



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, Hormozgan University, Bandarabbas, Iran.

Navisa_man@yahoo.com

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.



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 مبتنی بر نظریه‌هایی در پیوند 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 حاکم است: تقابل‌های برون‌متن، مبتنی بر دو گفتمان است؛ یکی (گرچی خاتون) 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 نشان می‌دهند. سرانجام، تقابل‌های برون‌متنی با استحاله‌ی شمایل به کلمه در گفتمان اول و شکل‌گیری انسان-سخن در گفتمان دوم و در پیوند با آن، تقابل‌های درون‌متنی نیز با شکل‌گیری زبان شطح‌گونه، به قلمرو مشترک بی‌زمان زبان، وارد می‌شوند؛ 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 گرچی خاتون، یکی از درباریان و مریدان مولانا می‌آورد که به دلیل سفر و دوری از مولانا، از نقاش روزگار خود، می‌خواهد تصویری از مولانا، نقاشی کند 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

شابا الکترونیکی: ۷۷۵۱ - ۲۹۸۰، DOI: 10.22099/JBA.2025.51494.4577



سبک‌گرداند. اما نقاش هربار که تصویر را می‌کشد و سر بلند می‌کند آنچه از پیکر مولانا نقش زده‌است، با تصویر پیشین متفاوت می‌یابد 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 حکایات است. اما در این پژوهش، ادبیات و نقاشی با هم رابطه‌ای دیالکتیکی دارند؛ همراه با سوژه-بژه‌ای که در این دو قلمرو، مدام، جابه‌جایی شوند. 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 روی می‌دهد؛ 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 گفتمان است. گفتمان اول (گرچی‌خاتون) موافق بازنمایی است؛ گفتمانی که ریشه در شمایل‌نگاری مسیحی دارد و گفتمان دوم (مولوی) مخالف بازنمایی است که از سویی ریشه در منع آیینی دارد و از سوی دیگر از منظر معرفت صوفیانه، بازنمایی من آرمانی را ناممکن می‌داند. 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 همسانی می‌رسند؟

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

پورنامداریان (۱۳۸۰) غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» را به تفصیل 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 نشانه‌معناشناسی است. یکی از شعیری و کنعانی (۱۳۹۴) بر اساس سه سپهر نشانه‌ای در حکایت چینیان و رومیان است که سپهر سوم، سپهر استعلایی و از به‌هم آمیختگی 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، به تفصیل از منظر نشانه‌معناشناسی بررسی و تحلیل کرده‌اند. بالو و رضاپور (۱۴۰۰) در بحثی دقیق به وجوه مختلف لوگوس و دو وجه آشکارگی و پوشاندگی زبان در آثار مولانا پرداخته‌اند که مولانا، زبان را در پیوند با حقیقت می‌داند و معتقد است چون بیشتر، خصلت پوشاندگی دارد، پدیده‌ای ناقص است.

قیومی بیدهندی و پیشوایی (۱۳۹۲) به معنای دوگانه نقش یعنی صنعت 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 در پیوند با گزارش افلاکی، بررسی و تحلیل می‌کند. در این تحلیل ضمن توجه به هنر و اساطیر ایران، هند و خاور دور از آرای یونگ، کربن، بورکهارت، ژنت، فوکو ... و همچنین بحث فرامتن در غزل مولوی از پورنامداریان بهره گرفته شده است. و چون این مباحث، در تحلیل‌ها، طرح شده و ارجاع داده شده است، از تکرار آن در این قسمت صرف‌نظر شد. با توجه به اینکه، یک پایه‌ی بحث، تاریخ و خاستگاه نقاشی رمزی و و تصویر انسان در این دوره است، که در هیات پیرامتنی (گزارش افلاکی) در کنار سخن مولوی، شکل گرفته است، مباحث زیر طرح می‌شود.

۱. ۲. ۱. پیرامتن

«ژنت» ضمن طرح پیرامتن‌های (paratext) «خودزندگی‌نگارانه» به قلم مولف و پیرامتن‌های «دیگرزندگی‌نگارانه»، می‌گوید: «پیرامتن نشانگر آن عناصری است که در آستانه‌ی متن، قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها را در بر می‌گیرد و نیز شامل یک برون‌متن است... نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرات منتقدان و جوابیه‌های خطاب به آن، نامه‌های خصوصی و دیگر مباحث مؤلفانه یا ویراستارانه را در بر می‌گیرد» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹). گزارش افلاکی، که در شرح‌های شفيعی 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 به تعبیر 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 عمل کنند» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۵۵). بنابراین، گزارش تاریخی افلاکی خود به یک لایه‌ی متنی ادبی دال‌تگر و معناساز، تبدیل شده است و صدق و کذب درباره‌ی آن جایگاهی ندارد. پیرامتن به باور ژنت «می‌تواند اثرات عمده‌ای بر تاویل یک متن داشته باشد» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۱). چنان‌که مناقب/عارفین همچون متنی ادبی از منظرهای مختلف نظیر اسطوره و سوررئالیسم، بررسی شده است. «برخی از مطالب این کتاب جنبه‌ی افسانه‌ای و اساطیری دارند. مناقب/عارفین 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) می‌توان دید 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 مثالی دارد که جهان واقع و عین را نیز در همین رنگ و نگاه می‌آمیزد و می‌کوشد از این تقابل عبور کند چنان‌که مولوی نیز با طرح تقابل‌های دوگانه، وجهه‌ی سوم را در زبان شطح‌گونه‌ی خود می‌یابد. «گفتمان هنر قدسی جریان تفسیری غالب در مورد نقاشی ایرانیست... 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 ممکن می‌شود 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 اتفاق نظر دارند: «منشأ نقاشی مانویان همان نقاشی ایرانی عهد ساسانی است و مانویه این سبک نقاشی را در میان ترکان ایغور انتشار دادند. 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 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 توسط هنرمندان چینی به ایران برگشته و به عنوان سبک چینی مشهور گردیده است» (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۵۵). دانشور نیز با این نظر موافق است (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 به سوی عوالم غیب» (شایگان، ۱۳۷۱: ۸۲). اما با توجه به منع نقاشی، سیمای آدمی «بدون حجم و به صورت تخت، ترسیم و تبدیل به سایه‌ای می‌شود که از طریق تن‌پوشی روشن همانند سایر اجزای نگاره به عنصری تزئینی 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 می‌توان دید» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۹-۶۲). از این منظر شاید بتوان گفت 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 زیرا که در آن زمان رسم‌بود مردم ابژه‌هایی را برای پرستش در خانه داشته‌باشند و در صورتی که جایی دور می‌رفتند آنها را با خود می‌بردند... مناسک مربوط به تصاویر در دوران اشکانی رو به فزونی گذاشت که به‌نظر می‌رسد جایگزینی برای آتش‌های مقدس بود» (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۸: ۶۱-۶۲).

گرچی خاتون 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. گرچی خاتون 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 تصویر است. گرچی خاتون از نقاش چیره‌دست روزگار خود می‌خواهد تصویری را از مولانا جلال‌الدین برای او نقاشی کند؛ تا در سفری که در پیش دارد موجب آرامش او گردد. گرچی خاتون، می‌خواهد وجه درباری و دینی را با هم جمع کند. ذهنیتی که در شمایل‌نگاری ترسایی، ریشه‌دار «نقاشی ایرانی از منظر نهادی نمی‌تواند هنری دینی محسوب شود و مختصات عینی آن بیشتر با هنر درباری همخوان است... همواره به سفارش شخص پادشاه، پسران یا وزرای او و یا یکی از شخصیت‌های درباری تهیه می‌شد» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۶۹).

گرچی خاتون انگیزه‌ای آیینی و معنوی برای تصویر مولانا دارد، انگیزه‌ی او ریشه در باوری دارد 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 قرون وسطی «شبیه‌سازی مردان خدا تابع الگوهای شمایل‌نگاری مربوط به زندگی مسیح (ع) است» (بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱۶۹۶). گرچی خاتون، 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 متن است و اما مهم‌ترین تاثیر را می‌توان به چهره‌ی بودا نسبت داد... سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را برحسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف می‌کردند» (اخوان‌اقدم، ۱۳۹۸: ۳۷-۳۸). منع دینی تصویر، به‌ویژه برای عارفی چون مولانا، باعث شکل‌گیری نظری دوگانه، میان او و گرچی خاتون می‌شود؛ تصاویر مولانا که طبق توضیح افلاکی مدام تغییر می‌کند 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 گرچی خاتون و ناممکنی تصویر در نظر مولانا، تقابلی ست میان گفتمانی که «پیکر» مولانا را می‌بیند و خواستار بازنمایی آن است و گفتمان شمایل‌شکن مولانا که پیکر را در تقابل با درون و جان، می‌بیند و ارزشی برای آن قائل نیست 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، گرچی خاتون را تمثیلی از چینیان

(مری کردن چینیان و رومیان در نقاشی) و نیز تمثیلی از «آن یکی آمد در یاری بزد» (مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۸۹۰ و ۹۹۵) دانست که مولوی او را به نگاه رومیان (طرد رنگ و نقش) و نگاه «بر در هم تویی ای دلستان» (حذف من و نفس) دعوت می‌کند. و در سطحی دیگر حتی زبان را به مثابه‌ی تن و پوست برای معنا نیز حذف و طرد می‌کند: «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 نقاشی شده معمولاً استعاره‌ای از ماهیت خیالی و دروغین دنیای زمینی است. مولانا دنیای جسمانی را به خانه‌ای پر نقش، 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، ج ۱: ۲۲۴ و ۲۲۷)

پورنامداریان در تحلیل غزل «وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم» می‌گوید من‌برتر یا فرامن یا من ملکوتی در مقابل من‌تجربی، در ادبیات صوفیه به اشکال مختلف و فراوان مطرح شده است «شرط وصول به فرامن یا کشف من بیکرانه‌ای در هستی خویش، فنای من تجربی است» (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 من تجربی میسر است که مولوی آن را طرد می‌کند: «زانکه این آب و گلی کابدان ماست/ منکر و دزد ضیای جان‌ماست» (مولوی، ۱۳۸۷: ۷۲۶). اما فرامن مولوی (= بی‌رنگ و بی‌نشان که منم) قابل تصویر و نقاشی نیست. به همین دلیل نقش و رنگ را طرد می‌کند و نقاشی را ناممکن می‌داند و این ناممکنی و طرد را با زبانی شطح‌گونه بیان می‌کند.

«ارتباط ما با یکدیگر در خلال زندگی روزانه و جمعی و استفاده‌ی ما از زبان مبتنی بر برجستگی حضور من و غیبت فرامن است. در تجربه‌های عرفانی فردی این بافت وارونه می‌شود؛ زیرا فرامن حضور برجسته پیدامی‌کند و من غایب می‌شود... این تحول، سبب می‌شود که رفتار و استفاده‌ی شخص از زبان تغییر کند؛ چون او در شرایطی از احوال روحی و بافت موقعیت قرار می‌گیرد که با احوال و بافت حاکم بر شرایط عمومی و آشنا تفاوت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۸۶). از این‌روی گفتگویی که در غزل، درمی‌گیرد، دو فضا یا دو گفتمان متفاوت را نشان می‌دهد. «گفتی اسرار در میان آور/ کو میان اندر این میان که منم» (مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱) و مولانا، گرجی‌خاتون را دعوت می‌کند تا او نیز از من تجربی بگذرد و از منظر فرامن، بنگرد: «به تصویر صورت مشغول شد و در طبقی به‌غایت صورتی لطیف، نقش کرد. دوم بار چون نظر کرد، دید که آنچه اول دیده بود آن نبود... در بیست طبق گوناگون صورت‌هانبشت و چندان که نظر مکررمی‌کرد، نقش پیکر دیگرگون می‌دید» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۴۲۵-۴۲۶). در نقاشی‌هایی که از مولوی شده است، گویی هر تصویر از تصویر پیشین، شمایل‌شکنی می‌کند؛ زیرا ناممکنی تصویر صورت و نقش پیکر، در رویا و تخیل نقاش به شکل تصاویری سیال درآمده است و راه به فرامن می‌برد که به دام سکون و تصویر در نمی‌آید:

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

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۴۷)

همه سوها ز به سو شد نشان از به نشان آمد (مولوی، ۱۳۸۶: ۷۶۳)

گوپا و بی زبان / گوپای بی زبان - بی پا و پادوان / بی پای پادوان و ... (مولوی، ۱۳۸۶: ۵۳۱)

نقاشی رومیان در حکایت دیگر مولانا کهرمیان گفتند نه نقش و نه رنگ (مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۹۹۶)

استعلایی و زیبایی‌شناسی خلسه‌ای می‌نامد (رک. شعیری و کنعانی، ۱۳۹۴).

کرین با یونگ است و می‌توان، خویشتن را در اشکال نمادین ماندالو زبان شطح‌گونه‌ی فرامنی، جستجو کرد:

از همه اوهام و تصویرات دور نور نور نور نور نور نور

(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۶: ۵۷۸)

چنان‌که در پیوند با تقاشی رمزی مانوی دیده‌می‌شود: «چیزی که در مینیاتورهای ایرانی تاثیر برگرفته از بیش مانوی به نگار درآمده، درست همان چیزی است که نجم کبری از راه بیش رویا به دریافت آورده‌است. زبانه‌ای از نور از آسمان‌ها

پایین می‌آید تا با زبانه‌ی دیگری که از زمین برمی‌جهد دیدار داشته‌باشد» (کرین، ۱۳۹۲: ۹۷). وضعیت یا جهانی وصف‌ناپذیر و کلمه‌ناپذیر در هیأت 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 «ماندالاهای انتزاعی 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، نقاشی کرد، شکل داد یا الگوی رقص قرار داد... این الگوهای مدور همچنین به صورت تندیس‌های رقص در خانقاهای دراویش دیده می‌شوند» (بیلسکر، ۱۳۹۱: ۱۳۹). 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، ممکن می‌گردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲۱). بنابراین گذار از تقابل‌ها، به‌مثابه‌ی همان فرامن بی‌رنگ و بی‌نشان و بی‌زمان است که به دام تصویر و لحظه، در نمی‌آید. 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 سطح‌گونه‌ی گذار از تقابل‌ها، آورده‌است و می‌توان گفت، محو و طرد و ناممکنی نقاشی، همان تعویق‌است.

از این‌رو 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، به‌مثابه‌ی گویای بی‌زبان شکل می‌گیرد.

زبان سطح‌گونه‌ی فرامنی که در سطح سوم و گذار از تقابل‌ها تکوین یافته، زمینه‌ی شکل‌گیری انسان سخن مولوی است و در هیأت ماندالا نیز زمینه‌ی شمایل کلمه‌ی ترسای. 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 بازتاب می‌یابند و «سطح سوم» در تقابل‌های درون‌متنی، نیز، راه برون‌رفت از تقابل‌های برون‌متنی استدر 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 کلمه، صورت‌می‌بندد. همان حرکت به سمت بوم سفید، ماندالا و...

۳.۱. تن جان صفت

تن چو سایه بر زمین و جان پاک عاشقان در بهشت عشق 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). گرجی خاتون در پی همین تن-سایه یا تصویر بی‌قرار سایه‌گون‌است که یادآور تمثیل مولانا است:

مرغ بر بالا پیران و سایه‌اش می‌دود برخاک پیران، مرغ‌وش

ابلهی صیاد آن سایه شود می‌دود چندان که بی‌مایه شود

(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: 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). ثمنی در مقدمه‌ی کتاب جنگ‌ها و بدن‌ها، پنج نوع بدن را معرفی می‌کند: «بدن مقدس، بدنی که بر اساس خویشکاری‌اش به نشانه‌ای تقدیس شده بدل می‌شود... قدرت‌ها و گفتمان‌های برآمده از آن‌ها می‌توانند بدن‌های دیگر را نیز به بدن‌های تقدیس شده، بدل کنند» (ثمنی، ۱۳۹۸: ۱۵-۱۶). یعنی همان «تن جان صفت» به تعبیر مولوی «عافیت بادا تنت را ای تن تو جان صفت» (مولوی، ۱۳۸۶: ۴۵)؛ تنی، به قید در نیامدنی:

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

در دیده‌ی من اندر آ از چشم من بنگر مرا زیرا برون از دیده‌ها منزلگهی بگزیده‌ام

(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 ظاهر می‌سازد که این فلسفه، گذر بدون انقطاع از ادراک حسی به شهود فکری را میسر می‌سازد» (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 معکوس می‌شود... بدنی که محل تجلی خالق متعال و عالم صغیری بود که هم‌نوا با عالم کبیر به سوی

کمال، حرکت می‌کرد تبدیل به موجودی زشت و پلید شد که دشمن روحاست و سالک باید پیوسته با او بجنگد... رویکرد

نخستین با جهان‌بینی زرتشتی، تناسب دارد، رویکرد دومی با جهان‌نگری مانوی» (زرقانی، ۱۳۹۷: ۳۰۵-۳۰۸)

مولوی همه را به گذار از بازنمایی طبیعت و جهان عینی، دعوت می‌کند؛ 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 نقش‌ها نشانه‌ی نقاش بی‌نشان پنهان 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 تأثیری 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 تصاویر مقدس منشأیی اعجاز‌آمیز و بنابراین درعین حال سری (غیبی) و تاریخی دارند» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸۲ و ۸۶).^۴ در هنر هندی نیز آمده است نقاشانی می‌خواستند بودا را نقاشی کنند ولی نمی‌توانستند. بودا گفت: «تا برایش پرده‌ای آوردند و بر آن شبیه خویش را تابانید» (همان، ۱۶۵). همچنین در پیوند میان زیبایی‌شناسی و آیین و ترسیم تمثال‌هایی از ایزدان و بودا «نقاشی کردن... به معنای نوشتن خدایان است» (خرازیان، ۱۳۹۱: ۲۱۴ و ۲۲۰) برایشون 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 برخوردار است به‌غایت قدرتمند عمل می‌کند» (برایسون، ۱۳۹۸: ۴۶).

۳.۳. گذار تصویر به کلمه

کلمه، زبان و سخن در این بخش در پیوند با فرامن و زمان بی‌کرانه‌است؛ کلمات همان «گویای بی‌زبان» و «ساکنِ روان» که به قید «رنگ و نشان» در نمی‌آید 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 منتقل می‌شود. «خط... عمده‌ترین شکل هنر دیداری در قلمرو اسلام بود؛ زیرا بازنمایی اشیای ذی‌روح مجاز نبود. کتابت به عمده‌ترین وسیله‌ی تزئینی مساجد، کاخ‌ها و مدارس تبدیل شد... به این ترتیب خوش‌نویسان از واژگان نقاشی کمک گرفتند 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 تجلی می‌کند بسیار نزدیک است؛ بنابراین

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

۳. ۲. تصویر و کلمه

نقاشی در شرق، با بی‌زمان پیوند دارد؛ زیرا جهان واقع را گذرا و ناپایدار می‌بینند. «برای هنرمند نقاش خاور دور... جهان، گویی از دانه‌های برف ساخته شده که ناگهان متبلور و به‌زودی آب می‌شود... باید تمام هوش و حواس خود را بر موضوع متمرکز سازد و سپس از آن دل برکند» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۸۱ و ۱۸۵). «بی‌زمانی» که سوژه و ابژه را به هم پیوسته و در امتداد هم می‌بیند براسیون به مقوله‌ای زبانی به نام دایکتیک (Deictic) اشاره می‌کند که نشانگر پیوند گوینده به موقعیت گفتنش است و «در تحلیل نقاشی این مفهوم دایکسیس (Deixis) نقشی مهم و حیاتی دارد... 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 «تصویر کلمه» در شمایل ترسایی و «انسان-سخن» در نگاه مولوی، می‌رسد.

پیوند تصویر و بی‌زمان در تبدیل تصویر به کلمه، اتفاق می‌افتد. چنان‌که شمایل مسیح و کلمه‌ی مسیح در باور ترسایان پیوند دارند. شمایل را تصویر کلمه‌ی الهی (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸۷) می‌دانند. «در سمبولیسم عقلانی ارسطویی تمثال همچون کلمه است. این تفکر در شمایل‌نگاری کاتولیک رواج گسترده دارد» (بیالوستوکی، ۱۳۸۵: ۱۷۰۱). در این دیدگاه پیکری مورد نظراست «که تغییر شکل یافته و با نور الهی تابناک شده است 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» (اخوان اقدم، 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 تشکیل می‌دهد. موازنه‌ی انسان و سخن... از حد یک تشبیه یا تمثیل ساده به مراتب فراتر است» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۷: ۳۳ و ۴۱). موازنه‌ی انسان-سخن (انسان-کلمه) یا پیوستن من به من متعالی به شکلی سوژکتیو در زبان روی می‌دهد. در زیبایی‌شناسی خلسه‌ای که شعیری استندهای متعددی به شعر مولانا نیز دارد، آمده است که در متن خلسه‌ای «زبان در حرکت خود به سمت و سویی سوق می‌یابد که فاصله‌ی بین سوژه و زبان برداشته شود» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۰). فوکو ضمن پرداختن به اینکه سوژه‌ها در چهارچوب شکل‌بندی گفتمانی هستند، معتقد است در تصویر سنتی، سوژه با سخن یکی ست (هال، ۱۳۹۱: ۱۰۶). شیمل نیز درباره‌ی استفاده‌ی مولانا از حروف در تصویرسازی‌های خود در بخشی تحت عنوان «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 به کار برده شده است»^۵ (شیمل، ۱۳۷۵: ۲۳۲).

مولوی در دیالکتیک نقاشی و غزل، می‌کوشد تصویر را به کلمه تبدیل کند یعنی من تجربی را به من متعالی برساند یا نشانه‌ی شمایی (iconic) را که گرجی‌خاتون در پی آن است به نشانه‌ی نمادین (symbolic) بدل سازد. به تعبیری دیگر، دال (تابلو نقاشی) به مدلول (چهره‌ی مولوی) نمی‌پیوندد زیرا مدلول (من متعالی مولوی) سیال است.

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) (ضمیران، ۱۳۷۸: ۹۸) شاید بتوان گفت نقاش، فاعل بازنمایی است 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 مشابَهت نقاشی با چهره‌ی مولوی (من تجربی) هستند و مولوی به‌عنوان سوژه‌ی مفسر، ناممکنی بازنمایی را طرح می‌کند. غزل مولوی به‌مثابه‌ی تفسیری بر تابلو نقاشی ست 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، بازنمایی می‌شود (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 بهر نقش غایب است وان برای غایب دیگر بیست
(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۴: ۸۱۱).

نقاشی، روی در کثرت دارد و موجب نقش و ترسیم بدن 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 شمایی 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، مدلول‌متعالی استعلایی، قابلیت تقلید و محاکات ندارد؛ چون نقاشی، محاکات از چیزی ست 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 چیزی است 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 مریم است و هر یکی عیسی داریم 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 مشابَهت پیکر با معبد و تجسد کلمه و همسان‌پنداشتن آنها موضوعی است که «بورکهارت» به تفصیل به آن پرداخته‌است (رک. همان، ۶۵ و ۱۹۹ و ۷۱) چنان‌که در سخن مولوی نیز دیده می‌شود:

گر صورت بی صورت معشوق ببینید هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شماید
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۹۵)

۴. حذف و طرد

مولوی کلمه را در دو وجه متفاوت در نظر می گیرد: «کلمه» به معنای پوست و تن و «کلمه» به معنای فرامن. زبانی که حذف و طرد می شود همسان رنگ است و به مثابه ی تن، پوست، جامه و ظاهر «ظاهر صفات تو عاشقان حقند، لطیف، ایشان را نتوان دیدن الا به واسطه ی جامه ی زبان» (مولوی، ۱۳۷۲: ۱۰۹) و «پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۴) زبانی که مانند برف، سرد، منجمد و در سیطره ی زمان خطی و مرگ است و گل سرخ جان و معنا را پوشانده است: «گفتا که خطاب تو هم باقی این برف است تا برف بود باقی غیب است گل احمر» (مولوی، ۱۳۸۶: ۳۱۱) بنابراین همچون رنگ، طرد و حذف می شود و در مقابل، «زبان» در هیأت و وضعیت شطح گونه یا سطح سومی که در گذار از تقابل ها صورت بندی شد و به زمان بی کرانه 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 به مثابه ی تن و خواهش های تن پنداشته شده است:

پوست چه بود گفت های رنگ رنگ چون زره بر آب کش نبود درنگ
(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۷۱)

سخن همچون رنگ، هر دو، تنانه اند. «گرایش منفی نسبت به رنگ در واقع تجربه ی زیبایی شناختی خاور دور است... اغلب اوقات، زمینه به صورت فضای خالی یا سفید است... ایده های اصلی که در حذف کردن رنگ وجود دارند... به عنوان یک نوع ادراک زیبایی شناختی و یک پدیده ی روحی از مهم ترین و اساسی ترین جنبه های خاور دور است» (ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۵۸).

مولوی خم عیسی را یک رنگ می داند:

او ز یک رنگی عیسی بو نداشت وز مزاج خم عیسی خو نداشت
(مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۹۱)

«یکی از معانی نیروانه ی بودایی... خاموشی سه آتش یعنی ویرانی رنگ-شهوت و کامرانی-دشمنی و پندار است... راه رهایی از کردار نیروانه (nirvāṇa) که در اینجا همانا بی رنگی، بی دشمنی و بی پنداری است» (پاشایی، ۱۳۴۷: ۲۹). چنان که در سخن مولوی نیز آمده است:

عشق هایسی که از پی رنگی بود عشق نبود عاقبت ننگی بود
(مولوی، ۱۳۸۲: ۱۳)

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

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

چو اصل رنگ بی‌رنگ است و اصل نقش بی‌نقش است 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 سرمزل 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، زبان است؛ 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 تجلی است» (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 آرامشی است که غالب می‌شود. «هیچ چیز را روی هیچ چیز مطلق می‌کشد که در نتیجه عملاً چیزی نمی‌کشد. بنابراین یک قطعه‌ی سفید کاغذ یا ابریشم که به وسیله‌ی قلم‌مو لمس نشده باشد به عنوان بالاترین شاهکار این هنر تجسمی توصیف می‌شود... عده‌ای از هنرمندان این ایده را به عمل درآوردند و در نتیجه در تاریخ نقاشی ژاپن سبکی به نام کتیه‌ی سفید وجود دارد که شامل یک صفحه‌ی سفید است که بالای آن چیزهایی نوشته شده که اشاره می‌کند در زیر این سفیدی چه چیزی وجود دارد»^۶ (ایزوتسو، ۱۳۷۹: ۶۰ و ۶۲) و مخاطب است که تابلو سفید را به اقتضای حال و ناخودآگاه خود تفسیر می‌کند؛ یادآور رومیان که تابلو بی‌رنگ را صیقل می‌دادند: «رومیان گفتند نه نقش و نه رنگ»؛ برخلاف چینیان که «چینیان صدرنگ از شه خواستند» (مولوی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۹۹۵-۹۹۶). مخاطب با انعکاس فضای اطراف، ارتباط برقرار می‌کند؛ چون ساحت سیمرخ که در آن ساحت:

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

حذف و طرد سخن و رنگ، رسیدن به همان سطح سومی است 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 تصویرناپذیر است (زمینه شکل‌گیری انسان-کلمه و بی‌زمانی) و گویی سرانجام، می‌خواهد به گرجی خاتون که فقط شمایل را در نظر دارد، از زبان خاقانی بگوید:

«نفس عیسی جست خواهی رای کن سوی فلک نقش عیسی در نگارستان راهب کن رها»

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۹)

۵. نتیجه گیری

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 سیال دارد و نیز انکار آن تصویرهاست. مولوی، مدلول متعالی استعلایی (تن جان صفت) را فاقد قابلیت تقلید و محاکات می‌داند. 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 متفاوت دارند: 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 روی می‌دهد؛ 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 گفتمان است که تقابلی برون‌متنی دارند. گفتمان اول در پیوند با گرجی‌خاتون است که در پی نقاشی از چهره‌ی مولوی است. این گفتمان، موافق بازنمایی است و ریشه در شمایل‌نگاری ترسایی، دارد و گفتمان دوم در پیوند با مولوی است که مخالف بازنمایی است. این گفتمان از سویی ریشه در منع آیینی تصویر دارد و از سوی دیگر از منظر معرفت صوفیانه:

الف. تصویر، فقط از من تجربی میسر است که به دلیل پست شمردن پیکر و تن، تصویر آن را نیز فاقد ارزش می‌پندارد.
ب. بازنمایی من آرمانی را ناممکن می‌داند. تصویرهای سیال در صحیفه‌های نقاش نیز نشان از آن دارد که تصویرکردن پیکر متصل به من آرمانی، ناممکن است.

این دو گفتمان در قلمرویی از زبان، به نوعی همسانی می‌رسند. گفتمان اول ضمن تمایز قایل شدن میان تمثال که وجه جسمانی دارد و شمایل که در پیوند با وجهی آرمانی است، شمایل به کلمه استحاله می‌یابد و در گفتمان دوم همسانی انسان-سخن شکل می‌گیرد. این سخن یا زبان به‌مثابه‌ی تن و پوست برای معنا نیست، بلکه وجهی آرمانی شده از زبان است که بی‌زمان است. یادآور خط سوم شمس تبریزی (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 ناگویایی است. از این منظر هر دو گفتمان از زمان تاریخی عبور می‌کنند و به زمان بی‌کرانه می‌پیوندند.

به تعبیری دیگر می‌توان 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 کلمه است.

یادداشت‌ها

۱. «کنش ارتباطی که ظاهراً به عرصه پارول تعلق دارد قطعاً 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 نارسبستیک 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 نابودشدنی‌ست» (کاسپر، ۱۳۸۷: ۸۹).
۴. یادآور پارچه‌ی ورونیکا که دیدی او برمان درباره‌ی آن می‌گوید «این پرده به همان اندازه که آشکار می‌سازد می‌پوشاند... در شکل‌گیری این اثر، هنرمندی دخیل نبوده» (نصری، ۱۳۹۷: ۱۶۴-۱۶۵ و رک. هال، ۱۳۸۰: ۲۴۶).
۵. ریکور درباره‌ی رابطه پارسایان که کتاب مقدس را در عمل تفسیر می‌کردند، می‌گوید: «متون مقدس پیوسته معنای بیشتری می‌یافتند. 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 رابرت راشنبرگ مشهور است «او در سری نقاشی‌های سفید هرگونه حضور هنرمند را از اثر پاک کرد و به جای آن رفتار مخاطب که بر آن بوم‌های سفید نقش می‌بست جایگزین کرد» (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.
- امیر بهرامی، راحله. (۱۴۰۲). «هنر مفهومی در ایران با نگاهی به خاستگاه غربی‌اش». بخش دوم، صص ۱.
- <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 خاور دور». *کیهان فرهنگی*، ترجمه‌ی نفیسه ویرانی، شماره‌ی ۱۶۹، صص ۵۸-۶۴.
- بارت، رولان. (۱۳۹۹). *تاق روشن*. ترجمه‌ی فرشید آذرنگ، تهران: حرفه نویسند.
- بالو، فرزاد؛ رضاپور، رضا. (۱۴۰۰). «تحلیل لوگوس در مثنوی معنوی و غزلیات شمس با رویکرد هستی‌شناسانه‌ی هایدگری». *بوستان ادب*، شماره‌ی ۴۹، صص ۵۳-۷۸. <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، زای. (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*، شماره‌ی ۲۶، صص ۱۸-۳۴.
- رنک، اوتو. (۱۳۹۳). *همزاد*. ترجمه‌ی سبا مقدم، تهران: افکار.
- رینگنبرگ، پاتریک. (۱۳۹۳). *تاریخ جامع ایران*، ج ۱۸، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرالمعارف بزرگ اسلامی.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۷). *تاریخ بدن*. تهران: سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). *پله پله تا ملاقات خدا*. تهران: علمی.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
- سیمز، کارل. (۱۴۰۰). *پل ریکور*. ترجمه محمد حسین خسروی، تهران: کرگدن.
- شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). *بت‌های ذهنی و خاطره‌زلی*. تهران: امیرکبیر.
- شعیری، حمیدرضا؛ کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی هستی‌محور از برهم‌کنشی تا استعلا بر اساس گفتار رومیان و چینیان مولانا». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۲، صص ۱۷۳-۱۹۵.
- <http://lrr.modares.ac.ir/article-14-6413-fa.html>
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌معناشناختی خلسه در گفتار ادبی». *پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۳۶-۳۷، صص ۱۲۹-۱۴۶.
- <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.
- ضمیران، 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 سمبول‌هایش*. ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران: کتاب پایا.
- قیومی‌بیدهندی، مهرداد؛ پیشوایی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «نقش و فراتر از نقش، درآمدی بر جمال‌شناسی صنعت نقاشی در مثنوی معنوی». *کیمیای هنر*، سال دوم، شماره‌ی ۹، صص ۷-۱۷.
- 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؛ صفی‌حانی، اکرم. (۱۴۰۱). «ژست و استعلای سوژه در غزلی از مولانا». *بوستان ادب*، شماره‌ی ۵۳، صص ۲۶۷-۲۹۶. <https://doi.org/10.22099/jba.2022.40960.4060>
- گلارسا، خواکین. (۱۳۷۴). «زبان‌های سرشار از رنگ». ترجمه‌ی مصطفی اسلامی، پیام یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد)، صص ۱۲-۱۴.
- 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)*، صص ۱۵-۱۷.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۲). *فیه‌ما‌فیه*. ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۷). *مثنوی*. شرح و تفسیر کریم زمانی، تهران: اطلاعات.
- _____ (۱۳۸۲). *مثنوی*. تهران: هرمس.
- _____ (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.



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, Hormozgan University, Bandarabbas, Iran.
Navisa_man@yahoo.com

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, intratextual 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]