زیبایی‌شناسی سکوت و ایجاز در رباعیات خیام

عذرا نصیری افراپلی [1]

شاهرخ حکمت [2]

چکیده

رباعیات خیام به‌عنوان فشرده‌ترین ساختار شعری در ادبیات فارسی، عرصهٔ تلاقیِ «حکمت فلسفی» و «ایجاز هنری» است. با وجود پژوهش‌های متعدد پیرامون اندیشه‌های خیام، کارکردِ زیبایی‌شناختیِ «سکوت» و پیوند آن با فرمِ کوتاهِ شعر او، کمتر مورد واکاوی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با هدف پر کردن این خلأ و با روش توصیفی ـ تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای، می‌کوشد تا چگونگی تبدیل شدنِ ایجاز و سکوت به یک استراتژیِ بلاغی و زیباشناسانه را در رباعیات خیام تبیین کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که ایجاز در شعر خیام، تنها یک صنعت ادبی نیست، بلکه بازتابی ساختاری از جهان‌بینیِ او مبنی بر «کوتاهیِ فرصت حیات» و «شتابِ زوال» است. تحلیل‌ها در چهار محورِ ساختار، هستی‌شناسی، کوزه‌نامه‌ها و انکار، آشکار ساخت که سکوت در این منظومه، دارای لایه‌های متعددی ازجمله «سکوت معرفت‌شناختی» در برابر راز خلقت و «سکوت هستی‌شناسانه» در مواجهه با مرگ است. همچنین در کوزه‌نامه‌ها، سکوتِ اشیا به زبانی برای روایتِ سرگذشتِ پیشینیان بدل می‌شود. نتیجه آنکه زیبایی‌شناسی خیام، زیبایی‌شناسیِ «حذف» و «تقلیل» است؛ رویکردی که با زدودنِ حواشیِ کلامی، مخاطب را بی‌واسطه در برابر حقیقتِ عریان و حیرت‌انگیزِ هستی قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: عمر خیام، زیبایی‌شناسی، ایجاز، سکوت، رباعیات.

---

[1] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. Nasiri.afrapoli@gmail.com

[2] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. sh-hekmat@iau-arak.ac.ir

تاریخ ارسال 1404/10/29 تاریخ پذیرش 1404/10/08

1-مقدمه

حکیم عمر خیام نیشابوری، چهره‌ای یگانه در تاریخ اندیشهٔ ایرانی است که با بهره‌گیری از فشرده‌ترین قالب شعری، یعنی رباعی، عمیق‌ترین دغدغه‌های هستی‌شناسانه را بازتاب داده است. شعر خیام، عرصهٔ تلاقی «حیرت فلسفی» و «ایجاز هنری» است؛ جایی که کلمات نه برای پرگویی، بلکه برای اشاره به ناگفته‌ها و سکوت‌های حاکم بر جهان هستی به کار گرفته می‌شوند. در منظومه فکری خیام، کوتاهیِ شعر، بازتابی نمادین از کوتاهیِ عمر و شتابِ زوال است و سکوت، نه به معنای فقدانِ معنا، بلکه به‌عنوان پاسخی کوبنده در برابر پرسش‌های بی‌پاسخِ ازلی و ابدی مطرح می‌شود.

با وجود آنکه پژوهش‌های بی‌شماری در باب اندیشه‌های فلسفی، اصالت رباعیات و جایگاه علمی خیام توسط بزرگانی چون فروغی، هدایت، دشتی و دیگران صورت گرفته است، اما به نظر می‌رسد یک خلأ پژوهشی آشکار در واکاویِ رابطهٔ میان «فرم» (ایجاز) و «محتوا» (سکوت) در آثار او وجود دارد. اغلب مطالعات پیشین، ایجاز را صرفاً به‌عنوان یک ویژگی سبکی یا زبانی بررسی کرده‌اند و کمتر به این نکته پرداخته‌اند که چگونه «سکوت» در شعر خیام، خود به یک «کنشگر زیبایی‌شناختی» تبدیل می‌شود. به بیان دیگر، چگونگی تبدیل شدنِ «حذف» و «ناگفته‌گذاری» به یک استراتژیِ بلاغی برای بیانِ مفاهیمِ انکار و حیرت، کمتر مورد تدقیق قرار گرفته است.

براین‌اساس، پژوهش حاضر با هدفِ پر کردن این خلأ، در پیِ پاسخ به این پرسش است که ایجاز و سکوت چگونه در ساختار زیبایی‌شناسیِ رباعیات خیام عمل می‌کنند؟ **اهداف اصلی** این مقاله عبارت‌اند از: ۱) تبیین جایگاه ایجاز به‌عنوان یک ضرورتِ فرمی که با جهان‌بینیِ کوتاه‌نگرِ خیام (دم غنیمت شمردن) هم‌راستاست؛ ۲) بررسی پدیدارشناسانهٔ سکوت در مواجهه با مرگ و رازِ آفرینش؛ و ۳) تحلیل کارکردِ سکوت در «کوزه‌نامه‌ها» و نقشِ آن در تبدیلِ اشیای بی‌جان به راویانِ خاموشِ تاریخ. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که زیبایی‌شناسی خیام، زیبایی‌شناسیِ زدایش و تقلیل است که مخاطب را به درنگ در فاصله‌های سفیدِ میانِ کلمات فرامی‌خواند.

2-پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام شده پیرامون خیام و رباعیات او، اگرچه از نظر کمی قابل توجه‌اند، اما اغلب به ابعاد فلسفی، تاریخی و نسخه‌شناختی محدود شده‌اند. در این میان، تحلیل‌های زیبایی‌شناختی، به‌ویژه با رویکرد

مدرن، سهم اندکی دارند. بررسی پیشینهٔ موجود نشان می‌دهد که تا چه اندازه «فرم» در خوانش محتوای خیام مغفول مانده و یا به‌صورت مجزا بررسی شده است.

چراتی و یلمه‌ها (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «بازخوانی رباعیات خیام در چارچوب پست‌مدرنیسم لیوتار» کوشیدند تا مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی چون طرد فراروایت، کثرت‌گرایی حقیقت و شک‌اندیشی را در رباعیات ردیابی کنند. آنها با بررسی آماری رباعیات (حدود ۴۰ درصد هم‌راستایی) به این نتیجه رسیدند که اندیشه خیام با رویکرد لیوتار در نفی قطعیت و شالوده‌گرایی قرابت بسیاری دارد و این امر مؤید خصلت بی‌زمانی تفکر خیامی است.

جاهدجاه و رضایی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام» با رویکردی فرمالیستی به تحلیل وزن و موسیقی شعر خیام پرداختند. آنها با بررسی الگوهای وزنی، به این نتیجه رسیدند که خیام از تنوع وزنی محدود (چهار وزن اصلی در ۹۵ درصد موارد) اما تأثیرگذاری بهره برده و ویژگی‌های عروضی خاصی مانند عدم تسکین رکن دوم، می‌تواند به‌عنوان معیاری برای سبک‌شناسی و تشخیص اصالت رباعیات به کار رود.

تقوی (۱۳۸۴) در پژوهشی با عنوان «رباعیات خیام، شعر یا فلسفه؟» به نقد تقلیل‌گرایی در مطالعات خیام‌شناسی پرداخته است. او با تفکیک زبان شعر از زبان اندیشه، استدلال می‌کند که نباید رباعیات را صرفاً براساس شخصیت تاریخی و علمی خیام گزینش کرد و تناقض‌نماهای موجود در شعر را باید نتیجهٔ طبیعی آمیختگی با عاطفهٔ شاعرانه دانست، نه تزلزل در مبانی فکری. نتیجهٔ کار او تأکید بر استقلال منطق شعری در تفسیر رباعیات است.

قاسم محمد (۱۴۰۰) در مقالهٔ «ردیف و نقش آن در رباعیات خیام» به بررسی کارکرد موسیقایی و معنایی ردیف در ساختار رباعی پرداخته است. نویسنده با اشاره به بسامد بالای ردیف‌های فعلی در شعر خیام، نشان می‌دهد که خیام چگونه با استفاده از تکرار هنرمندانهٔ ردیف‌ها، هم بر موسیقی کلام افزوده و هم مفاهیم عمیق فلسفی و تصاویر خیال‌انگیز را با ایجاز و تأثیرگذاری بیشتری به مخاطب منتقل کرده است.

با وجود پژوهش‌های ارزشمند فوق، آنچه جای خالی آن در مطالعات خیام‌شناسی احساس می‌شود، بررسی یکپارچهٔ پیوند میان «ایجاز» (فرم) و «سکوت» (محتوا) به‌عنوان یک استراتژی زیبایی‌شناختی است. برخلاف مطالعات پیشین که یا صرفاً به فرم (عروض و ردیف) یا صرفاً به محتوا (فلسفه و پست‌مدرنیسم)

پرداخته‌اند، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با رویکردی تلفیقی، نشان دهد که چگونه ایجاز در شعر خیام، خود نوعی «اجرایِ محتوا» است و سکوت چگونه به‌عنوان یک عنصر فعالِ معناساز عمل می‌کند. تمرکز بر «کوزه‌نامه‌ها» به‌عنوان تجلی‌گاه دیالکتیک سکوت و صدا، از نوآوری‌های این پژوهش به شمار می‌رود.

3-روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با تکیه بر اسناد و منابع معتبر صورت گرفته است. جامعهٔ آماری پژوهش، رباعیات منسوب به حکیم عمر خیام است که براساس تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی (به‌عنوان معتبرترین نسخه) گزینش شده‌اند. در این راستا، ابتدا مفاهیم نظریِ «زیبایی‌شناسی»، «سکوت» و «ایجاز» با استناد به منابع بلاغی و فلسفی تبیین شده و سپس با رویکردی انتقادی و متن‌محور، کارکردِ این مؤلفه‌ها در چهار محور اصلی (ساختار، هستی‌شناسی، کوزه‌نامه‌ها و انکار) مورد تحلیل کیفی و محتوایی قرار گرفته است تا پیوندِ میانِ فرم کوتاه رباعی و جهان‌بینیِ خیام آشکار گردد.

4-مبانی نظری پژوهش

4-1- تعریف و تبارشناسی زیبایی‌شناسی

اصطلاح زیبایی‌شناسی یا «استتیک» (Aesthetics) که ریشه‌ای یونانی دارد و از واژهٔ «Aisthesis» به معنای ادراک حسی گرفته شده است، برای نخستین بار در قرن هجدهم توسط الکساندر باومگارتن به‌عنوان شاخه‌ای مستقل از فلسفه معرفی شد که به شناخت حسی و قواعد زیبایی می‌پردازد. در بستر ادبیات، زیبایی‌شناسی فراتر از شناخت آرایه‌های صوری است؛ این دانش به بررسی چگونگی تأثیرگذاری متن بر مخاطب و فرایند تبدیل «زبان» به «هنر» می‌پردازد. بابک احمدی در تبیین این مفهوم معتقد است که زیبایی‌شناسی مدرن، دیگر صرفاً جست‌وجوی زیبایی در معنای کلاسیک آن (تناسب و هماهنگی) نیست، بلکه شامل تحلیل هر آن چیزی است که منجر به تجربه‌ای هنری و برانگیختن احساس در مخاطب شود، حتی اگر آن تجربه، درکِ امرِ والا یا حتی امرِ دهشتناک باشد. (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۴: ۴۵)

در ادبیات کلاسیک فارسی، اگرچه اصطلاح «زیبایی‌شناسی» به معنای مدرن آن وجود نداشته، اما مباحث بلاغی (معانی، بیان و بدیع) همواره در پی کشف رمز و راز زیبایی کلام بوده‌اند. بااین‌حال، تفاوت عمده‌ای میان بلاغت سنّتی و زیبایی‌شناسی وجود دارد. سیروس شمیسا اشاره می‌کند که بلاغت سنّتی بیشتر جنبهٔ «توصیفی» و «دستوری» دارد و ابزارهایی را معرفی می‌کند که متن را زیبا می‌کنند، اما زیبایی‌شناسی رویکردی «تحلیلی» و «فلسفی» دارد و به چراییِ زیبایی و رابطه درونی فرم و محتوا می‌پردازد. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲)

در پژوهش حاضر، منظور از زیبایی‌شناسی، رویکردی است که فرم (ساختار رباعی، ایجاز) را در پیوند تنگاتنگ با محتوا (اندیشهٔ خیامی) تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد چگونه جهان‌بینی شاعر در قالب کلمات تجلی یافته است. به عبارتی، زیبایی در اینجا نه یک «افزودهٔ تزئینی»، بلکه جوهرهٔ بیانِ حقیقت است که هگل آن را «تجلی حسی ایده» می‌نامید. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۸۹)

برای درک زیبایی‌شناسی «سکوت» و «ایجاز» در شعر خیام، ابتدا لازم است این دو مفهوم، نه صرفاً به‌عنوان آرایه‌های ادبی، بلکه به مثابهٔ یک رویکرد هستی‌شناسانه و ساختاری تعریف شود:

4-2- پدیدارشناسی سکوت

سکوت در نظریه‌های ادبی مدرن، صرفاً به معنای «غیاب صدا» نیست، بلکه شکلی از کنش زبانی و ابزاری برای انتقال معناست. سوزان سونتاگ در مقالهٔ مشهور «زیبایی‌شناسی سکوت»، استدلال می‌کند که هنرمند مدرن زمانی که با پوچی یا عظمت وصف‌ناپذیر هستی روبرو می‌شود، زبان را ناکارآمد می‌یابد و به سکوت پناه می‌برد. از دیدگاه او، سکوت در هنر، راهی برای تمرکز دادن مخاطب و دعوت او به اندیشیدن در فضاهای خالی متن است. (ر.ک: سونتاگ، ۱۳۸۵: ۳۲)

در رباعیات خیام، این سکوت در دو ساحت «سکوت متنی» و «سکوت هستی‌شناسانه» قابل ردیابی است. سکوت متنی به معنای حذف مقدمات و واگذاری تفسیر به خواننده است، اما سکوت هستی‌شناسانه، به معنای بی‌جواب ماندن پرسش‌های بشر از سوی کائنات است.

غلامحسین یوسفی در تحلیل اشعار خیام، به تصویرسازی‌های او از اشیای بی‌جان (مانند کوزه و خشت) اشاره می‌کند که نمادی از «سکوت مرگبار» تاریخ هستند. در شعر خیام، اشیا اگرچه ساکت‌اند، اما این

سکوت سرشار از ناگفته‌هاست. کوزه‌ای که «لب بر لب» شاعر می‌گذارد، با سکوت خود راز مرگ و تبدیل شدن پادشاهان به خاک را بازگو می‌کند. یوسفی معتقد است که خیام با استفاده از تکنیک «تشخیص» به اشیا جان می‌بخشد، اما بلافاصله با تأکید بر سکوت آنها، تراژدی مرگ را برجسته می‌کند .(ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۰۱)

نصرالله پورجوادی نیز در بررسی‌های خود نشان می‌دهد که سکوت در ادبیات حکمی ایران، گاهی نشانهٔ عجز از بیان است و گاهی نشانهٔ رازی که گفتنی نیست. در مورد خیام، سکوتِ فلک و گردون در برابر ناله‌های انسان، عنصری کلیدی است که فضایی از تنهایی کیهانی را ایجاد می‌کند؛ فضایی که در آن انسان تنها با پژواک صدای خود روبروست و پاسخی از آسمان دریافت نمی‌کند. (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۷۶)

4-3- ایجاز به مثابهٔ ضرورت فرم

ایجاز در اصطلاح بلاغت، بیان مقصود با کمترین واژگان ممکن است، به‌گونه‌ای که رسایی کلام مخدوش نشود. اما در شعر خیام، ایجاز فراتر از یک صنعت ادبی یا صرفه‌جویی در کلام است؛ ایجاز در اینجا بازتاب‌دهندهٔ جهان‌بینی شاعر و «کوتاهی فرصت حیات» است. محمدرضا شفیعی کدکنی در بررسی موسیقی شعر، فرم را ظرفی می‌داند که باید با مظروف (محتوا) تناسب کامل داشته باشد. از این منظر، انتخاب قالب «رباعی» توسط خیام، انتخابی هوشمندانه و زیبایی‌شناسانه است؛ زیرا رباعی با ساختار کوتاهش (چهار مصراع) شبیه‌ترین فرم شعری به لحظهٔ گذرا و «آنِ» فلسفی است. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱۰) همان‌گونه که عمر آدمی چون «برق» می‌گذرد و فرصت درنگ ندارد، کلام شاعر نیز باید صاعقه‌وار، موجز و فشرده باشد.

جلال‌الدین همایی در فنون بلاغت، ایجاز را به دو نوع «ایجاز قصر» و «ایجاز حذف» تقسیم می‌کند و ایجاز خیام را غالباً از نوع ایجاز قصر می‌داند که در آن الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت دارند. (ر.ک: همایی، ۱۳۶۴: ۹۸)خیام مفاهیم پیچیدهٔ فلسفی نظیر جبر و اختیار، دایرهٔ کون و فساد، و معمای مرگ را که فلاسفه در رسالات طولانی شرح می‌دهند، در قالب حدود ۳۰ تا ۴۰ کلمه فشرده می‌سازد. این فشردگی کلام، انرژی شعر را درونی کرده و در لحظهٔ پایان (مصراع چهارم) آن را آزاد می‌کند. عبدالحسین زرین‌کوب نیز در تحلیل اشعار خیام اشاره می‌کند که این ایجاز، محصول ذهن ریاضی‌دان

خیام است؛ ذهنی که به استدلال‌های دقیق و بی‌پیرایه عادت دارد و از اطناب و روده‌درازی‌های شاعرانه پرهیز می‌کند. در واقع، ایجاز خیام نوعی «اقتصاد کلام» است که در آن هر واژه جایگاه و کارکردی حیاتی دارد و حذف آن، کلّ ساختار معنایی را فرومی‌ریزد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۶)

4-4- هم‌نشینی حیرت و خاموشی

در سنّت عرفانی و حکمی ایران، اوجِ معرفت و شناخت، به مرحله‌ای می‌رسد که زبان از کار می‌افتد و «حیرت» جایگزین استدلال می‌شود. بهاءالدین خرمشاهی در «خیام‌شناسی» توضیح می‌دهد که حیرت خیامی، با حیرت صوفیانه تفاوت دارد؛ حیرت صوفی ناشی از عظمت حضور حق است، اما حیرت خیام ناشی از عدم درک منطقِ حاکم بر هستی و تناقضات آن (مانند مرگ و رنج) است. این حیرت فلسفی، شاعر را به نقطه‌ای می‌رساند که درمی‌یابد کلمات قادر به حمل بارِ معناییِ حقیقت نیستند .(ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۵۵) نتیجهٔ مستقیم این حیرت، «خاموشی» است. وقتی حقیقتی به غایت پیچیده یا تاریک باشد که در ظرف واژگان نگنجد، شاعر چاره‌ای جز ایجاز و پناه بردن به سکوت ندارد.

محمدجعفر محجوب نیز بر این باور است که ایجاز خیام، محصول مستقیم همین ناتوانی زبان در برابر راز هستی است. خیام مدام می‌پرسد: «از کجا آمده‌ایم؟» و «به کجا می‌رویم؟» و چون پاسخ عقلانی برای این پرسش‌ها نمی‌یابد، سخن را کوتاه می‌کند و به «نمی‌دانم» می‌رسد. این رویکرد را می‌توان نوعی «الهیات سلبی» در ساحت فلسفه دانست که در آن تنها می‌توان گفت حقیقت چه چیزی «نیست».(ر.ک: محجوب، ۱۳۵۰: ۳۱۰) داریوش شایگان در کتاب «پنج اقلیم حضور»، خیام را شاعرِ لحظه‌های گسست و سکوت می‌نامد. به‌زعم شایگان، زیبایی‌شناسی خیام بر پایهٔ این پارادوکس شکل گرفته است: تلاشی پرشور برای فهمیدن جهان، و سکوتی سنگین که حاصلِ برخورد با دیوارِ نادانسته‌هاست. بنابراین، کوتاهی شعر خیام (ایجاز) یک انتخاب تزیینی نیست، بلکه بازتاب‌دهندهٔ بن‌بستِ معرفت‌شناختی انسان در برابر رازِ دهر است. (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۳: ۱۸۰)

4-5- حکیم عمر خیام

عمر بن ابراهیم خیام نیشابوری (۴۳۹-۵۱۷ ه.ق)، از نوادر تاریخ اندیشه در ایران است که شخصیت چندوجهی او همواره محل بحث و جدل بوده است. او که در زمان حیاتش بیشتر به‌عنوان ریاضی‌دان و منجم شناخته می‌شد، با سرودن رباعیاتی اندک اما عمیق، نام خود را در تاریخ ادبیات جهان جاودانه کرد.

اهمیت خیام در ادبیات فارسی تنها به دلیل فصاحت کلام او نیست، بلکه به دلیل جسارت اندیشگی و مواجههٔ بی‌پرده او با «پرسش‌های ازلی و ابدی» است. محمدعلی اسلامی ندوشن در تحلیل شخصیت خیام می‌نویسد: «خیام نمایندهٔ وجدان بیدار و مضطرب انسان ایرانی در برابر سرنوشت است. او نه صوفی است که به آسمان پناه ببرد و نه زاهد است که به امید پاداش اخروی بنشیند؛ او فیلسوفی است که با «اکنون» و «واقعیت ملموس» مرگ و زندگی دست‌وپنج نرم می‌کند.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۱۴)

شناخت زیبایی‌شناسی شعر خیام بدون شناخت مبانی فکری او ممکن نیست. جهان‌بینی خیام بر پایهٔ شکاکیت، اغتنام فرصت و حیرت در برابر نظام هستی استوار است. صادق هدایت که نقشی کلیدی در معرفی خیام اصیل ایفا کرده، معتقد است که ترانه‌های خیام، فریاد اعتراض انسان متفکر در برابر جبر کور طبیعت و ناپایداری جهان است. از دیدگاه هدایت، زیبایی شعر خیام در صراحت لهجه و پرهیز از تملق‌های رایج زمانه نهفته است؛ شعری که با وجود حجم کم، بارِ سنگینِ یک نظام فلسفی را به دوش می‌کشد. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۲۳)

دشتی نیز در کتاب «دمی با خیام» تأکید می‌کند که خیام شاعری است که تفکر را بر تخیل مقدم می‌دارد و اگرچه از صور خیال بهره می‌گیرد، اما تمام این تصاویر (کوزه، سبزه، خاک) در خدمت بیان یک اندیشهٔ تراژیک یعنی «زوال و نیستی» هستند. (ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۶۵)

5- زیبایی‌شناسی سکوت و ایجاز در متن رباعیات

در این بخش، براساس چارچوب نظری ترسیم‌شده، به تحلیل زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات خیام می‌پردازیم. هدف نشان دادن این نکته است که خیام چگونه از «ایجاز» به‌عنوان فرمی برای بازنمایی «کوتاهی عمر» و از «سکوت» به‌عنوان پاسخی در برابر «بی‌پاسخی جهان» استفاده کرده است.

5-1- ایجاز ساختاری: همسانی فرم شعر با فرم زندگی

انتخاب قالب شعری در آثار کلاسیک فارسی، اغلب تابعی از سنّت ادبی و مقتضیاتِ دربار یا خانقاه بوده است، اما در منظومهٔ فکری خیام، گزینشِ قالب «رباعی» تصمیمی کاملاً آگاهانه، فلسفی و برآمده از هستی‌شناسیِ ویژه اوست. این قالب با ساختارِ محدودِ چهار مصراعی‌اش، ظرفیتِ بی‌نظیری برای بازنماییِ «لحظه اکنون» دارد که محورِ مرکزیِ اندیشهٔ خیامی است. برخلاف قصیده که با طول و تفصیل خود

تداوم، استقرار و ابدیتِ ممدوح را القا می‌کند، یا مثنوی که بسترِ مناسبی برای روایتگریِ خطی و تاریخی است، رباعی ذاتاً فرمی «ناپایدار»، «گذرا» و «ضربه»ای دارد. خیام از این ظرفیتِ فرمال بهره می‌برد تا کوتاهیِ نفس‌گیرِ زندگی و شتابِ زوال را نه فقط در ساحتِ محتوا، بلکه در «پیکرهٔ کلام» و فیزیکِ شعر نیز متمثل سازد. او با حذف زوائد، مقدمه‌چینی‌های مرسوم و توصیفاتِ طولانیِ رایج در سبک خراسانی، مخاطب را بی‌واسطه و عریان با هستهٔ تراژیکِ واقعیت روبرو می‌کند. این ایجاز، نوعی «اقتصادِ هستی‌شناسانه» است؛ همان‌طور که طبیعت در چرخهٔ خلق و نابودیِ انسان درنگ نمی‌کند و فرصتی برای عرض اندامِ طولانی به موجودات نمی‌دهد، شاعر نیز در بیانِ این حقیقت، واژه‌ای را هدر نمی‌دهد. فرمِ فشرده رباعی در اینجا بازتابی آینه‌وار از فشردگیِ زمان در جهان‌بینیِ خیام است؛ گویی هر رباعی، یک زندگیِ کوتاه است که با یک دم آغاز می‌شود و با بازدمی به پایان می‌رسد.

برای درک عمیق‌تر این همسانی میان فرم و محتوا، می‌توان به یکی از درخشان‌ترین رباعیات خیام نگریست که در آن، کلان‌روایتِ خلقت در مینیاتوری‌ترین فرم ممکن ترسیم شده است:

یک قطره آب بود و با دریا شد یک ذره خاک و با زمین یکتا شد
آمد شدن تو اندرین عالم چیست؟ آمد مگسی پدید و ناپیدا شد

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 97)

خیام در این چهار مصراع، شاهکاری از ایجاز و تصویرسازی را خلق کرده که در آن فاصلهٔ میانِ تولد و مرگ، به اندازهٔ فاصله میان دو مصراع کوتاه شده است. او پروسه عظیم و پیچیده خلقت و مرگ انسان را، که در نظام‌های الهیاتی با تفاسیر طولانی همراه است، تنها در دو تصویرِ «قطره» و «ذره» خلاصه می‌کند. تشبیه انسان به «مگس» در مصراع چهارم، ضربهٔ نهایی و تکان‌دهنده‌ای است که با سرعتِ خوانشِ خود، حسِ ناچیز بودن و بی‌پناهی را به مخاطب القا می‌کند. عبدالحسین زرین‌کوب این ویژگی را «رئالیسمِ بی‌رحمانه» می‌نامد؛ رویکردی که در آن شاعر از هرگونه رمانتیسیزم و بزرگ‌نماییِ مقام انسان پرهیز می‌کند و او را به جایگاهِ بیولوژیک و مادیِ خود بازمی‌گرداند. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۵)

این فشردگی کلام باعث می‌شود تا پوچیِ هستی نه به‌عنوان یک نظریهٔ انتزاعی، بلکه به‌عنوان یک «تجربهٔ حسی» و آنی درک شود. (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۱۸)

به تعبیر شفیعی کدکنی، این ایجاز، انرژیِ عاطفی و فکریِ شعر را متراکم کرده و در پایانِ رباعی منفجر می‌کند، درست مانند حبابی که می‌ترکد و هیچ می‌شود. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱۲)

در ادامهٔ همین منطقِ شتاب و گذر، خیام مفهومِ زمان را نیز در ساختارِ نحویِ کلامش منعکس می‌کند:

این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 66)

در اینجا، ایجاز مستقیماً در خدمتِ القای مفهوم «شتابِ زمان» قرار گرفته است. واژه «عجب» به تنهایی و بدون نیاز به هیچ قیدی، بارِ معناییِ سنگینی از حیرت، افسوس و ناتوانی را حمل می‌کند. ساختارِ نحوی جملات کوتاه، امری و بریده است («دریاب دمی»، «پیش آر پیاله را») که شتاب‌زدگیِ شاعر برای غنیمت شمردنِ لحظه فرار را نشان می‌دهد. علی دشتی معتقد است که خیام در اینجا با حذفِ توصیفاتِ اضافی و پیرایه‌های ادبی، اضطرابِ ناشی از گذرِ بی‌وقفه زمان را به فرمِ شعر منتقل کرده است؛ گویی شاعر فرصتی برای سخن گفتن ندارد و باید پیش‌از پایانِ شب، حرفش را تمام کند.(ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۷۲)

تکرار فعل «می‌گذرد» در ردیف، نوعی موسیقیِ یکنواخت، ممتد و گذرنده ایجاد می‌کند که تداعی‌گرِ صدای زنگِ کاروان است که لحظه به لحظه دورتر می‌شود. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۰)

صادق هدایت نیز این کوتاهی کلام را استعاره‌ای از فرصتِ اندکِ حیات می‌داند که در آن مجالی برای درنگ نیست. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۳۵)

گاهی این ایجاز از سطحِ تصویر فراتر رفته و به ساختارِ منطقی و استدلالیِ شعر شکل می‌دهد:

برخیز و مخور غم جهان گذران خوش باش و دمی به شادمانی گذران
در طبع جهان اگر وفایی بودی نوبت به تو خود نیامدی از دگران
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 138)

خیام در این اثر، با استفاده از صنعت «ایجازِ قصر»، یک استدلالِ منطقیِ پیچیده و قیاسی را در دو بیت فشرده کرده است. استدلال او چنین است: اگر جهان پایدار بود، گذشتگان نمی‌مردند؛ اگر گذشتگان

نمی‌مردند، جایی برای تو نبود؛ حال که نوبت به تو رسیده، پس مرگِ تو نیز حتمی است. بیانِ این برهانِ فلسفی می‌توانست موضوعِ یک رسالهٔ طولانی باشد، اما خیام آن را در فشرده‌ترین فرمِ ممکن ارائه کرده است. نصرالله پورجوادی این ویژگی را «منطقِ شعری» می‌نامد که در آن برهانِ عقلی و زیباییِ ادبی در هم تنیده‌اند و از هم قابل تفکیک نیستند. (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۸۰)

بهاءالدین خرمشاهی نیز اشاره می‌کند که ایجاز خیام در اینجا کارکردی «تسکین‌دهنده» دارد؛ زیرا با ساده کردنِ حقیقتِ پیچیده و هولناکِ مرگ، پذیرشِ آن را برای مخاطب آسان‌تر می‌کند. (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۶۰)

سادگیِ زبان در اینجا فریبنده است (سهل و ممتنع) و عمقِ تراژیکِ ناشی از جبرِ تاریخی را در زیرِ پوسته آرامِ خود پنهان می‌کند. (ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۰۵)

نهایتاً، ایجاز خیام به مانیفستِ فلسفیِ او، یعنی «اصالتِ حال»، تبدیل می‌شود:

از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن　　فردا که نیامده‌ست فریاد مکن
بر نامده و گذشته بنیاد مکن　　حالی خوش باش و عمر بر باد مکن

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 136)

این رباعی اوجِ تلاقیِ فرم و محتواست. ایجاز در اینجا با مکانیسم «نفی» همراه شده است: نفیِ گذشته و آینده برای اثباتِ و برجسته‌سازیِ حال. خیام با سه فعلِ نهیِ پیاپی و قاطع («یاد مکن»، «فریاد مکن»، «بنیاد مکن»)، ذهن مخاطب را از پراکندگی در زمان‌های موهوم نجات می‌دهد و بر نقطهٔ کانونیِ «اکنون» متمرکز می‌کند. جلال‌الدین همایی این نوع ایجاز را «ایجازِ حذف» می‌داند که در آن شاعر با حذفِ حواشیِ زمانی، به اصلِ مطلب یعنی زندگی در لحظه می‌پردازد. (ر.ک: همایی، ۱۳۶۴: ۱۰۲)

داریوش شایگان معتقد است که این فشردگیِ زمانی در شعر، تلاشی متافیزیکی برای متوقف کردنِ زمان و خلقِ نوعی «ابدیت در لحظه» است؛ تلاشی برای اینکه انسان را از چنگالِ کرونوس (زمانِ خطی و ویرانگر) برهاند. (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۳: ۱۸۵)

ساختارِ دستوریِ قاطع و بدونِ اما و اگرِ این رباعی، نشان‌دهندهٔ قطعیتِ اندیشهٔ خیام در برابرِ ابهاماتِ هستی است. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۹۵)

5-2- سکوت هستی‌شناسانه

یکی از تکان‌دهنده‌ترین جنبه‌های زیبایی‌شناسی در اشعار خیام، مواجهۀ بی‌پرده او با «سکوتِ مطلقِ کائنات» است. انسانِ تصویر شده در رباعیات، موجودی ذاتاً پرسشگر است که مدام بر سرِ هستی فریاد می‌زند: «چرا آمدم؟»، «به کجا می‌روم؟» و «مقصود از این آمد و شد چیست؟». اما پاسخی که دریافت می‌کند، تنها پژواکِ صدای خودش یا سکوتِ سنگین و بی‌تفاوتِ افلاک است. این سکوت، برخلاف سکوتِ در سنّت عرفانی که مقدمۀ وصال، شنیدنِ نغمه‌های آسمانی و پر از معناست، سکوتی مدرن، اگزیستانسیالیستی و عمیقاً اضطراب‌آور است. خیام این «بی‌جوابی» را نه با گلایه و ناله (آن‌گونه که در سبک عراقی رایج است)، بلکه با توصیفِ سرد، عینی و تقریباً علمی از وضعیتِ بشر به تصویر می‌کشد. در جهان‌بینیِ رباعیات، آسمان کر و کور است، فلک ماشینی بی‌رحم و فاقد شعور است و هیچ «لوگوس» یا عقلِ کلیِ پاسخگویی برای تسکینِ دردهای بشری در کار نیست. هنر خیام در این است که این سکوتِ انتزاعی و فلسفی را به تجربه‌ای ملموس و دراماتیک تبدیل می‌کند؛ او مخاطب را در برابرِ حفرۀ سیاه و خاموشِ هستی قرار می‌دهد و او را با وحشتِ تنهاییِ کیهانی‌اش رها می‌کند.

این مواجهه با ناشنواییِ هستی، در رباعی زیر به صریح‌ترین شکل بیان شده است:

از آمـــدنم نبـــود گـــردون را ســـود　　وز رفـــتن مـــن جـــلال و جـــاهش نفـــزود
وز هـــیچ کســـی نیـــز دو گوشـــم نشـــنود　　کـــاین آمـــدن و رفتـــنم از بهـــر چـــه بـــود

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 60)

محور اصلی و کانونیِ این رباعی، فعل «نشنیدن» یا همان سکوتِ معرفت‌شناختی است. خیام با صراحتِ تمام اعلام می‌کند که «دو گوشم نشنود»؛ این عبارت به معنای آن است که هیچ منبعِ دانایی، اعم از ادیان، مکاتب فلسفی، و علومِ زمانه، پاسخی قانع‌کننده برای چراییِ خلقت نداشته‌اند. این اعتراف به نادانی، اوجِ صداقتِ فیلسوفانه و شکستنِ تابویِ دانایی‌نمایی است. نصرالله پورجوادی این وضعیت را «بن‌بستِ حیرت» می‌نامد؛ نقطه‌ای که در آن زبان از کار می‌افتد و ذهن در برابرِ دیوارِ بلندِ ندانستن متوقف می‌شود.(ر.ک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۸۵)

صادق هدایت نیز معتقد است که این سکوت و نشنیدن، در واقع دهن‌کجیِ خیام به تمام نظام‌های فکریِ مدعیِ حقیقت است که قرن‌ها با لفاظی سعی در پوشاندنِ این حفره معنایی داشته‌اند. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۴۰)

زیبایی‌شناسیِ این شعر در «پایان‌بندیِ باز» آن نهفته است؛ سوالِ بزرگ مطرح می‌شود اما پاسخی داده نمی‌شود، و این سکوتِ تعمدی در پایانِ شعر، مخاطب را وادار می‌کند تا در سکوتِ ذهنِ خود به این معمای لاینحل بیندیشد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۰)

سکوت در شعر خیام تنها محدود به کائنات نیست، بلکه سرانجامِ تمامِ هیاهوهای فکریِ بشر نیز هست:

آنان که محیط فضل و آداب شدند — در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریک نبردند برون — گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 54)

در این تصویرسازیِ درخشان، سکوتِ مرگ به‌عنوانِ تنها سرانجامِ قطعیِ عالمان و فیلسوفان معرفی می‌شود. «شب تاریک» استعاره‌ای از جهانِ ناشناخته، مبهم و ساکت است که عقلِ محدودِ بشر راهی به بیرونِ آن و درکِ نورِ حقیقت ندارد. تعبیر کلیدیِ «فسانه» نشان می‌دهد که تمامِ پاسخ‌های کلامی و فلسفی که تاکنون داده شده، تنها قصه‌هایی برای تسکین و لالایی‌هایی برای خواب کردنِ بشر بوده‌اند، نه کشفِ حقیقت. عبدالحسین زرین‌کوب می‌نویسد که خیام با استفاده از واژهٔ فسانه و خواب، تاریخِ اندیشه و متافیزیک را به «خواب و خیال» تقلیل می‌دهد و بی‌اعتباریِ آن را در برابرِ سکوتِ مرگ نشان می‌دهد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۹۸)

اسلامی ندوشن نیز این سکوتِ نهایی (در خواب شدن) را نمادی از ناتوانیِ مطلقِ انسان در برابر رازِ سربه‌مهرِ هستی می‌داند؛ جایی که کلمات رنگ می‌بازند و خاموشی حاکم می‌شود. (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۲۵)

این ایجاز در بیانِ شکستِ عقل، قدرتِ طنزِ تلخِ خیام را آشکار می‌سازد. (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۶۵)

گاهی این سکوت، نه در کلام، بلکه در «عملِ» بی‌توضیحِ خالق یا طبیعت نمود می‌یابد:

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
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 115)

سکوت در اینجا در «عملِ بی‌توضیح و غیرمنطقیِ» کوزه‌گرِ دهر نهفته است. پرسشِ پنهان این است: چرا باید چیزی را با این ظرافت ساخت و سپس با خشونت شکست؟ هیچ پاسخی از سوی سازنده داده نمی‌شود. این عملِ عبث، تکراری و بی‌کلام، وحشتناک‌تر از هر توضیحِ کلامی است. عقل (که در اینجا نمادِ تشخیصِ زیبایی و نظم است) تنها می‌تواند تماشا کند و تحسین کند، اما قدرتی برای جلوگیری از نابودی یا درکِ چراییِ آن ندارد. غلامحسین یوسفی این تصویر را نمادی از «جبرِ کور» می‌داند که هیچ منطقِ انسانی‌ای بر آن حاکم نیست.(ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۱۰)

داریوش شایگان معتقد است که این سکوتِ خداگونهٔ کوزه‌گر، انسان را در موقعیتی تراژیک، رهاشده و بی‌دفاع قرار می‌دهد. (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۳: ۱۹۰)

تضادِ دراماتیک میانِ «بوسه زدن» (لطافت/عشق) و «بر زمین زدن» (خشونت/مرگ)، اوجِ زیبایی‌شناسیِ تضاد در شعر خیام است که سکوتِ حاکم بر تقدیر را برجسته‌تر می‌کند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۵)

در نهایت، خیام به این نتیجه می‌رسد که هستی متنی ناخواناست:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من ویـن حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفت‌وگوی من و تو چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 7)

این رباعی صریح‌ترین بیانِ «ندانستن» و «ناخوانایی» متنِ هستی است. «حرف معما» اشاره به زبانی دارد که کدگذاری شده و برای انسان قابلِ رمزگشایی نیست. تمام گفت‌وگوها، جدل‌ها و ادعاهای ما تنها در این سوی پرده (جهانِ پدیدارها) معنا دارد و حقیقتِ پشتِ پرده در سکوتِ ابدی و دسترس‌ناپذیر پنهان است. بابک احمدی با ارجاع به نظریات مدرنِ هرمنوتیک، این وضعیت را «تعلیقِ معنا» می‌نامد؛ جایی که دال‌ها به مدلولِ نهایی نمی‌رسند. (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۴: ۵۰)

علی دشتی نیز اشاره می‌کند که خیام در اینجا مرزهای شناختِ بشری را با قاطعیت ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که آن سوی مرز، تنها نیستی و سکوت است و هرچه دربارهٔ آن گفته شود، باطل است. (ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۷۸)

تکرارِ ریتمیکِ «نه تو دانی و نه من»، نوعی موسیقیِ ناامیدی و تسلیم ایجاد می‌کند که مخاطب را به پذیرشِ این سکوتِ اجتناب‌ناپذیر فرامی‌خواند. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱۵)

5-3- گفت‌وگوی خاک و خاموشی: کوزه‌نامه‌ها

«کوزه‌نامه‌ها» فصلی منحصربه‌فرد و بی‌نظیر در معماریِ شعر خیام است که در آن، اشیای بی‌جان (کوزه، خشت، سبزه، سبو) به شخصیت‌هایی زنده و سخنگویانِ خاموشِ تاریخ تبدیل می‌شوند. خیام در این بخش، با بهره‌گیریِ استادانه از آرایهٔ «تشخیص»، به خاک جان می‌بخشد، اما نه برای اینکه آن را زنده و شاداب نشان دهد، بلکه برای اینکه «مرگ‌بار بودن» و «تاریخ‌مند بودنِ» ماده را برجسته کند. کوزه‌ها در شعر او دهان دارند، اما دهانی پر از خاک؛ آنها دست دارند، اما دستی که اکنون دستهٔ کوزه شده است. این اشیا با «زبان حال» سخن می‌گویند؛ زبانی که شنیدنش نیاز به گوشِ باطنی و نگاهی فلسفی دارد. در اینجا دیالکتیکی شگفت‌انگیز میان «ماده» و «معنا» شکل می‌گیرد: ماده (خاک/سفال) ظاهراً ساکت و بی‌جان است، اما معنای نهفته در آن (فناپذیری و زوال) با بلندترین صدا فریاد می‌کشد. خیام از طریقِ این اشیاء، سکوتِ انتزاعیِ مرگ را به تجربه‌ای ملموس، بصری، قابل لمس و حتی چشایی (نوشیدن از خاکِ مردگان) تبدیل می‌کند و به مخاطب نهیب می‌زند که ما بر روی غبارِ نیاکانمان قدم می‌زنیم و از ذراتِ تنِ آنان می‌نوشیم.

این دگردیسیِ وحشتناکِ ماده، در رباعی مشهور زیر به تصویر کشیده شده است:

این کوزه که آبخواره مزدوری است — از دیدهٔ شاهی و دلِ دستوری است
هر کاسه می که بر کف مخموری است — از عارض مستی و لب مستوری است

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 16)

در این رباعی، خیام تاریخِ سیاسی و اجتماعی را در فیزیکِ اشیا فشرده و منجمد می‌کند. کوزه دیگر یک ظرفِ سفالیِ ساده برای نوشیدن آب نیست، بلکه ترکیبی شیمیایی و تاریخی از «چشم شاه» و «دل وزیر»

است. این مسخِ هولناک، سکوتِ اشیا را می‌شکند. کوزه حرف نمی‌زند، اما ماهیتِ وجودی‌اش فریاد می‌زند که «من روزی انسان بودم، قدرتمند بودم و اکنون ابزاری در دستِ یک کارگر ساده‌ام». عبدالحسین زرین‌کوب این نگاه را «ماتریالیسمِ شاعرانه» می‌نامد که در آن مرزِ میانِ روح و ماده از بین رفته و همه‌چیز به چرخهٔ طبیعت بازمی‌گردد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۵)

جلال‌الدین همایی معتقد است که خیام با این تصویرسازی، سلسله‌مراتبِ طبقاتی و اجتماعی (شاه و مزدور) را در ساحتِ مرگ و خاک یکسان می‌کند و دموکراسیِ مطلقِ مرگ را نشان می‌دهد. (ر.ک: همایی، ۱۳۶۴: ۱۰۵)

این تصویرسازی، حسی عمیق از «هم‌ذات‌پنداری با اشیاء» را در مخاطب بیدار می‌کند، چراکه او آیندهٔ‌خود را در آن کوزه می‌بیند. (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۳: ۱۹۵)

اوجِ این دیالوگ با خاموشی، در صحنهٔ کارگاه کوزه‌گری رقم می‌خورد:

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزهٔ گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه فروش
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 117)

ترکیب پارادوکسیکالِ «گویا و خموش»، کلیدِ فهمِ زیبایی‌شناسیِ کوزه‌نامه‌هاست. کوزه‌ها ازنظرِ فیزیکی ساکت‌اند (خموش)، اما ازنظرِ هستی‌شناختی و دلالتِ معنایی پر از حرف‌اند (گویا). خروشِ ناگهانیِ یکی از کوزه‌ها، شکستنِ دراماتیکِ سکوتِ مرگ است. پرسشِ بنیادینِ «کو کوزه‌گر...؟» پرسشی است که تمامِ اجزای هستی در سکوتِ خود دارند، اما پاسخی برایش نیست؛ همه رفته‌اند و تنها خاک باقی مانده است. محمدعلی اسلامی ندوشن این صحنه را به یک «تئاترِ ابزورد» (Absurd Theatre) تشبیه می‌کند که بازیگرانش اشیاءی مرده و تکه‌های گل هستند. (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۳۰)

نصرالله پورجوادی اشاره می‌کند که این صدا، در واقع صدایِ وجدانِ بیدار و پرسشگرِ خودِ خیام است که از حلقومِ کوزه بیرون می‌آید و سکوتِ قبرستانیِ کارگاه را می‌شکند. (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۹۰). تکرارِ ریتمیکِ واژهٔ «کوزه» در قافیه و ردیف، ضرباهنگی کوبنده ایجاد می‌کند که یادآورِ چرخشِ مداومِ چرخِ کوزه‌گری و گردشِ بی‌رحمِ فلک است. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱۸).

خیام گاهی این گفت‌وگو را شخصی‌تر می‌کند و مستقیماً با اشیا وارد مکالمه می‌شود:

بر سنگ زدم دوش سبوی کاشی سرمست بدم که کردم این اوباشی
با من به زبان حال می‌گفت سبو من چو تو بدم تو نیز چون من باشی
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 164)

در اینجا خیام مفهوم «زبان حال» را صراحتاً به کار می‌برد تا نشان دهد که اشیا، دارای شعوری پنهان هستند. گفت‌وگوی میان انسان (که مست، زنده و فاعل است) و سبو (که شکسته، مرده و مفعول است)، در واقع گفت‌وگویی میان «اکنون» و «آینده» است. سبو، آینهٔ آیندهٔ محتومِ شاعر است. این دیالوگ، سکوتِ مرگ را به یک هشدارِ اخلاقیِ تکان‌دهنده تبدیل می‌کند. علی دشتی می‌نویسد که خیام با جان‌بخشی به سبو، ترسِ انتزاعی از مرگ را تلطیف می‌کند و آن را به بخشی طبیعی و اجتناب‌ناپذیر از چرخهٔ حیات تبدیل می‌نماید. (ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۸۲)

صادق هدایت معتقد است که واژهٔ «اوباشی» نشان‌دهندهٔ طغیانِ و خشمِ شاعر علیه نظمِ مرگبارِ هستی است، طغیانی که با پاسخِ آرام، حکیمانه و سردِ سبو خاموش می‌شود. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۴۵)

ایجاز در پیامِ نهاییِ سبو («من چو تو بدم...») شاهکاری از بلاغت است که در کوتاه‌ترین عبارت، چرخهٔ کامل حیات و ممات را بیان می‌کند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۰)

این نگاهِ خیامی، رابطهٔ انسان با طبیعت را نیز دگرگون می‌کند:

هر سبزه که بر کنار جویی رسته‌ست گویی ز لب فرشته‌خویی رسته‌ست
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته‌ست
(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 51)

در این رباعی، سکوتِ سبزه با زیباییِ اروتیک و معنویِ معشوق درمی‌آمیزد. سبزه حرف نمی‌زند، اما «می‌گوید» و گواهی می‌دهد که از خاکِ زیبارویی روییده است. خیام حسِ لامسه و بینایی مخاطب را درگیر می‌کند تا قداستِ ماتریالیستیِ خاک را یادآوری کند. غلامحسین یوسفی این تصویر را نوعی

«پانتئیسمِ زمینی» (Earthly Pantheism) می‌داند که در آن امرِ مقدس نه در آسمان، بلکه در ذراتِ خاکِ معشوق و طبیعت جاری است. (ر.ک:یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۱۵)

بهاءالدین خرمشاهی اشاره می‌کند که هشدارِ اخلاقیِ «پا به خواری ننهی»، فراتر از یک توصیه ادبی، دعوتی به نوعی اخلاقِ زیست‌محیطی و احترامِ عمیق به هستی و گذشتگان است. (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۷۰)

ایجاز در تبدیلِ «لبِ فرشته‌خو» به «سبزه»، فرایندِ بیولوژیکِ تجزیه را با لطافتی شاعرانه و بدونِ ایجادِ حسِ اشمئزاز بیان می‌کند. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۰۲)

5-4- ایجاز در مقامِ انکار

گاهی سکوت و ایجاز در شعر خیام، کارکردی متفاوت می‌یابد؛ نه ناشی از ناتوانی در بیان است و نه صرفاً یک آرایهٔ ادبی، بلکه ناشی از «امتناع» و یک استراتژیِ هوشمندانهٔ «جدلی» است. خیام در مواجهه با جزم‌اندیشی‌های زمانه (اعم از مذهبیون قشریِ سلجوقی و فلاسفه متکلم که بر کلام مسلط بودند)، استراتژیِ ایجاز و کوتاه‌گویی را برمی‌گزیند. او به‌جای ورود به بحث‌های کلامیِ فرسایشی و بی‌پایان، با یک جمله یا تصویرِ کوتاه، کلِ ساختارِ فکریِ حریف را انکار، شالوده‌شکنی یا تمسخر می‌کند. این نوع ایجاز، کنشی سیاسی و اجتماعی است. او با «نگفتن» و «کوتاه گفتن»، مشروعیتِ گفتمان‌های پرگو، متصلب و اطناب‌گرِ زمانه را زیر سؤال می‌برد. در عصری که واعظان و متکلمان ساعت‌ها و در کتاب‌های قطور دربارهٔ جزئیاتِ دوزخ، بهشت و معاد سخن می‌گویند، خیام با یک مصرع («دوزخ شرری ز رنج بیهودهٔ ماست») کلّ آن عمارتِ عظیمِ الهیاتی را به روانشناسیِ رنجِ انسان تقلیل می‌دهد. این روش، نوعی «مبارزهٔ منفی» با زبانِ قدرت است؛ زبانی که می‌خواهد حقیقت را با انباشتِ کلمات و ارعاب تحمیل کند، اما خیام با تیغِ تیزِ ایجاز، آن را خلع سلاح می‌کند.

نمونهٔ عالی این جدلِ آیرونیک و کوتاه را در رباعی زیر می‌بینیم:

گویند مرا که دوزخی باشد مست — قولی است خلاف، دل در آن نتوان بست
گر عاشق و میخواره به دوزخ باشند — فردا بینی بهشت همچون کف دست

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 42)

این رباعی نمونهٔ بارزِ جدلِ کلامی با ابزارِ طنز و ایجاز است. خیام تمامِ تهدیداتِ مذهبی و ترس‌های تزریق شده دربارهٔ دوزخ را با یک قیاسِ منطقیِ ساده و عامیانه رد می‌کند: استدلال این است که چون اکثر مردم یا عاشق‌اند یا اهلِ طرب، اگر قرار باشد همه اینها به دوزخ بروند، پس بهشت باید جایی خالی و متروک باشد! تصویرِ «بهشت همچون کف دست» (خالی، صاف و بی‌رونق)، اوجِ ایجاز در بیانِ تهی بودنِ وعده‌های زاهدان و نامعقول بودنِ معیارهای آنان است. عبدالحسین زرین‌کوب این رویکرد را «رندیِ خیامی» می‌نامد که با لبخندی تلخ، بنیان‌های جزم‌اندیشی را سست می‌کند و تناقضاتِ آن را آشکار می‌سازد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۶۰)

صادق هدایت معتقد است که خیام در اینجا با سلاحِ «منطقِ عرفی»، پیچیدگی‌های الهیاتِ مبتنی بر ترس را خنثی کرده است. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۵۰)

کوتاهیِ استدلال و سادگیِ زبان، قدرتِ نفوذ و اقناعِ آن را در میانِ توده مردم بیشتر کرده است. (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۵۲: ۱۳۵)

در سطحی عمیق‌تر، خیام مفاهیمِ متافیزیکی را با ایجازِ خود «زمینی» می‌کند:

گردون نِگری ز قدِّ فرسودهٔ ماست جیحون اثری ز اشکِ پالودهٔ ماست
دوزخ شرری ز رنج بیهودهٔ ماست فردوس دمی ز وقت آسودهٔ ماست

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 142)

در این شاهدمثال، خیام مفاهیمِ عظیمِ دینی (دوزخ و بهشت) را کاملاً «درونی» و «روانی» می‌کند. دوزخ دیگر یک مکانِ جغرافیایی با آتش و شکنجه نیست، بلکه همان لحظاتِ «رنج» و اضطرابِ ما در همین دنیاست؛ بهشت نیز باغ و حوری نیست، بلکه لحظاتِ کوتاه «آسودگی» و آرامشِ ذهن است. این تقلیل‌گراییِ شاهکار، محصولِ ایجاز است که مفاهیم را از آسمان به زمین و به درونِ ذهن می‌آورد. نصرالله پورجوادی می‌نویسد که خیام با این تعبیر، الهیات را به روانشناسی تبدیل می‌کند و مسئولیتِ بهشت و دوزخ را بر عهده خودِ انسان می‌گذارد. (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۹۵)

داریوش شایگان معتقد است که این ایجاز، واکنشی روشنگرانه به خرافاتِ زمانه است و تلاشی برای بازگرداندنِ انسان به واقعیتِ ملموسِ زندگی و دوری از وعده‌های نسیه. (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۳: ۲۰۰)

حذفِ ابعادِ مکان و زمان از مفاهیمِ آخرت‌شناختی، جسارتِ بی‌نظیری می‌طلبد که تنها در فرمِ فشرده و قاطعِ رباعی ممکن شده است.(ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

خیام همچنین از ایجاز برای اعلامِ بیطرفی و شکاکیتِ خود در دعواهای فرقه‌ای بهره می‌برد:

قومی متفکرند در مذهب و دین قومی به گمان فتاده در راه یقین
می‌ترسم از آن که بانگ آید روزی کای بی‌خبران راه نه آن است و نه این

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 143)

خیام در اینجا تمامِ نزاع‌های تاریخیِ میانِ «مذهب» (شریعت) و «فلسفه/عرفان» (یقین) را با یک بانگِ کوتاه و قاطع رد می‌کند: «نه آن است و نه این». این عبارتِ کوتاه، نفیِ مطلقِ هر دو راه و اعلامِ شکستِ هر دو گروه است. ایجاز در اینجا کارکردِ «تعلیقِ حکم» در سنّتِ شکاکیت را دارد. خیام نمی‌گوید راهِ درست چیست (در این مورد سکوت می‌کند)، او فقط با قاطعیت می‌گوید که راه‌های موجود و مدعیانِ فعلی بر خطا هستند. علی دشتی این رباعی را نمادِ شکاکیتِ سازندهٔ خیام می‌داند که انسان را از تعصب و جنگ‌های عقیدتی نجات می‌دهد. (ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۸۸)

زرین‌کوب اشاره می‌کند که آن «بانگ»، صدایِ حقیقتِ مرگ است که ناگهان برمی‌خیزد و بر تمامِ ادعاهای بشری خط بطلان می‌کشد. (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۰۸)

سادگیِ کلام، عمقِ پوچیِ دعواهای فرقه‌ای را در برابرِ عظمتِ رازِ هستی برملا می‌کند. (ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۲۰)

نهایتاً، ایجاز خیام به وصیت‌نامه‌ای برای شورش علیه مرگ‌باوری تبدیل می‌شود:

چون مرده شدم به باده شویید مرا تلقین ز شراب ناب گویید مرا
خواهید به روز حشر یابید مرا از خاک در میکده جویید مرا

(خیام، ۱۳۷۳: رباعی 79)

این وصیت‌نامهٔ کوتاه و عجیب، انکاری تمام‌عیار بر مراسم و مناسکِ سنّتی و شرعیِ مرگ است. خیام تمامِ آدابِ مقدسِ تغسیل (شست‌وشو با آب/کافور) و تلقین (خواندنِ شهادتین) را با معادل‌های

«کفرآمیز» و ممنوعهٔ خود (باده، شراب ناب) جایگزین می‌کند. این جابه‌جاییِ واژگان در ساختاری موجز، طنزی سیاه و گزنده می‌آفریند. ایجاز در جملاتِ امریِ پیاپی («شویید»، «گویید»، «جویید») نشان‌دهندهٔ بی‌اعتناییِ کاملِ شاعر به رستگاریِ آن‌جهانی و تأکید بر لذتِ این‌جهانی حتی پس‌از مرگ است. جلال‌الدین همایی معتقد است که میکده در اینجا نمادِ «فراموشی» و خاکِ میکده نمادِ «بازگشت به اصلِ مادی و زمینی» است. (ر.ک: همایی، ۱۳۶۴: ۱۱۰)

شفیعی کدکنی این رباعی را شورشی علیه تقدس‌مآبی و ریاکاری می‌داند که در قالبی شوخ‌طبعانه بیان شده است. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۲۵)

خیام با این ایجاز، کلّ پروژهٔ معادِ جسمانی و ترس‌های پیرامونِ آن را به شوخی می‌گیرد و مرگ را به جشنی جاودانه تبدیل می‌کند. (ر.ک: هدایت، ۱۳۱۳: ۵۵)

نتیجه

پژوهش حاضر در کاوشِ «زیبایی‌شناسی سکوت و ایجاز در رباعیات خیام» نشان داد که ایجاز در شعر خیام، نه صرفاً یک صنعت ادبی برای آرایش کلام، بلکه بازتابی مستقیم از جهان‌بینیِ فلسفی و هستی‌شناسانهٔ اوست. خیام با انتخاب قالب رباعی، فرمی همسان با محتوای اندیشهٔ خود برگزیده است؛ فرمی که کوتاهی، ضربه و شتابِ آن، دقیقاً تداعی‌گرِ کوتاهیِ فرصت حیات و شتابِ زوال در عالم واقعیت است. بررسی‌ها نشان داد که سکوت در این منظومهٔ فکری، دارای لایه‌های متعددی است: از «سکوت معرفت‌شناختی» در برابر چیستیِ خلقت و ناتوانی عقل در پاسخگویی به پرسش‌های بنیادین، تا «سکوت هستی‌شناسانه» که در بی‌تفاوتیِ کائنات و خاموشیِ ابدیِ مردگان نمود می‌یابد.

همچنین، تحلیلِ «کوزه‌نامه‌ها» آشکار ساخت که خیام با جان‌بخشی به خاک و اشیا، دیالکتیکی میان ماده و معنا برقرار می‌کند که در آن، خاموشیِ ظاهریِ کوزه‌ها با فریادِ باطنیِ تاریخ و مرگ درهم می‌آمیزد. در نهایت، ایجاز خیام به مثابهٔ یک استراتژیِ «انکار و مقاومت» در برابر اطنابِ متکلمان و جزم‌اندیشانِ عصر خود عمل می‌کند؛ او با حذفِ حواشی و تمرکز بر «لحظهٔ اکنون»، الهیاتِ پیچیده زمانه را به روانشناسیِ رنج و لذت تقلیل می‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت زیبایی‌شناسیِ خیام، زیبایی‌شناسیِ «حذف» است؛ حذفِ گذشته و آینده برای اثباتِ حال، و حذفِ پاسخ‌های دروغین برای مواجهه با حقیقتِ عریانِ سکوت. این رویکرد، رباعیات او را به متونی فراتر از زمان تبدیل کرده که مخاطب را نه به پذیرشِ کورکورانه، بلکه به درنگ، تفکر و پذیرشِ دلیرانه محدودیت‌های بشری فرامی‌خواند.

منابع

1 ـ احمدی، بابک، (۱۳۷۴)، حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر، تهران: نشر مرکز.

2 ـ اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۲)، جام جهان‌بین، تهران: انتشارات جامی.

3 ـ پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۸)، زبان حال: در عرفان و ادبیات پارسی، تهران: نشر هرمس.

4 ـ تقوی، محمد، (۱۳۸۴)، «**رباعیات خیام: شعر یا فلسفه؟**»، مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات و علوم انسانی مشهد(دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی فردوسی)، شمارهٔ 38(پی‌درپی 148)، صص 53 ـ 27.

5 ـ جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا، (۱۳۹۶)، «**سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام**». فصلنامهٔ نقد ادبی، دورهٔ 10، شمارهٔ 38، صص 170 ـ 147.

6ـ چراتی، عیسی؛ یلمه‌ها، احمدرضا، (۱۳۹۶)، «**بازخوانی رباعیات خیام در چارچوب پست‌مدرنیسم لیوتار**»، نشریهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دورهٔ 8، شمارهٔ 28، صص 54 ـ 39.

7 ـ خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۹)، خیام‌نامه: روزگار، فلسفه و شعر خیام. تهران: انتشارات ناهید.

8 ـ خیام، عمر، (۱۳۷۳)، رباعیات حکیم عمر خیام، تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی، ویرایش جدید، تهران: انتشارات اساطیر.

9ـ دشتی، علی، (۱۳۸۱)، دمی با خیام، تهران: انتشارات اساطیر.

10ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۴)، با کاروان حله، تهران: انتشارات علمی.

10 ـ ــــــــــــــ، (1361)، نقد ادبی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

11 ـ سونتاگ، سوزان، (۱۳۸۵)، علیه تفسیر، ترجم،ۀ مجید یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.

12ـ شایگان، داریوش، (۱۳۹۳)، پنج اقلیم حضور، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

13ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.

14ـ شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: انتشارات فردوس.

15 ـ قاسم محمد، م. نازک، (۱۴۰۰)، «**ردیف و نقش آن در رباعیات خیام**»، ماهنامهٔ دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، دورهٔ 4، شمارهٔ 41، صص 145 ـ 131.

16 ـ محجوب، محمدجعفر، (۱۳۵۰)، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: انتشارات تربیت معلم.

17ـ هدایت، صادق، (۱۳۱۳)، ترانه‌های خیام، تهران: کتابخانهٔ بروخیم.

18ـ همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۴)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: انتشارات توس.

19ـ یوسفی، غلامحسین ،(۱۳۶۹)، چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران. تهران: انتشارات علمی.

References

Ahmadi, Babak (1995). *Truth and Beauty: Lessons in Philosophy of Art*. Tehran: Markaz Publications.

Islami Nodoushan, Mohammad-Ali (1973). *The World-Revealing Cup* (Jam-e Jahan-Bin). Tehran: Jami.

Pourjavady, Nasrollah (2009). *The Language of State: In Persian Mysticism and Literature*. Tehran: Hermes Publications.

Taghavi, Mohammad (2005). "Khayyam's Quatrains: Poetry or Philosophy?". *Journal of Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad*, 38(148), pp. 27-53.

Jahedjah, Abbas; & Rezaei, Leila (2017). "Prosodic Stylistics of Khayyam's Quatrains". *Literary Criticism Quarterly*, 10(38), pp. 147-170.

Charati, Isa; & Yalameha, Ahmadreza (2017). "Re-reading Khayyam's Quatrains within Lyotard's Postmodernism Framework". *Research on Literary Criticism and Stylistics*, (28), pp. 39-54.

Khorramshahi, Baha' al-Din (2000). *Khayyam-Nameh: The Era, Philosophy, and Poetry of Khayyam*. Tehran: Nahid Publications.

Khayyam, Omar (1994). *The Quatrains of Hakim Omar Khayyam*. Edited by Mohammad Ali Foroughi and Qasem Ghani (New Edition). Tehran: Asatir Publications.

Dashti, Ali (2002). *A Moment with Khayyam*. Tehran: Asatir Publications.

Zarrinkoub, Abdolhossein (1982). *Literary Criticism*. Tehran: Amirkabir Publications.

Zarrinkoub, Abdolhossein (1995). *With the Caravan of Hullah*. Tehran: Elmi Publications.

Sontag, Susan (2006). *Against Interpretation*. Translated by Majid Yazdanjo. Tehran: Markaz Publications.

Shayegan, Daryush (2014). *The Five Climates of Presence*. Tehran: Farhang Moaser.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1989). *The Music of Poetry*. Tehran: Agah Publications.

Shamisa, Sirous (2004). *Literary Criticism*. Tehran: Ferdows Publications.

Qasim Muhammad, M. Nazak (2021). "Radif and its Role in Khayyam's Quatrains". *Modern Achievements in Humanities Studies*, 4(41), pp. 131-145.

Mahjoub, Mohammad Jafar (1971). *Khorasani Style in Persian Poetry*. Tehran: Tarbiat Moallem Publications.

Hedayat, Sadegh (1934). *Khayyam's Songs* (Taraneh-haye Khayyam). Tehran: Boroukhim Library.

Homaei, Jalal al-Din (1985). *Techniques of Rhetoric and Literary Devices*. Tehran: Tous Publications.

Yousefi, Gholamhossein (1990). *The Clear Spring: A Meeting with Poets*. Tehran: Elmi Publications

The Aesthetics of Silence and Brevity in Khayyam's Rubaiyat

Abstract

Khayyam's Rubaiyat, as the most compact poetic structure in Persian literature, represents the intersection of "philosophical wisdom" and "artistic brevity." Despite numerous studies concerning Khayyam's thoughts, the aesthetic function of "silence" and its connection to the short form of his poetry have been less explored. Aiming to bridge this gap, the present study employs a descriptive-analytical method and library resources to elucidate how brevity and silence evolve into a rhetorical and aesthetic strategy in Khayyam's Rubaiyat. The findings indicate that brevity in Khayyam's poetry is not merely a literary device, but a structural reflection of his worldview regarding the "brevity of life's opportunity" and the "rapidity of decline." Analyses across four axes—structure, ontology, the "Pottery Poems" (Kuze-Nameha), and denial—revealed that silence in this corpus possesses multiple layers, including "epistemological silence" regarding the mystery of creation and "ontological silence" in the face of death. Furthermore, in the "Pottery Poems," the silence of objects transforms into a language to narrate the fate of predecessors. Consequently, Khayyam's aesthetics is one of "omission" and "reduction"; an approach that, by stripping away verbal superfluities, places the audience immediately before the naked and bewildering truth of existence.

Keywords: Omar Khayyam, Aesthetics, Brevity, Silence, Rubaiyat.