گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل تطبیقی هنر تصویرسازی از طریق استعاره در شعر خیام و ابوالعلاء معری

محمدرضا بیگی[1*]، گودرز کاکاوندی[2]، فریده اخوان پلنگ سرائی[2]

۱. استادیارگروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۲. مدرس آموزش معارف اسلامی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: M.beigi@pnu.ac.ir

چکیده

حکیم عمر خیام و ابوالعلاء معری، دو شاعر–فیلسوف برجسته در جهان اسلام، با وجود اشتراکات فکری عمیق در شکاکیت، خردگرایی و نقد باورهای رایج، به دو جهان‌بینی کاملاً متضاد دست یافتند. خیام به لذت‌گرایی و اغتنام فرصت روی آورد، در حالی که معری بدبینی مطلق و زهد افراطی را برگزید. این تضاد، بستری منحصربه‌فرد برای بررسی چگونگی تجلی فلسفه در هنر کلامی فراهم می‌کند. هدف اصلی این پژوهش، فراتر از یک مقایسه سطحی، تحلیل تطبیقی و ساختاری هنر تصویرسازی از طریق استعاره در شعر این دو اندیشمند است. مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه جهان‌بینی لذت‌گرای خیام و جهان‌بینی بدبینانه معری، به ترتیب، به خلق دو مجموعه از تصاویر هنری و استعاره‌های کاملاً منجر شده است و این تصاویر چگونه به ابزار اصلی اندیشه‌ورزی آن‌ها تبدیل شده‌اند. روش تحقیق، توصیفی–تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. در این راستا، ابتدا مبانی نظری مرتبط با تصویرسازی و استعاره تعریف شده، سپس با تحلیل محتوای کیفی رباعیات خیام و لزومیات معری، استعاره‌های کانونی هر شاعر شناسایی و دسته‌بندی شده‌اند. در گام نهایی، این نظام‌های استعاری به صورت مجزا و سپس در کنار یکدیگر مقایسه شده‌اند تا وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها در بازتاب اندیشه فلسفی‌شان آشکار گردد. نتایج نشان می‌دهد که هنر تصویرسازی استعاری هر شاعر، بازتاب مستقیم و ابزار تحقق جهان‌بینی اوست. خیام از استعاره‌های حسی و ملموس (کوزه، می، سبزه) برای تأکید بر ارزش زندگی مادی و ضرورت شادمانی آنی بهره می‌برد. در مقابل، معری با استعاره‌های انتزاعی و گزنده (تن چون زندان، دنیا چون جیفه) به شکل منطقی، شر بودن وجود و لزوم پرهیز از آن را اثبات می‌کند. در نهایت، تصویرسازی برای این دو شاعر نه آرایه‌ای ادبی، بلکه یک «کنش فلسفی» برای مواجهه با معمای هستی است.

کلیدواژگان: *تحلیل تطبیقی، خیام، ابوالعلاء معری، استعاره، جهان‌بینی.*

شیوه استناددهی: بیگی، محمدرضا.، کاکاوندی، گودرز.، و اخوان پلنگ سرائی، فریده. (۱۴۰۴). تحلیل تطبیقی هنر تصویرسازی از طریق استعاره در شعر خیام و ابوالعلاء معری. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۴)، ۱۷–۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۷ تیر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۶ آبان ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۴ آبان ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۲۶ آبان ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۱۵ دی ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

A Comparative Analysis of the Art of Imagery through Metaphor in the Poetry of Khayyam and Abu al-Ala al-Ma’arri

Mohamadreza Beigi[1]*, Godarz Kakavandi[2], Farideh Akhavan Palangsaraei[2]

1. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
2. Teacher, Department of Islamic Education, Farhangian University, Tehran, Iran
*Corresponding Author’s Email: M.beigi@pnu.ac.ir

Abstract

Hakim Omar Khayyam and Abu al-Ala al-Ma’arri, two eminent poet-philosophers of the Islamic world, despite their profound intellectual commonalities in skepticism, rationalism, and critique of conventional beliefs, arrived at two entirely contrasting worldviews. Khayyam inclined toward hedonism and the enjoyment of the moment, whereas al-Ma’arri chose absolute pessimism and extreme asceticism. This contrast provides a unique framework for examining how philosophy manifests in verbal art. The main objective of this study, beyond a superficial comparison, is to conduct a comparative and structural analysis of the art of imagery through metaphor in the poetry of these two thinkers. The article seeks to answer the question of how Khayyam’s hedonistic worldview and al-Ma’arri’s pessimistic worldview, respectively, led to the creation of two distinct sets of artistic images and metaphors, and how these images became the principal tools of their philosophical reflection. The research method is descriptive–analytical with a comparative approach. Accordingly, the theoretical foundations related to imagery and metaphor are first defined. Then, through qualitative content analysis of Khayyam’s Rubaiyat and al-Ma’arri’s Luzumiyyat, the central metaphors of each poet are identified and categorized. In the final step, these metaphorical systems are examined separately and then comparatively to reveal their similarities and differences in reflecting the poets’ philosophical thought. The findings indicate that the metaphorical imagery of each poet serves as a direct reflection and a vehicle for the realization of his worldview. Khayyam employs sensory and tangible metaphors (e.g., the jug, wine, grass) to emphasize the value of material life and the necessity of immediate joy. In contrast, al-Ma’arri uses abstract and caustic metaphors (e.g., the body as a prison, the world as carrion) to logically affirm the evil of existence and the necessity of abstaining from it. Ultimately, for both poets, imagery is not merely a literary ornament but a philosophical act in confronting the enigma of existence.

Keywords: *Comparative analysis, Khayyam, Abu al-Ala al-Ma’arri, metaphor, worldview.*

How to cite: Beigi, M., Kakavandi, G., & Akhavan Palangsaraei, F. (2025). A Comparative Analysis of the Art of Imagery through Metaphor in the Poetry of Khayyam and Abu al-Ala al-Ma’arri. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(4), 1-17.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 28 June 2025
Revise Date: 07 November 2025
Accept Date: 15 November 2025
Initial Publish: 17 November 2025
Final Publish: 05 January 2026

مقدمه

شعر در والاترین جلوه‌های خود، محملی برای تجلی اندیشه‌های فلسفی است و «تصویر» ابزاری است که مفاهیم انتزاعی و ذهنی را به تجربه‌ای حسی و قابل درک برای مخاطب بدل می‌سازد. در تاریخ ادبیات جهان، کمتر شخصیتی چون حکیم عمر خیام نیشابوری (وفات: ۵۲۶ ه.ق) و ابوالعلاء معری (وفات: ۴۴۹ ه.ق)، توانسته است عمیق‌ترین دغدغه‌های وجودی بشر را با چنین صراحت و شکاکیت خردگرایانه‌ای به نظم کشد. هر دو شاعر، با فاصله زمانی و مکانی اندک، در نقد باورهای جزم‌اندیشانه، تأکید بر ناپایداری حیات و ارج نهادن به خرد، اشتراکات فکری انکارناپذیری دارند. با این حال، پاسخ آن‌ها به معمای هستی، به دو جهان‌بینی متضاد منجر شده است: لذت‌گرایی فلسفی خیام و بدبینی مطلق معری. این تفاوت بنیادین، خود را نه فقط در محتوا، که در ساختار هنری و به ویژه در نظام تصویرسازی و استعاری شعرشان بازتاب داده است.

مسئله اصلی این پژوهش، صرفاً برشمردن مضامین مشترک میان خیام و معری نیست، بلکه تحلیل تطبیقی «چگونگی» به کارگیری ابزار هنری تصویر، به ویژه استعاره برای بیان این مضامین است. پرسش بنیادین تحقیق آن است که چگونه دو جهان‌بینی متضاد (اغتنام فرصت در برابر زهد انزواطلبانه) از دل دغدغه‌های فلسفی مشترکی چون مرگ، تقدیر و بی‌اعتباری دنیا، به خلق دو نظام تصویری کاملاً متمایز منجر شده است؟ در حالی که خیام برای بیان اندیشه‌هایش از استعاره‌های ملموس و حیات‌بخش بهره می‌گیرد، معری مفاهیم مشابه را در قالب تصاویر انتزاعی، تاریک و مرگ‌اندیشانه‌ای صورت‌بندی می‌کند. این پژوهش در صدد است تا با کالبدشکافی این شبکه‌های استعاری، نشان دهد که تصویر در شعر این دو فیلسوف، نه یک ابزار تزیینی، بلکه شالوده و ابزار اصلی اندیشه‌ورزی آن‌هاست.

اهمیت این تحقیق در فراتر رفتن از تحلیل‌های موضوعی صرف و ورود به حوزه «نقد شناختی» شعر است. همان‌طور که محمدرضا شفیعی کدکنی تأکید می‌کند، صور خیال، به ویژه استعاره «کارکرد درجه اول آن کشف و ابداع است، نه تزیین» (1). بنابراین، تحلیل نظام استعاری خیام و معری، راهی برای کشف سازوکارهای ذهنی و جهان‌شناختی آن‌هاست. ضرورت اجرای این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که فهم دقیق تفاوت فلسفی این دو شاعر، بدون درک تفاوت در ابزارهای بیانی آن‌ها ناقص خواهد بود. این مقاله با تمرکز بر کارکرد شناختی استعاره‌ها نشان می‌دهد که انتخاب یک تصویر خاص (مثلاً «کوزه» در برابر «زندان» برای اشاره به جسم انسان)، خود یک موضع‌گیری فلسفی است و به درک عمیق‌تری از دلایل شکل‌گیری لذت‌گرایی خیامی در مقابل بدبینی.

در حوزه تحلیل تصویر و صور خیال، پژوهش‌های متعددی انجام شده است که هر یک از زاویه‌ای خاص به این موضوع نگریسته‌اند. به عنوان نمونه:

طهرانیان، و ریاحی زمین (۱۳۹۵)، در مقاله «بررسی خلاقیت هنری صائب در تصویرسازی با ابزار و شیوه‌های مجازات» به تحلیل چگونگی استفاده صائب تبریزی از عناصر خشونت‌آمیز و ابزار مجازات (مانند دار، تازیانه و طشت خونین) در خلق تصاویر شاعرانه پرداخته‌اند. آن‌ها نتیجه می‌گیرند که صائب با این کار، نه تنها وسعت خیال و قدرت هنری خود را به نمایش گذاشته، بلکه از این تصاویر به عنوان ابزاری برای نقد وضعیت نابسامان اجتماعی و بی‌عدالتی‌های عصر صفوی بهره برده است (2)؛ رزاقی هریکنده‌ئی (۱۴۰۳)، در پژوهش «نقش تصویرسازی هنری قرآن بر مفهوم آیات بدون تغییر در معنا» این مسئله را مطرح می‌کند که تصویرسازی در قرآن دارای اصالت است و نمی‌توان آن را با تصاویر دیگر جایگزین کرد. او با ذکر مثال‌هایی نشان می‌دهد که تغییر در اوصاف و تصاویر به کار رفته در آیات توسط برخی مفسران، منجر به تغییر در معنا و عدم درک نکات نهفته در متن

اصلی می‌شود و نتیجه می‌گیرد که حفظ ساختار تصویری متن برای درک صحیح مفهوم، امری ضروری است (3).

محمدزاده و همکاران (۱۴۰۲)، در مقاله‌ای با عنوان «تجلی خیال در هنر تصویرسازی معاصر (مطالعه موردی آثار فرشید مثقالی و هاینز ادلمن)» به تحلیلی تطبیقی میان دو تصویرگر معاصر پرداخته‌اند. نتیجه پژوهش آن‌ها حاکی از آن است که هر دو هنرمند از خیال و نمادپردازی برای عمق‌بخشی به آثار خود استفاده می‌کنند، اما با اهداف متفاوت؛ مثقالی از خیال برای روایتگری اجتماعی و فرهنگی، و ادلمن برای خلق دنیاهای سورئال و فانتزی بهره می‌برد (4).

نوآوری این پژوهش در این است که نشان می‌دهد تفاوت بنیادین خیام و معری، نه در «چه گفتن»، بلکه در «چگونه گفتن» از طریق استعاره‌ها و تصاویر است. این مقاله استدلال می‌کند که انتخاب تصویر «کوزه» در برابر «زندان» برای جسم، یا «می» در برابر «عدم» برای رهایی، یک انتخاب تزیینی نیست، بلکه یک کنش فلسفی و بنیان جهان‌بینی هر شاعر است.

مقاله حاضر در ادامه، پس از تبیین مبانی نظری صور خیال و استعاره، ابتدا به تحلیل مجزای نظام تصویری در اشعار هر یک از دو شاعر پرداخته، سپس در فصلی تطبیقی به بررسی وجوه اشتراک و افتراق این دو نظام می‌پردازد و در نهایت، نتایج حاصل از این مقایسه را در بخش نتیجه‌گیری ارائه خواهد داد.

مبانی نظری

تصویر و تصویرسازی

تصویر در اصطلاح ادبی، «صورت ذهنی حاصل از تجربه‌های حسی یا عقلی است که شاعر آن را از طریق زبان بازآفرینی می‌کند» (1). برخلاف گزارش یا توصیف ساده، تصویر ادبی محصول یک «کشف شاعرانه» است؛ یعنی ایجاد پیوندی نو و شگفت‌انگیز میان پدیده‌هایی که در حالت عادی از هم دور به نظر می‌رسند. محمدرضا شفیعی کدکنی تأکید می‌کند که عنصر اصلی در یک تصویر برجسته، «عدول از نظام عادی زبان» و برجسته‌سازی جنبه‌ای از واقعیت است که پیش از آن از چشم مخاطب پنهان مانده بود (همان: ۵). تصاویر ادبی به حواس پنج‌گانه (بصری، شنیداری، بویایی، چشایی، لامسه) یا به مفاهیم انتزاعی و عقلی متکی هستند.

هنر تصویرسازی در واقع فرایند و شیوه به کارگیری همین تصاویر در ساختار یک اثر ادبی است. سیروس شمیسا تصویر را «محصول علم بیان» می‌داند که از طریق ابزارهایی چون تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه شکل می‌گیرد (5). بنابراین، تصویرسازی صرفاً تزیین کلام نیست، بلکه ابزار اصلی شاعر برای تجسم بخشیدن به عواطف، اندیشه‌ها و جهان‌بینی اوست. یک نظام تصویرسازی منسجم، به اثر ادبی وحدت می‌بخشد و دنیای ذهنی هنرمند را برای مخاطب قابل درک و تجربه می‌سازد. در واقع، هنر تصویرسازی، هنر «دیدن» و «نشان دادن» جهان از زاویه‌ای منحصر به فرد است که تنها از عهده زبان خلاق شاعر برمی‌آید.

تعریف استعاره

استعاره در بلاغت سنتی، نوعی تشبیه فشرده است که در آن یکی از دو رکن اصلی تشبیه (مشبه یا مشبه‌به) حذف شده باشد (6) اما در نظریه‌های نوین، به ویژه در رویکرد شناختی، استعاره ابزاری تزیینی نیست، بلکه شالوده تفکر و شناخت انسان است. لیکاف و جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، جوهر استعاره را «درک و تجربه یک چیز بر حسب چیز دیگر» تعریف می‌کنند (7). بر این اساس، استعاره یک «کنش مفهومی» است که دو حوزه معنایی متفاوت را به هم پیوند می‌زند و به ما امکان می‌دهد مفاهیم انتزاعی (مانند زمان، عشق، مرگ) را در قالب مفاهیم ملموس (مانند پول، جنگ، سفر) بفهمیم و درباره آن‌ها بیندیشیم.

نقش استعاره در هنر تصویرسازی، نقشی بنیادین و مولد است. استعاره موتور اصلی خلق تصاویر شاعرانه است. وقتی شاعری

«عمر» را به «جوی آب» تشبیه می‌کند، صرفاً یک آرایه به کار نبرده، بلکه با فعال‌سازی استعاره مفهومی «عمر، یک سیال روان است»، مجموعه‌ای از تصاویر مرتبط با گذر، سرعت، و بی‌بازگشتی را خلق می‌کند. به تعبیر فرزان سجودی، استعاره «ابزار اندیشه‌ورزی» است که در هنر به صورت «تصویر» تجلی می‌یابد (8). بنابراین، نظام استعاری یک شاعر، نقشه جهان‌بینی اوست و تحلیل این نظام، راهی برای ورود به ساختار اندیشه و شیوه نگرش او به هستی است.

معرفی خیام نیشابوری

حکیم عمر خیام (۴۳۹-۵۱۷ هـق)، ریاضیدان، منجم و فیلسوف برجسته عصر سلجوقی است که امروزه شهرت جهانی خود را بیش از همه مدیون رباعیاتی است که به او نسبت داده می‌شود. محور اصلی اندیشه در این رباعیات، شکاکیتی عمیق و پرسشگری رادیکال درباره مبدأ و معاد، ماهیت زندگی، مرگ و جبر حاکم بر سرنوشت انسان است. خیام با زبانی ساده و در عین حال برنده، اعتبار جزمیات دینی و وعده‌های متافیزیکی را به چالش می‌کشد. این شکاکیت فلسفی، او را به یگانه حقیقت ملموس و قابل اتکا، یعنی «لحظه حال»، رهنمون می‌شود. از این رو، فلسفه او به «دم‌غنیمت‌شمری» تعبیر شده است. صادق هدایت تأکید می‌کند که این لذت‌گرایی، پاسخی آگاهانه به پوچی ناشی از بی‌پاسخ ماندن پرسش‌های بنیادین است و «در دنبال یک فکر فلسفی و در نتیجه یک عقیده و رای محکم بوده است» (9). نمادهای کلیدی شعر او چون «می»، «ساقی» و «کوزه»، استعاره‌هایی برای بیان همین جهان‌بینی هستند: «می» نماد بی‌خودی و رهایی از اضطراب وجودی، و «کوزه» نماد سرنوشت محتوم انسان و چرخه جبرآمیز حیات و مرگ است. به تحلیل بهاءالدین خرمشاهی، خیام با طنزی تلخ، تضاد میان آرزوهای انسان و محدودیت‌های جهان را به تصویر می‌کشد (10).

معرفی ابوالعلاء معری

ابوالعلاء احمد بن عبدالله معری (۳۶۳-۴۴۹ هـق)، شاعر و فیلسوف نابینای سوری، یکی از بدبین‌ترین و جسورترین اندیشمندان در تاریخ تفکر اسلامی است. او که در چهار سالگی بینایی خود را از دست داد و بعدها خود را در خانه‌اش محبوس کرد، به «رهین المحبسین» (گروگان دو زندان) شهرت یافت. عبدالحسین زرین‌کوب این تعبیر را گسترش داده و او را «زندانی سه زندان: زندان کوری، زندان خانه و زندان تن» می‌خواند (11). جهان‌بینی معری بر پایه خردگرایی مطلق و بدبینی فلسفی عمیق استوار است. او نبوت، وحی و تمامی ادیان سازمان‌یافته را حاصل فریب یا توهم می‌دانست و عقل را تنها راهنمای بشر می‌شمرد. اوج بدبینی او در اعتقاد به شر بودن ذاتی وجود متجلی است؛ تا جایی که گیاهخوار بود تا به حیوانی آزار نرساند و ازدواج نکرد و بچه‌دار شدن را جنایتی در حق نسل بعدی می‌دانست. این اندیشه‌ها به صریح‌ترین شکل در دیوان فلسفی او، *لزوم ما لا یلزم (اللزومیات)*، بیان شده است. به گفته طه حسین، بدبینی معری نه یک مالیخولیای شخصی، بلکه «نتیجه منطقی تأملات عقلی او در باب شر و بی‌عدالتی حاکم بر جهان بود» (12). تصاویر شعری او اغلب انتزاعی، ذهنی و متکی بر منطق و استدلال است تا حواس ظاهری.

بحث و بررسی

تحلیل هنر تصویرسازی از طریق استعاره در رباعیات خیام

فلسفه پیچیده و جسورانه حکیم عمر خیام—که آمیزه‌ای از شک علمی، باور به سرنوشتی از پیش نوشته‌شده (جبر)، و دعوت به شادمانی در لحظه است—در قالب‌های خشک و بی‌روح فلسفی بیان نشده است. در عوض، این اندیشه‌ها در ظرف هنری، کوتاه و قدرتمند رباعی‌ها ریخته شده‌اند. برای اینکه خیام بتواند چنین مفاهیم عمیق و پرتلاطمی را بیان کند، از یک دستگاه پیچیده و هماهنگ از استعاره‌ها و تصاویر بهره می‌گیرد. در شعر او، این تصاویر صرفاً برای زیبایی کلام به کار نرفته‌اند؛ بلکه هر تصویر،

به گفته محمدرضا شفیعی کدکنی، «محصول یک کشف و شهود» است که به خیام اجازه می‌دهد تا غم بزرگ و بنیادین زندگی انسان را به زبان شعر بیان کند (1).

بنابراین، برای فهمیدن فلسفه خیام، باید قفل استعاره‌های او را باز کنیم. در ادامه، کلیدی‌ترین و پرکاربردترین استعاره‌ها در شعر او را با جزئیات بیشتری می‌شکافیم.

استعاره‌های هستی‌شناختی (نگاه به جهان و آفرینش)

این استعاره‌ها به پرسش‌های بزرگ زندگی می‌پردازند: ما که هستیم؟ جهان چگونه کار می‌کند؟ رابطه ما با آفریننده و سرنوشت چیست؟ خیام از این تصاویر استفاده می‌کند تا شک‌ها و سوالات بنیادین خود را مطرح کند.

استعاره مرکزی: کوزه و کوزه‌گر (انسان و خالق)

شاید بتوان گفت خلاقانه‌ترین و مهم‌ترین استعاره در شعر خیام، تشبیه «انسان» به «کوزه» و «خالق» به «کوزه‌گر» است. این استعاره هوشمندانه، رابطه مقدس و آسمانی بین آفریده و آفریننده را به رابطه یک صنعت‌گر و محصولش تبدیل می‌کند. همین کار ساده، فضا را برای خیام باز می‌کند تا جسورانه‌ترین پرسش‌های خود را مطرح نماید. به تعبیر بهاءالدین خرمشاهی، خیام با این تصویر «یک صحنه جدلی و نمایشی» می‌سازد که در آن، کوزه (نماد انسان) زبان باز می‌کند و از کوزه‌گر (نماد خالق) گله و شکایت می‌کند (10). این استعاره قدرتمند در چند لایه مختلف کار می‌کند:

لایه اول: جبر مطلق در آفرینش

کوزه هیچ نقشی در اینکه چگونه ساخته شود، ندارد. اینکه زیبا باشد یا زشت، سالم باشد یا ترک‌خورده، تماماً به خواست و هنر کوزه‌گر بستگی دارد. خیام این وضعیت را به سرنوشت انسان گره می‌زند و می‌گوید مسئولیت خوب و بد بودن ما با خودمان نیست، بلکه با کسی است که ما را ساخته است.

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است
در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی
دستی‌ست که بر گردن یاری بوده است (13)(رباعی ۷)

در این رباعی، خیام به کوزه جان می‌بخشد و به ما یادآوری می‌کند که این شیء سفالی، زمانی انسانی زنده و عاشق بوده است. این «دسته» کوزه، روزگاری دستی بوده که گردن معشوقی را در آغوش گرفته. با این کار، خیام به ما می‌گوید که همه ما انسان‌ها، پس از مرگ به خاک تبدیل می‌شویم و دوباره در چرخه طبیعت به شکلی دیگر ظاهر می‌شویم. این تصویر، هم حسرت گذشته را دارد و هم جبر حاکم بر این چرخه را نشان می‌دهد.

لایه دوم: اعتراض به بی‌عدالتی خالق

خیام یک پرسش منطقی و ویرانگر را مطرح می‌کند: اگر خالق، ما را با امیال و غرایز خاصی آفریده، چطور می‌تواند ما را به خاطر پیروی از همان امیال، مجازات کند؟ این سوال، اوج نگاه انتقادی خیام است که در تصویر کوزه‌های سخنگو به اوج می‌رسد:

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت
از اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت
جامی و بتی و بربطی بر لب کشت
این هر سه مرا نقد و تو را نسیه بهشت (13)(رباعی ۲۶)

این رباعی مانند یک بیانیه، فلسفه خیام را خلاصه می‌کند. او می‌گوید: من نمی‌دانم سرنوشتم بهشت است یا دوزخ. اما در همین دنیا، تو (خالق) در کنار «کشتزار» زندگی من، «جام» (شراب)، «بت» (معشوق) و «بربط» (موسیقی) را قرار داده‌ای. این سه لذت، برای من «نقد» (همین حالا و در دسترس) هستند، اما بهشت تو «نسیه» (وعده‌ای برای آینده نامعلوم) است. پس انتخاب عاقلانه، چسبیدن به لذت نقد است.

لایه سوم: برابری همگان در برابر مرگ

کارگاه کوزه‌گری خیام، صحنه دیگری برای نمایش یک حقیقت تلخ است: مرگ همه را یکسان می‌کند. فرقی نمی‌کند شاه باشی یا

گدا، زاهد باشی یا می‌خواره؛ در نهایت همه به خاک تبدیل می‌شوند و کوزه‌گر تقدیر از خاک آن‌ها کوزه‌های جدید می‌سازد.

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش
دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش
کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش (13) (رباعی ۱۱۷)

در اینجا، کارگاه کوزه‌گری نمادی از جهان است و هزاران کوزه، نماد نسل‌های مختلف بشری هستند. فریاد ناگهانی یک کوزه که سراغ سازنده، خریدار و فروشنده خود را می‌گیرد، فریاد اعتراض انسان به چرخه بی‌معنای آمدن و رفتن است. همه بازیگران این صحنه (کوزه‌گر، کوزه‌خر، کوزه‌فروش) خودشان نیز روزی به کوزه تبدیل خواهند شد.

استعاره چرخ فلک

در نگاه خیام، «چرخ»، «فلک» یا «دهر»، یک نیروی فعال، هوشمند و اغلب کینه‌توز و بی‌منطق است. خیام با جان دادن (تشخیص) به سرنوشت، آن را از یک مفهوم انتزاعی و دور از ذهن، به یک شخصیت واقعی و ملموس در داستان زندگی تبدیل می‌کند. این شخصیت، گاهی مانند یک استاد بی‌رحم، شاگردانش (انسان‌ها) را بی‌دلیل به خاک می‌اندازد (11) و گاهی مانند یک بازیگر، انسان‌ها را به بازی می‌گیرد. هدف این استعاره، نشان دادن کوچکی و درماندگی انسان در برابر قدرت عظیم و کور سرنوشت است.

تصویر اول: خالق و نابودگر بی‌منطق

جامی است که عقل‌آفرین می‌زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش (13) (رباعی ۹۹)

این یکی از تکان‌دهنده‌ترین تصاویر خیام است. او می‌گوید «عقل‌آفرین» (خالق) و «کوزه‌گر دهر» (سرنوشت) یکی هستند. این قدرت بزرگ، یک «جام لطیف» (انسان) را می‌سازد، از روی محبت بر پیشانی‌اش بوسه می‌زند، و سپس بدون هیچ دلیلی، آن را بر زمین می‌کوبد و خرد می‌کند. این تصویر، اوج پوچی و بی‌هدفی در چرخه آفرینش و مرگ را به نمایش می‌گذارد و به گفته صادق هدایت، یک «بازی کیهانی بی‌رحمانه» را به تصویر می‌کشد (9).

تصویر دوم: تقدیر به مثابه بازیگر و انسان به مثابه بازیچه

ما لُعبتکانیم و فلک لُعبت‌باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازی‌چه همی‌کنیم بر نطع وجود
رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز (13) (رباعی ۸۷)

در اینجا جهان به یک صفحه شطرنج یا صحنه نمایش (نطع) تشبیه شده است. ما انسان‌ها عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی (لعبتکان) هستیم و «فلک» یا سرنوشت، عروسک‌گردان (لعبت‌باز) است. ما برای مدتی روی این صحنه بازی می‌کنیم و سپس یک به یک به «صندوق عدم» یا نیستی بازگردانده می‌شویم. این استعاره، هرگونه اراده و اختیار را از انسان سلب می‌کند و او را به یک بازیچه بی‌اختیار در دست تقدیر تبدیل می‌کند.

ستعاره‌های گذر عمر

استعاره «عمر» به صورت «قافله»، «آب روان» یا «شبی در حال گذر»، تصویری است که خیام برای نشان دادن سرعت دیوانه‌وار و بی‌بازگشت زندگی به کار می‌برد. این تصویر، مقدمه‌ای است برای نتیجه‌گیری اصلی فلسفه خیام: "دم را غنیمت شمار". اگر زندگی جریانی است که نمی‌توان آن را نگه داشت، تنها کار عاقلانه، لذت بردن از همین لحظه‌ای است که در آن هستیم.

این قافله عمر عجب می‌گذرد
دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی، غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد (13) (رباعی ۵۴)

انتخاب کلمه «قافله» بسیار دقیق است. قافله همیشه در حال حرکت به سوی مقصدی است که شاید برای مسافرانش نامعلوم

باشد و هیچ مسافری کنترلی بر سرعت آن ندارد. خیام فعل «می‌گذرد» را سه بار تکرار می‌کند تا بر این سرعت و بازگشت‌ناپذیری تاکید کند. این تصویر پویا و پرشتاب، فوریت فلسفه خیام را به ما منتقل می‌کند: وقت برای غصه خوردن درباره گذشته و نگرانی برای آینده نیست، چون «شب» (که نماد عمر است) به سرعت در حال تمام شدن است. پس باید از ساقی پیاله را طلبید و لحظه را دریافت.

استعاره‌های معرفت‌شناختی و ارزشی

این دسته از استعاره‌ها، پاسخ خیام به وضعیت ترسیم‌شده در استعاره‌های هستی‌شناختی هستند. اگر جهان جبرآمیز، بی‌هدف و عمر کوتاه است، پس چه باید کرد؟ و حقیقت را در کجا باید جست؟

می و باده

«می» یا «باده» در شعر خیام، بسیار فراتر از یک نوشیدنی مستی‌آور است؛ این کلیدی‌ترین نماد برای نظام ارزشی اوست. به گفته صادق هدایت، شراب خیام «یک نوع وسیله فراموشی و فکر نکردن به اسرار بیمناک خلقت است» (9). «می» در شعر او کارکردهای متعددی دارد:

۱. **رهایی از اضطراب وجودی**: در جهانی که عقل از پاسخ به سوالات بنیادین ناتوان است، «می» ابزاری برای رسیدن به بی‌خبری و آرامش است.

۲. **حقیقت ملموس**: در برابر وعده‌های نسیه و متافیزیکی زاهدان، «می» یک حقیقت نقد، حاضر و قابل تجربه است.

۳. **اغتنام فرصت**: نوشیدن «می» به معنای چنگ زدن به لحظه حال و زندگی کردن آن با تمام وجود است.

چون عاقبت کار جهان نیستی است
انگار که نیستی، چو هستی خوش باش
می نوش که هرچه در جهان می‌نگری
در دست فنا به‌سان نقشی است به آب (13) (رباعی ۱۱۶)

خیام با منطقی استوار، «نیستی» قطعی آینده را دلیلی برای «خوش بودن» در حال حاضر می‌داند. استعاره «نقش بر آب» برای تمام پدیده‌های جهان، شکنندگی و ناپایداری همه چیز را به تصویر می‌کشد و در چنین جهانی، «می نوشیدن» تنها کنش عاقلانه است.

ساقی و خرابات

اگر «می» نماد حقیقت‌جویی و اصالت است، «ساقی» آورنده آن حقیقت و «خرابات» مکان تحقق آن است. «ساقی» در شعر خیام، اغلب در هیئت «پیر مغان» یا یک مرشد ظاهر می‌شود که به جای دانش نظری و ریاکارانه مدرسه و خانقاه، حکمت عملی و اخلاقی را عرضه می‌کند. «خرابات» نیز فضایی است متضاد با نهادهای رسمی دین و قدرت، اما مهم‌تر از آن، پادزهری برای ریاکاری فردی و قضاوت‌های ارزشی جامعه است.

خیام در نظام استعاری خود، به نقد مستقیم زاهد و اخلاق متظاهرانه او می‌پردازد. او با استفاده از استعاره «می»، معیارهای رایج گناه و صواب را به چالش می‌کشد و ریاکاری را بزرگ‌ترین گناه معرفی می‌کند، همان‌گونه که در این رباعی مشهور می‌گوید:

گر می‌نخوری طعنه مزن مستان را
بنیاد مکن تو حیله و دستان را
تو غره بدان مشو که می‌می‌نخوری
صد لقمه خوری که می‌غلام است آن را (13) (رباعی ۴)

در این رباعی، خیام به شکلی مستقیم زاهد خودبین را خطاب قرار می‌دهد. او صرفاً از «می» دفاع نمی‌کند، بلکه یک نظام ارزشی تطبیقی می‌سازد. «می‌نخوردن» که دستمایه غرور و فخرفروشی زاهد است، در برابر گناهان بزرگ‌تری چون «حیله و دستان» (نیرنگ و فریبکاری) و خوردن «صد لقمه» (استعاره‌ای قدرتمند از مال حرام، حق‌الناس، یا هر عمل غیراخلاقی پنهان) قرار می‌گیرد. اوج این ساختارشکنی ارزشی در مصراع آخر رخ می‌دهد: «می غلام است آن را». در اینجا، «می» که نماد گناه در نظام ارزشی زاهد است، به جایگاه یک «غلام» و بنده در برابر گناهان واقعی و

پنهانی او تنزل می‌یابد. بنابراین، نظام استعاری خیام در اینجا از یک تقابل مکانی (میکده در برابر مسجد) فراتر رفته و به یک کنش معرفت‌شناختی تبدیل می‌شود. او تعریف «گناه» را بازنویسی می‌کند و به مخاطب می‌آموزد که ارزش واقعی انسان نه در تظاهر به پرهیزکاری، بلکه در پرهیز از ریا، قضاوت و آسیب‌رساندن به دیگران است. «خرابات» در چنین دیدگاهی، مکان رهایی از همین قضاوت‌های ریاکارانه و یافتن اصالت است.

خاک و سبزه

یکی از قوی‌ترین و حسی‌ترین تصاویر خیام، پیوند میان «خاک»، «سبزه» و بدن انسان است. این تصویر، فلسفه انتزاعی چرخه حیات و مرگ را به یک تجربه بصری و ملموس تبدیل می‌کند. هر ذره خاک، هر گل و هر سبزه‌ای که می‌روید، پیش از این انسانی با آرزوها و زیبایی‌های خود بوده است. این تصویرپردازی، به گفته شفیعی کدکنی، بر پایه «حس‌آمیزی و جان‌بخشی به طبیعت» استوار است و تأثیری عمیق بر عاطفه مخاطب می‌گذارد (13).

هر سبزه که بر کنار جویی رسته است

گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است

پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی

کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته است (13)

در این رباعی، خیام با یک استعاره مستقیم و تکان‌دهنده (سبزه = لب فرشته‌خو)، به طبیعت پیرامون ما هویتی انسانی می‌بخشد. این نگاه، هم پوچی مرگ را نشان می‌دهد (انسان زیبا به سبزه‌ای بدل می‌شود) و هم دعوتی است به حرمت نهادن به زندگی در هر شکل آن. این تصویر، نهایت بدبینی فلسفی خیام را با یک لطافت شاعرانه و حسی در هم می‌آمیزد و نشان می‌دهد که نظام استعاری او چگونه اندیشه و عاطفه را به شکلی جدایی‌ناپذیر به هم پیوند می‌زند.

تحلیل هنر تصویرسازی از طریق استعاره در لزومیات ابوالعلاء معری

ابوالعلاء معری، شاعر نابینای اهل معره‌النعمان، صرفاً یک ناظم چیره‌دست نبود؛ او فیلسوفی بود که یأس و بدبینی مطلق را به جهان‌بینی اصلی خود بدل کرد. از آنجا که چشمانش به روی جهان بیرون بسته بود، دنیای درونی او عرصه‌ای برای جولان انتزاعی‌ترین و در عین حال، گزنده‌ترین تصاویر شد. شعر او، به‌ویژه شاهکارش *لزوم ما لا یلزم* (یا *لزومیات*)، بیش از آنکه بازتابی از جهان باشد، محاکمه جهان است. معری برای بیان این فلسفه تاریک و نظام‌مند، از ابزار استعاره نه برای تزیین، بلکه به عنوان «ابزار اصلی اندیشه‌ورزی» بهره می‌گیرد (8). استعاره‌های او، برخلاف خیام که حسی و ملموس‌اند، اغلب ذهنی، خشن و برآمده از یک انزجار عمیق از هستی هستند. در ادامه، این دستگاه استعاری را در دو حوزه اصلی بررسی می‌کنیم.

استعاره‌های هستی‌شناختی

این دسته از استعاره‌ها به چیستی زندگی، دنیا، سرنوشت و مرگ می‌پردازند و شالوده بدبینی فلسفی معری را تشکیل می‌دهند.

تن به مثابه زندان و بیماری

مشهورترین و مرکزی‌ترین استعاره در جهان‌بینی معری، تصویر «بدن» به مثابه «زندان روح» است. از نظر او، روح موجودی شریف و برتر است که به ناحق در این قفس گوشت و خون اسیر شده. زندگی نه یک موهبت، بلکه یک دوره محکومیت اجباری است. این استعاره آنقدر در ذهن او ریشه‌دار است که گناه وجود خود را به گردن پدرش می‌اندازد:

جَناهُ أبی عَلی وَما جَنَیتُ

عَلی أحَدٍ وَعَقَّ أبٌ بَنینا (14) (ج ۱/ ۱۶۵)

ترجمه: این جنایتی است که پدرم بر من روا داشت، اما من بر هیچ‌کس جنایت نکردم. پدری فرزندان مرا (که به دنیا نیاوردم) نافرمانی کرد.

در اینجا، «آفرینش» و «تولد» با واژه «جنایت» (جَناهُ) توصیف می‌شود. این یک استعاره حقوقی–جنایی است که زندگی را به یک

جرم تقلیل می‌دهد. به باور زرین‌کوب، معری زندگی را «حبس ابدی می‌شمارد که جز با مرگ از آن رهایی نیست» (11). این استعاره، زهد افراطی، گیاهخواری و تجرد او را به طور کامل توجیه می‌کند؛ او نمی‌خواست با تولید مثل، «زندانبان» روح دیگری شود و این جنایت را تکرار کند. گاه این زندان، یک زندان بیمار و متعفن است:

أری نَفسی وَقَد حُبِسَت بِجِسمٍ
کَأَنَّ العَظمَ مِنهُ لَها قَضیبُ (14) (ج ۱/ ۳۲۰)

ترجمه: جانم را می‌بینم که در جسمی زندانی شده است که گویی استخوان‌هایش برای آن [روح] میله‌های قفس است.

این تصویر، اسارت روح در کالبدی فانی و دردناک را به دقیق‌ترین شکل ممکن ترسیم می‌کند و آرزوی مرگ را به عنوان تنها راه رهایی، منطقی جلوه می‌دهد.

دنیا به مثابه جیفه (مردار) و انسان‌ها به مثابه سگان

اگر برای خیام دنیا «کاروانسرا» یا «کارگه کوزه‌گری» است، برای معری دنیا چیزی جز یک «مردار گندیده» (جیفهٔ) نیست که سگ‌ها (انسان‌ها) بر سر آن با یکدیگر می‌درند. این استعاره حیوانی، اوج نفرت و انزجار او از مادیات، قدرت‌طلبی و جنگ‌های انسانی را نشان می‌دهد.

وَما الدُنیا سِوی جیفَهٍ، عَلَیها
کِلابٌ هَمُّهُنَّ اجتِذابُها
فَإن تَجتَنِبها کُنتَ سِلماً لِأَهلِها
وَإن تَجتَذِبها نازَعَتکَ کِلابُها (14) (ج ۱/ ۱۴۴)

ترجمه: و دنیا جز مرداری نیست که بر گِرد آن، سگ‌هایی هستند که همتشان دریدن آن است. پس اگر از آن دوری کنی، با اهلش در صلح خواهی بود و اگر به سوی آن کشیده شوی، سگ‌هایش با تو به نزاع برخواهند خاست.

این استعاره قدرتمند چندلایه است:

- بی‌ارزش‌سازی مطلق دنیا: دنیا نه فقط فانی، بلکه «پست» و «کثیف» است.
- حیوانی‌سازی انسان: انسان‌های دنیاپرست، در نگاه او از مقام انسانی ساقط شده و به سگ‌هایی هار تقلیل یافته‌اند.
- توجیه انزوا: تنها راه شرافتمندانه زیستن، دوری گزیدن (تجتنبها) از این مردار و سگان اطراف آن است. این تصویر، فلسفه عزلت‌نشینی او را به‌خوبی تبیین می‌کند. طه حسین، ادیب بزرگ مصری، معتقد است که این استعاره، کلید فهم نفرت معری از اجتماع و ریاکاری حاکم بر آن است (12).

مرگ به مثابه نیستی مطلق و آسودگی

در حالی که خیام از مرگ می‌هراسد چون پایان لذت است، معری مشتاقانه به استقبال آن می‌رود زیرا آن را «پایان رنج» و «خواب ابدی» می‌داند. برای او، پس از مرگ هیچ خبری از بهشت و دوزخ نیست؛ تنها نیستی و آرامش محض وجود دارد. مشهورترین تصویر او در این زمینه، استعاره «زمین به مثابه گورستان ابدی» است:

خَفِّفِ الوَطْءَ! ما أَظُنُّ أَدیمَ الْـ
ـأَرْضِ إِلّا مِن هَذِهِ الأَجسادِ (14) (ج ۱/ ۱۴۴)

ترجمه: گام‌هایت را آهسته بردار! که گمان نمی‌کنم سطح زمین، چیزی جز این پیکرها باشد.

این بیت که الهام‌بخش خیام نیز بوده («این سبزه که امروز تماشاگه ماست...»)، در شعر معری حالتی سردتر و علمی‌تر دارد. او با قاطعیت می‌گوید که خاک زمین، حاصل تجزیه بدن‌های گذشتگان است. این استعاره، مرگ را نه یک رویداد، بلکه یک «فرآیند» طبیعی و پیوسته نشان می‌دهد. مرگ، بازگشت به اصل ماده و پایان یافتن دردِ «بودن» است. او این آسودگی را به خوابی تشبیه می‌کند که ساکنان گورستان را در بر گرفته و آن‌ها را از شر زمانه رهانیده است: «أَهلُ القُبورِ کَقَومٍ فی مَنامِهِمُ / قَد استَراحوا مِنَ الدُنیا

وَأنکادها» (اهل گورستان چون قومی در خوابند / که از دنیا و سختی‌هایش آسوده شده‌اند).

استعاره‌های معرفت‌شناختی و ارزشی

این گروه از تصاویر، نشان می‌دهند که از نظر معری، منبع معتبر شناخت چیست و چه ارزش‌هایی در این جهان بی‌معنا قابل دفاع هستند.

عقل به مثابه تنها راهنما و امام

این جسورانه‌ترین و مشهورترین استعاره معری است. در عصری که دین و سنت، منابع اصلی معرفت و هدایت بودند، او با قاطعیت «عقل» را به عنوان تنها راهنمای قابل اعتماد معرفی می‌کند. او برای این کار، از واژگان دینی علیه خود دین استفاده می‌کند و «عقل» را جایگزین «امام» می‌کند.

کَذَبَ الظَنُّ، لا إمامَ سِوَی الْعَقْـ

ـلِ، مُشیراً فی صُبحِهِ وَالمَساءِ

فَإذا ما أطَعتَهُ جَلَبَ الرَحـ

ـمَةَ عِندَ المَسیرِ وَالإرساءِ (14) (ج۱/ ۱۱۲)

ترجمه: گمان دروغ گفت، هیچ امامی جز عقل نیست؛ که در صبح و شام راه را نشان می‌دهد. پس اگر از او اطاعت کنی، در سفر و حضر برایت رحمت به ارمغان می‌آورد.

به کار بردن واژه «امام» برای «عقل»، یک حرکت انقلابی و یک استعاره جایگزین است. امام در فرهنگ اسلامی، رهبر معصوم و راهنمای دینی است. معری با این انتخاب، مرجعیت را از آسمان و سنت به ذهن انسان منتقل می‌کند. این استعاره، بیانیه استقلال فکری او و سنگ بنای تمام انتقاداتش از ادیان و مذاهب است. به گفته نیکلسون، معری با این کار «عقل را در جایگاه پیامبر می‌نشاند» (15) و آن را تنها منبعی می‌داند که می‌تواند انسان را از خرافات و دروغ‌هایی که به نام دین به او ارث رسیده، نجات دهد.

دین و سنت به مثابه افسانه و تجارت

برآمده از استعاره قبلی، معری تمام ادیان را محصول ذهن بشر و «افسانه‌های پیشینیان» (أساطیر الأولین) می‌داند که برای کنترل توده‌ها ساخته شده‌اند. او اغلب از استعاره‌های تجاری برای توصیف دین استفاده می‌کند و پیامبران را به تاجرانی تشبیه می‌کند که کالای خود (دین) را برای کسب سود (قدرت) به مردم می‌فروشند.

إنَّما هَذِهِ المَذاهِبُ أسبا

بٌ لِجَذبِ الدُنیا إلَی الرُؤَساءِ (14) (ج ۲/ ۴۵۰)

ترجمه: این مذاهب تنها وسایلی هستند برای کشاندن دنیا به سوی رؤسا و رهبران.

استعاره «مذاهب به مثابه ابزار کسب قدرت» (أسباب لجذب الدنیا)، دین را از جایگاه قدسی خود به زیر می‌کشد و آن را به یک ابزار سیاسی–اقتصادی تقلیل می‌دهد. این نگاه بدبینانه، تمام جنگ‌های مذهبی و اختلافات فرقه‌ای را نتیجه رقابت «تاجران دین» می‌داند. او در جایی دیگر می‌گوید: «در میان ما مسلمانان، مسیحیان، یهودیان و مجوسان، دو گروه هستند که همه بر آن اتفاق نظر دارند: یکی گروه هوشمندان دین‌ستیز و دیگری گروه دین‌داران ابله» (15). این دسته‌بندی، نشان می‌دهد که او دین‌داری را با عدم استفاده از عقل برابر می‌داند.

بدین ترتیب، نظام استعاری معری، یک کل منسجم و هماهنگ است که هر تصویر آن، قطعه‌ای از پازل بزرگ بدبینی فلسفی او را تکمیل می‌کند. تصاویر او تلخ، گزنده و عاری از هرگونه امیدواری هستند، اما در عین حال، محصول یک ذهن منطقی و پرسشگرند که حاضر به پذیرش هیچ حقیقتی بدون سنجش با معیار عقل نیست.

تحلیل تطبیقی استعاره و صور خیال در شعر خیام و ابوالعلاء معری

تحلیل تطبیقی صور خیال در شعر خیام و معری، در واقع رویارویی دو جهان‌بینی فلسفی است که هر دو از سرچشمه شک و

خردگرایی سیراب می‌شوند، اما در نهایت به دو مسیر کاملاً متضاد می‌رسند. هر دو شاعر از شعر به عنوان ابزاری برای طرح پرسش‌های بنیادین فلسفی درباره هستی، مرگ، جبر و خالق بهره می‌برند و هر دو از منتقدان سرسخت ریاکاری و تعصب دینی زمانه خود هستند. با این حال، پاسخ هنری و فلسفی آن‌ها به این پرسش‌های مشترک، از زمین تا آسمان متفاوت است و این تفاوت، خود را به روشنی در ساختار نظام استعاری آن‌ها نشان می‌دهد.

وجوه اشتراک

پیش از پرداختن به تفاوت‌های بنیادین، باید به نقاط مشترک اندک، اما مهمی اشاره کرد که زمینه را برای مقایسه فراهم می‌کنند:

- هر دو شاعر نسبت به آموزه‌های جزمی ادیان و وعده‌های متافیزیکی آن‌ها با دیده تردید می‌نگرند.
- اندیشه مرگ و ناپایداری حیات، دغدغه اصلی هر دو شاعر است و بخش بزرگی از تصاویر شعری آن‌ها حول این محور شکل گرفته است.
- هر دو به شدت علیه زاهدان ریاکار، فقیهان متعصب و حاکمان ستمگر می‌شورند و نهادهای رسمی قدرت و دین را به چالش می‌کشند.
- در شعر هر دو، فرم و زیبایی‌شناسی در خدمت بیان یک محتوای عمیق فلسفی قرار دارد. شعر برای آن‌ها وسیله‌ای برای اندیشیدن و به چالش کشیدن است.

وجوه افتراق

تفاوت‌های میان این دو شاعر بسیار عمیق‌تر و برجسته‌تر از شباهت‌هایشان است. این تفاوت‌ها را می‌توان در چند حوزه کلیدی دسته‌بندی کرد:

الف) تصاویر حسی در مقابل انتزاعی

جهان تصویری خیام، جهانی حسی و رنگارنگ است. استعاره‌های او ریشه در تجربیات ملموس زندگی دارند: کوزه‌ای سفالین، شرابی سرخ‌فام، سبزه‌ای نورسته، کاروانی در حرکت. او جهان را با تمام حواس خود درک می‌کند و این دریافت حسی را به ابزار فلسفه‌ورزی خود بدل می‌سازد. به تعبیر شفیعی کدکنی (۱۳۷۶)، صور خیال در شعر او حاصل «کشف» روابط پنهان میان پدیده‌های طبیعی و سرنوشت انسانی است. هنر او، هنر دیدن و لمس کردن است (1).

در نقطه مقابل، جهان تصویری معری انتزاعی، عقلی و غالباً بی‌رنگ است. نابینایی او بی‌تردید در این امر مؤثر بوده و او را به درون‌گرایی و تکیه بر استدلال منطقی سوق داده است. تصاویر او مفاهیمی هستند که در قالب استعاره بیان شده‌اند: تن به مثابه «زندان»، دنیا به مثابه «جیفه»، عقل به مثابه «امام». این تصاویر نه برای برانگیختن لذت زیباشناختی، بلکه برای اثبات یک قضیه فلسفی به کار می‌روند. به گفته طه حسین (۱۹۱۵)، شعر او «شعر عقل» است نه «شعر حس» (12).

ب) اغتنام فرصت در مقابل زهد مطلق

از آنجا که عمر کوتاه و آینده نامعلوم است («این قافله عمر عجب می‌گذرد»)، نتیجه‌گیری منطقی خیام، غنیمت شمردن لحظه حال است. استعاره‌های کلیدی او مانند «می»، «ساقی»، «جام» و «خرابات» همگی در خدمت این فلسفه لذت‌گرایانه قرار دارند. دنیا با تمام ناپایداری‌اش، فرصتی است برای شادمانی.

از آنجا که اصلِ وجود، رنج و آفرینش، جنایت است («هذا جناه أبی علیّ»)، نتیجه‌گیری منطقی معری پرهیز و ریاضت است. استعاره مرکزی او، «دنیا به مثابه جیفه»، این فلسفه را به بهترین شکل نمایندگی می‌کند. انسان عاقل کسی است که خود را از این مردار متعفن دور نگه دارد. لذت‌جویی در این جهان، مشارکت در نزاع سگان بر سر لاشه‌ای بی‌ارزش است.

ج) استعاره مرگ

مرگ در شعر خیام، یک راز هولناک اما در عین حال بخشی از چرخه طبیعت است. استعاره «کوزه» که از خاک انسان‌های پیشین ساخته شده، یا «سبزه» که از «خاک لاله‌رویی» رسته، نگاهی حاکی

از حسرت و اندوهی لطیف به این چرخه دارد. فنای انسان به نوعی تداوم در طبیعت می‌انجامد، هرچند هویتی انسانی در آن باقی نمی‌ماند.

مرگ در نگاه معری، یک گزاره منطقی و عاری از هرگونه احساسات است: نیستی مطلق (عدم) و پایان رنج. تصاویر او از مرگ، خشک، عریان و علمی هستند: «پوست زمین چیزی نیست جز همین پیکرها». مرگ برای او نه یک راز، بلکه یک راه‌حل است؛ «خواب آرامی» (رقدة) که انسان را از «زندان تن» و شرّ وجود رها می‌کند. این نیستی، مطلوب و خوشایند است.

ه) ساقی و می‌در مقابل عقل

در برابر عقل درمانده از حل معماهای هستی، خیام به «می» پناه می‌برد. «ساقی» مرشدی است که داروی بی‌خبری و فراموشی را عرضه می‌کند تا بتوان رنج اندیشیدن را تاب آورد. راه حل او، رهایی از طریق یک تجربه حسی و مستی‌آور است.

تنها پناهگاه و راهنمای معری، «عقل» است. او با صراحت اعلام می‌کند: «لا إمامَ سوی الْعَقْلِ». در ظلمت جهل، خرافات و دنیای بی‌معنا، فقط نور عقل است که می‌تواند راه را، هرچند تلخ، نشان دهد. راه حل او، پناه بردن به استدلال مطلق و منطق درونی است.

نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی هنر تصویرسازی در شعر خیام و ابوالعلاء معری نشان می‌دهد که چگونه دو جهان‌بینی، که هر دو از خاستگاه مشترک شکاکیت و خردگرایی برمی‌خیزند، به دو نظام استعاری و هنری کاملاً متضاد منتهی می‌شوند. خیام، فیلسوف لذت‌گرا، با توسل به استعاره‌های حسی، ملموس و زمینی چون «می»، «کوزه» و «سبزه»، پاسخی ایجابی به معمای فنا و جبر می‌دهد. هنر او، تراژدی مرگ را به فلسفه‌ی «اغتنام فرصت» ترجمه می‌کند و تصاویر زیبایش، ابزاری برای اقناع مخاطب به پذیرش شادی آنی به عنوان تنها حقیقت در دسترس است.

در نقطه مقابل، ابوالعلاء معری، فیلسوف زاهد و بدبین، جهانی انتزاعی، منطقی و بی‌رحمانه از تصاویر خلق می‌کند. استعاره‌های کلیدی او، مانند «تن به مثابه زندان» و «دنیا به مثابه جیفه»، نه برای لذت زیباشناختی، بلکه به منزله‌ی براهین قاطع برای اثبات پوچی مطلق و توجیه ریاضت افراطی به کار می‌روند. برای او، «عقل» تنها راهنمای رهایی از شرّ وجود تحمیلی است.

در نهایت، این پژوهش آشکار می‌سازد که استعاره برای این دو شاعر، صرفاً آرایه‌ای ادبی نیست، بلکه ساختار بنیادین اندیشه‌ی آنهاست. خیام از زیبایی برای اثبات ارزش زندگی به‌رغم بی‌معنایی‌اش بهره می‌برد، حال آنکه معری از منطق برای اثبات بی‌ارزشی زندگی به دلیل رنج ذاتی‌اش استفاده می‌کند. هنر تصویرسازی استعارات خیام، دنیا را گذرا اما شایسته لذت بردن نشان می‌دهد. در مقابل، تصاویر استعاری معری، دنیا را مکانی ذاتاً پلید و ویران معرفی می‌کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The comparative analysis of metaphorical imagery in the poetry of Hakim Omar Khayyam and Abu al-Ala al-Ma'arri explores how philosophical thought takes shape within artistic language. Both poet-philosophers, separated by a few generations yet bound by shared intellectual currents of skepticism and rationalism, employed the art of metaphor to transform metaphysical doubt into aesthetic experience. The study begins from the premise that poetry, in its highest expression, is not a mere ornament of language but a vehicle for philosophical cognition, in which imagery serves as a bridge between abstract speculation and sensory perception.

According to Shafiei Kadkani, metaphor and image are not embellishments but instruments of discovery, revealing aspects of reality that logic alone cannot express (1). In this sense, the imagination in Khayyam's *Rubaiyat* and al-Ma'arri's *Luzumiyyat* constitutes an epistemological method, transforming uncertainty into form. Whereas Khayyam's verses breathe in the warm colors of wine, grass, and pottery—symbols of fleeting life—al-Ma'arri's lines are chiseled in the cold marble of intellect, where the body becomes a prison and the world a carcass. The objective of this research is to map the internal logic of these metaphorical systems and to show how the tension between sensory and abstract imagery reflects two antithetical worldviews: the hedonistic existentialism of Khayyam and the ascetic pessimism of al-Ma'arri.

The theoretical framework draws from both classical and cognitive poetics, defining "image" as the mental representation recreated through language and "metaphor" as the fusion of distinct semantic domains that enables the human mind to conceptualize the abstract through the concrete (5, 7). In this interpretive paradigm, metaphor becomes the central cognitive operation of poetic creation—a process of reconceptualizing existence itself. Scholars such as Homa'i emphasized that traditional rhetoric viewed metaphor as compressed simile (6), but modern theorists like Lakoff and Johnson reframed it as a mode of thought rather than of decoration. Within Persian poetics, this evolution finds resonance in Sojoodi's insight that metaphor functions as an "instrument of philosophical reflection" (8). Accordingly, this study adopts a descriptive–analytical and comparative approach, employing qualitative content analysis to identify and classify the metaphors that form the backbone of each poet's imaginative system. The interpretive lens situates these metaphors within their philosophical contexts—determinism and temporal nihilism for Khayyam, ontological pessimism and rational asceticism for al-Ma'arri—so that the resulting comparison reveals not merely stylistic differences but divergent modes of reasoning embodied in art.

In Khayyam's poetic universe, metaphors perform the dual task of aestheticizing existence and challenging metaphysical dogma. His most emblematic image—the *pot* and the *potter*—translates the theological relation between creator and creature into a tangible artisan metaphor. The clay vessel, animated by human voice, questions its maker and mourns its fate, thereby dramatizing the tension between divine omnipotence and human helplessness (10). In another layer, this same metaphor encapsulates the philosophical problem of determinism: the vessel has no agency in its form, just as humans have none in their destiny. Hedayat interprets this recurring image as a manifestation of Khayyam's conscious philosophical rebellion against the absurdity of existence (9). Alongside this central metaphor, Khayyam deploys a coherent cluster of

sensory symbols—the *wine*, the *cupbearer*, and the *tavern*—that redefine morality through pleasure and affirm life as the only tangible truth. The wine becomes not a mere intoxicant but a medium of liberation from existential anxiety, while the tavern transforms into a sanctuary from religious hypocrisy. The "green grass" and "blooming tulip" further extend his metaphorical vision by linking human transience to the cycles of nature. Each image thus operates as a philosophical statement: the world's ephemerality necessitates the joy of the moment. Khayyam's art of imagery, therefore, reflects a synthesis of sensual perception and rational skepticism, converting metaphysical despair into poetic affirmation (11).

Abu al-Ala al-Ma'arri's metaphorical language, by contrast, is stripped of sensuous vitality and steeped in ascetic rigor. Deprived of sight, the Syrian philosopher turned inward, constructing a symbolic universe governed by intellect rather than sensation. The body, in his poetry, is a "prison of the soul," an image that condenses his metaphysical rejection of life itself. In one of his most cited lines—"This is the crime my father committed against me, though I have committed none against others"—he translates birth into an act of transgression (14). The metaphor of crime recasts existence as an imposed punishment, aligning with Zarrinkoub's reading of Ma'arri's philosophy as an "eternal imprisonment of the spirit" (11). His disdain for worldly attachments is epitomized in the gruesome metaphor of the *world as carrion* and humans as *dogs* fighting over it, illustrating the degradation of moral and spiritual values (12). In opposition to Khayyam's aesthetic hedonism, Ma'arri's imagery negates the senses and dissolves the physical into the logical. His metaphors of *dust as corpses* and *earth as graveyard* transform the landscape into a moral allegory of futility. For him, death is not terror but deliverance—the peaceful cessation of a meaningless ordeal. Within this system, the metaphor of *reason as the sole imam* stands as his boldest declaration, replacing divine revelation with human intellect (15). The transposition of religious vocabulary into rational discourse, a hallmark of Ma'arri's poetics, transforms metaphor into a philosophical rebellion against the sanctity of tradition.

The comparative dimension of this study reveals that, despite their shared intellectual roots, Khayyam and al-Ma'arri represent two opposing aesthetic epistemologies. Both are skeptical of dogma, both meditate on mortality, and both challenge religious hypocrisy. Yet their artistic solutions diverge fundamentally. Khayyam's metaphors appeal to the five senses and transform physical experience into philosophical insight, whereas al-Ma'arri's images are abstract, cerebral, and purged of sensory pleasure. The contrast between Khayyam's *caravan of life* and Ma'arri's *corpse-strewn earth* encapsulates the polarity between existential affirmation and metaphysical negation. Where Khayyam celebrates impermanence through the sensory

metaphor of flowing wine, Ma'arri condemns existence through the ethical metaphor of decaying flesh. The former seeks consolation in aesthetic beauty; the latter in intellectual detachment. The "potter" and the "carrion" thus emerge as twin symbols of the human condition—one reconciled with the absurd through joy, the other through renunciation. This duality underscores what Shafiei Kadkani described as the "creative deviation of language," through which poets expose unseen dimensions of being (1). By re-reading both poets through the lens of cognitive metaphor theory, the study demonstrates how artistic imagery functions as an architecture of thought, translating philosophical paradigms into perceptual experience.

Methodologically, the research advances a layered comparative model consisting of three analytical stages: the extraction of metaphorical clusters through close reading, the classification of metaphors into ontological and epistemological categories, and the cross-comparison of structural correspondences between the two systems. The corpus includes authenticated rubaiyat of Khayyam and selected odes from Ma'arri's *Luzumiyyat*, analyzed using qualitative content analysis informed by cognitive linguistics. The findings show that Khayyam's dominant metaphors—*pot*, *wine*, *tavern*, *grass*, and *wheel of fate*—constitute an integrated symbolic network grounded in sensual perception and cyclical temporality. Ma'arri's metaphors—*body as prison*, *world as carrion*, *reason as imam*, and *death as rest*—form a contrasting network grounded in logical abstraction and moral negation. The comparative synthesis reveals that both networks function as "philosophical grammars," encoding each poet's worldview in metaphorical syntax. Thus, metaphor is not a subsidiary ornament of language but the generative core through which these poets construct meaning and communicate ontological positions.

In conclusion, the extended comparative inquiry into Khayyam's and al-Ma'arri's metaphorical imagery confirms that the art of poetic visualization serves as a mirror of philosophical orientation. Khayyam transforms doubt into celebration, using the language of sensory pleasure to defy mortality, while al-Ma'arri converts the same doubt into ascetic withdrawal, using the language of intellect to expose the futility of being. For Khayyam, the image is a vessel of joy; for Ma'arri, a tool of judgment. Each, in his own idiom, demonstrates that metaphor is the deepest expression of human confrontation with existence—a creative act through which philosophy becomes art and art becomes philosophy.

References

1. Shafiei Kadkani MR. Images of Imagination in Persian Poetry. Tehran: Agah Publications; 1997.
2. Tehranian M, Reyahi Zamin Z. A Study of Sa'eb's Artistic Creativity in Imagery Using the Tools and Methods of Pun. Sabk Shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahare Adab) (Stylistics of Persian Poetry and Prose (Spring of Literature)). 2016;9(2):37-55.

3. Razzaghi Harikandaei H. The Role of Quranic Artistic Imagery on the Concept of Verses Without Changing the Meaning. Pajouheshnameh Tafsir va Zaban Quran (Quranic Interpretation and Language Research Journal). 2024;12(2):32-42.
4. Mohammadzadeh M, Sarvin S, Jamshidpour S. The Manifestation of Imagination in Contemporary Illustration Art (Case Study of the Works of Farshid Mesghali and Heinz Edelman). Faslnameh Elmi Moasseseh Amoozesh Ali Ferdows (Scientific Quarterly of Ferdows Higher Education Institute). 2023;4(12):90-109.
5. Shamisa S. Bayan va Ma'ani. Tehran: Mitra; 2004.
6. Homa'i J. Fonun-e Balaghat va Sanā'at-e Adabi. Tehran: Homa; 1994.
7. Lakoff G, Johnson M. Metaphors We Live By. Tehran: Elm Publications; 2012.
8. Sojoodi F. Applied Semiotics. Tehran: Elm Publications; 2013.
9. Hedayat S. Taraneh-ha-ye Khayyam. Tehran: Amir Kabir; 1974.
10. Khorramshahi B. Khayyam-Nameh. Tehran: Elmi va Farhangi; 1998.
11. Zarrinkoob A. Ba Karavan-e Holleh. Tehran: Elmi va Farhangi; 2005.
12. Hussein T. Tajdid Dhikri Abi al-'Ala'. Cairo: Matba'at al-Sa'adah; 1915.
13. Khayyam Oil. Rubaiyat of Hakim Omar Khayyam of Neyshabur. Tehran: Asatir Publications; 1994.
14. Al-Ma'arri AA. Luzum ma la Yalzam (The Necessity of What is Not Necessary - The Luzumiyyat). Beirut: Dar al-Qalam; 1983.
15. Nicholson RA. Studies in Islamic Poetry. Cambridge: Cambridge University Press; 1921.