فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دوره ۱۱، شماره ٤۲، پاییز ۱۳۹۸، صص۲۷۵ تا ۲۹۸
تاریخ دریافت: ۹۸/۰٦/۰٦، تاریخ پذیرش:۹۸/۰۷/۱۰

تحلیل اسطورهٔ خاک در اندیشهٔ خیام نیشابوری

دکتر حسین آریان[۱]

چکیده:

در مقالهٔ حاضر کوشیده‌ایم میان حکمت خیام و اسطوره‌اندیشی او رابطه‌ای برقرار کنیم. زیرا دریافته‌ایم که انتخاب شعر برای بیان اندیشه‌های او، با توجه به رابطه شعر و اسطوره، انتخابی آگاهانه بوده است. چرا که نشانه‌های بسیاری نظیر زمان اساطیری، دور و دایرهٔ می‌خواری، از خاک بر آمدن گل و سبزه و خاک شدن آن‌ها، کوزه و کوزه‌گری، مشاهدهٔ اعضای آدمیان رفته در ذرّات غبار معلّق در هوا و نظایر این‌ها بر اسطوره‌اندیشی او دلالت دارد و بیان بینش اساطیری جز از رهگذر ادبیات و به ویژه شعر ممکن نیست، از این گذشته با توجه به نشانه‌هایی که همه با «خاک» ارتباط دارند، این نکته هم برجسته می‌شود که طبع خیام خاکی است و مطابق نظر اسطوره‌شناسان که برای هر هنرورز، نویسنده و شاعر عنصری از میان عناصر اربعه برمی‌گزینند، ما عنصر خیام را «خاک» دانسته و کوشیده‌ایم با تکیه بر نشانه‌هایی که از رباعیات او استخراج کرده‌ایم، این مدعا را قابل قبول سازیم. بنابراین روش تحقیق در این مقاله کیفی و توصیفی بوده و اطلاعات مربوط به آن با شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای فراهم آمده است. هدف نویسندگان بیش‌تر اثبات اسطوره‌اندیشی خیام با تکیه بر خاک بوده، نتایج به دست آمده گرایش خیام را به این عنصر زایا نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: خیام، اسطوره، خاک، قالب، آفرینش و تباهی.

[۱] . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
Arian.amir20@yahoo.com

درآمد

خیام، به رغم شاعران بسیاری که بدون داشتن جهان‌بینی حکیمانه، حکیم نامیده شده‌اند، به راستی اهل فلسفه و حکمت، و اندیشه‌ورز است. از سخنان نجم‌الدین رازی که از مخالفان فلسفه و چون و چرا کردن است، برمی‌آید که خیام را در عصر خویش حکیم می‌دانسته‌اند. او با بدگویی از فلسفه می‌نویسد، «بیچاره فلسفی و دهری و طبایعی که از این هر دو مقام [ایمان و عرفان] محرومند و سرگشته و گم‌گشته. تا یکی از فضلا که نزد ایشان به فضل و حکمت و کیاست معروف و مشهور است و آن عمر خیام است، از غایت حیرت در تیه ضلالت، او را جنس این بیت‌ها می‌باید گفت و اظهار نابینایی کرد. بت: در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست... [یا] دارنده چو ترکیب طبایع آراست...» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۱: ۳۱)

البته این دشمنی با فلسفه و تحقیر فلاسفه، در تاریخ ایران پدیده‌ای شناخته شده و قابل تأمل است و گاه نوعی تهدید، به شمار می‌آمده است. به همین دلیل خیام در رباعی زیر که در مجموعهٔ فروغی آمده در عین پاسخ گفتن به این دشمنان غرض خویش را از فلسفه‌اندیشی مبرا و غرض خود را فلسفه ورزیدن، شناخت خود دانسته است: «آخر کم از آن که من بدانم که کیم؟» البته اشاره‌های مکرّر خیام به مباحث فلسفی هم حکمت‌دانی او را تأیید می‌کنند.

صادق هدایت نیز در مقدمه‌یی که بر ترانه‌های خیام نوشته می‌گوید: خیام مشرب فلسفی دارد (هدایت، ۱۳۵۳: ۲۳) هدایت بدان دلیل خیام را حکیم می‌داند که مسایلی را که در تمام روزگاران برای بشر «لاینحل مانده، مطرح می‌کند». (همان: ۲۵). البته می‌دانیم که خیام چون نتوانست حقایق را چنان که هست بشناسد، تردید کرد. نه به خود حقایق، که به فهم خود. به سخن دیگر «شک خیام طغیانی است که فکر و عقل انسانی بر خود می‌کند و در ارزش خود شک می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۲: ۱۰۰)

باری از پرسش‌های ژرف و بی‌پاسخ ماندهٔ او، مثلاً در باب چرایی آمدن و رفتن انسان، که در دانش بشری پاسخی برای آن یافت نمی‌شود، می‌توان دریافت که آن چه هدایت در باب او مطرح کرده و گفته است: «فریادهای او انعکاس دردها، اضطراب‌ها، ترس‌ها، امیدها و یأس‌های میلیون‌ها نسل بشر است.» (خیام، ۱۳۵۳: ۲۵)، بیش از آن که بر فلسفی‌اندیشی

او مبتنی باشد، بر اسطوره باوریش اشارت دارد. زیرا او در عمل به توانایی علم و فلسفه برای دست‌یابی به حقایق امور شک کرد و کوشید از معرفت سطحی و ظاهرنگری علم و محدودیت فلسفه، چشم بپوشد و اسطوره که ابزاری باز و گسترده برای طرح مسایلی از این دست است، توسّل جوید. گویی خیام به این باور رسیده بود که «تا زمانی که نام انسان بر خود نهاده‌ایم، اسطوره‌ها بخشی از وجود ما هستند». (وارنر، ۱۳۸۷: ١٤) و می‌توانند در چنین مواقعی دستگیر باشند.

به سخن دیگر اسطوره دانشی است «که بیش‌تر جنبهٔ شهودی و نمادین دارد و از قوانین علمی ادوار بعد دور است.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ٦٨) بی‌گمان به همین دلیل است که خیام افکار خویش را با سرودن رباعی‌هایش مطرح کرد نه در آثار دیگرش. به راستی چگونه می‌توان هستی‌شناسی اسطوره‌ای زیر را که کار نهان بین و اسطوره‌شناس است، در رسانه‌ای جز شعر مطرح کرد؟

بر مفرش خاک خفتگان می‌بینم　　در زیر زمین نهفتگان می‌بینم
چندان که به صحرای عدم می‌نگرم　　ناآمدگان و رفتگان می‌بینم
(رباعی۵۲)

یا مثلاً باور به «لوح محفوظ» که تمام آن چه روی داده و روی خواهد داد، در آن ثبت است. بی‌گمان یک باور علمی نیست، بلکه یک اعتقاد است که علم از فهم آن عاجز است:

تا کی ز چراغ مسجد و دود کشت　　تا کی ز زیان دوزخ و سود بهشت
رو بر سر لوح بین که استاد قضا　　اندر ازل آن‌چه بودنی بود ،نوشت
(رباعی۳۱)

به همین دلیل است که گفته می‌شود اسطوره «ذهن و مختصات یک ملت را فاش می‌کند.» (گرین و دیگران، ۱۳۷٦: ١٦٠) به سخن دیگر اسطوره‌ها و نمادهای برخاسته از آن تجلی نیروهای حیات‌بخش و وحدت‌بخشی هستند که از اعماق روان جمعی آن قوم برمی‌خیزند. (همان) پس اسطوره‌های هر قوم نمایندهٔ طرز تلقی آنان از هستی است و نحوهٔ معرفت‌شناسی آنان را نشان می‌دهد اما، اگر آن‌ها را باور نکنیم، قادر به کشف نمادهای آن‌ها نخواهیم بود و از فهم اسطوره که یکی از بهترین راه‌های تفسیر جهان و با شعر از یک جنس

است و جزئی از جهان‌بینی شاعران بزرگ به شمار می‌آید، محروم می‌شویم. شاعران با کهن الگوهایی که جزو تجربهٔ قومی آنان است، هستی را عمیق‌تر درک و رساتر بیان می‌کنند: درکی که تنها از طریق بصیرت و حضور مستقیم در هستی، تحقق می‌پذیرد. زیرا هستی در جهان اساطیر محدودیت‌های زمانی و مکانی را فرو می‌گذارد و به مفاهیمی مجرّد تبدیل و از رهگذر نهادهای عینی قابل دریافت می‌گردد.

اسطوره گوهر ادبیات و این دو مبتنی بر تخیل‌اند و به گفتهٔ خیام از اسارت عقل و تمیز آزاد(رباعی،۸٤) بنابراین تأکید بر این نکته ضرورت دارد که ادبیات فقط اسطوره‌ها را نقل نمی‌کند؛ بلکه به دلیل سنخیّت، با آن‌ها زندگی می‌کند و این دو یک دیگر را تکامل می‌بخشند و جاودانه می‌کنند.

به راستی یکی از رازهای جاودانگی رباعی های معدود خیام، بهره‌گیری فراوان او از اسطوره‌ها و نیز فضاهای اساطیری است. خیام با بهره‌گیری از اشخاص اساطیری شاهنامه نظیر فریدون و کیخسرو (رباعی، ۷۰)، کیکاوس (۵۰)، کیقباد (۷۹) نمونه‌های بسیاری از دمیدن سبزه و از بین رفتن آن، که می‌تواند نماد کون و فساد باشد (۱۲۱)، گریز از عقل (۸۸) لحن داوودی (۱۳٤) و نظایر اینها که به پیوند استوار ذهن و شعر خیام با جهان اساطیر اشاره می‌کند.

با توجه به آن‌چه گفته شد، رباعیات خیام نقد اسطوره‌ای را برمی‌تابد و این رویکرد به ترانه‌های خیام، دریچه‌یی تازه به روی ژرف‌ساخت سروده‌های کوتاه، امّا پر معنی او، می‌گشاید. زیرا او در پدید آوردن این دختران طبع خویش، در همه حال گذشته از جمال صورت به جلال معنی هم توجه داشته و در روساخت آن‌ها از نشانه‌هایی استفاده کرده است. که خواننده را به آغازینه‌ها و آرکی‌تایپ‌هایی که زندگی و مرگ از آن جا سرچشمه می‌گیرند هدایت می‌کنند. به هر حال مطابق نظر محققان بزرگ، زبان و بیان مناسب و سخته و سنجیدهٔ رباعی‌های خیام از لایه‌های پرپیچ و خم ذهن و ضمیر او؛ یعنی از ناخودآگاهی جمعی‌اش خبر می‌دهند.

البته با تکیه بر پرسش بنیادین کاسیر دربارهٔ پیوند زبان و اسطوره، و تلازم و ضرورت هم‌سویی این دو می‌توان پرسید که «آیا دیدگاه اسطوره‌ای تعبیرهای اسطوره‌ای موجود در

گفتار را پدید می‌آورد، یا بر عکس تعبیرهای گفتاری دیدگاه اسطوره‌یی را ایجاد کرده ست؟» (کاسیرر، ۱۳٦٦: ۱۵۵)

البته کاسیرر خود آشکارا می‌گوید که در این جا رابطهٔ زمانی ما قبل و ما بعد مطرح نیست. زیرا به طور کلی «زبان و اسطوره همبستگی تجزیه‌ناپذیر و اصیلی با هم دارند.» (همان) این ابهام در رباعیات خیام هم مشهود است. زیرا در این جا جهان‌بینی او با طرز تعبیرهایش رابطه‌ای دیالکتیک دارند. به عنوان مثال انتخاب واژه یا نماد «کوزه» و اندیشه‌ای که قرار است از طریق آن منتقل شود، هم زمان و به مثابهٔ دو روی سکه در ذهن او حاضر می‌شوند تا شیوهٔ هستی‌شناختی قوم ایرانی را نمایش دهند. این طرز تلقی اولاً به پیوند استوار اسطوره و تخیّل اشاره دارد و ثانیاً بیانگر این است که اسطوره‌ها در همه حال از رهگذر اشیا و پدیده‌های عینی، یعنی نمادها، خود را به ذهن نزدیک می‌کنند و به همین دلیل هم تأویل‌پذیر می‌شوند. بنابراین برای شناخت بینش اساطیری خیام، راهی جز تأمل بر این نشانه‌ها، به مثابهٔ کلیدی برای ورود به دنیای پر رمز و راز او، وجود ندارد.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ خیام پژوهی، اسطوره و خاک کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته است؛ ولی در موضوع مورد بحث این مقاله، مورد مشابه و مرتبطی در نشریات معتبر یافت نشد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله کیفی و توصیفی بوده و اطلاعات مربوط به آن با شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای فراهم آمده است.

مبانی تحقیق

طبع خاکی خیام

از آن‌جا که به گفتهٔ شارل مورن «هر نویسند و مؤلف دارای یک اسطورهٔ شخصی است و در تمام زندگی هنری خود به ترسیم زولیای گوناگون آن می‌پردازد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۵)، ما خاک را که مادهٔ اولیهٔ آفرینش حیوان، انسان و گیاه و چیزها و در رباعیات پربسامد است، اسطوره‌ی شخصی خیام می‌پنداریم که از رهگذر آن اندیشهٔ مرکزی خود؛ یعنی

شـــکنندگی حیات و ناگزیری مرگ را به مقوله‌ای فرهنگی برای انتقال به مخاطبان، تبدیل می‌کند و باز می‌نماید. فرهنگی که در آن معتقدات عمومی، «به هیچ گونه اســـتدلال منتبح عقلی تکیه ندارد در اعماق ضـمیر ناآگاه مردم ریشـه دارد، عرصـهٔ شـک و حتی میدان بحث نیست.» (دشتی، ١٣٦٤: ٣٠٣)

دیدیم که خیام از رهگذر اســطوره‌ها، جزم‌ها را پس می‌زند. از جمله این جزم ها، علوم مدرســی اســت و رهایی از آن را توصــیه می‌کند: «از درس علوم جمله بگریزی به» (١٢٦) گویی باور دارد که «آدمی هر قدر نادان‌تر باشـد، مقطوعات و امور یقینی او فزون‌تر اسـت.» (همان: ٣١١)

نگاهی به رباعیات خیام نشـان می‌دهد که او از خاک و آن‌چه از این عنصـر سـاخته شـده، برای تشریح اندیشهٔ خویش دربارهٔ زادن و مردن و ناپایداری حیات و البته در سطحی فراتر، مسألهٔ کون و فساد عالم، استفاده می‌کند. همین مسائل است که او را به جانب خاک و گل و سـفالینه‌ها متمایل می کند. مطابق نظر لیکاف خیام جهان را به یاری اسـتعاره‌هایش طبقه‌بندی می‌کند و مثل او معتقد است که «استعاره و مجاز جزء اساسی تفکّر بشر، و بلکه وجه و بُعد بنیادی آن، هسـتند. تفکّر بشـر اسـتعاری اسـت.» (قائمی‌نیا، ١٣٩١: ٣٢) در دسـته‌بندی همین عناصــر اســت که جایگاه برتر مرگ‌اندیشــی را در کار او برجســته می‌کند و ســبب تکرار نمادهای مختلف؛ چه صریح و چه پوشیده، در رباعی‌های بسیار او می‌شود.

با بر شــمردن دفعات بهره‌گیری از خاک و گل و آن چه از این ماده ســاخته شـ ده، نظیر کوزه، سبو، کاسه، پیاله، جام، قدح و پیمانه و ملایمات این‌ها، مانند می‌خواری دور و دایره و گور، درمی‌یابیم که این‌ها حوزه‌ای گسـترده از نمادهای اسـاطیری را در رباعیات او به وجود می‌آورند و بدین سان خاک به «عنصر غالب» در شعر او مبدل می‌شود.

به هر روی خیام برای بیان اندیشــه‌های فلســفی- اســطوره‌یی خویش بیش از هر چیز از خاک بهره گرفته است و به همین دلیل از دید گاستون باشلار، باید عنصر فلسفی او را خاک دانست. این اسطوره‌شناس، هنرمندان بزرگ را بر اساس چهار عنصر اصلی فلسفهٔ قدیم، به چهار گروه تقسیم کرده، برخی را آبی، بعضی را آتشی، عده‌ای را هوایی و گروهی را خاکی می‌پندارد. به گفتهٔ او هر هنرمند اصیل یک عنصر دارد و این عنصر بر همه آثارش غالب است. (ر.ک: نامور

مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۷)

البته این اسطوره‌اندیشی و تأثیرپذیری از عناصر اربعه چنان بر اندیشه بشر سلطه داشته که پیشینیان حتی حروف را هم «بر حسب طبایع» بادی، هوایی، مائی و ارضی تقیم می‌کردند.» (سمیعی، ۱۳٦۱: ۲۷٤)

بحث

خیام و زمان اساطیری

در عالم واقع و جهان علم، همه چیز در زمان اتفاق می‌افتد. زمانی که آغازی معیّن و سیری مشخّص دارد و تابع قوانین علیّت است. امّا در دنیای اساطیر، که هر چیز از هر چیز می‌تواند زاده شود، زمان نیز اساطیری است.

زمان اساطیری مقابل زمان تقویمی و تاریخی است ولی بر خلاف زمان تاریخی، گذشته‌ای نامحدود و مطلق دارد که پیش‌تر «دهر» نامیده می‌شده است. خیام در ترکیب اضافی رازآمیز «کوزه‌گر دهر»، به این زمان اساطیری اشاره کرده است. دهر به مثابهٔ یک اصطلاح فلسفی معانی متعدّد و ابهام‌آمیزی دارد: مانند «مدت طولانی و مدت دراز، عمر، غایت، غلبه، ابدی و همیشگی» (سجادی، ۱۳۷۳: ۸٦۸) بنابراین دهر زمانی نامعین است و به گفتهٔ ناصرخسرو «زمان از دهر به حرکات فلک پیموده است که نام آن، روز و شب و سال و ماه است و دهر زمان ناپیموده که او را آغاز و انجام نیست. بل دهر زمان درنگ و بقای مطلق است.» (همان)

زروانیسم با تقدیر و تغییرناپذیری الگوهای اساطیری هم‌خوانی دارد و خیام با بهره‌گیری از «لوح» که در مفهوم «لوح محفوظ» به کار می‌برد این تقدیر را بازنمایی می‌کند. به باور او «بر لوح نشان بودنی‌ها بوده است»(٦) و استاد قضا «اندر ازل آن‌چه بوده است، نوشت.»(۳۱) و یا «این رفته قلم ز بهر تو ناید باز»(رباعی۳۲)، سخن گفته است.

زمان دایره‌گون

زمان در این دیدگاه نه افقی؛ بلکه دایره‌وار است و آغاز و انجام آن همه‌جا و هیچ‌جا است. زمان اساطیری در نگاه اقوام بدوی «دایره‌ای است بسته؛ به شکل «اکنون ابدی»». (شایگان،

۱۳۷۱: ۱٤۳) «دایره به خصوص مارپیچ، نشانهٔ زمان است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۸۲) خیام برای نمایش این زمان دایره‌وار، از نشانهٔ «دور»؛ یعنی حلقهٔ می‌گساران، به مثابهٔ نمادی برای این دایره‌واری زمان استفاده کرده و بدین باور رسیده است که معنای زندگی را باید در این دور و دایره جست. زیرا در این دور است که بر «خاک» می‌نشینم و لطیف‌ترین عصارهٔ نباتی مو را که درختی آسمانی است و «به وساطت خاک بار می‌دهد» (معین، ۱۳٦۸، ج ۱: ۱۳۲) پس از نثار جرعه‌ای بر خاکف (همان)، می‌نوشیم و «یکان یکان مست» می‌شویم و از آن بیرون می‌رویم: «از خاک برآمدیم و بر خاک شدیم»(٦۰) بنابراین گویی این دایره و دور به باور یونگ نقطهٔ مرکزی هستی یا «نوعی اتم هسته‌ای است که دربارهٔ ساخت درونی و معنی آخری‌اش چیزی نمی‌دانیم.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۱۳) این نقطهٔ مرکزی ماندالاست که در سانسکریت دایره است. امّا دایره‌ی سحرآمیز. «ماندالا یا دایرهٔ سحرآمیز، «صورت ازلی» و آرکی‌تایپ اولین است» (همان) که در شعر خیام بدین سان معنی یافته است:

دوری که در آن آمدن و رفتن، است　　او را نه «نهایت»، نه «بدایت» پیداست
کس می نزنددمی دراین معنی راست　　کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست
(رباعی ۱۰)

به همین دلیل همهٔ چیزهایی که جزئی از ساختار اسطوره‌ای اندیشهٔ خیام به شمار می‌آیند، با «زبان حال»، در زمان «حال» سخن می‌گویند. حال «در این جا نه به معنای حالت و وضع درونی و شخصی است، به طور کلی، و نه به معنای حالتی که از جانب پروردگار در دل ایجاد می‌شود؛ بلکه صرفاً به معنی صفت است.» (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۷-۲٦) اتفاقاً خیام، ظاهراً اولین بار اصطلاح «زبان حال» را در اشعار خود به کار برده است. (همان: ۱۱٦) با توجه به رباعی‌هایی که در بردارندهٔ این اصطلاح‌اند، جز یکی دو مورد، سبو و کوزه و گل، که در راستای تحقّق خاکی بودن طبع خیام، شکل گرفته‌اند، با ما سخن می‌گویند. در حقیقت این زبان حال چیزی جز جاندارگرایی نیست و جاندارگرایی یا تشخیص، عملی اسطوره‌ای است که در آن روح پنهان چیزها می‌تواند به انسان منتقل شود. یا انسان آرمان‌های خود را به اشیا فرافکند. این فرافکنی ناخودآگاهانهٔ ذهن انسان به اشیا هم، در رباعیات خیام با خاک ارتباط دارد. از این پس خواهیم دید که وجه غلب در رباعیات خیام

مرگ و مرگ‌اندیشی است که در تقابل با زندگی، هر روز «در» و «بر» خاک اتفاق می‌افتد. تصاویر بسیاری که از اشیای خاکی، مثل کوزه، جام و پیالهٔ در هم شکسته، ساخته شده، آن را تجسّم می‌بخشد و گذشته از این عنصر اصلی اندیشهٔ او، حکایت از این وجه غالب دارد و آن را به اسطورهٔ برتر و یا مادر اسطورهٔ نظام فکری‌اش تبدیل می‌کند.

زمان ذهن خیام، از ازل که بی‌آغاز است، سرچشمه می‌گیرد و به سوی ابد که پایان‌ناپذیر است، جریان می‌یابد. امّا به هر روی این زمان همواره به گذشته‌های دور و ناپیدا کران و آینده‌ای نامعلوم آغشته است. به سخن دیگر زمان در نگاه او کتابی است که اوّل و آخر ندارد: «اوّل و آخر این کهنه کتاب افتاده است.»

خاک

یکی از کارکردهای اسطوره «تبیین پدیده‌های طبیعت» است (باستید، ۱۳۷۵: ۲۱) اصلی‌ترین پدیده‌های طبیعت خاک و آب و باد و آتش است. بنابراین عناصر اربعه «مادهٔ اولین» به شمار می‌آیند و به همین دلیل حکمای پیشین، آن‌ها را اصل عالم تصوّر می‌کرده‌اند. دست کم از سدهٔ ششم پیش از میلاد، این اندیشه در میان دانشمندان یونان شناخته بود و آنان «در پی بیان آثار طبیعت و درک حقیقت عالم آفرینش و در جست‌وجوی وجود اصیلی بوده‌اند که تظاهرات او عالم کون و فساد و تغیرات را پدیدار می‌سازد.» (فروغی، ۱۳۱۷: ۳) از میان حکمای «ایونی» تالس ملطی «آب را مایهٔ حقیقی موجودات پنداشته است». (همان: ٤) انکیمندروس اصل عالم را «چیزی جاوید و جامع اضداد خشکی و تری و گرمی و سردی» (همان) می‌دانست و در حقیقت به عناصر اربعه و تضاد و کشمکش میان آن‌ها، باور داشت. انکسیمانوس «هوا را مادهٔالمواد می‌داند و قبض و بسط آن را موجد عناصر دیگر می‌پندارد.» (همان) هر قلیطوس «آتش را اصل و مبدأ می‌خواند و آن را مظهر کامل تبدّل و بی‌قراری می‌داند.» (همان: ٤) امّا انباذقلس مشخصاً «عالم را ترکیبی از عناصر چهارگانهٔ آب و باد و خاک و آتش می‌داند و جمع و تفریق عناصر را که مایهٔ کون و
فساد عالم است، نتیجهٔ مهر و کین می‌خواند.» (همان: ۷)

از آن روی که اندیشه خیام هم بر پایهٔ یک تقابل دوگانهٔ بنیادین، یعنی زندگی و مرگ استوار

است، دو واژهٔ متقابل مهر و کین، در رباعی زیر، گذشته از اشارتی ناخودآگاهانه به اندیشهٔ انباذقلس، بنیاد فکری او را هم تأیید می‌کند:

اجزای پیاله‌ای که در هم پیوست　　بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سروساق نازنین وکف دست　　از «مهر» که پیوست و به «کین» که شکست
(رباعی ٤٤)

تردید نباید داشت که اندیشه‌های فوق بسی پیش از حکمای ایونی و حکمای سبعه در یونان، در سراسر جهان در میان اقوام مختلف، به دلیل محوس و ملموس و در دسترس بودن این عنصرها و تأثیرشان در زندگی، مورد توجه و شناخته شده بوده است.

بازتاب این اندیشه در اساطیر ملل مختلف و بعد انعکاس آن در کتاب‌های مقدّس به جهانی بودن و اهمیت آن‌ها و تأثیرشان بر ذهن بشر، اشاره دارد و می‌نماید که این باور جزو تجربه‌های غیرشخصی بشر بوده و از ناخودآگاه جمعی او نشأت می‌یافته است. نکتهٔ مهم‌تر این که این چهار عنصر از یکدیگر زاده می‌شوند تا معلوم شود که اولاً هستی نظام‌منداست و ثانیاً هر چهار عنصر برای تکوین عالم لازم‌اند. در چرخهٔ بازتولید این عناصر از یکدیگر گفته می‌شده که آتش از روشنی و باد از آتش و آب از باد و خاک از آب پدید می‌آید.

گل

به راستی اگر برای یافتن ماده‌ای شکل‌پذیر در لایه‌های پنهان ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر جست‌وجو کنیم، قدیم‌تر از گل هیچ عنصری نخواهیم یافت. البته توجه بشر به گل، دشوار نبوده، امّا تصوّر شکل دادن به آن برای ساختن اشیای مختلف و فعلیّت بخشیدن به شکل‌هایی که بالقوّه در آن وجود داشته، بی‌گمان کشف بسیار بزرگی برای بشر بوده است. درست مثل آن چه خیام در گل و ذرات خاک که در جاهای مختلف، از جمله در رباعی‌های ٤١ و ١٠٩ آمده است، می‌دیده و به یاری آن اندیشهٔ اساطیری خود را بیان می کرده است. او از کوزه‌گری سخن می‌گوید که گل مردم را به چرخ نهاده و آن را خوار می‌کند. در حالی که خیام در آن گل «انگشت فریدون و کف کیخسرو» را می‌بیند(رباعی ٧٠) از این قبیل است وقتی «کوزه‌گر از کلّهٔ پادشاه و از دست گدای»، برای کوزه دسته و سر می‌سازد!(رباعی ٧١)

بی‌گمان اســـتفادهٔ او از تقابل «پیر خردمند» با «کودک خاک بیز» که اولی می‌تولند نماینده ناخودآگاهی جمعی انسان و دومی نشانه‌ی ناخودآگاهی فردی او باشد، نگاه اساطیری خود را به عنصر خاک و گل آشکار می‌کند:

ای پیر خردمند! پگه‌تر برخیز　　وان کودک خاک بیز را بنگر تیز
پندش ده و گو که نرم نرمک می بیز　　مغز سر کیقباد و چشم پرویز
(رباعی۵۹)

به هر روی خاک که ماده‌ای بی‌شکل است، برای آن که «صورت» پذیرد، با آب می‌آمیزد و از ترکیب این دو عنصر اولین گل پدید می‌آید که مهیای شکل‌پذیری است. در نگاه انسان اســـطوره‌لندیش، «اختلاط آب و زمین هم‌چون خون در تن مردمان اســـت.» (مینوی خرد، ۱۳٦٤) بنابراین گل حامل حیات و بالقوّه حاوی شکلی است که می‌توان آن را عیان ساخت. هم‌چنان که میکل آنژ مجسـمهٔ موسـی را از درون سـنگ بیرون کشـید، خیام هم می‌خواهد انسان‌هایی را که در خاک و ذرات غبار معلّق در هوا مشاهده می‌کند، به مخاطب نشان دهد.

خشت

خشت اولین شکلی بود که آدمی از درون گل بیرون کشید به سخن بهتر خشت می‌تواند در فرهنگ بشری کهن الگوی «شکل» و «قالب‌گیری»، به شمار آید. از جمله در تمدن آریایی «خانه‌ها را با خشت خام که به تازگی بدان دست یافته بودند، می‌ساختند.» (فره‌وشی، ۱۳٦۸: ۲۳) «قالب‌سـازی، برای شـکل دادن به مواد سـفالگری و ریخته‌گری، از نخسـتین اختراعات مردمان کهن در فلات ایران بود.» (همان: ۲٤) با توجه به نبودن پیشـــینه‌ای برای قللب در زندگی بشر، می‌توان پذیرفت که او از این شکل که در لوح ضمیرش یا در جهان دو مُثُل، به ودیعت نهاده شده و آوردهٔ او بود، بهره گرفت.

هم‌چنان که گفته شـد خشـت نیز با اندیشـهٔ محوری خیام، مرگ‌اندیشـی، که رویهٔ دیگر زندگی است، گره خورده است.

زیرا زادن آدمی بر خشت بود و برگور او هم خشت می‌نهاده‌اند؛ امّا در عین حال خیام با «بصیرت» یک اسطوره‌شناس، در خشتی که بر گور می‌نهند، خاک پیشینیان را می‌بیند و می‌پندارد

که از خاک ما هم خشتی برای دیگران می‌سازند:

از تن چو برفت جان پاک من و تو　　خشتی دو نهند بر مغاک من و تو
و آن گه ز برای خشت گور دگران　　در کالبدی کشند خاک من و تو
(رباعی۵۷)

شاید بی‌راه نباشد اگر خشت سرخم را که گل آن از خاک خیام و می، فراهم آمده با اندیشهٔ اسطوره‌ای او: که خم را جسم و شراب را جان و روح آن می‌بیند، مرتبط بدانیم:

خاک تن من به باده آغشته کنید　　وز کالبدم خشت سر خم سازید
(رباعی۷۸)

به هر روی از خاک به آب آمیخته، همه چیز ساخته می‌شود. امّا بی‌گمان مهم‌ترین و ارجمندترین آن‌ها «آدم» است. «آدم»، دست کم برای نمایش «مثال» و نمونهٔ اعلا و «نخستینهٔ» تمامی انسان‌ها در هستی، تکیه‌گاهی محکم است. در اساطیر و ادیان مختلف روایات مشابهی از آفرینش انسان از خاک در دست است. الیاده می‌گوید: «زاده شدن انسان از زمین عقیده‌ای جهانی است.» (۱۳۷۵: ۱٦۸) به گفتهٔ این اسطوره‌شناس، «در بسیاری از زبان‌ها، انسان «زادهٔ زمین» نامیده می‌شود.» (همان) او هم‌چنین به «زایمان بر خاک» و باور به «گذاشتن کودک تازه به دنیا آمده بر زمین» (همان: ۱۷۱) اشاره کره است. در قرآن کریم هم به آمیزش انسان از خاک اشاره شده است: «خَلَقَ الانسانَ من صلصال کالفخّار» (الرحمن: ۱٤) و «انَّ مَثل عیسی عندالله کَمَثَلِ آدَم خَلَقَهُ من ترابٍ ثم قال لَه کن فیکونَ (آل عمران: ۹۵)

در متون عرفانی داستان آفرینش آدم با طول و تفصیل بسیار روایت می‌شود. مولانا آن را در ابیات ۱۵۵٦ تا ۱۷٤۲ دفتر پنجم مثنوی آورده و نجم‌للدین رازی هم در مرصادالعباد با زبان اشارت بدان پرداخته است. در این داستان‌ها خاک آدم از روی «زمین» برداشته و بر عرش برده شده است. بنابراین در این باورها خاک مادهٔ اولین به شمار آمده و این بر اهمیت خاک تأکید دارد. در آیین‌های دیگر نیز وجود این باور قابل تأمل است. در ایران باستان آفرینش هر چه هست به یکی از دو تقابل اصلی ذهن بشر، یعنی اهورا و اهریمن، نسبت داده می‌شود. این انتساب تعیین کنندهٔ ارزش و مقام آفریده‌های نیک و بد است. در این آیین «زامیاد ایزد زمین است و ایزد بانوی سپندارمند که دختر اهورا مزدا معرفی شده، فرشتهٔ

نگهبان زمین است.» (رضی، ۱۳۸۱: ۱۰٤٦) بنابراین زمین اهورایی و مقدّس شمرده شده است.

یک ویژگی دیگر خاک، پاک‌کنندگی آن است. در اوستا مراسم تطهیر اشخاص طی تشریفاتی بسیار طولانی و پیچیده انجام می‌شد و ابتدا شست‌و شو با شاش گاو [که به اهمیت گاو در اساطیر هند و ایران اشاره دارد] و سپس خاک‌مالی کردن، دو مرحلهٔ تطهیر بوده است. (ر.ک: رضی، ۱۳۸۱: ۱۲۳۸) این وجه پاک‌کنندگی خاک بعدها در دوران اسلامی هم به صورت تیمّم تداوم می‌یابد.

مراغه کردن یا غلتیدن حیوانات در خاک برای تمییز کردن خود، در اسطوره‌شناسی بی‌اهمیت نیست و می‌تواند کهن الگوی پاک‌کنندگی با خاک به شمار آید. این‌ها همه بر اهمیت خاک و زمین در آیین‌ها و از جمله آیین اوستایی که احترام آن از واجبات بوده تأکید دارد. (ر.ک: همان: ۱۲٤۰)

نکتهٔ دیگر این که خاک در قبال سه عنصر دیگر، ماده‌ای نجیب است. زیرا این سه نسبت به خاک ویرانگرند. آتش، وقتی شعله‌ور شود، همه چیز را به تلی از خاکستر تبدیل می‌کند، آب، اگر چه مایهٔ حیات است: و جَعَلنا من الماءِ کلُ شیٍ حی» (قرآن: ۳۰/۲۱) وقتی به خشم آید هر چیزی را در سر راه خود غرق و نابود می‌کند. هم‌چنان که پیامبر(ص) فرموده‌اند: «نعوذُ باللهِ من الاخرسَیْنِ الأصَمَیْن» و بدین دو گنگ و دو کر آب و آتش را خواسته است». (بیهقی، ۱۳۵۰: ٤۱-۳٤۰) باد نیز وقتی به طوفان تبدیل می‌شود، همه چیز را در هم می‌شکند و نابود می‌کند. هم چنان که در اسطورهٔ طوفان نوح آمده است. به همین دلیل باد «نماد بی‌ثباتی و ناپایداری و بی‌استحکامی است». (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۲: ٦) امّا خاک (زمین) مادری مهربان است و آرام و فروتنانه همه چیز را به پشت می‌گیرد و حمل می‌کند، مظهر زایش هستی و تمام نعمت‌هایی است که انسان از آن برخوردار می‌شود. بنابراین عنصرهای چهارگانه، هم با هم تقابل دارند که از این تقابل حرکت در هستی پدید می‌آید، و هم به نوعی با خاک در تقابل‌اند. در قرآن تقابل آتش و خاک به صورت نمادین در داستان آفرینش آدم، آن جا که شیطان گفت «اَنَا خیرٌ مِنهُ خَلَقَتی مِنْ نَارٍ وَ خَلَقَتُه مِنْ طین» (قرآن: ۷/۱۲) دیده می‌شود.

البته خاک هم در خود کنشی متقابل دارد. زیرا دو عنصر متقابل مرگ و زندگی از آن می‌زاید: از خاک برمی‌آییم و سرانجام به خاک باز می‌گردیم. به گفتهٔ خیام «از خاک برآمدیم و بر خاک شدیم»(٦٠) این چرخهٔ استحللهٔ خاک به آدم و آدم به خاک، که عنصری تکرارشونده در رباعیات خیام است، ازلی و ابدی و پایان‌ناپذیر است. بنابراین این استحالهٔ تکرار شونده «ولایش یک الگوست و بازآفرینی واقعیت نیست.» (گرین و دیگران، ١٣٧٦: ١٢٩) از این پس به این کون و فساد در اندیشهٔ خیام اشاره خواهیم کرد. زیرا در بینش اساطیری او «این نوع دقّت در جریان بی‌وقفهٔ استحللهٔ خاک و ذرات و پی‌گیری آن نیز نمودار نگرشی حکیمانه و ژرف‌بین است.» (یوسفی، ١٣٦٩: ١١٩)

بازتاب اسطورهٔ خاک در اندیشهٔ خیام

هم‌چنان که پیش‌تر گفته شد یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین نمادهای اساطیری در رباعیات خیام «کوزه» است. کوزه با زایش و مرگ مرتبط و تکرار آن معنی‌دار است. هم‌چنان که لِوی اشتراوس بر اهمیت این تکرارهای مبتنی بر الگو، اشاره کرده است: به باور او اگر در اسطورهٔ مثلاً شخصیت مادربزرگ شریر، اهمیت داشته باشد، در آن جامعه مادر بزرگ‌ها به راستی چنین بوده‌اند و این بازتابی از ساختار و مناسبات اجتماعی آن جامعه است. بنابراین تکرار کوزه و کوزه‌گر هم در رباعیات خیام، می‌تواند معنی‌دار باشد.

اولین مفهوم نمادین کوزه و ظرف‌های سفالین، از طریق هم‌ذات‌پنداری آن، با زهدان و رحم است. «شوالیه و گربران، ١٣٨٥: ٦٣١) از این گذشته کوزه «نماد افزایش آگاهی و معرفت است». (همان) خیام بسی پیش‌تر از این محققان، به کوزه جان بخشیده و سرگذشت او را به زبان حال شنیده است.(رباعی٧٢) کوزه در گذشته از لوازم ضروری زندگی و با آب، این مایهٔ حیات، مرتبط بوده است. به همین دلیل جزو واژگان شناخته شدهٔ زبان و در دسترس همگان بوده اس ت. امّا با وجود آن که بسیاری از شاعران از آن در شعر خویش استفاده کرده‌اند، هیچ یک مثل خیام نتوانسته آن را به نمادی برای نمایش یک بینش اساطیری تبدیل نماید. خیام، با نگاهی بر گذشته در کوزه، هم ذرات وجود در گذشتگان را می‌بیند و هم با نگاهی به آینده، کوزهٔ وجود خویش را هم که به ذرات خاک تبدیل خواهد شد و آیندگان آن را مشاهده می‌کنند، در نظر می‌گیرد. این طرز تلقی است که می‌توان آن را «توّهم

اســـاطیری» نامید. همین زاویهٔ دید، خیام را از دیگران متمایز می‌کند. زیرا آنان در برخورد با کوزه، با تکیه بر عقل و منطق و دانش خود ســـخن گفته‌اند؛ در حالی که خیام با نگاهی هنرمندانه و با بهره‌گیری از تخیّلی ژرف، و با بینشـــی اســـاطیری کوزه را از حوزهٔ «دانش» به قلمرو «بینش» برده و به نمادی اســـاطیری تبدیل کرده اســـت. زیرا در نگاه او به طور کلی «کوزهٔ دســـته‌دار، نشـــانهٔ وحدت زندگی (آب) و انســـان اســـت و نماد توالی زندگی و مرگ اســـت.» (شـــوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٦٣١) خیام در یک رباعی مشـــهور خود به رابطهٔ عشـــق و کوزهٔ دســـته‌دار که «به اصـــل زنانه ارتباط دارد و بر امنیت، پویایی و باروری خانه می‌افزاید.» (همان)، اشـــاره کرده، با لحنی تأســـف‌بار از گذشـــته ســـخن می‌گوید و آن را به حال مرتبط می‌کند. در تحلیل نهایی می‌توان بر آن بود که خیام از این تصـــویر هم برای بازنمود اندیشـــهٔ محوری خود، مرگ، استفاده کرده است:

این‌کوزه چو من عاشق زاری بوده است　　در بند سر زلف نگاری بوده‌است
(رباعی ۷۳)

این دسته که در گردن او می‌بینی　　دستی‌است‌که‌درگردن‌یاری‌بوده‌است
(رباعی ۷۲)

امّا به طور کلی خیام از تصـاویر مربوط به کوزه و کوزه‌گری برای نمایش آفرینش انسـان در کارگاه هستی و زندگی و مرگ او، استفاده کرده است. به همین دلیل است که کوزه با او به زبان حال سـخن می‌گوید تا سـرگذشـت مبهم خود را که همان سـرنوشـت انسـان اسـت، بازگو کند. در حقیقت کوزه به مثابهٔ نمادی زنده جان، بیانگر این بینش اسـاطیری هم هسـت که در هر ذرهٔ خاک آن انسانی پنهان است.

وقتی از ســـر تأمل به کوزه در رباعیات خیام بنگریم در می‌یابیم که وی آن را جســـم و شـــراب را در حکم روح آن می‌داند و از رهگذر این تخیّل به رویای جمعی بشـــر در باب اسـطورهٔ آفرینش، دسـت می‌یابد. طرز اسـتفادهٔ خیام از کوزه، این فرزند خاک، در رویای او ابعاد گسترده‌یی دارد. یکی از آن‌ها هم‌چنان که اشاره شد اشاره به جسم و روح انسان است. صادق هدایت با توجه به رباعیات خیام به این نکته پرداخته، می‌نویسد «آیا اسم قسمت‌های کوزه تصغیر همان اعضای بدن انسان نیست، مثل دهنه، لبه، گردنه، دسته، شکم و شراب میـان

کوزه روح پر کیفیت آن نمی‌باشد؟» (خیام، ۱۳۵۳: ٤٦)

در ایران پیشینهٔ کوزه‌گری به بهره‌گیری از خاک در سفالگری، برمی‌گردد. «پنج هزار سال پیش از میلاد نشانه‌های آن را در سیلک نزدیک کارشان می‌یابیم.» (فره‌وشی، ۱۳٦۸: ۲۱) همو می‌افزاید: «ساخت ظروف و سفالینه‌ها در این زمان سامان بیش‌تری یافت، گویا زن به چرخ کوزه‌گری دست یافته بود.» (همان: ۲۳) اتفاقاً خیام در یکی از رباعی‌هایش با بهره‌گیری از نشانه «سبوی کاشی» به این پیشینه اشاره کرده است:

بر سنگ زدم دوش سبوی کاشی　　سر مست بدم چو کردم این او باشی
با من به زبان حال می‌گفت سبو　　من چو تو بدم، تو نیز چون من باشی
(رباعی٦۷)

«در شعر قبل از خیام، از موتیف کوزه‌گر برای مسألهٔ مرگ و زندگی، به ندرت استفاده شده است. شاید خیام نخستین شاعری باشد که از این موتیف بهره‌های گوناگون برده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤۰۱) خیام با ذهنی اسطوره‌گرا و با تخیّلی ژرف، کارگاه کوزه‌گری را با لحظه‌های آغازین و مبهم آفرینش، می‌سنجد و آفریننده و آفریده را در هیأت کوزه و کوزه‌گر مشاهده می‌کند. در نگاه او ساختن و شکسته شدن کوزه‌ها یادآور «کون و فساد» است. هم‌چنان که با مشاهدهٔ چرخش «چرخ» کوزه‌گری برای شکل دادن به گل، گردش افلاک و تولید زمان را تداعی می‌کند.

خیام با آوردن این تصاویر نمادین، ذهن را به سرچشمهٔ آن‌ها، در فرا تاریخ می‌برد و «تکرار» آن را نشان می‌دهد. به سخن دیگر خیام با بهره‌گیری از عمل کوزه‌گری، که خود بر پایهٔ یک الگوی کهن شکل می‌گیرد، تکرار را در آفرینش یادآوری و ذهن را متوجه کهن الگوی آفرینش می‌کند که یک بار و برای همیشه، در لازمانی و لامکانی رقم خورده و تغییرناپذیر است. در نگاه خیام «جهان گورگاهی است عظیم، کارگاهی است که در آن از خاک رفتگان قالب‌های تازه می‌سازند. امّا قالب‌هایی که به طرز خستگی‌ناپذیری باز تولید همان الگوها و همان وضعیت‌های پیشین هستند». (شایگان، ۱۳۹۳: ۵۳) چه بسا این تکرار با ولادت مجدد در اندیشهٔ یونگ قابل قیاس باشد. او می‌گوید: «ولادت مجدد فرایندی کاملاً دور از دریافت حواس است». (یونگ، ۱۳۷٦: ٦۷) امّا انسان از آن «سخن می‌گوید، به آن

اقرار دارد و از آن لبریز است.» (همان) «در این که چنین تصوری وجود دارد، بدان معناست که باید واقعاً اندوخته‌ای از تجربیات روانی وجود داشته باشد که بدین نام خوانده شده است.» (همان: ٦٨-٦٧) یونگ این اندیشه را جزو «صور مثالی» می‌داند. زیرا در میان اقوام بسیار مختلف، که با هم هیچ ارتباطی نداشته‌اند، دیده شده است. (ر.ک: یونگ، ١٣٧٦: ١٨)

باری خیام با بهره‌گیری از این تصاویر کهن الگویی، نه تنها کون و فساد پایان‌ناپذیر عالم را بازگو می‌کند؛ بلکه بیش از آن، متلاشی شدن وجود انسان و حضور اجزای از هم پاشیده و پراکندهٔ او را در ذرّات معلّق نشان می‌دهد و به یاری این‌ها، اندیشهٔ متقابل مرگ و زندگی را تجسّم می‌بخشد و در قالب کوزه‌های تازه، تکرار توهم‌آمیز پدیده‌ها را برجسته می‌سازد. (ر.ک: همان: ٥٤)

وجه نمادین سفالینه‌ها

دیدیم که خیام دست ساخته‌های گلین را، اساساً در پیوند با مرگ و دور و دایرهٔ می‌گساری به کار می‌برد و از آن برای بیان زمان اساطیری استفاده می‌کند. در این جا به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره کرده، طرز تلقی خیام را در نمادسازی از آن‌ها به اختصار باز می‌نماییم.

گور: گور حفره‌ای در خاک و خانهٔ آخرین جسم است. بنابراین از سویی با اسطورهٔ خاک و از سویی دیگر با طبع خاکی خیام و مرگ‌اندیشی او در پیوند است.(ر.ک: رباعی٤١) البته این طرز تلقی باعث شده که او جهان را گور و «آرامگه» صبح و شام بداند. زیرا برای او گور نشانهی عینی مرگ است:

این کهنه رباط را که عالم نام است　　آرامگه ابلق صبح و شام است
بزمی‌است‌که‌وامانده‌ی صدجمشید است　　گوری است که خوابگاه صد بهرام است
(رباعی٥٣)

به باور او «گور» آدمیان را صید می‌کند و به کام می‌کشد: «دیدی که چه‌گونه گور بهرام گرفت»(رباعی٥٤)

سبو: سبو مثل کوزه گلین است و همانند کوزه، از رهگذر آدمی‌گونگی، نماد جسم و روح تواند بود. بنابراین این نماد هم با اندیشهٔ اصلی رباعیات در پیوند است و همانند سفالینه‌های

دیگر از ذرات از هم پاشیدهٔ جسم رفتگان ساخته شده و به نوبه‌ی خود به ذرات خاک تبدیل می‌گردد.

کاین چرخ بسی قد بتان مهرو صد بار پیاله کرد و صد بار سبو

(رباعی٦٦)

سبو، از این جهت هم که به زبان حال با خیام سخن می‌گوید، وجه اساطیری خود را آشکار می‌سازد. (رباعی ٦٧)

جام: جام همیشه سفالین نیست، امّا اگر بلور هم باشد نسَب به خاک می‌رساند. جام هم به مثابهٔ ظرفی که مظروفش شراب است، جزئی از دایرهٔ می‌گساری است که خیام آن را برای بازنمود اندیشهٔ اساطیری‌اش دربارهٔ زمان استخدام کرده است. با توجه به این که «شراب خیام جنبهٔ نمادین دارد. پاسخی است به نظم، هشیار روزگار»، (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۲۳٤) و اشارتی است لطیف به روح آدمی که در ظرف جسم جای می‌گیرد و تهی می‌شود. خیام بارها از شکنندگی جام و فرار روح از آن سخن گفته است. در نمادگرایی جام اگر چه آن را نماد بسیار چیزها می‌دانند، امّا وجه ظرف و مظروفی آن در اندیشهٔ خیام اهمیّت بسیار دارد. چیزی که در فرهنگ بشری نمونه‌های بسیار داشته است. خیام دست کم با «جام جم» که وجه نمادین آن مورد استفاده شاعران بسیار بوده، آشنایی داشته است. جام جم بعدها به یکی از اصطلاحات عرفانی مشهور بدل شد. امّا بی‌گمان وجه نمادین جام در بازنمود ظرف و محتوای آن، در فرهنگ ملل مختلف کاربرد داشته است.

مثلاً از روایتی برمی‌آید که «هنگام ورود حضرت رسول به بیت‌المقدس تمام انبیا از او استقبال کردند و سه جام به او تعارف شد. یکی حاوی شیر، یکی حاوی شراب و سومی حاوی آب. او شیر را اختیار کرد. زیرا اگر آب را برمی‌گزید برای امتش دلالت بر غرق شدگی (غریقه) و اگر شراب را، دلالت بر گمراهی (غاویه) داشت. امّا شیر را بر گزید که بر رفتن به راه راست (هدایه) دلالت دارد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۲: ٤۱۰)

صراحی: یکی دیگر از دست ساخته‌های بشر از خاک که یا طبع خاکی خیام تناسب دارد، صراحی است. صراحی هم جزئی از مجموعهٔ دور می‌خواری است و بنابراین یکی از ابزارهای نمایش اندیشهٔ اسطوره‌ای خیام به شمار می‌آید. خیام در شکل مجسم صراحی هم هیأتی از

انسان را مشاهده می‌کند. او صراحی را به دلیل حضور «در بزم دور» با خود می‌سنجد و آرزو می‌کند که از خاک او چیزی جز صراحی نسازند، تا حضور او در این بزم، اگر چه به شکلی دیگر، تداوم یابد. زیرا تنها در این صورت است که می‌تواند «از بوی می دمی زنده گردد»:

روزی که نهال عمر من کنده شود　　و اجزام ز یک دگر پراکنده شود
گرزان که صراحی ای کنند از گِل من　　حالی که ز باده پرکنی زنده شود
(رباعی ۸۱)

قنینه: خیام قنینه را هم که ظرف شراب است، مثل کوزه و سبو و صراحی می‌بیند و با آن آدمی را به فضاهای اسطوره و نماد می‌برد: «تو خون قنینه در قدح ریزی به» (رباعی ۱۲٦)

قدح: قدح کاسهٔ بزرگی است که از گل ساخته می‌شود، در «بزم دور» قدح دست به دست می‌گشته و هر کس به قدر نیاز و توان خویش از آن می‌آشامیده است. گویی می خواران با لب بر لب قدح نهادن، شراب را که روح آن و در راستای اندیشه‌ی اساطیری خیام است، می‌آشامند:

از من رمقی به سعی ساقی مانده است　　وز صحبت خلق، بی‌وفایی مانده است
از باده‌ی دوشین قدحی بیش نماند　　از عمر ندانم که چه باقی مانده است
(رباعی ۱۱۰)

پیمانه: پیانه هم نماد ظرف و مظروفی است که عمر آدمی را اندازه می‌گیرد(رباعی ۱٤۱): «پیمانه چو پر شود چه شیرین و چه تلخ»(رباعی۹۵) و بر اندیشه‌محوری خیام در دور و دایره و زمان، ارتباط دارد.

پیاله: پیش‌تر دیدیم که پیاله هم به دور و دایره و «مجلس عمر» مربوط است که مست، شکستن آن را روا نمی‌دارد.(رباعی٤٤). زیرا آن را به مثابه‌ی جسم و روح آدمی و بر آمده از ذرّات خاکی او می‌داند.

با توجه به حجم وسیع کاربرد سفالینه‌ها در شعر خیام که صرفاً برای وصف مجالس می‌گساری به کار نرفته؛ بلکه به چیزی جز خود دلالت دارند، درمی‌یابیم که خیام شاعر برای القای دریافته‌های اساطیری خود «نشانه» می‌سازد. این نشانه‌ها هر یک نمایندهٔ عنصری از

ساختار اسطورهٔ خاک است. البته خاک نیز به نوبه خود وسیله‌ای برای باز نمود حقیقت بزرگ و انکارناپذیر مرگ خواهد بود.

نتیجه‌گیری

با توجه به گزارش تحقیق حاضر نتایج زیر به دست می‌آید:

۱- خیام نه تنها حکیم؛ بلکه اسطوره‌اندیش هم هست.

۲- طبع او، از میان عناصر چهارگانه، با خاک سازگاری بیش‌تری دارد. بنابراین می‌توان خاک را عنصر یا اسطورهٔ مشخص او دانست.

۳- خیام شعر را برای بیان اندیشه‌های اساطیری خود، آگاهانه انتخاب کرده است.

٤- دو محور اصلی اندیشه‌های او؛ یعنی مرگ و دور و دایرهٔ می‌خواری، که رویه‌های متقابل زندگی و مرگ را نشان می‌دهد، با اسطورهٔ خاک و طبع خاکی خیام هم‌خوانی بسیاری دارد.

۵- نگاه خیام به این دو مسأله نگاهی علمی نه؛ بلکه نگاهی اساطیری است.

٦- دور و دایرهٔ می‌خواری او را به مقوله‌ی زمان اساطیری سوق می‌دهد و اندیشهٔ او را با اسطورهٔ زروان و تقدیر پیوند می‌زند.

۷- دست‌ساخته‌هایی نظیر کوزه، سبو، جام و همانندهایشان، همه وجهی نمادین دارند و به طرز تلقی او از خاک و مرگ اشاره می‌کنند.

۸- بسیاری از نمادهایی که او قرن‌ها پیش به کار برده و به وساطت آن‌ها عواطف انسانی و اندیشه‌های اساطیری خود را بیان کرده، بعدها به نمادهایی جهانی تبدیل و در فرهنگ نمادهای اقوام دیگر معرفی شده‌اند.

۹- تمام آن‌چه دربارهٔ اسطوره‌اندیشی او به چنگ آورده‌ایم، نشان می‌دهد که خیام به ندای درون گوش می‌دهد و با بهره‌گیری از ناخودآگاه جمعی خویش سرنوشت مردم سرزمین خود را با سرنوشت بشریّت گره می‌زند.

منابع

۱. **قرآن کریم.**

۲. ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۸۰)، **دفتر عقل و آیت عشق**، جلد اول، چاپ اول، تهران: طرح نو.

۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۸۱)، **ناردانه‌ها**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نغمه‌ی زندگی.

۴. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، (۱۳۸۷)، **اسطوره بیان نمادین**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

۵. الیاده، میرچا، (۱۳۷۵)، **اسطوره، رویا، راز**، ترجمه رویا نجم، چاپ دوم، تهران: انتشارات فکور.

۶. باستید، روژ، (۱۳۷۵)، **دانش اساطیر**، ترجمه جلال ستاری، چاپ اوّل، تهران: انتشارات توس.

۷. بیهقی، ابوالفضل، (۱۳۵۰)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی‌اکبر فیاض، بی‌چا، مشهد: دانشگاه مشهد.

۸. پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۵)، **زبان حال**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات هرمس.

۹. تاودیه، ژان او، (۱۳۷۸)، **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

۱۰. خیام، حکیم عمر، (۱۳۱۳)، **ترانه‌های خیام**، صادق هدایت، بی‌چا، تهران: امیرکبیر.

۱۱. داوری اردکانی، رضا، (۱۳۹۱)، **زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی**، مجموعه مقالات، مقالهٔ قائمی‌نیا، چاپ اوّل، تهران: انتشارات هرمس.

۱۲. دشتی، علی، (۱۳٦٤)، **دمی با خیام**، چاپ دوم، تهران: انتشارات اساطیر.

۱۳. رضی، هاشم، (۱۳۸۱)، **دانشنامهٔ ایران باستان**، چاپ اوّل، تهران: سخن.

۱۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۲)، **با کاروان حله**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات جاویدان.

۱۵. زمردیان، حمیرا، (۱۳۸۵)، **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر**، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّار.
۱۶. سجادی، سیدجعفر، (۱۳۷۳)، **فرهنگ معارف اسلامی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات کومش.
۱۷. سمیعی، کیوان، (۱۳٦۱)، **تحقیقات ادبی**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات زوّار.
۱۸. شایگان، داریوش، (۱۳۷۱)، **بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی**، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۱۹. شایگان، داریوش، (۱۳۹۳)، **پنج اقلیم حضور**، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، چاپ اوّل، تهران: سخن.
۲۱. شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۸۷)، **فرهنگ نمادها**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات جیحون.
۲۲. فروغی، محمدعلی، (۱۳۱۷)، **سیر حکمت در اروپا**، چاپ دوم، تهران: انتشارات فروغی.
۲۳. فره‌وشی، بهرام، (۱۳٦۸)، **ایرانویج**، بی‌چا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۴. کاسیرر، ارنست، (۱۳٦۷)، **زبان و اسطوره**، چاپ اول، تهران: نشر نقره.
۲۵. گرین، ویلنرد و دیگران، (۱۳۷٦)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
۲۶. محبّتی، مهدی، (۱۳۸۲)، **قاف در جست‌وجوی سیمرغ**، چاپ دوم، تهران: سخن.
۲۷. معین، محمّد، (۱۳٦۸)، **مجموعه مقالات**، چاپ اوّل، تهران: انتشارات معین.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۸٦)، **مثنوی معنوی**، به تصحیح نیکلسون، چاپ شانزدهم، تهران: امیرکبیر.
۲۹. **مینوی خرد**، (۱۳٦٤)، ترجمه احمد تفضلی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
۳۰. نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۰)، **درآمدی بر بینامتنیت**، چاپ اوّل، تهران: سخن.
۳۱. نجم‌الدین رازی، (۱۳۷۱)، **مرصادالعباد**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۲. وارنر، رکس، (۱۳۸۷)، **دانشنامهٔ اساطیر**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ سوم، تهران: نشر اسطوره.

۳۳. یوسفی، غلامحسین، (۱۳٦۱)، **چشمهٔ روشن**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۴. یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷٦)، **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس.

.

Analysis of Mythology Myth in Khayyam Neyshaburi Thought

Dr. Hossein Arian[1]

Abstract

The present paper endeavors to find a relationship between Khayam's philosophy and his mythology. Because it is found out that the selection of poetry for his ideas according to the relationship between poetry and mythology has been out of consciousness simply because there are various signs that prove his mythology such as mythological time, rounds and cycle of drinking wine, flowers and grass growing out of earth and then being turned into soil again, pottery and pot, witnessing the body parts of human beings out of suspended dust in the air, and the like. Explanation of mythological insight is not possible except through literature and poetry. Else, due to the signs related to earth, it is highlighted that Khayam's inclination is towards earth because according to mythologists every artist, writer, and poet tries to choose one of the four elements of life. We believe that Khayam's element is that of earth so that we strive to prove it via the signs extracted out of his quartet. Thus, the research methodology has been quantitative and descriptive and the relevant information has been provided through library studies. The purpose of writers has been more on proving Khayam's mythology with an emphasis on earth. The outcome has been Khayam's inclination on such a generative element as earth.

Key words: Khayamy, myth, earth, Format, creation and destruction

[1] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.