چهارمین کنفرانس ملی نوآوری و تحقیق در
فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی
The 4th National Conference on Innovation and
Research in Persian culture, language and literature

بررسی ناظر و منظور وحشی بافقی از دیدگاه دانش معانی(ایجاز و اطناب)

نصرت اله خاکیان[1]*

چکیده

دانش معانی یکی از ارکان بلاغت است که معانی ثانویّه و چگونگی همخوانی سخن با مقتضای حال یا خلاف آن را بررسی می کند. در زمان ما کمتر به ناظر و منظور وحشی بافقی توجّه شده است؛ شاید به دلیل تحقیر معشوق در طرز واسوخت و این که شاعر در این منظومه، معشوق را تغییر داد. با وجود پژوهش های ارزندۀ وحشی پژوهان در دهه های گذشته، هنوز درون مایه های شایستۀ اندیشیدن بسیاری در شعر این سرایندۀ توانمند به چشم می خورد؛ از جمله مواردی که کم تر بدان پرداخته شده است؛ واکاوی عناصر بلاغی(ایجاز و اطناب) در ناظر و منظور وحشی است. این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است و در آن نمونه هایی از منظومۀ ناظر و منظور وحشی از منظر دانش معانی(ایجاز و اطناب) بررسی شده است. مسألۀ پژوهش این است که ایجاز و اطناب در ناظر و منظور وحشی چگونه است؟ این پژوهش به دنبال پاسخ گویی به این پرسش است. یافته های پژوهش بیانگر این است که حذف مضاف الیه و دعا بیشترین بسامد و حذف واژۀ شرط، ایضاح بعد از ابهام و ایغال پایین ترین بسامد را در مثنوی ناظر و منظور وحشی بافقی دارند. در این منظومۀ عاشقانه، به دلیل گفت و گوهای طولانی میان عاشق(ناظر) و معشوق(منظور)، شاعر به شیوۀ اطناب سخن گفته است؛ چون که فضای داستان ایجاب می کند گوینده سخن را بسط دهد تا بر خواننده و شنونده بیشتر تأثیر بگذارد؛ هر چند در میان سخن از ایجاز هم، به جای خود، استفاده کرده است.

واژه های کلیدی: اطناب، ایجاز، دانش معانی، ناظر و منظور، وحشی بافقی

[1]. **دانش آموختۀ دکتری دانشگاه پیام نور مرکز تهران جنوب(نویسندۀ مسئول)** nkhakian@yahoo.com همراه ۰۹۱۶۷۱۰۲۰۷۳ تلفن ۰۶۶۳۲۷۳۲۳۸۷

۱- مقدّمه

وحشی بافقی از شاعران مشهور قرن دهم است که گذشته از غزل سرایی و قصیده گویی، در سرودن مثنوی هم ماهر بوده است. او چند مثنوی از جمله: فرهاد و شیرین(که بعدها وصال شیرازی آن را کامل کرد)، خلد برین و ناظر و منظور دارد. پژوهش پیشِ رو، از این میان مثنوی عاشقانهٔ ناظر و منظور را برای پژوهش در میزان به کار گیری ایجاز و اطناب بر گزیده است. شاعر بافق در این اثر زیبا، با بهره گیری از ایجاز و اطناب، تلمیح، تشبیه، استعاره، تضادّ و مراعات نظیر به زیبایی و تسلّط توانسته است سطح سخن خود را ارتقا دهد و بر خواننده تأثیر گذارد

شعر وحشی سهل ممتنع است؛ یعنی ظاهراً ساده به نظر می رسد؛ امّا مانند آن سرودن سخت است. شاعران هم عصر و بعد از او سعی کرده اند به سبک او شعر بسرایند؛ امّا نتوانسته اند. قصایدش از حیث لفظ و ترکیب(در مقایسه با قصاید پیشینیان) درخششی ندارد. وحشی شاعری پرشور و نغز گفتار بود. او قصایدی در مدح شاه طهماسب و بزرگان دربار او دارد.

مثنوی های وحشی بافقی از مثنوی های خوب قرن دهم هجری است و ترکیب بند های او مشهور است. ناظر و منظور در قالب مثنوی و بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل(فعولن) از بحر هزج مسدّس مقصور(محذوف) بروزن و به استقبال از خسرو و شیرین نظامی گنجه ای سروده شده و در سال ۹۶۶ به پایان رسیده است(صفا،۱۳۶۴:۷۶۶). طبق نسخهٔ چاپی مرحوم اسماعیل شاهرودی متخلّص به بیدار، مثنوی ناظر و منظور ۱۵۵۳ بیت است. به نظر سیروس شمیسا در صفحهٔ ۲۲۲ کتابِ« شاهد بازی در ادبیات فارسی»: وحشی بافقی منظومهٔ ناظر و منظور را به پیروی از منظومهٔ مهر و مشتری اثر طبع محمّد عصّار تبریزی سروده است. به نظر پژوهشگری دیگر وحشی بافقی ناظر و منظور را به پیروی از شاه و درویش هلالی جغتایی سروده است(طاهری ماه زمینی،۱۳۹۴:۱۳۲۳). با توجّه به تخصّص ذبیح الله صفا و تحقیقات وسیعی که در زمینهٔ تاریخ ادبیّات فارسی اتجام داده است؛ به نظر می آید نظر ذبیح الله صفا در این خصوص صائب است.

ادوارد براون در جلد چهارم تاریخ ادبیّات ایران صفحهٔ ۲۲۱ در مورد وحشی بافقی و شعر او می گوید:« در تاریخ عالم آرای عبّاسی، آتشکدهٔ آذر و مجمع الفصحاء از اشعار او بویژه از فرهاد و شیرین و غزل هایش ستایش بسیار شده است. او نتوانست فرهاد و شیرین را به پایان برساند و سال ها بعد، وصال شیرازی(۱۲۶۵ قمری) آن را تکمیل کرد. او دو مثنوی خلد برین و ناظر و منظور هم سروده است و غزلیّات و قطعاتی هم دارد که منتخباتی از آنها در مجمع الفصحا و آتشکده آمده است.»

وحشی بافقی در تغییر شعر سبک عراقی به هندی نقش داشت و مطالعهٔ آثارش از جمله ناظر و منظور، نشان می دهد که این شاعر مشهور قرن دهم با ایجاد طرزِ« واسوخت» در شعر فارسی تحوّل ایجاد کرد. در ناظر و منظور با بهره گیری از ایجاز و اطناب و برخی از صور خیال از جمله: تشبیه، تلمیح، استعاره، تضادّ و مراعات و نظیر، نبوغ و قدرت شعر خود را نشان داد و بر خوانندگان این منظومهٔ عاشقانه تأثیر گذاشت.

پژوهش در منظومهٔ ناظر و منظور وحشی بافقی از دیدگاه ایجاز و اطناب، ضروری به نظر می رسید تا نشان داده شود که وحشی بافقی در اعتلای دانش معانی(ایجاز و اطناب) نقش داشته است. نتیجهٔ پژوهش نشان می دهد که وحشی در مثنوی ناظر و منظور، به اطناب بیشتر از ایجاز توجّه داشته است.

این پژوهش سعی کرده است ایجاز و اطناب های مثنوی ناظر و منظور را بشناسد. مسألهٔ پژوهش این است که ایجاز و اطناب در ناظر و منظور چگونه است؟ پژهش پیش رو، به روش تحلیلی- توصیفی، کوشیده است به پاسخ

این پرسش برسد. پژوهش هایی با محوریّت وحشی بافقی و ناظر و منظور انجام شده است؛ امّا تا کنون پژوهشی با موضوع« ایجاز و اطناب در ناظر و منطور» انجام نشده است و این پژوهش بر آن است این موضوع را واکاوی کند. نتایج پژوهش بیانگر این است که حذف مضاف الیه و دعا بیشترین بسامد و حذف واژۀ شرط، ایضلح بعد از ابهام و ایغال پایین ترین بسامد را در مثنوی ناظر و منظور وحشی بافقی دارد.

۱-۱- پیشینۀ پژوهش

پژوهش هایی با محوریّت ناظر و منظور وحشی بافقی انجام شده است از جمله: ۱. تحلیل تشبیه از منظر تصویر و مضمون در ناظر و منظور که به وسیلۀ احمد کریمی و زهرا شمسی پور لنگرودی نگارش شده و در دورۀ ۶ شمارۀ ۲۳ در فصل نامۀ مطالعات نقد ادبی چاپ شده است که نویسندگان محترم صرفاً نشبیه و انواع آن را بررسی کرده اند و بحثی از ایجاز و اطناب مطرح نکرده اند. ۲. شخصیت پردازی در منظومه ی ناظر و منظور وحشی بافقی که به نگارش حامد ذهیری در مجلّۀ همایش ملّی ادبیّات غنایی در سال ۱۳۹۵ منتشر شده است که در آن شخصیّت های به کار رفته در منظومۀ ناظر و منظور مورد بررسی قرار گرفته اند و اشاره ای به ایجاز و اطناب نشده است. ۳. مقایسۀ ناظر و منظور وحشی بافقی با شاه و درویش هلالی جغتایی که به وسیلۀ نجمه طاهری ماه زمینی در هشتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیّات فارسی بهمن ۱۳۹۴ منتشر شده است و تویسندۀ مقاااله شباهت ها و تفاوت های دو منظومه را نشان داده؛ امّا هیچ اشاره ای به ایجاز و اطناب نکرده است. با توجّه به این که تا کنون در خصوص« ایجاز و اطناب در ناظر و منظور وحشی» هیچ گونه پژوهشی صورت نگرفته است؛ پژوهش حاضر می کوشد این موضوع را واکاوی کند.

۱-۲- بیان مسألۀ پژوهش

به نظر می آید زمان آن رسیده است که آثار وحشی بافقی واکاوی شود. کمتر پژوهش گری در آثار وحشی بافقی پژوهش کرده است؛ شاید به دلیل این که این شاعر، در غزل ها و ترکیب بندهایش، پیرو مکتب وقوع(واسوخت) است! در این مکتب شاعر می تواند معشوق را تحقیر و از او روی گردانی کند و معشوق و رابطه های عاشقانه باید جنبۀ حقیقی داشته باشد .

شاعران مکتب وقوع از معشوق زن اعراض کردند و به سوی معشوق مرد رفتند(شمیسا،۱۳۸۲:۲۷۰). احتمالاً به همین خاطر در جامعۀ ایران از این گونه شاعران اقبال زیادی نشد! در این پژوهش، به عنوان نمونه ۶۸بیت از مثنوی عاشقانۀ« ناظر و منظور» وحشی بافقی از دیدگاه دانش معانی(ایجاز و اطناب) بررسی شده است. مسألۀ پژوهش این است که ایجاز و اطناب در ناظر و منظور چگونه است؟

روش این پژوهش تحلیلی و استفاده از آمار توصیفی خواهد بود. سؤال های این پژوهش عبارتند از: ۱. آیا ناظر و منظور از نظر ایجاز و اطناب اثر متوسّطی است؟ ۲. آیا در ناظر و منظور، تتمیم و تکمیل جامعهٔ آماری بالاتری دارد؟

۲- بررسی نمونه هایی از ناظر و منظور وحشی بافقی از دیدگاه دانش معانی(ایجاز و اطناب)

۲-۱- ایجاز(Brachiology)

ایجاز در لغت به معنی کوتاه‌گویی است و در اصطلاح چنان است که لفظ اندک و معنی آن بسیار باشد؛ به بیان دیگر، هرگاه الفاظِ اندک، مفاهیم و اغراض بی‌شماری را به بهترین شکل بیان کند؛ آن را ایجاز می‌نامند. سکّاکی در تعریف ایجاز می گوید:« فالایجاز هو اداء المقصود من الکلام باقل من عبارات متعارف الاوساط»(سکّاکی، بی تا:۱۲۰). ذبیح الله صفا می گوید:« ایجاز عبارتست از بیان مقصود و معنی در کوتاه ترین لفظ و کمترین عبارت مشروط بر آنکه رسانندهٔ مقصود باشد و این معنی در کلام غالب فصحا مشهود است»(صفا، ۴۳:۱۳۶۳). نصرالله تقوی می گوید:« ایجاز عبارت است از تعبیر نمودن از اصل مقصود به لفظی کوتاه وافی به مراد. پس اگر لفظ کوتاه و وافی به مراد نباشد خارج از باب بلاغت و مردود است چنانکه در قول سعدی: عمر برف است و آفتاب تموز/ اندکی مانده خواجه غرّه هنوز»(تقوی،۱۲۶:۱۳۱۷). ایجاز عبارت است از بیان معانی بسیار در الفاظی کم که با روشنی هدف مورد نظر را برساند و بر دو نوع است: ۱. ایجاز قصر ۲. ایجاز حذف(هاشمی،۱۳۸۴ :۱۹۸-۱۹۷).

۲-۱-۱- ایجاز قصر(Terseness Brachiology)

ایجاز قصر سخنی است کوتاه و رسا که کوتاهی آن از حذف واژه ها و جمله ها پدید نیامده باشد. کزّازی می گوید: کوتاهی سرشتین آن است که سخن در سرشت و به گوهر، کوتاه باشد؛ بی آن که چیزی از آن سترده باشند؛ به گونه ای که معنایی گسترده را در واژگانی اندک فرو فشرده باشند. به یاری این سخنان کوتاه، می توان دریایی را در کوزه ای ریخت(کزّازی،۲۵۵:۱۳۷۲). تقوی در مورد ایجاز قصر می گوید:« ایجاز قصر عبارتست از تقلیل لفظ و تکثیر معنی یعنی ادا نمودن معنی بسیار بلفظ کم چنانکه در قول فردوسی: پی مصلحت مجلس آراستند/ نشستند و گفتند و برخاستند»(تقوی،۱۳۱۷: ۱۲۸-۱۲۷). در ایجاز قصر از لفظ کم ارادهٔ معنی بسیار نمایند(گَرکانی،۹۲:۱۳۷۷).

تویی کز هیچ چندین نقش بستی		**ز کلک صنع بر دیبای هستی**

(وحشی،۳۵۶:۱۳۷۳)

خدایا این تو هستی که همه چیز را از ناچیز(هیچ) آفریدی و هستی رنگارنگ را خلق نمودی! در این بیت شاعر به شیوهٔ ایجاز قصر معنای وسیعی را در یک بیت گنجانده است.« کلک صنع» و « دیبای هستی» هر دو تشبیه بلیغ

اضافی هستند. تشبیه بلیغ را رساترین نوع تشبیه دانسته اند که برای بیان معانی زیاد در کلمات کوتاه(ایجاز قصر) مناسب است.

بخار ظلم این دریای پر شور		**چراغ معدلت را کرده بی نور**

(همان:۳۷۲)

حکومت ظالمان هم چون دریایی است که بخار نشات گرفته از آن خود ظلم است(ظلم مانند بخاری است که از دریای حکومت ظالمانه بر می خیزد). بخار ظلم مانند بخاری است که از دریای ظالمانه برخاسته است و عدالت همچون چراغی است که بخارهای برخاسته از دریای حکومت ظالمانه آن را کم سو و مکدر کرده است؛ طوری که دیگر از نور آن(عدالت ورزی) خبر ندارند؛ یعنی خاموش و بی نور است. « بخار ظلم» استعارۀ مکنیّه از نوع غیر تشخیص و « دریا» استعارۀ مصرّحه از حکومت ظالمان(حاکمان ظالم) است؛ دریای پر شور هم تشخیص دارد. دریا استعارۀ مصرّحه از حکومت ظلم و چراغ معدلت تشبیه بلیغ اضافی است. شاعر با استفاده از این صورت های خیالی، خواسته است به شیوۀ ایجاز قصر بگوید که ظلم و ستم بیداد می کند و به این وسیله سطح سخن خود را بالا برده و آن را مؤثّرتر کرده است.

به نقد خود ننازد محتشم پُر		**کند خود را چو درویشان تصوُّر**

(همان:۳۷۳)

در دوران عدلِ مهدوی انسان صاحب قدرت و ثروتمند به سرمایۀ خود افتخار نمی کند؛ بلکه خود را مانند انسان های بی چیز می بیند(در آن دوران همه برابر هستند و فقیر و غنی تفاوتی ندارند). شاعر در این بیت به کمک تشبیه مجمل و به طریق ایجاز قصر، غنی و فقیر را یکسان می داند.

مشو دمساز با کس تا توانی		**اگر میبایدت روشن روانی**
چو آیینه که با هر کس مقابل		**ز تأثیر نفس گردد سیه دل**

(همان:۴۰۲)

شاعر در این دو بیت به کمک تشبیه تمثیلی انسان را دعوت کرده است که اگر می خواهی روشن ضمیر باشی با کسی دمسازی نکن؛ مانند آیینه که تا نفسی به او می خورد؛ کِدِر می شود. به کمک تشبیه تمثیلی و ایجاز قصر، معانی وسیعی را در دو بیت جمع کرده است. تشبیه تمثیل، در حقیقت گونۀ گستردۀ تشبیه مرکّب است و هنری ترین نوع تشبیه است. به کمک تشبیه تمثیل، شاعر به خلق زمینه های خیالی و شاعرانه می پردازد. خیال شاعرانه در این نوع تشبیه باید آن چنان پرورده، زنده و گویا باشد که شاعر بتواند آن را نقّاشی کند. بدین ترتیب خواست هنری او آشکار می شود. به این خاطر این گونه تشبیه را تشبیه تمثیل نامیده اند.(کزّازی، ۱۳۷۲: ۵۷). به کمک صور خیال(از جمله تشبیه تمثیلی) می توان معنی بسیار را در لفظ اندک گنجاند. بسیاری از یزرگان ادب پارسی از جمله: سعدی، مولوی، حافظ، فردوسی و پس از آن ها، شاعرانی مانند وحشی بافقی توانسته اند به کمک صور خیال از زیاده گویی بپرهیزند و معانی ارزشمند و بسیاری را در سخنانی کوتاه بیان کنند.

اگر درویش بد حال است اگر شاه		**گذر خواهد نمودن زین گذرگاه**

(همان:۴۲۶)

به کمک تضادّ و طباق؛ یعنی« درویش» و« شاه» و ایجاز قصر بیان کرده است که: شاه و گدا، هر دو، از این جهان فانی گذر خواهند کرد و چیزی از مال و دنیا را با خود نخواهند برد؛ بنا بر این شاعر دلسوختهٔ بافق معانی بسیار را(بی اعتباری دنیا و برابری درویش و غنی هنگام مرگ) تنها در یک بیت گنجانده است.

۲-۱-۲-ایجاز حذف(Ellipsis Brachiology)

ایجاز حذف، حاصل حذف بخشی از کلام است، به شرطی که مخلّ معنی نباشد. صاحب دلائل الاعجاز در مورد حذف می نویسد:« موضوع حذف بابی است که راه آن دقیق و منشأ آن لطیف و تأثیر آن عجیب و شبیه به سحر است؛ زیرا در این باب می بینی که نیاوردن لفظی از ذکرش فصیح تر است و سکوت از کلمه ای به بیان و بلاغت آن می افزاید»(جرجانی،۱۵۵:۱۳۸۳). میر جلال الدّین کزّازی می گوید: آن است که با ستردن پاره ای از سخن، آن را کوتاه گردانند؛ امّا این کوتاهی نباید آن گونه باشد که مایهٔ پوشیدگی، تاریکی و نا بهنجاری سخن گردد(کزّازی، ۲۵۷:۱۳۷۲). ایجاز حذف، حاصل حذف بخشی از کلام است؛ به شرطی که مخل معنی نباشد(تجلیل،۳۹:۱۳۷۰). محمّد خلیل رجائی در مورد ایجاز حذف می گوید:« ایجاز حذف بر دو قسم است؛ زیرا ایجاز یا به حذف جزئی از اجزاء کلام است اعم از این که مفرد باشد یا جمله، عمده باشد یا فضله یا بحذف کلام»(رجائی،۲۰۷:۱۳۵۳). گَرکانی در مورد ایجاز حذف می گوید:« در ایجاز حذف جمله یا جزیی از جمله محذوف باشد برای دلالت باقی کلام بر آن»(گَرکانی،۹۱:۱۳۷۷).

۲-۱-۲-۱- حذف مضاف(omission Ellipsis)

ترا راه دهان و گوش و بینی		**یکی گردد بهم چون نیک بینی**

(وحشی،۳۶۶:۱۳۷۳)

شاعر در تبیین نظریهٔ« وحدت وجود»- که نخستین بار شیخ ابوسعید ابوالخیر« ره» آن را در خراسان پراگند- می گوید: اگر دقّت کنی می بینی که همهٔ راه ها به یک جا(حضرت حق تعالی) پایان می یابد وحشی بافقی به یک نکتهٔ پزشکی هم(ارتباط دهان، گوش و بینی) اشاره کرده است. شاعر با حذف واژهٔ« راه» در مصراع نخست، سطح سخن را بالا برده است. خواست وحشی از این ستردگی(حذف) تأکید بر نظریهٔ وحدت وجود و قدرت کردگار در خلقت انسان است.

بیا ای سیل اشک ناصبوری		**میان ما و او مگذار دوری**

(همان:۳۹۳)

سخن پرداز بافق از زبانِ« ناظر» و در فراقِ« منظور» خطاب به اشک سوزان و فراوان خود می گوید: ای اشک که مانند سیل خروشان، بی صبر و قرار هستی؛ بین من و او(منظور) جدایی نینداز! خواست شاعراز این ستردگی(

حذف) آن است که دوری یار برایش بسیار سخت است. سترگی واژۀ« میان» پیش از« او»، سخن را زیباتر و تأثیر گذار تر کرده است. گوینده در این بیت، با بهره گیری از تشبیه، اغراق و حذف، معانی بسیاری را در یک بیت گنجانده است.

بسی لعل و گهر بر وی فشانید		**میان گوهر و لعلش نشانید**

(همان:۴۰۹)

شاعر در توصیف استقبال پادشاه مصر از دخترش منظور می گوید: زمانی که منظور از راه رسید و به احترامِ پادشاه مصر، از اسب پیاده شد؛ پادشاه دستور داد تا بر سر او لعل و گوهر بسیار پاشیدند و او را غرق در گوهر و لعل کردند. شاعر برای دوری از تکرار بی جا و تأثیر و زیبایی بیشتر واژۀ« میان» را قبل از« لعل» در مصراع دوم، حذف کرده است. گوینده با بهره گیری از حذفِ به جا، سطح سخنش را ارتقا داده است.

۲-۱-۲-۲- حذف مضاف الیه(omission Ellipsis)

ز یک جنسند انگشت و زبانت		**به جنبش هر دو از فرمانبرانت**

(همان:۳۶۶)

شاعر در قدرت باریتعالی می گوید: انگشت و زبانت هر دو از یک جنس هستند؛ امّا هر کدام کاری برایت می کنند و فرمانبر تو هستند. در مصراع آغازین، ضمیر پیوستۀ« ت= تو» بعد از واژۀ انگشت حذف شده است. خواست شاعر از حذف ضمیر پیوستۀ« ت= تو» بعد از واژۀ انگشت؛ توجّه شنونده به قدرت کردگار در خلقت انسان و کاینات است. گوینده به کمک آرایۀ تشخیص(این که انگشت و زبان را فرمانبر دانسته است) و حذف، سخن خود را ارتقا داده است.

نه ای از مردمان دیده بهتر		**به کنج خانه ساز و سر فرو بر**

(همان:۳۷۸)

وحشی در فضیلت گوشه نشینی می گوید: از مردمک های چشم بهتر نیستی؛ پس به کنجی برو و سر در گریبان فرو بر(کنایه از این که گوشه نشینی اختیار کن). ضمیر شخصی« خود یا خویش= خویشتن» بعد از« سر» حذف گردیده است. این حذف، از تکرار نا به جای« خود یا خویش» جلوگیری کرده و بر زیبایی و تأثیر سخن افزوده است. خواست شاعر گوشه نشینی و دوری از مردم ریا کار است.

لباس صبر تا دامن دریدن		**گریبان چاک هر جانب دویدن**

(همان:۳۸۵)

گوینده در در شکایت از مفارقت و مهاجرت گوید: صبرت لبریز می شود؛ لباسهایت را پاره می کنی؛ گریبانت را چاک می نمایی و بی صبرانه به هر سو می دوی. ضمیر شخصی« خود یا خویش- خویشتن» بعد از« گریبان» حذف شده است. شاعر به کمک آرایۀ تشخیص و ایجاز حذف، توانسته است سطح سخنش را بالاتر ببرد. منظور شاعر بیان پریشان حالی به خاطر دوری یار است.

به هر آلوده ای کی رو نماید		نقاب غیب کی از رو گشاید

(همان:۴۲۸)

منظور شاعر این است که گنج سخن- که از عالم غیب است- نصیب هر کسی نمی شود و هر نا محرمی نمی تواند صاحب سخن شود. در این بیت، ضمیر« خود» پس از« رو» در مصراع اوّل و دوم حذف شده است. این همه معنی و زیبایی در گرو حذف مضاف الیه(برافزوده) است. وحشی بافقی با بهره گیری از« تشخیص» و « ایجاز حذف» سخن بسیار را در لفظ اندک گنجانده است.

کشید از غایت مهرش در آغوش		نهادش خلعت اقبال بر دوش

(همان:۴۰۹)

پادشاه به خاطر محبّت بسیار پسرش، منظور، را در آغوش گرفت و از او استقبال بسیار گرمی کرد. ضمیر شخصی« خود یا خویش- خویشتن» پس از« آغوش» حذف شده است. وحشی بافقی خواسته است فراوانی مهر خسرو(پادشاه) را نسبت به« منظور» نشان دهد. شاعر با بهره گیری از کنایه(خلعت اقبال بر دوش نهادن) و ایجاز حذف، با لفظ کم معانی بسیار گفته است.

زبان اژدها برگ گیاهش		خم و پیچ افاعی کوره راهش

(همان:۳۸۵)

شاعر بافق در توصیف بیابانی که ناظر به آن گرفتار شد می گوید: برگ گیاه آن بیابان(بیابان عشق) مانند زبان اژدها گزنده و کشنده بود و پیچ و خم کوره راهش مانند پیچ و خم افعی بود.(آن بیابان بسیار خطرناک و ترسناک بود.) واژۀ« افاعی» بعد از« خم» حذف گردیده است. با این حذف، سطح کلام بالا رفته است. شاعر با حذف افاعی(افعی ها) خواسته است وحشتناکی بیابانی را که« ناظر» در خواب دیده بود؛ آشکار کند. گوینده با بهره گیری از تشبیه مجمل و مؤکّد(برگ گیاه مانند اژدها و کوره راه مانند پیچ و خم افاعی) و ایجاز حذف، سطح سخن خود را بالا برده و معنی بسیار را در لفظ اندک جای داده است!

که باری محنت دوری نباشد		جفا و جور مهجوری نباشد

(همان:۳۸۷)

شاعر در گوشه گیری می گوید: باید از همه دوری کنم تا درد، رنج و سختی دوری یار از ما دور شود! واژۀ« مهجوری» بعد از« جفا» حذف شده است. خواست شاعر آرزوی پایان یافتن دوری از یار است. سخنور با بهره گیری از ایجاز حذف، کلام را ارتقا داده و معانی زیادی را در لفظ اندک بیان کرده است.

۲-۱-۲-۳-حذف واژۀ شرط(condition word Ellipsis)

و گر نه کار او بد می شود زود		از این دردش نخواهد بود بهبود

(همان:۳۸۸)

در غیر این صورت به زودی کارش خراب می شود و به این زودی بهبودی به دست نمی آید. واژۀ شرطِ مرکّبِ« و گر نه» از آغاز مصراع دوم حذف گردیده است. این حذف از تکرار« و گر نه» جلو گیری کرده و سخن را زیباتر کرده است. انگیزۀ گوینده از این حذف« پند و نصیحت» بوده است.

معلّم را نمی آزردم از خویش		**صبوری می نمودم پیشۀ خویش**

(همان:۴۱۷)

اگر معلّم را ناراحت نمی کردم و صبر را پیشۀ خود می ساختم ... واژۀ شرطِ« اگر» از آغاز هر دو مصراع حذف شده است. شاعر خواسته است حسرت از صبوری نکردن را یادآوری کند و برای این کار واژۀ« اگر» را حذف کرده است.

۲-۱-۲-۴- حذف فعل(verb Ellipsis)

ایا مدهوش جام خواب غفلت		**فکنده رخت در گرداب غفلت**

(همان:۳۶۶)

ای کسی که مدهوش جام غفلت هستی و رَخت در گرداب بی خبری افکنده ای(سخت غافلی) ... در مصراع اوّل بعد از« غفلت» فعل« هستی» حذف شده است. شاعر با این حذف خواسته است اوج غفلت و نتایج ناگوار آن را گوشزد کند. در این بیت، گوینده با بهره گیری از تشبیه بلیغ اضافی(جام خواب غفلت و گرداب غفلت) و حذف فعل، سطح کلام را بالا برده و آن را مؤثّرتر کرده است.

در آبش سینه چون مرغابیان گم		**برون آورده از دریا سر و دم**

(همان:۳۹۷)

شاعر در توصیف گذر ناظر از دریای موّاج می گوید: سینۀ او(ناظر) در میان دریا مانند سینۀ مرغابیان که سر و دم خود را از آب بیرون آورده باشند؛ گم شده بود. فعل« بود» بعد از« گم» در مصراع اوّل و بعد از« آورده» در مصراع دوم حذف شده و این حذفِ به جا بر تأثیر بیشتر سخن افزوده است. گوینده با بهره گیری از تشبیه مرکّب(ناظر در میان دریا در حالی که سینه اش در زیر آب و سرش پیدا بود: مشبّه مرکّب / مرغابیان در آب در حالی که سینه شان در آب و سر و دمشان پیدا بود: مشبّه به مرکّب) و حذف فعل سخن خود را ارتقا داده و بر خواننده تأثیر بیشتری گذاشته است.

ز کان صنع کردی گوهری ساز		**وزان گوهر محیط هستی آغاز**

(همان:۳۶۴)

وحشی بافقی در توحید باریتعالی می گوید: خداوندا جهان و آنچه را در آن است برای انسان آفریدی. کان صنع تشبیه بلیغ اضافی است که شاعر با بهره گیری به جا از آن سخن را ارتقا داده است. فعل« کردی» از پایان مصراع دوم حذف شده است. گوهر: استعارۀ مصرّحه از آفرینش است. شاعر با بهره گیری از حذف فعل، استعاره و تشبیه، سطح کلام خود را بالاتر برده است.

زهی سر یر خطت آزاد و بنده		**سران در راه امرت سرفکنده**

(همان:۳۷۱)

خداوندا آزاد و بنده(همه) تحت فرمان تو و سران(مجازاً پادشاهان) در مقابل امر تو مطیع هستند. فعل« دارند» از آخر مصراع اوّل و فعل« هستند» از آخر مصراع دوم حذف شده اند. شاعر با حذف فعل« هستند» بر اهمیّت اطاعت امر پروردگار تأکید کرده و با استفاده از ایجاز حذف، کلام خود را ارتقا داده است.

۲-۱-۲-۵- حذف بخشی از جمله(Ellipsis some of the sentence)

زهی آثار صنعت جمله هستی		**بلندی از تو هستی دید و پستی**

(همان:۳۶۶)

شاعر در توحید باریتعالی می گوید: آفرین بر تو باد به خاطر آفرینش زیبایت؛ پستی و بلندی جهان هستی از توست(آفرینندۀ آن تو هستی). در مصراع دوم، جملۀ« از تو دید»(حرف اضافه+ ضمیر+ فعل) حذف شده است. گوینده با حذف بخشی از جمله و با استفاده از آرایۀ تضادّ و تقابل(پستی و بلندی) سخن خود را ارتقا داده است. این بیتِ وحشی بافقی یاد آور بیت زیر از آغازِ شرفنامۀ نظامی گنجوی در توحید باریتعالی است:

پناه بلندی و پستی توئی همه نیستند آنچه هستی توئی

(نظامی،۱۳۶۶:۸۳۸)

شب و روزی عیان کردی جهان را		**دو کسوت در بر افکندی زمان را**

(همان:۳۶۴)

شاعر در توحید باریتعالی و داستان خلقت جهان می گوید: خداوندا تو شب و روز را در جهان آفریدی و لباس شب و روز را بر زمان پوشاندی. جملۀ« عیان کردی» در مصراع اوّل پس از« شب» حذف شده است. سخنور بافق، با حذف جملۀ« عیان کردی» در مصراع اوّل و با بهره گیری از آرایۀ تضادّ و تقابل(شب و روز) اهمیّت خلقتِ جهان، شب، روز و زمان را بیان کرده است.

ز باران بهاری سبز و خرّم		**دماغ غنچه و گل تر ز شبنم**

(همان:۴۲۲)

در توصیف بزمگاه دامادی منظور گفته است: بزمگاه به خاطر باران بهاری بسیار سبز و خرّم شده و قطرات شبنم بر روی غنچه و گل نشسته است. جملۀ« تر ز شبنم[است]» پس از« غنچه» حذف گردیده است. سخنور با استفادۀ به جا از استعارۀ مکنیّه از نوع تشخیص(دماغ غنچه و دماغ گل)، مراعات نظیر(باران، بهار، سبز، غنچه و گل) و ایجاز حذف« دماغ غنچه» و « دماغ گل» کلام را زیباتر و مؤثّر تر کرده است.

به نام تست در هر باغ و بستان		**بکام جو زبان آب جنبان**

(همان:۳۶۵)

در توحید باریتعالی می گوید: خداوندا هر چیزی که در هر باغ و بوستانی وجود دارد به نام تو است(آفریدهٔ تو است و تو آن ها را به جنبش وادار می کنی) و آبی که در جو روان است؛ به ارادهٔ تو در حرکت است. در مصراع اوّل جملهٔ« به نام تست» پس از« بستان» حذف گردیده است. ستردن جملهٔ« به نام تست» پس از« بستان» و بهره گیری از استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص(کام جو و زبان آب) کلام را مؤثّرتر کرده و آن را ارتقا داده است.

به اندک گفت و گویی آخر کار		**حدیث جور و کین کردند اظهار**

(همان:۳۷۷)

شاعر در توبیخ یاران ریایی می گوید: آن ها به خاطر مسائل جزئی با ما اظهار دشمنی کردند. در مصراع دوم عبارت« کردتد اظهار» پس از« جور» حذف شده است. این حذفِ جملهٔ« اظهار کردند» باعث افزایش سطح سخن شده است.

۳-اطناب(Circumlocution)

اطناب در لغت به معنای دراز گویی است و در اصطلاح آن است که الفاظ بیش از معانی باشد و این یکی از شیوه های بلاغت است. کزّازی درمورد اطناب می گوید:« فراخی در سخن(اطناب) آن است که به شیوه ای هنری، فزون از آنچه در قلمرو زبان بایسته است؛ سخن را در گسترند و اندیشه ای یگانه را به شیوه هایی گونه گون بپرورند و باز نمایند(کزّازی، ۲۷۴:۱۳۷۲-۲۶۵). شمس قیس رازی به جای اطناب اصطلاح بسط را به کار برده و در تعریف آن نوشته است: بسط آن است که معنی را با الفاظ بسیار شرح دهد و به چند صورت آن را مؤکّد گرداند(شمس قیس،۳۷۸:۱۳۶۰). هاشمی در تعریف اطناب می گوید: اطناب عبارت است از بیان معنی با عبارتی بیشتر از معنی معمول که این کار برای تقویت و تأکید آن معنی است(هاشمی،۲۰۲:۱۳۸۴). سیروس شمیسا در مورد اطناب می نویسد:« اطناب در ادبیات گاهی به وسیلهٔ صور خیال صورت می گیرد. تشبیه(مخصوصاً تشبیه نفصیلی) و استعارهٔ مرکّب و تمثیل گاهی در مقام اطناب به کار می روند؛ منتها اطناب مخیّل هنری»(شمیسا،۱۹۰:۱۳۹۱). اطناب، در معیار بلاغت، به اندازهٔ ایجاز ارزشمند است و بر مخاطب تأثیر می گذارد. تمام مثنوی های عاشقانه، عارفانه، حماسی و تعلیمی ادب فارسی به شیوهٔ اطناب سروده شده اند.

۳-۱- ایضاح بعد از ابهام(Clarity after ambiguity)

ایضاح بعد از ابهام آن است که گوینده کلام را مبهم بیان کند که به نظر آید اشتباهی رخ داده است؛ سپس در ادامه آن را آشکار و رفع ابهام کند. کزّازی در این مورد می گوید:« روشنی پس از پوشیدگی(ایضاح بعد از ابهام) آن است که معنایی را به دو شیوه در سخن بیاورند: نخست فشرده و پوشیده؛ سپس گسترده و آشکار(کزّازی، ۲۶۵:۱۳۷۲). این کار برای تثبیت معنی در ذهن شنونده؛ یک بار به صورت ابهام و بار دیگر به شکل توضیح و تفصیل

ذکر می شود(هاشمی، ۲۰۵:۱۳۸۴). رجائی می گوید:« ایضاح بعد الابهام عبارت است از ایراد معنی واحد بدو صورت اوّل به صورت ابهام و اجمال دوم بصورت توضیح و تفصیل»(رجائی،۲۱۰:۱۳۵۳).

به نور مهر مه را ره نمودی		**نقاب ظلمتش از رخ گشودی**

(وحشی،۳۶۴:۱۳۷۳)

در این بیت « ره نمودی» ابهامی است که« نقاب ظلمت از رخ گشادی» ایضاح آن است. شاعر می گوید: پروردگارا با نور خورشید ماه را راهنمایی و تاریکی را از چهرهٔ ماه دور کردی. شاعر در مصراع دوم رفع ابهام کرده است؛ ابهامِ چگونه راه نمودن را برطرف کرده و با بهره گیری از مراعات نظیر(مهر و ماه)، تشبیه(نقاب ظلمت) و ایضاح بعد از ابهام(مصراع دوم) سطح کلامش را ارتقا داده است.

بود کاین سبحه گردانیدن من		**برد آلودگی از دامن من**

(همان:۳۶۷)

در این بیت« سبحه گردانیدن» ابهامی است که« آلودگی از دامن بردن» ایضاح آن است. شاعر در مناجات با پروردگار هستی بخش می گوید: خداوندا امید است که این سبحه گردانیدن(کنایه از ذکر تو) گناهان مرا پاک کند. در مصراع اوّل معلوم نیست منظور از« سبحه گردانیدن» دقیقاً چیست؟ شاعر در مصراع دوم رفع ابهام کرده و پایهٔ کلامش را بالاتر برده است.

به عیش بزم اوّل حالتی هست		**که حالی آن چنان کم می دهد دست**
تو گویی عیش عالم وام کردند		**نخستین بزم وصلش نام کردند**

(همان:۳۸۳)

مصراع دوم بیت اوّل و بیت دوم« حالت بزم اوّل» در مصراع نخست را توضیح داده اند. در ایضاح بعد از ابهام معمولاً توضیح عدد(یک سخن، دو گونه تیر، دو حرف، چار چیز) داریم؛ به این گونه اطناب عددی، توشیع(طرح دو موضوع و سپس شرح و تفسیر آن ها) یا اطناب توشیحی هم گفته اند(شمیسا،۱۷۵:۱۳۹۱). در توصیف بزم عاشقانهٔ ناظر و منظور می گوید: در بزم اوّل حالتی وجود دارد(ابهام) که چنان حالی کم پیش می آید(کمی ابهام را توضیح داده است). در بیت دوم و در توضیح و تفسیر بیشتر« حالت بزم اوّل» می گوید: گویی عیش و نوش همهٔ عالم را وام گرفتند و اسمش را« نخستین بزم» وصل گذاشتند.

۳-۲- ذکر خاصّ پس از عام(Special mention after the public)

آن است که به منظور اهمیّت دادن به یک معنی خاصّ، نخست معنی عامّ را ذکر نمایند و سپس معنی خاصّ را به دنبال آن بیاورند. میر جلال الدّین کزّازی می گوید:« ویژگی پس از فراگیری(خاص پس از عام) آن است که نخست معنایی را به شیوهٔ فراگیر در سخن بیاورند؛ سپس آن معنی را به کسان یا چیزهایی ویژه گردانند.»(کزّازی، ۲۶۷:۱۳۷۲). ذکر خاصّ پس از عام، یعنی این که معنایی را به طور فراگیر بیاورند؛ سپس آن را ویژهٔ کسی یا گروهی گردانند(احمد نژاد، ۱۴۹:۱۳۸۵). به نظر سیروس شمیسا در صفحهٔ ۱۷۹ کتاب معانی:« فرق ذکر خاصّ بعد از عام

با ایضاح بعد از ابهام این است که عامّ مبهم نیست؛ حال آن که در ایضاح بعد از ابهام مطلب نخست مبهم است.» خاص بر عام برتری دارد؛ گویا خاص از جنس عام نیست و ذاتاً با هم فرق دارند و حکم آن از عام دریافت نمی شود؛ به همین علّت خاص بعد از عام با عطف می آید(عرفان،۱۳۸۹:۵۱۵).

ازو دردی و صافی ساز کردی		**زمین و آسمان آغاز کردی**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۶۴)

در این بیت،« دُردی» و« صافی» عام و « زمین» و « آسمان» خاصّ هستند. می گوید: خداوندا از گوهر هستی کرهٔ خاکی و آسمان صاف را آفریدی. « زمین» و « آسمان» در مصراع دوم، ابهامِ « دُردی» و « صافی» را روشن کرده اند. شاعر با بهره گیری از تضادّ و تقابل(دردی و صافی/ زمین و آسمان) و ذکر خاصّ پس از عام، رفع ابهام کرده و سطح سخن را ارتقا داده است.

چو او را بر ملایک عرض کردی		**ملک را سجدهٔ او فرض کردی**

(همان)

در این بیت« ملایک» در مصراع اوّل عام و« ملک» در مصراع دوم خاصّ است. شاعر می گوید: پروردگارا زمانی که حضرت آدم(ع) را آفریدی و بر ملائکه عرضه کردی؛ به ابلیس دستور دادی تا او را سجده کند. منظور از ملائک همهٔ فرشتگان و عامّ است؛ امّا منظور از « ملک» « ابلیس» و خاصّ است. وحشی بافقی در این بیت، بر « ابلیس» و لزوم سجدهٔ او بر حضرت آدم(ع) تأکید کرده و به کمک آرایهٔ تلمیح و ذکر خاصّ پس از عام، کلام را مؤثّرتر کرده است.

به راهت کیست مه رو بر زمینی		**چو من دیوانهٔ گلخن نشینی**

(همان:۳۶۵)

« کی» در مصراع اوّل عامّ و« من» در مصراع دوم خاصّ است. منظور از من در مصراع دوم خود شاعر است. می گوید: خدایا چه کسی مانند من(شاعر) خاکسار راه توست و برای وصل تو هر گونه خواری را تحمّل می کند؟ در این بیت، من(شاعر) نسبت به کی(دیگران) برتر دانسته شده است!

ز میناها فروغ آب انگور		**چنان کز نخل موسی آتش طور**

(همان:۴۲۳)

« فروغ» در مصراع اوّل عامّ و« آتش طور» در مصراع دوم خاصّ است. می گوید: فروغ(درخشندگی) آب انگور(شراب) از شیشه های شراب، مانند آتشی است که از کوه طور به نظر می آید(تشبیه). شاعر در مصراع نخست« فروغ» را به طور عام و مبهم گفته است و در مصراع دوم برای تقریر در ذهن خواننده و اهمیّت دادن به معنی خاصّ و تأکید بر فضل آن« آتش کوه طور» را- که حضرت حق به حضرت موسی(ع) نشان داد- ذکر کرده است. گوینده، برای تأثیر بیشتر بر مخاطب و بالا رفتن سطح کلام، از تشبیه مرکّب(مصراع نخست: مشبّه مرکّب/ مصراع دوم: مشبه به مرکّب)، تلمیح و ذکر خاصّ پس از عام، به جا و دقیق، بهره جسته است.

فتاد از مطربان جوش ترانه		**بعالم نغمهٔ چنگ و چغانه**

(همان)

« ترانه» در مصراع اوّل عامّ و« چنگ» و « چغانه» در مصراع دوم خاصّ هستند. شاعر در وصف جشن دامادی منظور گفته است: مطربان نوازندگی کردند و نغمهٔ چنگ و چغانهٔ آن ها همه را جا فراگرفت. وحشی بافقی در این بیت، با بهره گیری از ذکر خاصّ پس از عام و آرایهٔ مراعات النّظیر(مطرب، ترانه، نغمه، چنگ و چغانه) سطح سخن خود را بالاتر برده است.

۳-۳- ایغال(Added content)

آن است که شاعر مقصودی را به کمال در بیتی بگوید و چون به قافیه رسد؛ واژه‌ای مناسب با موضوع بیت بیاورد که بر زیبایی کلام بیفزاید. در سبک هندی(سپاهانی) معمولاً مصراع دوم یک ضرب المثل است که می توان آن را دور جویی(ایغال) دانست. اصمعی برای نخستین بار بحث ایغال را مطرح کرد؛ او اصطلاح ایغال را به کار نبرد بلکه قدامه بن جعفر این اصطلاح را از مباحث او ساخت(کاردگر،۱۳۹۰:۸۰). شمس قیس در تعریف ایغال می نویسد:« آنست کی شاعر معنی خویش تمام بگوید و چون به قافیت رسد لفظی بیارد کی معنی بیت بدان مؤکّد تر و تمام تر گردد»(شمس قیس،۱۳۶۰:۳۵۶). ساخت بسیاری از ابیات سبک هندی مبتنی بر ایغال است؛ یعنی، معنی در یکی از مصراع ها کامل است و مصراع دوم برای تأیید و تقریر معنی اوّل است(شمیسا،۱۳۹۱:۱۸۱).

که دارد شاه شمعی در شبستان		**عذارش در نقاب غنچه پنهان**

(وحشی،۱۳۷۳:۴۰۵)

در این بیت، مصراع دوم، ویژگی شمع(استعارهٔ مصرّحه از دختر شاه مصر) است که دختر پادشاه را به زیبایی و مستوری توصیف می کند و می گوید: شاه مصر دختر بسیار زیبایی در شبستان(حرمسرا) دارد که تا کنون کسی صورت زیبایش را ندیده است. شاعر با بهره گیری به جا از ایغال، استعاره و تشبیه سطح سخنش را ارتقا داده است.

که از بخت بدم خاک است بستر		**چه بخت است این که خاکش باد بر سر**

(همان:۳۷۳)

« خاکش باد بر سر» ایغال است که بر زیبایی سخن و پروردگی آن افزوده است. وحشی می گوید: از بخت بدم خاک بستر من است(کنایه از این که روی زمین می خوابم) آخر این چه بختی است که من دارم که خاکش بر سر باد! تعبیر « خاکش باد بر سر» ایغالی است که معنی را پرورش داده است و هنرمندانه و زیبا است.

سمند عیش گردد گرد ما کم		**بلی توسن ز خاکستر کند رم**

(همان:۳۹۵)

مصراع دوم تأییدی برای مصراع اوّل است. ایغال را می توان سترد؛ امّا یاد آن هنرمندانه است و زیبا! شاعر از زبان ناظر و در شکایت از جدایی می گوید: عیش و شادمانی(منظور) کمتر به سوی ما(ناظر) می آید؛ آری توسن(اسب سرکش= منظور) از خاکستر(ناظر) فرار می کند! شاعر با بهره گیری از ایغال، تشبیه بلیغ(سمند عیش) و کنایه(رم کردن اسب از خاکستر) سخن خود را مؤثّر، زیبا، و استوار کرده است.

بیا ای شمع رویت مایهٔ نور		**ببین بی مهری این شام دیجور**

(همان)

جملهٔ« ای شمع رویت مایهٔ نور» ایغال است. می گوید: ای معشوق زیبا رو بیا و بی مهری شب تاریک نسبت به من را ببین! گوینده با ایغال، مبالغه و تشبیه(شمعِ رو) سطح کلامش را بالا برده و سخن خود را تأیید کرده است.

۳-۴- تذییل(an appendix)

تذییل پی گیری جمله ای است با جملهٔ دیگر که در بردارندهٔ معنی جملهٔ نخست باشد؛ امّا جملهٔ دوم کلّی تر بوده و به جای مَثَل به کار می رود و جملهٔ نخست را تأکید می نماید. به نظر کزّازی(۱۳۷۲:۲۷۰). نصرالله تقوی در تعریف تذییل می نویسد:« تذییل تعقیب جمله است بجملهٔ دیگر که مشتمل باشد بر معنی جملهٔ اولی برای تأکید منطوق یا مفهوم آن»(تقوی،۱۳۱۷:۱۳۵). تذییل گزیده تر از ایغال است؛ زیرا ایغال می تواند غیر جمله باشد و برای غیر تأکید بیاید؛ امّا تذییل تنها جمله است و برای تأکید می آید(عرفان،۱۳۸۹:۵۲۲). بنا بر این، تذییل آن است که جملهٔ دوم دنبالهٔ جملهٔ نخستین شمرده شود و آن را استوار کند.

سرشکم دانهٔ تسبیح گردان		**مرا زان دانه کن تسبیح گردان**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۶۷)

« تسبیح گردان» تذییل است و برای استوار داشت آمده است. شاعر در مناجات با باریتعالی می گوید: خداوندا دانه های اشک مرا مانند دانه های تسبیح کن و توفیقم ده تا با آن دانه های اشک(تسبیح) تو را ستایش کنم. گوینده با تذییل که جناس تام هم دارد؛ بر ستایش پروردگار تأکید کرده و با این کار سطح سخن خود را ارتقا داده است.

چو وحشی جز گنه کاری ندارم		**تو میدانی که من خود در چه کارم**

(همان)

شاعر در مناجات با خداوند می گوید: خداوندا من گناه کارم؛ خداوندا تو خودت به خوبی می دانی من مشغول چه کاری هستم(مشغول نافرمانی تو هستم). مصراع دوم تذییل است و در پیِ مصراع نخست و برای استوار داشت و تأکید آن آمده است.

قضا را بود فصل نوبهاران		**ز ابر نوبهاری ژاله باران**
هزاران مرغ هر سو نغمه پرداز		**جهان پر صیت مرغان خوش آواز**
عروس گل نقاب از رخ گشوده		**رخ از زنگار گون برقع نموده**

(همان:۴۲۲)

در این سه بیت، مصراع دوم تذییل برای مصراع نخستین است. شاعر بافق در توصیف فصل بهار و زیبایی های دل انگیز آن گفته است: از قضا آن زمان فصل بهار بود و باران می بارید. پرندگان بسیاری از هر طرف نغمه سرایی می کردند و جهان را پر از آواز خود کرده بودند(کنایه). گل شکفته شده و چهرهٔ خود را نشان داده است. در این سه بیت، مصراع دوم هم معنی و برای تأکید مصراع نخست آمده اند.

۳-۵- تکمیل(Completion)

هر گاه سخنور معنایی را بیاورد که از آن خلاف مقصود گوینده تصوّر شود؛ سپس کلامی بیاورد که آن توهم را از بین ببرد؛ به آن تکمیل(احتراس) می گویند. در میان کتاب های بلاغی زبان فارسی، نخستین بار صاحب المعجم اصطلاحِ« تکمیل» را به کار برده و در توضیح آن نوشته است: چون شاعر معنایی بگوید و به دنبال آن معنی دیگری بیاورد؛ که معنی اوّل را تمام تر گرداند؛ آن را تکمیل خوانند(شمس قیس،۱۳۶۰:۳۵۷). به نظر کزّازی:« بساورد(تکمیل) آن است که در پایان یا میانهٔ جمله نکته ای آورده شود که معنای جمله را هر چه بیش بر سخن دوست روشن گرداند؛ به گونه ای که جمله بی آن نکتهٔ آورده شده به درستی در یافته نشود و دریافت معنی را بسنده نباشد»(کزّازی،۱۳۷۲:۲۷۱). گَرکانی می گوید:« تکمیل آنست که متکلّم پس از ادای مقصود چنان داند که آنچه گفته کلام را به کمال نرسانیده؛ پس برای مزید بیان معنی دیگری بیاورد»(گَرکانی،۱۳۷۷:۱۶۶).

حریف هم به بزم میگساری		**رفیق هم به کوی دوستداری**

(وحشی،۱۳۷۳:۴۲۵)

« به بزم میگساری» و« به کوی دوستداری» تکمیل است که برای رفع توهّم نسبت به مقصود گوینده در کلام پیشین به کار رفته است. شاعر می گوید: ناظر و منظور با هم میگساری و شادکامی می کردند و همدیگر را دوست داشتند. جمله های اصلی این بیت« حریف هم» و« رفیق هم» است؛ بقیّهٔ جمله ها؛ یعنی« به بزم میگساری» و« به کوی دوستداری» تکمیل است که معنی جملهٔ نخست را دقیق، روشن و کامل کرده است.

دو چشم او دو هندوی سیه دل		**گرفته گوشهٔ میخانه منزل**
لب لعلش حیات جاودانی		**بوصلش تشنه آب زندگانی**

(همان:۴۲۴)

« دو هندوی سیه دل» و« حیات جاودانی» تکمیل هستند که معنای جمله ها را بیشتر روشن کرده اند. شاعر در زیبایی منظور می گوید: معشوق(منظور) با چشمان سیاهش در میخانه است. لب لعل(قرمز) او حیات جاوید می بخشد(اغراق) و وصالش مایهٔ زندگی همیشگی است(باز هم اغراق). گوینده با بهره گیری از تکمیل و تشبیه و اغراق جمله های قبلی را روشن و کامل کرده و سخن خود را رسا و گیرا کرده است.

نه دریا بلکه پیچان اژدهایی		**ازو افتاده در عالم صدایی**

(همان:۳۹۷)

« پیچان اژدهایی» تکمیل است. شاعر در وصف دریایی که ناظر و رفیقانش به آن رسیدند می گوید: آن دریا مانند اژدهایی بود که به خود می پیچید(تشبیه) و خروش آن به همهٔ عالم می رسید(اغراق). وحشی بافقی با استفاده از تکمیل، تشبیه و اغراق سطح کلام خود را ارتقا داده و آن را مؤثّر کرده است.

بدستش نامهٔ جانان خود داد		**نه نامه پاره ای از جان خود داد**

(همان:۳۹۶)

در این بیت، عبارت« پاره ای از جان خود» تکمیل است که رفع گمان خلاف از مقصود گوینده کرده است. شاعر بافق می گوید: ناظر نامۀ معشوق خود را به قاصد داد؛ نامه ای که برایش مانند پاره ای از جانش(جان ناظر) بود. گوینده با استفاده از تکمیل و تشبیه(در مصراع دوم) رفع گمانِ خلاف کرده است.

۳-۶- تتمیم(complement)

تتمیم در اصطلاح یعنی افزودن کلمه یا جمله‌ای به سخنی کامل تا بر زیبایی معنای آن بیفزاید. تتمیم را برای مبالغه، احتراز یا احتیاط به کار می‌گیرند. قدامه بن جعفر در تعریف تتمیم می نویسد:« یعنی این که شاعر معنایی را ذکر کند و از چیزی در تتمیم معنی و درستی و نیکویی آن به قصد مبالغه یا احتیاط فرو گذار نکند»(شوقی ضیف،۱۱۵:۱۳۸۳). کزّازی می گوید: در آورد(تتمیم) آن است که نکته ای را در جمله به گونه ای آورند که دریافت معنی جمله به روشنی و رسایی به آن باز بسته نباشد(کزّازی،۲۷۳:۱۳۷۲). به نظر ذبیح الله صفا:« تتمیم آوردن کلامست من باب مبالغه و تمام کردن مقصود گوینده از کلام مقدّم»(صفا،۴۵:۱۳۶۳). محمّد خلیل رجائی در تعریف تتمیم می گوید:« تتمیم عبارت است از اینکه در کلامی که موهم خلاف مقصود نباشد چیزی آورند بخاطر نکته ای که موجب لطف و زیبایی معنی شود. از جمله فوائد تتمیم مبالغه است»(رجائی،۱۳۵۳: ۲۱۸-۲۱۷).

ز آن گل باز کردی طرفه جسمی		**برای گنج عشق خود طلسمی**

(وحشی،۳۶۴:۱۳۷۳)

مصراع دوم این بیت تتمیم است برای مصراع نخست. شاعر بافق در توحید باریتعالی و خلقت انسان می گوید: خداوندا از گِل پخته جسم زیبایی(جسم انسان که بهترین خلقت خداوند است) آفریدی و این جسم را مخزن گنج شناخت خود(تلمیح) قرار دادی. وحشی با بهره گیری از تتمیم و تلمیح مقصود خود را تمام کرده است.

تویی آن آفتاب عرش پایه		**که افتد چرخ در پایت چو سایه**

(همان:۳۷۶)

مصراع دوم تتمیم است برای مصراع نخستین. گویندۀ بافق در مدح حضرت علی(ع) می گوید: تو آفتاب بلند پایه ای هستی که چرخ، با آن عظمت، مانند سایه به پایت می افتد. شاعر به زیبایی و با بهره گیری از تتمیم و تشبیه(تویی آن آفتاب/ چرخ چو سایه) و اغراق(چرخ در پایت می افتد) معنی جملۀ نخست را تمام کرده است.

بیا ای آهوی وحشی کجایی		**ببین حالم به دشت بی نوایی**
بیا کز هجر روز خسته حالان		**سیه گردیده چون چشم غزالان**

(همان:۴۱۶)

مصراع دوم بیت نخستین و« که از هجر» و« چون چشم غزالان» در مصراع نخست بیت دوم تتمیم است. شاعر در هجران ناظر و منظور و از زبان منظور می گوید: ای آهوی وحشی(استعاره از ناظر) کجایی بیا و حال زار مرا در بیابان بینوایی ببین. بیا که از دوری تو روز من مانند چشم غزالان سیاه شده است(کنایه از این که بسیار ناراحت

هستم). گوینده در این دو بیت، با استفاده از دو عبارتِ« که از هجر» و« چون چشم غزالان» که تتمیم هستند و با به کار گیری استعاره و کنایه سطح سخن خود را ارتقا داده و جمله را به زیبایی به پایان برده است.

بسوی تخت شه شد نامه بر کف		**بتشریف قبول آمد مشرّف**

(همان:۴۰۵)

« نامه بر کف» تتمیم است. می گوید: رسول قیصر روم در حالی که نامه بر روی دستش بود(تتمیم) به سوی تخت شاه مصر رفت و شاه مصر او را پذیرفت. تخت و شاه مراعات نظیر و تشریف و مشرّف جناس اشتقاق دارند. شاعر با آوردنِ« نامه برکف» معنی جمله را به زیبایی تمام کرده است.

زهی کشور گشا دارای دوران		**جهانگیر و جهاندار و جهانبان**

(همان:۳۷۶)

مصراع دوم تتمیم برای مصراع نخست است. شاعر در مدح حضرت علی(ع) می گوید: آفرین بر تو باد که پادشاهی کشور گشا هستی؛ تو جهانگیر، جهاندار و نگهبان مردم جهان هستی. شاعر مصرام دوم را- که تنسیق الصّفات(جهانگیر، جهاندار و جهانبان= سه صفت برای یک موصوف) و اغراق هم دارد- برای تکمیل معنی جملهٔ نخست خود آورده است. تنسیق الصّفات از اسباب تطویل در کلام است.

۳-۷- اعتراض(Parenthesis)

اعتراض آوردن یک یا چند جمله در میان سخن است که اگر حذف شود؛ جملهٔ اصلی به حال خود باقی بماند؛ به شرطی که متضمّن فایده‌ای به غیر از رفع ابهام باشد. ابن معتزّ اصطلاح اعتراض را به عنوان آرایه ای بدیعی در البدیع مطرح کرده و در تعریف آن نوشته است:« و من محاسن الکلام ایضاً و الشعر اعتراض کلام فی کلام لم یتمّم معناه ثم یعود الیه فیتمّمه فی بیت واحد»(ابن معتز،۵۹:۱۳۹۹). اعتراض آوردن سخنی است در پی سخن نخستین با هدفی به جز تتمیم یا تکمیل و این همان است که در دانش بدیع به آن حشو(ملیح، متوسّط و قبیح) می گویند(صفا،۴۶:۱۳۶۳). حسن عرفان در ترجمه و شرح مختصر المعانی تفتازانی در تعریف اعتراض می نویسد:« اعتراض آن است که در بین یک کلام یا دو کلامی که اتّصال معنوی دارد یک جمله یا چند جمله که محلّی از اعراب ندارد را برای نکته ای غیر از زدودن ایهام بیاوریم؛ منظور از کلام مسند و مسند الیه و متعلّقات آن ها است و مقصود از اتّصال معنوی دو کلام آن است که کلام دوم عطف بیان، بدل یا تأکید برای کلام نخست باشد»(عرفان،۱۳۸۹: ۵۳۱-۵۳۰). این گونه از فراخی در سخن، انگیزه ها و کاربرد های بسیار دارد؛ ما آن هایی را که کاربرد فزون تری دارند؛ یاد می کنیم:

۳-۷-۱- ستایش و بزرگ داشت(Praise and homage)

زهی نام تو سر دیوان هستی		**ترا بر جمله هستی پیش دستی**

(وحشی،۳۶۴:۱۳۷۳)

خداوندا، نام تو برای مجموعهٔ جهان(کلّ هستی) بهترین نام است. خداوندا تو خالق همهٔ جهان هستی. دیوانِ هستی تشبیه بلیغ اضافی است و بین هستی و دستی جناس مضارع وجود دارد. مصراع اوّل این بیت، برای ستایش و بزرگداشت پروردگار بی همتا است.

زهی آثار صنعت جمله هستی		**بلندی از تو هستی دید و پستی**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۶۶)

خدایا همهٔ هستی نشانهٔ قدرت تو است. همهٔ پستی و بلندی(ناهمواری ها/ عزّت و ذلّت) جهان از تو است. پستی و بلندی ایهام دارد: ۱. نا همواری های طبیعت ۲. عزّت و ذلّت انسان ها. هستی و پستی هم جناس مضارع دارند. این بیت برای بزرگداشت پروردگار هستی بخش است.

بزرگی بین که خم شد چرخ از اکرام		**که همچون دال بوسید پای این نام**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۶۸)

بزرگی حضرت محمد(ص) را نگاه کن که چرخ فلک با این عظمتش برای گرامی داشت او(پیامبر) خم شد و پایش را بوسید! این بیت آرایهٔ حسن تعلیل دارد؛ چون خمیدگی ظاهری آسمان هیچ ارتباطی به پیامبر ندارد؛ امّا شاعر به زیبایی بین این دو امر ارتباط برقرار کرده است. شاعر این بیت را در ستایش و بزرگ داشت حضرت محمّد بن عبدالله(ص) سروده است.

زهی نور تو بزم افروز عالم		**وجودت زبدهٔ اولاد آدم**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۶۹)

ای پیامبر(ص) نور تو همهٔ عالم را روشن کرده است و وجود مبارک نو خلاصهٔ فرزندان حضرت آدم(ع) است. وحشی این بیت را هم در بزرگداشت مقام پیامبر اسلام سروده است.

زهی سر خطت آزاد و بنده		**سران در راه امرت سرفکنده**

(وحشی،۱۳۷۳:۳۷۱)

ای پیامبر انسان های آزاد و بنده(همه) پیرو تو هستند و همهٔ حاکمان امر تو را اطاعت می کنند. واژه های« آزاد» و « بنده» با هم تضادّ و تقابل دارند. وحشی بافقی این بیت را هم درستایش و بزرگداشت مقام والای حضرت محمّد بن عبدالله(ص) سروده است.

۳-۷-۲- دعا(pray)

خدایا پرده ای بر عیب من کش		**زبان حرف گیران در دهن کش**
کلامم را بده آن حالت خاص		**کزو گردند اهل حال رقّاص**

(وحشی،۱۳۷۳:۴۲۸)

خداوندا عیب مرا بپوشان و زبان عیب جویان را بر من ببند. حلاوت خاصّی به سخن من ببخش که اهل حال(عرفا) با کلام من رقص عارفانه کنند. عبارات« پرده پوشی» و « زبن در دهان کشیدن» به ترتیب کنایه از پنهان

کردن و عیب جویی نکردن است. در بیت نخست« خدایا» نشانهٔ دعا است؛ امّا بیت دوم نشانهٔ ظاهری دعا ندارد و ما از طریق معنا دعا را در می یابیم.

الهی جانب من کن نگاهی		**مرا بنما به سوی خویش راهی**

(وحشی،۳۶۸:۱۳۷۳)

خداوندا به من تگاهی از مهر بکن و مرا به سوی خود راهنمایی کن. در این بیت واژهٔ« الهی» نشانهٔ دعا است که گونه ای از« اعتراض» است.

به ما یا رب خط آزادیی ده		**غلام خویش خوان و شادیی ده**

(وحشی،۳۷۱:۱۳۷۳)

خداوندا ما را از قید تعلّقات دنیوی آزاد کن و ما را بندهٔ خود قرار ده و شاد گردان. بین دو واژهٔ« آزاد»و« غلام» تضادّ و تقابل وجود دارد. در این بیت« یا رب» نشانهٔ دعا است.

بلایی نیست همچون ماتم هجر		**نبیند هیچکس یا رب غم هجر**

(وحشی،۳۹۰:۱۳۷۳)

درد و رنجی مانند دوری از دوست نیست؛ خداوندا هیچ کس غم هجران یار را نچشد. یا رب نشانهٔ دعا است.

ز دست خائنانش در امان دار		**به ملک حفظ خویشش جاودان دار**
قبول خاص و عامش ساز یا رب		**به خاطر ها مقامش ساز یا رب**

(وحشی،۴۲۹:۱۳۷۳)

خداوندا این منظومهٔ مرا(ناظر و منظور) از نابودی نگاه دار و آن را جاودان گردان. خداوندا کاری کن که خاصّ و عام(همهٔ مردم) این نظم مرا بپسندند و خداوندا آن را در ضمیر مردم نگاه دار. وحشی در این دو بیت از پروردگار می خواهد که شعر او را بین مردم نگاه د ارد و از نابودی حفظ کند. در این دو بیت دعا به کار رفته است. در بیت اوّل نشانهٔ ظاهری از دعا وجود ندارد؛ امّا از طریق معنا متوجّه دعا می شویم؛ امّا در بیت دوم عبارت« یا رب» که دو بار تکرار شده است؛ نشانهٔ دعا است.

در همهٔ این ابیاتِ ناظر و منظور وحشی بافقی، دعا به کار رفته است که جزئی از اعتراض است. در برخی ابیات به کمک« یا رب»،« الهی» و« خدایا» دعا آشکار است و در برخی ابیات از راه معنای بیت دعا بودن آن روشن می شود.

۴- نتیجه

وحشی بافقی شاعری پرشور و نغز گفتار و نمایندهٔ بارز مکتب واسوخت است. او در ناظر و منظور با بهره گیری از ایجاز و اطناب و برخی از صور خیال از جمله: تشبیه، تلمیح، استعاره، تضادّ و تناسب و ... نبوغ و قدرت شعر خود را نشان داده و بر خوانندگان این منظومهٔ عاشقانه تأثیر گذاشته است. پژوهش در ناظر و منظور وحشی بافقی برای آشنایی با میزان به کار گیری ایجاز و اطناب در این منظومهٔ عاشقانه ضروری به نظر می رسید. پس از بررسی

۶۸بیت(۲۷ بیت ایجاز و ۴۱ بیت اطناب) از ناظر و منظور وحشی بافقی(به عنوان نمونه و به طور تصادفی)، معلوم شد که بسامد« حذف مضاف الیه» و« اعتراض(دعا)» از همه بالاتر است. پایین ترین بسامد را مشترکاً حذف واژهٔ شرط، ایضاح بعد از ابهام و ایغال دارند. نتیجهٔ پژوهش نشان می دهد که وحشی بافقی در مثنوی ناظر و منظور، به اطناب بیشتر از ایجاز توجّه داشته است؛ چون که موضوع این منظومه، داستانِ عاشقانه است و شرح و بسط داستان نیازمند اطناب است. روش نمونه گیری در این پژوهش احتمالی بوده است؛ چون با انتخاب نمونه ای از ناظر و منظور وحشی بافقی می توانیم نتایج را به سایر اشعار این شاعر تعمیم دهیم. در این پژوهش دو فرضیه مطرح شد: ۱. ناظر و منظور از نظر ایجاز و اطناب اثر متوسّطی است. ۲. در ناظر و منظور« تتمیم و تکمیل» جامعهٔ آماری بالاتری دارد. پس از انجام پژوهش معلوم گردید فرضیهٔ نخست درست و فرضیهٔ دوم نادرست است.

منابع و مآخذ

ابن معتز، عبدالله بن محمّد(۱۳۹۹)، البدیع، اعتنی بنشره و تعلیق المقدمه والفهارس، اغناطیوس کراتشقوفسکی، مکتبه المثنی، بغداد: الطبعه الثانیه.
احمد نژاد، کامل(۱۳۸۵) معانی و بیان، تهران، انتشارات زوّار.
بافقی، وحشی(۱۳۷۳) کلیّات دیوان وحشی بافقی، مقدّمه و تصحیح اسماعیل شاهرودی(بیدار). تهران، انتشارت فخر رازی.
براون، ادوارد گرانویل(بی تا) تاریخ ادبیّات ایران(جلد چهارم)، ترجمهٔ بهرام مقدادی(۱۳۶۹). تهران، انتشارات مروارید.
تجلیل، جلیل(۱۳۷۰). معانی و بیان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
تقوی، نصرالله(۱۳۱۷) هنجار گفتار(در فنّ معانی و بیان و بدیع)، تهران: چاپخانه ی مجلس شورای ملّی.
جرجانی، عبدالقاهر. دلائل الاعجاز فی القرآن ترجمه، تلخیص و تحلیل سیّد محمّد راد منش(۱۳۸۳). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رجائی، محمّد خلیل(۱۳۵۳)، معالم البلاغه، شیراز: انتشارات داتشگاه شیراز.
سکّاکی، ابی بعقوب یوسف ابن ابی بکر محمّد ابن علی(بی تا)، لبنان، مفتاح العلوم، بیروت: دارالکتب العلمیّه.
شمیسا، سیروس(۱۳۸۲) سبک شناسی شعر، تهران، انتشارات فردوس.
.....(۱۳۹۱) معانی، تهران، نشر میترا.
.....(۱۳۸۱). شاهد بازی در ادبیّات فارسی، تهران: انتشارات فردوس.
صفا، ذبیح الله(۱۳۶۳) آیین سخن(مختصری در معانی و بیان)، تهران، انتشارات فردوس.
.....(۱۳۶۴) تاریخ ادبیّات در ایران(جلد پنجم)، تهران، انتشارات فردوس.
طاهری ماه زمینی، نجمه. مقایسهٔ منظومهٔ ناظر و منظور وحشی با شاه و درویش هلالی جغتایی. هشتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی(بهمن ۱۳۹۴). کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
شوقی ضیف، احمد(۱۳۸۳)، تاریخ تطور علم بلاغت، ترجمه: محمّد رضا ترکی. تهران: انتشارات سمت.
شمس قیس(۱۳۶۰)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح: مدرس رضوی. تهران: زوّار.
عرفان، حسن(۱۳۸۹)، کرانه ها(جلد دوم)« شرح کتاب مختصر المعانی»، قم: مؤسّسه ی انتشارات هجرت.
کاردگر، یحیی(۱۳۹۰)،« باز نگری بحث اطناب در کتب بلاغی»، فنون ادبی(دانشگاه اصفهان)، سال سوم، شماره ی ۲. صص۹۲-۷۳.
کزّازی، میر جلال الدّین(۱۳۷۲) معانی، تهران، کتاب ماد(وابسته به نشر مرکز).

گرکانی، محمّد حسین شمس العلما(۱۳۷۷)، ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری و با مقدّمه ی جلیل تجلیل، تبریز: انتشارات احرار.
نظامی گنجه ای، ابو محمّد الیاس بن یوسف(۱۳۶۶). کلیّات خمسهٔ حکیم نظامی گنجه ای. تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیر کبیر.
هاشمی، احمد(بی تا). جواهر البلاغه. ترجمهٔ محمود خورسندی و حمید مسجد سرایی(۱۳۸۴). قم: انتشارات حقوق.

Analysis of the the Nazer and the Manzoor of Bafghi's Wahshi From the point of view of Rhetorical Figures (Brachiology and Circumlocution)

*** Khakian, Nosratollah.**[۲]

Abstract

Knowledge of meanings is one of the pillars of rhetoric that examines the secondary meanings and how the speech is in harmony with the present or the opposite. In our time, less attention has been paid to Bafghi's savage observer and purpose; Perhaps because of the humiliation of the beloved in the way he burned and that the poet in this system changed the beloved. Despite the valuable research of savage scholars in the past decades, there are still many worthy themes to think about in the poetry of this powerful poet; Among the items that have been less addressed; The analysis of rhetorical elements (Brachiology and Circumlocution) is in the Nazer and the Manzoor of Wahshi Bafghi's. This research is of descriptive-analytical type and in it, examples of the Nazer and the Manzoor poemof Bafghi's Wahshi From the point of view of Rhetorical Figures of semantic knowledge (Brachiology and Circumlocution) have been studied. The question of research is what is the Brachiology and Circumlocution in the the Nazer and the Manoor of Vahshi meaning? In this article, we seek to answer this question. The findings of the study indicate that the omission of adverbs and prayers have the highest frequency and the omission of the word condition, clarification after ambiguity and ambiguity have the lowest frequency in the observer Masnavi the Nazer and the meaning. In this love poem, due to the long dialogues between the lover (Nazer) Manoor of Vahshi and the beloved (Manoor), the poet has spoken in an etiquette manner; Because the atmosphere of the story requires the narrator to expand the speech in order to influence the reader and the listener more; However, in the middle of the speech, he also used brevity instead.

Key words: Brachiology, Circumlocution, Rhetorical Figures, Nazer and Manzoor, Bafghi Vahsi

[2] .Ph.D. in Persian language and literature, Payam Noor University / nkhakian@yahoo.com / Mobile: 09167102073 Phone: 06632732387