تحلیل ویژگی‌های سبکی غزلیّات ظهوری ترشیزی

شکوفه دارابی*

چکیده

ظهوری ترشیزی یکی از شاعران توانای سبک هندی در سده‌های دهم و یازدهم هجری است که در زبان و ادبیّات فارسی گمنام مانده است. وی به اقتضای ذهن نیرومند و خیال نازک‌اندیش خود، توانست اشعاری بسیار نغز و استوار با معانی و مضامین نو و نکته‌های دیریاب بیافریند. این شاعر نکته‌سنج عهد صفوی، با به کارگیری تشبیهات و استعارات بدیع، معنی‌آفرینی کرده و ترکیبات و عباراتی نوین را به شیوه‌ای موشکافانه به کار می‌گرفته است. هدف اصلی این پژوهش پاسخ دادن به این سوال است که مهمّ‌ترین ویژگی‌های سبکی ظهوری از نظر زبانی، نحوی، ادبی و فکری کدامند؟ نتایج پژوهش، نشان داد که تازه‌گویی و مبالغه در تخیّل سبب شده که فهم برخی از ابیات وی با دشواری همراه گردد و در برخی موارد نارسایی لفظ و معنی دیده شود و نیز چون شاعر سعی در ایجاد تصاویر نو و مضامین پیچیده دارد، استعاره‌ها و تشبیهات بدیع و نامکرّر در شعرش نمود فراوان یافته است. کاربرد تمثیل، اسلوب معادله، مراعات نظیر، تلمیح، پارادکس و مضامین و ترکیبات تازه در دیوان غزلیّاتش بسامد بالایی دارد.

کلید واژه‌ها: غزلیّات ظهوری ترشیزی، سبک‌شناسی، سطح زبانی، نحوی، ادبی و فکری.

---

* - استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، پردیس فاطمه الزّهرا، تبریز، ایران.

dr.darabi.sh@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۱۲/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹

مقدّمه

در دورهٔ صفویّه با تغییر سبک شعر، شیوهٔ جدیدی از شعر فارسی شکل گرفت و شعر به سوی نکته‌سنجی، مضمون‌آفرینی و خیال‌پروری کشیده شد و مقیاس‌های فصاحتی که در دوره‌های پیش رایج بود، تغییریافت. شاعران این سبک، بنیاد کارشان را بر ابداع معانی غریب و نکته‌های دیریابی نهادند که نتیجهٔ تصوّر و تخیّلی ژرف و عمیق بود و گاه این نکته‌پردازی‌های دور از ذهن، سبب ابهام و نارسایی شعر آنان می‌گشت. «شاعران سبک هندی عمدتاً طرفدار معنی و مضمون بودند. توجّه عمیق به مضمون و کشف معانی تازه و مضامین نو و باریک از مهمّ‌ترین مشغله‌های ذهنی ایشان بوده است. کمتر دیوان شعری در این عصر می‌یابیم که صاحب آن از اندیشهٔ یافتن مضمون تازه و معنی جدید فارغ باشد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۸-۱۰۷) این نکته سبب می‌شد آنان تلاش خود را مصروف به یافتن معانی نازک و بیان احساسات و عواطف رقیق کنند و چندان به اصول و مقرّرات شاعری پایبند نباشند. «شاعران سبک هندی و اصفهانی، مفاهیم و مضامین و عناصر صور خیال خود را از محیط اطراف خویش گرفته‌اند، اما برخلاف شاعران قدیم فارسی، آنها را همچون نقّاشی چیره‌دست تصویر نکرده‌اند، بلکه با خیال‌پردازی و نازک‌خیالی خویش، آنها را آن‌چنان که خود خواسته‌اند، به خدمت شعر خویش گرفته‌اند. به همین سبب میان توصیف‌ها و مضمون‌های شاعران گذشته با اجزای طبیعت و محیط اطراف خود، با آنچه اینان آورده‌اند، تفاوت بسیار است.» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ٤٣٢-٤٣٣)

یکی از شاعران کمتر شناخته شدهٔ این عصر که در زمان خود از شاعران توانا و برجستهٔ سبک هندی به شمار می‌رفت و مانند شاعران هم‌عهدش کلام خود را با معانی تازه و احساسات دلنشین درآمیخت، ظهوری ترشیزی است که «در قرن دهم هجری در ترشیز(کاشمر کنونی) به دنیا آمد و در هند نام‌آور شد. مولدش قریهٔ جمند از توابع ترشیز بود. جوانیش به کسب ادب و دانش‌های زمان در خراسان گذشت. سپس به عراق و یزد رفت و در آن دیار با وحشی بافقی آشنایی و مصاحبت یافت. بعد از مدتی به شیراز رفت و سپس به دکن عزیمت نمود و در بیجاپور به درگاه عادل‌شاهیان رسید و ملازمت عادل‌شاه ابراهیم ثانی اختیار کرد. ظهوری در نظم و نثر هر دو دست داشت و در این هر دو فن میان پارسی‌گویان و پارسی‌شناسان هند، هم از عهد خود شهرت بسیار

یافت. نثر او به شیوهٔ نثرهای مصنوع است و مجموعهٔ منشأت ظهوری شامل دیباچهٔ نورس، گلزار ابراهیم، خوان خلیل و نامه‌هایی به نام پنج رقعه است. دیوان او شامل قصیده، غزل، ترکیب‌بند، قطعه و رباعی است که با ساقی‌نامه‌اش به ۱٤٥۰۰ بیت بالغ می‌شود. در جزو رباعیات او یک مجموعهٔ شهرآشوب هم دیده می‌شود. وی رباعی‌های بسیاری دربارهٔ روز عاشورا، شهیدان کربلا و ستایش امامان دارد.» (بظهوری ترشیزی، ۱۳۹٤: ۹۹-۹۷)

غزل‌های ظهوری به اقتضای شرایط ادبی زمانه و نازک‌اندیشی وی، حاوی ظرافت‌های شاعرانه و هنرمندانه‌ای است. او با استفاده از پیرایه‌های ادبی، دقایق و معانی تازه و بی‌سابقه‌ای می‌آفریند و با بهره‌گیری همزمان از امثال و اصطلاحات عامیانه و زبان سنّتی ادبی، مضامین بسیار بدیعی به دست می‌دهد که در عین دیریابی و صعوبت برخی از ابیات آن، بسیار خیال‌انگیز و دلپذیر هستند. وی جهان و احساسات عاشقانه‌اش را طبق درک و احساس خود ترسیم می‌کرد و علاوه بر موضوعات عاشقانه و احساسی، افکار و عقاید خویش را نیز در غزلیّاتش بیان می‌نمود.

ظهوری در غزلیّاتش سخن خویش را با ترکیبات تشبیهی و استعاری نو، بیان می‌کرد که ادراک بسیاری از آنها به واسطهٔ نازک‌اندیشی شاعر دشوار است. صفای اندیشهٔ ظهوری همراه با ظرافت‌های شاعرانهٔ سبب شده که اشعار او عرصه‌ای برای هنرنمایی استادانهٔ وی باشد و بلندترین معانی را در کوتاه‌ترین کلام بیان نماید. البته گاه به سبب مضمون‌تراشی و تنوّع در موضوعات، عدم انسجام و وحدت رویّه در اشعارش کاملاً مشهود است.

در پژوهش حاضر بر آنیم که ویژگی‌های سبکی، زبانی، نکات بلاغی و مضامین فکری غزلیّات ظهوری را بررسی نموده و وضعیّت کمّی و انواع آنها را نشان دهیم. این پژوهش به بررسی سبک شناسانهٔ غزلیّات ظهوری می‌پردازد و درصدد پاسخ دادن به این سوال است که مهمّ‌ترین ویژگی‌های سبکی ظهوری از نظر زبانی، نحوی، ادبی و فکری کدام‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

دیوان غزلیّات ظهوری به همّت اکبر بهداروند منتشر شده است که در مقدمهٔ این کتاب دربارهٔ زندگی و اشعار وی مطالب مفیدی ذکر شده است. طبق بررسی‌های به عمل آمده، نگارنده به هیچ

تحقیقی دربارهٔ ظهوری برخورد نکرده است. تنها در چند پایان‌نامه به تحلیل ظهوری پرداخته‌اند. مانند «سیمای پیامبران در دیوان ظهوری»، (باغبانی قلعه نو: ۱۳۹۳)، پایان‌نامه‌ای با عنوان «مقدمه، تصحیح و تعلیقات قصاید و ترجیعات دیوان ظهوری ترشیزی»، (به آبادی هدک: ۱۳۹۰)، پایان‌نامهٔ «احوال و آثار و سبک شعر و نثر ظهوری ترشیزی»، (محمودی الحق انصاری: ۱۳۹۳) نیز اطّلاعاتی دربارهٔ وضع زندگی شاعر گرد آورده و دربارهٔ آثار او مطالعاتی را به عمل آورده است. پایان‌نامهٔ «شرح و تحلیل نکات بلاغی در دیوان ظهوری ترشیزی»، (وکیلی زارج: ۱۳۹۱) نیز به بررسی مهم‌ترین مختصات سبک هندی در غزلیات ظهوری پرداخته است. البته نگارندهٔ این مقاله تنها به چکیدهٔ آنها دسترسی داشته است. لذا این مقاله می‌تواند در انجام تحقیقات دیگر پیرامون اشعار ظهوری ترشیزی راهگشا باشد.

روش تحقیق

روش تحقیق براساس توصیفی – تحلیلی و سبک شناسانه است.

بحث و بررسی

«برای آن‌که متنی را به لحاظ سبک‌شناسی تجزیه و تحلیل و بررسی کنیم، باید روشی داشته باشیم. یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راه‌ها این است که متن را از سه دیدگاه زبان، فکر و ادبیّات مورد دقّت قرار دهیم تا بدین وسیله بتوانیم به اجزای متشکّلهٔ متن اشرافی پیدا کنیم و ساختار متن را– با توجّه به رابطهٔ اجزا با یکدیگر– دریابیم.» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۵۳)

سبک‌شناسی زبانی

سطح زبانی متشکّل از سه سطح آوایی، لغوی و نحوی است که به بررسی عناصر آوایی و موسیقایی، نوع واژگان و ساختار نحوی و دستوری آنها می‌پردازد. در ادامه، ابتدا به بررسی سطح آوایی و ویژگی‌های شاخص آن پرداخته می‌شود و سپس سطح‌های نحوی، ادبی و فکری مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

۱)سطح آوایی

۱-۱) موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی«همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لـذّت‌بـردن از آن امری غریزی است، یا نزدیک به غریزی. بنابراین بحور عروضی یک‌شاعر به لحـاظ حرکـت و سکون و تنوّع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شـعر قابـل بررسـی اسـت.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۹۵)

«وزن در شعر علاوه بر این که قالب مشخّصی برای کلام ایجاد می‌کند، تقلیدی از آهنگ شوق و هیجان شاعر است.» (خانلری، ۱۳٥٤: ۱٦-۱٥)

با بررسی وزن ۵۰۰ غزل ظهوری که به طور تصادفی انتخاب شدند، مشخّص شد که شاعر از ۸ بحر عروضی استفاده کرده است که به ترتیب بسامد عبارتند از: رمل(۳٤/٤ ٪)، هـزج(۲۰/۳ ٪)، مجتث(۱۹/٦ ٪)، منسرح(۸/۲ ٪)، مضارع(۷/۳ ٪)، خفیف(٦/۸ ٪)، رجز(۲/۱ ٪) و متقارب(۱/۳ ٪).

شاعران سبک هندی هنر خود را در قافیه‌سنجی، آوردن ردیف و عبـارت‌پـردازی نـوین مـی-دانستند، اما همچنان وزن‌های عروضی گذشته، مورد توجّه و عنایت آنان بود. «در نزد شاعران ایـن دوره، تقریباً اوزان متداول همان‌هاست که در شعر سعدی، حافظ و جامی بود و به نظر می‌آید کـه احتراز آنها از اوزان غریب تا حدّی نیز برای آن بود که حفظ و مراعـات آن، تبحّـر در عـروض را ایجاب می‌کرد که نزد شعرای عامهٔ این ادوار نمی‌توانست عملی باشد و گویا از همین زمان‌ها بـود که این‌گونه اوزان نامأنوس را نامطبوع خواندند.» (آریان، ۱۳۵۲: ۲۹۲)

۱-۱-۱) اوزان جویباری و خیزابی

با بررسی ۵۰۰ غزل ظهوری مشخّص شد که بیش از (۷۱/۱ ٪) درصد غزل‌هـای وی از نـوع جویباری و ملایم هستند. «اوزان جویباری از ترکیب نظام ایقاعی خاصّی حاصل می‌شود که با همهٔ زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکـرار در سـاختمان آنهـا احسـاس نمـی‌شـود و سـاختار عروضی افاعیل نیز در آنها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عینـاً تکـرار نمـی‌شـوند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۵)

کاربرد اوزان جویباری در شعر ظهوری حاکی از متانت طبع و لطافت اندیشهٔ وی است که با توانایی خاص خود توانسته خیالات دور و دراز را با شیوه‌ای جزیل و استوار بیان نماید. از نمونه‌های اوزان جویباری می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:

حال من سرکرده زاری گریه می‌آید مرا خوش عزیزم‌کرده خواری، گریه می‌آید مرا

(ظهوری، ۱۳۹٤: ١٦)

البتّه اوزان خیزابی نیز در میان غزلیّات وی دیده می‌شوند. «وزن‌های تند و محرّکی که اغلب نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آنها به گونه‌ای است که در مقاطع خاصّی، نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت ترجیع و دور در آنها محسوس است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۳) مانند بیت زیر:

آماده از وصالش عیش و فراغ مردم شب کرده روز ما را چشم و چراغ مردم

(ظهوری، ۱۳۹٤: ٤٦٧)

از میان ۵۰۰ غزل بررسی شده حدوداً ۳۰درصد آنها دارای وزن خیزابی بوده و استعمال این اوزان، بر غنای موسیقی شعر او افزوده و او به خوبی مفاهیم غم‌انگیز و شاد را با هم به کار می‌برده است.

۱-۱-۲) وزن دوری

وزن دوری، وزنی پویا و متحرّک است که از تکرار نیم مصراع به دست می‌آید و در آن «هر مصراع از دو پاره تشکیل می‌شود که پارهٔ دوم، تکرار پارهٔ اوّل است. به عبارت دیگر، در وزن دوری هر نیم مصراع در حکم یک مصراع است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸٦: ۵۰) توجّه شاعر به اوزان دوری، سبب تحرّک و نشاط اشعار و برانگیختن ذهن در هنگام خواندن این اوزان مطبوع می‌گردد. مانند وزن بیت زیر:

یافت ز رویی صفا آینهٔ جان ما باز جلاپرور است دیدهٔ حیران ما

(ظهوری، ۱۳۹٤: ٤١)

طبق بررسی ۵۰۰ غزل ظهوری، حدوداً دارای وزن دوری هستند و جوشش و هیجان و نغمهٔ گوشنوازی در اشعار وی ایجاد کرده‌اند.

۱-۲) موسیقی کناری

در شعر ظهوری، موسیقی کناری نقش عمده‌ای در غنای موسیقی او داشته است. منظور از موسیقی کناری، «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. بر عکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی در همه‌جا به یک‌اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن ردیف و قافیه است و دیگر، تکرار و ترجیع‌ها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹۱) موسیقی کناری سبب زیبایی شعر شده و موسیقی دلنشینی به آن می‌بخشد. ظهوری نیز در اشعارش با استفاده از قافیه و ردیف‌های باریک و نغز، از عهدهٔ بیان معانی شگرف برآمده است.

۱-۲-۱) ردیف

ردیف یکی از زیر مجموعه‌های موسیقی کناری است که به عنوان عاملی موسیقی‌ساز همواره مورد توجه شاعران بوده است. «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه(واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و یا نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژهٔ قافیه پدید می‌آید.» (عبّاسی، ۱۳۸۱: ۱٦۷)

از بین مجموع (۱۲۳۵) غزل وی، (۱۱۰۸) مورد آن مردّف هستند و انواع ردیف در بیشتر حروف الفبا به کار رفته است، به طوری‌که حدود (۸۹/۷) درصد کل غزلیّات را به خود اختصاص می‌دهند. در این میان رغبت ظهوری به استفاده از ردیف‌های فعلی به‌ویژه فعل تام بیشتر است. «ردیف‌های فعلی به فضای شعر پویایی و حرکت می‌بخشند و در مقابل ردیف‌های اسمی و حرفی سبب ایستایی شعر می‌شوند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦ :٤۱۲) در دیوان غزلیّاتش ۵۷۲ مورد فعل تام(۵۱/٦ ٪)، ۱۷۵ مورد فعل ربطی(۱۵/۸ ٪)، ۵۰ مورد ضمیر(٤/۵ ٪)، ۵۷ مورد اسم(۵/۱ ٪)، ۳۷

مورد حرف(۳/۲ ٪)، ۵۸ مورد قید و صفت(۵/۲ ٪) و گروه‌های اسمی- فعلی ۱۵۹مورد (۱٤/٦ ٪) وجود دارد. برخی ردیف‌هایش کوتاه هستند، مانند «ما»، «را»، «باد» و «است» و برخی طولانی مثل«این چنین باید»، «از من نمی‌آید»، «ای آشنا بیگانه‌ای»، «چیست غرض» و «مکن فراموش».

۱-۲-۲) قافیه:

قافیه در شعر فارسی از اهمیت زیادی برخوردار است. «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید»(حق‌شناس، ۱۳۷۰: ٤٤). دقّت شاعران در انتخاب قافیه، به مهارت و استادی شاعر بازبسته است و هراندازه دامنهٔ خیال قوی‌تر باشد، قافیه‌پردازی هم بدیع‌تر و برجسته‌تر خواهد بود. طبق بررسی کل غزلیّات ظهوری که شامل(۱۲۳۵)غزل است، تعداد(۱۲۷) غزل مقفّی و بدون ردیف هستند که مشتمل بر حدود (۱۰/۳ ٪) درصد کل غزلیّات است.

۱-۲-۳) عیوب قافیه

عیوب قافیه که ناشی از انحراف از قوانین قافیه است، در برخی از اشعار شاعران دیده می‌شود. البته وجود این عیوب، به این معنا نیست که آنها در آوردن قافیه‌های سالم ناتوان بوده‌اند، یا در تنگنای قافیه قرار گرفته‌اند، بلکه «عیب‌هایی را که عروضیان و علمای ادب دربارهٔ قافیه سنجیده‌اند و یادآور شده‌اند، همه به موسیقی برمی‌گردد، زیرا آن عیوب باعث اضطراب در نغمه می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ٦۷). با توجّه به بررسی غزل‌های ظهوری، عیوب قافیه در شعر او فراوان نیست و تکرار قافیه جهت آفرینش مضامین گوناگون و بازی با کلمات در بسیاری از غزلیّات وی دیده می‌شود.

۱-۲-۳-۱) ایطای جلی: تکرار پسوند در کلمات هم‌قافیه، آشکار است.

اجل گذاشت مرا هجر مهلت‌آلوده امید نیست ضمان عشق بدعت‌آلوده

(ظهوری، ۱۳۹٤: ۵۱)

١-٢-٣-٢) ایطای خفی: تکرار جزء دوم واژگان(گنجور و رنجور) کاملاً آشکار نیست.

ای غمت گنج و طربها گنجور صحت از حسرت بختت رنجور
(همان: ٤٠٣)

١-٢-٣-٣) شایگان: علامت جمع در کلمهٔ قافیه تکرار شده است.

نداده است حق انصاف دلفریبان را چه عشوهها که ندادند ناشکیبایان را
(همان: ٣٧)

١-٢-٣-٤) اکفا: رَوی واژگان قافیه، در تلفّظ نزدیک به هم هستند، اما در نوشتن متفاوتند.

بتان قتل اسیران کام دارند به خون غلتیدهای هر گام دارند
(همان: ٢١٥)

١-٢-٣-٥) تکرار قافیه

تکرار قافیه در اشعار ظهوری مکرر دیده می‌شود و این تکرار در شعر همهٔ شاعران سبک هندی امری عادی قلمداد می‌شود، البتّه علت آن ناتوانی شاعر در به کاربردن واژگان مناسب دیگر نیست، بلکه شاعر مضمون دیگری را برای گنجاندن آن واژه در ذهن خود می‌یابد و در واقع به قصد تفنّن، با آن کلمه، مضامین جدید و مناسب حال می‌آفریند. «از نظر شاعران سبک هندی، مبنای استتیک قافیه، بیش از آن که در جنبهٔ موسیقایی آن باشد، در ابزار تداعی بودن آن است.» (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ٧٢)

ببو جیبش چمن نسرین ندارد ببین اشکم فلک پروین ندارد
ز چشم تر کشم صد گریهٔ تلخ لبش یک خندهٔ شیرین ندارد
چرا پرویز را آورده در شور اگر با کوهکن شیرین ندارد
(همان: ٢٢٥)

شیرین اوّل به معنای ملیح و دلنشین و شیرین دوم نام معشوقهٔ فرهاد است.

١-٢-٤) قافیه میانی

در برخی از غزلیّات ظهوری قافیهٔ درونی دیده می‌شود که گاه به طور کامل در تمام غزل به کار گرفته نشده است و تنها برخی از ابیات آن دارای قافیهٔ میانی هستند.

بر گرد رسوایی سری از پـرده‌هـای سـاز مـا جنگ ملامت‌سـاز شـد از طـالع ناسـاز مـا
گر در قمار کوی غم، داده است صد داغ سـتم کرده است درد سینه کم، جان تحمل‌باز مـا
تنگ است صحرای رجا، پست است اوج مدّعا نگشود همّت عقده‌هـا، از رشـتهٔ پـرواز مـا
(همان: ۸)

۱-۲-۵) قافیه بدیعی

مقصود از قافیه بدیعی، «قافیه‌ای است که در آنها یکی از صناعات ادبـی از قبیـل اعنـات و تجنیس یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد.» (شمیسا،۱۳۷۲ :۱۱۳). در دیوان غزلیّـات ظهـوری، اعنات و تجنیس فراوان دیده می‌شود و او برای قدرت‌نمایی شاعرانهٔ خـود از ایـن صـنایع فـراوان بهره جسته است.

۱-۲-۵-۱)اعنات

گاه شاعر خود را به دشواری می‌افکند و تکرار چند حرف را در سـطح قافیـهٔ شـعر رعایـت می‌کند. این التزام یا اعنات «آن است که شاعر یا نویسنده، به قصد آرایش کلام و هنرنمایی، حرف یا کلمه‌ای را ملتزم شود که در اصل لازم نباشد.» (همایی، ۱۳۷۵: ۵۹)

ظهوری در بسیاری از غزلیّاتش خود را مقیّد به ذکر و تکرار صامت‌ها و مصوّت‌هایی ساخته است که البتّه این امر سبب افزایش موسیقی و آهنگین‌تر شدن شعر وی شده است.

هر گل که بوی خون دهد از گلشن من اسـت آن زخم‌ها که زهره درد، جوشن من اسـت
(ظهوری، ۱۳۹٤: ۱۷۹)

گلشن و جوشن را می‌توان با خرمن و روزن قافیه کرد، اما شاعر خود را بـه تکـرار حـروف پیش از روی مقید کرده است. ظهوری در غزلی خود را به تکرار «قسم به» ملزم نموده است:

قسم به وصل که حـرفش چـو در میـان آمـد بـه فـال شـوق غـم هجـر را گـران آمـد
قسم به سوز دل تفته سینه‌ای کـه چـو شـمع به شـرح داغ جگـر جملـه تـن زبـان آمـد
قسم به جان تو و جـان هرکـه زنـدهٔ توسـت که بی رخ تو ظهوری ز جان بـه جـان آمـد
(همان: ۳٦۲)

١-٢-٥-٢) تجنیس

هنرنمایی دیگر ظهوری، افراط در به‌کارگیری جناس است. او از انواع جناس در جایگاه قافیه استفاده کرده که این امر بر آهنگ و نغمهٔ شعر وی می‌افزاید. «ارزش اصلی جناس در هم-جنسی حروف دو کلمه است که شعر را موسیقایی‌تر و نثر را منسجم‌تر و آهنگین می‌کند. به تعبیر دیگر، نظم و شعر که موسیقی وزن و قافیه را با خود دارند، جناس آن را موسیقایی‌تر می‌کند، چون موسیقی خود تناسب و تکرار اصوات است و جناس- اگر در جای خود بنشیند- این موسیقی را شدّت می‌بخشد و شعر را گوش‌نواز و متلذّذ می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذّتی به گوش و هوش خواننده و شنونده می‌دهد که او را همان‌گونه سرمست می‌کند که موسیقی و همان تأثیر را می‌گذارد که نت‌های ملودی و سمفونی.» (اشرف زاده، ١٣٨٤: ٥٠)

١-٢-٥-٢-١)جناس تامّ

یک خدنگ جور کو کان غمزه را در کیش نیست　　بر چه کیشی چون تو کس از دلبران بدکیش نیست
(ظهوری، ١٣٩٤: ١٨٤)

کیش اوّل به معنای تیردان و کیش دوم و سوم به معنای آیین و مذهب است.

١-٢-٥-٢-٢)جناس لفظ

کنیم فرض اگر بید را ثمر باشد　　همان بی‌ثمری نخل ما سمر باشد
(همان: ٣٧٢)

١-٢-٥-٢-٣)جناس خط

زد از شرر آه شبم مشعله‌ای چند　　با شغل غمت فارغم از مشغله‌ای چند
(همان: ٣١٧)

١-٢-٥-٢-٤) جناس مرکب

شب به گلگشت آمد از مه، تاب برد　　صبح از هر جلوه‌اش مهتاب برد
(همان: ٣٣١)

۱-۲-۵-۳) قافیه معموله

قافیهٔ معموله قافیه‌ای است که «محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف روی باشد، بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روی اصلی را روی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۱۵)

جنبش مژگان دلم را باز در نشتر گرفت — زخم آغوش گشود و سینه را در برگرفت
کام را تعریف شیرین لعل در شکّر نشاند — مغز را سودای مشکین‌طرّه در عنبر گرفت
شعلهٔ خاشاک صبر و طاقت از گردون گذشت — دود می‌کرد آتشی در کورهٔ دل درگرفت
(ظهوری، ۱۳۹٤: ۸۵)

در این ابیات «نشتر، بر و عنبر» کلمات بسیطی هستند که قافیه شده‌اند، اما در مصراع آخر «درگرفت» یک کلمهٔ غیر بسیط است و به معنای شعله‌ور شدن می‌باشد، امّا شاعر آن را دو قسمت کرده و «در» را به عنوان قافیه و «گرفت» را به جای ردیف به کار برده است.

۱-۲-۵-٤) ذوقافیتین

زهر اگر آورده بخت شور، شیرین خورده‌ایم — دست دوران گر خسک افشاند نسرین برده‌ایم
گلشنی چون گلخنی گردد در آسایش فتد — از خسک در زیر پهلو یاسمین گسترده‌ایم
خضر را باید که باشد رشک بر احوال ما — با حیات جاودان روز نخستین مرده‌ایم
(همان:٥٤١)

۱-۳) موسیقی درونی

از دیگر جلوه‌های موسیقی شعر که از مقولهٔ موسیقی بیرونی و کناری نباشد، موسیقی درونی است. موسیقی درونی سبب ایجاد آهنگی می‌شود که از تکرار واژگان و چینش و ترکیب آنها، موسیقی و نغمه‌ای خلق می‌گردد که علاوه بر نرمی و هموواری سخن، آن را دلنشین و گوشنواز می‌سازد. «بدیهی است آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی در یک ساختار زبانی، خود گونه‌ای از وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می‌گیرد، با این امتیاز که در این وزن غالباً فضا برای رستاخیز کلمات و معنا فراهم‌تر و گسترده‌تر

است.» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۱) البتّه گسترهٔ این نوع موسیقی فراتر از وزن است و در آرایه‌هایی نظیر تکرار، ردالعجز علی‌الصدر، ردّالصدر علی‌العجز و انواع جناس و سجع متجلّی می‌شود. جلوه‌های تکرار و زیرمجموعه‌های آن در شعر ظهوری چشمگیر و متنوّع است و این تکرار غنای موسیقی را مضاعف می‌کند.

۱-۳-۱)تکرار

در شعر و ادب، تکرار را گاه نکوهیده دانسته‌اند. البتّه تکرار در همه‌جا ملال‌آور نیست. «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال‌زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیرموسیقایی و نامنظّم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجهٔ روح می‌دانند، حال آن که صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ٦۳) تکرار یکی از مشخّصه‌های بارز سبکی ظهوری محسوب می‌شود. تکرار واژگان در طول بیت، تکرار قافیه در غزل، انواع جناس، تصدیر و ... از جلوه‌های مختلف تکرار در اشعار ظهوری است که در آرایش کلام او نقش مؤثّری دارد.

۱-۳-۱-۱) تکرار کلمه

تکرار کلمات یکی از خصیصه‌های غزلیات ظهوری می‌باشد که در غنای موسیقی اشعارش بسیار تاثیرگذار است و باعث ایجاد آهنگی خاص در شعرش می‌شود.

گذشت زندگیم جمله در گزند و گذشت گذشتم از مدد بخت ارجمند و گذشت

(ظهوری، ۱۳۹٤: ۳۷٦)

تکرار می‌تواند صنایع بدیعی دیگری را پدید آورد نظیر: ردّالصدر الی العجز(تکرار واژه در آغاز و پایان بیت)، ردّالعجز الی الصدر(تکرار واژهٔ پایانی بیت در آغاز بیت دیگر)، ردّ العروض الی العجز (تکرار در پایان مصراع اوّل و پایان مصراع دوم)، ردّالصدر الی العروض (تکرار در آغاز و پایان مصراع اوّل)، ردّالصدر الی الابتدا (تکرار در آغاز مصراع اول و آغاز مصراع دوم)، ردّالعروض

الی الابتدا (تکرار در پایان مصراع اوّل و آغاز مصراع دوم). این صنایع به طرز چشمگیری در غزلیّات ظهوری جلوه‌نمایی می‌کنند و موسیقی درونی را می‌پرورند.

۱-۳-۱-۱-۱) ردّالصدر الی العجز

هوش آگاهی دگر دارد تا ظهوری شده است بی هوشت
(همان: ۷۲)

۱-۳-۱-۱-۲) ردّالعجز الی الصدر

نیل درنیل اشک محرومی ز مژگان می‌کشم گرد غم بر رخ بیابان در بیابان می‌برم
می‌برم زین در گرانی چون گرانی می‌کنم دردسر می‌آورد افغانم، افغان می‌برم
(همان: ٤٧٧)

۱-۳-۱-۱-۳) ردالعروض الی العجز

به سهو دیده گشادم فتاد بر تو نظر گناه دیدهٔ من در نظر نمی‌بایست
(همان: ۷۵)

۱-۳-۱-۱-٤) ردّالصدر الی العروض

مدّعا حاصل نگردد مدعاست عشرت از دل روی تابد عشرت است
(همان: ۱٤۰)

۱-۳-۱-۱-۵) ردالصدر الی الابتدا

اندک رحمی ستمگران را اندک بختی وفای ما را
(همان:٤۱)

۱-۳-۱-۱-٦) ردالعروض الی الابتدا

دهانش را بگفتم غنچه طنزی است ز طنزم غنچه خود در نوشخند است
(همان: ۷۳)

۱-۳-۱-۲) تکرار حروف (واج‌آرایی)

واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف، تکرار واج‌ها (صامت و مصوّت) است و زیبایی و نوای خاصّی به شعر می‌بخشد و در شعر ظهوری نقش برجسته‌ای دارد و او در غزلیّاتش برای موسیقی‌آفرینی و افزایش جنبهٔ هنری از واج‌آرایی فراوان بهره جسته است.

گریهٔ شور از برای خندهٔ شیرین مخواه بهر دشنامت دعا از من نمی‌آید دگر
(همان:۴۱۲)

۱-۳-۱-۳)ردّالقافیه

ظهوری در بسیاری از اشعار خود از ردّالقافیه به عنوان یک شگرد و شیوهٔ هنری بهره برده است. «ردّالقافیه آن است که قافیهٔ مصراع اوّل مطلع قصیده یا غزل را در آخر بیت دوّم تکرار کنند، به طوری‌که موجب حسن کلام باشد.» (همایی، ۱۳۷۵: ۷۲)

ای جنون عطری که مستان بر دماغ خود زنند سنگ بر خمخانه و جام و ایاغ خود زنند
گر به مغز فتنه گاهی دهر خوانی سر دهد آب بر رخسارش از خون دماغ خود کنند
(ظهوری، ۱۳۹۴: ۲۰۸)

۲) سطح واژگانی

در این سطح هنر واژه‌گزینی مطرح است «بخش عمده‌ای از سرشت هر سبک را نوع گزینش واژه‌ها تعیین می‌کند. واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصات معنایی، بسیار متنوّع هستند. فراوانی هر یک از طیف‌های واژه‌ها در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینهٔ تنوّع سبک‌ها را به وجود می‌آورد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۹) با مطالعهٔ نوع واژگانی که شاعر برگزیده است، می‌توان به اندیشهٔ وی پی برد. برخی از این واژگان که در دیوان وی، از بسامد و برجستگی سبکی برخوردارند، در ادامه بررسی می‌گردد.

۲-۱)ترکیبات خاصّ و جدید

شاعران سبک هندی سخت مجذوب معناسازی و آشنایی‌زدایی هستند و در شعر آنها نوعی فراهنجاری واژگانی و اصطلاحی دیده می‌شود که منجر به نوعی واژه‌آفرینی در زبان می‌گردد. «در شعر فارسی مخصوصاً در دورهٔ صفویه به سبب آن که از انحصار اهل مدرسه خارج شد و در دست بازاریان افتاد، مملوّ شد از الفاظ و تعبیرات بازاری.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۵۷) در دیوان غزلیّات ظهوری هم از این ترکیبات «نوبسته»، نمونه‌های زیادی را می‌توان سراغ گرفت و شاعر نیز همچون هم-عصرانش، دست به ابداعاتی در آفریدن واژگان می‌زند و اصطلاحات متداول و عامیانه را که در زبان محاورهٔ تودهٔ مردم رایج است، به کار می‌گیرد و با این کار، سبب پیوند ادبیّات و زبان عامهٔ مردم

می‌گردد که در ذیل به برخی از این ترکیبات اشاره می‌شود: تنخواه (ص۱۰۵)، شنودنما(ص۲۲۱)، پیشرسی(ص ۲۸۵)، جزوه‌کش(ص۳۰۰)، گرمخون (ص۳۲۵)، غم‌آشامان (ص۳٥٤)، کاهیده (ص۳٦٦)، ته به ته (٤٥۳)، ماهی طبیعت، سمندرمزاج (ص٤۸۰) و...

۲-۲)استفاده از لغات کهن

در اشعار ظهوری واژگانی مشاهده می‌شوند که در ادوار پیشین رایج بوده‌اند. بهره‌گیری او از واژگان کهن، نشانه‌ای از آشنایی و ممارست او با متون گذشته است و به کاربردن این واژگان، سبب جلب توجّه خواننده می‌گردد. «کاربرد عناصر تاریخ‌مند زبان در یک بافت زمانی تازه‌تر را کهن‌گرایی(آرکائیسم) می‌گویند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٥٤) ظهوری در پیوند واژگان قدیمی با واژگان زمان خود، بسیار موفّق عمل کرده است. برخی از این کهن‌واژگان عبارتند از: داج (ص۱۰٤)، ایاغ (ص۱۲۸)، مندیل (۱٤٥)، اکسیر(ص۲۰۱)، پرگاله(۲٦۹)، درق(ص ۳٦۳)، صداع(ص٤۸۱)، ابره(ص ۳۸۹)، زوبین(ص ۱۷۱)، قلزم(ص۲۸۳)، اورنگ(ص ۱۲٦)، کُلفَت: سختی(ص ۱٦۱)، جواله(ص ۲۰٤)، کلاله(ص ۲۲٥)، حدیق(ص ۲۹۰)، صرصر(ص۲۹۷) و ...

۲-۳)کاربرد لغات و اصطلاحات عربی

با بررسی واژگان ٤۰ غزل ظهوری(مشتمل بر ٥۰۹۱ واژه) که به طور تصادفی انتخاب شدند، مشخّص شد که در میان حدود ۸۷٦ واژه(۱۷/۲۰ ٪) عربی هستند که این درصد مؤید سادگی و روانی زبان ظهوری است. اکثر این واژگان، لغات رایج زبان هستند، مانند؛ (جنون، مدعی، عجز، مجلس، بقا، منزل، صبر، تعمیر، قصّه، تأثیر، تقدیر و عالم) و برخی لغات و ترکیبات، کمتر استعمال دارند، مانند: معاذالله، لامکان، هلاهل، صداع، صرصر، تصدیع، محظوظ، قلزم، استطهار، حضیض و...

۲-٤) به کارگیری لغات و اصطلاحات عرفانی

برخی از غزل‌های ظهوری دارای چاشنی عرفانی بوده و واژه‌ها و اصطلاحات عرفانی در آن به چشم می‌خورد. البتّه بسامد این واژگان در شعر ظهوری نسبت به شاعرانی همچون بیدل ناچیز است که به برخی از آنان اشاره می‌شود: سماع، عشق، طریقت، توبه، زهد، رضا، فنا، خانقاه، خرقه، استغفار، رند، پارسا.

۲-۵)واژه‌های مرکّب

ظهوری در اشعارش واژگان مرکّبی را ابداع کرده است که لازمهٔ تازه‌گویی شاعران سبک هندی است. در ذیل به برخی از این واژه‌آفرینی‌ها اشاره می‌شود: سیرچشمانه(ص۱۲۱)، سحربیز(ص۱۳۲)، دلفگار(ص۱۳۹)، شعله‌خیز(ص۱۵۳)، کلفت‌زا(ص۱۵۹)، خود مرادی‌ها (ص۱۸۲)، گران تحفگان(ص ۳۳۰)، صبح‌کاران(ص۲۰۲)، طاق‌بند(ص۲۲۷)، تارک‌آرایی(ص۲۲۸)، پی‌گسستگان (ص۳۰۸)، تفته‌جانان(ص ۳۳۰)، آشنابیزار(ص٤)، جگرستان، قمرستان، نظرستان، عیشستان(ص٤)، مرمت‌آلوده (ص۵۱)، اثرستان(ص١٤٦)، ژاله‌کاری(ص٦٦٨)، خورشیدزار(ص٤)، خسک‌زار (ص٥٤٣) و...

۳) سطح نحوی

در این بخش برخی ویژگی‌های نحوی اشعار ظهوری مانند کاربرد افعال کهن، کاربرد دستوری کهن افعال مانند ساختن فعل امر با «می»؛ فعل استمراری بدون «می» آغازین و مواردی نظیر آن بررسی می‌گردد. البتّه موارد نحوی که بتوان به آن‌ها اشاره کرد، فراوان است ولی به اختصار به برخی از مختصات نحوی اشعار وی اشاره می‌شود.

۳-۱) افعال کهن

در شعر ظهوری افعالی که از دوره‌های پیشین زبانی به جای مانده‌اند، استعمال می‌شود که این امر رنگ تاریخی به اشعارش می‌بخشد. افعالی نظیر: می‌پویم(ص۳۳۰)، خَلَد(ص۳۱۰)، سترد(ص۲۷۵)، می‌رُوبم(ص٥٤٩)، برنجوشد(ص٥٤١)، بپالایم(ص٥٣٨)، برشت: تافت، ریسید(ص۱۱۰)، خستند(ص۲۲۱)، افشردند(ص۲۲۱)، رشتیم(ص۵۵۰)، رُفتیم(ص٥٦٥) و ...

۳-۲) فعل استمراری بدون «می»

به باغ عشق از هر بلبلی دانند بلبل‌تر گلی خواهم که غوغای گلستانی بر او بندم
(ظهوری، ١٣٩٤: ٥٣٦)

۳-۳) فعل استمراری به جای التزامی

گوشَت ز نـاز تـا بـه سـخن وا نمـی‌شـود صد حرف می‌زنـم لـب مـن وا نمـی‌شـود
(همان: ۳۸۰)

۳-٤) فعل التزامی بدون «ب»

روزی نشد که در شب غـم بـر سـحر زنـم تـا چنـد فـال روشـنی چشـم تـر زنـم
(همان: ۵۳۲)

۳-۵) فعل امر

در ترش‌رویی نیفتی زهر را شـیرین مچـش سست عهدی گر به‌سختی موی ازآهن بماند
(همان: ۲۸۱)

۳-٦) فعل امر بدون«ب»

مرید من شـو و خـاموش شـو بـه گویـایی ز شـیخ خلـوت را در انجمـن نمـی‌آیـد
(همان: ۲۱۷)

۳-۷) فعل امر با «می»

زبـان بـه عشـق ده و راز بـرملا مـی‌گـوی ز مـدّعا خبـری بهـر مـدّعا مـی‌گـوی
(همان: ٦۵۰)

۳-۸) فعل نهی

جگرخواری کن ای غیرت ز مجلس برمخیـزانم که پشت دست حسرت زخم دندان برنمی‌تابـد
(همان:۲۹۲)

٤) سطح ادبی

سطح ادبی به بررسی شگردهای بلاغی و صناعات ادبی می‌پردازد و با توجّه به میزان کاربرد آرایش‌های بلاغی می‌توان خیال‌پردازی و سخن‌آرایی شاعر را بهتر درک کـرد. ظهـوری بـه خلـق تصاویر شعری با بهره‌گیری از اسلوب سخن‌پردازی پرداخـت و بـا اتّکـا بـه ذهـن نیرومنـد خـود توانست خیال انگیزترین آرایش‌های بلاغی را در اشعارش جلوه‌گر سازد. بسـیاری از تشـبیهات و استعارات وی غریب و تازه بوده و باعث برانگیختن ذهن خواننده می‌شوند.

٤-١) تشبیه

گردید بیستون هوس سرنگون ز من سوگند اهل عشق به فرهادی من است
(همان: ١٧٥)

٤-٢) تشبیه مرکب

کشید یوسف و یعقوب دل به چاه ذقن چنین که پیچش زلف تودر رسن تابی است
(همان:٧١)

٤-٣) استعاره

نکهتی از سنبل زلفت گلستان برگرفت گونه‌ای از لعل رنگینت بدخشان برگرفت
(همان: ١٦٩)

مزرع سینه به دهقانی من آباد است درد می‌کارم و از ناله اثر می‌دزدم
(همان: ٥٧٢)

٤-٤)تشخیص

چشم فتّان تو پرداخته دستانی چند آرزو از نگهش تاخته میدانی چند
(همان:٢٥١)

٤-٥) پارادکس

باز می‌رقصد جنون در غلغل زنجیر ما باز در کویی خرابی می‌کند تعمیر ما
(همان: ٨)

٤-٦) حسن تعلیل

لاله‌رویان همه رنگین‌نگهان می‌خواهند بی‌سبب نیست اگر چشم ترم پرخون است
(همان: ١٦٥)

٤-٧) تضادّ

جاری شده است بر تر و خشک حکم من چشمم محیط خون و دلم کان آتش است
(همان: ١٥٣)

٤-٨) تمثیل

ز سودای محبّت سود ارباب محبّت را زیان کینه هم آخر به اهل کینه برگردد
(همان: ٢٥٦)

٤-٩) اسلوب معادله

به کوشش نیست ممکن رعشه از سیماب برچیدن شکیبا کی تواند کرد هرگز ناشکیبا را
(همـــــان:١١)

٤-١٠)کنایه

به هامون بُرده عشقم، کشتیی در خشک می‌رانم سزد گر گردباد آه در گردابم اندازد
(همان: ٢٢٧)

٤-١١) ایهام

زاهد ز می به دور تو دست از شراب شست واعظ شکست منبر و مفتی کتاب شست
(همان: ١٢١)

٤-١٢) مراعات النظیر

داغ گوی آورده و چوگان علم کرده است آه از فضای سینهٔ من خوبتر میدان کجاست
(همـــان: ١٥٥)

٥) سطح فکری

در این سطح به بررسی بن‌مایه‌های فکری سخنور پرداخته می‌شود تا درک درستی از اندیشه‌های وی حاصل گردد. «در کار هر هنرمند بزرگ و صاحب‌سبک، یک درونمایهٔ مسلّط وجود دارد که بر سراسر آثار او سایه می‌افکند و در لابه‌لای تصویرها، در فرم، ساختار، سبک و در مفهوم و مضمون آثارش حضور دارد. گویی یک دستگاه منظّم و مسلّط فکری است که بر همهٔ فعالیّت‌های ذهنی و تخیّلی هنرمند حکم می‌راند.» (فتوحی، ١٣٨٥ :٧٦)

٥-١) مضامین عاشقانه

سراسر غزلیّات ظهوری مشحون است از مضامین عاشقانه و عشق مجازی و می‌توان گفت خمیرمایهٔ غزلیّات وی عشق است.

همسفر گردید خضر عشق و رخش انگیختیم صبح روز کام شد گرد ره شبگیر ما
(ظهوری، ١٣٩٤: ٨)

معشوق در اشعار او بلندپایه است و جسم و جان عاشق را با بیداد و جور خویش خسته و ناتوان می‌سازد.

ناتوان گشته‌ام از سنگدل سیمبری بستر از آهن و بالین سزد از خاره مرا
(همان: ٣٨)

٥-٢) مدح

ظهوری در برخی از غزلیّاتش به مدح پادشاهان پرداخته است. از جمله عادل‌شاه ابراهیم ثانی که در بیجارپور ملازم درگاهش بود. وی برهان ثانی نظامشاه را نیز مدح گفته است.

هر کجا بینم نشان پای ابراهیم شاه از نثارش گوهر تاج فریدون می‌برم
(همان: ٥١٨)

٥-٣) افتخار و مباهات به خویشتن

غرور کبر من از حد گذشت و انصاف است پلنگ خوی فلک از که این قدر برداشت
(همان: ٧٥)

٥-٤) شکایت از روزگار

از مرحمت مادر ایّام چه گویم گویا که ز بی‌رحمی‌اش امید یتیم است
(همان:٦٠)

٥-٥) شکایت از بخت خویش

اگر بر روزگار خود بسوزانم سپند اوّلی که می‌ترسم سپند از طالع من در گزند افتد
(همان: ٣٨٢)

٥-٦) مضامین عارفانه

برخی اشعار ظهوری به موضوعات عرفانی اختصاص دارد و نشانگر اشتیاق وی به تزکیهٔ نفس، تصفیهٔ درون و اخلاق است:

به زیورهای فقر باطنی ظاهر بیارایم به آبادی کشد ویرانی‌ام گنجینه برگردد
(همان: ٢٥٦)

۵-٦-۱)تاکید بر ترک اغراض دنیا

سود در بازار تجرید است سودایی بکن ترک تارک گر نباشد ترک دستاری بخر
(همان: ٤۱۱)

۵-٦-۳) تکریم درویشان

شاعر درویشان را سرچشمهٔ فیض و الهام می‌داند که غبار کدورت‌ها را با صفای قلب خود زدوده‌اند و مقامشان از افلاک هم برتر است:

دهر عشرتکدهٔ غمخانهٔدرویشان است آسمان کاشی کاشانهٔ درویشان است
(همان: ۱۱۵)

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش بیانگر این است که ظهوری در غزلیّات خود قدم به وادی نوجویی و تازه‌گرایی نهاده است و بسیاری از ویژگی‌های سبک هندی نظیر خیالات لطیف و بدیع، التزام به تصویرسازی-های غریب و دشوار در نهایت درجه در اشعارش تجلّی نموده است و گاه افراط شاعر در خلق مضامین دور و دراز، سبب ایجاد تعقید در کلام وی گشته است. ترکیب‌سازی‌های دور از ذهن، ابداع واژگان نو و استفاده از زبان عامیانه از دیگر ویژگی‌های شعری وی است. در سطح آوایی از انواع ردیف به خصوص ردیف‌های فعلی استفاده کرده است و حدود (۸۹/۷٪) درصد غزلیّاتش مردف و حدود(۱۰/۳٪) درصد مقفّی هستند. بحرهای رمل، هزج و مجتث بسامدترین بحوری هستند که وی از آنها بهره برده است. وی از انواع صناعات ادبی در حداکثر امکان استفاده کرده و تشبیهات تازه و استعاره‌های بعید را به کار گرفته است، طوری‌که گاه درک معنا و رسیدن به کنه آن دشوار می‌نماید. واژگان عرفانی هم در غزلیّاتش دیده می‌شود که البتّه بسامد بالایی ندارند. تلمیح به شخصیّت‌های تاریخی، اساطیری و دینی در شعرش فراوان است که در این میان فرهاد و خضر بالاترین بسامد و تکرار را دارند. در سطح فکری، مضامین عاشقانه پررنگ‌ترین درونمایهٔ شعر اوست. مضامین عارفانه، مدح، شکایت از روزگار و مفاخره هم در اشعارش بسامد زیادی دارند.

فهرست منابع و مآخذ

الف: کتب

۱ - باغبانی قلعه نو، زینب؛ امیر مشهدی، محمّد، (۱۳۹۳)، «***سیمای پیامبران در دیوان ظهوری ترشیزی***»، پایان نامه، دانشگاه سیستان و بلوجستان.

۲ - به آبادی‌هد، ارضیه؛ تسنیمی ابراهیم استاجیهٔ علی، (۱۳۹۰)، ***مقدّمه، تصحیح و تعلیقات قصاید و ترجیعات دیوان ظهوری ترشیزی***، دانشگاه تربیت معلّم سبزوار.

۳ -حق‌شناس، علی محمّد، (۱۳۷۰)، ***مقالات ادبی- زبان‌شناختی***، تهران: نیلوفر.

٤ -دستغیب، عبدالعلی، (۱۳٤۸)، ***سایه روشن شعر نو فارسی***، تهران: فرهنگ، چاپ اوّل.

۵ -زرّین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۲)، ***شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب***، تهران: علمی، چاپ هفتم.

٦ -شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۹)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگه، چاپ دوازدهم.

۷ -_____ ، (۱۳۸٦)، ***زمینه اجتماعی شعر فارسی***، تهران: اختران، چاپ دوم.

۸ -_____ ، (۱۳۷٦)، ***شاعر آیینه‌ها***، تهران: آگاه، چاپ چهارم.

۹ -_____ ، (۱۳۸٦)، ***صورخیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه، چاپ یازدهم.

۱۰ -شمیسا، سیروس، (۱۳۷٤)، ***کلیّات سبک‌شناسی***، تهران: میترا، چاپ سوم.

۱۱ -_____ ، (۱۳۷۲)، ***عروض و قافیه***، تهران: فردوس، چاپ ششم.

۱۲ -_____ ، (۱۳۷۱)، ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: فردوس، چاپ چهارم.

۱۳ -ظهوری ترشیزی، نورالدّین محمّد، (۱۳۹٤)، ***دیوان غزلیّات***، مقدّمه و ویرایش اکبر بهداروند، تهران: مولی، چاپ دوم.

۱٤ -عبّاسی، حبیب الله، (۱۳۸۱)، ***عروض و قافیه***، تهران: ناژ.

۱۵ -علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، ***ساختار زبان شعر امروز(پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر)***، تهران: فردوس.

۱٦ -غلامرضایی، محمّد، (۱۳۷۷)، ***سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو***، تهران: جامی.

۱۷ -فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، ***نقد ادبی در سبک هندی***، تهران: سخن.

۱۸ -_____ ، (۱۳۹۱)، ***سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها و رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن، چاپ اوّل.

۱۹ -_____ ، (۱۳۸۵)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن، چاپ چهارم.
۲۰ ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۵٤)، ***وزن شعر فارسی***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۲۱ - محمود الحق انصاری، محمّد، مینوچهر، حسن، (۱۳۹۳)، «***احوال، آثار و سبک شعر و نثر ظهوری ترشیزی***» ، دانشگاه تهران.
۲۲ -وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۸۵)، ***بدیع از دیدگاه زبان‌شناسی***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی(سمت)، چاپ دوم.
۲۳ -_____ ، (۱۳۸٦)، ***وزن و قافیهٔ شعر فارسی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲٤ - وکیلی زارج، صدیقه، صادق‌زاده، محمود، (۱۳۹۱)، «***شرح و تکمیل نکات بلاغی در دیوان ظهوری ترشیزی***» ، دانشگاه آزادا سلامی واحد یزد.
۲۵ -همایی، جلال‌الدّین، (۱۳۷۵)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: هما، چاپ دوازدهم.

ب – مجلاّت

۲٦ -آریان، قمر، (۱۳۵۲)، «***ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحوّل شعر فارسی***»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شمارهٔ ۳٤، صص ۲٦۱-۲۹٦.
۲۷ - اشرف‌زاده، رضا، (۱۳۸٤)، «***کندوکاوی زیباشناسانه در جناس***»، فصل‌نامه تخصصی ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، سال دوم، شمارهٔ پنجم، صص۵۹-٤٦.