University of Tehran Prees

Persian Literature

Online ISSN: 2676-4113

https://jpl.ut.ac.ir/

Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style
(A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif)

Saeed Rahimi [1]✉ **Alireza Emami** [2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Language and Linguistics Center, Sharif University of Technology, Tehran, Iran. E-mail: s_rahimi@sharif.edu
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: aremami@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 121-139)

Article history:

Received:
14 November 2022

Received in revised form:
24 December 2022

Accepted:
5 February 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Motifs are one of the most important structural and unifying elements in artistic and literary works. In the field of literature, motifs are among the important elements of many texts, both poetry and fiction, as recurring stylistic elements. Of course, there are differences in the definition and role of motifs in poetry and fiction, and in this research, motifs are considered in their poetic function. In the history of Persian poetry, from the beginning, poets have used various motifs; For example, "candle and butterfly" and "flower and nightingale" are among the oldest motifs of Persian poetry. Some poets are more related to the use of motifs, and some have a special relationship with one or more specific motifs. With a more detailed study of the poetry of the Safavid period, known as Indian style poetry, we find that the use of motifs in the works of most of the poets of this period has a high frequency and significance. In addition to using this literary element a lot, the poets of this era also made some changes in the motifs in order to differentiate between their poems and the tradition of Persian poetry. One of the most important of these poets is Saeb Tabrizi, a poet of the 17th century and one of the most famous poets of the Indian style. He has a great tendency to thematize through the use of poetic motifs. Apart from that, the other characteristic of his poetry is the changes he makes in the meanings of the themes compared to their common and conventional meanings in the previous poems. In Persian literary research, these symbolic meanings are referred to as associations. In the present research, an attempt has been made to examine the evolution of poetic themes from a new perspective by matching the concept of the term association with the term motivation in the works of Gérard Genette, a contemporary French theoretician. In the end, by basing the theme of cypress and lunar/cuckoo in Saeb Tabrizi's sonnets, it has been concluded that one of the characteristics of Saeb's individual style and on a more general level, his period style is that his great desire to create new and original motivations for Poetic themes have caused a feature that was called "fluidity of motifs" in the present research. In many cases, this feature has led to the abstraction of multiple and sometimes chaotic and contradictory motivations for a single motif. In fact, the fluidity of the motifs can be seen as the excess of thematization and unbridled imaginations in the poetry of the period in question and a reaction to the possible loss that the poets of this period felt when looking at the great poets before them.

Keywords: Key Words: Persian Poetry, Indian Style, Saeb Tabrizi, Motif, Association, Motivation.

ırticle: Rahimi, Saeed and Alireza Emami (2023), "Fluidity of Motifs in Saeb Tabrizi's Poetry and Indian Style (A Case Study of Cypress and Cuckoo Motif)", *Persian literature*, Vol: 12, Issue: 2, Ser.N: 30, 121-139, 10.22059/jpl.2023.351034.2123

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://jop.ut.ac.ir/

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی
(بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری)

سعید رحیمی [۱]✉ | **علیرضا امامی** [۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز زبان‌ها و زبان‌شناسی، دانشگاه صنعتی شریف، تهران، ایران. رایانامه: s_rahimi@sharif.edu
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه:aremami@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱۲۱-۱۳۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۶

چکیده

بن‌مایه‌ها یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ساختاری و وحدت‌بخش آثار هنری هستند. در حوزهٔ ادبیات نیز، بن‌مایه‌ها به‌عنوان عناصر تکرارشوندهٔ سبک‌ساز، ازجملهٔ عناصر مهم بسیاری از متون، اعم از شعر و داستان، هستند. با مطالعهٔ دقیق‌تر شعر دورهٔ صفویه، موسوم به شعر سبک هندی، درمی‌یابیم که کاربرد بن‌مایه‌ها بسامد بالا و معنی‌داری یافته است. شاعران این دوران علاوه‌بر استفادهٔ فراوان از این عنصر ادبی، در جهت ایجاد تمایز بین سخن خود و سنّت شعر فارسی، تغییراتی را نیز در بن‌مایه‌ها ایجاد کردند. یکی از مهم‌ترین این شاعران، صائب تبریزی، شاعر سدهٔ یازدهم، است. وی تمایل زیادی به مضمون‌پردازی ازطریق کاربرد بن‌مایه‌های شعری دارد. جدا از آن، آنچه دیگر شاخصهٔ شعر او را رقم می‌زند، تغییراتی است که در دلالت بن‌مایه‌ها به نسبت شعر پیش از خود ایجاد می‌کند. در تحقیقات ادبی فارسی، از این دلالت‌های بن‌مایه‌ها با عنوان تداعی یاد شده است. در تحقیق حاضر کوشش شده است، با تطبیق مفهوم اصطلاح تداعی با اصطلاح انگیزش در آثار ژرار ژنت، نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی، تحول بن‌مایه‌های شعری از دیدگاهی جدید بررسی شود. درنهایت با مبنا قرار دادن بن‌مایهٔ سرو و قمری/ فاخته، در غزلیات صائب تبریزی، این نتیجه حاصل شده است که یکی از ویژگی‌های سبک فردی صائب و در سطحی کلی‌تر، سبک دوره‌ای وی این است که تمایل فراوان ایشان به خلق انگیزش‌های جدید و بدیع برای بن‌مایه‌های شعری، سبب ویژگی‌ای شده است که در تحقیق حاضر «سیالیت بن‌مایه‌ها» نامیده شد. این ویژگی در موارد بسیار باعث شده است، انگیزش‌های متعدد و گاه آشفته و متناقض برای بن‌مایه‌ای واحد انتزاع شود. درواقع می‌توان سیالیت بن‌مایه‌ها را روی دیگر افراط در مضمون‌پردازی و تخیل‌های مهارگسیخته در شعر دورهٔ مورد نظر دانست و واکنشی به فقدانی احتمالی که شاعران این دوره در نگاه به شاعران بزرگ پیش از خویش احساس می‌کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، سبک هندی، صائب تبریزی، بن‌مایه، تداعی، انگیزش.

استناد: رحیمی، سعید و علیرضا امامی (۱۴۰۱)، «سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی (بررسی موردی بن‌مایهٔ سرو و قمری)»، *ادب فارسی*، دورهٔ ۱۲، ش ۲، پیاپی ۳۰، ۱۲۱-۱۳۹. 10.22059/jpl.2023.351034.2123

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
CC BY NC

۱. مقدمه

اهل تحقیق عموماً برآنند که شعر فارسی در سدهٔ نهم در قیاس با سده‌های پیش از خود فروغ کم‌تری دارد. در شعر این سده، جهان‌نگری‌های بدیع و الگوهای زیباشناختی خلاقانه کمتر دیده می‌شود. فضای کلی شعر این دوره دچار نوعی تکرار و تصنع می‌شود. اما با طلوع سدهٔ دهم، پرتوهای نوآورانه‌ای در شعر فارسی تابانده می‌شود که درنهایت منجربه شکل‌گیری سبکی شاخص می‌شود که شاعران آن روزگار، خود از آن با تعابیری چون طرز تازه و طرز نو یاد کرده‌اند و ما امروزه بیشتر عنوان سبک هندی بر آن می‌نهیم.

در منابع گوناگون به مهم‌ترین ویژگی‌های شعر این دوره پرداخته شده است. نازک‌خیالی، بسامد بالای صنایعی چون تشخیص و مدّعامَثَل (اسلوب معادله)، مضمون‌آفرینی و مضمون‌زدگی، تصویرهای انتزاعی و تجریدی، گرایش به حکمت عامیانه، ضعف تألیف، سستی زبان شعر و دور شدن برخی شاعران از زبان فصیح ادبی و برخی دیگر، از جملهٔ مشخصات سبک شعر این دوره است.

اما یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های شعر این دوره، بسامد بالای بهره‌گیری از انواع بن‌مایه‌های شعری است که در بررسی سبک شعر هندی کمتر بدان توجه و بر آن تأکید شده است. کاربرد این بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی گاه جنبه‌ای متمایز از کل سنت شعر فارسی می‌یابد. شاعرانی چون صائب تبریزی (۱۰۰۶؟ـ۱۰۸۶؟ق)، نظیری نیشابوری (درگذشته به ۱۰۲۱ق)، کلیم کاشانی (درگذشته به ۱۰۶۱؟ق) و بیدل دهلوی (۱۰۵۴ـ۱۱۳۳ق) از جملهٔ سخنوران نامی این دوران هستند که گرایش بیشتری به کاربرد بن‌مایه‌ها و برقراری تناسبات گوناگون در سخن خود دارند. اگر در تحلیلی آماری، میزان تکرار هرکدام از بن‌مایه‌ها در سنت شعر فارسی از آغاز تا پایان سدهٔ دوازدهم (پایان سبک هندی) استخراج شود، می‌توان دریافت که بهره‌گیری از این عناصر شعری، چگونه تبدیل به شاخصه‌ای محوری و اساسی در شعر عموم شاعران سبک هندی شده است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

اصطلاح «موتیف» که متداول‌ترین برابر آن در زبان فارسی «بن‌مایه» است، ابتدا در حوزهٔ موسیقی کاربرد یافت؛ در اشاره به عنصری که به‌شیوهٔ معنی‌داری تکرار می‌شود. چنان‌که در *دایرةالمعارف فارسی* ذیل مدخل موتیف آمده است: «در موسیقی یک تم یا ملودی کوتاه، یا بخشی از یک تم، که از نظر ساختمان فواصل، و وزن دارای خصوصیت بارز باشد و در صورت تکرار توجه شنونده را به خود جلب کند» (مصاحب، ۱۳۸۱: ۲۸۸۵). در این منبع معنای دیگری برای موتیف ذکر نشده است و مدخلی نیز با عنوان بن‌مایه وجود ندارد.

در تعریف و تبیین این اصطلاح پژوهش‌هایی جداگانه نیز انجام یافته است. از جمله، مقاله‌های «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...» (پارسانسب، ۱۳۸۸) و «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟» (تقوی‌ودهقان،۱۳۸۸). امروزه اصطلاح موتیف در نقد ادبیات داستانی و روایت‌شناسی رونق و رواج بیشتری دارد؛ ازاین‌رو، در دو پژوهش یادشده، به تبیین و تعریف این اصطلاح در حوزهٔ ادبیات داستانی پرداخته‌اند.

پاینده نیز این اصطلاح را در حوزهٔ نقد ادبیات داستانی به کار برده و آن را این‌گونه تعریف کرده است:

> بن‌مایه در داستان کوتاه به هر عنصر وحدت‌دهنده‌ای اطلاق می‌شود که اجزاء یا عناصر داستان را به نحوی به یکدیگر پیوند می‌دهد و درون‌مایه (یا تم) داستان را تقویت می‌کند. اصطلاح موتیف در اصل از موسیقی گرفته شده است و به معنای ملودی‌ای است که در یک قطعهٔ موسیقی پیاپی تکرار می‌شود. در داستان کوتاه بن‌مایه می‌تواند یک شخصیت کهن‌الگویی یا رویداد یا ایماژ یا نماد یا وضعیت یا شیء یا حتی عبارت (ترکیب چند واژه) باشد که راوی به نحوی دلالتمند و به دفعات به آن اشاره‌ای می‌کند (۱۳۸۹: ۱۶۵/۲).

آنچه از این تعریف شامل ادبیات منظوم می‌شود، خاصیت تکرارشوندگی بن‌مایه به عنوان عنصری سبک‌ساز است.

کتاب *شاعر آینه‌ها* از قدیم‌ترین منابعی است که در آن به بن‌مایه‌های شعری به‌عنوان عنصری سبک‌ساز پرداخته شده است. مؤلف این کتاب در تعریف بن‌مایه می‌گوید: «شمع و پروانه یا گل و بلبل و آنچه تصویر و شبکهٔ تداعی در پیرامون این‌گونه عناصر در شعر باشد، یک موتیو[1] یا یک تم[2] است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۰). چنان‌که دیده می‌شود مؤلف در تعریف این اصطلاح درنگ چندانی ننموده و به تعریفی گذرا بر پایهٔ ذکر مصداق بسنده کرده است.

کتاب طرز تازه، پژوهش دیگری است که در آن به بن‌مایه‌ها به‌عنوان عناصر سبک‌ساز شعری توجه شده است. در این کتاب اصطلاح موتیف این‌گونه تعریف شده است:

> موتیف عبارت است از یک فکر، موضوع یا درون‌مایه‌ای که در قالب کلمات و عبارات، تصاویر خیال، اشخاص، اعمال، مکان‌ها و ... در درون یک اثر هنری نمود پیدا می‌کند. تکرار این عنصر یا الگوی معین، تأثیر مسلط اثر هنری را به وجود می‌آورد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۸۵).

با این تعریف، هر چیزی که در اثری هنری بیان، تصویر یا مجسم شود یک موتیف یا بن‌مایه انگاشته می‌شود.

۲. مفاهیم نظری

۲-۱. بن‌مایه و تعریف آن

ویژگی‌ای که تقریباً در تمامی تعاریف بن‌مایه مشترک است، خاصیت تکرار و بسامد است. اما پرسش مهم این است که آیا هر عنصر تکراری در یک اثر هنری، بن‌مایه شمرده می‌شود؟ طبعاً پاسخ خیر است؛ چراکه این تکرار باید معنادار باشد و نقش و کارکردی در ساختاربخشی به اثر داشته باشد.

هدف در این تحقیق به دست دادن تعریفی از بن‌مایه نیست که شامل همهٔ هنرها، همچون موسیقی، نمایش، نقاشی، معماری و ادبیات، همچنین شاخه‌های گوناگون ادبی همچون شعر،

1. Motive (motif?)
2 . theme

داستان، نمایشنامه و غیره باشد؛ بماند که حصول چنین تعریف جامع و مانعی اساساً غیرممکن می‌نماید.

بر اساس مطالب بیان شده، در این پژوهش چنین تعریفی از بن‌مایه مبنا قرار خواهد گرفت: عنصری تکرارشونده در یک متن یا مجموعه‌ای از متون که کارکردی سبکی دارد.

۲-۲. تداعی یا انگیزش

بن‌مایه‌های شعری، حامل معنایی قراردادی، برساخته و شاعرانه هستند که معمولاً در تحقیقات فارسی از آن با اصطلاح «تداعی» یاد می‌کنند. درواقع می‌توان گفت، تداعی معنایی است که یک مؤلف از عناصر موجود در یک بن‌مایه یا هر عنصر هنری دیگری انتزاع می‌کند. نزدیک‌ترین معادل این اصطلاح در نقد ادبی غیر فارسی، در آراء ژرار ژنت (۱۹۳۰- ۲۰۱۸م)،[۱] اصطلاح «motivation» است (Genette: 1982: 449-458) که آن را «انگیزش» ترجمه کرده‌اند. در این تحقیق نیز از اصطلاح انگیزش به جای تداعی استفاده خواهد شد؛ مثلاً یکی از انگیزش‌های بن‌مایهٔ «حباب» ناپایداری یا یکی از انگیزش‌های بن‌مایهٔ «خضر»، عمر دراز است.

۲-۳. انگیزش در نظریهٔ ادبی ژنت

نظریه‌پرداز معاصر فرانسوی، ژرار ژنت، در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی فارسی بیشتر به‌واسطهٔ نظریاتش در حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا شناخته شده است. درعین‌حال وی در چند اثر خود[۳] به تعاملات بین متون با رویکردی ساختارگرایانه پرداخته و در تبیین خود از اقسام این تعاملات، نظریه‌ای به نام «ترامتنیت»[۴] تدوین کرده است. وی در کتاب *الواح بازنوشتنی*[۵] برای توصیف دقیق روابط بینامتنی، پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند دسته‌بندی و تمام این مناسبات را تحت عنوان کلّی ترامتنیّت جمع‌بندی نمود.

ژنت در توصیف معنایی که یک مؤلف از عناصر موجود در یک بن‌مایه یا هر عنصر هنری دیگری انتزاع می‌کند، اصطلاح «انگیزش» را به کار می‌برد. به نظر می‌رسد این اصطلاح، معنایی نزدیک به «تداعی» در اصطلاح‌شناسی تحقیقات سنّتی ایرانی داشته‌باشد؛ ازاین‌رو در این تحقیق، این دو اصطلاح به یک معنی به کار برده‌می‌شود؛ تداعی به عنوان اصطلاحی که در تحقیقات ایرانی سابقه دارد و انگیزش به عنوان اصطلاحی در چارچوب آراء ژنت.

---

۳. از جمله آثار مهم ژنت در حوزهٔ تعاملات بینامتنی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

Gerard Genette (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University.

Gerard Genette (1992), *The Architext: An Introduction*. Translated by Jane E. Lewin. University of California.

Gerard Genette (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska.

4. transtextuality

5. Palimpsests

از نظر ژنت جایگزینی یک انگیزش یکی از فرآیندهای اصلی «دگرگون‌سازی معنایی»[۶] است. این فرآیند شامل سه وجه است که وجه سوم درواقع حاصل و نتیجهٔ دو وجه دیگر است:

نخستین وجه، مثبت است. به معنای ذکر کردن انگیزشی در «رومتن»[۷] که «زیرمتن»[۸] فاقد آن انگیزش است یا دست‌کم اشاره‌ای به آن نکرده‌است، وی این فرایند را «انگیزش‌افزایی»[۹] نامیده است.

دومین وجه، منحصراً منفی است که شامل حذف یا زدودن انگیزش موجود در متن اصلی (زیرمتن) است. این نوع انگیزش را ژنت «انگیزش‌زدایی»[۱۰] می‌نامد.

سومین وجه انگیزش را فرآیند جایگزینی کامل یک انگیزش در زیرمتن با انگیزشی جدید در رومتن می‌داند که نوعی حرکت دوگانه و مجموع دو فرآیند انگیزش‌زدایی و بازانگیزش است و آن را «ترانگیزش»[۱۱]می‌نامد.

۳. سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی

آنچه در سنّت شعر فارسی، در تغییر کاربرد بن‌مایه‌ها نزد شاعران در زمان‌ها و سبک‌های گوناگون دیده می‌شود، با فرآیند ترانگیزش قابل تطبیق است؛ برای مثال، یکی از بن‌مایه‌های تلمیحی شعر فارسی، خضر و عمر دراز است. انگیزش رایج این بن‌مایه در شعر پیش از سبک هندی این است که درازی عمر خضر، امری مثبت و مایهٔ برتری او بر سایر آدمیان است؛ چنان‌که در نمونه‌های زیر دیده می‌شود:

چون خضر عمر جاودان یابم — گر خورم آب چشمه‌سار لبت
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۹: ۱۶۶)

ز رکنابـاد مـا صـد لـوحش‌الله — کـه عمـر خضـر می‌بخشـد زلالـش
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۶۴)

اما در شعر سبک هندی، انگیزش یا انگیزش‌های جدیدی، جای انگیزش پیشین را می‌گیرد. چنان‌که در نمونه‌های زیر، درازی عمر خضر دیگر ویژگی‌ای نیک و ستودنی نیست بلکه مایهٔ خسران و اسباب زیان اوست یا به بیان دیگر بعد سنّتی و اولیهٔ بن‌مایهٔ خضر که می‌توانیم آن را انگیزش اولیهٔ این بن‌مایه بشماریم، در شعر صائب با انگیزش جدیدی جایگزین شده‌است:

حاصل عمر ابد از نم چشم است و بس — چشمه غلط کرده است خضر بیابان او
(نظیری نیشابوری، ۱۳۸۶: ۴۱۹)

مـا از ایـن هسـتی ده‌روزه بـه جـان آمـده‌ایم — وای بـر خضـر کـه زنـدانی عمـر ابـد اسـت
(صائب، ۱۳۷۱: ۷۱۸/۲)

6. semantic transformation
7. hypertext
8. Hypotext
9. remotivation
10. Demotivation
11. transmotivation

من به این سرگشتگی صائب به منزل چون رسم　　در بیابانی که چندین خضر سرگردان شـده اسـت
(همان: ۵۷۸)

فرآیند تراانگیزش درمورد این بن‌مایه این‌گونه است که انگیزش رایج برای بن‌مایهٔ مذکور در شعر صائب جای خود را به انگیزشی جدید داده است؛ به این صورت که خضر نه‌تنها مایهٔ دستگیری دیگر رهروان سرگشته نیست؛ بلکه در مسیر خویش دچار حیرانی و سرگشتگی و درماندگی است.

در شعر پیش از سبک هندی، بن‌مایه‌های شعری عموماً انگیزش‌های ثابت و محدودی داشتند. این فرایند تراانگیزش از دیگر وجوه تمایز شعر سبک هندی با سنت شعر فارسی است و بسیاری از شاعران این دوران تمایل دارند که بن‌مایه‌های شعری سنتی را با انگیزش‌ها و نگرش‌های جدیدتر و درنتیجه متنوع‌تری به کار ببرند. این رویکرد، به نوعی یک موضع‌گیری اودیپی نسبت به بزرگان و استادان متقدم شعر فارسی است و شاعران سبک هندی تلاش می‌کنند تداعی‌ها/انگیزش‌های رایج و معهود را از بن‌مایه‌ها بزدایند و با جایگزین کردن تداعی‌ها/انگیزش‌های جدید، مهر نوآوری و خلاقیت خود را بر عناصر موجود در سنت شعر گذشتگان بزنند.

انگارهٔ اصلی این پژوهش این است که تمایل شاعران سبک هندی به نوآوری در کاربرد بن‌مایه‌ها، در بسیاری موارد موجب نوعی سیالیت در معانی و انگیزش‌های بن‌مایه‌های شعر فارسی شده است؛ یعنی صرف بازنگری و اصرار بر داشتن رویکرد خلاقانه، سبب خلق و انتزاع تداعی‌هایی شده است که اصل در آنها صرفاً متفاوت و متمایز بودن است. این رویکرد موجب نوعی سیالیت و گاه تناقض در کاربرد بن‌مایه‌های شعری، نزد شاعران سبک هندی شده است.

مشابه این وضعیت را در شعر این دوران، در استفادهٔ شاعران غزل‌پرداز سبک هندی از عنصر قافیه می‌توان دید. به‌صورتی‌که شاعر نه‌تنها ابایی از تکرار قافیه ندارد، بلکه توانایی شاعری را در خلق مضمون‌های متعدد در ابیاتی با قافیه‌های یکسان می‌جوید.

برآیند این نگاه به شعر و سخن‌پردازی را می‌توان حرکت از لفظ به معنی دانست. وضعیتی که بیش از هر چیز، بیانگر روح کلی حاکم بر شعر سبک هندی است و شعر این دوره را متمایز از سنت شعری پیش از خود می‌کند. شاید بدین سبب است که برخی ادبا و صاحب‌نظران تاریخ ادبیات فارسی، شعر این دوره را فترت‌زده و سست‌مایه می‌شمارند.[۱۲]

بدین‌گونه خلاقیت شاعرانه نه در ظرافت پیوند دادن بین یک فرم ادبی و یک دلالت عموماً واحد که در خلق دلالت‌های جدید برای یک فرم، به هر قیمتی است. یعنی اگر یک فرم ادبی را «الف» و دلالت آن فرم را «ب» بگیریم، شاعران برجستهٔ پیش از سبک هندی، تلاش در برقراری نسبتی خلاقانه بین «الف» و «ب» داشته‌اند. درحالی‌که شاعران صاحب‌نام سبک هندی،

۱۲. «... از تمام یک *دیوان* مثل طالب آملی و صائب تبریزی و وحید قزوینی و حتی از *دیوان* مولانا جامی، جز صورت‌سازی‌ها و عشق‌های سطحی ... چیزی دستگیرتان نمی‌شود» (بهار، ۱۳۸۲: ۲/ ۱۳۸ و نیز ← بهار، ۱۳۴۹: ۱۶۳/۳ و آذر بیگدلی، ۱۳۳۷: ۴۱۶).

در تلاش بوده‌اند تا میان مضامینی همچون «پ»، «ت»، «ث» با یک فرم سنّتی همچون «الف» نسبت‌های جدیدی برقرار کنند. این امر درنهایت منجربه خصوصیتی می‌شود که ما آن را سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی می‌نامیم. وضعیتی که باعث می‌شود یک بن‌مایه محمل تداعی‌های متنوع و گاه ناسازگار و متناقض شود.

از جملهٔ ویژگی‌های شعر سبک هندی که محققان بدان اشاره کرده‌اند، توجه افراطی به مضمون‌آفرینی است. توجهی که خود بیانگر فقدان یا ندرت معنا در شعر این دوره است.

> صرف توجه به مضمون‌سازی، گاه کار را به جایی رسانده که در یک غزل مضامین متناقض خلق می‌شود... توجه صرف به خلق مضمون تازه باعث شده شعر کلیم و دیگر شعرای این عهد فاقد ایده و اندیشهٔ فراگیر باشد. مضامین و تصاویر متنوع و گاه بسیار زیبایی را می‌توان در شعر آنان یافت که از میل سیری‌ناپذیر شاعر به یافتن معنی بیگانه حاصل می‌شود. این تصاویر و مشامین غریب و زیبا فاقد آن ایده و اندیشهٔ فراگیری است که محصول جهان‌بینی و نوع نگرش شاعر به انسان و هستی باشد تا بتواند مضامین سرگردان شاعر را جهت دهد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۸).

می‌توان گفت، خصیصهٔ مضمون‌یابی نزد شاعران سبک هندی، در سطح شعری، مهم‌ترین عامل در سیالیت معنایی بن‌مایه‌های شعری این دوره شده است. گویی شاعر سبک هندی، با بهره‌گیری از برخی بن‌مایه‌های رایج در سنت شعری پیش از خود، حلقهٔ اتصال خود را به سنت حفظ می‌کند، اما با تغییر دلالت این عناصر شعری، فاصلهٔ خود را از سنت آشکار کرده، نسبت جدیدی با آن برقرار می‌کند. افراط در این گرایش سبب خلق برخی تعابیر و تصاویر بی‌پایه و معلق شده است که بیشتر صورت نوعی تفنن و بازی شعری دارد تا خلق مضامین و معانی بدیع. شعر صائب تبریزی از این نظر خصیصه‌نما است. از این رو در این تحقیق، یکی از بن‌مایه‌های کهن شعر فارسی که در شعر صائب مبنای ذوق‌ورزی‌های فراوان شده است، به عنوان نمونه، بررسی شده است.

۴. بن‌مایهٔ «سرو» و «قمری»

شاعران پارسی‌گوی از کهن‌ترین ایام، سعی در آراستن سخن خود به نام گلها/ گیاهان/ درختان و پرندگان داشته‌اند. بن‌مایهٔ «گل» و «بلبل» که به‌نوعی نماد شعر فارسی است، محصول همین توجه و علاقه است.

«سرو» و «قمری» نیز یکی از بن‌مایه‌های کهن شعر فارسی است که در دفتر و دیوان‌های گوناگون، از شاهنامه تا اشعار شاعران سبک هندی، سابقهٔ کاربرد دارد. قمری پرنده‌ایست شبیه به کبوتر و کمی کوچک‌تر از آن که گاه با نام فاخته و گاه با نام‌هایی چون کوکو، یاکریم و چند نام محلی دیگر شناخته می‌شود. در متون ادبی نام‌های قمری، فاخته و کوکو کاربرد بیشتر دارد. در برخی مراجع، قمری و فاخته، دو پرنده انگاشته شده‌اند و تفاوت‌های جزئی با هم دارند. چنان‌که از شاهد زیر برداشت می‌شود که قمری و فاخته دو پرندهٔ متمایز هستند:

فاخته بر سروبن هر شب دعا گوید تو را و آفرین گوید تو را هر روز قمری بر چنار
(معزی، ۱۳۱۸: ۲۵۳)

همچنین در ابیات زیر از قصیدهٔ «منطق‌الطیر» خاقانی شروانی (۵۹۵-۵۲۰ق)، شاعر وصف قمری و فاخته را در دو بیت متفاوت ذکر می‌کند:

فاخته گفت از نخست مدح شکوفه که نحل سازد از آن برگ تلخ مایهٔ شیرین لعاب
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۴۲)

قمری گفتا ز گل مملکت سرو به کاندک بادی کند گنبد گل را خراب
(همان: ۴۳)

که این احتمال را در نظر می‌آورد که این دو نام بر دو پرندهٔ متفاوت دلالت دارد. به‌هرروی، از آنجا که خویشکاری این دو نام در نسبت با سرو، در اکثر موارد یکی است و به‌طورکلی در سنت شعر فارسی تفاوت معنی‌داری نداشته نقش پرنده‌ای واحد را در همنشینی با سرو ایفا می‌کنند، قمری و فاخته دو نام متفاوت برای پرنده‌ای یکسان در نظر گرفته می‌شود.

بن‌مایهٔ سرو و قمری ظاهراً به‌موازات گل و بلبل و برای تکمیل آن ساخته شده است. بلبل عاشق روی گل است و قمری عاشق قامت سرو؛ چراکه سرو رویی ندارد و گل قامتی. این بن‌مایه که در آغاز ظاهراً برگرفته از مصداقی طبیعی (آشیان ساختن قمری بر سر سرو) بوده است و به‌مرور و با آمیختن با دیگر عناصر موجود در شعر فارسی، شامل تلمیحات، بن‌مایه‌ها، تصاویر و ... شبکه‌ای پیچیده و انتزاعی ساخته که چندان ربطی به خاستگاه طبیعی آن ندارد و صرفاً برخاسته از روابط موجود و مناسبات کلیشه‌شده در سنّت شعر فارسی است؛ مثلاً در برخی نمونه‌ها، به‌واسطهٔ طوقدار بودن قمری، شاعر التزام و انتزاع شکل دایره و حلقه را می‌کند و به‌واسطهٔ ظاهر درخت سرو، انتزاع و التزام شکل خطی عمودی:

قمریانی که در این دایره بینا بودند عمر خود جمله به آن سرو چمن بخشیدند
(صائب، ۱۳۷۱: ۱۶۹۸/۴)

یکی هزار شد از قمریان رعونت سرو الف چو نقطه بیابد یکی هزار شود
(همان: ۱۹۱۴)

جهد از طوق قمری سرو چون تیر از کمان بیرون به هر گلشن که گردد جلوه‌گر سرو روان تو
(همان: ۳۱۵۹/۶)

چنان‌که گفته شد، در کهن‌ترین شاهدها، اشاره به نشیمن و آوازخوانی قمری/ فاخته بر شاخ سرو شده است؛ چنان‌که در بیت زیر از رودکی سمرقندی:

فاخته بر سرو شاه‌رود برآورد زخمه فروهشت زندواف به طنبور
(به نقل از رادویانی، ۱۹۴۹: ۷۶)

و این بیت از فردوسی:

همی رفت برسان قمری ز سرو بیامد برادرش تازان به مرو
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۷۰/۹)

و شاهد زیر، سرودهٔ فرخی سیستانی:

همی تا چو قمری بنالد ز سرو نوا برکشد بلبل از نارون
(فرخی، ۱۳۷۱: ۳۱۰)

در این شاهدها و نمونه‌هایی که از نظر زمانی نزدیک به آنها هستند، این بن‌مایه، ساختاری ساده و طبیعی دارد: خواندن قمری بر شاخ سرو. اما با گذشت زمان، این همنشینی ابعاد تازه‌تری نیز می‌یابد؛ از جمله عشق قمری به سرو، چنان‌که در بیت زیر:

قمری نالان که عاشق بود بر بـالای سـرو　　در سـر او کـرد آخـر خان‌ومـان خویشـتن
(خجندی، ۱۳۳۷: ۳۰۰)

مضمون عشق قمری به سرو، نقشی مهم در تطور این بن‌مایه، از بن‌مایه‌ای ساده و طبیعی، به بن‌مایه‌ای با ابعاد ذهنی و انتزاعی بسیار در شعر سبک هندی دارد. چنان‌که مثلاً در نمونهٔ زیر از سروده‌های نظیری نیشابوری:

در همـتم چـو سـرو بـه آزادگـی مثـل　　قمری نیم که طـوق بـه گـردن درآورم
(نظیری نیشابوری، ۱۳۸۹: ۳۹۸)

سرو و قمری که تا پیش از این، همنشینی ساده‌ای بود که صرفاً سرو را نشیمن قمری می‌خواند، در این بیت، با افزوده شدن انگیزش‌های دیگری مثل آزادگی سرو و طوق داشتن قمری ترکیب پیچیده‌تری می‌سازد. یعنی تلاش برای پیدا کردن مفاهیمی ثانوی که بتوان آن را حمل بر یک همنشینی سادهٔ قدیم کرد. گویی این همنشینی ساده، مقصود شاعر را برآورده نمی‌کند و ظرافت بیشتر، در جست‌وجوی نسبتی جدید میان این دو عنصر شعری است.
یا در نمونهٔ زیر، سرودهٔ وحشی بافقی:

منم زین طوق چون قمری فغان‌سـاز　　بـه یـاد قـدت ای سـرو سـرافراز
(وحشی بافقی، ۲۵۳۵: ۴۶۹)

سرو در کنار قمری نه به‌عنوان عنصری طبیعی، بلکه به‌عنوان عنصری استعاری آمده و از آن سو، عاشق نیز چون قمری پنداشته شده است. بدین‌گونه، شاعر مفهومی جدید را بر یک همنشینی قدیم افزوده و تناسبی تازه برقرار کرده است. در بیت زیر:

حسن را رعنائی از اقبال عاشق تـازه شـد　　نـام سـرو از نالـهٔ قمـری بلنـدآوازه شـد
(اشرف مازندرانی، ۱۳۷۳: ۳۲۶)

شاعر با آمیختن بن‌مایهٔ سرو و قمری با بن‌مایه‌ای دیگر (حسن و عشق)، انگیزش متعارف و مرسوم آن را که همان خانه داشتن قمری بر شاخ سرو یا عاشق بودن قمری بر سرو است، زدوده و انگیزش جدیدی برای این بن‌مایه خلق کرده است: بلندآوازگی سرو در مقام معشوق زیبا به دلیل نالهٔ قمری در مقام عاشق. چنان‌که دیده می‌شود، مدعای «بلندآوازگی سرو» به زبان منتقدان شعر همان دوره، «طرف وقوع» ندارد. استعاره‌ای ذهنی و انتزاعی است که موجب سیالیت بن‌مایهٔ مورد نظر شده است.

می‌بینیم که در شعر سبک هندی اولاً توجه به بن‌مایه‌های شعری فراوانی معناداری یافته است و از دیگر سو، بن‌مایه‌ها مبنای مضمون‌تراشی‌های گوناگون شاعران شده، در موارد بسیار انگیزش و معنای متعارف و سنتی خود را از از دست داده و انگیزش جدیدی یافته‌اند.

۵. بن‌مایهٔ سرو و قمری در شعر صائب

صائب تبریزی به دلیل کمیت بالای اشعار و هم به دلیل دلبستگی فراوان به بازی با بن‌مایه‌های شعری، بیش از هر شاعر دیگری در تاریخ ادبیات فارسی، سرو و قمری را دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌ها و بازی‌های شاعرانه قرار داده است و به همین نسبت، ویژگی سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر او بیش از دیگر شاعران بازتاب دارد.

بن‌مایهٔ قمری/ فاخته و سرو در مجموعهٔ اشعار او حدود سیصد بار آمده است. این میزان استفاده، بیانگر علاقهٔ صائب به این بن‌مایهٔ به‌خصوص است. از این میان، او حدود شصت انگیزش جدید از این بن‌مایه انتزاع کرده است؛ به این صورت که اولاً، چنان‌که سبک شخصی و دوره‌ای اوست، تمایل بسیار به برقراری شبکه‌های گوناگون تناسب، در پیرامون این بن‌مایه دارد؛ مثلاً به تناسب سرو و قمری، از تعبیرهایی چون «آزاد» برای سرو و «طوق» برای قمری بهره گرفته، آزادی سرو را دربرابر بندگی قمری می‌نشاند. یا از تعابیر دیگری چون صدای «کوکو»، «رنگ خاکستری»، «بی‌وفایی» و بسیاری موارد دیگر در تناسب با قمری بهره جسته و از آن طرف تعابیری چون«پای در گل بودن»، «راستی»، «بالندگی» و مواردی دیگر را در تناسب با سرو به کار برده است.

دیگر اینکه با استفاده از ظرفیت تناسبات شبکه‌ای پیرامون سرو و قمری، آن را دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌های فراوان و گاه متناقض قرار داده و از این طریق انگیزش‌های فراوان و جدیدی پیرامون این بن‌مایهٔ واحد تنیده است.

در ادامه فهرست ۵۸ انگیزش گوناگون که در مجموعهٔ اشعار صائب از بن‌مایهٔ سرو و قمری انتزاع شده است، آمده است. گفتنی است که این موارد بنا به احصاء این پژوهش جمع‌آوری و دسته‌بندی شده‌اند و ممکن است با احصاء یا تفسیرهای دیگر، آمار دیگری حاصل شود.

۱. طوق قمری همچون زنّاری بر پای سرو است:

حسن سرکش کافر از جوش هواداران شود　　دارد از هر طوق قمری سرو زناری جدا
(صائب، ۱۳۷۱: ۹/۱)

۲. طوق قمری همچون حلقه‌ای بر گوش سرو آزاده است:

حلقه‌ها در گوش سرو از طوق قمری می‌کشد　　گر به گلشن ره فتد سرو خرامان تو را
(همان: ۱۷)

۳. طوق قمری اسباب گرفتاری (بندگی) اوست:

سرو از فریاد قمری ترک رعنایی نکرد　　نیست از حال گرفتاران خبر آزاد را
(همان: ۲۷)

چنان‌که در موارد ۲ و ۳ دیده می‌شود، شاعر سبک هندی، به‌واسطهٔ دلبستگی فراوان به برقرای نسبت‌های متعدد در شعر، بن‌مایه‌ای ساده را به انواع نسبت‌ها، همچون آزادگی سرو و طوق داشتن قمری، پیوند می‌دهد. از سوی دیگر می‌بینیم که چگونه یک بن‌مایهٔ ثابت محمل انگیزش‌ها و مفهوم‌های متعدد و گاه متناقض می‌شود. گاه همچون مورد ۲ سرو خاصیت بندگی می‌یابد و گاه چون مورد ۳، قمری.

۴. قمری به‌واسطهٔ رنگ کبود خود، چون خاکستری بر سر سرو است:

سرو از قمری به سر صد مشت خاکستر فشاند تـا بـه سـنبل راه دادی شـانهٔ شمشـاد را
(همان: ۲۸)

۵. طوق قمری برای سرو جلوه‌ای مثبت می‌یابد و همچون «کمند وحدت» دیده می‌شود:

طوق قمری سرو بستان را کمند وحدت است نیســت از زنجیــر پــروا مــردم آزاد را
(همان)

۶. سرو از طوق قمری همچون دامی برای به دست آوردن یار بهره می‌جوید:

می‌کند از طوق قمری دام‌ها در خـاک، سـرو تا به دام آرد مگر آن سرو خوش‌رفتـار را
(همان: ۳۱)

۷. برای توجیه (حسن‌تعلیل) بالندگی سرو، قمری را همچون مرید او می‌انگارد:

سرو صائب از هجوم قمریان بالد بـه خـویش از مریـدان بـاد نخـوت می‌فزایـد پیـر را
(همان: ۳۶)

۸. طوق قمری، همچون حلقهٔ فتراک است برای سرو:

داروگیر حسن از عشق است در هرجا که هست طوق قمری حلقهٔ فتـراک باشـد سـرو را
(همان: ۹۷)

۹. طوق قمری چون نعلی برای سرو است:

گذارد سرو را از طوق قمری نعل در آتش به هر گلشن که آن سرو سهی‌بالا شود پیدا
(همان: ۱۶۴)

۱۰. طوق قمری دیدهٔ حیران سرو است:

ز طوق قمریان می‌شد سراپا دیدهٔ حیـران اگر می‌دید سرو بوستان آن قد رعنـا را
(همان: ۱۷۰)

۱۱. طوق قمری چون کمان و قامت سرو چون تیر است:

کمان می‌کرد طوق قمریان را قد چون تیـرش اگر می‌دید سرو بوسـتان آن سـرو قامـت را
(همان: ۱۸۱)

۱۲. قمری به‌واسطهٔ طوق، سر خود را بر فتراک سرو آویخته است:

ننازد چون به بخت سبز خود قمری در این گلشن؟ که بر فتراک سرو از طوق می‌بندد سر خود را
(همان: ۱۸۳)

۱۳. سرو از خجلت، سر در زیر پر قمری دارد:

سر از خجلت ز زیر بال قمری برنمـی‌آرد مگر دیده است سرو بوستان آن قد مـوزون را؟
(همان: ۲۱۲)

۱۴. طوق قمری چون آغوش تنگی برای سرو است:

گرچه چون قمری ز کوکو نعل وارون می‌زنیم قد کشیدن‌های سرو از تنگی آغوش ماست
(همان: ۴۸۳/۲)

انگیزش سوارشده بر این موتیف هیچ‌گونه منطق شعری یا طبیعی ندارد: قدکشیدن سرو بدین سبب است که قمری او را تنگ در آغوش گرفته و با کوکو گفتن نعل وارون می‌زند.

۱۵. طوق قمری آغوشی عاشقانه است که موجب بالیدن سرو می‌شود:

حسن را آغـوش عاشـق پلـهٔ نشوونماسـت　　از فشار طوق قمری سـرو بالیـدن گرفـت
(همان: ۶۹۶)

۱۶. طوق قمری زیور سرو است:

حسن بالادست را آرایشی چون عشق نیسـت　　طوق قمری سرو را بهتر ز خلخال زر است
(همان: ۴۹۲)

۱۷. دلدادگی قمری به سرو «پاس غلط» است:

قمـری از پـاس غلـط دل برنمـی‌دارد ز سـرو　　ورنـه از سـرو سـهی آن قـد رعنـا بهتـر اسـت
(همان: ۴۹۸)

چنان‌که می‌بینیم صرف مضمون‌سازی و ایجاد نسبت‌های جدید سبب دگرگون کردن کامل انگیزش سنتی این بن‌مایه و جایگزین کردن آن انگیزش با انگیزش‌ای کاملاً عکس است. عشق قمری به سرو فعلی اشتباه و غلط شمرده شده است.

۱۸. طوق قمری چون چشمی است که حسود سرو است:

چشم بـد بسـیار دارد در کمـین آزادگـی　　طوق قمری سرو را چشم حسود دیگر اسـت
(همان: ۵۰۰)

اوج سیالیت یک بن‌مایه را در این تعبیر می‌توان دید. قمری نه‌تنها دلدادهٔ سرو نیست؛ بلکه همچون چشمی حسود برای سرو است. الزام به خلق مضمون تازه سبب شده است که شاعر طوق قمری را تنها به دلیل گردی آن همچون چشمی مجسم کند و از آنجا که آزادگی بدخواهان بسیار دارد و سرو نیز آزاده است، پس طوق قمری چشمی بد برای آزادگی سرو است.

۱۹. طوق قمری همچون آغوشی گستاخ است:

هم‌چو طوق قمریان آغوش ما گستاخ نیست　　جلوه‌ای از دور از آن سرو روان ما را بس است
(همان: ۵۰۵)

۲۰. نوای قمری طعنه‌ای بر بی‌حاصلی سرو است:

طعنهٔ بی‌حاصلی بر سرو ای قمری مـزن　　برگ سبزی ارمغان مردم موزون بـس اسـت
(همان: ۵۰۹)

باید پرسیدن دلیل اینکه قمری طعنهٔ بی‌حاصلی به سرو می‌زند چیست؟ سیالیت بن‌مایه در این است که قمری‌ای که اینجا طعنه‌زن سرو است، جای دیگر عاشق و دلدادهٔ اوست. دیگر اینکه مصداق مردم موزون چه کسانی هستند و ربط برگ سبز به مردم موزون چیست؟ جز اینکه شاعر دو تعبیر موزون بودن سرو، که این هم خود تعبیری ذهنی و انتزاعی است، و برگ سبز داشتن آن را مبنا قرار داده است برای ساختن چنین حکمی که مصداق مشخصی ندارد.

۲۱. قمری نه عاشق سرو، که مهاجمی است که دوش سرو آزاده را گرانبار می‌کند:

از هجوم قمریان بر سـرو می‌سـوزد دلـم　　دوش آزادان به زیر بار دیدن مشکل است
(همان: ۵۲۵)

۲۲. قمری سر در زیر بال دارد؛ چراکه بر او سخت است که سرو را همسایهٔ خار و خس ببیند:

برنیارد سر ز زیر بال اگر قمری رواست سرو را با خاروخس هم‌دوش دیدن مشکل است
(همان: ۵۲۶)

۲۳. طوق قمری همچون خمیازه‌ای است:

همچو طوق قمری از سرو سهی در بوستان قسمت ما زان قد رعنا همین خمیازه‌ای است
(همان: ۵۹۸)

۲۴. قمری دلباخته و عاشق سرو است:

در بهارستان یکرنگی شراب و خون یکیست بلبل و گل سرو و قمری لیلی و مجنون یکیست
(همان: ۶۰۱)

انگیزش بن‌مایهٔ سرو و قمری در این بیت همان انگیزش قدیم در سنت شعر فارسی و همردیف گل و بلبل و لیلی و مجنون است.

۲۵. قمری مایهٔ سنگین‌باری سرو است:

سرو را خم کرد بار آشیان قمریان بار خود نتوان به دوش مردم آزاده بست
(همان: ۶۰۹)

۲۶. طوق قمری، حلقهٔ بیرون در سرو آزاده است و نتواند که موجب گرانباری او شود:

طوق قمری حلقهٔ بیرون در شد سرو را گردن آزادگان بار سلاسل برنداشت
(همان: ۶۶۷)

۲۷. قمری نقش پای سرو است:

قمریی بر لوح خاک از نقش پایش نقش بست سرو من هر جا که با آن قامت موزون گذشت
(همان: ۶۷۶)

صرف رعایت نسبت باعث سرودن این بیت است. چون معشوق سرو است، پس نقش پایش هم تواند قمری بودن.

۲۸. قمری مشت خاکستری بر کف سرو است:

گر نمی‌خواهد که در پای تو ریزد رنگ عشق سرو از قمری به کف چون مشت خاکستر گرفت؟
(همان: ۶۹۳)

قمری چون مشت خاکستری بر کف سرو است و سرو می‌خواهد این مشت خاکستر را به‌عنوان رنگ عشق در پای معشوق بریزد. خاکستر اشاره به رنگ خاکستری قمری دارد. اما ربط آن با عشق نامشخص است.

۲۹. سرو تیغ زهرداده‌ای دارد که طوق قمری خط امانی دربرابر آن است:

حذر نمی‌کنم از تیغ زهردادهٔ سرو که طوق عشق چو قمری خط امان من است
(همان: ۸۵۲)

بر اساس مضمون‌سازی صورت‌گرفته در این بیت، مناسبت سرو و قمری نه عشق که نوعی دشمنی و تخاصم است.

۳۰. قمری شوخ‌چشمی است که چشمش به جلوهٔ سرو است:

چشم قدح به جلوهٔ مینای باده است　　این شوخ‌چشم قمری سرو پیاده است
(همان: ۹۶۸)

۳۱. قمری همچون تعویذی برای سرو است:

نیل چشم زخم باشد حسن را خط امان　　از هجوم قمری ای سرو خرامان سر مپیچ
(همان: ۱۱۱۶)

۳۲. سرو پای در گل است و قمری نباید حاجت خود نزد او برد:

وای بر آن‌کس که چون قمری در این بستان‌سرا　　حاجت خود پیش سرو پای در گل می‌برد
(همان: ۱۱۵۰/۳)

۳۳. طوق قمری خلخال پای سرو است:

حسن را آرایشی چون چشم پاک عشق نیست　　طوق قمری سرو را مستغنی از خلخال کرد
(همان: ۱۱۶۸)

۳۴. طوق قمری حلقهٔ غلامی در گوش سرو است در برابر یار:

در گلستانی که شمشاد تو آید در خرام　　بهر سرو از طوق قمری حلقهٔ گوش آورد
(همان: ۱۱۷۵)

۳۵. قمری همچون چشم حیران سرو است در برابر یار:

سروها از طوق قمری سربه‌سر گردیده چشم　　دست بر دل محو شمشاد خرامان تواند
(همان: ۱۲۱۳)

۳۶. سرو موزون است؛ همچون مصرعی که قمری بهر سرودن آن سوز دل بسیار کشیده و جامه خاکستری کرده است:

جامهٔ خاکستری از سوز دل پوشیده‌اند　　قمریان تا مصرعی چون سرو موزون کرده‌اند
(همان: ۱۲۲۱)

۳۷. کوکوی قمری نعل وارون و به مثابهٔ ردگم‌کنی است؛ چراکه او سرو را زیر پر خود دارد:

سرو را هرچند آورده‌ست زیر بال‌وپر　　هم‌چنان قمری ز کوکو نعل وارون می‌زند
(همان: ۱۲۳۰)

۳۸. طوق قمری دیده‌بان سرو است:

حسن سرکش را دعای جوشنی چون عشق نیست　　طوق قمری دیده‌بان سرو روان را بس بود
(همان: ۱۲۸۳)

۳۹. طوق قمری انگشتر پای سرو است:

حسن زندانی بود در حلقهٔ فرمان عشق　　طوق قمری سرو را انگشتر پا می‌شود
(همان: ۱۳۱۳)

۴۰. سرو عاشق قمری است:

در میان عاشقان من بی‌نصیب افتاده‌ام　　ورنه قمری سرو را در زیر بال‌وپر کشید
(همان: ۱۳۵۲)

می‌بینیم که این انگیزش کاملاً عکس انگیزش سنتی از بن‌مایهٔ سرو و قمری است. یعنی به‌جای اینکه قمری عاشق سرو باشد، سرو عاشق قمری است. صرف مضمون‌سازی و حرکت از لفظ به سوی معنی باعث چنین برداشتی از این بن‌مایه شده است.

۴۱. طوق قمری حصار و زندان سرو است:

ز طوق قمریان گردد حصاری سرو از خجلت به هر گلشن که آن شمشادبالا جلوه‌گر گردد
(همان: ۱۳۷۴)

۴۲. طوق قمری زنجیری بر پای سرو است:

تماشای خرام او جنون می‌آورد، ترسم که طوق قمریان زنجیر بر سرو چمن گردد
(همان: ۱۳۷۹)

۴۳. قمری کمر خدمت است بر میان سرو دربرابر یار:

چو احرام تماشای چمن آن سیم‌بر بندد ز طوق خود به خدمت سرو را قمری کمر بندد
(همان: ۱۱۱۶)

۴۴. طوق قمری نشان بندگی او دربرابر سرو است:

ز طوق بندگی راه نفس شد تنگ بر قمری همان سرو از رعونت دست تمکین بر کمر دارد
(همان: ۱۴۱۷)

۴۵. طوق قمری زناری بر کمر یار است:

مرا بیگانه کرد از دین و ایمان سروبالایی که طوق قمریان را بر کمر زنار می‌سازد
(همان: ۱۴۶۲)

این بن‌مایه در بیت حاضر در سست‌ترین شکل خود آمده است. معشوق چگونه از طوق قمریان زنار می‌سازد؟ صرف ایجاد تناسب بین سرو و قمری هدف شاعر بوده است.

۴۶. سرو همچون معشوق پابرجایی است که خلاص از عشق او برای قمری میسر نیست:

بنای عشق محکم گردد از معشوق پابرجا کجا قمری خلاص از سرو پادرگل تواند شد
(همان: ۱۴۸۹)

۴۷. رنگ خاکستری قمری، زنگ از قامت سرو نمی‌زداید:

دل نفس بیهده سوزد به صفاکاری جسم زنگ از سرو به خاکستر قمری نرود
(همان: ۱۷۳۰/۴)

۴۸. طوق قمری رکابی است که سرو پای در آن می‌دارد:

آن شاخ گل همانا خواهد به باغ آمد کز طوق قمریان سرو پا در رکاب دارد
(همان: ۲۱۴۳)

۴۹. قمری حلقهٔ زه است برای سرو چون خدنگ:

حلقهٔ زه‌گیر شد قد خدنگ سرو را طوق قمری ز انفعال قامت موزون یار
(همان: ۲۱۹۴/۵)

۵۰. رعنایی و کشیده قامت بودن سرقمری باری بر دوش سرو آزاده است:

بـــر دل آزادگـــان هرگـــز نمی‌گـــردم گـــران همچو قمری بـار دوش سـرو بسـتان نیسـتم
(همان: ۵۳۳۷)

۵۱. دراصل سرو گرفتار قمری است، اما قمری را به‌واسطهٔ طوقش گرفتار می‌بیند:

عبث از طوق قمـری نعـل وارون می‌زنـد هـر دم به صد دل سرو پیش او گرفتار است مـی‌دانم
(همان: ۵۵۹۴)

۵۲. طوق قمری برای سرو، حصار عافیت است:

حصار عافیت شد طوق قمری سروبستان را مکن پهلو تهی ای سرو بالا از کنار مـن
(همان: ۳۰۲۶/۶)

۵۳. طوق قمری، چشم سرو است که با دیدن معشوق شاعر حیرت‌زده گشته است:

چشم حیرت وام می‌گیرد ز طـوق قمریـان سرو در وقـت خـرام قامـت دلجـوی تـو
(همان: ۳۱۴۶)

۵۴. کوکوی قمری در پای سرو، نعرهٔ بی‌خودانهٔ اوست:

بی‌خودان از جستجو در وصل فارغ نیستند قمری از حیرت همان کوکو زند در پـای سـرو
(همان: ۳۱۴۹)

۵۵. قمریان مایهٔ استغنای سرو هستند؛ همچون پری که مایهٔ شتاب تیر است:

تیر را از بال و پر بی‌رحمـی افـزون می‌شـود از هجوم قمریان افـزود اسـتغنای سـرو
(همان)

۵۶. قمری همچو خاکستری برای زدودن رنگ کدورت از سرو است:

چرا زنگ کدورت از تو دارد سـرو در خـاطر؟ ز خاکستر اگر آیینه گردد روشن ای قمـری
(همان: ۳۲۹۷)

۵۷. طوق قمری زرهی زیر قبای سرو است:

ز بس اندیشه سرو از قامت آن دلربا دارد ز طـوق قمریـان دایـم زره زیـر قبـا دارد
(همان: ۱۴۱۴/۳)

۶. نتیجه

در نگاهی کلی، بسیاری از ابعاد زیبایی‌شناختی شعر سبک هندی را می‌توان واکنشی به سنّت شعر فارسی قبل از آن دانست و از این رهگذر اقسام تعاملات شاعران این دوره را با متون متقدم تبیین نمود. یکی از وجوه شاخص تمایز شعر سبک هندی از شعر پیش از آن، میزان و چگونگی کاربرد بن‌مایه‌های شعری است. در تحقیق حاضر، دیده شد که اقبال شاعران سبک هندی، به‌ویژه صائب تبریزی، به کاربرد بن‌مایه‌های شعری به‌سبب بسامد بالا، از جملهٔ عناصر سبک‌ساز شعر ایشان است. دیگر اینکه تمایل این شاعران به دستکاری بن‌مایه‌های سنّتی در راستای نوآوری‌های شاعرانهٔ خویش مشهود است. ایشان از طریق تغییر در تداعی یا انگیزش بن‌مایه‌های سنتی، آنها را به شیوه‌ای جدید عرضه می‌کنند و به این صورت، نقش خلاقانهٔ خود را در تطور شعر فارسی جست‌وجو می‌کنند. افراط در این گرایش، در کنار توجه فراوان به مضمون‌سازی، که

از شاخصه‌های مهم شاعران سبک هندی است، سبب شده است که گاه این تداعی‌ها یا انگیزش‌های جدید از یک بن‌مایهٔ واحد، تنوع و تکثر بسیار پیدا کند و در مواردی منجر به انتزاع دلالت‌های متناقض و یا متضاد از آن بن‌مایهٔ واحد شود. در تحقیق حاضر از این وضعیت به «سیالیت بن‌مایه‌ها» در شعر سبک هندی و به‌ویژه صائب تبریزی تعبیر شد. این ویژگی را می‌توان یکی از شاخصه‌های معنایی در شعر سبک هندی به شمار آورد. در ادامه جهت تبیین این ویژگی، بن‌مایهٔ سرو/ فاخته و قمری، به‌عنوان نمونه، در مجموعهٔ غزلیات صائب تبریزی بررسی شد. وی حدود ۳۰۰ بار از این بن‌مایه بهره برده و در این میان حدود ۶۰ انگیزش یا تداعی گوناگون از این بن‌مایهٔ واحد انتزاع نموده است که گواهی است بر ویژگی سیالیت بن‌مایه‌ها در دستگاه شعری وی. این رویکرد را می‌توان در باب دیگر بن‌مایه‌های شعر صائب و سبک هندی مبنا قرار داد و از این رهگذر تصویر دقیق‌تری از تغییر ذائقهٔ شعری در دوران مورد بحث ارائه نمود.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیک (۱۳۳۷)، *آتشکدهٔ آذر*، چاپ سیدجعفر شهیدی، تهران، نشر کتاب.

اشرف مازندرانی (۱۳۷۳)، *دیوان*، چاپ سید محمدحسن سیدان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

امیر معزی (۱۳۱۸). *دیوان*، چاپ عباس اقبال آشتیانی، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

بهار، محمدتقی (۱۳۴۹)، *سبک‌شناسی*، ج ۳، تهران، امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، ج ۲، تهران، علمی و فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، ج ۲، تهران، نیلوفر.

تقوی، محمد و دهقان، الهام (۱۳۸۸). *موتیف چیست و چگونه شکل می گیرد؟*. نقد ادبی، ش ۲ (۸) ، ۳۱-۷.

حافظ (۱۳۶۲)، *دیوان*، چاپ پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.

پارسانسب، محمّد (۱۳۸۸)، «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ... »، *نقد ادبی*، ش ۲ (۵)، ۷-۴۰.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، *طرز تازه*، تهران، سخن.

خاقانی (۱۳۷۳)، *دیوان*، چاپ ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.

خجندی، کمال‌الدین مسعود (۱۳۳۷)، *دیوان*، چاپ عزیز دولت‌آبادی، تبریز، کتابفروشی تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، *شاعر آینه‌ها*، تهران، آگاه.

صائب تبریزی (۱۳۷۱)، *دیوان*، چاپ محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی.

فرخی سیستانی (۱۳۷۱)، *دیوان*، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.

فردوسی (۱۳۸۴)، *شاهنامه*، چاپ آ. برتلس و سعید حمیدیان، ج ۹، تهران، قطره.

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (۱۳۹۹)، *دیوان (غزلیات و رباعیات)*، چاپ محمدرضا ضیاء، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف فارسی*، تهران، امیر کبیر.

نظیری نیشابوری (۱۳۸۹)، *دیوان*، چاپ محمدرضا طاهری، تهران، نگاه.

وحشی بافقی (۲۵۳۵)، *دیوان*، چاپ حسین نخعی، تهران، امیرکبیر.

References

Azar bigdeli, Lotf-Ali Beg (1958), *Atashkadeh-ye Azar*, Edited by Seyyed Jafar Shahidi, Tehran, Nasher-e Ketab. (In Persian)

Ashraf-e Mazandarani (1994), *Divan*, Edited by Mohammad-hassan Seyyedan,Teran, Dr. Mahmoud Afshar Foundation. (In Persian)

Mu'izzī (1939), *Divan*, Edited by Abbas Eqbal Ashtiani, Islamiye Bookstore. (In Persian)

Bahar, Mohammad-Taqi (1970), Stylistics, Vol. 3, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

——— (2003), *Bahar And Persian Litrrature*, by Mohammad Golbon, Vol. 2, Tehran, Elmi- Farhangi. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2009), *Short Story in Iran*, Tehran, Niloufar. (In Persian)

Parsa-Nasab, Mohammad (2009), Motif: definitions, types, functions, etc, *Journal of Literary Criticism*, 2 (5), 7-40. (In Persian)

Hāfez (1983), *Divan*, Edited by Parviz Natel Khanlari, Tehran, Kharazmi. (In Persian)

Taqavi, Mohammad & Dehghan, Elham (2009), What is a motif and how is it formed?, *Journal of Literary Criticism*, 2 (8), 7-31. (In Persian)

Genette, Gerard (1982), Palimpsestes: La literature au second degre. Paris, Seuil.

Hassanpour-Alashti, Hussain (2005), *Tarz-e Taze*, Tehran, Sokhan. (In Persian)

Khāqānī (1994), *Divan*, Edited by Ziaeddin Sajjadi, Tehran, Zavvar. (In Persian)

Khojandi, Kamaleddin Masoud (1958) *Divan*, Aziz Dowlat-Abadi, Tabriz, Tehran Bookstore. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza (1987), *Shaer- e Ayenaha*, Tehran, Agāh. (In Persian)

Sāeb Tabrizi (1992). *Divan*, Edited by Mohammad Qahraman. Tehran, Elmi-Farhangi. (In Persian)

Farrukhi Sistani (1992), *Divan*, Edited by Mohammad Dabir-Siaqi, Tehran, Zavvar. (In Persian)

Ferdowsi (2005), *Shahnameh*, Edited by Bertels & Hamidian, Vol. 9, Tehran, Qatreh. (In Persian)

Kamaleddin- Esmaeel Isfahani (2020) *Divan* (Ghazals & Rubaiat), Edited by Mohammad-reza Zia, Tehran, Dr. Mahmoud Afshar Foundation. (In Persian)

Mosaheb, Gholamhossein (2002), *The Persian Encyclopedia*, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Naziri Nishabouri (2010), Divan, Edited by Mohammad-reza Taheri, Tehran, Negāh. (In Persian)

Vahshi Bafqi (1976), Edited by Divan, Hussain Nakhaei, Tehran, (In Persian)