استناد: باوندیان، علیرضا. (۱۴۰۱). حکمت خاک در عرفان هنری خیام نیشابوری. رهپویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۸۱-۸۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_697035.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

حکمتِ خاک در عرفانِ هنری خیام

علیرضا باوندیان[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۱/۴/۵ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲ □ صفحهٔ ۸۷-۷۹
Doi: 10.22034/RPH.2022.697035

چکیده

در عرفان هنریِ حکیم خیام نیشابوری ـ که تجربه‌های هنرمندانه او در فروغ آموزه‌های عرفانی است ـ گاه با واژه‌های پربسامدی روبه‌رو می‌شویم که به نظر می‌رسد گونه‌ای تذکار باشد. از جمله این واژگان خاک، گِل، کوزه، کوزه گری وماوردی از این دست است که تبیین آن می‌تواند به وسعتِ فهم ما از بُن مایه‌هایِ ارزشی هنر ایرانی اسلامی منجر شود. خیام؛ پیش و بیش از همه اهل حکمت است و شاعری او در ذیلِ اتصاف او به حکمت معنی می‌یابد. لذا به نظر می‌رسد که او شعر را بیانی مخیل و تبیینی می‌داند و مَرکبی برای مقصدی خاص برمی‌شمارد. اما آنچه او انجام می‌دهد محصول اراده‌ای هنرمندانه در قالب رباعی ـ به عنوان ظرفیتی برای بیان موجز، مستحکم و کامل است. او از ظرفیت‌های نمادین خاک و کوزه برای نهادینه‌سازی مقصد حِکمی خود نهایت استفاده را می‌کند. این مقاله بانگاهی پساساختارگرایانه، به روش مطالعات توصیفی تحلیلی و با هدف تبیینِ عرفانی نمادهایی چون خاک و کوزه در اشعار وی به رشتهٔ تحریر درآمده و نگارنده کوشیده تا با رویکردی کیفی به گردآوری شواهد مکتوب آن بپردازد.

کلیدواژه‌ها: خاک، عرفان هنری، خیام، جهان.

۱. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
Email: Bavandian@neyshabur.ac.ir

مقدمه

در مورد عرفان بسیار شنیده و خوانده‌ایم از جمله این که «هدف از مکتب عرفان، این است که گستره نگاه انسان به هستی را از هبوط عالم خاک به اوج عرش الهی که منشأ تابش انوار لطف اوست، رساند» (سام‌پور، ۱۳۷۸). در هر حوزه علمی (به مفهوم اصیل لفظ) اصطلاحاتی وجود دارد که برای نیل به ژرفایی آن، باید آن را در ذیل همان بافتار دید و کاوید. بی‌شک عرفان ـ به مثابهٔ معرفت قلبی ملتزم به وحی ـ از این قاعده مستثنی نیست. از جمله این اصطلاحات «غنیمت شماردنِ اکنون[۱]» است؛ و آن عبارت است از گونه‌ای زیستن که آدمی به جای آسیب رساندن به دقایق عمر به پاسداری از آن بپردازد و از نیرومندیِ ذاتیِ لحظه‌ها بیشترین فایده ممکن را کسب کند. در هنر و ادبیات اروپایی این «خوشباشی» از ساختاری غنایی[۲] برخوردار است و همچون قصیده‌های هوراس[۳] می‌کوشد تا پرده از رخساره اندوه بردارد و انسان را در «آنیت» خود به جریان اندازد. در ادبیات زاهدانه مسیحیت هم به دم غنیمت شماردن به دفعات اشاره و از آن به عنوان امکانی برای تقویت و تعالی حیات معنوی نام برده شده است. یکی از کسانی که به گونه‌ای هنرمندانه اندیشه «اغتنام فرصت» را به عنوان پویشی هنرمندانه در «حیات طیبه انسانی» مطرح کرد و بر آن پای فشرد حکیم عمر خیام نیشابوری است. اغتنام فرصت به احترام و اقتداء به حکمتِ زندگی بازمی‌گردد. (ر.ک: شجاعی، ۱۳۷۹) و مایهٔ خرسندی است.

خرسندی خاطر به نوع تلقی انسان و شیوه قرائت او از زندگی بازمی‌گردد. هرچه نگاه انسان به زندگی عمیق‌تر و از ساز و کارهای عقلانی بیشتری برخوردار باشد «ژرفایی خرسندی» او هم به مراتب بیشتر خواهد شد[۴]. خرسندی خاطر از جمله موارد و مضامینی است که انسان در نحله‌های مختلف به آن پرداخته است. معمولاً انسان ها (بما هو انسان) در هنگامهٔ بروز بحران به سه گروه عمده تقسیم می‌شوند: گروهی در برابر بحران تسلیم می‌شوند[۵] و همه اراده فعال خود را وا می‌نهند. خاصه زمانی که احساس کنند که برای آن بحران پدید آمده برهانی ندارند. این گروه از افراد از مسیر واگذاری همه قوای ارادی خود به آن بحران به «خود اقناعی» می‌رسند و از «لذت تسلیم» مشعوف می‌شوند. آنها اعتقاد دارند که در کف «شیرِ نرِ خونخواره»، گریزی جز تسلیم متصور نیست. اندیشمندان رواقی در یونان باستان این گونه بودند (ر.ک: زالتسگبر، ۱۳۹۹) وخود را زمانی برخوردار از مواهب زندگی آسوده می‌دانستند که به آنچه هست بی‌کم‌وکاست و بی‌پرسش و پویش تن بسپارند و از هر جهت با «آنچه هست» (طبیعت) هماهنگ شوند[۶]. اما تسلیم در عرفان ایرانی اسلامی از سر انفعال و ناچاری نیست. زیرا در این وادی «از میدان وَلایت [عشق و محبت] میدان تسلیم زاید، قوله تعالی: وسَلموا تسلیما[۷]. تسلیم؛ یعنی خویشتن به حق سپردن (انصاریان، ۱۳۶۲: ۱۲۹).» بسیاری از عارفان هم از مفهومِ «رضا» همین معنی را مراد داشته‌اند.[۸] گروهی دیگر در برابر بروز بحران ـ بیشتر ـ میل به گریز دارند. کلبیون (هواداران اخلاق کلبی) از جمله پیروان این رویکرد بودند (پایکین و استرول، ۱۳۶۹: ۹) اما گروه دیگر عقیده دارند که آدمی در هر شرایط باید جانب منافع خود را بگیرد و اگر زمانه با او نمی‌سازد در اندیشه تغییر اوضاع به سودِ تغییر احوال خود باشد:

گفتند جهان ما آیا به تو می‌سازد؟ گفتم که نمی‌سازد؛ گفتند که بر هم زن
(اقبال لاهوری، زبور عجم، بخش ۷۵)

غور در عرفان هنری خیام نیشابوری می‌تواند افق‌های نوینی از مراتب خرسندی خاطرِ عارفان هنرمند و هنرمندان عارف را تبیین کند و مضامین مکتوم بسیاری را در نسبت میان عرفان و هنر این سرزمین بگشاید.

لذا مهم‌ترین سئوالات این تحقیق عبارتند از:

چه جاذبه‌های انگیزشی و نمادین خاصی در عنصر خاک و کوزه از منظرنگاه حِکمی ـ هنری خیام وجود دارد؟

چه پیام ضمنی و مستتری در باطنِ رباعیات خیام برای جامعه هنری امروز ایران وجود دارد؟

ادبیات تحقیق

عمر خیام، حکیم، ریاضیدان، فیلسوف و شاعر اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری و همزمان با سلجوقیان است. خیام با ملکشاه و سلطان سنجر معاصر بوده است (براون، ۱۳۶۱: ۵۸). خیام در زمانه خود در میان همگان و همگنان به برخورداری از دانش وافر شهره بود. ناگفته نماند که آحاد مردم او را بیشتر به تأملات دقیق علمی و حکمی‌اش می‌شناختند تا اندیشه‌های هنری و خلاقیت‌های ذوقی. در بیشتر پژوهش‌هایی هم که در پیوند با منش و روشِ خیام نگاشته شده ـ از قضا ـ به همین وجه تأکید شده است. با وجود فراوانیِ پژوهش دربارهٔ خیام و رباعیات او، هنوز بسیاری از پرسش‌های بی‌پاسخ یا شبهه‌های حل ناشده در این زمینه باقی است. «گاهی رباعیات[۹] مبنای شناخت خیام بوده است و گاهی خیام (خیام فیلسوف وعالم) اساس گزینش رباعیات قرار گرفته است» (تقوی، ۱۳۸۴: ۲۷).

خیام با «ابوالمظفر اسفزاری» و «نجیب واسطی» ـ و البته حمایت‌های بیدریغ ملکشاه ـ «رصد خانه شاهی» را در سال ۴۷۱ هجری بنا کرد. خیام بر فلسفه مشاء بسیار چیره بود و به کارایی عقلانیت در گشودنِ گره‌های فکری و دشواری‌های ذهنی انسان بسیار اعتقاد داشت. علی بن زید بیهقی ـ صاحب کتابِ *تتمه صوان الحکمه*[۱۰] ـ که خیام را در جوانی دیدار کرده است می‌نویسد که حجت الحق خیام ثالثی ابوعلی سینا در حکمت بود (ر.ک: صفا، ۱۳۶۲). خیام ـ برغم سرآمدی فراوانش در علوم عقلی و تأملات ارزنده‌ای که بر «رساله شفا»ی ابن سینا داشت ـ بسیار متعبد و در برابر خداوند فروتن بود؛ چنان‌که « در حال سجده

DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

می‌گفت: خدایا بدان که من تو را چندان که میسرم بود شناختم. پس مرا بیامرز» (براون: ۱۳۶۱: ۳۷۶). از اسناد و شواهد تاریخی این گونه برمی‌آید که خیام با ظاهراندیشان و ریاکاران زمان خود روابط خوبی نداشته و از کسانی که به قول حافظ « چون به خلوت می‌روند آن کارِ دیگر می‌کنند» بیزاری می‌جسته است.

البته در مجاورت تمجیدهایی که از مراتب علمی خیام شده گروهی هم ـ مانند «نجم‌الدین رازی» در کتاب *مرصاد العباد* ـ او را به باد ملامت گرفته‌اند. زیرا نوعاً بر این باور بوده‌اند که خیام تردید فکری در خصوص آفرینش داشته و به چرایی «آمدن و رفتن انسان به این عالم» مشکوک بوده است. به عنوان مثال آنجا که می‌سراید:

در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست — آن را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و این رفتن به کجاست
دارنده چو ترکیب طبایع آراست — از بهر چه افکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود؟ — ور نیک نیامد این صور، عیب که راست؟

برخی هم عقیده دارند که «تفکر و جهان بینی خیام بر پایه ایمان به قضا و قدر و مقدر بودن همه چیز از پیش و عدم توانایی بشر از درک اسرار خلقت و مسائل مربوط به آفرینش، استوار است» (خوشحال طولازدهی، حلبی، ۱۳۹۹: ۱۷۷). برخی هم به ضرس قاطع اظهار داشته‌اند که خیام نیشابوری شاعر با خیام نیشابوری حکیم و ریاضیدان فرق داشته‌اند و کژتابی‌های تفسیری که در این خصوص ایجاد شده همه و همه ناشی از این امر است. اینان اظهار می‌دارند که« روان پاک دانشمند نیشابوری از رباعیات ننگینی که به نام وی معروف گردیده است بیزار می‌باشد و این اندیشه‌های پست هیچ گونه سازشی با جایگاه والای او ندارد» (ر.ک: صدیقی نخجوانی، ۱۳۴۷).

به هرتقدیرخیام به دلیل احاطه علمی به علوم عقلی و بهره مندی از اندیشه ورزیِ حِکمی نه‌تنها تأثیر گذار که بسی تأثیر پذیر هم بوده است. او به سیاقِ اندیشه ورزان خراسانی، پویش‌های پایدار و پایداری‌های پویشی بسیاری در حوزه‌های مختلف حکمت و ادب و هنر داشته و لحظه‌ای از ممارست‌ها و مداومت‌های ذهنی و ذوقی فارغ نبوده است. بسیاری از خیام پژوهان توانمند از این مهم به دفعات و با شفافیت سخن رانده‌اند. مثلاً فیتز جرالد[۱۱] در بلند آوازه نمودن خیام و رباعیات او بسیار کوشید. برخی دیگر از پژوهشگران در خصوص «صیت وصولتِ برون مرزیِ خیام» بروشنی اظهار داشته‌اند که «مکتب خیام و اشعار دیگر شاعران فارسی مکتب رمانتیسم را رواج داد.» (تمیم داری، ۸۶: ۵۲) نه‌تنها اروپاییان بلکه سایر هنرمندان و اندیشمندان جهان ـ به تبع اروپاییان ـ با نظام ذهنی و ذوقی خیام آشنایی گسترده‌ای یافتند و تأثیر پذیری ژرف خود را بیان داشتند. «کسانی همچون لانگ فلو، لاول و ملویل ـ آشکارا ـ از علاقه خود به رباعیات سخن گفته‌اند. مک کارتی دربارهٔ خیام می‌گفت: «بر فراز سر عمر خیام هاله‌ای از عرفان می‌درخشد». همچنین انجمن‌های گوناگونی با عنوان خیام در سرزمین‌های اروپایی پدید آمد. در سال ۱۹۰۷ میلادی *وصیت‌نامه خیام* به چاپ رسید و سی. الکساندر در مقدمه آن نوشت: «در اینجا عمرخیام با شکوه تمام از پس سیمای واقعی خود به عنوان یک ستاره‌شناس، شاعر، فیلسوف و مردی مقدس نمایان می‌شود.» (تمیم داری، ۸۶: ۵۲) همچنین نباید ترجمه‌ها و شروح رباعیات خیام در زبان عربی نادیده گرفته شود (ر.ک، محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۱). مانند حضور اندیشه‌های خیام، به‌عنوان یکی از مفاهیم پُربسامد، در شعر عبدالوهاب البیاتی شاعر برجسته عراقی (حیدری، ۱۳۹۲: ۵۷).

برخی از محققان معتقدند که پنج رویکرد عمده در خیام‌شناسی وجود دارد، «رویکردی که صادق هدایت آغازگر آن بود؛ رویکردی که با محمد علی فروغی و قاسم غنی شروع شد؛ رویکردی که با اثر صدیقی نخجوانی زیر عنوان خیامِ پنداری آغاز شد؛ رویکردی که با عباسعلی کیوان قزوینی در ایران پدید آمد؛ رویکردی که ف. دوبلوای فرانسوی آن را زیر عنوان ـ چهره‌ای داستانی از خیام ـ ارائه داد» (حسام‌پور، حسنلی، ۱۳۸۸: ۱۸۳).

وجاهت‌های معنایی خاک

در حوزه عرفانِ هنری، عظمتِ خاک در این است که پیوسته در حال تغییر و نمو است. خاک؛ دمی بازنمی‌ایستد. خاک، فرشِ از همه سو گسترده‌ای است که انسان همواره برآن به سر می برد و همه تکاپوهای خود را بر بستر آن خلق می‌کند. پس خاک، همبستگی مشفقانه‌ای با انسان و «سفرمسلمِ انسان» دارد[۱۲]. انسان از همان آغاز تولد، بر خاک چشم می‌گشاید و در هنگامه مرگ نیز به خاک سپارده می‌شود. مفهوم «سپارده شدن» شاید گونه‌ای تعبیراز شعورِپنهانِ عنصر خاک باشد. چراکه «خاک به همان اندازه که پرورانده است پوشاننده هم هست. خاک، همواره از قداست برخوردار است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱). هرچند که گفته‌اند «قداست زمین و طبیعت به خاطر وجود انسان است» (احمدی دیسفانی، ۱۳۸۵: ۹). بااین همه انسان بدون خاک، وجاهت معنایی ندارد.

هنر ایرانی که متصف به صفاتِ خاک است افزون بر معرفی اقلیم طبیعیِ ایران، به اقالیم معنایی خاصی هم دلالت دارد. خداوند انسان را از خاک آفرید[۱۳]. اشارت قرآن به پیدایش موجودی شعورمند و صاحب اراده از گِلی خشکیده (چون انسان)، شایان تأمل است. اشارات لطیفی هم که خیام به خاک گلِ کوزه گران دارد به نوعی از بضاعت‌های معنایی خاک برآمده است. کالبدِ کوزه نیز مانند کالبد انسان از خاک برتراویده و دوباره به همان موعد و میعاد «باز می‌گردد» (نه‌این‌که «بر می‌گردد»). عارفان؛ همواره انسان را از خاک شمارده و چون خاک برباد دانسته‌اند. آنها این ناپایداری الزامیِ انسان را با

زبان انتقالی و تبیینی هنر بازگفته‌اند. ایرانیان همواره از سویدای دلِ به خاک نظر کرده‌اند و خیام نیز گویی «مطالبات ذوقی» جامعه‌اش را با «مطالعات حِکمی» خود پیوند داده است. تا به آنجا که در یک نگاه کلی می‌توان گفت تمهیدات و تدبیرهای هنرمندانه او خاک را برکشیده و از «بی بهایی صوری» به «بهاء مندی سمایی» رسانده است. خاک؛ هرچند ناپایدار است اما هرگز کم‌بها نیست.[۱۴] چندان که گفته‌اند «تصور شیطان از برتری آتش و بی‌بهایی خاک او را به استکبار و تمرد از فرمان الهی کشاند» (خسروانی شریعتی، ۱۳۷۲: ۴۷).

رباعیات[۱۵] خیام با واسطه کوزه و خاک کوزه گران و کارگاه کوزه گری ما را به سوی دیدار دوباره خاک دعوت می‌کند. خاک در طبیعت است و طبیعت[۱۶] در عرفان همان عرصه عبرت اندوزی است. «طبیعت، تبصره است. عامل بصیرت و بینایی است» (معتمدی: ۱۳۶۸: ۱۶۳). اولین بارقه‌های تدبر و تأملِ انسانی در طبیعت انجام گرفت. طبیعت برای انسان معلم و مقیاس و مدل است. ترجمان نظم فی نفسه کیهان. «فضای طبیعت از الگوهای عینی بهره می‌جوید و دارای نظم پیچیده تری [نسبت به طبیعت مصنوع] است» (مدنی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۱). اما طبیعت با این همه؛ «ساختار انسان گونه» دارد و آکنده از گونه‌های مختلف خاک با قابلیت‌های مختلف است. در آموزه‌های عرفانی براین مسئله تأکید شده که «جسم، از طبیعت خاکی است و نفس، سرشتی ملکوتی و الهی دارد. انسان؛ به این زمین آمده و باز، بازخواهد گشت، اما برای پرورشِ روح نیاز به جسم دارد» (احمدی دیسفانی، ۱۳۸۵: ۳). در این نگره است که نمادِ خاک، به عنوان سازگارترین عنصر با انسان وزمین (همچون مادر) پای به میدان می‌نهد. «مادریِ زمین و توانایی پایان ناپذیرش در بَردادن و بارگرفتن است (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۵). مادر، همه‌جا هست و اندیشه مادرانه در وجود هر موجودی متصور است. برای همین است که نمادِ خاک در همه فرهنگ‌های بومی جهان حضور دارد. حتی نقل است که در برخی از فرهنگ‌ها «همچنان‌که نوزاد را بی‌درنگ پس از زایش بر خاک می‌نهند ـ تا مادر حقیقی‌اش به وی مشروعیت بخشد و کودک به حمایت مادر اولیه درآید ـ کودکان و بزرگسالان بیمار را نیز بر خاک می‌خواباندند... این عمل به منزله زایشی نو است» (قوی پنجه، ۱۳۸۸: ۱۰۸). مولوی در مثنوی معنوی خود ـ دفتر پنجم ـ چنین می‌نگارد که « خداوند در ابتدای خلقت، جبرئیل را برای برگرفتن مشتی خاک به زمین می‌فرستد. خاک آنقدر لابه می‌کند که دل جبرئیل به رقت می‌آید و از کندن مشتی خاک از زمین امتناع می‌کند و به نزد خداوند بازمی‌گردد» (سروش، ۱۳۸۴:۱۳۲). در ایران گوناگونی نگاه به خاک بیش از نقاط دیگر بوده است. به عنوان مثال« در دیوان حافظ صد و چهل مورد به واژه خاک اشاره شده است» (میراسکندری، :۲۷۱۳۸۷). سخنوران ایران همواره با عظمت و اقتدار از خاک نام برده‌اند[۱۷]. در نمادشناسیِ هنر ایران، برخلاف آتش که سرکش بوده است و اهل گسستن، خاک همواره فروتن بوده و اهل پیوستن. «آتش، سببِ فرقت است و خاک، سببِ وصلت... خاک چون تَر شود نقش پذیرد. اما آتش چون بالا گیرد همه نقش‌ها بسوزد» (رشیدالدین میبدی ۸/۳۷۴).

خاک در عرفان هنری خیام، نماد وصل است و نه فصل. وصال در بستر فروتنی محقق می‌شود. انسان در معرفت وصالی خود به جانب حضرت حق باید ـ چون خاک ـ افتادگی پیشه کند؛ اگر طالب فیض باشد. رجوع به خصلت خاک در هنگامهٔ تجلی معشوق از الزامات رفتاری عاشق بوده است.[۱۸] خاک و خاکساری همواره در مجاورت مفهومی یکدیگر به سر برده‌اند «فتیان و جوانمردان که حضرت علی(ع) را مجلای کامل فروتنی و مظهر صفات حضرت حق می‌دانند، خاکساری را به نشانه تواضع و پیروی از آن امام همام شعار خود قرار داده‌اند» (خسروانی شریعتی، :۵۴۱۳۷۲). لذا سالکانِ طریق اعتقاد داشتند که «تنها راه سعادت، بازگشت به حضرت دوست و خالق خویش است و برای رسیدن به آن راهی نمی‌یابد جز بازگشت به خاک و یا خاک شدن» (میراسکندری، ۱۳۸۷: ۲۸).

صبا، خاک وجود ما بدان عالی جناب انداز
بود کان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم
(دیوان حافظ شیرازی)

حافظ؛ آنجا که داستان آفرینش آدم را (به عنوان مهم‌ترین ماجراهای هستی) طرح می‌کند[۱۹] عقیده دارد که « عشق، خاصیت موجودات خاکی است» (همان، ۱۳۸۷ :۲۹). البته ـ دراصل ـ آموزه‌های قرآنی؛ مرجع بسیاری از ارادتمندی‌های ذهنی و ذوقی شاعران ما به خاک است. «بی دلیل نیست که در بسیاری از ابیات به خاکِ آفرینش اشاره می‌شود، چراکه با ماجرای آفرینش است که چرخ هستی به گردشی معنادار می‌افتد» (همان، ۱۳۸۷ :۳۹). نجم‌الدین رازی در کتاب *مرصاد العباد*[۲۰] می‌نویسد: جمله ملاء اعلی کروبی و روحانی متعجب وار می‌نگریستند که حضرت جَلت به خداوندی خویش در آب و گِل آدم چهل شبانه روز تصرف می‌کرد. گِل آدم را در تخمیر انداخته که خلق الانسان من صلصال کالفخار. «خدا» انسان را از گِل خشکیده سفال مانند آفرید و در هر ذره‌ای از آن گِل، دلی تعبیه می‌کرد (ر.ک: رازی، ۱۳۹۹). همچنین نظامی گنجوی در بخش پانزدهم از مثنوی لیلی و مجنون (زاری کردن مجنون در عشق لیلی) و در زمانی که شتابان و گریان سراغ تربت لیلی را از کودک خاموش ایستاده بر سر راه می‌پرسد او این چنین پاسخ می‌دهد:

برو در این بیابان جست‌وجو کن زهرخاکی کفی بردار و بوکن
زهر خاکی که بوی عشق برخاست یقین دان تربت لیلی همان جاست
(نظامی گنجوی. خمسه. بخش۱۵)

زمین‌شناس شهیر، گلینکا[۲۱]، عقیده دارد که خاک؛ متأثر از

DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

جدول ۱. عناصر مشترک عرفان و هنر. (منبع: نگارنده)

ردیف	قابلیت ها	ثمرات
۱	معرفت حضوری (وصالی)	گرایش به شناخت پدیده‌ها از مسیر اتحاد انسی با آنها
۲	بینش تسبیحی	شناور شناختن همهٔ پدیده‌ها در مراتب ذکرالهی همچون نماد اصالت وجودی
۳	بینش آیه ای	نگاه نمادین به انسان و اشیاء و امور
۴	غنیمت شماردن فرصت‌ها	کسب توفیق در ارتباط مؤثر با هستی و جامعه انسانی
۵	معنویت خواهی	رسیدن به زیبایی‌های معقول

عوامل مادری است. «زمین؛ جایگاه و گهواره خاک است؛ زمین و خاک مکانی برای زندگی و انرژی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱). خاک؛ بامشارکت آفتاب و آب، ناب‌ترین عنصر (خشت) را به سرنوشت سکونتیِ انسان هدیه می‌دهد. به تعبیری می‌توان گفت که اگرچه خاک و آب ـ فی نفسه ـ باهم نمی‌سازند اما با وساطت فرایندِ اندیشیده‌شده‌ای موسوم به «ترکیب گری»، این سازگاری محقق می‌شود. زمین با همه عظمتی که دارد بی‌خاک، فاقد موجودیت است. «خاک، هیچ آرامش نمی‌شناسد» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۹). اولین تمدن‌ها ـ و لاجرم اولین شهرها ـ برای دوامِ دم خود به مساعدت خاک نیاز داشتند. گفته‌اند که تمدن بین النهرین ـ ده‌هزار سال پیش ـ نخستین تمدن تاریخ بشر بوده است. در این سرزمین شهرهایی چون اور، کیش و لاگاش ساخته شدند که همه از خشت خام بودند. مردم این تمدن‌ها نخستین خاطره‌های خود را بر الواح گِلی می‌نگاشتند و ازگِل برای تجسم مفاهیم و تلقی‌های ذهنی خود استفاده می‌کردند. معماری در بسترسازی تمدن از طریق گسترش دامنه استقرار انسان سهم فراوانی داشته است. نه‌تنها اعتلای ظرفیت‌های ساختاری بلکه «ظرفیت‌های زیباشناختیِ» بنا نیز ـ به‌نوعی ـ مرهون و مدیون شناخت و «حُسن بهره‌وری» از خاک بوده است. خاک و خاکساری همواره در مجاورت مفهومی یکدیگر به سر برده‌اند. خاک؛ از آن زمان که با آب ـ به‌تناسب ـ آمیخت و گِل را به «سامانه‌های خلاقیتی» انسان هدیه داد. گونه‌های مختلف سفال که امروزه از آن به عنوان مهم‌ترین اسنادِ باستان‌شناسان در شناسایی نوع و قدمت تمدن‌ها استفاده می‌شود خود نشان از «توقعِ تربیت یافته» انسان از عنصر خاک دارد[۲۲].

کوزه در کوره نقد

سفالگری، مدیون خاک است. این هنر را می‌توان «شانگارشِی» دانست؛ هنری که انسان را به تثبیت دنیای خیالی‌اش وا داشت بی‌آن‌که او به وجود و الزامات این «جهان تصویرگرِ تصویرانگیز» شناخت داشته باشد؛ بسیار پیش از مالکیت و خط و ادبیات. هنوز هم سفال‌های روزگاران کهن در میان ما به زندگی خود ادامه می‌دهند و بخشی از «واقعیت‌های زیسته» ما هستند. «وقتی که آتش کشف شد[۲۳] و انسان آموخت که ظرف‌های خود را سخت و بادوام بسازد، ووقتی چرخ اختراع شد و سفالگر توانست وزن (ریتم) و حرکت فرارونده را به تصوری که از صورت داشت علاوه کند، آن وقت همه ضروریات سفالگری ـ که انتزاعی‌ترین هنرهاست ـ فراهم شد» (رید، ۱۳۵۳: ۲۳). به کارگرفتن سفال از باستانی تاریخ ادوار تمدن انسانی معمول و متداول بوده است: شاید این امر به دودلیل بوده باشد؛ نخست آن که تهیه گِل بسیار آسان و فناوری آن (استفاده از چرخ کوزه گری) بسیار ساده بوده است. «سفال و هنر سفال گری در ایران پیشینه زیادی دارد و بخشی از تاریخ درخشان ایران را نمایان می‌سازد» (شادلو، چیت‌سازیان، ۱۳۹۰: ۴۵). اگرچه سفالگری همواره در مسیر و معرض تحولات گوناگونی قرار داشته اما هویت خود را حفظ کرده است. سفالگری در شمار و عدادِ پویش خلاقه بشری و پاره جداناشدنی زندگی همه روزه انسان‌ها ـ در بستر تاریخ ـ بوده است؛ لذا از نظر پژوهش‌های هنری و باستان‌شناختی، جلوه گاه نیات و رفتارهای فرهنگی و تمدنی انسان محسوب می‌شود. «سفال به عنوان مهم‌ترین و فراوان‌ترین داده فرهنگی در بسیاری از محوطه‌های باستانی از اهمیت بالایی در مطالعات باستان‌شناسی برخوردار است، به گونه‌ای که بسیاری از دوره‌بندی‌های زمانی برمبنای مطالعات مقایسه‌ای سفالی انجام شده است» (باغ شیخی و دیگران، ۱۳۹۸: ۸۷). سفال؛ سند اثبات هویت فرهنگی ملت‌هاست و در بسیاری موارد توانسته است «حقانیتِ تمدنی» یک قوم و یک سرزمین را جلوه‌گر سازد. «سفال را می‌توان از منظرهای مختلفی مورد بررسی قرار داد ویژگی‌های ظاهری نظیر فرم، شکل، رنگ، تزیینات از یک‌سو و تکنولوژی تولید سفال از سوی دیگر با گذر زمان متحول شده است» (صالحی نظامی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۴۷). نه‌تنها فرم ظروف سفالی بلکه نقوشی هم که برجداره آنها ایجاد می‌شده خود نشان از مؤلفه‌های فرهنگی جوامع دارد. «از جملهٔ مسائل مهم در مورد فرم سفال در فرهنگ‌های

پیش از تاریخ، گرایش به تکرار یا تولید پیوسته یک یا چند فرم در یک دورهٔ باستان‌شناسی است» (اسکندری، آشوری، ۱۳۹۵: ۲۳). سفال؛ به همان میزان که ساده به نظر می‌رسد از پیچیدگی بسیاری برخوردار است. «سفالگری ساده‌ترین و در عین حال دشوارترین هنرهاست. ساده از آن حیث که بَدوی‌ترین و دشوار از آن جهت که انتزاعی‌ترین هنرهاست» (رید، ۱۳۵۳: ۲۳). کشفِ معنی در سفالینه‌ها چندان هم ساده نیست؛ که البته این امر به دیرینگی و لذا «رازآمیزی» سفال بازمی‌گردد. مثلاً دیرینگی سفالینه‌های مکشوف در حاشیه کویر و نواحی مرکزی ایران ـ آن‌جاکه تپه‌سیلک کاشان نام دارد ـ به هزارهٔ هشتم پیش از میلاد و آثار بر جای مانده از منطقهٔ جنوب دریای خزر (مارلیک)، غرب کوه‌های زاگرس، شمال غرب آذربایجان و غیره به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد رجوع دارد. در دوران اسلامی ـ سفال و سفالگری ـ به بیشترین رشد کمی و کیفی ممکن نائل آمد؛ تا آنجا سفالینه‌های ایران حتی به عثمانی و هندوستان و عراق و سوریه هم صادر می‌شد. سفالینه‌های ایران تا پیش از حمله مغول ـ به عنوان هنری ناب ـ با ارزش‌ترین کالای تجاری ایران به حساب می‌آمد. «در دوران پیش از اسلام سفال از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود؛ در دورهٔ اسلامی هم به‌ویژه، با ظهور سلسله سلجوقی تحولی چشمگیر در تمامی عرصه‌های هنری و صنعتی از جمله سفالگری پدید آمد» (نعمتی، ۱۳۹۸:۳۰).

شاید بتوان گفت که پُراوج‌ترین دورهٔ سفال در ایران مربوط به دوران صفویه است؛ تا آنجا که شاه عباس در اصفهان دستور گشایش انواع کارگاه‌های سفالگری و چینی‌سازی را می‌دهد. «برنامه ریزی‌های کلان شاه عباس، در این برهه به نوعی به ایجاد یک رنسانس در امر ساخت سفال انجامید» (محمدی فر، بلمکی، ۱۳۸۷: ۹۳) اما پس از صفویه این هنر به دلایل گوناگون ـ همچون خودباختگی اندیشه هنری ایرانیان در برابر اندیشه فرنگستانی ـ و همچنین «حضیضِ خلاقیت» هنرمندان ـ و فروکاهش آن به گونه‌ای صنعت متعارف و متداول ـ رو به انحطاط گذاشت.

بحث

خیام، توجه ما را به کارگاه کوزه گری جلب می‌کند. کارگاهی که نماد زمان است: نابود کردن و احیا کردن. انسان به دنیا می‌آید و از دنیا می‌رود. گُلی شکفته می‌شود و همزمان گُلی پرپر می‌شود. پس زمان هم آباد می‌کند و هم خراب می‌سازد. عملکرد زمان را می‌بینیم اما چرایی‌اش را نمی‌فهمیم.

کس زآغاز و زانجامِ جهان آگه نیست اول و آخر این کهنه کتاب افتاده ست

زمان از نظر خیام؛ آغاز ندارد. زیرا خود، آغاز است. زمان؛ برای انسان همیشه پیچیده‌ترین و ترسناک‌ترین بوده است. پیچیده از آن روی که به ذات آن اشراف و احاطه‌ای نداریم و ترسناک از آن حیث که بی‌اجازهٔ ما می‌گذرد و «هرچه می‌خواهد دلش آن می‌کند.»

زان پیش‌تر ای صنم که در رهگذری خاک من و تو کوزه کند کوزه گری
زان کوزه می‌که نیست در وی ضرری پُر کن قدحی بخور بمن ده دگری

اکنون که آمدن و رفتن ما به اختیارمان نیست پس «اکنون» را غنیمت شماریم. «فراست فرآوری اکنون» را به کف آوریم و پیش از آن که قدح عمرمان پُر شود قدحی برگیریم.

خیام؛ به جای ما ـ به قصدی ـ به کارگاه کوزه گری می‌رود تا تجربه زیسته‌اش را با ما در میان بگذارد:

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه فروش

تنها یک کوزه است که در کارگاه کوزه گری از خود به در می‌شود[۲۴] و چیزی را فریاد می‌زند که شاید همه بدانند اما خود را به تجاهل می‌زنند. این از خود به درشدن و خروش برآوردن در برابر عادت‌های فرسوده خود وجاهتی عارفانه دارد. او پرسشی را می‌پرسد که ذات مسئله دارد؛ یعنی از علم برمی خیزد نه از جهل. «کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش کجایند؟» این تجاهل العارف زیبا خود محمل هدایت فکری به جانب مبداء وجود است. شاید کوزه‌گر، نماد اراده حق، کوزه خر، نماد انسان و کوزه فروش، نماد ارکانِ هستی‌اند. کارگاه کوزه‌گری؛ نماد این جهان است و آن دو هزار کوزه، نماد (انبوهی) انسان‌هاست. همان‌ها که از عناصر طبیعت (آتش، هوا، خاک و آب) برآمده‌اند. انسان‌هایی که بر اثر عبور شتابان زمان، نه اثری از آثارشان برجای می‌ماند و نه اثری از کوزه فروشان که کاسبان امور محسوس و شکستنی هستند. انسان همیشه شبیه همان است که عرضه می‌کند. کوزه فروشان هم ناپایدارند. کوزه؛ در نگره خیام تداعی‌گر انسان است.

دی کوزه‌گری بدیدم اندر بازار بر پاره گلی لگد همی زد بسیار
وآن گِل به زبان حال با او می‌گفت من همچو تو بوده‌ام مرا نیکودار

انسان به مانند کوزه است؛ هر چه دردرون دارد به بیرونش تراوش می‌کند. رفتارهای انسان برآمده از نظام ارزشیِ مستتر در درون انسان است. اما کوزه هرگز به حال خود ـ پایدار و جاویدان ـ نخواهد ماند. هر کوزه‌ای می‌شکند و با شکستن در اصل سرشت بنیادین خود را آشکار می‌سازد. کوزه از جنس سفال است. کوزه‌گر، کوزه را در همان دم که پدید آورد شکسته شدن را هم در متن آن قرار داد. کوزه به مانند انسان مستعد شکستن است و به این وسیله استعداد مستتر خود را برملا می‌سازد. انسان؛ به مانند کوزه با شکستن نیست نمی‌شود بلکه به گونه دیگری به هستی خود ادامه می‌دهد. دوباره خاک می‌شود، با خاک می‌شود، از آن بودِ

DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

قدیم پاک می‌شود، همراه باد به راه می‌افتد. حرکت می‌کند. حرکت در نظام فکری خیام نحوی از وجود است. ترک قوه است در پرتو حدوث تدریجی فعل.پس آن چه به هستی پای می‌گذارد هرگز روانه نیستی نمی‌شود. همه چیز درحرکت است «حرکت؛ وجودی است دارای سیلان و اتّصال که سیلان و اتّصالش به خودش مربوط است؛ چراکه اگر حرکت از سکون‌های متوالی به‌دست‌آمده‌بود، حرکت نبود، بلکه سکون بود» (طاهرزاده، ۱۳۸۵: ۶۴).

این خاک نمی‌تواند برای همیشه از آنِ همین کوزه باشد و بس:

بر کوزه گری پریر کردم گذری　　از خام همی نمود هردم هنری
من دیدم اگر ندید هر بی بصری　　خاک پدرم در کف هر کوزه گری

خاکی که ای بسا روزگاری، جام شاهانه بوده و امروز کوزه یک خمار شده است:

از کوزه‌گری کوزه خریدم باری　　آن کوزه سخن گفت زهر اسراری
شاهی بودم که جام زرینم بود　　اکنون شده ام کوزه هر خماری

گِلی که براو لگد می‌زنیم و ای بسا خوارش می‌شماریم و خویش را بر او برتر می‌شماریم روزگاری شاید اعتباری داشته است. جهان؛ محصول کنارهم نشستنِ پدیده‌ها نیست بلکه محصول تغییر مدام پدیده‌هاست. بر اساس دیدگاه ملاصدرا یا به گفته هراکلیتوس[۲۵] ـ آن فیلسوف یونانی، ما نمی‌توانیم دو بار در یک رودخانه شنا کنیم. همه چیز در حال ِشدن (صیرورت) است (ر.ک: کیت؛ چمبرز، ۱۳۷۸). دائماً یکسان نباشد حالِ دوران: کسی که اکنون لگد می‌زند ای بسا روزی لگد بخورد.

دیدم به سر عمارتی مردی فرد　　کاو گل به لگد می‌زد و خوارش می‌کرد
وان گل به زبان حال با او می‌گفت　　ساکن،که‌چومن‌بسی‌لگدخواهی‌خورد

تحوّل را از دو دیدگاه فلسفه و روان‌شناسی می‌توان بررسی کرد: از منظر روان‌شناسی، همه انسان‌ها در حال تحوّل هستند. از دیدگاه حکمت، تحوّل و تغییر، معطوف به ظاهر انسان نیست؛ بلکه جوهره انسان نیز در حال تحوّل است. اموری که با هم ضد هستند، می‌توانند با یکدیگر جمع شوند؛ تغییرات صرفاً اموری ظاهری هستند که از راه حواس برما ظاهر می‌شوند و اصل و واقعیت را نمی‌توان از راه حواس شناخت. اصل واقعیت که ثابت است تنها با تفکر عقلی شناخته می‌شود؛ زیرا عقل میت واند پرده ظواهر را کنار زده و به آن امر باطنی و حقیقی هستی که بدون تغییر و جاودانه است، دست پیدا کند.

در کارگه کوزه‌گری کردم رای　　بر پله چرخ دیدم استاد به پای
می کرد دلیر کوزه را دسته و سر　　ساکن،که‌چومن‌بسی‌لگدخواهی‌خورد

شاید لزومی هم نداشته باشد که به کارگاه کوزه گری برویم. ما هرلحظه در کارگاه کوزه گری به سر می‌بریم. رفتن خیام به کارگاه کوزه گری، نماد اندیشیدن او به کارگاه بی‌پایان هستی است. هستی؛ یک واحد کارِ منتشر است. هرکس به معرفت اُنسی ـ معرفت بی‌واسطه با هستی و خالق آن ـ دست یابد در همان لحظه به کارگاه کوزه گری وارد شده است.اما به همان اندازه که خود را می‌بیند (و می‌یابد) کوزه‌گر و کوزه‌فروش را نمی‌بیند. اصلاً زیبایی کارگاه هستی به این است که خود باشی و عاشقانه و مومنانه در پی مطلوبِ وجدانی بگردی. در عرفان هنری خیام اگر مطلوب نباشد؛ درد نیست. درد؛ همان طلب است و طلبْ اولین شرطِ ورود به کارگاه کوزه‌گری است.

هان ای کوزه‌گرا بپای اگر هشیاری　　تا چند کنی بر گل مردم خواری
انگشت فریدون و کف کی خسرو　　بر چرخ نهاده‌ای چه می‌پنداری

با تدبر در خاک می‌توان دریافت که میان ثبات فیض و تغییر و تبدیل مستفیض مغایرتی وجود ندارد، بدینسان که خلق و فیض ثابت است و مخلوق مدام در تغیر و تبدل است.

جامی است که عقل آفرین می‌زندش　　صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف　　می سازد و باز برزمین می‌زندش
این کوزه چو من عاشق زاری بوده است　　در بند سرزلف نگاری بوده است
این دسته که برگردن او می‌بینی　　دستی است که برگردن یاری بوده است

«اهل کشف می‌بینند که حق تجلی در هر نفس می‌کند و تجلی او مکرر نمی‌شود» (جندی، ۱۳۶۱: ۱۲۶) نکته این است که خلق جدید هم از جنس خلق است، محجویان را اطلاع بر خلق جدید حاصل نمی‌شود، و می‌پندارند که همان خلق اول است که سالها باقی است، اگرچه عارفان در نظر اول این معنی را ادراک می‌کنند بی‌هیچ تکلفی» (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۴۴۸). تمثیلی که در مورد خلق جدید در بسیاری از کتب دیده می‌شود این است که نور چراغ پیوسته در بقا و فناست و هر نفس وجود چراغ در تبدل و تجدد است در نظر سطحی، گمان می‌رود این فروزش از آغاز تا پایان کلی است:

جهان لحظه‌به‌لحظه در خلع و لبس است و وجودش آن به آن تجدید می‌شود.کهنه می‌رود و نو می‌آید و دوباره این نو کهنه می‌شود و وجود دیگری پدید می‌آید و فیض وجود از سوی حق پیاپی صادر می‌شود و هر لحظه معدوم و موجود می‌شود؛ پیوسته و بریده می‌گردد.

جامی است که عقل آفرین می‌زندش　　صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش
خیام‌که‌خیمه‌های‌حکمت‌می‌دوخت　　درکوره غم فتاده ناگاه بسوخت
مقراض اجل طناب عمرش ببرید　　فراش ازل به رایگانش بفروخت

نتیجه گیری

نماد، تصویری است که صورت مرئی آن در رباعیات خیام ظهور یافته و هدف وی تبیین ایده‌هایی است که نمی‌خواهد همگان از آن باخبرشوند و تنها همگنان ـ اهل راز ـ نیوشای آن گردند. یکی از عرصه‌های ظهور نماد در پهنه هنر، عرفان است و هنرمندان عارف و عارفان هنرمنددر آثار خود از آن بهره اندوزی کرده‌اند. میزان تأویل‌پذیری نمادها و جایگاه اثر و مقام عرفانی شاعر از مهم‌ترین دغدغه‌های مطالعات بینامتنی هنراست. در عرفان هنری خیام گونه‌ای بینش و نگرش ماورایی را می‌بینیم که می‌کوشد تا از امور واقعی به واقعیت امور برسد. میان این دو مسافتی است که می‌توان آن را فضا نامید. بنا بر این فضا؛ بستر آفرینش است. پس فضا نه کالبد است و نه معنی. نه جسم است و نه جان. بلکه جسمی است که جان در او دمیده شده و یا جانی است که جامه جسمانیت به تن پوشانده است. عرفان هنری خیام به حکم آن که عرفان است می‌خواهد از منظر کشف و شهود به کنه و ذات اشیاء برسد و از متداول‌ترین اشیاء (کوزه) اشیاء و عناصر (خاک) عمیق‌ترین حکمت‌ها و معارف را برآورد؛ وبه حکم هنربه آنها اقتضاء ذات دهد و آنها را به کنش مطابق خواست خود به تحرک وا دارد. کوزه‌گر آن زمان که کوزه را پدیدآورد شکستن را نیز در سرشت کوزه گمارد. پس شکستن کوزه، امری موجَب است. کوزه وقتی می‌شکند، از حیز انتفاع بیرون نشده و از بین نرفته است بلکه استعداد نهفته و سرشتی خود را بروز داده است. همچنین کوزه به مانند انسان، درون داشت‌های خود را ـ لامحاله ـ بروز می‌دهد و نمی‌تواند بیرون از درون خود باشد. کوزه نیز به مانند انسان ذات ترکیبی دارد. دو عنصر نامتجانس ـ آب و خاک ـ به قاعده‌ای مشخص با هم ترکیب شده‌اند و عنصر سومی را به وجود آورده‌اند. همان‌گونه که دو صفت نسیان و اُنس با هم آمیخته و انسان از آن میان پدید آمده است. لذا تضاد؛ دیالکتیک عرفان هنری خیام است که در عنصری متعارف همچون کوزه خود را بروز می‌دهد.

پیام جذابی که رباعیات خیام به پشتوانهٔ عرفان هنری‌اش برای جامعه هنری امروز ایران دارد این است که در پرتو عرفان هنری متداول‌ترین اشیاء و عناصر ارزش ـ حداقل ـ یکبار اثر هنری شدن را دارد. لذا موضوعات در عالم هنر در پرتو مواضع هنرمند معنی می‌یابند. همچنین داده کاوی هنرمندانه اشعار خیام می‌تواند بر احساس تعلق هنرمندان و هنردوستان به هویت اصیل ما بیفزاید تا در بسترآن بتوان میراث گذشته را حسب اقتضائات معاصر بازسازی کرد.

پی‌نوشت‌ها

2. carpediem
3. *lyric*
4. *odes*

۵. «حکیم عمر خیام با وجود آن که مشایی است، به دفاع از اصالت ماهیت و اعتباریت وجود پرداخته است .او اتصاف ماهیت به وصف وجود را به واسطه تعلق جعل به ماهیت می‌داند» (فارسانی و همکاران؛ ۹۷: ۴۵).

۶. البته پذیرش با تسلیم متفاوت است (ر.ک: رحمانی، ۱۳۸۶).

۷. «زندگی هماهنگ با طبیعت» شعار اصلی فلسفه رواقی است. همچنین این مفهوم پیوند میان طبیعیات و اخلاق را در آراء رواقیان بخوبی نمایان میسازد. تحقیق در باب ریشه‌های این مفهوم در آراء رواقیان از «زنون کیتیومی» موسس مکتب رواقی تا «مارکوس اورلیوس» آخرین فیلسوف رواقی، از بسط یافتن گستره معانی «هماهنگی با طبیعت» حکایت دارد: ۱. طبیعت فردی، بمعنای هماهنگی با قوه عاقله؛ ۲ طبیعت کلی، بمعنای هماهنگی با تقدیر و اموری که در اختیار ما نیستند؛ ۳ طبیعت اجتماعی، بمعنای هماهنگی با اجتماع و قوانین اجتماعی.

۸. سوره احزاب/ آیه ۵۶.

۹. رضا به داده بده، وز جبین گره بگشای
که بر من و تو دَرِ اختیار نگشادست
(حافظ شیرازی، غزلیات ۳۷)

۱۰. بسیاری از رباعیات منسوب به خیام در جای جای متون نظم فارسی به نام شاعران دیگر نیز ضبط شدهست. این امر علاوه بر ایجاد تردید در مورد صحت انتساب رباعیات خیام، انتساب چنین رباعیاتی را به شاعران دیگر نیز دشوار سازد. اختلاف در انتساب رباعیات تا حدی است که گاه برای یک رباعی نام هفت شاعر در منابع مختلف درج شده است. (واحد، صادری، ۱۳۹۳: ۱۳۷)

۱۱. «تتمه صوان الحکمه» ابوالحسن علی بن زید بیهقی (درگذشته ۵۶۵ هـ.ق) شرح‌حال صد و یازده نفر از اندیشمندان و حکیمان ناحیهٔ خراسان، ماوراءالنهر و پیرامون آن است؛ حکمایی که در متون دیگر یا از آنها یاد نشده و یا کمتر بدان‌ها پرداخته شده است. از این اثر تاکنون یک برگردان فارسی شناخته شده است که به قلم «ناصرالدین بن عمده الملک منتجب الدین منشی یزدی» است.

۱۲. تا کنون نسخه‌های دوزبانه، انگلیسی فارسی، فراوانی از رباعیات عمر خیام در ایران چاپ شده است. متأخرترین آنها به کوشش روشنک بحرینی در مجموعه کتاب‌های دوزبانه انتشارات هرمس منتشر شده و به چاپ سوم (۱۳۹۳) هم رسیده است. وی برای تحقق این مهم از کتاب سرگذشت رباعیات اثر آ. ج. آربری، مستشرق معروف انگلیسی، یاری گرفته است. آربری در این کتاب چاپ اول رباعیات عمر خیام فیتزجرالد (۱۸۵۹) را که مشتمل بر هفتاد و پنج رباعی است در نظر گرفته و سعی کرده است تا معادل‌های فارسی ترجمهٔ فیتزجرالد را پیدا کند. آربری این کار را بر اساس کتاب رباعیات عمر خیام اثر فیتزجرالد، و منابع اصلی فارسی آنها (۱۸۹۹) اثر ادوارد هرن الن ترتیب داده و بعضاً نکاتی نیز بر آن افزوده است.

۱۳. گر سفر از خاک نبودی هنر چرخ شب و روز نکردی سفر (نظامی گنجوی)

۱۴. خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ (سورهٔ الرحمن، آیهٔ ۱۴)

۱۵. «آندروبرنان در خصوص رابطه انسان با محیط، عقیده انسان‌گرایی اکولوژیکی را بسط داده و معتقد است ازآنجا که ما بخشی از طبیعت هستیم برای آنکه به انسان کاملی تبدیل شویم باید با آن تماس داشته باشیم» (مهدی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۸).

۱۶. رباعی همواره ظرفیت ارزنده ای برای موجز و مفید گویی بوده است. «اصلی‌ترین محورهای فکری خیام در غالب سه گفتمان حیرت، حال‌اندیشی و ریاستیزی قرار می‌گیرند که هریک در تقابل و نزاع با گفتمان‌های رقیب در عرصه اجتماع قرار دارند. در این رباعیات، خیام از گفتمان‌های حاکم در اجتماع خود غیریت‌سازی می‌کند و به کمک ابزارهایی نظیر واژه‌گزینی، تصویرسازی، تناقض‌نمایی و غیره از آنها ساخت‌شکنی می‌کند و در مقابل، گفتمان خود را برجسته می‌سازد و طی رقابت با گفتمان‌های مقابل، معنا و مفهوم مورد نظر خود را سازمان می‌بخشد» (شریعتی، ۱۳۹۴: ۱).

۱۷. در تعریف طبیعت گفته‌اند که «طبیعت، ناظر به هر چیزی است که دست بشر در ایجاد آن دخالت نکرده باشد» (تقی‌زاده انصاری، ۱۳۷۶: ۱۰)، برخی هم اظهار داشته‌اند که طبیعت، عبارت است از نیروی پراکنده در اجسام که هرموجودی می‌تواند توسط آن به کمال طبیعی خود برسد (صلیبا، ۱۳۶۶: ۴۴۲).

۱۸. به عنوان مثال وحید دستگردی این چنین می‌سراید:

۱۹. کاشکی خاک بودمی در راه
تا مگر سایه بر من افکندی
سعدیا دور نیکنامی رفت
نوبت عاشقی است یک چندی
(سعدی شیرازی، دیوان اشعار، غزلیات، غزل شماره ۵۳۸)

۲۰. فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز
پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر

DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
(حافظ شیرازی. دیوان)

۲۱. نجم‌الدین رازی با نام کامل‌تر نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاهاورالاسدی الرازی همچنین مشهور به نجم‌الدین دایه یا نجم رازی از چهره‌های اثرگذار و مطرح در تاریخ ایران و جهان اسلام است. پراهمیت‌ترین کتاب نجم رازی به نام «مرصادالعباد» به تصحیح محمدامین ریاحی است. با وجود کثرت تالیفات نجم رازی، مرصادالعباد مهم‌ترین اثر اوست. چرا که از نظر نثرو محتوا یکی از زیباترین و شورانگیزترین نوشته‌های عرفانی است که در نیمه نخست قرن هفتم هجری، درهنگامه هجوم مغول تألیف شده است. این اثر بقدری مهم و پردامنه است که عرفای قدر اول بعد از نجم رازی از جمله مولوی و حافظ همگی به نحوی متأثر از آن هستند.

22. K. D. Glinka (1867–1927)

۲۳. خاک با جنبه سه‌بعدی تعریف می‌شود یعنی ارتفاع به‌علاوهٔ مساحت؛ و رنگ‌های مختلفی می‌پذیرد که یکی از این تغییراتِ رنگی به ضخامت خاک بازمی‌گردد.

۲۴. برتراندراسل عقیده دارد که آتش؛ هنوز و همچنان مهم‌ترین کشف زندگی انسان است.

۲۵. از در درآمدی و من از خود به در شدم
گفتی کز این جهان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست
صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم
(سعدی شیرازی، دیوان اشعار، غزلیات، غزل شماره ۳۷۴)

۲۶. Herakleitos (۴۷۵–۵۳۵ ق.م)

فهرست منابع

آریان، حسین (۱۳۹۸)، تحلیل اسطوره خاک در اندیشه خیام نیشابوری، فصلنامهٔ علمی *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، پیاپی ۴۲، صص ۲۷۵ –۲۹۸.

اسماعیلی، محمد جواد؛ مشایخی، سینا (۱۳۹۵)، زندگی هماهنگ با طبیعت از نظر سه فیلسوف رواقی: سنکا، اپیکتتوس و مارکوس اورلیوس، فصلنامهٔ *تاریخ فلسفه*، پیاپی ۲۵.

انصاریان، حسین (۱۳۶۲)، *عرفان اسلامی*، تهران: المهدی.

براون، ادوارد (۱۳۶۱)، *تاریخ ادبیات از فردوسی تا سعدی*، ترجمه و حواشی فتح الله بختیاری، تهران: انتشارات مروارید.

تقوی، محمد (۱۳۸۴)، رباعیات خیام، شعر یا فلسفه؟ فصلنامهٔ *جستارهای نوین ادبی*، سال سی و هشتم شماره ۱ پیاپی ۱۴۸، صص ۲۷ –۵۳.

تمیم داری، احمد (۱۳۸۶)، مکتب رباعیات خیام، فصلنامهٔ *متن‌پژوهی ادبی*، پیاپی ۳۳، ص ۵۲.

حسن‌لی، کاووس؛ سعید، حسام‌پور (۱۳۸۴)، نشریه *نثرپژوهی ادب فارسی*، شماره ۱۷.

حصاری‌پور، مدینه؛ کریمی‌نیا، محمدمهدی؛ انصاری مقدم، مجتبی (۱۴۰۰)، تبیین رابطه سرنوشت و اختیار انسان در زندگی از منظر آموزه‌های قرآنی، ماهنامه *دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، پیاپی ۴۵، صص ۱۵۳ –۱۶۹.

حسام‌پور، سعید؛ حسنلی، کاووس (۱۳۸۸)، رویکردهای پنج‌گانه در خیام‌شناسی، نشریه کاوش‌نامه *زبان و ادبیات فارسی*، پیاپی ۱۸ (بهار و تابستان ۱۳۸۸)، ص ۱۸۳.

حیدری، محمود؛ حمیدی بلدان، محمود؛ متحد، شیوا (۱۳۹۲)، چگونگی حضور خیام در شعر عبدالوهاب البیاتی با تأکید بر دو دفتر شعری «الذی یاتی ولا یاتی» و «الموت فی الحیاه»، کاوش‌نامه *ادبیات تطبیقی*، پیاپی ۱۰.

خزانه دارلو، محمدعلی؛ یوسف‌پور، محمدکاظم؛ یاسری، حسین (۱۳۹۹)، رویکرد عرفانی و تعلیمی برون‌ودرون‌قصه‌ای مثنوی معنوی بر اساس نظریه تداعی، فصلنامهٔ *عرفان اسلامی*، پیاپی ۶۵، (پاییز ۱۳۹۹)، صص ۲۵ –۴۴.

خوارزمی، تاج الدین حسین ابن حسن (۱۳۶۸)، شرح فصوص الحکم، تهران: انتشارات مولی.

رازی، نجم‌الدین ابوبکر عبدالله (۱۳۹۹)، *مرصادالعباد*، تهران: انتشارات فردوس.

خوشحال طولازدهی، شراره؛ حلبی، علی اصغر (۱۳۹۹)، سیر تحول افکار خیامی از قرن چهارم تا هفتم در شعر فارسی، مجله *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، پیاپی ۵۱ (مرداد ۱۳۹۹)، صص ۱۷۷ –۱۹۸.

خسروی فارسانی، محمد؛ امام جمعه، مهدی؛ ارشد ریاحی، علی (۱۳۹۷)، اصالت ماهیت و اعتباریت وجود از نگاه خیام (با تأکید بر قرائت سمنانی) ، فصلنامهٔ *اندیشه دینی*، پیاپی ۶۶ (بهار ۱۳۹۷)، صص ۴۵ –۶۴.

سام‌پور، سیما (۱۳۷۸)، ارزشیابی میزان درک دانش‌آموزان از مفاهیم عرفانی کتابهای ادبیات فارسی دورهٔ دبیرستان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

سالزگبر، جوناس (۱۳۹۹)، *رواقی‌گری: فلسفه زیستن خردمندانه*، ترجمهٔ سینا بحیرایی، تهران: مهرگان خرد.

سروش، عبدالکریم (۱۳۸۴)، قمار عاشقانه، تهران: انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

شجاعی، محمد (۱۳۷۹)، *بازگشت هستی*، مقدمه و تدوین محمدرضا کاشف، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ معاصر.

شریعتی، زینب (۱۳۹۴)، بررسی رباعیات خیام بر اساس نظریه تحلیل گفتمان لاکلاوموف، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۴)، *نماد در اشعار سهراب سپهری*، *پژوهشنامهٔ ادبیات و علوم انسانی*، پیاپی ۴۵–۴۶.

شه‌روی، احمد (۱۳۸۴)، *جهان‌بینی حکیم عمر خیام نیشابوری*، تهران: انتشارات همراه.

صدرفراتی، محمدمهدی؛ گمینی، امیرمحمد (۱۴۰۰)، افلاک از کی صلب شدند؟ نگاهی به تاریخ تحول مفهوم فلک در تمدن اسلامی، مجلهٔ *فلسفه علم*، سال یازدهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۲)، صص ۱۲۵ –۱۵۷.

صدیقی نخجوانی، رضا (۱۳۴۷)، *خیام‌پنداری و پاسخ افکار قلندرانه او*، تهران: انتشارات محمدی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۲)، *تاریخ ادبیات ایران*، تهران: انتشارات فردوسی.

فیروزی، جواد؛ حقیقت، سمیه (۱۳۹۳)، اسطوره‌های آفرینش انسان در مصر و بین‌النهرین، *پژوهشنامه ادیان*، سال هشتم شماره ۱ (پیاپی ۱۵) صص ۵۳ –۷۵.

طاهرزاده، اصغر (۱۳۸۵)، *از برهان تا عرفان*، اصفهان: لب‌المیزان.

کیت، ویلیام؛ چمبرز، گاتری (۱۳۷۸)، *هراکلیتوس*، ترجمهٔ مهدی قوام‌صفری، تهران: انتشارات فکر روز.

محسنی‌نیا، ناصر (۱۳۸۹)، *خیام‌پژوهی با تکیه بر جهان معاصر عرب*، مجلهٔ *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال دوم شماره ۳ پیاپی ۷.

نیکوبخت، ناصر؛ گاژا، رامون (۱۳۸۸)، بررسی اندیشه‌های خیام درباره زندگی و مرگ در سنت شعری کلاسیک‌های جهان، دوفصلنامهٔ علمی *تاریخ ادبیات*، سال یکم شماره ۲، صص ۱۳۹–۱۶۰.

ویسی حصار، رحمان؛ توانگر، منوچهر؛ والی، رضایی (۱۳۹۲)، *پنج کلان‌الگوی استعاری در رباعیات اصیل خیام*، نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، پیاپی ۶، صص ۸۹ –۱۰۴.

واحد، اسدالله؛ صادری، طه (۱۳۹۳)، بررسی یازده رباعی از خیام در میان رباعیات منسوب به حافظ با تکیه بر تاریخ نسخ و نکات سبکی و محتوایی، نشریه زبان و ادب فارسی، پیاپی ۲۲۹ (بهار و تابستان ۱۳۹۳)، صص ۱۳۷ –۱۵۵.

OPEN ACCESS This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

The Wisdom About Soil in Khayyam Neyshabouri's Artistic Mysticism

Alireza Bavandian[1]

Type of article: original research
Receive Date: 26 June 2022, Accept Date: 24 August 2022
DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

Abstract

Art has always played a significant role in effectively transmitting ideas and judgments. To explain the aspects and dimensions of Iranian Islamic art, the discovery of mystical and esoteric foundations and contemplation on the inner aspects of this art is an undeniable necessity. Iranian art cannot be identified without mysticism. Mystics and artists reach common ground in Iranian art; Both mysticism and art reach the nature of existence through the path of discovery and rational intuition - the reflection of absolute existence (absolute light). Both the mystic and the artist consider the universe as a manifestation of God's love. The difference is that mystics have no obligation to share their mystical findings with everyone, and this is the reason for using the code language. However, artists have to convey their mystical findings tangibly. As a result, the most serious topics of nominal art in mystical texts have been highlighted, and the most magnificent works of art in Islamic culture belong to those who have walked the path. Since, in the field of art and mysticism, we see traces of each of these phenomena in the other, we can examine this relationship in the worldview of mystics and mystical artists. The traditionalists who emerged in the world of modernity seek to create a world using traditional art and mysticism to guide modern man from the turmoil of the modern world, which leads to the originality of the partial intellect to the general intellect. They believe in the influence of art and mysticism on each other and challenge works of art in a mystical context. Mystics and artists look at all phenomena of existence from the perspective of intellectual intuition and consider them symbols of God's grace. Among these cases, we can mention the soil. In the artistic mysticism of the sage Khayyam Neyshabour - whose artistic experiences are in the light of mystical teachings - we sometimes come across words he has re-

1. Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Neyshabor University, Neyshabor, Iran. Email: bavandian@neyshabur.ac.ir

peated many times in his poems. This repetition may be a kind of reminder. Among these words are soil, mud, jar, pottery, and the like, the explanation of which can lead to a broader understanding of the valuable foundations of Iranian Islamic art. Khayyam; First and foremost, is a man of wisdom, and his poetry finds meaning under wisdom. Therefore, he seems to consider poetry - an imaginative and explanatory expression - a compound for a specific purpose. However, what he does is the product of an artist's will in the form of a quatrain — a capacity for concise, solid, and complete expression. He makes the most of the symbolic capacities of soil and jars to institutionalize his ruling destination. This article is a post-structuralist approach, written by descriptive-analytical studies, to explain symbols such as soil and jars in his poems. The author has tried to collect written evidence with a qualitative approach.

Keywords: soil, Artistic mysticism, Khayyam, World, Jar.