

## **Pondering on Verses of Kalim Kashani (Hamedani)**

**Zahra Aghababaii \***

Assistant Professor, Persian Literature Department, Faculty of Foreign Languages and Persian Literature,  
Payam Noor University, Isfahan, Iran, zahrababaii@gmail.com

**Mina Rahmani**

MSc. Student, Persian Literature Department, Faculty of Foreign Languages and Persian Literature, Payam  
Noor University, Isfahan, Iran, m.rahmani0319@gmail.com

### **Abstract**

Abutaleb Kalim Kashani (Hamedani), Creative Al-Ma'ani Thani, is considered one of the first poets of the 11th century. The use of elements such as theme, artistic, allegory, and elements of folklore has made Kalim the pioneer of Indian-Isfahani style, whose accuracy in speech and poem opens the door to the so-called Hindi poets. This research has been done using a descriptive-analytical method and we have attempted to reflect on some of the controversial words, phrases and verses of Kalim Kashani (Hamedani)' Divan (collection), and tried to simultaneously investigate some of his controversial verses to clarify his nature of the image and poem. Therefore, we present some of the misreading related to the corrected forms of Kashani's illusions, and give some suggestions on the correct form of the phrase 'the houses in the eyes of the compass' and 'hot eyes'. Then, we combed the combination of hot eyes in a sonnet from Kalim, and through this combination with the concept of green eye, we examined the history of the use of the eye and the face of it. Then, through the inter-textual relationships in the poetry of this era, by examining the neglected and obscure motifs of Kalim's poetry, such as nail art, paper and Totoya paper, it was concluded that the key words for the effect of the universal language on Indian poetry came from the status of specific and personal motifs that has become one of the most popular Indian style characteristics.

**Keywords:** Kalim Kashani, Re-reading Correction, Motif, Themes

---

\* Corresponding author

فصل نامه متن شناسی ادب فارسی (علمی - پژوهشی)  
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان  
سال پنجاه و پنجم، دوره جدید، سال یازدهم  
شماره اول (پیاپی ۴۱)، بهار ۱۳۹۸، صص ۷۳-۸۷  
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۲/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۱۰

## درنگی بر ابیاتی از کلیم کاشانی (همدانی)

زهرا آقابابائی\* - مینا رحمانی\*\*

### چکیده

ابوطالب کلیم کاشانی (همدانی)، خلاق المعانی ثانی، از شاعران برجسته قرن یازدهم هجری است. مضمون آفرینی، خیال بندی، تمثیل و استفاده از عناصر فرهنگ عامه، کلیم را به یکی از پیش آهنگان مضمون پرداز سبک هندی - اصفهانی تبدیل کرده است. دقت در کلام و شعر او راهگشای مضمون پردازی های بقیه شاعران سبک هندی خواهد بود. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی است و در آن به برخی از واژه ها و عبارات و ابیات بحث برانگیز در دیوان کلیم همدانی دقت می شود. همچنین نویسندگان این مقاله هم زمان با بررسی برخی ابیات تأمل برانگیز، ماهیت تصویر و شعر کلیم کاشانی را نیز تبیین کرده اند. نخست به برخی از بدخوانی های مربوط به صورت های تصحیح شده بعضی از ابیات کلیم کاشانی مانند «خانه های چشم پرگار» و «چشم زاغ» پرداخته شد و نگارندگان درباره صورت صحیح عبارت «خانه های چشم پرگار» در یکی از مثنوی های کلیم پیشنهادهایی ارائه دادند؛ سپس با توجه به ترکیب «چشم داغ» در غزلی از کلیم، به سبب التباس این ترکیب با چشم زاغ، پیشینه کاربرد چشم زاغ و وجه شبه آن بررسی شد. آنگاه با روابط بینامتنی در شعر این دوره و با بررسی مضامین مغفول و مهجور شعر کلیم مانند ناخن دحل بجا، کاغذ گرده و کاغذ توتیا، این نتیجه به دست آمد که کلیدواژه های نامبرده به سبب تأثیر سخن کلیم بر شعر هندی، از حالت درون مایه خاص و شخصی خارج شده و به یکی از مضامین سبک هندی تبدیل شده است.

### واژه های کلیدی

کلیم کاشانی؛ بازخوانی تصحیح؛ درون مایه؛ مضمون پردازی

### مقدمه

مضمون آفرینی، خیال بندی، استفاده از اسلوب معادله و عناصر مربوط به فرهنگ عامه سبب شده است تا کلیم هم ردیف

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز زرین شهر، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) zahrababai@gmail.com

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز زرین شهر، اصفهان، ایران، m.rahmani0319@gmail.com

با صائب تبریزی و غنی کشمیری، از شاعران دسته اول مضمون‌پرداز در سبک هندی به شمار رود. البته بسیاری از شناسه‌ها مانند تغییر جهت خلاقیت‌های ادبی از تصویرسازی به «مضمون‌آفرینی» (رک: حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۵) و جوشش مضمون‌آفرینی‌های تازه در دیوان این شاعر سبب شد که او پیشگام و پیش‌آهنگ شیوه‌ای تازه باشد. کلیم از شاعرانی است که در مرکزیت‌دادن به خیال‌آفرینی‌ها و مضمون‌سازی‌ها پیش‌قدم است؛ به همین سبب خوانش صحیح ابیات او و جست‌وجوی بینامتنی در یافتن ترکیبات و مضامین موجود در سخن کلیم موضوعی است که درک و فهم شعر شاعران دیگر سبک هندی را آسان می‌کند. نگارندگان در این پژوهش کوشیده‌اند نخست برخی بدخوانی‌ها را در تصحیح ابیاتی از کلیم یادآور شوند و سپس بعضی کلیدواژه‌هایی را یادآوری کنند که اکنون مغفول و مهجور شده، اما در شعر کلیم و شاعران عصر او رایج بوده است.

### پیشینه پژوهش

درباره دیوان کلیم همدانی (کاشانی) از جنبه‌های مختلف سبک‌شناسی، واژه‌شناسی و تصحیح، تحقیقات بسیاری به صورت مقاله و پایان‌نامه انجام شده است. موضوع این مقاله بیشتر بر واژه‌شناسی و تصحیفات تصحیح، متمرکز است و به همین سبب تنها به این نوع پژوهش‌ها اشاره می‌شود. در مقاله «بررسی مضمون‌آفرینی در غزلیات کلیم کاشانی» (دهقان و زاهدی‌کیا: ۱۳۹۱: ۲۲-۴۰) نویسندگان برخی از مضمون‌پردازی‌های رایج در دیوان کلیم را بررسی و شرح کرده‌اند. صادق‌زاده نیز در مقاله «بررسی مختصات سبکی و موتیف‌پردازی در غزلیات کلیم کاشانی» (۱۳۸۹: ۲۸۰-۲۹۷) به بررسی سبکی غزلیات او می‌پردازد. صادق‌زاده یکی از ویژگی‌های اصلی غزلیات کلیم را کاربرد مضامین ویژه مانند اندیشه‌های غنایی و فلسفی می‌داند که بیانگر دیدگاه او و مرکز مهم تخیل در اشعار این شاعر است. نگارندگان این دو پژوهش با تأثیرپذیرفتن از کتاب *طرز تازه سبک‌شناسی غزل سبک هندی از حسن‌پور آلاشتی*، بیشتر به مضامینی اشاره کرده‌اند که آلاشتی در کتاب خود یادآور شده است. صدری نیز در پژوهش «نگاهی به کلیات طالب کلیم کاشانی» (۱۳۷۶) بر یکی از آخرین تصحیحات دیوان کلیم کاشانی انتقادهایی وارد می‌کند و ضبط‌های صحیح برخی ابیات را یادآور می‌شود؛ گفتنی است ابیات نامبرده در این پژوهش جدا از ابیات تصحیح‌شده در مقاله نامبرده است. نگارندگان در این پژوهش می‌کوشند به مضامینی اشاره کنند که در پژوهش‌های نامبرده بررسی نشده و بدون پیشینه است.

### روش پژوهش

به طور کلی بررسی‌ها به روش توصیفی - تحلیلی است. در تجزیه و تحلیل داده‌ها تلاش می‌شود با استفاده از روابط بینامتنی و بهره‌گیری از متون منظوم و منثور دوره شاعر یا پس از آن، پیچش‌ها و گره‌های موجود در ابیات گشوده شود؛ بنابراین چه در بخش مربوط به تصحیفات تصحیح و چه در دیگر بهره‌ها، به دیوان کلیم کاشانی بسنده نشد و نگارندگان همواره برای اثبات مدعا در جستجوی قرینه‌ها و شواهد بینامتنی بوده‌اند. البته نگارندگان کوشیده‌اند از مسیر یافتن پیچش‌های متن، به تحلیل گفتمان نیز دست یابند و هم‌زمان با طرح مباحث لغوی، حلقه‌های گم‌شده سبک سخن و شیوه شاعری کلیم نیز باز یافته شود.

### کلیم کاشانی و سبک شاعری او

ابوطالب متخلص به کلیم در همدان متولد شد؛ اما به سبب آنکه نشو و نمای او در کاشان بود، به کاشانی شهرت یافت. از تاریخ تولد کلیم اطلاعی در دست نیست. البته با توجه به سال فوت او (۱۰۶۱ ق) و نیز بیتی در دیوانش - که گویا در اواخر زندگی سروده است و به هفتاد سالگی‌اش اشاره کرده - می‌توان گفت در حدود سال ۹۹۰ زاده شده

است. کلیم در آغاز جوانی برای فراگیری علوم و دانش زمانه به شیراز رفت. سپس روانه هندوستان شد و به دکن راه یافت. گویا در سال ۱۰۲۸ با قافله حاجیان عازم ایران شد؛ اما توقفش در اصفهان طولانی نبود و پس از دو سال دوباره به هند رفت (رک: کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۷-۱۲). دیوان کلیم شامل قصیده، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند و در حدود ده هزار بیت است. شاهنامه ناتمام او نیز نزدیک به پانزده هزار بیت دارد. آثار کلیم تاکنون دست‌کم شش بار در ایران به چاپ رسیده است:

(۱) مرحوم شهشانی در ۱۳۵۴ هجری در تهران نسخه مختصری از غزلیات و رباعیات او را با چاپ سنگی منتشر کرد.

(۲) در ۱۳۳۳ شمسی دو هزار بیت منتخب از اشعار کلیم به اهتمام کشاورز صدر و در بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه چاپ و منتشر شد.

(۳) در ۱۳۳۶ شمسی دیوان کلیم به همت کتاب‌فروشی خیام چاپ و منتشر شد. چاپ اخیر را بیژن ترقی از روی سه نسخه قدیمی فراهم آورده و حسین پرتویضایی آن را با چاپ مرحوم شهشانی مقابله و اصلاح کرده است.

(۴) در سال ۱۳۶۲ شمسی دیوان کلیم با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، در انتشارات زرین تهران به چاپ رسید.

۱. در ۱۳۶۹ شمسی دیوان او به تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان و در مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی منتشر شد (کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۷۰-۷۱).

۲. آخرین تصحیح از دیوان کلیم به سال ۱۳۷۶ بازمی‌گردد. این دیوان به تصحیح و مقدمه و تعلیقات مهدی صدری در تهران و در نشر همراه به چاپ رسید.

البته نسخه نویافته‌ای نیز در مجموعه اشعار کلیم و مغربی در کتاب‌های خطی مرحوم آیت‌الله حاج شیخ عبدالکریم مختاریان در مجله نامه فرهنگستان معرفی شده است. این اثر در برخی از غزل‌ها، ابیاتی اضافه بر تصحیح‌های چاپ شده دارد و البته ضبط برخی از نسخه‌ها صحیح‌تر و معتبرتر می‌نماید (رک: مظفریان، ۱۳۷۴: ۸۵-۹۷).

### تصحیف‌های تصحیح

#### چشم پرگار یا پرگار

در یکی از ابیات مثنوی کلیم کاشانی در وصف بناهای اکبرآباد و باغ جهان‌آرا چنین آمده است:

چه شهری بوسستانی نورسیده      بناها سروهای قدکشیده

همه چون خانه‌های چشم پرگار      به روی هم چو چین طره یار

عمارانش سر از افلاک بر کرد      زمین یکسر سوی بالا سفر کرد

(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۱۴۲)

موضوع بحث، بیت دوم یعنی «همه چون خانه‌های چشم پرگار» است. پرتویضایی در پانوشت در توضیح بیت چنین آورده است: «کذا فی الاصل» (کلیم کاشانی، ۱۳۳۶: ۳۴۱). آشکار است که این عبارت برای تصحیح‌کننده نیز مبهم بوده است؛ «خانه‌های چشم پرگار» به چه معناست؟

برای پاسخ به این پرسش، گمان نخست یعنی کاربرد ترکیب چشم پرگار در متون بررسی شد. جالب آنکه واژه

چشم پرگار بیشتر در قرن‌های یازدهم یعنی معاصر با کلیم کاشانی به کار رفته است. در تذکره نصرآبادی به نقل از میرزا نظام چنین آمده است:

### دلم را عشق گرداند به گرد چشم پرگارش

چو آن مرغی که گرداند کسی بر گرد بیمارش

(نصرآبادی، ۱۳۷۹: ۴۱۰)

گویا چشم پرگار در این بیت از سویی به معنای چشم گرد و از سوی دیگر در مفهوم گشتن چشم عاشق به دور معشوق است. اگر این معانی با بیت کلیم تطبیق داده شود، منظور از خانه‌های چشم پرگار آن خواهد بود که خانه‌های اکبرآباد مدور هستند و یا چشم برای تماشای زیبایی آنها دورشان می‌گردد. در این صورت تکلیف ادات «چون» در عبارت «چون خانه‌های چشم پرگار» چیست؟ زیرا در این معنا خانه‌های چشم پرگار اضافه تشبیهی خواهد بود و نیازی به ادات تشبیه نیست. همچنین مشبه را باید بیت نخست یعنی بناهای قدکشیده در نظر گرفت که در این صورت دو سویه تشبیه متجانس خواهد شد و این امر نیکو نیست. در پیوند با این تصویر و مفهوم می‌توان به یاری قراین دیگر متون، دریافت دیگری از بیت داشت. در *فارسنامه* ابن بلخی، شکل شهر فیروزآباد فارس مدور، مانند دایره پرگار تشریح شده است: «شهر فیروزآباد کی اکنون هست، بنا کرد و شکل آن مدورست چنانک دایره پرگار باشد، و در میان شهر، آنجا کی مثلاً نقطه پرگار باشد، دگه‌یی انباشته، برآورده است، نام آن «ایران گرده». و عرب آن را «طربال» گویند و بر سر آن، دگه سایه‌ها، ساخته و در میان گاه آن، گنبدی عظیم برآورده و آن را گنبد کیرمان گویند و طول چهار دیوار این گنبد تا زیر قبه آن هفتاد و پنج گز است و این دیوارها از سنگ خارا برآورده است» (ابن بلخی، ۱۳۷۴: ۳۳۴).

ابن بلخی نقطه پرگار این شهر مدور را مرکز شهر دانسته که از قضا مناره بلندی در آنجا بنا شده است. به قرینه گزارش ابن بلخی درباره فیروزآباد فارس، می‌توان تصویر شهر اکبرآباد را بر پایه سروده کلیم کاشانی چنین تشریح کرد که در وسط شهر دایره‌شکل و به بیان *فارسنامه* «طربال» شهر، خانه‌های چند طبقه‌ای قرار داشته است؛ اما این معنا ابهام‌هایی خواهد داشت؛ از جمله اینکه چشم پرگار در شعر کلیم در تشبیه خانه‌ها و بناها آمده است و نه در تشبیه شهر و اگر هم خانه‌ها مدور بوده است، این پرسش پیش می‌آید که خانه‌های دایره‌ای چگونه بر روی هم قرار می‌گرفته است؟

همچنین ممکن است چشم در تناسب با پرگار، استعاره از نقطه پرگار باشد؛ آنچنان‌که صائب می‌گوید:

دل من وجه سرگردانی خود را نمی‌داند / که وقت سیر چشم نقطه را پرگار می‌بندد

(صائب تبریزی، ۱۳۷۴: ۱۴۰۵)

صائب همچنین در بیتی دیگر، مفهوم حیرت‌زدگی را به حرکت پرگار تعبیر کرده است و چشم حیرت‌زدگان را به نقطه پرگار تشبیه می‌کند که شاهد گردش پرگارگون دل است:

نقطه از گردش پرگار خبر می‌بخشد / چشم حیرت‌زدگان شاهد رفتار دل است

(همان: ۷۳۴)

بنابراین اگر ترکیب چشم پرگار را در بیت کلیم صحیح بدانیم، چه‌بسا این تعبیر، معنای نقطه پرگار را به ذهن متبادر می‌کند؛ در این صورت وجه شبه یا کوچکی نقطه مانند خانه‌ها خواهد بود؛ در حالی که با توجه به سیاق شعر به نظر نمی‌رسد کلیم خانه‌های اکبرآباد را در کوچکی وصف و ستایش کرده باشد؛ بلکه از رنگارنگی شهر و بناهای بسیار و به بیان امروز آپارتمان‌ها و آسمان‌خراش‌ها سخن می‌رود. همچنین وجه شبه در حرکت دورانی پرگار به دور نقطه خود و

چشم ناظرین به دور شهر و خانه‌هایش است. اما به‌طور کلی در مضمون‌پردازی‌های سبک هندی، اصل این است که تشبیه با ذکر قیدها و ملائمت‌مشبهه تقویت شود که به ایجاد شبکه‌تداعی‌ها و تناسب در بیت می‌انجامد؛ مثلاً در مضمون‌پردازی شواهد یادشده، دو عنصر از ملائمت‌پرگار، مرکز تصویرآفرینی در شعر قرار گرفته است؛ یکی مضمون‌پردازی پرگار و نقطه آن - مانند مصراع دوم در بیت نخست صائب که از گذاشتن سوزن پرگار بر کاغذ، به «که وقت سیر چشم نقطه را پرگار می‌بندد» یاد می‌کند - و وجه دیگر، پرگار و گردش آن است که شاعر بین واژه پرگار با کلماتی مانند گرد، گرداندن، سرگردانی، سیر و گردش تناسب می‌آفریند. حال آنکه در بیت یادشده کلیم، واژه پرگار کاملاً فرد افتاده است و هیچ تناسبی با شناسه‌های نامبرده ندارد و سخنی از نقطه یا واژه‌های پیوندیافته با سیر و گردش و پرگار نرفته است.

بنابراین اگرچه چشم پرگار در روزگار کلیم متداول بوده است، به سبب وجود ابهام‌هایی که در این خوانش از بیت بیان شد، به گمان نگارندگان این پژوهش، پرگار مصحف پرکار به ضم اول است. حال باید دید پرکار در بیت به چه معناست؟ از معانی پرکار، منقش است؛ آنچنان که در لغت‌نامه ذیل این واژه چنین آمده است: «نقاشی، قلمزنی، قلابدوزی، گلدوزی و تذهیب و گچبری و امثال آن که در آن کار بسیار کرده‌اند» (دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل واژه پرکار). با این واژه مصراع را باید به این صورت خواند: «همه چون خانه‌های چشم، پرکار». منظور شاعر آن است که بناها و باغ‌های اکبرآباد مانند خانه‌های چشم، منقش و پر نقش و نگار است. پرسش‌های دیگری در این معنا مطرح خواهد شد؛ مانند اینکه منظور از خانه‌های چشم چیست؟ ارتباط خانه‌های چشم و پرکاری در چیست؟ وجه‌شبه شهر منقش در تشبیه بناهای گوناگون به خانه‌های چشم در چیست؟

می‌توان به پرسش بالا به دو گونه پاسخ داد؛ یکی آنکه بگوییم منظور از خانه‌های چشم، چشم‌دان و چشم‌خانه‌های ناظران این شهر است که تصویر شهر نگارین مانند آینه بر چشم ناظران شهر منعکس شده است؛ بنابراین وجه‌شبه در تشبیه شهر به خانه‌های چشم، پر نقش و نگار بودن شهر و در نتیجه بازتاب این نقش و نگار در چشم ناظران شهر است. دیگر آنکه به‌طور کلی خانه‌های چشم را دستگاه بینایی تصور کنیم که چشم در طب قدیم، به راستی از طبقه‌های مختلف تشکیل شده است: «إعلم أن العين مركبة من سبع طبقات، الأولى يقال لها «الصلبة» و هي لا صقة بالعظم. و الطبقة الثانية يقال لها «المشيمية». و الطبقة الثالثة يقال لها «الشبكية». و الطبقة الرابعة يقال لها «العنكبوتية». و الطبقة الخامسة يقال لها «العينية». و الطبقة السادسة يقال لها «القرنية». و الطبقة السابعة يقال لها «الملتحمه» (کحالی، ۱۳۸۷: ۲۸).

در ذخیره خوارزمشاهی نیز در این باره چنین آمده است: «و اندر عدد طبقه‌ها خلاف است و به قول جالینوس هفت است: اول طبقه صلب است و دوم مشیمیه است سوم شبکیه است و چهارم عنکبوتیه و پنجم عنبیه و ششم قرنیه و هفتم ملتحمه و عضلات نه است تشریح آن و تشریح آورده و شرابین اندر تشریح اندام‌های یکسان یاد کرده آمده است» (جرجانی، ۱۳۹۱: ۱۳۴).

به گمان نگارندگان بهتر است در بیت منظور خانه‌های چشم به معنای طبقات چشم در نظر گرفته شود؛ زیرا معنای نامبرده هم‌خوانی بیشتری با مصراع دوم بیت، «بروی هم چو چین طره یار»، می‌یابد.

کلیم در این بیت می‌گوید بناهای شهر، منقش و طبقه‌بندی شده است؛ مانند خانه‌های چشم و چین‌های طره یار که بر روی یکدیگر فروآمده‌اند؛ اما ارتباط خانه‌های چشم و پرکاری در چیست؟ برای پاسخ به این پرسش به بیتی از حافظ و شرح‌هایی که بر آن آمده است، اشاره می‌شود:

### بیا که پرده گلریز هفت‌خانه چشم کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

پرده گلریز در بیشتر شرح‌های حافظ به معنای پارچه‌ای است که گل‌های سرخ در آن بافند (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۳۰۶۵). حمیدیان نیز این معنا را درست می‌پندارد و در باب خانه در این بیت می‌گوید: «خانه: در اینجا اتاق یا حجره یا غرفه است، و نه مجموعه بنا، یعنی هفت اتاق یا غرفه چشم، همچون «هفت‌پرده» یا هفت لایه آن، چنانکه چندبار در حافظ مبنای مضمون قرار گرفته است؛ مثل:

### اشک حرم‌نشین نهان‌خانه مرا زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

شاعر هفت لایه چشم را به پرده‌ای گلریز یا قلمکار مانند می‌کند که خیال یار با زدن سایه و روشن به آن، تصویری مرکب و بدیع ساخته است. «گلریز» را از دو جهت می‌توان در نظر مجسم کرد: یکی این خیال یار که به چشم شاعر درآمده، همچون پیکر دلارای خود او گل از آن می‌ریزد. دیگر فروریختن گل‌هایی از اشک سرخ و گلرنگ شاعر از شوق مقدم خیال دوست، همچنان که در «اشک گلگون» (=گل مانند، با ایهام به اسب شیرین) و نظایر آن دیده‌ایم. در این صورت باید بپذیریم که بیت دارای تراکم یا ازدحام تصویری است، مگر اینکه بگوییم خود شاعر یک تصویر واحد را از آن اراده کرده است و نه بیش. در هر حال، ازدحام تصویر، آن هم در شعر سراسر ایهام سده هشتم، امری ناشناخته نیست. و اما پرده‌های هفت‌گانه به نظر می‌رسد برای القای این معنی است که شاعر دلدار را به سوی خود می‌خواند و می‌گوید: بیا که من هفت پرده چشم را، که در نهایت ظرافت بر آنها با اشک گلگون خود نقش و نگار زده‌ام، همچون پرده‌ها و پوشش‌های محافظ آویخته‌ام تا چشمانم در درون آنها و بی‌زحمت اغیار با خیال تو هم‌آغوش شود» (همان: ۳۰۶۸).

مرحوم استاد مظاهری در یکی از کلاس‌های درس حافظ در دانشگاه اصفهان، در توضیح بیت یادشده چنین بیان کرده است: «هفت‌کاری صورت صحیح بیت فوق است. بیت حافظ در نسخه‌های کتابخانه ایاصوفیه (نسخه ب به تصحیح خانلری)، اصغر مهدوی (ح به تصحیح خانلری)، کتابخانه طوپقاپو سرای اسلانبول (ط به تصحیح خانلری)، کتابخانه سید علی سبزویش (ی به تصحیح خانلری)، کتابخانه نور عثمانیه استانبول (ک ب تصحیح خانلری) چنین ضبط شده است:

### بیا که پرده گلریز هفت‌کاری چشم کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

(حافظ، ۱۳۸۲: ۲۲۹)

به نظر می‌رسد هفت‌کاری در اینجا بهتر معنا می‌دهد و هفت، نماد کثرت است و هفت‌کاری به معنای منقش که روی آن بسیار کار شده است:

### باز فراش چمن یعنی نسیم نوبهار بر چمن گسترد فرشی از پرند هفت‌کار

(ابن یمین)

پرند هفت‌کار در بیت ابن یمین نیز به معنای پرند منقش است و تحریر در تحریر کارگاه خیال، به معنی نقش کردن و تزیین کردن است. کارگاه نیز چارچوبی است که بر روی آن پارچه می‌کشند و گلدوزی می‌کنند. و علامه قزوینی بهترین توجیه را در مورد این بیت دارد.<sup>۱</sup>

بنابراین آنچنان که پیشتر نیز گفته آمد پرکار در بیت کلیم همدانی همانند هفت‌کار در شعر حافظ به معنای بسیار متنقش خواهد بود که با خوانش بالا از شعر حافظ آشکار می‌شود. وصف چشم به پرکاری پیش از کلیم در شعر حافظ به صورت تعبیر پرده هفت‌کاری چشم کاربرد داشته است. اما درباره بیت منظور از کلیم کاشانی می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگرچه صورت چشم پرگار پذیرفتنی است، ضبط چشم پرکار از نظر نگارندگان این مقاله ارجح می‌نماید. با وجود این، به دلایلی

که پیشتر گفته شد تعبیر چشم پرگار را هم نمی‌توان کاملاً نادرست دانست؛ به همین سبب نوعی ایهام چندگونه خوانی میان چشم پرگار و چشم پرکار برقرار شده است که نمونه‌های این نوع ایهام در شعر حافظ وجود دارد.

### چشم داغ یا چشم زاغ

در بخش غزلیات دیوان کلیم، در بیتی ترکیب چشم داغ به کار رفته است که با توجه به بافت شعر، چندان معنی نمی‌دهد و باید در آن تأمل کرد:

بنازم چشم داغت را، عجب بینایی دارد

به غیر از سینۀ پاکان ندیدم خوش کند جایی

(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۵۵۰)

اگر ترکیب چشم داغ را در این بیت درست بدانیم، این ترکیب مدلول چشم نابینا خواهد بود؛ ترکیب چشم داغ با معنای نامبرده در شعر کلیم پیشینه دارد:

ز دیده رفتی و تاریک شد سراجۀ چشم به دل در آمدی و چشم داغ بینا شد

(همان: ۳۱۵)

اگرچه داغ و بینایی و سینه با یکدیگر در این بیت تناسب دارد، تمجید کلیم از نابینایی، تأمل‌برانگیز است؛ ستایش از نابینایی در متون پیشینه دارد (رک: حمیدیان، ۱۳۸۷: ۶۲-۶۳) مانند:

گر نیست تو را دو نرگس، ای طرفه نگار از غم دل خود، چون دل من تنگ مدار

(شروانی، ۱۳۶۶: ۴۰۳)

در اینجا بدون اینکه بخواهیم ترکیب چشم داغ را نادرست بدانیم، به گمان دیگری نیز در این بیت اشاره می‌کنیم و آن اینکه ممکن است داغ در اینجا مصحف زاغ بوده باشد. می‌دانیم که ترکیب چشم زاغ اضافه تشبیهی و مدلول چشم کبود است و کاربرد آن قدمتی دیرین دارد. در لغت فرس اسدی طوسی آمده است:

یکی باغبان اندران باغ بود دل سختش و دیده زاغ بود

آیا در این ترکیب منظور از زاغ، همان غراب سیاه رنگ است؟ صائب نیز به تمایز رنگ چشم زاغ با این پرنده اشاره کرده است:

با بدسرشت پرتو نیکان چه می‌کند در بال زاغ نیست اثر چشم زاغ را

(صائب، ۱۳۷۴: ۳۴۵)

اگر بپذیریم که در بیت کلیم چشم داغ مصحف چشم زاغ بوده است، وجه شبه این ترکیب پرکاربرد چیست؟ در صورت پذیرش ترکیب چشم زاغ در بیت کلیم، پرسش‌هایی مطرح خواهد شد؛ یکی اینکه آیا معیار زیبایی‌شناسی کلیم نسبت به معیارهای مرسوم و سنتی زیبایی، چرخش داشته و تغییر کرده است؟ دیگر اینکه به‌طور کلی وجه شبه در ترکیب متداول چشم زاغ چیست؟ در پاسخ به پرسش اول باید گفت روزگار کلیم، زمانه تغییر معیارها و سنت‌های مربوط به زیبایی بوده است؛ صائب و دیگر شاعران سبک هندی بارها زیبایی چشم آبی را ستوده‌اند (رک: حمیدیان، ۱۳۷۸: ۶۱):

دل خراب مرا جور آسمان کم بود

که چشم شوخ تو ظالم هم آسمان‌گون شد

(صائب، ۱۳۷۴: ۸۴۰)

من آن نیم که به نیرنگ دل دهم به کسی بلای چشم کبود تو آسمانی بود

(همان)



## هر چشم زدن چشم کبود تو به رنگی ست نیلوفر چرخ این همه نیرنگ ندارد

(همان)

در شعر کلیم نیز نشان کم‌رنگی از این تغییر سلیقه دیده می‌شود؛ آنچنان که او در بیتی موی سرخ‌گون را به زلف سیاه ترجیح داده است:

دل خون‌چکان به زلف تو هنوز هست خندان که شود ز دستبازی کف شانه‌ها حنایی

(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۳۱۳)

در این بیت به سبب ارتباطی که شاعر میان زلف و دل خون‌چکان برقرار کرده است، می‌توان چنین تصور کرد که گویا رنگ زلف معشوق سرخ‌گون بوده است و شاعر با مبالغه همراه با حسن تعلیل می‌گوید گرفتارشدن دل در زلف، سبب رنگین و خونین شدن آن شده و این دست‌اندازی تا حدی بوده که حتی شانه‌ها را حنایی رنگ کرده است؛ موی حنابسته معشوق باعث شده است که شانه‌ها و کتف و بازوی او و یا وسیله شانه‌کردن موی، حنایی‌رنگ شود؛ نیز چه بسا شانه‌ها موهم به شانه‌های عاشق باشد؛ بنابراین شاعر به نیم‌وصالی هم نظر دارد؛ یعنی تارهای موی معشوق با شانه‌های عاشق برخورد می‌کند و شانه‌های عاشق حنایی‌رنگ می‌شود. به همین سبب دل غمگین عاشق از دست‌بازی زلف خندان خواهد شد؛ زیرا زلف باعث می‌شود تا سر مویی از معشوق به عاشق رسد.

بنابر بیت نامبرده می‌توان رویکرد نامتعارف به زیبایی را در شعر کلیم نیز جستجو کرد؛ البته این نوع زیبایی در آن روزگار متداول نبوده است، همان‌گونه که در بیت بالا دیده شد، و به همین سبب کلیم و دیگر شاعران سبک هندی، این نوع از زیبایی نامرسوم را در پوششی از صورخیال و مضامین خیال‌انگیز و مرکب می‌پیچیدند. در واقع هدف آنان این بود که با توجه به روزگار خود، ذهن‌های سنتی زیباپسندان را بیشتر درگیر زیبایی بلاغی شعر کنند تا زیبایی نامرسوم معشوق. اکنون به ترکیب چشم زاغ و وجه شبه آن بازمی‌گردیم. می‌دانیم که برای غراب، انواع بسیاری است. مؤلف صبح الاعشی می‌گوید: «زاغ نوعی کلاغ است کوچک، به رنگ سبز لطیف و خوش‌منظر. گاهی دارای منقار و پاهای سرخ. و این همان است که آن را غراب‌الزیتون نیز می‌نامند زیرا زیتون می‌خورد» (قلقشندی، ۱۳۳۱، ج ۲: ۷۶). در *حیات‌الحيوان الکبری* دمیری ذیل زاغ چنین آمده است: «من انواع الغرابان يقال له الزرعى و غراب الزرع، هو غراب اسود صغير، و قد يكون محمر المنقار و ارجلین، و يقال له غراب الزیتون، لانه ياكله. و هو لطيف الشكل حسن المنظر لاکن وقع فى عجایب المخلوقات، انه اسود الكبير و انه يعيش اكثر من الف سنة، و هو وهم، و الصواب الاول» (دمیری، ۱۴۲۴: ۵۸۳). دمیری این نوع زاغ را با آنچه در فارسی کلاغ خوانده می‌شود، متفاوت می‌داند و بر *عجایب المخلوقات* خرده می‌گیرد که این پرنده را بزرگ جثه و سیاه معرفی کرده است. با وجود این در توضیح *صبح الاعشی* و *حیات‌الحيوان* در رنگ پرنده اختلاف است. با وجود صراحت دمیری و مترجمان کتاب او بر رنگ سیاه زاغ، در تصویری که ذیل همین واژه در یکی از نسخه‌های ترجمه *حیات‌الحيوان* آمده، این حیوان، رنگارنگ ترسیم شده است (رک: تصویر الف)؛ نیز با وجود اینکه یکی از منابع *صبح الاعشی*، *حیات‌الحيوان* دمیری بوده است، قلقشندی این پرنده را سبز رنگ توصیف می‌کند؛ بنابراین دو احتمال پیش می‌آید؛ یکی اینکه دمیری در رنگ زاغ اشتباه کرده است و دیگر اینکه اینگونه غراب در زمان‌های مختلف مدلول‌های متفاوتی داشته است؛ یعنی مدلول زاغ در قرن نهم تا دوازدهم تغییر کرده است؛ همچنین می‌توان گفت به‌طور کلی زاغ در ترکیب چشم زاغ، غرابی نیست که دمیری به آن اشاره کرده است. البته گونه‌های غراب بسیار است و همه انواع آن سیاه نبوده‌اند. به نظر می‌رسد در گونه‌های این حیوان غلبه با رنگ کبود بوده است؛ مثلاً جاحظ به نوعی دیگر از غراب، یعنی شقراق، اشاره می‌کند که سبز رنگ است و در فارسی به مناسبت رنگ پرهایش به

آن سبز قبا می‌گویند. نیز یکی از گونه‌های غراب که نتیجه ازدواج شقراق و زاغ است، انیسه نام دارد؛ درباره آن اینچنین آمده است: «طیری است تیز چشم؛ صوت او به صوت جمل می‌ماند. و مأوای وی در قرب نهرها و جاهای بسیار آب و پرداخت می‌باشد. و او را رنگ خوب و تدبیر در معیشت خود بود. ارسطو گفته از شقراق و زاغ متولد می‌شود؛ و اثر این از رنگ او آشکار است. و آن طیری است که با انسان خوشش می‌آید. قابل ادب و تربیت می‌باشد. و در صغیر و آواز او اعجوبه‌های بسیارند؛ زیرا که بسی باشد مثل قمری صداها در می‌زند. و بسی باشد مانند اسب، آواز برمی‌دارد. و غذای او میوه بود و گوشت و غیر آن. و با بیشه‌ها الفت دارد. الحکم حلال باشد؛ زیرا که از طیبات است و شاید که به حرمت او وجهی استخراج شود به واسطه آنکه گوشت می‌خورد و به سبب تولد وی از شقراق و زاغ. و الله اعلم» (علامی، بی‌تا: برگ ۳۶) در نسخه مصور ترجمه حیات الحیوان نیز تصویر این پرنده به رنگ سبز لجنی ترسیم شده است (رک: تصویر ب).

اکنون به بیت کلیم بازمی‌گردیم؛ در مصراع اول اگر بپذیریم ترکیب چشم داغ، مصحف چشم زاغ است، می‌توان ارتباطی میان بینایی با چشم زاغ برقرار کرد. بنابر تصریح حیات الحیوان ذیل انیسه آشکار شد که این پرنده مانند زاغ به تیزی می‌بیند نیز شهره بوده است؛ همان‌گونه که نظامی در بیتی چشم زاغ را نه در رنگ آن، بلکه در تیزی مثل زده است:

هنر بیند چو عیب این چشم جاسوس      تو چشم زاغ بین نه پای طاووس  
(نظامی، ۱۳۷۰: ۲۴۳)

بنابراین بیت کلیم را با چشم زاغ نیز می‌توان درک کرد.

بررسی چند درونمایه و کلیدواژه

ناخن دخل بجا

موضوع بحث در این بخش، ترکیب «ناخن دخل بجا» است:

بکر معنی را مشاطه سخن فهمانند      ناخن دخل بجا شانه زلف سخن است  
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۳۱۹)

دخل «در اصطلاح شعرا اعتراض را گویند بجا و بیجا. و کج از صفات اوست» (دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل دخل). منظور از اعتراض، جمله معترضه - در کتاب‌های معانی ذیل اطناب و حشو آمده است - نیست؛ بلکه اعتراض یا دخل، وارد کردن ایراد و انتقاد بر شعر است. گویا این اصطلاح از قرون دهم به بعد در شعر معمول شده است. به نظر می‌رسد صائب با تأثیرپذیری از این بیت کلیم چنین سروده است:

شانه‌ای زلف گره‌گیر سخن را لازم است      زینهار از ناخن دخل سخندان سر مپیچ  
(صائب، ۱۳۷۴: ۱۱۱۶)

دخل، گاه انتقادی به جا و گاه ایرادی نابه‌جاست؛ دخل بجا به قول صائب و کلیم، شانه زلف سخن و باعث زیباتر شدن آن است و نکته‌ای است که سخن‌سنج و سخن‌فهم درباره بیت بیان می‌کند؛ در دو بیت نامبرده میان شانه و ناخن و دخل تناسبی ایجاد شده و درون‌مایه‌ای مشتمل بر شبکه تداعی ساخته است که در شعر این دوره شواهد دیگری نیز برای آن می‌توان یافت:

ناخن دخل حسودان با سخن هرگز نکرد      آنچه در زلف تو با دل شانه شمشاد کرد  
(همان، ۱۱۶۰)

بیتی در لغت‌نامه از میرزا عبدالغنی قبول آمده است:

خلق را کی شیوه واکردن گره با ناخن است

کز برای دخل کج در دست ایشان ناخن است

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل دخل)

به نظر می‌رسد واژه ناخن در لغت‌نامه، در مصراع اول به اشتباه ضبط شده و صورت صحیح، شانه است؛ یعنی «خلق را کی شیوه، واکردن گره با شانه است».

گاهی کلیم این دخل به‌جا را با ابرو پیوند می‌دهد:

بر روی شاهد سخن ابروی دلکشی است آرایشی که ناخن دخل بجا کند

(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۴۳۸)

کلیم همچنین در مضمونی بسیار نزدیک به بیت بالا از دخل کج یا نابه‌جا چنین تعبیر کرده است:

در بیت ابروی تو که بی‌عیب آمده است جز دخل کج به خاطر مژگان نمی‌رسد

(همان: ۱۴۰)

به نظر می‌رسد گاهی دخل، ایراد و اعتراضی است که با تصرف همراه بوده است؛ یعنی سخن‌سنج و منتقد بر واژه یا موضوعی در بیت ایراد وارد می‌کرده و سپس جایگزینی برای آن پیشنهاد می‌داده است؛ شاید هم منتقد، خود به تصرف در بیت دست می‌زده است؛ در لغت‌نامه در بیتی از نعمت‌خان عالی چنین آمده است:

مشاطه به خال سیه آراست جبینت در مصرع ابروی تو این دخل، بجا بود

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل دخل)

در بیت «آرایشی که ناخن دخل بجا کند» که پیشتر از کلیم یاد شد نیز می‌توان از «دخل بجا» نوعی اصلاح سخن و تصرف در آن را دریافت: «اکثر بر کلام متقدمین ایراد می‌نمود و دخل به‌جا می‌کرد» (عاشقی عظیم آبادی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۵۱۹). در متون این دوره نیز گاهی واژه دخل همراه با واژه تصرف آمده است: «ای عزیز نه دهره و دهریت است که در مصارف استعمال آن دخل بی‌جا توانی کرد و این نه لغت سنسکریت زبان گوالیا است که با وجود عدم قدرت در آن تصرف توانی نمود» (میرزا جلالا، ۱۳۷۴: ۳۰۲).

سخنی هم که جای هیچ ایراد و انتقادی بر آن نیست و به اصطلاح نیازمند هیچ دخلی نیست، «متین» است:

ناخن دخل است کوتاه از سخن‌های متین ماهی لب‌بسته را قلاب نتواند گرفت

(صائب، ۱۳۷۴: ۶۸۸)

اندیشه‌اش ز ناخن یا جوج دخل نیست باشد متین چو سد سکندر کلام من

(همان: ۳۱۰۶)

اما چرا این واژه بیشتر با ناخن ترکیب شده است؛ در لغت‌نامه به نقل از بهار عجم و آندراج، ناخن دخل کنایه از ایراد و اعتراض است:

خیال نازکم را نیست تاب ناخن دخلی غنی هرگز نباشد طاقت نشتر رگ گل را

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل ناخن دخل)

زیرا یکی از معانی کنایی ناخن، دخل کردن و تصرف کردن است:

سهل باشد بندکردن ناخنی بر بیستون  
پیش برق تیشه من کوه میدان می دهد  
(صائب، ۱۳۷۴: ۳۴۰)

بنابراین چه بسا ترکیب ناخن دخیل به نوعی اضافه اقترانی دانسته شود و به سبب کاربرد بسیار آن در شعر این دوره می توان آن را افزون بر اینکه یکی از ترکیب های درون ایه ای شعر کلیم دانست، یکی از ترکیب های کلیدی سبک هندی نیز معرفی کرد.

### کاغذ گرده

برخی مضمون پردازی های شاعر حاصل استفاده او از اصطلاحات مربوط به کتاب پردازی (رک: صدری ۱۳۸۹: ۱۳۹) است که در اینجا به دو شاهد کاغذ گرده و کاغذ توتیا اشاره می شود. ترکیب «کاغذ گرده» در بیتی از دیوان کلیم چنین به کار رفته است:

کاغذ گرده شد از سوزن مژگان تو دل  
رنگش از سرمه آن نرگس پرفن کردم  
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۴۷۰)

صائب نیز در بیتی نزدیک به همین مضمون می گوید:

صفحه آینه را کاغذ سوزن زده کرد  
تا چه با سینه مجروح کند مژگانش  
(صائب، ۱۳۷۴: ۲۴۰۱)

کاغذ گرده یا همان کاغذ سوزن یا سوزن زده، کاغذی است که مصوران بر آن، نقش سیاه قلم کشند و آن را سوزن کنند [با سوزن سوراخ کنند] و باز بر کاغذ سفید گذاشته و سوده زغال در پارچه باریک بسته بر آن افشانند و آن نقش صورتی پیدا کند. بعد از آن بر سیاه قلم استخوان بندی آن درست کنند (دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل واژه به نقل از آنندراج). گرده، خاکه نقاشان باشد و آن زغال سوده است که در پارچه بسته اند و بر کاغذهای سوزن زده طراحی کرده مانند تا از آن طرح و نقش به جای دیگر نشیند و آن کاغذ سوزن را نیز گویند. (همان: ذیل واژه به نقل از برهان) به این کار گرده کردن می گفتند آنچنان که در تاریخ اصفهان در ذکر جماعت نقش دوز چنین آمده است: «این صنف قبلاً اجماع داشتند و زنانه و مردانه نقش دوزی می کردند و بازار این متاع رواج زیادی داشت. آنچه در عمل نقاشی نقش بوده، بر روی قدک و چلواری و غیره گرده می کردند و تمام متن آنها را از ابریشم خالص و کرک و ریسمان به رنگ های مختلف با سوزن نقش می دوختند و قیمت نقش های مزبور به نسبت مراتب آنها متفاوت بود» (هنر فر، ۱۳۸۶: ۲۰۰).

کاربرد کاغذ گرده در شعر این دوره پیشینه دارد؛ اشرف مازندرانی که در نقاشی و خوشنویسی دستی داشته است، چنین می گوید:

گر کاغذ گرده سپهر است  
ور نقش و نگار ماه و مهر است  
(اشرف مازندرانی، ۱۳۷۳: ۱۶۰)

آن بت از کینه زند نقش مرا بس که به تیر  
کاغذ گرده کند صفحه تصویر مرا  
(همان: ۳۴۵)

آن است مصور که برون می آرد  
زین کاغذ گرده هر زمان طرح نوی  
(همان: ۳۶۹)

پرده دیده من کاغذ سوزن زده شد  
تا سر رشته مقصود به دستم دادند  
(همان: ۳۵۱۰)

چون کاغذ سوزن زده در عرصه آفات  
رو سینه به ناوک ده و سامان زره کن  
(بیدل، ۱۳۷۶: ۶۴۵)

طغرای مهدی که در رساله مصنوع و ممزوج پری‌خانه، اصطلاحات خط و کاغذ و نقاشی را استفاده کرده است، چنین می‌گوید: «آب و رنگ تصویرش اگر به سرسبزی کاغذ گرده می‌پرداخت تازگی آن کاغذ خاکه انگشت را خاکه فیروزه می‌ساخت» (افشار، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

بنابراین با توجه به قراین نامبرده، این ترکیب را نیز می‌توان از جمله درون‌مایه‌های سبک هندی معرفی کرد که شاید کلیم سبب شده است تا شبکه تداعی آن با سینه و دل در شعر شاعران سبک اصفهانی - از جمله صائب و طرز خیال هندی مانند بیدل - گسترش یابد.

### کاغذ توتیا

دیده ما شد سفید و خاک پایت را نیافت  
گرچه کاغذ، گاه وصل توتیا را دیده است  
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۲۴۶)

کاغذ توتیا از اصطلاحات مربوط به کاغذسازی است و ایرج افشار نیز به اصطلاح کاغذ توتیا اشاره کرده است (افشار، ۱۳۷۷: ۲۶۳). کلیم در این بیت، سفیدی چشم را به کاغذ توتیا تشبیه کرده است. در پانویشت پرتو بیضایی بر بیت چنین آمده است: کاغذ توتیا کاغذی بوده که خاکستر آن را برای رفع درد چشم در قدیم به کار می‌برده‌اند (کلیم همدانی، ۱۳۶۹، پانویشت: ۲۴۶)؛ اما در هیچ‌یک از منابع قدیم به دست‌یابی توتیا از کاغذ اشاره نشده است (رک: اعلم، ۱۳۹۳: ذیل توتیا). به نظر می‌رسد کاغذ توتیا مانند کاغذ قند (رک: دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل واژه) کاغذ باطله‌ای بوده است که توتیا در آن می‌پیچند و آن باطل و از کار رفته است و می‌توان گفت این عبارت را برای چیز بی‌اعتبار به کار می‌برند؛ دیگر ابیات کلیم نیز این معنا را تصدیق می‌کند:

نشد بی‌روی او چشم سفید از توتیا روشن  
نبیند بهره‌ای هر چند کاغذ توتیا دارد  
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۳۷۴)

به چشم خاک پای دوست حیفت  
که کاغذ قدردان توتیا نیست  
(همان: ۲۹۹)

در آثار دیگر شاعران این دوره نیز این ترکیب دیده می‌شود؛ شاید فضل تقدم با بابا‌فاغانی باشد که می‌گوید:

نسخه سحر سامری کاغذ توتیا شود  
چون به کرشمه سر دهی نرگس سرمه‌سای را  
(گوپاموی، ۱۳۸۷: ۵۶۹)

نگاهش ار به سر نامه وفا ریزد  
سواد صفحه ز کاغذ چو توتیا ریزد  
(بیدل، ۱۳۷۶: ۱۴۲)

دیگر به خاک پای تو دست که می‌رسد؟  
صد سرمه خط به کاغذ این توتیا گذاشت  
(صائب، ۱۳۷۴: ۱۰۱۹)

### نتیجه‌گیری

با وجود تصحیح‌ها و تعلیقات به نسبت بسیار بر دیوان کلیم کاشانی، هنوز ضبط مغلوط و تصحیف در تصحیح ابیات دیوان این شاعر دیده می‌شود؛ شبکه تداعی واژگان، مضامین خیال‌انگیز و مرکب و گاه ایهام‌های چندگانه، شعر او را

بحث برانگیز کرده است؛ در تصحیح و شرح ابیات شاعر، باید به شناسه‌های یادشده توجه کرد. ازسوی دیگر به سبب استفاده گسترده شاعر از عناصر عامیانه و شبکه تداعی واژگان، درونمایه‌های شعر کلیم تعدد و تنوع گسترده‌ای یافته است که یافتن شبکه‌های تداعی در آنها نیازمند استفاده از روابط بینامتنی و مراجعه به متون متقدم و متأخر و یا نزدیک به روزگار شاعر است. گشودن گره‌های موجود در برخی از این کلیدواژه‌ها خواننده را در درک و دریافت شعر دیگر شاعران سبک هندی یاری می‌کند. در بیشتر نمونه‌های یادشده می‌توان کلیم را پیشگام استفاده از این ترکیبات و مضمون‌آفرینی‌ها دانست.

شباهت میان مضمون‌پردازی‌های صائب و کلیم فراتر از ابیاتی است که در این پژوهش به آن پرداخته شد. وجود مضامین مشترک به اندازه‌ای است که گمان استقبال و تتبع این دو شاعر از یکدیگر مطرح می‌شود و چه بسا خود، موضوع پژوهشی مستقل به شمار رود؛ اما اینکه فضل تقدم با کدام یک بوده است، آشکار نیست. شاید با توجه به تأخر کلیم در تاریخ تولد نسبت به صائب، بتوان گفت دست کم در ابیات یادشده نخست کلیم مضمون‌پردازی کرده است؛ به ویژه اینکه میان صائب و کلیم دوستی ویژه‌ای برقرار بوده است:

هر کسی برق تجلی را نمی‌داند زبان چون ابوطالب کلیمی از کجا پیدا کنم  
(صائب، ۱۳۷۴: ۲۶۱۰)

تصویر الف: زاغ



ان ابن اللبث واللبوه  
من پرشهرن و شهر ماده

ان الزاغ ابو عجم  
من زاعم و کینه ابو عجمه است

### تصویر ب: انیسه



### پی‌نوشت

۱. این نکته به اشاره و با استفاده از یادداشت‌های خانم دکتر گلپر نصری از درس حافظ مرحوم استاد مظاهری تدوین شد.

### منابع

- ۱- ابن بلخی (۱۳۷۴). *فارسانامه ابن بلخی*، ۱ جلد، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- ۲- اشرف مازندرانی (۱۳۷۳). *دیوان اشعار*، به تصحیح دکتر محمدحسین سیدان، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- ۳- اعلم، هوشنگ (۱۳۹۳). «توتیا»، *دانشنامه جهان اسلام*، <http://rch.ac.ir/article/details/10569>.
- ۴- افشار، ایرج (۱۳۷۷). «کاغذ در متون پیشینه فارسی»، *ایران‌شناسی*، شماره ۲، ۲۷۰-۲۴۸.
- ۵- افشار، ایرج (۱۳۸۲). «واژگان نسخه‌شناسی: اصطلاحات مربوط به کاغذ و خط و نسخه (در پری‌خانه و قصاید طغرای مشهد)»، *نامه بهارستان*، شماره ۷ و ۸، ۲۰۵-۲۲۴.
- ۶- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶). *کلیات (۳ مجلد)*، به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی، تهران: الهام.
- ۷- جرجانی، اسماعیل بن حسن (۱۳۹۱). *ذخیره خوارزمشاهی*، قم: مؤسسه احیاء طب طبیعی.
- ۸- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۲). *دیوان حافظ براساس نسخه محمد قزوینی و قاسم غنی*، تهران: طلایه.
- ۹- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۶۷). *طرز تازه سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، تهران: سخن.
- ۱۰- حمیدیان، سعید (۱۳۹۰). *شرح شوق*، تهران: قطره.
- ۱۱- حمیدیان، سعید؛ آقابابایی، زهرا (۱۳۸۷). «بررسی وجوه نامتعارف زیبایی در ادب فارسی»، *متن پژوهی ادبی*، شماره ۳۷، ۴۹-۸۱.
- ۱۲- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۲۵). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- ۱۳- دهقان، علی؛ زاهدی‌کیا، حبیبه (۱۳۹۱). «بررسی مضمون‌آفرینی در غزلیات کلیم کاشانی»، *فصلنامه علمی پژوهشی*

زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد، شماره ۱۳، ۲۲-۴۰.

۱۴- دمیری، محمدبن موسی (۱۴۲۴). *حیات الحیوان*، به تحقیق احمد حسن بسیج، لبنان (بیروت): دارالکتب العلمیه، منشورات محمد علی بیضون.

۱۵- شروانی، جمال (۱۳۶۶). *نزهة المجالس*، تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: زوار.

۱۶- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۴). *دیوان صائب*، به کوشش محمد قهرمان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷- صادقزاده، محمود (۱۳۸۹). «بررسی مختصات سبکی و موتیف پردازی در غزلیات کلیم کاشانی»، *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، شماره ۱۰، ۲۸۰-۲۹۷.

۱۸- صدری، مهدی (۱۳۸۹). «اصطلاحات، استعارات و کنایات کتاب پردازی در دیوانهای کلیم و نجیب و محتشم کاشانی»، *نشریه پیام بهارستان*، شماره ۸، ۱۳۹-۲۵۸.

۱۹- عاشقی عظیم آبادی، حسین قلی خان بن علی خان (۱۳۹۱). *تصحیح کمال حاج سید جوادی*، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۲۰- علامی، ملا محمدسعید بن ملاسلیم؛ فوجی، عبدالحمید (بی تا). *ترجمه حیات الحیوان*، با مقدمه علی بن محمد هارون هروی، نسخه خطی، کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

۲۱- علامی، ملا محمدسعید بن ملاسلیم؛ فوجی، عبدالحمید (بی تا). *ترجمه حیات الحیوان*، با مقدمه علی بن محمد هارون هروی، نسخه خطی، کتابخانه شخصی دکتر آقابابایی اصفهان.

۲۲- فسایی، حسن بن حسن (۱۳۸۲). *فارسانه ناصری*، ۲ جلد، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.

۲۳- قلقشندی، احمد بن علی (۱۳۳۱). *صبح الاعشی*، جزء الثانی، مصر: چاپ دارالخدیویه.

۲۴- کحالی، علی بن عیسی (۱۳۸۷). *تذکره الکحالین*، تهران: دانشگاه علوم پزشکی و خدمات بهداشتی درمانی ایران.

۲۵- کلیم همدانی، ابوالطالب (۱۳۶۹). *دیوان کلیم*، به تصحیح محمد قهرمان، مشهد: آستان قدس.

۲۶- کلیم کاشانی، ابوالطالب (۱۳۳۶). *دیوان کلیم*، به تصحیح و مقدمه پرتو بیضایی، تهران: کتاب فروشی خیام.

۲۷- ----- (۱۳۷۶). *دیوان کلیم*، به تصحیح و مقدمه مهدی صدری، ۲ جلد، تهران: همراه.

۲۸- گوپاموی، محمد قدرت الله (۱۳۸۷). *تذکره نتایج الافکار*، تصحیح یوسف بیگ باباپور، قم: مجمع ذخایر اسلامی.

۲۹- مظفریان، منوچهر؛ دستجردی، حکیمه (۱۳۷۴). «نسخه نو یافته اشعار کلیم»، شماره ۳، ۸۵-۹۷.

۳۰- میرزا جلالا (طباطبایی زواره)، محمد جلالالدین (۱۳۷۴). *نامه‌ها و نوشته‌ها*، دکتر قاسم صافی گلپایگانی، تهران: دانشگاه تهران.

۳۱- نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۹). *تذکره نصرآبادی* به کوشش احمد مدقق یزدی، یزد: دانشگاه یزد.

۳۲- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۷۰). *کلیات خمسه حکیم نظامی گنجه‌ای*، تهران: امیرکبیر.

۳۳- هنرفر، لطف الله (۱۳۸۶). *اصفهان*، ۱ جلد، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، چاپ چهارم.