

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان  
سال پانزدهم شماره بیست و هشتم بهار و تابستان ۹۶ (صص ۹۶-۷۷)

### بررسی سرمتنیت در غزل سبک هندی

۱- امیرحسین بهمنی ۲- حسین حسن پورآلاشتی ۳- رضا ستاری ۴- سیاوش حق جو

#### چکیده

کلیم کاشانی در غزل‌پردازی از جهاتی به سبک عراقی نظر دارد. در این مقاله که باهدف شناخت ماندگاری‌های غزل سبک هندی و عراقی نوشته شده، بنابراین فرض که غزل سبک عراقی الگوی غزل-پردازان سبک هندی بوده است و از این رو در محور افقی و عمودی گرایش به این سبک در غزل سبک هندی مشهود است، تلاش گردیده تا ژانر غزل‌های کلیم بر اساس نظریه سرمتنیت ژرار ژنت به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی بررسی شود. بدین منظور، با توجه به اهمیت گونه‌شناسی غزل سبک-هندی، این مسئله در دو بخش: غزل‌های تک‌محتوایی و پاشان بررسی گردیده است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که برخلاف تصور رایج همه غزل‌های سبک هندی پاشان نیست و در دیوان-کلیم غزل‌های تک‌محتوایی زیادی دیده می‌شود که از آن میان غزل‌عاشقانه بسامد بیشتری دارد. بسیاری از غزل‌های پاشان نیز شاکله‌ای عاشقانه دارند که گاه بیت‌های غیرعاشقانه آن را می‌توان با تمهیداتی عاشقانه تفسیر کرد. از نظر گونه‌شناسی، همه غزل‌ها با سبک عراقی و خراسانی ارتباط-سرمتنی دارند. تنها گونه متمایز غزل کلیم، نوعی شکوای مفاخره آمیز است که پارودی مفاخره در سبک‌های گذشته است. این گونه که نتیجه تغییرات بیش‌متنی است، در غزل‌های تک‌محتوایی در محور عمودی و در غزل‌های پاشان در محور افقی خودنمایی می‌کند.<sup>۴</sup>

**کلیدواژه‌ها:** ژانر، سرمتنیت، ژرار ژنت، کلیم کاشانی، سبک هندی.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول) Email: a.bahmani@stu.umz.ac.ir

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران Email: h.hasanpour@umz.ac.ir

۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران Email: rezasatari@umz.ac.ir

۴- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران Email: s.haghjou@umz.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴

تاریخ دریافت: ۹۵/۲/۱۶

## ۱- مقدمه

کلیم کاشانی (ف. ۱۰۶۱) از جمله شاعران سبک هندی است که با وجود خلق معانی نو، به برخی شیوه‌ها و سنت‌های سبک‌های پیشین وفادار مانده است و از میان غزل‌های شاعران این سبک، غزل او از نظر ژانر و شیوه‌های غزل‌پردازی به غزل سبک عراقی ماندگی‌های زیادی دارد.

## ۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در این پژوهش که با هدف شناخت هرچه بهتر ماندگی‌های غزل سبک هندی و سبک عراقی از منظر سرمتنتیت به انجام رسیده، با فرض بر این‌که شاعران سبک هندی غزل سبک عراقی را الگوی کار خود قرار داده و از این لحاظ در محور افقی و عمودی گرایش به این سبک در غزل سبک هندی مشهود است، این پرسش‌های اساسی مطرح گردیده است:

۱- از منظر سرمتنتی غزلیات کلیم را در چه طبقاتی می‌توان جای داد؟

۲- اشتراکات سرمتنتی کلیم بیشتر با چه ژانری است؟

## ۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

برخی سبک هندی را نوعی گسست در سنت شعر فارسی می‌دانند و بر قیاس ناپذیری این سبک با دیگر سبک‌ها پای می‌فشارند. حال‌آنکه سبک هندی در بسیاری از شاخصه‌ها بر پایه سبک‌های پیشین و سنت ادبی شعر فارسی قرار دارد و وجوه افتراق آن نیز از منظر ترامنتی بر پایه متون گذشته نهاده شده‌است. از جمله تعاملات سبک هندی با سبک‌های پیشین در حوزه ژانر و گونه‌شناسی غزل است. جا داشت که این تعاملات به نحوی مستند نمایانده شود. از این رو غزل کلیم که به‌عنوان نمونه‌ای از شعر سبک هندی واجد این تعاملات متنی است، انتخاب شد تا بررسی سرمتنتی آن به شناخت هرچه بهتر ویژگی‌های غزل سبک هندی و پیوند آن با سبک‌های پیشین رهنمون گردد.

## ۱-۳- روش تحقیق

روش کار در این مورد بر اساس بررسی و تحلیل ساختار و محتوا مطابق با نظریه سرمتنتیت ژرار ژنت (Gerard Genette) است.

## ۴-۱- پیشینه تحقیق

رحیمی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه دکتری خود با عنوان: «بررسی و تحلیل شعر سبک هندی بر اساس نظریه ترامتنتیت»، با انتخاب پنجاه غزل از سه شاعر بزرگ سبک هندی یعنی: صائب تبریزی، غنی کشمیری و بیدل دهلوی، اشعار آنان را بر اساس نظریه ترامتنتیت مورد مطالعه قرار داده است. او در این پایان‌نامه، بن‌مایه‌های شعری این شاعران را از منظر بینامتنی و بیش‌متنی بررسی کرده است؛ اما به بحث سرمتنیت پرداخته است. نتیجه این تحقیق نشان داده است که از شاعران مورد بررسی بیدل بیش از همه از بن‌مایه‌های سبک عراقی در اشعارش بهره برده است.

سکوت جهرمی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: «مطالعه تطبیقی جایگاه زن در سووشون سیمین دانشور و وانهاده اثر سیمون دوبووار با تکیه بر نظریه بینامتنیت و بیش‌متنیت ژرار ژنت»، تلاش نموده است تا در حوزه مطالعات تطبیقی، به بررسی این دو داستان بپردازد. وی در این تحقیق با واکاوی پاره‌ای از خصوصیات و ویژگی‌های همگون دو اثر از منظر نظریه ژنت، ویژگی‌های مضمونی و ساختاری این دو اثر را معرفی نموده است.

سلطانی (۱۳۹۲)، نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با موضوع: «بررسی تأثیر شاهنامه فردوسی در آثار بهار، کسرایی و معینی کرمانشاهی بر اساس نظریه ترامتنتیت» تلاش کرده است تا اشتراکات محتوایی و ظاهری اشعار بهار، کسرایی و معینی کرمانشاهی را برشمرد.

بررسی پیشینه‌ی موضوع این پژوهش نشان می‌دهد که گرچه تاکنون درباره بینامتنیت و همچنین سبک هندی تحقیقات مستقلی انجام گردیده، هیچ‌یک به موضوع این پژوهش به شکل مستقیم مربوط نمی‌شود و موضوع این تحقیق در نوع خود تازه و ابتکاری بوده، ضرورت دارد که در جهت شناخت یکی از سبک‌های بزرگ و برجسته شعری فارسی این پژوهش صورت گیرد.

## ۲- چارچوب نظری

«مناسبات بینامتنی» را می‌توان یکی از پرطرفدارترین حوزه‌ها در ادبیات تطبیقی معاصر دانست. بینامتنیت بر آن است که «هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شوند.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). ژرار ژنت در سال ۱۹۸۱ در پی مطالعات کریستوا، بارت و دیگران درباره بینامتنیت، اصطلاح ترامتنتیت را برای مطالعه روابط گوناگون یک متن با سایر متن‌ها

وضع کرد. ژنت با نظر داشت دیدگاه‌های باختین و کریستوا، اصطلاح "transtextuality" (ترامنتیت) را در مورد تمام متن‌هایی پیشنهاد کرد که «یک متن را، خواه آشکارا خواه پنهانی، در رابطه با متون دیگر قرار می‌دهد» (Genett, 1997:p. 1). در واقع، ژنت ترامنتیت را عام‌تر از بینامتنیت در نظر می‌گیرد و آن را شامل پنج نوع می‌داند: بینامتنیت، پیرامنتیت، فرامنتیت، بیش‌متنیت و سرمنتیت که از این میان آنچه در این تحقیق مطمح نظر ماست سرمنتیت و بیش‌متنیت است. **بیش‌متنیت** (hypertextuality) به رابطه «بیش‌متن» (hypertext) و متنی پیشین یا «پیش‌متن» (hypotext) اشاره دارد. ژنت می‌نویسد: «منظورم از بیش‌متنیت هر رابطه‌ای است که متن ب (که آن را بیش‌متن می‌نامم) را با متن قدیمی‌تر الف (که البته آن را پیش‌متن می‌نامم) متحد می‌کند و به آن به‌گونه‌ای پیوند می‌خورد که از نوع شرح و توضیح نیست» (ibid: p.5). **سرمنتیت** (architextuality) نیز نامی است که ژنت بر روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای که اثر به آن تعلق دارد، می‌گذارد. سرمنتیت به این مسئله بازمی‌گردد که یک متن بخواهد در عنوانش خود را مستقیم یا غیرمستقیم شعر، مقاله، رمان یا فیلم معرفی کند. به عبارتی دیگر، به نام‌گذاری یک متن به‌عنوان بخشی از یک ژانر یا ژانرها مربوط می‌شود. طبیعت سرمنتیت، شامل توقعاتی تماتیک و مجازی در مورد متن‌ها است. ژنت می‌گوید: یکی از عوامل بسیار مهم این نوع، «توقعات خواننده و در نتیجه پذیرش یک اثر است» (ibid: p.4).

همچنین ژنت قائل به همپوشانی این پنج نوع است؛ به‌طوری‌که می‌توان در بیش‌متنیت نیز نوعی سرمنتیت (گونه‌شناسی) در نظر گرفت. به همین منوال، در سرمنتیت نیز می‌توان نوعی بیش‌متنیت لحاظ کرد و از مفاهیمی که در این حوزه کاربرد دارد بهره برد. یکی از مفاهیم طرح شده در بیش‌متنیت، پارودی است. ژنت ارتباط میان متن‌ها را در بیش‌متنیت به دو دسته بزرگ تقسیم کرده است: تراگونگی (تغییر) و همانگونگی (تقلید). سه نوع نظام ادبی - هنری می‌توانند در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی کنند: تفننی، طنزی و جدی. پارودی از یک سو تراگونگی سبکی بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن بیان می‌کند و از سوی دیگر، کارکردی تفننی دارد. یعنی می‌خواهد با پیش‌متن شوخی کند و در این فرایند متن تازه‌ای را نیز خلق کند (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱-۱۴۹). در سرمنتیت هم می‌توان متون حال را پارودی سرمتن‌ها دانست. مثلاً اگر مفاخره را نوعی ادبی بدانیم، شاعر با تصرف تفنن آمیز در آن می‌تواند پارودی خلق کند.

شناخت بهتر سرمتنیت اقتضا دارد که درک روشنی از مفهوم ژانر یا گونه، داشته باشیم. تعاریف گوناگونی از گذشته تاکنون از گونه ارائه شده است. به نظر می‌آید تعریف ذیل از گونه، جامعیت بیشتری داشته باشد: «مجموعه‌ای از الزامات قالبی، قاعده‌مند و کاملاً سازمان‌یافته که بر شیوه تولید و تأویل معنا اثر می‌گذارد» (Frow, 2005:p.14). «بنابر این تعریف، گونه یا ژانر علاوه بر این‌که بر الزامات و الگوهای ساختاری دلالت دارد، به درون‌مایه‌ها و مفاهیم هم مربوط می‌شود و کارکرد آن محدود و منحصر به مشخصه‌های صوری و شکلی نیست.» (قاسمی‌پور: ۱۳۹۱، ۳۲). به تعبیر ژنت، معیارهای تعریف‌کننده گونه‌ها همواره دربردارنده عنصری درون‌مایگانی هم هستند که تن به توصیف زبان‌شناختی یا صوری نمی‌دهند (Genett, 1992: p. 64).

هر اثر ادبی همواره با گونه‌ای خاص مرتبط بوده و این واقعیت در همه زمان‌ها جریان داشته است؛ اگرچه با مرور زمان، گونه‌ها دگرگونی‌های فراوانی نیز به خود دیده‌اند که گاه به دگردیسی آن‌ها انجامیده است. بین آثار یک گونه خاص نیز همواره رابطه‌ای بینامتنی و بیناگونه‌ای وجود داشته است که تبیین سرمتنیت می‌تواند به بررسی این روابط بپردازد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴).

در ادبیات فارسی تحقیق جامعی در باب ژانرها انجام نشده است و تشتت و تداخل در تعیین مصادیق ژانرها دیده می‌شود. برخی مطابق تقسیم ارسطویی ژانرها را شامل غنایی و حماسی می‌دانند و تعلیمی - القایی را بر آن می‌افزایند و برای هرکدام زیرشاخه‌هایی در نظر می‌گیرند (رک. زرقاتی، ۱۰۹-۱۱۱). برخی نیز علاوه بر این انواع به هر قالبی که نوعی تمایز و تشخیص نسبت به قالب‌های دیگر پیدا کند نام نوع ادبی یا گونه داده‌اند (رک. شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۶).

ژرار ژنت به تقسیم‌بندی سه‌گانه ارسطو درباره ژانرها متعرض می‌شود: «همواره وجه‌هایی وجود دارد (برای مثال روایت)؛ گونه‌هایی نیز موجود است (برای مثال رمان). رابطه میان گونه‌ها و وجه‌ها پیچیده است و آن‌طور که ارسطو تصور می‌کرده صرفاً شمولی ساده نیست» (Genett, 1992: p. 71). ژنت بین گونه و وجه فرق می‌گذارد. مود (Mode) به معنی روش و طرز و طریق به معنی نحوه بیان و شیوه عرضه است، اما ژانر نوع ادبی است که هم ناظر به صورت است و هم ناظر به معنی (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۱).

براین اساس، تعریفی که از وجه می‌توان ارائه داد، چنین می‌تواند باشد: وجه برحسب معنای وصفی آن عبارت است از کیفیت درون‌مایه‌ای یا نواختی یا طنین و حالت یک گونه (Frow, 2005:67).

قاسمی‌پور (۱۳۸۹: ۸۶) دو معنای متفاوت برای وجه متصور می‌داند و این قول خود را مستند به قول دیوید داف (David Duff) در مقدمه (Modern Genre Theory) می‌کند: «اصطلاح وجه اخیراً در دو معنای وابسته، لیکن متفاوت به کار می‌رود؛ یکی از معانی‌اش ارجاع دارد به شیوه‌ی بازنمایی اثر ادبی [یعنی شیوه‌ای بیانی و زبانی برای بازنمایی درون‌مایه‌ها] (یعنی وجه روایی، نمایشی، یا غنایی در اصطلاح سه‌گانی ارسطویی) و دیگری اشارت دارد به توسع و گسترش بخشیدن به گونه‌های ملی تثبیت‌یافته‌ای همچون تراژدی، کمدی یا مرثیه برای مقولات انعطاف‌پذیرتری همچون تراژیک، کمیک و مرثیه‌ای که این مقولات هم معرف گونه‌ها هستند و هم آن‌ها را جرح و تعدیل می‌کنند». وجه را در ادبیات فارسی می‌توان به دو دسته اصلی تقسیم کرد: ۱. وجه‌های برگرفته از گونه‌های ادبی شامل وجه حماسی و تغزلی یا غنایی ۲. وجه‌هایی که برگرفته و ناشی از گونه‌های ادبی و قالب‌هایی خاص نیستند و در قالب و گونه خاص و واحدی نیز نمی‌گنجد؛ بلکه درون‌مایه‌هایی هستند که بیشتر در ساحت گفتمان و سخن ادبی خودنمایی می‌کنند. شامل وجه‌های عرفانی، تعلیمی، طنزآمیز، هجوآمیز، مرثیه‌ای، هزل‌آمیز. این گروه، پرشمارترین وجه‌های ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهند (قاسمی‌پور: ۱۳۹۱، ۸۴-۸۵) اما به نظر می‌آید برای تقسیم‌بندی دقیق‌تر، جز گونه و وجه به مفهوم زیرگونه نیز باید توجه داشت. «زیرگونه عبارت است از اختصاصی شدن و جزئی شدن هرچه بیشتر یک گونه بر مبنای درون‌مایه‌ای خاص» (Frow, 2005: 67). برای هرکدام از ژانرها در ادب فارسی تا میانه سده پنجم زیرژانرهایی در نظر گرفته‌اند. ژانر غنایی شامل: زیرژانرهای ستایشی، عاشقانه، عرفانی، هجوی، مرثیه‌ای، طنزی و تفننی (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۱۰). ژانر تعلیمی شامل زیر ژانرهای تعلیمی - عرفانی، وعظی - اخلاقی، آموزشی - علمی (همان، ۱۱۵). ژانر حماسی نیز شامل زیرژانرهای ملی، تاریخی و دینی (همان، ۱۰۵). حتی با پذیرش این تقسیم‌بندی، واقعیت این است که زیرژانرها نیز در برخی سبک‌ها حاکمیت ژانری خود را از دست می‌دهند و مشمول روند «وجه شدگی» می‌شوند. به طوری که در بعضی دوره‌ها به جای این که با ژانر روبه‌رو باشیم، وجه‌ها دیده می‌شوند.

بررسی و نقد سرمتمنی با بازنمایی ماندگاری‌های متون از نظر درون‌مایگانی، کار شناخت متون ادبی را برای محققان و مخاطبان آثار ادبی سهل‌تر و ممکن‌تر می‌سازد و راهی برای طبقه‌بندی آثار یک شاعر یا یک دوره به دست می‌دهد. غزل در سبک هندی از جمله متونی است که از نظر

درون‌مایگانی ماندگویی‌هایی با سبک‌های گذشته شعر فارسی دارد و بررسی‌های سرمتنی، این ماندگویی‌ها را منعکس می‌کند.

### ۳- تحلیل نمونه‌ها

در شعر کلیم کاشانی به‌عنوان نمونه‌ای از سبک هندی، برای هر دو قسم تک‌محتوایی که بیشتر در سبک عراقی و خراسانی رواج داشته‌است و قسم چندمحتوایی (غزل پاشان) (ر.ک. خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۱۱۵) شواهد قابل‌توجهی وجود دارد.

#### ۳-۱- قسم تک‌محتوایی:

این قسم از غزل که محمل ظهور ژانر غنایی بوده‌است و در سبک‌های پیشین به‌صورت زیرژانرهای عاشقانه یا عارفانه یا ... نمود داشت در سبک هندی محل نمود وجوه‌است. سرمتن آن، در وجه عاشقانه غزل سبک خراسانی و در وجه عارفانه غزل سبک عراقی است؛ یعنی همان تظاهراتی که در غزل عاشقانه سبک خراسانی و غزل عارفانه سبک عراقی دیده می‌شود، در غزل سبک هندی نیز مشهود است. جز دو وجه عاشقانه و عارفانه، وجوهی دیگر نیز در غزل دیده می‌شود: مدحی، رثایی، شکوایی، قلندری. از آن میان، وجوه حاضر در غزل کلیم از قرار زیر است:

#### ۳-۱-۱- وجه عاشقانه

وجه عاشقانه معمولاً ساختاری منشوری دارد و در این منشور از زوایای متفاوت به مقوله عشق نگریسته می‌شود. غزل زیر از کلیم نمونه خوبی برای بررسی این مدعا است:

هر کس به قبله‌ای کرد روی نیاز خود را	هندو صنم پرستد، من سروناس خود را
نگذاشت آستانش در جبهه‌ام سجودی	بی سجده می‌گذارم اکنون نماز خود را
در کنج نامرادی تا کی ز منع دشمن	در زیر سر گذارم دست دراز خود را
از نقش پا به رشکم گرچه همی‌گذارد	برآستان جانان روی نیاز خود را
پروانه سان نگردد هر دم به گرد شمعی	خواهد کلیم بیدل عاشق گداز خود را

(کلیم، ۱۳۶۲: ۸۰)

در بیت نخست شاعر معشوق را قبله خود می‌داند. در بیت دوم در دوری از آستانش می‌نالد. در بیت سوم اظهار نامرادی می‌کند. در بیت چهارم به معشوق غیرت می‌ورزد. در بیت پنجم وفاداری خود به معشوق را اعلام می‌کند.

چنان‌که دیده شد، فضای کلی شعر عاشقانه است؛ اما شاعر در برخی از ابیات زیبایی معشوق را وصف می‌کند و در برخی نیز از درد عشق به شکوه می‌پردازد. در غزل‌های اولیه فارسی نیز محتوای عاشقانه نمودهایی این‌گونه داشته است که البته این نمونها خود بازتابی از تغزل در قصیده‌های اولیه است (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۵۸۲). از این رو، سرمتن این شمار از غزل‌ها را می‌توان غزل یا تغزل سبک خراسانی دانست. بیشتر غزل‌ها در دیوان کلیم از نظر سرمتنی عاشقانه‌اند. حتی در غزل‌های پاشان نیز گاه با حذف یک یا دو بیت غزلی عاشقانه باقی می‌ماند. آنچه این دست غزل‌ها را از غزل‌های پیشین جدا می‌کند، تغییرات بیش‌متنی است که شاعر آن‌ها را مبتنی بر خصیصه‌های سبک هندی در محور افقی شعر خود جای داده است. گاه نیز به نظر می‌رسد در یک غزل عاشقانه چند بیت محتوایی غیر عاشقانه دارد؛ اما با کمی دقت می‌توان خوانشی عاشقانه از آن داشت. با این تمهید، حجم زیادی از غزل‌ها را می‌توان عاشقانه دانست و یا حداقل شاکله‌ای عاشقانه برای آن قائل شد؛ اما در مواردی نیز از بیت‌های غیر عاشقانه در این نوع غزل‌ها نمی‌توان خوانشی عاشقانه داشت و بهتر است آن‌ها را چند محتوایی یا پاشان در نظر بگیریم. تعداد این نوع غزل‌ها نیز زیاد است. این دست غزل‌ها را ما در قسم چندمحتوایی جای می‌دهیم. غزل‌هایی که صرفاً وجه عاشقانه داشته باشد، نسبت به غزل‌های چندمحتوایی زیاد نیست؛ اما چشمگیر است و از آن میان می‌توان به غزل‌هایی با مطلع زیر اشاره کرد:

نه همین می‌رمد آن نو گل خندان از من      می‌کشد خار در این بادیه دامان از من

(همان، ۲۶۲)

جــنون تا به داد اسیران رسیده      ز داغش چه دل‌ها به سامان رسیده

(همان، ۲۷۲)

#### ۲-۱-۳- وجه عارفانه

در سبک هندی این قسم از غزل به ضعف گرایید و در شعر بسیاری از شاعران شاهدهی برای آن نمی‌توان یافت. آنچه نیز یافت می‌شود، در واقع بازگویی تجربه‌های پیشین به سبک رایج روز در هیئت مضمون‌پردازی‌ها و ساخت معانی رنگین است. در دیوان کلیم نیز نمونه‌ی کاملی برای این وجه نمی‌توان یافت. نمونه‌های یافته شده را هم می‌توان در شمول غزل تعلیمی دانست؛ اما با تسامح می‌توان برخی غزل‌ها را دارای وجهی عارفانه دانست.



در غزل به مطلع زیر:

ای دل ز خانه تن، فکر سفر نداری      پروانه‌ای ندانم بهر چه پر نداری  
(همان: ۲۷۵)

کلیم از اصطلاحاتی چون سفر از خانه تن، تنهاروی، بلا، طلب، سیرچشمی که باری عرفانی دارند، استفاده می‌کند؛ اما با مطالعه در تاریخ حیات او مسلم است که او تعلق به فرقه‌های صوفیه نداشته‌است و این اصطلاحات بازگویی تجربه‌های عرفانی او نیست و صرفاً تحت تأثیر سرمتن‌های عرفانی نظیر غزل عرفانی قرون گذشته به خلق چنین اثری دست‌زده است. نمونه‌هایی از این دست در دیوان کلیم نادر است:

مرد حق‌بین که بلا را ز خدا می‌بیند      تیغ را بر سر خود بال هما می‌بیند  
(همان: ۱۸۸)

### ۳-۱-۳- وجه تعلیمی

این وجه، چنان‌که از نامش پیداست به آموزش و تعلیم نظر دارد. در گذشته گاه آموزش علوم از طریق شعر انجام می‌گرفته است؛ اما در غزل وجه آموزشی از این دست دیده نشده است. وجه تعلیمی نمود زیباشناسانه‌ای نیز دارد که به القای مکارم اخلاق و تبلیغ مرام اخلاقی شخصی شاعر به شیوه‌ای هنری می‌پردازد. در دیوان کلیم، غزل‌های تعلیمی فراوان می‌توان یافت. بیشتر این غزل‌های تعلیمی در امتداد سخنان تعلیمی گذشتگان است؛ و با شعر تعلیمی در سبک عراقی رابطه سرمتنی دارد. از آن میان به این غزل می‌توان اشاره کرد:

مکن از تلخ کامان شکوه گر شیرین سخن باشی      به عریانی بسازار با هنر هم پیرهن باشی  
(همان: ۲۷۷)

کلیم مرام اخلاقی خاصی نیز دارد که گاه به تبلیغ آن می‌پردازد. غزل زیر از این شمار است:  
دلگشایی نبود آنچه ز صحرا یابی      این متاعی است که در گوشه تنها یابی  
گوشه‌ای گیر که از یاد خلاق بروی      نه که از عزلت خود شهرت عنقا یابی  
(همان: ۲۷۳)

در بیت دوم این شعر، کلیم با تغییری بیش‌متنی عنقا را نیز متهم به شهرت دوستی می‌کند و اعتقاد خود را به گوشه‌گیری و عزلت تا سرحد فراموشی ابراز می‌کند.

به‌طورکلی، تعلیم را می‌توان اعم از بیان مواضع فلسفی، حکمی و اخلاقی و عرفانی دانست و با این وصف، غزل تعلیمی نیز دارای بسامد است:

ای دل به سنگلاخ هوس‌ها قدم منه      از کنج یأس روی به باغ ارم منه  
(همان، ۲۷۳)

از فیض دل ار گوهر شب‌تاب نباشی      چون خاک به هر جا که روی باب نباشی  
(همان، ۲۷۸)

از اشارات عرفانی در این نوع غزل نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

گر همتم کناره ز دنیا نمی‌کند      تقلید گوشه‌گیری عنقا نمی‌کند  
(همان، ۱۸۶)

چنان دل کنده می‌باید از این تنگ آشیان باشی      که خود را در قفس دانی اگر در گلستان باشی  
(همان، ۲۷۷)

#### ۴-۱-۳- وجه شکوایی

شکوا از موضوعاتی است که در غزل عاشقانه نیز روایی بسیار دارد، اما شکوا در غزل عاشقانه متناسب با بافت کلی تفسیر می‌شود؛ اما نمود دیگری از شکوا نیز هست که شاعر در فضایی یأس آلود، به شکایت از روزگار و ابنای روزگار و بخت و اقبال و... می‌پردازد و حال و هوایی عاشقانه را تداعی نمی‌کند. کلیم در غزل خود به شکوا به‌گونه‌ای توجه نشان می‌دهد که می‌توان آن را وجه جداگانه‌ای قلمداد کرد. این وجه، خود نشان‌دهنده‌ی یکی از ویژگی‌های سبک کلیم نیز هست. از میان شاعران سبک هندی، کلیم گرایش بسیار به اظهار شکوه و یأس و ناامیدی دارد و یأس او یأسی فلسفی است. (شمس لنگرودی، ۱۳۶۹: ۱۵۱). گاه نیز شکوا آمیخته با انتقاد است. این وجه گاه در کل ساختار یک غزل دیده می‌شود، به‌طوری‌که جز شکوا هیچ محتوای دیگری در غزل دیده نمی‌شود، از این‌رو آن را در شمول قسم تک محتوایی قرار می‌دهیم. گاه نیز در قسم پاشان دیده می‌شود. از نمونه‌ی تک محتوایی غزل‌هایی با مطلع زیر را می‌توان برشمرد:

دلا چه شکوه بیهوده از قضا داری      طبیب را چه گنه درد بی‌دوا داری

(همان، ۲۷۵)

هیچ دلسوزی نداند چاره کار مرا      شمع بگریزد اگر بیند شب تار مرا

(همان، ۸۳)

مريض را چو عیادت کشد دوا چه کند کسی به پرسش یک شهر آشنا چه کند (همان، ۱۸۳)

در شکوا نیز شاعر به سرمتن‌ها توجه دارد و فرق آن با نمونه‌های پیشین علاوه بر بسامد، در تغییرات بیش‌متنی است.

## ۵-۱-۳- وجه مدحی

غزل مدحی چنان‌که منظور ما در اینجا است، غزلی است که از آغاز تا پایان محتوایی مدح آمیز خطاب به ممدوحی خاص دارد. وجه مدحی بسامد ندارد و از نمونه‌های انگشت‌شمار آن، است: کردست تیغت از سر خصم ابتدای فتح این است ابتدا چه بود انتهای فتح (همان، ۱۳۶) تا یافت عزت از تو مکان گوالیار سوگند خورده چرخ به جان گوالیار (همان، ۲۱۷) سرمتن این غزل‌ها قصیده‌های سبک خراسانی و عراقی است.

## ۶-۱-۳- وجه مفاخره‌ای

مفاخره را از فروع حماسه دانسته‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۲۷). مفاخره یعنی شعری که شاعر از آغاز تا پایان به وصف کمالات و فضایل خود بپردازد. (همان). از این رو، می‌توان آن را در شمول مدح نیز قرار داد. این نوع نیز نمونه‌های کم شماری دارد و در این نمونه‌های کم شمار نیز کلیم بیشتر به سخنوری و معنی آفرینی و برخی خصوصیات اخلاقی خود فخر می‌کند. سرمتن این مفاخرات را می‌توان در سبک خراسانی و عراقی جست. در ادب فارسی کمتر شاعری است که به این فن نپرداخته باشد، چنان‌که حتی فردوسی و سعدی و حافظ هم مفاخره دارند. (همان، ۲۲۸). مفاخره نیز در غزل‌های کلیم بسامد ندارد و از موارد نادر به غزلی به مطلع زیر می‌توان اشاره کرد:

شکارگاه معانی است کنج خلوت من زه کمان شکارم کمند وحدت من (همان، ۲۶۲)

نوعی از مفاخره را نیز در دیوان کلیم می‌توان یافت که در آن شاعر به چیزهایی می‌نازد که برخلاف معمول است و از این رو، می‌توان آن را طنزآمیز دانست. در این غزل‌ها، لحن شاعر طوری است که شکوه با مفاخره مشتبه می‌شود؛ یعنی آنجا که باید گریست، او می‌خندد و آنجا که باید نالید، او می‌بالد. از این رو، این نوع آمیخته با اغراق و نقیض‌گیری و مخالف خوانی است. این نوع

از غزل‌ها را می‌توان نمونه‌های پارودیک مفاخره دانست. در قسم چندمحتوایی، پارودی شدن شکوا در محور افقی بسامد بیشتری دارد. غزل زیر را یک نمونه پارودیک مفاخره می‌توان دانست:

هیچ کاری بر نمی‌آید ز دست تنگ من      ورنه جنگی نیست دامان تو را با چنگ من  
بس که خرسندم ز کنج فقر کاسییش مباد      نعمت الوان بود غم‌های رنگارنگ من  
با همه کم فطرتی دارم ز همت گوشه‌ای      در نیاید هیچ گه دنیا به چشم تنگ من  
شیشه خود را که می‌آرد به سنگ ما زند      کس به جنگ من نمی‌آید کلیم از تنگ من (همان، ۲۶۳)

از این نوع به غزل‌هایی با مطلع زیر می‌توان اشاره کرد:

بی جوهریم و دست ز شمشیر می‌بریم      موریم و پنجه هنر از شیر می‌بریم (همان، ۲۵۱)  
در دستگاه محتشمان پا نمی‌خوریم      خون می‌خوریم و آب ز دریا نمی‌خوریم (همان، ۲۵۲)  
خاک‌نشینی است سلیمانی‌ام      دست بود افسر سلطانی‌ام (همان، ۲۵۲)

#### ۷-۱-۳- وجه وصفی

غزل‌های وصفی در توصیف چیزی خاص از جمله مکان، زمان یا یکی از پدیده‌های طبیعت سروده شده‌اند. وصف همواره کنار مضمون اصلی شعر غنایی دیده می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۳۹). نوعی از تغزل در قصاید همیشه با وصف طبیعت همراه بوده است؛ اما در غزل هم وصف به‌کاررفته است. کلیم نیز در برخی موارد، غزل‌هایی تماماً وصفی سروده است. سرمتن این غزل‌ها را نیز در تشبیب قصاید سبک‌های پیشین باید جست. به مطلع چند غزل از این دست اشاره می‌شود:

آمد بهار و لشکر گل در رکاب او      صحرانشین بود سپه بی‌شمار او (کلیم، ۱۳۶۲: ۲۶۵)  
شمیم خلد گدای دیار کشمیر است      شکفتگی گل خار بهار کشمیر است (همان، ۱۰۸)

#### ۸-۱-۳- وجه انتقادی

وجه دیگری که در غزل‌های تک‌محتوایی مشاهده می‌شود، وجه انتقادی است. در این وجه، شاعر به انتقادات اجتماعی، اخلاقی و دینی و ... می‌پردازد و اعتراض خود را به نظم موجود در آن روزگار نشان می‌دهد. سرمتن این غزل را می‌توان هجو در سبک‌های پیشین دانست؛ با این تفاوت که بیان کلیم فخامت خود را از دست نمی‌دهد، به ورطه رکاکت نمی‌غلند و هیچ شخص خاصی را نیز مخاطب قرار نمی‌دهد. از این دست غزل که با لحنی شکوه آلود همراه است، تنها یک نمونه در دیوان کلیم دارد:

رواج جهل مرکب رسیده است به جای      که کرده هر مگسی خویش را خیال همایی (همان، ۲۸۱)

## ۲-۳- غزل پاشان:

سرمتن غزل پاشان در شعر کلیم، همان سبک عراقی علی‌الخصوص شعر حافظ است. هم از لحاظ فقدان وحدت موضوع و هم از نظر وجوه معنایی، غزل حافظ سرمشق غزل کلیم کاشانی است. وجوه این قسم غزل در دیوان کلیم گاه دوگانه، گاه سه‌گانه و گاه حتی بیشتر است. اصولاً ساختار در بیشتر غزل‌های سبک هندی پاشان است و شاعر به‌جای محور عمودی متوجه محور افقی است. این پاشانی و پریشانی که نتیجه خردگریزی شاعران این سبک است به‌نوعی میراث سبک عراقی است (دزفولیان راد، ۱۳۸۹: ۷۳). زیپولی (۱۳۶۳: ۳۹) درباره صائب می‌گوید: «این شاعر و برخی دیگر از شاعران این سبک ادبیات و فرهنگ پیشینیان را با تکیه بر معنویت درونی و نهانی خود بازسازی و تجدید بنا کرده، به‌صورت دگرگون، ولی با توجه به اصالت گذشته‌شان، طرح‌ریزی کرده، مورداستفاده قرار می‌دهند». درباره کلیم نیز می‌توان این گفته را صادق دانست و در شعر دیگر شاعران سبک هندی نیز از این واقعیت می‌توان شواهد بسیار پیدا کرد و نتیجه گرفت که سبک هندی در امتداد سبک عراقی قرار دارد. غزل‌های پاشان را در دیوان کلیم به این صورت‌ها می‌توان دید:

## ۱-۲-۳- عاشقانه- عارفانه

غزل‌های پاشان در دیوان کلیم گاه با تلفیقی از وجه‌های عارفانه و عاشقانه پرداخته می‌شود که سابقه‌ی این تلفیق از نظر سرمتنی به سبک عراقی می‌رسد. در این تلفیق چند بیت عاشقانه و چند بیت عارفانه است. در نمونه‌های یافته شده، بیت‌های عارفانه به تعداد کمتری پیدا می‌شود. غزل زیر که به‌اختصار آمده است از این دست است:

نزد این خلق از رواج باطل حق دشمنی حرف حق کو چون اناالحق گوی باشد کشتنی  
نیست همچون دامن مژگان او آتش فروز گر کند دور افق بر آتش من دامنی (همان، ۲۷۹)

گاه در غزل عاشقانه تنها یک بیت عارفانه یا تعلیمی دیده می‌شود که با توجه به بافت کلی اثر حتی می‌توان از آن را خوانشی عاشقانه به دست داد. مثلاً بیت زیر در غزل شماره ۱ عارفانه به نظر می‌آید:

دلم گرفت از این خلق، خضر راهی کو کزو نشان طلبم آشیان عنقا را (همان، ۷۸)

در این بیت می‌توان با توجه به فضای کلی شعر که عاشقانه و شکوه آمیز است، از عنقا گوشه‌گیری و انزوا را استنباط کرد و نه مفهوم عارفانه آن را که در سبک عراقی مورد نظر بود. یا خضر می‌تواند تنها به معنی راهنما و دلیل باشد و نه پیر و مرشد. گاه نیز مفاهیم عارفانه، عاشقانه، شکوایی و تعلیمی در هم می‌آمیزند و غزلی چندوجهی را می‌آفرینند:

فقر و ارستگی است از غم هر نیک و بدی      نه که سر بار شود فکر کلاه نمدی (همان، ۲۷۴)

۲-۲-۳- عاشقانه- شکوایی

غزل‌هایی از این دست، ساختی عاشقانه دارد؛ اما در ابتدا، اثنا یا انتهای غزل چند بیت شکوایی می‌آید که با توجه به بافت کلی غزل، غریب می‌نماید و نمی‌توان خوانشی عاشقانه از آن داشت یا حتی آمیخته با انتقاد است. از این رو، این غزل‌ها را باید از غزل‌های پاشان دانست که تلفیقی از وجه عاشقانه و شکوایی است:

بگذاشتم به هم بد و نیک زمانه را      آزاده‌ام نه دام شناسم نه دانه را

کنج قفس به ایمنی او بهشت نیست      بی دام دیده‌ایم از این گوشه دانه را

در کوی یار سر بنه و خود برو کلیم      با خود میر امانت این آستانه را (همان، ۸۸)

چنان‌که گفته شد، گاه شکوا در غزل کلیم با مفاخره درمی‌آمیزد؛ یعنی در اصل شعر شکوایی است ولی به خاطر مخالف خوانی مفاخره آمیز بیان می‌شود. در غزل فوق، بیت‌هایی از این نوع دیده می‌شود. در غزل‌های به مطالع زیر نیز شکوای مفاخره آمیز با ابیات عاشقانه تلفیق شده است:

به این دماغ که از سایه اجتناب کنیم      بر آن سریم که تسخیر آفتاب کنیم (همان، ۲۵۳)

منم که تنگ‌دلی باغ دلگشای من است      به دستم آبله جام جهان نمای من است (همان، ۱۱۵)

این نوع از غزل‌ها را نیز می‌توان پارودی مفاخره دانست. غزل عاشقانه- شکوایی در دیوان کلیم بسامد دارد و از این نظر بر انواع دیگر پیشی می‌گیرد.

۳-۲-۳- عاشقانه- تعلیمی

از دیگر وجوه غزل‌های پاشان می‌توان به تلفیق عشق و تعلیم در این غزل‌ها اشاره کرد. گاه بیشتر بیت‌ها عاشقانه است و چند بیت در آغاز یا میان یا پایان تعلیمی است و گاه نیز عکس این حالت دیده می‌شود. در غزل زیر تنها یک بیت عاشقانه وجود دارد:

در شراب صحبت احباب زهر غفلت است      گر به چاه افتد کسی بهتر ز دام صحبت است...

با وجود ناتوانی نرگس بیمار او      شوق خون‌ریزش بیش از آرزوی صحت است (همان، ۱۰۴)

در غزل زیر نیز همه بیت‌ها عاشقانه و یک بیت تعلیمی است:

دل که چون نرگس مستت به شراب افتاده ست      دفتر معرفت ماست به آب افتاده ست  
 ما ز آغاز و ز انجام جهان بی‌خبریم      اول و آخر این کهنه کتاب افتاده ست (همان، ۱۰۵)  
 این نوع از غزل نیز در دیوان کلیم بسامد دارد و از نمونه‌های آن غزل زیر است:  
 هنوز طره او تا کمر نیامده است      ز پیچ و تاب رگ جان خبر نیامده است...  
 ز جور مادر ایام ترشرو منشین      خیال کن که ز پشت پدر نیامده است (همان، ۹۹-۱۰۰)  
 ۴-۲-۳- عاشقانه- قلندری

قلندریات به اشعاری گفته می‌شود که مضامین آن درست برخلاف مضامین (زه‌دیات) است، به این معنی که در این گونه اشعار، مفاهیم بر پایه‌های بی‌علاقگی به دنیا، بی‌پروایی، لابلایگری و تشویق به این گونه امور بیان شده و با اصطلاحاتی ویژه از گونه، خرابات، میخانه، میکده و برخی از اصطلاحات زردشتی و عیسوی چون زنار و کستی و مغ و غیره همراه است و روی هم، نمودار این است که آدمی در راه رهایی از تعلقات و پیوستگی‌هایی که مایه اشتغال انسان به مسائلی جز ذات معشوق ازلی می‌شود، به همان گونه که به رسوم دینی پشت پا می‌زند، باید در بند رسوم تصوف نیز نباشد. (صبور، ۱۳۵۵: ۳۲۲).

کلیم نمونه تمام‌عیاری از شعر قلندری ارائه نکرده است؛ اما در بسیاری از اشعار خود تمایل به اصطلاحات شعر قلندری، همچون اظهار باده‌خواری و زهد و زاهد ستیزی دارد. نلفیق قلندریات و عشق در غزل حافظ نیز دیده شده است. پس می‌توان سرمتن این قسم از غزل‌های کلیم را سبک عراقی دانست. برای نمونه غزل زیر را می‌توان مثال زد:

بدل کردم به مستی عاقبت زهد ریایی را      رسانیدم به آب از یمن می بنیاد تقوی را...  
 ز سینه این دل بی‌معرفت را می‌کنم بیرون      چرا بی‌هوده گیرم در بغل مینای خالی را (همان، ۸۹)  
 غزل‌هایی با مطالع زیر نیز از این شمار است:

سرخوش از می چون‌ام موج هوا شمشیر است      ابر تر را چه کنم؟ قطره باران تیر است (همان، ۹۵)  
 بی تو از گلشن چه حاصل خاطر افسرده را      خنده گل دردسر می‌آورد آزرده را (همان، ۸۷)  
 در موارد زیادی نیز تلفیقی از عشق و قلندری و تعلیم و شکوا دیده می‌شود. مثلاً در غزل‌های:  
 دنبال اشک افتاده‌ام جویم دل آزرده را      از خون توان برداشت پی نخجیر پیکان خورده را (همان، ۸۷)  
 بر سر خود می‌کند ویران سرای دیده را      پختگی حاصل نشد اشک جهان گردیده را (همان، ۸۷)

## ۵-۲-۳- عاشقانه- مدحی

عاشقانه- مدحی نوعی بازگشت به تجربه‌ی حافظ و سعدی است که بیت پایانی غزل را به مدح می‌آراسته‌اند. در دیرینه‌شناسی این غزل قدمت آن را حتی به خاقانی (شمیسا، ۱۳۶۹: ۲۵۲) و سنایی (ایشانی، ۱۳۹۲: ۹) نیز رسانده‌اند.

اسیر عشقم و هرکسی مرا غلام کند به گوش حلقه‌ام از حلقه‌های دام کند...  
خوش آن که نام تو موزون نهد به نسبت شعر کلیم شاه جهان تو را غلام کند (کلیم، ۱۳۶۲: ۱۸۴)  
گاه غزل‌هایی به مطالع و مقاطع زیر علاوه بر عاشقانگی، شکوه آمیز است و می‌توان از این بیت‌ها خوانشی عاشقانه داشت:

مشکل اهل محبت ز تو آسان نشود لب امید در ایام تو خندان نشود...  
هر که بر روح امین شعر نخوانده ست کلیم گر همه روح امین است سخن‌دان نشود (همان، ۲۰۱)

## ۶-۲-۳- وصفی- مدحی

این غزل ساختاری قصیده گون دارد. شاعر ابتدا به توصیف می‌پردازد و در بیت تخلص به مدح ممدوح.

تا خانمان ما همه بر باد داده آب مانند اشک از نظر ما فتاده آب...  
دایم ز آب مدحت نواب خان تو راست کس چون کلیم تیغ زبان را نداده آب (همان، ۹۲)  
غزل به مطلع و مقطع زیر نیز از این دست است:

برتر از خورشید شد کار سخن شب ندارد روز بازار سخن...  
میرزای ما جلال‌الدین بس است از سخن سنجان طلبکار سخن...  
غرق بحر حیرتم دائم کلیم گرچه با این قدر و مقدار سخن (همان، ۲۵۸)  
۷-۲-۳- تعلیمی- مدحی

شاکله‌ی کلی غزل تعلیمی است؛ اما در یک بیت میانی یا پایانی ممدوح ستایش می‌شود.  
به عالم از سر کلک وزارت درفشانی کن بر اوج قدر دائم کار فیض آسمانی کن...  
ز فیض قرب شاهنشاه بهار عالم‌افروزی جهان را تازه رو همچون زر شاه جهانی کن...  
سخن را صاحبی اهل سخن را قدوه ای آمد کلیم از پشت گرمی بعد از این آتش بیانی کن (همان، ۲۶۱)



۸-۲-۳- شکوایی- مدحی

چنان‌که گفته شد شکوا در غزل کلیم بسامد دارد و از این رو با محتواهای گوناگون تلفیق شده است. از آن جمله است تلفیق شکوا و مدح. در این غزل‌ها، معمولاً چند بیت شکوایی است و بیت پایان مدحی است. مثلاً غزل زیر از این شمار است:

عزت دیگر بود در دامن صحرا مرا      می‌گذارد هر کجا خاری است سر در پا مرا...  
هم صغیری نیست خاموشم در این گلشن کلیم      بلبل باغ ظفر خان می‌کند گویا مرا (همان، ۸۲)  
اما غزلی نیز دیده‌شده است به مطلع زیر که ساختاری قصیده گون دارد که در آن چند بیت اول شکوایی است، یک بیت شکوایی عاشقانه است و در اواسط غزل بیت تخلص می‌آید و بعد از آن چند بیت مدحی.

نیست مو کز فرق ما برگشته بختان سر کشید      بر سر شوریدگان سودای او لشکر کشید...  
خوش سخن مستانه می‌گوید کلیم امشب مگر      از شراب مدحت روح‌الامین ساغر کشید...  
ای خداوندی که از نیروی اقبال بلند      چرخ را از کهکشان قدر تو خط بر سر کشید (همان، ۲۱۶)

۹-۲-۳- قلندری- مدحی-عاشقانه- شکوایی

از این نوع، غزلی مشاهده‌شده است که با شکوا و عشق نیز تلفیق شده است:

بر شکال دولت‌آباد است و ما بی باده‌ایم      دامن دولت که ساقی باشد از کف داده‌ایم...  
دانهٔ تسبیح بی‌آب است کی بر می‌دهد      ما چه بی‌حاصل به دام زهد خشک افتاده‌ایم  
قلعه‌ها از دولت شاه جهان آباد شد      ما ز دست بسته مهر شیشه‌ای نگشاده‌ایم...  
روی برگشتن نمی‌دارد هدف از پیش تیر      تو کمان فتنه را زه کن که ما استاده‌ایم...  
نه به پای گریزی مانده نه دست ستیز      بر سر راه حوادث همچو مور جاده‌ایم (همان، ۲۴۹)

۱۰-۲-۳- عرفانی- تعلیمی-شکوایی- مدحی

در غزل زیر برخی بیت‌ها عرفانی برخی شکوایی و بیت آخر مدحی است:

به راه فقر مرا این و آن نمی‌باید      چو راه امن بود کاروان نمی‌باید...  
کمال کسب کن اما هنر فروش مباش      دکان خوش است کسی در دکان نمی‌باید  
مرا که روزهٔ محرومی‌ام همه سال است      به روز عید دل شادمان نمی‌باید  
کلیم طایر همت گر آشیان طلبد      جز آستانهٔ شاه جهان نمی‌باید (همان، ۲۰۹-۲۱۰)

غزل زیر غزلی مدحی است اما دارای چند بیت عاشقانه، عارفانه، شکوایی، مفاخره آمیز و قلندری است.

به راه او چه دریابیم نه دینی نه دنیایی      دلی داریم و اندوهی سری داریم و سودایی  
 کلیم از خامه کار تیشه فرهاد می‌کردم      که بر سر هست چون شاه جهانش کارفرمایی (همان، ۲۸۱)  
 بسامد غزلیاتی که مدح در بر دارند منحصر در همین نمونه‌های ذکر شده است.

#### ۱۱-۲-۳- قلندری- وصفی

گاهی وصف با مفاهیم قلندری تلفیق می‌شود. در شعر زیر کلیم ضمن وصف باران به بیان مفاهیم قلندرانه می‌پردازد.

ننگ است عهد صحبت می از هوای باران      آری همیشه باشد برق آشنای باران  
 در روز ابر باید ساغر شمرده خوردن      یعنی بود برابر با قطره‌های باران (همان، ۲۵۵)

#### ۴- نتیجه

سرمتنیت ارتباط متون را از نظر گونه و وجه (ژانر و مود) بررسی می‌کند و در توجیه پیوستگی و استمرار گونه‌های سخن در سیری تاریخی نظریه کارآمدی است. گونه‌شناسی غزل فارسی مبتنی بر وجوهی است که امتداد آن به سبک خراسانی و عراقی می‌رسد. عاشقانگی و عارفانگی دو گونه رایج در سبک‌های پیشین است که در سبک هندی نیز به صورت وجه به حیات خود ادامه می‌دهند. غزلیات کلیم از نظر سرمتنی ارتباطی تام با غزل‌های سبک خراسانی و عراقی دارد. این ارتباط، علاوه بر ماندگی شکلی به همانندی و یکسانی محتوا نیز می‌کشد، به طوری که در همه‌ی غزل‌های او، همان محتوای پیشین دیده می‌شود. کلیم در موارد بسیار، غزل را طوری سامان داده است که مطابق با سنت عاشقانه سرایی است و می‌توان سرمتنیت غزل‌های او را عاشقانه دانست؛ اما ویژگی‌هایی سبکی شعر او را متمایز می‌کند. مطابق سنت غزل‌سرایی در سبک عراقی، غزل‌های عاشقانه تک‌محتوایی بسیاری در دیوان کلیم می‌توان مشاهده کرد. علاوه بر آن، غزل‌های چندمحتوایی زیادی را نیز می‌توان در غزل کلیم نشان داد که از تلفیق وجوه عاشقانه، عارفانه، تعلیمی، انتقادی، شکوایی، مدحی و... شکل گرفته‌است که از آن میان ترکیب‌پذیری وجه عاشقانه با وجوه دیگر بیشتر به چشم می‌آید.

از میان وجوه گوناگون، کلیم گرایش زیادی به طرح مضامین شکوه آمیز در فضایی عاشقانه دارد. در موارد بسیاری نیز این مضامین شکوه آمیز را نمی‌توان عاشقانه تعبیر کرد. وجه مفاخره طنزآمیز نیز گرایش خاصی است که می‌توان آن را خوانش خاص کلیم از شعر قلندری و شکوایی

دانست؛ به طوری که خلاف آمد عادت شمرده می شود و می توان آن را نوعی پارودی مفاخره دانست. کلیم در شعر تعلیمی نیز به گذشتگان تاسی می کند، اما گاه نیز به تعلیم مرام اخلاقی خاص خود می پردازد و از این لحاظ، شعر تعلیمی او از شعر تعلیمی گذشته جدا می شود.

### منابع

- ایشانی، طاهره، *سیر غزل مدحی در ادب فارسی (از سنایی تا حافظ)*، کهن نامه ادب فارسی، سال چهارم، شماره سوم، پاییز، تهران، صص ۱-۲۷، ۱۳۹۲.
- خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ، چاپ سوم، تهران: انتشارات طرح نو، ۱۳۷۸.
- دزفولیان راد، کاظم؛ علی مددی، منا و طالبی، معصومه، نگاهی جامعه شناختی به انسجام گریزی غزل سبک هندی، فصل نامه تحقیقات زبان و ادب فارسی، سال دوم، شماره ۳، بهار، بوشهر، صص ۷۸-۵۵، ۱۳۸۹.
- رستگار فسایی، منصور، انواع شعر فارسی، چاپ اول، شیراز: نشر نوید، ۱۳۷۲.
- زیپولی، ریکاردو، چرا سبک هندی در غرب سبک باروک خوانده می شود، چاپ اول، تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا، ۱۳۶۳.
- زرقانی، سیدمهدی، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۰.
- شمس لنگرودی، محمد، گردباد شور جنون، تهران: چشمه، ۱۳۶۷.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چاپ سوم، تهران: نشر میترا، ۱۳۸۷.
- \_\_\_\_\_، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۹.
- صبور، داریوش، آفاق غزل فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات پدیده، ۱۳۵۵.
- قاسمی پور، قدرت، وجه در برابر گونه: *بحثی در قلمروی نظریه انواع ادبی*، فصلنامه علمی - پژوهشی نقد ادبی، س ۳، ش ۱۰، تابستان، تهران، صص ۶۳-۸۹، ۱۳۸۹.
- \_\_\_\_\_، *درآمدی بر نظریه انواع ادبی*، ادب پژوهی، ش ۱۹، بهار، رشت، صص ۲۹-۵۶، ۱۳۹۱.
- کاشانی، کلیم، دیوان کامل، با مقدمه مهدی افشار، تهران: انتشارات زرین، ۱۳۶۲.

نامور مطلق، بهمن، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن، ۱۳۹۰.  
 \_\_\_\_\_، گونه‌شناسی بیش‌متنی، پژوهش‌های ادبی، ش ۳۸، زمستان، تهران، صص  
 ۱۵۲-۱۳۹، ۱۳۹۱.

\_\_\_\_\_ مطالعه ارجاعات درون‌متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی، پژوهشنامه علوم  
 انسانی، ش ۵۴، تابستان، تهران، صص ۴۲۹-۴۴۲، ۱۳۸۶.

- 1- Duff, David, **Modern Genre Theory**, London & New York: Routledge, 2000.
- 2- Genette, G.erard, **Palimpsests: Literature in the Second Degree**, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- 3- \_\_\_\_\_, **the Architext:an introduction**, Berkeley: university of California press, 1992.
- 4- Frow, John, **Genre**, London & New York: Routledge, 2005.