https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 4, No.37, Winter 2022, pp 81- 106
Received: 03/09/2021 Accepted: 20/11/2021

An Analysis of some Motifs and Association Networks in Darki Qomi's Poetry

Mohammad Reza Masoumi*
Persian Language and Literature Department, Yasooj Branch, Islamic Azad University, Yasooj, Iran.
masomi2525@gmail.com.

Abstract

Mullah Mohammad Amin-e Qomi, known also by his pen name Darki, is one of the less-known poets of the 11th century AH (? -1063 AH). An investigation of Darki Qomi's poetry, especially his *ghazals* (or lyric poems) shows that his poems represent many characteristics of the Indian Style of Persian poetry. A considerable stylistic feature in Qomi Darki's poetry is a high frequency of occurrence of motifs and the creation of a network of associations around such motifs. This research, which has been conducted in a descriptive-analytical manner by referring to library sources, deals with the study and analysis of ten particular motifs in his poetry. The results show that Darki Qomi often derives these motifs from his surroundings or the common beliefs of the people around him and makes use of them within a network of associations in order to create new motifs.

1. Introduction

In addition to the characteristics of the Indian Style such as the multiplicity of allegories and proverbs, the use of colloquial expressions and market jargon, creation of special structures, inspiration from everyday experiences and the surroundings, introduction of new themes, narrow-mindedness, imagination, etc., some further stylistic features have also been introduced as central elements of this style of poetry. One of them is the use of old and new themes or motifs and the creation of a new network of associations around such themes.

Poets adopting the Indian Style often take into account a theme as the fundamental or central element of their intended image and, then, by associating words and other elements which have some kind of relationship

*Corresponding author
Masoumi, M. (2021). Analysis and study of some motif,s and retention networks in Darki Qomi's poetry. *Literary Arts*, 13(4), 81-106.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.130367.2059 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.8.1

in terms of congruence or contradiction, etc., expand the chain of associations around that theme to create a network of images whereby each element of a given theme evokes another one and that other one, in its own right, brings about another association and this process goes on. One of the Indian Style poets who pays special attention to this stylistic characteristic is Darki Qomi.

2. Discussion

In poetry, a 'theme' is mostly regarded as a high-frequency repetitive element in a poet's work or as various illustrations of a given phenomenon; that is why a 'motif' or 'theme' has been attributed to whatever is the center of a network of images and a field of associations (Shafiee Kadkani, 1997). Examining the themes and discovering network of their relevant images in a poet's poems, while it helps to better understand the poet's poetry, is a way to get familiar with his/her attitudes and ways of thinking as well as his/her level of creativity and capability. Although poets have typically made use of many themes as fixed foundations of different styles, it is only the Indian Style in which poets have insisted on extreme use of motifs to find strange and alien meanings, to create a series of labyrinthine associations, and to create new themes. As a result, using motifs has turned into a stylistic characteristic in the Indian Style.

Darki Qomi is among the less-known poets of the Indian Style who was a contemporary of Shah Abbas II. In his poems, in addition to the abundant evidence of using elements and features of the Indian Style, one may also observe such characteristics as the use of colloquial expressions and allusions, allegories, special numerical dependencies, sensory associations, specific similes, paradoxes, etc. The use and association of sequential themes may also be found in his poems in abundance. Darki Qomi, like many other Indian poets, pays special attention to natural elements and phenomena and the objects around them. Such special attention is manifested in the form of extracting poetical themes from human observations in the nature and the environment surrounding the poet; consequently, most of the themes of his poetry are sensory in nature, being the results of his own experiences and observations. Such motifs as 'eggs of steel', 'cuckoo and cypress', 'porcelain','image','wounds', 'Homa' (or 'the bird of happiness"), 'velvet sleep', 'paper flower', 'linen and moon', 'quicksand', 'saffron','cotton', 'kohl', 'Hindu', 'crazy', etc. are among the most widely used and high-frequency components of the poems of Darki Qomi. He has employed such themes and the chain of associations around them mostly in his *ghazals* in order to create romantic, love-oriented themes.

3. Conclusions

Darki Qomi is an Indian Style poet who is committed to creating a network of associations around old and new motifs which are typical of the said-above style. He has employed those themes which have been prevalent in the Indian Style with a high frequency, mostly in the form of twin (pair) or multiple elements. Since he has paid the highest attention to the congruence or observance of harmonic peers in dealing with such themes, he has often had a network of associations in his mind around every motif and has used them to create poetic topics.

In the present study, some of the themes and associations which are all sensory and are derived from the poet's own environment or form the beliefs of lay folks have been explored. It was found that the motifs 'cuckoo and cypress', 'image' and 'porcelain' constituted the most frequent network of associations in Qomi's poetry.

Keywords: Darki Qomi, motif, association network, Indian Style.

References

- Asheghi Azimabadi, H. K. (2012). *Tazkere-ye Neshtar-e Eshq*. Seyed Kamal Haj Seyed Javadi (emend.). Mirase Maktoob.
- Awhadi Hosseini Daqqaqi Beliyani Isfahani, T. M. (2010). *Arafāt ol-Āsheghin va Arāsat ol-Ārefin*. Zabih Allah Sahebkari & Ameneh Fakhr Ahmad (Emend.). Mirase Maktoob & Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly.
- Bloukbashi, A. (2001). *Nowrouz, the Celebration of the Rebirth of Creation.* Cultural Research Office.
- Dad, S. (2001). *Dictionary of Literary Terms.* Morvarid.
- Darki Qomi, M. A. (n.d. A). *Divān.* Manuscript No. 5146. Malek National Library.

_ _____. (n.d. B). *Divān.* Manuscript No. 18721. National Library.

- Derayati, M. (2006). *Catalog of Iranian Manuscripts (Dena)*. Islamic Consultative Assembly Documentation Center.

_ _____. (2012). *A List of Iranian Manuscripts (Fankha).* National Documents and Library Organization of the Islamic Republic of Iran.

- Ehteshami, Kh. & Ehteshami, S. (2011). *Administration of Meanings (Definition of Artistic and Industrial Words in Safavid Era Texts)*. Sureh Mehr.
- Ghezel Eyagh, S. (2000). *A Guide to the Iranian Games*. Cultural Research Office of the National Commission for UNESCO in Iran.
- Golchin Maani, A. (1990). *The Caravan of India*. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Goli, A. & Zeinalzadeh, H. (2009). Cypress and its themes, interpretations, and poetic proportions in Saeb Tabrizi's Divān. *Persian Letter*, 11(48-49), 175-200.
- Khajoo Kermani, M. (2008). *Rozat ol-Anwār*. Mahmoud Abedi (Emend.). Mirase Maktoob.
- Khatami, A. (1992). *Indian Style and Return Era or Signs of Indian Style in the First Era of Literary Return.* Bahârestân.
- Khayyampur, A. (1961). *A Dictionary of Speakers.* Azerbaijan Book General Company.
- Khoshgoo, B. (2010). *Divān of Khoshghou* (Second Book). Seyed Kaleem Asghar (Emend.). Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly.
- Kiani, M. Sh. (2007). *Tazkere-ye Kheir ol-Bayān.* (Unpublished PhD thesis). Abd ol-ali Oveisi (Emend.). University of Isfahan. Faculty of Literature.
- Mir, M. & Javanbakht, M. (2016). A Study of Proverbs and Allegories in Kalim Kashani's Divān. *Literary Arts*, 8(17), 223-234.
- Mojahedi, M. A. (1991). *Biography of Qom Speakers*. Hijrat.
- Mohammadi, M. H. (1995). *Alien as Meaning; Critique and Analysis of Saeb's Poetry and the Indian Style*. Mitrā.
- Nasrābadi, M.T. (2000). *Tazkere-ye Nasrābadi.* Ahmad Modaghegh Yazdi (emend). Yazd University Press.
- Nasri Ashrafi, J. (2012). *Vāzigāh (A Glossary of Iranian People's Games, Exhibitions and Entertainments)*. 5 Vols. Arvan.
- Saeb Tabrizi, M. A. (1985). *Divān-e Saeb Tabrizi*. Mohammad Ghahraman (emend.). Scientific and cultural

Press.
- Shafiee Kadkani, M. R. (1997). *The Poet of Mirrors; a Review of Indian Style and Biddle Poetry.* Aghāh.
- Shamisa, S. (1998). *Dictionary of Persian Literature.* Ferdows.
- Shamloo, V. Q. (1995). *Qesas ol-Khaghāni*. Seyed Hassan Sadat Naseri (emend.). Ministry of Culture and Islamic Guidance Press.
- Tavernieh, J. (1957). *Travelogue.* Abu Torab Nouri (Trans.). Hamid Shirani (ed.). Taeed bookstore.
- Yahaghi, M.J. (1990). *A Glossary of Myths and Fictional Allusions in Persian Literature*. Soroush.
- Zolfaqari, H. (2016). *Folkloric Beliefs of the Iranian People*. 2nd ed. Cheshmeh.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
مقاله پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ٤ (پیاپی ٣٧) زمستان١٤٠٠، ص ٨١-١٠٦
تاریخ وصول: ١٤٠٠/٦/١٢ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/٨/٢٩

تحلیل و بررسی بن‌مایه‌ها و شبکه‌های تداعی در اشعار درکی قمی

محمدرضا معصومی*، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران
masomi2525@gmail.com

چکیده

ملا محمدامین قمی متخلّص به «درکی»، ازجمله شعرای کمترشناخته‌شدهٔ قرن یازدهم هجری است. وی چند سال در حیدرآباد دکن زندگی کرد و بقیهٔ زندگی خویش را در شهرهای قم، اصفهان و هرات سپری کرد. بررسی شعر درکی قمی به‌خصوص غزلیات او نشان می‌دهد که این شاعر پیرو سبک هندی با زبانی روان و معتدل است؛ اما اغماض و کلام معماگونهٔ شاعران طرز خیال در اشعارش راه ندارد و بسیاری از خصایص رایج سبک هندی در شعرش دیده می‌شود. از عناصر سبکی درخور توجه در شعر درکی قمی، افزونی بسامد بن‌مایه‌ها و خلق شبکهٔ تداعی دربارهٔ آن‌هاست. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای؛ کاربرد ده بن‌مایه را در شعر این شاعر بررسی و تحلیل کرده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد درکی قمی بر کاربرد بن‌مایه‌های رایج سبک هندی و ساختن شبکهٔ تداعی دربارهٔ آن‌ها تأکید و تکیه دارد. وی اغلب این بن‌مایه‌ها را از محیط اطراف خود یا از باورهای عامیانه برگزیده و برای خلق مضامین تازه استفاده کرده است.

کلید واژه‌ها: درکی قمی، بن‌مایه، شبکهٔ تداعی، سبک هندی.

١. مقدمه

بدون تردید تحولات تاریخی و اجتماعی دورهٔ صفویه در ایران و به حکومت رسیدن گورکانیان در هند تأثیر بسزایی در تحول شعر فارسی قرون دهم و یازدهم هجری قمری گذاشت. به‌گونه‌ای که سبکی شاخص پدید آمد که در اصطلاح ادیبان فارسی، «هندی» یا «اصفهانی» نامیده می‌شود. (نک: غلامرضایی، ١٣٩١: ٢٢٩). گرچه سال‌هاست که پژوهشگران، بر سر اطلاق نام سبک هندی و یا منشأ پیدایش این سبک با یکدیگر اختلاف دارند ولی دربارهٔ ویژگی‌ها و خصایص این سبک به موارد مشترک بسیاری دست یافتند. ویژگی‌های سبکی مثل کثرت تمثیل و ارسال‌المثل، کاربرد اصطلاحات عامیانه و الفاظ بازاری، ترکیب‌سازی‌های خاص، الهام گیری از تجارب روزمره و محیط اطراف، مضمون‌سازی، باریک‌اندیشی و خیال‌پردازی و... . افزون بر این ویژگی‌ها برخی عناصر سبکی نیز به نام عوامل مرکزی شعر این سبک معرفی‌شده‌اند؛ برای مثال کاربرد بن‌مایه‌های

* مسؤول مکاتبات

معصومی، محمدرضا. (١٤٠٠). تحلیل و بررسی برخی بن مایه ها و شبکه های تداعی در شعر درکی قمی، *فنون ادبی ١٣ (٤) ٨١- ١٠٦*

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
http://dx.doi.org/10.22108/liar.2021.128472.2006 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.3.8.1

قدیم و جدید و خلق شبکهٔ جدید تداعی دربارهٔ بن‌مایه‌ها است (نک: خاتمی، ۱۳۷۱: ۱۱–۲۷ و شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ٤۰).

از شعرای سبک هندی در قرن یازدهم که زندگی شعری خود را در ایران و هندوستان سپری کرده، «ملا درکی قمی» است. پژوهش پیش رو برخی از بن‌مایه‌های پرکاربرد سبک هندی و شبکه‌های تداعی مربوط به آن را در شعر این شاعر بررسی و تحلیل کرده است.

۱–۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون تحقیق مستقلی در مورد درکی قمی و شعر وی انجام نشده است. مجاهدی در *تذکرهٔ سخنوران قم* و با استناد به *تذکره‌های نصرآبادی، قصص الخاقانی و آتشکدهٔ آذر* به ذکر مختصری از شرح حال درکی قمی بسنده و ابیاتی از او را ذکر کرده است (نک: مجاهدی، ۱۳۷۰: ۱۳۲– ۱۳۵). همچنین گلچین معانی در کتاب *کاروان هند* و به نقل از چند تذکره ، به ذکر احوال و اشعار درکی قمی پرداخته است (نک: گلچین معانی، ۱۳٦۹: ۱/ ٤۰٦–٤۱۲)؛ اما تاکنون تحقیق مستقلی در مورد سبک شعری درکی قمی انجام نشده است. باتوجه‌به اینکه در مجلهٔ فنون ادبی، مقالاتی با موضوع معرفی شاعران ناشناس یا کمترشناخته‌شده به چاپ می‌رسد (نک: خوارزمی و جهادی حسینی، ۱٤۰۰: ۱۹–۳۸)، پژوهش پیش‌رِو نیز نخستین تحقیق مستقل در سبک‌شناسی شعر این شاعر به شمار می‌رود.

۲–۱. احوال شاعر

«ملا محمدامین قمی» متخلّص به «درکی»[۱]، از شاعران قرن یازدهم هجری قمری و از معاصران شاه‌عباس دوم است (نک: مجاهدی، ۱۳۷۰: ۱۳۲). شرح احوال و نمونه اشعار درکی قمی در تذکره‌های متعدد آورده شده است که در ادامه به ذکر چند مورد آن بسنده و مطالب آن‌ها عیناً نقل می‌شود:

مؤلف تذکرهٔ خیرالبیان (۱۰۱۹–۱۰۱۷ ه.ق.) دربارهٔ درکی قمی چنین می‌نویسد: «وی از اکابر دارالمؤمنین قم و از علوم رسمی بهره‌مند است. در مبادی حال به دکن هند شتافته و در ولایت حیدرآباد در ظل ظلیل تربیت سیادت پناه عالی جاه، علامهٔ‌العلمایی، امیرمحمد مؤمن استرآبادی سلّمه‌الله پیشوای طبقهٔ قطب‌شاهیه به سر می‌برد و در شهور سنهٔ سبع و عشر و ألف از آنجا به قم آمد، مدت یک سال در قم ساکن بود. در این اثنا پادشاه ممالک بیجاپور ابراهیم عادل‌شاه، روزی که با شعرا و ندما بساط انبساط گسترانیده بود از مولانا جسمی *همدانی* استفسار می‌فرمایند که از شعرای این جزو زمان، برتری که راست؟ مولانای مذکور می‌فرمایند در این عرصه کسی به رتبهٔ سخن‌سرایی چون مولانا *درکی قمی* نیست[۲]. پادشاه را ذوق دیدن او شد، آوردن مولانای مزبور را به عهدهٔ یکی از تاجران ممالک عراق [عجم] نمود، به اندک فرصتی مولانا درکی را در تختگاه بیجاپور حاضر می‌سازد و الحال در آن دیار است» (کیانی، ۱۳۸٦: ۷۹٤/۲– ۷۹۵).

اوحدی در عرفات‌العاشقین به حضور درکی قمی در دکن در سال‌های ۱۰۲۲– ۱۰۲٤ ه.ق اشاره‌کرده و چنین آورده است: «گویند که جوانکی درکی تخلّص، بالفعل در دکن موجود است و از طبعی خالی نیست» (اوحدی، ۱۳۸۹: ۱٤۲۹/۳).

نصرآبادی نیز در تذکرهٔ خود ضمن اشاره به دیدار با درکی در اصفهان، چنین می‌گوید: «از کهنه شاعران بود، مدتی قبل از این به اصفهان آمد، چند روزی صحبت وهم نشینی داشته، طبعش نهایت درویشی داشت. بعدازآن به قم رفت، فوت شد. کلیات وی قریب به بیست هزار بیت است» (نصرآبادی، ۱۳۷۹: ٤۰۲–٤۰۳).

در قصص‌الخاقانی هم پس از ذکر نام و نسب و مولد درکی، سال وفات و ماده‌تاریخ آن بیان‌شده است: «پیرایهٔ جهان خرّمی، نکهت‌بخش ریاض گلشن سرای مردمی، حضرت مولانا محمدامین قمی است که قوّت درّاکه‌اش در ادراک معانی دقیق صاحب تحقیق است، تخلّص این جناب در شاعری «درکی»، مولدش دارالمؤمنین قم و همچنین مشهور است که حضرت آخوندی از اولاد امجاد مسبّب خلف شاه محمد خزاعی است. از ابتدای سن تمیز تا هنگامی‌که سن شریف ایشان به عقد هفتاد رسید، بعد از عبادت وهّاب انام به امر شاعری قیام و اقدام داشته، در سنهٔ هزار و شصت‌وسه (۱۰٦۳ ه.ق.) در بلدهٔ قم به جوار

رحمت ایزدی پیوست، مدفنش در جوار حرم حضرت معصومه است. «درکی از عالم رفت» تاریخ فوت اوست» (شاملو، ۱۳۷٤: ۸۲/۲). در برخی منابع موجود، تعداد ابیات درکی قمی را بین بیست تا سی هزار بیت دانسته‌اند، ولی نسخ خطی برجای‌مانده از شاعر این تعداد را نشان نمی‌دهد.

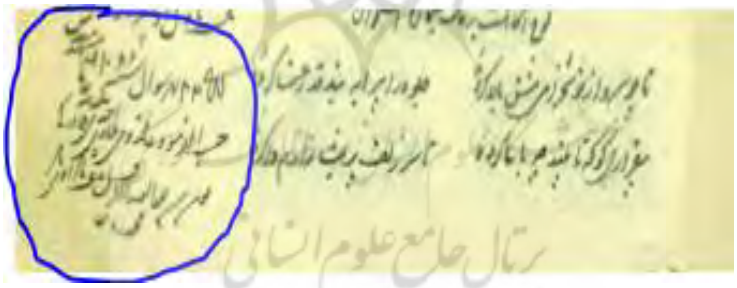
۳-۱. نسخ خطی دیوان درکی قمی

در فهرست نسخ خطی (دنا و فنخا) به کوشش مصطفی درایتی (۱۳۸۵/ ۱۳۹۱) مشخصات سه نسخه برای دیوان درکی قمی ارائه شده است:

۱- نسخهٔ شمارهٔ ۹۰۸۷/٥٦ متعلّق به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی که جُنگی از علی‌رضا رازی (قرن ۱۱ ق.) بوده و به خط نستعلیق در ۲۲۰ برگ کاغذ الوان کتابت شده است. این جُنگ تاریخ کتابت و نام کاتب ندارد و فقط یک صفحه از آن (گ ۱۱۹ ر) به شش بیت از درکی قمی اختصاص دارد که شامل یک رباعی و چهار بیت منتخب از غزلیات اوست؛ بنابراین می‌توان گفت که معرفی این جُنگ در فهرست نسخ به نام نسخه‌ای از دیوان درکی قمی صحیح نیست (نک: درایتی، ۱۳۸۵: ۱۵۸/۵؛ همو، ۱۳۹۱: ۲٦٥/۱٥ و همان: ٤۱۱/۱۰).

۲- نسخهٔ شمارهٔ ٥۱٤٦ متعلّق به کتابخانهٔ ملی ملک، حدود ٦۳۰۰ بیت از اشعار شاعر را در بردارد. این نسخه در ۲٤۸ برگ به خط نستعلیق و بر کاغذ ترمه کتابت شده و فاقد تاریخ کتابت و نام کاتب است. برخی از صفحات نسخه با شنگرف جدول‌کشی (مجدول) شده و بسیاری از برگ‌ها، رکابه‌نویسی دارد و شمارهٔ صفحات زوج در بالای هر صفحه نوشته شده است. این نسخه که در آغاز و پایان افتادگی دارد، شامل قصاید، قطعه‌ها، غزلیات، مثنوی‌ها، ترکیب‌بندها، ترجیع‌بندها و ساقی‌نامهٔ شاعر است (نک: افشار و دانش‌پژوه، ۱۳٥٤: ۲۸۱/۲؛ درکی قمی، بی‌تا الف: ٥۷).

۳- نسخهٔ شمارهٔ ۱۸۷۲۱ متعلّق به کتابخانهٔ ملی ایران که در فهرست‌های دنا و فنخا بانام «دیوان مخمّسات» درکی ثبت شده است. این نسخه در ۲۰۷ برگ و به خط نستعلیق بر روی دو نوع کاغذ فرنگی و نخودی کتابت شده است. پایان نسخه افتادگی دارد و تاریخ کتابت و نام کاتب آن معلوم نیست؛ البته در حاشیهٔ برگ شمارهٔ ٤۹، یادداشتی به خط «محمد زمان» آمده است که تاریخ ۲٤ شوال ۱۰۲٤ق را نشان می‌دهد و ممکن است تاریخ کتابت و نام کاتب نسخه همین باشد.



این نسخه حدود ٥۷۰۰ بیت و شامل مخمسات، غزلیات و رباعیات شاعر است. بخش مخمّسات با عنوان «مخمسات درکی قمی» و بخش غزلیات با عنوان «دیوان درکی قمی» از یکدیگر متمایز و هردو عنوان با شنگرف کتابت شده است. باتوجه‌به اینکه بیش از سه‌چهارم این نسخه را غزلیات شاعر تشکیل می‌دهد، اطلاق «دیوان مخمسات» به کل آن صحیح نیست (نک: درایتی، ۱۳۸٥: ۱٥۸/٥؛ همو، ۱۳۹۱: ۲٦٥/۱٥ و درکی قمی، بی‌تا ب: ٥۷ پ).

در این پژوهش، از هر دو نسخهٔ دیوان درکی قمی استفاده شده است.

٤-۱. نگاهی به سبک شعری درکی قمی

شاعران سبک هندی دو گونه‌اند: «گروه اول امثال صائب و کلیم و حزین یعنی بزرگان سبک هندی که ابیات آن‌ها مفهوم است یعنی رابطهٔ تشبیه بین مصراع معقول و محسوس (تبدیل موضوع به مضمون)، معتدل و لطیف است و همچنین ابیات آنان به سبک قدما، به یکدیگر مربوط هستند و شعر کم‌وبیش وحدت موضوعی و یا ارتباط عمودی دارد و ابیاتی که ساختار سبک

هندی داشته باشد در شعر آنان بسامد زیادی ندارد؛ یعنی ابیات معمولی هم دارند و زبان آنان زبان روان و درستی است. این شاعران ادامه دهندگان سنت غزلی بعد از حافظ و بابافغانی هستند و سبک هندی در آثار آنان اوج و لطفی دارد. گروه دوم شاعرانی که به آنان خیال‌بند و رهروان طرز خیال می‌گویند...»(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۳). طبق این دسته‌بندی و بررسی اشعار درکی قمی مخصوصاً غزلیات وی در دستهٔ اول قرار می‌گیرد همان‌طور که اغلب تذکره‌نویسان نیز، درکی را شاعری نازک خیال و صاحب طبع و مضامین عالی معرفی کرده‌اند (نک: عاشقی، ۱۳۹۱: ۵۷٤/۱ و اوحدی، ۱۳۸۹: ۱٤۲۹/۳ و خوشگو، ۱۳۸۹: ۲۳٤).

همان‌طور که در معرفی نسخ خطی دیوان درکی بیان شد، این شاعر سبک هندی در قالب‌های غزل، قصیده، قطعه، مثنوی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مخمّس و رباعی طبع‌آزمایی کرده و بیشترین اشعار وی به ترتیب تعداد ابیات، در قالب غزل (۱۰۸۵ بیت)، قصیده (۲٦ بیت) و قطعه (٦۵ بیت) و کمترین آن‌ها در قالب رباعی (۱۰ بیت) است. بیشترین مضمون غزلیات درکی را، «عشق» از نوع زمینی آن تشکیل می‌دهد. قصاید شاعر به مدح پادشاهان و بزرگان عصر و نیز منقبت چهارده معصوم(ع) به‌ویژه حضرت علی (ع) و امام رضا(ع) اختصاص دارد، اما در قطعه‌ها علاوه بر مدح، به مضامین تعلیمی نیز پرداخته است.

با بررسی اشعار درکی قمی شواهد فراوانی از کاربرد عناصر و خصایص سبک هندی را در شعر این شاعر می‌یابیم. برخی از این عناصر سبکی عبارت‌اند از:

۱-٤-۱. کاربرد تعابیر و کنایات عامیانه

- **کیسه دوختن** (توقع بسیار داشتن)

درکی به داغ بندگیَت **کیسه دوخته است** راضی نشد به درهم و دینار اصفهان
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲)

درکی اگر به عیش جهان **کیسه دوختی** امروز پر مساز که فردا تهی شود
(همان: ۲۸۲)

- **سرگوشی** (نجوا)

با شمع بگویید که مردیم ز غیرت ما طاقت **سرگوشی** پروانه نداریم
(همان: ۳۷۱)

- **گل کردن** (پدیدارشدن)

ذکری به غیر مهر علی سر نمی‌کند **گل کرده** منقبت ز لب عندلیب ما
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۵۸پ)

- **گِرد چیزی گشتن**

ترکشی شد فاق از پیکان ز بس در هم شکست **گِرد** بازو **گردم**، آن مژگان جمع انداز را
(درکی قمی، بی‌تا ب: ٦٤ر)

- **ناف بریدن**

روزی که **ناف** تربیت ما **بریده‌اند** گویا که مهربانی دوران نبوده شرط
(همان: ۱۵۷ر)

- **مو از خمیر کشیدن**

عالمی را به مو کشد فکرش سهل‌تر زان که **مو کشی ز خمیر**
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۱۲)

- **مو از زبان برآمدن**

مـــو برآمـــد از زبـــان خامـــهٔ نقـــاش صـــنع صـــورت مقصـــود مـــا را چهـــره در پـــرداز مانـــد
(همان: ۲٤۸)

- زیره به کرمان بردن

غیـــر خـــان کـــس ســـخنم را ز بزرگـــان نخـــرد آن‌قَدر بـــردم از ایـــن زیـــره بـــه کرمـــان کـــه مپـــرس
(همان: ۳۳)

۲-٤-۱. کاربرد تمثیل

طلـب شـاعر و مـداح ز هـم بـی‌معنـی اسـت **دسـت بایـد کـه حنـا رنـگ نگیـرد ز حنـا**
(همان: ۱۰۹)

همچو **فیل مست کاو هندوستان بیند به خواب** دیـده طوفـان مـی‌کنـد گـر نـام دریـا مـی‌برنـد
(همان: ۳۳)

مکش حسرت که هر پستی، بلندی در نظـر دارد **ز پا گر خار مـی‌افتـد، سـر دیـوار مـی‌گیـرد**
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۹۸ر)

۳-٤-۱. کاربرد وابسته‌های خاص عددی

گشـته‌ام بیمـار و از چشـمی نگـاهم آرزوسـت **یک‌قلم نـرگس** براتـی بـر صـبا خـواهم نوشـت
(همان: ۸٦ ر)

تنـــک معاشـــم و بـــر مهـــر آســـمان مشـــتاق سحر، به **یک مژه خـواب** اسـت پاسـبان مشـتاق
(همان: ۱۵۸پ)

٤-٤-۱. کاربرد حس آمیزی

پـختگان را دل چنان سـوزد که خود **بو نشـوند** مـا ز خامـی در جهان بـوی کبـاب افـکنده‌ایـم
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۳۹۲)

۵-٤-۱. کاربرد ادات تشبیه خاص «به‌رنگِ»

ز شـرم پـرده بـه عـارض فکنـده مـی‌آیـد **بـه‌رنـگ** غنچـه کـه باشـد حجـاب خنـدهٔ گـل
(همان: ۳٤)

به دور حسـن تـو ترسـم زیـان کنـد یوسـف **بـــه‌رنـــگ** چهـــره اگـــر بـــوی پیـــرهن بکشـــی
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۲۰٦ پ)

بـه‌رنـگ زلـف بـه چشـمم نگـاه مـی‌آیـد ز بس که بی‌تـو خـورد پـیچ و تـاب در نظـرم
(همان: ۱۷۵ پ)

٦-٤-۱. کاربرد پارادوکس

- جنون از عقل یافتن

نگهبـانی نـدارد دشـت مجنـون، از تـو مـی‌آیـد **جنـــون** کـاملی از **عقـــل** دوراندیش پیـدا کـن
(همان: ۱۸۹ر)

- پیدای ناپیدا

گفتنـی نـاگفتنی باشـد، چـه دم خـواهی زدن؟ چـون گشـودی لـب، بجـز **پیـدای ناپیـدا** مگـو
(همان: ۱۹٤ر)

- روشن شدن چراغ با باد

گـر زدایـد آهـم از داغـی سـیاهی، دور نیسـت بـر **چراغم** چـون ره افتـد **بـاد** را، **روغـن** شـود
(همان: ۱۹٤ر)

۲. بحث اصلی

۲-۱. بن‌مایه‌های سبک هندی

بن‌مایه یا موتیو (motive / motif) عبارت است از درون‌مایه، شخصیت، الگو، موضوع، ایده، فکر یا تصویری است که در ادبیات، هنریک سرزمین و یا در آثار یک دوره و در سبک فردی به‌صورت گوناگون و با بسامد زیادی تکرار شـود (نـک: داد، ۱۳۸۰: ۸۵)؛ در شعر، «بن‌مایه» بیشتر به‌صورت عنصری تکراری با بسامد زیاد در آثار شاعر یـا تصویرسـازی‌هـای مختلـف از پدیده‌ها دیده می‌شود؛ به همین دلیل، «بن‌مایه» یا «تم» به هر آنچه مرکز شبکهٔ تصویرها و حوزهٔ تداعی باشد اطلاق شده اسـت (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۷۰). گرچه بسیاری از بن‌مایه‌ها به طرز ثابتی در سبک‌های مختلف، درخور توجه شعرا بـوده‌انـد؛ اما فقط در سبک هندی است که شعرا برای یافتن معانی بیگانه؛ و آفرینش سلسلهٔ تداعی‌هـای تودرتـو و مضـمون‌آفرینـی، بـر کاربرد افراط‌آمیز بن‌مایه‌ها اصرار ورزیده‌اند و درنتیجه استفاده از بن‌مایه‌ها را به ویژگی سبکی، سبک هندی تبدیل کرده‌اند.

«در شعر سبک هندی علاوه بر گسترش حوزهٔ تداعی و شبکهٔ تصویر دربارهٔ موتیوهای رایج بین شاعران دوره‌هـای قبـل، کوشش برای واردکردنِ موتیوهای جدید هم فراوان بـه چشـم مـی‌خـورد؛ بنـابراین موتیوهـایی از قبیـل گـل کاغـذی، کاغـذ آتش‌گرفته، شیشهٔ ساعت، گل‌های قـالی و ...، از خصـایص شـعر ایـن گوینـدگان اسـت و مـثلاً در شـعر حـافظ یـا سـعدی کوچک‌ترین اشاره‌ای به این‌گونه عناصر دیده نمی‌شود، درصورتی‌که در شعر گویندگان سبک هندی چه مایه تصـویرهای زیبـا که دربارهٔ هر یک از این عناصر ایجادشده است» (همان: ۷۰-۷۱).

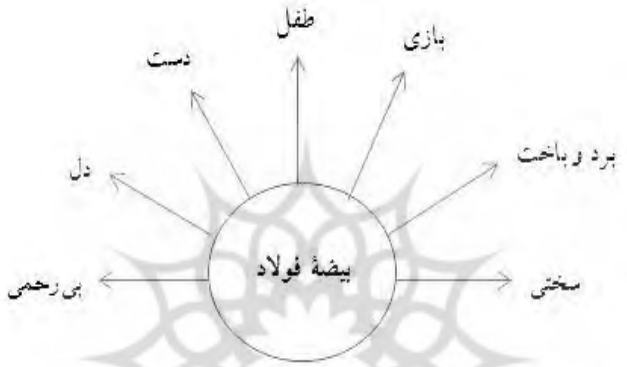
باتوجه‌به اینکه شاعر سبک هندی توجهی خاص به عناصر و پدیده‌های طبیعی و اشیای اطـراف خـود دارد و ایـن توجـه خاص به شکل استخراج مضمون از مشاهدات انسانی در طبیعت و محیط پیرامون شاعر بروز می‌کند (نک: میـر، ۱۳۹۵: ۲۲۳)؛ اغلب بن‌مایه‌های این سبک نیز از جنس محسوسات و حاصل تجربه و مشهودات شاعر اسـت. شـاعران سـبک هنـدی، غالبـاً بن‌مایه‌ای را هسته یا عنصر مرکزی تصویر در نظر گرفته‌اند و با تداعی واژه‌ها و عناصر دیگر که ارتباطی مثل تناسب یـا تضـاد هم بین آن‌ها وجود دارد، به گسترش زنجیرهٔ تداعی‌ها و خلـق شـبکه‌ای از تصـاویر مـی‌پردازنـد؛ یعنـی هـر عنصـری از ایـن بن‌مایه‌ها عنصر دیگری را تداعی می‌کند و آن دیگری هم تداعی دیگر را به دنبال دارد و این روند سلسـله‌وار ادامـه مـی‌یابـد. بررسی و تحلیل بن‌مایه‌ها و کشف شبکهٔ تصویرهای آن در اشعار یک شاعر ضـمن اینکـه بـه درک بهتـر شـعر شـاعر کمـک می‌کند؛ راهی برای شناخت نگرش و اندیشهٔ شاعر، میزان خلاقیت و توانمندی اوست.

۲-۲. بن‌مایه‌های سبک هندی در اشعار درکی قمی

۲-۲-۱. بیضهٔ فولاد

یکی از بن‌مایه‌های سبک هندی که درکی قمی نیز به آن پرداخته، «بیضهٔ فولاد» است. «بیضهٔ فـولاد، گلولـه‌واری از جـنس فولاد بوده که به شکل تخم‌مرغ می‌ساخته‌اند» (خواجوی کرمانی، ۱۳۸۷: ۲۳۹). کاربرد این بن‌مایه در شعر درکی کـاملاً مـرتبط با «تخم‌مرغ‌بازی» است. این بازی که غالباً کودکان و نوجوانان به آن می‌پرداختند «از مراسم‌هایی است کـه در بیشـتر شـهرهای ایران و در آستانهٔ رسیدن عید نوروز اجرا می‌شود. این بازی در عهد صفوی نیز اجـرا مـی‌شـد بـه‌طـوری‌کـه مـنجّم یـزدی از تخم‌مرغ‌بازی شاه‌عباس با جوانان اصفهان یادکرده است» (نصری اشرفی، ۱۳۹۱: ۸۹۵/۲). در کتاب راهنمای بـازی‌هـای ایـران،

«تخم‌مرغ‌بازی» از بازی‌های نوروزی مناطق خراسان، کردستان، بوشهر، آبادهٔ فارس و لرستان معرفی شده (نک: قزل‌ایاغ، ۱۳۷۹: ۲۵۱ و ۳۸٤ و ٤٥٤ و ٦١٥). در این بازیِ بردوباختی، یکی از بازیکنان با سر یا ته تخم‌مرغ خود، که آن را در مشت نگه داشته است، بر سر یا ته تخم‌مرغ بازیکن دیگر می‌زند. هرکسی که پوستهٔ تخم‌مرغش بشکند می‌بازد و تخم‌مرغ ترک‌خورده‌اش از آنِ بازیکن برنده می‌شود (نک: بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۸۵–۸۸). سفت یا سخت بودن تخم‌مرغ، رمز برنده شدن در این بازی است؛ برای مثال، «در اصفهان تخم‌مرغ‌هایی که در دورهٔ صفوی با آن بازی می‌کردند از مرغ‌هایِ سبزوار خراسان بود که پوستی سخت داشت و در برابر ضربه مقاوم‌تر بود» (تاورنیه، ۱۳۳٦: ۳۸۵). البته گاهی بازیکنان برای برنده شدن دست به تقلّب نیز می‌زدند مثلاً تخم‌مرغی از جنس چوب می‌ساخته یا تخم‌مرغ را با مادهٔ سفتی پر می‌کردند (نک: نصری اشرفی، ۱۳۹۱: ٤٥٥ و ۸۹۸). روشن است که اگر یکی از طرفین بازی به‌جای تخم‌مرغ، بیضهٔ فولاد در دست داشته باشد کسی یارای غلبه بر وی را نخواهد داشت. درکی قمی با در نظر داشتن این بازی، «بیضهٔ فولاد» را هستهٔ شبکهٔ تداعی‌های «بازی، طفل، دست، بردوباخت (شکست)، دل، سختی و ...» قرار می‌دهد:



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایهٔ بیضهٔ فولاد

کاربرد این بن‌مایه در شعر درکی

– دل معشوق در سختی به بیضهٔ فولاد شبیه است که یا بادل بردن، بر عاشق فائق می‌آید یا با شکستن دل عشاق، در بازی عشق پیروز می‌شود:

دل به بازی گفتم از دستش برون آورده‌ام　　بیضه‌ای از من به بازی **بیضهٔ فولاد** برد

(درکی قمی، بی‌تا ب: ١٤٤ ر)

طفلی هزار دل ز **دل‌سخت** خود شکست　　این بیضه کار **بیضهٔ فولاد** می‌کند

(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲۳٤)

– سختی دل معشوق بر پنجهٔ فلک نیز غالب شده است:

برده است **سختی دل** او پنجهٔ فلک　　این **بیضه** سنگ زور به **فولاد** می‌دهد

(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۳۳ر)

– در بازی عشق و در مقابل معشوق بی‌رحم باید مقاومت کرد و فولاددل بود:

بادل بی‌رحمی افتاده است کارم، چون کنم؟　　**بیضه‌ای** در بازی از **فولاد** می‌باید گرفت

(همان: ۸٤ پ)

– ناله‌های عاشق در دل آهنین معشوق اثر نمی‌کند:

نالـهٔ سـنگ‌آزمـا را بـادل سـختش چـه کـار؟ **بیضهٔ فـولاد** نتـوان گفـت بـا آهـن یکـی اسـت

(همان: ۷۹ر)

– درکی گاهی نیز شکست دل خویش را ناشی از بخت ناساز خود می‌داند و بازهم شبکهٔ تداعی بن‌مایه‌هـا را بـا «بیضـه»، «طفل»، «بازی» و «شکست و برد» ایجاد و این بار «پروبال» را وارد این شبکه می‌کند:

نـه بـه بـازی بَـردم طفـل، نـه شـوخی نگـار دل چـون **بیضـه** شکسـتش ز پروبـال مـن اسـت

(همان: ۸۹ پ)

۲-۲-۲. فاخته و سرو

از پرکاربردترین بن‌مایه‌های شعر درکی قمی، «فاخته» (قمری) و «سرو» است. وی علاوه بر سرودن سه غزل با ردیف‌های «فاخته است»، «ای قمری» و «سرو»، بیش از پنجاه بار این دو بن‌مایه را همراه با یکدیگر به کاربرده است. «در سنت‌های ادبـی سبک هندی، فاخته، عاشق و دلباختهٔ سرو است و به همین دلیل در بالای این درخت آشیانه دارد» (محمدی، ۱۳۷٤: ۱۹۲):

کجا در پردهٔ عشاق، عاشق چـون تـو ره دارد که سروت داده جا چون تکمه در پیـراهن ای قمـری

(درکی قمی، بی‌تا الف: ٤۱۲)

بنابراین، هر یک از شاعران سبک هندی، بـه فراخـور ذوق و توانـایی خـود، مضـامین متعـددی را دربـارهٔ ایـن موضـوع سروده‌اند؛ برای مثال، «هم‌آیی این دو عنصر در شعر صائب، سبب خلق مضامین زیبا و متنوعی شـده اسـت. در شـعر صـائب، قمری همانند عاشقی که معشوق خود، یعنی سرو را در آغوش تنگ خود می‌فشارد و این در آغوش کشیدن موجب رعنـایی و زیبایی سرو می‌شود؛ هجوم قمریان به‌سوی سرو و انبوهی آن‌ها یـادآور تجمـع مریـدان و سـالکان در اطـراف پیرمـراد اسـت. صائب، کافرشدن حسن سرکش (معشوق) را، از جوش‌وخروش هواداران و عاشقان، به زنّاربستن سرو از طوق گلـوی قمـری مانند کرده است» (گلی، ۱۳۸۸: ۱۹٤-۱۹٦):

در ایـن ریـاض مـن آن قمـری‌ام کـه قامـت سـرو ز تنـگ‌گیـری آغـوش مـن بلنـدی یافـت

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ۹۰۳/۲)

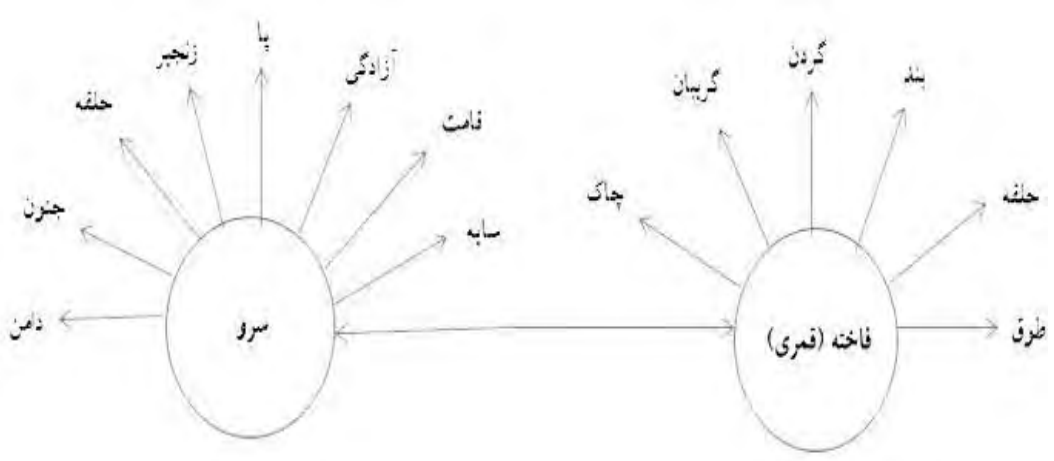
سـرو صـائب از هجـوم قمریـان بالـد بـه خـویش از مریـدان بـاد نخـوت مـی‌فزایـد پیـر را

(همان: ۳٦/۱)

سـرو بـالای تـو از عشـق علـم شـد در کفـر قمـری از طـوق، کمـر بسـت بـه زنّـار تـو را

(همان: ۲٤۳)

درکی قمی نیز با در نظر داشتن عشق قمری به سرو، شبکهٔ گسترده‌ای از تداعی‌هـا را خلـق مـی‌کنـد. وی «طـوق» گـردن قمری را طوق بندگی و اسارت او در دست معشوق (سرو) می‌داند، پس‌ازآن، لوازم دیگر اسارت مثل «بند» و «حلقه» را تداعی می‌کند. از «گردن» به «گریبان» و «جیب» و «چاک» آن و سپس به «رفوکردن» منتقل می‌شود و به این نتیجه دست مـی‌یابـد کـه گریبان عاشق در دست معشوق است. با «سرو»، «آزادگی» و «آزادی» را وارد شبکهٔ تداعی‌ها مـی‌سـازد و بـه‌کمـک «اسـارت»، «زنجیر» و «حلقه» به زنجیر «زلف» گریز می‌زند. از طرف دیگر، زنجیر، «جنون» را به ذهن متبادر می‌کند و «بالا و قامت بلنـد» سرو، «قد» معشوق را. «سایهٔ سرو» نشان از فاختهٔ دلداده می‌دهد. سرو قبا پوش است؛ «قبای سرو»، «دامن» را تداعی می‌کنـد و از آن به آتش آه قمری می‌رسد که دامن سرو را نمی‌گیرد و به‌این‌ترتیب، تداعی در پیِ تداعی خلق می‌شود.



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایه‌های قمری و سرو

کاربرد این بن‌مایه‌ها در شعر درکی

– فاخته، عاشقِ سرو است و طوق گردن او، حلقهٔ بندگی در برابر معشوق است. درکی نیز فاخته‌وار حلقهٔ بندگی معشوق سرو قامت خویش بر گردن و زنجیر اسارت عشق به پا دارد:

به شکستن نتواند ز گلو **طوق** افکند — مگر از زلف بتان فاخته در زنجیر است
(همان: ۱۹۳)

از سلسلهٔ فاخته میراث گرفتم — بر گردنم این **حلقه** که از دام نخست است
(همان: ۱٦۸)

خواهم از رشک که چون سرو قدش یاد کنم — **طوق** از فاخته بردارم و آزاد کنم
(همان: ۳۵۳)

بردار **طوق** از فاخته، ای سرو اگر آزاده‌ای — تا با تودارم خلوتی، حرف از خرابی می‌زنم
(همان: ۳٤۷)

در آن چمن که قدت نیست گو قرار مگیر — به پای سرو کنندم به **طوق** فاخته بند
(همان: ۲٦۰)

صبا بوی گرفتاری ز قد یار می‌آرد — هوای سرو موزون **طوق** قمری بار می‌آرد
(همان: ۲٤٦)

نیَم بلبل که آزادم کند فصل دی از افغان — چو قمری **طوقم** از گردن نیفتد تا نفس دارم
(همان: ۳۵۲)

مرا سر تا قدم پیچیده در زنجیر گیسویش — تو را یک حلقه گردیده است **طوق** گردن ای قمر
(همان: ٤۱۲)

از جنونم حلقه تا کی بر در از کوکو زند؟ — درکی، از من **نیم طوقی** ارمغان فاخته است
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۷۰ر)

قمری کجاست کز پر سازد کلید **طوقم**؟ کز بندپا رسیده است آزار تا به گردن
(همان: ۱۸٦پ)

به کار فاخته آید مگر که سازد **طوق** حدیث سرو که افتاده پیش پا سخنی
(همان: ۲۰۰پ)

– باغی که فاخته‌اش عاشق سرو نباشد، هیچ ارزشی ندارد؛ یعنی جهان بدون عشق، از لطف و فیض تهی است. اصولاً حُسن معشوق بدون وجود عاشق جلوه و شهرتی نمی‌یابد:

باغی که به سَروش ندهد فاخته‌ای دل از فیض تهی چون گل دیبا ز گلاب است
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲۰٤)

حسن بی عاشق ندارد شهرت و آوازه‌ای سرو از بالای قمری ناز بر گلشن کند
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱٤۱پ)

– برتری معشوق بر سرو می‌تواند فاخته را به سروِ قامت معشوق متمایل سازد، همین امر، غیرت سرو را برانگیخته است:

به نیل جامه کشیده است سرو از غیرت ز بس که فاخته بی **قامت** تو کوکو زد
(همان: ۱۲۹پ)

سرو از **قدّ** تو گرداند سر فاخته را در کف دیو مگر مهر سلیمان گل کرد؟
(همان: ۱۳۸پ)

هجوم فاخته ره بسته بر تماشایی مگر به‌پای تو سرو از **خرام** می‌روید
(همان: ۹٦پ)

با فاخته در **سایهٔ شمشاد** تو دیگر منّت به خود از سرو دو بالا نگذاریم
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۳٦۲)

پیش بالای تو دانی سخن فاخته چیست سرو گفته است که نام **قد** موزون نبرد
(همان: ۲۵۷)

– فاخته نیز نسبت به سرو غیرت دارد؛ چون حضور غیر را برنمی‌تابد، گریبان‌چاک می‌کند:

دست در گردن مرغان چمن دارد سرو نکند **فاخته** گر پاره گریبان چه کند؟
(همان: ۲۸٤)

– گریبان قمری در دست سرو و گریبان عاشق در دست معشوق است و پیامد این ماجرا برای هر دو یکسان:

دوختن از یار ناید، پاره کردن کار اوست ما به دست سرو چون قمری گریبان داده‌ایم
(همان: ۳۹٦)

گریبان چون ز دست‌باز بی‌پروا برون آرم؟ هنوز از سرو، جیب پارهٔ **قمری** رفو دارد
(همان: ۲۲٦)

– حتی سرو هم که خود نماد آزادی و آزادگی است طوق بندگی قامت معشوق بر پا و حلقهٔ اسارت وی بر گوش دارد؛ حلقه‌ای که از جنس طوق گردن قمری است:

جَسته سرو سهی از بندگی بالایش قمری از **طوق**، گلوبند نهد برپایش
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۵۵پ)

از قـرار **طـوق** قمـری سـرو هـم آزاد نیسـت　　سـایه دارد دام در خـاک رهـت، غافـل مشـو
(همان: ۱۹٤پ)

شـرم در **حلقـهٔ** قمـری بـه زمیـنش پابسـت　　سرو می‌خواسـت کشـد پـیش تـو بـالا، نکشـید
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲۲۵)

تابنـدهٔ قـدت شـود، آزاد سـرو شـد　　از **طـوقِ** فاختـه **حلقـهٔ** در گـوش مـی‌کنـد
(همان: ۲۲٦)

– تداعی «سایهٔ سرو» هم یکی دیگر از تداعی‌های شعر درکی است. همان‌طور که زنـدگی قمـری در بـالای سـرو سـپری می‌شود، مردهٔ آن را نیز در پای سرو می‌یابد؛ یعنی نشان فاختهٔ دلداده را باید در سایهٔ سرو پیدا کرد:

دل چو با فاختـه گـم شـد طلـب از **سـایهٔ** سـرو　　سـر ز یـک حلقـهٔ زنجیـر بـه در مـی‌آرد
(همان: ۲۵۵)

وبـال فاختـه باشـد سـواد **سـایهٔ** سـرو　　بـلای خفتـه ز بـالای یـار مـی‌خیـزد
(همان: ۲۳۵)

بـه خـاک فاختـه کـس پـی در ایـن چمـن نبـرد　　بـه غیـر **سـایهٔ** سـروی کـز او نشـان دارد
(همان: ۳۱۲)

– آتش آه قمری عاشق، دامن سرو را نمی‌گیرد؛ انگار قبای سرو بی دامن است:

نخوابـد خـون بلبـل تـا نگیـرد دامـن گـل را　　قبـای سـرو پنـداری نـدارد دامـن ای قمـری
(همان: ٤۱۲)

– درکی، رابطهٔ عاشقانهٔ سرو و فاخته را به معشوق متذکر می‌شود و بدین‌سان شکوه سر می‌دهد:

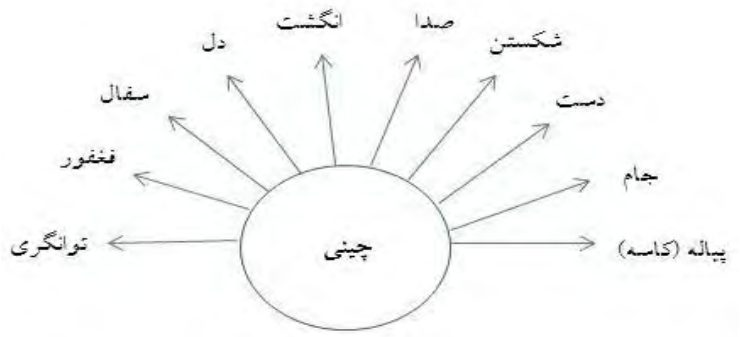
جز تو دشمن‌دوست کز مـن مـی‌کنـی بیجـا کنـار　　دست هر سروی که دیدم در میان فاخته اسـت
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۷۰ر)

– درکی برای بیان گرفتاری‌های خویش نیز از این بن‌مایه‌ها و تداعی «آزادی» بهره برده است:

توان تا کی زدن طعن از زبان سروم ای قمری؟　　چه حاصل ز این‌یک آزادی بود؟ صد جـا گرفتـارم
(همان: ۱۷۱پ)

۳-۲-۲. چینی

گرچه «چینی» به هر چیز ساخته‌شده در چین اطلاق می‌شود، در سبک هندی مراد از آن، ظرف شکستنی اسـت کـه چـون ابتدا در چین ساخته می‌شده، به «چینی» معروف شده است. «ظاهراً هنر چینی‌سازی در عهد صفویه رواج یافته بود» (احتشامی، ۱۳۹۰: ٦۰). این بن‌مایه و خوشه‌های خیال آن در شعر بیشتر شعرای سبک هندی به‌ویژه صائب تبریزی و بیدل دهلـوی دیـده می‌شود. درکی قمی نیز از این بن‌مایه بهره جسته و شبکه‌ای از تداعی‌ها را به تصویر مـی‌کشـد؛ ابتـدا تصـویری از بـه دسـت گرفتن «پیاله» یا «کاسهٔ چینی» را در ذهن می‌پروراند؛ با «انگشت» تلنگری بر آن می‌زند؛ «صدا» ی سلامت آن را تصور می‌کند؛ سپس «شکستن» چینی و صدای شکستن آن و تعمیر یا «بند کردن» چینی را تـداعی مـی‌سـازد؛ شکسـتن چینـی او را بـه یـاد «دل‌شکسته» می‌اندازد، بعد نقطهٔ مقابل چینی؛ یعنی «سفال» به ذهنش متبادر می‌شـود، ارزشـمندی چینـی و کـم‌ارجـی سـفال، «توانگری و فقر» را تداعی می‌کند و از توانگری به «فغفور» و ساخت چینی گریز می‌زند.



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایهٔ چینی

کاربرد این بن‌مایه‌ها در شعر درکی

– دل شاعر عاشق، مانند پیالهٔ چینی است. شکستن چینی به دو صورت؛ یا تَرَک می‌خورد و به‌اصطلاح «مو برمی‌دارد»؛ یا به زمین می‌خورد و کاملاً می‌شکند. در صورت موبر داشتن، با ضربهٔ انگشت صدای عیب‌ناکی چینی شنیده می‌شود و در صورت افتادن چینی هم‌صدای شکستن آن امری روشن است. درکی ضمن در نظر داشتن تشبیه «چینی دل»، از هر دو موضوع برای تصویرسازی بهره جسته است:

دلت پیالهٔ **چینی** نشد، چه بی ظرفاست نخورده بر لبت انگشت و این **صداداری**
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۵۵)

نه پایی خورده از مستی، نه افتاده است از دستی ندانم **چینی** دل از کجا یارب **صدا** دارد
(همان: ۲۲۸)

آن دل که چون پیالهٔ **چینی** به ساز بود در سینه‌ام چه شد که چنین **بی‌صدا** شکست
(همان: ٤۹۲)

در ترکتاز غصّه به دل ماند ناله‌ای در غارت شکست به **چینی صدا** رسید
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۳۱ر)

– سفال در مقابل چینی ارزش چندانی ندارد اما وقتی درکی، دل را به سفال تشبیه می‌کند نیز چنان استغنایی به آن می‌بخشد که با چینی فغفوری برابری می‌کند؛ چنین دلی مایهٔ تبختر دلبر وبتان زیبارو است:

شوخی که **سفال** دل ما داشت چو **چینی** پنداشت که جام از کف فغفور گرفته است
(همان: ۷۱ پ)

دلم گردید زیب طاق ابروی بتان، درکی به دست خود مگر این **کاسه** را فغفور می‌سازد
(همان: ۱٤۲ پ)

– درکی با تشبیه چشم تر خود به سفال نیز آن را برچینی برتری می‌دهد:

ناز برچینی‌فروشان کرده‌ام از چشم تر خوردن آب است از هر ظرف بهتر در **سفال**
(همان: ۱٦۱ر)

– توانگر هم‌دست از تکلف برداشته و همرنگ با جماعت، سفال را برچینی ترجیح داده است:

حرص جمعیت تکلّف برطرف در سفره کرد جای چینی می‌خورد نعمت توانگر در سفال
(همان: ۱٦۲ر)

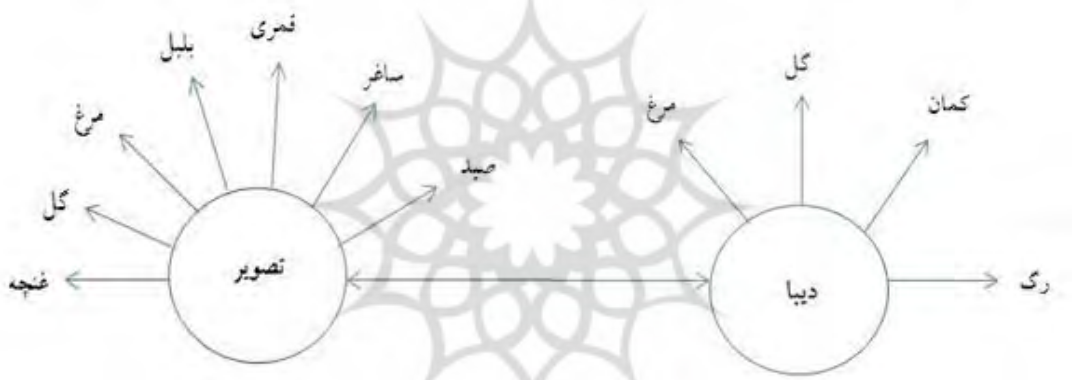
- و بالأخره اینکه جام نوکیسه‌ها شکننده است؛ چراکه هر چینی، چینی فغفوری نمی‌شود:

جـام نوکیسـه بـه صـوتی ز عمـل مـی‌افتـد **چینـی** سـاخته بسـیار، ز فغفـور کـم اسـت

(همان: ۷۸ر)

٤-۲-۲. تصویر (صورت)

مراد از بن‌مایهٔ تصویر یا صورت، نقش گل، غنچه، بلبل، مرغ، قمری، ساغر، انسان و... است که روی تابلو، پارچه (دیبا) یـا قالی ترسیم‌شده باشد. در اشعار سبک هندی «آنچه دربارهٔ تصویر از قبیل گل‌های قالی، غنچهٔ تصویر، مرغ تصویر، باغ تصویر، غالباً تداعی وجود شیء است و درعین‌حال، سـلب یکـی یـا چنـد تـا از لـوازم ضـروری آن»(شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷٦: ۳۲۵)؛ به‌عنوان‌مثال، مرغِ تصویر آواز نمی‌خواند و ضمن داشتن بال‌وپر، پرواز نمی‌داند یا شراب ساغر صورت، نشئه نمـی‌بخشـد. «از سوی دیگر، عکس این تداعی نیز وجود دارد که چون بلبلِ تصویر چیزی است بی‌حرکت، تصور پـرواز هـم بـرای آن تـداعی شود»(همان). در شعر درکی قمی که هر دو نوع این تداعی‌ها دیده می‌شود؛ هم از «صورت» و «تصویر» به‌عنوان بن‌مایهٔ هسـته در این تداعی‌ها استفاده‌شده و ترکیبات «بلبلِ تصویر»، «قمریِ تصویر»، «گل تصویر»، «ساغر تصویر»، «صید صـورت»، «غنچـهٔ صورت»، «مرغ صورت» و غیره به‌کاررفته است و هم پارچهٔ «دیبا» به‌عنوان مرکز خوشه‌های خیال قرارگرفته و «صـورت دیبـا» را با لوازم آن تداعی ساخته است.



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایهٔ تصویر

کاربرد این بن‌مایه‌ها در شعر درکی

– درکی قمی دل خود را به گل تصویر تشبیه می‌کند و به حس‌آمیزی «بـوی شـکفتن» لـوازم «بـو» و «شـکفتن» را از گـل تصویر و غنچهٔ دل، سلب می‌کند:

از دلـم بـوی شـکفتن بـه مشـامی نرسـید آه از این غنچه که همرنگ **گـل تصـویر** اسـت

(درکی قمی، بی‌تا الف: ۱۹۳)

– بلبل و مرغِ تصویر یا مرغ دیبا، ظاهراً پروبال دارد اما چه سود؟ زیرا قدرت پرواز کردن ندارد:

قسـم بـه نالـه کـه پـرواز را ندیـده بـه خـواب چـه شـد کـه **بلبـل تصـویر** بـال‌وپـر دارد؟

(همان: ۲۳٤)

دلا همکـاری بلبـل سـرود عشـق مـی‌خواهـد و گرنه **مرغ دیبا** هـم بـه‌صـورت بـال‌وپـر دارد

(همان: ۳۱۷)

چو **مرغ صورت** و گل‌های دیبا نقـش بـی‌جـانم سـر دیـوار بـاغ و عرصـهٔ گلـزار نشناسـم

(همان: ۳۷٤)

نامـهٔ ننوشـته را بـا نامـه‌بـر بیگـانگی اسـت　　**مرغ صورت** را نظر بر بـال‌وپـر بیگـانگی اسـت
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۱۰پ)

– صید تصویر هم شکاری است که رمیدن از وی سلب شده است:

شـکارم، بـه دام و کمـین نیسـت حاجـت　　کـه چـون **صـید صـورت** رمیـدن نـدانم
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۳٦۷)

– در ساغر تصویر هم اگر شرابی باشد، این شراب نه نشئه می‌دهد، نه سرریز می‌شود. درکی قمی تعبیر «تهی کاسه» را برای چنین ساغری به‌کاربرده است:

ظرفم ز می چو **سـاغر صـورت** بـه سـر نرفـت　　غـم از دلـم بـرون چـو گـره از گهـر نرفـت
(همان: ٥٦)

بسـته هرگـز در میخانـه نگـردد یـارب　　کـه تهـی‌کاسـه‌تـر از **سـاغر تصـویر** شـدیم
(همان: ۳٥٦)

شـراب **سـاغر صـورت** چـه نشـئه خواهـد داد　　از ایـن چـه سـود کـه بـر کـف ایـاغ‌هـا دارم؟
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۷۹پ)

– درکی بارها «صورت دیبا» را در شعر خود به‌کاربرده و آن را رمز «حیرانی» و «بی‌حرکتی» دانسته است:

پـای تـا سـر ز تماشـای تـو حیـران شـده‌ام　　صـورت حـال مـرا **صـورت دیبـا** کـردی
(درکی قمی، بی‌تا الف: ٤۲۰)

از بـی‌خبـری **صـورت دیبـا** نخـورَد غـم　　شـرط اسـت کـه در بـزم تـو بـی‌هـوش نشـینم
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۷٥پ)

قبلاً اشاره شد که تداعی‌های پیرامون این بن‌مایه می‌تواند برعکس موارد فوق باشـد؛ چنانکـه درکـی قمـی نیـز ایـن نـوع تداعی‌ها را در مقام اغراق و تصویرسازی‌های اغراق‌آمیز آورده است:

– مرغ تصویر به هوای معشوق، پروبال می‌گیرد و علی‌رغم بی‌جان بودن، پرواز را تداعی می‌کند:

نقـش دیـوار بـه انـداز درت یابـد جـان　　**مـرغ صـورت** بـه هـوای تـو بـرآرد پروبـال
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۳٥)

– کمان نقش بسته بر دیبا، شاعر را هدف تیر خود می‌سازد:

نـه همـین راه جـوان و آه پیـرم مـی‌زنـد　　تـا کمـان **صـورت دیبـا** بـه تیـرم مـی‌زنـد
(همان: ۲۲٥)

– تصویر دیبایی که درکی از آن بالش ساخته است و غم می‌خورد:

بس که در بالش خورد غم، خونم از بالین چکـد　　گر گشایی رگ ز دسـت **صـورت دیبـای** مـن
(همان: ٤۷)

– از منقار بلبل صورت هم می‌توان پیام شنید:

شـنیده‌ایـم ز منقـار **بلبـل صـورت**　　کـه صـوت نالـه بـه هـر بوسـتان نمـی‌گنجـد
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱٤۱ر)

۵-۲-۲. ناسور

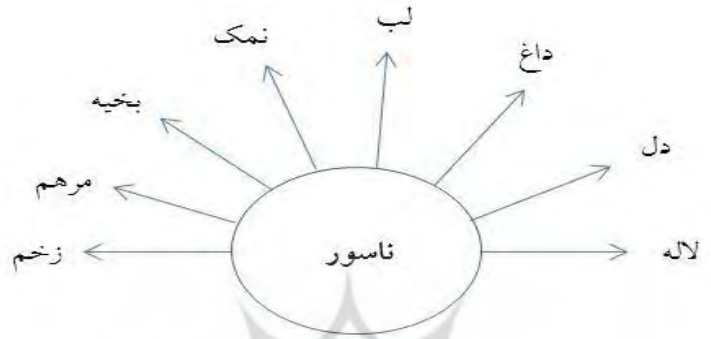
این بن‌مایه به‌معنی زخم ناعلاج و جراحت التیام‌ناپذیری است که معمولاً چرک از آن تراوش می‌کند (نک: دهخـدا، ۱۳۷۲: ذیل «ناسور»). ناسور و صورت‌های فعلی «ناسورکردن» و «ناسورگردیدن» به‌کرّات (۲۲ بار) در اشعار درکی قمی به کـار رفتـه

است. شایان ذکر است که در لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل «ناسورکردن» به‌معنی «خراشیدن ریش پیش از نضج و سخت بدتر کردن آن»، به بیت زیر از «ملا درکی قمی» که در تذکره‌ها به‌نام بیتی مشهور از او به ثبت رسیده، استناد شده است:

سرمست بزم ساخته چشمت پیاله را ناسور کرده شور لبت داغ لاله را

(دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل «نا سور کردن»)

نخستین حلقهٔ زنجیرهٔ تداعی‌های این بن‌مایه در شعر درکی، «زخم» است. پس‌ازآن، «مرهم» و «بخیه» که نخستین مرحله از مداوای زخم است برایش تداعی می‌شود، سپس ملاحت معشوق و شور لب لعلش، «نمک» بر روی زخم پاشیدن را به ذهن شاعر متبادر می‌کند. آخرین درمان زخم لاعلاج، «داغ» است، درکی قمی از تداعی داغ نهادن، به یاد داغ «لاله» می‌افتد و به داغ دل خویش گریز می‌زند:



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایهٔ نا سور

کاربرد این بن‌مایه در شعر درکی

– داغ دل (اندوه و غم دل)، زخمی که مرهم نمی‌خواهد و با ناسور، خوش است. گویی ناسور، مرهم عشق بر دل عاشق:

کرده **ناسور** خوشش، منّت مرهم نکشد داغ دل گرسنه‌چشمی است که سیر افتاده است

(درکی قمی، بی‌تا ب: ٦٥پ)

فوارهٔ خون است زبانم ز شکایت داغم به خوشی باج ز **ناسور** گرفته است

(همان: ۷۰پ)

میزبان را هرچه باشد پیش مهمان آورد داد **ناسوری** به زخمم عشق، چون مرهم نداشت

(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲۰۹)

آزمودم، چاره دردم را فزون‌تر می‌کند صرفه‌ای داغم به‌جز **ناسور** از مرهم نداشت

(همان)

– ملاحت لب معشوق که بر همهٔ زخم‌ها نمک پاشیده، گاهی همهٔ داغ‌ها بجز داغ لاله را نا سور می‌کند و گاه بر آن نیز اثر می‌گذارد:

زخمی که نمک‌سود لبش نیست نمانده است جز داغ دل لاله که **ناسور** نباشد

(همان: ۳۰۵)

امروز به دور نمک‌افشانی لعلت داغ دل لاله است که **ناسور** ندارد

(همان: ٤٧٣)

سرمست بزم ساخته چشمت پیاله را ناسور کرده، شور لبت داغ لاله را

(همان: ۱۱۵)

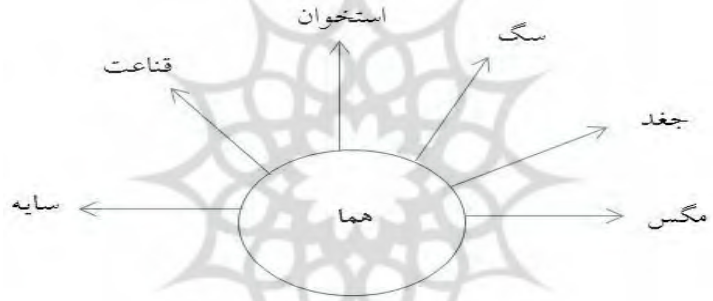
– تیر مژگان معشوق، داغ سینهٔ عاشق را نا سور می‌کند:

ز زخـم تیـر مژگـان سـینه **ناسـور** دگـر دارد　　بسی بازو شکسته است این کمان زور دگـر دارد
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۲۳۱)

مشـک از طـرّه دلـم خواهـد و کـاوش ز مـژه　　زخـم را هـر چـه بـود باعـث **ناسـور** بیـار
(همان: ۳۱۹)

٦-۲-۲. هما

هما یا همای، «پرندهٔ اسطوره‌ای و معروف در ادبیات فارسی است که رمـز پـردازی آن بـا مفـاهیم دولـت و اقبـال مـرتبط می‌شود. روایت شده است که هما از ته‌ماندهٔ استخوان تغذیه می‌کند تا آسیبش به دیگر حیوانات نرسد. در ادبیات فارسی آن را مظهر فرّ و شکوه می‌دانند و به فال نیک می‌گیرند و بیشتر، از سایهٔ خجسته و سعادت‌بخش آن یادکرده‌اند» (ذوالفقـاری، ۱۳۹۵: ۱۱۱۵). «این خصوصیات و پیشینهٔ هما به‌گونهٔ وسیعی در ایران معروف بود تا آنجا که به‌موجب این افسانه‌ها برای رسـیدن بـه پادشاهی کافی بود که سایهٔ همای بر سر کسی بیفتد»(یاحقی، ۱۳٦۹: ٤٥۱). در ذهن و به‌تبع آن در شعر درکی قمی نیز، هما از طرفی با «سایه» ارتباط مستقیم دارد و از طرف دیگر «استخوان» را تداعی می‌کند. استخوان‌خوار بودن هما، یادآور قناعت و بـا بن‌مایهٔ «استخوان»، «سگ» وارد شعر شاعر می‌شود. درنهایت، تضاد هما با «جغد» که نماد شومی و نامبارکی و بـا «مگـس» کـه نماد حقارت و ناچیزی است این زنجیره را گسترده‌تر می‌سازد.



شبکهٔ تداعی‌های بن‌مایهٔ هما

کاربرد این بن‌مایه در شعر درکی

– درکی قمی، ضمن توجه به هما و سایهٔ سعادت آن، در بیان برتری معشوق و گاه ممدوح از این بن‌مایه‌ها بهره می‌برد:

سـایهٔ توسـت کـه منشـور سـعادت دارد　　از **هما** بـر سـر کـس بـال‌وپـری پیـدا نیسـت
(همان: ۷۰)

ای طـایر فرشـته‌خصـالی کـه از شـرف　　سـودا بـه سـایهٔ تـو **همـا** بـال‌وپـر کنـد
(همان: ۷۸)

کـار بـال **همـا** کنـد نگهـش　　مـی‌تـوان رُفـت زر ز خـاک رهـش
(همان: ٤٥۳)

خطـش آمـادهٔ دولـت، رخـش پـروردهٔ عـزّت　　نگـه از سـایهٔ زلفـش همـا در آسـتین دارد
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۲۳ ر)

– درراه عشق، آنچه بعد از مرگ عاشق برجای‌مانده، استخوانی از اوست. این استخوان غالباً نصیب هما می‌شود:

گرمـی نرفـت بعـد هلاکـم ز اسـتخوان　　در کـنج آشـیان همـا در تـبم هنـوز
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۳۲٤)

ز شوق کوی تـو از مـرغ نامـه‌بـر در خـاک هـر اسـتخوان تـنم پرسـد از همـا چـه خبـر؟
(همان: ۳۲٤)

سـمندری کنـد از سـوز سـینه‌ام درکـی پـس از هلاکـم اگـر اسـتخوان همـا خواهـد
(همان: ۲۵۳)

سمندر می‌کند داغش ز طعـن سـایه‌پـروردی بساط شعله بر خود استخوانم چون هما چینـد
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۰۲ ر)

حسرت ذخیره گشت قلـم را بـه‌جـای مغـز بـال افکنـد همـا اگـر ایـن اسـتخوان کشـد
(همان: ۱۱٤ر)

نقـش امـانتی بـه همـا مـی‌تـوان سـپرد شـاید بـه کـوی دوسـت بـرد اسـتخوان مـن
(همان: ۱۸۹پ)

سـایه را ترسـم همـا در آشـیان پنهـان کنـد اسـتخوانم را چـو بربنـدی اگـر بـر بـال او
(همان: ۱۹٤ر)

خامهٔ مشق جنونی خواهـد آوردن بـه دسـت استخوانم را همـا گـر پـیش مجنـون افکنـد
(همان: ۱۳۳ر)

ز اسـتخوانم مـرهم کـافور خواهـد سـاختن سخت از این آتش‌زبانی‌هـا همـا داغ اسـت داغ
(همان: ۱۵۸ر)

– استخوان برجای‌مانده از عاشق، علاوه بر هما، بن‌مایهٔ «سگ کوی معشوق» را نیز در ذهن شاعر تداعی می‌کند:

پیش سگان کوی خـود افکـن چـو مـی‌کُشـی تـا از درت همـا نبـرد اسـتخوان مـا
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۱۲٦)

– هما با استخوان‌خواری خویش، رمز و نماد قناعت است. درکی قمی نیز با تداعی این بـن‌مایـه، مضـامینی مفـاخره آمیـز می‌آفریند:

به من قاف قناعت باد ارزانـی کـه شـد عمـری همـای عـزّتم مـی‌پـرورد در بیضـه عنقـا را
(همان: ۱٤٤)

شرح تجریدی به تـرک کارهـا خـواهم نوشـت خوش قناعت‌نامه‌ای بهـر همـا خـواهم نوشـت
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۸٦ ر)

ز غیـرتم نشـود سـایهٔ قناعـت کـم کـه آبـرو چـو همـا ز اسـتخوان نمـی‌ریـزم
(همان: ۱۸۲ ر)

– تضاد بین جغد و هما از تداعی‌های پرکاربرد در شعر درکی قمی است:

در سـاخته بـا غیـر ز ناسـازی یـارم همسـایهٔ **جغـدم** بـه تمنّـای همـایی
(درکی قمی، بی‌تا الف: ٤۱۸)

بهـــر خرابـــی خـــود و آبـــادی بتـــان فریـــاد **جغـــد** گشـــتم و بـــال همـــا شـــدم

(همان: ۳۸۱)

– یکی دیگر از تداعی‌های برگرفته از تضاد با هما، «مگس» است. درکی مضمون زیر را با این تداعی خلق کرده است:

فـیض از کـریم جـو و مجـو حاجـت از لئـیم بـی‌سـایه بـاش و کـار همـا از **مگـس** مخـواه

(درکی قمی، بی‌تا الف: ٤۰۸)

۷-۲-۲. خواب مخمل

«پارچهٔ مخمل را اولین‌بار در روزگار صفویه بافتند و به همین دلیل یک موتیو رایج در شعر ایـن دوره شـد» (محمـدی، ۱۳۷٤: ۲۰۰). به پرزهای مخمل و جهتی که این پرزها بدان سمت قرار دارد «خواب مخمل» می‌گویند. درکی قمی نیـز از ایـن بن‌مایهٔ سبک هندی استفاده کرده و در شبکهٔ این تداعی، خواب مخمل را خوابی غیرواقعی می‌داند:

– درکی، طرهٔ سیاه معشوق را مانند بخت سیاه خود می‌داند و تصوری که از خواب دارد، همان خواب مخمل است؛ یعنـی خواب به چشم ندارد:

بـه‌رنـگ بخـت زنـد طـرّه تـاب در نظـرم به **خواب مخمل** مشکی اسـت خـواب در نظـرم

(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۷۵پ)

– درکی بر این باور است که بختش بیدار نمی‌شود مگر اینکه بخت در کارگاه مخمل به خواب‌رفته باشـد و چـون خـواب واقعی برای مخمل متصور نیست بنابراین برای بخت هم بیداری در کار نخواهد بود:

کـی سـربه‌سـر گـوهر بیـدار نهـد بخـت در کارگـه **مخمـل** اگـر **خـواب** نگـردد؟

(همان: ۹۹ر)

۸-۲-۲. گل کاغذ

واژهٔ «کاغذ» و مضمون‌پردازی دربارهٔ آن در سبک هندی، آن را به بن‌مایه‌ای پربسامد تبدیل کرده است. شاعران این سبک، هم «کاغذ» را ردیف اشعار خودساخته‌اند و هم بن‌مایه‌ها و ترکیب‌های جدید مثل «کاغذ ابری، کاغذ سوزن‌زده، کاغذ آتش‌زده، کاغـذ سرمه، کاغذ قند، کاغذ اطفال و ...» را با آن ساخته و به‌کاربرده‌اند. یکی از این بن‌مایه‌های جدید برگرفته از کاغـذ، «گـل کاغـذی» است. در دیوان درکی قمی نیز علاوه بر این‌که سه غزل ۵، ۱۰ و ۹ بیتی با ردیف کاغذ دیده می‌شود؛ بن‌مایه‌های «کاغذ ابـر، کاغـذ قند، کاغذ حلوا، کاغذ توتیا و گل کاغذ» هم در تصویرسازی‌های شاعرانه به کاربرده است. گل کاغذ یا گل کاغذی در نظـر درکـی رمز بی‌بویی است، اما وقتی در محفل معشوق باشد یا در دست معشوق قرار گیرد؛ گل واقعی را تداعی می‌کند:

بـه محفلـی کـه شـود گـرم مجلـس‌آرایـی ز فـیض او، **گـل کاغـذ** بـرون گـلاب دهـد

(درکی قمی، بی‌تا الف: ۸۳)

مـــه در آیینـــهٔ رخـــسار تـــو رویـــی دارد **گـل کـــاغذ** چـو بـرد دسـت‌تـو، بـویی دارد

(درکی قمی، بی‌تا ب: ۱۳۰پ)

۹-۲-۲. کتان و ماه

یکی دیگر از بن‌مایه‌هایی که بیش از ۳۰ بار در اشعار درکی قمی به کار رفته است، بن‌مایهٔ «کتان و ماه» است. این بن‌مایـه، پیش از سبک هندی نیز در اشعار شعرا رواج داشته، اما بسامد زیاد آن در شـعر درکـی قمـی درخـور توجـه اسـت. بـه بـاور پیشینیان، ماهتاب، جامهٔ کتان (قصب، خیش، توزی) را فرسوده و سوراخ می‌کند (شمیسـا، ۱۳۷۷: ذیـل کتـان). براسـاس ایـن باور، نخستین چیزی که به ذهن شاعر می‌رسد، تضاد بین «مهتاب» و «کتان» است:

گـر قیـد صـلاحت بـود از آهـن و فـولاد　　در مجلس می توبـه چـو **مهتـاب و کتـان** اسـت
(درکی قمی، بی‌تا الف: ٤٧٤)

پس‌ازآن، تداعی‌های «پارگی کتان، رفو کردن، گازر» ازیک‌طرف و «شب، سلخ، سیاهی» از طرف دیگر به خوشه‌های خیال و ساخت تصاویر کمک می‌کند. برخی از کاربردهای زیبای این بن‌مایه و تداعی‌ها دربارهٔ آن در شعر درکی که غالباً هم به‌صورت تمثیل و اسلوب معادله به کار رفته، چنین است:

خیـال یـار چـو داری ز خـویش دل بـردار　　**کتـان** مپـوش کـه در خانـه **ماهتـابی** هسـت
(درکی قمی، بی‌تا ب: ۷۲ر)

کـار حیـات در گـرو بـی‌ثبـاتی اسـت　　تـاری کتـان پـاره بـه مهتـاب مـی‌کشـد
(همان: ۱۱۸پ)

دل بـا دو جهـان سـودِ رخ، از طـرّه زیـان کـرد　　شـبگرد کتـان‌پـوش بـه مهتـاب نگـردد
(همان: ۹۹ر)

عشـاق سـینه‌هـا سـپر تیـغ کـرده‌انـد　　فـوج کتـان بـه لشـکر مهتـاب مـی‌زنـد
(درکی قمی، بی‌تا الف: ٢٤٨)

بـر مـا دو روزه عمـر کـه بـر خـواب بسـته‌انـد　　مانـد بـه آن کتـان کـه بـه مهتـاب بسـته‌انـد
(همان: ٢٦٧)

شـب دل بـه پـیش نالـهٔ جانکـاه مـی‌بـرم　　بهـر رفـو کتـان بـه شـب مـاه مـی‌بـرم
(همان: ۳۵۷)

۱۰-۲-۲. ریگ روان

«شن‌های متحرکِ بیابان را ریگِ روان می‌گفتند و از موتیوهای خاص سبک هندی، ریگ روان و قافلهٔ ریگ روان است» (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ۳۲۸). در شعر درکی قمی نیز همانند دیگر شعرای سبک هندی، ریگ روان با آوارگی همراه و گم‌گشتگی و سراسیمگی را تداعی می‌کند. درکی، تعبیر کنایی «بر ریگ روان نشستن» را نیز به‌کاربرده است:

کـی طالـب وصـال ز پـا یـک زمـان نشسـت　　از پـا اگـر فتـاد، بـه **ریـگ روان** نشسـت
(درکی قمی، بی‌تا الف: ۱۸۱)

گـم‌گشـتگی بـه **ریـگ روانـم** نشـانده اسـت　　کـو نقـش پـای قافلـه تـا راه سـر کـنم
(همان: ۳۷۷)

دل هـر ذرّه پریشـان هـوایی دارم　　بـر سراسـیمگی‌ام **ریـگ روان** مـی‌خنـدد
(درکی قمی، بی‌تا ب: ١٠٤ر)

جاده قمچی شد، زمین‌گیری بـه نقـش پـا گـذار　　مرکـب **ریـگ روان** داری، سـواری یـاد گیـر
(همان: ١٤٦پ)

بـه نطـع **ریـگ روانـم** نشـانده جلّـادی　　کـه مـی‌کشـد ز میـان تیـغ آفتـاب بـه جنـگ
(همان: ۱۵۹پ)

علاوه بر بن‌مایه‌های که بیان شد، بن‌مایه‌های دیگری نیز در شعر درکی قمی وجود دارد که از آن جمله به بن‌مایهٔ

«**زعفران**» با شبکهٔ تداعی «خنده، لب، چهره، زردی»؛ بن‌مایهٔ «**پنبه**» با شبکهٔ تداعی «زخم، داغ، آتش، شعله، مینا»؛ بن‌مایهٔ «**سرمه**» با شبکهٔ تداعی «چشم، زیبایی، صفاهان، آواز، خاموشی»؛ بن‌مایهٔ «**هندو**» با شبکهٔ تداعی «سوختن (ستی)، بت، عبادت‌خانه، داغ نهادن، خال»؛ بن‌مایهٔ «**دیوانه**» با شبکهٔ تداعی «سنگ، طفل، دامن، کوچه، زندان، زنجیر» اشاره کرد.

نتیجه

درکی قمی از آن دسته از شاعران سبک هندی است که در تبدیل موضوع به مضمون، معتدل و اشعارش مفهوم است. بین بسیاری از ابیات شعر وی همانند قدما، وحدت موضوع یا ارتباط عمودی وجود دارد. زبان وی مخصوصاً در غزل، روان است و معماگونه بودن شاعران طرز خیال در اشعارش دیده نمی‌شود، اما درعین‌حال به برخی عناصر سبکی سبک هندی به‌ویژه خلق شبکهٔ تداعی دربارهٔ بن‌مایه‌های قدیم و جدید پایبند است. وی بن‌مایه‌های رایج در سبک هندی را با بسامد زیادی به‌صورت دوگانه (جفت) و چندگانه به کار برده و ازآنجاکه در پرداختن به این بن‌مایه‌ها، بیشترین توجه را به‌تناسب یا مراعات نظیر داشته شبکه‌ای از تداعی‌ها را که هریک بعد از دیگری به ذهنش متبادر می‌شود، حول محور هر بن‌مایه تشکیل داده و در بیان مفاهیم و خلق مضامین شاعرانه از آن‌ها بهره جسته است. در این پژوهش به برخی از این بن‌مایه‌ها و تداعی‌ها که همگی از نوع محسوسات و از محیط اطراف شاعر بودند اشاره و مشخص شد که بن‌مایه‌های «فاخته و سرو»، «تصویر» و «چینی» گسترده‌ترین شبکهٔ تداعی را در شعر درکی قمی به خود اختصاص داده‌اند.

یادداشت‌ها

۱- خود شاعر در اشعارش چندین بار به نام و تخلص خویش اشاره‌کرده است:

کس چه داند که *امین* کیست به غیر *درکی*؟ ای جهان‌گیر تخلص‌شده، نام از تو که خواست؟

(درکی قمی، بی‌تا ب: ۹۰پ)

گنج معنی پاسبانی بِه ز من *درکی* نداشت نام، دانایان *امین* روزگارم کرده‌اند

(همان: ۱۱۷پ)

۲- گلچین معانی که در حقیقتِ این حکایت تردید دارد می‌نویسد: «جسمی همدانی اگر از درکی قمی اشعر نباشد کمتر نیست و این سخن چگونه باورکردنی است؟ به‌خصوص که گفته‌اند: القاص لا یحبّ القاص» (گلچین معانی، ۱۳٦۹: ٤۰۷/۱).

سپاسگزاری

«این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «تصحیح دیوان درکی قمی» است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج اجرا شده است. نویسنده بر خود لازم می‌داند از مسئولان محترم دانشگاه به‌ویژه همکاران حوزهٔ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه بابت حمایت از اجرای این طرح سپاسگزاری کند».

منابع

۱. اوحدی حسینی دقّاقی بلیانی اصفهانی، تقی‌الدین محمد (۱۳۸۹). *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*. تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کاری و آمنه فخر احمد. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۲. احتشامی، خسرو و احتشامی، سیاوش (۱۳۹۰). *مجری معانی (تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعتی در متون عصر صفوی)*. تهران: سورهٔ مهر.
۳. بلوکباشی، علی (۱۳۸۰). *نوروز، جشن نوزایی آفرینش*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
٤. تاورنیه، ژان‌باتیست. (۱۳۳٦). *سفرنامه*. ترجمهٔ ابو تراب نوری، به کوشش حمید شیرانی. اصفهان: کتاب‌فروشی تأیید.
۵. خاتمی، احمد (۱۳۷۱). *سبک هندی و دورهٔ بازگشت یا نشانه‌هایی از سبک هندی در دورهٔ اول بازگشت ادبی*. تهران: بهارستان.
٦. خواجوی کرمانی، محمود بن علی (۱۳۸۷). *روضهٔ الانوار*. تصحیح محمود عابدی. تهران: میراث مکتوب.
۷. خوشگو، بندرا بن‌داس (۱۳۸۹). *سفینهٔ خوشگو (دفتر دوم)*. تصحیح سید کلیم اصغر. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
۸. درایتی، مصطفی (۱۳۸۵). *فهرست وارهٔ دست‌نوشته‌های ایران (دنا)*. تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
۹. _____ (۱۳۹۱). *فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا)*. تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی جمهوری اسلامی ایران.
۱۰. درکی قمی، محمدامین (بی‌تا الف). *دیوان*. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۵۱٤٦. تهران: کتابخانهٔ ملی ملک.
۱۱. درکی قمی، محمدامین (بی‌تا ب). *دیوان*. نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۸۷۲۱. تهران: کتابخانهٔ ملی.
۱۲. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۵). *باورهای عامیانهٔ مردم ایران*. چاپ دوم. تهران: چشمه.
۱۳. شاملو، ولی قلی بن داود (۱۳۷٤). *قصص الخاقانی*. تصحیح سید حسن سادات ناصری. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٦). *شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل*. تهران: آگه.
۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. تهران: فردوس.
۱٦. صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳٦٤). *دیوان صائب تبریزی*. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۷. عاشقی عظیم‌آبادی، حسینقلی خان (۱۳۹۱). *تذکرهٔ نشتر عشق*. تصحیح سید کمال حاج سید جوادی. تهران: میراث مکتوب.
۱۸. قزل‌اياغ، ثریا (۱۳۷۹). *راهنمای بازی‌های ایران*. چاپ اول. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
۱۹. کیانی، ملک‌شاه حسینی (۱۳۸٦). *تذکرهٔ خیرالبیان*. تصحیح عبدالعلی اویسی، رسالهٔ دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، استاد راهنما: طاهره خوشحال دستجردی و سید مرتضی هاشمی.
۲۰. گلچین معانی، احمد (۱۳٦۹). *کاروان هند*. مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۱. گلی، احمد و زینال‌زاده، حمیده (۱۳۸۸). «سرو و مضامین، تعابیر، تناسبات شعری آن در دیوان صائب تبریزی». نامهٔ پارسی، ۱۱(٤۹-٤۸)، ۲۰۰-۱۷۵.
۲۲. مجاهدی، محمدعلی (۱۳۷۰). *تذکرهٔ سخنوران قم*. قم: انتشارات هجرت.
۲۳. محمدی، محمدحسین (۱۳۷٤). *بیگانه مثل معنی؛ نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی*. تهران: میترا.
۲٤. میر، محمد و جوانبخت، مهدی (۱۳۹۵). «بررسی ارسال‌المثل و تمثیل در دیوان اشعار کلیم کاشانی»، *فنون ادبی*، ۸ (۱۷)، ۲۳٤-۲۲۳.
۲۵. نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۹). *تذکرهٔ نصرآبادی*. به‌کوشش احمد مدقّق یزدی. یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
۲٦. نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۹۱). *وازیگاه (فرهنگ آیین، بازی، نمایش و سرگرمی‌های مردم ایران)*. ۵ جلد، تهران:

آروَن.

۲۷. یاحقی، محمدجعفر (۱۳٦۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی