گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی جلوه‌های علم بدیع در دیوان شعر شوکت بخاری

سلطانمراد علی مردان خانی[۱]، امیدوار عالی محمودی[۱*]، سید علی سهراب نژاد[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: omidvar.Aalimahmoudi@iau.ac.ir

چکیده

شوکت بخاری از جمله شاعرانی است که در عصر صفویه زندگی کرده است؛ تخلص شوکت در آغاز «نازک» و «تارک» بوده و پس از پیوستن به سعدالدین تخلص شوکت را اختیار کرده است؛ اشعار او از نوع طرز خیال یا نزاکت‌بندی در سبک هندی است که مبتنی بر اغراقات بعید و نازک خیالی است که عمدتاً غزل می‌باشد. شوکت بخاری از جمله شاعرانی است که با زبانی فصیح و شیوا، در بیان افکار و اندیشه‌های خود از آرایه‌های بدیعی یعنی صنایع بدیع لفظی و معنوی، بهره بسیار برده است. از این رو پژوهش حاضر با هدف بررسی و تحلیل بدیع «لفظی» و «معنوی» در دیوان شعر شوکت بخاری انجام پذیرفته است. در این پژوهش که به شیوه توصیفی – تحلیلی انجام پذیرفته، دیوان شوکت بخاری از دیدگاه بدیع لفظی و معنوی با استفاده از روش کتابخانه‌ای–اسنادی و ابزار فیش‌برداری مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان داد بسامد جناس تام، جناس مضارع و لاحق، جناس زائد، در دیوان اشعار شوکت بخاری بسیار زیاد و جناس لفظ، جناس خط، جناس ناقص، جناس قلب کم‌ترین بسامد را دارند. در بخش تسجیع، موازنه یکی از اصلی‌ترین و پربسامدترین آرایه‌های لفظی به کار رفته در این اثر می‌باشد و در بخش تکرار؛ هم حرفی یا هم حروفی، هم صدایی از بسامد بالایی برخوردار هستند.

کلیدواژگان: بدیع لفظی، بدیع معنوی، اشعار، شوکت بخاری

شیوه استناددهی: علی مردان خانی، سلطانمراد.، عالی محمودی، امیدوار.، و سهراب نژاد، سید علی. (۱۴۰۴). بررسی جلوه‌های علم بدیع در دیوان شعر شوکت بخاری. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۱)، ۲۲-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۵ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۰ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

An Analysis of the Rhetorical Figures (Ilm al-Badiʿ) in the Divan of Showkat Bukhari

Soltan Morad Ali Mardankhani[1], Omidvar Aali Mahmoudi[1]*, Seyyed Ali Sohrabnejad[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Iz.C., Islamic Azad University, Izeh, Iran
*Corresponding Author's Email: omidvar.Aalimahmoudi@iau.ac.ir

Abstract

Showkat Bukhari is among the poets who lived during the Safavid era. His early pen names were Nazok and Tārek, and after his association with Sa'd al-Dīn, he adopted the pen name Showkat. His poetry reflects the Tarz-e-Khayāl or Nazakatbandi style within the Indian style (Sabk-e-Hindi), which is characterized by elaborate exaggerations and delicate imagery, predominantly in the form of the ghazal. Showkat Bukhari is one of the poets who, through eloquent and expressive language, skillfully employed rhetorical figures (ṣanāye'-e badī')—that is, both phonetic (formal) and semantic figures of speech—to articulate his thoughts and ideas. Accordingly, the present study aims to examine and analyze the phonetic and semantic rhetorical devices found in the Divan of Showkat Bukhari. This research has been conducted using a descriptive–analytical method. The Divan of Showkat Bukhari has been examined and analyzed in terms of phonetic and semantic rhetorical figures using a library-documentary method and the technique of note-taking. The findings indicate that in Showkat Bukhari's Divan, the figures of perfect paronomasia (jinas-e-tām), approximate paronomasia (jinas-e-muḍāri'), subsequent paronomasia (jinas-e-lāḥiq), and excess paronomasia (jinas-e-zāyed) occur with high frequency, whereas verbal paronomasia (jinas-e-lafẓ), graphic paronomasia (jinas-e-khaṭṭ), incomplete paronomasia (jinas-e-nāqis), and inverse paronomasia (jinas-e-qalb) appear with minimal frequency. In the section on assonance (tasji'), balance (mowāzana) is identified as one of the most frequent and prominent phonetic rhetorical devices used in the work. Additionally, in the section on repetition, devices such as letter repetition (ham-ḥarfi or ham-ḥurūfi) and assonance (ham-sedāyi) also exhibit high frequency.

Keywords: *Phonetic rhetoric, semantic rhetoric, poetry, Showkat Bukhari*

How to cite: Mohammadi Zaer, S., Anjomshoa, Z., Salajegheh, S., Nazari, A., Pour Rashidi, R. (2025). An Analysis of the Rhetorical Figures (Ilm al-Badiʿ) in the Divan of Showkat Bukhari. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *3*(1), 1-22.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 15 March 2025
Revise Date: 2 May 2025
Accept Date: 10 May 2025
Publish Date: 18 May 2025

مقدمه

علم بدیع، سومین علم از علوم بلاغت است که از دو مبحث محسّنات لفظی و محسّنات معنوی تشکیل می‌شود. محسّنات لفظی فنونی هستند که به سخن، موسیقی می‌دهند تا شنونده از شنیدن آن به طرب درآید (1). مثل سجع که عبارت از آن است که دو فراز از نثر دارای یک قافیه باشند، یعنی به یک نوع حرف ختم شوند (2) و محسنات معنوی فنونی هستند که معنای سخن را می‌آرایند و آن را تأثیرگذار می‌کنند و الفاظ را به هم مرتبط می‌سازند؛ مثل توریه که عبارت است از آنکه در سخن، لفظی بیاید که دارای دو معناست، یکی نزدیک و دیگری دور، مراد گوینده معنای دور باشد. در تعریف علم بدیع، شمیسا معتقد است که «بدیع مجموعه شگردهایی است که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند یا کلام ادبی را به سطح والاتری(از ادبی بودن یا سبک ادبی داشتن) تعالی می‌بخشد» (3). زمانی از علم بدیع سخن به میان می‌آید که فردی با استفاده از آن، یک سخن عادی و معمولی را با استفاده از فنون ادبی، تبدیل به سخن ادبی کند و سطح آن را بالا ببرد و متعالی کند (3). علم بدیع به دو شاخه «لفظی» و «معنوی» دسته‌بندی می‌شود که در ادامه مقوله‌های این دسته‌بندی در دیوان شعر شوکت بخاری مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. شوکت بخاری از نخستین سخنوران معتبرِ فرارود است که هنوز به اوج خود نرسیده، او ویژگی‌های سبک هندی را در اشعارش تجلی بخشید و تا اوج ظهور صائب و بیدل، غزلیاتش را با آن ویژگی‌هایی که بعدها در پژوهش‌های محققان به نام سبک هندی منسوب شدند، مزیّن ساخت (4). ملیحای سمرقندی در جنبهٔ مضمون‌سازی و خلق معانی تازه، شوکت را بعد از خاقانی و کلیم کاشانی، خاقانیِ ثالث نامیده و در ذکر مقام او در خارج از ماوراءالنهر به ویژه ایران اینگونه می‌گوید: «امّا از روشنایی چون آفتاب شهرت داشت که عیان بود. از کوچک و بزرگ و از شاه تا گدا در ملک ایران، همه را خواهش صحبت و الفت او است» (1).

حزین دربارهٔ احوال شوکت بیان می‌کند: «بدایت احوالش را خود تقریر می‌نمود که پدری داشتم صرّاف، مرا به دبستان فرستاد، خطّ وسوادی آموختم. چون سن رشد و تکلیف رسید پدر رحلت نمود، ناچار بر سر بازار به شغل پدر نشسته، وجه معاشی حاصل میشد. روزی دو سوارِ ازبک نزدیک مکان من به همدیگر رسیده به سخن گفتن ایستادند و اسبان پا بر بساط من نهاده از هم پاشیده، مرا در نکوهش آنان سخنی از زبان برآمد به ضرب تازیانهٔ ستم آنچه خواستند کردند. مرا دل بشورید و همان دم، بی‌راحله و زاد، از بخارا برآمده، روی به خراسان نهادم» (5). شوکت بخاری از جمله شاعرانی است که در عصر صفویه زندگی کرده است؛ تخلص شوکت در آغاز «نازک» و «تارک» بوده است (5) و پس از پیوستن به سعدالدین تخلص شوکت را اختیار کرد اما در دیوان او هیچ شعری با این تخلص موجود نیست (3). اشعار شوکت از نوع طرز خیال یا نزاکت‌بندی در سبک هندی است که مبتنی بر اغراقات بعید و نازک خیالی است و لزوما مبتنی بر تمثیل نیست و اگر هم بین دو مصرع رابطه‌ی تمثیلی باشد درک آن به سبب نازک خیالی دشوار است. استاد صفا می‌نویسد: «سخن‌های او در بادی امر بی‌معنی به نظر می‌آید اما چنین نیست. باید به نازک خیالی او بود تا به خیال‌های نازکش رسید و به مقصودش پی برد» (6). حزین در تذکره‌ی خود در مورد شوکت می‌نویسد: «روز به روز از فیض تربیت شعرش رتبه‌ی لطافت و سلامت یافته بر سنجیدگی و کمالش می‌افزود ...» ما با توجه به کل ادبیات فارسی باید گفت که شوکت شاعر متوسطی است آن هم در حد ابیات منفرد و مصراع‌ها و البته این خود مقام کمی نیست (7). اشعار شوکت عمدتاً غزل است. حدود بیست رباعی و ده قصیده هم دارد و در یکی از نسخ هم قطعه‌ای از او آمده است. ظاهرا شوکت خود از دیوانش انتخاب کرده و از بسیاری از غزلیات خود فقط یک یا دو بیت را آورده است. شاعری شوکت مبتنی بر همین ابیات منفرد و غزلیات اوست و قصاید مدحی و مذهبی او تعریفی ندارد (8).

صنایع بدیع لفظی

در بدیع لفظی ابزارهایی که با آن‌ها مواجه هستیم و به ما کمک می‌کنند تا موسیقی متن را افزایش دهیم، به سه دسته کلی تقسیم می‌شود که شامل تجنیس، تسجیع و تکرار است (7) که در ادامه در دیوان شعر شوکت بخاری مورد بررسی قرار گرفتند؛ نتایج این بررسی به صورت زیر است:

تجنیس: یکی از عوامل برجسته‌ساز زبانی در حوزه بدیع لفظی، تجنیس است؛ تجنیس عبارت است از آوردن دو لفظ در کلام که در ظاهر به یکدیگر همانند و در معنی متفاوت باشند و از آنجا که بر آهنگ و موسیقی کلامی افزاید، باعث تأثیر بیشتر سخن در ذهن مخاطب می‌شود (7) که شامل جناس تام، جناس لفظ، جناس مرکب، جناس مضارع و الحق، جناس خط(تصحیف)، جناس ناقص یا محرَّف، جناس اشتقاق، جناس زائد، جناس قلب می‌باشد. نتایج بررسی روش تجنیس در دیوان شوکت بخاری حاکی از آن است که کاربرد این آرایه زبانی چنان فراوان است که می‌توان آن را یکی از مهمترین عوامل قاعده‌افزای زبانی در این اثر به شمار آورد. در ادامه به انواع جناس موجود در دیوان شعر شوکت بخاری می‌پردازیم:

جناس تام:

جناس تام، آن است که دو واژه در خواندن و نوشتن عیناً شبیه هم باشند؛ ولی در معنا با یکدیگر متفاوت باشند (7). در ادامه به نمونه ابیاتی از جناس تام در دیوان شعر شوکت بخاری اشاره می‌شود:

ز گردون رنگ زردی‌ها کشید از بس که اعضایم سراپای تنم شاخ گل زردی است پنداری

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۷۰)

غم روزی خوران دارد پریشان حال روزی را زمین مزرع گندم بود غربال روزی را

(دیوان شوکت بخاری، ص۹۵)

چنان مشت غبارم آب شد آبم هوا گردید که مغز استخوانم چون کف از موج هوا خیزد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۵۳)

همانگونه که مشاهده می‌شود، در ابیات مذکور دو واژه در خواندن و نوشتن عیناً شبیه هم؛ ولی در معنا با یکدیگر متفاوت هستند. جناس تام در دیوان شعر شوکت بخاری از بسامد بالایی برخوردار است.

جناس لفظ:

جناس لفظ، آن است که دو پایه در گفت یکسان باشند و در نوشت ناساز (9). در دیوان شوکت بخاری از جناس لفظ، استفاده زیادی نشده و بسامد بالایی ندارد. تنها می‌توان به ابیات زیر در دیوان اشاره نمود:

حدیث مردم خاموش را کس نشنود هرگز سخن چندان که دارد عزتی خوار است خاموشی

ز آسیب زبان خویش شوکت چند دلگیری بیا همراه ما صحرای بی خار است خاموشی

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۷۴)

این نوع جناس، میان دو کلمه «خوار» و «خار» مشاهده می‌شود. با بررسی انجام شده در دیوان شوکت بخاری مشخص شد شاعر از این ترفند استفاده چشمگیری نداشته که شاید دلیل آن تنگی عرصه این نوع جناس بوده که شاعر خود را مقید به این ترفند دشوار نکرده است.

آه من کی سوی آن آهوی سرکش می‌رود از کمان این تیر بی طالع به ترکش می‌رود

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۱۱)

ز عرض حال غرض‌ها مراست‌ای که تویی به شهر بند ولایت امیر کل امیر

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۲۷)

ای صبا بردی ز حرف چشم او هوش مرا پرده‌ی بادام کردی پردهپ‌ی گوش مرا

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۰۹)

باده ی ما سوی خم از تاک آخر زور کرد سیل ما آورد دریا را به خاطر شور کرد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۴۴)

نتایج بررسی جناس مضارع در دیوان شعر شوکت بخاری نشان داد جناس مضارع و لاحق یکی از عوامل موثر در خوش آهنگی و دلنشینی ابیات شاعر است. همانگونه که از ابیات بالا بر می‌آید تکرار واژه‌های قریب المخرج علاوه بر زیبایی دیداری و پیوند معنایی با سایر اجزاء جمله، موسیقی درونی را پرورده است. بسامد جناس مضارع و لاحق در این اثر بسیار زیاد است و شاعر از این شیوه در اثر خود بسیار بهره برده است.

جناس مضارع و لاحق:

جناس مضارع و لاحق، به جناسی گفته می‌شود که دو رکن جناس در حروف ابتدایی یا میانی مختلف باشند حال، اگر مخرج دو حرف یعنی آهنگ تلفّظ آن‌ها به یکدیگر نزدیک(قریب المخرج) باشد، آن را جناس مضارع یعنی مشابه می‌گویند؛ مانند ابیات زیر:

و اگر مخرج حروف از هم دور(بعیدالمخرج) باشد، آن را جناس لاحق می‌نامند (10). مانند ابیات زیر:

جناس خط(تصحیف):

به جناسی گفته می‌شود که دو طرف جناس، در نوشتن یکسان باشند ولی تلفّظ و نقطه‌گذاری آن‌ها نسبت به یکدیگر تفاوت داشته

باشد (7). نام دیگر این نوع جناس، صنعت مضارعه و مشاکله است.

زهی راه سخن پیشت زبان دردناکی را به سمعت راه صدای آبشار سینه چاکی را

به‌کنج معبدت جرم‌فلک خلوت‌نشین پیری که همچون سبحه گرداند به‌کف اجسام خاکی را

(دیوان شوکت بخاری، ص۹۸)

ز عرض حال غرض‌ها مراست‌ای که تویی به شهر بند ولایت امیر کل امیر

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۲۷)

در اشعار شوکت بخاری جناس خط، همان توان موسیقیایی را دارد که جناس مضارع ولاحق دارند را دارد و به سبب تفاوت در نقطه دار یا بی‌نقطه بودن کلمات یا بالا و پایین بودن نقطه مانند جناس مضارع و لاحق است. این نوع جناس در دیوان شعر شوکت از بسامد بالایی برخوردار نیست.

جناس ناقص یا محرَّف

به گونه‌ای از جناس گفته می‌شود که دو رکن جناس در حروف یکسان باشند؛ ولی حرکتشان متفاوت باشند. به کار بردن دو لفظ که به لحاظ دیداری یکی هستند اما در خوانش و پیوند نحوی با سایر اجزا کلام، تفاوت آن‌ها به وسیله حرکات مشخص می‌شود در لذت ذهنی و روحی مخاطب تاثیرگذار است. بررسی‌ها و ابیات ذکر شده نشان می‌دهد که این صنعت در دیوان شوکت از بسامد بالایی برخوردار نیست با این حال شاعر گاه‌گاهی از این صنعت به جهت زیبایی بیشتر ابیات، تلطیف احساس مخاطب و توجه و جذب وی به خواندن اشعار استفاده نموده است؛ به عنوان نمونه:

بت گلگون قبایم بس که رنگ جلوه می‌ریزد گل پیمانه ی خود می‌کند گل گرد راهش را

(دیوان شوکت بخاری، ص۷۲)

خوش نمک گردان به زهر مردن خود قوت را سبز ز آب زندگانی کن گل تابوت را

آب و رنگ لعل او را کرد روشن‌تر شراب آب باشد روغن گل شعله‌ی یاقوت را

(دیوان شوکت بخاری، ص۶۱)

جناس اشتقاق

کلمات متجانس از حیث مصوّت بلند با یکدیگر فرق دارند. این نوع موسیقیایی‌ترین نوع جناس اشتقاق است و دو نوع دارد: ۱. مصوّت بلند در آخر است؛ ۲. مصوّت بلند در آخر نیست (7). زیبایی این نوع جناس، بیشتر در اشتراک و تقدیم و تاخیر واجی و ضرب آهنگ نزدیک بین دو لفظ متجانس است.

از رشک محرم حرم کبریای تو پوشد حرم ز اطلس بخت سیه قبا

آزرده یی که رو به حریم تو می‌کند گردد طلای دست فشارش حنای پا ج

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۰۳)

سبک جولان بود طاوس برق آتشین شهپر به دست آور دل پر سوز آتشناک کن خود را

(دیوان شوکت بخاری، ص۶۴)

خرابات است زاهد می‌شود مقصد پدید اینجا سفیداب عروس جام کن موی سفید اینجا

(دیوان شوکت بخاری، ص ۴۶)

با بررسی جناس اشتقاق در دیوان شوکت مشخص شد که شاعر به جهت افزایش آهنگ کلام و برطرف کردن خلاء موسیقی از این آرایه بهره برده است. به نظر می‌رسد شوکت گاهی با ارائه کلمات متجانس و واژه‌هایی که اشتراک واجی و لفظی نزدیکی دارند مقاصدی چون تاکید، واج‌آرایی و زمینه‌سازی جهت خلق آرایه‌های متنوع‌تری داشته است.

جناس زائد:

در جناس زائد یکی از دو طرف جناس نسبت به طرف دیگر حرف اضافه تری در اول یا وسط و یا آخر داشته باشد (7). وجود جناس زائد در ابیات موجب زیبایی، ثبات ساخت صوری جمله و ایجاد موسیقی دلنشینی می‌شود علاوه بر این در مقوله جناس زائد، دریافتن اختلاف و تامل در آن باعث می‌شود پیام و ایده شاعر با قدرت اقناع بیشتری به مخاطب منتقل شود. با بررسی انجام گرفته در دیوان شعر شوکت بخاری مشخص شد؛ شاعر از این مقوله به وفور استفاده و از آن بهره برده که موجب شده بسامد این نوع جناس در این اثر بسیار زیاد باشد.

وحشی عشق آشنای خود نسازم رام را جنبش سیماب باشد دست رد آرام را

(دیوان شوکت بخاری، ص۷۶)

کرده است پریشان دو زبانی رقمم را شق موی سفید است زبان قلمم را

(دیوان شوکت بخاری، ص۷۸)

سمندر آشیان سازد ز گرمی جای خنگش را بود از سنگ آتش آهن پیکان خدنگش را

(دیوان شوکت بخاری، ص۷۱)

جناس قلب:

این صنعت زمانی رخ می‌دهد که حروف دو طرف جناس با یکدیگر جابجا شوند. با بررسی جناس قلب در دیوان شعر شوکت بخاری تنها به یک مورد برخوردیم که دو پایه‌ی متجانس در ترتیب حروف با هم اختلاف دارند این بررسی نشان داد با وجود اینکه جناس قلب یکی از شیوه‌های آفرینش هنری است اما این شگرد در دیوان شعر شوکت نمود برجسته‌ای ندارد؛ به نظر می‌رسد با توجه به دشواری این ترفند شاعر تمایلی به استفاده از آن در ابیات خود نداشته است.

آصف جم جاه سعدالدین محمد آن که هست صافی تقریر او آئینه عالم نما

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۹۱)

نمی‌دانم ز تندهای تیغش این قدر دانم که چون آید به خاطر یاد او آواز آب آید

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۲۱)

تسجیع: از دیگر روش‌های برجسته ساز بدیع لفظی که کاربرد فراوانی در دیوان شوکت بخاری دارد، روش تسجیع است. در روش تسجیع چنانکه گفته شد با استفاده از شباهت آوایی میان واژگان که در سجع متوازی و متوازن برجسته است، موسیقی درونی متن به وجود می‌آید و نثر به شعر نزدیک می‌شود. شیوه کاربرد سجع در شعر، به دو صورت موازنه و ترصیع است که کاربرد چشمگیری در دیوان شوکت بخاری ندارد؛ موازنه است. نتیجه بررسی این آرایه در ادامه آورده شده است:

سجع متوازی

در سجع متوازی، کلمات قرینه در وزن و حرف روی مطابق هستند. این صنعت که از لحاظ موسیقایی زیباترین نوع سجع محسوب می‌شود در دیوان شعر شوکت بخاری بسامد بالایی دارد به عنوان مثال:

دلم رنگ شکایت از غم جانانه می‌ریزد به خرمن آتشم از گرمی افسانه می‌ریزد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۵۵)

گشته از فیض توکل بذر نعمت خوان ما پخته است از آتش سنگ قناعت نان ما

(دیوان شوکت بخاری،ص۱۲۸)

به یاد شوخی قدت ز مطلع تا به مقطع‌ها به هم از معنی رنگین گل اندازند مصرع‌ها

(دیوان شوکت بخاری،ص۱۳۹)

لفظ روشن آفتاب مشرق مطلع بس است نور معنی آفتاب کوچه ی مصرع بس است

(دیوان شوکت بخاری،ص۱۶۴)

سجع متوازن

در سجع متوازن کلمات قرینه در وزن یکسان و در حرف روی متفاوت هستند. این نوع سجع در میان انواع سجع کمترین بهره موسیقایی برخوردار است. در دیوان شوکت از بسامد بالایی دارد به عنوان نمونه:

چون روی تو بی‌نقاب گردد چشمم گل آفتاب گردد

(دیوان شوکت بخاری ص۲۱۹)

صاحب همت اگر از همت خود بگذرد سایه ی بال هما از دولت خود بگذرد

(دیوان شوکت بخاری ص۲۴۲)

مرا گردید افسوس آن‌چه حاصل از قناعت شد به هم چسبیدن پشت‌وشکم دست ندامت شد

ج ج

(دیوان شوکت بخاری ص۲۵۷)

سجع مطرف

در سجع مطرف، کلمات قرینه در حرف روی یکسان و در وزن مختلف هستند. این نوع سجع از لحاظ موسیقایی در رده دوم قرار دارد. شوکت در دیوان خود از این صنعت بهره بسیار برده به عنوان مثال:

به مجلسی که تو باشی شراب راه ندارد　　به گلشن تو گل آفتاب راه ندارد

ج

(دیوان شوکت بخاری ص۲۳۹)

صاحب بخل که از راه کریمی لغزد　　پای صاحب کرم از بی زر و سیمی لغزد

(دیوان شوکت بخاری ص۲۵۳)

فلک به رتبه ی آن کوی دلنشین نرسد　　به گرد خاک نشینان او زمین نرسد

(دیوان شوکت بخاری ص۲۵۵)

موازنه/مماثله

به نوعی از سجع متوازن می‌گویند که مخصوص نظم و نثر است که در آن شاعر یا نویسنده کلماتی را در مقابل هم قرار می‌دهد که دارای سجع متوازن هستند، یعنی وزن آن‌ها یکی است؛ ولی حروف پایانی آن با یکدیگر تفاوت دارد (7). نمونه‌هایی از صنعت موازنه در دیوان شعر شوکت بخاری:

نگه از دیدن آن چشم سیه مژگان است　　چون سیه گشت رگ تار نگه مژگان است

(دیوان شوکت بخاری ص۱۷۲)

پیچ و تاب زندگی زنجیر تسخیر من است　　آمد و رفت نفس سوهان زنجیر من است

(دیوان شوکت بخاری ص۱۷۷)

پایمال بی قراری گشتنم از دست تست　　بی‌خودی‌های غبارم را نگاه مست تست

(دیوان شوکت بخاری ص۱۹۱)

از بهر وفا دل به سر کوی بتان رفت　　در کشور مهتاب به سودای کتان رفت

(دیوان شوکت بخاری ص۲۰۶)

بررسی روش تسجیع در دیوان شعر شوکت بخاری نشان داد، روش‌های تسجیع از اصلی‌ترین و پربسامدترین آرایه‌های لفظی به کار رفته در در این اثر می‌باشد. شوکت علاقه خاصی به این صنعت ادبی داشته و از آن بهره بسیار برده است.

تکرار: در لغت دوباره کردن، عملی را دو یا چند مرتبه انجام دادن، دوباره گفتن است. تکرار موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و یکی از ارکان بنیادین در شعریت شعر است (10). تکرار افزون بر زیبایی، می‌تواند کارکردهای دیگری چون تأکید کلام، ایجاد آهنگ و بهتر نشاندن آن در ذهن خواننده داشته باشد.

تکرار واک یا واج آرایی:

یک صامت یا مصوِّت در چندین کلمه تکرار شود و بر دو نوع است: هم‌حرفی ـ هم‌صدایی (7). تکرار در سطح حروف اگر پراکنده باشد، موجب جنبه موسیقیایی کلام شده، و موجب اذت شنیداری می‌شود. در دیوان شعر شوکت بخاری برای تکرار غالب حروف، می‌توان نمونه‌های متعددی را مثال زد که در ادامه به برخی از آن اشاره می‌شود:

هم حرفی یا هم حروفی:

هر زمان یک صامت با بسامد زیاد در جمله تکرار شود، هم حروفی پدید می‌آید؛ این صنعت در دیوان شعر شوکت از بسامد بالایی برخوردار است؛ به عنوان مثال در دیوان شعر شوکت بخاری داریم:

بی بصارت کی برد شوکت مشام اشتیاق دید بوی پیرهن را چشم کور از راه دور

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۰۵)

تا بخت سیه سایه فکن شد به سر ما شد سایه ی دیوار قفس بال و پر ما

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۲۱)

داریم پا به دامن و از خویش می‌رویم چون آسیا درست نشسته است سیر ما

ججج

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۲۳)

در و دیوار بوی گل گرفت از حسن رنگینش زسیلاب گران گر بگذرد بوی گلاب آید

ججج

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۲۲)

هم صدایی: زمانی است که یک مصوت با بسامد زیاد در جمله تکرار شود، هم صدایی پدید می‌آید؛ به عنوان مثال در دیوان شوکت بخاری داریم:

تکرار مصوت «ی»

یاد ایامی که با ساقی تلاشی داشتیم سبحه می‌افتاد زیر پا ز دست انداز ما

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۲۴)

ز روی بی‌بصیرت شکوه‌ها دارد نمی‌بیند که خوان رزق از افلاک بی‌سرپوش می‌آید

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۳۰)

تکرار مصوت «آ»

به یاد تو مشتاق ما ___ است رسوایی که چاک واکند آغوش بهر جامه ی ما

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۳۳)

صاحبا دریا دلا عرض مرا بشنو که شد موج را از من کلید قفل مطلب‌های من

تکرار مصوت «و»

صبح می‌آید به طوفم بهر نور از راه دور می‌برد آتش زخاکم برق طور از راه دور ج

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۴۹)

از آب و رنگ و ___ حسن و صفا رست پای تو یک روی دست داغ به جیب بهار کرد

(دیوان شوکت بخاری، ۵۱۲)

تتابع اضافات: تکرار منظّم مصوّت کوتاه را تتابع اضافات گویند. این صنعت ادبی در دیوان شوکت بخاری نیز استفاده شده است به عنوان نمونه:

به‌کنج معبدت جرم فلک خلوت نشین پیری که همچون سبحه گرداند به‌کف اجسام خاکی را

(دیوان شوکت بخاری، ص۹۶)

به بزم وصل هم مجنون ما فکر جنون دارد خیال حلقه زنجیر سازد زلف لیلی را

(دیوان شوکت بخاری، ص۹۷)

از بر گوشم به صد دل کاروان آتش رود شعله نطقش چو می‌گردد سخن فرمای من

(دیوان شوکت بخاری، ۵۳۹)

تکرار واژه:

اهمیت تکرار در سطح واژه در آن است که تأثیر زیادی درافزایش موسیقی درونی شعر دارد. این نوع تکرارها در دیوان شوکت کاربرد زیادی دارند. درباره ارزش‌های زیبایی شناختی این تکرارها باید گفت، ازآنجایی که این نوع تکرار واژه از روی قرینه‌سازی انجام می‌گیرد، افزون بر افزایش موسیقی کلام، از نظر دیداری هم چشم‌نواز هستند. در دیوان اشعار شوکت می‌توان موارد بی‌شماری از تکرار واژه را به شیوه‌های مختلف مشاهده کرد که همه آن‌ها با طنینی خوش آهنگ در خدمت تقویت موسیقی درونی شعر قرار دارند. در ادامه برای انواع تکرار واژه شواهدی از دیوان او ذکر می‌کنیم:

نمی‌گردد به خاطر آرزوی بوسه شوکت را که یاقوت ترا رنگ از نزاکت بر نمی‌گردد

(دیوان شعر شوکت، ص۲۲۸)

ردّالصدر الی العجز: یعنی اول و آخر بیت یکسان باشد (7). شوکت از این روش در دیوان خود بهره برده است به عنوان مثال:

مستانه می‌روی نگهت مست و خنده مست گویا نهال قد تو مستی بهار کرد

(دیوان شعر بخاری، ص۵۱۲)

ردّالصدر الی العروض: یعنی کلمه‌ای که در اوّل مصراع اوّل می‌آید، در پایان مصراع اول تکرار شود. به عنوان مثال در دیوان شعر شوکت بخاری داریم:

باغبان چون بهر بالین تو گل آرد به باغ دسته‌اش از رشته نظاره ما می‌کند

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۹۷)

ردّالعروض الی العجز:

این روش در دیوان شعر شوکت بسامد بالایی دارد و شاعر به طرز چشمگیری از آن بهره برده است. در ادامه به نمونه‌هایی از دیوان وی اشاره می‌کنیم:

صاحبا رنگ عیشت افزون باد نگه از دیدن تو گلگون باد

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۱۰)

در از بیگانگی شوخی به روی آشنا بندد که از وحشت به شام دیده آهو حنا بندد

(دیوان شعر شوکت بخاری، ص۲۲۸)

به هر روز حشر چون سر از لحد بلبل برون آرد به جای نامه اعمال برگ گُل برون آرد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۲۹)

داغ دست خویش را دارم نهان در آستین داغ شو بلبل که دارم گلستان در آستین

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۵۰)

ردالعجز الی الابتدا: شوکت در دیوان خود نیز از ردالعجز الی الابتدا به خوبی بهره برده است به عنوان مثال:

به یک جا مرد عارف می‌کند سیر دو عالم را زعالم بی‌خبر گردد چو از عالم خبر گیرد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۵۰)

بگداختم و نقش غم از سینه فنا شد شد شیشه من آب و پری زاد هوا شد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۵۷)

در بزم گلشنی که تو باشی شراب و گل گل نیمرنگ گردد و می‌نیمرس شود

ج

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۱۳)

ردّالصدر الی الابتداء: روش ردالصدر الی الابتدا در دیوان شعر شوکت به خوبی مورد استفاده شاعر قرار گرفته است به عنوان مثال در اثر او می‌توان به مثال‌های زیر اشاره نمود:

باد بحر کف شما زرخیز باد حکم شما روان چون آب

(دیوان شعر شوکت، ص۵۱۰)

به بردارد قبا تنگ از محبت کشتگانش را به هم چون زخم آید خود به خود بند قبا اینجا

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۵)

تکریر:

آن است که یک کلمه دو بار پشت سر هم تکرار شود (7). شوکت در دیوان خود از این روش جهت توضیح و تفسیر برخی واژه‌ها استفاده کرده که علاوه بر تقویت موسیقی درونی و آفرینش زیبایی شنیداری، رسالت رساندن پیام شاعر را نیز بر عهده دارد. به عنوان مثال:

فریاد من ز ناله ی بلبل رساتر است از گل چمن چمن گل من بی وفاتر است

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۶۰)

شوکت چه حاصل است ز دشمنی به دشمنی نبود ثمر شکوفه ی دندان مار را

(دیوان شوکت بخاری، ص۶۶)

به چشم احوال ما کفر کفر دین دین است نظر چو بازکنیم این دو ره یکی باشد

(دیوان شوکت بخاری، ص۲۷۸)

به چهره رنگ تو گل گل شد از نظاره من به گلشن تو نسیم . نگه یکی باشد

(دیوان شوکت بخاری، ص ۲۷۸)

خار خار کشور فقرم بیابان مرگ کرد شد سواد شهر عزلت سایه عنقای من

(دیوان شوکت بخاری، ص ۵۴۰)

صنایع بدیع معنوی:

در بدیع معنوی سخن از آرایه‌هایی است که موجب تخیل و در نتیجه آفرینش شعر می‌شوند و برخلاف آرایه‌های بدیع لفظی در ایجاد نظم و توازن موسیقایی نقش مهمی به عهده ندارند. آرایه-هایی مانند ایهام، تناسب، تضاد و ... در این گروه قرار می‌گیرند

(7) که در دیوان شوکت مورد بررسی قرار گرفتند؛ نتایج این بررسی بدین صورت است:

ایهام: آوردن واژه‌ای با حداقل دو معنی مناسب کلام یکی نزدیک به ذهن و دیگری دور از ذهن باشد و معمولاً مقصود شاعر معنی دور آن است؛ شوکت از آرایه ایهام در آرایش سخن خود بسیار زیاد استفاده کرده است به عنوان مثال:

شد زلیخای نگاهم را ز مژگان مو سفید یوسف تصویرش از چاه صدف بیرون کشید

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۳۸)

رمیدن‌های من از شهر چون بیرون زند خود را شود برق‌وبه لیلی خانه‌ی مجنون زند خود را

(دیوان شوکت بخاری، ص۶۲)

به بزم وصل هم مجنون ما فکر جنون دارد خیال حلقه ی زنجیر سازد زلف لیلی را

(دیوان شوکت بخاری، ص۹۷)

تناسب(مراعات النظیر):

مراعات نظیر آن است که گوینده در کلام خویش مجموعه‌ای از کلمات را می‌آورد که به نوعی با هم تناسب و ارتباط دارند. شوکت در بسیاری از ابیات دیوان خود این صنعت را به کار گرفته است؛ به عنوان نمونه:

علی موسی جعفر که بهر درگاهش ستارگان به هم آید چو دانه ی زنجیر

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۳۲)

دل من از خیال زلف و رویش آن‌چنان باغ است که در وی سنبل آشفتگی و لاله‌ی داغ است

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۶۶)

چه نشاه خیز فتاده است خاک میخانه رگ زمین خرابات گویی از تاک است

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۶۷)

شیر در پستان مادر گر پر و گر اندک است مرهم کافوری زخم درون کودک است

(دیوان شوکت بخاری، ص۱۶۷)

تضاد(طباق):

تضاد، در اصطلاح آن است که کلمات ضدّ یکدیگر بیاورند. صنعت ادبی تضاد در ابیات بسیاری از دیوان شوکت بخاری به چشم می‌خورد و می‌توان آن را از ویژگی‌ها و شاخصه‌های بلاغی آن دانست. شوکت در دیوان خود، از این صنعت به جهت درک بهتر معانی و موضوعی که عنوان می‌کند به طرز چشمگیری بهره برده است. به عنوان مثال در دیوان شعر شوکت آمده است:

ز خنده باد لب دوستت چو شیر و شکر ز گریه دیده خصم تو چون پیاله ی شیر

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۲۸)

نه امیدم از بهار است و نه بیمم از خزان من که می‌دانم گل رعنا زیان و سود را

(دیوان شوکت بخاری، ص۶۵)

تا بود فرق میان دوستی و دشمنی تا فنا را می‌دهد کس امتیازی از بقا

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۹۸)

متناقض نما (پارادوکس):

پارادوکس، نسبت دادن دو امر متضاد به یک چیز به گونه‌ای که ظاهراً وجود یکی نقض وجود دیگری است. این صنعت در دیوان شوکت بسامد زیادی ندارد. با این حال شاعر در برخی ابیات به جهت زیبایی کلام خود از آن بهره برده است. به عنوان مثال:

گردد فزون بینائیش چشمی که گردد کورتر این شمع روشن تر شود تا می‌شود کم نور تر

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۴۵)

تا شوی شوکت سخنگو لب فروبند از سخن گفتن پر نیست کم از خاموشی گفتگو

(دیوان شوکت بخاری، ص۴۵۲)

قطع سخن بود ز خموشی بیان ما باشد دو پاره بیت ز تیغ زبان ما

(دیوان شوکت بخاری، ۲۳۷)

تلمیح:

تلمیح آن است که شاعر در ضمن کلام خویش به آیه، حدیث، داستان، واقعه‌ی تاریخی، اسطوری و افسانه‌ای اشاره داشته باشد. تجلی افکار و عقاید مذهبی و بیان داستان‌های دینی در مضمون و معانی شعر شوکت، جلوه خاصی به اشعار او بخشیده است و این روش در اثر او بسامد بالایی دارد.

خبر از یوسفت چون آمدای یعقوب صبری کن که بوی پیرهن هم می‌رسد از گرد راه آخر

(دیوان شوکت بخاری، ص۳۴۸)

بیاض صبح که آمد به دیده ی مخمور سواد آیه ی لا تقنطوا ز صفحه ی نور

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۱۶)

بیا به ملک قناعت که کمتر است اینجا سواد ملک سلیمان ز سایه ی پر مور

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۱۶)

زر خورشید ز من بهر بها می‌طلبد چون به بازار مسیح از پی درمان رفتم

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۳۱)

۲-۶- مبالغه

بس که جوشد شعله ی حل کرده از مینای من شیشه را فواره ی آتش کند صهبای من

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۳۴)

بس که دلتنگم ز هستی چون هوا از زیر آب خویش را از آسمان بیرون زند دنیای من

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۳۴)

آن قدر لبریز پیکانم که چون از خود روم ناله ی زنجیر خیزد از صدای پای من

(دیوان شوکت بخاری، ص۵۳۴)

نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج بررسی جلوه‌های علم بدیع در دیوان شعر شوکت بخاری می‌توان چنین اظهار نمود: شوکت در دیوان شعر خود، در به کار بردن انواع جناس هنرمندانه عمل نموده و این جناس‌ها را در نهایت زیبایی و سادگی و در خدمت غنای موسیقی اشعار خود به کار برده است. توجه شوکت در دیوان خود به انواع جناس و تکرار عبارات، موسیقی القاگری به شعر او افزوده و روح تازه‌ای به کلامش داده است. حاصل بررسی اشعار شوکت بیانگر این است

که در بخش تجنیس، شاعر از جناس تام، جناس مضارع و لاحق، جناس رائد، به وفور استفاده و از آن بهره برده که موجب شده بسامد آن‌ها در این اثر بسیار زیاد باشد. و جناس لفظ، جناس خط، جناس ناقص، جناس قلب کمترین بسامد را دارند. در بخش تسجیع، موازنه یکی از اصلی‌ترین و پربسامدترین آرایه‌های لفظی به کار رفته در این اثر می‌باشد. درواقع موازنه یکی از اصلی ترین و پر بسامدترین آرایه‌های لفظی به کار رفته در دیوان شعر بخاری است که در ابیات او نمود بسیاری دارد. بخاری علاقه خاصی به این صنعت ادبی نشان داده که بیشتر از موازنه‌های تک‌بیتی بهره برده است. در بخش تکرار؛ شوکت در دیوان شعر خود از قابلیت‌های تکرار در سطوح مختلف بهره برده که در این بین، هم حرفی یا هم‌حروفی، هم صدایی از بسامد بالایی برخوردار هستند. همچنین تکرار واژه در انواع مختلفی با بسامد زیاد در دیوان شوکت تکرار شده که از بین آن‌ها شاعر از نوع ردّالعروض الی العجز، ردالعجز الی الابتدا، ردّالصدر الی الابتداء و تکریر بسیار بهره برده است. در بخش صنایع بدیع معنوی، شوکت از آرایه ایهام و تلمیح در آرایش سخن خود بسیار زیاد استفاده کرده و در بسیاری از ابیات دیوان خود صنعت تناسب را به کار گرفته است همچنین از صنعت تضاد به جهت درک بهتر معانی و موضوعی که عنوان می‌کند به طرز چشمگیری بهره برده است. صنعت پارادوکس در دیوان شوکت بسامد زیادی ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The study of rhetorical figures, known as *Ilm al-Badiʿ*, occupies a central position in the field of Persian literary aesthetics, acting as the third pillar of classical rhetorical science alongside *Maʿani* and *Bayan*. Badiʿ comprises two primary categories: phonetic (or formal) and semantic embellishments, with the former contributing to the acoustic harmony of poetic expression and the latter enhancing conceptual depth and inter-lexical connections (1, 2). The theoretical framework of this article is grounded in the belief that rhetorical ornamentation transforms ordinary language into artistic discourse (3). Drawing on this conceptual background, the present study investigates the Divan of Showkat Bukhari, a notable Safavid-era poet whose literary trajectory demonstrates mastery over the Indian style (*Sabk-e-Hindi*) characterized by refined imaginations, far-fetched metaphors, and delicate conceptual structures. His work, primarily composed of ghazals, reflects the flourishing of poetic ingenuity in Transoxiana and resonates with stylistic attributes that scholars later attributed to this regional aesthetic (4). Various historical testimonies, including those by Maliha-ye Samarqandi and Hazin Lahiji, underscore Showkat's rising reputation across Iran, crediting him with the inventive deployment of rhetorical figures and sophisticated poetic devices (1, 5).

The methodological approach undertaken in this study is descriptive-analytical, involving meticulous library-based content analysis and extraction of poetic lines from the Divan of Showkat Bukhari. This allowed for the systematic classification and frequency

analysis of both phonetic and semantic rhetorical figures. Among the phonetic devices, paronomasia (*tajnis*) plays a dominant role and includes various subtypes: perfect (*jinas-e-tam*), verbal (*jinas-e-lafẓ*), compound (*jinas-e-murakkab*), approximate (*jinas-e-muḍāri'*), subsequent (*jinas-e-lāḥiq*), orthographic (*jinas-e-khaṭṭ*), incomplete or transformed (*jinas-e-naqis*), derivative (*jinas-e-ishtiqāq*), excessive (*jinas-e-zāyed*), and reversed (*jinas-e-qalb*) (7). The data revealed that Showkat Bukhari utilized *jinas-e-tam*, *jinas-e-muḍāri'*, and *jinas-e-zāyed* with high frequency, likely due to their rhythmic capacity and auditory effect. In contrast, rarer types such as *jinas-e-lafẓ* and *jinas-e-qalb* appeared infrequently, suggesting either constraints in natural deployment or a strategic poetic choice to avoid redundancy or forced harmony (9, 10). Each instance is analyzed with reference to textual evidence, revealing how Showkat's selection of similar-sounding words with divergent meanings strengthens both the thematic richness and the musicality of his verse.

In addition to *tajnis*, the article scrutinizes *tasjiʿ* (assonance and cadence), particularly focusing on its three subtypes: parallel (*sajʿ-e-mutawāzī*), balanced (*sajʿ-e-mutawāzin*), and semi-parallel (*sajʿ-e-muṭraf*). The findings indicate that Showkat favored parallel cadence for its pronounced melodic alignment, often deploying it in closing lines or internal couplets to enhance the emotive power of his expressions. The figures are often embedded in symmetrical structures and paired meanings that elevate the epigrammatic quality of his lines. Showkat's use of *mowāzana* (balanced correspondence) is especially noteworthy for its high frequency and strategic function in creating visual and aural symmetry (7). The study also explores various forms of repetition, including phonemic alliteration (*ham-ḥarfi*), assonance (*ham-sedāyi*), lexical repetition (e.g., *radd al-ṣadr ila al-ʿajz*, *takrīr*), and morpho-syntactic duplication, which collectively infuse his poetry with rhythmic cohesion and meditative intensity. In some instances, these repetitive forms appear to convey semantic emphasis or intensify the lyrical mood, reflecting a deliberate poetic architecture.

The semantic rhetorical figures (*maʿnavi*) examined in the second part of the article include *īhām* (semantic pun or equivocation), *tanāsob* (lexical harmony), *taḍādd* (antithesis), *tamliḥ* (allusion), *mubālagha* (hyperbole), and *tazādd-e-maʿnavi* (paradox) (7). These devices often reflect Showkat's capacity to embed complexity and subtlety within his metaphorical structures. For instance, *īhām* frequently allows a double-layered meaning in his poetic lines, where a seemingly obvious interpretation conceals a more profound, metaphorical reference. Showkat's sustained use of *tamliḥ*, especially through Qur'anic references and classical mythologies, lends a distinctive spiritual and cultural depth to his poetry, anchoring abstract sentiments within recognizable narrative or historical

frameworks. His application of *tanāsob* demonstrates thematic coherence across couplets, as seen in lines where floral imagery and color motifs appear interdependently. Furthermore, the strategic use of antithesis and paradox serves to articulate emotional tension and philosophical ambiguity, thus enabling the poet to evoke a dialectical form of insight through poetic contradiction.

The stylistic features of Showkat's poetry align with broader aesthetic values emphasized in the Indian style of Persian poetry. His preference for imaginative intricacy, wordplay, and semantic layering corresponds with the aesthetic ethos outlined by scholars such as Shamisa, who identifies *badiʿ* as a transformative tool elevating ordinary speech into elevated artistic language (3). Hazin Lahiji's biographical notes offer valuable insight into Showkat's intellectual development and poetic aspirations, including the social and economic adversities he overcame to pursue poetic refinement (5). Other classical critics, such as Safa and Ra'iyat, have suggested that while Showkat may not consistently achieve the sustained thematic excellence of poets like Sa'ib or Bidel, his mastery lies in the brilliance of individual couplets or striking metaphoric bursts that achieve poetic elegance without sacrificing formal discipline (6, 7). These evaluations underscore his role as a transitional figure in the evolution of *Sabk-e-Hindi*, bridging early stylistic formulations with more elaborate iterations seen in subsequent generations.

In the broader context of Persian poetics, Showkat's use of rhetorical figures confirms the centrality of *badiʿ* not only as a stylistic ornament but as an epistemic tool for constructing meaning, aesthetics, and cultural resonance. The rhetorical intricacies of his Divan function as more than decorative devices; they serve as vehicles for emotional complexity, ethical reflection, and aesthetic pleasure. The density of phonetic embellishments like *jinas-e-tam* and *sajʿ-e-mutawāzī* situate his poetry within the sonorous tradition of Persian lyricism, while semantic devices like *īhām* and *tamliḥ* link his work to intellectual traditions of mysticism, theology, and literary symbolism. The recurrent presence of religious and historical allusions further suggests an embeddedness in both canonical discourse and lived cultural experience. Through this synthesis, Showkat Bukhari constructs a poetic identity that is at once innovative and reverent, deeply rooted in tradition yet marked by personal expression and stylistic daring. His poems exemplify a nuanced interplay between form and meaning, confirming his legacy as a poet who understood the aesthetic and conceptual potential of rhetorical artistry in shaping Persian literary heritage.

In conclusion, the findings of this study reveal that Showkat Bukhari's poetry is replete with both phonetic and semantic rhetorical figures, demonstrating his conscious and masterful manipulation of linguistic resources to elevate poetic expression. His frequent use of

paronomasia, especially the perfect and approximate forms, and his consistent engagement with parallel and balanced cadences, reflect a heightened sensitivity to the acoustic and rhythmic dimensions of language. In the domain of semantic figures, his skilled deployment of *īhām*, *tanāsob*, and *tamliḥ* reveals an imaginative depth and intertextual awareness that enrich his poetic narratives. Despite occasional limitations in thematic diversity, his poetic craftsmanship in individual verses and stylistic brilliance ensure his place within the evolving tradition of Indo-Persian poetics.

References

1. Khalifa AM, Ra'iyat K. Frequency of Types of Similes in the Divan of Shaukat Bukhari2001.
2. Ibn Athir Al-Jazari DA-D. 1998.
3. Shamisa C. A New Perspective on Rhetoric. Tehran: Ferdows Publishing; 1997.
4. Noorzad N. The School of Bidel's Followers and the Stages of the Evolution of the Indian Style in Persian Literature of Transoxiana. Book of the Month: Literature. 2008(19).
5. Lahiji H, Masoumeh S. Tazkerat Al-Mo'aserin. Tehran: Mirath-e-Maktoub Publishing; 1995.
6. Ra'iyat K. Frequency of Types of Similes in the Divan of Shaukat Bukhari. Ormazd Quarterly. 2018(43).
7. Shamisa C. Divan of Shaukat Bukhari. Tehran: Ferdows Publishing; 2003.
8. Shamisa C. Expression and Meanings. Tehran: Ferdows Publishing; 2003.
9. Kazazi MJA-D. Aesthetics of Persian Speech: Rhetoric. Tehran: Ketab-e-Mad Publishing; 1999.
10. Vahidiyan T, Ra'iyat K. Frequency of Types of Similes in the Divan of Shaukat Bukhari2018.