

**THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies**

**Volume 15, Consecutive Number 35, Spring 2024**

**Pages 311-338 (research article)**

**Received:** 14 January 2023 **Revised:** 15 May 2023 **Accepted:** 17 May 2023

**Issn:** [2717-090x](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.29611.2235)

**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**

**Ettehad. Hosein<sup>1</sup>**

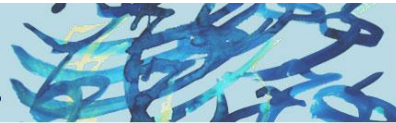
1: Assistant Professor, Persian Language and Literature, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zabol, Iran

**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. Ettehad (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](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.29611.2235)



مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی

سال پانزدهم - شماره ۳۵ - بهار ۱۴۰۳

صفحات ۳۱۱-۳۳۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۱۰/۲۴ - بازنگری ۱۴۰۲/۰۲/۱۵ - پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۷

## نقد زبانی و بلاغی شعر ناصر بخارایی

حسین اتحادی<sup>۱</sup>

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

**چکیده:** برخی از محققان، 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 درباره فصاحت و سلامت کلام او، تا چه اندازه درست است. از همین رو، در تحقیق حاضر، به شیوه توصیفی - تحلیلی، بلاغت و زبان شعر وی بررسی و تحلیل می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در حوزه زبانی می‌توان مواردی همچون کاربرد نادرست برخی ترکیبات و تعبیرات، حذف بدون قرینه 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، ادعای برخی تناسب دور از ذهن و توجیه‌ناپذیر میان عناصر مختلف، موجب شده پاره‌ای غلط‌های مفهومی به حوزه 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 متعددی را ابداع کند و از سوی دیگر، برخی عبارات 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.

- اتحادی، 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](https://doi.org/10.22075/jlrs.2023.29611.2235)

## ۱. مقدمه

یک اثر ادبی از بخش‌های مهمی تشکیل می‌شود که مهم‌ترین آن، عناصر زبانی است. «در حقیقت، جنبه لفظی در شعر و ادب، عنصر مهمی به شمار می‌رود؛ زیرا لفظ، موجد صورت و هیئت هر اثر ادبی است و بدون آن، تحقق اثری ادبی محال خواهد بود» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۸۰)؛ بنابراین، باید گفت نحوه کاربرد عناصر زبانی می‌تواند تأثیر زیادی در ساختار کلام و در نتیجه، سبک و شیوه سخنوری هر شاعر و نویسنده‌ای داشته باشد. از سوی دیگر، محققان، نقش زبان را در شکل‌گیری مضامین و تصاویر ذهنی شاعر نیز بسیار عمیق و گسترده دانسته‌اند. «توقع وجود نوعی رابطه میان خصوصیات ذاتی ذهن و مشخصه‌های 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<sup>۱</sup>، 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 است که در ادب فارسی نمود زیادی داشته است. حذف بخش‌هایی از جمله، به‌ویژه فعل، هر چند می‌تواند در مواردی موجب ایجاز و همچنین بلاغت بیشتر کلام شود، گاه ممکن است حذف بدون قرینه لفظی و معنایی، سبب ابهام و پیچیدگی و در نتیجه، اخلال در ارائه مضامین گردد. تکرار اجزای کلام نیز می‌تواند در سطوح مختلف، حرف، هجا، واژه یا ترکیبات مختلف صورت گیرد. انواع تکرار را از دو منظر موسیقایی و بلاغی می‌توان بررسی کرد. باید گفت موسیقی حاصل از تکرار منظم حروف و واژه‌ها امکانات و ابزاری در اختیار سخنور قرار می‌دهد تا در انتقال مفاهیم و معانی و همچنین القای احساس و عاطفه مدنظرش موفق‌تر 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

جنبه مهم 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 و خصایص اخلاقی او پرداخته شده است؛ از جمله صاحب تذکره روز روشن در بیان حال شاعر نوشته است: «عالم صوفی مشرب بود. آخر کار از منصب قضا مستعفی شده، ترک تجرید اختیار نمود» (صبا، ۱۳۴۳: ۷۹۱). امین احمد رازی هم فقط اوصافی کلی درباره ویژگی‌های اخلاقی ناصر بیان کرده است: «اگرچه در زی شاعری و بی تکلفی روزگار می‌گذرانیده، اما از عالی‌همتان درگاه الهی بوده» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۶۰۶). در تذکره ریاض الشعرا نیز در وصف وی گفته شده است: «از درویشان صاحب کمال بوده» (واله داغستانی، ۱۳۹۱: ۱۵۲۳).

خلاصه گفتار ذبیح‌الله صفا درباره ناصر بخارایی این است که از شاعران بزرگ پارسی‌گوی در قرن هشتم هجری است که در بخارا متولد شد. دوران جوانی را در ماوراءالنهر گذراند و از مشایخ آن کسب فیض کرد. مدتی در بغداد اقامت کرد تا این که در سال ۷۳۳ق در سفری که به حج داشت، وفات یافت (رک: صفا، ۱۳۷۳: ۳/۹۹۶). ناصر در قالب‌های مختلفی از جمله قصیده، ترکیب‌بند، مسمط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع آزمایی کرده؛ اما آنچه سبب شهرت وی شده، غزلیات اوست. درباره ویژگی‌های شعر ناصر، در برخی از تذکره‌ها و منابع ادبی اظهارنظرهایی شده است؛ از جمله صاحب تذکره مرآت‌الخیال، وی را شاعری فاضل و خوشگو دانسته است (رک: لودی، ۱۳۷۷: ۴۵). از این میان، ذبیح‌الله صفا به‌طور دقیق‌تری درباره 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: ۳/۹۹۷). 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 در مقدمه آمد، ناصر بخارایی 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 مطالعه کتابخانه‌ای منابع مربوط، همه ابیات دیوان شاعر بررسی شده و تعدادی از آن‌ها به‌عنوان شاهد، نقد و تحلیل گردیده است.

### ۱-۱. پیشینه تحقیق

باید گفت در مجموع، پژوهش‌چندانی درباره شعر ناصر بخارایی تاکنون انجام نگرفته است. در این میان، مقاله «مسافر بخارا»، نوشته عباس فاتحی ابرقویی (۱۳۸۶) درباره شرح احوال شاعر و همچنین مقاله «سلمان ساوجی و ناصر بخارایی»، نوشته احمدرضا مجرد قمشه‌ای در مجله کیهان فرهنگی چاپ شده است. افزون بر این‌ها، محققی تاجیکی به نام شریف مراد اسرافیل‌نیا (۱۳۷۹)، مقاله‌ای با عنوان «دیبچه‌ای بر سبک سخن مولانا ناصر بخارایی» در روزنامه اطلاعات به چاپ رسانده است. همچنین مقاله «ایهام آفرینی ناصر بخارایی»، نوشته مهدی و اتحادی (۱۴۰۱) در پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت دانشگاه تهران به چاپ رسیده است؛ اما در زمینه نقد و تحلیل اشعار ناصر، تاکنون کار مستقلی انجام نگرفته است. فقط مهدی درخشان، مصحح دیوان شاعر، در مقدمه دیوان به چند مورد از ویژگی‌های سبکی شعر او اشاره کرده است.

### ۲. بحث و بررسی

در ابتدا باید گفت مصحح دیوان ناصر بخارایی، در کار تصحیح، از هفت نسخه خطی متفاوت استفاده کرده است؛ اما نسخه اساس را نسخه خطی کتابخانه فاتح استانبول قرار داده که در سال ۱۹۶۴ق تحریر شده است. با وجود این، اختلاف نسخه‌ها را در پاورقی هر صفحه یادداشت کرده است. ذکر این نکته به این دلیل اهمیت دارد که در پژوهش حاضر، همه شواهد مثال، ایباتی 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.

### ۲-۱. زبان

## 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:

یارب 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      هر چند هجران رخت‌ها از هر دیاری افکند  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۶۸)

در بیت دوم گفته است هر چند ناصر به هر دیاری که وارد می‌شود، روزگار او را مجبور به ترک آن دیار می‌کند؛ اما با یادآوری از دوستانش، جان و دلش را آباد (شاد) می‌سازد. برای بیان این مفهوم، باید عبارت کنایی «رخت برستن» با حرف اضافه «از» به کار رود؛ اما 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؛ حتی باید گفت ترکیب «رخت افکندن» کنایه از اقامت کردن است که کاملاً عکس معنای مدنظر 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 شناسه «م» یا همان ضمیر متصل فاعلی اول شخص مفرد را به جای آنکه به فعل «ستاده» اضافه کند، به واژه «ایثار» که اسم

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

ما گلی از بوستان جنتیم  
قطره دریای موج 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 قطره موج دریای رحمت. در این صورت، توالی اجزای دریا از نظر حجم و اندازه هم رعایت می‌شود؛ چرا که قطره از موج و موج از دریا کوچک‌تر است. قصد شاعر هم در واقع ابراز نهایت خردی و ضعف در برابر رحمت خداوند است.

شهبسوار من نمی‌آید نزول آلا به دل  
سیل اشک من نمی‌جوید نزول آلا به چشم  
(همان: ۳۳۶)

باید گفت «آلا» کلمه استثناست که «کلمه بعد از خود را از حکمی که شده، مستثنا می‌کند» (انوری، ۱۳۸۳: ذیل آلا). بر این اساس، کاربرد این واژه در مصراع دوم نادرست به نظر می‌رسد؛ برای اینکه شاعر مدعی شده سیل اشک او نزول نمی‌کند، مگر در چشمش؛ حال آنکه جای اصلی و اولیه ظهور اشک، در چشم است. در برخی موارد به نظر می‌رسد تنگنای قافیه و وزن، شاعر را وادار کرده عبارات و ترکیباتی به کار برد 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 راند بر من آخر این میرانه را  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۶۴)

به نظر می‌رسد شاعر لفظ میرانه را در معنای مصدری مردن به کار برده است. مصحح دیوان ناصر درباره 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 دور کردن من از سر کویت می‌رانی» (همان: ۴۶۸).

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

اهل دنیا همچو سبزه پایمال انجم‌اند      سروِ بستان، آن‌که از بندِ جهان آزاد شد  
(همان: ۲۵۴)

منظور شاعر در مصراع نخست، بیان این نکته تعلیمی است که هر کس دنیا دوست باشد، همچون سبزه پایمال دیگران خواهد شد؛ بنابراین، لفظ «انجم‌اند» باید از دو بخش «انجمن» و شناسه «اند» تشکیل شده باشد؛ اما به ضرورت وزن، شاعر مجبور شده یکی از دو حرف «ن» را حذف کند. 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 شکوه کرده است:

روزگار غم و اندوه و گشاد هنر است      خرم آن دل که فراغ از غم دوران دارد  
گرچه بر خوانِ رهی نیست به جز قرص قمر      همت من ز حملِ بره بریان دارد  
(همان: ۳۸)

شاعر معتقد است که 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 دوم هم از تنگی حال و ضیق معیشت گلایه کرده است. در حالی که مفاهیمی که درباره معنای واژه «گشاد» در فرهنگ‌ها ضبط شده، مانند فتوح، فرج، 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:

تو ماه اوج کمالی شبی به طالع بختم      برآمدی و برآمد امید هر دو جهانم  
(همان: ۳۴۰)



آرایش واژه‌ها را در بیت فوق باید غیرفصیح دانست؛ چراکه «کمال» مفهومی است که نسبت‌پذیر نیست؛ بنابراین، اوج و فرود ندارد. شاید منظور شاعر، ماه کامل در اوج باشد؛ اما 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 خشک‌رود تن بدید      جام می در دستم و در دست بانگ رود بود  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۷۵)

نکته قابل تأمل آنجاست که شاعر ادعا کرده قبل از آنکه روح (آب بقا) به جسم (خشک رود) او وارد شود، هم جام می و هم بانگ رود در دستش بوده است. گذشته از اخلاقی که تکرار غیر ضرور واژه «دست» در فصاحت شعر ایجاد کرده، تصور بانگ و نغمه در دست امکان‌پذیر نیست؛ چراکه بانگ کیفیتی ندارد که بتوان آن را در دست کسی تصور 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 واژه رود را به کار می‌برد.

## ۲-۱-۲. تکرار عبارت

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

و گر مجال ناداری 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 به وجود تو شهرت افزوده است      ز بایزید بیفزود شهرت بسطام  
دمشق را به وجود تو شهرت افزوده است      که نقد کان به مکان دگر برآرد نام  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۸۱)

تکرار بیت به صورت کامل نیز در شعر ناصر بخارایی زیاد دیده می شود؛ مثلاً بیت زیر را در دو غزل متفاوت تکرار کرده است:

سرو تا دارد هوای قامتت      کار او هر لحظه بالا می شود  
(همان: ۲۸۶)

سرو تا در زیر پایت سر نهاد      کار او هر لحظه بالا می شود  
(همان: ۲۸۷)

این تکرارها چون در سطح مصراع و بیت اتفاق می افتد، علاوه بر اینکه ارزش های موسیقایی چندانی ندارد، از نظر بلاغی هم نمی تواند تأثیر تازه ای در مخاطب داشته باشد. در موارد متعددی هم یک بیت را به صورتی کاملاً یکسان در دو شعر مکرر می کند.

مرا با درد خود بگذار و بگذر ای طیب من      که در تدبیر درمان هم همی ترسم که درمانی  
(همان: ۳۹۲)

همین بیت را در صفحه 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 می شده است (رک: بهار، ۱۳۸۱: ۷۱/۲).

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

همیشه تا که در این دیر شمع عیسی را      ز طاس دایره مینای آسمان لگن است  
 به مهر مهر تو باد آسمان که بدخواهت      زبان بریده به مانند شمع در لگن است  
 (همان: ۱۰۳)

دو بیت فوق را به صورت کاملاً یکسان در قصیده دیگری تکرار کرده است (رک: همان: ۳۳). از این گونه تکرارها شواهد زیادی می‌توان در شعر ناصر سراغ گرفت. مصحح 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 یكون تألیف الکلام علی خلاف القانون النحوی المشهور بین الجمهور کالاضمار قبل الذکر لفظاً و معنی و حکماً» (تفتازانی، ۱۳۷۰: ۱۷). در شعر ناصر بخارایی، تعقید لفظی بیشتر در پیوند با عناصر بلاغی مشاهده می‌شود؛ آن گونه که گاه تصاویر شعرش را با ایستایی و ابهام همراه کرده است.

شود چو کاه اگر بار خود نهم بر کوه      غبارِ هجر که در خاطر صبور من 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 روین تن او، جوشن ارچه رستم است      دم به دم بر باد خواهد رفت چون درع 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 ابهام مفهوم کنایی بر باد رفتن، یعنی بی ارزش شدن هم توجه کرد. افزون بر این، کاربرد دوباره واژه «تن» هم از فصاحت کلام کاسته است.

نرگس مست 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، به گونه‌ای است که گویی مهر به غنچه مانند شده است؛ در حالی که قصد شاعر بیان این نکته است که مهر تو از دل چون غنچه من (به سبب تنگی) بیرون نمی‌رود.

راه بخشم بر در خود تا درآمیزد به خاک      گرچه این شخص ضعیف کمتر از خاشاک نیست  
(همان: ۲۱۰)

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

#### ۴-۱-۲. 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 به دلیل پیچیدگی تصاویر یا غرابت الفاظ، بلکه به دلیل نقص و نارسایی در شیوه چینش و کاربرد الفاظ است. گویی شاعر آن قدر سخنش را موجز کرده که مفهوم کامل و بلیغی از شعر نمی‌توان اراده کرد؛ مثلاً در تغزل یکی از قصایدش گفته است:

شبی که بر سر کویت 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 مبدل نخواهد شد. البته بر اساس یک سنت ادبی، آنچه در صورت معشوق به دلیل

کوچکی اغراق آمیز آن، به راحتی قابل مشاهده نیست، دهان اوست که تشخیص دادن آن به حرف زدن و حرکت لب‌های معشوق وابسته است.

مرغی نمی‌پرد که برَد سوی گل پیام      کان بلبل اسیر تو را بال و پر نشد!  
(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؛ اما در شعر فوق، به تنهایی 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 مهیا نشد یا اینکه بال و پری برای پرواز ندارد.

دلم ز زلف زنخدان او فرو چه شد      که مست بود و شب تیره فکر چاه نداشت  
(همان: ۲۱۴)

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

زین سان مکش از دست من پیش زنخدان زلف را      زان رو که بس مشکل بود بی‌ریسمان رفتن به چه  
(همان: ۸۹۳)

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

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

می‌توان چنین دریافت کرد که شاعر فعل «کشد» را بعد از واژه «سپر» حذف کرده و موجب نقصان در معنای کلام شده است یا در شعر زیر که فعل را باز هم به قرینه معنوی حذف کرده است:

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

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

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

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

جلال‌الدین همایی در بحث از عوامل مخل فصاحت، حذف فعل به قرینه 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 کم کاربرد و همچنین در مواردی، ابداع افعال جدید است؛ مثلاً در شعر زیر، با بهره از صفت «نفور»، فعل مرکب جدیدی آفریده است:

به نفیر آیم از چنگ تو چون عود اگر      نکند طبع لطیف تو نفوری ز نفیر  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۶۲)

واژه «نفیر» در مصراع نخست، در معنای ناله و فغان و در مصراع دوم، در معنای غوغا و جدل به کار رفته است. مولانا هم واژه «نفیر» را در معنای اخیر به کار برده است. چون عصا شد آلت چنگ و نفیر      آن عصا را خرد بشکن ای ضریر  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۷)

بخارایی «نفوری کردن» را در معنای بیزاری و پرهیز کردن به کار برده است. اگر طبع لطیف تو از نفیر (جدل و غوغا) نفوری (بیزاری) نکند، از چنگ تو چون عود به نفیر می آیم. «نفوری کردن» در فرهنگ‌های لغت ضبط نشده است. در شعر زیر هم فعل کنایی «دست بستن» را در معنای حلقه کردن به کار برده که معنایی ابداعی است و در فرهنگ‌های لغت دیده نمی‌شود:

گفتم که در میان دستی کمر توان بست      گفتا میان ما را تاب کمر نباشد  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۵۰)

با معشوق گفتم: آیا می‌توانم در میان کمر تو دستی بندم (دستم را حلقه کنم)؟ در پاسخ گفت: میان ما توانایی تحمل کمر را ندارد. به‌طور کنایی، بر نازکی اغراق آمیز کمر معشوق اشاره دارد. در شعر زیر، فعل ابداعی «حکایت چیدن» را در معنای سخن چینی 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؛ چرا که سخن چین 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» به کنایه یعنی آرام و قرار یافتن که باز هم ابداع ذوق خلاق شاعر بوده است. در بیت زیر هم از فعل مرکب «دم‌دادن»، معنایی غریب اراده کرده است:

مده دم هر دم چون نی، دم ده چون قده از می      که همچون لعل خون خوار تو خو کردم به خون خوردن  
(همان: ۳۵۶)

شاعر فعل مرکب «دم‌دادن» را در بار دوم، در معنای «پُر کردن» به کار برده و از معشوق خواسته است او را همچون قده از می لبریز کند. این معنا از مصدر «دم‌دادن»، در فرهنگ‌های لغت موجود ضبط نشده است؛ اما باید گفت «دم‌دادن» در معنای پُر کردن هنوز در زبان سیستانی رایج است و عبارت است از: «پُر کردن، لبریز کردن، با حداکثر ظرفیت از چیزی پُر شدن» (شهنازی، ۱۳۹۸: ۱۳۹۸). در شعر زیر، استفاده از مصدر قدیمی «آزادی کردن»، معنای شعر را پیچیده کرده است:

سوسن آزادی زلفت می‌کند      ده زبانش جمله گویا می‌شود  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۸۷)

مصحح دیوان ناصر در توضیح بیت فوق نوشته است که گویا شاعر، لفظ «وصف» را قبل از واژه «آزادی» حذف کرده است (رک: همان: هشتادونه). به عبارت دیگر، معتقد است در توضیح شعر باید گفت سوسن، وصف آزادی زلفت می‌کند. از مصدر «آزادی کردن» فقط در فرهنگ سخن انوری بحث شده است؛ البته انوری هم این مصدر را سپاس گفتن و شکر کردن معنا کرده است (رک: انوری، ۱۳۸۳: ۱۳۸۳). با توجه به فحوای شعر ناصر، از «آزادی کردن» معنای «تشکر کردن» را نمی‌توان دریافت کرد. مولانا همین فعل را در یکی از غزل‌هایش در معنای «ستایش کردن» به کار برده است:



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

مرجع ضمیر «او» خداوند است؛ یعنی سرو، او را ستایش کرد که چنین قامت بلندی به او بخشیده است. بخارایی هم ضمن حسن تعلیلی لطیف، اظهار داشته: سوسن بدین دلیل ده زبانش گویا شده که ستایش زلف تو را کرده است. ده زبان بودن گل سوسن، تصویری رایج در شعر فارسی است، به دلیل 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 ادعاشده بین اجزای تصویر، به گونه‌ای است که اقناع‌کننده به نظر نمی‌رسد؛ در نتیجه، نمی‌تواند اندیشه و عاطفه شاعر را به‌طور کامل به مخاطب منتقل کند.

یک‌شبه مه در شب تاریک از وجه شبه یاره یار است گویی از شبه، گردش نحاس  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۶۵)

در بیت فوق، هر مصراع، یکی از طرفین تشبیه است. مصراع اول مشبه و مصراع دوم مشبه‌به است. ماه یک‌شبه در شب تاریک، مشبه مرکب و یاره (دستبند) یار که جنس آن از شبه و دورتادورش نقره باشد، مشبه‌به مرکب است. شبه نوعی سنگ است که رنگ سیاه برآقی دارد و در جواهرسازی استفاده می‌شود (رک: معین، ۱۳۸۳: ذیل شبه). نحاس هم به معنای نقره است (رک: همان: ذیل نحاس). نحاس در بیت فوق، استعاره مصرح از ساعد سفید معشوق است. با این توضیحات باید گفت دستبندی که به رنگ سیاه و دور آن سفید باشد، درست برعکس تصویر ماه در شب تاریک است؛ چراکه حلقه ماه سفید است و دورتادور آن را سیاهی شب فراگرفته است.

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

پیشانی معشوق را به دلیل تابناکی آن، به شمع و ابروهایش را به سبب خمیدگی آن‌ها، به محراب مانند کرده است؛ اما نکته قابل بحث اینجاست که شاعر در خیال خود، جبین شمع مانند معشوق را در حالتی آویخته از ابروهایش تصور 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 تناسب و روابطی که بین عناصر مختلف فرض کرده، برخلاف ماهیت و قراردادهای طبیعی آن عناصر است؛ در نتیجه، 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 جلال‌الدین هوشنگ سروده، در ستایش طبع و لطف ممدوح گفته است:

به عدل و رای سلیمش چو شیربا شکر      به لطف و طبع لطیفش چو آب با روغن  
(همان: ۹۳)

در مصراع اول، ملازمت عدل و اندیشه 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 پیوستگی آب با روغن را به دلیل ماهیت ساختاری آن‌ها تصور 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 به درستی 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 نقطه موهوم چون می در شکر پنهان      میانت می شود چون موی در بند کمر پنهان  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۵۲)

در تشبیه مصراع اول ادعا کرده که لب معشوق در نقطه ناپیدای دهانش، همچون می است که در شکر پنهان شده باشد؛ اما در عالم واقع این شکر است که وقتی با می مخلوط گردد، در می محلول و ناپیدا می شود. ظاهراً برای رعایت تشبیه ملفوف لب و نقطه به می و شکر، مجبور به این کار شده است. در جایی دیگر، در ستایش یکی از ممدوحانش گفته است:

گه از دلیری دل، خاک بر سرِ کان ریز      گه از کفایتِ کف، آبِ روی بحر بیر  
(همان: ۵۸)

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

یار رفت از دیده 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 مانند کرد. همان‌گونه که یار در محمل می‌نشیند، بارِ غم او هم در دل می‌نشیند؛ اما آنچه ممکن است (به دلیل سنگینی بار) زیر بار بماند، خودِ مرکوب، یعنی شتر است، نه محمل که بارِ شتر محسوب می‌شود. سعدی این مضمون را به درستی 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 آن قدر متوجه مدح گویی بوده که چندان توجهی به کاربردهای مجازی و اژه‌ها نداشته است. خود ناصر هم در یکی از قصایدش از بی‌مبالاتی و کم‌توجهی‌اش در شعر گفتن، از ممدوح عذرخواهی می‌کند:

معدور دار صدرا از لطف گر نباشد      نظم رهی منظم، سلک سخن مرتب  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۰)

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

آیا شهی که ز جودت به خرده‌ای بشکست      دُرستِ مغربی‌ماه 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 به دلیل رنگ زرد طلایی‌اش باید در معنای استعاری خورشید به کار برود. سلمان ساوجی، شاعرهم‌دوره ناصر، درست مغربی را در معنای استعاری خورشید به کار برده است:

تا دُرستِ مغربی‌مهر در میزان شده      هست باد مهرگانی زرگرستان 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 قاعده معنایی آن به کار برده است:

مدد کن دم به دم 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، از جمله رودکی که در قصیده معروفش این مضمون را به‌درستی بیان کرده است:

تا بشکنی سپاهِ غمان بر دل      آن به که می بیاری و بگساری  
(رودکی، ۱۳۹۱: ۶۵)

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

چشم ز رخ و زلفت، چشمه است عجب نبود      در پای گل و سوسن، گر آب شود جاری  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۸۰)

شاعر مدعی 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 خمیده گلبرگ‌های آن، مشبّه به 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).

هر که پیشت سر تسلیم نهد همچون چنگ      در خرابات مغان موی گشان خواهد شد  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۵۵)

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

این مضمون درست عکس آن چیزی است که در تعلیمات صوفیه و شعر عارفانه 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 هر کس همچون چنگ، سر

تسلیم پیش نهد، نباید موی کشان شود، بلکه باید مورد نواخت قرار گیرد. البته بر اساس صنعت استخدای که در شعر وجود دارد، می‌توان «موی کشان» را برای ساز چنگ، در معنای نواختن آن دانست؛ اما «موی کشان» نسبت به «هرکه»، مطابق آموزه‌های صوفیانه نیست. به بیان دیگر، استخدای که در وجه شبه برقرار کرده، برای مشبّه به (چنگ) قابل تصوّر 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 تسلیمِ نه زیرا که ارباب طرب      چنگ را چون بر سر تسلیم شد بنواختند  
(خیالی بخارایی، ۱۳۵۲: ۱۵۳)

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

بوم خصم تو خراب است چو منزلگه جغد      بال او باد سیه‌روی تر از پرّ غراب  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹)

از آنجایی که معمولاً جغد در خرابه‌ها آشیان دارد، شاعر خانه دشمن ممدوحش را در خرابی به خانه جغد مانند کرده است، ضمن اینکه «بوم» در معنای خانه، با جغد و غراب، ایهام تناسب دارد؛ اما ایهام در مصراع دوم است که دعا کرده بال او سیه‌روی تر 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 سیه‌روی کند، دور از ذوق و پسند ادبی است.

خطّ تو همچو طوطی، دارد شکر به منقار      زلف تو همچو طاووس، گیرد سمن به مخلب  
(همان: ۲۰)

در مصراع نخست، خط معشوق را با وجه شبه رنگ، به طوطی مانند کرده است. خط، استعاره مصرّحه از موی رویده 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 اقتناع‌کننده 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 دانه خالت نبود مرغ دل من      عنقای سعادت نشود صید به دامم  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۸)

از ساختار کلام برمی‌آید که شاعر، ترکیب «دانه خال» را به «مرغ دل» مانند کرده است. مصحح دیوان ناصر در تعلیقات دیوان درباره این بیت، لفظ «برای» را تقدیراً در نظر گرفته و نوشته است: «تا دانه خالت برای مرغ دل من نبود» (همان: ۴۷۵). در این صورت هم، باز همان عیب حذف و نقص را در کلام شاعر می‌توان مشاهده کرد. قلم همچون قلم بر مه خط آورد      مرگب شد سپیدی و سیاهی  
(همان: ۴۰۰)

قد معشوق را به سبب راستی آن به قلم مانند کرده است. «مه» و «خط» نیز به ترتیب، استعاره از صورت و موی روییده بر صورت معشوق هستند و سپیدی و سیاهی هم دوباره به صورت کنایه در معنای صورت و موی صورت معشوق به کار رفته‌اند؛ اما ابهام در این است که قد معشوق چگونه می‌تواند همچون قلم بر ماه صورت او خط بیاورد.

با مطالعه صورخیال شعر ناصر بخارایی می‌توان دریافت که غالب تصاویر شعرش را بر تشبیه بنیان نهاده و از استعاره، بهره کمتری برده است. در کاربرد استعاره هم بیشتر تحت تأثیر استعاره‌های پرکاربرد و آشنای شعر فارسی بوده؛ اما 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 لفل را در معنای خال معشوق به کار برده است:

دوچشم جادوش از زلف مشکین      به روی آتش اندازند لفل  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۲۱)

شاعر مدعی شده دو چشم جادوی معشوق، از زلف مشکین او به روی آتش (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 تصور 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 دیربایی مفهوم شعر شده است:

سنبلت از گل پرستی در چمن پیچیده است      نرگست از خوابِ مستی در خمارافزاده است  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹۳)

«سنبلت» استعاره از مو، «گل» استعاره از صورت و نیز «چمن» استعاره از صورت معشوق است. مقصود شاعر، بیان این نکته است که موی معشوق به سبب دوست داشتن گل صورت او، در چمن صورت او پیچیده است. از آنجایی که یک مشبه، 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 به دلیل گردبودن آن است. چون ادات تشبیه قبل از «انگشترین» قرار گرفته، در خوانش نخست، گویی شاعر قضا را به انگشترین مانند کرده است؛ اما مقصود وی آن است که هنگام سحر، قضا برای فلک که مانند انگشترین (در گردبودن) است، از یاقوت (سرخ) فلک، 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؛ چرا که معتقد است در این صورت، آن چیزی که تشبیه می‌شود، خودِ مشبّه‌به 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 به عنوان مشبّه، به موم مانند کرده است، در حالی که موم همان شمع است؛ چرا که در گذشته، شمع را از موم درست می‌کرده‌اند.

همچو موم از آتش غم می‌گدازد شمع دل  
قطره قطره می‌چکد از دیده 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:

گلشن چشم من از خون جگر گلزار است  
قامت 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، هر دو واژه را مترادف یکدیگر دانسته‌اند (رک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل گلشن).

بیت زیر در وصف فرارسیدن بهار است:

درخت میوه که چون شاخ خشک میوه نداشت  
چو برج ثور بر آورد زهره و پروین  
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۰۳)

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

کف کفیل تو چون بحر، آب بحر بُرد  
در آن زمان که بری بحر لطف را بر بر  
(همان: ۵۸)

در تشبیه فوق که قصد آن بیان بخشندگی ممدوح است، شاعر ادعا کرده هر گاه ممدوح بحر لطف را در بر (سینه) ببرد، دست او همچون دریا ارزش و اعتبار دریا را از بین می‌برد. این ادعا که چیزی از خودش ارزش بیشتری داشته باشد، از نظر منطق کلامی، توجیه پذیر نیست.

### ۳. نتیجه گیری

آن گونه که از تذکره‌ها و منابع ادبی برمی‌آید، ناصر بخارایی را باید شاعری با زبانی فصیح و مضمون‌های استوار محسوب کرد؛ اما یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد نحوه استفاده 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 اراده معانی تازه از برخی لغات و افعال آشنای زبان داشته، افزون بر اینکه نشان‌دهنده ذوق پویا و خلاق وی است، در برجستگی و غنای مضامین شعرش نیز تأثیرگذار بوده است. از منظر بلاغی هم هرچند از تصاویر آشنا و پر کاربرد شعر فارسی بهره برده است، در مجموعه همین تصاویر نیز تناسباتی میان عناصر مختلف ایجاد کرده که گاه اقناع‌کننده و مطابق منطق کلام نیست.

### منابع

- امیر خسرو دهلوی، خسرو بن محمود (۱۳۸۰)، **دیوان**، تصحیح اقبال صلاح‌الدین، با مقدمه و اشراف محمد روشن، تهران: نگاه.
- انوری، حسن (۱۳۸۳)، **فرهنگ بزرگ سخن**. ج ۲، تهران: سخن.
- بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، **دیوان اشعار**، به کوشش مهدی درخشان، تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.

- بصیری، محمدجواد (۱۳۷۲)، معیار البلاغه به انضمام ترجمه کتاب **صناعتین**، تهران: دانشگاه تهران.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۱)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**، ج ۲، تهران: زوآر.
- تفتازانی، مسعود بن عمر (۱۳۷۰)، **مختصر المعانی**، قم: مؤسسه دارالفکر.
- چامسکی، نوام (۱۳۷۹)، **زبان و ذهن**، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
- خیالی‌بخارایی (۱۳۵۲)، **دیوان**، تصحیح عزیز دولت‌آبادی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- رازی، امین‌احمد (۱۳۸۹)، **تذکره هفت اقلیم**، تصحیح، تعلیقات و حواشی محمدرضا طاهری، چ ۲، تهران: سروش.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۷۵)، **غیاث‌اللغات**، به کوشش منصور ثروت، چ ۲، تهران: امیرکبیر.
- رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۹۱)، **دیوان**، با توضیح و نقد و تحلیل کامل احمدنژاد، تهران: کتاب‌آمه.
- زرین‌کوب، 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)، **کلیات**، مقدمه و تصحیح عباسعلی وفاپی، تهران: سخن.
- شاد، محمدپادشاه (۱۳۴۶)، **فرهنگ مترادفات و اصطلاحات**، تهران: کتاب‌فروشی خیام.
- شریعت، محمدجواد (۱۳۶۷)، **دستور زبان فارسی**، چ سوم، تهران: اساطیر.
- شهنازی، جواد (۱۳۹۸)، **فرهنگ گویشی سیستانی**، ج ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- صادقی‌گوغری، مهران؛ پوران پوریوسفی کرمانی و هوشمند اسفندیارپور (۱۴۰۱)، **آشنایی‌زدایی زبانی و بلاغی در شعر حسین پناهی**، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شماره ۲۸، صص ۱۵۹-۱۸۶.
- صبا، مولوی محمد مظفر حسین (۱۳۴۳)، **تذکره روز روشن**، تصحیح و تحشیه محمدحسین رکن‌زاده آدمیت، تهران: کتابخانه رازی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۳، چ ۱۶، تهران: فردوس.
- عبّادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر (۱۳۶۸)، **التّصفیه فی احوال المتصوّفه**، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۲، تهران: علمی.

- گرامی، بهرام (۱۳۸۹)، گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی، تهران: سخن.
- لودی، شیرعلی خان (۱۳۷۷)، تذکره مرآت الخیال، به اهتمام حمید حسینی، تهران: روزنه.
- مجتبایی، سیدفتح‌الله، علیرضا امامی و عاطفه طهماسبی گرکانی (۱۴۰۱)، کارکردهای زبانی و بلاغی در اشعار انوری، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شماره ۳۰، صص ۲۴۷-۲۶۸.
- معین، محمد (۱۳۸۳)، فرهنگ فارسی، چ ۲۱، تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۶)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چ ۴، تهران: هرمس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱)، کلیات شمس تبریزی، چ ۲۱، تهران: امیرکبیر.
- نسفی، عزیزالدین (۱۳۷۹)، الانسان الكامل، با پیشگفتار هانری کربن، تصحیح و مقدمه ماریژان موله، چ ۵، تهران: طهوری.
- واله داغستانی، علیقلی خان (۱۳۹۱)، تذکره ریاض الشعرا، تصحیح و مقدمه ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ ۲۷، تهران: مؤسسه نشر هما.