

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۹، ش ۲ (پیاپی ۱۹)، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تحلیل بلاغی رباعی «جامی است که...» همراه با نقدی بر مقاله‌ی «کوزه‌گر عقل‌آفرین»

دکتر هوشنگ مرادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز تهران، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

دکتر محمدمهدی ترابیک‌خواه جهرمی

استادیار واحد لارستان، دانشگاه آزاد اسلامی، لار، ایران

چکیده

برخی از دوست‌داران خیام، رباعی معروف او را به گونه‌ای دیگر می‌خوانند. از منتقدان نیز کسانی به راه آنان رفته و درباره‌ی چگونگی و عوامل سبب‌ساز این دیگرخوانی و انگیزه‌ی خود از این کار سخن گفته‌اند. آنان مصراع اول: «جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش» را: جامی است که عقل‌آفرین، می‌زندش. می‌خوانند. این نوشته با توجه به پیشینه‌ی تحقیق و رویکردهای چندگانه‌ی خیام‌شناسی، کوشش خواننده و منتقد در تطابق و هم‌سوز کردن اندیشه‌ی شعری با نگرش و باورهای خود را انگیزه‌ای قوی در دیگرخوانی این رباعی پنداشته و در بخش کلیات به آن پرداخته است. در بخش دیگر، مقاله‌ی «کوزه‌گر عقل‌آفرین» بررسی و نقد شده است. و در بخش آخر، با بررسی و تحلیل بلاغی رباعی، نشان داده شده است که زبانی که تخیل شاعر در آن ریخته شده، به سبب ایجاز، خواننده را به اشتباه افکنده و مهم‌ترین عامل دیگرخوانی و برداشت‌های دور، همین زبان نارسای رباعی بوده است. بنابراین اگر هنگام خواندن رباعی، ضمیر اشاره و معرفه‌ساز «این»، حذفی مقدّر در نظر گرفته شود، دیگرخوانی و برخی برداشت‌ها، ناروا جلوه می‌کنند: (این) «جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش...»

واژگان کلیدی: خیام، رباعی، «جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش»، «کوزه‌گر عقل‌آفرین»، تحلیل بلاغی

۱- مقدمه

شکوه از دهر در سنت ادب فارسی ویژه‌ی خیّام نیست (۱)، اما گویا تنها این حکیم است که با استناد به برخی از سروده‌های منسوب به او، بیش از همه به دهریگری نام برآورده، یا در الحاد و دهرگرایی بدنام‌تر از دیگران شده است. یکی از سروده‌هایی که در آن نشانه‌ها یا بهانه‌هایی برای این اتهام یافته‌اند یا میتوان یافت، این رباعی معروف است:

«جامی است که عقل آفرین میزندش، صد بوسه ز مهر بر جبین میزندش؛

این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین میزندش!»
(ترانه‌های خیّام، هدایت: ش ۴۳ نیز خیّام‌شناسی، فولادوند: ش ۹۵)

در این نوشته بیشتر به ساختار زبانی و شیوه‌ی بیانی این رباعی نگریسته شده است، اما از آن جا که در کنار دیگر عوامل، رفع اندیشه‌ی دهری از این رباعی، انگیزه‌ای استوار برای کسانی که آن را دیگر گونه خوانده یا می‌خوانند، پنداشته شده، در کلیات تحقیق به این موضوع هم توجه شده است. با اینکه برخی از بزرگان اهل فن (۲)، جایگاه مکث در مصراع اول این رباعی را مشخص کرده‌اند و با گذاشتن نشانه‌ی مکث بعد از واژه‌ی «عقل»، به اصطلاح زبان‌شناسی، ابهام ساختاری نوشتاری جمله را از میان برداشته‌اند، (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۲۲) اما باز کسانی، شاید به همان انگیزه‌ی قدرتمند پیش گفته، با استفاده از ویژگی ترکیبی زبان، از واژه‌های «عقل» و «آفرین» ترکیب «عقل آفرین» می‌سازند، سپس فعل «زدن» را به هر شکل ممکن، در معنای ساختن بکار می‌برند تا بتوانند مصراع را اینگونه بخوانند: جامیست که عقل آفرین، می‌زندش. جام را همان انسان می‌انگارند و به‌درستی جز خداوند عقل آفرین، کسی یا چیزی را شایسته‌ی ساختن چنین موجودی نمی‌دانند. و آنگاه که بوی الحاد را از این شعری که در سینه دارند، برچیدند، گه‌گاه موّحّدانه با آن به دریغ‌گویی می‌پردازند؛ اینان خیّام‌خوانانِ علاقه‌مند و صاحب‌اختیارند (۳) ولی در بخشی از این نوشته، مقاله‌ای که اتفاقاً با نگرش آنان همسو بود ولی از صاحبان آن در شیوه‌ی کار «توقع نه چنین» بود، به آهستگی مورد بررسی قرار گرفته و به نرمی نقد شده است. در بخش پایانی این نوشته، پس از بررسی رباعی در دو محور افقی و عمودی، شیوه‌ی بیان رباعی و نارسایی آن در ابلاغ پیام، مهم‌ترین عاملی تشخیص داده شده که میدان را برای دیگر خوانی و برداشتهای دورتر فراهم کرده است.

۱-۱- پیشینه و کلیات

با نگاهی فراگیر به رویکردهای چندگانه‌ی خیّام‌شناسی در سده‌ی چهاردهم خورشیدی (۴)، می‌توان دریافت که از میان انبوه تناقضات پیش روی خیّام‌پژوهان ایرانی، چشم‌گیرترین و شاید دست و پاگیرترین این تناقض‌ها، ناهم‌خوانی‌های دینی و اعتقادی اندیشه‌های بازتافته

در رباعیاتی است که ناچار می‌بایست آنها را به حکیمی باز می‌خواندند که از نزدیک به یک قرن پس از وفاتش، سایه‌ی سنگینِ پاره‌ای انتقادات، از جمله طعنه‌های نیش‌دار، کوبنده و شاید از سرِ «تعصبات مذهبی» (شمیسا ۱۳۸۷: ۷۸ پاورقی) صوفی معروف قرن هفتم، شیخ نجم‌الدین رازی را تا امروز به دنبال کارنامه‌ی هستی‌شناسی و «راز دهر جوئی‌های» خود کشانده است. در رویارویی با چنین کارنامه‌ای، بسته به نوع نگاه و نگرش خیام‌پژوهان، گروهی که بیشتر به یک سویِ این تناقضات نظر داشته و مانند صادق هدایت، انتقاد صاحب مرصادالعباد را بر پاره‌ای از رباعیات روا دانسته‌اند، خیام را فیلسوفی مادی و طبیعی انگاشته‌اند. (ترانه‌های خیام، هدایت: ص ۱۲-۱۳) گروهی از جمله کیوان قزوینی با گرایش‌های عرفانی و با تأویل رباعیاتی «به دلخواه خود»، «به تبرئه‌ی» (صفایی، ۱۳۹۱: ۱۰۴) فیلسوف/ شاعر/ صوفی سرگردانی پرداخته‌اند که به تعبیر شمس تبریزی با سخنان درهم و بی‌اندازه و تارپیکش، بر فلک و روزگار و بخت و حضرت حق تهمت‌ها نهاده بود. (نقل از موحد، ۱۳۹۳: ۲۱۳) محمدرضا شفیعی کدکنی که با دیدی فراتر به تناقض‌های وجودی هنرمندان بزرگ نگریده است، تناقض را لازمه‌ی خلاقیت هنری می‌داند و به‌ویژه بر ظهور تناقضات «الاهیاتی» در شعر شاعرانی چون خیام، حافظ و مولوی تأکید می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵۳ و ۵۵۰ نیز همو، ۱۳۹۰: ۲۱۷ و ۲۱۳) او همچنین، نظر داشتن خیام و حافظ به هر دو سوی تناقضات وجودی انسان را یکی از دلایل حضور همیشگی آنها در «ما» می‌داند؛ بدین معنی که گاه مبتهج از نظام آفرینشند و آن را نظام احسن می‌بینند و گاه نیز معترض بر این نظامند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۳۴ و ۴۳۵ پاورقی) در روی کرد پُرهمراه و پُرهمادار فروغی و غنی، نیز گویا همت در حفظ هر دو سوی این تناقضات و طرح «نقشی ساده» از خیام بوده است؛ از اینروست شاید، که به سادگی می‌گویند: «حرف ما این است که سخن خیام نوع دیگری است و آن هم به جای خویش نیکوست...» (رباعیات خیام، فروغی و غنی، ۱۳۷۳: ۹۳) اما این رهیافت شاید نتواند همگان را خرسند کند زیرا کسی که خیام را یک حکیم الهی و یک حجة‌الحق عصر می‌نگرد و نومیدی و بدبینی الحاد آمیز او را در رباعیات می‌بیند، دوست دارد این رباعیات از او نباشد. (زرین کوب، ۱۳۸۴: ۱۴۱) که در این صورت، ممکن است به راه خیام‌پندارانی چون صدیقی نخجوانی، محیط طباطبایی و محمدتقی جعفری برود و خیام شاعر را از خیامی حکیم جدا بپندارد. اما درنگ این مقاله درباره‌ی ناخرسندان دیگری است که گمان می‌رود خیام را به گونه‌ی خیام‌پندان می‌نگرند ولی رفتارشان از گونه‌ای دیگر است. هرچند این گروه در رویکردهای خیام‌شناسی نامی ویژه برنیاورده‌اند و اگرچه نمی‌توان رویکرد «رباعی‌پنداری» یا «خیام‌سرایی» یا ... را به آنان بازخواند، اما در مقایسه با خیام‌پندان می‌توان گفت که اینان دیگرخوانانی هستند که در رویارویی با رباعیات که

خیام از خلال مجموعه‌ی آنها تناقض وجودی انسان را شکل بخشیده، (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵۲) به جای این که خیام دیگری آرزو کنند، «دوست دارند» که این رباعیات به گونه‌ای دیگر باشد و اگر عواملی چون «وجود نام چند خیام در برخی منابع تاریخی» آنان را در تاختن در میدان خیام‌پنداری دلیر کرده است، «امکان تأویل و برداشت‌های گوناگون از رباعی‌های موجود» (حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹۹) و عوامل دیگری از جمله ویژگی ترکیبی زبان فارسی نیز، می‌تواند دستاویزی برای توجیه دیگرخوانی‌های اینان باشد. در مقایسه‌ی این گروه با رویکرد صادق هدایت هم می‌توان گفت: آنان که به نظر می‌رسد از آن‌سوی بام افتادند شاید با کوتاه نظری یا قضاوت عجولانه (دشتی، ۱۳۸۹: ۳۵۹) و با رنگی که از اندیشه‌ی شخصیت «یک بُعدی» خود به خیام دادند، (فولادوند، ۱۳۷۸: ۳۲ و ۴۵) بی‌آن که «به حقیقت مطلب» کار داشته باشند، نتوانستند از صناعی که خیام به او باور داشته، تصویری جز آن «کوزه‌گر دیوانه و خون‌خوار» پرده‌ی نقاشی «آقای درویش»، تصوّر دیگری داشته باشند (ترانه‌های خیام، هدایت: ۳۳ و ۸۳) و اینان که گویی به این‌سوی بام روی کرده‌اند، بی‌آن که به واقعیت سخن کار داشته باشند، چه در اندیشه‌ی روسفید کردن حکیمی الهی باشند، چه نباشند، می‌خواهند ساختار زبانِ زبان‌بسته را در این رباعی، با باورهای الهی و بی‌شک صحیح خود هماهنگ کنند. اما اگر ساختار منسجم این رباعی کوشش آنها را در این هماهنگی ناکام گذاشت، شاید به سختی بتوانند سراینده‌ی این رباعی را بر همان کیش و آیینی بخوانند که خود بر آن باور دارند. راست این است و پنهان نشاید کرد که در فرایند گردآوری مطالب این نوشته، در رویارویی با همه‌ی رهیافت‌های گونه‌گون خیام‌پژوهی و خیام‌شناسی، و درنگ در کشمکش افراد در تطابق هر بخش از پرسش‌های حیرت‌آلود او با اندیشه‌های گروهی خاص، (حسن‌لی، ۱۳۸۴: ۷۲) گه‌گاه این سخن با یاد می‌آمد که: «گویا موز هنگامی که تازه از درخت چیده شده باشد مزه‌ی بهتری دارد: اثر ذوقی نیز باید فی‌المجلس مصرف شود.» (سارتر، ۱۳۸۸: ۱۵۴) پر آشکار است که مجلس تأثیر سخن خیام، زمان و مکان و حتی زبان را در نور دیده است؛ آن‌چه به نظر می‌رسد شایسته‌ی درنگ باشد مجلس «دریافت» خیام و «عمیق‌ترین پرسش‌های انسانی» (دینانی، ۱۳۹۳: ۱۵۴) بازتافته در سخن اوست؛ مجلسی به درازنای «دریغا گویی‌های» اندیشناک بشری در پهنای معارف عمیق و حیانی بالأخص اسلامی، که دریافت آن به همان اندازه که به شناخت عمیق فرهنگ دینی وابسته است، بیشتر از آن شاید به پختگی اندیشه‌های دینی، عقلانی و انسانی در پیچ و خم تجربه‌های ریز و درشت یک عمر طولانی نیازمند است. و از این‌روست شاید، که از شراب چنین مجلسی که خیام بر صدر آن تکیه زده، قطره‌ای نه در جام شکسته و بی‌سامان «هدایت‌ها»

جای‌گرفته و نه در کام خشکیده و فرو بسته از تعصبِ «نجم رازی‌ها» فرو چکیده است. با همین نگاه است که این نگارنده با احتیاط کمتری می‌پندارد که ممکن است اعتراض توحیدیان پخته و سوخته، به برخی از سخنان خیّام، نسبت به صدای اعتراض موحدان جوانتر که به گونه‌های مختلف از جمله دگرخوانی رباعی مورد بحث، نمود یافته‌است آهنگ ملایم‌تری داشته باشد. نیز اقرار می‌کند که در این نوشته، آن‌جا که قلم اندکی به تلخی گراییده، تنها به همدردانِ جوانی نظیر خود نظر داشته و فرهیختگانِ صاحب‌ذوق و علاقه‌مند را که گاه رباعی‌های دل‌انگیز خیّام را زمزمه می‌کنند و ممکن است این رباعی را به گونه‌ای دیگر بخوانند جز به دیده احترام ننگریسته است. اما در پیوند با نویسندگان مقاله‌ی مورد نقد این نوشته، دریغ این است که: اگر جوانی اندیشه‌ی دینی، آنان را به دگرخوانی این رباعی واداشته، چرا تخصص در رشته دانشگاهی خود، آنان را از نوشتن چنین مقاله‌ای باز نداشته است؟

۲- بحث و بررسی

۲-۱- خلاصه‌ی مقاله «خواندن یک رباعی خیّام به شیوه‌ای متفاوت «کوزه‌گر عقل‌آفرین»:

در این مقاله سعی بر آن بوده است که از رباعی «جامی است که ...» «خوانش جدیدی ارائه شود که به اندیشه‌ی شاعر نزدیکتر باشد.» با چنین هدفی ابتدا بخشی به «علل پیدایش خوانش‌های متفاوت در شعر خیّام» اختصاص یافته و پس از آن در بخش «کوزه‌گر عقل‌آفرین» ادعا این است که رباعی نامبرده «از نظر علم دستور و بسامد واژگانی آن در کل رباعیات» و نیز «با توجه به دوره‌ی تاریخی که شاعر در آن می‌زیسته و سبک ادبی حاکم بر آن» بررسی شده و گرچه «خوانش معمول» رد نشده ولی نویسندگان آن برای «موجه» دانستن «خوانش مورد نظر خود»، «موارد قابل تأملی» را در خوانش معمول آن دیده و در توجیه نظر خود از آن «استفاده» کرده‌اند. سپس در بخش «خدا باوری» مطالبی را با همین موضوع درباره‌ی «اندیشه‌ی فلسفی» خیّام بیان کرده و در بخش دیگری که «تمایل به طنز پردازی منتقدانه» نام گرفته، خوانش جدید را از این منظر نیز موجه‌تر دانسته و «شناختِ طنز» مفروض در رباعیات خیّام را «به منزله‌ی کلیدی در جهت خوانش صحیح و نزدیک به مقصود شاعر» دانسته‌اند. با نگاهی گذرا به مقاله‌ی مورد بحث و با اندک توجهی به توجیهات، به روشنی می‌توان دریافت که همه‌ی کوشش‌ها برای بیرون راندن نقش سازندگی یا آفرینندگی دهر از معنای حاصل از رباعی بوده است و آنجا که ساختار رباعی به دستکاری‌ها تن‌در نداده، گویی به اجبار، در «یعنی‌ها» به «همان‌گویی» روی آورده شده است تا آفریننده و بازشکننده‌ی جام در این

رباعی، چیزی جز «خود پروردگار» (ر. ک. ص ۱۸۰) نبوده باشد: «همان کوزه‌گر ده‌ری که جام را ساخته است و صد بوسه بر جبین او زده است یعنی همان عقل‌آفرین. یا بهتر بگوییم این کوزه‌گر دهر تأکیدی است برای عقل‌آفرین سازنده‌ی جام و بوسه‌زننده از مهر بر او. «چنین جام لطیف» یعنی همان جام لطیفی که عقل‌آفرین، آفریده و صد بوسه از روی مهر بر او زده است.» (ص ۱۷۹) و در جای دیگری آمده است: «یعنی پروردگار عقل‌آفرینی که جام را می‌سازد وقتی از مهر بوسه بر وی می‌زند باز هم آن را می‌شکند و از بین می‌برد.» (ص ۱۸۰) از نگاه طنزجویی نیز چنین برداشتی از رباعی شده است: «یعنی می‌توان از رباعی مورد بحث این‌گونه برداشت کرد که شاعر می‌خواسته بگوید از عقل‌آفرین که جام را چنین لطیف ساخته انتظار کار غیر عاقلانه‌ای چون شکستن جام نمی‌رود.» (ص ۱۸۴)

۲-۲- «علل پیدایش خوانش‌های متفاوت در شعر خیام»:

در این بخش ابتدا کوچک بودن قالب رباعی برای پذیرش و حمل حجم وسیعی از مفاهیم که باعث می‌شود «زبان به سمت چند معنایی، ابهام و رازآلودی» سوق داده شود و نیز وجود «آرایه‌های ادبی کمتر» در رباعی، از «دلایل ایجاد خوانش‌های متفاوت و تحلیل‌های مختلف از رباعیات خیام» یاد شده است. سپس «محدودیت خاص بیان اندیشه» در زمان خیام و موارد «مربوط به رسم‌الخط» از جمله: «فصل و وصل حروف، عدم رعایت اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری در متون قدیم» چونان عواملی جهت «ایجاد بستر مناسب برای چند خوانشی بودن یک شعر» به دلایل بالا افزوده شده است. (ص ۱۷۲-۱۷۳)

شاید در سراسر مقاله‌ی مورد بحث، جایی نتوان یافت که آشکارا، نقش یکی از عوامل بالا در دیگرخوانی این رباعی نشان داده شده باشد. پر آشکار است که عواملی چون «فصل و وصل حروف و عدم رعایت اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری» هیچ‌یک نمی‌تواند در دگرخوانی مصراع اول رباعی تأثیرگذار بوده باشد. دیگرگونه بودن «رسم‌الخط در متون قدیم» نیز در این دگرخوانی، می‌تواند بی‌تأثیر باشد؛ زیرا این مقاله به نسخه‌های چاپی و تصحیح شده‌ای استناد کرده، که در آنها رسم‌الخط واژه‌هایی شبیه عقل‌آفرین در ریخت ترکیبی و غیر آن یکسان آمده است، تا آن‌جا که حتی برخی فضلا را که در پی یافتن «معادل‌های دقیقی» برای واژه‌ی مورد نظر خود، مثل ترکیب «سخن‌آفرین» در مصراع دوم بیت «به نام خداوند جان‌آفرین/ حکیم سخن در زبان آفرین» بوده‌اند به اشتباه افکنده و به جای آن، «زبان‌آفرین!» را برگزیده و در یک صفحه دو بار تکرار کرده‌اند. (ص ۱۷۴)

شگفت‌انگیز است که در آغاز مقاله‌ای عوامل مختلفی دست به دست هم داده باشند تا شعر خیام، چندمعنایی و مبهم و رازآلود و چندخوانشی شناسانده شود و در پایان همان مقاله، «برهنگی و عریان‌ی کلام خیام» از عواملی باشد که باعث شده باشد «منتقدان و

پژوهش‌گران شعر او «کمتر اجازه‌ی خوانش‌های جدید و برخلاف سنت معمول را به خود داده باشند. (ص ۱۸۴)؛ انصاف را که حق به‌دست همانان بوده است؛ زیرا می‌دانسته‌اند که «در شعر ختّام تصویر رمزی» وجود ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۸۲) و «هیچ راز و معنایی را کتمان نمی‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۸۵) اما باید کم یافت شوند آنان که به هر دلیلی به خود اجازه می‌دهند نشانه‌ی سکون یا مکث کوتاه «» اما بسیار سنگینی را که یکی از همان منتقدان، با کوله‌باری از دانش و تجربه، همراه با درایت و احتیاط، بر روی واژه‌ی «عقل» نهاده است، به آسانی جابه‌جا کنند: «جامی‌ست که عقل آفرین می‌زندش» (ر. ک. شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۱؛ مقاله‌ی تکامل موتیف «کوزه‌گر» در شعر ختّام)

۲-۳- «کوزه‌گر عقل‌آفرین»:

در آغاز این بخش، جمله‌هایی کلی درباره‌ی «سبک ادبی حاکم» بر دوره‌ی ختّام، بدون ذکر شماره‌ی صفحه نقل شده است که مطابقت برخی از آنان با این رباعی، عجیب به‌نظر می‌رسد: «آفرینش کلمات جدید که قبلاً مستعمل نبوده‌اند.» که شاید نظر به آفرینش! ترکیب خودساخته‌ی (۵) «عقل‌آفرین» بوده است و گرنه از صفحه‌ی احتمالی کتابی که بدون ذکر صفحه به آن استناد شده؛ چنین برداشتی نمی‌توان کرد. (ر. ک. غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۳۲) اشاره به «وجود اشکالات عروضی بسیار در شعر این دوره» نیز شاید برای توجیه اندک اشکال عروضی‌ای که با این‌گونه خواندن رباعی پدید می‌آید، بوده باشد. اما آنچه شگفت‌تر از همه بنظر می‌رسد، دیگر خوانی معنادار یک عبارت از منبع مورد استناد است که برای سازگاری با «ش» مفعولی در «می‌زندش» که زاید هم نیست به جای فاعلی، «مفعولی» خوانده و نقل شده است: «آوردن ضمیر «ش» مفعولی یا به تعبیر دستور نویسان «ش» زاید در جمله پس از فعل» (ص ۱۷۳)؛ برای مقایسه (ر. ک. همان: ص ۲۹) در ادامه‌ی این بخش، زیر عنوان «بررسی رباعی از دیدگاه واژگانی و دستوری»، ابتدا «عقل‌آفرین» به این دلیل که «معادل» واژه‌هایی مانند جان‌آفرین است و می‌تواند صفتی برای خداوند به شمار آید، برگزیده شده (ص ۱۷۴) و کاربرد آن «با توجه به حدیث نبوی «اول ما خلق الله العقل» کاملاً قابل توجیه» (ص ۱۷۵) دانسته شده است. سپس به این دلیل که «فعل شبه مرکب آفرین زدن و مترادف [ات] آن، نظیرِ مرحبا زدن، احسن زدن و ... در هیچ منبع قبل و بعد از ختّام پیدا نشد[ه]... نتیجه این شد[ه] که آفرین زدن به معنای آفرین گفتن بکار گرفته نشده است.» (ص ۱۷۶) همچنین «خود فعل زدن [...]» چه در حالت بسیط و چه در حالت مرکب و یا حالت‌های دیگر[؟]، در هیچ اثر مکتوبی همراه با فعل[؟] «آفرین» یا مترادفات آن [...] به معنای گفتن یا تقدیم کردن بکار نرفته است. اما از فعل «زدن» در معنای ساختن در افعال شبه مرکبی نظیر «خشت

زدن»، «تونل زدن»، «سقف زدن» و ... استفاده شده است.» (ص ۱۷۷) نیز در همین صفحه، اشاره شده که فعل «زدن» در لغت‌نامه‌ی دهخدا به معنای گفتن نیامده است.

۲-۴- آفرین زدن:

با نگاهی کلی و با توجه به بی‌سر و سامانی رباعیات خیّام و فعل مرکب، می‌توان گفت وجه مشترک خیّام‌شناسان با دستوریان و زبان‌شناسانی که در این زمینه به پژوهش پرداخته‌اند این است که همان گونه که هر خیّام‌پژوه (یا بیشتر آنها) نگرش و شیوه‌ی خود را راهکار بهتری برای شناخت رباعیات خیّام می‌دانند، این گروه نیز در زمینه‌ی شناخت و تشخیص فعل مرکب از بسیط در زبان فارسی، هنوز نظریه‌ی جامعی ارائه نکرده و هریک روشی را برای شناخت بهتر این‌گونه افعال پیشنهاد داده‌اند. به هر روی «ترکیب یک خصلت زبانی است که از دو کلمه‌ای که دارای معنی جداگانه هستند، معنی جدیدی می‌سازد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸) و فعل مرکب «به فعلی گفته می‌شود که از پیوند یک فعل «همکرد» مانند: کردن، کشیدن، دادن، زدن، خوردن، بستن و... با یک اسم یا صفت یا قید یا جز آن که «فعلیار» نامیده می‌شود، پدید می‌آید که ماحصل ترکیب یک فقره‌ی واژگانی متفاوت با اجزاء ترکیب است که مفهوم تازه‌ای را در زبان به‌وجود می‌آورد. [...]» (خانلری ۱۳۶۶، ج ۲: ۱۲۷؛ نقل از خوئینی، ۱۳۸۹: ۴۶) نیز همانگونه که شاعرِ خیّام را که گویا اشعار خود را مدوّن نکرده و یا در زمان خود «ابداً» به شاعری شهرت نداشته است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۴۹ پاورقی). نمی‌شود انکار کرد، وجود فعل «آفرین زدن» مرکب یا بسیط را نیز نمی‌توان نادیده گرفت؛ گو این که فقط یکبار، آن هم در این رباعی خیّام آمده و در لغت‌نامه‌ی دهخدا نیز ضبط نشده باشد و اهل زبان، همکرده‌های «گفتن»، «خواندن»، «کردن» و ... را با فعلیار «آفرین» مناسب‌تر یافته و به کار برده باشند. البته این سخن گرچه تحقیقی نیست اما قابل طرح است که همراهی و سازگاری «زدن» با «آفرین» که «نوایی است در موسیقی قدیم» (معین، ۱۳۷۷: ذیل آفرین) چندان بیراه نمی‌تواند باشد؛ زیرا واژه‌های «راست»، «پرده»، «نغمه»، «راه» و ... از همین خانواده با «زدن» در زبان به‌کار رفته‌اند. از جمله «راست زدن» در این رباعی:

«در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست او را نه بدایت نه نهایت پیداست

کس می‌نزددمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست»

(رباعیات خیّام، تصحیح فروغی: شماره ۳۴)

نیز با توجه به تعریف فعل مرکب و این که در برخی از فعل‌های مرکب مانند «فریاد کشیدن»، «آتش زدن» و ... که «معنای فعل میان دو جزء فعل (فعلیار و همکرد) تقسیم

می‌شود؛ یعنی از ترکیب این دو، معنای سومی تولید می‌شود که با معنای تک‌تک اجزای فعل متفاوت است، (خوئینی، ۱۳۸۹: ۵۲) باید گفت که قائل شدن معنای «ساختن» برای همکرد «زدن» به تنهایی، در فعل‌های «خشت زدن، تونل زدن، سقف زدن»، پذیرفتنی نیست؛ زیرا در این فعل‌ها، تنها «زدن» نیست که معنای «ساختن» می‌دهد، بلکه «ساختن» مفهوم تازه‌ای است که از هر دو جزء این ترکیب‌ها برآمده است. درباره‌ی آمدن یا نیامدن فعل‌هایی چون «مرحبا زدن و احسنت زدن» در متون قدیم، همچنین برآمدن یا برنیامدن مفهوم «گفتن» از افعال مرکبی که از همکرد «زدن» پدید آمده‌اند، ابیات زیر که فعل‌های «گپ زدن، مرحبا زدن، و بخ-بخ زدن» را در خود دارند، کافی به نظر می‌رسند: «هرکجا زلف ایازی دید خواهی در جهان عشق بر محمود بینی گپ زدن بر عنصری.» (سنایی، نقل از فرهنگ فارسی: ذیل گپ زدن)

«طریق عشق می‌پویی، خرد را الوداعی گو بساط قرب می‌جویی بلا را مرحبایی زن.» (سلمان ساوجی، نقل از همان: ذیل مرحبا زدن)

«محمد بن عمر مهتری که خاطر من مرا بمدحت وی مرحبا زد و بخ‌بخ» (سوزنی، نقل از، لغت‌نامه: ذیل زدن)

در صفحات ۱۷۵ و ۱۷۶ مقاله‌ی مورد بررسی، در توجیه مصراع دوم رباعی، به طور پراکنده، از نفی کارکرد «فاعلی» عقل و رفتار انسان گونه‌ی آن، شبیه بوسه زدن، در رباعیات خیّام سخن رفته و در صفحه‌ی ۱۷۸، به طور کلی استدلال شده است که «عقل همیشه در حوزه‌ی اعمال غیر عاطفی و عقلانی و به صورت تک بعدی کارکرد داشته است [...] پس این که در این رباعی آن را فاعل مصراع دوم در نظر بگیریم چندان مناسب نیست.» و همان‌جا در بیان هیچ‌کاره بودن عقل در متون ادبی و عرفانی، بیتی از حافظ به نمایندگی از همه‌ی آنها آورده شده است: «ما را ز منع عقل مترسان و می‌بیار [!] کآن شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست (حافظ)».

درباره‌ی این بیت حافظ و کاره بودن یا هیچ‌کاره بودن عقل در آن، جای دیگر بفرایخی سخن رفته است (۶). اما برخلاف نظرات قاطعانه‌ی مقاله‌ی مورد بررسی، عقل در متون ادبی، به گواهی ابیات زیر، هم نقش فاعلی گرفته، هم رفتار انسان گونه به او اسناد داده شده، هم مهر ورزیده و هم بر جایگاه‌هایی پایین‌تر از «جبّین جام» بوسه زده است: «عقل با نقش نگاران پیروی چگل نسخه از صورت گرمابه چرا برگیرد» (سیف اسفرنگ، نقل از، لغت‌نامه، ذیل عقل)

«مردم از زیرکان دژم نشود مهر کز عقل بود کم نشود» (سنایی، نقل از شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۴۵)

«نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان دهد»

(ظهیر فاریابی، نقل از بوستان سعدی، یوسفی، ۱۳۷۹: توضیحات: ۲۲۵)

«عزت داغ جنون دار که فرمانده عقل بوسه از دور بر این مهر همایون زده است»

(دیوان صائب، غزل ۷۳۷)

اینجا شاید درنگی بایسته باشد تا از مقاله‌ای که متن آن، برای واژه‌ی «عقل» مرزبندی کرده و با تنگ‌نظری، آن را از بوسه زدن بر جبین یک جام در یک متن ادبی، بازداشته است، پرسیده شود که چرا با وسعت مشرب، نویسندگان را از آوردن ترکیب «کوزه‌گر عقل‌آفرین» بر پیشانی نوشته‌ی خود، که می‌خواسته‌اند علمی باشد باز نداشته است؟ کسی چگونه باور کند که یک کوزه‌گر بتواند عقل‌آفرینی کند؟ چگونه می‌توان دریافت که مقصود خداوند بوده است؟ پر آشکار است که اگر شخص گله‌مندی بسراید: کوزه‌گر عقل‌آفرین عقل مرا کم آفرید! از کوزه‌گر جز خداوند فهمیده نمی‌شود؛ زیرا جمله‌های خبری، بسته به متن، کارکرد متفاوتی دارند. از این گذشته، مقاله‌ای که در متن خود کوشیده تا اثبات کند که در رباعی خیّام، «عقل‌آفرین» کوزه‌گری کرده و جام ساخته و بر جبینش هم بوسه زده است، چرا در عنوانش، کوزه‌گر عقل‌آفرینی میکند؟ در ادامه‌ی توجیهات، «کوزه‌گر دهر» در مصراع سوم، ترکیب وصفی، و تأکیدی برای «عقل‌آفرین» دانسته شده (ص ۱۷۹) و جای دیگر (ص ۱۸۵)، همین ترکیب «بدل» از «عقل‌آفرین» خوانده شده است. در مصراع چهارم نیز «فعل می‌سازد تأکید برای فعل زدن به معنای ساختن در مصراع اول» (ص ۱۷۹) معرفی شده است. پیداست که «کوزه‌گر دهر» یک ترکیب اضافی (البته امروز چنین فهم می‌شود) است؛ «دهر» اسم است، «کوزه‌گر» جانشین موصوف و در حکم اسم است. مقلوب آن یعنی «دهر کوزه‌گر» هم نمی‌تواند ترکیب وصفی باشد. در هر دو صورت، اضافه‌ی تشبیهی است و شباهت میان آن دو، ادعایی بیش نیست. البته ممکن است به کل ترکیب همان‌گونه نگریسته شده باشد که به ترکیب «علامه‌ی دهر» (۷) آنگاه که بخواهند در وصف کسی در دانش یا دانایی اغراق کنند. با این نگاه و بدون در نظر گرفتن مصداق عقل‌آفرین، ترکیب «کوزه‌گر دهر» می‌تواند صفتی برای این واژه باشد، که در این صورت، جمله‌ی: عقل‌آفرین کوزه‌گر دهر است، با جمله‌ی: عقل‌آفرین علامه‌ی دهر است، تفاوتی ندارد؛ عقل‌آفرین جمله‌ی اول در کوزه‌گری بسیار ماهر است، و آن جمله‌ی دوم، بسیار داناست. اما آنگاه که مصداق عقل‌آفرین خداوند باشد شاید دیگر نتوان گفت: خداوند کوزه‌گر دهر یا علامه‌ی دهر است و او را در دایره‌ی دهر محدود کرد. در پیوند با نقش «تأکیدی» باید گفت که از نگاه دستوری، تأکید چه لفظی که «عین لفظ را مکرر نمایند» و چه معنوی، که برای آن «از واژه‌هایی چون: خود، همه،

خویش و [...]» استفاده می‌کنند، پس از متبوع خود در همان جمله می‌آید. (مرزبان راد، ۱۳۷۸: ۱۹۷) «بدل» هم کلمه‌ای است که «در جمله همراه با اسمی دیگر می‌آید و [...] او را برای مخاطب یا خواننده بهتر می‌شناساند.» (احمدی گیوی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) بنابراین در مقاله‌ای که ادّعا می‌کند این رباعی را «از دیدگاه واژگانی و دستوری» بررسی کرده، به نظر می‌رسد به برخی نکات در این باره توجه نداشته است. حتّی از واژه‌ی «چنین» هم، برای تأکیدِ «جام لطیف»، یاد شده، حال آن‌که دستوریان کارکردِ این واژه را تأکیدی نمی‌دانند بلکه آن را بیشتر «برای اشاره و تشبیه و چگونگی» مناسب می‌دانند. (انوری، ۱۳۸۴: ۱۰۴) بنابراین باید توجه داشت که حاصل این تأکید گویی و بدل خوانی و همان‌گویی‌ها برخلاف خواسته‌ی مقاله که به «نفی عقاید دهری خّیام» (ص ۱۸۵) نیز نظر داشته است به جملاتی منجر نشود که نتیجه‌ای عکس مطلوب مقاله در پی داشته باشد؛ بدین معنا که وقتی، عقل‌آفرین خداوند است و کوزه‌گر دهر همان عقل‌آفرین باشد، ممکن است نتیجه این شود: کوزه‌گر دهر خداوند است. و اگر «کوزه‌گر» که مشبّه به دهر است از جمله جدا شود نتیجه ترسناکتر هم می‌شود: دهر خداوند است.

۲- ۵- «خداباوری» و «تمایل به طنزپردازی منتقدانه»:

طنز در شعر خّیام را البته نمی‌توان نادیده گرفت؛ زیرا «طنز از مشخصات آثار بزرگ ادبی است. در آثار کسانی که به معرفت رسیده‌اند مثلاً خّیام و حافظ طنز فراوان است، زیرا امور را مطابق با واقع نمی‌بینند و این برای آنان مضحک است.» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۲) اما در این باره شاید حق با فروغی باشد که با توجه به شصت و شش رباعی که با «اطمینان» از خّیام دانسته، سخن او را جدّی ارزیابی کرده و «مختصر طبعی» که که گاه در آن دیده می‌شود را باریک و ظریف خوانده است. (رباعیات خّیام، فروغی، ۱۳۷۳: ۸۸ - ۸۹) با این نگاه، نمی‌توان با مقاله‌ی مورد بررسی هم‌داستان بود و شناخت طنز در رباعیات خّیام را «به منزله‌ی کلیدی جهت خوانش صحیح و نزدیک به مقصود شاعر» (ص ۱۸۵) قلمداد کرد. همچنین نویسندگان مقاله که به مناسبت‌های گوناگون به عصر خّیام ارجاع می‌دهند و از جمله در مبحث طنز نیز، بدون ذکر منبع، «عصر خّیام را عصر جنگ و فتنه و کینه نام نهاده‌اند» (ص ۱۸۴)، شاید این واقعیت را از نظر دور داشته‌اند که «قرون چهارم و پنجم از بهترین و پرثمرترین اعصار تمدن اسلامی به شمار می‌رفته است.» (فولادوند، ۱۳۷۸: ۳۹) کسانی که این دوران را اوج شکفتگی و خلاقیت فکری و فرهنگی مسلمانان می‌دانند، مهم‌ترین علت آن را «آزادی عقیده در محیط‌های فرهنگی» آن زمان ذکر کرده‌اند و «ظهور رازی‌ها و خّیام‌ها و معری‌ها» بی آن‌که کسی مزاحم‌شان شود، را دلیل این ادّعا می‌دانند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۱-۳۰۲)

۲-۶- بررسی و تحلیل رباعی با توجه به دو محور افقی و عمودی (خیال و تخیل):

همان‌گونه که در کلیات و پیشینه‌ی این نوشته اشاره شد، در نگاهی فراگیر، اعتقادات و باورها یکی از عوامل بحث انگیز در پیوند با اندیشه‌های خِیام و رباعیات منسوب به او بوده است. در بخش پیش هم دیده شد که چگونه نگارندگان مقاله‌ی مورد نقد کوشیده‌اند که با دگرخوانی رباعی، اندیشه‌ی حاکم در رباعی را با اشاره‌هایی که در فرهنگ اعتقادی و عرفانی جامعه وجود دارد پیوند بزنند. اکنون این بخش که برآمده از اندیشه‌ی درست یا نادرست این نگارنده در ساختار رباعی است، کوشیده است تا نشان دهد: این رباعی، خود چه نقشی در دگرخوانی‌ها داشته است؟ جایگاه مصراع دوم در برداشت‌هایی که از این رباعی شده، کجاست؟ آیا موازین بلاغت در رباعی رعایت شده است؟ و روی‌هم‌رفته چه چیز در این رباعی ممکن است نیامده باشد که هنگام خواندن آن، تخیل خواننده و شاعر با هم هماهنگ نمی‌شوند؟

۲-۷- جایگاه مصراع دوم در رباعی از نظر معنی:

قالب رباعی که بیان‌کننده و نشان‌دهنده‌ی یک «تجربه‌ی خاص شعری» است، ساختار منسجمی دارد که در آن هر چهار مصراع در دو محور افقی و عمودی خیال، در کمال هماهنگی و هم‌خوانی هستند و برخی از رباعیات خِیام نیز از نمونه‌های برجسته‌ی چنین ساختاری به شمار می‌روند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۸۵) اما درنگ در رباعی مورد بحث نشان می‌دهد که مصراع دوم، در انتقال این تجربه، از معیار بالا پیروی نمی‌کند و از منظر معنی‌شناسی در بردارنده‌ی پیام تازه و جداگانه‌ای نیست. از دیدگاه دستور نیز می‌توان گفت به جمله‌ای معترضه می‌ماند و نبودنش خللی در معنای کلی سخن ایجاد نمی‌کند. از نظر فولادوند نیز این رباعی سه رکنی است و شرط «أربعة الأركان» رباعی‌های مسلّم الصدور خِیام را ندارد. (فولادوند، ۱۳۷۸: ۷۳) هدف از طرح این بحث در اینجا، توجه به تأثیر این مصراع در دگرخوانی‌ها و تأکید بر این نکته است که نباید سخن حشوی که برای پر کردن یک رکن از ارکان چهارگانه‌ی رباعی آمده و شاعر برای خنثی کردن زائد بودن آن به شگردهای بلاغی متوسل شده (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۸۵) و میان دو مصراع قرینه‌ی تعادلی برقرار کرده است (حسن لی، ۱۳۸۴: ۲۱) را اصل پنداشت و مقصود اصلی سخن شاعر را در آن جستجو کرد. اگر چه در حشو انگاشتن بخشی از یک سخن «ذهنیت خواننده» نیز بی‌تأثیر نیست. (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۰۰) به هر روی، حضور آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی واژه‌های «بوسه»، «مهر» و به‌ویژه «جبین» در این مصراع حشوگونه، اگر چه از نظر بیانی تخیل را می‌پرورند و جام و انسان را به هم پیوند می‌زنند و بر ملاحظت این حشو می‌افزایند اما با جذب در محلول پر قدرت آموزه‌های وحیانی

و فرهنگ اسلامی در زمینه‌ی اشاره به آفرینش انسان و تفکر در آن و «تبارک الله» های خداوندی بر خویش از شعف خلق انسان، یکسره فهم و التذاذ هنری از کلام را به سویی دیگر می‌کشاند و به اصل رسانگی کلام آسیب می‌زند تا آن‌جا که از دید علم معانی، با دیگرگونی قرینه‌ها (قرینه‌های معنوی)، خواننده را در بازیابی صحیح موارد حذف شده در این کلام موجز به اشتباه می‌افکند و درک معنا را دشوار می‌سازد. (شمیسا، ۱۳۹۳۲: ۱۶۸-۱۷۰)

۲-۸- سخنی در فصاحت و بلاغت رباعی:

شاید به درستی گفته‌اند که خیام «دنبال سخنوری و لفاظی نیست، همه مستغرق فکر خود است...» (رباعیات خیام، فروغی: ۶۱) و در شعر او بحث ادبیت از سطح لفظ می‌گذرد و بیشتر این مسائل فکری است که به دریغ‌گویی‌های او سیمای ادبی بخشیده است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۶۹) و در همین رباعی گرچه زیبایی حضور دارد اما مسحور کنندگی آن، افزون بر جادوی وزن، بیشتر ناشی از جلوه و جریان «شکوه مسائل ماورایی و بیرون از اختیار انسان» است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰۲: ۲۱۱) از اینرو هرچند نمی‌توان به سادگی گفت که این رباعی یک سخن معمولی است که بر زبان اندیشمندی صاحب ذوق جاری شده است اما اندکی درنگ نشان می‌دهد که فصاحت لازم برای یک سخن ادبی در آن نیست یا کم است؛ گذشته از حشو مصراع دوم، «جام» در مصراع اول به شکل «جامی» و نکره دیده می‌شود و پس از آن توصیفاتی آمده که در نگاه اول گویی چیستان یا لغزگونه‌ای است که خواننده باید پس از دیدن آن اوصاف، به مقصود گوینده پی ببرد. (همایی، ۱۳۷۷: ۳۳۶) اما در واقع چنان‌که در ادامه خواهد آمد نه جام نکره است و نه دریافت خواننده از صفات داده شده، با این جام منطبق تواند بود. لغزندگی واژه‌ی «چنین» در ادات تشبیه یا صفت تشبیه بودن (نشاط، ۱۳۷۰: ۵۵-۵۶ و ۶۳) و شیوه‌ی به‌کارگیری آن، علاوه بر اینکه تشبیه و استعاره را برآشفته و همانندی و این‌همانی را در هم تنیده، سخن را نیز گاه تا حدّ یک قیاس ساده‌ی زبانی پایین آورده و از ارزش هنری آن کاسته است. نیز اگر ترکیب «کوزه‌گر دهر» هم، کلیشه‌ی زمانه‌ی شاعر بوده باشد (۸)، از سهم شاعر در تصرف در خیال و آفرینش ایماژ برای بیان اندیشه، تا اندازه‌ای کاسته می‌شود. بنابراین، این شعر برخلاف آنچه برخی درباره‌ی رباعیات خیام گفته‌اند نه تنها در نهایت فصاحت و بلاغت نیست بلکه چندان هم فصیح به نظر نمی‌رسد، گرچه موجز است اما آن‌چنان «درست و استوار» نیست و به ایجاز محل نزدیکتر است. (رک. رباعیات خیام، فروغی: ص ۸۸)

۲-۹- بررسی رباعی از محور افقی (خیال):

بررسی شعر در محور افقی، همانا گشتن در بیت برای یافتن تصاویری است که شاعر با تصرف در خیال به آنها دست یافته است. از آن‌جا که برخی «جام» را در این رباعی

استعاره از انسان دانسته‌اند (۹)، بررسی آن از دیدگاه علم بیان بایسته می‌نماید. «استعاره در جمله به کار می‌رود و محتاج قرینه است.» (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۶۳) بنابراین نه تنها در جمله‌ی اول، که در کل بیت هم نمی‌توان قرینه‌ای یافت که نشان دهد «جام» در معنای اصلی یا حقیقی خود به کار نرفته است؛ حتی «جبین» که پیوند دهنده‌ی جام و انسان است و «قیامتی» در بیت و کل رباعی برانگیخته است هم نمی‌تواند قرینه‌ی صارفه باشد زیرا جبین ویژه‌ی انسان نیست و جبین جام هم می‌تواند بوسه‌گاه هر چیزی از جمله عقل (یا هر صاحب‌عقلی) باشد. جام محصور در عبارت «چنین جام لطیف» در مصراع سوم نیز با وجود اسناد دو فعل «ساختن» و «زمین زدن» به فاعلی که غیرحقیقی به نظر می‌رسد، نمی‌تواند استعاره باشد؛ زیرا زبان در هر دو جمله در مرحله‌ی زبان خودکار باقی مانده است و واژه‌ی «چنین» نه تنها خود افاده‌ی شباهت یا ماندگی بلاغی نمی‌کند بلکه جام دوم، یعنی موصوف خود را به جام حقیقی آغاز رباعی پیوند می‌زند. اندکی درنگ در جمله‌های: جوانی آمد، من چنین جوان رعنائی را دوست دارم. و سروی آمد، من چنین سرو رعنائی را دوست دارم. به درک کارکرد «چنین» در این رباعی، کمک بیشتری می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که هر دو جام در معنای حقیقی بکار رفته‌اند. علاوه بر مجاز، نکته‌ی پر اهمیت دیگری که باید در پیوند با استعاره بودن یا نبودن «جام» در مصراع اول مطرح کرد این است که ژرف‌ساخت استعاره تشبیه است و در تشبیه «وجه شبه همواره از مشبه‌به اخذ می‌شود و از اینرو [...] مشبه‌به باید از مشبه، اعراف و اجلی و اقوی باشد یعنی صفت موجود در دو طرف تشبیه [...] باید در مشبه‌به آشکارتر و قابل قبول‌تر باشد.» (شمیسا، ۱۳۹۳۱: ۱۰۶) بنابراین جام با این صفات، ضعیف‌تر از انسان است؛ زیرا انسان از این نظر که مورد تحسین عقل واقع شود و عقل بر او بوسه زند، اعراف و اجلی و اقوی از جام است. و شاید برای همین است که در محور افقی رباعی، جام در برابر انسان محو می‌شود و در بیت اول هیچ نمودی ندارد. بررسی این موضوع از محور عمودی نیز نشان می‌دهد که جام در این رباعی در معنای مجازی به کار نرفته است.

۲-۱۰- محور عمودی:

«خیال که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۸) خیال «فقط زینت شعر است در حالی که تخیل روح آن است.» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۱۰) در اصطلاح نقد ادبی، ادراک غیر ارادی شاعر در بازسازی دنیا و آفرینش شعر را تخیل اولیه، و ادراک ارادی و آگاهانه‌ی خواننده در بازآفرینی تخیل اولیه‌ی شاعر را تخیل ثانویه نامیده‌اند. (همان: ۱۶۰-۱۶۱) به عبارت دیگر آنچه را شاعر با تخیل اولیه و تجربه‌ی نخستین کشف می‌کند، خواننده با تخیل ثانویه و تجربه‌ی

ثانوی ادراک می‌کند و از کشف او آگاهی می‌یابد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱۲: ۱۹) پر آشکار است که هرچه سخن فصیح‌تر و بلیغ‌تر باشد، کشف تخیل اولیه‌ی شاعر برای خواننده آسان‌تر و دل‌ربا تر خواهد بود. همان چیزی که گمان می‌رود در این رباعی کم است و تخیل به زبانی سخته و رسا در نیامده، و از قضا همین نارسایی، آن را به آسمان رسانده است. گونه‌ای از بازسازی تخیل اولیه‌ی شاعر می‌تواند این باشد که، شاعر با مشاهده و اندیشه در سازه‌ی گلین، ظریف، مزین و شاید اندام‌وار یک جام در کارگاه یک کوزه‌گر، در یک محفل یا هر جای دیگری، ظرافت سازه و مهارت سازنده را هم‌زمان درخور تحسین یافته و پایش و نگهداشت این سازه‌ی هنری را در رفتار کوزه‌گر و اطرافیان او دیده است. این تجربه یا چنین تجربه‌ای، با عواطف و عناصر معنوی ذهن شاعری که با ناسازها و ناسازگاری‌های جهان در جنگ بوده، گره خورده و همراه با قیاس‌های منطقی چنین ذهنی در «جدول امکانات خیال» (همان: ۴۷) او جای گرفته است. اکنون این حادثه باید در زبان، رخ بنماید تا شعر آفریده شود. شاعر برای گنجاندن این تجربه‌ی شعری در وزن و قالب ویژه، از پاره‌ای زدودن‌ها و افزودن‌ها ناگزیر بوده و به دلیل تعارف جام و حضور مخاطب و مخاطب میان آن دو، آنچه را که حذف کرده، در انتقال و دریافت پیام خللی ایجاد نمی‌کرده است. اما خواننده در دریافت این پیام با مشکل روبرو می‌شود؛ زیرا در این سخن موجز، آشکارا قرینه‌ای (لفظی یا معنوی) نمی‌یابد و آنچه را جای‌گزین مورد محذوف می‌کند ممکن است پیام شعر را دگرگون کند. حضور مخاطب حتی در پُر کردن مصراع دوم که حشو به‌نظر می‌رسد نیز بی‌تأثیر نبوده است و ممکن است شاعر «بوسه‌ها» بر جام و «جبین» را نیز از همان محفل، یا با تصور چنان محفل آشنایی برگزیده باشد. اما آنچه این‌جا اهمیت بیشتری دارد، یافتن مورد یا موارد محذوف در این رباعی است. تخیل ثانوی آنچه را که شاعر به دلیل حالت تخاطب و استفاده از زبان اشاره، از آوردنش بی‌نیاز بوده را دوباره به رباعی باز می‌گرداند. ضمیر یا صفت اشاره‌ی «این» می‌تواند از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین موارد محذوف در این سخن موجز باشد. با بازگشت واژه‌ی «این»، تخیل اولیه و رنگ‌پرده‌ی شاعر دوباره در رباعی جاری می‌گردد و در زبانش عینیت جای‌گزین ذهنیت و انتزاع می‌شود، شباهت و استعاره به مشابیه و مقایسه رنگ می‌گردانند و از آنجا که «نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست»، (همان: ص ۲۱) این رباعی معروف با دیگر رباعی‌های منسوب به خیام نیز سنجیدنی می‌شود؛ رباعی که به سبب ایجاز بیش‌ازاندازه‌ی شاعر خردورز اما نه‌چندان سخن‌ورزش و به لطف رویکرد «تجریدی» ما خوانندگان، (رک. با چراغ و آینه، شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۰۲؛ نیز، همو، ۱۳۸۶: ۴۱۲) به آسمان‌ها رفته بود و در آن‌جا به پشتوانه‌ی معارف وحیانی و فرهنگ اسلامی،

جام معمولی (شرابش) جام جهان‌نما گشته و پیشانی انسان مفلوکش بوسه‌گاه خالق اشرف مخلوقات شده بود، به زمین بازمی‌گردد و هرچند بر زمین نمی‌خورد و به دلیل «بار عاطفی» و گره‌خوردگی عناصر شعریش تا ابد می‌پاید، (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۰ و ۱۴۶) اما در رده‌بندی‌های بلاغی و زیبایی‌شناسی شاید بالاتر از رباعی‌هایی نظیر رباعی زیر قرار نگیرد:

«این کوزه‌چومن عاشق‌زاری بوده‌است، در بند سر زلف نگاری بوده است؛
این دسته که بر گردن او می‌بینی: دستی است که بر گردن یاری بوده‌است!»

(ترانه‌های خیام، هدایت: شماره ۷۲)

و اینک رباعی مورد بحث همراه با برخی حذفیات احضاری:

(این) جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش
(حتی اگر مصراع سوم این‌گونه بود: «این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف [ی]»، معمولی (یا منطقی) بودن زبان رباعی بیشتر به چشم می‌آمد.)
این‌گونه است که رباعی دو پاره می‌شود؛ در بیت اول سخن از جام کوزه‌گر (نیشابور)، و در بیت دوم سخن از جام کوزه‌گر دهر (انسان) است. از این‌رو دیگر نشاید گفت: انسان جامی است که عقل ... بلکه بایسته‌تر (و شاید علمی‌تر یا عالمانه‌تر) آنست که گفته شود: (انسان هم (نه همان)) جام لطیف (ی) است که کوزه‌گر دهر آن را می‌سازد و [دریغا که] باز بر زمینش می‌زند.

باری با ابزار تخیل در صورت فهم و کاربرد درست آن در این نوشته یکی از «این»های پربسامد ختام که از «شگردهای تأکیدی» و از نشانه‌های «عینیت‌گرایی» او به شمار می‌رود، (حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۹) به گونه‌ایی نا محسوس به آغاز این رباعی افزوده می‌شود. این افزوده تغییر چندانی در نظر منتقدانی (۱۰) که از هر دو جنبه‌ی محور افقی و عمودی به این رباعی نگریسته‌اند، ایجاد نمی‌کند؛ تنها با اندک جسارتی به اندازه‌ی دو سه جام کوچک، از معنای «این رباعی سرشار و پرمعنی» بر می‌گیرد و نیز تصاویری که بدرستی در آن دیده‌اند را با قید معمولی (۱۱) همراه می‌کند. اما رویهم‌رفته با توجه به نظرات عمومی‌تر، از واژه‌ی پرطمطراق و بلندآوازه‌ی «عقل» در مصراع اول، چنان می‌کاهد تا بیشتر از یک خرد معمولی در نظر نیاید. از تجربه‌ی زاد و مرگ آدمی که سراسر رباعی را فرا گرفته، به هیچ روی نمی‌کاهد اما انسان در معنای مفهوم استعاری جام را به کلی از بیت اول بیرون می‌کشد و به اندازه‌ی یک «جبین» هم برای او جا نمی‌گذارد؛ تا برخی گمان نبرند که شاعر در این بیت با عرفان‌بافی (۱۲) «درباره‌ی کمال خلقت انسان با عرفا هم‌رأی» بوده است. (دشتی، ۱۳۸۹:

۳۴۳)، تا بسیاری نپندارند که جام در مصراع اول «همان انسان است که عقل به زیبایی‌اش آفرین می‌گوید» (دینانی، ۱۳۹۳: ۷۹) و از همه مهم‌تر اینکه برخی بنگرند و دریابند که اصلاً انسانی در بیت اول نیست تا نیاز باشد آنها «عقل‌آفرین مهربانی» بسازند تا او را بزنند! (بسازد!)

۳- نتیجه‌گیری

برخی از علاقه‌مندان به رباعی‌های خیام، مصراع اول رباعی «جامی است که...» را بیشتر با انگیزه‌ی دهرزدایی به گونه‌ایی دیگر می‌خوانند و بر این گمانند رباعی با چنین صورتی با اندیشه‌های یک حکیم الهی سازگارتر است. یک مقاله که با نگرش این گروه سازگار بود مورد بررسی قرار گرفت و بیشتر شیوه‌ی کار نویسندگان نقد شد. در پایان با بررسی رباعی از دو منظر خیال و تخیل، مشخص شد آنان که رباعی را دیگرگونه خوانده‌اند، «انسان» را جایگزین ضمیر اشاره‌ی «این» در آغاز رباعی کرده‌اند و در تحلیل‌ها به اشتباه دچار شده‌اند: (انسان) جامی است که ... متفاوت است با (این)، جامی است که عقل آفرین می‌زندش.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- حتی در ادبیات معاصر: «زادن و کشتن و پنهان کردن/ دهر را رسم و ره دیرین است» (دیوان پروین اعتصامی، قطعه‌ای که برای سنگ مزارم سرودم: ص ۴۵۰)
- ۲- «جامی‌ست که عقل آفرین می‌زندش» (رستاخیز کلمات، شفيعی کدکنی: ص ۴۰۱؛ مقاله‌ی «تکامل موتیف «کوزه‌گر» در شعر خیام».
- ۳- البته سلیقه‌ی ادبی و ستمی که بر واژه‌های بی‌زبان می‌کنند را نمی‌توان نادیده انگاشت.
- ۴- آن‌چه درباره‌ی رویکردها و رهیافت‌های خیام‌شناسی در این نوشته آمده، برگرفته از دو مقاله‌ی: «رویکردهای پنج‌گانه در خیام‌شناسی» و «بررسی و تحلیل رویکردهای خیام‌شناسی در دوران معاصر» است.
- ۵- البته منظور از «خودساخته» این نیست که ترکیب «عقل‌آفرین» پیش از این ساخته نشده باشد. پیش از این، سخن‌دانی! از خداوندان سخن، رضی‌الدین آرتیمانی (قرن دهم). این ترکیب را چنان نغز! به کار برده است که تنها دیوانه‌ای چون خودش باور می‌کند که خداوند عقل‌آفرینان دیوانه هم دارد! : «خدایا به مستان میخانه‌ات/ به عقل‌آفرینان دیوانه‌ات» (ر.ک. زبان فارسی ۳، شاخه نظری به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، گروه مؤلفان: ص ۱۷۶).

۶- ر.ک. (مرادی، ۱۳۹۴: ۲۰۱-۲۱۶).

۷- در گلستان سعدی ترکیب «دانای دهر» در این بیت آمده است: «که گر دانای دهری خر بباشی/ و گر نادانی ابله‌تر بباشی» (گلستان، تصحیح یوسفی: باب هشتم ص ۱۸۵)

۸- محمد بن سرخ نیشابوری (متوفی ۴۵۲) که یک متفکر اسماعیلی مشرب نیمه اول قرن پنجم است میگوید: «بداع مبدع را به کوزه‌گری همی مانند کنند» (رستاخیز کلمات، شفیعی کدکنی: مقاله «تکامل موتیف کوزه‌گر» ص ۴۰۲-۴۰۳)

۹- ر.ک. مقاله‌ی «خواندن یک رباعی خیام به شیوه‌ای متفاوت»، دری، ۱۳۹۲: ۱۷۶.

و مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی شعر خیام پیوند هنری اجزای کلام»، حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۳۷)

۱۰- استاد شفیعی کدکنی افزون بر مقاله‌ی «تکامل موتیف «کوزه‌گر»، که خارج از این بحث است دو جای دیگر درباره‌ی این رباعی سخن گفته‌اند: جایی «شکوه» موجود در آن را بر زیبایی‌شناسی ترجیح داده‌اند، (حالات و مقامات م.امید: ص ۲۱۱) و جایی دیگر آن را «سرشار و پرمعنی» خوانده‌اند و دو تصویر از آن بیرون کشیده‌اند اما تصریح نکرده‌اند که این دو تصویر، معمولیند یا ایماژی، به عبارت دیگر، مشخص نیست که این تصاویر، صور خیالند یا از یک مقایسه‌ی در زبان عادی برخاسته‌اند. (صور خیال در شعر فارسی: ص ۲۷)

۱۱- گویا اخوان در نقد این رباعی به سادگی تصاویر توجه داشته است: «با کدام

صراحتی بتواند بهتر از این صورتگری ساده مقصود و معنیش را در ما حلول دهد؟»

(بدعت‌ها و بدایع، ص ۲۶۹ نقل از ترانه‌های خیام، نجف‌زاده بارفروش: ص ۳۳۴)

۱۲- تعبیر از آقای محمدعلی فروغی یا دکتر غنی است: «[خیام] نه مناجات می‌گوید، نه تضرع و زاری می‌کند، نه عرفان می‌یابد.» (رباعیات خیام، فروغی: ۹۰)

منابع

- ۱- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۹۳). **هستی و مستی: حکیم عمر خیام به روایت حکیم دکتر دینانی**، چاپ پنجم، تهران: اطلاعات.
- ۲- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۷۸). **دستور زبان فارسی ۱**، ویرایش دوم، تهران: فاطمی.
- ۳- اعتصامی، پروین. (۱۳۷۴). **دیوان پروین اعتصامی**، با مقدمه اسماعیل شاهرودی، چاپ سوم، تهران: فخر رازی.
- ۴- انوری، حسن. (۱۳۸۴). **دستور زبان فارسی ۱**، چاپ هفدهم، تهران: پیام نور.
- ۵- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). **گمشده‌ی لب دریا**، چاپ سوم، تهران: سخن.

- ۶- حسام‌پور، سعید و کاووس حسن‌لی. (۱۳۸۸). «روی‌کرده‌های پنج‌گانه در خیام‌شناسی»، فصل‌نامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه، سال دهم شماره ۱۸، صفحه ۱۸۳ - ۲۰۰.
- ۷- _____ (۱۳۸۴). «زیبایی‌شناسی شعر خیام پیوند هنری اجزای کلام»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، بهار ۸۴، شماره ۷، صفحه ۱۲۱-۱۴۴.
- ۸- حسن‌لی، کاووس و سعید حسام‌پور. (۱۳۸۴). «پرسش‌های حیرت‌آلود خیام چگونه پدید آمد؟»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز؛ دوره بیست و دوم، شماره سوم، صفحه ۶۴-۷۵.
- ۹- _____ (۱۳۸۴). «قرینه‌گرایی خیام در رباعیات»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر؛ دوره جدید، شماره ۱۷ (پیاپی ۱۴)، صفحه ۱-۲۶.
- ۱۰- خوئینی، عصمت. (۱۳۸۹). «نکته‌هایی درباره‌ی فعل مرکب»، نشریه علمی-پژوهشی پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا). سال چهارم، شماره دوم، پیاپی ۱۴، صفحه ۴۵-۵۸.
- ۱۱- خیام، عمر. (۱۳۵۵). **ترانه‌های خیام**، تصحیح صادق هدایت، تهران: انتشارات جاوید.
- ۱۲- _____ (۱۳۸۸). **ترانه‌های خیام**، [مقدمه، تصحیح و تحقیق] محمدباقر نجف‌زاده بارفروش، تهران: امیرکبیر.
- ۱۳- _____ (۱۳۷۳). **رباعیات خیام**، تصحیح فروغی و غنی، ویراسته‌ی بهاءالدین خرمشاهی، تهران: ناھید.
- ۱۴- دری، نجمه و مهتا بردبار. (۱۳۹۲). «خواندن یک رباعی خیام به شیوه‌ای متفاوت «کوزه‌گر عقل‌آفرین»، فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال ششم، شماره اول، صفحه ۱۷۱ - ۱۸۷.
- ۱۵- دشتی، علی. (۱۳۸۹). **دمی با خیام**، چاپ سوم، تهران: اساطیر.
- ۱۶- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه**، ج ۸، چاپ دوم، تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا به همکاری انتشارات روزنه.
- ۱۷- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). **با کاروان حُلّه**، چاپ چهاردهم، تهران: علمی.
- ۱۸- سارتر، ژان پل. (۱۳۸۸). **ادبیات چیست؟**، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ هشتم، تهران: نیلوفر.
- ۱۹- سعدی شیرازی. (۱۳۷۹). **بوستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ

- ششم، تهران: خوارزمی.
- ۲۰- _____ (۱۳۸۱). **گلستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
- ۲۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ۲۲- _____ (۱۳۹۰). **با چراغ و آینه**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۲۳- _____ (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م. امید**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۲۴- _____ (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره‌ی ...**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۲۵- _____ (۱۳۸۶). **زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: اختران.
- ۲۶- _____ (۱۳۹۱). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ پانزدهم، تهران: آگاه.
- ۲۷- _____ (۱۳۷۶). **موسیقی شعر**، چاپ پنجم، تهران: آگاه.
- ۲۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **بیان**، چاپ سوم از ویراست چهارم، تهران: میترا.
- ۲۹- _____ (۱۳۸۱). **سبک‌شناسی شعر**، چاپ هشتم، تهران: فردوس.
- ۳۰- _____ (۱۳۸۷). **سیر رباعی**، چاپ سوم از ویرایش سوم، تهران: نشر علم.
- ۳۱- _____ (۱۳۷۸). **کلیات سبک‌شناسی**، چاپ پنجم، تهران: فردوس.
- ۳۲- _____ (۱۳۹۳). **معانی**، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران: میترا.
- ۳۳- _____ (۱۳۸۲). **نگاهی به سپهری**، چاپ نهم، تهران: صدای معاصر.
- ۳۴- _____ (۱۳۸۳). **نگاهی تازه به بدیع**، ویرایش سوم، تهران: میترا.
- ۳۵- صفایی، علی و محسن بتلاب. (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل روی‌کردهای خیام‌شناسی در دوران معاصر»، دانشگاه تبریز: نشریه زبان و ادب فارسی، سال ۶۵، بهار و تابستان ۹۱، صفحه ۸۷ - ۱۲۱.
- ۳۶- صفوی، کورش. (۱۳۹۲). **درآمدی بر معنی‌شناسی**، چاپ پنجم، تهران: سوره مهر.
- ۳۷- غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو**، چاپ چهارم، تهران: جامی.

- ۳۸- فولادوند، محمد مهدی. (۱۳۷۸). **خیام‌شناسی**، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی هنری الست فردا.
- ۳۹- گروه مولفان. (۱۳۹۴). **زبان فارسی (۳) - ۳/۲۴۹**، چاپ هفدهم، تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی.
- ۴۰- معین، محمد. (۱۳۷۷). **فرهنگ فارسی (۶جلدی)**، چاپ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.
- ۴۱- مرادی، هوشنگ. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل ساختاری کارگی یا هیچکارگی (شحنه‌ی) عقل در ولایت رندانه‌ی بی‌تی از حافظ»، فصل‌نامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال هشتم، شماره‌ی چهارم، صفحه ۲۰۱-۲۱۶.
- ۴۲- مرزبان راد، علی. (۱۳۷۸). **دستور سودمند**، چاپ دهم، تهران: دانشگاه امیرکبیر.
- ۴۳- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). **دانش نامه نقد ادبی از افلاتون تا امروز**، چاپ اول، تهران: چشمه.
- ۴۴- موحّد، محمدعلی. (۱۳۹۳). **شمس تبریزی**، ویراست دوم چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو.
- ۴۵- نشاط، سیدمحمود. (۱۳۷۰). **ادوات تشبیه در زبان فارسی**، چاپ دوم، تهران: نشر سپند.
- ۴۶- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ پانزدهم، قم: موسسه نشر هما.