[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]

[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

نقش مؤلفه‌های دستوری در ابهام زبانی غزلیات غالب دهلوی

حسین اتحادی*

چکیده

غالب دهلوی یکی از مشهورترین شاعران سبک هندی در قرن سیزدهم است. ازنظر برخی منتقدان، او از گروه شاعرانی است که کلامشان غالباً مبهم و پیچیده است. در پژوهش حاضر، به‌روش توصیفی-تحلیلی، مهم‌ترین بخش آثار غالب، که مجموعهٔ غزلیات او است، برای روشن‌شدن عوامل ابهام، از منظر زبانی بررسی و تحلیل شده است. نتایج نشان می‌دهد که ابداع ترکیبات مختلف وصفی، حذف بخشی از جمله، برخی سهوهای لغوی و نحوی و به‌ویژه برقرارکردن تنازع میان کلمات، مؤلفه‌هایی هستند که مایهٔ ابهام کلام غالب شده‌اند. ازاین‌میان، کاربرد ترکیبات تازه و برقراری تنازع را، به‌دلیل کاربرد زیاد، می‌توان از ویژگی‌های سبکی غالب محسوب کرد. ازمنظری دیگر، علاقهٔ زیاد شاعر به ارائهٔ مضامین تازه و پیچیده سبب شده است تا ترکیبات تازهٔ اسمی، قیدی و به‌ویژه وصفی زیادی ابداع کند.

کلیدواژه‌ها: غالب دهلوی، غزلیات، مؤلفه‌های دستوری، زبان، ابهام.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد زابل hossein.ettahadi@gmail.com

CC BY NC

تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۰، شمارهٔ۹۲، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۵۷-۸۰

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی سال ۳۰، شمارهٔ ۹۲، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۵۷-۸۰

The Role of Grammatical Components in the Linguistic Ambiguity of Ghalib Dehlavi's Ghazals

Hossain Ettehadi*

Abstract

Ghalib Dehlavi is among the most famous poets of Indian style in the 13th century. As noted by some critics, he belongs to the group of poets whose speech is often ambiguous and complicated. Using a descriptive-analytical method, the present study attempts to clarify the causes of such linguistic ambiguity through analyzing the most important part of Ghalib's works, his collection of Ghazals. The results show that creating various descriptive compounds, omitting a part of a sentence, and some lexical and syntactic inaccuracies, and specifically, creating conflict among words are the most significant components which have led to his speech ambiguity. Meanwhile, in terms of their high frequency, using innovative compounds and creating conflicts are regarded as features of Ghalib's style. On the other hand, the great desire of the poet to present new and complex themes has led him to invent many new nominal, adverbial, and especially descriptive compounds.

Keywords: Ghalib Dehlavi, Ghazals, Grammatical Components, Language, Ambiguity.

*Assistant Professor in Persian Language and Literature at Islamic Azad University, Zabol branch, *hossein.ettahadi@gmail.com*

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

مقدمه

از دورهٔ صفویه، محدودهٔ جغرافیایی شعر فارسی گسترش بیشتری یافت. این گستردگی سبب می‌شود تا زبان و نحوهٔ بیان کلام نیز دستخوش دگرگونی شود. شبه‌قارهٔ هند مهم‌ترین مرکز تحولات است که سخنوران زیادی نیز در طی قرون دهم تا سیزدهم در آنجا به شاعری پرداختند. رواج شعر فارسی در این منطقه و نیز ارتباط و رفت‌وآمد شاعران ایران به پهنهٔ گستردهٔ شبه‌قاره، اندک‌اندک در زبان و بیان سخنوران تغییراتی ایجاد کرد که بعدها به سبک هندی موسوم شد. برای سبک هندی ویژگی‌های زیادی برشمرده‌اند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: اجتناب از سادگی بیان، سعی در رقت فکر و خیال، رعایت ایجاز در الفاظ از راه حذف وسائط، و جست‌وجوی مضامین و تعبیرات بی‌سابقه (آریان، ۱۳۵۲: ۲۷۱).

از منظر نحوهٔ بیان و مختصات زبان، در شعر سخنوران این سبک دو جریان متفاوت را می‌توان مشاهده کرد. شاعران جریان نخست، که ازنظر زمانی نیز متعلق به دوره‌های آغازین سبک هندی‌اند، کسانی هستند که «درواقع دنباله‌رو سبک عراقی و مکتب وقوع هستند و در شعر آنان نازک‌خیالی و مضمون‌سازی و پیچیدگی کمتری به‌چشم می‌خورد و از ویژگی‌های آن روانی و سادگی نسبی است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۷۸۶). گروه دوم به شاعران «طرز خیال» یا «خیال‌بند» مشهورند.

> [شاعر این شیوه] خواه در تشبیه و استعاره و خواه در وصف و تمثیل، یا هر مورد دیگر، از بیان مطلب به‌نحو ساده و عادی آن امتناع داشت، بلکه آن را با ترکیب‌های تشبیهی و استعاری که برپایهٔ تخیل و توهم استوار باشد بیان می‌کرد و به‌همین‌سبب تشبیهات خیالی و وهمی و استعاره‌های متخیل ژرف در کلام این‌دسته از شاعران بسیار است، به‌حدی‌که گاه رسیدن به کُنه معنی‌های آنان مشروط بر داشتن همان نازک‌خیالی‌های گوینده می‌گردد (صفا، ۱۳۷۳: ۵۳۵).

یکی از شاعران سبک هندی که کلامش را به ابهام و اغلاق توصیف کرده‌اند، میرزا غالب دهلوی است.

> میرزا غالب در ۸ رجب ۱۲۱۲قمری در شهر آگره چشم به جهان گشود. در ۱۳سالگی با امراؤبیگم، دختر بزرگ نواب الهی، ازدواج کرد. در ۱۵یا ۱۶سالگی برای همیشه از آگره به دهلی کوچید و تا پایان عمر، یعنی ذی‌القعدهٔ ۱۲۷۵ قمری، در این شهر به‌سر برد (محمود و عابدی، ۱۳۸۰: ۸۶).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

مؤلف تذکرهٔ *حدیقه‌الشعراء* دربارهٔ جایگاه ادبی غالب نوشته است: «بسیار از شعرای هندوستان مفاخرت دارند که از او اخذ قواعد کرده‌اند» (دیوان‌بیگی شیرازی، ۱۳۶۵: ۱۲۵۴).

غالب دیوان شعری دارد که نشان می‌دهد در سرودن انواع شعر دست داشته است. از او آثاری هم به نثر در موضوعاتی همچون فن نامه‌نگاری، نحو زبان فارسی، ضرب‌المثل‌ها، تاریخ، داستان‌های قدیم و حکایات پیامبران و پادشاهان بر جای مانده است (غالب‌دهلوی، ۱۳۷۶: بیست‌ودو)، اما، همچون دیگر شاعران سبک هندی، بخش مهم اشعارش غزلیات است. «با اینکه مثنوی و قصیده و رباعی و دیگر انواع شعر را مورد نظر داشته، او را باید غزل‌سرای برجسته‌ای به‌شمار آورد و شاید بزرگ‌ترین سخنوری باشد که از قرن سیزدهم به بعد در شبه‌قارهٔ هند غزل سروده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۴۷: ۲۷). دربارهٔ طرز شاعری و خصوصیات سبک غالب دهلوی، می‌توان به یکی از اشعار خود او رجوع کرد.

سخن ساده دلم را نفریبد غالب نکته‌ای چند ز پیچیده بیانی به من آر

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۴۰)

همین رویکرد و کوشش او در جهت پیچیده‌گویی سبب شده تا منتقدان غالب را جزء گروه خیال‌بندان قرار دهند. «از خلال شعرهای دیوان او به‌روشنی می‌توان دریافت که وی نیز به‌شدت طالب حسن غریب و معنی بیگانه است و از طرز ادای معانی، که با زبانی روشن و آشکار احساس خود را بیان کند، گریز داشته و این را نمی‌پسندیده» (همان، ۲۸).

پرسش‌های تحقیق

هدف از این تحقیق پاسخ به دو پرسش اصلی است. نخست اینکه مشخص شود ازنظر زبانی چه عواملی بیشتر در ابهام و پیچیدگی کلام غالب تأثیرگذار بوده است؛ دیگر اینکه در نحوهٔ ارائهٔ مضامین، آیا می‌توان برای شاعر ویژگی سبکی خاصی در نظر گرفت؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر به‌روش توصیفی-تحلیلی و برپایهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است. برای این‌کار، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، همهٔ غزل‌های شاعر، بیت به بیت، ازنظر کاربرد مؤلفه‌های دستوریِ ابهام آفرین، بررسی و تحلیل شده‌اند. این پژوهش، براساس *دیوان غزلیات غالب دهلوی* تصحیح محمدحسن حائری انجام گرفته است. بنابه‌گفتهٔ مصحح، دیوان شاعر

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

در این تصحیح با پنج‌نسخهٔ متفاوت دیگر برابر نهاده شده است. غالب ۳۳۴ غزل دارد که درمجموع شامل ۳۶۲۲ بیت می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینه‌های مختلف ذهن و زبان غالب دهلوی پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است؛ ازاین‌جمله، باید به مقالهٔ «حافظ و غالب» تألیف محمدامیر مشهدی (۱۳۸۹) اشاره کرد که نتیجه گرفته است غالب در زمینه‌های عاطفی و اندیشه و تصویرسازی از حافظ تأثیر گرفته است. نیز سلیمانی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «دساتیر، زبان پاک و غالب دهلوی» نتیجه گرفته است که تلاش برای پالودن زبان فارسی، در شبه‌قارهٔ هند و ازجمله غالب دهلوی هم دیده می‌شود. چند پژوهش هم دربارهٔ ذهن و اندیشه‌های غالب صورت گرفته است. ازجملهٔ آنها باید از مقالهٔ «اندیشه‌های عرفانی در شعر غالب دهلوی» تألیف جان‌نثاری (۱۳۷۸) نام برد. مؤلف عقیده دارد که غالب نخستین شاعری است که عقاید فلسفی را وارد شعر کرده و شعر او ترکیبی از اندیشه‌های فلسفی و عرفانی است. اما، در پژوهش حاضر، برای نخستین‌بار، عوامل ابهام شعر غالب در زمینهٔ زبان شاعر بررسی و تحلیل شده است.

بحث و بررسی

ابهام و پیچیدگی کلام در سبک هندی از نحوهٔ ارائهٔ مضامین در دو محور زبانی و بیانی متأثر است. در محور بیانی، ویژگی مشترک همهٔ شاعران این سبک، کاربرد متراکم تصویر، به‌ویژه تشبیه و استعاره، و نیز باریک‌بینی در ابداع تصاویر دور از ذهن است. در این پژوهش، این جنبه از شعر غالب مورد توجه نبوده، بلکه تمرکز بر ساختار کلام و نحوهٔ استفاده از مفردات و ترکیبات واژگانی بوده است. به‌بیان دیگر، بررسی کاربردهایی در محور زبانی که در پیچیدگی و دشواری شعر او تأثیر داشته است در شمار اهداف پژوهش است. یکی از این شیوه‌ها که بسیار مورد توجه غالب بوده، آن است که چند واژه را به‌صورت پیوسته و مرتبط با هم به‌کار می‌برد. این واژه‌ها درکنار یکدیگر مفهومی تازه خلق می‌کنند؛ مثلاً، در بیت زیر، در هر مصراع وصف تازه‌ای از معشوق کرده است.

می‌رود خنده به سامان بهاران زده‌ای خون گل ریخته و می به گلستان زده‌ای

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۳۸)

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

معشوق کسی است که به سامان بهاران ریشخند می‌زند و خون گُل ریخته و می در گلستان نوشیده است. یا بیت زیر که دو تصویر تازه از دل ارائه کرده است. «خنده به سامان بهاران زده» و «خون گل ریخته» و «می به گلستان زده» همه اوصافی ترکیبی هستند که در کنایه از معشوق به‌کار رفته‌اند.

دارم دلی ز غصه گرانبار بوده‌ای بر خویشتن ز آبله چیزی فزوده‌ای

(همان، ۳۴۰)

«از غصه گرانبار بوده» و «از آبله چیزی بر خود فزوده» اوصافی هستند که تصویر ویژه و تازه‌ای از دل شاعر می‌آفرینند.

در این شیوه، از مجموع چند واژه ترکیب تازه‌ای درست می‌کند و توصیف و مفهوم تازه‌ای خلق می‌کند که پیش از آن وجود نداشته است؛ بنابراین، با این‌کار خود حوزهٔ تداعی معانی و همچنین صورخیال کلامش را گسترده‌تر می‌کند؛ برای مثال، در شعر زیر، دو واژهٔ «برق» و «مرگ» را با استفاده از اوصاف ترکیبی، به‌گونه‌ای تازه و غیرآشنا تعریف کرده است.

برق از قهرت، کباب بی‌محابا سوزی‌ای مرگ از لطفت، هلاک دردمند آزادی‌ای

(همان، ۳۶۱)

در این توصیف‌ها، چون واژه‌ها به یکدیگر وابسته‌اند، در هنگام معناکردن شعر نیز باید این پیوستگی در نظر گرفته شود؛ بنابراین، برای دریافت روابط بین اجزای کلام، ذهن خواننده به تلاش و تأمل بیشتری نیاز دارد. این تلاش و تأمل، درنهایت، سبب دیریابی و ایستایی مفاهیم شعر می‌شود.

تا چه‌ها مژدهٔ خون‌گرمی قاتل دارد ناوک در رهِ دل قطره ز پیکان زده‌ای

(همان، ۳۳۹)

«ناوک در رهِ دل قطره ز پیکان زده» استعاره از نگاه معشوق است که اینجا شاعر از آن با عنوان قاتل یاد کرده است. این ناوک، هنوز به دل عاشق نرسیده، از شدت گرما و حرارت، پیکانش را ذوب (قطره) کرده است.

در شعر زیر، اوصاف ترکیبی مصراع دوم، از واژهٔ «هدیه» که در مصراع نخست آمده است ابهام‌زدایی می‌کند.

هدیه آورده‌ای از بزم حریفان ما را رخِ خوی کرده ز شرم و لبِ دندان‌زده‌ای

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۴۰)

این شیوه همان است که در علم معانی یکی از اغراض اطناب دانسته شده است، که هدف از آن را نیز ایضاح بعد از ابهام دانسته‌اند.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

یکی از اقسام اطناب، توضیح‌دادن و بیان‌کردن پس از ابهام است. این توضیح برای این است که معنی در ذهن شنونده استوار گردد؛ چون سخن یک‌بار به‌شیوهٔ مبهم و سربسته و کوتاه ذکر گردیده و بار دیگر به‌شکل گسترده بیان شده؛ بنابراین، ذکر دوبارهٔ آن به‌گونهٔ تفصیلی بر ارجمندی و شرف معنا می‌افزاید (الهاشمی، ۱۳۹۴: ۴۱۰).

همچنین، در بیت زیر، شاعر پاسخ پرسش مصراع نخست را در مصراع دوم به‌صورت ترکیبی بیان کرده است.

رشک سخنم چیست؟ نه شهد سخن است این تلخابهٔ سرجوشِ گدازِ نفس است این
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۲۵)

در بیت زیر، غیر از دو واژهٔ «بتی» و «دارم»، بقیهٔ شعر اوصافی ترکیبی از معرفی همین استعارهٔ «بت» است.

بتی دارم زِ شنگی روزگاران خو، بهاران بَر به مستی خویش را گرد آر و گوی از هوشیاران بَر
(همان، ۲۴۲)

در برخی موارد، این اوصاف حتی در نحوهٔ خوانش شعر نیز ابهام ایجاد می‌کند؛ مثلاً، شعر زیر را ممکن است مخاطب به‌صورت جملهٔ طلبی بخواند.

ای ز سازِ زنجیرم در جنون نواگر کن بند گر بدین ذوق است پاره‌ای گران‌تر کن
(همان، ۳۲۳)

درحالی‌که همهٔ مصراع نخست، منادایی است که به‌صورت صفت فاعلی مرکبی بیان شده است: «ای ز سازِ زنجیر در جنون نواکنندهٔ من». در شعر زیر هم، مصراع دوم ممکن است با لحنی خبری خوانده شود.

دلِ صد چاک نگهدار و به جایش بفرست شانه‌ای در خمِ آن زلفِ پریشان زده‌ای
(همان، ۳۳۱)

حال‌آنکه، مصراع دوم توضیح و تبیین واژهٔ «دل» است که در مصراع نخست آمده است. به‌همین‌دلیل، باید به‌صورت ترکیبی متصل و پیوسته خوانده شود؛ یعنی جای دل، که همچون شانهٔ صدچاک است، باید در خم زلف پریشان معشوق باشد. بدیهی است این اشکالی که در نحوهٔ خواندن شعر ایجاد می‌شود، مایهٔ ابهام و دیریابی مقصود کلام نیز خواهد شد.

باید گفت یکی از وجوه ارزش زبان غالب دهلوی، تمایل زیاد او به ترکیب‌سازی است؛ به‌گونه‌ای که در بیشتر غزل‌هایش می‌توان نمونه‌هایی از این ترکیب‌های ابداعی را مشاهده کرد. به‌همین‌دلیل، مصحح *دیوان* غالب اعتقاد دارد:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

تسلط و چیرگی غالب بر زبان فارسی و فرهنگ‌نگاری او موجب شده است که در نگارش‌های خود به این زبان، بسیاری از واژه‌ها و ترکیب‌های زیبا و نژاده را به‌جای الفاظ و تعبیرهای تکراری یا غیرفارسی به‌کار گیرد (غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۶).

در ادامه، به تعدادی از این ترکیبات به تفکیک ساختاری اشاره می‌شود.

اسم+بن مضارع= صفت

شعله درو (غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)، بلندی‌گرا (همان، ۱۸۷)، روزگاران‌خو (همان، ۲۴۲)، بهاران‌بَر (همان، ۲۴۲)، کردارگزار (همان، ۲۴۷)، جگرآلا (همان، ۲۸۸)، سخن‌رَس (همان، ۳۳۰)، شورش‌اندوز (همان، ۲۴۰)، مژده‌سنج (همان، ۱۱۵)، خَمدار (همان، ۱۳۳)، پوزش‌پسند (همان، ۳۵۹)، طاقت‌گداز (همان، ۳۵۹)، لیلی‌نکوه (همان، ۳۶۰)، عاشق‌ستا (همان، ۳۵۹)، وفاستا (همان، ۳۵۵)، جراحت‌خیز (همان، ۳۵۹)، تغافل‌طراز (همان، ۲۲۲).

اسم+اسم = صفت

آیین‌نگاه (همان، ۱۰۳)، شادی‌مرگ (همان، ۱۶۸)، گِله‌کام (همان، ۲۴۹)، سوهان‌نَفَس (همان، ۲۸۸)، چمن‌برزخ (همان، ۸۳)، چمن‌سامان (همان، ۸۳)، هوس‌پیشه (همان، ۱۲۲)، خونین‌مشام (همان، ۸۶)، زمزم‌سَرا (همان، ۳۵۹)، دوزخ‌نهیب (همان، ۳۵۹).

صفت+اسم = صفت

تُنُک‌رو (همان، ۱۰۳)، شکفته‌رو (همان، ۱۱۷)، اوریب‌نگاه (همان، ۱۸۸)، رسوانگاه (همان، ۸۸)، کافر ادا (همان، ۳۵۹).

غالب در ساخت ترکیبات تازه بیش‌ازهمه به ترکیبات وصفی علاقه نشان داده است. موارد زیر شواهدی از این صفت‌ها هستند که با ترکیب واژه‌های مختلف ساخته شده‌اند.

ستم‌ظریف (همان، ۱۲۷)، عربده‌اندوخته (همان، ۱۴۲)، فنازاد (همان، ۲۸۷)، دست‌زد (همان، ۲۲۷)، زورین‌کمان (همان، ۸۹)، زخودرفته (همان، ۱۰۷)، خُلدآرامگاه (همان، ۸۸)، هَمفَن (همان، ۳۱۵)، زودبال (همان، ۳۳۰)، دیرمهربان (همان، ۱۵۸)، اثرناک (همان، ۲۷۵)، گستاخ‌ساز (همان، ۳۵۹)، هوس‌انداخته (همان، ۱۰۵)، نَفَس‌باخته (همان، ۱۶۴).

اوصاف سه‌جزئی هم زیاد ساخته است:

جان‌تواناساز (همان، ۳۱۲)، خونچکان‌نوا (همان، ۱۰۳)، بی‌پروانگاه (همان، ۲۰۴)، می‌خواره‌آزما (همان، ۱۵۱۹)، جان‌سپری‌توخته (همان، ۱۴۲)، بهارآیین‌نگاه (همان، ۱۰۳).

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

حتی در مواردی اوصاف چهارجزئی هم درغزلیات غالب دیده می‌شود؛ مثل دو ترکیب «خویش را گِرد آر» و «گوی از هوشیاران بَر» در این بیت:

بتی دارم ز شنگی روزگاران‌خو، بهاران‌بر به مستی خویش را گِرد آر و گوی از هوشیاران بر
(همان، ۲۴۲)

از منظری دیگر، این ترکیبات می‌تواند به دو دلیل در ایجاد ابهام در کلام تأثیرگذار باشد؛ نخست، به‌این‌دلیل که ترکیباتی تازه و ابداعی هستند و خواننده آشنایی قبلی با ساختار و درنتیجه مفهوم آنها ندارد. دوم، اینکه این ترکیبات گاه با تصاویر دیگری همراه می‌شوند؛ ازهمین‌رو، مایهٔ تراکم معنا در کلام می‌شوند. نمونهٔ این موارد ترکیب «سوهان‌نَفَس» در بیت زیر است.

آنم که لب زمزمه‌فرسای ندارم در حلقهٔ سوهان‌نفسان جای ندارم
(همان، ۲۸۸)

«سوهان‌نَفَس» ترکیبی تشبیهی است؛ یعنی کسی که نفسی همچون سوهان دارد. خود این ترکیب تشبیهی کنایه است از انسان‌هایی است که هم‌صحبتی و دوستی با آنها مایهٔ آزار روح و جان انسان می‌شود.

کاربرد واژه‌ها و ترکیبات در معانی تازه

غالب دهلوی گاه از معنای ترکیبات و لغات آشنایی‌زدایی می‌کند و آنها را در معانی تازه‌ای به‌خدمت می‌گیرد. این معانی، چون با سابقهٔ ذهنی خواننده مغایرت دارد، ممکن است در ابتدا کج‌فهمی و اختلال در دریافت مقصود شاعر ایجاد کند؛ مثلاً، در بیت زیر، صفت مرکب «زبان‌دان» را در معنای کنایی تازه‌ای، یعنی محرم و هم‌زبان، به‌کار برده است.

غریبم و تو زبان‌دان من نه‌ای غالب به بند پرسش حالم نمی‌توان افتاد
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)

درحالی‌که در فرهنگ‌ها معنای دیگری برای آن نوشته‌اند: «کنایه از فصیح، بلیغ و سخن‌گوی باشد و شخصی را نیز گویند که همهٔ زبان‌ها را بداند» (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «زبان‌دان»)
در جایی دیگر، مصدر «ترقی‌کردن» را در معنای اغراق‌کردن به‌کار برده است.

اندرین شیوهٔ گفتار که داری غالب گر ترقّی نکنم شیخ علی را مانی
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۵۶)

اما در فرهنگ‌ها، این واژه را به‌معنای بالارفتن و برتری‌یافتن نوشته‌اند (معین، ۱۳۸۳: ذیل «ترقی»). منظور شاعر از شیخ‌علی، شیخ محمدعلی حزین لاهیجی، شاعر مشهور قرن

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

دوازدهم هجری، است (غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۹۲). در شعر زیر، فعل مرکب «تن‌زن» را در معنایی غریب و مخالف با معنای مألوف آن به‌کار برده است.

مستیم بیا تن‌زن و لب بر لبِ ما نِه حاشا که بود تفرقهٔ لب ز شِکَرمان
(همان، ۳۱۱)

شاعر معشوقش را دعوت کرده تا نزد او بیاید و لب بر لب او بگذارد؛ چراکه نمی‌تواند جدایی از لب معشوق را تحمل کند. می‌توان گفت شاعر از فعل «تن‌زدن» معنایی همچون تسلیم‌شدن و در آغوش‌گرفتن اراده کرده است. برای فعل «تن‌زدن» معانی مختلفی در *لغت‌نامهٔ* دهخدا ذکر شده که عبارت‌اند از: «خاموش‌بودن، ساکت‌شدن، صبر و تحمل، درنگ‌کردن، امتناع‌کردن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «تن‌زدن»). در *فرهنگ جهانگیری* هم که در قرن یازدهم در هند چاپ شده، ترکیب «تن‌زدن» به‌معنای ساکت‌شدن آمده است (جمال‌الدین‌انجو، ۱۳۷۵: ذیل «تن‌زدن»). هیچ‌یک از این معانی مناسب کاربرد این ترکیب در شعر بالا نیست. این فعل را در غزلی دیگر نیز نزدیک به همین معنا به‌کار برده است.

مستم به کنارم خز و تن زن که درین وقت هرگز نشناسم که چه بود و چه کس است این
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۲۵)

غالب دهلوی برخی لغات را هم در معانی تازه به‌کار برده است؛ ازجمله در بیت زیر، از واژهٔ «تقریب»، که در معنای «نزدیک‌کردن» به‌کار می‌رود، معنایی دیگر اراده شده است.

خواست کز ما رنجد و تقریب رنجیدن نداشت جرم غیر از دوست پرسیدیم و پرسیدن نداشت
(همان، ۱۶۰)

شاعر مدعی شده که محبوب او می‌خواست از او برنجد، درحالی‌که «بهانه‌ای» برای رنجیدن نداشت. همان‌گونه‌که گفته شد، اینکه شاعر لغات و ترکیبات آشنا را در معانی تازه به خدمت بگیرد، سبب می‌شود تا مضامین و فضاهای تازه‌ای در شعر ایجاد کند که پیش از آن سابقه نداشته است. دریافت این معانی تازه، مفهوم شعر را با دشواری و پیچیدگی همراه می‌کند. آی. ای. ریچاردز، منتقد مشهور انگلیسی، این شیوهٔ استفاده از کلمات را، یعنی استخدام واژه‌ها در معانی تازه، یکی از عوامل ایجاد ابهام در کلام دانسته است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۴).

تنازع

یکی از مباحثی که در دستور زبان مطرح است، تعیین نقش کلمات در ساختار جمله است. گاه، ممکن است ساختار کلام به‌گونه‌ای باشد که یک واژه در دو یا چند جملهٔ معطوف،

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

نقش‌های متفاوتی بپذیرد. این نحوهٔ کاربرد واژه در اصطلاح «تنازع» نامیده شده است (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۲: ۳۱۳). ازآنجاکه در تنازع، یک واژه، یا یک ترکیب، بیش از یک نقش می‌پذیرد، معانی متفاوتی نیز در کلام ایجاد می‌کند. این معانی متفاوت، خود مایهٔ ابهام در کلام می‌شود. در بیت زیر، واژهٔ «مَه» در دو نقش و دو معنا به‌کار رفته است.

رشک خط روی تو گر افشرد بدین رنگ بینی که مَه از دایرهٔ هاله فرو ریخت

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۱۸)

بیت فوق، اغراقی در وصف معشوق است. رشک خط روی تو اگر بدین‌گونه ماه را به اندوه و ناراحتی دچار کند، خواهی دید که ماه از دایرهٔ هاله خودش را فرو خواهد ریخت (برای این ماه خودش را از دایرهٔ هاله، که به خط معشوق شبیه است، جدا می‌کند تا به خطّ معشوق بپیوندد). در توضیح ساختار تنازع، باید گفت در مصراع اول فعل گذرای «افشرد» بدون مفعول به‌کار رفته است. مفعول واژهٔ «مَه» در مصراع دوم است که باز برای فعل «فرو ریخت» نقش نهادی دارد. در تنازع، ذهن برای دریافت ارتباط واژه با جملات مختلف، به تأمل و درنگ بیشتری نیاز دارد؛ به‌همین‌دلیل، می‌توان گفت مضمون کلام دیریاب می‌شود.

بُرده صد اربعین به سر، بر سرِ صدهزار خُم گر بنهی در آفتاب، باده چکد زِ خشت ما

(همان، ۹۵)

مصراع اول، افزون‌براینکه بدون نهاد به‌کار رفته است، تقدیم و تأخیری هم در کاربرد اجزای آن دیده می‌شود. مصراع دوم هم با جمله‌ای مبهم آغاز شده، چون مفعول آن ذکر نشده است. چه‌چیز را در آفتاب بنهی؟ این ابهام‌ها با رسیدن به واژهٔ «خشت» در پایان مصراع دوم برطرف می‌شود. روایت سلیس بیت بدین‌گونه خواهد بود: خشت ما بر سر صدهزار خم، صد اربعین را به‌سر برده است؛ ازهمین‌رو، اگر آن را در آفتاب بگذاری، باده از آن می‌چکد. غالب علاقهٔ زیادی به کاربرد تنازع نشان داده است؛ به‌همین‌دلیل، می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی غزل او محسوب کرد. رویکرد شاعر به این نحوهٔ بیان، در ارائهٔ تصاویر شعری نیز ابهام ایجاد کرده است؛ ازجمله، در شعر زیر یک واژه را در دو تشبیه هدف تنازع قرار داده است.

ز جوش دل هنوزش ریشه در آب است پنداری به مژگان قطرهٔ خون، غنچهٔ ناچیده را مانَد

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۱۳)

در مصراع نخست، مشبه‌به گیاهی است که ریشهٔ آن در آب قرار دارد، اما مشبه ذکر نشده است. در مصراع دوم، قطرهٔ خون بر روی مژگان، به غنچهٔ ناچیده مانند شده است. با اتمام

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

بیت و تأمل بیشتر در روابط معنایی کلام، می‌توان دریافت که مشبه مصراع نخست و آنچه همچون گیاهی در آب ریشه دارد، همان مژگان است.

در بیت زیر، چون شاعر واژهٔ متنازع‌فیه را در دو معنای متفاوت به‌کار برده، دریافت مقصود کلام سخت‌تر شده است.

لغزد از تاب بُناگوش تو مستانه و ما تکیه بر پاکی دامان گهر داشته‌ایم

(همان، ۳۰۳)

آنچه در مصراع نخست نقش نهادی دارد و از بُناگوش معشوق مستانه می‌لغزد، همان گهر است که در مصراع دوم مضاف‌الیه قرار گرفته است، با این تفاوت که در مصراع نخست، گهر استعارهٔ مصرّحه از«عرق» معشوق است که در ادب فارسی سابقه دارد.

گهرفروش شود روی نیکوان ز عرق گهی که گرم شود آفتاب را بازار

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۸۰: ۵۰۳)

اما در مصراع دوم شعر غالب، گهر در معنای اصلی خودش به‌کار رفته است؛ یعنی مرواریدی که در دامان صدف پرورده می‌شود.

غالب دهلوی به کاربرد روش خاصی از تنازع علاقهٔ زیادی دارد. در این روش، کلمهٔ متنازع‌فیه را در آغاز مصراع دوم به‌کار می‌برد؛ بدین‌گونه، معنای مصراع نخست را ناتمام و مبهم باقی می‌گذارد.

از پرنیان به عربده راضی نمی‌شود خار رهِ تو چشم به راه پلاس کیست؟

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۵۰)

در مصراع نخست بیت فوق، «خار» است که از پاره‌کردن پارچهٔ پرنیان هم راضی نشده و در مصراع دوم هم، باز همین خار است که چشم به راه پلاسِ (در مقابل با پرنیان) کسی (کنایه از عاشق) است.

از نگهِ سرخوشت کام تمنّا کند آینهٔ ساده‌دل، دیده‌ور افتاده است

(همان، ۱۲۲)

آینهٔ ساده‌دل (به بی‌نقش‌بودن سطح آینه هم ایهام دارد)، در آرزوی نگاهِ سرخوش معشوق است و به‌همین‌دلیل، چشم‌انتظار (دیده‌ور) دیدن او است. در این شیوه هم، گاه، واژهٔ مورد تنازع را در هر مصراع در نقش دستوری متفاوتی به‌خدمت می‌گیرد.

سرگرمی خیال تو از ناله بازداشت دل پاره‌آتشی‌ست که دودش نمانده است
(همان، ۱۲۴)

«دل» که مورد تنازع قرار گرفته، برای مصراع نخست در نقش مفعول و برای مصراع دوم در نقش نهاد به‌کار رفته است. این شیوهٔ کاربرد واژهٔ متنازع، سبب مباینت و غرابت بیشتر میان دو مصراع و درنهایت ابهام بیشتر کلام می‌شود.

دوگانه‌خوانی

از دیگر مواضعی که کلام را مبهم می‌کند، قابلیت دوگانه‌خوانی جملات است. این ویژگی کلام را درکتاب‌های بدیعی ذووجهین نامیده‌اند. «عندَ اهل البدیع ایراد الکلام محتملاً لَوَجهَینِ مُختَلِفین ای احتمالاً عَلَی السّواء فلایتناول الایهام و یسمّی مُحتَمل الضِّدّین» (تهانوی، ۱۹۹۶: ۵۲۷). برداشت دوگانه از کلام، دریافت مقصود گوینده را دشوارتر می‌کند. ازهمین‌رو است که برخی علمای بلاغت این صنعت را ابهام نامیده‌اند (گَرَکانی، ۱۳۷۷: ۳۲). در بیت زیر، آنچه سبب می‌شود شعر قابلیت تعبیر دوگانه داشته باشد، نقش دوگانهٔ واژهٔ «نازک» در مصراع دوم است.

ما لاغریم گر کمر یار نازک است فرقی‌ست در میانه که بسیار نازک است
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۳۳)

در خوانش نخست، می‌توان گفت فرقی میان «ما» و «کمر یار» است که آن فرق هم بسیار دقیق و نازک و دیریاب است. دراین‌صورت، «نازک» صفت فرق می‌شود. در خوانش دوم، بیت با صنعت جمع و تفریق همراه می‌شود. دراین‌صورت، اگر کمر یار نازک است، ما هم لاغریم (جمع)؛ با این تفاوت که کمر یار بسیار نازک‌تر از ما است (تفریق). در صورت دوم، «نازک» صفت کمر یار می‌شود. البته، باید گفت ایهام موجود در واژهٔ «میانه» هم به این ابهام بیشتر افزوده است.

در بیت زیر هم مصراع دوم را به دو وجه می‌توان خواند. در اینجا تغییر نوع دستوری واژهٔ «روانی» معنای شعر را تغییر می‌دهد.

چه نویسم به تو در نامه؟ کز انبوهی غم نیست ممکن که روانی زِ عبارت نرود
(همان، ۲۲۶)

در وجه اول، اگر واژهٔ «روانی» را مصدر تلقی کنیم، یعنی انبوهی غم چنان است که ممکن نیست عبارت نامه روان و سلیس نوشته شود. در خوانش دوم، می‌توان «روانی» را مرکب از اسم و یای نکره دانست و تعبیر کرد که انبوهی غم چنان است که ممکن نیست از خواندن این عبارت، روانی (جانی) از دست نرود و برجای بماند. به‌کنایه، یعنی خواندن این عبارت

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

سبب مرگ خواننده می‌شود. در برخی از کتاب‌های بدیعی، این قابلیت کلام را ایهام گونه‌گون‌خوانی نامیده‌اند (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۷۰). در بیت زیر، تغییر محل تأکید در خواندن واژه‌های مصراع دوم سبب دریافت دوگانه از مضمون شعر می‌شود.

با گرمی داغِ دلِ ما چاره زبون است پروانهٔ این شمع بود پنبهٔ مرهم

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۹۹)

اگر هنگام خواندن بر واژهٔ «پروانه» تأکید کنیم، معنی چنین است که داغ (شمع) دل ما آن‌قدر گرم است که پنبهٔ مرهم را نیز، همچون پروانه، به رقص و جانبازی وادار می‌کند. مقصود آن است که گرمی داغ دل من چاره‌ناپذیر است. اگر بر ترکیب «پنبهٔ مرهم» تأکید شود، می‌توان شعر را این‌گونه تعبیر کرد که به‌دلیل گرمی زیاد داغ دل من، پروانهٔ شمع دل من هم، همچون پنبهٔ مرهم، در پی تسکین داغ (شمع) دل من است.

یکی از معیارهای فصاحت و بلاغت کلام آن است که عاری از تعقید باشد. سعدالدین تفتازانی در توضیح مواضع تعقید کلام گفته است «(و التعقید) ای کون الکلام معقَّداً (أن لایکون الکلام ظاهرالدلاله علی المراد لخلل) واقع (اما فی النظم) بسبب تقدیم او تأخیر او حذف او غیر ذلک ممّا یوجب صعوبه فهم المراد» (تفتازانی، ۱۳۷۰: ۱۸۰). تعقید یعنی پیچیده‌بودن سخن، به‌گونه‌ای که دلالت و پیام آن روشن نباشد. این تعقید یا به انگیزهٔ سستی و تباهی نظم و پیوند و ترکیب کلام است، به‌جهت تقدیم، تأخیر، حذف یا غیر اینها از چیزهایی که فهمیدن مراد را دشوار می‌کند. برای همهٔ این عوامل تعقید کلام در شعر غالب دهلوی می‌توان نمونه‌های متعددی یافت.

تقدیم و تأخیر لفظ

در شعر غالب مواردی است که حتی جابه‌جایی یک واژه کلام را با ابهام همراه کرده است؛ مثل بیت زیر که اگر فقط جای یک واژه را تغییر دهیم، ابهام شعر برطرف می‌شود.

پیوسته روان از مژه خون جگرستم رنگی‌ست رخم را که پریدن نشناسد

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۹۹)

کافی است واژهٔ «روان»، که مسند قرار گرفته، بعد از مسندالیه آن، یعنی خون‌جگر، قرار بگیرد. همچنین، در بیت زیر، کاربرد حرف اضافهٔ «از» به‌جای کسره، واژهٔ «مو» را پس از ترکیب «آتش‌بردن» قرار داده است.

به زور تندخویی خستگان را رام خود کردن به آتش‌بردن است از موی تاب پیچش مو را
(همان، ۸۹)

ساختار بیت یک تشبیه مرکب است؛ مصراع نخست مشبه و مصراع دوم مشبه‌به است. اگر بخواهی خستگان (عاشقان) را با تندخویی رام خود کنی، مثل این است که بخواهی موی را برای تحمل پیچیده (فِردار) کردن، به آتش ببری. این همان شگردی است که در سبک هندی به اسلوب معادله مشهور است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۶۳).

جلال‌الدین همایی تقدیم و تأخیر اجزای جمله را یکی از علل و اسباب دشواری و دیریابی معنای مُراد دانسته است (همایی، ۱۳۷۴: ۳۱). در بیت زیر، تقدیم ضمیر اشاره بر اسم سبب پیچیدگی معنای شعر شده است.

آن هم اندر کار دل کردم فراغت آنِ توست برق‌پیما نالهٔ الماس کاری داشتم
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۸۶)

مرجع ضمیر اشارهٔ «آن» واژهٔ ناله است که در مصراع دوم و پس از ضمیر آمده است. برای دریافت معنای مقصود شاعر، ابتدا باید مصراع دوم را در نظر گرفت. نالهٔ الماس کارِ برق پیمایی داشتم، که آن (ناله) را هم در کارِ دلم صرف کردم. به‌کنایه، یعنی اکنون فقط آه می‌کشم.

گاهی اوقات، تأخیر در سطح جمله واقع می‌شود؛ یعنی در یک بیت که از چند جمله تشکیل شده، روال طبیعی جملات رعایت نشده است. در مصراع نخست بیت زیر، که از سه جمله تشکیل شده، تأخیر در جملات باعث ابهام کلام شده است.

نیشتر سازید و بگدازید هرجا تیشه‌ای‌ست خون گرم کوهکن دارد رگ قیفال ما
(همان، ۹۹)

برای دریافت مقصود شاعر باید جملات مصراع نخست را از پایان شروع کرد. هرجا تیشه‌ای است، بگدازید و نیشتر سازید. در بیت زیر هم ساختار معنایی عبارات به‌گونه‌ای است که جملات دو مصراع در یکدیگر تداخل کرده‌اند.

عوض دارد گر آزار دلم آزرده می‌خواهم به قتل خویش دست و ساعد نازک‌میانان را
(همان، ۸۷)

اگر آزار دلم عوض دارد، دست و ساعد نازک‌میانان را، در قتل خویش، آزرده می‌خواهم. به‌عبارت دیگر، شاعر خواسته است تا در جزای آزار دلش، دست و ساعد نازک‌میانان، در قتل

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

یکدیگر، آزرده (زخمی) شوند. تأخیر مصراع هم در غزل‌های غالب زیاد دیده می‌شود. در چنین مواردی، برای دریافت مقصود کلام، باید ابتدا مصراع دوم را در نظر گرفت.

رشک دهانت گذاشت غنچهٔ گل چون شکفت دید که از روی کار پرده برافتاده است

(همان، ۱۲۳)

غنچه وقتی دید که از روی کارش پرده برافتاده است (کنایه از رسواشدن غنچه)، از حسادت به تنگی دهان تو دست برداشت و خودش را شکوفا کرد. به‌این‌ترتیب، معلوم می‌شود که رسوایی غنچه به‌دلیل رقابت و حسادت با دهان تنگ معشوق بوده است. ازآنجاکه این بی‌نظمی جملات با انتزاع بر سر واژهٔ «غنچه» همراه شده، بر ابهام شعر افزوده است. البته، حذف حرف «را» بعد از واژهٔ دهانت، که نشانهٔ مفعول مستقیم است، در ابهام کلام تأثیرگذار بوده است.

تشنه‌لب بر ساحل دریا ز غیرت جان دهم گر به موج افتد گمان چین پیشانی مرا

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۸۲)

اگر گمان‌کنم که موج دریا، پیشانی خودش را در چین‌وشکن می‌اندازد، از غیرت بلندهمتی، درحالی‌که تشنه‌لبم، بر لب دریا جان خواهم داد (برای درخواست آب منت دریا را نمی‌پذیرم). مضمون اخلاقی بیت سفارش به استغنا و مناعت‌طبع است. بیت زیر مفهوم خیال‌انگیزی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

جان می‌دهم از رشک به شمشیر چه حاجت سرپنجه به دامن زن و دامن به کمر زن

(همان، ۲۴۱)

اگر سرپنجه به دامن بزنی و دامنت را هم بر کمرت بزنی (دامنت را با دستت بر کمرت بزنی)، من از غبطه و رَشک جان خواهم داد و دیگر به شمشیر (برای کشتن من) نیاز نداری. در بیت زیر هم، که با تنازع بر سرِ واژهٔ «دست» همراه شده است، باید مصراع دوم را با جابه‌جایی واژه‌هایش در آغاز معنا قرار داد.

ز بی‌تابی برون اندازد از خویش آستین غالب گریبان آنچه دید از دست، گر با آستین گوید

(همان، ۲۳۷)

اگر آنچه گریبان از «دست» دیده است، با آستین بگوید، آستین از بی‌تابی دست را از خویش بیرون می‌اندازد.

نوع دیگری از تعقید لفظ، بر اثر جابه‌جایی کلمات ازطریق فکّ اضافه رخ می‌دهد. فکّ اضافه نوعی گسستگی و انقطاع در روال طبیعی کلام است. به‌همین‌دلیل، گاه سبب ابهام و دیریابی مقصود گوینده می‌شود. در بیت زیر، شاعر با استفاده از «را»ی فکّ اضافه، جای

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

مضاف و مضاف‌الیه را عوض کرده است. مضاف‌الیه یعنی واژهٔ «ما» در مصراع نخست و مضاف یعنی واژهٔ «ساغر» در اواخر مصراع دوم آمده است. همین فاصلهٔ زیاد بین دو کلمهٔ وابسته، از فصاحت و سلاست کلام کاسته است.

نمی‌بینیم در عالم نشاطی کآسمان ما را چو نور از چشم نابینا ز ساغر رُفت صهبا را

(همان، ۷۱)

مقصود شاعر آن است که در عالم نشاطی نمی‌بینیم، برای اینکه آسمان، صهبا را از ساغر ما، همچون نور از چشم نابینا، رُفت. در بیت زیر هم دوبار جای مضاف و مضاف‌الیه عوض شده است. هردو جابه‌جایی هم در مصراع دوم روی داده و بر ابهام شعر افزوده است. یک‌بار ترکیب اضافی «خوبی بنده» و بار دیگر ترکیب «خداوندِ او» مقلوب شده است.

اگر نه بهر من، از بهر خود عزیزم دار که بنده خوبی او خوبی خداوند است

(همان، ۱۳۰)

کاربرد لغات کهنه و کم‌کاربرد

یکی از ویژگی‌های سبک شعر غالب دهلوی را باید تمایل او به کاربرد لغات کهنه و مهجور ادبی دانست. ویژگی چنین لغاتی آن است که به‌دلیل کم‌کاربردبودن، معنای آنها دور از ذهن مخاطب قرار دارد؛ ازاین‌رو، برای دریافت معنای آنها باید به فرهنگ‌های لغت مراجعه کرد. این عامل می‌تواند تا حدّ زیادی در پیچیدگی و دیریابی کلام شاعر تأثیرگذار باشد. برای ارائهٔ مثال به ذکر چند مورد از این‌گونه واژه‌ها بسنده می‌شود. با این توضیح که ابتدا خود واژه و سپس معنای آن براساس یکی از فرهنگ‌هایی در خود هند به چاپ رسیده ذکر می‌شود.

آل (غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۳۱): «سرخ نیمرنگ را گویند» (جمال‌الدین‌انجو، ۱۳۷۵: ذیل «آل»)؛ اِکسون (غالب، ۱۳۷۷: ۱۶۸): «دیبای سیاه‌رنگ» (تتّوی، ۱۳۳۷: ذیل «اکسون»)؛ اَیوار (غالب، ۱۳۷۷: ۱۸۶): «وقت سحر و شبگیر» (تتّوی، ۱۳۳۷: ذیل «اَیوار»)؛ پرگاله (غالب، ۱۳۷۷: ۱۱۸): «پاره‌ای از هرچیزی» (تتّوی، ۱۳۳۷: ذیل «پرگاله»)؛ پَرگَر (غالب، ۱۳۷۷: ۱۶۵): «معنای طوق مرصّع» (تتّوی، ۱۳۳۷: ذیل «پَرگَر»)؛ تَپاک (غالب، ۱۳۷۷: ۱۱۶): «اضطراب» (جمال‌الدین انجو، ۱۳۷۵: ذیل «تَپاک»)؛ تمغاچی (غالب، ۱۳۷۷: ۲۱۴): «آنکه محصول راهداری ستاند» (شاد، ۱۳۶۳: ذیل «تمغاچی»)؛ درویزه (غالب، ۱۳۷۷: ۲۷۳): «گدایی» (جمال‌الدین‌انجو، ۱۳۷۵: ذیل «درویزه»)؛ سونِش (غالب، ۱۳۷۷: ۲۳۷): «ریزگی فلزات که از دَم سوهان ریزد» (خلف‌تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «سونِش»)؛ شَملَه (غالب، ۱۳۷۷:

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

۱۰۳): «شالی است که بر دوش اندازند» (شاد، ۱۳۶۳: ذیل «شَملَه»)؛ غِچَک (غالب، ۱۳۷۷: ۱۲۱): «نام ساز که به هندی سارنگی گویند» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل «غِچَک»)؛ قَشقَه (غالب، ۱۳۷۷: ۳۴۹): «نشانی که هندوان بر پیشانی سازند» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل «قَشقَه»)؛ مُحافَه (غالب، ۱۳۷۷: ۲۶۹): «چیزی است مانند هودج که زنان در آن سوار شوند» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل «مُحافَه»)؛ مَرَس (غالب، ۱۳۷۷: ۲۵۷): «طناب و ریسمان» (خلف‌تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «مَرَس»)؛ مِهراس (غالب، ۱۳۷: ۲۹۱): «هاون» (جمال‌الدین‌انجو، ۱۳۷۵: ذیل «هاون»)؛ ناچَخ (غالب، ۱۳۷۷: ۱۶۵): «تبرزین را گویند» (خلف‌تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «ناچخ»)؛ وَسَخ (غالب، ۱۳۷۷: ۱۷۲): «چرک و ریم که به هندی آن را میل گویند» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل «وَسَخ»)؛ وایه (غالب، ۱۳۷۷: ۳۰۷): «ضروری» (شاد، ۱۳۶۳: ذیل «وایه»).

البته، تعدادی از این لغات چون ریشهٔ هندی دارند، احتمالاً برای اهل شبه‌قاره قابل‌فهم بوده، اما برای مخاطبان فارسی‌زبان دیگر نقاط دشوار و دیریاب‌اند؛ مانند واژهٔ «پیغاره» در بیت زیر، که در معنای سرزنش و طعنه به‌کار می‌رود و اصلی هندی دارد (معین، ۱۳۸۳: ذیل «پیغاره»).

چه مایه گرم برون آمدی ز خلوت غیر که شکوه در دل و پیغاره بر زبانم سوخت

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۱۶)

همچنین واژهٔ «بَرشَگال» در بیت زیر که مؤلف *فرهنگ چراغ هدایت* آن را واژه‌ای هندی دانسته است (اکبرآبادی، ۱۳۷۵: ذیل «بَرشَگال»).

بهار هند بود برشگال هان غالب در این خزانکده هم موسم شرابی هست

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۴۳)

یا واژهٔ «کَیموس» در بیت زیر که به‌عقیدهٔ مؤلف *برهان* لغتی یونانی است (خلف‌تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «کیموس»).

کیموس مپیمای و ز اخلاط مفرمای تا دشنه نباشد، جگری را چه کند کس؟

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۵۲)

نکته‌ای که ازنظر سبک‌شناسی درخور توجه است، آن است که لغات مهجور و قدیمی معمولاً در قالب قصیده به‌کار می‌روند، اما غالب دهلوی چنین لغاتی را در قالب غزل که زبانی نرم و لطیف دارد به‌کار برده است.

حذف

برای مواضع مختلف حذف کلمه در علم معانی فوایدی ذکر کرده‌اند، اما در اینجا مقصود حذفی است که سبب تعقید و اخلال در انتقال معنای کلام می‌شود. ازجمله در بیت عاشقانهٔ زیر:

در تابم از خیال که دل جلوه‌گاه کیست؟ داغم ز انتظار که چشمش به راه کیست؟
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۵۲)

شاعر در مصراع اول، در فکر آن است که در دل معشوقش چه کسی جای دارد. به‌همین‌دلیل، از این خیال بی‌قرار است. حذف ضمیر اضافی «ش» از واژهٔ «دل» سبب شده تا خواننده گمان کند که منظور دل خود شاعر است. در بیت زیر هم حذف نابجای یک واژه دریافت مقصود شاعر را با دشواری و بیت را با تعقید همراه کرده است.

ز جورش داوری بردم به دیوان لیک زین غافل که سعی رَشکم از خاطر بَرَد نامش گواهان را
(همان، ۸۸)

شاعر ادعا کرده که از جور معشوق، به دیوان دادخواهی شکایت کرده است. اما از این غافل بوده که رشک و حسادت او، نام گواهان جور معشوق را از یاد او (شاعر) برده است. گواهان جور و ستم معشوق، رقیبان شاعر هستند که معشوق به آنها نیز ظلم کرده است. شاعر، به‌عمد، برای اینکه نمی‌خواسته از عاشقان دیگر معشوق یاد کند، نام آنها را از یاد برده است. شاعر در مصراع دوم، بعد از واژهٔ گواهان، واژهٔ «جور» را حذف کرده است. به‌همین‌دلیل، کلام مبهم و دیریاب شده است. البته، در این حذف، جابه‌جایی ضمیر «ش» هم، که باید به «گواهان» اضافه می‌شده، کلام را مبهم‌تر کرده است.

ز بیم آنکه مبادا بمیرم از شادی نگوید ار چه به مرگ من آرزومند است
(همان، ۱۳۰)

براساس روابط متعارف میان عاشق و معشوق در شعر فارسی، آنچه باعث می‌شود تا عاشق از ذوق شنیدنش بمیرد، اظهار محبت ازسوی معشوق است. اما، عدم تصریح به آن ازسوی شاعر، مایهٔ ابهام در کلام شده است.

در شعر زیر، حذف را با تنازع و آرایهٔ استخدام همراه کرده است. ویژگی اصلی استخدام دوبُعدی‌بودن معنای واژه است که خود سبب ابهام بیشتر کلام می‌شود.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

در رهگذر به پرسش ما گر کشی چه باک؟ آخر شراب نیست عنان سمند تو
(همان، ۳۲۷)

تنازع بر سر واژهٔ «کشی» است. «کشیدن» برای عنان کنایه از این است که درنگ کنی و مرا مورد لطف و نوازش قرار دهی. «کشیدن» برای شراب به‌معنی خوردن شراب (استخدام) است. شاعر از محبوبش تقاضا کرده تا در رهگذر عنان سمندش را بکشد و او را مورد لطف و نوازش قرار دهد؛ چراکه عنان مثل شراب نیست که نتواند (در رهگذر و در ملأعام) بکشد (بخورد). در مصراع دوم، حذف عبارت «که نتوانی بکشی» بر پیچیدگی کلام افزوده است.

سهوهای معنایی و لغوی

یکی از پیامدهای گستردگی قلمرو شعر فارسی و افزونی تعداد سخنوران در سبک هندی، ورود سهوها و لغزش‌های نحوی و معنایی به شعر است. ذبیح‌الله صفا یکی از دلایل این آشفته‌گویی را ظهور عده‌ای از گویندگان می‌داند که اصلاً پارسی‌زبان نبودند و از دیار ترکان و هندوان برمی‌خاستند (صفا، ۵/۱۳۷۳: ۴۳۶). غالب دهلوی هم از گروه شاعرانی محسوب می‌شود که در هند زاده شده و زبان مادری‌اش هم فارسی نبوده است. خود شاعر هم در مقدمهٔ غزلیاتش اذعان کرده که در ابتدا به زبان اردو شعر می‌گفته است: «در آغاز به اردو زبان غزل‌سرا بودی تا به پارسی زبان ذوق سخن یافت. از آن وادی عنان اندیشه برتافت» (محمود و عابدی، ۱۳۸۰: ۸۷). این دیرآشنایی با زبان و فرهنگ فارسی سبب شده است که در مواردی سهوها و لغزش‌هایی به زبان و ذهن غالب دهلوی راه یابد.

نعش غالب همچنین بر جا گذار آخر شب است خیز و در کُحلی پرند گوهرآمایش مپیچ
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۶۹)

در ترکیب گوهرآما، واژهٔ «آما» بن مضارع از مصدر آمودن است. مصدر آمودن در معنای آراستن به‌کار می‌رود (تتّوی، ۱۳۳۷: ذیل «آمودن»)؛ پس، گوهرآما یعنی گوهرآرا، که در اصطلاح دستور زبان، صفت فاعلی مرکب مرخم محسوب می‌شود. اما، سیاق کلام به‌گونه‌ای است که از ترکیب گوهرآما در این شعر باید معنای مفعولی دریافت شود؛ چراکه شاعر توصیه کرده است که نعش او را در پرندِ کُحلی‌رنگی (تیره) که با گوهر زینت یافته نپیچند؛ بنابراین، باید به‌جای گوهرآما گوهرآمود به‌کار می‌برد. جای دیگری این ترکیب را درست به‌کار برده است.

خود رشته زند موج گُهر گرچه من اکنون جز رعشه به‌دست گُهرآمای ندارم
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۸۸)

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

دست گهرآمای یعنی دستی که گوهر می‌آراید. گوهر استعارهٔ مصرّحه از واژه‌های شعر غالب است. در بیت زیر، که مضمونی حکمی دارد، شاعر به مخاطبش توصیه می‌کند که ازآنجاکه در وجود او استعداد دریافت خوی استغنای حضرت رسول(ص) است، او هم می‌تواند مِیِ مشاهدهٔ حق را بنوشد و خاموش بماند.

مذاق مشرب فقر محمدی داری مِی مشاهدهٔ حق نیوش و دم درکش

(همان، ۲۵۸)

نکته اینجاست که شاعر واژهٔ «نیوش» را در معنای نوشیدن به‌کار برده است. درحالی‌که معنای این لغت را در فرهنگ‌ها «شنیدن» نوشته‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «نیوش»). این کاربرد را از مصادیق حس‌آمیزی هم نمی‌توان محسوب کرد؛ چراکه دو واژهٔ «مذاق» به‌معنای محل چشیدن، که کنایه از دهان است، و «مشرب»، به‌معنای جای نوشیدن، قرینه‌هایی هستند که نشان می‌دهند شاعر نیوش را در معنای نوشیدن به‌کار برده است.

مُردم از افسردگی هنگام آن آمد که باز رستخیزی در دل از خون کرد و بگداز افکنم

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۹۷)

مقصود شاعر آن است که وقت آن رسیده تا در دل افسرده‌اش شور و غوغایی از خون‌کردن و گداختن دل بیفکند. برای این منظور، مصدر «کردن» را به‌صورت مرخّم (کرد) به‌کار برده، ولی در ادامه، فعل امر «بگداز» را هم در معنای مصدری به‌کار برده است. این‌کار برخلاف قیاس زبان فارسی است؛ چراکه مصدر مرخم فعل را نمی‌توان از بن مضارع فعل صادر کرد (شریعت، ۱۳۶۷: ۹۹).

وجود خطاهای نحوی و لغوی را یکی از دلایل ابهام در شعر سبک هندی دانسته‌اند: «عدم مبالات کافی در رعایت ترتیب درست در ارکان کلام، که این امر گاهی منجر به نوعی تعقید لفظی نیز می‌شود، از مختصات شیوهٔ هندی است» (آریان، ۱۳۵۲: ۲۹۳). دو بیت زیر از غزلی است که مضمون آن در محور عمودی شعر فخر به نفس است.

سلطانی قلمرو عنقا به من رسید کو نقش ناپدید که بر خاتم افکنم

غالب ز کلک توست که یابم همی به دهر مُشکی که بر جراحت بند غم افکنم

(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۹۸)

شاعر مشک را در معنای استعاری «دوات قلم» به‌کار برده و اعتقاد دارد که در دنیا، این مشکِ کلکِ خودش است که می‌تواند جراحت ناشی از زنجیر غم را تسکین دهد. این درحالی است

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

که به باور قدما، مُشک جراحت را سازگار نیست. «مشک بر زخم افشاندن کنایه است از تازه‌کردن زخم و ایذا رسانیدن، چراکه زخم از مُشک تباه می‌شود» (رامپوری، ۱۳۷۵: ذیل «مشک بر زخم افشاندن»).

در بیت زیر، اظهار کرده است که هرکس از جانب معشوق فریب وفاداری بخورد، خواهد دانست که بی‌وفایی گل را باید عجیب دانست.

کسی که از تو فریب وفا خورد داند که بی‌وفایی گل در شمار بوالعجبی‌ست
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۱۴۷)

این درحالی است که هم معشوق و هم گل به بی‌وفایی و پیمان‌شکنی شهره‌اند.

نشان عهد و وفا نیست در تبسّم گل بنال بلبل عاشق که وقت فریاد است
(حافظ، ۱۳۷۵: ۹۰)

یکی از مواردی که غالب مخالف قیاس دستور زبان فارسی عمل کرده، کاربرد فعل ناقص «است» همراه با «ی» است. محمدتقی بهار معتقد است که شرط به‌کاربردن این فعل با «ی» آن است که «معنی استمرار یا تمنّی یا شرط یا شک و تردید یا تشبیه از آن بیرون آید و باید که بعد از ادات تشبیه و شک و تمنی مثل چون و گویی و پنداری و کاشکی و شاید باشد و حرف شرط قرار گیرد» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۷۲)، اما باید گفت در شعر غالب می‌توان مواردی از کاربرد فعل «است» را با «ی» مشاهده کرد که هیچ‌یک از این شرایط را ندارند. مانند اشعار زیر که در همهٔ آنها فعل ناقص «است» به‌کار رفته، اما در هیچ‌کدام از آنها قبل از «ی» ادات تشبیه و شک و تمنّی قرار نگرفته است.

بهارم دیدن و رازم شنیدن برنمی‌تابد نگه تا دیده خونستی و دل تا زَهره آبستی
(غالب دهلوی، ۱۳۷۷: ۳۴۳)

اندوه پر افشانی از چهره عیانستی خون ناشده رنگ اکنون از دیده روانستی
فیض ازلی نبود مخصوص گروهی را حرفی‌ست که می‌خوردن آیین مغانستی
(همان، ۳۴۶)

دلم صبح شب وصل تو بر کاشانه می‌لرزد در و بامم به وجد از ذوق بوی رختخوابستی
(همان، ۳۴۳)

نتیجه‌گیری

غالب دهلوی یکی از سخنورانی است که می‌توان او را از شاعران باریک‌بین و پیچیده‌گوی سبک هندی به‌شمار آورد. باید گفت بخش مهمی از دشواری کلام غالب، متأثر از رویکردهایی

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]

است که در نحوهٔ استفاده از عناصر زبانی داشته است، رویکردهایی همچون کاربرد واژه‌ها در معانی تازه، اوصاف ترکیبی ابداعی، تقدیم و تأخیر لفظ، کاربرد لغات کهنه و کم‌کاربرد و به‌ویژه تنازع. استفادهٔ زیاد شاعر از اوصاف ترکیبی، سبب ایجاد شبکه‌های متعددی از معانی خاص و خلق تصاویر تازه شده که درمجموع بر تراکم معنا و ابهام شعر افزوده است. افزون‌براین، برخی لغزش‌ها و خطاهای زبانی و سهوهای معنایی هم در شعر غالب مشاهده می‌شود که دریافت مقصود او را دشوار می‌کند. البته، درکنار همهٔ اینها، باید افزود تمایل زیاد شاعر به ارائهٔ مضامین مختلف سبب شده تا شاعر مقادیر زیادی ترکیبات مختلف، به‌ویژه وصفی، ابداع کند که به غنای مضامین شعری در غزلیات او منجر شده است.

منابع

آریان، قمر (۱۳۵۲) «ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*. شمارهٔ ۳۴: ۲۶۱-۲۹۶.

اکبرآبادی، سراج‌الدین علی‌خان (۱۳۷۵) *چراغ هدایت*. به‌کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.

امیرخسرو دهلوی، خسروبن‌محمود (۱۳۸۰) *دیوان*. با مقدمه و تصحیح محمد روشن. تهران: نگاه.

انوری، حسن؛ و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۸۲) *دستور زبان فارسی۲*. چاپ بیست‌ودوم. تهران: فاطمی.

خلف‌تبریزی، محمدحسین (۱۳۶۲) *برهان قاطع*. چاپ دوم. به‌اهتمام محمد معین. تهران: امیرکبیر.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۱) *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. جلد اول. تهران: زوار.

تتّوی، عبدالرشیدبن‌عبدالغفور (۱۳۳۷) *فرهنگ رشیدی*. تحقیق و تصحیح محمد عباسی. تهران: کتابفروشی بارانی.

تفتازانی، مسعودبن‌عمر (۱۳۷۰) *مختصرالمعانی*. قم: مؤسسهٔ دارالفکر.

تهانوی، محمدعلی (۱۹۹۶) *کشّاف اصطلاحات الفنون و العلوم*. لبنان: مکتبه لبنان ناشرون.

جان‌نثاری، ناصر (۱۳۷۸) «*اندیشه‌های عرفانی در شعر غالب دهلوی*». *کیهان فرهنگی*. شمارهٔ ۱۵۱: ۲۴-۲۷.

جمال‌الدین انجو، حسین‌بن‌حسن (۱۳۷۵) *فرهنگ جهانگیری*. ویراستهٔ رحیم عفیفی. جلد سوم. تهران: دانشگاه فردوسی مشهد.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵) *دیوان*. به‌تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

دیوان‌بیگی شیرازی، سیداحمد (۱۳۶۵) *حدیقه‌الشعرا*. تصحیح و تکمیل و تحشیه عبدالحسین نوائی. تهران: زرین.

راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹) *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.

رامپوری، غیاث‌الدین (۱۳۷۵) *غیاث‌اللغات*. به‌کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.
سلیمانی، قهرمان (۱۳۹۳) «دساتیر، زبان پاک و غالب‌دهلوی». *نامهٔ فرهنگستان*. شمارهٔ ۲: ۷۶-۵۵.
شاد، محمدپادشاه (۱۳۶۳) *فرهنگ جامع فارسی آنندراج*. زیرنظر محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم. تهران: کتابفروشی‌خیام.
شریعت، محمدجواد (۱۳۶۷) *دستور زبان فارسی*. چاپ سوم. تهران: اساطیر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۷) «شعر پارسی در آن‌سوی مرزها». *هنر و مردم*. شمارهٔ ۶۹: ۲۴-۲۹.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) *شاعر آینه‌ها*. چاپ ششم. تهران: آگه.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳) *تاریخ ادبیات در ایران*. چاپ دهم. جلد پنجم. تهران: فردوس.
غالب دهلوی (۱۳۷۶) *دیوان*. به‌اهتمام محسن کیانی. تهران: روزنه.
غالب دهلوی (۱۳۷۷) *دیوان*. مقدمه تصحیح و تحقیق محمدحسن حائری. تهران: میراث مکتوب.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲) *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
گرکانی، شمس‌العلما (۱۳۷۷) *ابدع البدایع*. به‌اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار.
محمود، سیدفیاض؛ و سید وزیرالحسن عابدی (۱۳۸۰) *تاریخ ادبیات فارسی در شبه قارهٔ هند*. ترجمهٔ مریم ناطق‌شریف. تهران: رهنمون.
مشهدی، محمدامیر (۱۳۸۹) «حافظ و غالب». *مطالعات شبه‌قارّه*. شمارهٔ ۵: ۱۰۱-۱۲۴.
معین، محمد (۱۳۸۳) *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.
میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵) *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.
الهاشمی، احمد (۱۳۹۴) *جواهرالبلاغه*. ترجمه و شرح حسن عرفان. چاپ سوم. قم: بلاغت.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴) *معانی و بیان*. چاپ سوم. تهران: هما.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-08-25]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.4.0]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.57]