«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

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 نوشته‌های فراوان پدیدآمده‌است. امادرنگ اندیشمندانه او در راز و رمز هستی و پرسشهای حیرت‌آلود او در پیوند با وجود آدمی و آغاز و انجام او،توجه خیام پژوهان را آن قدر به سوی خود درکشیده‌است که آنها را به یکباره از بررسی‌زیبایی‌شناسانه رباعیات خیام بازداشته‌است. این بی‌توجهی تا آنجاست که بسیاری به اشتباه می‌پندارند، سروده‌های خیام از ارزشهای زیباییشناسی بی‌بهره یا از آن دید، کم مایه است.

در این جستار، کوشش‌شده تا پیوندهنری واژگان و تصاویررباعیات‌خیام برای هماهنگی صورت و معنادرآنها بازنموده، وعناصرزیباییشناسی‌سروده‌های اودراین‌سه‌قسمت‌واکاوی‌شود:

الف. پیوند هنری واژگان ب. تصویرسازی ج. تأکید، تکرار

کلید واژه

خیام، رباعیات خیام، تصویرسازی، پیوند واژگان، تأکید، تکرار، تناسب، انسجام، زیباییشناسی.

دریافت مقاله : ۱۳۸۳/۱۱/۱۲ پذیرش مقاله : ۱۳۸۴/۶/۱۵

مقدمه

سخنوران توانا با بهره‌مندی از جادوی هنردرکالبد واژه‌ها میدمند تا جنس‌آنها را دگرگون کنندوجانی‌دوباره به آنها ببخشند. این واژه ها که در کاربرد معمولِ خود، تنها ابزاری ساده برای ارتباط هستند، هنگامی که به کارگاه هنریِ شاعرانِ چیره‌دست راه می‌یابند به پدیده‌های هنری تبدیل می‌شوند تا هرچه بیشترخودرادردلِ‌خوانندگان و شنوندگان بگسترند و آنها را برانگیزانند.

«پیام ادب فزونتر و فراتر از آن است که تنها پیامی برای سَر بماند؛ راهی به دل نیز می‌جوید.تنهاسَررا نمی‌آموزد؛دل را نیز برمی‌افروزد. ادب،زبانی‌است که‌جادوی‌هنرآن را شگفت وشیرین‌و شورانگیز کرده‌است ... . سخنور، تنها نمی‌خواهد به یاری زبان، اندیشه‌ای را از ذهنی به ذهنی‌دیگر برساند. او تنها در پی‌آن نیست که به یاری همزبانی به هم‌اندیشی برسد؛ آنچه او می‌خواهد، همدلی است.اندیشه‌هایی‌که تنها درسَر می‌مانند و راهی به دل نمی‌گشایند در چشم او چندان ارجی ندارند» (کزازی، ۱۳۶۸: ص ۱۶).

خیام نیشابوری‌از اندیشمندان و سخنسرایان نامدار ایرانی‌است که با سروده‌هایی اندک، ولی پُرمایه، آوازه‌ای جهانگیر یافته و نام خود را درهمه زبانهای زنده دنیا درگسترده‌است.خیام، همچنین در دانشهای ریاضی، هندسه، ستاره‌شناسی‌و... دانشمندی چرب‌دست و نویسنده‌ای نام‌آوراست،اما این‌جستار،تنها به هنرشاعری خیام می‌پردازد و با «خیامِ شاعر» کار دارد.

درباره خیام، تاکنون، نوشته‌های فراوان پدید آمده‌است، امادرنگ اندیشمندانه خیام در راز و رمزهستی و پرسشهای حیرت‌آور اودر پیوند با وجودآدمی‌وآغاز و انجام او، توجه خیام پژوهان را آن قدر به سوی خود درکشیده‌است که آنها را به یکباره از بررسی زیبایی شناسانه رباعیات خیام بازداشته‌است. این بی‌توجهی تا آنجاست که بسیاری به اشتباه، گمان می‌کنند، سروده‌های خیام از ارزشهای زیباییشناسی بی‌بهره، یا از آن دید، کم مایه است.

آنچه تاکنون‌در پیوند با خیام نوشته شده، معمولاًدر یکی‌از این شاخه‌های چهارگانه است: اندیشه‌خیام،زندگی‌او،نسخه‌های خطی آثارش و ترجمه آنها. (نویسندگان این مقاله در نوشته‌ای دیگر به نام «قرینه‌گرایی خیام در رباعیات» دراینباره بیشترسخن گفته‌اند.)[1]

درنگ زیبایی‌شناسانه‌درساختار رباعیات‌خیام،نشان می‌دهدکه‌دلربایی‌ودلاویزی این سروده‌ها درشیوه‌اندیشگانی 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.

دراین مجال اندک، تنها نمونه‌هایی از ترفندهای هنری خیام به کوتاهی، واکاوی و بررسی می‌شود تا نشانه‌هایی برای درستیِ سخن پیش گفته باشد.

منابع پژوهش

سخن‌گفتن از تعداد قطعی رباعیات اصیل خیام، بسیار سخت است. تاکنون بسیاری از خیام پژوهان کوشیده‌اندتا با دلایل و معیارهای‌خود،رباعیات‌اصیل خیام را مشخص کنند.اما سرانجام هیچ کدام از آنها به نتیجه‌ای روشن و قطعی نرسیده‌اند. ازهمین‌روست که تعداد رباعیات مشترک در آثار خیام پژوهانی چون محمدعلی فروغی، صادق هدایت، علی دشتی، محمدمهدی فولادوند و علیرضاذکاوتی‌قراگزلو تنها ۲۹ رباعی‌است و به نظر می‌رسددست 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 رباعی‌را مبنای کار خود قراردهند. اما به دلیل تعداد نسبتاً کم این رباعیات، تصمیم گرفته شد رباعیات مشترکی را که محمدعلی فروغی، محمدمهدی فولادوند و علیرضا ذکاوتی قراگزلو از خیام دانسته‌اند مبنای کار قرار گیرد. در این صورت تعداد رباعیها به ۵۳ می‌رسید و دامنه‌گسترده‌تری از رباعیات را دربرمی‌گرفت. به همین دلیل، تعداد ۵۳ رباعی به شیوه پیشگفته برای بررسی در این مقاله برگزیده شد.

پس‌ازاین‌برای بررسی‌پیوند 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 اثرادبی،اجزا و عناصر آن اثر است.

پیوند اجزا و عناصر هرچه بیشتر باشد، استواری ساختمان آن بیشتراست. یکی از ویژگیهای سروده‌های موفق شاعران‌نامدارایرانی،وجودپیوندهای‌چندسویه‌میان‌واژگان، ترکیبها و تصویرهای آن سروده‌هاست. بی‌گمان رباعیات خیام نیز به‌عنوان یکی‌ازاین آثارارزشمندهنری از این‌ویژگیها

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

۱.در پرده اسرار کـــسی را ره نیست　　زین تعبیه جان هیچ کس آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست　　مِی خور که چنین فسانه‌ها کوته نیست

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۲۰۳، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۹۶)

دراین‌رباعی‌با توجه به معناهای گوناگونی که «پرده » دارداز پیونداین 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(که‌ازاعماق ناپیدای چیزی سخن‌می‌گوید)درارتباط‌است که همه این واژه‌ها یکدیگررا حمایت می‌کنند و بدین‌گونه مفهوم‌راز هستی پوشیده‌تر و رازآمیزتر جلوه می‌نماید واگر پرده را به معنای پرده سرا و خیمه‌گاه یا اندرونی بپنداریم با توجه به ترکیب «ره نیست» می‌توان گفت‌در خیمه‌گاه و اندرونی رازهای غیبی «عالم غیب » کسی اجازه ورود ندارد ودراین‌صورت منزلگه در مصراع سوم با پرده‌در مصراع اول در پیوند و ارتباط تنگاتنگ خواهد بود.

همچنین‌اگر پرده را بدون در نظرگرفتن اسرار به معنای نوا- دستگاه وآهنگ موسیقی بدانیم با توجه به این معنی می‌توان گفت تناظر پوشیده‌ای میان واژه‌های پرده «ره » (= راه = دستگاه) به وجود می‌آید که ذهن‌را به سوی مفاهیم موسیقی می‌کشاندکه دراین 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.

گفتنی‌دیگر، درباره پیوند واژگانی این رباعی این‌است که قرار دادن واژه «فسانه‌ها» در برابر واژه‌هایی چون «پرده »، «اسرار»، «تعبیه » نوعی‌ریشخند به رازهستی‌است که این ریشخند را دل خاک‌در«منزلگه»(قبر) بیشترتقویت می‌کنند و تکرار چهاربارە «نیست » به عنوان ردیف در پایان جمله‌وتکراردوباره«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.اســـرار ازل را نه تو دانـــــی و نه من　　وین حرف معما نه تو خوانی و نه من

هست از پس پرده گفت وگوی من و تو　　چون‌پـــرده‌برافتد نه تو مانی و نه‌من

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

پیوندمعنایی‌واژه‌های اسرارازل،دانستن، حرف معما، پس پرده و خواندن، که همه به گونه‌ای سخن از رازی سربه مُهر می‌گویند، ساختار رباعی را استوارترمی‌کند. تکرار شش باره «نه» پیش ازضمایرمن وتودر سه مصراع رباعی انگیزندگی و افروزندگی شعر را دوچندان کرده و قطعیت سخن شاعر را بیشتر نمایان ساخته‌است.

شاعردراین‌رباعی،هم پیش از قافیه و هم پس از آن ردیف آورده‌است تا با افزایش موسیقیِ سخن‌خود برتأثیرآن بیفزاید.همچنین در مصراع سوم، گفت وگوی «من و تو» به گونه‌ای ظریف ایهام دارد:

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

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

مفهوم مصراع چهارم به گونه‌ای شایسته‌ابهام‌هنری‌دارد:افتادن چه پرده‌ای باعث می‌شود من و تو اصلاً نمانیم ؟!

***

۳- در دایره‌ای کامـــدن و رفتنِ ماست　　او را نه بدایت ، نه نهایت پیداست

کس می‌نزند دمی‌در 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.

قرارگرفتن واژه‌های «دایره»،«رفتن »، «آمدن»، «بدایت»،«نهایت»و«کجا»درکنار هم که همگی با مکان‌در ارتباط هستند،رباعی را منسجم کرده‌است و همچنین‌تقابل «بدایت و نهایت» و «آمدن ورفتن»و مانند حیوانات عصاری درون دایره بسته دنیا چرخیدن و چرخیدن فضایی پدیدآورده است که گویی‌انسان در این‌فضا به سرگیجه و پریشانی احوال دچارمی‌شود و توان‌اندیشیدن را از دست می‌دهد.این فضای سرگیجه‌آور، بیشتر سرگشتگی ودر ابهام‌بودن نوع بشررادر برابر هستی به تصویر کشیده است.

تصوّر مسیر منحنی‌وار و انحرافی بشر حول دایره بسته‌دنیا که‌درواقع ناتوانی انسان از کشف رازدنیا است زمانی بیشتردر ذهن تداعی می‌شود که‌واژه«راست » را درکناردایره دنیا و حرکت انسان در آن قراردهیم، با تصور چنین فضایی شاید بتوان گفت پیمودن راهی انحرافی و ناتوانی

از یافتن مسیری راست، این امکان‌را از اندیشیدن‌راست و مستقیم‌انسان (کس می‌نزد دمی‌در این معنی راست) گرفته‌است.

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

***

۴- دارنده چـــو ترکیب طبایع آراست　　از بهر چه افکندش اندر کـــم و کاست ؟

گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود؟　　ور نیک نیامد این صور، عیب که راست ؟

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۴۶)

دراین رباعی، واژه‌های «ترکیب »، «طبایع »، «آراست »، «کم و کاست »، «شکستن »، «صور» و «عیب » با یکدیگر تناسب زیادی دارند وارتباط چندسویه هر یک از این واژه‌ها با هم عناصر تصویرسازرباعی‌را درهم‌تنیده‌است: واژه‌های کم‌و کاست، شکستن و عیب‌از سویی‌و 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 کم‌و کاست را نوعی پیراستن بدانیم وبدون در نظرگرفتن ارتباط معنایی‌در رباعی و به صورت تناظری پوشیده که بین واژه‌ها پدید می‌آید) به‌نوعی‌ارتباط دیده می‌شود و این پیوندهادرهم تنیدگی واژگان رباعی را بیشتر تقویت می‌کند.

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

***

در رباعی زیر تقابلهای چندگانه محور پیوند واژگان است:

۵- ترکیب پیاله‌ای کـــه در هـــم پیوست　　بشـــکستن آن روا نـــمی‌دارد 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 وشکست»،«مهرو کین» و «رفتار مست و رفتار آفریننده» وارتباط معنایی میان واژه‌های «ترکیب، پیاله، درهم پیوست،

مهر و پیوست» و «بشکستن، کین و شکست»و «پیاله، مست‌و شکستن و شکست» پیوند هنری ویژه‌ای را در رباعی پدیدآورده‌است 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 پرسشِ هنری در مصراع پایانی، تأکید شاعرانه را به رخ می‌کشند.

***

۶- مرغـــی دیدم نشسته بر باره طوس　　در پیش نهاده کـــله کیـــکاووس
با کله همی گفت کـه افسوس افسوس　　کو بانگ جرسها و کجا ناله کوس

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۸۶)

ترکیبهای «باره‌طوس»، «کله‌کیکاووس»، «بانگ‌جرسها»و «ناله کوس» طنین حماسی ویژه‌ای دراین‌رباعی‌ایجاد کرده‌اند.تلفیق واژه‌هاوطنین حماسی‌آنها، مخاطب را بی‌درنگ به یاد فردوسی و اشعارحماسی‌اومی‌اندازد و واژه کیکاووس، داستان او را در شاهنامه فرایاد می‌آورد. با توجه‌به اینکه این پادشاه اساطیری در شاهنامه، چهره‌ای چندان خوشایند ندارد و فردی خودخواه و جاه‌طلب وتا حدی گناهکار در مرگ فرزندش سیاووش معرفی شده، شاعر واژه «کله» را (که بیشتر کاربردی منفی دارد) به جای سر، برای او به کار برده‌است.

با تداعی‌واژه کیکاووس‌وداستان زندگی‌او و قرار گرفتن این نام‌در کنارمرغ(پرنده)درربا‌عی ، تلاش کیکاووس برای رفتن به آسمان به کمک مرغان به ذهن می‌آید:

پس‌از 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 فـــراوان و ایزد یکی‌است

(فردوسی،۱۳۷۳: ص ۱۵۲)

کیکاووس‌با چنین پنداری دوجوجه عقاب می‌پروراند وبا بستن‌قفسی‌چوبی‌به آنها به‌آسمان پروازمی‌کند:

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

(همان، ص ۱۵۳)

درربا‌عی یادشده، خیام،مرغ را که می‌تواند نماد نوع‌مرغان باشد، می‌بیندکه‌به کله روی خاک افتادهٔ کیکاووس‌از روی دیوارخطاب می‌کند و با یادآوری شکوه پیشین وی (بانگ جرسها و ناله کوس) بر حال کنونی‌اش افسوس می‌خورد و بدین‌سان می‌گوید بیایید 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.

شایدبتوان‌گفت«بانگ جرسها و ناله کوس» بهترین واژه‌هایی است که برای نشان‌دادن شکوه خیالی‌کیکاووس‌درگذشته‌می‌توانست‌به کار رود؛ زیرا در موقعیت کنونیِ این پادشاه،آن صداهای بلندوغروربرانگیز حتی‌اززنزدیک هم به‌گوش‌نمی‌رسدوشایدتعریضی به این باشد که تنها صدایی که به گوش‌می‌رسد، صدای برخورد اجسام‌با استخوان جمجمه کیکاووس‌است.دراین‌رباعی نیز، خیام با تکرار «ک و گ » (۱۰ بار در سه مصراع) بر موسیقیِ‌درونی کلام خودافزوده و با طرح دو پرسش هنری مانند بسیاری دیگر از سروده‌هایش برسخن 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 شهـــان نهـادندی 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 درربا‌عی پدیدآورده و می‌توان‌گفت شاعر«روی نهادندی»را با توجه به واژه‌های درگاه و قصر به گونه‌ای ایهامی به کار برده‌است:پادشاهان‌پیوسته‌برای‌ابراز بندگی به سوی درگاه این قصربا شکوه می‌آمدندیا پادشاهان رو (چهره) بر آستان آن می‌سودند.

همچنین‌در تکرار واژه «کو کو کو»، ایهامی‌هنری دیده می‌شود. این ترکیب در این رباعی افزون براینکه‌صدای‌آواز فاخته را باز می‌تابد، نشانه پرسشی نیزهست.سؤالی که‌گویی‌در طبیعت می‌پیچد وجز بازتاب‌آن،پاسخی شنیده نمی‌شود.بدین‌سان حیرت‌در برابرهستی‌وگذرشتابان زمان به شایستگی باز نموده شده‌است. در این‌رباعی 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، این‌است که شاعر از ترکیباتی که به گونه‌ای با چشم و مصدردیدن ارتباط دارد،استفاده می‌کند. دراین‌رباعی، فعل «دیدیم» به کار رفته و استفاده از این فعل و ترکیبات‌آن، 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 براینکه شاعرتضاد بین شکوه‌گذشته و ویرانی‌کنونی قصر را با چشم می‌بیند، این‌تضاد را درنوای پرنده‌ای‌که«کوکوکوکو» می‌کند با گوش‌می‌شنود 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 (قصرویرانه) گذر زمان را بهتر احساس می‌کند و معنی و صورت شعر بیشتر در هم می‌آمیزند.

***

۸- پیش از من و تو لیل و نهاری بوده‌است　　گردنده فلک نیز به کاری بوده‌است
هر جا که قـــــدم نهی تو بر روی زمین　　آن مردمکِ چشمِ نـگاری 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 چگونگی‌گذرآن‌را 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«روی‌زمین»که‌همگی‌در پیوند با مکان هستند، توجه مخاطب را از زمان که در بیت نخست برجسته شده‌بود به سوی مکان باز می‌گردانند و در نهایت تفکیک ناپذیر بودن مکان و زمان را از یکدیگر یادآور می‌شوند.

استفاده از «نگار» پس‌ازمردمک بیشتربرای افزایش بارعاطفی‌وبرانگیختن‌توجه مخاطب است و شاعربه ما هشدار می‌دهد که اگر چشمان تو توانایی‌دیدن وتصورمردمکی(چشمی)را زیر پای خود ندارد، آن چشمی که تو بی‌توجه اکنون برآن پای می‌گذاری، تورا خواهددید، آن هم چشم زیبارویی‌که‌در گذشته‌ازدیدن آن لذّت می‌بردی‌و تاب دیدن کوچکترین نقصان را در آن نداشتی.

***

۹- این کوزه که آبخواره مزدوری است　　از دیده شاهی و دل دستوریاست
هر کاسه مِی که در کف مخموری‌است　　از عارض مستی و لب مستوری‌است

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

خیام،به واژه‌هایی‌که‌با «خاک، خشت، گل، کوزه و کاسه » در پیوندهستند، دلبستگی ویژه‌ای داشته و با این واژه‌ها و ترکیب و پیوند آنها با واژه‌های دیگر،رباعیهای زیبایی سروده‌است.

دراین‌رباعی، تناسب بین «کوزه، کاسه وآبخواره»وهمچنین بین «کف،رخساره(عارض)، لب، دیده و دل»و «شاه، مزدور و دستور» و «کاسه مِی، 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 ودل دستور» در مصراع دوم، «کاسه مِی و کف‌مخمور» درمصراع‌سوم 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 بوده‌است، می‌توان‌گفت شاعر به تعریض‌می‌گوید، 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 مِیی که در دستان مست قرار گرفته در گذشته چهره مست و لب مستور (زیبارو، عروس پرده نشین) بوده است.

***

۱۰- در دایـــره سپـــهر ناپیدا غور جامی‌است که جمـــــــله را چشانند به دور

نوبت چو به دور تو رسد آه مکن مِی نوش به خوشدلی که دور است نه جور

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۷۲، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۲۱۳، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۸۲)

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

بین دور و دایره هم‌جناس‌است و هم‌می‌توان دنیا را به دایره‌ای مانند کرد که انسانها محفلی به اندازه دور تمام این‌دایره تشکیل داده‌اند وساقی آنها مرگ است. همچنین دور در مصراع دوم با نوبت هم‌معناست و بین‌دوردر مصراع دوم و دور در مصراع سوم و چهارم از یک نظر جناس وازنظری دیگر هم‌معنااست.(دور = دوره، نوبت، دور شراب). همچنین تناسب بین «دور، سپهر و دایره » تناسب بین «جام، جمله، نوبت، خوشدلی و مِی‌نوش » و تضادی که بین چشاندن جام مرگ‌در مصراع دوم و شراب‌نوشی‌به خوشدلی در مصراع چهارم وجود دارد از پیوندهای هنری واژگانی این رباعی به شمار می‌روند.

گفتنی‌است ترکیب «مِی، نوش » در مصراع چهارم را با خوانشی‌دیگر می‌توان «مِی 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 سخـــنی از سر سودا گفتند　　زان روی که هست کس نمی‌داند گفت

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۵۴، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۲۳۶)

واژه‌های بحر(که‌در اینجا به معنای هستی‌است) و نهفت (که‌در اینجا معنای عدم دارد) و گوهر و سفتن در پیوند با یکدیگرند و چینش این واژه‌ها در کنار هم دریایی را فرایاد می‌آورد که‌درآن هر کس برای یافتن گوهری گرانبهاتر(= شناخت شایسته راز هستی) با امید فراوان دل به دریا زده و به‌رغم مشکلات‌و خطرهای بسیار دردریا و اعماق آن پس از مدتها به گمان اینکه خود گوهر گرانبها را یافته‌است، سرافرازانه سر برمی‌آورد، اما تا صدف هریک ازصیادان گشوده نشود، روشن نیست چه کسی به این هدف دست یافته‌است.

واژه سودا در مصراع سوم که به معنای خیال و وهم باطل‌است، ایهام ظریفی به معنای داد وستدوتجارت‌نیزدارد که اتفاقاً با واژه‌های بحر،گوهروسفتن‌پیوندهنری‌یافته‌است.دراین صورت، می‌توان‌گفت،هرکدام‌از صیادان‌مرواریدبرای‌داد و ستد کالای‌خود و بازارگرمی(عقاید ونظریات) به منظورجلب مشتریان بیشتر به گونه‌ای سخن رانده‌اند، اما گفتار هیچ کدام از آنان با حقیقت سازگاری ندارد.

تناسب میان بحر، نهفت (اعماق دریا) و سودا و گوهرسفتن وتناسب بین‌گوهرسفتن‌و 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 دوم‌و«هست کس»درمصراع چهارم‌دیده‌می‌شود (در صورت ظاهر، نه در معنا) پیوندهای هنری واژگان را در رباعی افزایش داده‌است و چنانکه دیدیم صورت و معنا را در رباعی در هم تنیده‌اند. همچنین تکرار حروف سین(۹باردرسه مصراع) برپیوند آوایی و موسیقی رباعی افزوده و آن را برکشیده است.

***

۱۲- هر ذره که در روی زمینی بوده‌است　　خورشیدرخی، زهره جبینی بوده‌است
گـــــرد از رخ نازنین به آزرم فشان　　کان هم رخ خـوب نازنینی بوده‌است

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۹۱، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۲، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۵۶)

بین«ذره»و«زهره» نوعی جناس وجود دارد و ذره‌با گرد هم‌معناست که جزءبسیار کوچکی اززمین‌است‌ومی‌توان آن را با خورشیددر 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 بوده‌است، چون در آن نوعی نرمی و آرامی دیده‌می‌شود، ضمن اینکه واژه‌گرد نیزنرم و بسیار ریز است. همچنین از چهره زیبا گرد فشاندن، گرده افشانی شکوفه‌ها وگلها را درموسم بهار فرایادمی‌آورد که در این صورت رخ زیبا با گل و شکوفه تناسب و تناظر پوشیده‌ای در این رباعی پیدا می‌کند.

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

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

***

۱۳- این قافله عـــمر عجب می‌گذرد　　دریاب 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 این‌رباعی،شاعر با بهره‌گیری از واژه‌هایی که به‌زمان و گذر آن مربوط می‌شوند، ساختار رباعی را استوار کرده‌است.

استفاده‌از واژه‌هایی‌چون «عمر»، «دم »، «فردا» و «شب »وتکرارسه‌باره‌فعل‌استمراری می‌گذرد به‌عنوان 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 لعبتکانیم و فـــــلک 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)

تضادها و تناسبهای چندگانه‌دراین‌رباعی انسجام و استحکام خاصی بین کلمات ایجاد کرده است:

تضاد بین «حقیقت و مجاز»، «عدم و وجود»، تناسب بین «بازی،لعبتک و لعبت‌باز» و جناس بین «باز و بازی » و اضافه‌های تشبیهی نطع وجودوصندوق‌عدم که یادآور تابوت‌است و تشبیه انسان به لعبتک وفلک وروزگاربه لعبت‌باز پیوندهای بین واژگان‌رباعی‌را هنری‌تروخیال انگیزتر می‌کند.

شاعر با افزودن کاف تصغیر به لعبت ودرنگی که هنگام خواندن واژه لعبت باز در حروف «ت»و«ب» پدید می‌آورد،لعبت‌باز بودن فلک را بیشتر برجسته می‌سازد و با عبارت تأکیدی «از روی حقیقتی‌نه‌ازروی‌مجاز»،رابطه‌نابرابربین‌انسان‌و فلک راپررنگترمی‌نماید.رابطه‌ای که تصویری کمدی و طنزآمیز را خلق می‌کند.چون‌رویارویی موجودی توانمند و چیره‌دست با موجودی ناچیزوبسیار حقیرنمایش مضحک و کمیک عروسکی‌است ناتوان در دست عروسکبازی قهار و یا مانند بازی گربه‌ای است چابک و چالاک با شکارش، پیش از کشتن و خوردن آن.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ب. تصویرسازی

یکی دیگر از ویژگیهای برخی از رباعیات خیام بهره مندی از تصویرهای شاعرانه است. تصویرپردازیهای خیام با خصلتِ عینیت‌گرایی او نیز همسووهماهنگ‌است. برخی اوقات، این تصویرها درست شبیهِ صحنه‌های نمایشی‌است؛ برای نمونه‌درربرباعی پیش‌گفته،بجزتناسب 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.

این‌تصویر با تصویررباعی‌زیر(فانوس خیال) شباهت زیادی دارد.درهردوتصویربنمایه 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 خـــیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عـالم فانوس — ما چون صوریم کاندر او گردانیم

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

بنیاد تصویرسازی دراین رباعی بر تشبیه قرار گرفته‌است. تشبیه چرخ فلک به فانوس‌خیال و خورشید به چراغ و عالم به فانوس وانسانها به‌نقشها و پیکرهایی‌که‌روی فانوس‌نقش شده‌اند.

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 فتیله‌بگردند وآن‌را فانوس گردان هم میگویند» (محمد پادشاه، ۱۳۳۶).دراین‌باره در بهار عجم نیز چنین گفته شده: «فانوسی باشد که صورتها و پیکرها در آن تعبیه کنند و گاهی منقوش‌سازند و آن فانوس بگردد وگاهی‌آن صورتها به زور دور فتیله بگردند و فانوس به جا ماند مثل خیمه‌شب بازی و آن را فانوس گردان هم گویند».(چند بهار، ۱۳۸۰).توضیحی که‌در این‌باره در لغت نامه دهخدا آمده در تکمیل‌مطالب پیشین بی‌تأثیر نیست: «آلتی که از مواد حاکی ماورا (شیشه،بلور، کاغذ، پارچه)سازند ودرآن‌چراغ گذارند تا از باد محفوظ ماند» (دهخدا، ۱۳۳۹).

چنانکه دیدیم، فانوس‌خیال، نوعی وسیله سرگرمی‌بوده که لابد با تنوّع تصاویر جذابتر و سرگرم کننده‌تر می‌شده‌است. شاعرازاین‌نوع سرگرمی برای ساختن تصاویر رباعی خود استفاده کرده‌است و با تشبیهی نو و خیال‌انگیز تمام‌هستی‌را به فانوسی‌بزرگ مانند کرده‌است که انسانها تصاویرآن فانوسند که بر روی آن نقش یا جاسازی شده‌اند و همانطور که نقشها با چرخانده شدن‌به نمایش گذاشته می‌شوند، ما انسانها نیز بعد از قدم‌گذاشتن روی کره خاک و بازی کردن نقشمان با حرکت زمان خواهیم‌رفت و این آمدن‌ورفتنها ما را حیران ساخته، بی‌آنکه ما نیز مانند تصاویر روی فانوس اختیاری در چرخانده شدن خود داشته باشیم.

واژه‌صوردراین‌رباعی با توجه به خورشید و چرخ فلک صورتهای فلکی‌را نیزفرایادمی‌آورد.

***

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 وگوی 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 وگوی پس‌پرده، نجوایی‌مرموزوپچپچه‌ای گنگ را به یاد می‌آوردکه از دور به گونه‌ای مبهم به گوش می‌رسد و شاید تعریضی به اظهار نظر برخی افراد درباره اسرار ازل باشد.

این تصویر مبهم با افتادن ناگهانی پرده و قطع شدن پچ پچها، زیباترمی‌شود و روشن نبودن گفت وگوهای نوع انسان درباره‌رازهستی را به زیبایی ترسیم می‌کند.چنانکه پیداست، مرگ صحنه ی پایانی این نمایش ویژه‌است.

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

۱۷- آن قصر که جمشید در او جام گرفت　　آهـــو بچه کرد و روبَه آرام گرفت

بهرام که گور مـــی‌گرفتی همه عـمر　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟

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

قصر جمشد جام‌گیر و گورگیری بهرام، دو ترکیبی‌است که تصاویر این رباعی برپایه آنها شکل گرفته‌است؛تصویرازقصر جمشید آغازمی‌شودو با گور بهرام پایان می‌پذیرد.چنین می‌نماید که واژه‌ها و ترکیباتی مانند «بچه کرد و آرام گرفت »، تصویر گذر زمان را نرمتر و آرامتر نشان می‌دهند،چون‌در مصراع نخست،اشاره مستقیم به مرگ جمشید نشده و خواننده رباعی از تبدیل قصربه مکانی برای زایش‌وآرامش‌حیوانات‌به شیوه‌ای‌غیرمستقیم به مرگ صاحب قصرپی می‌برد و با وجوداین 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 می‌شد، تصویر دربیت نخست سهمگین‌تر می‌نمود- از این رو می‌توان 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 پی‌گور آهنگ تندتری می‌گیرد و همان طور که بهرام به تندی از پی گور می‌تازد، خواننده باید حرکت تند و شتابان زمان‌را سریعتردرذهن مجسم سازد و بدین ترتیب با در آمیخته شدن این دو تصویر مفهوم گذر زمان را خواننده بهتر درمی‌یابد.

این‌حرکت شتابان با ورود ناگهانی‌شاعر میان تصویرگسسته می‌شود، شاعر مانند کارگردانان به یکباره فرمان «کات » می‌دهد و با فعل «دیدی»مخاطب را متوجه خود می‌سازد و بدین سان، تلنگری محکم به مخاطب می‌زند- این فعل هم باردیداری و هم بارتصویری بیشتری دارد- واژه‌های «که »و«چگونه» هرکدام، هنگام خواندن قدری با مکث همراه می‌شوند و هردو به های بیان حرکت پایان می‌پذیرند که تأثیر کوبندگی و اثرگذاری کلام را می‌افزایند و به فعل «دیدی »

کمک می‌کنندتاتصویر پایانی که مفهوم مرگ را باز می‌تابدوآن را پیش روی مخاطب می‌گسترد، بیشتر و بیشتر اثرگذار شود. تصور اینکه گور (قبر) - که ایهامی به معنای یکی از حیوانات دارد - مانند اژدهایی دهن می‌گشاید و بهرام گورگیر را به یکباره می‌بلعد؛ هشداری تکان دهنده و ویرانگراست که قبر انسان را نمی‌خورد، بلکه به گونه‌ای او را می‌بلعد؛ از این‌روگرفتن قبر بیشتر بلعیدن را به ذهن می‌آورد.

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

گفتنی‌است واژه‌های جام و گور که هردودراین‌رباعی ایهام‌دارد، بر رنگارنگتر شدن تصاویر می‌افزاید.اگر جام را به معنای جام‌جهان بین بینگاریم که به جمشید منسوب‌است، 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 وآمد بزرگان مملکتی بوده‌است، خانه کنند ودر 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- جامی‌است 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 تصویراین‌رباعی بر تقابل رفتار عقل ودهراست.در یک سوی این‌تصویرعقل در مصراع نخست به رغم انتظاری که از او می‌رود جام را که با آن شراب و مستی تداعی‌می‌شود،می‌ستاید و پس از این ستایش،که در آن نوعی پارادوکس وجود دارد- عقل‌دست‌به کارمی‌شود 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 برجبین‌نه‌برگونه)- آیا همراهی فعل«می‌زند» با «بوسه » نشان‌ازشدت‌علاقه ومستی‌عقل 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) قرارگرفته‌است؛ چون هر چه‌دریک سو مهر و محبت و دلبستگی عقل نسبت به جام دیده می‌شوددرسوی دیگر، خشونت و تندی از دهر سر می‌زند و با بهره‌گیری از صفت اشاره «چنین» پیش از جام و بهره‌گیری از صفت «لطیف » پس‌ازآن، واژه جام برجسته‌تر شده و بیشتر براهمیت آن تأکید شده،از این رو بر زمین زده شدن آن به وسیله دهر، بیش از پیش ناشایست‌تر نمایانده‌شده‌است.

هرچنددر این رباعی جام استعاره ازانسان است،اما گزینش واژه جام وجای‌دادن آن‌در محوری‌ترین نقطه تصویررباعی بسیار هنرمندانه بوده‌است، زیرا صدای تلاطم ذهنی و پریشانی رفتارروزگار، هنگام‌شکستن و خرد کردن جامی لطیف بهتر به گوش‌می‌رسد و این‌صدا همزمان در ذهن خواننده طنین می‌اندازد و حواس او را برمی‌آشوبد وبدین ترتیب شتاب زمان و مرگ آشکارتر می‌شود.

***

تصویر در رباعی زیر نیز دیدنی‌است:

۱۹- در کارگه کوزه گری رفتم دوش　　دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کـوزه برآورد خروش　　کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش ؟

(فروغی ۱۳۷۳: ص۷۴، ذکاوتی ۱۳۷۷: ص۱۹۲، فولادوند ۱۳۷۹: ص ۱۹۰)

«کارگاه کوزه گری » و«شب»،مکان و زمان وقوع حادثه در تصویر رباعی یاد شده‌است و هر کدام بار عاطفی خاصی را در ساختن تصویر رباعی پدید می‌آورد. شب با خود سکوت، خاموشی و تنهایی را به همراه دارد و در کارگاه کوزه‌گری، شاعر،کوزه‌های بسیاری را می‌بیند که گویای خاموشند. از درآمیختگی شب با این مکان ویژه، دلتنگی شاعر دوچندان می‌شود و در آن سکوت دلهره‌آور و غم‌بار و در عین‌حال پر از سخن، گویی یکی از کوره‌ها به احوال شاعر پی‌می‌برد و پرسشی جانگزا را خروش و فریاد برمی‌آورد- فریادی که لابد از گلوی انسانی که اکنون به خاک و به کوزه تبدیل شده، برکشیده می‌شود - پرسشهای او در چنین فضایی بسیار برجسته می‌شود.خروش و خشمی‌ناگهانی که با واژه پرسشی «کو» شروع شده و پی‌درپی چونان ضربه‌ای سهمگین بر ذهن مخاطب فرود می‌آید و پژواک چهاره کو کو کو کو؟ در مصراع چهارم در فضای خاموش شب، جز کو کو کو کو نیست . پرسشی که بی‌پاسخ می‌ماند و همچنان تکرار می‌شود گویا تا ابد. تصویر زنده و پویایی واژه‌های این رباعی باعث می‌شود که همزمان با پیچیدن صدای پرسش در طبیعت، این صدا در گوش جان خواننده نیز

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 تکرارآن،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 هم‌ترکیب شده‌است:

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

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

شاعر با دیدن کوزه، بنابرعادت 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 برخی‌ازروستاها،هنوزهم‌کوزه‌ها را با بندی به دیوار یا سقف کوتاهی در سایه می‌آویزند. شاید شاعر با دیدن کوزه‌ای که به‌ریسمانی 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 سرزلف‌نگار»است‌موسیقی ویژه‌ای پدید می‌آورد که گویی زلف خم‌اندرخم معشوق را تداعی می‌کند.ادامه‌این تصویر در بیت دوم خیال انگیزتر و عاطفی‌تر می‌شود، چون قرار گرفتن‌دسته کوزه که‌به 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 که‌خیام برای‌تأثیر بیشترسخن‌خود،از آن بهره‌جسته‌است، شگردهای ویژه تأکیدی است. اگر خیام در برابر راز و رمز هستی، حیرتزده و پرسشگر، ایستاده است، اما

در آن چه می‌گوید قاطع و استواراست.

شگردهای تأکیدی خیام که نشاندهنده عینیت‌گرایی اوست به چند شیوه نمود یافته‌است؛ بجز تصویرسازی که پیش ازاین 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، خیام‌در۵۵ 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 وبه 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 که‌در 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 نسیه بدار
... این جا به می‌لعل بهشتی می‌ساز
... این کوزه که آبخواره مزدوری‌است
... وین عمر به خوش دلی گذارم یا نه
... وین یک دم عمر را غنیمت شمریم
... 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 کوزه گری 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 کو؟
(فروغی،۱۳۷۳: ص ۸۰، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۹، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۲۰۶)

۲۱- ای پیر خـــــردمند پگه‌تر بـــــرخیز　　وان کودک خاک بیز را بنگر تیز
پندش ده و گو که نرم نرمک می‌بیز　　مغـــز سر کیقباد و چشم پرویز
(فروغی،۱۳۷۳: ص ۷۳، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۷، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۸۶)

گاهی اوقات ممکن‌است شاعر مستقیماً خوانندگان را به دیدن و درنگ دعوت ننماید 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 مزدوری‌است　　از دیده شاهی و دل دستوری‌است

(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 مصرّانه درخواست می‌کند، درنگ‌وتأمّلی‌دوچندان به نادانی و حماقت انسانهایی که تنها نام انسان بر خود دارند، داشته باشد و بدین گونه تلنگری محکم به مخاطب می‌زند:

۲۲- گاوی‌است بر آسمان قرین پروین — گاوی‌است دگر نهفته در زیر زمین
گـــر بینایی چشم حقیقت بگشا — زیر و زبـــر دو گاو مشتی خر بین

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

***

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

۲۳-ترکیب پیاله‌ای کـــه در هم پیوست — بشکـــستن آن روا نـــمی‌دارد 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)

دراین‌رباعی، 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 بیشتردرپرسش‌درنگ‌و تأمّل کند. در رباعی زیر نیز شیوه رباعی یاد شده به کار گرفته‌شده‌است:

۲۴- در دایره‌ای کامـــدن و رفتنِ ماست — او را نه بـــدایت 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 آمـــدنم 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 بارباحذف‌به‌قرینه معنوی بیشتر بر مفهوم مورد نظر خود تأکید ورزیده‌است و با به کار بردن کلماتی هم وزن و با ضربه‌هایی که هنگام تمام شدن پرسش پدید می‌آیدوناگهان دوباره‌باواژه پرسشی «کو» اوج می‌گیردموضوع هم از نظر لفظی و هم از نظر معنوی برجستگی بیشتری پیدا می‌کند:

۲۶- در کارگه کوزه گری رفتم 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)

درربا‌عی‌زیر،سخن‌از ویرانه‌ای‌است‌که چه بسا انسان، دیگر توجه چندانی به آن نداشته‌است، از این‌رو پرسش از زبان مرغی بیان شده‌که بیشتر با فضای حاکم برکل رباعی‌متناسب است:

۲۷- مـــرغی دیدم نشسته بر باره طوس　　در پیش نهـــــاده 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　　بـــر درگـــه او شهان نهـــادندی رو
دیدیم کـه بر کنگره اش فاخته‌ای　　بنشسته همی‌گفت که کو کو کو کو؟

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

در رباعی زیر،شاعردر مصراعهای دوم، سوم و چهارم، پرسشهایی مطرح می‌کند که مقدمه این پرسشها را در مصراع نخست بیان کرده و هریک از این پرسشها به‌گونه‌ای‌است که قاطعیت و اصرار شاعر را در طرح آنها بیشتر نمایان می‌سازد:

۲۹- دارنده چـــو ترکیب طبایع آراست　　از بهر چه افکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود؟　　ور نیک نیامد این صور عیب کِراست؟

(فروغی،۱۳۷۳: ص ۵۷، ذکاوتی،۱۳۷۷: ص ۱۹۱، فولادوند،۱۳۷۹: ص ۱۴۶)

درربا‌عی زیر نیزناتوانی شاعراز یافتن پاسخی‌مناسب برای دلیل مرگ‌درپرسش‌مصراع چهارم برجسته شده‌است:

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

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

نتیجه‌گیری

تاکنون‌درباره عناصرزیباییشناختی و ساختاری رباعیات خیام، اثری درخور ذکر پدید نیامده و شایدبه‌گمان بسیاری از خیام پژوهان، رباعیات خیام از نظر زیباییشناختی چندان قابل بررسی و درنگ نبوده‌است، اما با توجه به نمونه‌های فراوانی‌که تنها به برخی‌از آنها دراین مقاله اشاره شد، می‌توان گفت، خیام در اشعار خود افزون بر اینکه مفهوم و اندیشه ارزنده‌ای را بررسی و تحلیل می‌کند و دراین باره پرسشهای ارزشمندی را در ذهن خوانندگان خویش پدید می‌آوردبه پیوندواژگانی 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 تصاویری‌زنده و اثرگذار و خیال انگیز می‌کوشد، مفاهیم موردنظر 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 ومعناوتلفیق پنهان‌وزیرکانه این‌دو باشد، پیوندی که خواننده را مانند شعر خاقانی با مشکل روبه رو نمی‌سازد و اجازه می‌دهد او در خوانش نخست به‌اندازه 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 فرایاد می‌آورد،شیرازیان به آن «جی‌جی بی جی » می‌گفتند. در این نمایش،عروسکی پردهای 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 پایان‌یافتن بازی از هریک از این عروسکها، صدایی شبیه خالی شدن باددرون‌عروسک بلند می‌شد و پس‌از این، عروسک‌گردان عروسک‌رادرصندوق‌عدم می‌انداخت. درنخستین مراسم شبهای ادبیات ایران (۱۴ تا ۲۰ اسفندماه)، برنامه‌در شب «درنگ » که مربوط

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

منابع

۱. پادشاه محمد.فرهنگ آنندراج. زیرنظر محمددبیرسیاقی، 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، محمدمهدی. خیام شناسی. تهران: مؤسسهیالست فردا، ۱۳۷۹.
۸. کزازی، میرجلال الدین. زیباییشناسی سخن پارسی. بیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۹. هدایت، صادق. ترانههای خیام. تهران: چاپخانهی سپهر، ۱۳۵۳.