

«زیبایی شناسی شعر خیام - پیوند هنری اجزای کلام»

دکتر سعید حسام پور
عضو هیأت علمی دانشگاه هرمزگان
دکتر کاووس حسن لی
عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز

چکیده

۱۲۱ خیام نیشابوری از اندیشمندان و سخنسرایان نامدار ایرانی است که با سروده هایی اندک، ولی
◆ پرمایه، آوازه جهانگیر یافته و نام خود را در همه زبانهای زنده دنیا در گسترده است.
درباره خیام، تاکنون نوشته های فراوان پدیدآمده است. اما درنگ اندیشمندان او در راز و رمز
هستی و پرسشهای حیرت آلود او در پیوند با وجود آدمی و آغاز و انجام او، توجه خیام پژوهان
را آن قدر به سوی خود درکشیده است که آنها را به یکباره از بررسی زیبایی شناسانه رباعیات
خیام بازداشته است. این بی توجهی تا آنجاست که بسیاری به اشتباه می پندارند، سروده های خیام
از ارزشهای زیبایی شناسی بی بهره یا از آن دید، کم مایه است.
در این جستار، کوشش شده تا پیوند هنری واژگان و تصاویر رباعیات خیام برای هماهنگی
صورت و معنادر آنها بازنموده، و عناصر زیبایی شناسی سروده های او در این سه قسمت واکاوی شود:
الف. پیوند هنری واژگان ب. تصویرسازی ج. تأکید، تکرار

کلید واژه

خیام، رباعیات خیام، تصویرسازی، پیوند واژگان، تأکید، تکرار، تناسب، انسجام، زیبایی شناسی.

مقدمه

سخنوران توانا با بهره‌مندی از جادوی هنردرکالبد واژه‌ها میدمند تا جنس آنها را دگرگون کنند و جانی دوباره به آنها ببخشند. این واژه‌ها که در کاربرد معمول خود، تنها ابزاری ساده برای ارتباط هستند، هنگامی که به کارگاه هنری شاعران چیره‌دست راه می‌یابند به پدیده‌های هنری تبدیل می‌شوند تا هرچه بیشتر خود را در دل خوانندگان و شنوندگان بگسترند و آنها را برانگیزانند. «پیام ادب فزونتر و فراتر از آن است که تنها پیامی برای سر بماند؛ راهی به دل نیز می‌جوید. تنها ستر را نمی‌آموزد؛ دل را نیز برمی‌افروزد. ادب، زبانی است که جادوی هنر آن را شگفت و شیرین و شورانگیز کرده است ... سخنور، تنها نمی‌خواهد به یاری زبان، اندیشه‌ای را از ذهنی به ذهنی دیگر برساند. او تنها در پی آن نیست که به یاری هم‌زبانی به هم‌اندیشی برسد؛ آنچه او می‌خواهد، همدلی است. اندیشه‌هایی که تنها در سر می‌مانند و راهی به دل نمی‌گشایند در چشم او چندان ارجی ندارند» (کزازی، ۱۳۶۸: ص ۱۶).

خیام نیشابوری از اندیشمندان و سخنسرایان نامدار ایرانی است که با سروده‌هایی اندک، ولی پرمایه، آوازه‌ای جهانگیر یافته و نام خود را در همه زبانهای زنده دنیا درگسترده است. خیام، همچنین در دانشهای ریاضی، هندسه، ستاره‌شناسی و... دانشمندی چرب‌دست و نویسنده‌ای نام‌آواست، اما این جستار، تنها به هنرشاعری خیام می‌پردازد و با «خیام شاعر» کار دارد. درباره خیام، تاکنون، نوشته‌های فراوان پدید آمده است، اما درنگ اندیشمندان خیام در راز و رمز هستی و پرسشهای حیرت‌آور او در پیوند با وجود آدمی و آغاز و انجام او، توجه خیام پژوهان را آن قدر به سوی خود درکشیده است که آنها را به یکباره از بررسی زیبایی شناسانه رباعیات خیام بازداشته است. این بی‌توجهی تا آنجاست که بسیاری به اشتباه، گمان می‌کنند، سروده‌های خیام از ارزشهای زیبایشناسی بی‌بهره، یا از آن دید، کم مایه است. آنچه تاکنون در پیوند با خیام نوشته شده، معمولاً در یکی از این شاخه‌های چهارگانه است: اندیشه خیام، زندگی او، نسخه‌های خطی آثارش و ترجمه آنها. (نویسندگان این مقاله در نوشته‌ای دیگر به نام «قرینه‌گرایی خیام در رباعیات» در اینبار بیشتر سخن گفته‌اند).^۱ درنگ زیبایی شناسانه در ساختار رباعیات خیام، نشان می‌دهد که دلربایی و دلاویزی این سروده‌ها در شیوه‌اندیشگانی شاعر نیست، بلکه در آن است که این اندیشه‌های بلند در کارگاه خیال شاعر

به پدیده‌های هنری تبدیل شده‌است، که اگر جز این بود و در زبانی بی‌روح و غیر هنری بیان می‌شد، هرگز بدین شگفتی و شگرفی در ذهن و زبان همگان نمی‌چرخید. در این مجال اندک، تنها نمونه‌هایی از ترندهای هنری خیام به کوتاهی، واکاوی و بررسی می‌شود تا نشانه‌هایی برای درستی سخن پیش گفته باشد.

منابع پژوهش

سخن گفتن از تعداد قطعی رباعیات اصیل خیام، بسیار سخت است. تاکنون بسیاری از خیام پژوهان کوشیده‌اند تا با دلایل و معیارهای خود، رباعیات اصیل خیام را مشخص کنند. اما سرانجام هیچ کدام از آنها به نتیجه‌ای روشن و قطعی نرسیده‌اند. از همین روست که تعداد رباعیات مشترک در آثار خیام پژوهانی چون محمدعلی فروغی، صادق هدایت، علی دشتی، محمد مهدی فولادوند و علیرضا ذکاوتی فراگزلو تنها ۲۹ رباعی است و به نظر می‌رسد دست کم درباره اصالت این تعداد رباعی، گمان و تردید کمتری وجود دارد. یکی از راههای پیش روی نویسندگان این مقاله، این بود که همین تعداد رباعی را مبنای کار خود قرار دهند. اما به دلیل تعداد نسبتاً کم این رباعیات، تصمیم گرفته شد رباعیات مشترکی را که محمدعلی فروغی، محمد مهدی فولادوند و علیرضا ذکاوتی فراگزلو از خیام دانسته‌اند مبنای کار قرار گیرد. در این صورت تعداد رباعیها به ۵۳ می‌رسید و دامنه گسترده‌تری از رباعیات را در بر می‌گرفت. به همین دلیل، تعداد ۵۳ رباعی به شیوه پیشگفته برای بررسی در این مقاله برگزیده شد.

پس از این برای بررسی پیوند هنری واژگان و تصاویر کوشش شد تا در سه محور سروده‌های خیام واکاوی شود: الف. پیوند هنری واژگان ب. تصویرسازی ج. تأکید و تکرار

الف. پیوند هنری واژگان

انسجام ساختاری هر اثر هنری به چگونگی پیوند عناصر و اجزای آن مربوط می‌شود. واژه‌ها و ترکیبها و تصویرهای هر اثر ادبی، اجزا و عناصر آن اثر است.

پیوند اجزا و عناصر هر چه بیشتر باشد، استواری ساختمان آن بیشتر است. یکی از ویژگیهای سروده‌های موفق شاعران نامدار ایرانی، وجود پیوندهای چندسویه میان واژگان، ترکیبها و تصویرهای آن سروده‌هاست. بی‌گمان رباعیات خیام نیز به عنوان یکی از این آثار ارزشمند هنری از این ویژگیها



بهره‌منداست؛ برای نمونه به برخی از این پیوندهای هنری واژگان در رباعیات خیام اشاره می‌شود:

۱. در پرده اسرار کسی را ره نیست زین تعبیه جان هیچ کس آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست می‌خور که چنین فسانه‌ها کوتاه نیست
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۰۳، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۹۶)

در این رباعی با توجه به معناهای گوناگونی که «پرده» دارد از پیوند این واژه با واژه‌های دیگر، مضامین سروده، برجسته و گسترده می‌شود؛ برای نمونه، اگر پرده را به معنای حجاب و پوشش بدانیم با اسرار، تعبیه و دل‌خاک (که از اعماق ناپیدای چیزی سخن می‌گوید) در ارتباط است که همه این واژه‌ها یکدیگر را حمایت می‌کنند و بدین گونه مفهوم راز هستی پوشیده‌تر و رازآمیزتر جلوه می‌نماید و اگر پرده را به معنای پرده سرا و خیمه‌گاه یا اندرونی بپنداریم با توجه به ترکیب «ره نیست» می‌توان گفت در خیمه‌گاه و اندرونی رازهای غیبی «عالم غیب» کسی اجازه ورود ندارد و در این صورت منزلگه در مصراع سوم با پرده در مصراع اول در پیوند و ارتباط تنگاتنگ خواهد بود.

همچنین اگر پرده را بدون در نظر گرفتن اسرار به معنای نوا- دستگاه و آهنگ موسیقی بدانیم با توجه به این معنی می‌توان گفت تناظر پوشیده‌ای میان واژه‌های پرده «ره» (= راه = دستگاه) به وجود می‌آید که ذهن را به سوی مفاهیم موسیقی می‌کشاند که در این صورت، موسیقی با می خوردن در مصراع چهارم، که در بسیاری از اشعار فارسی با یکدیگر همراهند، پیوند می‌یابد و چنین پیوندهایی به هنری‌تر شدن رباعی می‌افزاید.

گفتنی دیگر، درباره پیوند واژگانی این رباعی این است که قرار دادن واژه «فسانه‌ها» در برابر واژه‌هایی چون «پرده»، «اسرار»، «تعبیه» نوعی ریشخند به راز هستی است که این ریشخند را دل خاک در «منزلگه» (قبر) بیشتر تقویت می‌کنند و تکرار چهارباره «نیست» به عنوان ردیف در پایان جمله و تکرار دوباره «هیچ» در مصراع دوم و سوم و «جز» در مصراع سوم مضمون نیست انگارانه را تقویت می‌کنند و عجز و ناتوانی نوع بشر را در برابر راز هستی و گذر زمان و مرگ بهتر به رخ می‌کشد.

پیوند واژه‌ها در رباعی زیر نیز به گونه‌ای شبیه رباعی یاد شده است:

۲. اسرار ازل را نه تو دانسی و نه من وین حرف معما نه تو خوانی و نه من

هست از پس پرده گفت و گوی من و تو چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۲)
پیوند معنایی واژه‌های اسرارازل، دانستن، حرف معما، پس پرده و خواندن، که همه به گونه‌ای
سخن از رازی سربه مهر می‌گویند، ساختار رباعی را استوارتر می‌کند. تکرار شش باره «نه» پیش
از ضمایر من و تودر سه مصراع رباعی انگیزندگی و افزونندگی شعر را دوچندان کرده و قطعیت
سخن شاعر را بیشتر نمایان ساخته است.
شاعر در این رباعی، هم پیش از قافیه و هم پس از آن ردیف آورده است تا با افزایش موسیقی
سخن خود بر تأثیر آن بیفزاید. همچنین در مصراع سوم، گفت و گوی «من و تو» به گونه‌ای ظریف
ایهام دارد:

الف. من و تو در پشت پرده گفت و گو می‌کنیم.

ب. در پشت پرده درباره من و تو گفت و گو می‌کنند، گویا ما اصل وجود هستیم.

مفهوم مصراع چهارم به گونه‌ای شایسته ابهام‌هنری دارد: افتادن چه پرده‌ای باعث می‌شود
من و تو اصلاً نمایم!؟

۱۲۵ ۳- در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست او را نه بدایت، نه نهایت پیداست

◆ کس می‌نزد دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۸)

در این رباعی نیز همه واژه‌ها به شایستگی در هم تنیده‌اند.

قرار گرفتن واژه‌های «دایره»، «رفتن»، «آمدن»، «بدایت»، «نهایت» و «کجا» در کنار هم که همگی
با مکان در ارتباط هستند، رباعی را منسجم کرده است و همچنین تقابل «بدایت و نهایت» و «آمدن
و رفتن» و مانند حیوانات عصاره درون دایره بسته دنیا چرخیدن و چرخیدن فضایی پدید آورده
است که گویی انسان در این فضا به سرگیجه و پریشانی احوال دچار می‌شود و توان‌اندیشیدن را
از دست می‌دهد. این فضای سرگیجه‌آور، بیشتر سرگشتگی و در ابهام بودن نوع بشر را در برابر
هستی به تصویر کشیده است.

تصویر مسیر منحنی‌وار و انحرافی بشر حول دایره بسته دنیا که در واقع ناتوانی انسان از کشف
راز دنیا است زمانی بیشتر در ذهن تداعی می‌شود که واژه «راست» را در کنار دایره دنیا و حرکت
انسان در آن قرار دهیم، با تصور چنین فضایی شاید بتوان گفت پیمودن راهی انحرافی و ناتوانی



از یافتن مسیری راست، این امکان‌ها را از اندیشیدن راست و مستقیم انسان (کس می‌نزد می‌در این معنی راست) گرفته‌است.

همچنین تکرار «آمدن»، «رفتن»، «نه» و «کجا» (هر کدام دوبار) تأکید هنری سخن را افزایش داده‌است.

۴- دارنده چو ترکیب طبایع آراست از بهر چه افکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود؟
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۶)

در این رباعی، واژه‌های «ترکیب»، «طبایع»، «آراست»، «کم و کاست»، «شکستن»، «صور» و «عیب» با یکدیگر تناسب زیادی دارند و ارتباط چندسویه هر یک از این واژه‌ها با هم عناصر تصویرساز رباعی را درهم تنیده‌است: واژه‌های کم و کاست، شکستن و عیب از سویی و واژه‌های ترکیب، طبایع، آراستن و صور از سویی دیگر از نظر معنایی با هم در پیوندند و بین «آراست و عیب»، «صور و شکستن»، «آراست و کم و کاست»، «نیک آمد و نیک نیامد»، «عیب و نیک» به گونه‌ای تقابل دیده می‌شود.

همچنین بین «افکندش و شکستن»، «آراست و نیک»، «آراست و کم و کاست» (البته اگر کم و کاست را نوعی پیراستن بدانیم و بدون در نظر گرفتن ارتباط معنایی در رباعی و به صورت تناظری پوشیده که بین واژه‌ها پدید می‌آید) به نوعی ارتباط دیده می‌شود و این پیوندها درهم تنیدگی واژگان رباعی را بیشتر تقویت می‌کند.

افزون بر اینها، خیام در این رباعی با طرح پرسشهای مکرر هنری (در سه مصراع) بر اندیشه خویش و حیرتهایش پای فشرده‌است.

در رباعی زیر تقابلهای چندگانه محور پیوند واژگان است:

۵- ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین و بر و دست بر مهر که پیوست و به کین که شکست
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۵، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۸)

تضاد میان «درهم پیوست و بشکستن»، «ترکیب و شکستن»، «پیوست و شکست»، «مهر و کین» و «رفتار مست و رفتار آفریننده» و ارتباط معنایی میان واژه‌های «ترکیب، پیاله، درهم پیوست،

مهر و پیوست» و «بشکستن، کین و شکست» و «پیاله، مست و شکستن و شکست» پیوند هنری ویژه‌ای را در رباعی پدید آورده است و اگر به این پیوند نوعی آرایه جمع و تفریق را که در بیت دوم دیده می‌شود بیفزاییم، درهم تنیدگی و پیوند هنری واژگان در رباعی دوچندان خواهد شد. در این رباعی نیز، دو پرسش هنری در مصراع پایانی، تأکید شاعرانه را به رخ می‌کشند.

۶- مرغی دیدم نشسته بر باره طوس در پیش نهاده کله کیکاووس
با کله همی گفت که افسوس افسوس کو بانگ جرسها و کجا ناله کوس

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۶)
ترکیبهای «باره طوس»، «کله کیکاووس»، «بانگ جرسها» و «ناله کوس» ظنین حماسی ویژه‌ای در این رباعی ایجاد کرده‌اند. تلفیق واژه‌ها و وطنین حماسی آنها، مخاطب را بی‌درنگ به یاد فردوسی و اشعار حماسی او می‌اندازد و واژه کیکاووس، داستان او را در شاهنامه فریاد می‌آورد. با توجه به اینکه این پادشاه اساطیری در شاهنامه، چهره‌ای چندان خوشایند ندارد و فردی خودخواه و جاه‌طلب و تا حدی گناهکار در مرگ فرزندش سیاوش معرفی شده، شاعر واژه «کله» را (که بیشتر کاربرد منفی دارد) به جای سر، برای او به کار برده است.

۱۲۷



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

با تداعی واژه کیکاووس و داستان زندگی او و قرار گرفتن این نام در کنار مرغ (پرنده) در رباعی، تلاش کیکاووس برای رفتن به آسمان به کمک مرغان به ذهن می‌آید:

پس از این که شیطان کیکاووس را می‌فریبد تا راز خورشید و فلک را دریابد، کیکاووس:
گمانش چنان شد که گردان سپهر به گیتی مر او را نموده است چهر
ندانست کین چرخ را مایه نیست ستاره فراوان و ایزد یکی است
(فردوسی، ۱۳۷۳: ص ۱۵۲)

کیکاووس با چنین پنداری دوجوجه عقاب می‌پروراند و با بستن قفسی چوبی به آنها به آسمان پرواز می‌کند:

شنیدم که کاووس شد بر فلک همی رفت تا برسد بر ملک

(همان، ص ۱۵۳)

در رباعی یادشده، خیام، مرغ را که می‌تواند نماد نوع مرغان باشد، می‌بیند که به کله روی خاک افتاده کیکاووس از روی دیوار خطاب می‌کند و با یادآوری شکوه پیشین وی (بانگ جرسها و ناله کوس) بر حال کنونی‌اش افسوس می‌خورد و بدین سان می‌گوید بیاید و بنگرید که دیگر



بادی در کله کیکاووس نیست. چون نه تاجی بر سراوست و نه گوشتی بر چهره‌اش و نه زر و زیوری بر گردنش.

شاید بتوان گفت «بانگ جرسها و ناله کوس» بهترین واژه‌هایی است که برای نشان دادن شکوه خیالی کیکاووس در گذشته می‌توانست به کار رود؛ زیرا در موقعیت کنونی این پادشاه، آن صداهای بلند و غروربرانگیز حتی از نزدیک هم به گوش نمی‌رسد و شاید تعریضی به این باشد که تنها صدایی که به گوش می‌رسد، صدای برخورد اجسام با استخوان جمجمه کیکاووس است. در این رباعی نیز، خیام با تکرار «ک و گ» (۱۰ بار در سه مصراع) بر موسیقی درونی کلام خود افزوده و با طرح دو پرسش هنری مانند بسیاری دیگر از سروده‌هایش بر سخن خود تأکید ورزیده است.

خیام با برخی از ترکیبات رباعی پیشین، رباعی زیر را نیز به زیبایی سروده است:

۷- آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگه او شهان نهادندی رو

دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته ای بنشسته همی گفت که کو کو کو کو

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۶)

تناسب بین «قصر، چرخ، درگاه، کنگره و شاهان» انسجام ویژه‌ای را در رباعی پدید آورده و می‌توان گفت شاعر «روی نهادندی» را با توجه به واژه‌های درگاه و قصر به گونه‌ای ایهامی به کار برده است؛ پادشاهان پیوسته برای ابراز بندگی به سوی درگاه این قصر با شکوه می‌آمدند یا پادشاهان رو (چهره) بر آستان آن می‌سودند.

همچنین در تکرار واژه «کو کو کو کو»، ایهامی هنری دیده می‌شود. این ترکیب در این رباعی افزون بر اینکه صدای آواز فاخته را باز می‌تابد، نشانه پرسشی نیز هست. سؤالی که گویی در طبیعت می‌پیچد و جز بازتاب آن، پاسخی شنیده نمی‌شود. بدین سان حیرت در برابر هستی و گذرشتابان زمان به شایستگی باز نموده شده است. در این رباعی نیز مانند رباعی پیشین هم حروفی «ک و گ» (با تکرار ۱۱ بار) دیده می‌شود.

مطلب دیگری که علاوه بر این رباعی در تعداد زیادی از دیگر رباعیات خیام دیده می‌شود، این است که شاعر از ترکیباتی که به گونه‌ای با چشم و مصدر دیدن ارتباط دارد، استفاده می‌کند. در این رباعی، فعل «دیدیم» به کار رفته و استفاده از این فعل و ترکیبات آن، نشانگر عینیت‌گرایی خیام و محسوس بودن موضوع نزد اوست و گویی برای خیام هیچ شک و تردیدی نسبت به

حادثه‌ای که با چشم خود می‌دیده وجود نداشته‌است. از این رو حضور این فعل در رباعی بار تأکیدی بیشتری را با خود به همراه دارد.

همچنین، افزون بر اینکه شاعر تضاد بین شکوه گذشته و ویرانی کنونی قصر را با چشم می‌بیند، این تضاد را در نوای پرنده‌ای که «کوکوکو» می‌کند با گوش می‌شنود و بدین ترتیب این موضوع بیشتر برجسته می‌شود. در این صورت، گوش با شنیدن آوای فاخته و چشم با دیدن ویرانی و با درنگ در مکان (قصر ویرانه) گذر زمان را بهتر احساس می‌کند و معنی و صورت شعر بیشتر در هم می‌آمیزند.

۸- پیش از من و تو لیل و نهار بوده‌است گردنده فلک نیز به کاری بوده‌است
هر جا که قدم نهی تو بر روی زمین آن مردمک چشم نگاری بوده‌است

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۵، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۴، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۶)

در مصراعهای اول و دوم این رباعی، واژه‌هایی مانند «پیش»، «لیل»، «نهار»، «گردنده فلک» و «کار» (حرکت) که همگی در ارتباط با زمان هستند - تصویر زمان و چگونگی گذر آن را بهتر در ذهن مخاطب مجسم می‌کنند و این امر به منسجم ساختن بیت اول کمک می‌نماید و می‌توان گفت در واقع در مصراع دوم، گردنده فلک و کار «حرکت» موجبات پیدایش روز و شب را در مصراع اول فراهم می‌آورند.

در مصراع سوم، ترکیبهای «هرجا»، «قدم نهی» و «روی زمین» که همگی در پیوند با مکان هستند، توجه مخاطب را از زمان که در بیت نخست برجسته شده بود به سوی مکان باز می‌گردانند و در نهایت تفکیک ناپذیر بودن مکان و زمان را از یکدیگر یادآور می‌شوند.

استفاده از «نگار» پس از مردمک بیشتر برای افزایش بار عاطفی و برانگیختن توجه مخاطب است و شاعر به ما هشدار می‌دهد که اگر چشمان تو توانایی دیدن و تصور مردمکی (چشمی) را زیر پای خود ندارد، آن چشمی که تو بی‌توجه اکنون بر آن پای می‌گذاری، تورا خواهد دید، آن هم چشم زیبارویی که در گذشته از دیدن آن لذت می‌بردی و تاب دیدن کوچکترین نقصان را در آن نداشتی.

۹- این کوزه که آبخواره مزدوری است از دیده شاهی و دل دستوریاست
هر کاسه می که در کف مخموری است از عارض مستی و لب مستوری است

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۶)



خیام، به واژه‌هایی که با «خاک، خشت، گل، کوزه و کاسه» در پیوند هستند، دلبستگی ویژه‌ای داشته و با این واژه‌ها و ترکیب و پیوند آنها با واژه‌های دیگر، رباعیهای زیبایی سروده است. در این رباعی، تناسب بین «کوزه، کاسه و آبخواره» و همچنین بین «کف، رخساره (عارض)، لب، دیده و دل» و «شاه، مزدور و دستور» و «کاسه می، مخموری، مست و مستور» هر چه بیشتر اجزای کلام را در هم می‌تند و برانسجام آن می‌افزاید و تقارنهای «کوزه و آبخواره» در مصراع اول، «دیده شاه و دل دستور» در مصراع دوم، «کاسه می و کف مخمور» در مصراع سوم و «عارض مست و لب مستور» در مصراع چهارم بر این تناسب افزوده‌اند.

با توجه به اینکه شاعر برای مزدور از آبخواره‌ای استفاده کرده که در گذشته دیده شاه و دل دستور (وزیر) او بوده است، می‌توان گفت شاعر به تعریض می‌گوید، میراث هر کسی به شخصی همشأن او می‌رسد و با این برداشت، شاه و دستور نیز مزدورانی بیش نبوده و نخواهند بود. این پیوند در بیت دوم نیز دیده می‌شود: کاسه می که در دستان مست قرار گرفته در گذشته چهره مست و لب مستور (زیبارو، عروس پرده نشین) بوده است.

۱۰- در دایره سپهر ناپیدا غور جامی است که جمـله را چشانند به دور
نوبت چو به دور تو رسد آه مکن می نوش به خوشدلی که دور است نه جور
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۲، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۱۳، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۲)

«دور» واژه کلیدی این رباعی است که سه بار تکرار شده و این واژه به گونه‌ای با هر یک از واژه‌های رباعی در پیوند است.

بین دور و دایره هم‌جناس است و هم می‌توان دنیا را به دایره‌ای مانند کرد که انسانها محفلی به اندازه دور تمام این دایره تشکیل داده‌اند و ساقی آنها مرگ است. همچنین دور در مصراع دوم با نوبت هم‌معناست و بین دور در مصراع دوم و دور در مصراع سوم و چهارم از یک نظر جناس و از نظری دیگر هم‌معناست. (دور = دوره، نوبت، دور شراب). همچنین تناسب بین «دور، سپهر و دایره» تناسب بین «جام، جمله، نوبت، خوشدلی و می نوش» و تضادی که بین چشاندن جام مرگ در مصراع دوم و شراب‌نوشی به خوشدلی در مصراع چهارم وجود دارد از پیوندهای هنری واژگانی این رباعی به شمار می‌روند.

گفتنی است ترکیب «می، نوش» در مصراع چهارم را با خوانشی دیگر می‌توان «می نوش» (= بنوش) نیز خواند که آن را ایهام دوگانه خوانی می‌نامند.

۱۱- این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت
هر کس سخنی از سر سودا گفتند زان روی که هست کس نمی داند گفت
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۳۶)
واژه‌های بحر (که در اینجا به معنای هستی است) و نهفت (که در اینجا معنای عدم دارد) و
گوهر و سفتن در پیوند با یکدیگرند و چینش این واژه‌ها در کنار هم دریایی را فریاد می‌آورد
که در آن هر کس برای یافتن گوهری گرانبهارتر (= شناخت شایسته راز هستی) با امید فراوان دل
به دریا زده و به‌رغم مشکلات و خطرهای بسیار در دریا و اعماق آن پس از مدتها به گمان اینکه
خود گوهر گرانبها را یافته است، سرافرازانه سر برمی‌آورد، اما تا صدف هر یک از صیادان گشوده
نشود، روشن نیست چه کسی به این هدف دست یافته است.

واژه سودا در مصراع سوم که به معنای خیال و وهم باطل است، ایهام ظریفی به معنای داد
و ستد و تجارت نیز دارد که اتفاقاً با واژه‌های بحر، گوهر و سفتن پیوند هنری یافته است. در این صورت،
می‌توان گفت، هر کدام از صیادان مروارید برای داد و ستد کالای خود و بازار گرمی (عقاید و نظریات)
به منظور جلب مشتریان بیشتر به گونه‌ای سخن رانده‌اند، اما گفتار هیچ کدام از آنان با حقیقت
سازگاری ندارد.

۱۳۱



فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

تناسب میان بحر، نهفت (اعماق دریا) و سودا و گوهر سفتن و تناسب بین گوهر سفتن و سخن
گفتن (که معنایی مترادف دارند) و تضاد میان بیرون و نهفت و تضاد میان وجود و نهفت (عدم)
و تضاد میان دانستن و ندانستن و تضادی که هنگام نگاه کردن به رباعی بین «کس نیست» در
مصراع دوم و «هست کس» در مصراع چهارم دیده می‌شود (در صورت ظاهر، نه در معنا) پیوندهای
هنری واژگان را در رباعی افزایش داده است و چنانکه دیدیم صورت و معنا را در رباعی در هم
تنیده‌اند. همچنین تکرار حروف سین (۹ بار در سه مصراع) بر پیوند آوایی و موسیقی رباعی افزوده
و آن را برکشیده است.

۱۲- هر ذره که در روی زمینی بوده است خورشیدرخی، زهره جبینی بوده است
گردد از رخ نازنین به آزر م فشان کان هم رخ خوب نازنینی بوده است
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۹۱، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۵۶)



بین «ذره» و «زهره» نوعی جناس وجود دارد و ذره با گرد هم معناست که جزء بسیار کوچکی از زمین است و می‌توان آن را با خورشید در تقابل یا پیوند دانست. همچنین تناسب میان «خورشید، زهره و زمین» و «خورشیدرخ، زهره جبین، نازنین» و «رخ، جبین» بر پیوستگیهای واژگانی این رباعی می‌افزاید.

به نظر می‌رسد فعل امر «فشان» گزینشی به جا بوده است، چون در آن نوعی نرمی و آرامی دیده می‌شود، ضمن اینکه واژه گرد نیز نرم و بسیار ریز است. همچنین از چهره زیبا گرد فشاندن، گرده افشانی شکوفه‌ها و گلها را در موسم بهار فریاد می‌آورد که در این صورت رخ زیبا با گل و شکوفه تناسب و تناظر پوشیده‌ای در این رباعی پیدا می‌کند.

تکرار «رخ» (۳ بار در سه مصراع) و پیوند آن با «روی» (در معنی غیر مقصود، در مصراع اول) معنی مورد نظر شاعر را بیشتر به رخ می‌کشد.

با توجه به مطالب گفته شده، سکون و درنگی که هنگام خواندن «آزم» در مصراع سوم پدید می‌آید، کاملاً با فضای عاطفی رباعی متناسب است چون شاعر در مصراع اول و دوم این گرد را چهره زیبارویی دانسته که به خورشید مانند بوده، از این رو باید با نهایت آرامی و محبت، مهر و شرم (آزم) گرد را از چهره زدود.

۱۳- این قافله عمر عجب می‌گذرد در یاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد
(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۶۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۰۷، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۶۸)
در این رباعی، شاعر با بهره‌گیری از واژه‌هایی که به زمان و گذر آن مربوط می‌شوند، ساختار رباعی را استوار کرده است.

استفاده از واژه‌هایی چون «عمر»، «دم»، «فردا» و «شب» و تکرار سه باره فعل استمرار می‌گذرد به عنوان ردیف و تشبیه عمر به قافله و کاروانی که پی‌درپی در حرکت و گذراست، مفهوم زمان و شتاب آن را بیشتر برجسته می‌کند و شاعر با استفاده از واژه‌هایی چون پیاله پیش‌آر، دریاب، با طرب، ساقی و حریفان، بر اهمیت بهره‌گیری از زمان بیشتر تأکید می‌ورزد.

۱۴- ما لعبت‌کنیم و فلک لعبت باز از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازی چو همی کنیم بر نطع وجود افتیم به صندوق عدم یک یک باز

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۶، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۸)
تضادهای و تناسبهای چندگانه در این رباعی انسجام و استحکام خاصی بین کلمات ایجاد کرده است:

تضاد بین «حقیقت و مجاز»، «عدم و وجود»، تناسب بین «بازی، لعبتک و لعبت باز» و جناس بین «باز و بازی» و اضافه‌های تشبیهی نطع وجود و صندوق عدم که یادآور تابوت است و تشبیه انسان به لعبتک و فلک و روزگار به لعبت باز پیوندهای بین واژگان رباعی را هنری تر و خیال انگیزتر می‌کند.

شاعر با افزودن کاف تصغیر به لعبت و درنگی که هنگام خواندن واژه لعبت باز در حروف «ت» و «ب» پدید می‌آورد، لعبت باز بودن فلک را بیشتر برجسته می‌سازد و با عبارت تأکیدی «از روی حقیقتی نه از روی مجاز»، رابطه نابرابر بین انسان و فلک را پررنگتر می‌نماید. رابطه‌ای که تصویری کم‌دی و طنزآمیز را خلق می‌کند. چون رویارویی موجودی توانمند و چیره‌دست با موجودی ناچیز و بسیار حقیرنمایش مضحک و کمیک عروسکی است ناتوان در دست عروسک‌بازی قهار و یا مانند بازی گربه‌ای است چابک و چالاک با شکارش، پیش از کشتن و خوردن آن.

ب. تصویرسازی

یکی دیگر از ویژگیهای برخی از رباعیات خیام بهره‌مندی از تصویرهای شاعرانه است. تصویرپردازیهای خیام با خصلت عینیت‌گرایی او نیز همسو و هماهنگ است. برخی اوقات، این تصویرها درست شبیه صحنه‌های نمایشی است؛ برای نمونه در رباعی پیش‌گفته، بجز تناسب هنری واژگان، تصویرسازی شاعرانه نیز به زیبایی آن کمک کرده است

خیام در رباعی یاد شده، انسانها را به جای عروسکها، فلک را به جای عروسک گردان نهاده و دنیا را صحنه نمایشی دانسته که در آن با انسان، بازی می‌شود و پس از پایان بازی، یکی یکی، به نوبت، انسانها در تابوت (صندوق عدم) انداخته می‌شوند.

این تصویر با تصویر رباعی زیر (فانوس خیال) شباهت زیادی دارد. در هر دو تصویر بنمایه اصلی گذر زمان و ناتوانی انسان و حیرانی از یافتن راهی برای رویارویی با زمان است.

۱۵- این چرخ فلک که ما در او حیرانیم فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس ما چون صوریم کاندر او گردانیم

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۵، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۰۴، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۹۴)





بنیاد تصویرسازی در این رباعی بر تشبیه قرار گرفته است. تشبیه چرخ فلک به فانوس خیال و خورشید به چراغ و عالم به فانوس و انسانها به نقشها و پیکرهایی که روی فانوس نقش شده اند. با توجه به اینکه محور این تشبیهات «فانوس خیال» است. نخست معانی این ترکیب را بررسی میکنیم:

«فانوسی باشد که اندرون آن گرد شمع یا گرد چراغ، هر چیزی یعنی حلقه تصاویر از کاغذ تراشیده وصل کنند، آن چیز را به گردش آرند، عکس تصاویر از بیرون فانوس با یک گونه لطف می‌نماید و آن صورتها به زور دور فتیله بگردند و آنرا فانوس گردان هم میگویند» (محمد پادشاه، ۱۳۳۶). در این باره در بهار عجم نیز چنین گفته شده: «فانوسی باشد که صورتها و پیکرها در آن تعبیه کنند و گاهی منقوش سازند و آن فانوس بگردد و گاهی آن صورتها به زور دور فتیله بگردند و فانوس به جا ماند مثل خیمه شب بازی و آن را فانوس گردان هم گویند». (چند بهار، ۱۳۸۰). توضیحی که در این باره در لغت نامه دهخدا آمده در تکمیل مطالب پیشین بی‌تأثیر نیست: «آلتی که از مواد حاکی ماورا (شیشه، بلور، کاغذ، پارچه) سازند و در آن چراغ گذارند تا از باد محفوظ ماند» (دهخدا، ۱۳۳۹).

چنانکه دیدیم، فانوس خیال، نوعی وسیله سرگرمی بوده که لابد با تنوع تصاویر جذابتر و سرگرم کننده‌تر می‌شده است. شاعر از این نوع سرگرمی برای ساختن تصاویر رباعی خود استفاده کرده است و با تشبیهی نو و خیال‌انگیز تمام هستی را به فانوسی بزرگ مانند کرده است که انسانها تصاویر آن فانوسند که بر روی آن نقش یا جاسازی شده اند و همانطور که نقشها با چرخانده شدن به نمایش گذاشته می‌شوند، ما انسانها نیز بعد از قدم گذاشتن روی کره خاک و بازی کردن نقشمان با حرکت زمان خواهیم رفت و این آمدن و رفتنها ما را حیران ساخته، بی‌آنکه ما نیز مانند تصاویر روی فانوس اختیاری در چرخانده شدن خود داشته باشیم.

واژه صور در این رباعی با توجه به خورشید و چرخ فلک صورتهای فلکی را نیز فرایادمی‌آورد.

در بیت دوم رباعی زیر نیز تصویر بسیار زنده و اثرگذاری از زمان گذران می‌بینیم:

۱۶- اسرار ازل را نه تو دانی و نه من وین حرف معما نه تو خوانی و نه من

هست از پس پرده گفت و گوی من و تو چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۲)

گفت و گوی پس پرده، نجوایی مرموز و پیچیده ای گنگ را به یاد می آورد که از دور به گونه ای مبهم به گوش می رسد و شاید تعریضی به اظهار نظر برخی افراد درباره اسرار ازل باشد. این تصویر مبهم با افتادن ناگهانی پرده و قطع شدن پیچ پچها، زیباتر می شود و روشن نبودن گفت و گوهای نوع انسان درباره راز هستی را به زیبایی ترسیم می کند. چنانکه پیداست، مرگ صحنه ی پایانی این نمایش ویژه است.

بنمایه گذر زمان و ویرانگری آن در تصاویر رنگارنگ رباعی زیر نیز دیده می شود:

۱۷- آن قصر که جمشید در او جام گرفت آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت

بهرام که گور می گرفت همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۲، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۳۶)

قصر جمشید جام گیر و گورگیری بهرام، دو ترکیبی است که تصاویر این رباعی بر پایه آنها شکل گرفته است؛ تصویر از قصر جمشید آغاز می شود و با گور بهرام پایان می پذیرد. چنین می نماید که واژه ها و ترکیباتی مانند «بچه کرد و آرام گرفت»، تصویر گذر زمان را نرمتر و آرامتر نشان می دهند، چون در مصراع نخست، اشاره مستقیم به مرگ جمشید نشده و خواننده رباعی از تبدیل قصر به مکانی برای زایش و آرامش حیوانات به شیوه ای غیر مستقیم به مرگ صاحب قصر پی می برد و با وجود این قصر ویرانه جایگاهی برای زاد و ولد حیوانات کم آزاری شده که دست کم خود نمادی از حضور پررنگ مرگ نیستند - برای نمونه، اگر نام حیوانات درنده ذکر می شد، تصویر در بیت نخست سهمگین تر می نمود - از این رو می توان گفت هشداردهندگی و هشیارکنندگی بیت نخست قدری آرام و نرم است، اما این حرکت نرم هشداردهنده در مصراع سوم همراه با شتاب بهرام در تاختن از پی گور آهنگ تندتری می گیرد و همان طور که بهرام به تندی از پی گور می تازد، خواننده باید حرکت تند و شتابان زمان را سریعتر در ذهن مجسم سازد و بدین ترتیب با در آمیخته شدن این دو تصویر مفهوم گذر زمان را خواننده بهتر درمی یابد.

این حرکت شتابان با ورود ناگهانی شاعر میان تصویر گسسته می شود، شاعر مانند کارگردانان به یکباره فرمان «کات» می دهد و با فعل «دیدی» مخاطب را متوجه خود می سازد و بدین سان، تلنگری محکم به مخاطب می زند - این فعل هم بار دیداری و هم بار تصویری بیشتری دارد - واژه های «که» و «چگونه» هر کدام، هنگام خواندن قدری با مکث همراه می شوند و هردو به های بیان حرکت پایان می پذیرند که تأثیر کوبندگی و اثرگذاری کلام را می افزایند و به فعل «دیدی»



کمک می‌کنند تا تصویر پایانی که مفهوم مرگ را باز می‌تابد و آن را پیش روی مخاطب می‌گسترده، بیشتر و بیشتر اثرگذار شود. تصور اینکه گور (قبر) - که ایهامی به معنای یکی از حیوانات دارد - مانند ازدهایی دهن می‌گشاید و بهرام گورگیر را به یکباره می‌بلعد؛ هشدار می‌دهد و ویرانگر است که قبر انسان را نمی‌خورد، بلکه به گونه‌ای او را می‌بلعد؛ از این رو گرفتن قبر بیشتر بلعیدن را به ذهن می‌آورد.

فروغ فرخزاد نیز در دوره معاصر، گور را «دهانی سرد و مکنده» دیده است: «مگر تمامی این راه‌های پیچ‌پیچ / در آن دهان سرد مکنده / به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسند؟» (فرخزاد، ۱۳۷۲: ص ۳۸۰).

گفتنی است واژه‌های جام و گور که هر دو در این رباعی ایهام دارد، بر رنگارنگتر شدن تصاویر می‌افزاید. اگر جام را به معنای جام جهان بین بینگاریم که به جمشید منسوب است، میتوان تصور کرد که جام جهان نمای جمشید، که از اسرار نهفته پرده برمی‌داشت، نتوانست مشکلی را برای صاحب خود حل کند و نتیجه این شد که حیوانات در آن قصر باشکوه که محل رفت و آمد بزرگان مملکتی بوده است، خانه کنند و در آن فضولات خود را بیفکنند و شاید به ریش جمشید و همانندان او بخندند و چنانکه در معنای جام شراب بپنداریم، نمایانگر شادمانی و شکوه پایان ناپذیر جمشید است.

در رباعی زیر نیز می‌توان تصویر جنون آمیزی را که از روزگار سر می‌زند به زیبایی دید:

۱۸- جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۲۰، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۸)

بنیاد تصویر این رباعی بر تقابل رفتار عقل و دهر است. در یک سوی این تصویر عقل در مصراع نخست به رغم انتظاری که از او می‌رود جام را که با آن شراب و مستی تداعی می‌شود، می‌ستاید و پس از این ستایش، که در آن نوعی پارادوکس وجود دارد - عقل دست به کار می‌شود و رفتاری تصویری و مستانه را از خود بروز می‌دهد و با مستی تمام به فراوانی جام را می‌بوسد یا از آن می‌نوشد - (صد بوسه نه بوسه‌ای و بوسه بر جبین نه بر گونه) - آیا همراهی فعل «می‌زند» با «بوسه» نشان از شدت علاقه و مستی عقل به جام نیست و آیا بوسه بر پیشانی جام یا لبه آن زدن نمی‌تواند تصویر نوشیدن عقل از جام را به ذهن بیاورد؟

در سوی دیگر تصویر رفتار عقل، تصویر نابخردانه روزگار (دهر) قرار گرفته است؛ چون هر چه در یک سو مهر و محبت و دل بستگی عقل نسبت به جام دیده می شود در سوی دیگر، خشونت و تندید از دهر سر می زند و با بهره گیری از صفت اشاره «چنین» پیش از جام و بهره گیری از صفت «لطیف» پس از آن، واژه جام برجسته تر شده و بیشتر بر اهمیت آن تأکید شده، از این رو بر زمین زده شدن آن به وسیله دهر، بیش از پیش ناشایست تر نمایانده شده است.

هرچند در این رباعی جام استعاره از انسان است، اما گزینش واژه جام و جای دادن آن در محوری ترین نقطه تصویر رباعی بسیار هنرمندانه بوده است، زیرا صدای تلاطم ذهنی و پریشانی رفتار روزگار، هنگام شکستن و خرد کردن جامی لطیف بهتر به گوش می رسد و این صدا همزمان در ذهن خواننده طنین می اندازد و حواس او را برمی آشوبد و بدین ترتیب شتاب زمان و مرگ آشکارتر می شود.

تصویر در رباعی زیر نیز دیدنی است:

۱۹- در کارگه کوزه گری رفته دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه بر آورد خروش کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش؟

(فروغی ۱۳۷۳: ص ۷۴، ذکاوتی ۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند ۱۳۷۹: ص ۱۹۰)

«کارگاه کوزه گری» و «شب»، مکان و زمان وقوع حادثه در تصویر رباعی یاد شده است و هر کدام بار عاطفی خاصی را در ساختن تصویر رباعی پدید می آورد. شب با خود سکوت، خاموشی و تنهایی را به همراه دارد و در کارگاه کوزه گری، شاعر، کوزه های بسیاری را می بیند که گویای خاموشند. از درآمیختگی شب با این مکان ویژه، دل تنگی شاعر دوچندان می شود و در آن سکوت دلهره آور و غم بار و در عین حال پر از سخن، گویی یکی از کوزه ها به احوال شاعر پی می برد و پرسشی جانگزا را خروش و فریاد برمی آورد - فریادی که لابد از گلوی انسانی که اکنون به خاک و به کوزه تبدیل شده، برکشیده می شود - پرسشهای او در چنین فضایی بسیار برجسته می شود. خروش و خشمی ناگهانی که با واژه پرسشی «کو» شروع شده و پی در پی چونان ضربه ای سهمگین بر ذهن مخاطب فرود می آید و پژواک چهاره کو کو کو کو؟ در مصراع چهارم در فضای خاموش شب، جز کو کو کو کو نیست. پرسشی که بی پاسخ می ماند و همچنان تکرار می شود گویا تا ابد. تصویر زنده و پویایی واژه های این رباعی باعث می شود که همزمان با پیچیدن صدای پرسش در طبیعت، این صدا در گوش جان خواننده نیز

۱۳۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

فرو رود و او را هشیار نماید. گویایی کوزه‌های خاموش در خروش یکی از آن کوزه‌ها در بیت دوم به زیبایی تصویر شده‌است. شاید بتوان گفت با توجه به حرف «ک» و تکرار آن، که نوعی سکون را در خود دارد، جواب این خروش جز سکوت و خاموشی چیزی نیست. چگونگی قرار گرفتن کوزه در ساختار این رباعی نیز درخور توجه است؛ در مصراع اول تا سوم، هر کدام یک بار کوزه تکرار میشود و در مصراع چهارم سه بار و این امر نوعی آرایه جمع را پدید می‌آورد و این تکرار و نیز تکرار ۱۴ بار «ک و گ» بر زیباتر شدن صوری، تصویری و موسیقایی رباعی و تأکید شاعر افزوده‌است.

در رباعی زیر نیز تصاویر بخوبی با هم ترکیب شده‌است:

۲۰- این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست در بند سر زلف نگاری بوده‌است
این دسته که بر گردن او می‌بینی دستی‌است که بر گردن یاری بوده‌است

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۰۶، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۰)

شاعر با دیدن کوزه، بنا بر عادت خویش به فکر درگذشتگانی می‌افتد که خاک شده‌اند و از خاک آنها کوزه ساخته‌اند، اما این تداعی را به گونه‌ای هنری در قالب این رباعی باز می‌گوید. در برخی از روستاها، هنوز هم کوزه‌ها را با بندی به دیوار یا سقف کوتاهی در سایه می‌آویزند. شاید شاعر با دیدن کوزه‌ای که به ریسمانی آویخته شده بویژه حرکت آونگی آن تصویر عاشقی را در ذهن خود مجسم ساخته و تصور کرده‌است که این کوزه عاشقی بوده که دل در بند زلف معشوق داشته‌است. در این صورت، حرکت آونگی کوزه، سرگشتگی عاشق را که اکنون تبدیل به کوزه شده، بیشتر بازمی‌تابد و کسره‌هایی که بین «بند سر زلف نگار» است موسیقی ویژه‌ای پدید می‌آورد که گویی زلف خم‌اندر خم معشوق را تداعی می‌کند. ادامه این تصویر در بیت دوم خیال انگیزتر و عاطفی‌تر می‌شود، چون قرار گرفتن دسته کوزه که به طور کامل و جدانشدنی به گردن و بدنه اصلی کوزه چسبیده، می‌تواند بیانگر تمنای فراوان عاشق برای انداختن دستان خود دور گردن معشوق باشد.

ج. تأکید و تکرار

یکی دیگر از شیوه‌هایی که خیام برای تأثیر بیشتر سخن خود، از آن بهره‌جسته‌است، شگردهای ویژه تأکیدی است. اگر خیام در برابر راز و رمز هستی، حیرت‌زده و پرسشگر، ایستاده‌است، اما

در آن چه می‌گوید قاطع و استوار است.

شگردهای تأکیدی خیام که نشان‌دهنده عینیت‌گرایی اوست به چند شیوه نمود یافته‌است؛ بجز تصویرسازی که پیش از این گفته شد، موارد زیر از مهمترین آنهاست:

- استفاده از صفت یا ضمیر «این»

- استفاده از فعل دیدن و مشتقات آن

- طرح پرسشهای تقریری و انکاری

کاربرد فراوان صفت اشاره «این»، نشان می‌دهد که موضوع مورد نظر برای خیام کاملاً محسوس و ملموس بوده و این شیوه بیانی، موضوع را در نظر خواننده نیز محسوس و ملموس می‌کند و بر تأثیر سخن می‌افزاید.

استفاده از واژه «این» در رباعیات خیام فراوان است، خیام در ۵۵ رباعی گزینش شده، دست کم یک بار در هر رباعی از این واژه بهره‌برده‌است. این صفت بیشتر در جایی به کار گرفته شده که شاعر بخواهد واقعیتی انکارناپذیر را بیان کند و بر آن تأکید ورزد. به نظر می‌رسد در چنین مواردی موضوع برای شاعر «اینی‌تر» و عینی‌تر بوده‌است و به آنچه می‌گوید باور دارد و گویا در اینکه دنیا هست و در اینکه حرف معمایی وجود دارد و در اینکه این دم واقعیتی غیرقابل انکار است و در این که جهان هستی رازی دارد تردیدی ندارد، اما کسی نتوانسته برای شاعر از راز بنیادی که پشت این «اینهای محسوس و ملموس» است، پرده بردارد و تشنگی شاعر را فرو نشاند.

برای آشنایی بیشتر با چنین مواردی، تنها به برخی از آنها که در آغاز مصراع آمده اشاره می‌شود:

... این آمدن و رفتنم از بهر چه بود؟

... این حرف معما نه تو دانی و نه من

... این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت

... این چرخ فلک که ما در او حیرانیم

... این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست

... این دسته که بر گردن او می‌بینی

... این قافله عمر عجب می‌گذرد



... این نقد بگیر و دست از آن نسپه بدار
 ... این جا به می لعل بهشتی می ساز
 ... این کوزه که آبخواره مزدوری است
 ... وین عمر به خوش دلی گذارم یا نه
 ... وین یک دم عمر را غنیمت شمیرم
 ... این کوزه گر دهر چنین جام لطیف
 ... این عقل که در ره سعادت پوید

چنانکه پیشتر از این اشاره شد، خیام، بیشتر با بهره‌گیری از واژه‌هایی که با مصدر و عمل «دیدن» در ارتباط هستند بر تأکید سخن خود و تأثیر آن افزوده‌است تا بدین‌گونه موضوع مورد نظر خود را عینی‌تر و برجسته‌تر نشان‌دهد:

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۹۰)
 بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۲، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۳۶)
 مرغی دیدم نشسته بر باره طوس در پیش نهاده کله کیکاووس
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۶)
 دیدیم که بر کنگره اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کو کو کو؟
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۶)
 ۲۱- ای پیر خردمند پگه‌تر برخیز وان کودک خاک بیز را بنگر تیز
 پندش ده و گو که نرم نرمک می‌بیز مغز سر کیقباد و چشم پرویز
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۶)
 گاهی اوقات ممکن است شاعر مستقیماً خوانندگان را به دیدن و درنگ دعوت نماید و با استفاده از واژه‌هایی مانند چشم، مردمک و دیده، غیرمستقیم خواننده را به درنگ فراخواند:
 هر جا که قدم نهی تو بر روی زمین آن مردمک چشم نگاری بوده‌است
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۵، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۴، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۲)
 این کوزه که آبخواره مزدوری است از دیده شاهی و دل دستوری است

۱۴۰



فصلنامه پژوهش‌های ادبی شماره ۷، بهار ۱۳۸۴

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۴، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۶)
همچنین در رباعی زیر، شاعر با استفاده از واژه‌های «بینایی، چشم حقیقت، بگشا و بین» در بیت دوم از خواننده خود مصرانه درخواست می‌کند، درنگ و تأملی دوچندان به نادانی و حماقت انسانهایی که تنها نام انسان بر خود دارند، داشته باشد و بدین گونه تلنگری محکم به مخاطب می‌زند:

۲۲- گاوی است بر آسمان قرین پروین گاوی است دگر نهفته در زیر زمین

گر بینایی چشم حقیقت بگشا زیر و زبر دو گاو مثنی خر بین

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۹، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۱۸، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۴)

پرسش و تأکید بر موضوع آن از دیگر شگردهای هنری رباعیات خیام است که این پرسشها بیشتر در مصراع چهارم مطرح می‌شود و چگونگی این پرسشها به گونه‌ای است که همراه با شاعر خواننده نیز به درنگ و اندیشه بیشتر فراخوانده می‌شود و شاید بتوان گفت خواننده چاره‌ای جز تأیید و تأکید بر سخن و پرسش شاعر ندارد:

۲۳- ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست بشکستن آن روا نمی‌دارد مست

چندین سر و پای نازنین از بر و دست بر مهر که پیوست و به کین که شکست؟

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۶)

در این رباعی، شاعر نخست با طرح مضامین و مفاهیمی روشن و قابل مجسم برای خواننده، زمینه را به گونه‌ای برای طرح پرسش فراهم کرده که خواننده با پیوند میان مقدمه و پرسش بیشتر در پرسش درنگ و تأمل کند. در رباعی زیر نیز شیوه رباعی یاد شده به کار گرفته شده است:

۲۴- در دایره‌ای کام‌دَن و رفتنِ ماست او را نه بدایت نه نهایت پیداست

کس می‌نزند دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست؟

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۸)

همچنین:

۲۵- از آمدنم نبود گردون را سود وز رفتن من جلال و جاهش نفزود

وز هیچ کسی نیز دو گوشم نشنود کاین آمدن و رفتنم از بهر چه بود؟

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۶۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۴، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۶۲)





در رباعی زیر، خیام با تکرار سه باره قید پرسشی «کو» - دو بار با حذف به قرینه معنوی بیشتر بر مفهوم مورد نظر خود تأکید ورزیده است و با به کار بردن کلماتی هم وزن و با ضربه‌هایی که هنگام تمام شدن پرسش پدید می‌آید و ناگهان دوباره با واژه پرسشی «کو» اوج می‌گیرد موضوع هم از نظر لفظی و هم از نظر معنوی برجستگی بیشتری پیدا می‌کند:

۲۶- در کارگه کوزه گری رفته‌ام دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
 ناگه یکی کوزه برآورد خروش کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش؟
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۴، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۹۰)
 در رباعی زیر، سخن از ویرانه‌ای است که چه بسا انسان، دیگر توجه چندانی به آن نداشته است، از این رو پرسش از زبان مرغی بیان شده که بیشتر با فضای حاکم بر کل رباعی متناسب است:

۲۷- مرغی دیدم نشسته بر باره طوس در پیش نهاده کله کیکاووس
 با کله همی گفت که افسوس افسوس کو بانگ جرسها و کجا ناله کوس؟
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۸۶)

همچنین:

۲۸- آن قصر که با چرخ همی زد پهلو بر درگه او شهان نهادندی رو
 دیدیم که بر کنگره اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کو کو کو کو؟
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۲۰۶)
 در رباعی زیر، شاعر در مصراع‌های دوم، سوم و چهارم، پرسش‌هایی مطرح می‌کند که مقدمه این پرسشها را در مصراع نخست بیان کرده و هریک از این پرسشها به گونه‌ای است که قاطعیت و اصرار شاعر را در طرح آنها بیشتر نمایان می‌سازد:

۲۹- دارنده چو ترکیب طبایع آراست از بهر چه افکندش اندر کم و کاست؟
 گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود؟ ورنیک نیامد این صور عیب کراست؟
 (فروغی، ۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۴۶)
 در رباعی زیر نیز ناتوانی شاعر از یافتن پاسخی مناسب برای دلیل مرگ در پرسش مصراع چهارم برجسته شده است:

۳۰- افسوس که سرمایه ز کف بیرون شد وز دست اجل بسی جگرها خون شد
 کس نامد از آن جهان که پرسم از وی کاحوال مسافران دنیا چوون شد؟

(فروغی، ۱۳۷۳: ص ۶۳، ذکاوتی، ۱۳۷۷: ص ۲۲۱، فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۱۶۶)

نتیجه گیری

تاکنون درباره عناصر زیبایی‌شناختی و ساختاری رباعیات خیام، اثری درخور ذکر پدید نیامده و شاید به گمان بسیاری از خیام پژوهان، رباعیات خیام از نظر زیبایی‌شناختی چندان قابل بررسی و درنگ نبوده است، اما با توجه به نمونه‌های فراوانی که تنها به برخی از آنها در این مقاله اشاره شد، می‌توان گفت، خیام در اشعار خود افزون بر اینکه مفهوم و اندیشه ارزنده‌ای را بررسی و تحلیل می‌کند و در این باره پرسشهای ارزشمندی را در ذهن خوانندگان خویش پدید می‌آورد به پیوند و آواژگانی رباعیات خود نیز توجه دارد. اما این توجه با آوردن تشبیهات و استعارات پیچیده و آرایه‌های مرسوم نیست. او با گزینش واژه‌هایی مناسب و خلق تصاویری زنده و اثرگذار و خیال انگیز می‌کوشد، مفاهیم مورد نظر خود را بهتر و هنری‌تر در ذهن مخاطبان خود مجسم کند و از این طریق آنان را بیشتر با شعر خود همراه سازد، شاید لذتی که بسیاری خوانندگان رباعیات خیام می‌برند در نتیجه پیوند صورت و معنا و تلفیق پنهان و زیرکانه این دو باشد، پیوندی که خواننده را مانند شعر خاقانی با مشکل روبه رو نمی‌سازد و اجازه می‌دهد او در خوانش نخست به اندازه توان خود لذت ببرد و ذهن خود را به دست مفاهیم ارزشمند موجود در شعر خیام بسپارد.

پی نوشت

۱. این مقاله به زودی در یکی از مجله‌های علمی پژوهشی به چاپ می‌رسد.
۲. این رباعی نمایشی عروسکی را فریاد می‌آورد، شیرازیان به آن «جی جی بی جی» می‌گفتند. در این نمایش، عروسکی پرده‌های را پیش روی نمایشگران برپا می‌کردند. در کنار پرده، صندوقی می‌گذاشتند که به آن صندوق عدم می‌گفتند. عروسک گردانان پشت پرده با عروسکهای از پیش ساخته که بیشتر عروسکهای عروس و داماد و پدرشوهر و مادرشوهر بود، صحنه‌هایی را به نمایش می‌گذاشتند. پس از پایان یافتن بازی از هریک از این عروسکها، صدایی شبیه خالی شدن باد درون عروسک بلند می‌شد و پس از این، عروسک گردان عروسک را در صندوق عدم می‌انداخت. در نخستین مراسم شبهای ادبیات ایران (۱۴ تا ۲۰ اسفندماه)، برنامه در شب «درنگ» که مربوط



به خیام بود (دوشنبه ۷۲/۱۲/۱۵)، آقای نعمت الله لاریان در تالار حافظ شیراز همین رباعی را در نمایشی ۲۰ دقیقه‌ای با نام «ما لعبتک‌انیم» به صحنه آورد که با استقبال فراوان روبه‌رو شد.

منابع

۱. پادشاه محمد. فرهنگ آندراج. زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه خیام، ۱۳۳۶.
۲. دشتی، علی. دمی با خیام. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۴. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۹.
۳. ذکاوتی قراگزلو، علی رضا. خیام. تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۴. عجم، بهار. چند بهار لاله تیک. تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: انتشارات طلایه، ۱۳۸۰.
۵. فرخزاد، فروغ. دیوان اشعار، با مقدمه بهروز جلالی، تهران: انتشارات مروارید. ۱۳۷۲.
۶. فروغی، محمدعلی و غنی، محمد. رباعیات خیام. ویرایش بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: انتشارات ناهید، ۱۳۷۳.
۷. فولادوند، محمد مهدی. خیام شناسی. تهران: مؤسسه هیالست فردا، ۱۳۷۹.
۸. کزازی، میرجلال‌الدین. زیبایی‌شناسی سخن پارسی. بیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۹. هدایت، صادق. ترانه‌های خیام. تهران: چاپخانه سپهر، ۱۳۵۳.

