کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی میان عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه
سال سوّم، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۹۲ هـ ش/ ١٤٣٤ هـ ق/ ۲۰۱۳ م، صص ۵۷-۸۰

چگونگی حضور خیّام در شعر عبدالوهّاب البیاتی با تأکید بر دو دفتر شعری «الّذی یأتی ولا یأتی» و «الموت فی الحیاة»[۱]

محمود حیدری[۲]
استادیار زبان و ادبیّات عربی، دانشگاه یاسوج
محمود حمیدی بلدان[۳]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی
شیوا متحد[۴]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی

چکیده
پژوهش حاضر می‌کوشد چگونگی حضور اندیشه‌های خیّام را، به عنوان یکی از مفاهیم پر بسامد، در شعر عبدالوهّاب البیاتی شاعر نام‌آشنای عراقی بررسی کند و برای انجام این کار دو دفتر شعری «**الّذی یأتی ولا یأتی**» و «**الموت فی الحیاة**» که بیشترین توجّه را به خیام دارند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

در این مقاله خیّام به سه شکل در شعر بیاتی بازیابی شده و مورد کنکاش قرار گرفته است. نخست ذکر نام خیّام و توصیف او، دوّم اندیشه‌های خیّامی که شاعر تحت تأثیر آن‌ها به سرودن پرداخته است و پس از آن بررسی نقاب خیّام که یکی از تکنیک‌های جدید و پر کاربرد در شعر معاصر عرب است. همچنین این پژوهش به جنبه‌ای دیگر از تأثیرپذیری بیاتی از خیّام یعنی رباعی‌سرایی پرداخته است.

خواننده درخواهد یافت که بیاتی زندگی، شخصیّت و تفکّرات خیّام را به عنوان همزادی برای خود در نظر گرفته و به شعرش وارد کرده است و با نسبت دادن بسیاری از ویژگی‌های جدید به خیّام، از او اسطوره‌ای می‌سازد که تمام ویژگی‌های مورد نظر شاعر انقلابی را داراست. خیّام در بسیاری از سروده‌ها خودِ شاعر است و به یقین نیشابور جایگاه خیّام و شهر آرمانی بیاتی، همان بغداد، زادگاه اوست.

واژگان کلیدی: خیام، بیاتی، اندیشه‌های خیامی، نقاب.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۴/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۱۵
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mahmoodhaidari@yahoo.com
۳. رایانامه: m_hamidi2014@yahoo.com
۴. رایانامه: mottahed_1986@yahoo.com

۱. مقدّمه

بی‌تردید، مهم‌ترین دلیل شهرت حکیم ابوالفتح عمر بن ابراهیم خیّام نیشابوری به سبب رباعیات اوست؛ اگرچه بنابر قول غالب، «گویا آن‌ها را در اوقاتی که از حساب نجوم و از تدقیق مسائل طب و تحقیق غوامض حکمت خسته و پریشان می‌شد، برای تفریح خاطر و تخفیف تأثّرات خود می‌سرود» (شفق، ۱۳۶۹: ۱۵۸) و «چه بسا این رباعی‌ها را خیّام در دنبال تفکّرات فلسفی خود سروده و قصد او از ساختن آن‌ها، شاعری و درآمدن در زیِّ شعرا نبوده» (صفا، ۱۳۶۹: ۵۲۹).

با گذشت زمان، حضور اندیشهٔ جهان‌شمول خیّام و آوازهٔ او در گسترهٔ پهناور ادبیّات جهان و نیز ترجمهٔ اشعارش به اغلب زبان‌های زندهٔ دنیا، پرده از روی حقیقت راستین شخصیّت و اندیشهٔ او برداشته است. اهمیّت رباعیّات خیّام و حُسن قبول آن‌ها در جهان غرب، موجب شده است تا به بسیاری از زبان‌های رایج برگردانده شوند و شروحی چند نیز بر آن‌ها بنویسند. این استقبال و تأثیرپذیری از فکر و فلسفهٔ خیّامی، در میان شاعران معاصر عرب نیز قابل پیگیری است. باید دانست که رابطهٔ فرهنگی و ادبی ایران و عرب، رابطه‌ای طولانی و درازمدّت است. دوران پیش از اسلام، صدرِ اسلام و حتّی دورهٔ اموی و بالأخص دورهٔ عبّاسی، عمدتاً اعراب از فرهنگ و تمدّن ایران تأثیر پذیرفتند.

«بنابر گزارش‌های متون کهن، مطلبی که بصراحت، نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری خیّام از شاعران و نویسندگان عرب قبل از خود باشد وجود ندارد امّا تردیدی نیست که خیّام نیز همانند تمامی بزرگان آن روزگار، ناچار به فراگیری زبان عربی بوده و به زبان و دقایق ادبِ عرب، تسلّط کامل و بی‌مانندی داشته است و بعید نیست که بعضی از مضامین اشعار خود را از شاعرانی همچون ابومحجن ثقفی، بشّار بن برد، ابوالعتاهیه، ابو نواس و به ویژه ابوالعلای معرّی اقتباس نموده باشد. حتّی در بسیاری از منابع قدیم، از جمله *خریدة القصر* (ابن عماد اصفهانی، ۱۳۷۸، ج ۲: ۸۵) و ذیل *تتمّة صوان الحکمه* غضنفر تبریزی و *تاریخ الحکمای* قفطی تألیف ۶۲۲ هجری، اشعاری عربی را به او نسبت داده‌اند» (محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۵ به بعد). دربارهٔ نحوهٔ ورود خیّام به شعر معاصرِ عرب، باید گفت که این کار، از طریق آشنایی با ترجمه‌های اروپایی خیّام و رباعیّات او آغاز شده است. «سابقهٔ خیّام‌پژوهی عربِ معاصر، به پژوهش‌های خیّامی در مغرب‌زمین مربوط است و در عظمت و گستردگی نفوذِ خیّام و اندیشه‌های او بر مردمان مغرب‌زمین همین بس که بزرگانی چون فیتز جرالد، توماس‌هایه، گارسن دوتاسی، نیکلاس، کریستن سن، وُپکه، ادوارد براون، آرتورآربری، ژوکوفسکی، پیر پاسکال، ارنست رنان و گروه بی‌شمار دیگری، بخشی از

عمر خود را صرفِ تأمّل، پژوهش و ترویج اندیشه‌های خیّام نموده‌اند. توجّه به پدیدهٔ خیّامی در اروپا آن‌قدر رونق پیدا کرد که فقط ترجمهٔ فیتز جرالد، بالغ بر ۳۰۰ بار تاکنون به صورت‌های گوناگون منتشر گردیده و خیّام در ردیف شاعران بزرگی از قبیلِ «هومر»، «شکسپیر»، «دانته» و «گوته» قرار گرفته و رباعیّات خیّام به همهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه و منتشر شده است» (همان، ۱۳۸۹: ۴).

۱-۱. بیان مسأله

یکی از پیشگامان شعر معاصر عرب، عبدالوهّاب البیاتی شاعر پرآوازهٔ عراقی است که به همراه بدر شاکر السّیاب و نازک الملائکه راهی تازه در شعر نو عربی گشودند. بیاتی شاعری است با اندیشه‌های جهان وطنی، زندگی در عراق و از سر گذراندن فراز و نشیب‌های فراوان و تبعیدهای پی در پی سبب بالندگی اندیشهٔ بیاتی شد و پیوندش با منابع عظیم فرهنگی شعر او را به گنجینه‌ای از برجسته‌ترین اندیشه‌های انقلابی در تمام جهان تبدیل نمود. پیوند عمیق بیاتی با ایران و عناصر فرهنگ ایرانی، از میان تعداد زیادی از اشعارش هویداست. یکی از این جلوه‌های حضور فرهنگ ایرانی، توجّه به خیّام، حکیم، متفکّر و فیلسوف برجستهٔ ایرانی است که در دوران معاصر به شکلی پررنگ در ادبیّات عرب شناخته شده و مورد توجّه قرار گرفته است. این جستار در صدد است تا ابتدا، ردّپای اندیشه‌های خیّامی را دو دفتر شعری «**الّذی یأتی ولا یأتی**» و «**الموت فی الحیاة**» از عبدالوهّاب البیاتی بیابد؛ آن‌گاه ضمن بررسی نمونه‌هایی از دو مجموعهٔ شعر، چگونگی حضور خیّام در شعر عبدالوهّاب البیاتی و میزان الهام‌بخشی خیّام را بر عاطفه و اندیشهٔ این شاعر عراقی به شیوهٔ تطبیقی مورد ارزیابی قرار دهد.

۲-۱. شیوهٔ پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، تأثیرات بیاتی از خیّام را در چارچوب ادبیّات تطبیقی بررسی می کند. در این پژوهش، از مکتب فرانسوی ادب تطبیقی بهره برده‌ایم. بر اساس اصول مکتب فرانسه، اوّلاً «انتقال یک موضوع ادبی از یک ادبیّات به ادبیّات دیگر اتفاقی و از روی حادثه نیست؛ بلکه نوعی رابطهٔ تاریخی است که بر پایهٔ علّت و معلول استوار است» (جمال‌الدّین، ۱۳۸۹: ۱۵)؛ لذا بین دو اثر مورد مطالعه، تأثیر و تأثّر وجود دارد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

اگرچه اعراب از قدیم با بزرگانی چون فردوسی، سنایی، حافظ و... کم و بیش آشنا بوده و از آن‌ها سخن به میان آورده‌اند؛ امّا پرداختن به رباعیّات خیّام و ابعاد اندیشهٔ او در دوره‌های پیشین، در آثار شاعران و نویسندگان عرب، بسیار کم‌رنگ و چه بسا ناپیدا بوده است. در دورهٔ معاصر، خیّام و رباعیّات

او مورد توجّه بسیاری از پژوهشگران عرب قرار گرفته است؛ به طوری که شاید در جهان معاصر عرب، هیچ شاعری؛ حتّی شاعران کلاسیک عرب، به اندازهٔ خیّام مورد عنایت قرار نگرفته باشد. تاکنون حدود ۹۰ ترجمهٔ معتبر از رباعیّات خیّام و بیش از ۳۰۰ کتاب دربارهٔ خیّام و رباعیّاتش تألیف کرده‌اند. برای آگاهی بیشتر در این زمینه، می توان به کتاب ***التّرجمات العربيّة لرباعيّات الخيّام*** یوسف حسین بکار مراجعه کرد (همان، ۱۳۸۹: ۱۱)

دربارهٔ رابطهٔ دوسویهٔ خیّام و برخی از شاعران کلاسیک و معاصرِ عرب، مقالات و آثاری شایان توجّه پدید آمده است؛ از جمله دکتر یوسف حسین بکار، دو کتاب دیگر با عنوان‌های *گمان‌هایی دربارهٔ نوشته‌های عرب‌ها از خیّام* و نیز *عمر خیّام و رباعیات او در آثار پژوهشگران معاصر عرب* دارد که در سال ۱۹۸۸ در بیروت به چاپ رسیده و متأسّفانه به فارسی ترجمه نشده‌اند و مقالهٔ «**الجهود العربية في تراث فارس**» که دکتر احسان اسماعیلی طاهری آن را به فارسی ترجمه نموده‌اند و در شماره ۷۷ کتاب ماه ادبیّات و فلسفه به چاپ رسیده است. دربارهٔ ارتباط خیّام و ابوالعلای معرّی و مقایسهٔ اندیشه‌های این دو، ده‌ها مقاله و پژوهش انجام گرفته و دربارهٔ شعر و اندیشه‌های عبدالوهّاب البیاتی پژوهش‌های گوناگونی در قالب پایان‌نامه و طرح‌های پژوهشی نوشته‌شده است که از میان آن‌ها می توان به «اسطوره‌های برجسته در شعر عبدالوهّاب البیاتی» از دکتر علی نجفی ایوکی و «بررسی تطبیقی شعر مهدی اخوان ثالث و عبدالوهّاب البیاتی» از شیوا متّحد اشاره کرد که در دانشگاه تهران انجام گرفته‌اند. علاوه بر این، ناصر محسنی‌نیا، مقاله‌ای با عنوان «خیّام‌پژوهی با تکیه بر جهان معاصر عرب» دارد که در نشریهٔ پژوهش های زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان به چاپ رسیده و ما در نوشتن این مقاله از آن بهره برده‌ایم. به جز این‌ها، تاکنون پژوهش‌های جدّی دربارهٔ تأثیر رباعیّات خیّام و جلوه‌های حضور او و اندیشه‌هایش در اشعار این شاعر پرآوازهٔ عراقی صورت نگرفته است. از این رو برآنیم تا در این پژوهش به تأثیرات خیّام در شعر و اندیشهٔ بیاتی اشاره کنیم.

۳. معرّفی عبدالوهّاب البیاتی

«عبدالوهّاب احمد جمعه خلیل البیاتی» در ۱۹ دسامبر ۱۹۲۶ م در بغداد متولّد شد. تحصیلات دبیرستان و دانشگاه را در بغداد ادامه داد و در سال ۱۹۵۰ م از دانشسرای عالی بغداد با لیسانس ادبیّات عربی فارغ‌التحصیل شد. پس از آن به تدریس پرداخت و در کنار آن به روزنامه‌نویسی و دیگر فعّالیّت‌های مطبوعاتی روی آورد و در همین سال‌ها دفتر اوّل شعر او با عنوان «فرشتگان و شیطان‌ها»[۱] منتشر شد.

پس از آن در سال ۱۹۵۴، دفتر «ابریق‌های شکسته»[۲] را به چاپ رساند. حضور بیاتی در فعّالیّت‌های سیاسی سبب تبعید و آوارگی او شد. ابتدا به لبنان گریخت و سپس راهی مصر شد. دفتر شعرش با نام «شکوه، کودکان و زیتون را باد»[۳] با درون‌مایه جامعهٔ عربی و مشکلاتش، در سال ۱۹۵۶ م در قاهره به چاپ رسید و بعد از آن «نامه به ناظم حکمت»[۴] و سپس «شعرهایی در تبعید»[۵] از او منتشر شد که اندوه غربت شاعر را نشان می‌دهد. در گیر و دار این آوارگی بود که انقلاب ژوئیهٔ ۱۹۵۸ م عراق روی داد و او به وطن خویش بازگشت. در سال ۱۹۵۹ م به روسیه رفت و تا ۱۹۶۴ م در روسیه اقامت گزید. «بیست قصیده از برلین»[۶] که بیشتر شامل اشعار مارکسیستی اوست در ۱۹۵۹ م منتشر شد. در سال ۱۹۶۳ م حکومت عراق بار دیگر شناسنامه و گذرنامهٔ عراقی او را باطل کرد. در سال ۱۹۶۵ م به قاهره تبعید شد و در ۱۹۶۸ م وقتی بار دیگر به عراق بازگشت، به عنوان رایزن فرهنگی در قاهره به فعّالیّت پرداخت. پس از مصر، ده سال در اسپانیا به عنوان وابستهٔ فرهنگی اقامت گزید. آخرین بار در سال ۱۹۹۰ م به عراق بازگشت؛ امّا پس از مدت کوتاهی ناگزیر عراق را ترک کرد و ساکن اردن شد.

البیاتی چند ماهی پیش از مرگ به ایران آمد و چند روزی را در ایران گذراند و حرم امام رضا (ع) و آرامگاه شاعران بزرگ چون سعدی و حافظ و فردوسی را زیارت کرد. او سرانجام در روز سه‌شنبه ۳ آگوست ۱۹۹۹ م در خانهٔ خود در دمشق سوریه درگذشت و در قبرستان محی‌الدّین عربی به خاک سپرده شد.

بیاتی، در جهان عرب، نمایندهٔ مکتبی است با نام «ایماژیین» که در آستانهٔ جنگ جهانی در انگلستان و آمریکا به وجود آمد. او در شعرش به استفاده از زبان توجّه بسیار دارد. استفاده از کلمات دقیق و ظریف و تکرار عبارات، او را از پیروان مکتب «رئالیسم» قرار می‌دهد (بهروز، ۱۳۷۷: ۳۹۳).

پس از جنگ جهانی دوّم؛ بویژه با وقوع مسألهٔ فلسطین (۱۳۲۶ ش/ ۱۹۴۷) و نیز انقلاب‌های مارکسیستی در مصر (۱۳۳۱ ش/ ۱۹۵۲) و الجزایر (۱۳۳۳ ش/ ۱۹۵۴)، نوعی واقع‌گرایی سوسیالیستی در میان برخی ادبای عرب رواج یافت که بیاتی را باید در این حلقه جای داد؛ از این رو در شعرش به مسائلی چون تمدّن امروزی، فقر، ظلم، اسارت، بردگی، تبعید و گاه رازهای وجود آدمی می‌پردازد (برگ نیسی، ۱۳۷۸: ۱۷).

تحولّی را که عبدالوهّاب البیاتی به همراه نازک الملائکه و بدر الشاکر السّیّاب از سال ۱۹۴۷ میلادی برای ظهور شعر آزاد عرب آغاز کرده بود، در ادامه با اقبال شاعران بزرگی از دیگر کشورها،

هم‌چون صلاح عبدالصّبور از مصر، نزار قبّانی از سوریه، یوسف الخال و آدونیس از لبنان، فدوی طوقان و معین بسیسو از فلسطین، به پختگی و کمال رسید.

درون‌مایهٔ شعرهای او «سفر کردن و کوچ» است؛ سفری که پایانی ندارد. چنین برداشتی از شعر، با زندگی شخصی او نیز هماهنگی دارد؛ زیرا وی بیشتر عمر خود را در آوارگی و کوچ به سر برده است. شعرهای بیاتی یکی از استخوان‌دارترین جلوه‌های شعر معاصر عرب به شمار می‌روند و درون‌مایه‌های تغزّلی، فلسفی و اجتماعی، بارزترین وجوه آن‌هاست. وی در این راه از میراث فرهنگی عربی و ایرانی بهرهٔ فراوان برده است. «عبدالوهّاب البیاتی از شیفتگان فرهنگ و تمدّن ایرانی بود و شاید در میان شاعران و نویسندگان عرب کمتر کسی را می‌یابیم که این‌گونه نمادهای فرهنگی و تاریخی ایران را در شعر خود به کار گرفته باشد« (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۴۸: ۹۹).

٤. حضور خیّام در شعر بیاتی

بر اساس بررسی‌هایی که انجام داده‌ایم توانستیم، چگونگی حضور خیّام را در شعر بیاتی در سه دسته شرح دهیم: نخست توصیف خیّام؛ یعنی تنها «نام بردن از خیّام و توصیف زندگانی او» ست که شاعر سعی دارد مانند تمام شخصیّت‌های عادّی زندگی‌اش؛ از جمله همسر، دختر، دوستان و دیگر افرادی که به نحوی در زندگی‌اش حضور داشته‌اند، از خیّام نام ببرد و نیز از امور مرتبط با او سخن بگوید. دوّم «توجّه به اندیشه‌های خیّام» است. شاعر به طور دقیق اندیشه‌های محوری خیّام را مورد توجّه قرار داده، آن‌ها را به شعرش وارد کرده است و سوّم استفادهٔ شاعر از «نقاب خیّام» است. در اینجا خیّام با شاعر یکی می‌شود و بیاتی با اینکه از خیّام نام می‌برد؛ امّا در واقع از خودش صحبت می‌کند و هنگامی‌که از نیشابور زادگاه خیّام سخن می‌گوید، مقصودش همان بغداد زادگاه خودش است. نیشابور همان شهر آرمانی است که مانند بغداد زمانی در اوج آبادانی بوده و زمانی نیز دستخوش حوادث زمانه شده، ویران گردیده است.

٤-١. توصیف خیّام

بیاتی دیوان الّذی یأتی ولا یأتی را شرح‌حال خیّام می‌داند «که در تمام عصرها در انتظار کسی بود که می‌آید و نمی‌آید» (بیاتی، ۱۹۷۲، ج ۲: ۵۷) در «**فی حانة الاقدار**[۷]»، او خیّام را وصف و معرّفی می‌کند؛ اوّلین توصیف این است:

وأشربَ ظلام النّور/ وحَطّم الزُّجاجه/ فهذه اللّیله لا تعود/ أصابک السهم فلا مفرّ یا خیّام... (بیاتی، ۱۹۷۲، ج ۲: ۶۷)

ترجمه: تاریکی را نور نوشاند/ و جام بلورین را شکست/ بی‌شک این شب بازنمی گردد/ خیّام! تیر بـه تـو اصـابت کرد؛ هیچ راه گریزی نیست.

و در وصف دوّم از خیّام، به گونه‌ای که ناامیدی مطلق بر کلامش سایه افکنده می گوید:

والخمر فی الإناء/ فعبَّ ما تشاء/ بقبه السماء/ أو قدح البکاء/ فی حانة الاقدار (همان: ۶۷)

ترجمه: شراب در پیاله است/ هرچه می‌خواهی بنوش/ با گنبد آسمان/ یا پیالهٔ اشک/ در میکدهٔ سرنوشت

در این‌جا از خیّام و وصف او متوجّه اوضاع زمانهٔ خود می‌شود و از وصف خیّـام، پلـی بـه شـرایط امـروز جامعه می‌زند:

أصابک السّهم، فلا مفرّ یا خیّام،/ ولتَحسب الدّیکَ حِماراً، آنها مَشیئه الأیامِ/ – الظبی فی الصحراء/ وراءَه تَجری کلابُ الصَّید فی المساء (همان: ۶۷)

ترجمه: تیر به تو اصابت کرد راه گریزی نیست خیّام!/ پندار که این خروس خری است. این خواسـت روزگـاران است/ آهو در صحرا می‌خرامد/ و به دنبالش سگانی شکاری در آسمان‌اند

بیاتی با نام بردن از خروس که رمز آگاهی است و در اساطیر همواره پیـک سـروش اسـت، خیّـام را از فضای جامعهٔ امروز آگاهی می‌دهد؛ از شهرهایی که آمار و ارقام و بانک‌ها بر آن حکم می‌رانند:

حَتّی تَموتُ فارغَ الیَدَین تَحتَ قَدمِ الخمّار/ رفیقک الوحید فی رحلتِکَ الأخیرَه/ لمدن النَمِل التی تَحکُمُها الأرقامُ والبنوکُ (همان: ۶۸)

ترجمه: تا با دست خالی در زیر گام‌های می خواران بمیری/ تنهـا یـاورت در سـفر واپسـین اسـت/ بـه شـهرهایی خواب‌آلود که آمار و ارقام و بانک‌ها بر آن‌ها حکم می‌رانند

و سومّین توصیف بیشتر شبیه به خیال شاعر است و نیز انتظار امیدی دوردست که البتّه نایافتنی می‌نماید:

فهذه اللّیله لن تعود/ طارَت بِنا کما طارَ بِنا بَساطُ ألفِ لیلهٍ/ مُعانقین تَحتَ أضواءِ النُّجوم «دجله»/ فدَیک هذا اللَّیلِ ماتَ قبل أن یَبلج النهار (همان: ۶۸)

ترجمه: این شب بازنمی گردد/ می گذرد؛ مانند هزاران سال گذشته که گذشته اسـت/ مـا در زیـر نـور سـتارگان دجله هم‌آغوش می‌شویم/ و خروس این شب مرده است؛ پیش از آنکه روز برآید.

از این گذشته، بیاتی که «عایشه» را معشوقهٔ خیّام مـی‌دانـد، هـر کجـای دیـوانش کـه از خیّـام صـحبت می کند گریزی نیز به نـام عایشـه مـی‌زنـد. او خـودش عایشـه را در ابتـدای دیـوان **الموت فی الحیاة** معرّفـی می کند و می گوید دختری بود معشوقهٔ خیّام؛ (بیاتی، ۱۹۷۲: حاشیه دیوان **الموت فی الحیاة**) عـلاوه بـر ایـن او را روح عالم جدید و نمادی فردی و اجتماعی برای عشق می‌داند و معتقد اسـت عایشـه «رمـزی اسـت؛ زمانی به این دلیل که نام زنـی اسـت کـه انسـانی عـادی از گوشـت و خـون اسـت. ولـی رفتـه‌رفتـه تحـول

می یابد و به نمادی ابدی تبدیل می‌شود که از عشتار سومری به عشتروت فنیقی تبدیل می‌شود و بعد از اسلام با نام عایشه به آغوش تمدّن اسلام بازمی‌گردد. (بیاتی، ۱۹۹۳: ۵۶)

«عایشه» در شعر بیاتی نماد «شادی و طراوت و روحِ» از دست رفته است؛ «روحی شاد و پرنشاط و نورانی» که می توانست در عراقی آباد و آرام و به دور از قتل و زور و فشار بیگانه تجلّی پیدا کند و از این حیث، سخن گفتن از دوری و هجران عایشه و تأثّر و تحسّر پیوستهٔ شاعر، می‌تواند بیانی رمزی از افسردگی‌ها و رنج‌های تبعید باشد که در رابطه‌ای تشبیهی و تمثیلی، یادآور درد و رنج‌های فراق و دوری «عاشق و معشوق» نیز می‌تواند بود؛ مثلاً در قطعهٔ «مرثیهٔ عایشه» آنگاه که می‌گوید:

عائشه عادت معَ الشتاء للبُستانِ/ صفصافةً عاريةَ الأوراق/ تبكي على الفرات/ تصنعُ من دموعِها، حارسةُ الأمواتِ/ تاجاً لحبٍ مات (همان، ۱۹۷۲: ۱۳۵)

ترجمه: عایشه همراه با زمستان به بستان بازگشت/ -بیدی بی‌برگ -/ بر فرات گریه می‌کند -/ و نگهبان مردگان از اشک‌های آن -/ تاجی برای عشقی مرده می‌سازد

«عایشه» را «عشقی مرده» می‌داند که گرفتار «زمستان» شده است و «همراهِ زمستان بودن» (مجازاً سرما و یخزدگی) می تواند تصویری نمادین از سردی یأس و ناامیدی باشد و به طور کلّی، «زمستان»، «بیدِ بی‌برگ»، «مردگان»، «اشک» و «گریه کردن»، همگی بیانی رمزی از حالات اندوه و دل‌مردگی و بی‌عشقی به شمار می‌آیند. در ادامه می‌گوید:

تعبث في خصلات ليل شعرها الجرذان/ تزحف فوق وجهها جحافل الديدان/ لتأكلَ العينين/ عائشه تنامُ في «المابين»/ مقطوعه الرأس على الأريكه (همان: ۱۳۵)

ترجمه: موش‌ها در طرّه‌های گیسوی سیاهش بازی می‌کنند/ لشکر کرم‌ها بر چهرهٔ او می‌خزند/ تا دو چشمانش را بخورند/ -عایشه در «مابین» خواب است -/ با سری بریده بر تخت»

او در حقیقت، دیرزمانی است که عشقِ خود را در چنگال استعمارگران، از دست رفته می‌بیند و گویی با این وضعیّت کنار آمده است و این ناامیدی از بازگشت عشق گذشته‌اش را در ادامه، بصراحت بر زبان آورده است:

وأنبشُ الترابَ/ أصيحُ من قبرِ إنتظاري يائساً أصيح/ أقول للصفصافه/ ما قالت العرّافه/ عائشه عادت إلى بلادها البعيده (همان: ۱۳۷)

ترجمه: و خاک را زیر و رو می‌کنم/ ناامید، از قبرِ انتظارم فریاد برمی‌کشم/ -و به درختِ بید می‌گویم/ آنچه را پیشگو گفت:/ عایشه به سرزمین دوردستش بازگشت.

در قطعهٔ «مرگ در غرناطه»، «عایشه» (عراق)، نشانه‌ای از «پذیرفتن تحقیر و شکست و از دست دادن عظمت و منزلت گذشته» می‌تواند باشد. بیاتی، معشوق (سرزمین عراق) را در اینجا در هیأتی دیگر ملاقات می‌کند. عایشه پس از مرگ، بار دیگر، به صورت «کنیزکی» ظاهر می‌شود؛ با این حال، قداست و پاکدامنی گذشته‌اش را با خود دارد و شاعر (عاشق)، با دیدن شرم و اندوه معشوقه‌اش، احساس شکست می‌کند:

...تُزیح عن جَبینها النقاب/ تجتازُ ألف باب/ تنهضُ بعد الموتِ/ عائدةً للبیت/ ها أنذا أسمعها تقول لی لبیک/ جاریةً أعود من مملکتی إلیک (همان: ۱۴۳)

ترجمه: ... و نقاب را از چهره‌اش برمی‌دارد.../ و پس از مرگ به پا می‌خیزد/ و به سوی خانه برمی‌گردد.../ اینک می‌شنوم که به من می‌گوید: لبّیک –/ چون کنیزی از مملکتم به سوی تو بازمی‌گردم...

در شعر بلند «واژه‌هایی به سنگ» در دو مورد از عایشه، به عنوان «معشوقهٔ شاعر» سخن به میان آمده است. در قطعه‌ای با عنوان «غیرممکن» می‌گوید:

یأتی مع الفجر ولا یأتی/ حبی الّذی أغرق فی الصمت/ یحوم حول السور مستجدیاً/ تنهشه مخالب الموتِ/ حتی إذا ما الیأس أودی به (همان: ۱۸۷)

ترجمه: با فجر می‌آید و نمی‌آید/ عشقم که در سکوت فرورفته است/ اطراف دیوار دریوزگی می‌کند و می‌چرخد/ –چنگال‌های مرگ او را می‌خورند/ تا زمانی که یأس و ناامیدی او را هلاک کند.

در اینجا، عایشه معشوقه‌ای درمانده است؛ محتضری است که در برابر هجوم بی‌امانِ ترس و یأس و مرگ، ساق‌های دلش زمین‌گیر شده است و هیچ امیدی برای نجات و رهایی، در او باقی نمانده است. در شعر «نوشته بر قبر عایشه»، منظور از «شهر مردگان»، نیشابورِ خیّام، در معنی معاصر آن می‌تواند «عراقِ بیاتی» باشد که نمادِ «فشار و ضعف و خستگی و سکوتِ ناشی از ترس و تنهایی و انزواطلبی» است. «لشکریان آتش» نیز، قوم وحشی و ویرانگر سلجوقی در عصر خیّام و حکومت غاصب و استعمارگر بیگانه در زمان بیاتی هستند. این ترکیب، نمادی است از تباهی و ویرانی که نیشابور، سرزمین خیّام را لگدمال سمّ ستوران خویش کرده بود و اکنون در نظر بیاتی، گریبان‌گیر عراق شده است:

یا راکباً نجران/ بلّغ ندامای إذا ما طلع النهار/ واقتحمت مدینةَ الموتی خیول النار/ وشطَّ بی المزار/ «أن لا تلاقیاً» ولا لقاء/ وابک علی طفولتی أمام صمت القبر/ وقِف علی أطلال هذا القلب/ مصلیاً للرب/ فمن هنا أقلبت/ وَمن هنا رحلت (همان: ۱۹۲)

ترجمه: ای سواری که به سوی نجران می‌روی/ چون روز فرارسد/ و لشکریانِ آتش، شهر مردگان را تصرّف کنند/ و دیدار برایم دور گردد/ به دوستانم این خبر را برسان/ که دیگر ملاقات و زیارتی نخواهد بود/ و بر کودکی من مقابل سکوت قبر گریه کن/ و بر اطلال این قلب بایست/ و با خدا راز و نیاز کن [و بگو]/ از این‌جا آمد/ و از این‌جا رفت

٤-۲. اندیشه‌های خیّامی

از میان تمامی وجوه هنری و فکری و یا ابعاد زندگی خیّام، آنچه بیش از همه روشن و مورد اذعان خیّام‌پژوهان است، جهت‌گیری فکری و بُعد اندیشگی خیّام می‌باشد. «شعر در دوره‌ای که خیّام به سر می‌برد آفاقی است و بندرت نمونهٔ شعری که گرایش به بیان انفسی داشته باشد می‌توان یافت؛ مگر در اواخر این عهد در بعضی شعرهای مسعود سعد و در رباعی‌های خیّام که بیانی کاملاً انفسی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۲۴). در بررسی عناصر معنوی شعر خیّام، از یک سوی، تجربهٔ منطقی و واقعی دخالت دارد که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست و از سوی دیگر، عاطفهٔ خاصّ انسانی در برابر این واقعیّت جهان هستی و دریغ شاعر بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی. امّا هیچ‌کدام از این دو زمینهٔ معنوی شعر، تازگی و لطفی ندارند؛ زیرا اندیشهٔ مرگ و هراس از آن، ویژهٔ خیّام نبوده است؛ بلکه خیال نیرومند اوست که توانسته است این اندیشه و عاطفهٔ همهٔ انسان‌ها را در تصویری خاص ابدیّت بخشد... بنابراین، تصویر در شعر خیّام، پرده‌ای است که در آن سوی آن، مجموعه‌ای از عواطف و تأمّلات عالی ذهن بشری نهفته است (همان: ۲۷ و ۵۸۱).

آن‌گونه که مسلّم است، نگرش خیّام به فلسفهٔ آفرینش و طریق معرفت الهی، بر راه فلسفهٔ مشّاء ابن سینا رفته است که بر معرفت استدلالی و براهین عقلی استوار است. وجود پاره‌ای مفاهیم متضّاد و ناساز در اشعار خیّام موجب شده است که دیدگاه‌های متفاوتی در ردّ و قبول او مطرح شود. شاید از این جهت که «اختلافات عمیق فِرَق شیعه با اهل سنّت و اشعریّه و معتزله و نیز برخوردهای داخلی مذاهب اربعه؛ بویژه شافعی و حنفی در تمام بلاد اسلامی؛ بخصوص در خراسان و اصفهان و بغداد، مرکز خلافت، از مسائل رایج آن روزگار بوده است» (کسایی، ۱۳۶۳: ۱۷). علاوه بر این، هرگاه سخن از دریافتن اسرار حکمت الهی و فلسفهٔ پیچیدهٔ آفرینش باشد، خاصّه اینکه لزوماً در لباس شعر ارائه شود، بر ابهام و رازناکی کلام خواهد افزود. نیز، نباید بسترِ نامساعد و شرایط خفقان آمیز عصرِ سلجوقیان و روزگار خیّام را از نظر دور داشت. به هر حال ترس از مرگ و رفتار وحشیانهٔ حکّام سلجوقی، اندیشمندان و فیلسوفانی چون خیّام را به انزوا و درون‌گرایی کشانید و روحیهٔ اعتراض و نارضایتی را در

آن‌ها تشدید کرد؛ اعتراضی که ناگزیر باید در پوششی از مجاز و رمز و استعاره بیان می‌شد. بنابراین پیچیدگی و گستردگی مفاهیم رباعیات خیّام، چندان غریب و شگفت‌ناک نباید باشد.

مهم‌ترین بارقه‌های فکری و فلسفی و زمینه‌های فکری حاکم بر رباعیّات خیّام که به عنوان تجربیّات منطقی و عاطفی شاعر مطرح شده‌اند و همگی یا اغلب آن‌ها، دغدغه و فکر و خیال «هر زمانی» و «هر مکانی» نوع بشر نیز بوده است، عبارتند از:

٤-٢-١. دَم غنیمت شمردن

از نظر خیّام، چون روزگار بر یک حال باقی نمی‌ماند، بهره‌گرفتن از لحظه‌های عمر و کامیابی از روزگار، نشانهٔ خردورزی است و مناسب‌ترین شیوهٔ کام گرفتن از عمر ناپایدار، روی آوردن به می و مستی است. خیّام از رسیدن به آرزوها و خوشبختی در این دنیا ناامید است و دنیا را بی‌حاصل می‌انگارد و با اینکه حکیمی خردگراست، امّا چون در حلِّ معمّای رازناک آفرینش گزیری نمی‌یابد، از عقل می‌گریزد و در دامن «می» می‌آویزد (مجموعاً در ۴۸ رباعی چنین نگرشی دارد). نمونه:

ابر آمد و باز بر سرِ سبزه گریست — بی‌بادهٔ گلرنگ نمی‌باید زیست
این سبزه که امروز تماشاگهِ ماست — تا سبزهٔ خاکِ ما تماشاگهِ کیست!

(خیّام، ۱۳۹۱: ۱۴)

اکنون که گل سعادتت پربار است — دست تو ز جامِ می چرا بیکار است؟
می خور که زمانه دشمنی غدّار است — دریافتنِ روزِ چنین دشوار است

(همان: ۱۵)

برخیزم و عزم بادهٔ ناب کنم — رنگِ رُخِ خود به رنگ عنّاب کنم
این عقل فضول پیشه را مشتی مِی — بر روی زنم چنان‌که در خواب کنم

(همان: ۱۳۰)

نیز، رجوع شود به رباعیّات (۷-۸-۱۶-۱۷-۲۴-۲۵-۳۰ و...).

در نگاه دوراندیش خیّام، چون همه چیز بر گذر سیل حوادث دچار شکست و تباهی خواهد شد (۳۵-۴۲-۴۳-۶۰-۶۳-۷۳-۱۰۳... جمعاً ۱۹ رباعی)، پس چاره‌ای جز خوش‌باشی و غم‌ستیزی در این پنج روزهٔ عمر نمی‌شناسد و تنها راه دستیابی به این حسّ و حال را در میگساری و پیمانه کشی می‌بیند و تا آن‌جا بر درستیِ این تصمیم تأکید می‌ورزد که شراب‌خواری و باده‌گساری را در مقابل مسجد و

کُنشت می‌نهد و حتّی بر آن‌ها ترجیح می‌دهد (۴۵-۵۰-۵۱-۵۳-۸۲-۸۵-۹۲-۹۶-۱۰۸... (جمعاً ۲۱ رباعی). شاید این مقایسه، تصویری نمادین و رمزآلود باشد از این مطلب که زیبایی‌ها و لذّت‌های این عالم، جلوه‌ای از خوشی‌های آن عالم خواهد بود؛ پس باید با دیدی مثبت و مینویی به آن‌ها نگریست.

فصل گل و طَرفِ جویبار و لبِ کشت　　با یک دو سه اهل و لعبتی حورسرشت
پیش آر قدح که باده‌نوشان صبوح　　آسوده ز مسجدند و فارغ ز کنشت

(همان: ۴۵)

تا کی غم آن خورم که دارم یا نه　　وین عمر به خوش‌دلی گذارم یا نه
پُر کن قدحِ باده که معلومم نیست　　کاین دم که فروبرم برآرم یا نه

(همان: ۱۶۱)

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

(همان: ۴۷)

چندان‌که نگاه می‌کنم هر سویی　　در باغ روان است ز کوثر جویی
صحرا چو بهشت است ز کوثر کم گوی　　بنشین به بهشت با بهشتی‌رویی

(همان: ۱۷۵)

عبدالوهّاب البیاتی نیز آن‌جا که خود و یا انسان معاصر را تیرخوردهٔ سرنوشت مرگبار می‌بیند و در برابر سختگیری و بی‌رحمیِ زمانه تاب نمی‌آورد، گریزگاهی جز «می و پیمانه» نمی‌شناسد. در شعر «در میخانهٔ سرنوشت»، وطن را «میخانهٔ سرنوشت» خویش می‌پندارد که باید غربت را رها کند و به آن‌جا بازگردد و باقی‌ماندهٔ عمرش را تا دمِ مرگ، هم‌نفس آن باشد. شعر بیاتی، علاوه بر اینکه به مغتنم‌شمردن فرصت کوتاه هستی سفارش می‌کند، جنبهٔ وطنی هم پیدا کرده است:

الخمر فی الإناء/ فعُبَّ ما تشاء/ بقبّه السماء/ أو قدح البکاء/ فی حانة الأقدار/ حتی تموت فارغ الیدین تحت قدم الخمار/ رفیقک الوحید فی رحلتک الأخیره/ لمدن النمل التی تحکمها الأرقام و البنوک (بیاتی، ۱۹۷۲: ۶۸)

ترجمه: ... شراب در ساغر است/ هر چه خواهی بنوش/ در زیر آسمان مینایی/ و یا جام گریه را بنوش/ در میکدهٔ سرنوشت/ تا اینکه با دست‌خالی در زیر پاهای می‌فروش بمیری/ او تنها دوستت در سفر پایانی/ به شهرهای مورچگان است؛ شهری که اعداد و ارقام و بانک‌ها بر آن فرمان می‌رانند... .

٤-۲-۲. پدیدهٔ مرگ

مرگ و نیستی، معمّای ناگشودهٔ هستی است. در رباعیّات خیّام، بیش از هر موضوعی، به «مرگ» و فناپذیری مُلک هستی پرداخته شده است و از نظر او، چون پایان زندگی دنیایی مرگ است، پس در کارها و امور این جهانی نباید اندیشید. به دیگر سخن، دنیا به کام خردمندان نمی‌گذرد (جمعاً ۱۵ رباعی) نمونه:

چون نیست ز هرچه هست جز باد به دست — چون هست به هرچه هست نقصان وشکست
انگار که هرچه هست در عالم نیست — پندار که هرچه نیست در عالم هست

(خیّام، ۱۳۹۱: ۳۵)

از جِرمِ گِلِ سیاه تا اوج زُحَل — کردم همه مشکلات گیتی را حل
بگشادم بندهای مشکل به حِیَل — هر بند گشاده شد به جز بندِ اجل

(همان: ۱۲۵)

هم‌چنین رجوع شود به رباعیّات (۳۲-۵۹-۶۴-۷۷-۱۰۹-۱۱۹-۱۲۴...).

در مجموعهٔ شعر بیاتی که مورد بحث این مقاله است نیز، اندیشهٔ «حاکمیّت مرگ بر مُلک هستی»، به عنوان یک الگوی اسطوره‌ای، برای همگان؛ حتّی خدایان، به طور جدّی مطرح می‌شود. تکرار عبارت «هیچ‌کس جز خدا غالب و پیروز نیست»، در مجموعهٔ «الّذی یأتی ولا یأتی» تأکیدی است بر ایمان و باور قلبی شاعر نسبت به فناپذیری عالم وجود. عبارت «عایشه مُرد؛ ولی من او را همچون تو می‌بینم» و یا شعرِ «پس ببار ای ابر-هر زمان که خواستی -فردا نیشابور سرسبز می‌شود -و از قبر مهجورش به سوی من بازمی‌گردد» به رستاخیز و تولّد دوبارهٔ عایشه و نیشابور، پس از مرگ و نیستی اشاره دارد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ مفهوم «مرگ» در شعر بیاتی این است که در اغلب موارد، نگاهی مثبت به این پدیده دارد. مرگ را برای رسیدن به خوشبختی و آرامش و آبادانی، ضروری می‌داند؛ مثلاً وقتی می‌گوید:

وإندلعی شرارةً، تحرق نیسابور وتغسل وجهها البلید، الشاحب المقهور

ترجمه: شراره‌ای فکن -که نیشابور را بسوزاند -و چهرهٔ رنگ پریدهٔ مقهورِ احمقانه‌اش را بشوید.

مرگِ نیشابور (عراق)، همان زدودن رنگ فقر و غصّه و درد از چهرهٔ نیشابور است؛ کاری است که به نیشابور عزّت و آبروی دوباره می‌بخشد و از این حیث، «مرگ» مفهومی نمادین پیدا می‌کند. در شعر

«نوشته بر قبر عایشه» آن‌جا که می‌گوید: «بابل زنده نشد - و بر دیوارهای آن بشارت دهندهٔ انسان برنخاست - توفان آن را ویران نکرد - و گناهان اهلش را نَشُست»، نیز مفهومی مشابه دیده می‌شود. «توفان» معادلِ همان «مرگ» است که شاعر دوست دارد اتّفاق بیفتد تا ظلم و فساد و گناهانِ اهالیِ «بابل» (عراق) را با خود ببرد و سرزمینش حیات دوباره‌ای بیابد. در حقیقت، «توفان» نمادِ رستاخیز دوباره است. بی‌تردید، این‌گونه از کاربرد «مرگ» به عنوانِ یک فرایند تغییر و تحوّل و بازسازی، بیشترین کاربرد را در دو دفتر شعر مورد بحث از بیاتی دارد.

در قطعهٔ «**صورةٌ علی غلاف**» از این مجموعه، شاعر از «مرگ» به عنوان «زخم کهنه‌ای» سخن می‌گوید که در خاطرهٔ جمعی بشر جای دارد. از یک منظر، در بیانی رمزآلود و هم‌سو با خیّام، می‌تواند یادآور «مرگ»، به عنوان نگرانی و درد کهنه و همیشگی بشر باشد و در چشم‌اندازی دیگر، بیانگر رنج‌ها و سختی‌ها و آوارگی‌های مردم سرزمینش خواهد بود. هنرِ بیاتی در همین است که یک باور اسطوره‌ای قدیم را به زمان خویش آورده است و از آن بهرهٔ کافی گرفته است. بیاتی، در مواردی به شیوهٔ خیّام نتیجه‌گیری می‌کند. این قرابت فکری آن‌ها را مشخّصاً در قطعهٔ «**المَوت**» و نیز در شعر «**فی حانة الأقدار**» می‌توان احساس کرد. شاعر در غربت میان مرگ و زندگی گرفتار است؛ همچون چهرهٔ ماه در تاریکی (ماه کور در دل ماهی) است و چون خورشیدی نیست که بر او بتابد، به کورسوی فانوسی در دلِ سیاهی امید بسته است. او خویشتن را به پذیرفتنِ چنین سرنوشتی راضی می‌کند؛ چراکه راهِ گریزی ندارد. بیاتی در این شعر، خود را «خیّام» می‌پندارد و در برابرِ شکارچی سرنوشت و روزگاری که مرکبش را زین کرده است تا همه را در قید خود گرفتار کند، چاره‌ای جز سرکشیدن جامِ اندوه و اشک نمی‌بیند. او سایهٔ اندوه و تاریکی و مرگ را بر سرِ خود و هم‌وطنانش همیشگی می‌داند و در نظرِ او دیگر سپیده‌ای و بامدادی از راه نخواهد رسید تا منتظرِ شب‌های دیگر باشد. اوضاع کنونی مملکتش را متفاوت با روزگاری می‌داند که در زیرِ نورِ ستارگان، با آبِ دجله، نخلستانی از شادی و طراوت و تازگی در دلِ زندگی می‌کاشتند. در یک نگاه روان‌شناسانه به ادبیّات مورد استفادهٔ بیاتی در این مجموعه، شاید بتوان گفت این کوبش‌های عصبی که فریاد اندوه شاعر را برآورده‌اند، همگی ناشی از ترس و وحشتی است که از مرگ دارد. در واقع، شاعر چون پی برده است که دیگر چشمش به بازگشت آرامش شهر و دیارش روشن نمی‌شود و گوشش آهنگ دلنواز زندگی را نخواهد شنید، از درد به خود می‌پیچد؛ گاه از پذیرفتن ناکامی ناگزیر است و گاه از تصوّرِ چنین سرانجام اسفناکی در

گریز. می‌توان پذیرفت که دیدگاه فکری بیاتی، از همان آبشخوری نوشیده است که قرن‌ها پیش از او، خیّام را به عنوان چهره‌ای معترض، گریزان و ناراضی در برابرِ مرگِ اجتناب‌ناپذیر، سیراب نموده است. هر دو به عنوان تنها راه مقابله با وحشت جان‌گزای مرگ، دعوت به میکده و می و پیاله می‌کنند. پیاله‌ای که خیّام به دَور درآورده است، از بادهٔ ناب لبریز است تا با خوش‌باشی ظاهری، بر همهٔ تألّمات روحی و فکری‌اش سرپوش بگذارد؛ امّا جامِ بیاتی، سرشار از اشک و اندوه است؛ اشکی که در آوارگی خودش و ویرانیِ سرزمینش رهایَش نمی‌کند. این تصویر را می‌توان از واژگان و ترکیبات رمزی و اسطوره‌ای شعرش دریافت: «ماه که در دلِ ماهی ناپدید شده است» و تابشی ندارد؛ «آهویی که در هنگام غروب از سگ‌های شکاری در گریز است». «دیگر خروسی نیست که طلوع سپیده‌دمی را نوید دهد» چراکه «امشب، پیش از روشنیِ فجر می‌میرد». شاعر «تیرخوردهٔ تقدیر و سرنوشت محتوم و مرگبار خویش است و راهِ فراری ندارد» و «شبی که از عمر سپری می‌شود، دیگر بازگشتی ندارد». با ذکر ترجمهٔ قسمت‌هایی از شعر «الموت» بهتر می‌توان این ویژگی شعر بیاتی را حس کرد:

«روباه پیر، – با برگ زرد رنگ و رموز و اسرار، ریش گذاشته است –لباسِ شب به تن کرده و بر سر، دستارِ پنهان‌کردن نهاده است! – در هر شبی باکره‌ای را بکارت می‌درد – و گوسفندان و کودکان را می‌خورد – و از پستان‌های این پیرزن شیر می‌نوشد. – به عاشقان خیانت می‌کند – و از اعماق درون با کبر و غرور می‌خندد... – هر آن کس را که بخواهد خوار و ذلیل می‌کند – و هر کس را که بخواهد عزیز!... – و به جلاّد و قربانی هر دو خیانت می‌کرد – و پری‌زادگان را در قصرهای شگفتشان می‌ربود – روباه پیر مست از اینجا گذشت؛ – بر گِرد خانه چرخید – و عجوزه‌ها و کودکان روستا در پی او می‌رفتند».

در یک نگاه، شاید بتوان گفت «روباه پیر» همان «مرگ» است. روباه در فرهنگ و ادبیّات بسیاری از ملل، نماد «مکر و نیرنگی» است که در سکوت انجام می‌گیرد. بی‌صدایی و سکوت از ویژگی‌های «مرگ» نیز هست و صفتِ «پیر» که با آن همراه شده، با مرگ تناسب دارد و نشانهٔ دیرسالی و «هر زمانیِ» آن است. ریش گذاشته تا خود را پنهان کند و پیوسته در کمین آدمیان است و هر شب جان یکی از فرزندان آدم را می‌رباید؛ به هیچ‌کس رحم نمی‌کند و با هیچ‌کس نردِ عشق و دوستی نمی‌بازد؛ نه با جلّاد و نه با قربانی. نه با پیرزن و نه با کودکان و پری‌زادگان. همه را با خود می‌برد؛ هم کودکان

ساده‌دل روستایی را و هم عجوزه‌های کهنه‌کار حریف را و... . در این قطعه شعر، بسیاری از ویژگی‌های مرگ در مفهوم رایج آن را می‌توان حس کرد.

در قصیدهٔ «**طریدة**[۸]» از مرگ و حیات سخن می‌گوید. مرگ خرگوش ترسیده بیهوده نیست؛ بلکه مقدّمهٔ یک زندگی جدید است و همین‌طور مرگ یک انسان انقلابی، به معنای نابود شدن او نیست؛ بلکه مقدّمه‌ای برای حیاتی نو است:

والأرنب المذعور/ یموت تحت قدم الصیاد/ مُخضّباً بِدَمِه الأَورادِ/ لورکا یجرّ واقفاً للمَوتِ فِی المیلادِ/ أمامَه کِلابُ الصَّیدِ تَجری/ تَنبَحُ الجَلّادَ/ .../ أهذه الآلامِ/ و هذه السُّجون و الأصفَادِ/ شهادةُ المیلادِ، یا خیّام/ فی هذه الأیام؟
(بیاتی، ۱۹۷۲: ۶۹-۷۰)

ترجمه: خرگوش ترسیده/ زیر گام‌های صیّاد می‌میرد/ و از خونش گل‌ها را رنگین می‌کند/ لورکا ایستاده است تا مرگ را در حیات به دست آورد/ پیش رویش سگان شکاری در حرکت‌اند/ که برای جلاّد پارس می‌کنند/ خیّام! آیا این دردها/ و این زندان‌ها و دستبندها در این روزگار/ گواه زاده شدن هستند؟

٤-۲-۳. تردید و ابهام در فلسفهٔ آفرینش

دیدگاه فلسفی خیّام دربارهٔ نظام خلقت که «مبتنی بر قوّت اندیشهٔ ژرف‌اندیشی و صداقت علمی است» (خاتمی، ۱۳۸۱: ۲۲۳) او را نسبت به پاره‌ای از مسائل از قبیل «امور شرعی» و «آخرت» دچار تردید و حیرت نموده است (۱۱-۱۷-۲۰-۲۷-۳۴-۳۷-۳۸-... (جمعاً ۲۶ رباعی). خیّام بهشت و دوزخ و وجود دنیای دیگر را امری نامعلوم و غیر قابل اعتماد می‌داند (۴۷-۴۹-۶۸-۸۲-۹۳-۹۴-۹۵-۱۶۷) چنین نگرشی اگرچه به ظاهر مغایر با شرع اسلام و مایهٔ شگفتی است، امّا در حقیقت، آدمی را به مراقبت از لحظات زودگذر عمر برمی‌انگیزد. در نظر خیّام، عملاً بهشت و دوزخ در همین دنیاست (۱۷۵). در نمونه‌های زیر، گویی به مسألهٔ رستاخیز و دنیای باقی ایمان ندارد و به بهشت و دوزخ، با نگاهی طعن آلود و آمیخته با تردید می‌نگرد:

هرچند که رنگ و بوی زیباست مرا — چون لاله رخ و چو سرو بالاست مرا
معلوم نشد که در طرب‌خانهٔ خاک — نقّاش ازل بهر چه آراست مرا

(خیّام، ۱۳۹۱: ۱۱)

افسوس که سرمایه ز کف بیرون شد — وز دست اجل بسی جگرها خون شد
کس نامد از آن جهان که پرسم از اوی — کاحوال مسافران عالم چون شد

(همان: ۶۸)

در دو دفتر شعری مورد بحث از بیاتی، نمونه‌ای مشخّص که بازگوکنندهٔ روحیهٔ انکار یا تردید بیاتی در فلسفهٔ آفرینش و چون و چرا در برابر مشیّت الهی باشد، مطرح نشده است. شاید از این جهت که با محتوای کلّی شعر او سازگاری نداشته است؛ چراکه ایجاد انگیزهٔ قیام و سازندگی و مقاومت در برابر رنج و شکنجه‌های تبعید و فشارها و بیدادهای دشمنان به سرزمینش عراق، هدف اصلی و رسالت شاعر است که در این دو اثر نمود پیدا کرده است. پیداست که شاعر نمی‌تواند در چنین شرایطی، به سکوت و تسلیم در برابر سرنوشت فراخوانَد. در اشعار بیاتی –چنان‌که پیشتر هم آمد -احساسات وطنیِ شاعر و رنگِ اعتراضاتِ او، با عنصر اسطوره درآمیخته است و در پوششی از نقاب و رمز و نماد مطرح می‌شود و این امر تا حدودی از وضوحِ و روشنی آن کاسته است. درون‌مایهٔ اعتراضات و انتقادات بیاتی، تماماً رنگ ملّی و میهنی دارد و به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم، از سُستی و زبونی در برابر بیگانه می‌نالد. همه جای شعر او، دعوت به بازگرداندن روزهای خوشی و سرسبزی و طراوت گذشته به میهنش موج می‌زند. در رباعیِ زیر، بیاتی، از شرایط موجود بیزار و گریزان است. زندگی را تکرار بیهودگی‌ها می‌پندارد. از نظرِ او، راضی شدن به وضعیّتی ساکن و ایستا، مایهٔ فساد و تباهی است:

- «بایستی انتخاب کنیم- بایستی باد را قبضه کنیم و ظروف زردِ مسی را بچرخانیم -بایستی معنی را در پشتِ عبث‌های زندگی بیابیم -چراکه زندگی در این مدارِ بسته، خودکشی است». (بیاتی، ۱۹۷۲: ۹۶)

و در پایان دفتر دوّم، بابل (عراق امروزی) را به تلاش و امید به یافتن حیات دوباره فرامی‌خواند:

بابل یا مدینه الأشرار، قومی و غطّی عریَ هذا الجسد الذابلِ بالأزهار، قومی لعلَّ البرق و الفارس المجهول من دمشق، یبذر فی بطنک بذرةً فتحملین (همان: ۱۹۵)

ترجمه: ای بابل ای شهر اشرار -برخیز و برهنگی این جسد پژمرده را با گل‌ها بپوشان -برخیز شاید برق -و سوار مجهول از دمشق- دانه‌ای در دل تو بکارد و تو باردار گردی.

دربارهٔ حیات دوبارهٔ عایشه نیز، بارها با خوش‌بینی و امیدواری سخن رانده است:

- «عایشه در زیر برگ‌های درخت خرما-[در قالب] پروانه‌ای کوچک برانگیخته خواهد شد»

٤-۲-٤. مسألهٔ «قضا و قدر»

خیّام در چند مورد، با تکیه بر منطق و استدلالی که خاصّ مشرب فلسفیِ اوست می‌گوید: تسلیم سرنوشت باش که همه چیز از پیش معلوم است (۶۱-۷۶-۸۰-۸۴-۸۹-۱۱۲-۱۷۳-۱۷۶-۱۷۸). او در این نُه رباعی، آشکارا از تسلیم بی‌چون و چرا و دست روی دست گذاشتن در برابر پیشامدهای

روزگار سخن می‌گوید و اگر این اشعار همراه با خوش‌بینی و در پوششی از تفسیرهای دینی معنا شوند، با تعابیری که در قرآن کریم نیز به عنوان «رزق مقسوم» یا «رزق معلوم» آمده است، منافاتی ندارند. در این صورت است که چنین باورداشتی نسبت به سرنوشت معلوم، هرگز به معنای کاهلی و شانه خالی کردن از زیر بار مسئولیّت‌های فردی و اجتماعی نخواهد بود. نمونه:

بر من قلمِ قضا چو بی‌من رانند — پس نیک و بدش ز من چرا می‌دانند
دی بی‌من و امروز چو دی، بی‌من و تو — فردا به چه حجّتم به داور خوانند؟

(خیّام، ۱۳۹۱: ۷۶)

آرند یکیّ و دیگری بربایند — بر هیچ کسی راز همی‌نگشایند
ما را ز قضا جز این قدر ننمایند — پیمانهٔ عمر ماست، می‌پیمایند

(همان: ۶۴)

گونه‌هایی از این برداشت را در اشعار مورد بررسی از بیاتی نیز می‌توان دید. در نمونهٔ زیر از شعر «*العودة من بابل* = بازگشت از بابل»، در عین حال که منتظر رستاخیز است و دعوت به بازسازی بنای ویران شدهٔ عراق و زندگی می‌کند و می‌گوید:

بابل تحت قدم الزمان/ تنتظر البعث، فیا عشتار/ قومی، إملئی الجرار/ وبلّلی شفاه هذا الأسد الجریح/ وأنتظری مع الذئاب و نواح الریح (بیاتی، ۱۹۷۲: ۷۷)

ترجمه: بابل در زیر قدم‌های زمان/ در انتظار رستاخیر است/ پس ای عشتار!/ برخیز و کوزه‌ها را پرکن/ و لب‌های این شیر زخمی را آبی بنوشان/ و با گرگ‌ها و زوزه‌های باد منتظر باش

امّا در مواردی نیز، اندیشهٔ جبری دارد؛ مثلاً در شعر زیر، چون بابل (عراق) را تا همیشه محکوم ظلم و تاریکی شب می‌بیند، از منقاد شدن در برابر سرنوشت معلوم نیز سخن به میان آورده است:

- «ای ستاره! بابل تا ابد زیر خیمهٔ شب و تاریکی است - گرگ‌ها بر خرابه‌های آن زوزه می‌کشند. - خاک پُر می‌کند چشم‌های فرورفته و محزون او را ... - ولی عشتار، هم‌چنان بر دیوار، دست بریده است و خاک بر چهره نشسته - و سکوت و علف‌ها و سنگی بزرگ در ویرانه‌های فسرده بر چهرهٔ اویند!... - تموز هرگز به زندگی بازنخواهد گشت - آه پشت آه!»

٤-٣. نقاب[۹] خیّام

«**قناع**» یا «نقاب»، در لغت به معنی حجاب، پرده و آلتی است به صورت حیوانات یا اشخاص که شکل حقیقی صورت خود را بدان وسیله مخفی سازند. در اصطلاح ادبیّات، نقاب، «منِ» اختراعی و جعلی

است که داستان و شعر، از دیدگاه او نقل می‌شود این گوینده، شخصیّتی است که نویسنده و شاعر خلق می‌کند تا خواننده را از زاویهٔ دیدِ او به جهان شعر و داستان وارد کند (سیما داد، ۱۳۹۰: ۴۷۳).

عبدالوهّاب البیاتی، به منظور بیان احساسات خویش نسبت به میهن و هم‌وطنانش، از تکنیک «قناع» (نقاب)، یعنی مکان یا شخصیّتی خاص بهره می‌جوید. «قناع» در حقیقت شخصیّتی اسطوره‌ای، تاریخی و یا تخیّلی است که بیاتی خود را در پسِ او پنهان می‌کند تا بهتر بتواند آرمان‌ها و اندیشه‌های خویش را از زبان او به دیگران منتقل کند. در این مقاله، به حضور «خیّام»، «عایشه» و «نیشابور»، به عنوان شخصیّت‌هایی انسانی و غیرانسانی که بیاتی در این دو مجموعه، در کنار دیگر شخصیّت‌های مورد علاقه‌اش، از آن‌ها کمک گرفته است تا حرف‌هایش را در پرده بازگو کند اشاره می‌شود. بیاتی گویی خود را خیّامی در عصر حاضر می‌داند و مانند او در نیشابور به سر می‌برد و برای اینکه عشق و شیفتگی‌اش به عراق و سرزمین عرب را در لفّافه مطرح کرده باشد، از «نیشابور» و عشق خیّام به «عایشه» سخن به میان می‌آورد. استفاده از الگوی «قِناع» (نقاب)، یعنی کمک‌گرفتن از نام شخصیّت‌های تاریخی و اسطوره‌ای، برای بیان دردهایی که در دل دارد، عملاً می‌تواند در نتیجهٔ اغراضی باشد. از جمله اینکه شاعر، یک چهرهٔ انقلابی است که نیمی از عمرش را در تبعید به سر برده است و چون از نظر سیاسی امنیّت ندارد، لازم است در زبان شعرش محتاطانه عمل کند. این مسأله نمی‌گذارد تا آشکارا انتقاد کند. بیاتی، در این دو دفتر شعرش، از شخصیّت‌های متنوّع و در بسامدی بالا، از تکنیک نقاب استفاده کرده است. چند نمونه به اختصار ذکر می‌شود:

- **ولدت فی جحیم نیسابور**: «در جهنّمِ نیشابور به دنیا آمدم» (بیاتی، ۱۹۷۲: ۶۳) (**الطفولة**)[۱۰]. منِ اختراعیِ بیاتی، «خیّام» است و سرزمینش عراق را در زیر حجابِ نامِ نیشابور مخفی کرده است و در واقع، از زبان خیّام سخن می‌گوید.
- **کل الغزاه من هنا مرّوا بنیسابور**: «همهٔ جنگجویان از این‌جا، بر نیشابور راندند» (همان: ۶۶) (**اللّیل فوق نیسابور**)[۱۱]. نیشابور، نقابی است بر صورت عراق.
- **نار المجوس إنطفأت**: آتش زرتشتیان خاموش گشت (همان: ۶۷) (**فی حانة الأقدار**)[۱۲].
- **أصابک السهم فلا مفرَّ یا خیّام**: ای خیّام! تو تیرخورده‌ای و دیگر راهی برای گریز نداری (همان: ۶۷) (**فی حانة الأقدار**).
- **کبرتَ یا خیّام**: ای خیّام، تو بزرگ شدی (همان: ۷۱) (**الموتی لا ینامون**)[۱۳].

- **عائشه ماتت ولکنّی أراها مثلما أراک**: عایشه مرد؛ ولی من او را هم‌چون تو می‌بینم (همان: ۷۳) (**الّذی یأتی ولا یأتی**)[۱۴].
- **وصاح فی غرناطه، معلم الصبیان، لورکا، یموتُ**: یموت در «غرناطه» فریاد برآورد -معلّم کودکان -که «لورکا» می‌میرد (همان: ۱۴۴) (**الموت فی غرناطه**)[۱۵].

۵. چگونگی تأثیرپذیری بیاتی از خیّام، در شکل و قالب شعر

دربارهٔ منشأ پیدایش قالب رباعی و اینکه آیا رباعی از فارسی به عربی راه یافته و یا بالعکس، ابهام‌هایی وجود دارد. به احتمال زیاد، رباعی طیِّ قرون ۳ و ۴ هجری، توسّطِ شاعرانِ ایرانی تازی‌گو، به ادب عربی وارد شده است (محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۹). رباعی و دوبیتی از نخستین قالب‌هایی هستند که در فارسی بسیار موفّق جلوه می‌کنند؛ حال آنکه در عربی این‌گونه نیستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۱۷). مقایسهٔ رباعیّات خیّام و عبدالوهّاب البیاتی نشان می‌دهد که هر رباعی خیّام دو بیت (چهار مصراع) است و معنی رباعی معمولاً در مصراع آخر تکمیل می‌شود (سیما داد، ۱۳۹۰: ۲۳۳) و غالباً از نوع رباعیِ «خصّی» هستند که وزن واحد دارند ولی قافیه، اغلب، در مصراع سوّم از دیگر مصراع‌ها متفاوت است. وزن آن‌ها همان بحر «هَزَج» است که با تکرار مفاعیلن (۶ بار) حاصل می‌شود و زحافات آن تا ۲۴ وزن ایجاد می‌کند (محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۱۰) امّا رباعیات بیاتی، با آنکه به شکلی تقلیدی از رباعیات خیّام، از چهار قسمت جداگانه تشکیل شده‌اند؛ ولی نه وزن واحد و نه قافیهٔ مشخّصی دارند. از ۹ رباعی دفتر اوّل، تنها در دو رباعی؛ مانند رباعیّات خیّام، مصراع آخر تکمیل‌کنندهٔ معنی است.

نمونهٔ رباعی از خیّام:

هر سبزه که بر کنار جویی رُسته است — گویی ز لبِ فرشته‌خویی رُسته است
پا بر سرِ سبزه تا به خواری ننهی — کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رُسته است

(خیّام، ۱۳۹۱: ۵۷)

مرغی دیدم نشسته بر بارهٔ طوس — در پیش نهاده کلّهٔ کیکاووس
با کلّه همی گفت که افسوس افسوس — کو بانگ جرس‌ها و کجا نالهٔ کوس

(همان: ۱۲۰)

نمونهٔ رباعی از بیاتی

لابُدَّ اَن نَختار// اَن نَقبض الرّیح و اَن نُدَوِّرَ الاَصفار// اَن نَجِد المَعنی وَراء عبث الحیاه// فَالعَیش فی هذا المَدار المُغلَق اِنتَحار. (بیاتی، ۱۹۷۲: ۹۶) (باید انتخاب کنیم// باید باد را قبضه کنیم و ظروف زردِ مسی را بچرخانیم// باید معنی را در پشتِ عبث‌های زندگی بیابیم// چراکه زندگی در این مدارِ بسته، خودکشی است.)

نتیجه

بیاتی شاعری آواره، معترض و دادخواه است که سایهٔ اندوه، تاریکی و مرگ را بر سرِ خود و هم‌وطنانش همیشگی می‌داند. دیدگاه فکری بیاتی، از همان آبشخوری نوشیده است که قرن‌ها پیش از او، خیّام را به عنوان چهره‌ای معترض، گریزان و ناراضی در برابرِ مرگِ اجتناب‌ناپذیر، سیراب نموده است. هر دو به عنوان تنها راه مقابله با وحشت جان‌گزای مرگ، به میکده و می و پیاله دعوت می‌کنند و چه بسا به همین دلیل باشد که خود را خیّامی در روزگار معاصر می‌پندارد؛ جز اینکه پیاله‌ای که خیّام به دَور درآورده است، از بادهٔ ناب لبریز است؛ امّا جامِ بیاتی، سرشار از اشک و اندوه است. بیاتی همانند خیّام، از عاطفهٔ خاصّ انسانی در برابر این واقعیّت جهان هستی (مرگ) و افسوس و دریغ بر فنای انسان‌ها سخن به میان می‌آورد. او با استفاده از نام‌های: خیّام، عایشه و نیشابور، لورکا، غرناطه، ابوالعلا، اورفئوس، بابل و... به شیوه‌های: اسطوره‌ای، نمادین و تکنیک «قناع= نقاب»، برای بیان دیدگاه‌های خود کوشیده است. از نظر عاطفه و تصویرهای شعری، در شعر بیاتی اندوهی عمیق و غصّه‌ای جانکاه و بی‌انتها موج می‌زند که از دو وجه قابل تعبیر است: تأسّف برای ویرانی و آشوبی است که سرزمینش را فراگرفته است و بغضِ گلوگیرِ همیشگی نوع بشر در بی‌سرانجامی دنیا. از این رو بیاتی هم‌نوا با همهٔ متفکّران و اندیشمندان بزرگ جهان، این درد مشترک را فریاد می‌زند و به آن می‌پردازد.

پی‌نوشت‌ها

(۱) ملائکه و شیاطین

(۲) **أباریق مهشمة**

(۳) **المجد للأطفال والزیتون**

(۴) **الرسالة إلي ناظم حکمت**

(۵) **اشعار في المنفي**

(۶) **عشرون قصیده من برلین**

(۷) در میکدهٔ سرنوشت

(۸) تبعیدی

(۹) Persona، قناع

(۱۰) کودکی

(۱۱) شب بر فرازِ نیشابور

(۱۲) در میخانهٔ سرنوشت

(۱۳) مردگان نمی‌خوابند

(۱۴) آن‌که می‌آید و نمی‌آید

(۱۵) مرگ در غرناطه

کتابنامه

الف: کتاب‌ها

۱. آرمسترانگ، کارن (۱۳۹۰)؛ **تاریخ مختصر اسطوره**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

۲. احمدبن عمر بن علی نظامی سمرقندی (۱۳۳۱)؛ **چهارمقاله**، به تصحیح محمّد قزوینی، تهران: ارمغان.

۳. بیاتی، عبدالوهّاب (۱٤۰۵ هـ/ ۱۹۸۵ م)؛ **الأعمال الکاملة للشّاعر عبدالوهّاب البیاتی (الّذی یأتی ولا یأتی)**، بیروت: دار الشروق.

۴. ---------- (۱۹۷۲)؛ **دیوان**، الطبعة الأولی، بیروت: دارالعودة.

۵. ----------(۱۳۴۸)؛ **آوازهای سندباد**، ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: نیل.

۶. بهروز، اکبر (۱۳۷۷)؛ **تاریخ ادبیّات عرب**، تبریز: دانشگاه تبریز.

۷. جعفری، محمّد تقی (۱۳۷۲)؛ **تحلیل شخصیت خیّام**، چاپ سوّم، تهران: انتشارات کیهان.

۸. خیّام نیشابوری، عمر (۱۳۹۱)؛ **رباعیّات خیّام** (براساس نسخهٔ محمّدعلی فروغی)، تهران: دیبایه.

۹. رازی، نجم‌الدّین (۱۳۷۱)؛ **مرصاد العباد**، به اهتمامِ محمّد امین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰. رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۸)؛ **پیکرگردانی در اساطیر**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۱. روتوِن، ک.ک. (۱۳۸۷)؛ **اسطوره**، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: مرکز.

۱۲. زاده شفق، رضا (۱۳۶۹)؛ **تاریخ ادبیّات ایران**، تهران: آهنگ.

۱۳. ستاری، جلال (۱۳۷۶)؛ **اسطوره در جهان امروز**، تهران: مرکز.

۱۴. ----------(۱۳۸۹)؛ **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، تهران: مرکز.

۱۵. سیّد حسینی، رضا (۱۳۹۱)؛ **مکتب‌های ادبی**، جلد دوّم، تهران: نگاه.

۱۶. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰)؛ **صُوَر خیال در شعر فارسی**، تهران: آگه.

۱۷. صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)؛ **تاریخ ادبیّات ایران**، جلد دوّم، تهران: فردوسی.

۱۸. عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۶)؛ **مصیبت‌نامه**، مصحّح: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۹. علی احمد سعید (۱۳۷۸)؛ **ترانه‌های مهیار دمشقی**، ترجمهٔ کاظم برگ‌نیسی، تهران: کارنامه.

۲۰. فتوحی، محمود (۱۳۸۹)؛ **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۲۱. کسایی نورالله (۱۳۶۳)؛ **مدارس نظامیّه و تأثیرات علمی و اجتماعی آن**، تهران: امیرکبیر.

۲۲. گریمال، پیر (۱۳۹۱)؛ **فرهنگ اساطیر یونان و رُم**، ترجمهٔ دکتر احمد بهمنش، تهران: امیرکبیر.

۲۳. لنسلین، گرین (۱۳۶۶)؛ **اساطیر یونان**، ترجمهٔ عباس آقاجانی، تهران: سروش.

۲۴. محمّد کاظم، حاج ابراهیم (۱۳۸۵)؛ **تاریخ الأدب العربی الحدیث**، اصفهان: دانشگاه.

۲۵. هنری هوک، ساموئل (۱۳۹۱)؛ **اساطیر خاورمیانه**، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی؛ فرنگیس مزداپور، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ب: مجلّه‌ها

۲۶. حسن‌لی، کاووس؛ سعید حسام‌پور (۱۳۸۸)؛ «کارنامهٔ خیّام‌پژوهی»، **فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی**، شمارهٔ چهاردهم، صص ۹۹-۱۲۶.

۲۷. خاتمی، احمد (۱۳۸۱)؛ «تردید یا انکار» (بررسی اجمالی اندیشه‌های کلامی خیّام براساس رباعیات)، **پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**، شمارهٔ ۳۳، صص ۲۰۷-۲۳۲.

۲۸. محسنی‌نیا، ناصر (۱۳۸۸)، «مبانی ادبیّات مقاومت معاصر ایران و عرب»، **نشریهٔ ادبیّات پایداری، دانشگاه کرمان**، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، صص ۱۴۳–۱۵۸.

۲۹. ---------- (۱۳۸۹)؛ «خیّام‌پژوهی با تکیه بر جهان معاصر عرب»، **نشریهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی**، دانشگاه اصفهان، سال دوّم، شمارهٔ ۳، صص ۱-۲۰.

۳۰. یوسف بکار، حسین «بازتاب زبان و ادب فارسی در جهان عرب»، ترجمهٔ احسان اسماعیلی طاهری، **کتاب ماه ادبیّات و فلسفه**، شمارهٔ ۷۷، صص۵۶-۶۳.

الخيّام في شعر البياتي
دراسة في ديوانَي «الّذى يأتي ولا يأتى» و «الموت في الحياة»[۱]

محمود حيدري[۲]

الأستاذ المساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة ياسوج

محمود حميدي بلدان[۳]

طالب الدكتورا في فرع اللّغة الفارسية وآدابها

شيوا متحد[۴]

طالبة الدكتورا في فرع اللّغة الفارسية وآدابها

الملخّص

تسعى هذه الدّراسة بأن تدرس حضور الخيام كإحدى المفاهيم المتكرّرة فى شعر عبدالوهاب البياتي مؤكّدةً على ديوانين للشاعر الذينِ يكثر حضوره فيهما. تلتفت هذه الدراسة إلى حضور الخيام فى ثلاثة أشكال؛ أوّلا ذكر اسمه ووصفه، ثانيا آراءه وأخيرا القناع الذى يعدّ من التقنيات الحديثة فى الشّعر العربى المعاصر. وبعد هذا كلّه تتطرّق هذه الورقة البحثية إلى بُعد آخر من تأثّر البياتى بالخيام وما هو إلا إنشاد رباعيات على الطريقة الخيامية المألوفة.

يدرک القاريء بأنّ البياتي قد أورد حياة الخيام وشخصيته وأفكاره في شعره كتوأمٍ للشاعر ويعطى الخيامَ ميزات جديدة ويجعله أسطورة تملک جميع خصال شاعر ثورى وأخيرا فقد انتهت الدراسة مع ذكر النّماذج الشعرية بأنّ الخيام في القصائد الكثيرة هو نفس البياتي ونيسابور كمدينة فاضلة للشاعر العراقى هي بغداد الشاعر حقّا.

الكلمات الدّليليّة: الخيام، البياتي، الآراء الخياميّة، القناع.

---

۱. تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/٤/۱۵ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۶/۱۵

۲. العنوان الإلكتروني للكاتب المسئول: mahmoodhaidari@yahoo.com

۳. العنوان الإلكتروني: m_hamidi2014@yahoo.com

٤. العنوان الإلكتروني: mottahed_1986@yahoo.com