه‌گیری

آن‌گونه که از تذکره‌ها و منابع ادبی برمی‌آید، ناصر بخارایی را باید شاعری با زبانی فصیح و مضمون‌های استوار محسوب کرد؛ امّا یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد نحوهٔ استفادهٔ شاعر از عناصر زبانی و شگردهای بلاغی به گونه‌ای است که در موارد زیادی می‌توان گفت کلام وی به دور از فصاحت و بلاغت است. در محور زبانی،کاربرد واژه‌ها و ترکیبات، در مواردی، بر اساس قواعد نحوی و ساختاری زبان نیست. همچنین تمایل زیاد شاعر در حذف برخی از الفاظ، کلام او را دچار نقص در ساختار و معنا کرده است. افزون بر این‌ها، تقدیم و تأخیر در کاربرد الفاظ، موجب شده کلام، ساختاری مطابق نحو طبیعی زبان نداشته باشد. این رویکردها در موارد زیادی، موجب ابهام و دیریابی مضامین و معانی کلامش شده است. با وجود این باید گفت علاقه‌ای که شاعر به ابداع ترکیبات تازه و همچنین ارادهٔ معانی تازه از برخی لغات و افعال آشنای زبان داشته، افزون بر اینکه نشان‌دهندهٔ ذوق پویا و خلّاق وی است، در برجستگی و غنای مضامین شعرش نیز تأثیرگذار بوده است. از منظر بلاغی هم هرچند از تصاویر آشنا و پرکاربرد شعر فارسی بهره برده است، در مجموعهٔ همین تصاویر نیز تناسباتی میان عناصر مختلف ایجاد کرده که گاه اقناع‌کننده و مطابق منطق کلام نیست.

منابع

- امیرخسرو دهلوی، خسرو بن محمود (۱۳۸۰)، **دیوان**، تصحیح اقبال صلاح‌الدّین، با مقدّمه و اشراف محمّد روشن، تهران: نگاه.
- انوری، حسن (۱۳۸۳)، **فرهنگ بزرگ سخن**. چ۲، تهران: سخن.
- بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، **دیوان اشعار**، به کوشش مهدی درخشان، تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.

- بصیری، محمّدجواد (۱۳۷۲)، **معیارالبلاغه به انضمام ترجمهٔ کتاب صناعتین**، تهران: دانشگاه تهران.
- بهار، محمّدتقی (۱۳۸۱)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**، ج۲، تهران: زوّار.
- تفتازانی، مسعود بن عمر (۱۳۷۰)، **مختصر المعانی**، قم: مؤسّسهٔ دارالفکر.
- چامسکی، نوام (۱۳۷۹)، **زبان و ذهن**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.
- خیالی‌بخارایی (۱۳۵۲)، **دیوان**، تصحیح عزیز دولت‌آبادی، تبریز: مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- رازی، امین احمد (۱۳۸۹)، **تذکرهٔ هفت اقلیم**، تصحیح، تعلیقات و حواشی محمّدرضا طاهری، چ۲، تهران: سروش.
- رامپوری، غیاث‌الدّین محمّد (۱۳۷۵)، **غیاث‌اللّغات**، به کوشش منصور ثروت، چ۲، تهران: امیرکبیر.
- رودکی، جعفر بن محمّد (۱۳۹۱)، **دیوان**، با توضیح و نقد و تحلیل کامل احمدنژاد، تهران: کتاب آمه.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، **نقد ادبی**،چ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵)، **غزل‌های سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- سلمان ساوجی (۱۳۸۹)، **کلّیات**، مقدّمه و تصحیح عبّاسعلی وفایی، تهران: سخن.
- شاد، محمّدپادشاه (۱۳۴۶)، **فرهنگ مترادفات و اصطلاحات**، تهران: کتاب‌فروشی خیّام.
- شریعت، محمّدجواد (۱۳۶۷)، **دستور زبان فارسی**،چ سوم، تهران: اساطیر.
- شهنازی، جواد (۱۳۹۸)، **فرهنگ گویشی سیستانی**، ج۲، تهران:پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- صادقی گوغری، مهران؛ پوران پوریوسفی کرمانی و هوشمند اسفندیارپور (۱۴۰۱)، **آشنایی‌زدایی زبانی و بلاغی در شعر حسین پناهی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۸، صص ۱۸۶-۱۵۹.
- صبا، مولوی محمّد مظفّر حسین (۱۳۴۳)، **تذکرهٔ روز روشن**، تصحیح و تحشیهٔ محمّدحسین رکن‌زاده آدمیت، تهران: کتابخانهٔ رازی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج۳، چ۱۶، تهران: فردوس.
- عبّادی، قطب‌الدین ابوالمظفّر منصور بن اردشیر (۱۳۶۸)، **التّصفیه فی احوال المتصوّفه**، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۲، تهران: علمی.

- گرامی، بهرام (۱۳۸۹)، **گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی**، تهران: سخن.
- لودی، شیرعلی خان (۱۳۷۷)، **تذکرهٔ مرآت‌الخیال**، به اهتمام حمید حسنی، تهران: روزنه.
- مجتبایی، سیدفتح‌الله، علیرضا امامی و عاطفه طهماسبی گرکانی (۱۴۰۱)، **کارکردهای زبانی و بلاغی در اشعار انوری**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳۰، صص ۲۴۷-۲۶۸.
- معین، محمّد (۱۳۸۳)، **فرهنگ فارسی**، چ۲۱، تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۸۶)، **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چ۴، تهران: هرمس.
- _____ (۱۳۹۱)، **کلّیات شمس تبریزی**، چ۲۱، تهران: امیرکبیر.
- نسفی، عزیزالدّین (۱۳۷۹)، **الانسان الکامل**، با پیشگفتار هانری کربن، تصحیح و مقدمهٔ ماریژان موله، چ۵، تهران: طهوری.
- واله داغستانی، علیقلی‌خان (۱۳۹۱)، **تذکرهٔ ریاض‌الشّعرا**، تصحیح و مقدّمهٔ ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۶)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ۲۷، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.