نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۵/ شماره ۲۴۶/ پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحهٔ اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

تحلیل معیارهای نقد ادبی صهبایی با تأکید بر شرح *سه نثر ظهوری*

محمد خاکپور[۱]، محمد مهدی‌پور[۲]، مهدی باقری[۳]

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

[۲] استادگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

[۳] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

چکیده

نقد آثار برجسته در همهٔ ادوار از بدو ظهور آن اثر امری رایج و شایع بوده است و اهمیّت پژوهش در این زمینه کمتر از ارزش آثار خلق‌شده نیست. در قرن دوازدهم هجری امام‌بخش صهبایی ازجمله منتقدانی است که میراث‌دار نظریه‌های ادبی ادیبانی چون مُنیر لاهوری، آزاد بلگرامی و سراج‌الدین علی‌خان آرزو است که باعث شکل‌گیری این شاخهٔ ادبی در شبه‌قاره شد. رسالهٔ «شرح سه‌نثر ظهوری» از جمله آثاری است که می‌توان آن را تبلور اندیشه‌های جدید صهبایی دانست که در نتیجهٔ تحلیل و نقد عناصر زبانی و بلاغی رسالهٔ مزبور به دست آمده است. امتیاز دیدگاه‌های صهبایی، در حوزهٔ نقد ادبی در عین تازگی، علمی و منسجم بودن آن است. مظاهر عدول از مقتضای ظاهر (وضع مُظهر در موضع مُضمر)، استعمال واژه موقوف بر سماع یا قیاس، شعر دو لَخت (مطلع دولختی)، طَرفِ وقوع (استعارهٔ ایهامی کنایی)، مناسبات الفاظ در کلام، اطلاق و حَملِ الفاظ تازگی و بی‌سابقه بودن دیدگاه او را به‌وضوح نشان می‌دهد. بسیاری از اصطلاحات موجود در آثار او صورت اولیّه تعبیراتی است که امروز در مکاتب نقد ادبی جدید در دنیا مطرح می‌شود؛ مثلاً او «کلمه‌بندی» را تقریباً به مفهوم texture یا همان «بافت» و «استخوان‌بندی» را به معنی structure یا «ساختار» به کار می‌برد. اصطلاح استعارهٔ ایهامی کنایی (طَرف وقوع) بعد از خانِ آرزو، ظاهراً فقط در آثار صهبایی آمده است. صهبایی ارزش استعاره در آفرینش‌های ادبی را منوط به پیچیدگی و دیریابی و کاربرد آن در آثار فحول ادبی می‌داند. این مقاله با رویکرد تحلیلی‌توصیفی می‌کوشد آرای کاملاً جدید و ابتکاری نقد ادبی صهبایی و پیشاهنگی او را در این عرصه نشان دهد.

واژگان کلیدی: صهبایی، ظهوری، نقد ادبی، طَرَفِ وقوع، دولَختی

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۶/۱۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۱۲/۱۹

[3]E-mail: mehdi.bagheri1387@gmail.com

ارجاع به این مقاله: خاکپور، محمد؛ مهدی پور، محمد؛ باقری، مهدی (۱۴۰۱)، تحلیل معیارهای نقد ادبی صهبایی با تأکید بر *شرح سه نثر ظهوری*، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. DOI: 10.22034/PERLIT.2022.47625.3156

CC BY NC

۱- مقدمه

آشنایی هندیان با ادب فارسی از قرن پنجم به بعد و ظهور نویسندگان و شعرای بزرگی چون هجویری، ابوعبدالله روزبه نکتی لاهوری، مسعود سعد سلمان، ابوالفرج رونی، امیرخسرو، حسن دهلوی، حمید قلندر، ظهیر دهلوی، شهاب مهمره و مولانا مطهر، کم‌کم شبه‌قاره را به یکی از مراکز مهم ادبیات فارسی تبدیل کرد. البته نقش دربارها و حکّام در این روند با آن‌که اغلب ترک نژاد بودند، انکارناپذیر بود. این زمینه‌های تاریخی‌فرهنگی سرانجام در دورهٔ تیموریان هند به اوج خود رسید. اهل فرهنگ شبه‌قاره از یک سو با اتّکا به سابقهٔ تمدّن خود و از سوی دیگر با درک مشخصی از تمدن ایرانی‌اسلامی و تحصیل آمیزه‌ای از این دو فرهنگ به جایگاه ویژه‌ای دست یافتند. در قرن هجدهم میلادی نقد ادبی با آثاری چون *تنبیه‌الغافلین*، *سراج منیر*، *داد سخن* تألیف سراج‌الدین خان آرزو و رسالهٔ *کارنامه* اثر منیر لاهوری و نقد قصیدهٔ قدسی مشهدی به طور رسمی و علمی به عنوان شاخهٔ از ادبیات محسوب شد و حتی در مراکز آموزش عالی هند در دهلی و آگره این شاخهٔ ادبی تدریس شد. یکی از دلایل ایجاد نقد ادبی در شبه‌قاره این بود که در تذکره‌هایی چون «*کلمات‌الشعرا*، سفینهٔ خوشگو، *تذکرهٔ شعرای کشمیر*، *گل عجایب*، *خزانهٔ عامره* که نوشته شد» (فتوحی، ۱۳۴:۱۳۷۹) به عنصر ملیّت و برتری‌طلبی قومی نویسندگان ایرانی توجه نشان دادند و در مقابل ادیبان هند در مقام دفاع برآمدند. امام‌بخش صهبایی یکی از منتقدان ادبی مشهور روزگار خود بود و تدریس دروس مربوط به نقد ادبی و نقد متون را بر عهده داشت. با زبان فارسی و عربی آشنایی نسبتاً کاملی داشت و لغت و بلاغت را خوب آموخته بود اما آنچه بیش از هر چیز دیگر مایهٔ شهرت وی گردیده، قدرت و نیرومندی او در نقد ادبی است. می‌توان گفت بعد از خان آرزو، صهبایی نقد ادبی را در زبان فارسی هویتی مستقل بخشید. آن را بر پایهٔ مبانی علمی زبان‌شناسی و بلاغت و لغت پی‌ریزی کرد. اغلب آثار او به گونه‌ای با نقد ادبی ارتباط دارد. او ابتدا رسالهٔ «*اعلاءالحق*» و بعد رسالهٔ عالمانه «*قول فیصل*» را در سال ۱۲۶۲ه/۱۸۴۶م نوشت. او در این دو اثر با نقدی عالمانه و دور از حب و بغض خود به دفاع از حزین لاهیجی در برابر اعتراضات خان آرزو برخاست. «صهبایی در شرح ابیات شیخ حزین برای رفع انتقاد توجیهاتی به خرج می‌دهد که اگر خود شیخ زنده گشته، ببیند، خواهد گفت؛ چنین توجیحاتی در خاطر من خطور نکرده است» (آرزوی اکبرآبادی، ۱۹۷۷: ۳۴۹).

۱-۱- بیان مسئله

صهبایی با وجود این که دو اثر مهم در نقد ادبی (*اعلاءالحق* و *قول فیصل*) تألیف کرده است، اما او از مجتهدان بزرگ ادبی شبه‌قاره است که توانست یک حکم موجز را در مصادیق متعدد تسرّی دهد

و به قول امروزیان پیاده کند و توانست احکامی را که در کتبی چون *مطوّل* و *مختصرالمعانی* تفتازانی به ایجاز و اشاره در مورد شعر و ادب عربی آموخته بود، در شعر و نثر پارسی کاربردی کند.

رسالهٔ «*شرح سه نثر ظهوری ترشیزی*» از جملهٔ آن آثاری است که در کنار اهمیتی که در حوزهٔ زبان‌شناسی و بلاغت دارد، از جنبهٔ نقد ادبی هم ارزش والایی دارد. صهبایی با ارزیابی این اثر ظهوری ترشیزی از جنبهٔ فنی و بیان ارزش واقعی و ارزشهای تعبیری و احساسی آن، سعی کرده است جایگاه آن را در خط سیر ادبیات مورد بررسی قرار دهد. در کنار این شرح، او را به عنوان منتقد فاضلی می‌بینیم که توانسته است از فضل و ذوق خود در بررسی این اثر ادبی استفاده کند و با استفادهٔ مبتکرانه از علوم ادبی در شرح این اثر ظهوری، این اثر را به عنوان یکی از منابع آموزشی مهم برای دانشجویان زبان فارسی دانشگاه دلّی دهلی درآورد و با گسترش و نشر آثار صهبایی در قالب چاپ سنگی، توسط همین دانشجویان چون «منشی‌دین دیال» و «دِهرام نارین»؛ آثار صهبایی در سراسر شبه‌قاره مخاطبان خاص خود را داشته باشد. بعد از دیوان و کلیات اشعار شاعران، در شروح به نگارش درآمدهٔ این دوران، می‌توان نمونه‌های خوبی از نقد ادبی را یافت که معرّف نقدهای ذوقی این دوره است. اصطلاحات و شگردهای ادبی ناشناخته‌ای در حوزهٔ نقد، در این اثر آمده که ضرورت پژوهش و بررسی آن موضوعات در حد یک مقاله را ایجاب می‌کرد. اصطلاحاتی چون: تناسبات الفاظ در کلام، وضع مُظهر در موضع مُضمر، در ساختار بیت: شعر دولَختی، در حوزهٔ بلاغت: طَرف وقوع (استعارهٔ ایهامی کنایی).

دلیل پرداختن به نظریّه‌های بلاغی و نقد ادبی صهبایی، ناشناخته ماندن این نظریات برای جامعهٔ ادبی با وجود انجام گرفتن کارهای ارزنده‌ای در این حوزه به خصوص نقد ادبی است.

اگرچه کتاب *سه نثر ظهوری ترشیزی* و *شرح صهبایی* در زمانهٔ خود اثری مشهور بوده، اما در نقد ادبی امروز بسیاری از ویژگی‌های آن برای اهل ادب شناخته نیست؛ از این رو، مقالهٔ حاضر که به روش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای نوشته شده است، تلاش می‌کند که به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. چه عناصری در حوزهٔ نقد، باعث تمایز این اثر از میان دیگر آثار آن دوره گردیده است؟

۲. روش صهبایی در نقد شعر بر چه اساسی استوار است؟

۳. جایگاه صهبایی در پیش‌آهنگی قافلهٔ نقد ادبی دورهٔ خود تا چه حد است؟

۲-۱- پیشینهٔ پژوهش

بررسی عناصر بلاغی و نقد ادبی موضوعی است که مورد توجه بسیاری از محققان امروز قرار گرفته است؛ اما دربارهٔادیبان شبه‌قاره، به خصوص صهبایی، با محوریت تحلیل دیدگاه‌های بلاغی و نقد ادبی رسایل فارسی او کار چندانی صورت نگرفته، اغلب پژوهش‌های انجام شده در مورد صهبایی مربوط به حوزهٔ نقد ادبی او با تکیه بر رسالهٔ «*قول فیصل*» است که مهم‌ترین پژوهش را می‌توان اثر عالمانهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی با عنوان *شاعری در هجوم منتقدان* دانست که عنوان فرعی آن «نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی» است که انتشارات آگاه در سال (۱۳۸۵) چاپ کرد. این کتاب را می‌توان تک‌نگاشتی تحلیلی دربارهٔ حزین دانست که بخش دوم آن کتاب به جریان رد و دفاع از حزین در چهار رسالهٔ «*تنبیه‌الغافلین*» خان آرزو، «*قول فیصل*» صهبائی، رسالهٔ قاری و رسالهٔ محمد عظیم ثبات اختصاص یافته است و حدود ۲۷۰ صفحه از ۵۱۰ صفحه را دربرمی‌گیرد. در این کتاب به بررسی جمال‌شناسی شعر در عصر اکبرشاهی بر اساس استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو و مجاز و نقش تأثیرگذار آن در نوآوری های شعر این دوره پرداخته شده و به نقش صهبایی در نقد شعر حزین لاهیجی با تکیه بر رسالهٔ «*قول فیصل*» تحلیل است. همچنین آرای او دربارهٔ جمال‌شناسی شعر حزین در کنار نظریه‌های ادبی خانِ آرزو آورده شده است؛ اما در این کتاب به‌هیچ‌وجه نمونه‌هایی از دیگر رسایل فارسی صهبایی (به خصوص شرح سه‌نثر) دیده نمی‌شود.

دومین اثر مهم، کتاب نقد خیال اثر محمود فتوحی رودمعجنی، انتشارات روزگار، چاپ (۱۳۸۵) است. در این کتاب نیز اطلاعات مفیدی در زمینهٔ نقد ادبی و نقد زبانی و زبان و روش‌های شعرشناسی صهبایی و خان آرزو اطلاعات مفیدی می‌توان یافت؛ اما به ویژگی‌های زبانی و ادبی شرح سه‌نثر ظهوری اشاره‌ای نشده است، فقط نویسنده همانند مؤلف *شاعری در هجوم منتقدان* به رسالهٔ *قول فیصل* اشاره کرده است. مؤلف این اثر در زمینهٔ بلاغی بررسی اصول و نظریه‌هایی را مورد تحلیل قرار داده است که در آثار بلاغی دوران صهبایی مطرح بوده است و در این کتاب هیچ نمونه‌ای از رسایل دیگر صهبایی در حوزهٔ نقد ادبی مطرح نشده است.

در این جستار از یافته‌های دو مقالهٔ «دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در "شرح سه‌نثر ظهوری"» نوشتهٔ نگارندگان همین جستار حاضر که در مجله *جستارهای نوین ادبی*، فصلنامه دانشگاه فردوسی مشهد در یک آبان ۱۴۰۰ چاپ گردید و همچنین از مقالهٔ «*سه‌نثرظهوری* ترشیزی و جایگاه آن در ادبیات

فارسی» نوشتهٔ (علی اصغر باباسالار، روح‌الله هادی، ری‌هاتوری) که در مجلهٔ متن‌پژوهی‌ادبی سال ۱۳۹۸ چاپ گردید، استفاده شده است.

از رساله‌های *مثمر*، *تنبیه‌الغافلین*، *سراجِ مُنیر*، *موهبت عظمی* و *عطیهٔ کبری* اثر خان آرزو و نیز مجموعه مقالات مهدی رحیم‌پور در مورد سراج‌الدین علی‌خان آرزو که در کتابی با عنوان *بر خوان آرزو*، جمع‌آوری شده و از سوی نشر مجمع ذخائر اسلامی در سال (۱۳۹۱) به چاپ رسید، می‌توان شالودهٔ نظریات زبان‌شناسی و ادبی خان‌آرزو را استخراج کرد که نسخهٔ عملی آن را در آثار صهبایی می‌توان یافت.

۲- معیارهای تازهٔ نقد ادبی از دید صهبایی با تکیه بر شرح *سه‌نثر* ظهوری

در سدهٔ دوازدهم قمری، نویسندگان شبه‌قاره شروح بسیار سودمندی نیز تألیف کردند که متعلق به دیوان و مثنوی‌های گوناگون شاعران است. در حدود ۱۸ شرح در این دوره نگاشته شده است که به صورت نسخه‌های خطی در کتابخانه‌های مختلف نگه‌داری می‌شود. برخی از آن‌ها به چاپ رسیده است، اما شمار آن‌ها بسیار اندک است. از جملهٔ آثار گران‌بهایی که در این زمینه تهیه و تدوین شده است، می‌توان به کتاب‌های زیر اشاره کرد: *شرح بوستان*، *شرح نام حق*، *شرح یوسف و زلیخا* تألیف (عبدالواسع هانسوی)، *شرح دیوان حافظ*، *شرح دفتر اول مثنوی مولوی*، *شرح دیوان غنی کشمیری*، *شرح دیوان ناصر علی سرهندی*، *شرح دیوان صائب* از بهلول برکی جالندهری (د ۱۱۷۰ق/۱۷۵۶م) و *شرح دیوان حافظ* (اثر زین‌العابدین ابراهیم لودی)، *شرح مثنوی معنوی مولوی*، *شرح اسکندرنامه*، *شرح بوستان*، *شرح یوسف و زلیخا* از محمد افضل اله‌آبادی (د۱۱۲۴ق/۱۷۱۲م)؛ *شرح مثنوی معنوی مولوی* (از ملا ایوب لاهوری)، *مخزن الاسرار* (تألیف ولی محمد اکبر آبادی)؛ *شرح کریما*، شرح مثنوی معنوی مولوی و *شرح اسکندرنامه* (از محمد اکرم ملتانی) (منزوی، ۱۳۶۳، ج۳: ۱۶۰۲، ۱۶۰۳، ۱۶۴۲، / ج۷: ۱۳۸، ۲۶۳، ۲۸۴، ۹۱۸/ ج۸: ۹۸۰). همچنین شرح *سه‌نثر* ظهوری، *شرح مینابازار*، *شرح پنج رقعه* ظهوری ترشیزی (از امام‌بخش صهبایی).

نویسندگان در این شروح کوشیده‌اند تا اشعار و واژه‌های شعری سخنگویان را از نظر لغوی و معنایی توضیح دهند. برخی از شروح جنبه‌های عرفانی و حکمی را در بردارد و کمتر به جنبه‌های زبانی و ادبی می‌پردازد. این نوع شروح سرشار از اصطلاحات و تعبیرات عرفانی و حکمی است. در برخی شروح اشارات مربوط به نقد ادبی را نیز می‌توان مشاهده کرد، به گونه‌ای که در ضمن توضیح اشعار، به برخی از عناصر نقد شعر فارسی مانند عناصر نقد بلاغی و جز آن نیز توجهی شده است. شارحان به محاسن و معایب اشعار شاعران، بسیار اندک پرداخته‌اند؛ اما استادی صهبایی در حوزهٔ

نقد ادبی به او کمک کرد که در شرح آثاری چون *سه‌نثر* ظهوری بسیاری از اندوخته‌های خود را به کار گیرد. یکی از کارسازترین ابزارهایی که میراث آشنایی او با نقد ادبی بود و در شرح «سه‌نثر» هم به کار گرفت، آوردن استشهادهای مناسب و اسناد از اشعار قدما و معاصران بود. یکی از علل مهارت ادبای هند چون خان‌آرزو و صهبایی در این زمینه این است که معترض و جواب‌دهنده هیچ‌کدام اهل زبان نبوده‌اند. آن‌ها برای به کرسی نشاندن سخن خود مجبور به استشهاد از شاعران بودند. ناقدان شبه‌قاره در نقد اشعار، تعابیر و اصطلاحات و واژگان ویژه‌ای به کار می‌بردند که در سایر قلمرو زبان فارسی رایج نبود. صهبایی نیز در رساله‌های خود از جمله شرح *سه‌نثر* ظهوری در حوزهٔ نقد ادبی از این نوع اصطلاحات فراوان به کار می‌برد: «تازگی معنی» (صهبایی، ۷۵:۱۹۰۶)؛ «این معنی با صفت سخاوت هیچ مناسبتی ندارد» (همان: ۱۷۷)؛ «این لفظ به این معنی نادر است» (۱۶۵)؛ «به سوی سبق به ادنی ملابست است» (همان: ۱۰۴)؛ «این قرینه به قیاس قریب است» (همان: ۲۱۰)؛ «این متن دارای رکاکت است» (همان: ۹۴) و به کار بردن اصطلاحاتی چون: «ادنی ملابست (همان اضافهٔ اقترانی است)[۱] اضافت بیانی، اضافت تشبیهی، اضافت لامی عهدی (همان اضافهٔ ملکی

---

[۱]. ادنی ملابست در لغت به معنی «کوچک‌ترین مناسبت و ارتباط و مشابهت» است. مؤلف *نهج‌الادب* این اضافه را بدین‌گونه تعریف کرده است: «(اضافت) بادنی ملابست، یعنی نسبت کردن یکی را به دیگری به کمتر مناسبتی که بینهما واقع است؛ یعنی به کمتر ملابستی مضاف ملاک مضاف‌الیه شود و این یا برای اظهار کمال اختصاص بود» (رامپوری، ۶۶۳:۱۹۱۹). ادیبان روزگار صهبایی نظرات مختلفی در مورد این اضافه، داده‌اند. از معاصران صهبایی که اضافهٔ ادنی ملابست را اضافهٔ اقترانی می‌داند، غیاث‌الدین محمد رامپوری است. او در *غیاث‌اللغات* اضافه را نه قسم دانسته است: «۱.تملیکی، ۲.تخصیصی، ۳.توضیحی، ۴.تبیینی، ۵.تشبیهی، ۶.توصیفی، ۷.مجازی (یا استعاری)، ۸.ظرفی، ۹.اقترانی (یا به ادنی ملابست)» (رامپوری، ۱۳۹۳، ج۱: ۵۱-۵۲). در اضافهٔ اقترانی مضاف نوعی اقتران با مضاف‌الیه دارد. چنان‌که در ترکیباتی چون «دست ادب» و «نامه عنایت»، «دست مقرون به ادب»، و «نامه مقرون به عنایت» است. صهبایی نیز همانند رامپوری اضافهٔ ادنی ملابست را اضافهٔ اقترانی می داند. صهبایی در نمونه‌های زیراز ظهوری معتقد است که مضاف اکثراً، یکی از اعضای بدن است و بین مضاف و مضاف‌الیه اصطلاح (به نشانه، به سبب و برای) قرار داده تا این ارتباط را به‌خوبی نشان دهد و در ضمن صهبایی، هیچ‌گونه تشبیهی (چه ظاهری و چه باطنی) بین مضاف و مضاف‌الیه ایجاد نکرده است. نمونه‌هایی از این مبحث در شرح سه‌نثر ظهوری: «" لب بشارت" به ادنی ملابست، لبی که به آن اشارت و مژده دهند و همچنین "ابروی اشارات" یعنی ابروی که بدان اشارت نمایند» (صهبایی،۷۷:۱۹۰۶)؛ «"پای محک امتحان": اضافت "محک" به‌سوی "امتحان" بادنی ملابست است؛ ای: "برای امتحان در پای محک آورده» (همان،۱۰۲) و «"پای رفعت": اضافت "پای" و "سر" به سوی "رفعت" و "خدمت"، به ادنی ملابست است و مقصود آن است که "پای به سبب رفعت بر آسمان و سر به سبب خدمت بر

است)، اسناد مجازی، عذب‌البیان، مفید ظرفیت، من حیث القیاس، من حیث المعنی، قرینه، قاعده، طرز، نزاکت، ترزبان، اهل خُبرت، محاورات عرب و عجم، نکرهٔ مخصوصه، لزوم ما لا یلزم، محاوره‌دان، قاعده فارسیان، فقره (در معنی جمله)، انداز و دست (در معنای طرز و روش)» و قاعدهٔ «اولویت‌بندی». با این مقدمه کوتاه به تحلیل و بررسی برخی از آرای او در حوزهٔ نقد ادبی که رنگ تازگی دارد، پرداخته می شود:

۱-۲- شعر دو لخت (مطلع دولختی)

شعر دولَخت (مطلع دولختی) وقتی دو مصرعِ یک بیت هرکدام معنای مستقلی داشته باشند و ارتباط دو مصراع چندان قوی نباشد آن را شعر دولختی خوانند (آرزو اکبرآبادی،۱۴۰۱:۸۴). صهبایی نیز در معنی دولَختی می‌گوید: «[**این**] **شعر دولَختی است به طوری که هر مصرع او معنیِ علی‌حده (جداگانه) دارد و یکی را با دیگری علاقه‌ای نیست» (صهبایی، ۱۲۷۸:۸۵).**

این تعبیر احتمالاً از بدیع هندی گرفته شده است. در رتوریک هندی بحثی است که به عیوب شعر اختصاص دارد و از آن به (dokhana) یاد می‌کنند. یکی از این دو کهن‌ها، اسپند دو کهن است و آن عیبی است در شعر بدین صورت که معنی تُک (مصرع) دوم با تُک اول پیوندی نداشته باشد؛ وقتی دو مصرع فاقد ارتباط باشد آن را دولختی می‌خوانند (فتوحی،۱۳۷۹:۴۳۸)؛ مانند این دو مصرع ظهوری:

«قسم جان به زندگانی او کو جز او کس به مهربانی او

ظاهر آن است که شعر دولَختی است. اَی، هرگاه جان را احتیاج قسم می‌افتد به زندگانی او می‌خورد و با وجود آنکه از غایت عزیزی هر کس جان می‌خورد اگر کسی به این مهربانی که او می‌خورد با وجود آنکه از غایت عزیزی هر کس قسم جان می‌خورد اگر کسی با این مهربانی که او دارد یافته شود هم اوست و بس. عبدالرزاق یمینی مصرع ثانی را بیان مصرع اول قرار داده و گفته که جان به زندگانی او قسم می‌خورد که مقابل او کدام کس است و کجاست انتهی و رکاکت این بر اهل خبرت پوشیده نیست » (صهبایی، ۱۹۰۶:۲۰۵).

آستان دارد»(همان،۱۳۰). با توجه به این که موضوع این جستار بررسی مباحث نقد ادبی است، این موضوع نیاز به پژوهشی دیگر دارد.

با توجه به این که «می‌خورم» بعد از کلمهٔ «قسم» به قرینهٔ معنوی حذف شده است و مصراع دوم در حکم مفعول‌به برای مصراع اول می‌تواند باشد. در واقع بین دو مصراع به نوعی ارتباط وجود دارد. همچنین در این بیت حرف ربط «که» در «کو» دو مصرع را به هم مرتبط ساخته است. پس از لحاظ نحوی هم ارتباط وجود دارد و بیت یک جملهٔ مرکب است پس باید نظر عبدالرزاق یمینی را بپذیریم و این دلیلی بر رد نظرصهبایی در مورد دولَختی بودن این بیت می‌باشد.

صهبایی در شرح این بیت ظهوری ترشیزی گفته است:

"سائلی بر سؤال لب ننهد دو جهان را به یک طلب بدهد"

«اگر به وجه تعظیم تأویل نمایند، این شعر دو لخت است مصرع ثانی را با مصراع اول تعلقی نیست تا باید گفت که بر تقدیر عدم سؤال طلب چگونه صورت بندد» (صهبایی،۱۹۰۶:۱۷۷).

با بررسی این بیت نظر صهبایی مبنی بر دولَختی بودن آن رد می‌شود، چون با توجه به مفهوم دو مصراع می‌توان ارتباطی در آن یافت؛ هر چند این ارتباط دیریاب می‌باشد. در این بیت شاعر معتقد است که «خواستن» به معنی «گدایی» امر مذمومی است و باعث شرمندگی است و می‌گوید: «اگر او (ممدوح) چیزی از کسی بخواهد دو جهان از دست اوگرفته خواهد شد به همین دلیل است که او هیچ وقت لب به سؤال نمی‌گشاید» و در ضمن در این بیت فاعل هر دو مصراع یکی (یعنی ممدوح) است. پس با توجه به مطالب مذکور می‌شود نظر صهبایی را در مورد «دولَختی بودن» این بیت رد کرد.

۲-۲- طَرَفِ وقوع:

یکی از اصطلاحات ابتکاری منتقدان شبه‌قاره «طَرَف وقوع» یا «صورت وقوع» است. این اصطلاح در آثار دو تن از ناقدان ادبی شبه‌قاره (خان آرزو و صهبایی) به کار رفته است. این دو ناقد ادبی استنباطی که از «طَرَف وقوع» داشته‌اند، اشاره به همان چیزی است که در مکتب وقوع به نوعی وجود داشته است و در این مکتب، شاعران از حوزهٔ ساحت‌های انسانی، فقط به جنبهٔ رئالیسم عاشقانه توجه کردند و بخش‌های دیگر را اصلاً مورد توجه قرار ندادند. خان آرزو و صهبایی در شروح خود جلوه‌های دیگر زندگی واقعی را در آثار مؤلفان ادبی با عنوان «طَرَف وقوع» نشان دادند. ازآنجاکه کتاب «*شاعری در هجوم منتقدان*» ظاهراً نخستین اثر پژوهشی‌ای است که این اصطلاح را معرفی کرده، نقل عین عبارات آن برای به دست دادن تلقی‌ای که در آن از این شیوه شده‌است، ضروری می نماید:

«"طرف وقوع" به معنی امکان تحقق در خارج است، چیزی شبیه مفهوم (**verisimilitude**) که در هنر داستان‌نویسی، از آن به "حقیقت‌نمایی" و "حقیقت‌مانندی" تعبیر می‌کنند، می‌گویند این داستان "حقیقت‌مانندی" دارد یا ندارد. درحوزهٔ استعمالات این گروه ناقدان،"طرف وقوع" داشتن، مفهومی نزدیک به حقیقت‌مانندی دارد» (شفیعی کدکنی، ۴۵:۱۳۸۵). همچنین در کتاب *نقد خیال*، همین تعریف تکرار شده است. فتوحی نیز در این باب کاملاً متکی به کتاب شفیعی است ولی نظر به گسترهٔ کار خود و لزوم اختصار، فقط دو نشان از چهار نشانی را که شفیعی به دست داده‌اند؛ گزارش کرده است.

خان آرزو و صهبایی به هیچ‌وجه به هنرسازه‌های (کنایی، استعاری و ایهامی) توجه نکرده‌اند. با این حال، سیاوش حق‌جو در مقالهٔ «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته» (۱۳۸۹) برای نخستین بار در سادگی وقوع تشکیک کرده و می‌نویسد: «طرف وقوع شاید پیچیده‌ترین آمیزهٔ صناعی را در میان همهٔ صناعات بیانی و بدیعی با خود داشته باشد و این صنعت از لحاظ ارجاعِ برون‌زبانی و دلالت به واقع شاید تعلیق‌آفرین‌ترین شگرد ادبی شناخته تواند شد و این امر در تحلیل آن معلوم خواهد شد»(حق‌جو، ۸۶:۱۳۸۹). این هنر ترکیبی در عمل غالباً با استعاره‌ای پرورده و با کنایه و ایهام همراه می‌شود. «این شگرد، پیش از سبک هندی هم رواجی داشته است و رواج آن نزد حافظ هم قابل توجه است» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۶). مثلاً در این بیت:

«طوطیان در شکرستان کامرانی می‌کنند وز تحسر دست بر سر می‌زند مسکین مگس»
(حافظ، ۲۳۵:۱۳۸۷)

اسناد کنایهٔ «دست بر سر زدن» به مگس، از لحاظ صورت، تخییل صرف نیست؛ زیرا این حرکت به راستی در مگس هست؛ ولی شاعر با تکیه بر این حرکت واقعی مگس، مفهومی را به آن عاریت می‌دهد. خواننده می‌بیند که شاعر، مگس را به عالم انسانی برده و کنایه‌ای انسانی را به آن نسبت داده؛ از طرف دیگر در مگس حرکتی را مشاهده می‌کند که صرفاً صورتی ازآن مفهوم است پس با این رویارویی لازم و ملزوم، ایهام را تجربه می‌کند وهمین ایهام فارق دیگر بین این دو صنعت است. در طرف وقوع چند شگرد ادبی (استعاره، کنایه و ایهام) به هم می آمیزند و شگردی نو از این میان سر برمی آورد.

شفیعی کدکنی در کتاب *شاعری در هجوم منتقدان* به بررسی شعر حزین لاهیجی پرداخته و حجم بزرگی از این کتاب را به ذکر برگزیده‌هایی از بررسی‌های ادبی قدیم در بارهٔ شعر او از نقادانی

چون سراج‌الدین علی‌خان آرزو و صهبایی اختصاص داده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۶۲ – ۱۱۸). شفیعی، در تحلیل‌های خود در ذیل عنوان طرف وقوع، این بیت حزین را نقل می‌کنند:

"چو آمدی ز رخت باغ سرخ‌رو گردید ز رفتنت به کف لاله داغ می‌ماند"

و آنگاه پاره‌هایی از نقدهای صهبایی و خان آرزو را در پی می‌آورند که در آن‌ها از این اصطلاح استفاده شده‌است. (همان: ۴۶ – ۴۵)

ناقدان مورد نظر، معادلی هم برای اصطلاح طرف وقوع دارند و آن «صورت وقوع» است؛ خان‌آرزو در بارهٔ این بیت حزین:

تا سرو را هوای قدت سرفراز کرد پا از گلیم ناز چو زلفت دراز کرد

می‌نویسد: «اگر انصاف دادرس باشد می‌توان گفت که به جای « سرو» سایه می‌باید تا تشبیه زلف درست شود و پا از حد دراز کردن، صورت وقوعی به وجه احسن به‌هم رساند» (همان: ۱۷۹).

ازهمین چند قطعهٔ کوتاهی که در این منقولات، اختصاص به بحث از طرف وقوع دارد و نشانی‌های آن در پی خواهد آمد، می‌توان چنین برداشت کرد که اولاً منتقدان شبه‌قاره در کنار این نام، شگرد خاصی را اراده می‌کرده‌اند. دوم اینکه، این اصطلاح در زمان آن‌ها و درمیان اهل ادب شناخته بوده است؛ زیرا در هیچ‌کدام از مواضعی که آن دو نقاد این اصطلاح را به کار می‌برند. تعریفی از آن ارائه نمی‌شود و طبیعی است که در ضمن نقد به تعریف شگردی آشنا نپردازند و در ضمن اگر طرف وقوع، اصطلاحی تازه (مثلاً ابداع یکی از خود آن دو نفر) می‌بود، حتماً در آغاز مخاطب را با آن آشنا می‌کردند

از اشارات ناقدان شبه‌قاره در ذیل نمونه هایی که دارای طرف وقوعند برمی‌آید، آن صنعت موقعی حاصل می‌شود که چیزی دارای چنان صفتی باشد که آن صفت در بیرون، به صورت کنایه در مورد چیزی دیگر، مثلاً انسان، به کار رود و آنگاه از طریق استعاره، صورت کنایی مورد نظر را به آن شیئ نسبت دهیم به طوری که کنایه و استعاره وحقیقت بر هم منطبق شوند.

لذت هنری و زیبایی‌شناختی این صنعت بازبسته به همین انطباق ایهام‌زای، به علاوهٔ باورآوری نیرومند آن است. در این صنعت ادعا می‌شود که ملزوم (مکنی عنه) کنایهٔ مخیل برای شیئ، به راستی در آن موجود است؛ یعنی، گویی استعاره‌ای در کار نیست (= تناسی استعاره؟) و هیئت و حرکت کنایی، یعنی لازمهٔ آن ملزومِ مفروض در شیئ، تقریباً در آن دیده می شود و گویی تعبیر صرف نیست پس به صورت اختصاری می‌توان (ا.ا.ک) یعنی (استعارهٔ کنایی ایهامی) نیز آورد.

اینک اصطلاح طرف وقوع را با ذکر شواهد، بر اساس آرای صهبایی واکاوی می‌کنیم:

۱. «متن: "اگر دریاست به خاک نشاندهٔ اوست"

شرح:

به خاک نشاندن، خوار کردن و استعمال این لفظ اکثر در محلی باشد که کسی را به سیاست یا به ظلم خوار کنند؛ اما مراد در این مقام به خاک نشستنی است که از سبب ناداری و کمال مفلسی باشد، چون دریا بر زمین است، طرفی از وقوع پیدا کرده» (صهبایی، ۱۹۰۶:۱۷۳)

در این نمونه، «به خاک نشاندن» از طریق **استعاره تحقیقیه** به «دریا» نسبت داده شده است ونیز خود، **کنایه** از «خوار کردن و ذلیل شدن» است در برابر «سر بر آسمان ساییدن» که معنای «مقام بلند داشتن» است. نویسنده (ظهوری ترشیزی) دریا را با همه عظمت و بخشندگی‌اش در مقابل ممدوح خوار و ذلیل می‌داند پس ویژگی انسانی را به دریا نسبت داده و از آن معنایی کنایی نیز برگرفته است؛ اما به قول صهبایی «چون دریا بر زمین است نه بر آسمان»؛ بنابراین «بر خاک نشانده» از یک سوی کنایه است و از دیگر سوی استعاره، و از جهت سوم، واقعیت هم دارد؛ یعنی درست است که دریا پایی ندارد که بر خاک بنشیند اما نسبت «بر خاک نشاندن» به آن استعاره است. به هر حال چون دریا در روی خاک شکل می‌گیرد پس صفت «خاک‌نشانده» صورت واقعیت به خود می‌گیرد، همچنین بین این خاک نشاندهٔ استعاری – واقعی و آن خاک نشاندهٔ کنایی ارتباط هست، چنان ارتباطی که هر دو مفهوم را به ذهن می‌آورد. پس در «خاک‌نشانده» **ایهام** است و از طرفی نمی‌شود از حسن تعلیلی که در بیت آمده به سادگی گذشت.

۲. «متن:

"دست بر دل ز طلعتش خوبی پای در گل ز قامتش طوبی"

شرح:

"دست بر دل گذاشتن و نهادن در وقت تسلی دادن خویش باشد... پس حاصل مصرع این باشد که:" خوبی بی دیدار او تسلی نتواند شد و چون دست بر دل در غایت بیقراری دل می نهد" پس مراد از آن همان بیقراری باشد؛ یعنی، خوبی از دیدن صورت خوب او چندان بی قرار می‌گردد که در حالت اضطراب دست بردل می نهد و این مبالغه است. در حسن و خوبی او چه هرگونه خوبی را این حال باشد به دیگران چه رسد و به همین معنی است.

...در مصرع دوم "طوبی" بر وزن "خوبی" چنانکه عیسی را به "الف مقصوره" است به یای ماقبل مکسوره خوانند و امثال آن و ازجا نه جنبیدن را که در غایت تحیرباشد به پای در گل ماندن معنی کرده و "پای در گل شدن" نظر به درخت بودن "طوبی" طرفی از وقوع به هم رسانید» (صهبایی، ۱۹۰۶:۱۴۳).

در این نمونه نیز شیوهٔ تحلیل «طوبی» و «پا در گل بودن» به همان شیوه «دریا» است؛ زیرا «پا درگل بودن» کنایه‌ای است که از عالم انسانی به درخت نقل شده؛ یعنی اگر نظر به مفهوم کنایه باشد برای درخت صادق نیست به این دلیل که «پادرگل بودن» یعنی «گرفتاری» و این صفت به انسان برمی‌گردد؛ پس استعارهٔکنایی است؛ ولی چون درخت به ظاهر و واقع خود چنین صفتی هم دارد. فارغ از معنای کنایی، ایهام هم داریم این طرف وقوع می شود. البته حسن تعلیل هم دارد زیرا علتی خیالی برای «پا درگل بودن» واقعی و فیزیکی درخت ذکر می‌کند.

«دست بر دل داشتن» ایهام است، زیرا یک معنایش این می‌شود که خوبی اظهار خدمت و چاکری می‌کند به فلانی و معنای دیگرش این که از درد عشق او یا هر درد دیگری که از جانب او متحمل شده، دستش را روی دلش گذاشته پس دو معنی شد: «اظهار چاکری» و «دردمند بودن» اما طرف وقوع ندارد، زیرا در خوبی نشانه‌ها و صفات ظاهری نیست که شبیه «دست بر دل گذاشتن» باشد پس ایهام است و این مثال از نوع ایهام‌های طرف وقوع نیست.

۳. «متن:

" ماه در زیب سکه شاهی در درم غرق کیسهٔ ماهی"

شرح:

در زیب سکه بودن ماه در محل صفت سخاوت می خواهند که برای رواج او باشد، به مثل درهم از بهر اعطا و بخشیدن به مردم." کیسهٔ ماهی"؛ همان پوست ماهی که فلوس بر آن باشد و به معنی نسبت طرفی از وقوع نیز دارد، چه فلس ماهی را درم نیز گویند.»(همان: ۱۷۶)

در مثال مذکور، ماهی خود شبیه کیسه‌ای است. تنش پر از فلس است؛ فلس را درم نیز گویند و این جنبهٔ حقیقت نمایی نمونهٔ مذکور است.

۴. «متن:

"خال خود به عشق نقطهٔ داغی نسوخته که مرهم در انداختن سیاهیش سفید تواند گردید"

شرح:

لفظ "خال" موقوف الآخر و خود به طور تکیه کلام است؛ چنانکه:

" او خود لائق این کار نیست من خود چه کسم زمن چه پرسید"

انداختن سیاهی ازالهٔ سیاهی سفید شدن ظاهر و نمودار شدن و سرخ رو گشتن و محترم‌گردیدن و چون از هیچ مرهم سیاهی خال زائل نشود اینجا عدم ازالهٔ آن طَرْف وقوع دارد»(همان: ۲۷۰)

درمثال مذکور، سیاهی، صفت ذاتی خال است وجنبهٔ طرف وقوع، در آن ویژگی ذاتی است.

۳-۲- استعمال واژه موقوف بر سماع است یا قیاس؟

مسئلهٔ مذکور، یکی از مهم‌ترین مباحث و مسائل مشترک میان زبان‌شناسی (طریق معرفت لغت و اثبات معنی آن) و حوزهٔ نقد بلاغی و ادبی است و آن‌چه امروزه مرسوم است، در زبان عادی استعمال لغت موقوف بر سماع است؛ اما در زبان ادبی، باب قیاس و در نتیجهٔ ابداع ترکیبات نوین و آوردن مجاز، تشبیهات، استعارات، کنایات نو وحتی وضع واژه جایز است.

ناقدان شبه‌قاره، چون خان آرزو و صهبایی در طریق معرفت لغت و اثبات معنی آن مباحثی چون «تواتر» (کاربرد آن لغت بین عموم مردم) و «آحاد» (کاربرد لغت توسط اهل لغت یا همان فرهنگ‌نویسان) به کار برده‌اند و در ضمن چنین مباحثی، در حوزهٔ معنای واژگانی و کاربرد آن مبحث «سماع» و «قیاس» را مطرح کرده‌اند. این دو منتقد ادبی شبه‌قاره بر اساس مطالعاتی که در آثار ابن جنی، ابوالبرکات عبدالرحمان بن محمد الانباری، جلال‌الدین سیوطی و عبدالقاهر جرجانی در این زمینه داشتند[۲] بر سر درستی یا نادرستی آن‌ها با هم مباحثه می‌کنند و دیدگاه‌های بدیع و تأمل‌انگیزی را ارائه می‌دهند. خان آرزو این مطلب (موقوف بودن استعمال لغت یا عبارت در زبان

---

۲. این مبحث مهمی است که در حوزهٔ لغوی و دستوری عرب - در نظریات علمای یادشدهٔ عرب- مطرح بود و در نظر آن‌ها قیاس در مطالعات لغوی و نحوی در مقابل سماع قرار دارد و این دو شیوهٔ استدلالی در یک نقطه مشترک‌اند و آن الگو قرار دادن یک شکل زبانی و تبعیت از آن است و تنها وجه افتراق آن دو درحقیقت در نوع الگویی است که هر یک برای خود در نظر می‌گیرند. و آنچه دربارهٔ قیاس و سماع و وجه تمایز این دو بیان شده، عبارت است که «انسان در فرایند قیاس به یک الگو نیازمند است که همان شیوهٔ کاربرد اصیل و فصیح زبان عربی است» (ابن‌جنی، ۱۳۷۶، ج۱ :۱۴۷). جلال‌الدین سیوطی در کتاب *الاقتراح* در تعریف «سماع» چنین گوید: «سماع عبارت است از کلام آن کس که به فصیح بودنش یقین باشد و آن عبارت از قرآن کریم و قراءات آن – اعم از متواتر، آحاد و شاذ» (السیوطی، ۲۰۰۶: ۷۴-۷۵).

عادی بر سماع) را قبول ندارد؛ لذا دربارهٔ این بیت حزین به خیال این که «بلند شدن بو» نداریم، می‌نویسد:

«نبّود به ره مصر حزین چشم امیدم بوی خوش یار از در و دیوار بلند است»

(حزین لاهیجی، ۲۸۷:۱۳۵۰).

«بلند شدن بو مسموع نیست، سند می‌خواهد [یعنی باید در اشعار دیگران هم آمده باشد] اگر گویند برخاستن بو آمده و بلند شدن نزدیک بدان است [پس] چه لازم است که [حتماً] به همان لفظ باشد؟ گوییم اطلاق لفظ بر استعمال موقوف است، نزدیکی معنی را چه دخل است در این باب؟ حتی که بر تقدیرِمترادف نیز صحیح نیست؛ مثلاً "زاغ کمان" گویند و "کلاغ کمان" گفتن صحیح نیست.[۳] پس تا سند نباشد، درست نیست»(آرزوی اکبرآبادی، ۲۱:۱۴۰۱). در نظر صهبایی، "قیاس" در زبان ادبی و سماع در زبان عام صورت می‌گیرد. در این بیت حزین:

«کتان طاقتم را پرده‌داری می‌کند حُسنش رُخش در شام خط، ماهِ سحاب‌آلوده را ماند»

(حزین لاهیجی، ۳۵۶:۱۳۵۰)

«صحت لفظ تابع محاوره است، حرفی است به آب زر نوشتنی، ماه سحاب‌آلوده که به مجرد قیاس بر الفاظ دیگر نبسته بل استعمال فصحا را قائد خود ساخته در حوزهٔ آوایی واژگان»(صهبایی، ۱۳۷:۱۲۷۸). در نظر او در چگونگی کاربرد وندهای تصریفی در ساخت الفاظ نیازی به قیاس نیست، همان سماع از زبان محاوره کفایت می‌کند:

«متن:

"به سبق خدمت، از همه پیش است و به وزن عقیدت، از همه بیش. سر تفاخر به آسمان رسانیده و می‌رسدش و یا برتر آن به تفوق می زید و می زیبدش."

شرح:

... لفظ "تر" که افادهٔ تفضیل کند از هر دو محذوف شده. درین مقام، کفایت بر قدر مسموع است قیاس را در آن مدخل نیست.»(همان: ۳۰۴).

---

۳. می‌توان گفت که اصطلاحات زبانی را نمی‌توان تغییر داد؛ مثلاً به‌جای «بیضه در کلاه شکستن» نمی‌توان تخم‌مرغ در کلاه شکستن گفت یا به‌جای «جامهٔ عمل پوشید»، نمی‌توان گفت: «جامهٔ کردار پوشید». برخی از این اصطلاحات پیشینهٔ تاریخی دارند، مثلاً وقتی به کسی شغل می‌دادند، جامهٔ مخصوص آن شغل را می‌پوشید. عمل کار دیوانی است.

آرزو سخت پای‌بند سنّت ادبی قدیم است؛ تصرف در عرف شاعرانه را مجاز نمی‌شمرد و این امر را مستلزم شرایط خاص می‌داند. هر نوع تازگی در الفاظ و مضامین و ترکیبات باید سندیت داشته باشد و سند عبارت است از کاربرد اهل زبان و قوی‌تر از آن آمدن در شعر متقدمان. به وضوح می‌بینیم که نقد خان آرزو و جواب صهبایی به نقد او مبتنی بر سندگرایی و ارائهٔ شواهد از متون قدیم است. به عنوان مثال صهبایی در شرح این بیت ظهوری آورده است:

«متن:

"در کمان بگذشت گر بر کشت‌زاری گله‌ای شحنهٔ تحقیقش آورده است پی شان بی‌گمان"

شرح:

..."پی" در برهان "نشان پای" که نقش قدم باشد و دنبال و پس و عقب و تعاقب و قصد و اراده و "شان" مضافٌ الیهِ "پی" است به فک کسره اضافه از مضاف و این از خصائص همین لفظ است و الا "ایشان" که مرکب از"اسم اشاره قریب "و "شان" است، اگر مضاف الیه شود، فک کسره از مضاف آن جائز نیست و فک کسره مضاف "شان" در کلام اساتذه بسیار واقع است چنان‌که بیت:

"به خاطرشان ملالی گر برد راه نگرفتن کل کند از مهر تا ماه"

دیگری گوید:

"سماجت حاصل دنیا و دین‌شان الف داغ نویدی بر سُرین شان"»

(همان: ۲۱۵)

صهبایی در مواردی نادر، استعمال یک عبارت کنایی به وسیله شاعر مطرحی چون ظهوری را کافی می‌داند و حمل بر سندیت و درستی آن اصطلاح می‌کند. در عبارت «پی به چیزی آوردن» گوید:

« ... پس "پی به چیزی آوردن" درست باشد و "پی فلانی آوردن"، به معنی "تعاقب و عزم او آوردن"، سند می‌خواهد، در این صورت، به معنی سراغ و نشان پای گرفتن و به معنی عزم یا تعاقب، توجیه کردن، عدول از معنی مشهور است. و معهذا، لفظ تحقیق همین معنی سراغ را می‌خواهد، پس در استعمال "پی" به لفظ آوردن چرا نگویند، بیت مصنف سند است»(همان).

صهبایی استناد به شعر و نثر قدما و ادیبان روزگار خود را در فرایند قیاس می‌داند و در اثبات ادعاهای خود در حوزهٔ معرفت لغت و در حوزهٔ استعاره (به خصوص استعارهٔ کنایی) و تشبیه و دیگر آرایه‌های

ادبی به این حربهٔ ادبی متوسل می‌شد. او در شرح بدیعیات ظهوری معتقد است که ماهیت شعر مسائلی چون ساختارشکنی، بیگانه‌ستیزی و دگرگونی زبان رسمی را اقتضا می‌نماید:

«"دریدنِ کمان"؛ ظاهراً عبارت ازالهٔ کمان است و این عبارت تازه‌ای است که در جای دیگر یافته نشد، اما همین سند برابر هزار سند است»(همان: ۲۱۳).

این تعابیر، شاید به شکل جدی در لابلای آثار بزرگان نهضت فرمالیستی غرب مطرح شد. «به طوری که با تعبیر آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی شروع شده و پس از آن با عنوان بیگانه‌سازی توسط یاکوبسون و تینیانوف ادامه پیدا کرد» (احمدی، ۴۷:۱۳۷۰).

۴-۲- وضع مُظهر در موضع مُضمر

یکی از مهم‌ترین مباحث نقد شعر در میان ناقدان شبه‌قاره محسوب می‌شود و برجسته‌ترین مصادیق آن را می‌توان در منازعات بیان حزین لاهیجی و سراج‌الدین علی‌خان آرزو و داوری عالمانه و منصفانهٔ صهبایی میان آن‌ها ملاحظه کرد. با اینکه در بادی امر به نظر می‌رسد این مبحث باید در حوزهٔ بلاغت مورد مداقه واقع شود، اما کاربرد فراوان در مقام نقد شعر از سوی علمای شبه‌قاره، شناور بودن این مبحث را در دو حوزه یاد شده را تأیید می‌کند. مقتضای حال همیشه آن چیزی نیست که در ظاهر به نظر می‌رسد. از این رو در آثار بُلغا دیده می‌شود که گاهی از مقتضای ظاهر عدول کرده‌اند. (هنجارگریزی) و بعد از دقت معلوم می‌شود که ایراد کلام بر خلاف مقتضای ظاهر ناظر به مقاصدی بوده است تا کلام مؤثرتر گردد و در این حالت هیچ رفتاری بر خلاف قواعد و اصول بلاغی صورت نمی‌گیرد.

یکی از مصادیق ایراد سخن بر خلاف مقتضای ظاهر آوردن ضمیر به جای اسم یا برعکس است؛ مثلاً به جای «حسن را دیدم و به او گفتم»، بگوییم: «حسن را دیدم و به حسن گفتم». این موضوع در حوزهٔ معانی مطرح می‌شود، چرا که تحلیل الفاظ و شناخت روابط مفهومی بین آن‌ها، یکی از راه‌های دستیابی به دقایق معنا است. تحلیل کیفیت کاربست واژگان و توصیف مقولهٔ معنایی آن به وسیلهٔ شرایط و چگونگی کاربرد آن از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. این اصطلاح در متون بلاغی عرب به صورت «اظهار در مقام اضمار» آمده است (ابن فارس، ۱۳۷۸: ج۳: ۴۷۱/ ابن‌منظور،۱۴۱۴: ج۴: ۵۲۰). در متون بلاغی عرب به استفادهٔ اسم اشاره، اسم علم و صفت نیز به جای ضمیر اشاره شده است. برخی از موارد کاربرد این مبحث بلاغی به شرح ذیل است:

۱- ناظم یا نثرنویس از اسم اشاره برای اغراضی چون تمایز بین دو مسندالیه، کمال آشکاری مسندالیه یا تحذیر مسندالیه استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال در نمونهٔ زیر هدف شاعر تمایز بین چند مسندالیه است:

«کَمْ عاقلٍ عاقلٍ أعْیَتْ مَذاهبُه و جاهلٍ جاهلٍ تَلْقاهُ مَرزُوقاً
هذا الَّذی تَرکَ الأوهامَ حائرةً و صَیَّرالعالِمَ النِّحریرَ زندیقاً"(رجایی،۱۳۵۳:۲۲۴)

ترجمه:

«چه بسیار خردمندان آگاهی که در راه زندگی درمانده‌اند، و چه بسیار بی‌خردانِ نادانی که روزی فراوان می‌گیرند. این است چیزی که پندارها را دچار شگفتی کرده و اندیشمندِ متبحر را زندیق ساخته است». لفظ «هذا» در بیت دوم به تفاوت بین «عالم و جاهل» اشاره کرده است. چون مسند (درماندگی عالم و به کمال دنیوی رسیدن جاهل) امری شگفت محسوب شده که به مسندالیه «عالم» و «جاهل» نسبت داده شده است و در بیت دوم با ذکر اسم اشارهٔ «هذا» تمایزی بین دو مسندالیه قائل شده و با یک امر تعجب‌برانگیز (درماندگی مادی عالم) حکم بر کفر عالم داده است؛ در نتیجه شاعر به جای ضمیر «هما» از ضمیر «هذا» استفاده کرده است.

۲- از اسم علم برای اغراضی چون بزرگ جلوه دادن مسندالیه در نظر شنونده، ایجاد ترس در قلب شنونده یا تحقیر مسندالیه استفاده می‌شود. نمونه برای بزرگ جلوه دادن مسندالیه:

«قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ / اللَّهُ الصَّمَدُ»[۴]. در این مثال اسم «الله» جای ضمیر آمده است. مثال دیگر:

«وَ بِالْحَقِّ أَنْزَلْناهُ وَ بِالْحَقِّ نَزَلَ»[۵]: و به حق و راستی آن را فرود آوردیم و به حق و راستی فرودآمد.

صهبایی از این اصطلاح معروف در مطاوی کتب بلاغی عربی، بارها در استدلال‌های خود استفاده کرده است. در مورد این بیت حزین، پاسخ او به خان آرزو گویای هر چه بهتر بحث «وضع مُظهر در موضع مضمر» است:

«لعلت مرا به بوسه تواند غنی کند بذل کریم را به تمنا چه احتیاج»

خان‌آرزو می‌آورد: «عزیزان شما را برای خدا انصاف بدهید و از حق مگذارید، مراعات "تمنّا" در مصراع اول چیست؟» (آرزوی اکبرآبادی،۱۴۰۱:۲۵)

. قرآن کریم، اخلاص:۱و۲

. همان، اسراء: ۱۰۵. اسم عَلَم در این آیه همان "الله" است با توجه به آیه دیگری از قرآن (طه:۱۷) که فرماید: «ٱللَّهُ ٱلَّذِیٓ أَنزَلَ ٱلۡكِتَٰبَ بِٱلۡحَقِّ».می

صهبایی در پاسخ می‌نویسد:

«مراعات تمنا در مصرعهٔ شیخ به اعتبار لفظ البته موجود نیست؛ اما توجیهات دور و نزدیکی را در این مقام مدخلی هست... یکی آن که در مصرعه ثانی لفظ "کریم" مظهر است در موضع مضمر، اَی بذل او را، یا اسم اشاره از اول آن محذوف گشته. بنابراین دو وجه، معنی شعر چنین باشد که: لب کریم تو بر غنی کردن من به بوسه قادر است و کریم با وصف قدرت ضرور است که کرم کند پس "بذل او" یا "بذل آن کریم" را به سؤال حاجت نیست...»(صهبایی،۱۲۷۸: ۳۷-۳۶) در شرح "*سه‌نثر* ظهوری" نیز صهبایی به طور زیبا و کاملاً منطقی این موضوع را توضیح داده است:

«متن:

"اگر مهتاب نخ کتانی بگسلد؛ ماه سیلی‌خورِ کلف است"

شرح:"مهتاب" پرتو ماه و اگر جرم ماه مراد بود ذکر ماه بعد ازان از قبیل وضع مظهر در موضع مضمر باشد»(صهبایی، ۱۵۳:۱۹۰۶)

در مثال مذکور طبق نظر صهبایی اگر «مهتاب» را جرم ماه در نظر بگیریم، آن وقت «ماه» در نقش بدل در موضع مهتاب قرار می‌گیرد. با توجه به این‌که ظهوری به مدح ابراهیم عادل‌شاه پرداخته است، به نظر صهبایی، نویسنده با آوردن «ماه» به‌جای «مهتاب» می‌خواهد به نوعی حس انقیاد و اطاعت را در وجود مخاطب نسبت به ممدوح برانگیزد. مثال دیگر:

«متن:

"زهی حشمت که اگر از حصار رفعتش آسمان را برجی خوانند، فلک را پایه باشد و خَهی شوکت که اگر در حساب همتش عمان را درجی شمارند، دریا را آبرویی گردد."

شرح:

لفظ "فلک"، در فقرهٔ اول و "دریا"، در فقرهٔ ثانی، وضع مُظهر در موقع مُضمر است از غیر لفظ و حساب همت، حسابی که در اشیای معطی به همت ممدوح واقع شود.»(همان: ۲۱۸)

در مثال مذکور صهبایی از معانی مترادف "آسمان" و "دریا" یعنی "فلک" و "عمان" به عنوان بدل استفاده کرده است و در این بیان کمال مسندالیه؛ یعنی " حشمت ممدوح " را در نظر داشته است.

۵-۲- توجه به مناسبات لفظی و معنایی در نقد و تحلیل متن

در نقد ادبی غرب، «تناسب را می‌توان معادل "tenstion " دانست. ویلیام امپسون در کتاب "*Sevrn types of Ambi gui ty*" آن را کنش و تجاذب میان کلمات در تولید معنی تعریف کرده است»(Dutton, ۱۹۸۴: ۷۰). آبرامز نیز آن را « پیوند و تنیدگی درونی عناصر شعر نامیده است» (Abrams,۱۹۹۹: ۱۸۸) در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی نیز به معنی پیوند درونی عناصر شعر آمده است.

یکی از معیارهای مهم زیبایی‌شناسی سخن در سبک هندی رعایت تناسب است. شاعران این سبک، شیفتهٔ تناسبات لفظی و معنایی و شبکه‌های به هم پیوستهٔ معانی و الفاظ در داخل بیت هستند. شاید این جملهٔ میرمحمدمحسن اکبرآبادی (از طرفداران خان آرزو) بیانیهٔ سبک هندی باشد که «مناسبت لفظی بنای کارخانهٔ سخن است و شعر از این دقایق ترقی کل می‌نماید» (فتوحی، ۳۶۲:۱۳۸۵). شبکهٔ تداعی‌هایی که بسیاری از شاعران سبک هندی خود را به آن ملزم می‌دانسته‌اند موجب ایجاد این نوع برخورد شده است. آن‌ها در بررسی این تداعی‌ها به تناسبات لفظی می‌رسیدند. این کار به حدی در منتقدان این دوره اثر گذاشته بود که بیشترِ تحقیقات منتقدانی چون خان آرزو حول همین مسئله شکل گرفت تا جایی که وی در اصلاح شعر شعرا از آن استفاده کرد. بیشتر ایراداتی که خان آرزو در *تنبیه‌الغافلین* به شعر حزین لاهیجی گرفته، از همین مقوله است. از نظر ناقدان این دوره رعایت تناسبات، ساخت شعر را قوی می‌کند. این دقّت در واقع از مهم‌ترین مبانی نقد سبک هندی به‌ویژه در شبه‌قاره است. خان آرزو سخت شیفتهٔ «سنت» و رعایت «تناسب»های سنّتی است و در مقابل، بعضی دیگر چندان به سنت‌ها و تناسب‌های سنتی پای‌بندی نشان نمی‌دهند. در همین حوزهٔ مباحث ساخت و صورت، این دسته از ناقدان اصطلاحی تحت عنوان «کلمه‌بندی» دارند که آن را تقریباً در مفهوم Texture به کار می‌برند؛ امروزه ما عیناً معادل انگلیسی آن را که «بافت» است، به کار می‌بریم. وجود تناسب‌ها و تقابل‌های قوی و زیبا، بافتی محکم و متشکل در شعر ایجاد می‌کند. تأمل در این مقوله نیز نوعی نقد ساخت بیت به شمار می‌رود. به هر نسبت که تناسب میان اجزاء بیت قوی‌تر باشد. مرتبهٔ شعر نیز ارتقا پیدا می‌کند و ساخت لفظی، معنایی و تصویری آن منسجم‌تر می‌شود. شاعران توانا حد اعلای تناسب را در شعر خود ایجاد می‌کنند (همان: ۳۶۳)

خان آرزو در مورد این بیت حزین می‌نویسد:

«عیار عشق چون زد بر محک اندیشه دانستم که خون کوهکن آخر به جوی شیر می‌آید»
(حزین لاهیجی،۱۳۵۰:۲۹۰)

«پوشیده نیست که لفظ «عیار و محک» با جوی شیر و کوهکن هیچ مناسبت ندارد [با توجّه به رابطهٔ دو مصراع که اساس سبک هندی است]» (آرزوی اکبرآبادی،۱۴۰۱:۲۷). صهبایی در پاسخ می‌نویسد: **«این قدر پابند مناسبات الفاظ بودن دایرهٔ سخن را به غایت تنگ گردانیدن است» (صهبایی، ۱۲۷۸:۴۱).**

صهبایی در رسالهٔ «*قول فیصل*»، بارها از سخت‌گیری خان آرزو دربارهٔ تناسب‌ها به ستوه آمده، می‌گوید:

«معترض (آرزو) تابع رعایات لفظی به مرتبه‌ای است که بالاتر از آن متصور نباشد (همان: ۱۷۵) و در جای دیگر این سخت‌گیری را موجب محدود کردن میدان سخن می‌داند: **«پای‌بند مناسبات شدن و آنگاه به این قدر گامی بی‌مراعات آن برندارند و لقمه، بی‌ملاحظهٔ آن در دهن نگذارند، پای سعی را سنگ و مائدهٔ سخن را تنگ‌گردانیدن است»(همان: ۱۲۰)**

آرزو مناسبات را بسیار دقیق بررسی می‌کند و آن‌جا که تناسبی میان اجزا و عناصر بیت (چه در معنا و چه در صور خیال) پیدا نکند، شعر را ضعیف و سُست می‌شمارد، اما صهبایی چنین اعتقادی ندارد، شاید حق با او باشد، چرا که پای‌بند مناسبات لفظی شدن، موجب می‌شود که شاعر تجربهٔ شخصی و اندیشهٔ خود را قربانی تقابل‌ها و تناسب‌های سنتی شعر کند. در نظر او وجود تناسب‌ها و تقابل‌های قوی و زیبا، بافتی محکم و متشکل در شعر ایجاد می‌کند.

صهبایی، این تناسب را نه تنها در شعر بلکه در نثر هم دنبال می‌کند. او در «شرح سه‌نثر ظهوری» دربارهٔ تناسب کلمات با یکدیگر و همچنین معنای کلمه در مفهوم کلی متن به بیش از نود مورد اشاره کرده است.

نمونه‌های ذیل از صهبایی مؤید این گفتهٔ ماست:

«متن:
"محمل شوق حجازیانش به صدای تال هندیان زنگله‌بند"
شرح:

"حجاز" بالکسر؛ مکه و نام مقامی از مقامات دوازده‌گانه از موسیقی که در این جا به طریق تناسب واقع شده و "حجازی" منسوب به حجاز.»(صهبایی، ۱۴:۱۹۰۶)

نمونهٔ دیگر:

« متن:

"کسی را زیبد انداز نثارش که باشد عالم جان در کنارش"

شرح:

"انداز" به معنی قصد؛ یعنی قصد نثار او کسی را می‌زیبد که به مقدار یک عالم نقد جان در کنار خود داشته باشد و الا به همان یک جان که با خود دارد ارادهٔ نثار و شایستگی ندارد و بعضی "انداز" را مخفف "اندازه" تصور کرده معنی این شعر چنین نوشته‌اند که بادشاه زر و سیم و گوهر و نعمت بر تمام خلق چه قدر نثار کرد لیکن اندازهٔ آن معلوم کردن کسی را زیب دهد که عالم جان در بغل خود داشته باشد و عالم جان در بغل خود ندارد مگر بادشاه، زیرا که تمام عالم فریفته و مفتون اوست.

مؤلف گوید: "ظاهراً از این اراده آن نموده که اندازهٔ بخشش خود هم، خود تواند کرد اما نثار در این معنی تناسب نیست بلکه ایثار می باید."» (همان: ۴۰-۴۱).

صهبایی در بررسی نسخه‌ها، سعی کرده است، بهترین نسخه را انتخاب بکند و بر اساس آن مناسبات را مورد بررسی قرار دهد. او معمولاً از بین نسخه‌های غلام جیلانی رامپوری و ابوالیمین عبدالرزاق بن محمد اسحق الحسینی السورتی به نسخهٔ عبدالرزاق یمنی توجه فراوان دارد و هرگز از بیان دیدگاه خود در صحّت و سقم ضبط واژگان و صورت نهایی و به کمال رسیدهٔ آن‌ها ابائی نمی‌کند. دو نمونهٔ ذیل دقت بالای او را در حوزهٔ نسخه‌شناسی و چگونگی هندسهٔ تألیف اجزای کلام به خوبی نشان می‌دهد:

«متن:

"در بزمگاه عشرتش، جمشید را مشرب جرعه‌خواری "

شرح:

..."مشرب"؛ راه و طریق رندان مقابل مذهب و در بعضی نسخه "شرف" به معنی "بزرگی" به جای "مشرب" دیده شده اما نظر به تناسب مشرب باید»(همان: ۱۴۸).

نمونه‌ای دیگر:

«متن:

"سخنی را که یک بدخشان رنگ نیست از لعل او ندارد رنگ"

شرح:

"یک بدخشان" ای؛ به قدر یک بدخشان و در بعضی نسخه در آخر هردو مصرع لفظ "رنگ" است درین صورت در مصرع اول به معنی "بهره و فائده" خواهد بود و در بعضی آخر مصرع ثانی لفظ "سنگ" پس سنگ به معنی "وزن" است و "لعل" به معنی "لب" و تناسب الفاظ بر عقلا مخفی نیست »(همان: ۱۹۱)

۴- نتیجه‌گیری

صهبایی در نتیجهٔ نبوغ، تحقیق و پژوهش در امّهات متون فارسی و عربی و برخورداری از قدرت حافظه بالاتر، در عرصه نقد متون نیز همانند حوزه‌های دیگر، فردی صاحب‌نظر و دقیق‌الفکر محسوب می‌شود. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های او در این زمینه، کاربرد اصطلاحات جدید و ورود به مباحثی است که پیش از وی سابقه ندارد و در مواردی با آرای دانشمندان غرب در جهان امروز قابلیّت تطبیق دارد، اصطلاحاتی از قبیل طَرَفِ وقوع، شعر دولَختی، کلمه‌بندی، استخوان‌بندی. در کنار این مفاهیم و مصطلاحات ویژهٔ نقد ادبی، بخش قابل‌ملاحظه‌ای از اصطلاحات بلاغی و دستوری و حتی فلسفی و کلامی هم در آرای او وجود دارد که در جای خود بسیار تازه و ارزشمند است؛ مثلاً صهبایی از قاعدهٔ منطقیِ «اثبات شیء نفی ماعدا نمی‌کند»، در تعیین افادهٔ حصر صفت استفاده می‌کند. یا غالباً تحت‌تأثیر صرف ونحو زبان عربی به‌جای حروف اضافه، از صله و یا حروف جر استفاده می‌کند به دلیل این‌که «بر» و «در» را برابر «علی» و «فی» قرار می‌دهد. صهبایی نه‌تنها در زبان فارسی و عربی مهارتی داشت، بلکه با زبان و ادبیات هندی نیز آشنایی کامل داشت و در نقد شعر فارسی از نکات ادبی و مباحث مربوط به نقد شعر در زبان هندی نیز بهره می‌برد که در نوع خود حائز اهمیت است و بحث شعر دولَختی که در این مقاله به‌تفصیل مورد تحلیل واقع شده، معادل اصطلاح «اسبنده دوکهن» Asanbaddha Dokhn است که در زبان هندی کاربرد دارد. صهبایی در امر تناسب الفاظ معتقد است که شاعر یا نویسنده لازم نیست همواره خود را ملزم و مقید به این ویژگی گرداند. همچنین در دیدگاه او در زبان عادی، استعمال موقوف بر سماع است، اما در زبان ادبی، اولویت را از آنِ قیاس می‌داند، درنتیجه برای شاعر و نویسنده در ابداع ترکیبات جدید و آوردن مجاز، تشبیهات، استعارات، کنایات نو و حتی وضع واژه مانعی نمی‌بیند.

منابع:

۱) آرزوی اکبرآبادی، سراج‌الدین علی‌خان، (۱۹۷۷)، *سراج منیر*، ضمیمهٔ *کارنامهٔ منیر لاهوری*، مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ سید محمد اکرّم، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد.

۲) آرزوی اکبرآبادی، سراج‌الدین علی‌خان، (۱۴۰۱ه.ق)، *تنبیه‌الغافلین*، با مقدمه و تصحیح و تحشیه سید محمد اکرم «اکرام»، لاهور، دانشگاه پنجاب.

۳) ابن جنی، ابوالفتح عثمان، (۱۳۷۶)، *الخصائص*، جلد ۱، تحقیق محمد علی النجار، دارالکتب المصریهٔ.

۴) ابن‌فارس، ابوالحسین احمد، (۱۳۷۸)، *معجم مقاییس اللغه*، جلد ۳، ترتیب و تنقیح: سعید رضا علی عسکری و حیدر مسجدی، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

۵) -ابن‌منظور، محمدبن مکرم، (۱۴۱۴)، *لسان‌العرب*، جلد ۴، بیروت، دار صادر.

۶) احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

۷) انوشه، حسن، (۱۳۷۵)، *دانشنامهٔ ادب فارسی در شبه‌قاره (هند، پاکستان، بنگلادش)*، جلد۴، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۸) ارژنگ، غلامرضا، (۱۳۷۴)، *دستور زبان فارسی امروز*، تهران، قطره.

۹) حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد بن بهاءالدّین، (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*، به تصحیح سلیم نیساری، تهران، نشر سخن.

۱۰) حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۶۹)، *آواشناسی (فونتیک)*، تهران، آگاه.

۱۱) حزین لاهیجی، شیخ محمد علی‌بن ابیطالب‌بن عبدالله، (۱۳۵۰)، *دیوان حزین لاهیجی*، با تصحیح، مقابله و مقدمهٔ بیژن ترّقی، تهران، کتابفروشی خیام.

۱۲) خیام‌پور، عبدالرسول، (۱۳۷۵)، *دستور زبان فارسی*، تبریز، کتابفروشی تهران.

۱۳) -داعی‌الاسلام، آقا سید محمد علی، (۱۳۶۲)، *فرهنگ نظام*، جلد ۱، تهران، نشر دانش.

۱۴) رامپوری، غیاث‌الدین محمد، (۱۳۹۳)، *غیاث اللغات*، ۲ جلد، تهران، شرکت چاپ و نشر بین الملل (وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی).

۱۵) رامپوری، نجم‌الغنی خان صاحب، (۱۹۱۹)، *نهج‌الادب*، لکهنو، نول‌کشور.

۱۶) رجایی، محمد خلیل، (۱۳۵۳)، *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، شیراز، دانشگاه پهلوی.

۱۷) السیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن ابن أبی بکر، (۲۰۰۶م)، *الاقتراح فی علم أصول النحو تحقیق*، محمود سلیمان یاقوت: مصر، دارالمعرفهٔ الجامعیهٔ

۱۸) شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۵)، *شاعری در هجوم منتقدان*، تهران، سروش.

۱۹) شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، *بیان*، تهران، فردوس.

۲۰) صهبایی دهلوی مولوی، امام‌بخش، (۱۹۰۶)، *شرح سه‌نثر ظهوری*، لکهنو، مطبع نولکشور.

۲۱)صهبایی دهلوی مولوی، امام‌بخش، (۱۲۷۸ه.ق)، *قول فیصل*، مطبع نظامی، کانپور.
۲۲)فتوحی، محمود رودمعجنی، (۱۳۸۵)، *نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی*، تهران، سخن.
۲۳)قرآن کریم، (۱۳۷۸)، ترجمهٔ الهی قمشه ای، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۴)منزوی، احمد، (۱۳۶۲)، *فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان*، اسلام آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۲۵)ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۶۵)، *تاریخ زبان فارسی*، ۳ جلد، تهران، نشر نو.
۲۶)ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۵۲)، *دستور زبان فارسی*، تهران، بنیاد فرهنگ.

مقاله:

۲۷)باباسالار، علی‌اصغر؛ هادی، روح‌اللّه و هاتوری، ری، (۱۳۹۸)، «*سه‌نثر*" ظهوری ترشیزی و جایگاه آن در ادبیات فارسی»، مجله *متن‌پژوهی ادبی*، سال ۲۳، شمارهٔ بهار، صص۱۲۷-۱۵۷.
۲۸)بخش فارسی دانشگاه دهلی، (۲۰۰۸)، «بررسیِ انتقادی زبان و ادبیات فارسی در نیمهٔ اول قرن نوزدهم میلادی در هند»، *فصلنامهٔ فرهنگ و زبان و ادب فارسی*، ویژه‌نامهٔ حسین قاسمی، شمارهٔ ۵۹-۶۰، بهار-تابستان ۱۳۹۲ش. صص ۴۶۴- ۴۸۶.
۲۹)حق‌جو، سیاوش، (۱۳۹۰)، «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه»، *فصلنامهٔ تخصص سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، علمی‌پژوهشی، بهار ۱۳۹۰، شماره پیاپی ۱۱، صص ۲۶۸-۲۵۵.
۳۰)حق‌جو، سیاوش، (۱۳۸۹)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، *فصلنامه جستارهای ادبی دانشگاه آزاد واحد تهران شمال*، سال ۲، شمارهٔ ۴، پیاپی ۸، صص:۹۶-۷۹.
۳۱)خاکپور، محمد؛ مهدی‌پور، محمد؛ باقری، مهدی، (۱۴۰۰)، «دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در "شرح سه‌نثر ظهوری"»، *جستارهای نوین ادبی*، دوره ۵۴، شماره ۳، شماره پیاپی ۲۱۴، پاییز، صفحه ۲۷-۵۳.

منابع لاتین:

32) Abrams.M.H, (1999), A GLOSSARY OF Literary Terms, IN United States of America.
33) Dutton, Richard, (1984), An Intrudoction To Literary Criticism Long man, York Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی