

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۱۷ (پیاپی ۱۴) بهار ۸۴

قرینه گرایی خیام در رباعیات* (علمی - پژوهشی)

دکتر کاووس حسن لی

دانشیار دانشگاه شیراز

دکتر سعید حسام پور

استادیار دانشگاه هرمزگان

چکیده

نظرات جنجال برانگیز خیام، در سروده‌های اندک‌ش، توجه عمومی خیام‌پژوهان را به خود واداشته و آنها را از بررسی ساختاری و هنری رباعیات، باز داشته است. کم‌توجهی به ساختار هنری رباعیات، تا آن حد است که ویژگیهای سبکی و زیباییهای هنری سروده‌های خیام، از چشم بسیاری از اهل ادب و اندیشه دور مانده و فرو پوشیده است.

یکی از ویژگیهای بنیادی رباعیات خیام، قرینه‌سازیهایی پی‌درپی است. بیش از ۹۰٪ از رباعیات خیام، از این امکان بیانی سودبرده‌اند. میزان برخورداری رباعیات خیام از این ویژگی، تا آن جاست که می‌تواند معیاری برای بازشناخت سروده‌های او از شعر شاعران دیگر باشد.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۳/۱۲/۱۸

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۳/۷/۵

۲/ قرینه‌گرایی خیام در رباعیات

در این مقاله، قرینه‌های موجود در رباعیات خیام در سه دسته زیر تقسیم‌بندی و بررسی شده است:

۱. قرینه‌های تقابلی (Antonymous symmetries)

۲. قرینه‌های تعادلی (Equivalent symmetries)

۳. قرینه‌های مترادفی (Synonymous symmetries)

واژگان کلیدی: خیام، رباعی، ساختار رباعی، قرینه، قرینه‌گرایی، قرینه‌سازی تقابلی، قرینه‌سازی تعادلی، قرینه‌سازی مترادفی، زیبایی‌شناسی.

۱- مقدمه

درآمد

خیام نیشابوری، از اندیشمندان و سخن‌سرایان برجسته ایرانیست که با تعداد اندکی سروده، نامی بلند در جهان برآورده است.

درنگ اندیشمندان خیام در بنیاد هستی و پرسشهای حیرت‌آلود و جسارت‌آمیز او درباره آدمی، بیش از هر چیز دیگر، توجه خیام پژوهان را نسبت به او برانگیخته و آنها را از بررسی ساختاری، سبک‌شناسی و هنری رباعیات باز داشته است. همان‌گونه که «سعدی‌شناسان و دوست‌داران او نیز همواره، بوستان سعدی را در جایگاه یک کتاب اخلاقی و آموزشی نگریسته و هنرنامه‌های دل‌انگیز سعدی در این کتاب-شیرین، کم‌تر به چشم و زبان نویسندگان آمده است. به بیانی دیگر، چیرگی معنی در بوستان، توجه بسیاری از خوانندگان آثار سعدی را از دقت و زیباییهای هنری این اثر باز داشته است». (رستاخیز سخن در بوستان، ص ۷۴)

بررسی کارنامه خیام پژوهی، این واقعیت مسلم را، بروشنی آشکار می‌کند که آنچه در پیوند با خیام پدیدآمده، یا به بررسی اندیشه‌های او پرداخته است و یا به زندگی، شخصیت و درستی یا نادرستی انتساب آثار به او، مربوط می‌شود.

این بی‌اعتنایی به شیوه سخن‌سرایی خیام از نظامی عروضی - که تقریباً معاصر خیام بوده و درباره شعر او سکوت کرده - آغاز می‌شود.

شیخ نجم‌الدین رازی که بر بنیاد شواهد موجود، برای نخستین بار، چند رباعی خیام را در اثر خود باز آورده؛ تنها به نقد فکر و اندیشه 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 نیک‌ودارد». (تاریخ گزیده، ص ۷۲۸) و خسرو ابرقوهی در کتاب فردوس‌التواریخ (تألیف ۸۰۸ هـ.ق) تقریباً گفته مستوفی را باز گفته است: «رسائل جهان‌گیر و اشعار بی‌نظیر دارد». (فردوس‌التواریخ، به نقل از عمرخیام نادره ایام، ص ۶۵)

پس از این، یاراحمد بن حسینی رشیدی تبریزی که در سال ۸۶۷ هـ.ق، مجموعه‌ای از رباعیات خیام را تدوین کرده؛ در مقدمه، پس از ستایش رسول اکرم (ص)، و خواندن و یاران‌ش، چنین مینویسد: «... رباعیات شریفه عمده الحکما وزبده الفضلا، محیی مبانی‌الحکم... عمر بن محمدالخیام طاب انفاسه که بی‌ریب انیس مجالس و جلیس محافل کُلّ ارباب استعداد است، در سلک تربیت و تناسب منخرط نبود و به حکم ماقل و دلّ، جهانی معنی اندر لفظ اندک موجّه و مؤدّی شده... و هر کس به حرف و صورت بدان اکتفا نموده و از مبانی بدیعه و معانی غریبه او شعوری وافی نیافته؛ به مظاهر آن قانع آمده‌اند...». (طرب خانه، صص ۵ تا ۴)

شاه محمود قزوینی که از شاگردان برجسته علامه جلال‌الدین دوانی بوده، در یکی از دو فصل (روضه) که خود هنگام ترجمه «مجالس‌النّفایس» امیرعلی شیر نوایی به مطالب کتاب افزوده، درباره خیام و شعروی، سخنان پیشینیان را به گونه‌ای گذرا

تکرار می‌کند. همچنین جعفر بن محمد بن حسن، در «تاریخ کبیر جعفری» و احمد بن نصر... تقوی، سندی در کتاب «تاریخ الفی» و آذریبگدلی در «تذکره آشکده» و رضاقلی خان هدایت در جلد اول «مجمع الفصحا» با سخنانی کلی و تکراری، تنها اشعار خیام را نیکو دانسته‌اند و سخن دیگری نگفته‌اند.

در میان خیام‌پژوهان معاصر نیز، کسی با دقت به بررسی و نقد عناصر ساختاری و سبکی رباعیات خیام پرداخته است. تنها کسی که عنوان نوشته‌اش نوید بررسی هنری رباعیات خیام را می‌دهد؛ محمد نوری عثمانوف، ایران‌شناس و مدیر گروه فارسی‌انستیتوی خاورشناسی مسکو (سال ۱۳۵۲ شمسی) است که مقاله ایشان با عنوان: «درباره روش تصویرسازی شاعرانه خیام»، سال ۱۳۵۲، در نشریه گوهر چاپ شده است. اما عثمانوف در این مقاله بیش‌تر بر تقابل و تضاد قهرمان لیریک (خود شاعر) با خدا پرداخته و کم‌تر ویژگیهای ساختاری و سبکی رباعیات را واکاویده است.

سادگی بیان در رباعیات و خالی بودن آنها از استعاره‌ها، تشبیهات و آرایه‌های دیگر ادبی، نیز می‌تواند دلیلی دیگر برای کم‌توجهی خیام‌پژوهان به ساختار هنری رباعیات خیام باشد. نگارندگان این مقاله نیز پیش از آغاز مطالعات جدی خیام‌پژوهی، مانند بسیاری دیگر، نسبت به شگردهای هنری خیام در رباعیات کم‌توجه و بدگمان بوده‌اند، اما با درنگ بایسته در این سروده‌ها، اینک به باوری دیگر رسیده‌اند.

در این نوشته، از میان ویژگیهای گوناگون رباعیات خیام، تنها ویژگی «قرینه‌گرایی» خیام بررسی می‌شود تا با باز نمود و بررسی نمونه‌ها، ادعای

مطرح شده ثابت گردد. جنبه‌های تصویری رباعیات خیام و زیباییهای 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 و ادب گذشته تمام ملتها حضور همیشگی دارد. این ویژگی در ادبیات گذشته 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 گذشته فارسی، مصراعهای یک بیت و برابری تعداد هجاهای این مصراعها نیز از گونه‌های قرینه‌سازی به شمار می‌آیند. با این همه، ذهن قرینه‌گرای خیام، این ویژگی را بسیار بیشتر از دیگران برجسته کرده است. او افزون بر گزینش ریخت 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 بر آن است تا گونه‌های قرینه‌سازی را در رباعیات خیام بررسی کند و بازنماید:

۲-۲- منابع پژوهش

سخن گفتن از تعداد قطعی رباعیات اصیل خیام، بسیار سخت است. تاکنون بسیاری از خیام‌پژوهان، کوشیده‌اند تا با دلایل و معیارهای خود، رباعیات اصیل خیام را مشخص کنند. اما سرانجام هیچ‌کدام از آنها به نتیجه 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 قراگزلو، تنها ۲۹ رباعی است و به نظر می‌رسد دست کم درباره اصالت این تعداد رباعی گمان و تردید کم‌تری وجود دارد. یکی از راههای پیش‌روی 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 قراگزلو، از خیام دانسته‌اند، مبنای کار قرار گیرد. در این صورت، تعداد رباعیها به ۵۳ می‌رسید و دامنه گسترده‌تری از رباعیات را در برمی‌گرفت. به همین دلیل، تعداد ۵۳ رباعی به شیوه 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 به کار می‌روند.

۳-۲- قرینه‌گرایی

همان گونه که گفته شد؛ یکی از شگردهای آشکار خیام، بهره‌گیری از قرینه‌سازی است. به نظر می‌رسد، پرداختن به دانش ریاضی و ورزش فکری خیام در شکل 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 خواره‌مزدوریست از دیده‌شاهی و دل دستوریست

هر کاسه‌می که بر کف مخموریست از عارضِ مستی و لبِ مستوریست

(فر ۵۴، ذک ۱۹۲، فو ۱۴۶)

چنان که می‌بینیم؛ بیت‌های اول و دوم، یک مضمون را بیان می‌کنند و هر دو از تبدیل شدن اعضای انسان به خاک سخن می‌گویند و از این نظر، قرینه یکدیگرند و افزون بر این، واژه‌های هر دو بیت نیز به زیبایی قرینه یکدیگرند. «کوزه و کاسه می»، «آب خواره‌مزدور و کف مخموری»، «دیده شاه و عارض مست»، «دل دستور و لب مستور».

گفتنی است بین واژه‌های دیده شاه و دل دستور در مصراع دوم و عارض مست و لب مستور در مصراع چهارم قرینه وجود دارد و این قرینه‌های چندگانه، هنگام خواندن رباعی آهنگ ویژه‌ای پدیدمی‌آورند که بر کارکرد مؤثر رباعی می‌افزایند و آن را دل‌نشین‌تر می‌کنند.

شایان ذکر است که تقابل مرگ و زندگی در ژرف‌ساخت این رباعی، قرینه‌ای دیگر برای رباعی است که البته ریشه این نوع قرینه را باید در نگاه خیام به هستی و تلاش وی برای شرح و توضیح آن جست‌وجو کرد.

قرینه‌سازهای خیام 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

تاریخ تفکر در تمدن بشر از دیرباز بر اساس تقابلهای دوگانه استوار بوده است. «طرح تقابلهای دوگانه در تمامی سطوح زبان، مشخص و قابل پی‌گیریست. این مفهوم در مطالعات و نقدهای مکتب ساختارگرایی بی‌نهایت مؤثر بوده است و اصولاً ساختارگرایان که به دنبال یافتن نظامهای بنیادی و زیرین هستند؛ مطالعات خود را

در هر زمینه بر اساس نظامی از تقابلهای دوگانه استوار می‌سازند». (فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، صص ۱۷۰ تا ۱۶۸)

مردم‌شناس ساخت‌گرا، کلودلوی اشتراوس، با استفاده از مدل زبانی، اسطوره‌ها را بر مبنای تقابلهای دوتایی (binary oppositions) تحلیل می‌کند و آ.ژ. گرماس (A.g.Greimas) به جای هفت حوزه عمل «ولادیمیر پراپ»، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش (کنش‌گر) مورد نظر او را شامل می‌شود:

شناسنده / موضوع شناسایی

فرستنده / گیرنده

کمک‌کننده / مخالف

(راهنمای نظریه ادبی معاصر، صص ۱۴۴ و ۱۴۳)

تضاد دوگانه، یکی از بحثهای عمده در ره‌یافت ساختارگرایانه است: «این نوع تضاد، تأثیری بنیادی نه تنها بر اندیشه انسانی، بلکه به طور کلی حتی بر برخی موارد در نظم طبیعی دارد. ما از این تضادها استفاده می‌کنیم تا متوجه تفاوتها در خصوصیات دنیای اطراف خویش شویم...». (سیری در ره‌یافتهای...، ص ۷۵)

به گمان دریدا، مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهمترین رابطه‌ها دانسته می‌شوند، ساده‌ترین نیز هستند: تقابلهای دوگانه. اساس بحث دریدا درباره تقابلهای دوگانه و فاصله، نتیجه منطقی بحثهای نشانه‌شناسیک است (ساختار و تأویل متن، ص ۳۹۸)

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. عنصر تضاد و تقابل، نقش مهمی در ساخت و شکل‌گیری رباعیات خیام دارد. در این شیوه، شاعر دو عنصری را که به گونه‌ای - لفظی یا معنوی - در تضاد با یکدیگر

باشند؛ در برابر هم می‌نهد و از تقابل آن دو، نتیجه مورد نظر خود را می‌گیرد و گاهی هم نتیجه‌گیری را به مخاطب وامی‌گذارد.

شگفت آن که پایه 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 بیش‌تر رباعیات خیام هست و در هر رباعی به گونه‌ای هنری و زیبا تصویر شده است؛ بی‌گمان تحت تأثیر درنگِ اندیشمندانۀ او در راز هستی شکل گرفته و پدید آمده است. البته نباید از توجّه فراوان خیام به این دو موضوع که دو واقعیت انکارناپذیرند، به این نتیجه رسید که خیام 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 پیش روی بیننده می‌گسترده؛ در تلاش است تا ارزش لحظه‌های زندگی را به مخاطب یادآور شود و او را به بهره‌گیری از زمان موجود وابخواند.

خیام، 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

چنان که گفتیم، در ۵۰ رباعی از ۵۳ رباعی مورد نظر، مرگ و زندگی بعنوان قرینه، روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند که به شیوه‌های گوناگون در تصاویری متنوع بازنموده شده‌اند. خیام با نگاهی ژرف کاوانه به محیط و طبیعت پیرامون خود می‌نگریسته و در کوزه و خشت خانه و گل و لاله زار، صحرا و ویرانه‌های به‌جای مانده از ایوانها، دست

بی‌رحم و قهار مرگ را می‌دیده و بی‌درنگ، با اندیشیدن در چگونگی حال و گذشته انسانهای خاک شده و بی‌اعتنایی و بی‌خبری آنها از آغاز و انجام خود، فریادهای هشداردهنده و هشیارکننده خود را در قالب شعر می‌ریخته است و این بن‌مایه تکراری را با تصویرهایی هنری باز می‌نموده است.

در ۱۷ رباعی از ۵۲ رباعی پیش‌گفته، بن‌مایه تبدیل شدن انسان به خاک، تکرار شده است، بی‌آن که این تکرارها دلآزار و ناشایست جلوه کنند:

برگیر پیاله و سبوی دلجوی فارغ بنشین به کشتزار و لب‌جوی
بس شخص عزیز را که چرخ بدخوی صد بار پیاله کرد و صد بار سبوی

(فر ۸۳، ذک ۱۹۲، فو ۱۴۰)

در رباعی 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 درمان‌ناپذیر مرگ، مخاطب را به بهره‌گیری از اوقاتی که در اختیار اوست، فرا می‌خواند. همچنین در رباعی زیر، شاعر با دیدن کوزه، عاشقی را به یاد می‌آورد که پیش از این زنده بوده و عشق می‌ورزیده است. اما مرگ او را از بین برده و کوزه‌گران از خاکش کوزه ساخته‌اند. در ادامه، در بیت دوم، برای برانگیختن بیشتر عواطف و احساسات مخاطب، دسته کوزه را به دست عاشقی مانند کرده که به دورگردن معشوق بوده است، تا بدین گونه تقابل مرگ و زندگی را به زیبایی به تصویر بکشد:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست در بند سر زلف نگاری بوده‌ست
این دسته که بر گردن او می‌بینی دستی‌ست که بر گردن یاری بوده‌ست

(فر ۵۴، ذک ۲۰۶، فو ۱۴۰)

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

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

و:

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

به نظر می‌رسد شاعر، آگاهانه، خاک و خشت 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 مؤثرتر به او منتقل سازد.

همچنان که در رباعی زیر، وقتی گفته می‌شود قصرِ باشکوهی که اکنون به ویرانه‌ای بدل شده و تنها آوای مرغی در آن به گوش می‌رسد؛ در واقع 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 در گه او شهان نهادندی رو
 دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکو کوکو؟
 (فر ۸۰، ذک ۱۹۹، فو ۲۰۶)

در موارد زیادی نیز، خیام با اشارهٔ مستقیم و بهره‌گیری از واژه‌هایی متضاد با 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 روانمی‌دارد مست
 چندین سر و پای نازنین از سر دست بر مهر که پیوست و به کین که شکست
 (فر ۵۵، ذک ۱۹۱، فو ۱۴۸)

چنان که می‌بینیم، در این رباعی، فعل «در هم پیوست» و مصدر «شکستن»، در بیت نخست، سخن از تقابل مرگ و زندگی می‌گویند و البته 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 و این تقابلهای چندگانه که هر کدام بار معنایی و موسیقایی ویژه‌ای به رباعی داده‌اند؛ بر انسجام و زیبایی رباعی افزوده‌اند:

در دایره‌ای کآمدن و رفتن ماست او را نه بدایت نه نهایت پیداست
 کس می‌نزند می‌در 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 بلخ
 می‌نوش که بعد از من و تو ماه بسی از سلخ به غره آید، از غره به سلخ
 (فر ۱۶۱، ذک ۲۰۵، فو ۱۵۸)

تضاد میان «شیرین» و «تلخ»، از نظر کیفیت و میان «بغداد» و «بلخ»، از نظر مسافت (دوری زیاد) و میان «سلخ» و «غره» از نظر مدّت، شبکه‌ای از

تضادهای چندگانه‌ای را در رباعی یاد شده پدید آورده و موسیقی 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 البته 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 توجه به این که 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 پیمانۀ عمر ماست می پیمایند
(فر ۶۳، ذک ۲۰۶، فو ۱۶۶)

تقابل درودن و رویدن در رباعی زیر، به گونه‌ای دیگر، مرگ و زندگی را تداعی می‌کند و فعل «بدروند» که کارکرد مرگ را بازمی‌نماید، داس برنده و تیزی را به یاد می‌آورد که با یک ضربه، تعداد زیادی را از پای درمی‌آورد، به گونه‌ای که کسی توانایی ایستادگی در برابر او را ندارد، انگار در پشت پرده بیت، انسانها به علفهایی مانند شده‌اند که به آسانی بریده می‌شوند، بر زمین می‌ریزند و رویشی دوباره ندارند.

این عقل که در ره سعادت پوید روزی صد بار خود تو را می‌گوید
دریاب تو این یک دم وقت که نئی آن تره که بدروند و دیگر روید
(فر ۶۳، ذک ۲۰۶، فو ۱۶۶)

گاهی اوقات نیز خیام با کنایه‌های زیبا و تأثیرگذار، مرگ و زندگی را رودر روی هم قرار می‌دهد:

در دایره سپهر ناپیدا غور جامیست که جمله راچشانند به دور
نوبت چو به دور 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 همه انسانها خورانده می‌شود و بدین‌گونه، کنایه‌ای قوی و به یادماندنی در مصراع دوم از مرگ و فرا رسیدن آن شکل گرفته و هرچند واژه‌ای معادل با زندگی به کار نرفته؛ اما با توجه به محتوای رباعی، مرگ و زندگی، قرینه 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 دیگر را در رباعی شکل داده‌اند. فعل «می‌نوش» در آغاز مصراع چهارم، افزون بر این که در معنی «بنوش» پذیرفتنی است، با خوانشی دیگر، بویژه با توجه به قید «خوش‌دلی» به صورت «می (= شراب) نوش» نیز می‌تواند خوانده شود.

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

ایام زمانه از کسی دارد ننگ کو در غم ایام نشیند دلتنگ
می‌خور تو در آبگینه با ناله چنگ زان پیش که آبگینه‌ت آید بر سنگ
(فر ۷۴، ذک ۱۹۸، فو ۱۹۰)

خیام در ۲۷ رباعی از ۵۲ رباعی مورد نظر، به شیوه 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 بقیه آنها درمی‌گذریم.

شیوه دیگری که خیام از آن برای تقابل مرگ و زندگی استفاده کرده، بیان غیرمستقیم این موضوع است که می‌توان آن را قرینه تقابلی معنایی نام نهاد. در ۱۰ رباعی از ۵۲ رباعی یاد شده، این شیوه به کار رفته است:

این قافله عمر عجب می‌گذرد دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد

(فر ۶۴، ذک ۲۰۷، فو ۱۶۸)

در این رباعی، هرچند واژه‌ای معادل با مرگ یا زندگی ذکر نشده است؛ اما گذر عمر، در واقع نزدیک شدن به مرگ را با خود به همراه دارد، از این رو شاعر سفارش می‌کند که با دانستن قدر لحظه‌های شاد زندگی، خود را از سوزش و گزش یاد مرگ رها کنیم و آسوده شویم.

در رباعی زیر نیز، مرگ واقعیتی انکارناشدنی در برابر زندگی به شمار آمده است: 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
(فر ۵۷، ذک ۲۰۳، فو ۱۹۶)

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

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

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

در بیت بالا بین واژه‌های «قدیم و محدث»، و همچنین، «امیدویم» در مصراع اول، و بین عبارت «چه محدث» و «چه قدیم» در مصراع دوم، تقابل وجود دارد که این تقابلهای بر آهنگ معنایی بیت افزوده‌اند. همچنین بین عبارت‌های «چه هشیار» و «چه مست»، در بیت زیر می‌توان به کارگیری قرینه‌تقابلی را دید:

هان تا ننهیم جام می از کف دست در بی خبری مرد، چه هشیار و چه مست
(فر ۵۶، ذک ۲۰۹، فو ۱۴۴)

در رباعی بسیار زیبا و تصویری زیر، تقابل دو جمله نخست در مصراع اول («ما لعبتک انیم» و «فلک لعبت باز»)، و تقابل «از روی حقیقتی» و «نه از روی مجاز»، در مصراع دوم، از همین گونه تقابلها هستند.

ما لعبتک انیم 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
(فر ۷۴، ذک ۱۹۶، فو ۱۸۸)

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

گاو یست بر آسمان قرین پروین گاو یست دگر نهفته در زیر زمین
گر بینایی، چشم حقیقت بگشا زیر و زیر دو گاو، مستی خر بین
(فر ۷۹، ذک ۲۱۸، فو ۲۰۴)

البته در این رباعی، «زیر» و «زبر» و «گاو» و «خر»، نیز قرینه تقابلی هستند.

همچنین است «دی» و «فردا» در مصراع اول و دوم بیت زیر:

ازدی که گذشت هیچ از او یاد مکن فردا که نیامده ست فریاد مکن
(فر ۷۷، ذک ۲۰۶، فو ۲۰۲)

گفتنیست، بین «گذشت» و «نیامده» و «یاد نکردن» و «فریاد نکردن» نیز قرینه تقابلی وجود دارد که مصراع اول و دوم را به طور کلی می توان قرینه تقابلی یکدیگر دانست.

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

گویند کسان بهشت با حور خوش است من می گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار کآواز دُهل شنیدن از دور خوش است

(فر ۵۹، ذک ۲۱۹، فو ۱۵۲)

در رباعی زیر، خیام بین دانستن و ندانستن تقابل ایجاد کرده و افرادی را که به گمان خود می پندارند راز هستی را یافته اند؛ سخت در اشتباه می داند و شاید 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 نمی داند گفت

(فر ۵۴، ذک ۱۹۷، فو ۲۳۶)

۲-۳-۲- قرینه های 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 می گذارد و بدین گونه بر

موضوع یا مضمون یا پیامی ویژه، بیش‌تر تأکید می‌ورزد. برای نمونه، در رباعی زیبای زیر، «اسرار ازل» و «حرف معماً»، «نه تو دانی و نه من»، «نه تو خوانی و نه من»، «نه تو مانی و نه من»، واژه‌ها و عباراتی معادل با یکدیگرند و حضور این قرینه‌های گوناگون، موسیقی، هماهنگی و تأثیر مصراع‌ها را بشدت افزایش داده است.

اسرارِ ازل را نه تو دانی و نه من وین حرفِ معماً 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، خیام دو بیت رباعی را که مضمونی واحد دارند؛ در کنار هم به صورت قرینه قرار می‌دهد. در این موارد، دو بیت، علاوه بر صورت، در معنا نیز همچون دو خط موازی در کنار یکدیگر جای گرفته‌اند. دو بیت رباعی زیر از نظر معنا و مقصود واحد، قرینه یکدیگرند و شیوه قرار گرفتن واژه‌ها و عبارات نیز به گونه‌ای روشن بر بنیاد قرینگی بوده است.

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

همچنین می‌توان در مصراع سوم، «چون باید مرد» را قرینه 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 قرینه تعادلی بین دو بیت رباعیست:

در هر دشتی که لاله زاری بوده ست از سرخیِ خونِ شهر یاری بوده ست

هر شاخ بنفشه کز زمین می روید خالیست که بر رخ نگاری بوده ست

(فر ۶۱، ذک ۲۱۷، فو ۱۵۰)

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

خاکی که به زیر پای هر نادانست کفِ صنمی و چهره جانانست

هر خشت که بر کنگره ایوانست انگشتِ وزیر یاسرِ سلطانیست

(فر ۵۷، ذک ۱۹۷، فو ۱۴۶)

همچنان که می‌بینیم، بیت‌های اول و دوم، هر دو از تبدیل شدن انسان به خاک و خشت سخن می‌گویند و واژه‌ها و ترکیبات آن دو نیز با یکدیگر قرینه‌اند: «خاک و خشت»، «زیر پای هر نادان و بر کنگره ایوان»، در مصراع‌های اول و سوم و «کف صنم و انگشت وزیر»، «چهره جانان و سر سلطان»، در مصراع‌های دوم و چهارم.

بین ترکیبات هر یک از مصراع‌های دوم و چهارم نیز قرینه‌سازی زیبایی شده است: «کف صنم و چهره جانان» در مصراع دوم، «انگشت وزیر و سر سلطان» در مصراع چهارم.

در رباعی زیر، بین بیت نخست و بیت دوم از یک سو و بین «روبه آرام گرفت» و «آهو بچه کرد»، از سوی دیگر قرینه تعادلی دیده می‌شود. البته تقابل مرگ و زندگی از یک سو و تقابل مصراع‌های سوم و چهارم از سوی دیگر این قرینه‌ها را چندگانه و چندگونه ساخته است و زیبایی لفظی و موسیقایی رباعی را افزایش داده است:

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

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

(فر ۵۲، ذک ۱۹۹، فو ۱۳۶)

درد و بیت رباعی زیر نیز هر چند کوزه و دسته هر دو در نهایت، تصویر مشترکی را می‌سازند؛ اما شاعر، با ظرافت خاص، این دو را به صورت قرینه تعادلی در کنار یکدیگر قرار داده است:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست در بند سر زلف نگاری بوده‌ست

این دسته که بر گردن او می‌بینی دست‌ت که بر گردن یاری بوده‌ست
(فر ۵۴، ذک ۲۰۶، فو ۱۴۰)

گاهی اوقات نیز تنها قرینه تعادلی بین ترکیبات یک مصراع از رباعی دیده می‌شود. در بیت‌های زیر از چند رباعی، قرینه تعادلی در یک مصراع پدیدار شده است:

چون ترکیبات «خورشیدرخ» با «زهر جبین» در بیت زیر:

هر ذره که در روی زمینی بوده‌ست خورشیدرخی، زهره جبینی بوده‌ست
(فر ۹۱، ذک ۱۹۲، فو ۱۵۶)

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

با کله همی گفت که افسوس افسوس و بانگ جرسها و کجا ناله 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 چرخ 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 کاندرا او حیرانیم
(فر ۷۵، ذک ۲۰۴، فو ۱۹۴)

گاهی اوقات بین دو مصراع یک بیت قرینه‌سازی تعادلی دیده می‌شود:
یک قطره آب بود با دریا شد یک ذره 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 پهلوی بر درگه او شهان نهادندی رو
(فر ۸۰، ذک ۱۹۹، فو ۲۰۶)

و:

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

۳-۲-۳- قرینه‌های ترادفی

آنچه در این جستار، به نام «قرینه‌های ترادفی» خوانده شده است؛ گونه‌ای از قرینه‌سازیست که در آن واژه‌های هم‌معنا و مترادف در کنار هم نهاده می‌شود و این گونه قرینه‌سازی با گونه‌های پیش گفته متفاوت است. این قرینه‌ها گاهی اوقات از نظر معنای قاموسی، دقیقاً مترادف نیستند، اما خیم آنها را در یک مفهوم به کار برده است. برای نمونه، «حقیقت و یقین» در رباعی زیر به صورت قرینه 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:

دارنده‌چو 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 یک چندی یکی بر آید 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 دل جوی فارغ بنشین به کشتزار و لبِ جوی

(فر ۸۳، ذک ۱۹۲، فو ۲۰۸)

۳- نتیجه

با توجه به نمونه‌هایی که به‌برخی از آنها در این مقاله اشاره شد؛ می‌توان گفت، قرینه‌سازی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری و سبکی در رباعیات خیام به‌شمار می‌رود و تکرار قرینه‌سازیهای متنوع به شیوه‌های گوناگون، از مواردیست که خیام به آن دل‌بستگی ویژه‌ای داشته است.

علاقه خیم به قرینه سازه‌های پی‌درپی را می‌توان نتیجه پیوند او با دانش ریاضی و درنگ اودر شکل‌های هندسی و کارکرد ذهن فلسفی او دانست. تفاوت آشکار رباعیات خیم - از دیدگاه میزان قرینه‌سازی - با رباعیات کسانی چون خاقانی، عطار، ابوسعید ابی‌الخیر و دیگران، نشان می‌دهد که این ویژگی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های ساختاری رباعیات خیم است. با توجه به این که بیش از ۹۰٪ رباعیات خیم از این ویژگی برخوردارند، این خود می‌تواند در کنار معیارهای دیگر، وسیله‌ای کمکی برای بازشناخت رباعیات اصیل خیم از رباعیاتی باشد که به او نسبت داده‌اند. سخن آخر آن که بهره‌گیری خیم از قرینه‌های گونه‌گون، بر ارزش موسیقایی و انسجام ساختاری رباعیات او افزوده و سخنان اندیشمندان او را به پدیده‌های هنری تبدیل کرده است.

منابع و مأخذ

- ۱- ابرقوهی، خسرو. (۱۳۴۲). **فردوس التواریخ به نقل از عمر خیام نادره ایام**. اسماعیل یکانی. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- ۲- احمد، بابک. (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن**. چاپ دوم. ج ۲. تهران: نشر مرکز.
- ۳- اولیایی نیا، هلن. (بی تا). **سیری در ره یافتهای نقد ادبی ساختار گرای**. عصر پنجشنبه. شماره ۳۴ تا ۳۳. ۴- بیگدلی، آذر. (۱۳۳۸). **آتشکده آذر**. به اهتمام حسن سادات ناصری. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- ۵- تقوی سندی، احمد بن نصر... (بی تا). **تاریخ الفی**. به نقل از عمر خیام. نادره ایام. اسماعیل یکانی. ۶- حسن لی، کاووس. (۱۳۸۱). **رستاخیز سخن در بوستان**. مجله علم و م اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. دوره هفدهم. شماره ۲.
- ۷- دشتی، علی. (۱۳۴۴). **دمی با خیام**. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- ۸- ذکاو تی قراگزلو، علی رضا. (۱۳۷۷). **خیام**. تهران: طرح نو.
- ۹- رازی، شیخ نجم الدین. (۱۳۶۶). **مرصاد العباد**. به اهتمام محمد امین ریاحی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰-رامان سلدون. پیترویدسون. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی**

معاصر. چاپ سوم. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱۱-رُزغریب. (۱۳۷۸). **نقد بر مبنای زیبایی شناسی**. ترجمه دکتر نجمه

رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۲-رشیدی تبریزی، یار احمد بن حسین. (۱۳۶۷). **طرب خانه**. به

تصحیح جلال الدین همایی. تهران: چاپخانه سترگ.

۱۳- صفوی، کورش. (۱۳۸۰). **از زبان شناسی به ادبیات**. چاپ

دوم. جلد اول: نظم. تهران: حوزه هنری. پژوهشگاه فرهنگ و هنر

اسلامی.

۱۴-عثمانوف، محمدنوری. (۱۳۵۲). **درباره روش تصویرسازی**

شاعرانه خیام. گوهر. سال دوم.

-۱۵

فروغی، محمدعلی وقاسم غنی. (۱۳۷۳). **رباعیات خیام**. ویرایش

بهاءالدین خرمشاهی. تهران: انتشارات ناهید.

۱۶-فولادوند، محمد مهدی. (۱۳۷۹). **خیام شناسی**. تهران: مؤسسه الست

فردا.

۱۷-مستوفی قزوینی، حمدالله. (۱۳۶۶). **تاریخ گزیده**. به اهتمام دکتر

نوابی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

-۱۸

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**.

تهران:

انتشارات فکر روز.

۱۹- نوایی، امیرعلی شیر. (بی تا). **مجالس النّفائس**. به سعی علی اصغر

حکمت. تهران: چاپخانه بانک ملی ایران.

۲۰- هدایت، صادق. (۱۳۵۳). **ترانه های خیم**. تهران: چاپخانه سپهر.