نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۷(پیاپی۱۴)بهار ۸۴

قرینه گرایی خیّام در رباعیّات* (علمی - پژوهشی)

دکتر کاووس حسن لی
دانشیار دانشگاه شیراز
دکتر سعید حسام‌پور
استادیار دانشگاه هرمزگان

چکیده

نظرات جنجال‌برانگیز خیّام، در سروده‌های اندکش، توجّه عمومی خیّام‌پژوهان را به خود واداشته و آنها را از بررسی ساختاری و هنری رباعیّات ،باز داشته است. کم‌توجّهی‌به‌ساختارِهنری رباعیّات،تا آن‌حدّاست که ویژگیهای سبکی و زیباییهای هنری سروده‌های خیّام، از چشم بسیاری از اهل ادب و اندیشه دور مانده و فرو پوشیده است.

یکی از ویژگیهای بنیادی رباعیّات خیام، قرینه‌سازیهای پی‌درپی است. بیش از ۹۰٪ از رباعیّات‌خیام،از این امکانِ بیانی سودبرده‌اند.میزانِ‌برخورداری رباعیّات‌خیام از این ویژگی، تا آن‌جاست که می‌تواند معیاری برای بازشناختِ سروده‌های او از شعر شاعران دیگر باشد.

*تاریخ دریافت مقاله :۸۳/۷/۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله:۸۳/۱۲/۱۸

در این مقاله، قرینه‌های موجود در رباعیّات خیّام درسه دستهٔ زیر تقسیم‌بندی و بررسی شده است:

۱. قرینه‌های تقابلی (Antonymous symmetries)

۲. قرینه‌های تعادلی (Equivalent symmetries)

۳. قرینه‌های ترادفی (Synonymous symmetries)

واژگـــان کلیـــدی: خیّـام، ربـاعی، سـاختارباعی، قرینـه، قرینـه‌گرایـی، قرینه‌سازی‌تقابلی، قرینه‌سازی تعادلی، قرینه‌سازی ترادفی، زیبایی‌شناسی.

۱- مقدّمه

درآمد

خیّام نیشابوری، ازاندیشمندان وسخن‌سرایان برجستهٔایرانیست‌که‌با تعداد اندکی سروده، نامی بلند در جهان برآورده است.

درنگِ اندیشمندانهٔ خیّام در بنیاد هستی و پرسشهای حیرت‌آلود وجسارت‌آمیز او دربارهٔ آدمی، بیش از هر چیز دیگر، توجّه خیّام‌پژوهان را نسبت به او برانگیخته و آنها را از بررسیِ ساختاری، سبک‌شناسی و هنری رباعیّات باز داشته است. همان گونه که «سعدی‌شناسان و دوست‌داران او نیز همواره، بوستان سعدی را در جایگاه یک کتاب اخلاقی‌وآموزشی نگریسته و هنرنماییهای دل‌انگیز سعدی دراین‌کتابِ- شیرین،کم‌تر به چشم و زبان نویسندگان آمده است. به بیانی دیگر،چیرگی معنی در بوستان، توجّه بسیاری از خوانندگانِ آثار سعدی را از دقّت و زیباییهای هنری این اثر باز داشته است». (رستاخیز سخن دربوستان، ص ۷۴)

بررسی کارنامهٔ خیّام‌پژوهی،این‌واقعیّت مسلّم‌را،بروشنی آشکار می‌کندکه آنچه در پیوند با خیّام پدیدآمده،یا به بررسی‌اندیشه‌های اوپرداخته است ویا به زندگی، شخصیّت و درستی یا نادرستی انتساب آثار به او، مربوط می‌شود.

این بی‌اعتنایی به شیوهٔ سخن‌سرایی خیّام از نظامی عروضی - که تقریباً معاصر خیّام بوده و دربارهٔ شعر او سکوت کرده - آغاز می‌شود.

شیخ نجم‌الدّین رازی که بر بنیاد شواهد موجود، برای نخستین بار، چند رباعی خیّام را در اثر خود باز آورده؛ تنها به نقد فکر و اندیشهٔ او پرداخته است. و حمدا... مستوفی در کتاب تاریخ گزیده (سال اتمام ۷۳۰ هـ.ق) به این جمله بسنده کرده است که: «رسائل خوب و اشعار نیکو دارد».(تاریخ گزیده،ص ۷۲۸) و خسرو ابرقوهی در کتاب فردوس‌التواریخ (تألیف ۸۰۸ هـ.ق) تقریباً گفتهٔ مستوفی را باز گفته است: «رسائل جهان‌گیر و اشعار بی‌نظیر دارد». (فردوس التواریخ، به نقل از عمرخیّام نادرهٔ ایّام،ص ۶۵)

پس‌ازاین،یاراحمدبن حسینی رشیدی‌تبریزی که‌درسال ۸۶۷هـ.ق،مجموعه‌ای‌از رباعیّات خیّام را تدوین کرده؛ در مقدّمه، پس از ستایش‌رسول‌اکرم(ص)،وخاندان‌ویارانش،چنین‌مینویسد: «... رباعیّات‌شریفهٔ عمدة الحکما وزبدة الفضلا، محیی‌مبانی‌الحکم... عمربن محمّدالخیّام طاب انفاسه که‌بی‌ریب انیس‌مجالس‌وجلیس محافل کُلّ ارباب استعداد است،درسلک تربیت و تناسب منخرط نبود و به حکم ماقلّ و دلّ، جهانی معنی اندر لفظ اندک موجّه و مؤدّی شده...وهرکس به حرف وصورت بداناکتفا نموده و از مبانی بدیعه ومعانی غریبهٔ او شعوری وافی نیافته؛ به مظاهر آن قانع آمده‌اند...». (طرب خانه ، صص ۵ تا ۴)

شاه محمود قزوینی که ازشاگردان برجستهٔ علّامه جلال‌الدّین دوانی بوده، دریکی ازدوفصل(روضه)که‌خود هنگام ترجمهٔ«مجالس‌النّفایس»امیرعلی‌شیر نوایی به مطالب کتاب افزوده، دربارهٔ خیّام و شعروی، سخنان پیشینیان را به گونه‌ای گذرا

تکرار می‌کند . همچنین جعفربن‌محمّدبن‌حسن،در«تاریخ کبیرجعفری»و احمدبن نصرا...تقوی،سندی درکتاب «تاریخ الفی»وآذربیگدلی‌در«تذکرهٔ آتشکده» و رضاقلی‌خان هدایت در جلد اوّل « مجمع‌الفصحا»با سخنانی کُلّی و تکراری ،تنها اشعار خیّام را نیکو دانسته‌اند و سخن دیگری نگفته‌اند.

در میان خیّام‌پژوهان معاصر نیز،کسی با دقّت به بررسی و نقد عناصر ساختاری و سبکی رباعیّات خیّام نپرداخته است. تنها کسی که عنوانِ نوشته‌اش نوید بررسی هنری‌رباعیّات خیّام را می‌دهد؛ محمّد نوری عثمانوف، ایران‌شناس و مدیر گروه فارسی انستیتوی خاورشناسی مسکو(سال ۱۳۵۲ شمسی)است که مقالهٔ ایشان باعنوان: «دربارهٔ روش تصویرسازی شاعرانهٔ خیّام»، سال ۱۳۵۲، در نشریّهٔ گوهر چاپ شده است. امّا عثمان‌اف در این مقاله بیش‌تر بر تقابل و تضاد قهرمانِ لیریک (خود شاعر) با خدا پرداخته و کم‌تر ویژگیهای ساختاری و سبکی رباعیّات را واکاویده است.

سادگی بیان در رباعیّات و خالی بودن آنها از استعاره‌ها، تشبیهات و آرایه‌های دیگر ادبی، نیز می‌تواند دلیلی دیگر برای کم‌توجّهی خیّام‌پژوهان به ساختار هنری رباعیّات خیّام باشد. نگارندگان این مقاله نیز پیش از آغاز مطالعات جدّی خیّام‌پژوهی،مانند بسیاری دیگر، نسبت به شگردهای هنری خیّام در رباعیّات کم‌توجّه و بدگمان بوده‌اند، امّا با درنگِ بایسته در این سروده‌ها، اینک به باوری دیگر رسیده‌اند.

در این نوشته،ازمیان ویژگیهای گوناگون رباعیّات خیّام،تنها ویژگی «قرینه‌گرایی» خیّام بررسی‌می‌شود تا با بازنمود وبررسی نمونه‌ها،ادّعای

مطـرح شـده‌ثابـت‌گـردد.جنبـه‌هـای تصـویری رباعیّـات خیّـام و زیباییهـای حاصل از آن، در مجالی دیگر بررسی خواهد شد.

۲- بحث

۲-۱- قرینه‌گرایی

جهان هستی، پُر از قرینه‌های گوناگون است. این قرینه‌ها آن‌قدر فراوان و آشکارند که به یادکرد نمونه‌ها نیازی نیست. اگر تنها به اعضای بدن خودمان نگاه کنیم؛ بسیاری از این قرینه‌ها را بروشنی می‌بینیم.

عنصر تقارن (symmetry)، در هنر وادب‌گذشتهٔ‌تمام ملّتها حضور همیشگی دارد. این ویژگی در ادبیّاتِ گذشتهٔ فارسی نیز بیش از هر عنصر دیگر بازتابیده است. برای نمونه، آرایه‌هایی چون سجع، جناس، موازنه، مماثله، ترصیع، لفّ و نشر، جمع و تفریق، تضاد و... بر بنیاد عنصر تقارن پدید آمده‌اند و در شعر گذشتهٔ فارسی، مصراعهای یک بیت و برابری تعداد هجاهای این مصراعها نیز از گونه‌های قرینه‌سازی به شمار می‌آیند.با این همه، ذهنِ قرینه‌گرای‌خیّام، این ویژگی را بسیار بیشتر ازدیگران برجسته‌کرده است.او افزون بر گزینش ریختِ رباعی که در ساختار آن نوعی قرینه‌سازی دیده می‌شود؛ در چگونگی چیدن واژه‌ها و گسستگی و پیوستگی آنها با یکدیگر،سخن خود را بر بنیاد قرینه‌سازی پی ریخته است. این مقاله برآن است تا گونه‌های قرینه‌سازی را در رباعیّات خیّام بررسی کند و بازنماید:

۲-۲- منابعِ پژوهش

سخن گفتن از تعدادِ قطعیِ رباعیّاتِ اصیلِ خیّام، بسیار سخت است. تاکنون بسیاری از خیّام‌پژوهان، کوشیده‌اند تا با دلایل و معیارهای خود، رباعیّات اصیل خیّام را مشخص کنند. امّا سرانجام هیچ‌کدام از آنها به نتیجهٔ روشن و قطعی

نرسیده‌اند، از همین‌روست که تعداد رباعیّات مشترک درآثارخیّام‌پژوهانی چون محمّدعلی فروغی، صادق هدایت، علی دشتی، محمّدمهدی فولادوند و علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو،تنها ۲۹ رباعی است و به نظر می‌رسد دست کم دربارهٔ اصالت این تعداد رباعی‌گمانو تردید کم‌تری وجود دارد. یکی از راههای پیشِ روی نویسندگان این‌مقاله، این بود که همین تعداد رباعی را مبنای کار خود قرار دهند. امّا به‌دلیل‌تعداد نسبتاً کم این رباعیّات، تصمیم گرفته شد رباعیاتِ مشترکی راکه محمّدعلی فروغی، محمّد مهدی فولادوند و علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، ازخیّام دانسته‌اند، مبنای‌کار قرارگیرد. در این صورت ، تعداد رباعیها به ۵۳می‌رسید ودامنهٔ گسترده‌تری از رباعیّات را در برمی‌گرفت. به‌همین‌دلیل ،تعداد ۵۳رباعی به‌شیوهٔ پیش‌گفته برای بررسی در این مقاله، برگزیده شد.

یادآوری می‌شود که برای رعایت کوتاه‌نویسی از این به بعد نشانه‌های «فر»، «ذک»، «فو» به ترتیب به جای فروغی، ذکاوتی و فولادوند به‌کار می‌روند.

۳-۲- قرینه‌گرایی

همان گونه‌که‌گفته‌شد؛یکی ازشگردهای آشکارخیّام، بهره‌گیری از قرینه‌سازی است. به نظرمی‌رسد،پرداختن‌به‌دانش ریاضی‌وورزشِ فکری‌خیّام درشکل دادن به چنین ساختاری، بی‌تأثیر نبوده باشد. در این شیوه، شاعر می‌کوشد دو واژه یا دو عبارت یا دو مصراع یا دو بیت را به گونه‌ای برگزیند که با یکدیگر معنایی مترادف، متضاد یا معادل داشته باشند. برای نمونه در رباعی زیر:

این کوزه که آب خوارهٔ‌مزدوریست ازدیدهٔ‌شاهی و دلِ دستوریست
هر کاسهٔ مِی که برکفِ مخموریست از عارضِ مستی ولبِ مستوریست

(فر ۵۴، ذک ۱۹۲، فو ۱۴۶)

چنان‌که می‌بینیم؛ بیتهای اوّل و دوم ،یک مضمون را بیان می‌کنند و هر دو از تبدیل شدن اعضای انسان به خاک سخن می‌گویند و از این نظر، قرینهٔ یکدیگرند و افزون بر این، واژه‌های هر دو بیت نیز به زیبایی قرینهٔ یکدیگرند. «کوزه و کاسهٔ مِی»، «آب‌خوارهٔمزدور و کف مخموری»، «دیدهٔ شاه و عارض مست»، «دل دستور و لب مستور».

گفتنی است بین واژه‌های دیدهٔ شاه ودل دستور در مصراع دوم و عارض مست ولب‌مستوردرمصراع چهارم قرینه وجوددارد‌واین قرینه‌های‌چندگانه،هنگام خواندن رباعی آهنگ ویژه‌ای پدیدمی‌آورندکه برکارکردِ مؤثّررباعی‌می‌افزایندوآن را دل‌نشین‌تر می‌کنند.

شایان ذکر است که تقابل مرگ و زندگی درژرف‌ساخت این رباعی، قرینه‌ای دیگر برای رباعی است که البتّه ریشهٔ این نوع قرینه را باید در نگاه خیّام به هستی و تلاش وی برای شرح و توضیح آن جست‌وجو کرد.

قرینه‌سازیهای خیّام را می‌توان در سه شیوه دسته‌بندی کرد:

۱. قرینه‌های تقابلی (Antonymous symmetries)

۲. قرینه‌های تعادلی (Equivalent symmetries)

۳. قرینه‌های ترادفی (Synonymous symmetries)

۱-۳-۲- قرینه‌های تقابلی

تاریخ‌تفکّردرتمدّن‌بشرازدیرباز براساس تقابلهای‌دوگانه‌استوار بوده است.«طرح تقابلهای دوگانه درتمامی‌سطوح زبان، مشخص و قابل پی‌گیریست. این مفهوم در مطالعات و نقدهای مکتب ساختارگرایی بی‌نهایت مؤثّر بوده است واصولاً ساختارگرایان که‌به دنبال یافتن نظامهای بنیادی و زیرین هستند؛ مطالعات خود را

درهرزمینه براساس نظامی‌ازتقابلهای‌دوگانه استوار می‌سازند».(فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، صص ۱۷۰ تا ۱۶۸)

مردم‌شناس ساخت‌گرا، کلودلوی اشتراوس، با استفاده از مدل زبانی، اسطوره‌ها را برمبنای تقابلهای‌دوتایی(binary oppositions) تحلیل‌می‌کندو آ.ژ.گرماس (A.g.Greimas) به جای هفت حوزهٔ عمل «ولادیمیرپراپ»، سه جفت تقابل دوتایی راپیشنهادمی‌کندکه‌هر شش نقش (کنش‌گر) مورد نظر او را شامل می‌شود:

شناسنده / موضوع شناسایی

فرستنده / گیرنده

کمک‌کننده / مخالف

(راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر،ص۱۴۴و۱۴۳)

تضاد دوگانه، یکی از بحثهای عمده در رَه‌یافت ساختارگرایانه است: «این نوع تضاد، تأثیری بنیادی نه تنها بر اندیشهٔ انسانی، بلکه به طورکُلّی‌حتی بر برخی موارد درنظم‌طبیعی‌دارد.ما ازاین تضادها استفاده می‌کنیم تا متوجّه تفاوتها در خصوصیّات دنیای اطراف خویش شویم...». (سیری در ره یافتهای...، ص ۷۵)

به‌گمان دریدا، مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهمترین رابطه‌ها دانسته می‌شوند، ساده‌ترین نیز هستند: تقابلهای دوگانه. اساس بحث دریدا دربارهٔ تقابلهای دوگانه و فاصله، نتیجهٔ منطقی بحثهای نشانه شناسیک است (ساختار وتأویل متن،ص۳۹۸)

یادآوری این نکته شایسته است که منظور دریدا و کسانی مانند او، از تقابلهای دوگانه، بیشتر به دال و مدلول مربوط می‌شود و با تقابلهای صوری متفاوت است.

عنصرِتضاد وتقابل،نقشِ مهمی درساخت وشکل‌گیری رباعیّات‌خیّام دارد. در این شیوه، شاعردوعنصری را که به گونه‌ای- لفظی یا معنوی- در تضاد با یکدیگر

باشند؛در برابر هم می‌نهد و ازتقابل آن دو، نتیجهٔ مورد نظر خود را می‌گیرد وگاهی‌هم نتیجه‌گیری را به مخاطب وامی‌گذارد.

شگفت‌آن که پایهٔ ۵۱ رباعی از ۵۳ رباعی گزینش شده در این جستار، بر تقابل گذارده شده است و در ۵۰ رباعی از این ۵۱ رباعی، تقابل مرگ و زندگی دیده می‌شود.

تقابل مرگ و زندگی که در زیرساختِ بیش‌ترِ رباعیّات خیّام هست و درهر رباعی به گونه‌ای هنری و زیبا تصویر شده است؛ بی‌گمان تحت تأثیر درنگِ اندیشمندانهٔ او در راز هستی شکل گرفته و پدید آمده است. البتّه نباید از توجّه فراوان خیّام به این دو موضوع که دو واقعیت انکارناپذیرند، به این نتیجه رسید که خیّام اندیشه‌ای پریشان داشته و دوگانه به جهان می‌اندیشیده است. اگر این اندیشمند شاعر در سروده‌های خود بر تقابل این دو عنصر پای می‌فشارد و گاه تصویرهای هولناکی از مرگ پیشِ روی بیننده می‌گسترد؛ در تلاش است تا ارزش لحظه‌های زندگی را به مخاطب یادآور شود و او را به بهره‌گیری از زمانِ موجود وابخواند.

خیّام، افزون بر تقابل مرگ و زندگی، عناصری دیگر را نیز روبه‌روی هم می‌نهد که هر یک از این موارد را جداگانه بررسی می‌کنیم.

۱-۱-۳-۲-

الف. تقابل مرگ و زندگی

چنان‌که گفتیم،در ۵۰ رباعی از۵۳رباعیِ‌مورد نظر،مرگ وزندگی بعنوان قرینه، روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند که به شیوه‌های گوناگون در تصاویری متنوّع بازنموده شده‌اند. خیّام با نگاهی ژرف‌کاوانه به محیط و طبیعتِ پیرامونِ خود می‌نگریسته و در کوزه وخشتِ خانه‌وگل ولاله‌زار،صحراو ویرانه‌های‌به‌جای مانده ازایوانها،دستِ

بی‌رحم و قهّار مرگ را می‌دیده و بی‌درنگ، با اندیشیدن در چگونگی حال و گذشتهٔ انسانهای خاک شده و بی‌اعتنایی و بی‌خبریِ آنها از آغاز و انجامِ خود، فریادهای هشداردهنده و هشیارکنندهٔ خود را در قالب شعر می‌ریخته است و این بن‌مایهٔ تکراری را با تصویرهایی هنری باز می‌نموده است.

در ۱۷ رباعی از ۵۲ رباعیِ پیش‌گفته، بُن‌مایهٔ تبدیل شدنِ انسان به خاک، تکرار شده است، بی‌آن که این تکرارها دلازار و ناشایست جلوه کنند:

برگیر پیـــاله و سبو ای دلجـــــوی فارغ بنشین به کشتزار و لبِ جوی
بس شخصِ عزیز را که چرخِ بدخوی صد بار پیاله کرد و صد بار سبـوی

(فر ۸۳، ذک ۱۹۲، فو ۱۴۰)

در رباعیِ بالا، «شخص عزیز»، مفهوم زندگی را بازمی‌تابد و «صدبار پیاله کرد و صد بار سبوی»، مفهوم مرگ را و شاعر از تقابل این دو و چیرگی ناگزیر و درمان‌ناپذیرمرگ،مخاطب رابه‌بهره‌گیری‌ازاوقاتی که‌دراختیاراوست، فرا می‌خواند.

همچنین در رباعیِ زیر، شاعر با دیدن کوزه، عاشقی را به یاد می‌آورد که پیش از این زنده بوده و عشق می‌ورزیده است. امّا مرگ او را از بین برده و کوزه‌گران از خاکش کوزه ساخته‌اند. در ادامه، در بیت دوم، برای برانگیختنِ بیشتر عواطف و احساسات مخاطب، دستهٔ کوزه را به دست عاشقی مانند کرده که به دورِگردنِ معشوق بوده است، تا بدین گونه تقابل مرگ و زندگی را به زیبایی به تصویر بکشد:

این کوزه چو من عاشقِ زاری بوده‌ست در بندِ سرِ زلفِ نگاری بوده‌ست
این دسته که بر گردنِ او می‌بینی دستی‌ست که بر گردنِ یاری بوده‌ست

(فر ۵۴، ذک ۲۰۶، فو ۱۴۰)

این نوع قرینه، در دو رباعی زیر با تصاویری دیگر باز تابیده است:

خاکی که به زیر پای هر نادانیست کفِ صنمی و چهرهٔ جانانیست
هر خشت که بر کنگرهٔ ایوانیست انگشتِ وزیری و سرِ سلطانیست
(فر ۵۷، ذک ۱۹۷، فو ۱۴۶)

و:

پیش از من و تو لیل و نهاری بوده‌ست گردنده فلک نیز به کاری بوده‌ست
هر جا که قدم نهی تو بر روی زمین آن مردمکِ چشمِ نگاری بوده‌ست
(فر ۵۵، ذک ۱۹۴، فو ۱۴۲)

به نظر می‌رسد شاعر، آگاهانه، خاک و خِشت و کوزه را به چیزی ارزشمند و زیبا نسبت می‌دهد تا مخاطب را بیش‌تر تحت تأثیر قرار دهد و بدین گونه، مفهوم مورد نظر خود را هنری‌تر و مؤثّرتر به او منتقل سازد.

همچنان که در رباعی زیر، وقتی گفته می‌شود قصرِ باشکوهی که اکنون به ویرانه‌ای بدل شده وتنها آوای مرغی‌در آن به گوش می‌رسد؛درواقع با ویرانی قصر، مرگ انسانهایی که در آن سرمستِ قدرتِ خویش بوده‌اند؛ به ظرافت باز گفته می‌شود:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگهِ او شَهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکوکوکو؟
(فر ۸۰، ذک ۱۹۹، فو ۲۰۶)

در موارد زیادی نیز، خیّام با اشارهٔ مستقیم‌و بهره‌گیری ازواژه‌هایی متضادبا یکدیگر که می‌توان آنها را با مرگ و زندگی معادل شمرد؛ تقابل این دو را نشان می‌دهد:

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین از سرِ دست بر مهر که پیوست و به کین که شکست
(فر ۵۵، ذک ۱۹۱، فو ۱۴۸)

چنان‌که می‌بینیم، در این رباعی، فعلِ «در هم پیوست» و مصدرِ «بشکستن»، در بیت نخست، سخن‌ازتقابل مرگ‌و زندگی می‌گویندو البتّه این تقابل در قرینه‌ای کامل به صورت دو جمله، در مصراع چهارم، (بر مهر که پیوست و به کین که شکست)، به شیوه‌ای آهنگین و زیبا تکرار شده تا تأکید شاعر را بیش‌تر به رخ بکشد. ضمناً «مهر» که، یکی از معانی آن پیوند و دوستیست؛ با پیوستن در ارتباط است و با شکستن و جدا شدن در تضاد است. همچنین «کین» با پیوستن و پیوند در تضاد است و با شکستن و جدایی در ارتباط تنگاتنگ.

در رباعی زیر نیز واژه‌های آمدن و رفتن، زندگی و مرگ را بعنوان قرینه در برابر هم قرار داده‌اند و تقابل این دو در مصراع چهارم ،با نتیجه‌ای که شاعر از مطالب خود می‌گیرد پررنگ‌تر نیز شده است و حتی واژه‌های بدایت و نهایت (آغاز و انجام) تقابل پیش‌گفته را حمایت کرده‌اند واین تقابلهای چندگانه که‌هرکدام بار معنایی و موسیقایی ویژه‌ای به رباعی داده‌اند؛بر انسجام و زیبایی رباعی افزوده‌اند:

دردایره‌ای کآمدن 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
(فر ۵۷، ذک ۱۹۱، فو ۱۴۸)

این تقابلهای چندگانه را در رباعی زیر نیز می‌توان دید:

پیمانه چو پُر شود، چه شیرین و چه تلخ چون عُمر به سر رسد، چه بغداد و چه بلـخ
مِی نوش که بعد از من و تو ماه بسی از سلخ به غرّه آید، از غرّه به سلخ
(فر ۱۶۱، ذک ۲۰۵، فو ۱۵۸)

تضـاد میـان «شـیرین» و «تلـخ»، از نظـر کیفیّـت و میـان «بغـداد» و «بلـخ»، از نظـر مسـافت (دوری زیـاد) و میـان «سـلخ» و «غـرّه» از نظـر مـدّت، شـبکه‌ای از

تضـادهای چندگانـه‌ای را در ربـاعیِ یـاد شـده پدیـد آورده و موسیقـــــی معنوی آن را دوچندان ساخته است.

تقابل دیگری که در این رباعی وجود دارد؛ تقابل مرگ و زندگیست که ژرف‌ساخت رباعی را تشکیل داده است و البتّه این تضاد را تضادهای پیش‌گفته تقویت می‌کنند تا مفهوم مورد نظر شاعر بهتر القا شود.

در رباعی زیر، شاعر با بهره‌گیری از افعال «آرند» و «بربایند»، زندگی و مرگ را در برابر هم گذارده و با توجّه به این‌که انسان را مفعول قرینه‌سازی خود قرار داده، ناتوانی او را بیش‌تر به تصویر کشیده است:

آرند یکی و دیگری بربایند برهیچ کسی راز همی نگشایند
ما را ز قضا جز این قدر ننمایند پیمانهٔ عمر ماست می پیمایند

(فر ۶۳، ذک ۲۰۶، فو ۱۶۶)

تقابل درودن وروییدن در رباعی‌زیر، به گونه‌ای دیگر،مرگ وزندگی را تداعی می‌کند و فعل «بدروند» که کارکردِمرگ را بازمی‌نماید، داس برنده و تیزی را به یاد می‌آورد که با یک ضربه، تعدادزیادی را از پای درمی‌آورد، به گونه‌ای که‌کسی‌توانایی ایستادگی در برابر اورا ندارد،انگاردرپشت‌پردهٔ بیت، انسانها به علفهایی‌مانند شده‌اندکه‌به‌آسانی بریده می‌شوند، بر زمین می‌ریزند و رویشی دوباره ندارند.

این‌عقل که در رهِ سعادت پوید روزی صد بار خود تو را می‌گوید
دریاب تو این یک دم وقتت که نئی آن تره که بدروند و دیگر روید

(فر ۶۳، ذک ۲۰۶، فو ۱۶۶)

گاهی اوقات‌نیزخیّام باکنایه‌های‌زیباوتأثیرگذار،مرگ‌وزندگی‌رارودر روی هم قرار می‌دهد:

در دایرهٔ سپهر ناپیدا غور جامیست که جمله‌راچشانند به دور
نوبت چو به دورِ تو رسد آه مکن می‌نوش به خوش‌دلی که دور است نه جور
(فر ۷۲، ذک ۲۱۳، فو ۱۸۲)

در رباعی بالا، چنان‌که می‌بینیم، مرگ مانند جامی پر از زهر است که خواه‌ناخواه به نوبت به همهٔ‌انسانها خورانده می‌شود و بدین‌گونه،کنایه‌ای قوی و به یادماندنی‌درمصراع دوم از مرگ و فرا رسیدن آن شکل گرفته و هرچند واژه‌ای معادل با زندگی به کار نرفته؛ امّا با توجه به محتوای رباعی، مرگ و زندگی، قرینهٔ متقابل یکدیگرند. افزون بر این، در مصراع چهارم نیز عبارت «دور است نه جور» به گونه‌ای مانند قرینه در مقابل هم قرار گرفته‌اند و قرینه‌ای دیگررا در رباعی‌شکل داده‌اند. فعل «می‌نوش» درآغاز مصراع چهارم، افزون بر این که در معنیِ «بنوش» پذیرفتنی است، با خوانشی دیگر، بویژه با توجه به قیدِ «خوش‌دلی» به صورت «مِی (= شراب) نوش» نیز می‌تواند خوانده شود.

همچنین در رباعی زیر، «آبگینه به سنگ خوردن»، کنایه‌ای زیبا از فرا رسیدن مرگ و در هم شکستنِ وجودِ انسان و تکرار آبگینه در مصراع سوم و چهارم با دو منظور متفاوت و با ظرافتِ هنری به موضوع تقابل زندگی و مرگ، به گونه‌ای دیگر اشاره دارد.

ایامِ زمانه ازکسی دارد ننگ کو درغم ایام نشیند دلتنگ
می خور تو در آبگینه با نالهٔ چنگ زان پیش که آبگینه‌ت آید بر سنگ
(فر ۷۴، ذک ۱۹۸، فو ۱۹۰)

خیّام در ۲۷ رباعی از ۵۲ رباعی مورد نظر، به شیوهٔ رباعیهای یاد شده با بهره‌گیری از واژه‌ها یا کنایه‌های هنری، مرگ و زندگی را قرینه‌وار مقابل یکدیگر قرار داده که به دلیل زیاد شدن حجم مقاله از ذکر بقیّهٔ آنها درمی‌گذریم.

شیوهٔ دیگری که خیّام ازآن برای تقابل مرگ و زندگی‌استفاده کرده،بیان غیرمستقیم این موضوع است که می‌توان آن را قرینهٔ تقابلی معنایی نام نهاد. در ۱۰ رباعی از ۵۲ رباعی یاد شده، این شیوه به کار رفته است:

این قافلهٔ عمرعجب می گذرد دریاب دمی که باطرب‌می گذرد
ساقی غمِ فردای حریفان چه خوری پیش آر پیاله را که شب می گذرد
(فر ۶۴، ذک ۲۰۷، فو ۱۶۸)

دراین‌رباعی،هرچند واژه‌ای معادل با مرگ‌یا زندگی‌ذکر نشده است؛ امّاگذرعمر،در واقع نزدیک شدن به‌مرگ را با خود به همراه دارد، از این رو شاعر سفارش می‌کند که با دانستنِ قدرِلحظه‌های شاد زندگی،خودرا از سوزش و گزش یاد مرگ رها کنیم و آسوده شویم.

در رباعی زیر نیز، مرگ واقعیّتی انکار ناشدنی در برابر زندگی به شمار آمده است:

در پردهٔ اسرار کسی را ره نیست زین تعبیه جان هیچ کس آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست مِی خور که چنین فسانه‌ها کوته نیست
(فر ۵۷، ذک ۲۰۳، فو ۱۹۶)

۲-۱-۳-۲-ب. قرینه‌های تقابلی در موارد دیگر

قرینه‌سازی تقابلی، همچنان‌که به آن اشاره شد؛ تنها به مرگ و زندگی محدود نمی‌شود و موارد دیگری را نیز دربرمی‌گیرد. به برخی از این موارد هنگام ذکر نمونه‌های تقابل مرگ و زندگی اشاره شد، برای آشنایی بیش‌تر با چگونگی به‌کارگیری این قرینه‌ها، به تعدادی دیگر از آنها اشاره می‌شود:

تا کی زقدیم ومحدث امیدم و بیم چون من رفتم جهان چه محدث چه قدیم
(فر ۷۶، ذک ۱۹۲، فو ۱۹۶)

در بیت بالا بین واژه‌های «قدیم ومحدث»، و همچنین، «امیدوبیم» درمصراع اوّل،وبین عبارت«چه‌محدث»و«چه‌قدیم»درمصراع‌دوم،تقابل‌جوددارد که‌این‌تقابلها، برآهنگِ معنایی بیت افزوده‌اند.

همچنین‌بین‌عبارتهای«چه‌هشیار»و«چه‌مست»،دربیت‌زیرمی‌توان‌به‌کارگیـری‌قرینـهٔ تقابلی‌را دید:

هان تا ننهیم جامِ مِی‌ازکفِ دست در بی‌خبری مرد،چه‌هشیار و چه مست

(فر ۵۶، ذک ۲۰۹، فو ۱۴۴)

در رباعی بسیار زیبا و تصویری زیر،تقابل دو جملهٔ نخست‌در مصراع اوّل («ما لعبتکانیم» و «فلک لعبت‌باز»)، و تقابل«از روی حقیقتی» و«نه از روی مجاز»، درمصراع دوم، ازهمین گونه تقابلها هستند.

ما لعبتکانیم وفلک لعبت باز از روی حقیقتی، نه‌از روی مجاز

بازی چو همی کنیم بر نطع وجود افتیم به صندوقِ عدم یک‌یک باز

(فر ۷۴، ذک ۱۹۶، فو ۱۸۸)

گاهی اوقات، قرینه‌های تقابلی درکناریکدیگر ودریک مصراع قرار نمی‌گیرند و هرکدام در یک مصراع گسترده می‌شوند و می‌توان مصراعها را با یکدیگر قرینه به شمار آورد، مانند گاو (صورت فلکی ثور) که درآسمان نزدیک صورت فلکی پروین قرار گرفته و گاوی که پیشینیان گمان می‌کردند، زمین بر شاخِ او قرار گرفته است؛ در رباعی زیر:

گاویست برآسمان قرینِ پروین گاویست دگرنهفته‌درزیرِ زمین

گر بینایی، چشمِ حقیقت بگشا زیر و زِبَرِ دو گاو، مشتی خر بین

(فر ۷۹، ذک ۲۱۸، فو ۲۰۴)

البتّه در این رباعی، «زیر» و «زِبَر» و «گاو» و «خر»، نیز قرینهٔ تقابلی هستند. همچنین است «دی» و «فردا» در مصراع اوّل و دوم بیت زیر:

ازدی که گذشت هیچ ازاو یادمکن فردا که نیامده ست فریاد مکن

(فر ۷۷، ذک ۲۰۶، فو ۲۰۲)

گفتنیست، بین«گذشت»و«نیامده»و«یاد نکردن»و«فریادنکردن» نیزقرینهٔتقابلی وجود دارد که‌مصراع اوّل‌ودوم‌را به‌طور کُلّی‌می‌توان قرینهٔ تقابلی یکدیگر دانست.

همچنین، میان «بهشت باحور» در مصراع اوّل و«آب انگور»، در مصراع دوم رباعیِ زیر، قرینهٔ تقابلی به وجود آمده است. شاعر، در مصراع سوم، با تفسیر هر یک از این قرینه‌ها، بر مفهوم مورد نظر خود تأکید ورزیده و تقابل قرینه‌ها را تقویت کرده است، «بهشت با حور» را نسیه دانسته است و «آب انگور» را نقد:

گویند کَسان بهشت با حور خوش اسـت من می گویم که آبِ انگور خوش است

این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار کآوازِ دُهُل شنیدن از دور خوش است

(فر ۵۹، ذک ۲۱۹، فو ۱۵۲)

درربا‌عی زیر، خیّام بین‌دانستن و ندانستن تقابل ایجاد کرده و افرادی راکه به گمان خود می‌پندارند راز هستی رایافته‌اند؛ سخت‌در اشتباه می‌داندوشاید بتوان گفت زیرکانه آنان را ریشخند می کند:

زین بحر وجود آمده بیرون ز نهفت کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت

هر کس سخنی از سر سودا گفتند زآن روی که هست کس نمی‌داند گفت

(فر ۵۴، ذک ۱۹۷، فو ۲۳۶)

۲-۳-۲- قرینه‌های تعادلی

در این شیوه، شاعر دو واژه، دو عبارت، دو جمله، دو مصراع یا دو بیت را که معنا و مفهومی معادل یکدیگر دارند؛ در کنار هم می‌گذارد و بدین گونه بر

موضوع یا مضمون یا پیامی ویژه، بیش‌تر تأکید می‌ورزد. برای نمونه، در رباعی زیبای زیر، «اسرار ازل» و «حرف معمّا»، «نه تو دانی و نه من»، «نه توخوانی و نه من»، «نه تو مانی و نه من»، واژه‌ها و عباراتی معادل با یکدیگرند و حضور این قرینه‌های گوناگون، موسیقی، هماهنگی‌وتأثیرمصراعهارا بشدّت افزایش داده است.

اسرارِ اَزَل را نه تو دانی و نه من وین حرفِ معمّا نه تو خوانی و نه من
هست اندر پسِ پرده گفت‌وگوی من و تو چون پرده برافتد، نه تو مانی و نه من

(فر ۸۰، ذک ۱۹۷، فو ۲۰۲)

گاهی اوقات،خیّام دو بیت‌رباعی راکه مضمونی واحد دارند؛درکنارهم به صورت قرینه قرارمی‌دهد. در این موارد،دوبیت، علاوه بر صورت، درمعنا نیزهمچون دو خط موازی در کناریکدیگر جای گرفته‌اند.دوبیت‌رباعی زیراز نظر معنا و مقصودِ واحد، قرینهٔ یکدیگرند و شیوهٔ قرار گرفتن واژه‌ها و عبارات نیز به گونه‌ای روشن بر بنیاد قرینگی بوده است.

حتّی بین واژه‌های مصراعهای دوم وچهارم نیز قرینهٔ تعادلی یافته می‌شود،«تو خواه فلک هفت شمر»، قرینهٔ«خواهی هشت» است و«چه مور خورد به‌گور»، قرینهٔ«چه گرگ به دشت».

همچنین می‌توان در مصراع‌سوم ،«چون‌بایدمرد» را قرینهٔ تعادلی«آرزوها همه هشت » دانست .

چون چرخ به کام یک خردمند نگشت تو خواه فلک هفت شمر، خواهی هشت
چون باید مُرد و آرزوها همه هشت چه مور خورد به گور و چه گرگ به دشت

(فر ۵۶، ذک ۲۱۸، فو ۱۴۴)

در رباعی زیر نیز قرینهٔ تعادلی بین دو بیتِ رباعیست:

در هر دشتی که لاله‌زاری بوده‌ست از سرخیِ خونِ شهریاری بوده‌ست

هر شاخِ بنفشه کز زمین می‌روید خالیست که بر رخِ نگاری بوده‌ست

(فر ۶۱، ذک ۲۱۷، فو ۱۵۰)

قرینه‌های چندگانهٔ تعادلی در رباعی زیر نیز به زیبایی به کار رفته‌اند:

خاکی که به زیرِ پای هر نادانیست کفِ صنمی و چهرهٔ جانانیست

هر خِشت که‌برکنگرهٔ ایوانیست انگشتِ وزیریاسرِ سلطانیست

(فر ۵۷، ذک ۱۹۷، فو ۱۴۶)

همچنان‌که می‌بینیم،بیتهای‌اوّل‌ودوم، هردو از تبدیل‌شدن انسان به‌خاک‌وخشت سخن می‌گویندوواژه‌ها وترکیبات آن دونیز با یکدیگرقرینه‌اند: «خاک وخشت»، «زیرپای‌هر نادان و بر کنگرهٔ ایوان»، در مصراعهای اوّل و سوم و «کف صنم و انگشت وزیر»، «چهرهٔ جانان و سر سلطان»، در مصراعهای دوم و چهارم.

بین ترکیبات هر یک ازمصراعهای دوم وچهارم نیز قرینه‌سازی زیبایی شده است: «کف صنم و چهرهٔ جانان» در مصراع دوم، «انگشت وزیر وسر سلطان» در مصراع چهارم.

درربا‌عی زیر،بین‌بیت‌نخست‌وبیت‌دوم ازیک سو وبین«روبه آرام گرفت»و«آهو بچه کرد»، از سوی دیگر قرینهٔ تعادلی دیده می‌شود. البتّه تقابل مرگ و زندگی از یک سو و تقابل مصراعهای سوم و چهارم از سوی دیگر این‌قرینه‌ها راچندگانه وچندگونه ساخته است و زیبایی لفظی و موسیقایی رباعی را افزایش داده است:

آن قصر که جمشید از او جام گرفت آهو بچه کرد و روبَه آرام گرفت

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

(فر ۵۲، ذک ۱۹۹، فو ۱۳۶)

دردو بیت‌رباعی زیرنیزهرچند کوزه و دسته‌هردو درنهایت،تصویرمشترکی را می‌سازند؛ امّا شاعر، با ظرافت خاص،این دو را به صورت قرینهٔ تعادلی درکناریکدیگر قرار داده است:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست　　در بندِ سرِ زلفِ نگاری بوده‌ست

این دسته که بر گردنِ او می‌بینی　　دستیست که بر گردنِ یاری بوده‌ست

(فر ۵۴، ذک ۲۰۶، فو ۱۴۰)

گاهی اوقات نیزتنها قرینهٔ تعادلی بین‌ترکیبات یک مصراع ازرباعی دیده می‌شود. در بیتهای زیر از چند رباعی، قرینهٔ تعادلی در یک مصراع پدیدار شده است:

چون ترکیبات «خورشیدرخ» با «زهرجبین» در بیت زیر:

هر ذرّه که در روی زمینی بوده‌ست　　خورشیدرخی، زهره‌جبینی بوده‌ست

(فر ۹۱، ذک ۱۹۲، فو ۱۵۶)

و «کو بانگ جرسها» با «کجا نالهٔ کوس» در بیت زیر:

با کلّه همی گفت که افسوس افسوس　　و بانگ جرسها و کجا نالهٔ کوس

(فر ۷۳، ذک ۱۹۹، فو ۱۸۶)

و «مغز سر کیقباد» با «چشم پرویز» در بیت زیر:

پندش ده و گو که نرم نرمک می‌بیز　　مغز سر کیقباد و چشم پرویز

(فر ۷۳، ذک ۱۹۷، فو ۱۸۶)

و«صد بار پیاله کرد» با «صد بار سبوی» در بیت زیر:

بس شخص عزیز را که چرخِ بدخوی　　صد بار پیاله کرد و صد بار سبوی

(فر ۸۳، ذک ۱۹۲، فو ۲۰۸)

و «خورشید چراغدان» با «عالم فانوس» در بیت زیر:

خورشید، چراغدان و عالم فانوس ما چون صوریم کاندر او حیرانیم
(فر ۷۵، ذک ۲۰۴، فو ۱۹۴)

گاهی اوقات بین دو مصراع یک بیت قرینه‌سازی تعادلی دیده می‌شود:

یک قطرهٔ آب بود با دریا شد یک ذرّهٔ خاک با زمین یکتا شد
(فر ۷۰، ذک ۲۰۶، فو ۱۸۲)

و:

جامیست که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
(فر ۷۳، ذک ۲۲۰، فو ۱۸۸)

و:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگه او شَهان نهادندی رو
(فر ۸۰، ذک ۱۹۹، فو ۲۰۶)

و:

افسوس که سرمایه ز کف بیرون شد وز دستِ اجل بسی جگرها خون شد
(فر ۶۳، ذک ۲۲۱، فو ۱۶۶)

۳-۳-۲- قرینه‌های ترادفی

آن‌چه‌دراین‌جُستار،به‌نام«قرینه‌های‌ترادفی»خوانده شده است؛ گونه‌ای از قرینه‌سازیست که درآن‌واژه‌های هم‌معنا ومترادف درکنار هم‌نهاده می‌شودواین گونه‌قرینه‌سازی‌با گونه‌های پیش گفته متفاوت است.این قرینه‌هاگاهی‌اوقات از نظر معنای قاموسی، دقیقاً مترادف نیستند، امّا خیّام آنها را در یک مفهوم به کار برده است. برای نمونه، «حقیقت و یقین» در رباعی زیر به صورت قرینهٔ مترادف به کار رفته‌اند:

چون نیست حقیقت و یقین اندر دست نتوان به امید و شک همه عمر نشست

(فر ۵۶، ذک ۲۰۹، فو ۱۴۴)

همچنین است «کم و کاست» در بیت زیر:

دارنده چو ترکیب طبایع آراست　　از بهر چه افکندش اندر کم و کاست

(فر ۵۷، ذک ۱۹۱، فو ۱۴۶)

و «فضل و آداب» در بیت زیر:

آنان که محیط فضل و آداب شدند　　در جمع کمال شمع اصحاب شدند

(فر ۶۱، ذک ۲۲۲، فو ۱۶۰)

و «جلال و جاه» در بیت زیر:

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

(فر ۶۴، ذک ۱۹۴، فو ۱۶۲)

و «با نعمت و با سیم و زر» در بیت زیر:

هر یک‌چندی یکی برآید که منم　　با نعمت و با سیم و زر آید که منم

(فر ۷۷، ذک ۲۰۸، فو ۲۰۰)

و «پیاله و سبو» و «کشتزار و لبِ جو» در بیت زیر:

برگیر پیاله و سبو ای دل‌جوی　　فارغ بنشین به کشتزار و لبِ جوی

(فر ۸۳، ذک ۱۹۲، فو ۲۰۸)

۳- نتیجه

با توجّه به نمونه‌هایی که به‌برخی‌از آنها دراین‌مقاله اشاره شد؛ می‌توان گفت، قرینه‌سازی یکی‌ازمهم‌ترین‌ویژگیهای‌ساختاری‌وسبکی‌درر‌باعیّات‌خیّام‌به‌شمار می‌رودوتکرارقرینه‌سازیهای متنوّع به‌شیوه‌های گوناگون، از مواردیست که خیّام به آن دل‌بستگیِ ویژه‌ای داشته است.

علاقهٔ خیّام به قرینه سازیهای پی‌درپی را می‌توان نتیجهٔ پیوند او با دانش ریاضی‌ودرنگِ اودرشکلهای هندسی وکارکرد ذهنِ‌فلسفی‌او دانست.تفاوت‌آشکار رباعیّات‌خیّام- از دیدگاه میزانِ قرینه‌سازی - با رباعیّات کسانی‌چون خاقانی،عطّار، ابوسعید ابی‌الخیر و دیگران، نشان می‌دهد که این ویژگی از بنیادی‌ترین ویژگیهای ساختاری رباعیّات خیّام است. با توجّه به این‌که‌بیش‌از۹۰٪ رباعیّات خیّام از این ویژگی برخوردارند، این‌خودمی‌تواند درکنار معیارهای دیگر، وسیله‌ای کمکی برای بازشناخت رباعیّاتِ اصیلِ خیام از رباعیّاتی باشدکه به او نسبت داده‌اند.

سخن آخر آن‌که بهره‌گیری خیّام از قرینه‌های گونه‌گون، بر ارزش موسیقایی و انسجام ساختاری رباعیّات او افزوده و سخنانِ اندیشمندانهٔ او را به‌پدیده‌های هنری‌تبدیل‌کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱-ابرقوهی،خسرو.(۱۳۴۲). **فردوس‌التّواریخ به نقل ازعمرخیّام نادرهٔ ایّام** . اسماعیل یکانی. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

۲-احمد،بابک.(۱۳۷۲).**ساختاروتأویل‌متن**.چاپ‌دوم.- ج۲.تهران:نشرمرکز.

۳-اولیایی‌نیا،هلن.(بی‌تا).**سیری درره‌یافتهای نقد ادبی‌ساختارگرایی** . عصر پنج‌شنبه. شمارهٔ ۳۴ تا ۳۳.

۴-

بیگدلی،آذر.(۱۳۳۸).**آتشکدهٔ آذر**.به‌اهتمام‌حسن‌سادات‌ناصری.تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵-تقوی سندی، احمدبن نصرا... .(بی‌تا). **تاریخ الفی**.به نقل‌ازعمرخیّام. نادرهٔ ایّام. اسماعیل یکانی.

۶-

حسن‌لی،کاووس.(۱۳۸۱).**رستاخیزسخن‌دربوستان**.مجلّهٔ علـــــــوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. دورهٔ هفدهم.شمارهٔ ۲.

۷-دشتی، علی. (۱۳۴۴). **دمی با خیّام** . تهران: انتشارات امیرکبیر.

۸-ذکاوتی قراگزلو، علی‌رضا. (۱۳۷۷). **خیّام** . تهران: طرح نو.

۹-رازی،شیخ‌نجم‌الدّین.(۱۳۶۶).**مرصادالعباد**.به‌اهتمام محمّدامین ریاحی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰-رامان سلدون. پیترویدسون. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر**. چاپ سوم.ترجمهٔ عبّاس مخبر.تهران: طرح نو.

۱۱-رُزغرَیّب.(۱۳۷۸).**نقدبرمبنای‌زیبایی‌شناسی**.ترجمهٔدکترنجمهٔ رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۲-رشیدی تبریزی ، یار احمد بن حسین . (۱۳۶۷) . **طرب خانه** .به تصحیح جلال الدّین همایی . تهران : چاپخانهٔ سترگ.

۱۳- صفوی،کورش. (۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیّات**.چاپ دوم. جلد اوّل: نظم. تهران: حوزهٔ هنری. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۱۴-عثمانوف،محمّدنوری.(۱۳۵۲).**دربارهٔروش تصویرسازی شاعرانهٔ خیّام** . گوهر. سال دوم.

۱۵-

فروغی،محمّدعلی‌وقاسم‌غنی.(۱۳۷۳).**رباعیّات‌خیّام**.ویرایش بهاءالدّین خرّمشاهی. تهران: انتشارات ناهید.

۱۶-فولادوند،محمّدمهدی.(۱۳۷۹).**خیّام‌شناسی**.تهران:مؤسّسهٔالست فردا.

۱۷-مستوفی قزوینی،حمدالله.(۱۳۶۶).**تاریخ گزیده**.به اهتمام دکتر نوایی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸-

مقدادی،بهرام.(۱۳۷۸).**فرهنگ‌اصطلاحات‌نقدادبی**. تهران:

انتشارات فکر روز.

۱۹-نوایی،امیرعلی‌شیر.(بی‌تا).**مجالس‌النّفائس**.به‌سعی‌علی‌اصغر حکمت. تهران: چاپخانهٔ بانک ملی ایران.

۲۰-هدایت، صادق. (۱۳۵۳). **ترانه‌های خیّام** .تهران: چاپخانهٔ سپهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی