

ویژگی‌های سبک هندی در اشعار شعرای کشمیر

در عصر ۱۶ در حوزه ادبیات فارسی سبک هندی جریان داشت، بر این وجه شعرای کشمیر نیز از اثر آن بیرون بوده نمی‌توانستند. غیر از این، شاعران این عهد در حوزه ادبی کشمیر در رونق سبک هندی بی‌تأثیر نبوده‌اند. زیرا معروف‌ترین سخن‌سرایان سبک هندی (صائب تبریزی، ابوطالب کلیم، طالب آملی، سلیم طهرانی، طغرای مشهدی، قدسی مشهدی، سالک قزوینی، فیضی دکنی و غیره) قسمتی از زندگی خویش را در کشمیر سپری کرده، در تکمیل سبک هندی اهتمام زیاد ورزیده‌اند. آنها در محافل ادبی شرکت کرده، با شاعران این منطقه رابطه ادبی داشتند که باعث انتشار سبک هندی شد. برای اثبات این گفته می‌توان به معلومات شبلی نعمانی رجوع نمود که به زندگی و صحبت‌های شعرای بزرگ عهد صائب، یعنی کلیم و غنی در کشمیر اشاره کرده است. از نظر این محقق برجسته محض بر اثر همین ارتباط ایشان سبک هندی را «جولانگه مشترک» گردانیده‌اند. از دیگر جانب، شبلی مهارت سلیم طهرانی را نیز که سال‌ها در کشمیر زیسته و در همانجا وفات کرده است، از فیض این محافل حساسیده است.^۱

نتیجه همین گونه مناسبت‌ها و انتشار سبک هندی بود که از این سرزمین یک عدّه شعرای پیشرو و سخن‌پرداز بزرگ به وایه رسیدند که معروفیت ایشان نه تنها از خطّه کشمیر، بلکه از سرحدات شبه قاره هند گذشته، جهان فارسی را فرا گرفته بود. مثلاً، غنی و فانی از زمره پیشروان بلندپای سبک هندی می‌باشند که در ردیف بزرگ‌ترین شعرای این اسلوب نام برده می‌شوند.^۲

۱. شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۳، ص ۱۸۲.

۲. پریگاریه ن.ا، سبک هندی و جایگاه آن در ادبیات فارسی (مسائل شناخت هنر شاعری)، ص ۹، ۱۰، ۴۶.

از استادان دیگر سبک هندی جویا به شمار می‌رفت که اساساً غزل خویش را در این سبک ایجاد کرده است. بر این وجه محمدتقی بهار در حق او گفته که او "یکی از بهترین شعرایی است که به سبک هندی شعر گفته"^۱.

از روی کثر ایهام‌بندی در اشعار میرزا عبدالغنی بیگ قبول می‌توان ادعا کرد که او نیز از زمره معتقدان سبک هندی است. چنان که خوشگو در این مورد نوشته:

"طبعش به طرز ایهام لفظی توجّه تمام فرموده بود، بلکه این طرز را در این جزء زمان به خصوصیت رواج داده"^۲.

از مطالعه آثار رحمت‌الله تمکین نیز می‌توان نتیجه برداشت که او نیز از زمره پیروان ماهر و مقام‌داران این سبک است. در طرز سخن و ایهام‌بندی و معنی‌یابی و دیگر ویژگی‌های سبک هندی استاد بودن او را تذکره‌نگاران نیز تأکید کرده‌اند.^۳

افکار و اشعار حاجی محمد اسلم سالم کشمیری هم در صفحات دلاویز سبک هندی نقش ناستردنی دارد. مؤلف «سفینه خوشگو» به تأکید هنر و صور خیالش نوشته است:

"اگرچه طاهر غنی ایهام را به کرسی نشانیده، اما جناب حاجی طرز خیال را که عرش الکمال است، بالاتر از چرخ نهم رسانید..."^۴.

بزرگی کشمیری، ملا عبدالحکیم ساطع، مظهری، اوجی و دیگر شعرا نیز در برابر شعرای نامی مذکور بارزترین ویژگی‌های سبک هندی را در اشعار خویش استفاده کرده، دنبال این سبک ادبی رفته‌اند.

همین‌طور، سبک هندی همچون اسلوب تازه سخن‌گستری ایجادیات اکثر شاعران حوزه کشمیر را فراگرفت. خصوصاً، در نیمه دوم عصر ۱۷ این سبک شعری تمام شاعران را به خود کشیده، بر اسلوب سخن‌گویی قدما امتیاز پیدا نمود. به علت همین تحولات بود که سبک هندی در این دوره به سبک اساسی شعر فارسی مبدل گردید.

۱. عرفانی خواجه، عبدالحمید، ایران صغیر یا تذکره شعرای پارسی زبان کشمیر، ص ۹۷.

۲. خوشگو، بندرابن داس، سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۱۳۸.

۳. سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۲۵۹؛ هندی، بهگون داس، سفینه هندی، ص ۳۹.

۴. سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۳۸.

اما باید گفت که نه همه سخنوران کشمیر از اسلوب سخن‌گستری «تازه‌گویان» استقبال می‌کردند. بلکه بعضی ایشان به شعر سبک هندی نظر منفی نیز داشته، آن را همچون طرز ناآشنا و ناپسند معرفی می‌ساختند. به دلیل این گفته می‌توان به معلومات «مرآت‌الخیال» رجوع نمود که در آن آمده:

”عنایت خان پسر ظفرخان ناظم صوبه کشمیر دعوا کرد که شعری که از یک مرتبه خواندن یا شنیدن به فهم من درنیاید بی‌معنی است. چون غنی شنید این دعوا از وی نپسندید و گفت: تا حال اعتمادی به شعرفهمی عنایت خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست و بعد از آن هیچ گاه با خان مذکور ملاقات نکرد.“^۱ و یا ملا شیدا شعر «تازه‌گویان» را «بدتر از تقویم پارینه» می‌دانست.^۲

به همین طریق، شعرای عهد مذکور را می‌توان به دو گروه جدا نمود: شعری که در سبک هندی سخن‌گستری می‌نمودند همچون غنی، فانی، جویا، سرخوش، قبول، تمکین، بزرگی، مظهری، بینش، اوجی، ازهری، ساطع و غیره و در تذکره‌ها این گونه شعرا با عنوان شعرای «تازه‌گو» یاد شده‌اند.

شعری که توجه به سبک و اسلوب کهن شعر داشتند (صرفی، خواجه حبیب‌الله حبی، نامی، میرزا رشید، ذهنی، ملاشاه، مولانا محمد امین کشمیری، شیخ عبدالرحیم عاصی، محمد جمیل جمیل، عنایت خان آشنا، ملا شیدا و غیره). تذکره‌نگاران آنها را با عنوان «پیروان اسلوب قدما» نام برده‌اند.

باید تذکر داد که شعرای طرز نو کاملاً از عنصرهای سبک قدما دست نکشیدند، همچنین در آثار پیگیران سبک خراسانی و عراقی نیز بعضی تصویرها و ترکیب و عبارات نوجویان به نظر می‌رسد. یعنی هر دو بخش ادیبان در قطب‌های کاملاً مخالف قرار نداشتند، بلکه مطابق قانون‌های ادبی از محیط سخن‌سنجی گذشته و انگیزه‌های نوجویی برخوردار بودند. ما با نظر داشت آن که سخنوران را کدامین از سبک ادبی بیشتر تحت تأثیر قرار داده بود، گروهی را به سلک نوجویان و بخش دیگر را به سلک پیروان

۱. شیرخان لودی، مرآت‌الخیال، ص ۱۶۲.

۲. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۴۶۶.

سبک کهن نسبت دادیم.

پیش از آن که درباره سبک ادبی این دوره سخن‌رانیم، باید تذکر دارد که مهاجرت زیاد اهل علم و ادب و هنر ایران و خراسان و ماوراءالنهر به هندوستان بر حیات ادبی این سرزمین تأثیر عمیقی گذاشت. در تاریخ این دوره هندوستان هیچ عاملی بیشتر از روابط فرهنگی این سرزمین با ایران و آسیای مرکزی جالب توجه نیست، زیرا عهد مذکور، مخصوصاً، دوره شاهجهان برای این کشورهای عظیم و باستانی مملو از مکالمه فرهنگی می‌باشد.

بر اثر توسعه رابطه‌های ادبی بین ایران، آسیای مرکزی و هند که به حدّ اعلا پیوستگی رسید، اختلاط و آمیزش اصحاب ادب و دانش با اهل هنر و علم و ادب محلی عامل اساسی رواج ادب فارسی گردید. از یک طرف، سخنورانی که به هندوستان هجرت نمودند در محیط خیال‌پرور هندوستان به افکار ادبی و فلسفی مردمان آن کشور آشنایی پیدا می‌نمودند. از طرف دیگر، ایشان برای احیا و تجدید سنت‌های درخشان خود کمال سعی و کوشش را به کار می‌بردند. همچنین، زیر تأثیر این شعرا و ادبا عده قابل ملاحظه کارگردانان شعر و ادبیات فارسی هند از عناصر بومی کشور به ظهور رسیدند.

زبان فارسی که ریشه عمیقی در سرزمین هند دوانیده بود، نمی‌توانست مدت زیادی از محیط جدید و قوی خود بی‌اثر و جدا بماند. زبان فارسی افکار هندی را به خود جذب کرد و تدریجاً واسطه بیان مطالب هندی گردید و ناچار خصایصی را که لازمه محیط هندی بود، فرا گرفت. در نتیجه، در شعر طرز تازه گفتار که ظهور آن تحوّل تدریجی بوده و از مدتی پیش مقدمات آن فراهم گشته بود، کاملاً شکل گرفت و در هندوستان با کمال قوت خویش ظاهر گردید. سبک مذکور از لحاظ اکتساب به محل نشو و نمایش به سبک هندی مشهور گشت.

محققان و دانشمندان چه در خصوص محل ظهور و نشو و نمای سبک هندی و چه در خصوص زمینه‌های اجتماعی و ادبی پیدایش آن و ویژگی‌های آن اندیشه‌های

مختلف ارائه کرده‌اند.^۱

برخی از محققان معتقدند که این سبک نخست در ایران پیدا شد و بعداً در قلمرو هند انتشار یافت. محقق ایرانی شمس لنگرودی در کتاب خویش «کلیم کاشانی و سبک هندی» وجوهات ظهور این سبک ادبی را در قلمرو ایران بازجویی کرده، می‌فزاید که این سبک از شیوه سخن بابا فغانی آغاز می‌یابد.^۲

پرویز ناتل خانلری نیز از این نظریه جانبداری کرده، تأکید بر آن داشته است که بیشتر شعرای ایران به هندوستان با غرض انعام و اکرام تیموریان هند مسافرت می‌نمودند. بنا بر این، این سبک به نام سبک هندی مشهور گشت.^۳

دکتر سیروس شمیسا در کتاب خویش «سیر غزل در شعر فارسی» اظهار داشته که زادبوم این سبک اساساً اصفهان است و چون اکثر پیشوایان آن به هندوستان مسافرت انجام دادند، این سبک با سبک نام هندی مشهور گردید.^۴

اما همین مؤلف در کتاب دیگر خویش «سبک‌شناسی شعر» راجع به عامل‌های بوجودآیی سبک هندی بحث کرده، به نتیجه‌ای می‌رسد که عدم درآمد از اشعار مدحی شعرای ایران را مجبور ساخت که به سرزمین هند رو آورند. از این رو، زادگاه اصلی این سبک ایران بوده، به وسیله همین گونه استادان سخن به قلمرو هند

۱. برتلس ا.گ.، درباره سبک هندی در ادبیات فارسی، ص ۴۳۷-۴۳۹؛ میرزایف ع.، سیدا و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک، ص ۳۲-۳۹؛ رضایف، تشکل سبک هندی در ادیبان فارسی آخر عصر ۱۷-۱۸، ص ۳۶-۵۱؛ حاتمی، احمد، پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، ص ۳-۴۸؛ حسن، هادی، شاعری مغولی: بهار هندی شعر فارسی، ص ۲۲۱-۲۲۶؛ زرین کوب، عبدالحسین، از گذشته ادبی فارسی، ص ۴۲۹-۴۵۸؛ شعرالعجم، ج ۳، ص ۱۸، ۲۴، ۱۵۸؛ شعرالعجم، ج ۴، ص ۱۶۴؛ شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، ص ۱۶۷-۱۸۹؛ صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش ۱، ص ۵۲۲-۵۷۴؛ فیروزکوهی، امیری، مقدمه، ص ۳-۵؛ کلیم کاشانی و سبک هندی، ص ۳۲-۳۶، ۱۹۳؛ مؤتمن، زین‌العابدین، تحول شعر فارسی، ص ۳۴۶-۳۵۱؛ مؤتمن، زین‌العابدین، دوره صفویه یا دوره رواج سبک هندی، ص ۴۳۵-۴۴۷؛ ناجی مرضیه، سبک هندی، ص ۶؛ Kirmani, Waris. Sabki Hindi, Dreams Forgotten. Anthology of Indo-Persian poetry, 19-36.

۲. کلیم کاشانی و سبک هندی، ص ۳۲-۳۶.

۳. خانلری، پرویز ناتل، یادی از صائب، ص ۲۶۱.

۴. سیر غزل در شعر فارسی، ص ۱۶۸.

کوچ بسته است.^۱

از نظریه این دانشمندان آخر دو نتیجه برداشتن ممکن است: عامل جغرافیایی، یعنی تنها به خاطر آن که در هندوستان تظاهر کرده است، این سبک موسوم به هندی شده است.

شعراى ایران به هندوستان آمده، این سبک را اینجا آفریده‌اند. به همین وجه، نظریه دیگری درباره ظهور سبک هندی ظهور می‌کند که آن آمدن شعراى ایرانی به هند و پیدایش سبک هندی توسط آنان است.

از اندیشه‌های زین‌العابدین مؤتمن می‌توان پی برد که او نیز سرچشمه اصلی پیدایش سبک هندی را در ایران دانسته، تأکید بر آن می‌دارد که آن را در مرحله ابتدایی‌اش شعراى ایران به هند آورده‌اند. هندوستان و فلسفه و رسوم آن به سبک هندی جان نو بخشید. محض خیال‌بافی و مضمون‌آفرینی که خاص این سرزمین است، در اشعار شعرا اعتبار بلند پیدا کرد که این ویژگی در اشعار شعرای ایرانی که به هند نیامده‌اند دیده نمی‌شود.^۲

از جانب دیگر، محققان نامبرده و دیگر عالمانی که راجع به سبک هندی تحقیقات به سامان رسانیده‌اند، زمینه‌های پیدایش این سبک را در هندوستان بازجویی کرده‌اند. از این رو، اندیشه دیگری نیز معروف است که این سبک در هندوستان پدید آمده، بعداً در ایران نیز منتشر گردید. سبب هندی نام گرفتن این سبک را نیز بسته به همین عامل جغرافیایی پیدایش آن دانسته‌اند. دانشمند چینی یان ریپکا معتقد است که سبک هندی در آخر عصر ۱۶ به وجود آمده، این نام را به علت انتشار و معمول بودن آن در هندوستان گرفته است، هرچند بیشتر شعراى ایرانی‌الاصول از آن استفاده می‌کردند.^۳

دانشمند دیگر ایران عبدالوهاب نورانی وصال نیز در این باره می‌گوید که این طرز سخن با محیط هند و افکار آن سامان پیوندی استوار دارد:

۱. سیر غزل در شعر فارسی، ص ۲۷۸.

۲. تحول شعر فارسی، ص ۲۵۲.

۳. ریپکا، یان. تاریخ ادبیات ایران، ص ۲۸۴.

«آشنایی شاعران ایران، به آثار سانسکریت موجد آثاری شد که از آن به سبک هندی یاد می‌کنیم و طور قطع باید گفت، اگر شاعران ایرانی به دربار هند راه نمی‌یافتند و از فلسفه هندوان و ادبیات سنسکریت بهره نمی‌گرفتند، سبک هندی به این صورت که اکنون وجود دارد، نبود»^۱.

محقق نامبرده بر این می‌فزاید که نمو واقعی سبک هندی در هندوستان صورت گرفت. زیرا شعرایی که به اینجا منتقل شدند، رسم و آیین و افکار مذهبی و دینی این سرزمین را برای خویش بیگانه دریافتند. بر همین وجه، درهم‌آمیزی افکار و خیالات شعرای ایرانی با عقاید هندوان در شعر و شاعری هندوستانی طرز مخصوصی را تولید نمود که آن را در «نل و دمن» فیضی، غزلیات و قصاید عرفی و غیره دیده می‌توانیم.^۲ نظریه مذکور را دکتر قمر آریان نیز جانبداری کرده، نوشته است که «نتیجه مسافرت ایرانیان به هندوستان بود که بنیاد مکتب این فکر مستحکم شد»^۳. برتلس موجودیت سبک هندی را در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی جستجو کرده، تأکید می‌نماید که ظهور آن به عامل‌های جغرافیایی و ملی ارتباط ندارد.^۴

ع. میرزایف از نظریه ا. ی. برتلس جانبداری کرده، نوشته است که باید زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را در بوجود آبی سبک هندی به نظر گرفت، زیرا تنها محیط جغرافیایی نمی‌تواند علت اصلی به این نام موسوم گشتن سبک هندی گردیده شود.^۵ ز. گ. رضایف عقاید برخی محققین و مؤلفان تذکره‌ها را درباره زمینه‌های به وجود آمدن سبک هندی و وجوه تسمیه آن ذکر کرده، به نتیجه رسیده است که مفهوم سبک هندی کاملاً شرطی است. هرچند آن در بین تمام شعرای مشرق‌زمین چون هندوستان، آسیای مرکزی و ایران حکم برابر داشت.^۶ اما در وجه تسمیه سبک هندی به این نتیجه

۱. وصال، عبدالوهاب نورانی، سبک هندی و وجه تسمیه آن، ص ۲۸۶.

۲. همان، ص ۲۱۵.

۳. آریان، قمر، ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی، ص ۲۸۲.

۴. درباره سبک هندی در ادبیات فارسی، ص ۴۳۹.

۵. میرزایف ع.، سیدا و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک، ص ۳۱.

۶. تشکل سبک هندی در ادبیان فارسی آخر عصر ۱۷-۱۸، ص ۴۳.

قائل است که علت موسومی این سبک به هندی در آن است که سبک مذکور در عصرهای ۱۶-۱۷ در هندوستان انتشار داشت.^۱

در ادامه اندیشه‌های خویش ز.گ. رضایف علی‌شیر نوایی را همچون اساس‌گذار سبک هندی به قلم داده، نوشته است:

”سبک هندی، به اندیشه ما، در زیر تأثیر مستقیم غایه‌های نوایی و سیستم پنتیستی او قرار گرفته بود. پیروان او که به هندوستان مهاجرت کرده بودند، سبک هندی را در نیمه دوم عصر ۱۶ در هندوستان رواج دادند. من بعد این سبک در ایران، افغانستان، آسیای میانه رواج یافت“^۲.

البته، این نظریه ز.گ. رضایف که به اساس‌های محکم علمی مدلل هم نگردیده است، مورد انتقاد برخی محققان قرار یافت.^۳

اما اگر بعضی از محققان علت بوجودایی سبک هندی را نتیجه اختلاط تفکر و اندیشه ایرانی و هندی می‌شمارند، برخی دیگر آن را نتیجه کوشش شعرا به نوجویی و نوگویی می‌حسابند.

پرویز ناتل خانلری در ادامه اندیشه‌های بالایی خویش به این نتیجه هم رسیده که در عهد تیموریان هند شعرا احساس کردند که باید در شعر فارسی مضمون‌های تازه‌تر وارد نمایند. از این لحاظ، مقصد اولیه پیدایش سبک هندی نوآوری بود.^۴

عبدالوهاب نورانی به این نظریه جانبداری خویش را اظهار کرده، وجه به این روش قدم نهادن شعرا را در آن می‌داند که در هندوستان اگر اکبر و جهانگیر مضمون و مطالب تازه‌ای را می‌پسندند، چندین روز آن را ترنم کرده، انعام‌های زیادی می‌بخشیدند که این سبب نوجویی‌های شاعران می‌گشت.^۵

۱. تشکل سبک هندی در ادیبان فارسی آخر عصر ۱۷-۱۸، ص ۴۵.

۲. همان، ص ۴۴.

۳. ظهورالدین وف ا، روفاو ه، تحلیل سبک یا عقاید فلسفی (تقریظ به کتاب ز. گ. رضایف، سبک هندی در نظم فارسی آخرهای عصرهای ۱۶-۱۷، ص ۱۳۱-۱۳۵؛ همدم، بختیار. صومعه معرفت، ص ۵-۶.

۴. یادی از صائب، ص ۲۶۲-۲۶۳.

۵. سبک هندی و وجه تسمیه آن، ص ۲۸۵.

ابتدای این نوجویی‌ها را بعضی دانشمندان در آثار امیر خسرو دهلوی جستجو کرده‌اند، دکتر صلاح‌الدین سلجوقی حتی آغازگاه آن را در شعر خاقانی شروانی و تغزل تصوفی دانسته، چنین نگاشته است: "پس آن چیزی را که این سبک‌تراشان سبک هندی می‌گویند، غالباً تغزل تصوفی‌ست، نه سبک هندی..."

حال بفرمایید و بگویید که چه طور این سبک هندی در قرن پنجم هجری قبل از آن که هند به زبان ما شعر بگوید و یا شاعری معرفی کند، در شروان قفقاز ظهور می‌کند؟!^۱.

به اندیشه ما زمینه‌های پیدایش و رواج بی‌نظیر سبک هندی را تنها از یک زاویه سنجیدن دقیق نیست، پس بهتر است که هم زمینه‌های اصلی هنری از قبیل نوجویی و نوپردازی، تغییر و تبدیل طرز ادای فکر، هم زمینه‌های اجتماعی و جغرافیایی در پیوستگی به معرض تحقیق کشیده شوند. این اصول امکان می‌دهد که همه مسائل مربوط به قضیه سبک نو در دایره تحقیق قرار گیرند و ابعاد هنری و اجتماعی موضوع ریشه‌های عمیق علمی پیدا کنند.

همین طور، زمینه‌های پیدایش سبک هندی را نیز محققان در قلمرو هند بازجویی کرده، اندیشه‌های خویش را با استدلال تاریخی و فرهنگی و جغرافیایی مستند کرده‌اند که این مسئله خود بحث دیگر است. ولی لازم ذکر است که زبده اندیشه ایشان آن است که اکثر ریشه اصلی پیدایش این سبک را به نوجویی منسوب دانسته‌اند.

در مجموع، اندیشه‌های محققان را درباره وجه تسمیه این سبک و علت بوجود آبی آن جمع‌بست کرده، می‌توان خلاصه نمود که زبده اندیشه‌های ایشان در این چند نکته ختم می‌شود:

- در ایران پیدا شدن سبک هندی و به قلمرو هند کوچ بستن آن توسط شعرای ایران زمینه بوجود آبی و وجه تسمیه آن گردید؛
- آن را سبک اصفهانی هم می‌نامند به آن خاطر که به نظر برخی از محققان قبلاً در اصفهان تولید شده بود؛

۱. سلجوقی، صلاح‌الدین، نقد بیدل، ص ۶۹.

○ سبک هندی نتیجه اختلاط فرهنگ و تمدن ایران و هند است که در زمینه تأثیر شعرای ایرانی و محلی اختلاط مذکور صورت می‌پذیرفت؛

○ سبک هندی نتیجه کوشش‌های شعرا به نوجویی است.

چون مطلب اصلی ما تحقیق و بررسی مشخصات سبک هندی و واقع‌گویی در اشعار شعرای حوزه کشمیر است، کوشش خواهیم کرد که اسناد ادبی آن را مورد تحقیق قرار دهیم. ولی باید ذکر نمود که نشان دادن ویژگی‌های سبک هندی و واقع‌گویی برای تحقیق همه‌طرفه مطلب به ما کمک خواهد نمود.

چون یکی از زمینه‌های اصلی انکشاف سبک هندی را محققان در مکتب وقوع بازجویی و تحریر کرده‌اند، ما را لازم می‌آید که به این مسئله نیز توجه داشته باشیم.

نظر محققان راجع به وقوع‌گویی در اینجا ختم می‌شود که شعرای پیرو این طرز گفتار بیان حالت و واقعات عاشقانه و معاملات عشق و عاشقی را از ارکان سخن خویش قرار داده‌اند. شبلی نعمانی در این مورد می‌نویسد:

”واقع‌گویی یا معامله بندی، یعنی بیان آن واقعات و معاشرت که در عشق و عاشقی پیش می‌آید“^۱.

در ادامه اندیشه‌های خویش شبلی در ذکر فرق غزل مقررری و غزل مکتب وقوع نظر خویش را ابراز داشته، تأکید بر آن می‌دارد که شعرای واقع‌گو و غزل‌گو (شاعران غیر مکتب وقوع) هر دو پیرو همان یک روش و اسلوب شده نمی‌توانند، زیرا معشوق شعرای واقع‌گو زمینی است و برعکس، معشوق شعرای غزل‌گو زمینی نیست.^۲

از این نگاشته شبلی به این نتیجه رسیدن ممکن است که اکثر غزلیات شعرای وقوع‌گو بار مضامین عرفانی نمی‌کشند و بیشتر معاملات عاشقانه واقع را در خود منعکس می‌نمایند. از این دیدگاه نیز وجه تفاوت غزل ایشان را از غزلیات شعرای غیر مکتب وقوع و حتی سبک هندی تقریر نمودن ممکن است.

احمد گلچین معانی اظهار می‌کند که در عصر ۱۶ در ایران غزل یک صورت نو

۱. شعرالعجم، جلد ۳، ص ۱۸.

۲. همان، ص ۱۳.

اختیار نمود، غزل فارسی از سرحد ابتدال برآمد، و روح نو در آن دمیده شد. این اسلوب نو در ادبیات فارسی چون واقع‌گویی یا معامله بندی یا مکتب وقوع مشهور است.^۱

احمد گلچین معانی، همچنین، تأکید بر آن می‌دارد:

”در این قسم شاعری از صنایع لفظی، ایهام‌گویی، تجنیس، پیچیده‌گویی اجتناب و احتراز کرده می‌شود. شاعر همان طرز جذبات عاشقانه خود را بیان می‌کند که پس از به عشق مبتلا شدن عاشق و معشوق واردات خود را بیان می‌کند“.^۲

دکتر سیروس شمیسا نیز نظر خویش را عاید به اصالت مکتب وقوع و عامل‌های بوجودآیی آن اظهار داشته، می‌نویسد که اساس شعر مکتب وقوع این است که وقایع بین عاشق و معشوق و حالات آنان مبتنی بر واقعیت است.^۳

در برابر این، مؤلف مذکور واسوخت را نوعی از وقوع‌گویی می‌شمارد که معنی آن اعتراض از عشق و ترک معشوقه گفتن از سر قهر است.^۴

دانشمند هند نبی هادی نیز در توضیح خصوصیات وقوع‌گویی می‌نگارد که ”کیفیت داخلی عشق و محبت را واقعاً حقیقی ساختن واقع‌گویی است“.^۵

متأسفانه، یک نکته مهم این مسئله از نظر دانشمندان کناره مانده است. آنها درباره خصوصیت و فضیلت مکتب وقوع اظهار نظر کرده آن را بیشتر به عصرهای ۱۵-۱۶ مربوط دانسته‌اند و خصوصیت آن را نیز خواسته‌اند، در همین محدوده ذکر شده جستجو کنند.

به نظر من وقوع‌گویی نه به حیث سبک علیحده، بلکه همچون تجربه ادبی عصرهای گذشته، مخصوصاً عصرهای ۱۵-۱۶ که پیوندگر دو سبک عراقی و هندی قرار گرفت، به تحقیق آید. به تعبیر دیگر، وقوع‌گویی را همچون زمینه تجدد اسلوبی و وسیله ارتباط سبک‌های قدیم و جدید باید شناخت.

البته، راجع به بنیادگذار وقوع‌گویی میان محققان و سخن‌شناسان نظرات مختلف

۱. معانی، احمد گلچین، مقدمه فرهنگ اشعاری صائب، ص ۷.

۲. همان.

۳. سبک‌شناسی شعر، ص ۲۷۰.

۴. معانی، احمد گلچین، مکتب وقوع، ص ۶۴۱.

۵. هادی، نبی، مقلول کے ملک الشعراء، ص ۱۱.

ارائه گردیده است و بی‌شک، این نکته دلیل ریشه‌های قوی مکتب مذکور و عناصر آن در اشعار شعرای ماقبل سده‌های ۱۶-۱۷ محسوب می‌گردد. مثلاً، شمس لنگرودی بابا فغانی را همچون بنیادگذار مکتب وقوع معرفی کرده است.^۱

شبلی نیز بر همین اندیشه معتقد است و می‌نویسد که خصوصیات سبک هندی در کلام فغانی به طور متوسط موجود است.^۲

سهیل خوانساری در این مورد نوشته که شیوه فغانی را تا چند سال پیش از او در آثار شعرا نمی‌توان یافت. تتبع و پیروی این سبک شعرای قرن ۱۶ را به وقوع‌گویی واداشت.^۳

اما ای. برتلس به آنهایی که بنیاد مکتب وقوع را با نام بابا فغانی نصب می‌کنند، اظهار نارضایی کرده، می‌نویسد که بابا فغانی را اساس‌گذار این حرکت نامیدن دشوار است.^۴

امیری فیروزکوهی نیز نظریه بنیادگذار مکتب وقوع بودن بابا فغانی را رد کرده، او را «شاعر متوسط و معمولی» می‌نامد. او زمینه‌های پیدایش این سبک را در شیوه قصاید خاقانی، ظهیری فاریابی و غزلیات حافظ و خاجو و دیگران بازجویی می‌کند.^۵

در رابطه به این گفته، احمد گلچین معانی در اثر خویش «مکتب وقوع» با دلایل قوی اظهار می‌دارد که آثار این اسلوب قبل از سعدی و خسرو در اشعار مولوی نیز به نظر می‌رسد و برای تثبیت فکرش از اشعار او نمونه‌ها می‌آورد که از آن جمله است: بیستی چشم یعنی وقت خواب است نه خواب است این، حریفان را جواب است^۶

مؤلف مذکور، همچنین شرف جهان قزوینی وزیر شاه طهماسب صفوی را همچون بنیادگذار مکتب وقوع به قلم داده، می‌نویسد که شرف جهان قزوینی واقع‌گویی را

۱. کلیم کاشانی و سبک هندی، ص ۳۲.

۲. شعرالعجم، ج ۳، ص ۳.

۳. همان.

۴. درباره سبک هندی در ادبیات فارسی، ص ۴۳۷.

۵. فیروزکوهی، امیری، سبک اصفهانی، سبک صائب، سبک صفوی در رد تسمیه سبک هندی، ص ۴۷۷.

۶. مقدمه فرهنگ اشعاری صائب، ص ۱.

به یک صنف علیحده تبدیل داد^۱.

این اندیشه را احمد حاتمی نیز استقبال کرده است^۲.

دربارۀ خصوصیات سبک هندی نیز نظر محققان را به دو دسته تقسیم نمودن ممکن است. نخست، یک گروه محققان این ویژگی‌ها را به طور ذیل مقرر ساخته‌اند:

۱. پیچیده‌گویی؛ ۲. مضمون‌سازی و لفظ‌تراشی؛ ۳. تشبیهات پوشیده؛ ۴. خیال‌پردازی و نازک‌اندیشی؛ ۵. تمثیل و تشخیص؛ ۶. ترکیب‌سازی.
این ویژگی‌ها را می‌توان در تحقیقات احمد حاتمی^۳، ن.ا. پریگرینه^۴، ذبیح‌الله صفا^۵ و دیگران به مشاهده گرفت.

گروه دیگر محققان، چون شفیع کدکنی^۶، مرضیه ناجی^۷ و دیگران علاوه بر این مشخصات حس‌آمیزی، تصویرهای پارادوکسی و استفاده وابسته‌های عددی را نیز از مشخصات عمده سبک هندی محسوب کرده‌اند.

شمس لنگرودی بر گفته‌های بالا می‌فزاید که شاعران این سبک بیشتر پی جستجوی معنی بیگانه رفته‌اند و برای تثبیت گفته خویش به نمونه‌های اشعار شاعران سبک هندی استناد می‌ورزد. مثلاً، صائب می‌گوید:

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر تا به کف می‌آورم یک معنی بیگانه را

وی بر مختصات بالا ایهام و معامله‌گویی را نیز افزوده است^۸.

راجع به ویژگی‌های سبک هندی بیانگر دیده و اسنادی که در اختیار داریم، کوشش بر آن خواهیم داشت که تأثیر آن را در شعر و سخن شعرای حوزه کشمیر مقرر و استقبال ایشان را از این سبک مشخص سازیم.

۱. مقدمه فرهنگ اشعاری صائب، ص ۳.

۲. پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، ص ۲۸.

۳. همان، ص ۱۱-۳۱.

۴. پریگارینه ن.ا. سبک هندی و جایگاه آن در ادبیات فارسی (مسائل شناخت هنر شاعری).

۵. تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش ۱، ص ۶۲-۶۳.

۶. کدکنی، محمدرضا شفیع، صور خیال، ص ۵۴.

۷. سبک هندی، ص ۶.

۸. کلیم کاشانی و سبک هندی، ص ۵۴-۹۸.

«آیین اکبری» نیز تصدیق کرده می‌نویسد که به سبب معاشرت مظه‌ری با ایرانیان در اشعار او شستگی و شایستگی پیدا شد.^۱

محمد صدیق نیازمند ضمن تبیین اندیشه‌های خویش راجع به اشعار مظه‌ری به این نتیجه می‌رسد که در غزلیات او نکته‌های نو و دقیق تغزل به نظر می‌رسند. مثلاً:

از دوست دمی دور شدم، سوختم از رشک پنداشتم از صبر هنوزم قدری هست^۲

جای دیگر چنین گوید:

زنجیر پای حسن تو شد خطّ عنبری معجز نگر که موی نگهبان آتش است^۳

و یا:

شادم از اهل جهان، کز اثر صحبت‌شان به جهانی ندهم گوشه‌ت‌هایی را^۴

نمونه‌های اشعار مظه‌ری خود گواه است که او از گویندگان خوب وقوع‌گو بوده، محبوب او واقعی و زمینی‌ست. در اشعار او معاملات و واقعات عاشقانه به هم آمده و سراپای معنی سخن شاعر را تنها معاشرت واقعی در برمی‌گیرند. جای دیگر این نکته واضح است:

پنجه زد عشق و لباس پارسایی پاره شد طاعت صدساله‌ام تاراج یک نظاره شد

نبض عاشق جز به نام دوست ناید در تپش با وجود حکمت اینجا بوعلی بیچاره شد^۵

از شاعران دیگر وقوع‌گو اوجی کشمیری است که اگرچه نمونه‌های اشعار او نیز کم به دست ما رسیده، ولی همان قسمت باقی‌مانده گواه آنند که در غزل تتبع مظه‌ری می‌کند. همین امر خود گواه پیرو واقع‌گویان بودن وی نیز است. مثلاً، او می‌فرماید:

نشسته عکس جمالت چنان به خانه چشم که کسب نور کند مهر ز آشیانه چشم

چو دیده باز کنم بر رخ تو از حیرت کند نگاه فراموش راه خانه چشم^۶

۱. ابوالفضل علامه، آیین اکبری، ج ۳، ص ۲۰۰.

۲. نیازمند، محمد صدیق، کشمیر کے پارسی شعرا، ص ۱۸۶.

۳. همان.

۴. همان، ص ۲۳۶.

۵. همان، ص ۱۸۶.

۶. همان، ص ۲۱۷.

محتوای غزل بالایی خود شاهد آن است که اوجی سخن خویش را با بیان واقعی حالات عاشق آراسته است که همین جهت شعرش او را منسوب و قوع‌گویان می‌کند. ولی در اشعار وی ویژگی‌های سبک هندی نیز جلوه می‌کنند که بعداً به این مسئله رجوع خواهیم نمود.

دیگر از شاعران کشمیر که در غزل‌سرایی از مظهری تقلید می‌کرد، ازهری کشمیری است. او نیز در اشعار خویش واقعات و حالات عشق و عاشقی را بیان کرده است. در اشعار بابا طالب اصفهانی نیز نمونه‌های روشن اشعار واقع‌گرایانه به مشاهده می‌رسد، زیرا او بیشتر در غزلیاتش واقعات عاشقانه و مضمون‌های عشقی را جای داده است. از آن جمله:

در دل تنگم اگر مهر تو گنجد، چه عجب تنگنایی دل من وسعت صحرا دارد^۱
و یا:

ز ضعفم در گریبان ماند دست و می‌کنم افغان که این چاک گریبان تا به دامن دیر می‌آید^۲
به همین طریق، با تکیه به اسناد در بالا ذکر گردیده می‌توان نتیجه برداشت که شعر سبک هندی در دایره آن ویژگی‌های مذکور عرض هستی کرده، همچون سبک کامل ادبی در تاریخ ادب فارسی تحوّل پذیرفته است. بررسی اجمالی ویژگی‌های جداگانه آن در اشعار شعرای حوزه ادبی کشمیر امکان می‌دهد که درجه انتشار این سبک ادبی را در قلمرو مذکور مقرر سازیم.

تعقید و پیچیده‌گویی مهم‌ترین خصوصیت سبک هندی است که شعرا در زمینه جستجوی معانی بیگانه دنبال آن می‌افتند. بعضی شعرا به دنبال معانی تازه در خیالات پیچیده آن قدر فرو می‌رفتند که اصل موضوع از نظر دور می‌ماند و این باعث می‌شد که خواننده به راحتی مضمون شعر آنها را درک کردن نتواند.

این پیچیده‌گویی در زمینه در یک بیت گنجایش دادن مضمون‌هایی که باید در چند بیت گفته شود، به وجود می‌آمد. علاوه بر این، شعرا به آفریدن تشبیهات و استعاره و

۱. کشمیر کے پارسی شعرا، ص ۲۳۵.

۲. همان.

مبالغه‌های دور از ذهن دست می‌زنند.^۱

جهت اثبات اندیشه خویش راجع به این مختصات رجوع به این بیت غنی خواهیم نمود که فرموده:

نرگس از چشم تو دم زد، بر دهانش زد صبا درد دندان دارد، اکنون می‌خورد آب از قلم^۲
در این بیت شاعر نوشته که نرگس چون از چشم تو سخن آغاز کرد، صبا بر دهانش مستی زد، تا ساکت شود. امروز بر اثر آن مشت وی دچار درد دندان شده و آب از قلم می‌خورد.

می‌توان افزود که در اینجا تناسب زیبایی نیز هست که چون انسان درد دندان داشته باشد آب را به وسیله شاخه نی نوشد. این نکته به حالت نرگس هم تداعی می‌کند. برابر این، همان بیت مشهور غنی را که موجب اشتها وی گردید، نیز می‌توان افاده‌گر این خصوصیت سبک هندی دانست، زیرا تصویر خیلی نازکانه را فرا گرفته است:
حسن سبزی به خط سبز مرا کرد اسیر دام هم‌رنگ زمین بود، گرفتار شدم^۳
شفیعی کدکنی به طرف دیگر مطلب شاعرانه این بیت، رنگ‌آمیزی آن اشارت کرده، آن را حاصل هنر بلند شاعرانه دانسته است.^۴

عناصر پیچیده‌گویی در این بیت ساطع خیلی روشن به مشاهده می‌رسد. زیرا او «نگاه سرمه گون و چشم عتاب‌آمیز می‌بیند»، در حالی که از ابر سیاه تیره‌روزی به سرش آفت‌های افزونی می‌بارد:

نگاه سرمه گون، چشم عتاب‌آمیز می‌بینم چو در ابر سیاه تیره‌روزی بود آفت‌ها^۵
باید تذکر داد که در زمینه پیچیده‌گویی، شعرا از چندین صنعت بدیعی استفاده می‌کنند که اندرون یک عبارت یا وسط هم‌دیگر جای گرفته‌اند. مثال، در این بیت ملا فروغ این حالت به مشاهده می‌رسد:

۱. پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، ص ۱۲.

۲. آریان پور، یحیی، از صبا تا نیما، ص ۹.

۳. دیوان غنی، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی جواد زیدی، ص ۱۹۱.

۴. کدکنی، محمدرضا شفیی، صور خیال، ص ۲۷۵.

۵. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، ص ۱۱۱.

ادای حرف آن خاموش گویا را که دریابد

زبان فهمی به جز دل نیست آن چشم سخن‌گو را^۱

در این بیت چند صنعت بدیعی به هم آمده‌اند که از مشخصات مخصوص سبک هندی گواهی می‌دهند. مثلاً، عبارت «خاموش گویا» یک نوع پارادوکس است، بر وجه آن که دو ترکیب متضاد به هم آمده، مضمون تازه آفریده‌اند. اما از جانب دیگر، در زمینه پارادوکس شاعر استعاره زیبای «چشم سخن‌گو» را آفریده است. در بیت به کار رفتن چند حالت انسانی چون «نفس ناطقه»، «خاموش گویا»، «زبان فهم» و «چشم سخن‌گو» از موجودیت حس‌آمیزی خیر می‌دهد. تنها در یک عبارت «چشم سخن‌گو» چند صنعت شاعرانه نهفته است. اولاً، خود عبارت «چشم سخن‌گو» بر وجه نشان حس باصره بودن چشم و سخن نشان نفس ناطقه و هم حس سامعه بوده، یک نوع حس‌آمیزی است. برابر این، «سخن‌گو» صفت چشم است که توصیف بوده، اشاره به افشای راز انسان می‌کند. چون سخن گفتن مربوط به زبان است و آن را شاعر به چشم نسبت می‌دهد، در این حالت تظاهر صنعت تشخیص نیز به میان می‌آید.

هرچند پیچیده‌گویی در اشعار شعرای سبک هندی چون یک ویژگی خاصه معرفی شده، ولی آن کمالات خویش را بیشتر در شعر میرزا بیدل یافته است که آن بیرون از بحث ماست.

محققان پارادوکس را نیز از ویژگی‌های سبک هندی محسوب می‌دانند. اصل این ویژگی در آن ظاهر می‌گردد که شاعر با کار بست دو شیء متضاد ترکیب تازه غیرمنتظره می‌آفریند. مثلاً، در این بیت جويا عبارت‌های «در جوانی پیر گشتن» و «در نوى فرسودن» از پارادوکس‌های زیبای شاعرند که در تبیین مطلب خویش به کار رفته‌اند:

پیر گشتم در جوانی‌ها ز درد عاشقی چون لباس تازه گل در نوى فرسوده‌ام^۲

باید گفت که جويا در استفاده تشخیص نیز خیلی هنرمند است. او هنگام تبیین معنی عاشقی خود که او را در جوانی پیر کرده است، به گل لباس تازه می‌پوشاند. در

۱. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، ص ۲۸۷.

۲. همان، ج ۱، ص ۲۶۸.

این ادای شاعر یک نوع تشخیص زیبایی هست.

صبحی کشمیری با استفاده عبارت‌های «گوش شنیدن‌ها» و «شوق دیدن‌ها» حس آمیزی را خوبی به کار برده است:

چه پنهان گفت پیغام تو در گوش شنیدن‌ها که در پای شنیدن‌ها فتد از شوق دیدن‌ها^۱

میر حسین مناسب، در استفاده از پارادوکس مهارت بلند ظاهر کرده است:

اشارت‌های ابروی ترا هر کس نمی‌فهمد زبان بی‌زبانی را خموشی نکته‌دان باشد^۲

در بیت مذکور عبارت «زبان بی‌زبانی» پارادوکس بوده، از تضاد معنوی دو کلمه متضاد معنی تازه آفریده است.

دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های هنری سبک هندی مضمون‌سازی و معنی‌آفرینی است. می‌توان گفت که اساس شاعری در سبک هندی مضمون‌سازی و معنی‌آفرینی محسوب می‌گردد. به این جهت این سبک از سبک‌های دیگر متمایز است. در این زمینه سخنوران کشمیر نیز چیره‌دستی خویش را ظاهر کرده، دنبال معنی‌های ناب و تازه رفته‌اند. ابتکار ایشان موجب شد که آنان برای به دست آوردن مضامین بی‌سابقه و مطالب ناگفته نیروی تخیل خود را بیشتر به کار برند و افکار خویش را از چشمه صاف عبارت‌های زیبا و مضمون‌های بکر آب دهند. در مورد تازه‌گویی خود شعرا نیز اشاره‌ها دارند که این نکته در تحقیق مسائل سبک سودمند است. مثلاً، غنی آنهایی را که مضامین کهن را در قالب شعر گنجایش می‌دادند، سخت مذمت کرده، آنها را به جستن معانی تازه دعوت می‌کند. زیرا او شعر اصیل را بدون ابتکار مضامین و تفکر جدید چیزی نمی‌شمارد:

گر سخن از خود نداری به که بربندی دهان تا به کی چون خامه داری حرف مردم بر زبان^۳

غنی کشمیری برای افاده ظهور سلامتی و خاطر جمعی و بزرگی عبارت زیبایی «عافیت گل کردن» را به کار گرفته که آن در این بیت چنین صدا داده:

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۲، ص ۶۰۹.

۲. همان، ص ۴۶۷.

۳. تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش ۱، ص ۵۴۶.

آب و رنگ ما به عالم عافیت گل می‌کند بر زمین هرچند چون برگ حنا افتاده‌ایم^۱
گذشته از این، در مصرع دوم با آوردن عبارت «بر زمین چون برگ حنا افتاده‌ایم»
تیین عجز و ناتوانی و خاکساری می‌نماید. «آب و رنگ» افاده‌گر وجود انسان است.
فانی کشمیری عمری در خاکساری و فروتنی زیستن را در عبارت «در لباس
خاکساری پیر شدن» جای داده است:

هر که، فانی، در لباس خاکساری پیر شد همچو آتش در دم مُردن جوانی می‌کند^۲
جویای کشمیری نیز در ردیف دیگر شاعران کشمیری عبارات کثیر و مضامین
زیبای بی‌شماری ایجاد کرده است. دیوانش از چنین پدیده‌های هنری سرشار بوده و
به این نسبت است که از مشهورترین شاعران عهد است. در تصدیق این گفته نمونه‌ای
از اشعارش را می‌آریم که معنی زیبایی با استفاده صنعت تجنیس آفریده است:
یاقوت را مناسبتی نیست با لبش یعنی که با نبات چه نسبت جماد را^۳
در مورد این بیت سخنرانی کرده، می‌توان اقتدار هنری جویا را مقرر ساخت، زیرا
مصرع دوم را خیلی شاعرانه گفته است. نخست، واژه «نبات» با لطافت زیبا تجنیس
شده است. چون که آن به دو معنی آمده. معنی نخست نباتات، عالم رستنی که با عالم
جمادات نسبتی ندارد. معنی دوم واژه، نوع شیرینی‌ست.

بزرگی کشمیری در بیت:

مو به مو در ناله‌ام، گویی که استاد ازل رشته‌جانم به جای تار در تنبور بست^۴
چند تعبیر زیبای شاعرانه به کار گرفته است که از هنر والای وی در معنی‌آفرینی
گواهی می‌دهند. مثلاً، «مو به مو» به معنی عضو به عضو، «مو به مو در ناله بودن» سراپا
اندوه بودن، «استاد ازل» منظور خداوند، «تار در تنبور بستن»، «رشته‌جان» و غیره از
عبارات ملیح و شاعرانه محسوب می‌گردند. برابر این، معنی بیت از مضمون‌های ناب و
تازه‌ای است که آفریده تفکر شاعر است. حاصل معنی آن است که من سر تا به پا درد

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۲، ص ۹۸۶.

۲. همان، ج ۳، ص ۱۰۵۲.

۳. همان، ج ۱، ص ۱۸۴.

۴. همان، ص ۱۳۴.

و اندوه و ناله‌ام و گویا خداوند تار طنبور را از رشته جان من بسته است. به طور خلاصه می‌توان گفت که شاعران حوزه کشمیر چون اغلب شعرای سبک هندی همواره با آفرینش عبارت و تعبیرهای تازه دنبال معنی‌های ناگفته و ناب می‌رفته‌اند. دیگر ویژگی سبک هندی در اشعار شاعران حوزه کشمیر در عبارت‌سازی و کلمه‌آرایی شاعرانه افاده یافته است. در این سمت شعرای حوزه کشمیر کوشیده‌اند که هنر شاعری خویش را با تمام وجوه رونما کنند. برای تثبیت این اندیشه اشعار ایشان بیانگر حال خواهد بود.

غنی کشمیری می‌فرماید:

دهر نامن چنان گشته که چون مردم چشم تا در خانه نبندم، نبرد خواب مرا^۱
در این بیت چندین عبارت آفریده شاعر به هم آمده‌اند، تا مطلب اصلی افاده گردد. برای روشتر گردیدن مقصد خویش ما به معانی این عبارت توجه خواهیم کرد. از «دهر نامن» منظور دنیای ناآرام است و هدف شاعر بیان زمانه ناآرام و ناآسوده خویش است. این نکته از عبارت‌های دیگر بیت واضحتر می‌گردد. عبارت «در خانه بستن» به دو معنی است. اول تداعی بستن در خانه می‌کند بر وجه آن که زمانه آرام نیست و اگر در خانه‌ام را نبندم، مرا خواب آسوده نمی‌برد. معنی دیگر عبارت آن است که تا در خانه چشم را نبندم، خوابم نمی‌برد. یعنی تا از این دنیا در خانه چشم خود را نبندم، مرا آسایش میسر نگرود. عبارت‌سازی شاعران حوزه کشمیر را می‌توان در دو دسته بررسی نمود: عبارت‌سازی اضافی؛ عبارت‌سازی ریخته و ترکیب‌های مجازی. برای عمیق‌تر کردن بحث این دو دسته را در علی‌حدگی با ذکر نمونه‌ها و توضیحات آنها تحقیق خواهیم کرد.

۱. عبارت‌های اضافی: عبارت‌های اضافی باز به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف: عبارت اضافی دوجزئی: برای نمونه به این گونه عبارت‌ها مثال می‌آریم.

۱. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفاراف، ص ۴۹.

از غنی کشمیری:

تنور فلک: عبارت تشبیهی است که در آن فلک مشابه تنور گردیده:
گویی که در تنور فلک قحط هیزم است تا اشتها نسوخت، نشد پخته نان ما^۱
ناخن همت:

چون مه نو که نگردد ز شفق هرگز سرخ ناخن همت من رنگ نگیرد ز حنا^۲
در اشعار فانی نیز بر این نوع عبارت‌ها به کثرت دچار می‌آییم:

حلقه‌های زلف: پیچش و شکست زلف را گویند:
وقت آرایش به پای خوش‌نمای آن نگار حلقه‌های زلف نبود کمتر از خلخال‌ها^۳

دور عارض، دور روی:

به دور عارض و لعل تو لاله و می ناب فتاده از نظر نرگس و ز چشم حباب^۴
در این بیت عبارت «چشم حباب» نیز از شمار عبارات اضافی دسته نخست است. در مجموع، حباب بر وجه شباهت به چشم یک چشم بسته است، باز شود، منعدم گردد.

داراب بیگ جويا نیز در طرح‌ریزی عبارات اضافی خیلی هنرمند است.

در اشعار وی به کثرت می‌توان این نوع عبارت‌های هنرمندانه را دچار آمد:

کشور حسن، عبارت تشبیهی که شباهت حسن را به کشور افاده می‌نماید:

امروز نگین آن لب لعل در کشور حسن نام دارد^۵

همین طور، در اشعار بینش کشمیری نیز کوشش‌های موفقانه در آفریدن عبارت‌های

اضافی دوجزئی دیده می‌شود:

زندان‌خانه زلف: کنایه از سیاهی زلف معشوق:

۱. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۴۲.

۲. همان، ص ۴۶.

۳. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۳۵.

۴. همان، ص ۲۴۸.

۵. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۱۸۲.

به زندان‌خانه زلف تو هر تابی که می‌آریم به پای دل مرا مشکل‌تر از زنجیر می‌گردد^۱
منظور شاعر ریاضت عاشق در عشق معشوق است که چون زندانی به پایش سلسله
محبوسی می‌زند. خود زلف معشوق با تابی که دارد، اشاره به تاب‌های حلقه‌های پای
زندانیان می‌کند. اینجا تناسب سخن خیلی زیبا رعایت شده است و این عمل گواه
کاربست یک ویژگی سبک هندی، تناسب کلام محسوب می‌شود. در بیت مورد نظر
واژه‌های زندان‌خانه، زلف و تاب و پای دل و زنجیر تناسب زیبایی دارند. زندان‌خانه با
تاریکی و بند و زنجیر زلف یار و تاب و پیچ‌های آن را تداعی می‌کند که عاشق را اسیر
خویش می‌گرداند. در زندان بر پای زندانی بند اندازند و آن را چند مرتبه تاب دهند، تا
سخت و مستحکم گردد. شاعر عاشق زلف یار را نیز با زندانی مشابه می‌داند که عشق
او به زندان‌خانه زلف کشیده، بر پای دل تاب‌های سخت‌تر و گران‌جانتر می‌زند. و یا:

پرواز نشاط، افزونی شادمانی:

ز بس بینش به پرواز نشاط از شوق شیرازم پر پروانه و شاه چراغم می‌توان گفتن^۲
این فضیلت در آثار شعرای دیگر این حوزه نیز ظهور کرده است.

میر حسین مناسب:

بر امید آن که شاید شانه زلفت شود هر نهالی در گلستان مشق شمشادی کند^۳
در این بیت عبارت «مشق شمشادی» کردن آفریده کارگاه تخیل شاعر بوده، چون
شانه را اکثر از چوب شمشاد سازند، هر نهال در گلستان آرزوی آن می‌کند، تا شانه
زلف تو گردد. استغنا:

شورش زلفش به خواب آرد دل دیوانه را ناله زنجیر را افسانه می‌دانیم ما^۴
همین طور، در کاربست عبارات غریب شاعرانه شعرای نامبرده زیاد اهتمام
ورزیده‌اند و این نکته جوابگوی هنر ایشان محسوب می‌گردد.

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۱۴۴.

۲. همان، ص ۱۵۳.

۳. همان، ص ۴۶۷.

۴. همان، ص ۱۰.

ب: عبارت‌های اضافی چند جزئی در این گروه عبارت‌هایی داخل‌اند که از سه یا بیشتر جزء عبارت بوده، برای افاده معنی یگانه به کار گرفته می‌شوند. در حوزه کشمیر شاعران برای آفریدن این گونه عبارات نیز اهتمام زیاد ورزیده‌اند. به تقویت این مطلب بر اشعار ایشان رو می‌آریم.

از هنرمندترین شاعرانی که در حوزه کشمیر به این مختصات شعری و تکامل آن مشرف گردیده است، غنی کشمیری محسوب می‌گردد که اشعارش مبین این فکر است: فروغ شعله ادراک، کمال فهم و فراسات:

فروغ شعله ادراک در پیری‌ست کم پیدا بود این معنی پنهان ز شمع صبحدم پیدا^۱

حاصل معنی آن است که فهم و درک انسان در پیرسالی خیلی ضعیف می‌شود. شاعر برای اثبات افکارش از حقیقت واقعی مثال می‌آورد که چون شمع به صبحدم رسد، روشنی آن خیلی کم می‌شود. کم شدن روشنی شمع از دو دیدگاه است. اول این که چون صبح فرا رسد، پرتو سپیده روشنی آن را خیره نماید. از جانب دیگر، شمع چون تمام شب سوزد، صبحدم مرحله نهایی سوزش وی فرا رسد که آن هنگام روشنی‌اش خیلی ضعیف است. اینجا تناسب زیبا میان شمع و انسان گذاشته شده است. این ویژگی هنری غنی گواه آن است که شعرا در ساختن عبارات مزبور تناسب سخن را همیشه رعایت می‌کند.

برخی از این عبارات بیشتر از معنی ظاهری خویش دور گردیده، مضمون رمزی کسب کرده‌اند. بر همین وجه است که کثرت استفاده کنایه و بیان مرموز در اشعار شعرای سبک هندی امتیاز پیدا کرده، از این راه به شعر شعرای حوزه کشمیر وارد شده است. مثلاً، در این بیت غنی عبارت «نهال باغ حسن» کنایه از معشوق می:

نشئه پا بوس خود زاین بیش بگذار آب را ای نهال باغ حسن، از خاک بردار آب را^۲

در مصرع دوم عبارت «از خاک برداشتن آب» نیز از صور زیبای خیال گواهی می‌دهد. معنی خیلی شاعرانه بوده، افاده‌گر عروج روحانی انسان است که هرچند از

۱. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفاراف، ص ۴۷.

۲. همان، ص ۴۸.

خاک آفریده شده است، صعود به عرش می‌کند. از این رو، از خاک برداشتن آب برون آمدن از مقام پست و پر پرواز باز کردن است.

در بیت دیگر عبارت «چار دیوار عناصر» به معنی چهار عنصر آفرینش-باد، آب، خاک، آتش به کار رفته است که خیلی زیبا و شاعرانه گفته شده است:

چار دیوار عناصر نیست غیر از چار موج گشت سیلاب سرشکم در جهان تا آشکار^۱
حاصل معنی بیت آن است که چون سیلاب سرشک من جاری شد، اجزای وجودم به جز چهار موج، یعنی آب چیزی نماند.

در اشعار فانی نیز به این دسته عبارات خیلی زیاد می‌توان برخورد که جوابگوی طلبات سخنوران سبک هندی محسوب می‌شود. فانی کوشیده است که ضمن آفرینش این گونه تعبیر و عبارات-ها به خیال‌پردازی پیرای سخن خویش را منقش گرداند. مثلاً، در این بیت عبارات «خواب مرگ عاشقان زهرنوش» و «قصهٔ مار سیاه زلف» از زمرهٔ عبارتهایی می‌باشند که قریحهٔ ذاتی هنر فانی را رونما می‌کنند:

از برای خواب مرگ عاشقان زهرنوش قصهٔ مار سیاه زلف او افسانه است^۲
برابر این، در این بیت تناسب زیبایی میان خواب و افسانه، مار سیاه زلف و زهرنوش به مشاهده می‌رسد که از کاربست هنروارانهٔ تناسب سخن در شعر فانی گواهی می‌دهد. مثال دیگری:

اگر زنجیر پای عقل ما وا شد، عجب نبود که چین زلف ساقی بود طوق گردن مینا^۳
همین طور، در اشعار شعرای حوزهٔ کشمیر از این نوع عبارات شاعرانه خیلی زیاد کاربست شده‌اند. این خصوصیت تحقیق بیشتر می‌خواهد، اینجا با ذکر سندهای ضروری و تأکید ویژگی آن در سبک هندی اکتفا نمودیم.

۲. عبارتهای ریخته و ترکیب‌های مجازی: این ویژگی هنری از جهت‌های مهم سبک هندی محسوب می‌گردد، زیرا بیشتر در این زمینه شاعران توانسته‌اند به آفریدن

۱. دیوان غنی، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی جواد زیدی، ص ۱۶۹.

۲. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۴۰.

۳. همان، ص ۳۰.

معنی‌های تازه و ناب موفق شوند. با مقصد آن که وجوه این مسئله ظاهر گردد، به نمونه‌ها از اشعار ایشان رجوع می‌نماییم:

دست‌ها از افسوس برهم زدن، اینجا به معنی اظهار افسوس و ندامت کردن:
دست‌ها را بس که از افسوس برهم می‌زنم می‌پرد چون رنگ رو از دست من رنگ حنا^۱
در این بیت عبارت دیگر معمول نیز هست که «پریدن رنگ رو». این تعبیر به معنی تغییر یافتن رنگ، حالات انسانی آمده است.

به نقش بوریا پهلو زدن، کنایه از اظهار عجز و فقر نمودن، در مقام فقر بودن:
روز و شب از بس زمین گیرم ز درد دست و پا

پیکر من می‌زند پهلو به نقش بوریا^۲

دست خالی به کونین فشاندن، از بهر دو دنیا گذشتن، بر سر همه مال و منال دنیا پای گذاشتن:

غنی اگرچه فقیر است، همتی دارد فشانده است به کونین دست خالی را^۳

چون قلم سفر به زبان کردن، کنایه از نوشتن خامه و سفر آن در سواد دفتر:

مشهور در سواد جهان از سخن شدیم همچون قلم سفر به زبان می‌کنیم ما^۴

در علم فقر استاد شدن، کنایه از تکمیل روحانی در عرفان، در مقام فقر که از زینه‌های مخصوص طریقت است، کامل گردیدن. چون هر کس در فقر کمال بیافت، او استاد شد، او به اصل عرفان و مرتبه کمالات روحانی رسید. زیرا منتهای فقر فناست در حق:

در علم فقر هر که شد استاد چون غنی برداشت نسخه از ورق بوریای ما^۵

در این بیت عبارت دیگری نیز مسطور است که آن نسخه از ورق بوریا برداشتن است و به معنی از طریقت ما برخوردار شدن، به حالت ما رسیدن آمده است.

۱. دیوان غنی، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی جواد زیدی، ص ۵۹.

۲. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۵۴.

۳. همان، ص ۴۳.

۴. همان، ص ۴۴.

۵. همان، ص ۴۵.

همین طور، در اشعار غنی ظهور چنین نوع عبارات خیلی زیاد به چشم می‌رسد و این نکته گواه اصالت هنر این شاعر معنی‌جو محسوب می‌گردد. ظهور ویژگی‌های این مختصات شعری در ضمن بررسی احوال و آثار غنی بیان خواهد گردید. در اشعار فانی نیز کثرت این نوع عبارت‌سازی به مشاهده می‌رسد. اگرچه او بیشتر اشعار عارفانه و فلسفی می‌گوید، ولی معنی و مطالب خویش را بیشتر در پرده این گونه عبارات بیان کرده است. چند نمونه از اشعار فانی:

به گردون رفتن فکر چون ناله، کنایه از بلندی سخن و اندیشه:

گرچه همچون اشک، فانی، بر زمین افتاده‌ام لیک فکرم هر نفس چون ناله بر گردون برد^۱

مصرعی موزون کردن سرو، کنایه از قامت بلند کردن سرو:

هیچ کس از فکر معنی در بهار آزاد نیست

سرو هم در صحن گلشن مصرعی موزون کند^۲

جویا نیز اشعار خود را به این شکل آفریده است، تا اشعارش از رنگ و بار تازه پیرایه غریب گیرد. به این نسبت، در اشعار وی نیز بدین گونه ترکیب‌ها خیلی زیاد دچار آمدن ممکن است. مثلاً:

آب گشتن، منفعل شدن و هم به معنی در نهایت عشق قرار گرفتن آید:

آب گردد، بس که از شرم صفای عارضش

دست از آن آینه می‌شویم که او بر کف گرفت^۳

آینه بر زمین زدن، کنایه از ریختن برگ‌های گل از شرم گل رخسار محبوب:

پاشید گل ز شرم صفای تو در چمن از برگ برگ خویش زد آینه بر زمین^۴

بر تار نگاه دویدن مردم چشم، کنایه از متحیر شدن عاشق در مقام وصل معشوق که از شوق دیدار گاهی به این سو و گاهی به آن شبیه تار عنکبوت می‌پیچد:

۱. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۱۱۵.

۲. همان.

۳. همان، ص ۱۸۵.

۴. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۱۸۸.

روز وصل است، مردم چشمم به سان عنکبوت

می‌دود از شوق دیدار تو بر تار نگاه^۱

اینجا یک تناسب زیبای شاعرانه نیز هست. زیرا میان «دویدن مردم چشم به تار نگاه» با «عنکبوت» یک نوع نسبت زیبایی معنوی است. عنکبوت به صید خویش توسط تار راه می‌برد، تا آن را به چنگ آورد. مردم چشم نیز در مقام وصل به تار نگاه پیش می‌رود، تا معشوق را در خانه خویش جا دهد.

به همین طریق، جويا نیز با آفریدن عبارات زیبای شاعرانه در آراستن زیور سخن و غنی گردانیدن زبان شعرش قدم راسخ برداشته است. از همین جاست که مؤلف «تاریخ اعظمی» نوشته است که میرزا داراب بیگ جويا بر شعرای عهد خود امتیاز داشت و صاحب دیوان فصاحت بیان است.^۲

بینش کشمیری نیز در اینجا نقش خود را گذاشته است. در «مجمع‌النفایس» هنر شاعری او چنین توصیف شده: «دیوانش به نظر آمده که خیلی معنی‌یاب است».^۳ این نکته خود گواه آن است که بینش برای آفریدن معانی زیبا عبارات زیبای شاعرانه را به کار گرفته است. ظهور هنر شاعریش را در چند نمونه شعرش مشاهده خواهیم نمود. انگشت حیرت در دهان داشتن آسیا، عبارت شاعرانه‌ای است که از واقعیت زندگی گرفته شده است. این نکته مهم را بدون آگاهی از حالات آسیابهای زمان شاعر نمی‌توان فهم نمود. آسیابی که به واسطه آب می‌گردد، سنگ بزرگی است که توسط فشار آب دور می‌زند. در بالای آن باردان بزرگی است که از آن به وسیله سوراخ خرد به دهان آسیا پیوست، گندم بریزد و دارای انگشتک تنظیم‌کننده گندم است:

برای مردمان روزی برون از سنگ می‌آید از این رو آسیا انگشت حیرت در دهان دارد^۴

در مصرع اول «از سنگ برون آمدن روزی مردم» کنایه از سختی روزگار است.

همین طور، شاعران حوزه کشمیر برای ترکیب‌سازی و معنی‌آفرینی عبارت‌های

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۱۸۹.

۲. خواجه اعظم دیده‌مری، تاریخ اعظمی، ص ۲۰۷.

۳. آرزو، سراج‌الدین علی خان، مجمع‌النفایس، ص ۸۲ ب.

۴. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۱۴۴.

شاعرانه را با بهترین وجوه به کار گرفته، کوشیده‌اند که در خلق معنی‌های ناب، ترکیب و مضمون‌های تازه قدمی راسخ بردارند. نمونه‌های آورده شده عده‌ای از این ویژگی هنری شعرای حوزه کشمیر را رونما می‌کند. در خزینه اندیشه و افکار این شعرا چنین لؤلؤ و گوهرها خیلی زیادند و فکر می‌کنیم که بحث عمیق در این جبهه به کشف نازکی‌های زیاد شعر شاعران کشمیر و هم سبک هندی مساعدت می‌کند.

یکی از جهت‌های اساسی سبک هندی که در ارتباط با خصوصیت عبارت‌آرایی تظاهر دارد، کلمه‌سازی مرکب است که آن را در اصطلاح واژه‌سازی نیز می‌گویند. علت رواج بیشتر واژه‌سازی در سبک هندی آن است که شاعران سعی داشتند مطالب دقیق را به رمز و کنایه افاده کنند و به ترکیبات و اصطلاحات تازه نیازمند شدند. این فضیلت نیز یک نکته مهم اشعار شاعران کشمیر را رونما می‌سازد که ابعاد هنری آن در مثال‌های زیر به چشم می‌رسد:

غنی گوید:

لباس ما سبکساران تعلق برنمی‌تابد

بود همچون حباب از بخیه خالی پیرهن ما را^۱

در این بیت واژه «سبکساران» مرکب بوده، برای افاده معنی عرفانی فقر، مفلس آمده است.

نامه سیه، مرادف به معنی برگشته بخت که قبلاً ذکرش رفت، اینچنین معنی گنهکار را دهد، بر وجه آن که تمام زندگی انسان و اعمال نیک و بدش را دو فرشته بنویسند و هر که زیاده گناه کند، دفتر اعمال وی سیاه باشد. از اینجا نامه‌سیاه کسی که دفترش با اعمال ناشایسته پُر شده است:

آسوده‌ام از گرمی خورشید قیامت کز لطف تو هر نامه سیه سایه‌نشین است

حاصل معنی آن است که من از گرمی آفتاب قیامت باکی ندارم، زیرا لطف و عنایات تو مرا در سایه پناه خواهد داد، چون بخشاینده و مهربان هستی.

فانی کشمیری نیز در آفریدن کلمات مرکب چیره‌دست است. او نیز در اشعار

۱. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۳۰.

خویش این گونه کلمات را زیاد آفریده، غناوت لفظی و معنوی کلامش را افزون گردانیده است:

سین صافان، عارفان، محبوبان خداوند، اولیاها. هر کسی که سینه‌اش از گرد علایق پاکیزه است:

جوهر ما هر نفس بر سین صافان روشن است فانی، از آیینۀ طبع سخن‌پرداز ما^۱
در مصرع دوم نیز ترکیب «سخن‌پرداز» کاربرست شده است که از کلمات مرگب اشعار فانی بوده، به معنی سخن‌گو و سخن‌آفرین می‌آید.

همین طور، واژه سازی در اشعار شاعران حوزه ادبی کشمیر نیز همچون ویژگی مخصوص سبک هندی افضلیت پیدا نمود. شعرا توانستند که در دایره این مختصات به آفریدن بهترین مطالب شاعرانه دستیاب گردند.

شعرای حوزه کشمیر در کاربرد صنایع ویژه سبک هندی نیز مهارت بلند هنری به کار برده‌اند.

یکی از صنایع مستعمل سخنوران عهد مذکور که از شعر سبک هندی نشئه می‌گیرد، صنعت تمثیل است. این صنعت مهم شعری در اشعار سخنوران قبل از سبک هندی نیز موجود است. اما سرایندگان سبک هندی توجه بیشتری به آن داشته، در حدود توانایی اندیشه خود در این راه قدم نهاده‌اند و آن را تکامل و انکشاف داده‌اند. به این نسبت است که شفیع کدکنی نوشته:

”اگر تصویرسازی شعرای فارسی را در ادوار مختلف در مجموع نظر کنیم، گفتن ممکن است که شعرای سبک هندی این صنعت را با واسطه تمثیلات از همه بیشتر فروغ داده‌اند“^۲.

شعرا در استفاده این صنعت شعری دو نکته مهم را به نظر گرفته‌اند: ۱. برای افاده زیبایی فکر؛ ۲. برای تصدیق فکر با مثال واقعی.

اهل سخن هنگام کاربرست این صنعت در مصرع اول مطلب اصلی را بیان کرده، در

۱. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۳۷.

۲. کدکنی، محمدرضا شفیع، صور خیال، ص ۳۱۳.

مصراع دوم توسط تمثیل فکر خویش را تصدیق می‌نمایند. به همین نسبت است که شبلی نعمانی این صنعت را مثالیه نامیده است.^۱

شعراى کشمیر این نوع صنعت را تکامل و انکشاف داده‌اند. کثرت تمثیلاتی که امروز در اشعار ایشان به چشم می‌خورد، دلیلی است به پسندیدگی آن در میان گویندگان آن دوره. شبلی نعمانی در استفاده هنرمندانه تمثیل از جانب شعراى سبک هندی سخن کرده، غنی را در قطار کلیم، علی قلی سلیم و میرزا صائب بانی این طرز می‌داند.^۲ در واقع، اشتهاى غنی در تمثیل‌گویی تا به جایی رسیده که شاعری چنین گفته: چنان تمثیل را داده رواجی که از فکر غنی گیرد خراجی^۳

فانی نیز در تمثیل قدرت و ظرافت ماهرانه‌ای نشان داده:

حسن ذاتی را به آرایش نباشد احتیاج شانه‌ای در کار نبود طره شمشاد را^۴

حاصل معنی آن است که حسن خداداده به هیچ گونه آرایش مصنوع نیاز ندارد، چونکه همان زیبایی ذاتی کفایت است. شاعر برای تثبیت این فکر از زندگی واقعی مثال می‌آرد که طره شمشاد، یعنی شاخه‌های زیبای شمشاد به هیچ گونه شانه‌ای نیاز ندارد، چون آنها طبیعتاً مرتب و زیبايند.

بینش کشمیری نیز در استفاده مثالیه اهتمام زیاد ورزیده است. او با رعایت عنعنه‌های مهم‌ترین سبک هندی تمثیل را وسیله تصدیق فکر خویش قرار داده است. در این زمینه رجوع به اشعار وی گواه امر حقیقی اندیشه‌های بالا است:

حسرت پیری نگرده کم ز اسباب جهان صد گهر کی می‌تواند کار یک دندان کند^۵

در دیگر مورد برای تثبیت ایام شادمانی که حضور معشوقه است، تمثیل پروانه و چراغان بهار را به کار گرفته است:

ایام شادمانیست، وقتی که یار پروانه را چراغان فصل بهار^۶

۱. شعرالعجم، جلد ۳، ص ۱۶.

۲. همان، ص ۱۷.

۳. شیروانی، ریاض احمد، غنی کشمیری، ص ۲۱۰.

۴. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۳۲.

۵. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعراى کشمیر، ج ۱، ص ۱۶۰.

۶. همان، ص ۱۵۸.

ملا لطف‌الله سالم کشمیری:

ز احسان می‌شود صاحب‌کرم را دولت افزون‌تر

بلی، هر چاه را آب از کشیدن بیش می‌گردد^۱

اوجی:

گر به تحسین نگهی چشم تو پُر ساز کند نغمه را تربیت سرمه خوش‌آواز کند^۲

ملا ساطع:

وسعت رحمت اگر خواهی مدار از گریه دست ابر چندانی که باره بحر پهناور شود^۳

قبول:

می‌رسد از غیب روزی، غم چه بی‌جا می‌خوری

کور مادرزاد هم در وقت خوردن کور نیست^۴

به طوری که می‌بینیم، شعرای کشمیر در کاربرد صنعت تمثیل اقتدار بزرگ هنری مصرف کرده‌اند. بر این وجه است که کثرت استفاده این صنعت موجب تحوّل معنی‌سازی شعرا گردیده است.

در قطار دیگر ویژگی‌ها محققان ایهام‌بندی را نیز چون مختصات سبک هندی معرفی کرده‌اند. از آن جمله، شمس لنگرودی ایهام را در قطار صنایع مخصوص سبک هندی نام برده است.^۵ البته، برای این، پیش از همه، درجه استفاده این صنعت را به نظر می‌گرفتند.

از شعرای کشمیر در استفاده ایهام بیشتر عبدالغنی بیگ قبول اشتها دارد. به این معنی است که او را «مروج‌الایهام» گفته‌اند.^۶ برای نمونه از اشعار وی می‌آوریم:

فوه صفت در کف مدحت‌گر تیغش یک نیزه ز سر می‌گذرد آب قلم را^۷

عبارت «آب ز سر گذشتن» حامل ایهام است. در نظر اوّل حاصل معنی آن است که

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۳۱۷.

۲. همان، ص ۲۳.

۳. همان، ص ۱۱۲.

۴. همان، ص ۳۰۹.

۵. کلیم کاشانی و سبک هندی.

۶. سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۱۵۱.

۷. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، ص ۲۹۳.

ضمن توصیف تیغ ابروی یار قلم از عرق انفعال غرق آب می‌شود. معنی دوم در آن ظهور می‌کند که قلم هستی خود را از دست می‌دهد. یعنی در توصیف تیغ ابروی او عاجز می‌شود. در برابر این، رابطه تیغ با قلم آن است که برای نوشتن قلم سر آن را با تیغ می‌گیرند.

غنی کشمیری نیز در ایهام‌بندی مهارت بلند ظاهر کرده است. در رابطه با همین گفته است که مؤلف «سفینه خوشگو» غنی را «سرخیل ایهام‌بندی» نامیده است.^۱ همچنین، علی جواد زیدی در مورد مهم‌ترین ویژگی‌های ایهامات اشعار غنی سخن رانده، تأکید می‌کند که شاعر برای مطلوب ساختن غزلیاتی که فاقد ذکر حسن و عشق و شراب و شاهد باشند، چاره‌ای جز این ندارد که به صنایع بدیعی لفظی پناه ببرد، تا بتواند مضامین خوش و اخلاقی را با چشم زودفهم چون ایهام و تمثیل بر شنونده و خواننده گوارا سازد.^۲

برای تثبیت این گفته‌ها به چند نمونه اشعار غنی مراجعت خواهیم کرد:

اشعار آبدارم تا شد محیط عالم انداختند در آب یاران سفینه‌ها را^۳

در این بیت «محیط» و «سفینه» با آهنگ زیبایی آراسته گردیده‌اند. محیط در نظر اوّل افاده‌گر اطراف و اکناف و گوشه و کنار بوده، حاصل مطلب شاعر آن است که اشعار من تمام عالم را فرا گرفت و دیگر شعرا سفینه‌های دفتر اشعارشان را به آب انداختند. معنی دیگر آن است که اشعار آبدار من مثال بحر بیکران گشت و یاران جهت فهم مطالب من سفینه‌ها، کشتی‌های تفهّم و ادراک خویش را به آن وارد ساختند. یعنی یاران به مطالعه اشعارم متوجّه گردیدند.

تمکین فرموده:

چه سان پای فراغت می‌گذارد خواب خوش، تمکین

درون خانه چشمم که بر آب است بنیادش^۴

۱. سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۳۴۸.

۲. زیدی، علی جواد، مقدمه دیوان غنی، ص ۳۵.

۳. دیوان غنی، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی جواد زیدی، ص ۸۸.

۴. سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، ص ۲۵۹.

در مصرع دوم بیت عبارت «بر آب بودن بنیاد» با ایهام مزین شده است. زیرا بر آب بودن بنیاد اولاً از آب دیده بنیاد شدن خانه چشم منظور است. اما حاصل اصلی معنی عبارت مذکور در آن است که هر چه بنیادش بر آب نهاده می‌شود، بی‌بقاست. متنها، در اشعار شاعران حوزه ادبی کشمیر ایهام‌بندی با یک خصوصیت خاص جلوه‌گر گردیده و برای تولید اندیشه‌های تازه و پدیده‌های هنری شعرا را مساعدت کرده است.

از این اسناد برمی‌آید که در سبک هندی صنعت‌های بدیعی معین مقام خاص دارند، برابر این صنایع بدیعی معمول از قبیل تشبیه، توصیف، تضاد، کنایه، استعاره، تناسب و امثال اینها مقام پیشینه خود را حفظ کرده‌اند.

غنی در این بیت در تزیین کلام خویش تشبیه زیبایی به کار برده. شباهت خوبی را میان زبان و بال برقرار کرده است:

ز تحریک زبان دایم به هر سو می‌رود شعرم

چو مرغ است این که از آن بال در پرواز می‌آید^۱

در این بیت ساطع، خصم به مار سیاه مانند شده است:

خصم را عاجز بدان، هرچند این مار سیاه می‌کند همچون صف موران ظهور از راه دور^۲

عبدالغنی بیگ قبول نیز در تشبیه آفرینی هنرمندانه قلم رانده، قامت خم‌گشته پیران

را به مصرع پیچیده مشابه ساخته است:

دقت طبعم دوبالا گشت، گردیدم چو پیر قامت خم‌گشته آخر مصرع پیچیده شد^۳

استعارات نیز در اشعار شعرای سبک هندی جای نمایان دارد. باید گفت که استعاره

از ارکان مهم هنری شعرای این عهد محسوب می‌گردد. چند نمونه‌ای که در زیر ذکر خواهیم نمود، دلیلی بر این گفته خواهد بود.

در این بیت غنی واژه «سبزخطان» استعاره گلرخان، محبوبانی است که بر وجه

۱. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، ص ۱۲۶.

۲. همان، ص ۱۱۲.

۳. همان، ص ۳۰۲.

نزاکت جوانی ایشان افاده شده است:

ساغر زدن سبزخطان بی‌مزه‌ای نیست صهباکشی ریش سفیدان نمکین است^۱
در اشعار عارفانه جهت افاده نفس بیشتر استعاره «سگ» به کار رفته است. در زمینه همین اندیشه است که عبدالغنی بیگ قبول استعاره «سگ خاموش» را به کار گرفته است که بی‌شک، مقبول و شاعرانه است:

ز چنگ نفس بود جان همیشه در فریاد فغان که این سگ خاموش مهمان‌گیر است^۲
یکی از ویژگی‌های سبک هندی در شعر شعرای حوزه کشمیر در کاربست صنعت تشخیص ظهور می‌نماید. زیرا در ادبیات سبک هندی بیشتر واسطه‌های نامحسوس، محسوس گردیده‌اند. یعنی شعرا به وسیله این صنعت‌ها چیزهای بی‌جان را تحریک می‌بخشند و این نکته از مختصات مهم شعری گردیده، استفاده آن در اشعار مقرر گشت. غلام حسین یوسفی در تقویت این گفته می‌نویسد که در سبک هندی تمام جلوه‌های زندگی روشن احساس می‌شود و خصوصاً متحرک ساختن چیزهای بی‌جان اهمیت کلان دارد.^۳

شعراى حوزه ادبى کشمیر نیز چون دیگر شعراى سبک هندی از صنعت تشخیص بسیار استفاده کرده‌اند. مثلاً بینش می‌گوید:
از گل به دست باد صبا نامه داده‌ام یعنی که بی تو دفتر دل پاره پاره‌ای است^۴
اینجا معلوم است که «از گل به دست صبا نامه دادن» هم یک نوع تشخیص است، به دلیل آن که عمل انسان را اجرا می‌کند. از طرف دیگر، یک عبارت زیبایی شاعرانه می‌باشد.

غنی با تعبیر «دوختن لب گور به تار کفن» تشخیص زیبا و عبارت بلیغ آفریده است:
عمری‌ست که جز شکوه ما کار ندارد دوزید لب گور به تار کفن ما^۵

۱. دیوان غنی، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی جواد زیدی، ص ۳۲.

۲. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعراى کشمیر، ص ۳۰۵.

۳. یوسفی، غلام حسین، تصویر شاعرانه اشیا در نظر صائب، ص ۲۴۵.

۴. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعراى کشمیر، ج ۱، ص ۱۴۲.

۵. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۳۹.

جای دیگر در تصویر منظره طبیعت صنعت تشخیص را کار برده، مضمون زیبای شاعرانه آفریده است:

روزی که گل ز باغ به غارت برد صبا بلبل به باد ده سبد آشیانه را^۱
 ترکیب‌های «غارت کردن»، «به باد دادن سبد آشیانه» که همچون عمل انسان هستند، به باد و بلبل منسوب گردیده، تشخیص شده‌اند. از طرف دیگر، در مصرع دوم عبارت «به باد دادن» ایهامی دارد که دو معنی را گنجایش داده است. معنی اول به باد، یعنی به دست باد صبا دادن است و معنی دوم از دست دادن، محروم شدن است. یکی از خصوصیات مهم تشخیص در آن ظهور می‌نماید که شاعران علاوه بر نسبت دادن خصلت و عمل‌های انسانی به اشیای آنها را به گفتار می‌آورند. شاعر اندیشه خویش را در گفتار اشیا یا چیزهای به کار گرفته خویش بیان می‌دارد. مثلاً، فانی می‌گوید:

صوفی مینا به گوش شیخ جام آهسته گفت از ریا در بزم مستان پارسا نتوان نشست^۲
 به دلیل آن که مینا همیشه در بزم مستان آرام و خاموش می‌ایستد، او را شاعر به صوفی ریاکار تشبیه می‌دهد. چون که اگرچه وی به ظاهر آرام و ساکت است، از وجود او شراب خواهند ریخت. پس، عمل وی ریاکارانه محسوب می‌گردد. شیخ جام به دو معنی استفاده شده است. اول جام باده‌نوشی که اینجا همچون تشخیص آمده است. دوم، در ادبیات فارسی زیر این عبارت بیشتر به احمد جامی اشارت کنند. در بیت مذکور فانی چنین گوید:

اشک مرا به بادیه مجنون چو دید، گفت کز گرد راه آبله‌پایی رسیده است^۳
 در بیت زیر فانی به همین اصول تشخیص آفرینی از زبان شمع و پروانه و گل و بلبل سخن می‌کند:

رازی به گوش گل چو رسید از زبان شمع با عندلیب صحبت پروانه درگرفت^۴
 اینجا مصرع دوم عبارت «در گرفتن صحبت» به کار رفته است که معنی موافق

۱. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۴۱.

۲. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۵۱.

۳. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۳، ص ۱۰۵۳.

۴. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۴۷.

آمدن گفتگو، گرم گشتن صحبت را دارد و آن نزدیک به گویش‌های مردمی است. این بیت فانی یک خصوصیت مهم سبک هندی را در اشعار شعرای کشمیر رونما می‌کند. مسلّم است که شاعران سبک هندی بیشتر متوجه فرهنگ عامه گردیده، از کلمات کوچه بازاری، فرهنگ مردمی را به کار گرفته‌اند. مخصوصاً، در این هنر صائب تبریزی چیره‌دست است. این خصوصیت هنری در اشعار حوزه کشمیر نیز به روشنی هویدا می‌گردد که در این مسئله بعداً توقف خواهیم نمود.

از تشخیصات فانی برمی‌آید که او بیشتر متوجه اشیا و اجناس دادن خصلتهای عملی انسان است. از این رو، با استفاده از این مختصات می‌توان مقرر نمود که ضمن تشخیص آفرینی شاعران بیشتر در دو نکته کوشش می‌نمایند:

۱. به گفتار آوردن اشیا و اجناس و یا دادن صفت شخصیت.

غنی گوید:

کند در هر قدم فریاد خلخال که حسن گلرخان پا در رکاب است^۱
اینجا از محتوای بیت برمی‌آید که خلخال فریاد می‌زند، یعنی صدا دارد، در حالی که فریاد زدن، صدا برآوردن صفت انسان است و آن نتیجه صدای بلند دردآلود است.
و یا تمکین گوید:

همین حرف تعافل می‌تراود از نگاه او

نمی‌دانم، چه منظور است، آن چشم سخن‌گو را^۲
در این بیت عبارت «چشم سخن‌گو» تشخیص است بر وجه آن که سخن‌گویی صفت انسان بوده، به چشم منسوب دانستن آن یک نوع شخصیت بخشیدن است.
۲. تشخیصاتی که در زمینه نسبت عملیات انسانی به اشیا و اجناس ظهور کرده‌اند.
صرفی کشمیری می‌گوید:

بنای غم ز اشکم گر نه ویران در جهان گردد

از این سیل فنا ویران شود کاخ جهان، یا رب^۳

۱. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۲، ص ۹۷۱.

۲. همان، ج ۱، ص ۴۱.

۳. همان، ج ۲، ص ۶۴۴.

در بیت دیگر صرفی از این دو دسته تشخیصات هر دو به یک بار کاربست شده‌اند: نیاز می‌گشود، اما به غمزه می‌گوید بدین بهانه ترا آزمودنم هوس است^۱ «نیاز گشتن» عمل انسانی است که اشتیاق به محبوب را افاده کرده است. در ادامه مطلب شاعر چون به عبارت «به غمزه می‌گوید» اشاره می‌کند، اینجا به گفتار آمدن صفت، خصلت انسانی در نظر است که مربوط دسته اول تشخیصات محسوب می‌گردد.

در این بیت ساطع نیز تشخیص هنرمندانه به کار رفته که آن ترکیب «با دندان شبنم لب ندامت گزیدن» است:

مگر زد غنچه پیش آن دهان لاف ملاححت‌ها که با دندان شبنم می‌گزد لب از ندامت‌ها^۲
 به طوری که ذکر نمودیم، شاعران سبک هندی از فرهنگ مردمی به کثرت کار گرفته‌اند. مثلاً، در فرهنگ عامه عبارت «خواب رفتن پا» یا «پای خواب رفته» خیلی مستعمل است. شعرای سبک هندی با کاربست نمودن این عبارت آن را به یک تعبیر شاعرانه ادبی مبدل کرده‌اند. مثلاً، غنی می‌فرماید:

ره به جایی نبرد هر که ز خود بی‌خبر است نقش پایی بود آن پای که در خواب شود^۳
 جویای کشمیری نیز عبارت و کلمات زیبایی را که میان خلق مستعمل‌اند، به کار گرفته، مضمون‌های تازه آفریده است. مثلاً، عبارت «دست شستن» که بیشتر معمول زبان عامه است، در شعر جویا به معنی قطع خواهش و دل بستگی، دل برگرفتن از چیزی خیلی شاعرانه صدا داده است:

آب گردد بس که از شرم صفای عارضم دست از آینه می‌شویم که او بر کف گرفت^۴
 عبارت «دست شستن» یا دقیق‌تر «دست از آینه شستن» که در بیت آمده، ابهام دارد. معنی نخست آن که قبلاً ذکرش رفت. معنی دوم به معنی واقعی دست شستن، به وجه آن که در مصرع اول عبارت «آب شدن» آمده است که وسیله شستن دست

۱. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، ص ۶۴۵.

۲. همان، ص ۱۱۱.

۳. غنی کشمیری، منتخبات، ترتیب‌دهنده و مؤلف مقدمه و توضیحات ع. غفّاراف، ص ۷۳.

۴. فانی کشمیری، منتخب اشعار، ص ۳۹.

است. منظور شاعر بهره‌یاب شدن از فیض و لطف معشوق است که در آب آینه عکس یافته، در کف او قرار گرفته بود.

از این بحث می‌توان نتیجه گرفت که شعرای سبک هندی در غناوت زبان شعر به کاربرد تعبیرها و ترکیب‌های عامیانه اهتمام زیاد ورزیده‌اند. به این نسبت است که واژه‌های آستین، بغل، پای خواب رفته، خمیازه، زاغ و زغن، یک سر و گردن و غیره اصلاً در فرهنگ گفتار مردمی جای داشته، به علت مستعمل گردیدنشان در اشعار شاعران خصلت کتابی کسب کرده‌اند.

جنبه دیگر کاریست فرهنگ عامیانه در استفاده ضرب‌المثل و مقالها جلوه‌گر است. محققان برداشت از ضرب‌المثل و مقالها و گویش‌های خلقی را از مختصات سبک هندی شناخته‌اند.^۱ به این نسبت است که در اشعار شعرای این حوزه نیز استفاده مضمون و معنی‌های خلقی، ضرب‌المثل و مقالها جای نمایان دارد.

همین طور، در اشعار شاعران حوزه کشمیر استفاده کلمات عامیانه و گفتار مردمی خیلی هنروارانه صورت گرفته است. بحث در این جبهه در افشای هنر شاعران عصر ثمره خوبی خواهد داد.

بازی با کلمات یا به عبارت دیگر لفظ‌بازی در ادبیات سبک هندی اشتهار پیدا کرده بود. از این نقطه نظر، این ویژگی هنری در غزلیات شاعران کشمیری نیز هنرمندانه کاریست شده است. مثلاً، لاله ملک شهید می‌گوید:

لام قد من با الف قد تو لا شد یعنی که وجودم به وصال تو فنا شد^۲

اگر حرف «لام» را با «الف» یکجا بنویسیم، «لا» می‌شود که معنی نیست، نه، یعنی انکار چیزی. به این نسبت است که اهل طریق منظور از این واژه فنا را در نظر داشته‌اند، یعنی همه چیز انکار شود، چیزی باقی نماند جز خداوند.

از نمونه‌هایی که آورده شده‌اند، می‌توان گفت که شعرای حوزه ادبی کشمیر در استفاده به مورد و هنرمندانه صنایع بدیعی اهتمام زیاد ورزیده، برای تبیین معنایی و

۱. پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، ص ۱۴۳.

۲. سروری، عبدالقادر، کشمیر میں نئی ادب: کی ارتخ، ص ۱۵۶.

لفظی پیدا نمودن سخن خود آن را ماهرانه کاربست کرده‌اند. و نمونه‌های این گونه اشعار را که با استفاده استنادانه صنعت‌های بدیعی سروده شده‌اند، زیاده می‌توان ذکر نمود. بررسی و تحقیق ویژگی‌های سبک هندی در اشعار شعرای حوزه ادبی کشمیر نشان می‌دهد که ایشان در استفاده هنرمندانه خصوصیات سبک هندی هنر بلند شاعری خویش را مصرف کرده، در انکشاف این سبک ادبی نقش باسزایی گذاشته‌اند. از جانب دیگر، استفاده هنرمندانه صنایع ویژه این سبک ادبی و دیگر صنایع بدیعی امکان داده که در آفریدن معنی‌های تازه و مضمون‌های نو اهتمام زیاد ورزند.

منابع

۱. آریان پور، یحیی، از صبا تا نیما، تهران، ۱۳۷۲.
۲. آریان، قمر، ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی، مجله دانشگاه ادبیات و علوم انسانی مشهد (ایران)، سال ۹، شماره ۲.
۳. آرزو گوالیاری، سراج‌الدین علی خان، مجمع‌النفایس، لاهور، ۱۹۸۳.
۴. ابوالفضل علامه، آیین اکبری، لکهنو، نول‌کشور، ۱۸۹۳ جلد ۳.
۵. اصلح، محمد مرزا، تذکره شعرای کشمیر، به تصحیح و حواشی سید حسام‌الدین راشدی، کراچی، ۱۹۶۷.
۶. برتلس ا.گ. درباره سبک هندی در ادبیات فارسی، آثار منتخب، تاریخ ادبیات و فرهنگ ایران، مسکو: علم، ۱۹۸۸. (به زبان روسی)
۷. بدایونی، عبدالقادر، منتخب‌التواریخ، جلد ۳، کلکته، ۱۸۶۹.
۸. پریگارینه ن.ا. سبک هنری و جایگاه آن در ادبیات فارسی (مسایل شناخت هنر شاعری)، مسکو: انتشارات «ادبیان شرق»، ۱۹۹۹، (به زبان روسی)
۹. حاتمی، احمد، پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت ادبی، تهران، بهارستان، ۱۳۷۱.
۱۰. حسن، هادی، شاعری مغولی: بهار هندی شعر فارسی، مجموعه مقالات، تألیف هادی حسن، حیدرآباد، ۱۹۵۶.
۱۱. همدم، بختیار، صومعه معرفت، غانچی، ۱۹۹۹.
۱۲. هندی، بهگوان داس، سفینه هندی، مرتبه سید شاه محمد عطاءالرحمان عطا کاکوی، پتته، ۱۹۵۸.

۱۳. خانلری، پرویز ناتل، یادی از صائب، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، تهران، ۱۳۷۱.
۱۴. خواجه اعظم دیده‌مری، تاریخ اعظمی، سری‌نگر، ۱۸۸۶.
۱۵. خوشگو، بندراین داس، سفینه خوشگو (دفتر ثالث)، پتنه، ۱۹۵۹.
۱۶. راشدی، سید حسام‌الدین، تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ۲ و ۳، کراچی، ۱۹۶۷.
۱۷. ریپکا، یان، تاریخ ادبیات ایران، مسکو، ۱۹۷۰.
۱۸. رضایف، سبک هندی در ادیبان فارسی آخر عصر ۱۷-۱۸، تاشکند فن، ۱۹۷۱.
۱۹. زیدی، علی‌جواد، مقدمه دیوان غنی، سری‌نگر، ۱۹۶۴.
۲۰. زرین کوب، عبدالحسین، از گذشته ادبی فارسی، تهران، ۱۳۷۵.
۲۱. سروری، عبدالقادر، کشمیر میں فارسی، کی آرٹس، سری‌نگر، ۱۹۶۸.
۲۲. سلجوقی، صلاح‌الدین، نقد بیدل، کابل، ۱۳۷۳.
۲۳. شبلی نعمانی. شعرالعجم یا تاریخ شعر و ادبیات ایران، ترجمه سید محمد نقی فخر داعی گیلانی، تهران، ۱۳۶۸.
۲۴. شیر خان لودی، مرآت‌الخیال، بمبئی، ۱۳۲۶ شمسی.
۲۵. شیروانی، ریاض احمد، غنی کشمیری، سری‌نگر.
۲۶. شمیسا، سیروس، سبک شناسی شعر، تهران، ۱۳۷۶.
۲۷. شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، تهران، ۱۳۷۶.
۲۸. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۵، بخش ۲، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۳.
۲۹. ظهورالدین وف‌ا، روفاو ه، تحلیل سبک یا عقاید فلسفی (تقریظ به کتاب ز.گ. رضایف. سبک هندی در نظم فارسی آخرهای عصرهای ۱۶-۱۷. تاشکند، ۱۹۷۱)، صدای شرق، شماره ۷، ۱۹۷۲.
۳۰. عرفانی خواجه عبدالحمید، ایران صغیر یا تذکره شعرای پارسی زبان کشمیر، تهران، ۱۳۳۵.
۳۱. غنی، دیوان، مقدمه و تصحیح و حواشی از علی‌جواد زیدی، سری‌نگر، ۱۹۶۴.
۳۲. فانی کشمیری، منتخب اشعار، به چاپ آماده کننده و مؤلف مقدمه و توضیحات ش. دیوانه‌یف، دوشنبه: عرفان، ۱۹۸۶.
۳۳. فیروزکوهی، امیری، سبک اصفهانی، سبک صائب، سبک صفوی در رد تسمیه سبک هندی، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، تهران، ۱۳۷۱.

۳۴. مطلق، شمس، کلیم کاشانی هندی، تهران، ۱۳۶۶.
۳۵. معانی، احمد گلچین، مکتب وقوع، ایران، ۱۳۴۸.
۳۶. معانی، احمد گلچین، مقدمه فرهنگ اشعارى صائب، جلد ۱، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگى، ۱۳۶۴.
۳۷. موتمن، زین‌العابدین، تحول شعر فارسى، تهران.
۳۸. موتمن، زین‌العابدین، دوره صفویه یا دوره رواج سبک هندی، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبى، تهران، ۱۳۷۱.
۳۹. میرزایف ع.، سیدا و مقام او در تاریخ ادبیات تاجیک، استالین‌آباد، نشریات دولتی تاجیکستان، ۱۹۴۷.
۴۰. نیازمند، محمد صدیق، کشمیر کے پارسی شعرا، سری‌نگر، ۱۹۹۷.
۴۱. وصال، عبدالوهاب نورانی، سبک هندی و وجه تسمیه آن، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبى، تهران، ۱۳۷۱.
۴۲. یوسفی، غلام حسین، تصویر شاعرانه اشیا در نظر صائب، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبى، تهران، ۱۳۷۱.
43. Kirmani, Waris. Sabki Hindi, Dreams Forgotten, Antology of Indo-Persian poetry, Aligarh, 1986.