سوژه–ابژه میان تصویر و کلمه

بررسی غزلی از مولانا در پیوند با گزارش افلاکی از آن، بر پایه‌ی اسطوره و شمایل‌نگاری

مصطفی صدیقی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

seddighi@hormozgan.ac.ir

چکیده:

افلاکی در مناقب‌العارفین خود، گزارشی از غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» را می‌آورد. این روایت، مواجهه سه قلمرو ادبیات، نقاشی و گزارش تاریخی را نشان می‌دهد. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی و تحلیلی مبتنی بر نظریه‌هایی درپیوند با اسطوره‌شناسی،شمایل‌نگاری و نقاشی این موضوع را بررسی و تحلیل می‌کند.هدف پژوهش، ترسیم نسبت این سه قلمرو(ادبیات ، نقاشی و گزارش تاریخی) و سرانجام، چگونگی مواجهه و ترکیب گفتمان‌های شکل‌گرفته، در تعامل میان گزارش افلاکی و غزل مولوی است.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در سه قلمرو ادبیات، نقاشی، گزارش تاریخی و تقابل‌های درون‌متن و برون‌متن، ساختار طرد و ترکیب حاکم‌است: تقابل‌های برون‌متن، مبتنی بر دو گفتمانی‌ست که یکی(گرجی‌خاتون)به بازنمایی تصویر وشمایل نگاری باور دارد و دیگری(مولانا) بازنمایی را ناممکن می‌داند و نیز تقابل‌های درون‌متنی که گذار به وضعیتی متمایز با تقابل‌ها را نشان‌می‌دهند.و سرانجام، تقابل‌های برون‌متنی با استحاله شمایل به کلمه در گفتمان اول و شکل‌گیری انسان–سخن در گفتمان دوم و درپیوند با آن، تقابل‌های درون‌متنی نیز با شکل‌گیری زبان شطح‌گونه، به قلمرو مشترک بی‌زمانِ زبان، واردمی‌شوند؛ این ترکیب و همسانی، حاصل حذف و طرد تصویر،زمان و سخن(به مثابه پوست و جامه برای معنا) است.

کلیدواژه‌ها: غزلیات شمس–افلاکی–شمایل‌نگاری–اسطوره

۱–مقدمه:

افلاکی در مناقب‌العارفین، روایتی را از گرجی‌خاتون، یکی از درباریان و مریدان مولانا می‌آورد که به دلیل سفر و دوری از مولانا، از نقاش روزگار خود، می‌خواهد تصویری از مولانا، نقاشی‌کند تا با آن رنج دوری را با نگریستن به تصویر او، سبک‌گرداند. اما نقاش هربار که تصویر را می‌کشد و سر، بلندمی‌کند آنچه از پیکر مولانا نقش‌زده، با تصویر پیشین متفاوت‌می‌یابد؛ مولانا غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم»[1] را در پیوند با این رویداد می‌سراید(ر.ک افلاکی،۱۳۶۲: ۴۲۶–۴۲۵)

در پژوهش‌ها، هر گاه از پیوند ادبیات و نقاشی سخن به میان می‌آید منظور نگارگریِ رویدادهای قصه‌ها و حکایات‌است. اما در این پژوهش، ادبیات و نقاشی با هم رابطه‌ای دیالکتیکی دارند؛ همراه با سوژه–ابژه‌ای که در این دو قلمرو، مدام، جابجامی‌شوند؛ یعنی دو نظام نشانه‌ای یا دو گفتمانی‌ست که با هم در تقابل‌اند: تصویر یا نقاشی (تز)، غزل یا سخن یا نوشتار (آنتی تز) و سرانجام، سنتز که، طرد و ترکیب تصویر و سخن‌است یا به تعبیر دیگر، طرد و ترکیبی که در سه‌گانه

سخن مولوی، نقاشی و حکایت افلاکی روی‌می‌دهد. یعنی طرد سخن یا عبور از سخن(به مثابه جامه و تن برای معنا) در شعر مولوی، طرد رنگ و تصویر یا عبور از تصویر در نقاشی و طرد زمان تاریخی یا عبور از زمان تاریخی در حکایت افلاکی. این رویدادها از زبان مولوی و افلاکی، گزارش و دریافت می‌شوند. و فرایندی را نشان می‌دهند که برآمده از دو گفتمان‌است؛ گفتمان اول (گرجی خاتون) موافق بازنمایی‌است؛ گفتمانی که ریشه در شمایل‌نگاری مسیحی دارد و گفتمان دوم (مولوی) مخالف بازنمایی‌است که ازسویی ریشه در منع آیینی دارد و از سوی دیگر از منظر معرفت صوفیانه، بازنمایی من آرمانی را ناممکن‌می‌داند. این دو گفتمان در قلمرویی از زبان، به نوعی ترکیب یا همسانی‌می‌رسند. این پژوهش با رویکرد توصیفی و تحلیلی و روشی تلفیقی، از شمایل‌نگاری، نقاشی و نیز آرا برخی اسطوره شناسان، جهت توضیح، تحلیل و تبیین مباحث یادشده، بهره‌می‌گیرد.

پرسش‌های پژوهش: ۱- در غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» و گزارش افلاکی از آن، سه سطح ادبیات، نقاشی و گزارش تاریخی چه ارتباط و نسبتی با هم دارند؟

۲-تقابل برون‌متن در دو گفتمانی که یکی پذیرش و دیگری منع شمایل را نشان می‌دهند در کنار تقابل‌های درون‌متن غزل چگونه به ترکیب و همسانی‌می‌رسند؟

۱-۱پیشینه:

پورنامداریان (۱۳۸۰)غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» را به‌تفصیل در بخش اسباب و صورابهام، تحلیل و تفسیرکرده‌اند که مباحث ایشان به عنوان مبانی نظری در پژوهش حاضر استفاده شده‌است.

دو پژوهش مهم از منظر نشانه‌معناشناسی‌است یکی از شعیری و کنعانی (۱۳۹۴) بر اساس سه سپهرنشانه‌ای در حکایت چینیان و رومیان است که سپهر سوم، سپهراستعلایی و از به‌هم‌آمیختگی دو سپهر اول شکل گرفته‌است و در آن بی‌رنگی سبب استعلا می‌شود. و دیگر کنعانی، وحدانی‌فر و صفی‌خانی(۱۴۰۱) غزل«من غلام قمرم...»را بر اساس کارکرد ژست و رسیدن سوژه از نظام جسمانه به استعلا، به‌تفصیل از منظر نشانه‌معناشناسی بررسی و تحلیل‌کرده‌اند.

بالو ورضاپور(۱۴۰۰) در بحثی دقیق به وجوه مختلف لوگوس و دو وجه آشکارگی و پوشانندگی زبان در آثار مولانا پرداخته‌اند که مولانا، زبان را در پیوند با حقیقت می‌داند و چون بیشتر، خصلت پوشانندگی دارد پدیده‌ای ناقص‌است.

قیومی‌بیدهندی و پیشوایی برای تبیین جمال‌شناسی در فرهنگ ایران پیشامدرن، مجموعه پژوهش‌هایی قابل توجه انجام داده‌اند؛ شامل مکان وانسان در مثنوی، معماری در مثنوی، شهردر مثنوی و نیز نقاشی درمثنوی(۱۳۹۲) که به معنای دوگانه نقش یعنی صناعت نقاشی و صورت پرداخته‌اند و از این منظر بی‌رنگی و بی‌نقشی در جمال‌شناسی مولوی اصالت دارد.

مراثی و رجبی(۱۳۹۲)شمایل و صورت نوعیه را در چهره‌پردازی‌های معنوی در تمدن‌های بودایی، مسیحیت و اسلام بررسی‌کرده‌اند.

پژوهش‌های پیشین از منظرهای متفاوت غزل مولانا را تحلیل و تفسیر کرده‌اند و هیچکدام به مواجهه یا نسبت میان غزل مولانا، نقاشی و گزارش تاریخی، نپرداخته‌اند. اما پژوهش حاضر در طرحی نو، تعامل میان سه قلمرو شعر، نقاشی و گزارش تاریخی و نیز چگونگی گذار از تقابل‌های برون‌متن و درون‌متن را که از مواجهه سه قلمرو یادشده، شکل‌گرفته‌اند؛ تحلیل و تبیین می‌کند.

۲-۱مبانی نظری

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی و تحلیلی مبتنی بر اسطوره‌شناسی،شمایل‌نگاری و نقاشی، غزل مولانا را درپیوند با گزارش افلاکی، بررسی و تحلیل می‌کند. در این تحلیل ضمن توجه به هنر و اساطیر ایران، هند و خاوردور از آراء یونگ، کربن، بورکهارت، ژنت، فوکو ... و همچنین بحث فرامن در غزل مولوی از پورنامداریان بهره گرفته‌شده‌است. که چون این مباحث، درتحلیل‌ها، طرح شده و ارجاع داده شده است؛ از تکرار آن در این قسمت صرف‌نظرشد. و با توجه به اینکه، یک پایه‌ی بحث، تاریخ و خاستگاه نقاشی رمزی و و تصویر انسان در این دوره‌است، که در هیات پیرامتنی(گزارش افلاکی) در کنار سخن مولوی، شکل‌گرفته‌است؛ مباحث زیر طرح می‌شود.

۱-۲-۱ پیرامتن:

«ژنت» ضمن طرح پیرامتن‌های(paratext) «خودزندگی‌نگارانه» به قلم مولف و پیرامتن‌های «دیگرزندگی‌نگارانه»، می‌گوید« پیرامتن نشانگر آن عناصری‌است که در آستانه‌ی متن، قرارگرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل‌می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن‌است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی نوشت‌ها را در بر می‌گیرد و نیز شامل یک برون‌متن‌است... نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرات منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آن، نامه‌های خصوصی و دیگر مباحث مولفانه یا ویراستارانه را در بر می‌گیرد»(آلن،۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹) گزارش افلاکی، اینکه در شرح‌های شفیعی کدکنی و شمیسا بر غزلیات شمس آمده‌است به بخشی از متن یا پیرامتن، تبدیل شده‌است و نیز شاید بتوان گفت پاررگون(parergon) یا آرایه‌ها به‌تعبیر دریدا است که «این آرایه‌ها را آستانه‌هایی می‌انگارد که هم به درون اثر تعلق دارند و هم به بیرون آن... به گمان دریدا تمام این آرایه‌ها می‌توانند از حاشیه به مرکز اثر وارد شوند و به عنوان مرکز متن هنری عمل‌کنند»(نجومیان،۱۳۹۴ : ۵۵)بنابراین، گزارش تاریخی افلاکی خود به یک لایه متنیِ ادبیِ دلالتگر و معناساز، تبدیل‌شده‌است و صدق و کذب درباره آن جایگاهی ندارد. پیرامتن به باور ژنت« می تواند اثرات عمده‌ای بر تاویل یک متن داشته‌باشد»(آلن،۱۳۸۰: ۱۵۱) چنان‌که مناقب‌العارفین همچون متنی ادبی از منظرهای مختلف نظیر اسطوره و سوررئالیسم، بررسی شده‌است«برخی از مطالب این کتاب جنبه افسانه‌ای و اساطیری-دارند. مناقب‌العارفین پر از هنجارشکنی‌ها و نوآوری‌های زبانی و معنایی‌است»(شمیسا،۱۳۹۷ : ۲۸۳)

۲-۲-۱ نقاشی و قلمرو رمز:

مواجهه سه قلمرو ادبیات، نقاشی، گزارش تاریخی و نیز تقابل‌های برون‌متنی (تقابل دو گفتمان) را با توجه به وضعیت خاص تاریخی این دوره(حضور مغولان)می‌توان‌دید و از این منظر، موقیت هنر و ادبیات را مشاهده و تحلیل‌ها را بر همین مبنا صورتبندی‌کرد. در این دوره، بخشی از نقاشی ایرانی، ریشه در نگاه عرفانی و مثالی‌دارد که جهان واقع و عین را نیز در همین رنگ و نگاه می‌آمیزد و می‌کوشد از این تقابل عبورکند چنانکه مولوی نیز با طرح تقابل‌های دوگانه، وجه سومی را در زبان شطح‌گونه خود می‌یابد. «گفتمان هنر قدسی جریان تفسیری غالب در مورد نقاشی ایرانی‌است... نقاشی ایرانی از دل کلیتی فرهنگی، زاده شده‌است که به اشکال دیگر در ادبیات عاشقانه- عارفانه و یا در حکمت اشراقی و عرفان نظری رو به اوج این دوران بازتاب یافته‌است»(اخگر،۱۳۹۱ : ۳۴و۳۱)در نقاشی ایرانی با «روحانی شدن اجسام و جسم‌مند شدن ارواح سروکار داریم این رخداد در مکان هندسی خاصی ممکن‌می‌شود که عالم مثال نام دارد... نقاشی ایرانی همچون تصویری دیالکتیکی، تاریخ و الهیات، واقعیت و تخیل (حقیقت) ظاهر و باطن و فانی و باقی را در قالب نوعی ترکیب... گرد می‌آورد»(همان،۲۰۷)این نگاه ریشه در سنت مانوی، بودایی و هندو دارد (ر.ک کلیم‌کایت،۱۳۸۴ : ۲۳۹) و «تورفان در سده هفتم میلادی ملتقای هنر بودایی، چینی، مغولی و مانوی است» (پاکباز،۱۳۸۵ :۴۵) سنتی که خاستگاهی ایرانی دارد و دوباره به ایران بازمی‌گردد و مورخان و هنرمندان درباره آن اتفاق‌نظردارند:

«منشا نقاشی مانویان همان نقاشی ایرانی عهد ساسانی‌است و مانویه این سبک نقاشی را در میان ترکان ایغور انتشاردادند سبک نقاشی ایرانی به دست این جماعت سال‌ها در ترکستان شرقی معمول بود... بعد از استیلای مغولان... سبک نقاشی مزبور به دست مغول در چین منتشرشد... و به تدریج سبک نقاشی ایرانی و مانوی پس از گذشتن از دست اقوام ایغور و مغول در چین سبک خاصی شد و همین نقاشی ست که در عهد ایلخانان به توسط هنرمندان چینی به ایران برگشته و به عنوان سبک چینی مشهور گردیده است» (اقبال آشتیانی،۱۳۸۴ :۵۵۵) دانشور نیز با این نظر موافق‌است(ر.ک دانشور،۱۳۷۵ :۱۵۰) آثار موجود نیز تاثیر هنر مانوی را نشان می‌دهند«فضای بی‌پرسپکتیو و بی‌سایه و درخشان از جلای سیمایی، شاید حاکی از نفوذ مانویت باشد... در این نقاشی است که هاله نورانی که بر گرد سر قدیسین بسته می‌شود نشانی است از گریزی به سوی عوالم غیب»(شایگان،۱۳۷۱: ۸۲) اما با توجه به منع نقاشی، نقاش، سیمای آدمی را «بدون حجم و به صورت تخت، ترسیم و تبدیل به سایه‌ای‌می‌شود که از طریق تن پوشی روشن همانند سایر اجزای نگاره به عنصری تزیینی مبدل می‌گردد... نگارگر در چهره‌پردازی... به زیبایی آرمانی نظر دارد» (پولیا کووا،۱۳۸۱ :۱۰۹)

هلاکو پایه‌گذار سلسله ایلخانان در انتقال سنت هنرهای چینی و راه‌اندازی کارگاه‌های سلطنتی برای تصویرکردن کتاب‌های طبی نجوم، ادبی و...نقش موثری داشته‌است «در آن زمان (قرن ۷) نقاشان چینی در تبریز فعالیت داشتند... در تصاویر نسخه‌های جامع التواریخ از اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره تانگ، بسیار، استفاده‌شد... تاثیرات خاور دور را بیش از همه در چهره‌ها، جنگ افزارها، جامگان مغولی و چینی می‌توان‌دید» (پاکباز،۱۳۸۵: ۵۹-۶۲) از این منظر شاید بتوان‌گفت هنر چینی (میراث مغولان) بیشتر برای آثار علمی، تاریخی، طبی و... استفاده می‌شده‌است و هنرهای مانوی برای تصاویر رمزی و باطنی و مثالی.