Shiraz University
Journal of *Poetry Studies*
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Summer 2025

OPEN ACCESS

Research Article
Vol 17, Issue 2, Summer 2025, Ser 64, PP: 17-34

Title: **Object Between Icon and Word: A Study of one of Mawlana's Ghazals in Connection with Aflaki's Report on it, based on Myth and Iconography**

Authors: **Mostafa Sedighi***

Abstract: In *Manaqib al-Arifin*, Aflaki narrates a story about Gorji Khatun, a courtier and a disciple of Mawlana (Rumi). Because of travel and her distance from Mawlana, she asks the painter of her time to paint a portrait of Mawlana, to ease the pain of distance by looking at his image. But every time the painter paints a picture of Mawlana, he finds it different from the previous picture. Mawlana wrote the ghazal “How colorless and unmarked I am” in connection with this event. Whenever the connection between literature and painting is discussed in research, it refers to the illustrations of the events of stories. But in this research, literature and painting have a dialectical relationship, along with the subject-object that constantly moves between these two realms, there are two sign systems or two discourses that are in opposition to each other. These events are received from Mawlana and Aflaki's reports, and they show a process that represents two different discourses.

Key words: Mythology, Aflaki, iconography, Sonnets of Shams, *Manaqib al-Arifin*.

Received: 2024-10-27
Accepted: 2025-02-09

* Associate Prof in Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandarabbas, Iran.
Seddighi@hormozgan.ac.ir

DOI: 10.22099/JBA.2025.51494.4577

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

مجله‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز
تابستان ۱۴۰۴
شعرپژوهی
Shiraz University
مقاله‌ی علمی پژوهشی، سال ۱۷، تابستان ۱۴۰۴،
شماره‌ی دوم، پیاپی ۶۴، صص ۱۷-۳۴
OPEN ACCESS

سوژه–ابژه میان تصویر و کلمه
(بررسی غزلی از مولانا در پیوند با گزارش افلاکی از آن، بر پایه‌ی اسطوره و شمایل‌نگاری)

مصطفی صدیقی*

چکیده

افلاکی در *مناقب‌العارفین*، گزارشی را از غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» می‌آورد. این روایت، مواجهه‌ی سه قلمرو ادبیات، نقاشی و گزارش تاریخی را نشان می‌دهد. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی و تحلیلی مبتنی‌بر 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 گفتمان است؛ یکی(گرجی‌خاتون) که به بازنمایی تصویر و شمایل‌نگاری باور دارد و دیگری (مولانا)که بازنمایی را ناممکن می‌داند و نیز تقابل‌های درون‌متنی که گذار به وضعیتی متمایز با تقابل‌ها را نشان‌می‌دهند. سرانجام، تقابل‌های برون‌متنی با استحاله‌ی 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(به‌مثابه‌ی پوست و جامه برای معنا)است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، افلاکی، شمایل‌نگاری، غزلیات شمس، *مناقب‌العارفین*.

۱. مقدمه

افلاکی در *مناقب‌العارفین*، روایتی را از گرجی‌خاتون، یکی از درباریان و مریدان مولانا می‌آورد که به‌دلیل 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،

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران. Seddighi@hormozgan.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۸/۶ ، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

شاپا الکترونیکی: ۷۷۵۱ – ۲۹۸۰، DOI: 10.22099/JBA.2025.51494.4577

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

سبک‌گرداند. اما نقاش هربار که تصویر را می‌کشد و سر بلند می‌کند آنچه از پیکر مولانا نقش‌زده‌است، با تصویر پیشین متفاوت‌می‌یابد مولانا غزل«وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» را در پیوند با این رویداد می‌سراید(رک. افلاکی، ۱۳۶۲: ۴۲۵-۴۲۶).

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، جابه‌جامی‌شوند. یعنی دو نظام نشانه‌ای یا دو گفتمانی که با هم در تقابل‌اند: تصویر یا نقاشی (تز)، غزل یا سخن یا نوشتار (آنتی‌تز) و سرانجام، سنتز که طرد و ترکیب تصویر و سخن است یا به تعبیر دیگر، طرد و ترکیبی که در سه‌گانه‌ی سخن مولوی، نقاشی و حکایت افلاکی روی‌می‌دهد؛یعنی طرد سخن یا عبور از سخن (به‌مثابه‌ی 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 (گرجی‌خاتون) 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، به‌نوعی ترکیب یا همسانی می‌رسند. این پژوهش با رویکرد توصیفی و تحلیلی و روشی تلفیقی، از شمایل‌نگاری، نقاشی و نیز آرای برخی اسطوره‌شناسان، جهت توضیح، تحلیل و تبیین مباحث یادشده، بهره می‌گیرد.

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

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 برون‌متنی در دو گفتمانی که یکی پذیرش و دیگری منع شمایل را نشان می‌دهند،در کنار تقابل‌های درون‌متن غزل چگونه به ترکیب و همسانی‌می‌رسند؟

۱. ۱. پیشینه‌ی تحقیق

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

دو پژوهش مهم دیگر، از منظر نشانه‌معناشناسی‌است.یکی از شعیری و کنعانی(۱۳۹۴) بر اساس سه سپهر نشانه‌ای در حکایت چینیان و رومیان است که سپهر سوم، سپهراستعلایی و از به‌هم‌آمیختگی دو سپهر اول شکل گرفته است 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 تحلیل کرده‌اند.

بالو و رضاپور (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 معتقد است چون بیشتر، خصلت پوشانندگی دارد، پدیده‌ای ناقص‌است.

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

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

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 تحلیل و تبیین می‌کند که از مواجهه سه قلمرو یادشده، شکل گرفته‌اند.

۱. ۲. مبانی 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 ازآرای یونگ، کربن، بورکهارت، ژنت، فوکو ... و همچنین بحث فرامتن در غزل مولوی از پورنامداریان بهره گرفته‌شده است. و چون این مباحث، درتحلیل‌ها، طرح شده و ارجاع داده شده است، از تکرار آن در این قسمت صرف‌نظرشد. 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 کنترل می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن‌است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها 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 مباحث‌مؤلفانه یا ویراستارانه را دربرمی‌گیرد»(آلن،۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹). گزارش افلاکی، که در شرح‌های شفیعی کدکنی و شمیسا بر غزلیات شمس آمده است به بخشی از متن یا پیرامتن، تبدیل شده است 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 به‌عنوان مرکز متن هنری عمل‌کنند»(نجومیان، ۱۳۹۴: ۵۵). بنابراین، گزارش تاریخی افلاکی خود به یک لایه‌ی متنیِ ادبیِ دلالتگر و معناساز، تبدیل‌شده است و صدق و کذب درباره‌ی آن جایگاهی ندارد. پیرامتن به باور ژنت «می‌تواند اثرات عمده‌ای بر تاویل یک متن داشته‌باشد»(آلن،۱۳۸۰: ۱۵۱). چنان‌که *مناقب‌العارفین* همچون متنی ادبی از منظرهای مختلف نظیر اسطوره و سوررئالیسم، بررسی شده است. «برخی از مطالب این کتاب جنبه‌ی افسانه‌ای و اساطیری‌دارند. *مناقب‌العارفین* پر از هنجارشکنی‌ها و نوآوری‌های زبانی و معنایی است»(شمیسا، ۱۳۹۷: ۲۸۳).

۱. ۲. ۲. نقاشی و قلمرو رمز

مواجهه‌ی 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، موقعیت هنر و ادبیات را مشاهده و تحلیل‌ها را بر همین مبنا صورت‌بندی کرد. 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 شطح‌گونه‌ی خود می‌یابد. «گفتمان هنر قدسی جریان تفسیری غالب در مورد نقاشی ایرانیاست... نقاشی ایرانی از دل کلیتی فرهنگی، زاده شده است 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: ۳۱ و ۳۴). 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(رک. کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۲۳۹) و «تورفان در سده‌ی 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 درباره‌ی آن اتفاق‌نظردارند:«منشأ 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 منتشر شد... و به‌تدریج سبک نقاشی ایرانی و مانوی پس از گذشتن از دست اقوام ایغور و مغول در چین سبک خاصی شد و همین نقاشی‌ست که در عهد ایلخانان توسط هنرمندان چینی به ایران برگشته و به‌عنوان سبک چینی مشهور گردیده است»(اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۵۵). دانشور نیز با این نظر موافق‌است (رک. 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 هاله‌ی نورانی که بر گرد سر قدیسین بسته می‌شود نشانی است از گریزی به‌سوی عوالم غیب» (شایگان، ۱۳۷۱: ۸۲). اما با توجه به منع نقاشی، سیمای آدمی«بدون حجم و به‌صورت تخت، ترسیم و تبدیل به سایه‌ای‌می‌شود که از طریق تن‌پوشی روشن همانند سایر اجزای نگاره به عنصری تزیینی مبدل می‌گردد... نگارگر در چهره‌پردازی... به زیبایی آرمانی نظر دارد»(پولیا کووا، ۱۳۸۱ : ۱۰۹).

هلاکو پایه‌گذار سلسله‌ی 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 *جامع‌التواریخ* از اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره‌ی تانگ، بسیار، استفاده شد... 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.

۲. تحلیل تقابل‌ها

۲. ۱. تقابل برون‌متن: تقابل دو گفتمان

تصویر و موقعیت معنوی و تقدس آن از گذشته‌های دور مورد توجه بوده‌است. «مری بویس» ضمن اشاره به تاثیر فرهنگ هلنی در دوران سلوکی، می‌گوید«درباره‌ی بیوه‌ی یک نجیب‌زاده‌ی پارتی که اسیر شده‌بود گفته‌شده، تصاویری از ایزدان و نیاکان خود و همسرش را همراه‌داشت زیراکه در آن زمان رسم‌بود مردم ابژه‌هایی را برای پرستش در خانه داشته‌باشند و درصورتی‌که جایی دور می‌رفتند آنها را با خود می‌بردند... مناسک مربوط به تصاویر در دوران اشکانی رو به فزونی گذاشت که به‌نظرمی‌رسد جایگزینی برای آتش‌های مقدس بود»(اخوان‌اقدم، ۱۳۹۸: ۶۱-۶۲).

گرجی‌خاتون قدرت را در ساحات و اشکال مختلف، در پیوند با تصویر، می‌جوید؛ اقتداری که هم در وجه مادی و درباری، خواهان آن است و هم در قلمرو معنوی و آیینی. گرجی‌خاتون می‌کوشد تصویر خود را به‌شکلی نمادین در کنار پادشاه بر سکه نقش کند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۱۴). در امتداد همین اقتدار درباری، در قلمرو معنوی نیز به جستجوی تصویراست .گرجی‌خاتون از نقاش چیره‌دست روزگار خود می‌خواهد تصویری را از مولاناجلال‌الدین برای او نقاشی‌کند؛ تا در سفری که در پیش دارد موجب آرامش او گردد. گرجی‌خاتون، می‌خواهد وجه درباری و دینی را با هم جمع‌کند. ذهنیتی که در شمایل‌نگاری ترسایی، ریشه‌دارد «نقاشی ایرانی از منظر نهادی نمی‌تواند هنری دینی محسوب شود و مختصات عینی آن بیشتر با هنر درباری همخوان‌است... همواره به سفارش شخص پادشاه، پسران یا وزرای او و یا یکی از شخصیت‌های درباری تهیه می‌شد»(اخگر، ۱۳۹۱: ۱۶۹).

گرجی‌خاتون انگیزه‌ای آیینی و معنوی برای تصویر مولانا دارد، انگیزه‌ی او ریشه در باوری‌دارد که قرن‌ها در آن سرزمین رواج داشته و آن آیین ترسایی و مسئله‌ی شمایل‌مسیح(ع) است.«هر دو جماعت یهودی و مسیحی قونیه...او (مولوی)را چون موسای خود و عیسای خود می‌دانستند. قونیه، ایکونیوم باستان از زمان کوشش‌های ناتمام پولس... صحنه‌ی زندگی مسیحیت بوده است»(شیمل، ۱۳۷۵: ۲۵۵-۲۵۶) و اینکه در قرون‌وسطی «شبیه‌سازی مردان خدا تابع الگوهای شمایل‌نگاری مربوط به زندگی مسیح(ع) است» (بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱۶۹۶).گرجی‌خاتون، تصویر مولوی را در سایه‌ی همین شمایل‌نگاری، می‌بیند و اینکه، از روزگار کهن، هنر نمادین و غیردنیوی، در ترسیم چهره‌ها،تحت‌تأثیر یونان و سپس هنر مانوی و بودایی بوده‌است.«مهم‌ترین ویژگی‌های مانوی در چهره‌نگاری بعد از اسلام... بخشیدن نوعی اصل اخلاقی به هنر نقاشی و ایجاد ارتباط صوری میان تصویر و متن‌است و اما مهم‌ترین تاثیر را می‌توان به چهره‌ی بودا نسبت‌داد... سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را برحسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف‌می‌کردند» (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۸: ۳۷-۳۸).

منع دینیِ تصویر، به‌ویژه برای عارفی چون مولانا، باعث شکل‌گیری نظری دوگانه، میان او و گرجی‌خاتون می‌شود؛ تصاویر مولانا که طبق توضیح افلاکی مدام تغییرمی‌کند و نیز غزلی که آن را در ارتباط با همین حکایت آورده‌است و در آن مولانا خود را «بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» می‌داند؛ همه را در پیوند با همین ناممکنی و منع دینی می‌توان دانست. تلاش برای تصویر کردن چهره‌ی مولانا توسط گرجی‌خاتون و ناممکنی تصویر در نظر مولانا، تقابلی‌ست میان گفتمانی که «پیکر» مولانا را می‌بیند و خواستار بازنمایی آناست و گفتمان شمایل‌شکن مولانا که پیکر را در تقابل با درون و جان، می‌بیند و ارزشی برای آن قائل‌نیست و مرید خود را نیز به همین نگاه، فرامی‌خواند که بازنمایی پیکر در تقابل با معرفت صوفیانه است. مولانا این موضوع را در حکایات مختلفی از مثنوی نیز، آورده‌است که شاید بتوان، گرجی‌خاتون را تمثیلی از چینیان

(مری کردن چینیان و رومیان در نقاشی) و نیز تمثیلی از «آن یکی آمد در یاری بزد»(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۸۹۰ و۹۹۵) دانست که مولوی او را به نگاه رومیان (طرد رنگ و نقش) و نگاه «بر در هم تویی ای دلستان» (حذف من و نفس) دعوت‌می‌کند. و در سطحی دیگر حتی زبان را به‌مثابه‌ی تن و پوست برای معنا نیز حذف و طردمی‌کند:«در زبان نامده است آنکه منم/ اینت گویای بی‌زبان که منم»(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱) حذف و طردی که در همه ساحات حیات و اندیشه‌ی مولوی چهره می‌نماید.«در تصوف تصویر نقاشی‌شده معمولاً استعاره‌ای از ماهیت خیالی و دروغین دنیای زمینی‌ست. مولانا دنیای جسمانی را به خانه‌ای پرنقش، یا حمام‌های نقش‌دار، تشبیه کرده است»(رینگبرگ، ۱۳۹۳: ۲۵).

ما همه شیران ولی شیر علم حمله‌مان از باد باشد دم‌به‌دم
نقش باشد پیش نقاش و قلم عاجز و بسته چو کودک در شکم

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۲۲۴ و ۲۲۷)

پورنامداریان در تحلیل غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» می‌گوید منِ‌برتر یا فرامن یا منِ ملکوتی در مقابل منِ‌تجربی، در ادبیات صوفیه به اشکال مختلف و فراوان مطرح شده است «شرط وصول به فرامن یا کشف من بیکرانه‌ای در هستی خویش، فنای منِ تجربی‌ست»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۲۹-۱۳۳) و«اگر از این چشم‌انداز به غزل‌های مولوی نگاه کنیم می‌بایست همه‌ی آنها را سخن فرامن بدانیم»(همان، ۱۷۴). بنابراین تصویر (نقاشی) از منِ تجربی میسراست که مولوی آن را طردمی‌کند: «زانکه این آب و گِلی کابدان ماست/ منکر و دزد ضیای جان‌ماست»(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۲۶). اما فرامن مولوی (= بی‌رنگ و بی‌نشان که‌منم) قابلِ تصویر و نقاشی‌نیست. به همین دلیل نقش و رنگ را طردمی‌کند و نقاشی را ناممکن‌می‌داند و این ناممکنی و طرد را با زبانی شطح‌گونه بیان‌می‌کند.

«ارتباط ما با یکدیگر در خلال زندگی روزانه و جمعی و استفاده‌ی ما از زبان مبتنی بر برجستگی حضور من و غیبت فرامن‌است. در تجربه‌های عرفانی فردی این بافت وارونه‌می‌شود؛ زیرا فرامن حضور برجسته پیدامی‌کند و من غایب می‌شود... این تحول، سبب‌می‌شود که رفتار و استفاده‌ی شخص از زبان تغییرکند؛ چون او در شرایطی از احوال روحی و بافت موقعیت قرارمی‌گیرد که با احوال و بافت حاکم بر شرایط عمومی و آشنا تفاوت‌دارد»(پورنامداریان،۱۳۸۰: ۱۸۶). ازاین‌روی گفتگویی که در غزل، درمی‌گیرد، دو فضا یا دو گفتمان متفاوت را نشان‌می‌دهد.«گفتی اسرار در میان آور/ کو میان اندر این میان که منم»(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱) و مولانا، گرجی‌خاتون را دعوت‌می‌کند تا او نیز از من تجربی بگذرد و از منظر فرامن، بنگرد: «به تصویر صورت مشغول‌شد و در طبقی به‌غایت صورتی لطیف، نقش‌کرد. دوم بار چون نظرکرد، دید که آنچه اول دیده‌بود آن نبود...در بیست طبق گوناگون صورت‌هانبشت و چندان‌که نظر مکررمی‌کرد، نقش پیکر دیگرگون می‌دید» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۴۲۵-۴۲۶). در نقاشی‌هایی که از مولوی شده‌است، گویی هر تصویر از تصویر پیشین، شمایل‌شکنی‌می‌کند؛ زیرا ناممکنی تصویر صورت و نقش پیکر، در رویا و تخیل نقاش به شکل تصاویری سیال درآمده‌است و راه به فرامن می‌برد که به دام سکون و تصویر درنمی‌آید:

صورتگر نقاشم هر لحظه بتی‌سازم وانگه همه بت‌ها را در پیش تو بگدازم
صد نقش برانگیزم با روح درآمیزم چون نقش تو را بینم در آتشش اندازم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۴۷)

۲. ۲. تقابل‌های درون‌متن و شکل‌گیری بُعد فراسو

همه سوها ز **بی‌سو** شد نشان از بی‌نشان آمد(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۶۳)

متناقض‌نماها یا پارادوکس‌ها (paradox) در پژوهش‌های بسیاری در آثار ادبی و صوفیه، تحلیل و بررسی‌شده است. در این بخش، این تصاویر در غزل مورد نظر، درپیوند با شمایل و کلمه و نیز قلمرو اسطوره، طرح و تبیین شده‌است مولانا تقابل‌هایی را طرح‌می‌کند و با عبور از این تقابل‌ها وجه سومی را می‌آفریند که با زبان و گفتمان بخش تقابل‌ها ناسازگاراست.

گویا و بی‌زبان / گویای بی‌زبان - بی‌پا و پادوان / بی‌پای پادوان و... (مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱)

پورنامداریان این متناقض‌نماها را حاصل تجربه‌ی فنا، از زبان فرامن و جمله‌های بدون مدلول می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷۳ و ۱۸۷). می‌توان‌گفت این فرایند، نوعی«ترکیب و طرد»است ترکیب دو وجه تقابلی و طرد مدلول‌های هر دو وجه. که سرانجام، سطح سوم، در زبان و انتزاع، حاصل‌می‌شود و از جنس و معرفتی دیگر است.به‌مثابه‌ی سنتزی که در دیالکتیک غزل و نقاشی گفته‌شد. شاید در وامی از سوسور، بتوان‌گفت: حرکت از تقابل‌ها به سطح سوم، گویی حرکت از پارول‌های (Parole) زمانمندِ مبتنی بر تقابل‌ها به لانگ (Langue) بی‌زمان است[1]. تمثیلی از خط سوم شمس «نه تو خوانی و نه غیر» (چیتیک، ۱۴۰۳: ۱۶۸) یا بوم سفید ژاپنی(بخش۴حذف و طرد) که «هیچ‌چیز را روی هیچ‌چیز مطلق می‌کشد» (ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۶۰). بوم سفید، **طرد** رنگ و نشان و **ترکیب** بی‌رنگ و بی‌نشان در ذهن مخاطباستهمچون نقاشی رومیان در حکایت دیگر مولانا کهرومیان گفتند نه نقش و نه رنگ(مولوی ، ۱۳۸۷، ج۱: ۹۹۶)

شعیری، ضمن طرح زیبایی‌شناسی خلسه‌ای، از شکل‌گیری فرامن، جهان استعلایی و درهم‌آمیختگی مدلول‌ها و کم‌رنگ شدن دال‌ها سخن می‌گوید و اینکه«در شرایط خلسه‌ای، زبان به سماعی از زبان، تبدیل‌می‌گردد»(شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۷-۱۴۴). و در پژوهشی دیگر نیز درباره‌ی نقاشی رومیان و چینیان، سپهر سوم از سه سپهر نشانه‌ای را به‌هم‌آمیختگی دو فضا، استعلایی و زیبایی‌شناسی خلسه‌ای می‌نامد(رک. شعیری و کنعانی، ۱۳۹۴).

رهایی از من تجربی در مولوی«ناشی از شدت هیجانات عاطفی ناشی از عشقی شورانگیزاست. در شرایط این رهایی اگر شخص سخن‌گوید این سخن، سخن من تجربی او نیست»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲۱). قلمرو تقابل‌ها، قلمرو من تجربی‌ست ولی گذاری که در سطح سوم روی‌می‌دهد در قلمرو رهایی از من تجربی‌و همان زبان شطح‌گونه‌ی فرامنی‌است. یا شاید بتوان تعبیری از هانری‌کربن را وام‌گرفت، یعنی قلمرو «خاور»: «یکی از موضوعات برجسته‌ی ادبیات تصوف ایرانی، جستجوی خاوراست...جستن خاوری... که روی نقشه‌های جغرافیایی ما جای ندارد... این خاور در هیچ‌یک از هفت اقلیم جای‌ندارد و راستی ایناست که اقلیم هشتم می‌باشد... همان‌جا که به آستانه‌ی بُعد فراسو می‌رسیم»(کربن، ۱۳۹۲: ۱۶-۱۷) و «این ماندالا (mandala) است که می‌تواند آستانه‌ی فراسو را برای ما بگشاید»(همان، ۱۸) که پیوند دیدگاه کربن با یونگ‌است و می‌توان، خویشتن را در اَشکال نمادین ماندالاو زبان شطح‌گونه‌ی فرامنی، جستجوکرد:

از همـــه اوهـــام و تصویرات دور نـــور نـــور نـــور نـــور نـــور

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۶: ۵۷۸)

چنان‌که در پیوند با نقاشی رمزی مانوی دیده‌می‌شود: «چیزی که در مینیاتورهای ایرانی تاثیر برگرفته از بینش مانوی به انگار درآمده، درست همان چیزی‌است که نجم کبری از راه بینش رویا به دریافت آورده‌است. زبانه‌ای از نور از آسمان‌ها

پایین‌می‌آید تا با زبانه‌ی دیگری که از زمین برمی‌جهد دیدار داشته‌باشد»(کربن، ۱۳۹۲: ۹۷). وضعیت یا جهانی وصف‌ناپذیر و کلمه‌ناپذیر درهیأت عباراتی که معنای معمول را نمی‌پذیرند تصویری که آواتارگونه، نزول کرده‌است.

«در میان نمودارهای اساطیری خود... تاکید خاصی روی چهارگوشه‌ی جهان، شده‌است. در بسیاری از تصاویر، مرد بزرگ در مرکز دایره‌ای نشان داده شده... یونگ لغت هندی ماندالا (دایره‌ی جادویی) را برای چنین ساختمانی به‌کار می‌برد» (فون‌فرانتس، ۱۳۵۹: ۳۳۱) و «ماندالاهای‌انتزاعی همچنین در هنر مسیحی... نموده‌های خود انسان‌اند... ممکن است هاله‌ی دور سر عیسی و قدیسان مسیحی در نقاشی‌های مذهبی را نوعی ماندالا بدانیم»(یافه، ۱۳۵۹: ۳۸۳ و ۳۸۷). یونگ ماندالا را کهن‌الگو می‌داند و درباره‌ی ماندالا می‌گوید: «این تصاویر را می‌توان کشید، نقاشی‌کرد، شکل‌داد یا الگوی رقص قرار داد... این الگوهای مدور همچنین به صورت تندیس‌های رقص در خانقاهای دراویش دیده می‌شوند»(بیلسکر، ۱۳۹۱: ۱۳۹ ۱۴۱). چنان‌که در سخنان و حرکات سماع‌گونه‌ی مولوی است:«رهایی از اقتدار من تجربی یا از طریق جنون یا از طریق خواب یا از طریق هیجانات شدید عاطفی، ممکن‌می‌گردد»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲۱). بنابراین گذار از تقابل‌ها، به‌مثابه‌ی همان فرامنِ بی‌رنگ و بی‌نشان و بی‌زمان است که به دام تصویر و لحظه، درنمی‌آید. چون تصویر، دام مرگ‌است برای من تجربی[۲] ماده و واقع، همچون دیگری و سایه، رخ می‌نمایند و برای مولوی تصویر نیز از همین سنخ است که با ماده و من تجربی پیوند دارد و دیگری و سایه است. مولوی گرجی‌خاتون را با ناممکنی نقاشی، به عبور از دیگری و سایه دعوت می‌کند:

ای تن‌پرست بوالحزن در تن مپیچ و جان‌مکن **منگر به تن بنگر به من** چیزی بده درویش را

(مولوی، ۱۳۸۶: ۵)

اولیا از تن، که دیگری و سایه‌ی جان‌است گذشته‌اند. پس مولوی، دعوت می‌کند به گذار از تصویر و نشانه شمایلی(iconic) به کلمه و نشانه‌ی نمادین(symbolic) به تعبیر پیرس.

«دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما» (همان، ۱۴)

مولوی می‌خواهد در نگاهی پدیدارشناسانه با تعویق سایه، دیگری، واقع، تصویر و من تجربی، گرجی‌خاتون را به حقیقت، زیبایی و فرامن بخواند؛ حقیقتی که در زبان شطح‌گونه‌ی گذار از تقابل‌ها، آورده‌است و می‌توان گفت، محو و طرد و ناممکنی نقاشی، همان تعویقاست.

ازاین‌روی است که قواعد نحوی(نظام تقابلی) را محو(گذار از تقابل) می‌سازد و **تصویر** بی‌قرار و سیال مولانا، به‌مثابه‌ی بی‌پای پادوان و **غزل** مولانا چون تفسیر این تصویر سیال، ه‌مثابه‌ی گویای بی‌زبان شکل‌می‌گیرد.

زبان شطح‌گونه‌ی فرامنی که در سطح سوم و گذار از تقابل‌ها تکوین‌یافته، زمینه‌ی شکل‌گیری انسان سخن مولوی‌است و در هیأت ماندالا نیز زمینه‌ی شمایل کلمه‌ی ترسایی.یعنی صورت‌بندی همان ترکیب و همسانی در قلمرو زبانی که در پیوند با زمان بی‌کرانهاست.[۳]

۳. گذار از تقابل‌ها

تقابل‌های برون‌متنی در تقابل‌های درون‌متنی امتداد و بازتاب‌می‌یابند و «سطح سوم» در تقابل‌های درون‌متنی، نیز، راه برون‌رفت از تقابل‌های برون‌متنی‌استدر تقابل‌های درون‌متنی، طرد مدلول‌های طرفینِ تقابل، و ترکیب دال‌ها با هم است و

در تقابل‌های برون‌متنی نیز طرد مدلول جسمانی برای شمایل و کلمه و ترکیب شمایل و کلمه، صورت‌می‌بندد. همان حرکت به سمت بوم سفید، ماندالا و.. .

۳. ۱. تنِ جان‌صفت

تن چو سایه بر زمین و جان پاک عاشقان　　در بهشت‌عشق تجری تحت‌الانهار مست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۲۲)

در گزارش افلاکی، آمده است که نقاش«در بیست طبق گوناگون **صورت‌ها** نبشت و چندان که نظر مکررمی‌کرد **نقش پیکر**، دیگرگون‌می‌دید»(افلاکی، ۱۳۶۲: ۴۲۵-۴۲۶). گرجی‌خاتون در پی همین تن-سایه یا تصویر بی‌قرار سایه‌گون‌است که یادآور تمثیل مولانا است:

مرغ بر بالا پران و سایه‌اش　　می‌دود برخاک پران، مرغوش

ابلهی صیاد آن سایه شود　　می‌دود چندان که بی‌مایه شود

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۷۰)

تن-سایه‌ای که اکنون به تن متعالی/ من متعالی، استحاله یافته‌است.«در انگاره‌ی صوفیه همین بدن معمولی او با طی طریقت عرفانی تبدیل به بدن قدیس می‌شود»(زرقانی، ۱۳۹۷: ۳۳۵). ثمینی در مقدمه‌ی کتاب *جنگ‌ها و بدن‌ها*، پنج نوع بدن را معرفی می‌کند: «بدن مقدس، بدنی که بر اساس خویشکاری‌اش به نشانه‌ای تقدیس‌شده بدل‌می‌شود... قدرت‌ها و گفتمان‌های برآمده از آن‌ها می‌توانند بدن‌های دیگر را نیز به بدن‌های تقدیس‌شده، بدل‌کنند»(ثمینی، ۱۳۹۸: ۱۵-۱۶). یعنی همان «تنِ جان‌صفت » به تعبیر مولوی «عافیت بادا تنت را ای تن تو جان‌صفت»(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۵)؛ تنی، به قید در نیامدنی:

چندان که خواهی درنگر در من که نشناسی مرا　　زیرا از آن کم دیده‌ای من صد صفت گردیده‌ام

در دیده‌ی من اندرآ از چشم من بنگر مرا　　زیرا برون از دیده‌ها منزلگهی‌بگزیده‌ام

(همان، ۴۲۰)

اندیشه‌ی انتزاعی و درون‌گرایانه بعد از حمله مغول، نقطه‌ی تمایز سبک عراقی با سبک‌های پیش از آن‌است. «براساس نظریات ژیلبردوران در زمان بحران‌است که حس‌گرایی به اوج می‌رسد و فلسفه رازورزانه را ظاهرمی‌سازد که این فلسفه، گذر بدون انقطاع از ادراک حسی به شهود فکری را میسرمی‌سازد»(عباسی، ۱۳۹۰: ۵۶).این تضاد در دو دوره‌ی عرفان، در مواجهه با بدن آشکاراست:

«در تصوف اول (قرن اول تا پنجم) تقابل میان انسان و جهان و نیز جسم و جان کم‌رنگاست و در تصوف دوم (قرن پنجم به بعد) این نسبت معکوس‌می‌شود... بدنی که محل تجلی خالق متعال و عالم صغیری بود که هم‌نوا با عالم کبیر به سوی کمال، حرکت‌می‌کرد تبدیل به موجودی زشت و پلیدشد که دشمن روحاست و سالک باید پیوسته با او بجنگد... رویکرد نخستین با جهان‌بینی زرتشتی، تناسب‌دارد، رویکرد دومی با جهان‌نگری‌مانوی»(زرقانی، ۱۳۹۷: ۳۰۵-۳۰۸)

مولوی همه را به گذار از بازنمایی طبیعت و جهان عینی، دعوت‌می‌کند؛ به فضایی دور از دسترس. دعوت به بازنمایی ناممکن، همان نقاشی بی‌رنگ و بی‌نشان، فرم قاب سفید، فرم حرف و گفت و صوت برهم‌زنم، فرم محو.

۳. ۲. تصویر و ماورا

این نقش‌هـــا نشانه‌ی نقاش بی‌نشان پنهـــان ز چشم بد، هله تا بی‌نشان‌رویم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۱۷)

چنان‌که نقش و رنگ و سخن محومی‌شود، نقاش نیز ناپیدانشان، می‌گردد. که زمینه‌ی پیوند به ماورا و بی‌زمان یا زمان بی‌کرانه‌می‌شود و در ادامه‌ی بحث پیشین، یعنی گفتمانی‌ست که به فراتر از پیکر و صورت، باوردارد. سیری که سرانجام به ترکیب دو گفتمان و طرد تصویر و سخن و زمان، می‌رسد. در تاریخ هنر به تصاویری که نقاش مشخصی ندارد یا به دست غیرانسان بوده یا تاثیری جادویی داشته‌اند اشاره شده است یا نقش شخصیت‌های معنوی که به شکل‌هایی دیگر در متون، آمده است «مسیح تصویر خویش را به‌طور اعجازآمیزی بر قطعه پارچه‌ای نقش بسته بود... این تصاویرمقدس منشأیی اعجازآمیز و بنابراین درعین‌حال سری(غیبی) و تاریخی‌دارند»(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸۲ و ۸۶)[۴]. در هنر هندی نیز آمده است نقاشانی می‌خواستند بودا را نقاشی کنند ولی نمی‌توانستند. بودا گفت:«تا برایش پرده‌ای‌آوردند و بر آن شبیه خویش را تابانید» (همان، ۱۶۵). همچنین در پیوند میان زیبایی‌شناسی و آیین و ترسیم تمثال‌هایی از ایزدان و بودا «نقاشی‌کردن... به معنای نوشتن خدایان‌است»(خرازیان، ۱۳۹۱: ۲۱۴ و ۲۲۰) برایسون هم از نگاهی ماتریالیستی به تاریخ هنر، می‌گوید: «تصویر در برانگیختن معنایی غیرتاریخی(بی‌زمان) از واقعیت انسانی و به‌ویژه برانگیختن این معنا که بدن انسان به‌لحاظ فرهنگی از منزلتی متعال برخورداراست به‌غایت قدرتمند عمل‌می‌کند»(برایسون، ۱۳۹۸: ۴۶).

۳. ۳. گذار تصویر به کلمه

کلمه، زبان و سخن در این بخش درپیوند با فرامن و زمان بی‌کرانه‌است؛ کلماتِ همان «گویای بی‌زبان» و «ساکنِ روان» که به قید «رنگ و نشان» درنمی‌آید و فاصله‌ی تصویر و کلمه، سوژه و ابژه و انسان و سخن را حذف و محو کرده است.

۳. ۳. ۱. تصویر و خط

تصویر، کلمه و خط، از گذشته تاکنون پیوندی عمیق با باورهای هر دوره داشته‌است. در دوره‌ی اسلامی، تصویر به خوش‌نویسی منتقل‌می‌شود.«خط... عمده‌ترین شکل هنر دیداری در قلمرو اسلام بود؛ زیرا بازنمایی اشیای ذی‌روح مجاز نبود. کتابت به عمده‌ترین وسیله‌ی تزیینی مساجد، کاخ‌ها و مدارس تبدیل‌شد... به این ترتیب خوش‌نویسان از واژگان نقاشی کمک‌گرفتند و کلمات را برای القای نگارگری به کار بردند»(مسعودی، ۱۳۷۴: ۱۶). بنابراین«با وجود اینکه در ادوار تاریخی گوناگون در اسلام منع شمایل‌نگاری وجود داشته‌است خوش‌نویسی اسلامی به‌منزله‌ی شمایل‌نگاری محسوب می‌شود ... در نتیجه بیان شمایل‌نگارانه فقط مختص نقاشی نیست»(نصری، ۱۳۹۷: ۱۷). موضوعی که در تبدیل شمایل انسان به شمایل کلمه در گفتمان اول و اندیشه‌ی شکل‌گیری انسان –کلمه و انسان– سخن در گفتمان دوم، ضمن تمایزشان، دیده می‌شود. «هنر قدسی با تجلی حروف و اصوات کتاب الهی سروکار دارد؛ نه با شمایل انسانی که خود لوگوس متجسد است. هنر قدسی اسلام در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، بیش و پیش از هر چیز در قالب معماری مساجد و خوش‌نویسی نمود یافته‌است» (نصر، ۱۳۷۰: ۴۵).

پیوند خوش‌نویسی و نقاشی در خاور دور نیز البته از منظری دیگر، حضوری پررنگ داشته‌است. «در چین و ژاپن تکنیک ضربات قلم‌مو به تکنیک ترسیم خطوط جاندار که در هنر خوش‌نویسی تجلیمی‌کند بسیار نزدیک است؛ بنابراین

در هنر نقاشی با خطوط قلم‌مو، نقاش قادراست موضوعی را که انتخاب نموده با انرژی خودش، دقیقاً مثل نوشتن حروف، القاکند» (ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۶۳). در کتابت سنتی آزتک‌ها اصطلاحیاست«به معنای نوشتن همراه با نقاشی یا نقاشی‌کردن همراه با نوشتن عنی آن که نوشتن و نقاشی‌کردن یک فعالیت اطلاق می‌شود... رنگ از عوامل مهم است؛ آنها تلفظ می‌شوند» (گالارسا، ۱۳۷۴: ۱۴).

۳. ۳. ۲. تصویر و کلمه

نقاشی در شرق، با بی‌زمان پیونددارد؛ زیرا جهان واقع را گذرا و ناپایدارمی‌بینند.«برای هنرمند نقاش خاوردور... جهان، گویی از دانه‌های برف ساخته‌شده که ناگهان متبلور و به‌زودی آب می‌شود... باید تمام هوش و حواس خود را بر موضوع متمرکزسازد و سپس از آن دل برکند»(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸۱ و ۱۸۵). «بی‌زمانی» که سوژه و ابژه را به‌هم‌پیوسته و در امتداد هم می‌بیندبرایسون به مقوله‌ای زبانی به نام دایکتیک(Deictic) اشاره‌می‌کند که نشانگر پیوند گوینده به موقعیت گفتنش است و «در تحلیل نقاشی این مفهوم دایکسیس(Deixis) نقشی مهم و حیاتی‌دارد... در چین... کار قلم در حین نقاشی و به‌منزله‌ی امتداد بدن خود نقاش نیز موضوع این نقاشی است»(برایسون، ۱۳۹۸: ۱۷۰ و ۱۷۶). امتدادی که سرانجام به «تصویرکلمه» در شمایل ترسایی و «انسان-سخن» در نگاه مولوی، می‌رسد.

پیوند تصویر وبی‌زمان در تبدیل تصویر به کلمه، اتفاق می‌افتد. چنان‌که شمایل مسیح و کلمه‌ی مسیح در باور ترسایان پیونددارند.شمایل را تصویر کلمه‌ی الهی(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸۷) می‌دانند.«در سمبولیسم عقلانی ارسطویی تمثال همچون کلمه است. این تفکر در شمایل‌نگاری کاتولیک رواج گسترده‌دارد»(بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱۷۰۱). در این دیدگاه پیکری مورد نظراست «که تغییر شکل‌یافته و با نور الهی تابناک شده‌است نه تصویر کالبد فسادپذیر»(اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ۴۹). همچنین میان شمایل و تمثال تفاوت قائلند.«تمثال صرفاً بازنمایی انسان معمولی است اما شمایل بهره‌مند از الگویی الوهی است» (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۸: ۱۵)

مولوی در کنار شمایل‌شکنی، به کلمه و انسان-کلمه(نسان-متن) توجه دارد. «مهم‌ترین مؤلفه هرمنوتیک مولانا را اعتقاد او به موازنه‌ی انسان و سخن تشکیل‌می‌دهد. موازنه‌ی انسان و سخن... از حد یک تشبیه یا تمثیل ساده به مراتب فراتراست» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۷: ۳۳ و ۴۱). موازنه‌ی انسان-سخن (انسان-کلمه) یا پیوستن من به من متعالی به شکلی سوبژکتیو در زبان روی می‌دهد. در زیبایی‌شناسی خلسه‌ای که شعیری استنادهای متعددی به شعر مولانا نیز دارد، آمده‌است که در متن خلسه‌ای«زبان در حرکت خود به سمت و سویی سوق می‌یابد که فاصله‌ی بین سوژه و زبان برداشته‌شود» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۰). فوکو ضمن پرداختن به اینکه سوژه‌ها در چهارچوب شکل‌بندی گفتمانی هستند، معتقد است در تصویر سنتی، سوژه با سخن یکی‌ست (هال، ۱۳۹۱: ۱۰۶). شیمل نیز درباره‌ی استفاده‌ی مولانا از حروف در تصویرسازی‌های خود در بخشی تحت‌عنوان«خطاطی الهی »می‌گوید:«مولوی صرفاً به آن سنت اسلامی وفادار است که طی آن در سراسر اعصار، حروف الفبا برای همانندی اشیا بشری و الهی به‌کار برده‌شده است»[۵](شیمل، ۱۳۷۵: ۲۳۲).

مولوی در دیالکتیک نقاشی و غزل، می‌کوشد تصویر را به کلمه تبدیل کند یعنی منِ‌تجربی را به منِ‌متعالی برساند یا نشانه‌ی شمایلی(iconic) را که گرجی‌خاتون در پی آن است به نشانه‌ی نمادین(symbolic) بدل‌سازد. به تعبیری دیگر، دال (تابلو نقاشی) به مدلول(چهره‌ی مولوی) نمی‌پیوندد زیرا مدلول (من متعالی مولوی) سیال‌است.

تصویر او نیز چون جسم و کلماتی که در سماع و حرکتند به حرکت و جنبش و تغییر درمی‌آید. تلاش گرجی‌خاتون و نقاش نیز برای به بند کشیدن تصویر او ناممکن می‌شود.«کلمات مثل حرکات جسم در سماع و مثل آواها در موسیقی، نشانه‌هایی نیستند... که به مدلول آنها در بیرون از آنها رسید»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۵ و ۱۶۵).

با الگو از تفسیر فوکو بر نقاشی «ندیمه‌ها» (las meninas) از ولاسکوئز (Velasquez) (ضیمران، ۱۳۷۸: ۹۸) شاید بتوان گفت نقاش، فاعل بازنمایی‌است و مولوی موضوع و متعلق بازنمایی(غرض و غایت بازنمایی) که به‌عنوان فاعل مفسر، بازنمایی را ناممکن می‌داند. اما گرجی‌خاتون و نقاش، فقط در پی مشابهت نقاشی با چهره‌ی مولوی (من تجربی) هستند و مولوی به‌عنوان سوژه‌ی مفسر، ناممکنی بازنمایی را طرح‌می‌کند. غزل مولوی به‌مثابه‌ی تفسیری بر تابلو نقاشی‌ست یا خوانشی که مولوی از تابلو نقاشی‌های سیال خود دارد. به گفته‌ی فوکو در اپیستمه‌ی(Episteme) کلاسیک، انسان بازنمایی نمی‌شود؛ بلکه ایده و انسان مثالی در بالا، بازنمایی‌می‌شود (رک. میلز، ۱۳۹۲: ۱۳۷ و ۱۶۹). به‌گونه‌ای که«نقاشان دوره‌ی رنسانس آدم‌های واقعی را در کسوت اساطیری یا حتی لاهوتی ممثل می‌کرده‌اند» (بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱۷۰۰) به تعبیر مولوی:

نقش ظاهر بهـــر نقـــش غایباســـت وان بـــرای غایـــب دیگر ببست

(مولوی،۱۳۸۷، ج۴: ۸۱۱).

نقاشی، روی در کثرت‌دارد و موجب نقش و ترسیم بدنِ تکه‌تکه، می‌شود ولی تلاش مولوی بر من‌وحدت‌یافته است. مولوی در نگاهی واسازانه معتقد است نقاشی نمی‌تواند مدلول استعلایی را نشان دهد؛ پس رسیدن به یک نشانه‌ی شمایلی پیرسی ناممکن است. هر تصویر(تصویرهای متعدد از مولانا «نقاشی در بیست طبق» افلاکی) خط‌خوردگی تصویر پیشیناست؛ انکار تصویر پیشیناست و غزل«بی‌رنگ و بی‌نشان که منم»، انکار همه تصویرهای خط‌خورده است. از نظر مولوی، مدلول‌متعالی‌استعلایی، قابلیت تقلید و محاکات ندارد؛ چون نقاشی، محاکات از چیزی‌ست که خود، محاکات تصویری در عالم بالاست.هم آدم و آن دم تویی، هم عیسی و مریم تویی(مولوی، ۱۳۸۶: ۵). کربن ضمن اشاره به نگارگری و مینیاتور ایرانی می‌گوید:«همزاد آسمانی مانی، همانا مسیح یا باکره‌ی نور است. این بازگشت نور به نور در پایه‌ی رخدادی فراحسی چیزی‌است که نگارگری مانوی می‌خواست آن را بر ادراک حسی آشکار نماید»(کربن، ۱۳۹۲: ۱۹۰-۱۹۱).

۳. ۳. ۳. تن-مکان و کلمه

در کنار شمایل و کلمه، پیوند مکان، تن و کلمه نیز به شکل‌های مختلف در سخن مولوی، باورهای هندیان و شمایل‌نگاری مسیح(ع) آمده است: «تن همچون مریم‌است و هر یکی عیسی‌داریم اگر زاید»(ولوی، ۱۳۷۲: ۹۷). همچنین، پیوند مریم و تابوت عهد و کلمه و اینکه«جملگی استعاره‌ها با جسم مسیح همتامی‌گردد» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۶۷-۲۶۸) و نیز نمادی که در شعر فارسی، از گذشته رواج داشتهاست.«مسیح به خورشید شکست‌ناپذیر مانند شده و... خورشید تصویر کیهانی کلمه است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۶۵).

پیوند کلمه و تن با مکان، در عرفان مسیحی و بودایی و مشابهت پیکر با معبد و تجسد کلمه و همسان‌پنداشتن آنها موضوعی‌است که «بورکهارت» به‌تفصیل به آن پرداخته‌است(رک. همان، ۶۵ و ۱۹۹ و ۷۱) چنان‌که در سخن مولوی نیز دیده می‌شود:

گر صورت بی‌صورت معشـــوق ببینیـــد هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۹۵)

۴. حذف و طرد

مولوی کلمه را در دو وجه متفاوت در نظر می‌گیرد: «کلمه» به معنای پوست و تن و «کلمه» به معنای فرامن. زبانی که حذف و طرد می‌شود همسان رنگ‌است و به‌مثابه‌ی تن، پوست، جامه و ظاهر« ظاهرصفات تو عاشقان حقند، لطیف، ایشان را نتوان‌دیدن الا به‌واسطه‌ی **جامه‌ی** زبان»(مولوی، ۱۳۷۲: ۱۰۹) و «**پوست**بود پوست‌بود درخور مغز شعرا» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۴) زبانی که مانند برف، سرد، منجمد و در سیطره‌ی زمان خطی و مرگ‌است و گل سرخِ جان و معنا را پوشانده است:

«گفتا که **خطاب** تو هم باقی این برف‌است تا برف بود باقی غیب‌است گل‌احمر»(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۱۱)

بنابراین همچون رنگ، طرد و حذف‌می‌شود و در مقابل، «زبان» درهیأت و وضعیت شطح‌گونه یا سطح سومی که در گذار از تقابل‌ها صورت‌بندی شد و به زمان بی‌کرانه فرامنی پیوست، اصالت دارد.

۴. ۱. طرد نقش(رنگ) و کلمه

رنگ و سخن (در معنای پوست و تن برای معنا) در شعر مولوی همسان و به‌مثابه‌ی تن و خواهش‌های تن پنداشته شده است:

پوست چـــه بود گفت‌های رنگ رنگ چـــون زره بر آب کش نبود درنگ

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۳۷۱)

سخن همچون رنگ، هر دو، تنانه‌اند. «گرایش منفی نسبت به رنگ در واقع تجربه‌ی زیبایی‌شناختی خاور دور است... اغلب اوقات،زمینه به صورت فضای خالی یا سفیداست...ایده‌های اصلی که در حذف‌کردن رنگ وجوددارند... به‌عنوان یک نوع ادراک زیبایی‌شناختی و یک پدیده‌ی روحی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین جنبه‌های خاور دور است»(ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۵۸).

مولوی خم عیسی را یک‌رنگ می‌داند:

او ز یک رنگی عیســـی بـــو نداشت وز مـــزاج خم عیسی خـــو نداشت

(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۹۱)

«یکی از معانی نیروانه‌ی بودایی... خاموشی سه آتش یعنی ویرانی رنگ-شهوت و کامرانی-دشمنی و پندار است... راه رهایی از کردار نیروانه (nirvāṇa) که در اینجا همان**ابی‌رنگی**، بی‌دشمنی و بی‌پنداری‌است» (پاشایی، ۱۳۴۷: ۲۹).چنان‌که در سخن مولوی نیزآمده‌است:

عشق‌هایـــی که از پی رنگـــی بود عشـــق نبود عاقبـــت ننگی بود

(مولوی،۱۳۸۲: ۱۳)

سخن، حرف، صوت و رنگ، همسان نشان‌داده و حذف و طرد شده است:

ای شمس تبریزی بگو سرّ شهان شاه‌خو بی‌حرف و صوت ورنگ و بو، بی شمس کی تابد ضیا
(مولوی، ۱۳۸۶: ۵)

چو اصل رنگ بی‌رنگ‌است واصل نقش بی‌نقش‌است چو اصل حرف بی‌حرف است، چو اصل نقد کان اینک
(همان، ۴۰۲)

مولوی«زبان را مانند لوگوس همچون حبابی برای جان و تمام آنچه که می‌تواند عارف حقیقی را به سرمنزل معشوق برساند، در نظر می‌گیرد»(بالو و رضاپور، ۱۴۰۰: ۷۱).زبان در مفهوم امر نمادین و تعینات و تعلقات است «سوژه در این سفر استعلایی از اولین ژست و نقابی که باید پالوده‌شود، زبان‌است؛ زبان...در مفهومی که ژاک لکان آن را دیگری بزرگ می‌نامد» (کنعانی و همکاران،۱۴۰۱: ۲۸۵).

غیاب و فقدان رنگ در کنار فقدان و غیاب بیان در ذن و بودیسم که در پیوند با همان نگاه صوفیانه ایرانی‌ست یعنی عبور از دنیا و خواهش‌های دنیوی.به تعبیر مولانا، «حرف و گفت و صوت را بر هم زنم»(مولوی،۱۳۸۲: ۸۰) «فقدان قلم‌مو و جوهر در یک بیان رسمی همان اصل ناگویایی (non expression) است. خود این اصل از آگاهی در مورد **ناگویایی** ریشه می‌یابد که همان فقدان بیان و تجلی‌است»(ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۶۱). ناگویایی را می‌توان تعبیری از این مصرع مولوی دانست: «اینت گویای بی‌زبان که منم»(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱).

گذار از رنگ به بی‌رنگی در *هفت پیکر* نظامی نیز دیده می‌شود؛ عبور یا گذار از رنگ سیاه در آغاز و سرانجام بعد از طی مراحل و حکایات رنگارنگ، به سفیدرسیدن و سفید، کهن‌الگوی خانه، بهشت عدن و آرامشی‌است که غالب می‌شود.

«هیچ‌چیز را روی هیچ‌چیز مطلق می‌کشد که در نتیجه عملاً چیزی نمی‌کشد. بنابراین یک قطعه‌ی سفید کاغذ یا ابریشم که به‌وسیله‌ی قلم‌مو لمس نشده‌باشد به‌عنوان بالاترین شاهکار این هنر تجسمی توصیف‌می‌شود... عده‌ای از هنرمندان این ایده را به‌عمل درآوردند و در نتیجه در تاریخ نقاشی ژاپن سبکی به نام کتیبه‌ی سفید وجوددارد که شامل یک صفحه‌ی سفیداست که بالای آن چیزهایی نوشته‌شده که اشاره‌می‌کند در زیر این سفیدی چه چیزی وجوددارد»[۶](ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۶۰ و ۶۲) و مخاطب است که تابلو سفید را به اقتضای حال و ناخودآگاه خود تفسیرمی‌کند؛ یادآور رومیان که تابلو بی‌رنگ را صیقل‌می‌دادند: «رومیان گفتند نه نقش و نه‌رنگ»؛ برخلاف چینیان که «چینیان صدرنگ از شه خواستند»(مولوی، ۱۳۸۷، ج۱: ۹۹۵-۹۹۶). مخاطب با انعکاس فضای اطراف، ارتباط برقرارمی‌کند؛ چون ساحت سیمرغ که در آن ساحت:

هر که آید خویشتن‌بیند در او جان و تن هم جان و تن بیند در او
(عطار، ۱۳۵۳ : ۲۷۵)

حذف و طرد سخن و رنگ، رسیدن به همان سطح سومی‌است که در زبان شطح‌گونه‌ی مولانا آمد و سرانجام انسان-کلمه و بی‌زمانی که ریشه در همین نگاه دارد. مولوی، کلمه، به معنای فرامن را می‌پذیرد که تصویرناپذیراست (زمینه شکل گیری انسان-کلمه و بی زمانی) و گویی سرانجام، می‌خواهد به گرجی‌خاتون که فقط شمایل را در نظردارد، از زبان خاقانی بگوید:

«**نفس‌عیسی** جست خواهی رای کن سوی فلک **نقش‌عیسی** در نگارستان راهب کن رها»
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۹)

۵. نتیجه‌گیری

در مواجهه‌ی سه قلمرو ادبیات، نقاشی و گزارش تاریخی، می‌توان گفت غزل مولوی به‌مثابه‌ی تفسیری بر تابلو نقاشی است یا خوانشی که مولوی از نقاشی‌های سیال‌دارد و نیز انکار آن تصویرهااست. مولوی، مدلول متعالی استعلایی(تنِ جان صفت) را فاقد قابلیت تقلید و محاکات‌می‌داند. گویی هر تصویر از تصویر پیشین شمایل‌شکنی می‌کند. از این منظر ادبیات و نقاشی در رابطه‌ای دیالکتیکی، سوژه-ابژه‌ای لغزان و سیال را نشان می‌دهند؛ با دو نظام نشانه‌ای یا دو گفتمانی که خاستگاه‌هایی متفاوت‌دارند: غزل مولوی به عنوان آنتی‌تز برای نقاشی(تز) است و سنتز آن طرد و ترکیب تصویر و سخن است. طرد و ترکیبی که در سه قلمرو سخن، نقاشی و حکایت افلاکی روی‌می‌دهد؛ یعنی طردکردن یا عبور از سخن (به‌مثابه‌ی تن و جامه‌ی معنا) در شعر مولوی، طردکردن یا عبور از رنگ و تصویر در نقاشی و طردکردن یا عبور از زمان تاریخی در حکایت افلاکی. این فرایند، برآمده از دو گفتمان‌است که تقابلی برون‌متنی دارند.گفتمان اول در پیوند با گرجی‌خاتون است که در پی نقاشی از چهره‌ی مولوی‌است. این گفتمان، موافق بازنمایی‌است و ریشه در شمایل‌نگاری ترسایی، دارد و گفتمان دوم درپیوند با مولوی است که مخالف بازنمایی‌است.این گفتمان از سویی ریشه در منع آیینی تصویر دارد و از سوی دیگر از منظر معرفت صوفیانه:

الف.تصویر، فقط از من تجربی میسراست که به دلیل پست شمردن پیکر و تن، تصویر آن را نیز فاقد ارزش می‌پندارد.

ب. بازنمایی من آرمانی را ناممکن‌می‌داند. تصویرهای سیال در صحیفه‌های نقاش نیز نشان از آن دارد که تصویرکردنِ پیکرِ متصل به من آرمانی، ناممکن‌است.

این دو گفتمان در قلمرویی از زبان، به نوعی همسانی می‌رسندگفتمان اول ضمن تمایز قایل شدن میان تمثال که وجه جسمانی‌دارد و شمایل که در پیوند با وجهی آرمانی‌ست، شمایل به کلمه استحاله می‌یابد و در گفتمان دوم همسانی انسان-سخن شکل‌می‌گیرد. این سخن یا زبان به‌مثابه‌ی تن و پوست برای معنا نیست، بلکه وجهی آرمانی‌شده از زبان‌است که بی‌زمان است. یادآور خط سوم شمس‌تبریزی (نه توخوانی و نه غیر) یا بوم سفید در نقاشی ژاپنی که«هیچ چیز را روی هیچ چیز می‌کشد».

گفتمان دوم با سطح سومی که در تقابل‌های درون‌متنی شکل گرفته است، همراه و هم‌سو می‌شود؛ زیرا این سطح سوم در تقابل‌های درون‌متنی، همان، فرم بی‌رنگ و بی‌نشان، فرم حرف و گفت و صوت بر هم زنم، فرم حذف و طرد، فرم بر در هم تویی ای دلستان، فرم نامن، فرم ناگویایی‌است. از این منظر هر دو گفتمان از زمان تاریخی عبور می‌کنند و به زمان بی‌کرانه می‌پیوندند.

به تعبیری دیگر می توان گفت ساختار حاکم ساختار طرد و ترکیب است: طرد تقابل‌ها و گفتمان‌ها، طرد نقش و رنگ، طرد سخن، طرد زمان. و ترکیب تقابل‌ها، ترکیب دو گفتمان و ترکیب نقش و سخن. در تقابل‌های درون‌متنی طرد مدلول‌های طرفین تقابل و ترکیب دال‌ها با هم است و در تقابل‌های برون‌متنی نیز طرد مدلول جسمانی برای شمایل و کلمه و ترکیب شمایل و کلمه‌است.

یادداشت‌ها

۱. «کنش ارتباطی که ظاهرا به عرصه پارول تعلق دارد قطعا با مجموعه‌ای از روابط همنشین تحقق می‌پذیرد و عنصر زمان در آن دخالت دارد... لانگ به مفهومی که سوسور می‌گوید فاقد زمان و...فقط یک نظام بالقوه‌است»(سجودی، ۱۳۹۷: ۱۹۴).

۲. رولان بارت پرتره‌ی عکاسی را «تصویر بیگانه یا متارکه‌شده که آن را تجلی من به عنوان دیگری عنوان کرده‌است»(برونه، ۱۳۹۴: ۸۴). همچنین وی عکاسان را کارگزاران مرگ می‌داند «چه بسا در همین تصویری که به حفظ زندگی می‌کوشد اما مرگ را تولید می‌کند» (بارت، ۱۳۹۹: ۱۲۱-۱۲۲). اتورنک نیز ضمن پرداختن به پیوند سایه و تصویر با شیفتگی نارسیستیک و مفهوم مرگ و جاودانگی و اشاره به باوری که در یونان و هند و ..رواج دارد می‌گوی«شخص اجازه نمی‌دهد تصویرش کشیده‌شود چراکه خواهدمُرد» (رنک، ۱۳۹۳: ۱۳۱-۱۳۲).

۳. در باور هندی «همه‌ی آفریدگان به واژه زنده‌اند... واژه نابودنشدنی‌ست»(کاسیرر، ۱۳۸۷: ۸۹).

۴. یادآور پارچه‌ی ورونیکا که دیدی اوبرمان درباره‌ی آن می‌گوید «این پرده به همان اندازه که آشکار می‌سازد می‌پوشاند...در شکل‌گیری این اثر، هنرمندی دخیل‌نبوده»(نصری، ۱۳۹۷: ۱۶۴-۱۶۵ و رک. هال،۱۳۸۰: ۲۴۶).

۵. ریکور درباره‌ی رابطه پارسایان که کتاب مقدس را در عمل تفسیرمی‌کردند، می‌گوید:«متون مقدس پیوسته معنای بیشتری‌می‌یافتند. هم برای کسانی که متون را می‌خواندند یا با متون ارتباط پیدا می‌کردند و هم برای کسانی که با پارسایانی که به تجسم متون تبدیل شده‌بودند ارتباط پیدا می‌کردند. شخص پارسا به متن تازه و موضوعی تازه برای تفسیر تبدیل می‌شد»(سیمز، ۱۴۰۰: ۱۷۲).

۶. در هنر پست‌مدرن بوم‌های سفید رابرت‌راشنبرگ مشهوراست«او در سری نقاشی‌های سفید هرگونه حضور هنرمند را از اثر پاک کرد و به جای آن رفتار مخاطب که بر آن بوم‌های سفید نقش‌می‌بست جایگزین‌کرد»(امیر بهرامی،۱۴۰۲: ۱).

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

اخگر، مجید. (۱۳۹۱). *فانی و باقی، درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی*. تهران: حرفه هنرمند.

اخوان اقدم، ندا. (۱۳۹۸). *شمایل‌نگاری در دوره‌ی ساسانیان*. تهران: فرهنگستان هنر.

افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۲). *مناقب‌العارفین*. تهران: دنیای کتاب.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۸۴). *تاریخ مغول*. تهران: امیرکبیر.

امیربهرامی، راحله. (۱۴۰۲). «هنر مفهومی در ایران با نگاهی به خاستگاه غربی‌اش». بخش دوم، صص۱.
https://darz.art/fa/magazine/article--conceptual-art-in-iran--2/476

اوسپنسکی، لیونید؛ لوسکی، ولادیمیر.(۱۳۸۸). *معنای شمایل‌ها*، ترجمه‌ی مجید داوودی، تهران: سوره مهر.

ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۷۹). «نقش رنگ در هنر و فلسفه‌ی خاوردور». *کیهان فرهنگی*، ترجمه‌ی نفیسه ویرانی، شماره‌ی ۱۶۹، صص ۵۸-۶۴.

بارت، رولان. (۱۳۹۹). *اتاق روشن*. ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، تهران: حرفه نویسند.

بالو، فرزاد؛ رضاپور، رضا. (۱۴۰۰). «تحلیل لوگوس در مثنوی معنوی و غزلیات شمس با رویکردهستی‌شناسانه‌ی هایدگری». *بوستان ادب*، شماره‌ی ۴۹، صص۵۳-۷۸. https://doi.org/10.22099/jba.2020.36712.3712

برایسون، نورمن. (۱۳۹۸). *نگاه و نقاشی*. ترجمه‌ی مهدی حبیب‌زاده، تهران: حرفه نویسنده.

برونه، فرانسوا. (۱۳۹۴).*عکاسی و ادبیات*. ترجمه‌ی محسن بایرام نژاد، تهران: حرفه هنرمند.
بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). *هنر مقدس*. ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
بیالوستوکی، یان. (۱۳۸۵). *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، مدخل شمایل نگاری*. ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: سعاد.
بیلسکر، ریچارد. (۱۳۹۱). *اندیشه یونگ*. ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: فرهنگ جاوید.
پاشایی، ع. (۱۳۴۷). *کتاب بودا*. تهران: طهوری.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). *نقاشی ایران*. تهران: زرین و سیمین.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.
پولیاکووا، ی.آ؛ رحیمووا، ز.ای. (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه‌ی زهره فیضی، تهران: روزنه.
ثمینی، نغمه. (۱۳۹۸). *جنگ‌ها و بدن‌ها*. تهران:نی.
چیتیک، ویلیام. (۱۴۰۳). من و مولانا، ترجمه‌ی شهاب‌الدین عباسی، تهران: مروارید.
خاقانی، افضل‌الدین. (۱۳۷۵). *دیوان*. ویراسته جلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
خرازیان، نغمه. (۱۳۹۱). «عبور از جهان‌های پس از مرگ با توسل به تمثال‌های خدایان». *مجموعه مقالات تخیل و مرگ در ادبیات و هنر*، به کوشش علی عباسی، تهران: سخن.
دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). *شناخت و تحسین هنر* ،ج ۱، تهران: کتاب سیامک.
رجبی، زینب؛ مراثی، محسن. (۱۳۹۲). «مطالعه‌ی تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام)». *نگره*، شماره‌ی۲۶، صص۱۸-۳۴.
رنک، اوتو. (۱۳۹۳). *همزاد*. ترجمه‌ی سبا مقدم، تهران: افکار.
رینگنبرگ، پاتریک. (۱۳۹۳). *تاریخ جامع ایران*. ج ۱۸، زیر نظر کاظم‌موسوی‌بجنوردی، تهران: مرکز دایرالمعارف‌بزرگ‌اسلامی.
زرقانی، مهدی. (۱۳۹۷). *تاریخ بدن*. تهران: سخن.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). *پله پله تا ملاقات خدا*. تهران: علمی.
سجودی، فرزان. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
سیمز، کارل. (۱۴۰۰). *پل ریکور*. ترجمه محمد حسین خسروی، تهران: کرگدن.
شایگان، داریوش.(۱۳۷۱). *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.
شعیری، حمیدرضا؛ کنعانی، ابراهیم.(۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی هستی‌محور از برهم‌کنشی تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی۶، شماره‌ی۲، صص۱۷۳-۱۹۵.
http://lrr.modares.ac.ir/article-14-6413-fa.html
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی». *پژوهش های ادبی*، شماره‌ی۳۶-۳۷، صص۱۲۹-۱۴۶. http://lire.modares.ac.ir/article-41-9626-fa.html
شمیسا، سیروس.(۱۳۹۷). *تاریخ تطور نثر فارسی*. تهران: سمت.
شیمل، آن‌ماری. (۱۳۷۵). *شکوه شمس*. ترجمه حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.
ضیمران، محمد. (۱۳۷۸). *میشل فوکو دانش و قدرت*. تهران: هرمس.

عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*. تهران: علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۳). *منطق‌الطیر*. تصحیح و مقدمه محمدجواد مشکور، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

فرای، نورتراپ.(۱۳۷۹). *رمزکل*، کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فون فرانتس،م.ل. (۱۳۵۹). «فرایند فردیت»، *انسان و سمبول هایش*. ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران: کتاب پایا.

قیومی‌بیدهندی، مهرداد؛ پیشوایی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «نقش وفراتر از نقش، درآمدی بر جمال‌شناسی صناعت نقاشی در مثنوی معنوی». *کیمیای هنر*، سال دوم، شماره‌ی ۹، صص۷-۱۷.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۷). *زبان و اسطوره*. ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: مروارید.

کربن، هانری. (۱۳۹۲). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمه‌ی فرامرز جواهری نیا، شیراز: آموزگارخرد و گلبان.

کلیم کایت؛ هانس یواخیم. (۱۳۸۴). *هنر مانوی*. ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: کارنامه.

کنعانی، ابراهیم؛ وحدانی‌فر، امید؛ صفی‌خانی، اکرم. (۱۴۰۱). «ژست و استعلای سوژه در غزلی از مولانا». *بوستان ادب*، شماره‌ی۵۳، صص۲۶۷-۲۹۶. https://doi.org/10.22099/jba.2022.40960.4060

گالارسا، خواکین. (۱۳۷۴). «زبان‌های سرشار از رنگ». ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، پیام یونسکو(سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد)، صص۱۲- ۱۴.

محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۷). *هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس*. تهران: سخن.

مسعودی، حسن. (۱۳۷۴).«هنر خوشنویسی». *پیام یونسکو*(سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد)، صص۱۵-۱۷.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد. (۱۳۷۲). *فیه‌مافیه*. ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۷). *مثنوی*. شرح و تفسیر کریم زمانی، تهران: اطلاعات.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۲). *مثنوی*. تهران: هرمس.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۶). *غزلیات شمس*. براساس تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: دوستان.

میلز، سارا. (۱۳۹۲). *میشل فوکو*. ترجمه‌ی مرتضی نوری، تهران: مرکز.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۴). *نشانه در آستانه*. تهران: نو و آسیم.

نصر، سیدحسین. (۱۳۷۰). «هنر قدسی در فرهنگ ایران». *مجموعه مقالات جاودانگی و هنر*، ترجمه‌ی سید محمد آوینی، تهران: برگ.

نصری، امیر. (۱۳۹۷). *تصویر و کلمه، رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. تهران:چشمه.

هال، استیوارت. (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی، تهران: نی.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

یافه، آنیه لا. (۱۳۵۹). «سمبولیسم در هنرهای بصری». *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران: کتاب پایا.

Shiraz University
Journal of *Poetry Studies*
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Summer 2025

Extended Abstract

Vol 17, Issue 2, Summer 2025, Ser 64

Object Between Icon and Word: A Study of one of Mawlana's Ghazals in Connection with Aflaki's Report on it, based on Myth and Iconography

Mostafa Sedighi*

Introduction

In *Manaqib al-Arifin*, Aflaki narrates a story about Gorji Khatun, a courtier and a disciple of Mawlana (Rumi). Because of travel and her distance from Mawlana, she asks the painter of her time to paint a portrait of Mawlana, to ease the pain of distance by looking at his image. But every time the painter paints a picture of Mawlana, he finds it different from the previous picture. Mawlana wrote the ghazal "How colorless and unmarked I am" in connection with this event.
Whenever the connection between literature and painting is discussed in research, it refers to the illustrations of the events of stories. But in this research, literature and painting have a dialectical relationship, along with the subject-object that constantly moves between these two realms, there are two sign systems or two discourses that are in opposition to each other. These events are received from Mawlana and Aflaki's reports, and they show a process that represents two different discourses.

Methodology

This research, with a descriptive and analytical approach based on mythology, iconography, and painting, examines and analyzes Mawlana's ghazal in conjunction with Aflaki's report. This analysis, while paying attention to the art and mythology of Iran, India and the Far East, makes use of the ideas of Jung, Corbin, Burckhardt, Genette, Foucault, as well as the discussion of super-ego in Mawlana's ghazal from Pournamdarian. Since part of the discussion is related to the history and origin of symbolic painting and the image of man in this period, which is presented in the form of a paratext (Aflaki's report) alongside Mawlana's words, these topics will also be addressed. The aim of the research is to draw a relationship between the three realms of literature, painting, and historical report, and to show how the discourses formed confront and combine in the interaction between Aflaki's report and Mawlana's ghazal.

* Associate Prof in Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandarabbas, Iran.
Seddighi@hormozgan.ac.ir

DOI: 10.22099/JBA.2025.51494.4577

COPYRIGHTS ©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Results and Discussion

In the confrontation of the three realms of literature, painting, and historical report, it can be said that Mawlana's ghazal is like a commentary on a painting and also the denial of those images. Mawlana considers the transcendental signifier to be inimitable. It is as if each image deconstructs the previous one. From this perspective, literature and painting represent a sliding subject-object relationship in a dialectical fashion, with two discourses that have different origins and cause a process of exclusion and combination in the three realms of language, painting, and historical report. This process is the result of two discourses that have an extratextual confrontation. The first discourse is related to the Gorji Khatoon who is looking for a portrait of Mawlana. This discourse is in favor of representation and has its roots in Christian iconography. And the second discourse is linked to Mawlana, who is against representation. On the one hand, this discourse is rooted in the ritual prohibition of images, and on the other hand, from a Sufi perspective, it considers the representation of the ideal human being as impossible. The fluid images in the painter's paintings also show that it is impossible to depict the body connected to the ideal human being. These two discourses reach a kind of correspondence in the realm of language. The first discourse, while distinguishing between the image, which has a physical aspect, and the icon, which is linked to an ideal aspect, transforms the icon into the word; and in the second discourse, the correspondence of man/language is formed. Language is not the body and skin for meaning, rather an idealized aspect of language that is timeless.

Conclusion

The results of the research show that in the three realms of literature, painting, historical reporting, and intratextual and extratextual confrontations, the structure of exclusion and combination prevails. Extratextual confrontations are based on two discourses, one (Gorji Khatun) believing in the representation of images and iconography, and the other (Mawlana) considering representation impossible. Intratextual contrasts, also, indicate a transition to a distinct state from contrasts. And finally, extra-textual confrontations with the transformation of icon into word in the first discourse and the formation of man-language in the second discourse, and in connection with that, intra-textual confrontations also enter the timeless common realm of language. Such combination and similarity are the result of the elimination and rejection of image, time, and language (as clothes and skin for meaning).

Keywords: Sonnets of Shams, Aflaki, iconography, mythology

References:

Abbasi, A. (2011). *Structures of the imagination system from the perspective of Gilbert Durand*. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]

Aflaki, Shams al-Din Ahmad. (1983). *Manaqib al-Arefin*. Tehran: Dunyaye Ketab. [in Persian]

Akhavan Aghdam, N. (2019). *Iconography in the Sasanian period*. Tehran: Farhangestan Honar. [in Persian]

Akhgar, M. (2012). *Mortal and survival: A critical introduction to the study of Iranian painting*. Tehran: Herfeh Honarmand. [in Persian]

Allen, G. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Attar Neyshabouri, Farid al-Din. (1974). *Mantiq al-Tair* (M. J. Mashkoor, Ed. & Intro.). Tehran: Ketabfroshi Tehran. [in Persian]

Baloo, F., & Rezapour, R. (2011). An analysis of Logos (language) in Shams' *Masnavi* and ghazals with regard to Heidegger's ontological approach. *Bostan Adab, 49*, 53–78. https://doi.org/10.22099/jba.2020.36712.3712 [in Persian]

Barthes, R. (2010). *Camera lucida: Reflections on photography* (F. Azarang, Trans.). Tehran: Herfeh Nevisande. [in Persian]

Białosztoki, J. (2006). *Dictionary of the history of thoughts: Entry on iconography* (S. Hosseini, Trans.). Tehran: Soaad. [in Persian]

Bilsker, R. (2012). *On Jung* (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Farhang Javid. [in Persian]

Bryson, N. (2019). *Vision and painting* (M. Habibzadeh, Trans.). Tehran: Herfeh Nevisande. [in Persian]

Burckhardt, T. (2000). *Sacred art* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush. [in Persian]

Cassirer, E. (2008). *Language and myth* (M. Salasi, Trans.). Tehran: Morvarid. [in Persian]

Corbin, H. (2013). *The luminous man in Iranian Sufism* (F. Javaherinia, Trans.). Shiraz: Amouzegar Kherad & Gulban. [in Persian]

Daneshvar, S. (2006). *Cognition and appreciation of art* (Vol. 1). Tehran: Ketab Siamak. [in Persian]

Frye, N. (2010). *The codex, the Holy Bible and literature* (S. Hosseini, Trans.). Tehran: Niloufer. [in Persian]

Galarsa, J. (1995). Languages full of color (M. Islamiyeh, Trans.). *UNESCO Message (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)*, 12–14. [in Persian]

Hall, J. (2001). *A visual dictionary of symbols* (R. Behzadi, Trans.). Tehran: Farhang Moaser. [in Persian]

Hall, S. (2012). *Meaning, culture and social life* (A. Golmohammadi, Trans.). Tehran: Nei. [in Persian]

Iqbal Ashteyani, A. (2005). *Mongol history* (Ch. 8). Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Izutsu, T. (2000). The role of color in the art and philosophy of the Far East (N. Virani, Trans.). *Kayhan Farhangi*, (169), 58–64. [in Persian]

Kait, H. J. K. (2005). *Manichaean art* (A. Esmailpour, Trans.). Tehran: Karnameh. [in Persian]

Kanani, E., Vahdanifar, O., & Safikhani, A. (2021). The gesture and transcendence of the subject in a lyric by Maulana. *Bostan Adab*, *53*, 267–296. https://doi.org/10.22099/jba.2022.40960.4060 [in Persian]

Khaghani, Afzal al-Din. (2006). *Divan* (J. E. Kazazi, Ed.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Kharazian, N. (2012). Passing through the worlds after death by appealing to the images of gods. In A. Abbasi (Ed.), *Collection of articles on imagination and death in literature and art*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Masoudi, H. (1995). The art of calligraphy. *UNESCO Message (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)*, 15–17. [in Persian]

Mawlavi, J. M. (1993). *Fihi ma fihi* (J. Modarres Sadeghi, Ed.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Mawlavi, J. M. (2007). *Ghazals of Shams* (B. Forouzanfar, Ed.). Tehran: Dostan. [in Persian]

Mawlavi, J. M. (2008). *Masnavi* (K. Zamani, Commentary & Interpretation). Tehran: Ettelaat. [in Persian]

Mills, S. (2013). *Michel Foucault* (M. Nouri, Trans.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Mohammadi Asiabadi, A. (2008). *Hermeneutics and symbolism in* Ghazals of Shams. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Nasr, S. H. (2011). Sacred art in Iranian culture. In S. M. Avini (Trans.), *Collection of essays on immortality and art*. Tehran: Barg. [in Persian]

Nasri, A. (2018). *Image and word: Approaches to iconography*. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]

Nojomian, A. A. (2015). *Sign on the threshold*. Tehran: Nashr No & Asim. [in Persian]

Ouspensky, L., & Levski, V. (2009). *The meaning of icons* (M. Davoudi, Trans.). Tehran: Soreh Mehr. [in Persian]

Pakbaz, R. (2006). *Iranian painting*. Tehran: Zarin & Simin. [in Persian]

Pashaei, A. (2010). *The book of Buddha*. Tehran: Tahori. [in Persian]

Polyakova, Y. A., & Rahimova, Z. A. (2002). *Iranian painting and literature* (Z. Feyzi, Trans.). Tehran: Roozaneh. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2001). *In the shadow of the sun: Persian poetry and deconstruction in Maulana's poetry*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Rank, O. (2014). *The double* (S. Moghadam, Trans.). Tehran: Afkar. [in Persian]
Ringenberg, P. (2014). *Comprehensive history of Iran* (Vol. 18, K. Mousavi-Bojnoordi, Ed.). Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]
Samini, N. (2009). *Wars and bodies*. Tehran: Nei. [in Persian]
Schimmel, A. (1996). *The splendor of Shams* (H. Lahooti, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi. [in Persian]
Shaeiri, H. R. (2012). Semiotic analysis of ecstasy in literary discourse. *Literary Research*, (36–37), 129–146. http://lire.modares.ac.ir/article-41-9626-fa.html [in Persian]
Shaeiri, H. R., & Kanani, E. (2015). Ontological semiotics from interaction to transcendence based on Maulana's discourse of the Romans and Chinese. *Linguistic Investigations*, *6*(2), 173–195. http://lrr.modares.ac.ir/article-14-6413-fa.html [in Persian]
Shamisa, S. (2018). *History of the development of Persian prose*. Tehran: Samt. [in Persian]
Shaygan, D. (2002). *Idols of the mind and perennial memory*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
Sims, C. (2021). *Paul Ricoeur* (M. H. Khosravi, Trans.). Tehran: Kargadan. [in Persian]
Von Franz, M. L. (1980). The process of individuality. In *Man and his symbols*. Tehran: Ketab Paya. [in Persian]
Yaffe, A. L. (2010). Symbolism in the visual arts. In *Man and his symbols*. Tehran: Ketab Paya. [in Persian]
Zaimaran, M. (1999). *Michel Foucault's* knowledge and power. Tehran: Hermes. [in Persian]
Zarghani, M. (2018). *History of the body*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
Zarrinkoob, A. (2005). *Step by step to meeting God*. Tehran: Elami. [in Persian]