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 he 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

فصل‌نامه متن شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان
سال پنجاه و پنجم، دوره جدید، سال یازدهم
شماره اول (پیاپی ٤١)، بهار ١٣٩٨، صص ٨٧- ٧٣
تاریخ وصول: ١٣٩٧/٢/٢٤ ، تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٧/١٠

درنگی بر ابیاتی از کلیم کاشانی (همدانی)

زهرا آقابابائی * - مینا رحمانی **

چکیده

ابوطالب کلیم کاشانی (همدانی)، خلاق‌المعانی ثانی، از شاعران برجستهٔ قرن یازدهم هجری است. مضمون‌آفرینی، خیال‌بندی، تمثیل و استفاده از عناصر فرهنگ عامه، کلیم را به یکی از پیش‌آهنگان مضمون‌پرداز سبک هندی ـ اصفهانی تبدیل کرده است. دقت در کلام و شعر او راهگشای مضمون‌پردازی‌های بقیهٔ شاعران سبک هندی خواهد بود. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی است و در آن به برخی از واژه‌ها و عبارات و ابیات بحث‌برانگیز در دیوان کلیم همدانی دقت می‌شود. همچنین نویسندگان این مقاله هم‌زمان با بررسی برخی ابیات تأمل‌برانگیز، ماهیت تصویر و شعر کلیم کاشانی را نیز تبیین کرده‌اند. نخست به برخی از بدخوانی‌های مربوط به صورت‌های تصحیح‌شدهٔ بعضی از ابیات کلیم کاشانی مانند «خانه‌های چشم پرگار» و «چشم زاغ» پرداخته شد و نگارندگان دربارهٔ صورت صحیح عبارت «خانه‌های چشم پرگار» در یکی از مثنوی‌های کلیم پیشنهادهایی ارائه دادند؛ سپس با توجه به ترکیب «چشم داغ» در غزلی از کلیم، به‌سبب التباس این ترکیب با چشم زاغ، پیشینهٔ کاربرد چشم زاغ و وجه‌شبه آن بررسی شد. آنگاه با روابط بینامتنی در شعر این دوره و با بررسی مضامین مغفول و مهجور شعر کلیم مانند ناخن دخل بجا، کاغذ گرده و کاغذ توتیا، این نتیجه به دست آمد که کلیدواژه‌های نامبرده به‌سبب تأثیر سخن کلیم بر شعر هندی، از حالت درون‌مایهٔ خاص و شخصی خارج شده و به یکی از مضامین سبک هندی تبدیل شده است.

واژه‌های کلیدی

کلیم کاشانی؛ بازخوانی تصحیح؛ درون‌مایه؛ مضمون‌پردازی

مقدمه

مضمون‌آفرینی، خیال‌بندی، استفاده از اسلوب معادله و عناصر مربوط به فرهنگ عامه سبب شده است تا کلیم هم‌ردیف

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور مرکز زرین‌شهر، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) zahrababaii@gmail.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور مرکز زرین‌شهر، اصفهان، ایران، m.rahmani0319@gmail.com

Copyright © 2019, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

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، ١٣٨٤: ١٦٥) 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.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ دیوان کلیم همدانی (کاشانی) از جنبه‌های مختلف سبک‌شناسی، واژه‌شناسی و تصحیح، تحقیقات بسیاری به‌صورت 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 مقالهٔ «بررسی مضمون‌آفرینی در غزلیات کلیم کاشانی» (دهقان و زاهدی‌کیا: ۱۳۹۱: ۲۲-٤٠) نویسندگان برخی از مضمون‌پردازی‌های رایج در دیوان کلیم را بررسی و شرح کرده‌اند. صادق‌زاده نیز در مقالهٔ «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» (١٣٧٦) 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 مقالهٔ 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 ـ تحلیلی است. در تجزیه و تحلیل داده‌ها تلاش می‌شود با استفاده از روابط بینامتنی و بهره‌گیری از متون منظوم و منثور دورهٔ 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 گم‌شدهٔ سبک سخن و شیوهٔ شاعری کلیم نیز بازیافته شود.

کلیم کاشانی و سبک شاعری او

ابوطالب متخلص به کلیم در همدان متولد شد؛ اما به‌سبب 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 (١٠٦١ ق) و نیز بیتی در دیوانش ـ که گویا در اواخر زندگی سروده است و به هفتاد سالگی‌اش اشاره کرده ـ می‌توان گفت در حدود سال ۹۹۰ زاده شده

است. کلیم در آغاز جوانی برای فراگیری علوم و دانش زمانه به شیراز رفت. سپس روانهٔ هندوستان شد و به دکن راه یافت. گویا در سال ۱۰۲۸ با قافلهٔ حاجیان عازم ایران شد؛ اما توقفش در اصفهان طولانی نبود و پس از دو سال دوباره به هند رفت (رک: کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۷-۱۲). دیوان کلیم شامل قصیده، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند و در حدود ده هزار بیت است. شاهنامهٔ 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 ۱۳٥٤ هجری در تهران نسخهٔ 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 ۱۳۳٦ شمسی دیوان کلیم به همت کتاب‌فروشی خیام چاپ و منتشر شد. چاپ اخیر را بیژن ترقی از روی سه نسخهٔ قدیمی فراهم آورده و حسین پرتوبیضایی آن را با چاپ مرحوم شهشهانی مقابله و اصلاح کرده است.

٤) در سال ۱۳٦۲ شمسی دیوان کلیم با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، در انتشارات زرین تهران به چاپ رسید.

۱. در ۱۳٦۹ شمسی دیوان او به تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان و در مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی منتشر شد (کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۷۰-۷۱).

۲. آخرین تصحیح از دیوان کلیم به سال ۱۳۷٦ بازمی‌گردد. این دیوان به تصحیح و مقدمه و تعلیقات مهدی صدری در تهران و در نشرِ همراه به چاپ رسید.

البته نسخهٔ نویافته‌ای نیز در مجموعهٔ اشعار کلیم و مغربی در کتاب‌های خطی مرحوم آیت‌الله حاج شیخ عبدالکریم مختاریان در مجلهٔ *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، ۱۳۷٤: ۸۵-۹۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصحیف‌های تصحیح

چشم پرگار یا پرکار

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

چه شهری بوستانی نورسیده — بناها سروهای قدکشیده
همه چون خانه‌های چشم پرگار — به روی هم چو چین طرهٔ یار
عماراتش سر از افلاک بر کرد — زمین یکسر سوی بالا سفر کرد
(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۱٤۲)

موضوع بحث، بیت دوم یعنی «همه چون خانه‌های چشم پرگار» است. پرتوبیضایی در پانوشت در توضیح بیت چنین آورده است: «کذا فی الاصل» (کلیم کاشانی، ۱۳۳٦: ۳٤۱). 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 واژهٔ

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

دلـم را عشـق گردانـد بـه گـرد چشـم پرگـارش

چو آن مرغـی کـه گردانـد کسـی بـر گـرد بیمـارش

(نصرآبادی، ۱۳۷۹: ٤١٠)

گویا چشم پرگار در این بیت ازسویی به معنای چشم گرد و ازسوی دیگر در مفهـوم گشـتن چشـم عاشـق بـه دور معشوق است. اگر این معانی با بیت کلیم تطبیق داده شود، منظور از خانه‌های چشم پرگار آن خواهد بود که خانـه‌هـای اکبرآباد مدور هستند و یا چشم برای تماشای زیبایی آنها دورشان می‌گـردد. در ایـن صـورت تکلیـف ادات «چـون» در عبارت «چون خانه‌های چشم پرگار» چیست؟ زیرا در این معنا خانه‌های چشم پرگار اضافهٔ تشبیهی خواهد بود و نیازی به ادات تشبیه نیست. همچنین مشبه را باید بیت نخست یعنی بناهای قدکشیده در نظر گرفـت کـه در ایـن صـورت دو سویهٔ تشبیه متجانس خواهد شد و این امر نیکو نیست. در پیوند با این تصویر و مفهوم می‌توان بـه یـاری قـراین دیگـر متون، دریافت دیگری از بیت داشت. در *فارسنامه* ابن‌بلخی، شکل شهر فیروزآباد فارس مدور، مانند دایرهٔ پرگار تشـریح شده است: «شهر فیروزآباد کی اکنون هست، بنا کرد و شکل آن مدوّرست چنانک دایره پرگـار باشـد، و در میـان شـهر، آنجا کی مثلاً نقطهٔ پرگار باشد، دکّه‌یی انباشته، برآورده است، نام آن «ایران گرده». و عرب آن را «طربال» گویند و بر سر آن، دکّه سایه‌ها، ساخته و در میان گاه آن، گنبدی عظیم برآورده و آن را گنبد کیرمان گویند و طول چهار دیوار این گنبد تا زیر قبّه آن هفتاد و پنج گز است و این دیوارها از سنگ خارا برآورده است» (ابن بلخی، ۱۳۷٤: ۳۳٤).

ابن‌بلخی نقطهٔ پرگار این شهر مدور را مرکز شهر دانسته که ازقضا منارهٔ بلندی در آنجا بنا شده است. به قرینـهٔ گـزارش ابن‌بلخی دربارهٔ فیروزآباد فارس، می‌توان تصویر شهر اکبرآباد را برپایهٔ سرودهٔ کلیم کاشانی چنین تشریح کرد کـه در وسـط شهرِ دایره‌شکل و به بیانِ *فارسنامه* «طربال» شهر، خانه‌های چند طبقه‌ای قرار داشته است؛ اما ایـن معنـا ابهـام‌هـایی خواهـد داشت؛ ازجمله اینکه چشم پرگار در شعر کلیم در تشبیه خانه‌ها و بناها آمده است و نه در تشبیه شهر و اگـر هـم خانـه‌هـا 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 نقطهٔ پرگار باشد؛ آنچنان‌که صائب می‌گوید:

دل مـن وجـه سـرگردانی خـود را نمـی‌دانـد که وقت سیر چشم نقطـه را پرگـار مـی‌بنـدد

(صائب تبریزی، ۱۳۷٤: ۱٤۰۵)

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

نقطـه از گـردش پرگـار خبـر مـی‌بخشـد چشم حیـرت‌زدگـان شـاهد رفتـار دل اسـت

(همان: ۷۳٤)

بنابراین اگر ترکیب چشم پرگار را در بیت کلیم صحیح بدانیم، چه‌بسا این تعبیر، معنای نقطهٔ پرگار را به ذهن متبـادر می‌کند؛ در این صورت وجه‌شبه یا کوچکی نقطه مانند خانه‌ها خواهد بود؛ در حالی که با توجه به سـیاق شـعر بـه نظـر 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 وجه‌شبه در حرکت دورانی پرگار به دور نقطـهٔ خـود و

چشم ناظرین به دور شهر و خانه‌هایش است. اما به‌طورکلی در مضمون‌پردازی‌های سبک هندی، اصل این است که تشبیه با ذکر قیدها و ملائمات مشبه‌به تقویت شود که به ایجاد شبکهٔ تداعی‌ها و تناسب در بیت می‌انجامد؛ مثلاً در مضمون‌پردازی شواهد یادشده، دو عنصر از ملائمات پرگار، مرکز تصویرآفرینی در شعر قرار گرفته است؛ یکی مضمون‌پردازی پرگار و نقطهٔ آن ـ مانند مصراع دوم در بیت نخست صائب که از گذاشتن سوزنِ پرگار بر کاغذ، به «که وقت سیر چشم نقطه را پرگار می‌بندد» یاد می‌کند ـ و وجه دیگر، پرگار و گردش آن است که شاعر بین واژهٔ پرگار با کلماتی مانند گرد، گرداندن، سرگردانی، سیر و گردش تناسب می‌آفریند. حال آنکه در بیت یادشدهٔ کلیم، واژهٔ 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، به‌سبب وجود ابهام‌هایی که در این خوانش از بیت بیان شد، به گمان نگارندگانِ این پژوهش، پرگار مصحف پُرکار 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 درنتیجه بازتاب این نقش و نگار در چشم ناظران شهر است. دیگر آنکه به‌طورکلی خانه‌های چشم را دستگاه بینایی تصور کنیم که چشم در طب قدیم، به‌راستی از طبقه‌های مختلف تشکیل شده است: «إعلم أن العین مرکبة من سبع طبقات، الأولی یقال لها «الصلبة» و هی لا صقة بالعظم. و الطبقة الثانیة یقال لها «المشیمیة». و الطبقة الثالثة یقال لها «الشبکیة». و الطبقة الرابعة یقال لها «العنکبوتیة». و الطبقة الخامسة یقال لها «العنبیة». و الطبقة السادسة یقال لها «القرنیة». و الطبقة السابعة یقال لها «الملتحمة» (کحالی، ۱۳۸۷: ۲۸).

در *ذخیرهٔ 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 شرایین اندر تشریح اندام‌های یکسان یاد کرده آمده است» (جرجانی، ۱۳۹۱: ۱۳٤).

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 طبقه‌بندی‌شده است؛ مانند خانه‌های چشم و چین‌های طرهٔ 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 پردهٔ گلریز هفت‌خانهٔ چشم کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

پردهٔ 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 مجموعهٔ بنا، یعنی هفت اتاق یا غرفهٔ چشم، همچون «هفت‌پرده» یا هفت لایهٔ آن، چنانکه چندبار در حافظ مبنای مضمون قرارگرفته است؛ مثل:

اشک حرم‌نشین نهانخانهٔ مرا زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی

شاعر هفت لایهٔ 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 ایهامِ سدهٔ هشتم، امری ناشناخته نیست. و اما پرده‌های هفت‌گانه به نظر می‌رسد برای القای این معنی است که شاعر دلدار را به‌سوی خود می‌خواند و می‌گوید: بیا که من هفت پردهٔ 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 کتابخانهٔ ایاصوفیه (نسخهٔ ب به تصحیح خانلری)، اصغر مهدوی (ح به تصحیح خانلری)، کتابخانهٔ طوپقاپو سرای اسلانبول (ط به تصحیح خانلری)، کتابخانهٔ سید علی سبزپوش (ی به تصحیح خانلری)، کتابخانهٔ نور عثمانیه استانبول (ک ب تصحیح خانلری) چنین ضبط شده است:

بیا که پردهٔ 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 ابن‌یمین نیز به معنای پرند منقش است و تحریر در تحریر کارگاه خیال، به معنی نقش‌کردن و تزیین‌کردن است. کارگاه نیز چارچوبی است که بر روی آن پارچه می‌کشند و گلدوزی می‌کنند. و علامه قزوینی بهترین توجیه را درمورد این بیت دارد».[۱]

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 به‌صورت تعبیر پردهٔ هفت‌کاری چشم کاربرد داشته است. اما دربارهٔ بیت منظور از کلیم کاشانی می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگرچه صورت چشم پرگار پذیرفتنی است، ضبط چشم پرکار ازنظر 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 سینهٔ 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 سراچهٔ 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 اضافهٔ 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 دیدهٔ 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 نسبت‌به معیارهای مرسوم و سنتی زیبایی، چرخش داشته و تغییر کرده است؟ دیگر اینکه به‌طورکلی وجه‌شبه در ترکیب متداول چشم زاغ چیست؟ در پاسخ به پرسش اول باید گفت روزگار کلیم، زمانهٔ 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 تـو بـه رنگـی‌ست نیلـوفر چـرخ ایـن همـه نیرنـگ نـدارد
(همان)

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

دل خون‌چکان به زلف تو هنوز هسـت خنـدان که شـود ز دسـتبازی کـف شـانه‌هـا حنـایی
(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۳۱۳)

در این بیت به‌سبب ارتباطی که شاعر میان زلف و دل خون‌چکان برقرار کرده است، می‌توان چنین تصـور کـرد کـه گویا رنگ زلف معشوق سرخ‌گون بوده است و شاعر با مبالغه همراه با حسن تعلیل می‌گوید گرفتارشـدن دل در زلـف، سبب رنگین و خونین‌شدن آن شده و این دست‌اندازی تا حدی بوده که حتی شانه‌ها را حنایی رنگ کـرده اسـت؛ مـوی حنابستهٔ معشوق باعث شده است که شانه‌ها و کتف و بازوی او و یا وسیلهٔ شانه‌کردن موی، حنایی‌رنگ شود؛ نیز چه‌بسا شانه‌ها موهم به شانه‌های عاشق باشد؛ بنابراین شاعر به نیم‌وصالی هم نظر دارد؛ یعنی تارهای موی معشوق با شانه‌هـای 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 جسـتجو کـرد؛ البتـه ایـن نـوع زیبـایی در آن روزگار متداول نبوده است، همان‌گونه که در بیت بالا دیده شد، و به همین سبب کلیم و دیگر شاعران سـبک هنـدی، ایـن نوع از زیبایی نامرسوم را در پوششی از صورخیال و مضامین خیال‌انگیز و مرکب می‌پیچیدند. درواقع هدف آنـان ایـن بـود 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 بسـیاری اسـت. مؤلـف *صـبح الاعشی* می‌گوید: «زاغ نوعی کلاغ است کوچک، به رنگ سبز لطیف و خوش‌منظر. گاهی دارای منقار و پاهای سـرخ. و این همان است که آن را غراب‌الزیتون نیز می‌نامند زیرا زیتون می‌خورد» (قلقشندی، ۱۳۳۱، ج ۲: ۷٦). در *حیات الحیوان الکبری* دمیری ذیل زاغ چنین آمده است: «من انواع الغربان یقال له الزرعی و غراب الزرع، هو غراب اسود صـغیر، و قـد یکون محمر المنقار و ارجلین، و یقال له غراب الزیتون، لانه یاکله. و هو لطیف الشـکل حسـن المنظـر لاکـن وقـع فـی عجایب المخلوقات، انه اسود الکبیر و انه یعیش اکثر من الف سنه، و هو وهم، و الصواب الاول» (دمیـری، ١٤٢٤: ۵۸۳). دمیری این نوع زاغ را با آنچه در فارسی کلاغ خوانده می‌شود، متفاوت می‌داند و بر *عجایب المخلوقات* خرده می‌گیـرد که این پرنده را بزرگ جثه و سیاه معرفی کرده است. با وجود این در توضیح *صبح الاعشی* و *حیـات الحیـوان* در رنـگ 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 ترجمهٔ *حیات الحیوان* آمده، این حیوان، رنگارنگ ترسیم شده است (رک: تصویر الف)؛ نیز با وجـود اینکه یکی از منابع *صبح الاعشی*، *حیات الحیوان* دمیری بوده است، قلقشندی این پرنده را سبز رنگ توصـیف مـی‌کنـد؛ بنابراین دو احتمال پیش می‌آید؛ یکی اینکه دمیری در رنگ زاغ اشـتباه کـرده اسـت و دیگـر اینکـه اینگونـه غـراب در زمان‌های مختلف مدلول‌های متفاوتی داشته است؛ یعنی مدلول زاغ در قرن نهم تا دوازدهم تغییر کرده اسـت؛ همچنـین می‌توان گفت به‌طورکلی زاغ در ترکیب چشم زاغ، غرابی نیست که دمیری به آن اشاره کرده است. البته گونه‌های غـراب بسیار است و همهٔ انواع آن سیاه نبوده‌اند. به نظر می‌رسد در گونه‌های این حیوان غلبه با رنـگ کبـود بـوده اسـت؛ مـثلاً جاحظ به نوعی دیگر از غراب، یعنی شقراق، اشاره می‌کند که سبز رنگ است و در فارسی به مناسبت رنگ پرهایش بـه

آن سبزقبا می‌گویند. نیز یکی از گونه‌های غراب که نتیجهٔ ازدواج شقراق و زاغ است، انیسه نام دارد؛ دربارهٔ 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 صفیر 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؛ زیراکه از طیبات است و شاید که به حرمت او وجهی استخراج شود به واسطهٔ آنکه گوشت می‌خورد و به سبب تولد وی از شقراق و زاغ. و الله اعلم» (علامی، بی‌تا: برگ ۳۶) در نسخهٔ مصور *ترجمهٔ 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 تیزبینی نیز شهره بوده است؛ همان‌گونه که نظامی در بیتی چشم زاغ را نه در رنگ آن، بلکه در تیزبینی 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 شانهٔ 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 ـ در کتاب‌های معانی ذیل اطناب و حشو آمده است ـ نیست؛ بلکه اعتراض یا دخل، واردکردن 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، ۱۳۷٤: ۱۱۱٦)

دخل، گاه انتقادی به‌جا و گاه ایرادی نابه‌جاست؛ دخل بجا به قول صائب و کلیم، شانهٔ زلف سخن و باعث زیباترشدن آن است و نکته‌ای است که سخن‌سنج و سخن‌فهم دربارهٔ بیت بیان می‌کند؛ در دو بیت نامبرده میان شانه و ناخن و دخل تناسبی ایجاد شده و درون‌مایه‌ای مشتمل بر شبکهٔ 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: ۱۱٦۰)

بیتی در *لغت‌نامه* از میرزا عبدالغنی قبول آمده است:

خلـق را کـی شـیوه وا کـردن گـره بـا نـاخن اسـت

کـز بـرای دخـل کـج در دسـت ایشـان نـاخن اسـت

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل دخل)

به نظر می‌رسد واژهٔ ناخن در *لغت‌نامه*، در مصراع اول به‌اشتباه ضبط شده و صورت صحیح، شانه است؛ یعنی «خلـق را کی شیوه، واکردن گره با شانه است».

گاهی کلیم این دخل به‌جا را با ابرو پیوند می‌دهد:

بر روی شـاهد سـخن ابـروی دلکشـی اسـت آرایشـی کـه نـاخن دخـل بجـا کنـد

(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ٤۳۸)

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

در بیت ابروی تو کـه بـی‌عیـب آمـده اسـت جز دخـل کـج بـه خـاطر مژگـان نمـی‌رسـد

(همان: ١٤٠)

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 تصـرف در بیت دست می‌زده است؛ در *لغت‌نامه* در بیتی از نعمت‌خان عالی چنین آمده است:

مشـاطه بـه خـال سـیه آراسـت جبینـت در مصـرع ابـروی تـو ایـن دخـل، بجـا بـود

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل دخل)

در بیت «آرایشی که ناخن دخل بجا کند» که پیشتر از کلیم یاد شد نیز می‌تـوان از «دخـل بجـا» نـوعی اصـلاح سـخن 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 واژهٔ دخل همراه با واژهٔ تصرف آمده است: «ای عزیز نه دهـره و دهریـت اسـت کـه در مصارف استعمال آن دخل بی‌جا توانی کرد و این نه لغت سنسکریت زبان گوالیا است که با وجـود عـدم قـدرت در آن تصرف توانی نمود» (میرزا جلالا، ۱۳۷٤: ۳۰۲).

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

ناخن دخل است کوتـاه از سـخن‌هـای متـین مـاهی لـب‌بسـته را قـلاب نتوانـد گرفـت

(صائب، ۱۳۷٤: ٦۸۸)

اندیشـه‌اش ز نـاخن یـأجوج دخـل نیسـت باشـد متـین چـو سـد سـکندر کـلام مـن

(همان: ۳۱۰٦)

اما چرا این واژه بیشتر با ناخن ترکیب شده است؛ در *لغت‌نامه* به نقل از *بهار عجم* و *آنندراج*، نـاخن دخـل کنایـه از ایراد و اعتراض است:

خیـال نـازکم را نیسـت تـاب نـاخن دخلـی غنی هرگـز نباشـد طاقـت نشـتر رگ گـل را

(دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل ناخن دخل)

زیرا یکی از معانی کنایی ناخن، دخل‌کردن و تصرف‌کردن است:

سهل باشد بندکردن ناخنی بر بیستون پیش برق تیشه من کوه میدان می‌دهد
(صائب، ۱۳۷٤: ۳٤۰)

بنابراین چه‌بسا ترکیب ناخن دخل به‌نوعی اضافهٔ اقترانی دانسته شود و به‌سبب کاربرد بسیار آن در شعر این دوره می‌توان آن را افزون‌بر اینکه یکی از ترکیب‌های درون‌ایه‌ای شعر کلیم دانست، یکی از ترکیب‌های کلیدی سبک هندی نیز معرفی کرد.

کاغذ گرده

برخی مضمون‌پردازی‌های شاعر حاصل استفادهٔ او از اصطلاحات مربوط به کتاب‌پردازی (رک: صدری ۱۳۸۹: ۱۳۹) است که در اینجا به دو شاهد کاغذ گرده و کاغذ توتیا اشاره می‌شود. ترکیب «کاغذ گرده» در بیتی از دیوان کلیم چنین به کار رفته است:

کاغذ گرده شد از سوزن مژگان تو دل رنگش از سرمهٔ آن نرگس پرفن کردم
(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ٤۷۰)

صائب نیز در بیتی نزدیک به همین مضمون می‌گوید:

صفحهٔ آینه را کاغذ سوزن‌زده کرد تا چه با سینهٔ مجروح کند مژگانش
(صائب، ۱۳۷٤: ۲٤۰۱)

کاغذ گرده یا همان کاغذ سوزن یا سوزن‌زده، کاغذی است که مصوران بر آن، نقش سیاه‌قلم کشند و آن را سوزن کنند [با سوزن سوراخ کنند] و باز بر کاغذ سفید گذاشته و سودهٔ زغال در پارچه باریک بسته بر آن افشانند و آن نقش صورتی پیدا کند. بعد از آن بر سیه‌قلم استخوان‌بندی آن درست کنند (دهخدا، ۱۳۲۵: ذیل واژه به نقل از آنندراج). گرده، خاکهٔ نقاشان باشد و آن زغال سوده است که در پارچه بسته‌اند و بر کاغذهای سوزن‌زدهٔ طراحی‌کرده مالند تا از آن طرح و نقش به‌جای دیگر نشیند وآن کاغذ سوزن را نیز گویند. (همان: ذیل واژه به نقل از برهان) به این کار گرده‌کردن می‌گفتند آنچنان که در *تاریخ اصفهان* در ذکر جماعت نقش‌دوز چنین آمده است: «این صنف قبلاً اجماع داشتند و زنانه و مردانه نقش‌دوزی می‌کردند و بازار این متاع رواج زیادی داشت. آنچه در عمل نقاشی نقش بوده، بر روی قدک و چلواری و غیره گرده می‌کردند و تمام متن آنها را از ابریشم خالص و کرک و ریسمان به رنگ‌های مختلف با سوزن نقش می‌دوختند و قیمت نقش‌های مزبور به نسبت مراتب آنها متفاوت بود» (هنرفر، ۱۳۸٦: ۲۰۰).

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

گر کاغذ گردهٔ سپهر است ور نقش و نگار ماه و مهر است
(اشرف مازندرانی، ۱۳۷۳: ۱٦۰)

آن بت از کینه زند نقش مرا بس که به تیر کاغذ گرده کند صفحهٔ تصویر مرا
(همان: ۳٤۵)

آن است مصور که برون می‌آرد زین کاغذ گرده هر زمان طرح نوی
(همان: ۳٦۹)

پردهٔ دیدهٔ من کاغذ سوزن‌زده شد تا سر رشتهٔ مقصود به دستم دادند
(همان: ۳۵۱۰)

چون کاغذ سوزن زده در عرصهٔ آفات　　رو سینه به ناوک ده و سامان زره کن
(بیدل، ۱۳۷٦: ٦٤٥)

طغرای مشهدی که در رسالهٔ 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 ازجمله درون‌مایه‌های سبک هندی معرفی کرد که شاید کلیم سبب شده است تا شبکهٔ تداعی آن با سینه و دل در شعر شاعران سبک اصفهانی ـ ازجمله صائب و طرز خیال هندی مانند بیدل ـ گسترش یابد.

کاغذ توتیا

دیدهٔ ما شد سفید و خاک پایت را نیافت　　گرچه کاغذ، گاه وصل توتیا را دیده است
(کلیم همدانی، ۱۳٦۹: ۲٤٦)

کاغذ توتیا از اصطلاحات مربوط به کاغذسازی است و ایرج افشار نیز به اصطلاح کاغذ توتیا اشاره کرده است (افشار، ۱۳۷۷: ۲٦۳). کلیم در این بیت، سفیدی چشم را به کاغذ توتیا تشبیه کرده است. در پانوشت 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، ۱۳٦۹، پانوشت: ۲٤٦)؛ 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، ۱۳٦۹: ۳۷٤)

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

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

نسخهٔ سحر سامری کاغذ توتیا شود　　چون به کرشمه سر دهی نرگس سرمه‌سای را
(گوپاموی، ۱۳۸۷: ٥٦۹)

نگاهش ار به سر نامه وفا ریزد　　سواد صفحه ز کاغذ چو توتیا ریزد
(بیدل، ۱۳۷٦: ۱٤۲)

دیگر به خاک پای تو دست که می‌رسد؟　　صد سرمه خط به کاغذ این توتیا گذاشت
(صائب، ۱۳۷٤: ۱۰۱۹)

نتیجه‌گیری

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

بحث‌برانگیز کرده است؛ در تصحیح و شرح ابیات شاعر، باید به شناسه‌های یادشده توجه کرد. ازسوی دیگر به‌سبب استفادهٔ گستردهٔ شاعر از عناصر عامیانه و شبکهٔ 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 چه‌بسا خود، موضوع پژوهشی مستقل به شمار رود؛ اما اینکه فضل تقدم با کدام‌یک بوده است، آشکار نیست. شاید با توجه به تأخر کلیم در تاریخ تولد نسبت‌به صائب، بتوان گفت دست‌کم در ابیات یادشده نخست کلیم مضمون‌پردازی کرده است؛ به‌ویژه اینکه میان صائب و کلیم دوستی ویژه‌ای برقرار بوده است:

هرکسی برق تجلی را نمی‌داند زبان　　چون ابوطالب کلیمی از کجا پیدا کنم

(صائب، ۱۳۷٤: ۲٦۱۰)

تصویر الف: زاغ

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 (۱۳۷٤). *فارسنامه ابن بلخی*، ۱ جلد، شیراز: بنیاد فارس شناسی.

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/۱۰۵٦۹.

٤- افشار، ایرج (۱۳۷۷). «کاغذ در متون پیشینه فارسی»، *ایران‌شناسی*، شمارهٔ ۲، ۲٤۸-۲۷۰.

۵- افشار، ایرج (۱۳۸۲). «واژگان نسخه‌شناسی: اصطلاحات مربوط به کاغذ و خط و نسخه (در پری‌خانه و قصاید طغرای مشهد)»، *نامه بهارستان*، شمارهٔ ۷ و ۸، ۲۰۵-۲۲٤.

٦- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷٦). *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 نسخهٔ محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: طلایه.

۹- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳٦۷). *طرز تازه سبک شناسی 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*، شمارهٔ ۳۷، ٤۹-۸۱.

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، شمارهٔ ۱۳، ۲۲-٤۰.

١٤- دمیری، محمدبن موسی (١٤٢٤). *حیات الحیوان*، به تحقیق احمد حسن بسیج، لبنان (بیروت): دارالکتب العلمیه، منشورات محمد علی بیضون.

١٥- شروانی، جمال (١٣٦٦). *نزهة المجالس*، تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: زوار.

١٦- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (١٣٧٤). *دیوان صائب*، به کوشش محمد قهرمان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

١٧- صادق‌زاده، محمود (١٣٨٩). «بررسی مختصات سبکی و موتیف‌پردازی در غزلیات کلیم کاشانی»، *پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب*، شمارهٔ ١٠، ٢٨٠-٢٩٧.

١٨- صدری، مهدی (١٣٨٩). «اصطلاحات، استعارات و کنایات کتاب‌پردازی در دیوان‌های کلیم و نجیب و محتشم کاشانی»، *نشریه پیام بهارستان*، شمارهٔ ٨، ١٣٩-٢٥٨.

١٩- عاشقی عظیم آبادی، حسین قلی خان بن علی خان (١٣٩١). تصحیح کمال حاج سید جوادی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

٢٠- علامی، ملا محمدسعید بن ملاسلیم؛ فاوجی، عبدالحمید (بی‌تا). *ترجمه حیات الحیوان*، با مقدمه علی بن محمد هارون هروی، نسخه خطی، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

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

٢٢- فسایی، حسن بن حسن (١٣٨٢). *فارسنامه ناصری، ٢ جلد*، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.

٢٣- قلقشندی، احمد بن علی (١٣٣١). *صبح الاعشی*، جزء الثانی، مصر: چاپ دارالخدیویه.

٢٤- کحالی، علی بن عیسی (١٣٨٧). *تذکره الکحالین*، تهران: دانشگاه علوم پزشکی و خدمات بهداشتی درمانی ایران.

٢٥- کلیم همدانی، ابوالطالب (١٣٦٩). *دیوان کلیم*، به تصحیح محمد قهرمان، مشهد: آستان قدس.

٢٦- کلیم کاشانی، ابوالطالب (١٣٣٦). *دیوان کلیم*، به تصحیح و مقدمه پرتو بیضایی، تهران: کتاب فروشی خیام.

٢٧- ---------- (١٣٧٦). دیوان کلیم، به تصحیح و مقدمه مهدی صدری، ٢ جلد، تهران: همراه.

٢٨- گوپاموی، محمد قدرت‌الله (١٣٨٧). *تذکره نتایج الافکار*، تصحیح یوسف بیگ‌باباپور، قم: مجمع ذخایر اسلامی.

٢٩- مظفریان، منوچهر؛ دستجردی، حکیمه (١٣٧٤). «نسخهٔ نو یافتهٔ اشعار کلیم»، شمارهٔ ٣، ٨٥-٩٧.

٣٠- میرزا جلالا (طباطبایی زواره)، محمد جلال‌الدین (١٣٧٤). *نامه‌ها و نوشته‌ها*، دکتر قاسم صافی گلپایگانی، تهران: دانشگاه تهران.

٣١- نصرآبادی، محمدطاهر (١٣٧٩). *تذکره نصرآبادی* به کوشش احمد مدقق یزدی، یزد: دانشگاه یزد.

٣٢- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (١٣٧٠). *کلیات خمسه حکیم نظامی گنجه‌ای*، تهران: امیرکبیر.

٣٣- هنرفر، لطف‌الله (١٣٨٦). *اصفهان*، ١ جلد، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، چاپ چهارم.