پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۳۱) بهار ۱۳۹۷، صص ۱۰۶-۷۵

بازشناسی ویژگی‌های سبک هندی

حسین خسروی[۱]

چکیده

شعر فارسی در عهد صفوی با نام سبک هندی یا سبک اصفهانی شناخته می‌شود. شعری که در فاصله‌ی این صد و پنجاه سال در ایران و هند متداول بود با شعر فارسی دوره‌های قبل، چه از جهت فکر و چه از جهت زبان و شیوه‌ی بیان، تفاوت‌های آشکاری داشت. ویژگی‌های مهم شعر این دوره چنین‌اند؛ فکری: حرمان، جستجوی معنی بیگانه، تناقض، انعکاس اندیشه‌های عرفانی، مخالف خوانی. ادبی: اغراق، ابهام، حس‌آمیزی، تشخیص، تکرار (تکرار مضمون، مصراع، قافیه)، استفاده زیاد از تشبیه مرکب، وفور تشبیهات نو، غلبهٔ اسلَوب معادله، رواج غزل تعلیمی (غزل سرد)، ضعف در محور عمودی. زبانی: ورود واژگان جدید، افزایش بسامد بعضی واژگان، ساخت ترکیبات تازه، استفاده از لغات و اصطلاحات عامیانه.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، غزلِ سرد، شعر یأس‌آور، تکرارِ مضمون.

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.
hkhosravi2327@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۲۳

مقدمه

سبک هندی به دوره‌ای از شعر فارسی اطلاق می‌شود که از اوایل قرن یازدهم هجری تا اواسط قرن دوازدهم به مدت صد و پنجاه سال در ادبیات فارسی رواج داشته است. شعری که در فاصله‌ی این صد و پنجاه سال در ایران و هند متداول بود با شعر فارسی دوره‌های قبل، چه از جهت فکر و چه از جهت زبان و شیوهٔ بیان، تفاوت‌های آشکاری داشت. این روش شاعری اگر چه بعدها در هند و پاکستان و افغانستان و تاجیکستان بین فارسی‌زبانان ادامه یافت ولی در ایران با ظهور "مکتب بازگشت" کاملاً متوقف شد.

در شعر سبک خراسانی اعتدال ویژگی محوری و ساختاری است، ولی در سبک هندی ویژگی محوری خروج از اعتدال است. شعر این دوره، شعرِ اغراق است. یعنی شاعران در همه چیز زیاده‌روی می‌کنند. یأس آن‌ها افراطی است. تکرار افراطی است (تکرار لفظ، مصراع، بیت، موتیف و مضمون). حجم شعرشان زیاد است. از اسلوب معادله زیاد استفاده می‌کنند... و کلاً شعر این دوره بر بستر اغراق بنا شده است.

اگر سبک خراسانی را دوران نوجوانی شعر فارسی بدانیم، سبک هندی دوره‌ی پیری، یأس و سرخوردگی آن محسوب می‌شود؛ راهی دراز از منوچهری شادخوار تا شاعران غم‌گرای هندی. حتی سبک عراقی که شعرِ دوران پرآشوب مغولان و کشتارهای وحشیانه و ویرانی‌های بی‌حد و حصر بوده، به اندازه‌ی سبک هندی غم‌گرا نیست. جوهرهٔ سبک عراقی را ملایمت و مهربانی تشکیل می‌دهد، ولی اساس سبک هندی بر اغراق و یأس استوار است. حافظ سرِ پیری از عشق و جوانی سخن می‌گوید، در مقابل شاعر سبک هندی در جوانی احساس پیری می‌کند؛ گویی اینان پیر به دنیا آمده‌اند. «از زندگی‌ست یک دو نفس در بساط ما / چون صبح، ما ز روز ازل پیر زاده‌ایم» *(صائب، ۱۳۶۸، ج۵: ۲۸۳۱)*.

ویژگی محوری و ساختاری سبک خراسانی اعتدال است و ویژگی محوری سبک هندی خروج از اعتدال است. شعر این دوره، شعرِ اغراق است. یعنی شاعران در همه چیز زیاده‌روی می‌کنند. یأس آن‌ها افراطی است. تکرار افراطی است (تکرار لفظ، مصراع، بیت، موتیف و مضمون). حجم شعرشان زیاد است. از اسلوب معادله زیاد استفاده می‌کنند... و کلاً شعر این دوره بر بستر اغراق بنا شده است.

پیشینهٔ تحقیق

استعاره‌های تأویلی در غزل بیدل دهلوی، محمدرضا اکرمی، در کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۳۳، آبان ۱۳۸۷ / *بررسی ایماژهای خیالی و نقش عنصر خیال در شعر بیدل*، حسین فقیهی، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۸۲ / بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه بر غزلیات طالب آملی)، نوشته فریده داودی مقدم، در فصل‌نامه دُرّ دری (ادبیات غنایی و عرفانی) دوره ۱، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۰/ **تناقض‌گویی در شعر بیدل دهلوی، رجب توحیدیان، در فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره ۲، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۲/ رد شبههٔ تناقض در بیان شاعر سبک هندی، امیربانو کریمی، ضمیمه شماره ۱ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، بهار ۱۳۸۰**/ سبک هندی و جایگاه آن در ادبیات فارسی، مرتضی رزم‌آرا، منتشر شده در نامه پارسی، شماره ۳۸، پاییز ۱۳۸۴/ نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی، کاظم دزفولیان و معصومه طالبی، مجلهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳، بهار ۱۳۸۹/ شاعری در هجوم منتقدان، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: نشر آگه ۱۳۷۴/ پژوهشی در سبک هندی و دورهٔ بازگشت ادبی، احمد خاتمی، تهران: انتشارات بهارستان ۱۳۷۱.

ویژگی‌های شعر سبک هندی

۱. یأس

یکی از ویژگی‌های مهم و محوری این دوره یأس و ناامیدی است که بر شعر اغلب شاعران این دوره سایه افکنده است. این یأسِ عمومی تا حدی محصول اوضاع نابه‌سامان اجتماعی آن دوران است. چنان‌که "غنی کشمیری" روزگار خود را ایام ماتم خوانده: «چشم تا واکرده‌ام، بر خاک غم افتاده‌ام / هم‌چو طفلِ اشک، در ایام ماتم زاده‌ام» *(قهرمان ۱۳۷۸: ۴۸۶)*؛ اما گاهی این یأس در آثار شاعرانی هم که در موقعیت اجتماعی مناسبی زندگی می‌کرده‌اند و از نظر اقتصادی نیز در رفاه بوده‌اند، دیده می‌شود. شاید قسمتی از یأس این گروه ناشی از ناکامی‌های دوران جوانی و رفاهِ دیرهنگام آن‌ها باشد؛ چنان‌که کلیم گفته: «کنون کز رعشهٔ پیری به جامم می نمی‌ماند / چه حاصل گر دهد دوران شراب

کامرانی را؟» *(کلیم ۱۳۷۶: ۳۵)*. کلاً پیری و سختی‌های آن از موضوعاتی است که این شاعران بسیار بدان پرداخته‌اند. بخل و امساک ممدوحان نیز از عواملی است که شاعران را از پیشه‌ی خود ناامید کرده است: «در دورِ ما ز خسّتِ ابنای روزگار / دشوارتر ز مرگ، گریبان دریدن است» *(همان: ۷۶)*.

دلیل دیگری که می‌توان برشمرد، پیروی از سنت رایج ادبی است. در دوره‌ی مورد بحث سخنان یأس‌آلود گفتن، به شیوه‌ای شایع تبدیل شده بود و همگان برای این‌که شعرشان در محافل ادبی عصر پذیرفته شود در اشعار خود به جای تغنی، می‌نالیدند. آنان مصیبت-زدگانی را می‌مانند که در عزای عزیزان‌شان نوحه سرداده‌اند و زنجموره می‌کنند. «از ضعف به هر جا که نشستیم وطن شد / وز گریه به هر سو که گذشتیم چمن شد» *(طالب‌آملی، ۱۳۴۶: ۴۷۳)* «ز دردِ یأس ندانم کجا کنم فریاد؟ / قفس شکسته‌ام و آشیان نمانده به یاد» *(بیدل ۱۳۸۷، ج۲: ۱۲۶۷)*. بعضی از اشعار این شاعران چنان غبارگرفته و حرمان‌زده می‌نماید که انگار در گور سروده شده است:

زمانه از شبِ تارم چـراغ بـاز گرفـت — پس از وفات من آورده بر مزارم سوخت
(کلیم، ۱۳۷۶: ۴۸)

از دیگران چـراغ نخواهـد مـزار مـن — کز سوز سینه، شمع مزارم دل خود است
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۹۲۳، ۲)

این لاله نیست بر سر مشتِ غبار من — گل کرده اسـت داغ کسـی از مـزار مـن
(حزین، ۱۳۷۸: ۴۹۹)

۲. مخالف‌خوانی

در شعر سبک هندی گاه دیده می‌شود که شاعر با امری که مورد پذیرش و پسندِ گذشتگان بوده مخالفت می‌کند. به این حالت مخالف‌خوانی گفته می‌شود؛ مثلا داشتن عمر طولانی پسندیده است و پیش از سبک هندی، شاعران، بر کوتاه‌بودن عمر آدمی تأسف می‌خوردند و دوست داشتند مثل خضر عمر جاودان داشته باشند. اما شاعر سبک هندی می‌گوید: نه؛ وضعِ خضر چندان هم حسرت‌انگیز نیست، چون عمر طولانی به جز رنج و مرارت بیش‌تر حاصلی ندارد.

از جهان بی‌بهره را نَبوَد تمنا عمر خضر — روزِ کوتاه از برای روزه‌داران به‌تر است
(کلیم، ۱۳۷۶: ۶۱)

ای خضر! خوش ز هم‌سفران دور مانده‌ای — جز بی‌کسی، نتیجهٔ عمر دراز چیست؟
(قهرمان، ۱۳۷۸: ۵۳۹)

۳. پاشانی یا پاشیده‌بودن شعر

مقصود از این ویژگی آن است که غزل سبک هندی وحدت موضوعی ندارد؛ یعنی ابیات با هم پیوستگی معنایی ندارند و هر بیت معنای مستقلی دارد که با بیت‌های دیگر متفاوت و حتی گاه متضاد است. به همین دلیل گفته شده: «قالب شعر در سبک هندی تک بیت است نه غزل؛ منتها این [تک بیت‌ها] با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل یافته‌اند» *(شمیسا ۱۳۷۴: ۲۸۷)*.

در غزل زیر که ابیاتی از آن نقل می‌شود، شاعر در هر بیت به مقتضای قافیه مضمونی را مطرح می‌کند که با محتوای بیت قبل کاملاً متفاوت و گاه مغایر است:

قربان آن بناگوش و آن برق گوشواره — با هم چه خوش نمایند آن صبح و این
چون کار رفت از دست، گیرد سپهر دستت — ستاره دریا غریق مرده افکند بر کناره
روز از برم برفتی، شب آمدی به خوابم — این است اگر کسی را عمری بود دوباره
روشندلان ندارند دلبستگی به فرزند — بر شعله سهل باشد مهجوری شراره
با چرخ، سرفرازی نتوان ز پیش بردن — جایی‌که سقف پست است نتوان شدن سواره
(کلیم، ۱۳۷۶: ۵۶۵)

بیت نخست حال و هوایی تغزلی و توصیفی دارد؛ شاعر دل‌باخته‌ی زیبارویی است و درخشش گوش‌واره و سپیدی پوست او را به درخشش ستاره در سحرگاه تشبیه کرده است. / در بیت دوم خواننده منتظر است توصیفات و توضیحات بیش‌تری در مورد این محبوب بشنود، ولی به ناگهان و به طور غیرمنتظره با مضمونی یأس‌آمیز در باره‌ی بی‌وفایی فلک مواجه می‌شود. / بیت سوم باز حال و هوای عاشقانه دارد. / در بیت چهارم "دل‌بستگی نداشتن به فرزند" را می‌ستاید. / بیت پنجم: در برابر آسمان نمی‌توان سرفرازی کرد چون سقفش برای سرفرازی کوتاه است.

البته تمامی غزل‌های سبک هندی این‌گونه نیست و غزل‌هایی هم پیدا می‌شود که دارای

وحدت موضوعی هستند. البته اِشکالی که در غزلیاتِ پاشان وجود داشت، در این نوع غزل‌ها نیز از بین نرفته است. اشکال این بود که کل شعر موضوعی واحد نداشت و در هر بیت مضمونی جداگانه دیده می‌شد. اما در غزل‌هایی هم که وحدت موضوعی دارند، یک موضوع در تمام سطوح شعر گسترش نیافته، بلکه مضمون یک مصراع در مصراع‌های دیگر تکرار شده است. در نتیجه می‌بینیم که شاعر هندی از مرز مصراع بیرون نرفته و هنوز در بند بیت خویش است.

۴. جستجوی معنی بیگانه

شاعران سبک هندی ادعا دارند که در جستجوی مضامین تازه، غریب، نو و شگفت-انگیز (معنی بیگانه) هستند یعنی معنا و مضمونی را می‌جویند که به ذهن هیچ‌کس خطور نکرده است.

بر امید الفت، از وحشت دلی خوش می‌کنم / آشنای ما کسی جز معنی بیگانه نیست *(بیدل، ۱۳۸۷، ج۲: ۷۷۸)*.

دامن هر گل مگیر و گرد هر شمعی مگرد / طالب حسن غریب و معنی بیگانه باش *(صائب، ۱۳۶۸، ج۵: ۲۳۵۰)*.

در ابیات زیر به نظر می‌رسد شاعر، در دور دست‌های خیال، معنای بیگانه را یافته است:

دوش چون نی، سطر دردی می‌چکید از خامه‌ام / ناله‌ها خواهد پر افشاند از گشادِ نامه‌ام *(بیدل، ۱۳۸۷، ج۳: ۱۷۷۰)*

باز آبِ شمشیرت از بهارجوشی‌ها داد مشتِ خونم را یاد، گل‌فروشی‌ها *(همان، ج۲: ۵۳۲)*

گَردِ به باد رفتگان، دستِ بلندِ مطلبی است گوش به چشم کن بَدَل، ناله جدید کرده‌ایم *(همان، ج۳: ۱۷۶۵)*

برای روشن‌تر شدن موضوع، یک بیت بررسی می‌شود:

ته‌جرعه‌اش به صبح قیامت شفق دهد / جامی که دیده از لب میگون او گرفت *(صائب، ۱۳۶۵، ج۲: ۱۰۳۰)*.

در بیت بالا شاعر در بیان مقصود خویش، بر اثر اغراق چنان از اعتدال دور شده که لطافت و دل‌پذیری مضمون را از بین برده است. او می‌خواسته بگوید: «لب‌های او سرخ است»، ولی بیان موضوع به این شکل، سخنی معمولی است و هیچ جنبه‌ی شاعرانه‌ای ندارد؛ از این‌رو برای دیریاب‌کردنِ معنا تغییراتی در آن انجام می‌دهد:

الف- برای شاعران و به خصوص شاعر سبک هندی نخستین و ساده‌ترین راه برای تصرف در کلام عادی و ارتقاء آن به سطح شعر، تشبیه است. صائب نیز در اولین گام به تشبیه متوسل شده و لب یار را به "می" مانند کرده. ترکیبِ "لب میگون" حاصل این تشبیه است، (تشبیه مرسل و مجمل). نتیجهٔ طبیعی این تشبیه اغراق در سرخی لب است: لب‌های او خیلی سرخ است.

اگر این بیت توسط یک شاعر سبک خراسانی سروده شده بود، شاعر به هدف غایی و خواسته‌ی نهایی خود رسیده بود؛ ولی برای شاعر سبک هندی تازه ابتدای کار است و او تازه زمینهٔ سرودن شعر را فراهم کرده! پس اغراق را افزایش می‌دهد و به مرحلهٔ غلو می-رساند. از نظر او مضمون وقتی به شعر تبدیل می‌شود که دیریاب و دیرباور باشد؛ بنابراین تلاش خود را ادامه می‌دهد و در چند مرحله بر شدت اغراق می‌افزاید:

ب- سرخی این لب میگون آن‌قدر زیاد است که می‌شود از آن جامی بادهٔ سرخ پر کرد.

ج- اگر این جام در تعاطی جسمانی و با یک بوسه گرفته شود حالتی طبیعی دارد؛ پس باید در این قسمت هم دورتر رفت؛ می‌گوید: این جام را با نگاه از می پُر می‌کنم؛ یعنی در تماس غیر مستقیم.

د- سرخی این باده که از لبان یار گرفته شده آن‌قدر شدید است که می‌شود با آن اشیاء دیگر را هم سرخ کرد؛ یعنی امکان تراوش و نفوذ آن در پدیده‌های دیگر وجود دارد.

هـ - ولی باز هم باید دورتر رفت. سرخی در این لب آن‌قدر غلیظ است که می‌توان با ته-جرعه‌ای از آن، اشیاء را رنگ‌آمیزی نمود.

و- قدرت رنگ‌آمیزی این ته‌جرعه آن‌قدر زیاد که می‌تواند قسمت وسیعی را به رنگ سرخ در بیاورد.

ز- قسمتی وسیع؛ چقدر وسیع؟ این ته‌جرعه می‌تواند تمام زمین را رنگ بزند!

ح- آیا این مقدار سرخی کافی است؟ نه! تمامِ زمین هم شاعر را قانع نمی‌کند. از زمین فراتر

می‌رود و می‌گوید: این ته‌جرعه می‌تواند قسمتی از آسمان را سرخ کند.
ی- چقدر از آسمان؟ آن‌قدر زیاد که کرانه‌ی غربی آسمان کاملا سرخ شود.
ک- چقدر سرخ؟ با چه غلظتی؟ آن‌قدر زیاد که توهمِ شفق ایجاد شود.
ل- آیا این مقدار کافی است؟ نه؛ باز هم باید دورتر رفت. آیا شرابِ لبان او ـ که ته‌جرعه-ای از آن با نگاه گرفته شده ـ در همین آسمان شفق ایجاد می‌کند؟ نه! آسمانی بزرگ‌تر؛ فضایی که هیچ کس آن را ندیده و برای همگان غریب است: آسمانِ روز قیامت؛ روزی که پنجاه هزار سال این دنیا به طول می‌انجامد و طول زمانی شفق آن نیز به تناسبِ خود روز است و طبعا رنگ‌آمیزی چنین شفقی در گسترهٔ آسمانِ قیامت رنگ فراوانی نیاز دارد.
م- آیا ممکن است این همه رنگ از یک لب تراوش کند؟ بله! تازه آن‌چه گفته شد فقط تأثیر ته‌جرعهٔ آن بود. اگر می‌خواهی تأثیر تمامی آن را بدانی باید از این هم دورتر بروی. خلاصه اگر می‌خواهی بدانی سرخی این لب چقدر است، این مراحل را که من رفتم، طی کن.

بر اساس آنچه گفته شد، معنای بیت چنین خواهد بود: سرخی لبان او هم‌چون می بسیار زیاد است؛ آن‌قدر زیاد که می‌شود بدون تماس و تنها با نگاه، جامی بادهٔ سرخ از آن پر کرد و با آن اشیاء دیگر را هم سرخ کرد. البته فقط ته‌جرعه‌ای از آن برای رنگ‌آمیزی اشیاء کافی است و می‌تواند قسمت وسیعی ـ مثلاً تمام زمین را ـ به رنگ سرخ در بیاورد. حتی می‌تواند قسمتی از آسمان را هم سرخ کند؛ طوری که افق غربی کاملا سرخ شود. آن-قدر سرخ که توهمِ شفق ایجاد شود. تازه افق این آسمان نه؛ آسمانی بزرگ‌تر، آسمانِ روز قیامت؛ روزی که پنجاه هزار سال این دنیا به طول می‌انجامد. (حوصله‌ات سر نرود) آن‌چه گفتم فقط جزئی از تأثیر لبان او بود.

این‌جاست که شاعر سبک هندی می‌گوید: در عالم خیال آن‌قدر دور می‌شوم که راه بازگشت را گم می‌کنم؛ یا می‌گوید: افکار من آن‌چنان بعید و غریب است که اندیشه‌ی هیچ کس به آن‌ها نمی‌رسد. هیچ کس شعر مرا نمی‌فهمد. بنابراین از کسی توقع تحسین ندارم:

غریب گشت چنـان فکرهـای مـا صـائب که نیست چشم به تحسینِ هیچ کس مـا را

(صائب، ۱۳۶۴، ج۱: ۲۸۸)

۵. اغراق

اغراق یکی از آرایه‌ها و ابزارهای تصویرساز شعری است و در همهٔ دوره‌ها نمونه‌هایی از آن وجود دارد؛ اما بسامد آن ممکن است در شعر یک فرد یا یک دوره افزایش یابد؛ از جمله در شعر سبک هندی بسامد اغراق زیاد شده است و نوع اغراق‌ها هم افراطی‌تر است؛ یعنی اغراق به مرتبهٔ غلو رسیده است. درواقع مشخصهٔ اصلی سبک هندی اغراق و افراط است. در بیت زیر شاعر می‌گوید: نالهٔ من آن‌قدر ریگ‌های صحرا را گرم و سوزان کرده است که گردبادِ آن صحرا هم‌چون شعله به نظر می‌رسد:

گردبادش به نظر جلوهٔ فانوس کند　　بس که از نالهٔ من دامن صحرا گرم است
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۷۳۷: ۲)

صائب همین مضمون را در بیت زیر به گونه‌ای دیگر بیان کرده است: از شدت گرمای بیابان و نیز شدت گرم‌روی ما، ردّ پاها هم‌چون چراغ شعله‌ور شده‌اند.

ز این بیابان گرم‌تر از ما کسی نگذشته است　　ما ز نقش پا، چراغِ مردمِ آینده‌ایم
(صائب، ۱۳۶۸، ج۵: ۲۶۳۶)

در بیت زیر *طغرای مشهدی* ادعا کرده سرعت او در دویدن مافوقِ صوت است. (بیش از ۳۳۰ متر در ثانیه):

در کوچه باغِ شوق ز بس تند می‌دوم　　آواز پای خویش به گوشم نمی‌رسد
(قهرمان، ۱۳۷۸: ۴۳۰)

کلیم گفته: درجهٔ رطوبت هوا آن‌قدر بالاست که هوا (مثل آب) تصویر افراد را نشان می‌دهد.

هوا چندان تر از ابر بهار است　　که هم‌چون آب از او عکس آشکار است
(کلیم، ۱۳۷۶: ۶۲۸)

۶. ارسال مثل

نظیری نیشابوری

درس ادیب اگر بود زمزمهٔ محبتی　　جمعه به مکتب آورد طفل گریز پای را
(قهرمان، ۱۳۷۸: ۳۱)

فکـر شـنبه تلـخ دارد جمعـهٔ اطفـال را عشرتِ امروز بی‌اندیشهٔ فردا خوش اسـت
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۵۱۳: ۲)

چون گذارد خشت اول بر زمین، معمار، کج گر رساند بر فلک، باشد همان دیوار کج
(همان، ۱۱۰۹)

مـوجیم کـه آسـودگی مـا عـدم ماسـت مـا زنـده بـه آنـیم کـه آرام نگیـریم
(کلیم، ۱۳۷۶: ۸۳۳)

۷. ابهام

هم‌چنان‌که ذیل شمارهٔ ۴ گفته شد، شاعران این دوره در جستجوی معانی نو، غریب و شگفت‌انگیز هستند. همین امر باعث شده برخی ابیات آنان مبهم و دور از ذهن جلوه کند. این ویژگی در شعر بیدل بارزتر است.

اگـر علـم و فنـی داری، نیـازِ طـاقِ نسـیان کـن
که رنگ‌آمیزیت نقاش می‌سازد خجالت را
(بیدل ۱۳۸۷، ج ۲: ۵۵۷)

اگر برد از رمِ نگاهت سوادِ این دشت بوی گردی
هجومِ کیفیتِ تحیّر به چشم آهو کند چراغان
(همان: ۱۹۷۴)

۸. ابهام

در بیت زیر تعبیر "چشم تا کار کند" ایهام دارد و محتمل دو معناست:

الف- تا جایی که می‌شود دید، دیدرس ب- تا زمانی که کسی توان دیدن دارد.

در غم‌آبادِ فلک رخنهٔ آبادی نیست / چشم تا کار کند حلقهٔ دام است این‌جا *(صائب، ۱۳۶۴، ج ۱: ۲۳۸)*.

در بیت زیر "سر در پا گذاشتن" دو معنا دارد: الف- احترام گذاشتن ب- فرورفتن (خار) در پا

عزت دیگر بود در دامن صحرا مرا / می‌گذارد هر کجا خاری است سر در پا مرا (کلیم، ۱۳۷۶: ۱۱).

از سرِ عالم گذشتن: ترک دنیا ب- عبور (خورشید) از فراز آسمان؛ در بیتی از سلیم تهرانی:

خوش آن کز فکر بیش و کم گذشته است / چو خورشید از سرِ عالم گذشته است *(قهرمان، ۱۳۷۸: ۲۱۴)*.

فلک: الف- نوع خاصی از تنبیه در مکتب‌خانه‌های قدیم، ب- آسمان؛ در بیتی هم از سلیم تهرانی:

زمانه مکتب اطفال گشته پنداری / که هر که هست در او شِکوه از فلک دارد *(همان: ۲۲۱)*.

۹. ایهام تناسب

شور به معنای جنب و جوش و هیجان با نمک‌دان:

زمین ز خندهٔ لبریز مه نمکدانی است زمانه بر سر شور است در شب مهتاب
(صائب، ۱۳۶۴، ج ۱: ۴۴۸)

شور به معنای جنب و جوش و هیجان با دریا و کف:

چون کف دریا پریشان‌سیر شد دستار من / بس که چون دریا، کف از شور جنون بر سر زدم
(صائب، ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۵۸۹)

شور (نام نوایی در موسیقی) با پرده، رشته و قانون ایهام تناسب دارد:

شورِ استغنا، برون از پرده‌های عجز نیست رشتهٔ ما سخت پیچیده است قانون تو را
(بیدل، ۱۳۷۸، ج۲: ۶۷۰)

۱۰. تکرار

الف. تکرار مضمون

تکرار مضمون در شعر سبک هندی دو دلیل دارد نخست این که شاعران این سبک عموما پرگو بوده‌اند و چون مطلب کم می‌آوردند مضامین خود را تکرار می‌کردند (وام‌گیری از خود). یکی دیگر از دلایل تکرارِ مضمون، ترس از سرقت بود. آنان برای این‌که مضمونِ تازه‌یافته به نام خودشان ثبت شود و کسی آن را سرقت نکند، به شکل‌های مختلف آن را تکرار می‌کردند؛ چنان‌که غنی کشمیری گفته: «یاران بردند شعر ما را / افسوس که نام ما

نبردند» *(قهرمان، ۱۳۷۸: ۴۸۳)*.

مضمون: کودکان و سنگ‌زدن به دیوانگان

سنگ تمام در کف اطفال هم نماند　　آخر جنون ناقص ما کرد کار خویش
(صائب، ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۴۳۹)

داشتم در عهد طفلی جانبِ دیوانگان　　می‌زدم بر سینه هر سنگی که برمی‌داشتم
(همان: ۲۵۸۱)

نشاه سودای ما از بس بلند افتاده بود　　هر که سنگی زد به ما، رطل گران پنداشتیم
(همان: ۲۶۴۵)

مضمونی دیگر: دل، عقده‌ای است که گشوده نمی‌شود.

هر عقده‌ای که بود گشودم به زور فکر　　مانده است عقده‌ای که به کارم، دل خود است
(صائب، ۱۳۶۵، ج۲: ۹۲۳)

به غیر از عقدهٔ دل کز گشادش عاجزم عاجز / دگر هر عقده کآید پیش من مشکل نمی‌دانم
(صائب، ۱۳۶۸، ج۵: ۲۷۰۳)

دل نیست عقده‌ای که گشاید به زور فکر　　بیهوده سر به جیب تامل کشیده‌ایم
(همان: ۲۸۳۸)

عقده‌ای نگشود آزادی ز کارم هم‌چو سرو　　زیر بارِ دل سرآمد روزگارم هم‌چو سرو
(صائب، ۱۳۷۰، ج۶: ۳۱۴۸)

ب. تکرار مصراع یا بیت

ممنون شوم ز هرکه به من کج کند نگاه　　کز کج ز جا نرود دل، نشانه را
(صائب، ۱۳۶۴، ج ۱: ۳۶۲)

ممنون شوم ز هرکه به من کج کند نگاه　　تیر کج است آیهٔ رحمت نشانه را
(همان: ۳۶۳)

***

بر لب بام خطر نتوان به خواب امن رفت　　در بهشتم تا ز اوج اعتبار افتاده‌ام
(صائب، ۱۳۶۸، ج ۲۵۵۱: ۵)

بر لب بام خطر نتوان به خواب امن رفت　　ایمنی خواهی ز اوج اعتبار اندیشه کن

(صائب، ۱۳۷۰، ج ۲۹۴۹: ۶)

ج. تکرار قافیه

در این دوره تکرار قافیه عیب شمرده نمی‌شود چون شاعران چنان غرق در مضمون‌یابی هستند و آن‌قدر "چه گفتن" برایشان مهم است که "چگونه گفتن" را فراموش کرده‌اند. نهایت سعی‌شان این است که بتوانند "مضمون" جدید را در وزن و قافیهٔ مورد نظر بریزند. بنابراین، تکرار، بندگشای سدّ قافیه شده است.

صد گل به باد رفت و گلابی ندید کس — صد تاک خشک گشت و شرابی ندید کس
با تشنگی بساز که در ساغرِ سپهر — غیر از دلِ گداخته آبی ندید کس
این ماتمِ دگر که در این دشت آتشین — دل آب گشت و چشمِ پر آبی ندید کس
حرفی است این که خضر به آب بقا رسید — ز این چرخ دل سیه دمِ آبی ندید کس

(صائب، ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۳۴۴)

د. تکرار قالب

پیچیدگی عوالم شعری سبک هندی، باعث شده شاعران این سبک، قوانین سیستمی سبک مورد نظر را با همهٔ دقایق و جزئیاتی که دارد برای خود به نوعی عادت ذهنی تبدیل کنند و وقتی فرمول‌های سبکی به عادات ذهنی بدل شد، آنگاه شاعر در هر حالتی (آگاهانه و یا ناخودآگاه) آن‌ها را رعایت خواهد کرد. به نظر نگارنده یکی از این عادت‌های ذهنی یا آموخته‌های عمیق شاعران این دوره نوعی تکرار است که در ساختار غزل اتفاق می‌افتد؛ بدین‌ترتیب که ذهن شاعر عادت کرده تعدادی واژهٔ خاص را حتما در غزل بگنجاند. این واژه‌ها البته در هدایت سیر معنایی بیت نیز نقشی مؤثر دارند؛ یعنی شاعر تا حدودی مجبور می‌شود پیرامون آن‌ها سخن بگوید. درنتیجه، تعدادی واژهٔ محدود، تداعی‌های خاصی ایجاد می‌کنند، آن‌گاه به تدریج پیرامون این تداعی‌های خاص، خوشه‌های معنایی خاص هم شکل می‌گیرد.

با این توضیح، می‌پردازیم به یکی از موارد مهم تکرار، که شعر سبک هندی را به شعری از پیش‌دانسته، لو رفته و ملال‌آور بدل ساخته؛ و آن تکرار موتیف‌های یک غزل در غزل‌های

دیگر است. به سخن دیگر می‌توان گفت که غزل در سبک هندی نه تنها از نظر قافیه‌بندی چهارچوبی مشخص دارد بلکه به لحاظ محتوایی نیز ساختاری ثابت و تکراری دارد. شاعر سبک هندی، بر اساس عادات ذهنی که به صورت قانونی نانوشته درآمده، خود را موظف می‌داند در غزلی که می‌سراید، چنین موضوعات و موتیف‌هایی را به کار ببرد: آیینه و حیرت / گوهر و گرد یتیمی و قطره / دریا و قطره و موج / حباب و دریا و موج و چشم و نفس و فرصت و بادبان و کشتی / گردباد و پیچیدن / عبرت و نگاه / خورشید و ذره و سایه / شمع و شب و سحر و سوختن و تمام شدن / شرر و پریدن آن و کوتاهی عمر آن / پر کاه و معالجهٔ پریدن چشم و سبکی آن و بی‌ارزش بودن / آهو و رمیدن و جولان آن و چشم‌هایش و بیابان / کمان و رابطه‌اش با تیر و خمیدگی آن و شباهت‌اش با قامت خمیده / سنگ نشان و ماندنش در راه و راهنمایی رهگذران و تعدد آن / شیرازه و جمعیت دادن به اوراق پراکنده و دراز بودن آن/ گل و غنچه / آه و نفس / عنقا / الفت / مضمون / سیل / مردم گریزی / دیوانه و سنگ و کودکان / تاک و گریهٔ آن و می و دست دراز کردنش / بلبل تصویر / طاووس / سرمه / کوتاهی فرصت / کاغذ آتش گرفته... *(نک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۲۱)*.

بر اساس آن‌چه گفته شد، روند سرایش غزل هندی، شبیه به این است که فرض کنیم پیش از سرودن غزل تعدادی از واژگان شعری آماده هستند و شاعر باید به فکر بقیهٔ کلمات باشد. فرض کنید کسی می‌خواهد روی برگه‌ای چیزی بنویسد در حالی که از قبل چند واژه روی آن برگه نوشته شده و حالا او مجبور است پیش و پس کلمات موجود را پر کند؛ شبیه به روشی که در تمرینات مدارس معمول است و در آن از دانش‌آموزان خواسته می‌شود با کلمه‌ی خاصی جمله بسازند. شاعر سبک هندی هم برای طرح‌ریزی و سرودن غزل خود، تعدادی از موتیف‌های یاد شده را به شکل زیر در سطرها چیده فرض می‌کند:

.....داغ.....		..... اعتبار .....
..... الفت		..... آبله .....
.....		.... گوهر .....
..... فانوس عافیت		..... گهر .....

فرصت		آهو .....غبار ....
..... نفس ... شعله		..... شرار.....
..... وحشت		.....
..... حیرت		.....
.....		...بحر..... گوهر.....
.....		... غبار.....
.....شعله		داغ ... شمع .....

سپس چاشنی یأس، حرمان، مخالف‌خوانی، اغراق، تکرار و چند مختصهٔ دیگر را هم به آن می‌آمیزد و غزل هندی را بنا می‌کند؛ کاری که بیدل کرده است:

رفتیم و داغ ما به دل روزگار ماند — خاکستری ز قافله‌ی اعتبار ماند
از ما به خاک وادی الفت سواد عشق — هر جا شکست آبله، دل یادگار ماند
دل را تپیدن از سر کوی تو بر نداشت — این گوهر آب گشت و همان خاک‌سار ماند
وضع حیاست دامن فانوس عافیت — از ضبط خود چراغ گهر در حصار ماند
مفت نشاط هیچ اگر فقر و گر غنا — دستی نداشتم که بگویم ز کار ماند
زنهار خو مکن به گران‌جانی آن‌قدر — شد سنگ ناله‌ای که در این کوه‌سار ماند
فرصت نماند و دل به تپش همعنان هنوز — آهو گذشت و شوخی رقص غبار ماند
هر جا نفس به شعلهٔ تحقیق سوختیم — که‌سار بر صدا زد و مشت شرار ماند
پیری سراغ وحشت عمر گذشته بود — مزدور رفت و دوش هوس زیر بار ماند
نگذاشت حیرتم که گلی چینم از وصال — از جلوه تا نگاه یک آغوش‌وار ماند
خودداریم به عقده‌ی محرومی آرمید — در بحر نیز گوهر من بر کنار ماند
مژگان ز دیده قطع تعلق نمی‌کند — مشت غبار من به ره انتظار ماند
بیدل ز شعله‌ای که نفس برق ناز داشت — داغی چو شمع کشته به لوح مزار ماند

(بیدل، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۲۵۲)

مثالی دیگر با موتیف‌های: برق، شرار، شعله، غبار، آینه، لاله، گل، گلشن، گلستان، فرصت.

برق با شوقم، شراری بیش نیست / شعله، طفلِ نی‌سواری بیش نیست
آرزوهای دو عالم دستگاه / از کفِ خاکم، غباری بیش نیست
چون شرارم یک نگه عرض است و بس / آینه این‌جا دچاری بیش نیست
لاله و گل زخمی خمیازه‌اند / عیش این گلشن خماری بیش نیست
تا به کی نازی به حسن عاریت؟ / ما و من آیینه‌داری بیش نیست
می‌رود صبح و اشارت می‌کند / کاین گلستان خنده‌واری بیش نیست
تا شوی آگاه، فرصت رفته است / وعده‌ی وصل انتظاری بیش نیست
چون سحر نقدی که در دامان ماست / گر بیفشانی، غباری بیش نیست
ای شرر! از همرهان غافل مباش / فرصت ما نیز باری بیش نیست
بیدل، این کم‌همّتان بر عزّ و جاه / فخرها دارند و عاری بیش نیست

(همان: ۷۸۷)

نگارنده برای اثبات این مدعا، نزدیک به دویست غزل از شاعران مختلف سبک هندی را بررسی نموده و نتیجه را در آن‌ها مشاهده کرده است. در تحریر اولیهٔ مقاله نیز تعداد بیست غزل به‌عنوان شاهد فراهم آورده بود، ولی به سبب محدودیت حجم مقاله، تنها به دو نمونه بسنده شد. خوانندگان محترم می‌توانند این فرضیه را بر روی تعداد بیش‌تری از غزل-های شاعران این دوره بیازمایند. در اکثر موارد تعدادی از کلمات یادشده را در ابیات غزل-ها خواهند یافت، صرف‌نظر از این‌که کلمهٔ مورد نظر در کجای بیت قرار گرفته باشد.

۱۱. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی آن است که شاعر یا نویسنده از پدیده‌ای سخن بگوید که با یک حس نمی‌توان آن را دریافت و باید با دو یا سه حس درک شود و از این‌جاست که به این ویژگی حس‌آمیزی (حس‌آمیزی) گفته شده؛ یعنی آمیختن دو حس با یکدیگر. مثال: در جملهٔ "آواز پرنده در باغ پیچیده بود"، واژهٔ "آواز" فقط به حس شنوایی مربوط است، ولی در جمله‌ی "این پرنده آوازی مخملی دارد"، "آواز" با حس شنوایی و "مخملی‌بودن" با حس لامسه درک می‌شود. نمونه‌های دیگر: صدای روشن، جیغ بنفش، لحن شیرین نگاه شور، نگاه گرم.

«منظور از حس‌امیزی، بیان و تعبیری است که حاصل آن از آمیخته‌شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آن‌ها خبر دهد. مانند: قیافه‌ی با نمک و سخن شیرین؛ که اگر دقت کنیم می‌بینیم در نمونهٔ اولی امری که مرتبط با حس بینایی است به ذائقه نسبت داده شده... و در دومی چیزی که در حوزهٔ حس شنیداری است به قلمرو حس ذائقه وارد شده است... در شعر فارسی نمونه‌های حسامیزی فراوان است و در ادبیات دوره‌های مختلف بسامد استفاده از آن متفاوت است. در دوره‌های نخستین بسیار کم و بندرت می‌توان یافت و در شعر بعد از مغول افزایش می‌یابد و در شعرسبک هندی (هر دو شاخه‌ی آن: ایرانی و هندی) بسامد آن بالا می‌رود و در شعر بیدل شاید بیش‌ترین بسامد را داشته باشد»*(شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۴۱)*.

گوش مروتی کو کز ما نظر نپوشد؟ دست غریق؛ یعنی: فریاد بی‌صداییم
(بیدل، ۱۳۷۸، ج۳: ۱۷۶۱)

غفلت‌نوای حسرتِ دیدار نیستم در پرده‌ی چکیدن اشکم ترانه‌ای است

حسرت‌کمین و عده‌ی وصلی است حیرتم چشمِ به هم نیامده، گوش فسانه‌ای است
(همان، ج۲: ۸۵۱)

۱۲. استفاده از تصاویر پارادوکسی

پارادوکس یا تناقض، اجتماعِ دو امر متضاد است که قابل جمع‌شدن نیستند؛ مثلا اگر دو واژه‌ی "پیر" و "جوان" در جمله‌ای یا بیتی وجود داشته باشد می‌گوییم این دو واژه با هم تضاد دارند؛ چون دو عنصر جداگانه هستند و هر کدام در جای خود قرار دارند، اما ترکیبِ "پیرِ جوان" تناقض دارد چون آن دو عنصر جداگانه در این‌جا یکی شده‌اند و در عین حال یکدیگر را دفع می‌کنند، به عبارت دیگر قابل جمع شدن نیستند. مثال: پر از خالی، دریای شعله‌ور، سلطنت فقر، شولای عریانی، لباس برهنگی، از تهی سرشار، آتشِ سرد.

«تصویرهای پارادوکسی را در شعر فارسی، در همه‌ی ادوار، می‌توان یافت. در دوره‌های نخستین اندک و ساده است و در دوره‌ی گسترش عرفان به‌ویژه در ادبیات مغانه (شطحیات صوفیه چه در نظم و چه در نثر) نمونه‌های بسیار دارد و با این همه در شعر سبک هندی بسامد این نوع تصویر از آن هم بالاتر می‌رود و در میان شاعران سبک هندی، بیدل بیش‌ترین نمونه‌های این گونه تصویرها را ارائه می‌کند»*(شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۵۷)*.

نمونه‌های پارادوکس: ترکیب "گرفتارانِ آزاد" از دانش مشهدی *(قهرمان، ۱۳۷۸: ۵۳۲)*، "جامه‌ی عریانی" *(کلیم، ۱۳۷۶: ۵۰۷)*، "نواپردازِ خاموشی" *(حزین، ۱۳۷۸: ۴۵۵)*، "خالی پُر از هیچ" *(بیدل ۱۳۸۷، ج۲: ۱۲۰۵)*، "دریاهای آتش" و "هامونِ آب" *(همان: ۷۲۳)*. صائب در غزلی هشت بیتی به مطلعِ "بی‌خودی، رفتن است دل‌ها را / هوش، واماندن است دل‌ها را" هفت پارادوکس گنجانده است *(نک: صائب ۱۳۶۴، ج ۱: ۴۱۲)*. ناظم هروی گفته:

بس که از بی‌اعتباری‌هـای خـود شـرمنده‌ام آن‌چنان سوی تو می‌آیم که گویا می‌روم
(قهرمان، ۱۳۷۸: ۵۲۳)

تـا نکـشی رنـج وحشـتـی کـه نـداری نغمـه‌ی آن سـاز شـو کـه تـار نـدارد
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۲۵۵)

۱۳. تشخیص

تشخیص (Personificasion) آن است که شاعر یا نویسنده به اشیاء و پدیده‌های مادی یا امور عقلی و انتزاعی شخصیت انسانی بدهد؛ یعنی آن‌ها را جان‌دار و انسان‌وار یعنی دارای احوال و عواطف و کنش‌های انسانی بداند. در بیت «آینه‌اش پیش لب، چون نَبَرد آفتاب؟ / از نفس افتاده است، بس که دویده است صبح» *(صائب، ۱۳۶۵،ج ۲: ۱۱۳۰)* صبح به شخصی تشبیه شده است که از بسیاری دویدن، از نفس افتاده و آفتاب آینه پیش دهان او برده تا دریابد که رمقی از حیات دارد یا نه (کدر شدن آینه نشان می‌دهد که محتضر هنوز نفس می‌کشد.).

تشخیص در همهٔ ادوار شعر فارسی کم یا زیاد دیده می‌شود و چیزی نیست که اختصاص به یک دوره یا سبک داشته باشد، اما در شعر سبک هندی آن‌قدر تکثر و تنوع دارد که باید آن را از ویژگی‌های بنیادی این سبک به شمار آورد. «آن‌گونه که اشیاء در اشعار شاعران این طرز هویت و شخصیت می‌یابند، در شعر شاعران هیچ مکتب ادبی دیگر یافت نمی‌شود» *(شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۷)*. «به‌عنوان یک اصل عام سبک‌شناسی شعر فارسی، می‌توان گفت که حرکتِ تصویرهای برخاسته از تشخیص- از ساده‌ترین نوع به سوی پیچیده‌ترین نمونه‌ها و از بسامدهای اندک به سوی بسامدهای بالا- خط سیری است که شعر فارسی از آغاز تا بیدل پیموده و به نظر من بیدل آخرین فرد و اوج بهره‌برداری از تشخیص است، هم به اعتبار بسامد تشخیص‌ها و هم به اعتبار پیچیدگی عناصر تشخیص

شده در شعر او»*(شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۶۰)*.

صبحدم سیاره بال افشاند از دامان شب　　وقت پیری ریخت از هم عاقبت دندان شب
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۳۹)

موج دریا سینه بر خاشاک می‌مالد ز درد　　رشته سر تا پای در گوهر نهان گردیده است
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۲: ۵۸۶)

۱۴. تزاحم صُوَرِخیال (انبوهی صورخیال یا استفاده افراطی از استعاره، تشبیه و مجاز)

در ادوار مختلف شعر فارسی استفاده از ابزارهای تصویرساز مانند تشبیه، استعاره و نماد به یک اندازه نیست و حتی شاعران یک دوره هم از این جهت با یکدیگر اختلاف مشرب دارند. در خصوص استفاده از صور خیال در شعر سبک هندی نمی‌توان حکم کلی صادر کرد. شعر این دوره به لحاظ تصویر چند شکل دارد:

الف. ابیات بدون تصویر

نامه‌ام را می‌بری، قاصد! زبانی هم بگو / خامه شد فرسوده، ورنه شکوه پایانی نداشت*(کلیم، ۱۳۷۶: ۱۵۶)*.

ب. ابیاتی با حداقل تصویر

یک تشبیه در یک بیت:

چیزی از خود هر قدم زیر قدم گم می‌کنم / رفته رفته هر چه دارم چون قلم گم می‌کنم
(همان: ۱۷۳۷).

ج. ابیات انباشته از تصویر

در بعضی از اشعار این دوره تصاویر شعری به صورت فشرده به کار رفته و گاه در یک بیت چند تصویر گنجانده شده است. به همین دلیل گفته می‌شود که شعر این دوره دارای تزاحم صور خیال است.

به غیر شبنمِ اشک از بهارِ عمر نماند / به جاست نقطهٔ چند از کتاب خنده‌ی صبح *(همان، ج۱: ۳۷۶)*.

در این بیت چندین تصویر وجود دارد: الف- تشبیه اشک به شبنم، ب- تشبیه عمر به بهار در زودگذری (یا بهارِ عمر: استعاره از جوانی)، ج- کتاب خنده (تشبیه)، د- خندهٔ صبح: استعارهٔ کنایی، هـ - علاوه بر تصاویر یادشده، در کل بیت تشبیه جمع هم هست: مشبه - از عمر اشک (حسرت) باقی مانده. / مشبهٌ‌به اول- از بهار شبنم بر جا مانده است. / مشبهٌ‌به دوم- از کتاب نقطه به جا مانده.

چون کاغذ آتش‌زده مهمان بقاییم طاووسِ پرافشانِ چمن‌زار فناییم
(همان، ج۳: ۱۷۳۴)

بیت بالا چهار تشبیه دارد: الف- انسان‌ها هم‌چون کاغذ آتش‌گرفته عمر کوتاهی دارند. ب- انسان‌ها مثل طاووس رنگین بال در گیتی می‌خرامند. ج- چمنزار فنا. د- بقا میزبان است.

اگر بهارم، تو آبیاری؛ و گر چراغم، تو شعله‌کاری / ز حیرت من خبر نداری؛ بیارم آیینه روبه‌رویت *(همان: ۹۱۱)*.

بحری‌ست زندگی که نهنگش حوادث است / تن کشتی است و مرگ به ساحل رسیدن است *(کلیم، ۱۳۷۶: ۷۶)*.

۱۵. تشبیه

الف. تشبیه مرکب

این نوع تشبیه شعر سبک هندی بسامد بالایی دارد؛ چون علاوه بر تشبیهات مرسل و مرکب، تمام موارد اسلوب معادله نیز تشبیه مرکب (از نوع موکد) هستند. مثال برای تشبیه مرکب از نوع مرسل (همراه با ادات) از طالب آملی:

بینم چو رُخش گریهٔ شادی کنم آغاز چون ابر که چشمش به بهار افتد و گرید
(قهرمان، ۱۳۴۶: ۵۸۵)

تشبیه مرکب از نوع موکد (بدون ادات)

حسن اگر این است، ناصح هم‌چو ما خواهد شدن

چوب تر آخر به آتش آشنا خواهد شدن
(کلیم، ۱۳۷۶: ۵۲۸)

به ساغر نقل کرد از خُم، شراب آهسته آهسته برآمد از پس کوه آفتاب آهسته آهسته
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۶: ۳۲۰۲)
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۲: ۱۳۹۸)

ب. تشبیهات نو

تشبیه زندگی به گردباد در چند ویژگی

پر پیچ و تاب و تیره و بی‌امتداد بود این زندگی که نسخه‌ای از گردباد بود
(کلیم، ۱۳۷۶: ۳۳۰)

تشبیه آدمی به کاغذ آتش‌گرفته در کوتاهی عمر

چون کاغذ آتش‌زده مهمان بقاییم طاووسِ پرافشانِ چمن‌زار فناییم
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۷۳۴)

طغرای مشهدی:

بس که از جوی صفا شاداب می‌بینم تو را هم‌چو عکس شاخ گل در آب می‌بینم تو را
(قهرمان، ۱۳۷۸: ۴۱۷)

به هر طرف نگرم در کمین اوست شکست دلم به توبهٔ فصل بهار می‌ماند
(کلیم، ۱۳۷۶: ۳۰۰)

ج. نوع خاصی از تشبیه

نوع خاصی از تشبیه در سبک هندی دیده می‌شود که در آن شاعر اضافهٔ تشبیهی را به اضافهٔ تخصیصی یا ملکی تبدیل می‌کند ولی ساختار تشبیه هم‌چنان حفظ می‌شود، مثلاً به جای این که بگوید: من مثل مجنون آه سوزان می‌کشم؛ می‌گوید: مجنونِ من آه سوزان می‌کشد.

ریگ از موج برآورد به زنهار انگشت بس که مجنونِ مرا نقشِ کف پا گرم است بود
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۲: ۷۳۷)

مجنون من آن‌قدر وجودش از حرارت عشق گرم بوده که رد پایش ریگ‌های بیابان را سوزانده و حالا موج‌های ریگِ روان، دست بیابان است که به نشانهٔ امان خواستن بالا رفته

است. (منِ مجنون صفت آن‌قدر وجودم از حرارت عشق گرم بوده که رد پایم ریگ‌های بیابان را سوزانده و حالا موج‌های ریگ روان، دست بیابان است که به نشانهٔ امان خواستن بالا رفته.) صائب در جای دیگر ترکیب "منِ مجنون" را به کار برده است: *(نک: همان: ۸۰۵)*.

اکنون که یافت چاشنی سنگ کودکان　　دیوانهٔ مرا به بیابان که می‌برد؟
(صائب، ۱۳۶۷، ج۴: ۱۹۵۰)

شوق لیلی برد ما را، صائب! از عالم برون　　حسرت دیوانهٔ ما در دل اطفال ماند
(صائب، ۱۳۶۶، ج۳: ۱۲۱۱)

بس که وحشت کرده است آزاد، مجنونِ مرا　　لفظ نتواند کند زنجیر مضمون مرا
(بیدل، ۱۳۸۷، ج۲: ۵۳۸)

۱۶. اسلوب معادله

اسلوب معادله یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین ویژگی‌های سبک هندی است و بحث آن به طور مفصل در مقاله‌ای جداگانه آمده است. در این خصوص نگاه کنید به مقالهٔ "اسلوب معادله" در مجله‌ی شعر، سال هجدهم، شماره‌ی ۶۹، بهار ۱۳۸۹ صفحات ۶۳-۵۸ و نسخهٔ کامل‌تر آن که بحث اسلوب معادله در نثر فارسی را نیز شامل می‌شود، در کتاب "نگاه نو" از نگارنده.

۱۷. ترکیبات تازه

بیدل: ادب‌کده/ الفت‌آهنگ / الفت‌بنا / خمارآبادِ / تغافل‌کده / غناکده/ عبرت‌کده / غنودن‌کده/ جلوه‌زار / چمن‌آیین / حسرت‌کمین / سجده‌منظور / سروِ میناجلوه / شبنم-ستان / شرراظهار / طاقت‌فروش / طورِ موسی‌آفرین / عدم‌سرمایه / غفلت‌نوا / گسستن‌ـ آهنگ / غارت‌پرور / غفلت‌نوا / وحشت‌آبیار / وحشی‌جلوه / وسعت‌آباد / هیچ‌کسی‌ها / یوسف‌ستان.

غفلت‌نوای حسرت دیدار نیستم　　در پردهٔ چکیدن اشکم ترانه‌ای است
حسرت‌کمینِ وعدهٔ وصلی‌ست حیرتم　　چشمِ به هم نیامده گوشِ فسانه‌ای است

(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۲: ۸۵۱)

نـــی شـــرراظهـــارم و نـــه ذره‌فروشـــم هیچکســـی‌هـــای مـــن شـــمار نـــدارد
(همان، ج ۲: ۱۳۹۳)

۱۸. آشنایی‌زدایی

نوعی از آشنایی‌زدایی در سبک هندی مرسوم است که طی آن شاعر امری عقلی را با مقیاس مادی می‌سنجد یا پدیده‌ای مادی را با میزان و سنجه‌ی عقلی اندازه می‌گیرد. مثلاً به جای "جنون بیش از حد" می‌گوید: صد بیابان جنون، یا به جای "خجالت زیاد" می‌گوید: صد سفره خجالت. این نوع از آشنایی‌زدایی که در آن از وابسته‌های عددی ناهم‌خوان استفاده می‌شود، به خصوص در شعر بیدل فراوان است *(نک: شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۴۵)*.

صد شبنم حیا

تنزیه صد شبنم حیـا، پـروردۀ تشـبیه تـو جان صد عرق آب بقا، گل کردۀ لطف تنت
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۳: ۷۷۳)

دو سه سرو آه

چقـدر بهـار دارد سـوی دل نگـاه کـردن به خیالِ قامتِ او دو سه سـرو آه کـردن
(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۹۴۴)

صد سحر خنده

سرشکم صد سحر خندید و پیدا نیست تأثیری کنون از ناله در تاریکی شب افکنم تیری
(همان، ج ۱: ۲۱۴۸)

۱۹. واژگان پر بسامد

آبله (تاول)، آرزو، آه، آهو (و غزال)، آسیا، آیینه، ابرو، استخوان، اسپند، اشک، اعتبار، افسانه، افسوس، افیون، الفت، امل، انفعال، باران، باغ، بحر، برق (صاعقه)، بلبل، بنگ، بوریا، بهار، بیابان، پروانه، پریدن چشم، پریدن رنگ، پریشانی، پنبه، پیری، تاک، تصویر (مرغِ تصویر، نخل تصویر، غنچۀ تصویر)، تغافل، تمنا، توتیا، تیغ، جنون، جوهر (موجِ آیینه)، چراغ، چمن، حباب، حسرت، حُسن، حلقه، حیا، حیرت، خار، خارخار، خاشاک، خاکستر، خامه، خانه‌پرداز (خانه‌خراب‌کن)، خجالت، خدنگ، خموشی، خزان، خس، خمیازه، خواب،

خورشید، داغ، دام، دریا، دل، دیوانه، ذره، رعشه، رم (رمیدن)، رنگ، ریگ، زنجیر، ساعت، ساغر، سُبحه، سبو، سراب، سرمه، سرو، سفید (سفیدی مو)، سیل، سیلاب، شبنم، شرر (شرار)، شرم، شعله، شمع، شور، شوره‌زار، شیرازه، شیشه، صحرا، صدف، صید و صیاد، عافیت، عبرت، عدم، عزلت، عشرت، عمر، غبار، غفلت، غنچه، فرصت، قاف، قافله، قناعت، قیامت، کاروان، کاغذ، کاه، کف (حباب)، کف (دست)، کلفَت (زمختی)، کوچه، کوه، گداختن، گرداب، گردباد، گُل، گل رعنا، گل قالی، گوهر (سنگ قیمتی)، گوهر (اختصاصاً مروارید به قرینه‌ی دریا و موج و صدف)، لاله، محراب، محشر، محیط، مخمل، مزار، موج، می و می‌خانه، مینا (صراحی)، ناز، نخل (و نخل ماتم و نخل طور و نخل تصویر)، نزاکت، نشأه، نفس، نگین، وحشت، وهم، هوس، یأس.

پرندگان: بلبل، طاووس، طوطی، هما،

پیامبران: آدم، خضر، سلیمان، عیسی، موسی، یعقوب، یوسف

عشاق: فرهاد و شیرین، لیلی و مجنون، زلیخا

۲۰. ورود لغات و اصطلاحات عامیانه به شعر

شعر فارسی در دورهٔ صفوی از دربار خارج شد و به میان مردم کوچه و بازار رفت. در شعر این دوره اولاً مخاطب اصلی شعر تودهٔ مردم‌اند و ثانیاً بعضی از شاعران نیز از مردم عادی و از پیشه‌وران و ارباب حِرَف هستند. این دو عامل باعث ورود اصطلاحات عامیانه به شعر شد.

مفت بودن:

فرصت هستی ندارد دستگاه انتظار　　مفتِ امروزیم، پس ای وعدهٔ فردا بیا

(بیدل، ۱۳۸۷، ج ۲: ۵۲۲)

دلم از دست تو پر است؛ در بیتی از غنی کشمیری:

چون آستین همیشه جبینم ز چین پر است　　یعنی دلم ز دست تو ای نازنین پر است

(قهرمان، ۱۳۸۷: ۴۷۵)

پشت چشم نازک کردن:

ای غزال چین!چه پشت چشم نازک‌می‌کنی؟

چشم ما آن چشم‌های سرمه‌سا را دیده است
(صائب ۱۳۶۵، ج ۵۹۰: ۲)

۲۱. تناقض در گفتار

شاعر سبک هندی در معماری غزل خویش به ساختمان کلی شعر کم‌توجه است و بیش‌تر دید جزئی‌نگر خود را به بیت معطوف می‌سازد. این امر به غیر از آن که ساختار غزل او را پاشان و پریشان جلوه می‌دهد، گاه موجب تناقضات معنایی نیز می‌گردد. صائب در یک غزل، چندین صفت متناقض را به حباب نسبت داده؛ مثلا در مطلع غزل، نقشی منفی به حباب می‌دهد و آن را "سبک‌سری اسیر هوا" می‌خواند:

سبک‌سری که اسیر هواست هم‌چو حباب میان بحر ز دریا جداست هم‌چو حباب
(صائب، ۱۳۶۴، ج ۱: ۴۴۶)

ولی بعد به او نقش مثبت داده، او را فردی می‌داند که از هستی مادی خود رَسته و به کل پیوسته است:

هزار بار اگر بشکند درست شود سبوی هر که ز آب بقاست هم‌چو حباب
(همان)

اما دوباره حباب را در نقش منفی قرار می‌دهد؛ "تعیّن ناقص" باعث شده حباب از دریا (کل) دور بیفتد:

مرا تعینِ ناقص ز بحر دارد دور بقای من به نسیمِ فناست هم‌چو حباب
(همان: ۴۴۶)

و باز نقش مثبت؛ حباب سالکی می‌شود که دردِ طلب او را به جست‌وجو واداشته است:

قرار نیست ز دردِ طلب مرا، صائب! ز بحر اگر چه مرا متکاست هم‌چو حباب
(همان: ۴۴۸)

۲۲. حرمان (بی‌نصیبی، بی‌بهرگی)

شاعران این عهد خود را از خوشی‌های زندگی محروم و بی‌بهره می‌دانند و همین امر ممکن است روحیهٔ یاس و بدبینی را در آنان ایجاد کرده باشد.

باده ندارم که به ساغر کنم گریه کنم تا مژه‌ای تر کنم

(بیدل ۱۳۸۷، ج ۳: ۱۶۴۸)

ما گل به دست خـود ز نهـالی نچیـده‌ایـم در دست دیگـران گلـی از دور دیـده‌ایـم
(صائب ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۸۳۷)

یک تن از خوبانِ گندم‌گون نصیب ما نشـد ما سـیه‌بختـان مگـر فرزنـد آدم نیسـتیم؟
(صائب ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۵۷۳)

۲۳. موتیف‌ها و مضامین پرکاربرد

در شعر هندی تعدادی موتیف به‌عنوان ملک مشاع و مشترک هندی‌سرایان وجود دارد و شاعر هر بار تعدادی موضوع و موتیف از این خزانهٔ عمومی برمی‌دارد و در غزل خود می‌ریزد. موضوعات و مضامینی با محوریتِ: آیینه و حیرت/گوهر و گرد یتیمی و قطره/ دریا و قطره و موج/ حباب و دریا و موج و چشم و نفس و فرصت و بادبان و کشتی/ غبار و گردباد و پیچیدن/ عبرت و نگاه/ خورشید و ذره و سایه/ شمع و شب و سحر و سوختن و تمام شدن/ شرر و پریدن آن و کوتاهی عمر آن/ پر کاه و معالجهٔ پریدن چشم و سبکی آن و بی‌ارزش بودن/ آهو و رمیدن و جولان آن و چشم‌هایش و بیابان / کمان و رابطه‌اش با تیر و خمیدگی آن و شباهتش با قامت خمیده/ سنگ نشان و ماندنش در راه و راهنمایی رهگذران و تعدد آن/ شیرازه و جمعیت دادن به اوراق پراکنده و دراز بودن آن/ گل و غنچه/ آه و نفس/ عنقا/ الفت / مضمون/ سیل/ مردم‌گریزی/ دیوانه و سنگ و کودکان/ تاک و گریهٔ آن و می و دست دراز کردنش/ بلبل تصویر/ طاووس/ سرمه/ رد پا و تشبیه آن به کاروان / کوتاهی فرصت/ کاغذ آتش گرفته ... *(نیز نک: شفیعی کدکنی۱۳۶۸: ۳۲۱)*.

۲۴. کثرت غزل‌های تعلیمی (غزل سرد)

در شعر فارسی قالب غزل بستری است برای بیان احساسات گرم و پرشور عاشقانه و نام غزل نیز از همین رو بر آن نهاده‌اند؛ اما از همان دوران آغازینِ شعر فارسی غزل‌هایی با موضوع پند و اندرز و این‌گونه مضامین سروده می‌شد.

سنایی موضوع عرفان را در غزل (و قصیده و مثنوی) وارد کرد و پس از او سرودن غزلیات عارفانه و قلندری رواج یافت. شاعران سبک هندی به پیروی از اسلاف خود

غزلیاتی سروده‌اند که از حوزهٔ ادب غنایی بیرون است و در تقسیم‌بندی انواع ادبی باید آن‌ها را از مقولهٔ ادبیات تعلیمی شمرد.

از آن‌جا که شاعران سبک هندی اهل افراط هستند بسامد غزل‌های تعلیمی نیز در شعر آنان فراوان است. اما تفاوتی که این غزل‌ها با غزلیات عارفانه دارند این است که غزلیات عارفانه (مثل غزل‌های سنایی و عطار) فضایی عاطفی دارند و سرشار از شور و هیجان نسبت به محبوبی والا و دست‌نیافتنی هستند؛ ولی در غزل تعلیمی هندی از سوز و گداز عاشقانه و هیجانات عاشقی خبری نیست. شعر در فضایی ساکت و ساکن و در یخ‌بندان روحی سروده شده و هیچ‌گونه شور و نشاطی در آن وجود ندارد. در این اشعار– که این‌جا غزل سرد نامیده شده‌اند– شاعر از موضع بالا و در نقش واعظی خودبین و متکبر، مخاطب را فردی گمراه می‌انگارد، او را می‌نکوهد و اندرز می‌دهد. این شیوه البته با روح غزل که شعری عاشقانه و پندگریز است تناقضی آشکار دارد و شعرای سلف این موضوعات را بیش‌تر در قالب قطعه، قصیده و مثنوی بیان می‌کردند.

نکته‌ی گفتنی دیگر در باب غزلیات سرد این است که در آن‌ها به حسن مطلع توجه نشده و بعضاً مطلعی نادلپسند نیز دارند.

نیستی طفل، این‌قدر بر خاک غلتیدن چرا؟
گِل به روی آفتابِ روح مالیدن چرا؟
جسم خاکی چیست، کز وی دست نتوان برفشاند
گَردِ دست و پای خود،چون گربه لیسیدن
(صائب ۱۳۶۴، ج ۱: ۲۵)

ای بوالفضول! شِکوه ز جور زمانه چیست؟ ای اسب خام! سرکشی از تازیانه چیست؟
(صائب، ۱۳۶۵، ج ۲: ۹۹۵)

۲۵. تقلید مضامین شاعران گذشته

گره ز کارِ دلِ هر که روزگار گشود نصیب گوشهٔ ابروی خاطر ما کرد
(ناظم هروی، ۱۳۷۸: ۵۱۳)

نگارم دوش در مجلس، به عزم رقص، چون برخاست

گره بگشود از ابرو و بر دل‌های یاران زد
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۷۷)

***

چو تاب زلف دهی، از بنفشه تاب رود　　زنی چو خنده، گل از بس عرق، به آب رود
(کلیم، ۱۳۷۶: ۳۴۷)

تاب بنفشه می دهد طرهٔ مشکسای تو　　پردهٔ غنچه می درد خندهٔ دلگشای تو
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۱۸)

به جز تقلید مضامین، شاعران سبک هندی بسیاری از غزل‌های شاعران پیشین را نیز استقبال کرده‌اند.

۲۶. مردم‌گریزی

بس که نادیدنی از مردم عالم دیدم　　روشنم گشت که آسایش نابینا چیست
(کلیم، ۱۳۷٦: ۱۱۸)

مرا ز روز قیامت غمی که هست این است　　که روی مردم عالم دوباره باید دید
(صائب، ۱۳۶۷، ج ۴: ۱۹۳۷)

۲۷. مصراع‌های پرسشی

بسامد ابیات و مصراع‌های پرسشی، به خصوص آغازکردن غزل با پرسش، در شعر این دوره قابل توجه است.

ز این گلستان، درسِ دیدارِ که می‌خوانیم ما؟　　این قدر آیینه نتوان شد که حیرانیم ما
(همان، ج۲: ۶۳۳)

این قدر اشک، به دیدار که حیران گل کرد؟　　که هزار آینه‌ام بر سر مژگان گل کرد
(همان: ۱۰۸۴)

که دل برجا تواند داشت پیش چشم شهلایش؟
کشد زآیینه بیرون عکس را مژگان گیرایش
(کلیم، ۱۳۷۶: ۴۲۱)

۲۸. پرگویی

شاعران سبک هندی عموماً پرگو هستند بعضی از آن‌ها چند ده هزار بیت شعر سروده‌اند.

صائب تبریزی بنا بر اقوال مختلف بیش از یک‌صد هزار بیت شعر داشته است. «میر غلام‌علی آزاد بلگرامی گوید: دیوان میرزا قریب هشتاد هزار بیت ... به نظر رسیده» *(صفا، ۱۳۶۸: ۱۲۷۷)*.

معروف است که ضمیری اصفهانی چندین دیوان داشته است *(پیشین: ۶۹۶)*. غزالی مشهدی به جز دیوان، در حدود ده اثر منظوم دارد. بدری کشمیری بسیار پرشعر است. او چندین دیوان و هفت مثنوی سروده و منظومه‌ای دارد به نام رسل‌نامه که عدد ابیات آن را صد و پنجاه هزار نوشته‌اند (؟) *(همان: ۷۱۴)*.

یکی از گرایش‌های عجیب شاعران این دوره این است که می‌خواهند با سرودن پنج مثنوی داستانی، با نظامی گنجه‌ای رقابت کنند و عجیب‌تر این که بعضی به پنج مثنوی قانع نشده‌اند و تعداد مثنوی‌های خود را به هفت رسانده‌اند یا دو خمسه سروده‌اند تا از نظامی پیش بیفتند! قاسمی گنابادی به جز دیوان، هفت مثنوی دارد *(نک: همان: ۷۲۰)*. عبدی بیگ شیرازی سه دیوان، دو خمسه و چند اثر منظوم دیگر دارد *(همان: ۷۴۸)*.

نتیجه‌گیری

شعر فارسی در عهد صفوی با نام سبک هندی یا سبک اصفهانی شناخته می‌شود. این جریان شعری با شعر فارسی دوره‌های قبل، چه از جهت فکر و چه از جهت زبان و شیوهٔ بیان، تفاوت‌های آشکاری داشت. ویژگی محوری سبک هندی خروج از اعتدال است؛ اعتدالی که در دوره‌های پیشین رسم بود. شعر سبک هندی، شعرِ اغراق است. یعنی شاعران در همه چیز زیاده‌روی می‌کنند. یأس آن‌ها افراطی است. تکرار افراطی است (تکرار لفظ، مصراع، بیت، موتیف و مضمون). حجم شعرشان زیاد است. از اسلوب معادله زیاد استفاده می‌کنند ... و کلاً شعر این دوره بر بستر اغراق بنا شده است.

یکی از ویژگی‌های مهم و محوری این دوره یأس و ناامیدی است که بر شعر اغلب شاعران این دوره سایه افکنده است.ویژگی‌های مهم دیگر چنین‌اند:

فکری: حرمان، جستجوی معنی بیگانه، تناقض، انعکاس اندیشه‌های عرفانی، مخالف-خوانی، ضعف در محور عمودی.

ادبی: اغراق، ابهام، حسامیزی، تشخیص، تکرار (تکرارِ مضمون، مصراع، قافیه)، استفاده زیاد از تشبیه مرکب، وفور تشبیهات نو، غلبهٔ اسلوب معادله، رواج غزل تعلیمی (غزل سرد).

زبانی:

الف- ورود لغات جدید (مثل: آبله، بنگ، خمیازه، رعشه، ساعت، گردباد، مخمل، مزار، انفعال).

ب- افزایش بسامد بعضی لغات (مثل: آرزو، آه، آیینه، الفت، بوریا، تصویر، جنون، حباب، حسرت، حیرانی، داغ، سرمه، شرر، غبار).

ج- ساخت ترکیبات تازه (مانند: تغافل‌کده، الفت‌آهنگ، غفلت‌نوا، حسرت‌کمین، شبنم‌ستان).

د- استفاده از لغات و اصطلاحات عامیانه.

منابع

۱. بیدل دهلوی. (۱۳۷۱). دیوان. چ سوم. به کوشش حسین آهی. تهران. فروغی.
۲. ـــــــــــ (۱۳۸۷). دیوان. تصحیح اکبربهداروند. نوید شیراز. دوره سه جلدی.
۳. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۷). دیوان. به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. چ ۱. تهران. اساطیر.
۴. حزین لاهیجی. (۱۳۷۸). دیوان. تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار. نشر سایه.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). شاعر آینه‌ها. چ ۲. تهران. آگاه.
۶. شمس لنگرودی. (۱۳۷۲). سبک هندی و کلیم کاشانی. چ سوم. تهران. مرکز.
۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). سبک‌شناسی شعر. تهران. فردوس.
۸. صائب تبریزی. (۱۳۶۴). دیوان. ج ۱. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۹. ـــــــــــ (۱۳۶۵). دیوان. ج ۲. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۱۰. ـــــــــــ (۱۳۶۶). دیوان. ج ۳. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۱۱. ـــــــــــ (۱۳۶۷) دیوان. ج ۴. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۱۲. ـــــــــــ (۱۳۶۸). دیوان. ج ۵. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۱۳. ـــــــــــ (۱۳۷۰). دیوان. ج ۶. به تصحیح محمد قهرمان. تهران. علمی و فرهنگی.
۱۴. ـــــــــــ (۱۳۳۳). دیوان. مصحح امیری فیروزکوهی. انتشارات کتابفروشی خیام.
۱۵. ـــــــــــ (۱۳۶۸). گزیده اشعار. به انتخاب و شرح جعفر شعار و زین‌العابدین مؤتمن. تهران: بنیاد.
۱۶. ـــــــــــ (۱۳۸۴). برگزیده اشعار صائب و... . به کوشش محمد قهرمان. تهران. سمت.
۱۷. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). تاریخ ادبیات در ایران. چ سوم. تهران. فردوس.
۱۸. طالب آملی. (۱۳۴۶). دیوان. تصحیح شهاب طاهری. تهران. انتشارات سنایی.
۱۹. قهرمان، محمد. (۱۳۷۸). صیادان معنی. برگزیده اشعار سخن‌سرایان شیوه هندی. تهران. امیرکبیر.
۲۰. کلیم کاشانی. (۱۳۷۶). کلیات. تصحیح مهدی صدری. تهران. نشر همراه.
۲۱. معین، محمد. (۱۳۶۲). فرهنگ فارسی. تهران. امیر کبیر.