

برخورد هستی‌شناسانه مولانا با نقاشی در پاره‌های غزلی از دیوان کبیر

مریم کشمیری

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران ایران

m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Maryam Keshmiri

Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

m.keshmiri@alzahra.ac.ir

چکیده

زیر بار سنت‌های بازنمایی پیشااسلامی، نقاشی در اسلام با این گناه بزرگ روبه‌رو بود که در پی هم‌آوردی با آفرینش الهی است. از این‌رو، سخنان مولانا دربارهٔ شمایل‌شکنی، سنت نقاشی بیزانسی-مسیحی و نقاشی در اسلام، نگرش دگرگونه‌ای را بازمی‌تاباند. پژوهش در این چارچوب به این پرسش‌ها می‌پردازد: بن‌مایه‌های نگرش مولانا به نقاشی چیست؟ او چگونه میان جنبش شمایل‌شکنی، چهره‌نگاری بیزانسی-مسیحی و نقاشی در تمدن اسلامی مرزبندی می‌کند؟ هدف پژوهش، بررسی چالش‌های نقاشی از چشم‌انداز الهیات، خوانش غزل مولانا با رهیافت تصویری و شناخت نگرش تأویل‌گرایانه او به نقاشی‌ست. از دید روش‌شناسی، بررسی تاریخی پایهٔ مطالعه است. این بررسی همراه با کاربردشناسی واژگان و مفاهیم در بافت سخن مولانا و گزارشگران هم‌روزگار در سنتش با نمونه‌های تاریخی بازنمایی پیش می‌رود. منابع، کتابخانه‌ای است؛ پاره‌ای از مفاهیم و سخنان مولانا دربارهٔ نقاشی، هم‌بستگی باورها و دیدگاه‌های او با آموزه‌های وحیانی و چیرگی روش عرفانی بر سخن مولانا، تکیه‌گاه‌های نظری پژوهش است. پژوهش نشان می‌دهد مولانا در رویارویی با چالش بازنمایی روح، میان نقاشی جسمانی و روحانی تمایزگذاری می‌کند. برپایهٔ این تمایزگذاری، خداوند روح را در حرکت دائمی می‌آفریند و تصویر می‌کند، اما هرچند نقاش، روح را می‌نمایاند، کار او، بازنمایی در حالت ایستا است، چنین نقشی در جایگاه هم‌آوردی با آفرینش الهی نمی‌ایستد.

واژگان کلیدی

غزلیات شمس، روان ساکن، شمایل‌شکنی، نقاشی جسمانی، نقاشی روحانی

مقدمه

نقاشی در سده‌های نخست اسلامی، در پی روندهای طرد و شمایل‌شکنی از پویایی بازماند. تنها گروه‌های گزیده‌ای از جامعه، صنعت نقاشی را ارج نهادند. شاخهٔ اصلی نقاشی با مایه‌هایی از هنر میان‌رودان، ایران و دیگر نواحی در هماهنگی با آموزه‌های بنیادی دین اسلام به تزئین روی آورد، و کاربرد بازنمایی هرچه بیشتر از روش‌های باستانی دور گردید. دوری نقاشی از روش‌های باستانی و هماهنگی با آموزه‌های دینی در نواحی گوناگون از مصر تا هرات و هندوستان همگون نبود. هرچند از سدهٔ سوم تا ششم هجری، جنبش شمایل‌شکنی بسیار نیرومند بود، در کنار آن به جریان ریشه‌دار آرایه‌بندی و کتاب‌آرایی برمی‌خوریم که در حاشیهٔ مخالفت‌ها با تداوم نقاشی پیشااسلامی، راه خود را گشود. بر زمینهٔ همین دوگانگی، برخی اشاره‌ها، دو سر طیف‌نمای طرد و رواداری نقاشی و تزئین را بازتاب می‌دهند.

روی هم‌رفته، آگاهی‌ها دربارهٔ نقاشی از راه منابع مذهبی، یا گزارش‌های تاریخی به عصر ما رسیده‌اند. دستهٔ اول، دربرگیرندهٔ آموزه‌هایی است که نقاشی را به سبب مایه‌های ناسازگار طرد می‌کنند یا به ویژگی گمراه‌کنندهٔ آن می‌پردازند. بررسی‌های تاریخی سه گرایش را بازمی‌نمایند: یک شاخه یادآور طرد نقاشی از جریان فرهنگ و زیبایی‌شناسی است؛ شاخهٔ دیگر، کارآمدی نقاشی را در هماهنگی با نیازهای آموزشی برجسته می‌کند؛ و سرانجام شاخهٔ سوم، انگاره‌ها و چالش‌های هماهنگی نقاشی با باورهای پذیرفته در تمدن اسلامی است. اشاره‌های مولانا در شعرهایش از گونهٔ آگاهی‌هایی اخیر است. مولانا در غزل «آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم / کی ببینم مرا چنان که منم»؛ با بیانی شاعرانه به چالش‌های نقاشی در روند هماهنگی با آموزه‌های دینی اشاره می‌کند و دیدگاهی دیگر دربارهٔ نقاشی به دست می‌دهد. دو پرسش اصلی پژوهش عبارت است از: مایه‌های بنیادی سخن مولانا دربارهٔ نقاشی چیست؟ و چگونه میان جنبش شمایل‌شکنی و چهره‌نگاری بیزانسی-مسیحی (بازنمایی طبیعی و چالش‌های آن) و تداوم نقاشی در هماهنگی با آموزه‌های دین اسلام مرزبندی می‌کند؟ مقاله هدف‌های زیر را جست‌وجو می‌کند: ۱. دشواری‌های تاریخی نگاه به

نقاشی را از چشم‌انداز الهیات در نگرش مولانا بررسی می‌کند؛ ۲. رهیافت تصویرشناسی را در بازخوانی غزل مولانا به کار می‌برد؛ ۳. دریافت موشکافانه و تأویل‌گرایانه مولانا را در گستره هستی‌شناسی بازمی‌جوید.

بازیابی مفاهیم و پیکره نگرش عرفانی مولانا به نقاشی، بیانگر اهمیت پژوهش است. نه تنها دیدگاه‌های مولانا درباره نقاشی تدوین نشده، بلکه هنوز صورت‌بندی منسجمی از نگرش عرفانی به نقاشی شناخته نیست. اهمیت دیدگاه مولانا در آن است که بر زمینه الهیات استوار به آموزه‌های قرآن و احادیث، در برخورد با نقاشی‌های باستانی، نقاشی بیزانسی - مسیحی، و نقاشی کاربردی هم‌روزگار، راه تداوم نقاشی در جهان اسلام را نشان می‌دهد. سیدحسین نصر (۱۳۴۷، ۱۹-۲۰) در مقاله «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، یادآوری می‌کند اصول و قواعد نقاشی ایرانی ریشه در قوانین علم مناظر طبیعی دارد و می‌کوشد صورت‌بندی عالم مثال را با تکیه بر آرای سهروردی و ملاصدرا بر فضای نقاشی بنشانند. آگاهی از دیدگاه‌ها و اندیشه‌های فارابی، ابن‌سینا، سهروردی، خواجه‌نصیر طوسی و ملاصدرا به همراه نگرش عرفانی و اندیشه‌های عارفان درباره نقاشی، بخش ضروری نگرش به تاریخ نقاشی در ایران و تمدن اسلامی است.

روش پژوهش

استاد زرین‌کوب (۱۳۶۸، ۱۱) نوشته است: فهم اندیشه مولانا از یک‌سو، «به جهت اشمال آن بر زبده معارف اسلامی و انسانی» و از سوی دیگر، چون «قسمتی از لطایف آن مبنی بر مواجهه وقت‌گوینده و تجارب روحانی خود اوست»، بسیار دشوار است و بدون همدلی با گوینده نمی‌توان به ژرفای اندیشه‌های نهفته در آن راه برد. استاد شفیع کدکنی (در: مولانا، ۱۳۸۸، ۱۳۹-۱۴۰) یادآوری می‌کند که شیوه تفسیر فیلولوژیک و تاریخی را برگزیده است تا بهتر بتواند «خواننده را در حال و هوای فرهنگی شعر مولانا و فضای معرفتی عصر او» قرار دهد. کاربرد واژگان و مفاهیم در شعر به گونه‌ای است که خواننده امروزی می‌تواند معناهای گوناگونی از آن دریابد؛ این شیوه، بر خلاف قرائت‌های مدرن یا آزادانه، در پی فهم واژگان و مفاهیم در کاربرد تاریخی‌شان و در چارچوب افق معنایی عصر مولانا است. از این‌رو، هرگونه دریافت از پاره‌های سخن بر سنجش با نوشتارهای نزدیک به روزگار زندگی مولانا و آثار پدیدآمده در حلقه نزدیکان او استوار است. پژوهش از گونه بنیادی است و به روش کیفی، بر پایه تحلیل تاریخی و هم‌سنجی شعر و نقاشی پیش می‌رود. داده‌ها از میان شعرها، نقاشی‌ها و منابع تاریخی، به شیوه کتابخانه‌ای-آرشیوی گردآوری شده‌اند.

پیشینه پژوهش

اولک گرابر در مروری بر نگارگری ایرانی (۱۳۹۰، چاپ انگلیسی، ۱۹۹۹)، به پژوهش‌هایی اشاره می‌کند که نشان می‌دهند بینندگان نقاشی در سده‌های گذشته، آن‌ها را چگونه درمی‌یافتند؛ وی آنگاه به پژوهش‌های لیزا گولومبک، شهریار عدل، ای. سورن ملکیان شیروانی، پریسیلا سوچک و خودش می‌پردازد که در پی توصیف زمینه تاریخی و فرهنگی آفرینش تصاویر، یا واژگان و مفاهیم اصلی هم‌پسته با نقاشی بوده‌اند. از این دیدگاه، نویسنده در تحلیل مفاهیم غزل مولانا، می‌کوشد به دریافت بینندگان آن روزگار از نقاشی و چالش‌های آن راه برد.

در سده بیستم، آرنولد در بخش آغازین کتاب *نقاشی در اسلام* (چاپ انگلیسی، ۱۹۲۸)، به بررسی گزارش‌های گوناگون درباره طرد نقاشی در جامعه اسلامی پرداخت. استاد نصرالله پورجوادی (۱۳۶۷، ۲۷) در مقاله «مفهوم پرسپکتیو در کلیله و دمنه و علل حذف فضای سه‌بعدی در نقاشی‌های اسلامی»، مبنای کلامی این بررسی‌ها را بازمی‌گوید: هرچند آیات قرآن نقاشی را تحریم نکرده، از سده دوم احادیثی انتشار یافت که صورت‌نگری را طرد می‌کرد. بر پایه توصیف خداوند با صفات «آفریننده، پدیدآورنده و صورت‌بخش»، (هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ)، هرگونه صورت‌بخشی از سوی انسان، شرک شمرده شد. با این نگاه، نقاشان به راهی رفتند که صورت‌های نقاشی با جاندار (به‌ویژه انسان) همانند نباشد. حدیث‌های فراوانی را در هماهنگی با جمع‌بندی پورجوادی می‌توان برشمرد. برای نمونه می‌خوانیم: «سخت‌ترین عذاب الهی در روز رستاخیز از آن صورت‌گران است» (بخاری، ۱۳۹۲، ۴۷۵-۴۷۶). برخی گزارش‌ها در منابع تاریخی با این دریافت هم‌خوان نیست. دوست‌محمد گواشانی، هنرمند صفوی در رویارویی با شمایل‌شکنی پس از اعتراف به این‌که «تصویر را به ظاهر شرع، سرِ خجالت در پیش است» (گواشانی، ۱۳۷۲، ۲۶۷)؛ یا یادآوری بازدید اصحاب حضرت رسول (ص) از چهره پیامبر نزد هرقل کوشید اعتبار تصویر را به آن بازگرداند.

بازنگری جایگاه نقاشی در تمدن اسلامی از دید پیشینه‌پژوهی پس از مرور آموزه‌های روایی و گزارش‌های تاریخی به نگرش صوفیانه و شاعران به‌ویژه مولانا می‌رسد. شفیع کدکنی (۱۳۹۱، ۲۸۵) می‌نویسد: مولانا آرزو می‌کرد که دریافت‌های زبانی شنیداری به‌گونه مبصرات درآیند. در این‌جا ژرفای نگرش تصویری مولانا به زبان آشکار می‌شود. با آن‌که اشاره به صورت، نقش و نقاشی در سخنان مولانا فراوان است، هیچ پژوهش جداگانه‌ای که به دیدگاه مولانا درباره نقاشی بپردازد، شناخته نیست. ریچارد اتینگهاوزن یادآوری می‌کند که در شعرهای عرفانی مولانا، نخستین‌بار با بازنمایی‌های پیکره‌ای روبرو می‌شویم که هدف آن، طرد و تکذیب نقاشی نیست. او نقاشی در معنای کاربردی را بر زمینه‌ای هستی‌شناسی به کار می‌برد (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۳، ۴۹۷-۴۹۸). در حالی‌که مطالعات پیشین به تحلیل روایی، تاریخی یا کلامی نقاشی در اسلام پرداخته‌اند، این پژوهش برای نخستین بار تلاش می‌کند مفاهیم نقاشی را از خلال خوانش تصویری یک غزل مولانا بازخوانی کند.

مبانی نظری پژوهش

تلاش برای توصیف مبانی نظری نگرش مولانا به نقاشی با سه انگاره ناهمساز روبرو می‌شود؛ نخست، نسبت کاوش‌های شعری مولانا با نقاشی؛ دوم، زیرساخت الهیاتی سخن مولانا؛ سوم، زیست عرفانی در برابر واقعیت زندگی. از آنجا که در سخن مولانا با دریافتی از هستی و جهان در مرز الهیات و تجربه عرفانی سروکار داریم، در رویارویی با همین دشواری‌ها تکیه‌گاه‌های نظری پژوهش آشکار می‌شود. از دید انگاره نخست، به خواست مولانا برای برداشتن فاصله میان دال و مدلول اشاره شد. او زبان را میانجی خوشایند شناخت نمی‌دانست. در شعری که ترانه‌رهایی از «بیت و غزل» سرمی‌دهد، و «مرد سخن» را از زبان خاموشی بی‌خبر می‌خواند، در ستایش از زبان تصویر (آینه)، چشم را مانند گوش، نیوشای سکوت می‌خواهد: «آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات نی‌ام/ دیده شود حال من، ار گوش شود چشم شما» (مولانا، ۱۳۷۶، ۶۲). شفیع کدکنی، به پیروی از فروزانفر (مولانا، ۱۳۷۶، ۶۶۳)، انگیزه‌های الهام‌بخش غزل «آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان» را به گزارش افلاکی بازمی‌گرداند (نک: مولانا، ۱۳۶۰، ۳۴۱؛ ۱۳۸۸، ۹۰۹-۹۱۰). از دید نظری، پژوهش با این چالش روبه‌رو است که چگونه می‌توان میان غزل مولانا و نقاشی پیوند برقرار کرد. آیا گزارش افلاکی برای استوار کردن رشته‌های پیوند بسنده است؟ در مثنوی و غزلیات شمس با اشاره‌های گوناگون به نقاشی، صورت، نقش و نگار روبه‌رو می‌شویم. از دید پژوهشگران گزارش‌های افلاکی، مبتنی بر سخنان افراد مختلف یا مشاهدات خود او است (محمدی، ۱۳۷۹، ۵۹۰) و گزارش‌های شنیده را چنان با بیت‌های مناسب همراه می‌کند که خوانند تردید نمی‌کند مولانا آن غزل را درست در همان حال و هوا سروده است (فتوحی، ۱۳۹۵، ۲۱۰). این سخن درباره گزارش افلاکی از غزل برگزیده مقاله نیز صادق است، و نگرش آن روزگار به زمینه‌های سرودن آن را توصیف می‌کند. اهمیت گزارش به‌ویژه از آن رو است که نشان می‌دهد نویسنده مقاله بر پایه ذهنیت شخصی و ذوق خود، غزل را در پیوند با نقاشی نیافته است. مولانا در مثنوی و غزلیات شمس، نقاشی را گاه استعاره‌ای از کنش آفرینش الهی (نقاش ازل) می‌خواند و گاهی دیگر، کار صورتگر نقاشی که هر لحظه بتی می‌سازد. از اشاره‌های شفیع کدکنی و نمونه‌های پرشمار سخن مولانا برمی‌آید که نقاشی در معنای بازآفرینی تجسمی، درون‌مایه‌ای برای کاوش‌های شاعرانه و بازگویی تجربه‌های الهیاتی-عرفانی بوده است.

این دیدگاه که ساخت سخن مولانا بر آموزه‌های قرآنی استوار است، دومین بنیان نظری پژوهش است. از دید زرین کوب (۱۳۶۸، ۶۵۱)، «در وجود مولانا سالک عارف با زاهد متشرع به هم آمیخته است» و «طرز تلقی مولانا حاکی از استغراق تام و مخصوصاً از عشق و تسلیم مخلصانه گوینده مثنوی نسبت به کلام الهی است» (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۳۴۳) و مولانا افزون بر گرایش به اسرار و باطن قرآن، ظاهر آن را هم بی‌هیچ تأویل و چون و چرایی می‌پذیرد. هم‌چنان که افزونی احادیث در مثنوی و سخنان مولانا، «حاکی از استغراق ذهن گوینده در سنت و در سیر رسول (ص) است» (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۳۸۳).

سرانجام سومین پایه نظری پژوهش به نگرش عرفانی مولانا بازمی‌گردد. از دید زرین کوب، ویژگی بارز عرفان مولانا، عشق است؛ کششی میان اجزای عالم. عشق در این معنا از ظاهر و صورت آغاز می‌شود، اما در صورت متوقف نمی‌ماند و به ماوراء آن راه می‌برد. عشق انسان به صورت، ناظر به حسنی است که از ورای صورت بر آن پرتو می‌افکند (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۵۰۰). عشق به مظاهر صورت نگاه مولانا، گونه‌ای توقف در صورت است. زرین کوب برتری عشق انسانی را از دید مولانا چنین بازمی‌گوید: عشق انسانی، مایه تزکیه انسان است، به او می‌آموزد که غیر را بر خود مقدم ندارد. از این رو، صوفیه این مرتبه عشق را مایه کمال می‌دانند (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۵۰۲). عشق در این معنا به رهایی انسان از تعلقات نفسانی می‌انجامد. مولانا این رهایی را - چون به بیرون آمدن از «انانیت» راه می‌برد - مرگ و فنا می‌خواند (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۵۰۴). این دیدگاه، شالوده نگرش عرفانی مولانا به صورت و از آنجا کاربرد تمثیلی نقاشی در مثنوی و غزلیات است. با نگاه به همین دیدگاه‌های سه‌گانه، تکیه‌گاه‌های نظری پژوهش شکل می‌گیرد: ۱. مولانا نقاشی را در معنای کنش بازآفرینی تجسمی، پایه تفسیرهای عرفانی یافته است؛ ۲. او نقاشی را در معنای کنش انسانی در چارچوب الهیات می‌سنجد و درباره آن داوری می‌کند؛ ۳. با تمایزگذاشتن میان نقاشی ویژگی‌های مادی و جسمانی، و نقاشی روح، کنش بازنمایی را به تعالی فرامی‌خواند و ویژگی رهایی‌بخش آن را یادآور می‌شود. پژوهش کنونی این فرضیه‌ها را از راه خوانش هم‌پسته با نقاشی در غزل مولانا به آزمون می‌گذارد و می‌کوشد توانایی‌ها و نارسایی‌های احتمالی این خوانش را بازشناسد.

بازنمایی شباهت در نقاشی

از دیرباز کارکرد بنیادی نقاشی و تندیس‌سازی، بازنمایی پیکره یا نقشی همانند با ویژگی‌های جانداران (انسان، حیوان و ...) بوده است. عامه مردم، اثری را که تا آن اندازه جاندار به نظر می‌رسید، واجد نیرویی عظیم می‌دانستند و چنان‌که فارابی (۱۳۷۵، ۲۰) یادآوری کرده است، آن را بزرگ می‌داشتند، گویی بازنمایی^۱ خدایانی است همتای خدای بزرگ یا پایین‌تر از او. بازنمایی‌ها از کارها و خوی‌ها و خواست خدایان خبر می‌دادند. فارابی از دو گروه بازنمایی می‌گوید: مشاهدات جالینوس طبیب، و آنچه در دورترین شهرهای هند تا آن زمان بر جا بود (فارابی، ۱۳۷۵، ۲۰).

نویسنده دیگری که به کارکرد نقاشی اشاره می‌کند، مسعودی، نویسنده مروج الذهب است. مسعودی از برای^۲ و صور و آلات سحر در مصر آگاهی می‌دهد. بر پایه روشنگری یاقوت حموی (۱۹۰۶، ۹۵) برای قلعه یا دژ است. مسعودی (۱۳۸۲، ۳۴۹) می‌نویسد، تصویر مهاجمان با مرکوبشان از شتر و اسب در آنجا نقش بود، به همراه اسرار طبیعت، سنگ و گیاه و حیوان اهلی و وحشی، وقتی سپاهی به آنان می‌تاخت، تصویر شتر و حیوانات دیگر را کور می‌کردند تا به مهاجمان بفهمانند که سرنوشت مشابهی در انتظار آنان است. مسعودی تأکید می‌کند تصویرهایی که آنجا نگهداری می‌شد، هر یک برای برآورده کردن آثار و پیامدهای ویژه‌ای بود. برای و نقش‌های آن در گزارش‌های ابن ندیم (۱۳۴۸ هـ ۴۹۶؛ نیز ترجمه فارسی،

۱۳۸۱، ۶۳۳)، ابن بطوطه (۱۳۷۶، ۷۶)، یاقوت حموی و با گستردگی بیشتر مقریزی (۱۹۹۵ الف، ۸۱، ۹۸، ۱۰۳، ۱۰۴) آمده است. ابن هیثم (۱۹۸۳، ۴۳۴)، دانشمند سده‌های ۵-۴ ه.ق. در المناظر به نقاشی‌هایی اشاره کرده است که آن‌ها را مو به مو از روی چیزهای دیده شده، کشیده بودند (نک: کشمیری، ۱۴۰۳).

با گذشت سده‌های نخستین در گزارش‌هایی که از نقاشی به جا مانده، همچنان کارکرد دیرینه نقاشی آمده است. چند گزارش بازمانده از سده‌های ۵-۶ ه.ق. کارکرد شباهت در نقاشی را بازگو می‌کند. گزارش نخست از کلیله و دمنه (نگارش سده ۶) به دوره باستان بازمی‌گردد و بیشتر بر زنده بودن حالت نقاشی دلالت می‌کند: «نقاش چابک‌قلم صورت‌ها پردازد که در نظر انگيخته نماید و مسطح باشد و مسطح نماید و انگيخته باشد»^۵ (منشی، ۱۳۹۲، ۶۶). انگيخته (برجسته) و مسطح (تخت)، همان معنایی را یادآوری می‌کنند که ابن هیثم در بخش خطای زبری کتاب المناظر بازگفته است.

غزالی می‌نویسد: «ای سلیم دل اگر کسی صورتی بر دیواری کند، از نقاشی و استادی وی عجب بمانی، ...» (غزالی، ۱۳۸۰: ۵۲۰). در چهارمقاله می‌خوانیم، هنگامی که ابوعلی سینا غزنه را ترک گفت، ابونصر عراق، نقاش دربار به دستور سلطان، «صورت ابوعلی بر کاغذ نگاشت و نقاشان را بخواند تا بر آن مثال، چهل صورت نگاشتند» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸، ۱۲۳). تکاپوی نقاشی به نام عراق در گزارش چهارمقاله با گزارش دیگری از مقریزی هم‌پوشانی دارد. مقریزی (۱۹۹۵، ۲۸۹-۲۹۰)، در گزارشی از جامع مصر به رقابت میان دو نقاش مصری و عراقی قصیر و ابن عزیز- بر سر هرچه جاندارتر کشیدن نقاشی اشاره می‌کند. همانند کلیله و دمنه، میان این دو نقاش نیز ناسازگاری بر سر برجسته یا فرورفته بودن نقش بر دیوار بود. یک سده بعد از مقریزی، در گزارش واصفی از نقاشی جلال الدین یوسف می‌خوانیم: «صحیفه‌ای بر وی، صورت شهسوار نیزه‌دار نوجوانی که نیزه او بر پیشانی ببر بیان خلیده و رخس نقره‌خنگش از صولت و هیبت آن ببر ریمده» (واصفی، ۱۳۵۰، ۱۳۰). واصفی همچنین درباره بهزاد نوشته که او همیشه نقاشی صورت شناختگان دربار را با خود داشت و به وقت آشکار می‌کرد (واصفی، ۱۳۵۰، ۱۴۵). با نگاه به گزارش‌های آمده درباره بازنمایی شباهت در نقاشی، گزارش افلاکی درباره چرایی سرودن و ارجاع اشاره‌های مولانا به نقاشی در غزل «آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان» پذیرفتنی می‌نماید.

گزارش افلاکی از نقاشی

افلاکی می‌گوید، مولانا غزل را خطاب به عین‌الدوله، نقاش رومی سروده است. ملکه زمان، به نقاش «اشارت کرد که صورت مولانا را در طبقی کاغذ رسمی بزند»، عین‌الدوله درخواست را با مولانا در میان گذاشت و دور بایستاد، «فرمود که مصلحت است اگر توانی»، آنگاه برگي چند کاغذ مخزنی آوردند، «عین‌الدوله قلم بر دست گرفته توجه نمود و حضرت مولانا بر سر پا ایستاده بود. نقاش نظری بکرد و به تصویر صورت مشغول شد» (افلاکی، ۱۳۶۲، ۴۲۵-۴۲۶). در نگرش انتقادی به گزارش افلاکی می‌توان پرسید گزارش او، حال و هوای نقاشی را برای روشنگری غزل مولانا بازمی‌گوید، یا برپایه غزل مولانا به بازسازی فضای نقاشی می‌پردازد. در حالت اول، گزارش بیانگر زمینه‌های سرودن غزل است، و در حالت دوم، تفسیری بر غزل شناخته می‌شود. در هر دو حال، گزارش به ارتباط غزل با نقاشی دلالت می‌کند. او می‌نویسد، بار اول «به غایت صورتی لطیف نقش کرد»، اما هنگامی که به مولانا نگرست، «آنچه اول دیده بود، آن نبود»، پس بر برگ دیگری، دوباره رسمی زد؛ اما همین که «صورت را تمام کرد باز شکلی دیگر نمود» (افلاکی، ۱۳۶۲، ۴۲۵-۴۲۶). این کار بر بیست برگ تکرار شد و هر بار که می‌نگرست، نقش پیکر دیگرگون می‌دید. «متحیر مانده نعره‌ای بزد و بیهوش گشته قلم‌ها را بشکست و عاجزوار سجده‌ها می‌کرد»؛ آنگاه مولانا غزل آغاز کرد: آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم...

شعر در نگاه نخست، شاید به چشم خواننده غزلیات چندان پیچیده نباشد. شفیعی کدکنی در دو گزینش خود از دیوان کبیر (۱۳۴۲)، تجدید چاپ در ۱۳۶۰ و ۱۳۸۸)، این غزل را نیازمند توضیح چندانی ندیدند. از نظر صناعات شعری، برخی پاره‌ها و بیت‌ها از سازه‌های ناهمساز و تضاد یا طباق ساخته شده‌اند: در میان آوردن/ میانی نبودن؛ ساکن شدن روان/ ساکن روان؛ بحر غرقه گشته/ بحر بی‌کران؛ سود و زیان/ بی‌سود و بی‌زیان؛ سخن گفتن/ خاموشی؛ گویای بی‌زبان؛ بی‌پا شدن/ بی‌پای پادوان؛ ظاهر نهان از این نمونه‌اند. این سازه‌های ناسازگار، ساخت زبانی شعر را به تعبیر شفیعی کدکنی (مولانا، ۱۳۸۸، ۹۹)، در چشم‌اندازی دیالکتیکی بازآفرینی می‌کند. استاد شفیعی از زبان ابن تیمیه، این ویژگی را برخاسته از مذهب اهل وحدت، یعنی قائلان به وحدت وجود می‌خواند (شفیعی کدکنی؛ در: مولانا، ۱۳۸۸، ۱۰۰).

شفیعی کدکنی سروده مولانا را با غزلی از بیلقانی (۱۳۵۸، ۲۴۵) می‌سنجد. پاره‌ای از مصراع‌ها در دو غزل، یادآور دیگری‌اند. برای نمونه، مصراع‌های «که شناسد ترا چنانکه تویی؟»، «این چنین در میان جان که تویی»، «گفتی آبی درین میان که منم/ من که باشم در آن میان که تویی»، «خسته‌ای را بدان زبان که تویی» از بیلقانی، با مصراع‌های «کی ببینم مرا چنان که منم؟»، «گفتی اسرار در میان آور/ کو میان اندرین میان که منم»، «در زبان نامدست آن که منم» از مولانا سنجیدنی است. شاید بتوان گفت: با همه نزدیکی‌ها، شعر بیلقانی، هیچ ارتباطی با نقاشی ندارد، اما در غزل مولانا این ارتباط آشکار است.

از دید همبستگی با نقاشی، بیت اول غزل و نیز گزارش افلاکی، با پاره‌ای از روایت در اعمال یوحنا^۶ سنجیدنی است. فرزند یوحنا از نقاش می‌خواهد بدون آن که یوحنا دریا بد، رخ‌نگاره‌ای از او بپردازد. بعد از پایان کار، فرزندش نقاشی را در پستو پنهان می‌کند. یوحنا پس از آگاهی از راز فرزند، به تصور این که، پسرش مانند بت‌پرستان زندگی می‌کند، به سرزنش او می‌پردازد که چرا در پی شمایل‌پرستی رفته است. فرزند می‌کوشد به پدرش بگوید که آن نقاشی، تصویر خود او است؛ از این رو، آینه‌ای می‌آورد تا در آن اول خودش را بنگرد، سپس شباهت نقاشی را به چهره خود

دریابد. یوحنا آنگاه گفت: «همان گونه که خداوند عیسی مسیح زنده است، این رخ‌نگاره نیز شبیه من است، اما نه همچون من، ای فرزند؛ درست مانند تصویر جسمانی من است. زیرا اگر نقاشی که مرا چنین کشیده است، بخواهد چهره‌ام را بازنمایی کند، او چیزی را بازخواهد شناخت (از دست می‌دهد)؛ (برای این کار) به چیزی فراتر از رنگ‌هایی که اکنون نزد تو است، و نیز تخته، ساروج و رزین، و حالت کالبدی من، پیری و جوانی و هر آنچه به چشم آید، نیاز دارد.» (James, 1924, 232-234).^۸ چند دهه پس از مولانا نیز مایستر اکهارت،^۹ الهی‌دان پرنفوذ آلمانی، سخن یوحنا را به زبان خود چنین بازمی‌گوید: «آنگاه که همانند خودم را بر دیوار نقش کنم، آن که همانندی را می‌بیند، مرا نمی‌بیند؛ ... ویژگی‌های چهره من، سرشت من نیست؛ آن‌ها پیشامدهای طبیعت‌اند.» (Coomaraswamy, 1935, 42).

بت‌شکنی و جنبش شمال‌زدایی

نقاشی مصر از دوره باستان با آیین‌های پرستش درآمیخته بود. این ویژگی‌ها در هنر آرامگاهی به اوج رسید. از دید مصریان، هر انسان را همزادی بود که پس از مرگش باقی می‌ماند، از این رو با مومیایی، کالبد او را حفظ می‌کردند. تابوت مومیایی را از چوب برمی‌گزیدند و آن را با نوشته‌ها و آرایه‌ها می‌آراستند. دیوار آرامگاه را با نقاشی یا نقش برجسته همراه می‌کردند (هارت، ۱۳۸۲، ۷۳). هماهنگ با باور به زندگی پس از مرگ، نقاشی‌ها و پیکرها را برای آن می‌ساختند که مردگان را تا ابد همراهی کند. هنر مصر با تغییر میانه‌ای نداشت. افلاطون می‌گوید: آنان نمونه‌های زیبا را برابر قوانین می‌ساختند و در معابد (برای) نگهداری می‌کردند و اجازه نمی‌دادند که کسی از آن قوانین بگذرد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۴۴). پژوهشگران تاریخ باستانی مصر در جستجوی روزگار پیشادودمانی، به گورستان‌های گسترده‌ای رسیدند و با کاوش در چیزهای تدفینی، بسیاری از رمز و رازهای شیوه کهن بازنمایی مصریان را بازشناختند. در کنار ابزارهایی مرتبط با کشاورزی، کار با سنگ برای ساخت خانه‌ها، معبد، و تدفین چشمگیر بود. آن‌ها پیکره‌های کوچکی از سنگ، عاج، استخوان و سفال را با دقت فراوان می‌ساختند. احموس، بنیادگذار سلسله هجدهم را آغازگر عصر تازه‌ای در مصر می‌دانند. باستان‌شناسان برپایه آثار این سلسله، انگیزه‌های جدیدی را بازمی‌یابند که سرآغاز چشمگیری در معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی و هنرهای دیگر بود (James, 2005, 48). این دستاوردها نزد آن‌ها بخشی از نمایش آیینی بازیابی و گسترش قدرت بود.

هنر مصر در روند تصویرپردازی به شیوه‌های چندوجهی بازنمایی شاه رسید: شاه همزمان، تجلی خدا، خداگونه و فرمانروایی نیکوکار و نماد زندگی بود. بر زمینه چنین تصویری، بازنمایی هم‌بسته با زندگی پس از مرگ در همبستگی با هنر آرامگاهی، رویکرد فراگیر هنر مصر بود (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۷). حمله اسکندر و فرمانروایی خاندان‌های بطلمیوسی و رومی در مصر به گسترش نقاشی و پیکرتراشی در سطح جامعه انجامید. شیوه چهره‌نگاری به طرز چشمگیری دگرگون شد. نه تنها سبک مصری در کنار سبک یونانی ادامه یافت، بلکه ترکیبی از دو سنت بازنمایی پدید آمد (Borg, 2012, 614). با استقرار فرمانروایی رومی در مصر، هنر آرامگاهی کارکردهای دیگری یافت. در کنار ریشه‌های مصری، بازنمایی برخی ویژگی‌های چهره در گذشته، مانند جواهرات، لباس‌ها و آذین‌ها در مرکز توجه قرار گرفت (Riggs, 2005, 95). در این شیوه چهره‌نگاری، نه تنها خاندان‌های فرمانروایی، بلکه بالاترین رده‌های اداری و مذهبی به همراه نخبگان محلی موضوع چهره‌نگاری بودند (Borg, 2012, 614).

شیوه بازنمایی یونانی-رومی از کرانه‌های مصر تا میان‌رودان، شام و روم شرقی گسترش یافت. انبوه مردم این تصویرها را برخوردار از نیروی فراطبیعی و واقعیتی برتر می‌پنداشتند. در سده نخست میلادی، مسیحیت در برابر این تصویرها ایستاد. پرستش بت‌ها در کتاب مقدس، نهی شده بود و پیروان مسیح تصاویر را برنمی‌تاییدند. پرسش‌های بازمانده در منابع روم شرقی که در سده‌های ۹-۸م. طرح شدند، گوشه‌هایی از دامنه نزاع تاریخی را کنار می‌زند: معنای نهی کتاب مقدس چیست؟ آیا بازنمایی از هر چیزی را دربرمی‌گیرد؟ یا هدف آن تنها پرهیز از بازنمایی خداست؟ مطلق «آفرینش» تصویر را نهی می‌کند؟ یا پرستش تصویر را؟ (باراش، ۱۳۹۹، ۹۵).

این واقعیت که نخستین تصویرهای مسیحی در حدود آغاز سده سوم (۲۰۰م.) پدیدار شدند، در آنجا که هیچ نشانه‌ای از آرای متکلمان مسیحی آن روزگار (سده‌های آغازین) درباره تصویر به جا نمانده، نمایانگر کشمکش برسر قدرت تصویر بود که از دیدگاه‌های اعتقادی و سیاسی نیرو می‌گرفت. مقبره‌های زیرزمینی بازیافته در روم کمی دیرتر از سال ۲۰۰م. تاریخ‌گذاری شدند؛ نخستین تابوت‌های مسیحی به حدود ۲۳۰م. برمی‌گردند؛ و نقاشی دیواری کلیسا در شهر دورا بر کرانه فرات میانی، نزدیک مرز ایران به همان تاریخ بازمی‌گردد (گرابر، ۱۹۸۰، ۷). بررسی این نقش‌ها از دگرگونی بنیادی در ساخت و صورت تصویر پرده برمی‌دارد: هنری ساده، بی‌تفاوت به جزئیات و ویژگی‌های فردی فیگور، به‌ویژه نشانه‌های دقیق چهره. این نقاشی‌ها رخدادهای بازنمایی نمی‌کنند، تنها به بازگویی آن‌ها می‌پردازند. برای بازگویی رویداد یا چهره خاص، کافی است چند ویژگی برجسته، بازنمایی شود. ویژگی‌هایی که به جای متمایز کردن تصویرها، تنها آن‌ها را یادآوری می‌کنند (گرابر، ۱۹۸۰، ۹۸). درک تصویر، بازتاب روشنایی بازنمایی نبود؛ بلکه برآیند آگاهی‌های پیشینی و تربیت بینندگان بود.

چالش بازنمایی در تمدن اسلامی

همزمان با برآمدن اسلام (سده ۷م.)، تصویر، هم نشانه بت‌پرستی بود و هم رخنه ارزش‌های مسیحی. در قرآن المصور (صورتگر) از اسماء الهی است.^{۱۰} جای که صورتگری از غیر خدا سر زند، یا به خواست الهی است،^{۱۱} یا نشانه سرپیچی^{۱۲} از فرمان او. برابر آیه ۲۴ سوره حشر، صورتگری کنش الهی است، از این تخصیص درمی‌یابیم بر پایه توحید، کسی را یارای آن نیست که در کنش الهی انبازی جوید. مصور واقعی تنها خداست، «و

کس را نه سزاست و نه رواست از مخلوقان که صورت‌گری کند» (مبیدی، ۱۳۸۲، ۸). در آیه ۴۹ سوره آل عمران، کنش صورت‌گری و دمیدن روح در آن، دو مرحله متمایز است. شرط پرنده شدن و جان یافتن، اذن الهی است. آیه‌های ۵۱-۵۲ سوره انبیاء، تماثل را در جایگاه بت‌پرستی سرزنش می‌کند. برداشت کنونی از آیه دوم (انبیاء، ۵۲، نیز، آل عمران، ۴۹)، با نگاه به آیات قرآن درباره مجسمه سامری، پررنگ می‌شود. در این آیات، «سخن از [نادرستی] گرایش عبادی به مجسمه گوساله است» (جباران، ۱۳۸۳، ۴۹) و سرزنش قرآن به عمل بنی‌اسرائیل، یعنی رویکرد عبادی آنان بازمی‌گردد.

در برابر آیات قرآن که پرستش صور و تماثل را نهی می‌کند، شماری از حدیث‌ها هرگونه دستیاری در ساخت تصویرها و تماثل را نهی می‌نماید. مسئله اصلی نهی تصویر در حدیث زیر از زبان پیامبر اسلام (ص) آمده است: فَقَالَ: سَمِعْتُ مُحَمَّدًا صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ «مَنْ صَوَّرَ صُورَةً فِي الدُّنْيَا كَلَفَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَنْ يَفْخَحَ فِيهَا الرُّوحُ، وَلَيْسَ بِنَافِخٍ» (بخاری، ۱۴۳۳هـ/۴۸۸). پیامبر اکرم (ص) فرمود: «کسی که صورت می‌کشد در روز قیامت مکلف می‌گردد که در آن روح بدمد، او روح‌دمنده نیست» (بخاری، ۱۳۹۲، ۴۸۰-۴۸۱).

این قول بر حرمت مطلق صورت‌گری دلالت می‌کند، یعنی ساختن هر صورتی را حرام می‌داند و گستره شمول آن چنان است که فن نقاشی را دربر می‌گیرد. برابر این حدیث، چالش الهیاتی پدیدآورنده، دمیدن روح در اثر است. گویی تنها چیزی که توانایی هنرمند را از همانندی با نیروی الهی بازمی‌دارد، دمیدن روح است. بخاری در میانه سده سوم (۵۲۵۶هـ) درگذشت، حدیثی که او گزارش کرده، به نیمه نخست سده اول هجری بازمی‌گردد. بنابراین، این حدیث آثاری را دربرمی‌گیرد که در فضای سنت‌های بازنمایی مصری - رومی یا بیزانسی - مسیحی پدید آمده بودند. گزارش دیده شدن این نقاشی‌ها تا زمان مولانا در منابع تاریخی آمده است. بر زمینه همین سنت‌های بازنمایی، مولانا با چالش الهیاتی تصویر روبه‌رو می‌شود.

مولانا و شمایل‌زدایی

مولانا در قونیه از دو سو با شمایل‌زدایی روبه‌رو بود. از یک سو، تربیت خاندانی (بلخی) او که در قونیه تداوم داشت، او را از گرایش به صورت‌ها (به‌شیوه بودایی) پرهیز می‌داد، گرایشی که در موسیقی کبیر به آن اشاره شده است (فارابی، ۱۳۷۵، ۲۰)؛ و از سوی دیگر، رویارویی با نقاشی‌ها، پیکرها و مومیایی‌های مصری و شمایل‌های بیزانسی-مسیحی، واکنش او را برمی‌انگیخت. برخورد مولانا با نقاشی و تصویر (صور، مصور) در آثار بازمانده از زندگی او، بسیار گسترده، گوناگون و ابتکاری است. این اندازه اشاره به نقاشی و به کارگیری آن برای بیان مطالب نو، حتی در کار شاعرانی که به آشنایی با نقاشی شناخته بودند، نیز دیده نمی‌شود.

در آثار مولانا، واژگان نقاشی، نقش و، در پاره‌ای از کاربردها واژه‌های نگار (نقش و نگار) و صور به بازنمایی برمی‌گردند. نقاشی در بیشتر کاربردها، کنشی انسانی است. از اشاره‌های اندک و نیز گزارش افلاکی در می‌یابیم که مولانا با نقاشی‌های مکتب بغداد و بیزانسی-مسیحی آشنا بود. در مثنوی، مولانا کار نقاشان چینی و رومی را در برابر هم می‌گذارد، تا بگوید نقاشی تنها رنگ گذاشتن بر صفحه نیست، گاهی کار نقاش، زدودن رنگ و صیقل‌زدن و رسیدن به بی‌رنگی است؛ «رنگ چون ابر است و بی‌رنگی مَهِی است» (مولانا، ۱۳۷۵ الف، ۱۶۵). بیننده برای دیدن ماه، باید ابرهای تیره را کنار بزند. از دید مولانا، نقاش ازل جهان در جهان، نقش نگاشته است.^۴ هستی اندر نیستی به جلوه درمی‌آید.^۵ نقاش‌ها برای جاودانگی به نیستی می‌گریند (مولانا، ۱۳۷۵ الف، ۱۵۳). استاد همایی (۱۳۷۶، ۶۶۰)، گرویدن به نیستی را در این معنا، عدم ارغونی می‌نامد، وجود مقید در هستی مطلق، فانی می‌شود. هر نقشی، نشانه آن نقاش بی‌نشان است.^۷ هیچ نقشی از نقاش نمی‌گریزد.^۸ نقش به سوی نقاش روان می‌شود، چونان جان، به سوی جان جان^۹ (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۰۱۹). اگر جوینده در هستی یا صورت بماند، در بت‌پرستی مانده است (مولانا، ۱۳۷۵ الف، ۱۳۹، بیت ۲۹۰۶). گذر از نقش به سوی نقاش، درآمد رویکرد مولانا به شمایل‌شکنی است. شمایل‌شکنی، بازگشت به بن و ریشه است. نقش و نگار، حجاب پدیداری نقاش است. برای دیدن نقاش باید همه آن نقش‌ها را شکست و زدود.^{۲۱}

از نمونه‌های پیش‌گفته درمی‌یابیم که رویکرد مولانا به شمایل‌شکنی، از دیدگاه کلامی (شرک و بت‌پرستی) درمی‌گذرد. نگرش او از گونه عاشقانه و عرفانی است. او نقش و صورت را مانعی در راه اتصال و یگانه شدن با سرچشمه هستی می‌یابد. نقش و صورت، پرده‌ای بر روح می‌کشد. یگانه شدن در نگاه مولانا، کنار زدن نقش‌ها و تجرید روح است. بر پایه روایت مسلط، صرف آفرینش نقش به چالش دمیدن روح در روز رستاخیز می‌کشید؛ اما دیدگاه مبتنی بر تقابل نقش و روح، نگرش به نقاشی را از بن دگرگون می‌کند. این تمایزگذاری با «حدیث صوره» که پیش‌تر آوردیم، هماهنگ است. نقش و نگار، بدون روح^{۲۲} طرح و رنگ بی‌حالت و بی‌جان است. چنین نقشی نمی‌تواند شباهت را بازنمایی کند. افزودن روح به نقش نیز، چالش بنیادین نقاشی در باورهای اسلامی را پیش می‌آورد.

پاره‌های هم‌بسته با نقاشی در غزل مولانا

پیش از پرداختن به شیوه بازنگری مولانا به نقاشی، بهتر است یک‌بار گزیده غزل را بخوانیم:

آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم

کی ببینم مرا چنان که منم؟!

گفتی: «اسرار در میان آور.»

کو میان اندر این میان که منم؟
 کی شود این روان من ساکن؟
 این چنین ساکن روان که منم
 بحر من غرقه گشت هم در خویش
 بوالعجب بحر بی کران که منم!
 ... گفتم: «اندر زبان چو در نامد
 اینت گویای بی زبان که منم!»
 می شدم در فنا چو مه بی پا
 اینت بی پای پادوان که منم!
 بانگ آمد چه می دوی؟ بنگر
 در چنین ظاهر نهران که منم
 شمس تبریز را چو دیدم من
 نادره بحر گنج و کان که منم

بیت‌ها از غزلیات شمس (مولانا، ۱۳۸۸، ۹۰۹) بازنویسی شده‌اند. بر پایه همین بیت‌ها و پاره‌های برگزیده، غزل را بخوانیم.

۱. **بی رنگ و بی نشان:** ویژگی‌های رنگ و نشان،^۴ آشناسه‌های دیداری اجسام در هماهنگی با ساختمان چشم است. از دید ابن هیثم (۱۶۰، ۱۹۸۳) نور و رنگ به مجرد حس ادراک می‌شود، اما ادراک ویژگی‌های بیشتر، افزون بر حس مجرد، نیازمند فرآیندهای دیگری است. او ادراک بالمعرفه را راهی به شناخت چیزها در یک نگاه می‌داند. انسان به محض دیدن شخصی که پیش‌تر دیده و شناخته، او را به جا می‌آورد. این شناسایی از راه هم‌پوشانی برخی ویژگی‌ها یا نشانه‌ها رخ می‌دهد (نظیف، ۱۳۹۴، ۲۶۳). مولانا تأکید می‌کند که از میان ویژگی‌های شناختنی (رنگ و نشان)، تصویر چهره او بی‌رنگ و بی‌نشان است. برخورد مولانا را از سه دیدگاه می‌توان پی گرفت. نخست، ویژگی‌های مادی و آشکار چهره در نقاشی بروز نیافته، از این‌رو، مولانا نمی‌تواند چهره خود را در آن بازشناسد؛ دوم، حالت چهره با همه سرزندگی، شباهتی به چهره اکنون مولانا ندارد؛ و سرانجام، مولانا رنگ و نشان روح را در پویایی و دم به دم نوشوندگی‌اش در تصویر باز نمی‌یابد.

حالت اول به مهارت نقاش در بازنمایی برمی‌گردد. توصیف نقاشانه از تصویر در مصراع اول (هماهنگ با افلاکی)، با حالت دوم می‌خواند. حالت سوم، درآمد چرخش به جان‌بینی است. اگر تصویر نتواند رنگ و نشان سوژه را بازنمایی کند، پس کی می‌توان از شباهت و همانندی سخن گفت؟ به سخن دیگر، تصویر بی‌رنگ و بی‌نشان، چگونه چهره‌ای را بازنمایی می‌کند؟ (به این پرسش برمی‌گردیم). توصیف مولانا از نقاشی، یادآور اشاره‌های او به «صورت گرمابه» در غزلیات است. نقاشی‌های گرمابه، تداوم سنت نقاشی پیشااسلامی در دوره اسلامی است. این نقاشی‌ها از آغاز سده دوم به ساختمان‌ها، کاخ‌ها و اندرونی‌ها بازگشت. فرمانروایان، کشیدن این نقاشی‌ها را به هنرمندان سفارش می‌دادند (عکاشه، ۱۳۸۰، ۸۲). نقاشی گرمابه^{۲۵} در کاربرد مولانا، استعاره از نقش بی‌جان و مرده است. «صورت گرمابه‌ها را روح نیست» (مولانا، ۱۳۷۵، ج ۱۴)؛ انسان اگر نخواهد صورت گرمابه باشد، باید به جستجوی روح درآید: «گر صورت گرمابه نه‌ای روح طلب کن / تا عاشق نقشی ز کجا روح پذیری» (مولانا، ۱۳۷۶، ۹۷۵).

۲. **اسرار و میان:** افلاکی (۱۳۶۲، ۴۲۵) می‌نویسد، نقاش نگاه‌ی کرد و به تصویر صورت مشغول شد، صورتی نقش کرد، دوم بار چون نظر کرد، دید که آنچه بار نخست دیده بود، آن نبود. این کار بارها تکرار شد. بیت دوم، پاسخی است به درخواست نقاش از مولانا: «گفتی اسرار در میان آور». اسرار چیست و به چه چیزی برمی‌گردد؟ مولانا در غزلی با ردیف «صورت را»، این پرسش را به میان می‌آورد که بنیاد صورت چیست؟ عقل کز خوان، بنیادکننده صورت نیست. پاسخ این پرسش، رازی است که از شمس‌الدین تبریزی می‌پرسد: «... بپرسیدم / از آن سَرّی، کزو دیدم همه ایجاد صورت را» (مولانا، ۱۳۷۶، ۷۳-۷۴). اسرار، راز آفرینش صورت است.

اسرار از گونه‌ی نادیدنی است. چرا نقاش از مولانا می‌خواهد نادیدنی‌ها را آشکار کند؟ پاسخ مولانا پرسش را ژرف‌تر می‌کند: میانی در میانه نمی‌بینم تا جای آشکار شدن اسرار باشد. میان چیست که مولانا از ندیدن آن سخن می‌گوید؟ مولانا در غزل دیگری، معنای میان را بازگو می‌کند: «گفتی که تو در میان نباشی / آن گفت تو هست عین قرآن؛ کاری که کنی، تو در میان نی / آن کرده حق بود، یقین دان» (مولانا، ۱۳۷۶، ۷۲۳). در قرآن کریم می‌خوانیم: فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتْ إِذْ رَمَيْتْ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ (انفال، ۱۷). سخن مولانا بازنمایی درون‌مایه همین آیه است. در اینجا به دیالکتیک کنش نقاشی و ایستادگی مولانا می‌رسیم. نقاش می‌کوشد تا آشکارگی مولانا را به تصویر کشد، اما مولانا در کنش نقاشی، امکان از میان رفتن و محو شدن خود را می‌نگرد. کنش نقاشی، بازنمایی محو شدن است. او خود را میانجی یا واسطه کنش هستی‌بخش نمی‌بیند. هستی (اسرار) بی‌میانجی از سرچشمه می‌تابد: «جمله خرابات، خراب تواند / جمله اسرار ز توست آشکار» (مولانا، ۱۳۷۶، ۴۶۰). کنش نقاش در بازنمایی محو شدن، هماهنگ با برداشت مولانا از کار نقاشان رومی است. رومی خواندن عین‌الدوله، نقاش بارگاه مولانا در گزارش افلاکی (۱۳۶۲، ۴۲۵)، دلالت‌های پنهان میان متن و بیرون متن را آشکار می‌کند.

۳. **روان:** بیت سوم غزل، «کی شود این روان من ساکن؟/ این چنین ساکن روان که منم»، پاسخی به پرسش پیشین است، چرا نقاش از مولانا خواست تا اسرار در میان آورد؟ ویژگی‌های بصری آن گونه که نقاش آن‌ها را درمی‌یابد و بازنمایی می‌کند، وابسته‌های کالبد مادی‌اند. مولانا نه تنها «میانی» برای در میان آوردن و آشکار کردن اسرار نمی‌یابد، زیرا خود را واسطه و میانجی کنش هستی‌بخش نمی‌داند؛ بر آن است که روان هستی‌یافته از فروزش الهی، یعنی «فیض هستی و اعطاء وجود از مبدء فیاض واجب الوجود، دم به دم، و آن به آن، و لحظه به لحظه بر موجودات و ماهیات امکانیه تجدید می‌شود» (همایی، ۱۳۷۶، ۱۶۴). در این روند پیوسته نوشودگی، هر ویژگی و نشانه‌ای، رنگ و نشان یک آن است؛ آنی که به تندی دگرگون می‌شود. برای آن که بتوان ویژگی پدیدار جان دگرگون‌شونده را آشکار کرد، باید بتوان روان را در نوشودگی مداوم بازنمایی کرد. کاری که در چارچوب نقاشی روحانی، به قلم احسن‌الصور ممکن می‌شود. بیت سوم بر زمینه چند یادآوری دریافت می‌شود:

۱-۳. نقاشی، بازنمایی جان بازتابیده بر کالبد مادی در یک «آن» است. مولانا در غزلیات شمس، بارها به این دریافت از نقاشی برمی‌گردد. یک‌بار، نقاش را نقش‌کننده پاره روح می‌خواند؛^۲ و بار دیگر می‌گوید، نقاش صورت غیبی جان را بازنمایی می‌کند؛^۲ یا از برانگیختن صد نقش و درآمیختن آن‌ها با روح سخن می‌گوید. یا در جای دیگری، حسام‌الدین، برانگیخته خود به ادامه سرودن مثنوی را «صقال روح» می‌خواند و از او می‌خواهد به صورت امثال و حکایات روح دهد (مولانا، ۱۳۷۵، ج ۱۶).^۳ گفتی اسرار در میان آور، اشاره به نشانه‌های روح در حرکت و نوشودگی مداوم است. چنین روحی در بند تن، و در حرکت و تکاپوی رهایی از آن است.

۲-۳. بازنمایی روح در نقاشی، به معنای بازداشتن آن از حرکت است. روح بازمانده از حرکت، از نوشدن بازمی‌ماند. عین‌الدوله هر بار پس از کشیدن رنگ و نشان چهره مولانا، چون سر برمی‌کرد، چیز دیگری می‌دید. مولانا تأکید می‌کند تا روان من، از حرکت باز نایستد، این ناسازگاری ادامه می‌یابد. از این دیدگاه، ساکن روان در کاربرد مولانا دو معنا دارد. در معنای نخست، به سویه بازنمایی‌شدگی روان در نقاشی برمی‌گردد. روان ساکن در نقاشی، نیروی شورآفرین و حرکت‌بخشنده به نقش‌ها و صورت‌ها است. نقش بی‌روح در نقاشی، نقش مرده است؛ اما روح بازایستاده در نقاشی، به نقش‌ها و صورت‌ها زندگی می‌دمد، رنگ را خوش می‌کند.

۳-۳. ساکن شدن روان، یا بازداشتن روح از حرکت در معنای دوم، برآیند نیل به فنا (فنا فی الله)، یا عدم ارغونی است. هم‌چنان که روش مولانا است، او فرآیند بازنمایی را در دیالکتیک پیچیده هستی و نیستی، به چرخش درمی‌آورد و از آن مایه‌های رهایی از رنگ و نشانه و کالبد و جسم می‌سازد. در این معنا، ساکن شدن روان، مرگ روان نیست؛ روح زمانی از حرکت (زمان‌مندی) بازمی‌ایستد که نشانه‌های پیوستگی خود را با جسم از میان ببرد و در هستی برین غرق شود. عدم ارغونی، سرآغاز جاودانگی نقش، و نقش انسانی است. روان برکنده از تعلقات مادی، به اصل خود، یعنی روان ازلی می‌پیوندد و جاودانه می‌شود.

۴. **بحر بی کران:** بیت چهارم، توصیف دیگری از حالت ساکن‌شدگی روان است. از دید مولانا، من (انانیت)، همانند بحری است که تنها با غرقه شدن در دریای آغازین هستی، به ساکن‌شدگی روان می‌رسد. تنها در این حالت، بزرگی و بی‌کرانگی روان آشکار می‌شود. آثار بزرگ و شکوهمند، از روان بی‌کران برمی‌خیزند. بزرگی روح در گسسته شدن از وابستگی به کالبد و پیوستن به سرچشمه ازلی است.

۵. **گویای بی زبان:** بیت پنجم، پاسخ درخواست به میان آوردن «اسرار» است. اگر آن ویژگی‌ها را نتوان به زبان آورد؛ خود روان در حرکت و نوشودگی پیوسته‌اش، گویا است و پاسخ طلبیده را بازگو می‌کند. مولانا در غزلی، شمس تبریزی را روح محض (مجرد) می‌بیند؛^۴ و در غزل دیگری، خودش را مانند روح؛^۴ پنهان می‌شناساند. از دید عرفانی، «گویای بی‌زبان» در سخن مولانا، نشانه رسیدن به مرتبه روح مجرد است. در حدیث مشهوری آمده است: «خداوند متعال فرمود، بنده من همواره می‌کوشد با انجام عبادات مستحبی به من تقرب یابد. پس هنگامی که او را به عنوان حبیب برگزیدم گوش او می‌شوم تا با آن بشنود، و چشم او می‌شوم تا با آن ببیند و دست او می‌شوم تا با آن کار کند و پای او می‌شوم تا با آن بدود...» (قرنوزانفر، ۱۳۸۱، ۸۹). بیت بعدی، «می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا...» به همین حالت جدا شدن از تعلقات بدنی اشاره می‌کند.

۶. **ظاهر نهان:** در اینجا، با فراخوان نگریستن به «ظاهر نهان» روبه‌رو می‌شویم. این تعبیر ناسازگار، توصیف روح در تجرید است. پیش‌تر اشاره کردیم که مولانا شمس تبریزی را روح محض خوانده است. در غزل دیگری می‌گوید: «دیده روح‌طلب را به رخس بسپارید» (مولانا، ۱۳۷۶، ۳۲۸). دیده روح‌طلب، همان چشمی است که در ظاهر نهان می‌نگرد. در بازخوانی بی‌رنگ و بی‌نشان (بیت اول)، یادآوری کردیم که بیت به حالت بی‌روح چهره و نقش (در برابر روان هر دم نوشونده) اشاره می‌کند. از دید مولانا، نقاشی از آن رو، وی را بازنمایی نمی‌کند که نقاش، روان را در چهره مولانا بر پرده نقاشی بازنگه داشت و آن را در حالت ایستا و ساکن‌شده به تصویر کشیده، اما این ساکن‌شدگی به رهایی روان او از کالبد نیانجامیده است. در برابر بازنمایی روان ساکن‌شده، نقاشی روحانی، حرکت روان را در نوشودگی مدام بازمی‌نمایاند. این بیت به امکان دیدن روان در حرکت و نوشودگی پیوسته‌اش تأکید می‌کند.

نقاشی از نگاه مولانا

غزل مولانا گفت‌وگوی چندلایه‌ای است که در لایه‌های درونی، میان تن و روان و در لایه‌های بیرونی، میان نقاش و سوژه درمی‌گیرد و بر زمینه شمایل‌شکنی از یک‌سو، و توان‌های بازنمایی از سوی دیگر پیش می‌رود. از دید شمایل‌شکنی، عقوبت نقاشی، عذابی الیم است. نقاش در روز قیامت باید بتواند به تصویر روح بدمد. مولانا انعطاف‌ناپذیری این دیدگاه را از دو سو به چالش می‌گیرد. در نگاه او، انگیزه روی آوردن به کنش نقاشی، عشق

است؛ و آنگاه که نقش‌ها را به آتش می‌سپارد، باز هم عشق نیروی برانگیزاننده است. از دید مولانا، بزرگ‌ترین عذاب در روز قیامت، دوری از وصال محبوب است. افلاکی (۱۳۶۲، ۵۵۳) یادآوری می‌کند که مولانا وقتی دانست که عین‌الدوله به نقاشی‌های بیزانسی از چهره عیسی و مریم (علیهما السلام) دل سپرده است، به او گفت، آن‌ها نقش بی‌جان‌اند، «تو که نقش با جانی و چندین صنایع داری و ساخته نقاشی [هستی] که عالم و آدم وما فی الارض والسما دست‌کار اوست روا باشد که ... خود را عاشق نقش بی‌جان بی‌معنی کنی؟»

مولانا در رویارویی با چالش دمیدن روح، دیده تازه‌ای مطرح می‌کند: روحی که در نقاشی بازتاب می‌یابد، بازایستاده از حرکت است. نقاش ماهر در بازنمایی ایستای روان، به نقش‌ها و صورت‌ها، رنگ و نشان می‌بخشد. این نگاه، سرآغاز چرخش از نقاشی جسمانی به نقاشی روحانی است. در تجربه عرفانی، رنگ و نشان، آنگاه به‌جا می‌ماند که تصویر از هر رنگ و نشان کالبد مادی زدوده شده باشد. نقش گسسته از روح، پرده‌ای کشیده بر روان است، اما نقشی که روح را بازتاب دهد، دیگر وابسته به کالبد مادی نیست؛ برانگیخته روح است. چنین نقشی حالات عاطفی را به روشنی و نیرومندی باز می‌نماید. این نگاه به نقاشی در برابر دیدگاه عالم مثال (در نقاشی) می‌ایستد. هرچند مولانا از دیده روح‌طلب، دیدن روح و بازنمایی روح سخن می‌گوید؛ اما او تنها در فراروی از نقاشی تجسمی به نقاشی روحانی، به چنین فرازی اشاره می‌کند؛ در حالی که نظریه عالم مثال، بر تضاد میان فضای دوبعدی و سه‌بعدی شکل گرفته است و سطح دوبعدی را تصویری از مراتب وجود می‌داند که بیننده را از افق حیات عادی به مرتبه‌ای عالی‌تر گذر می‌دهد (نصر، ۱۳۴۷، ۱۸). افق عالی‌تر از دید مولانا، افق نقاشی روحانی است که دست‌کار خدا است و هرگز به دست‌کار انسانی در سطح دوبعدی یا سه‌بعدی در نمی‌آید.

مولانا با حرکت از بازنمایی، به تجربه عرفانی، کارکرد نقاشی را از تشبیه (همانندی) به تنزیه (آینگی) فرامی‌خواند. در این نگرش، تجربه عرفانی، نقاشی را تحریم یا دگرگون نمی‌کند، بلکه درک نقاشی و تفسیر نقش را بر زمینه‌ای تاویلی به کنشی رهایی‌بخش تبدیل می‌کند. نقاش با خیره شدن به سوژه، تا هنگامی که نتواند از قشر و پوست درگذرد و روح نادیدنی را در سکون دریابد، نمی‌تواند تصویر را به شیوه‌ای جاندار و پویا بازنمایی کند. با این‌همه، نقاش بی‌کرائگی روح را در یک آن بازنمایی می‌کند، و نمی‌تواند همه عظمت روح گسسته از کالبد را دریابد و به تصویر درآورد. این دیدگاه، زمانی در غزلی از مولانا بازگو شده است که نقاشی در تمدن اسلامی، مرحله مهمی از دگرگونی را پشت سر می‌نهد و سرآغاز پدید آمدن مکتب‌های بزرگ نقاشی در ایران بود. در نگرش مولانا، اندیشه‌های نظری درباره نقاشی مصر، بیزانس - مسیحی و مکتب بغداد به هم می‌رسند. از نگاه تاریخی، این دیدگاه سرآغاز حرکت نقاشی به سوی بازیافتن کارکردهای تازه بود.

نتیجه

نظریه بازنمایی در تمدن اسلامی، به‌ویژه در نگاه مولانا، فراتر از بازتولید صورت‌های طبیعی، با مفاهیم حکمی و عرفانی درهم تنیده است. مولانا با آگاهی از زمینه‌هایی که در پی سنت‌های باستانی مصر و بازنمایی مسیحی-بیزانسی، شمایل‌شکنی را در فرهنگ اسلامی تقویت کرده بود؛ از چشم‌انداز دگرگونه‌ای به نقاشی نگریست. مایه‌های بنیادی نگرش مولانا به نقاشی از گونه الهیات و تجربه عرفانی است. او میان «نقاش جسمانی» و «نقاش روحانی» تمایزی بنیادین قائل می‌شود. نقاشی جسمانی، شباهت را در تقلید از نمادهای حسی دنبال می‌کند، اما دومی در پی بازنمایی نموده‌های روح است. این تمایز، در دل سنتی شکل می‌گیرد که از مصر باستان تا بیزانس و از جهان اسلامی تا سغدی و بودایی، تصویر را همواره قلمرو هم‌بستگی جهان محسوس و معقول تلقی کرده است.

نقاشی در چشم‌انداز اندیشه‌های مولانا، میان بازنمایی نمادهای حسی و نموده‌های روح، در جنبش است. مولانا تصویر را به قلمرو اشراق و آفرینش الهی پیوند می‌زند. روان در تک‌بودگی خود، در هم‌امیزی با کالبد، همواره در پویش و نو شدن پیوسته است؛ اما هنرمند در نقاشی جسمانی، روان ساکن شده را باز می‌نماید. اگر روان در پویش و نوشوندگی مداوم، ضامن حرکت کالبدها است؛ روان بازمانده از حرکت، ضامن جنبش و پویایی و بخشیدن زندگی به نقش‌ها و صورت‌ها است. روان ساکن شده در نقاشی، همواره رنگ و نشان گذشته روان اکنون و در تکاپوی نوشوندگی را باز می‌نماید. مولانا بازنمایی روان را در نقاشی جسمانی، نمادی از نابودی کالبد و رهایی روح در سفر جاودانه به دریای الهی می‌خواند. بر پایه دیدگاه مولانا، در نگرش به نقاشی جسمانی بر زمینه یادآوری نقاشی روحانی که کنش آفرینش الهی است، همواره از تشبیه و بازنمایی همانندی، به تنزیه و از میان بردن نقش و صورت فراخوانده می‌شویم، تا صفحه نقاشی به مجرای آینگی روح بدل شود. از این‌رو، بازنمایی نه بر حذف تصویر یا ترس از شمایل، بلکه بر دگرگونی در معنا و کارکرد تصویر استوار است. درک عمیق مولانا از تصویر، آینه‌ای به روی درک عرفانی از هستی می‌گسترده که در آن «صورت» نه آماج بازآفرینی شباهت، بلکه آستانه‌ای برای کشف و یادآوری نیروی همانندی‌آفرین روان است.

پی‌نوشت

۱. ان اشد الناس عذابا عندالله يوم القيامة المصوّرون (بخاری، ۱۴۳۳هـ ۴۸۶).

۲. فارابی در موسیقی کبیر به «التزویق و التماثل» اشاره می‌کند (فارابی، ۱۹۶۷، ۶۳).

۳. کاربرد «البرابی و الصور» (مسعودی، ۲۰۰۵، ۲۶۹) در مروج الذهب نیازمند بررسی موشکافانه است. ابوالقاسم پاینده در برگردان مروج، آن را به طلسم‌خانه برگردانده است. استاد محمدعلی موحد در برگردان سفرنامه ابن بطوطه می‌نویسد: «برابی (جمع برابا) به معنی معابد از لغت قطبی ... است» (در: ابن بطوطه، ۱۳۷۶، ۴۸۹). مسعودی در روشنگری برای نوشته است: «و جعلت فی البرابی صور من یرد من کل ناحیه»، تصویر کسانی که از هر سو به جانب مصر می‌آمدند در برابی نقش شده بود (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۴۹). یاقوت حموی (۱۹۰۶، ۹۵) در معجم البلدان، برابی (جمع: برابا) را «لموضع العباده أو البناء المحکم أو موضع السحر» می‌نامد (معبد، قلعه، سحرخانه).

۵. نخستین بار، استاد نصرالله پورجوادی (۱۳۶۷) اشاره منشی را به نقاشی در برگردان کلیله و دمنه یادآوری کردند و با کاوش در منابع کهن تر کلیله و دمنه نشان دادند که این اشاره بازمانده از متن‌های پهلوی، سریانی و عربی است و شاید از متن هندی به متون دیگر رسیده باشد.

ع قال ابن عزیز: أنا أصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط. فقال القصیر: لكن أنا أصورها فإذا نظرها الناظر ظن أنها داخله فی الحائط (مقریزی، ۱۹۹۵، ب، ۲۹۰).

۷. The Acts of John.

۸. همچنین، نگاه کنید به: تاتارکیویچ (۱۳۹۶، ۳۸۳۷).

۹. Meister Eckhart, 1260-1327

۱۰. هو الله الخالق البارئ المصور (حشر، ۲۴): هوالذی یصورکم فی الارحام کیف یشاء (آل عمران، ۶): خلق السموات و الارض بالحق و صورکم فاحسن صورکم (تغابن، ۳).

۱۱. برای آشنایی با یک بحث گسترده‌تر درباره صورت و صورتگری از دید قرآن (نک: بلخاری، ۱۳۹۴، ۱۲۵-۱۳۸).

۱۲. اَنی قد جتکم بأیه من ربکم اَنی اخلق لکم من الطین کهیئته الطیر فانفخ فیہ فیکون طیراً باذن الله (آل عمران، ۴۹). «بی‌گمان من از جانب پروردگارتان برای‌تان نشانه‌ای (ربانی) آورده‌ام؛ که من به‌راستی از کل برای شما (چیزی) به شکل پرند می‌سازم، آن‌گاه در آن می‌دمم، پس به اذن خدا پرندهای می‌شود» (برگردان صادقی تهرانی، ۱۳۸۷، ۱۷۹). هم‌چنین، در سوره سبا می‌خوانیم: یعملون له ما یشاء من محاریب و تماثل و جفانی کالجواب و قدور راسیات (سبا، ۱۳): «برای او آنچه می‌خواست - از محراب‌ها و مجسمه‌ها و ظروف بزرگ مانند حوضچه‌ها و دیگرهای فرورفته در زمین می‌ساختند» (برگردان صادقی تهرانی، ۱۳۸۷، ۴۲۹).

۱۳. و لقد آتینا ابراهیم رُشدَه من قیس و کنا به عالمین اذ قال لایبیه و قومیه ما هذه التماثل الّتی انتم لها عاکفون (انبیاء، ۵۱-۵۲): «و به راستی و درستی، از پیش به ابراهیم رشدش (و رشادتش) را دادیم، حال آنکه ما به (شایستگی) او بسی دانا بوده‌ایم، چون که به پدرش و قومش گفت: این مجسمه‌هایی که شما با تعظیم دل داده و ملازم آنها شده‌اید، چیستند؟» (برگردان صادقی تهرانی، ۱۳۸۷، ۳۲۶).

۱۴. جهان در جهان، نقش صورت گرفت/ کدام است از این نقش‌ها، آن ما (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۳۸).

۱۵. هستی اندر نیستی بتوان نمود/ مال‌داران بر فقیر آرند جود (مولانا، ۱۳۷۵، الف، ۱۵۳). در تفسیر این بیت می‌خوانیم: «هستی خویش را در آینه وجود حق تواند دید» (شهیدی، ۱۳۸۰، الف، ۵۹)، «زیرا هستی را در نیستی می‌توان نشان داد» (زمانی، ۱۳۹۸، الف، ۹۲۷).

۱۶. آینه هستی چه باشد؟ نیستی/ نیستی بر، گر تو ابله نیستی (مولانا، ۱۳۷۵، الف، ۱۵۳). در تفسیر این بیت می‌خوانیم: «اگر بنده‌ای بخواهد خود را ببیند باید نیست شود تا در آینه وجود حق تجلی کند» (شهیدی، ۱۳۸۰، الف، ۵۹).

۱۷. این نقش‌ها نشانه نقاش بی‌نشان/ پنهان ز چشم بد هله تا بی‌نشان رویم (مولانا، ۱۳۷۶، ۶۴۶).

۱۸. تو دیدی هیچ نقشی را که از نقاش بگریزد/ تو دیدی هیچ وامق را که عذرا خواهد از عذرا (مولانا، ۱۳۷۶، ۷۴): و در بیت‌های دیگری می‌گوید: ای گزیده نقاش از نقاش خود/ کی جدایی، کی جدایی، کی جدا (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۱۲): تو چو نقشی، نهی از کف نقاش مکوش/ وثنی، چون ز کف کلک و شمن بگریزی (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۰۶۵).

۱۹. ای نقش شدی به سوی نقاش/ وی جان سوی جان گذشتی (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۰۱۹).

۲۰. بت‌پرستی چون بمانی در صور/ صورتش بگذارد و در معنی نگر (مولانا، ۱۳۷۵، الف، ۱۳۹). در تفسیر این بیت تأکید شده است، بت‌پرستی توقف در صورت یا شکل معین چیزی است، از این رو، ثمره آن پستی و انحطاط است. حق تعالی در همه اشیاء جلوه می‌کند، هیچ چیز جامع تمام اوصاف او نتواند بود. توقف بر یک چیز مانع از رسیدن به ویژگی‌های اشیاء دیگر، در نتیجه همه اوصاف حق تعالی است (فروزانفر، ۱۳۸۹، ۱۱۹۴، بیت ۲۸۹۳).

۲۱. رومیان گفتند نه نقش و نه رنگ/ در خور آید کار را جز دفع زنگ، در فروبستند و صیقل می‌زدند/ همچو گردون ساده و صافی شدند؛ ... هر چه اندر ابر صوّ بینی و تاب/ آن ز اختر دان و ماه و آفتاب (مولانا، ۱۳۷۵، الف، ۱۶۵).

۲۲. وارهان مر فاختارن فخر را از ننگ جان/ در ره نقاش بشکن جمله این نقش و نگار (مولانا، ۱۳۷۶، ۴۲۳).

۲۳. در غزلی می‌گوید: «ای روح دست برکن و بنمای رنگ خوش/ کاین‌ها همه به جز کف و نقش و نگار نیست» (مولانا، ۱۳۷۶، ۲۰۵). برکن از برگردن به معنای بلند کردن، و از برگردن، به معنای زدن، مالیدن (دهخدا، ۱۳۷۷، ۴۶۰۶-۴۶۰۷) است.

۲۴. ویژگی شناخت جسم، دریافت رنگ و نقش است. «در رنگ کجا آید؟ در نقش کجا گنجد؟ نوری که ملک سازد جسم بشر ما را» (مولانا، ۱۳۷۶، ۷۸). کاربرد نقش و نشان، نشان و رنگ، رنگ و نقش، نقش و رنگ، نیز در غزلیات شمس آمده است.

۲۵. در غزلیات شمس و مثنوی می‌خوانیم: «زنده ندیدی که تا مرده نماید تو را/ چند کشتی در کنار صورت گرمابه را» (مولانا، ۱۳۷۶، ۱۲۴): «نی‌نی تو بنال ای دل زیرا که من مسکین/ بی‌صورت او هستم، چون صورت گرمابه» (مولانا، ۱۳۷۶، ۸۶۸): «خود بدانی چون بر من آمدی/ که تو بی من نقش گرمابه بدی» (مولانا، ۱۳۷۵، ب، ۴۶).

۲۶. «پس شما آنان را نکشید، ولی خدا آنان را کشت و چون (ریگ به طرف آنان) افکندی، تو (خود) نیفکندی، بلکه خدا افکند» (برگردان صادقی تهرانی، ۱۳۸۷، ۱۷۹).

۲۷. «پاره روح را کند نقشی/ گویدت دلبر مصور گیر» (مولانا، ۱۳۷۶، ۴۵۹).

۲۸. «در چشم من نیاید خوبی هیچ خوب/ نقاشی جسم جان را غیبی صور دهد» (مولانا، ۱۳۷۶، ۳۵۵).

۲۹. «صد نقش برانگیزم، با روح درآمیزم/ چون نقش تو را بینم در آتش اندازم» (مولانا، ۱۳۷۶، ۵۶۳).

۳۰. شارحان مثنوی روح را در این کاربرد، حقیقت (حقیقت مثل‌ها)، (شهیدی، ۱۳۸۰، ب، ۲۹): و حقیقت و کمال (زمانی، ۱۳۹۸، ب، ۷۱) معنی کرده‌اند.

۳۱. نگاه کنید به پانویست شماره ۲۸.

۳۲. نگاه کنید به پی‌نوشت شماره ۲۱.

۳۳. «باقیش برنویسد آن شهریار لوح/ نقاش چین بگوید تو نقش‌ها مچین؛ نقاش چین بگفتم آن روح محض را/ آن خسرو یگانه تبریز شمس دین» (مولانا، ۱۳۷۶، ۷۶۸).

۳۴. «ز خوشدلی و طرب در جهان نمی‌گنجیم/ ولی ز چشم جهان همچو روح پنهانم» (مولانا، ۱۳۷۶، ۶۵۶).
 ۳۵. ان الله تعالى قال: من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب، وما تقرب إلى عبدي بشيء أحب إلى مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرب إلى بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني لأعطينه، وإن استأذني لأعيزته... (نک: فروزانفر، ۱۳۸۱، ۸۹).
 فروزانفر این حدیث را در توضیح بیت «رو که بی‌بصر تویی/ سر تویی، چه جای صاحب سر تویی» از مثنوی مولانا آورده است.

کتابنامه

- قرآن کریم. (۱۳۸۷). (محمد صادقی تهرانی، مترجم). کلیدر.
- ابن بطوطه. (۱۳۷۶). *سفرنامه ابن بطوطه* (ج. ۱، محمدعلی موحد، مترجم). آگه.
- ابن ندیم، محمدبن اسحاق. (۱۳۸۱). *الفهرست* (محمد رضا تجدد، مترجم). اساطیر.
- اتینگهاوزن، ریچارد، و گرابر، الک (۱۳۸۳). هنر و معماری اسلامی (۱) ۱۲۵۰-۶۵۰ (یعقوب آژند، مترجم). سمت.
- افلاطون. (۱۳۸۰). *دوره کامل آثار* (ج. ۴، محمدحسن لطفی، مترجم). خوارزمی.
- افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۲). *مناقب العارفین*. دنیای کتاب.
- باراش، موشه. (۱۳۹۹). *نظریه‌های هنر از افلاطون تا وینکلمان* (محمد رضا ابوالقاسمی، مترجم). چشمه.
- بخاری، ابو عبدالله محمد. (۱۳۹۲). *صحیح البخاری* (ج. ۶، عبدالعلی نور احراری، مترجم). احمد جام.
- بلخاری، حسن. (۱۳۹۴). *نظریه تجلی در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی*. نشر فرهنگ اسلامی.
- بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). *دیوان مجیرالدین* (محمد آبادی، مصحح). تاریخ و فرهنگ ایران.
- پور جوادی، نصرالله. (۱۳۶۷). مفهوم پرسپکتیو در کلیله و دمنه و علل حذف فضای سه‌بعدی در نقاشی‌های اسلامی. *نشر دانش*، ۴۷ (۳)، ۱۸-۳۰.
<https://ensani.ir/fa/article/293237>
- تاتارکیویچ، ولادیسلاف. (۱۳۹۶). *تاریخ زیبایی‌شناسی، جلد دوم: زیبایی‌شناسی قرون وسطا* (هادی ربیعی، مترجم). مینوی خرد.
- جباران، محمد رضا. (۱۳۸۳). *صورت‌نگری در اسلام*. سوره مهر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه* (ج. ۳). دانشگاه تهران.
- دیویس، پنه‌لوپه جی. بی.، و همکاران. (۱۳۸۸). *تاریخ هنر جنسون* (فرزان سجودی، سرمترجم). میردشتی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۸). *سر نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی* (ج. ۱ و ۲). علمی.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۸ الف). *شرح جامع مثنوی معنوی* (ج. ۱). اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۸ ب). *شرح جامع مثنوی معنوی* (ج. ۶). اطلاعات.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی*. آگه.
- شهیدی، سیدجعفر. (۱۳۸۰ الف). *شرح مثنوی* (ج. ۱). علمی و فرهنگی.
- شهیدی، سیدجعفر. (۱۳۸۰ ب). *شرح مثنوی* (ج. ۶). علمی و فرهنگی.
- عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی* (سیدغلامرضا تهامی، مترجم). حوزه هنری.
- غزالی، ابو حامد. (۱۳۸۰). *کیمیای سعادت* (ج. ۲: ربع مهلکات و ربع منجیات، حسین خدیوچ، مصحح). علمی و فرهنگی.
- فارابی، ابونصر. (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر* (آذرتاش آذرنوش، مترجم). پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). *مناقب العارفین*. در اسماعیل سعادت (ویراستار)، *دانشنامه زبان و ادب فارسی* (جلد ۶، صفحات ۲۰۷-۲۱۱). فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۱). *احادیث و قصص مثنوی* (حسین داودی، مترجم). امیرکبیر.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۹). *شرح مثنوی شریف* (ج. ۳). زوار.
- کشمیری، مریم. (۱۴۰۳). در جستجوی نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته به گزارش ابن‌هیثم در المناظر. *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱۹-۳۳، ۱۹-۳۳. 10.22059/jfava.2024.374442.667262
- ۲۹ (۳)، ۱۹-۳۳. گواشانی، دوست محمد. (۱۳۷۲). *دبیاچه* (نجیب مایل هروی، ویراستار)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی* (صص. ۲۵۹-۲۷۶). آستان قدس رضوی.
- محمدی، پروانه. (۱۳۷۹). افلاکی (سید محمد کاظم موسوی بجنوردی، سرویراستار). *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی* (ج. ۹). مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. ۵۸۹-۵۹۱.
- مسعودی، علی بن الحسین. (۱۳۸۲). *مروج الذهب* (ج. ۱، ابوالقاسم پاینده، مترجم). علمی و فرهنگی.
- منشی، نصرالله. (۱۳۹۲). *کلیله و دمنه* (مجتبی مینوی، مصحح). ثالث.

مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۶۰). *گزیده غزلیات شمس* (محمدرضا شفیعی کدکنی، ویراستار). کتابهای جیبی.
 مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۷۵ الف). *مثنوی، مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرستها* (ج. ۱، محمد استعلامی، ویراستار). زوار.
 مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۷۵ ب). *مثنوی، مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرستها* (ج. ۴، محمد استعلامی، ویراستار). زوار.
 مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۷۵ ج). *مثنوی، مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرستها* (ج. ۶، محمد استعلامی، ویراستار). زوار.
 مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۷۶). *کلیات شمس یا دیوان کبیر* (بدیع الزمان فروزانفر، مصحح). امیر کبیر.
 مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۸۸). *غزلیات شمس تبریز* (ج. ۱ و ۲، محمدرضا شفیعی کدکنی، ویراستار). سخن.
 میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۸۲). *کشف الاسرار و عده لابرار* (ج. ۲، علی اصغر حکمت، مصحح). امیر کبیر.
 نصر، سیدحسین. (۱۳۴۷). *عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. باستان شناسی و هنر ایران*، ۱ (۱)، ۱۶-۲۱.
 نظامی عروضی، احمد بن عمر. (۱۳۸۸). *چهار مقاله و تعلیقات* (محمد قزوینی، محمد معین، مهدخت معین، مصححان). صدای معاصر.
 نظیف، مصطفی. (۱۳۹۴). *ابن هیثم و دانش نورشناسی: آراء و اکتشافات* (فاطمه موحدی طوسی، مترجم). دانشگاه تهران.
 واصفی، زین الدین محمود. (۱۳۵۰). *بنایع الوقایع* (ج. ۲، الکساندر بلدروف، مصحح). بنیاد فرهنگ ایران.
 هارت، فردریک. (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال: تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی، معماری* (هرمز ریاحی، سرویراستار). پیکان.
 همایی، جلال الدین. (۱۳۷۶). *مولوی نامه: مولوی چه می گوید؟* (ج. ۱ و ۲). هما.

ابن ندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۴۸ هـ.ق.). *الفهرست*. المکتبه التجاریه الکبری.
 ابن هیثم، حسن. (۱۹۸۳). *المناظر* (مقالات ۱ و ۲ و ۳، عبدالحمید صبره، مصحح). المجلس الوطنی قسم التراث العربی.
 بخاری، ابوعبدالله محمد. (۱۴۳۳ هـ.ق.). *صحیح البخاری* (ج. ۷). دارالتأصیل.
 فارابی، ابونصر. (۱۹۶۷). *کتاب الموسیقی الکبیر* (غطاس عبدالملک خشبه، محقق). دارالکتب العربی.
 مسعودی، علی بن الحسین. (۲۰۰۵). *مروج الذهب و معادن الجواهر* (الجزء الاول، کمال حسن مرعی، مصحح). مکتبه العصریه.
 مقریزی، تقی الدین. (۱۹۹۵ الف). *المواعظ و الاعتبار فی ذکر الخطط و الآثار* (ج. ۱، ایمن فؤاد سید، مصحح). الفرقان للتراث اسلامی.
 مقریزی، تقی الدین. (۱۹۹۵ ب). *المواعظ و الاعتبار فی ذکر الخطط و الآثار* (ج. ۴، ایمن فؤاد سید، مصحح). الفرقان للتراث اسلامی.
 یاقوت حموی، شهاب الدین آبی عبدالله. (۱۹۰۶). *کتاب معجم البلدان* (ج. ۲، محمدامین الخانجی، مصحح). بمطبعه السعاده.

Borg, Barbara E. (2012). Portraits (Christian Riggs), *The oxford handbook of Roman Egypt* (pp. 613-629). University Press.

Coomaraswamy, Ananda k. (1935). Mediaeval aesthetic: I. dionysius the pseudo-aeropagite, and ulrich engelberti of strassburg. *The art Bulletin*, 17 (1), 31-47.

James, M.R. (1924). *The apocryphal new testament* (M. R. James, Trans.). Oxford University Press.

James, T.G.H. (2005). *The british museum concise entroduction to ancient Egypt*. The University of Michigan press.

Riggs, Christian (2005). *The beautiful burial in Roman Egypt, art, identity, and funerary religion*. Oxford University Press.

Mawlānā's Ontological Encounter with Painting in Selected Verses from the Dīwān-e Kabīr

Pre-Islamic traditions of representation in Egypt, Mesopotamia, and India fostered the belief that painting was a great sin, as the painter was seen as challenging God. Consequently, the words of Mawlana Jalal al-Din Muhammad, the 13th-century Persian poet and mystic, in works such as the *Maṭnawī* and the *Ghazaliat-e-Shams*, reflect an alternative perspective on iconoclasm, the Byzantine Christian painting tradition, and the role of painting in Islamic civilization. This study poses the following questions: What are the primary themes in Mawlana's perspective on painting? How does he reconcile the iconoclastic movement, Byzantine Christianity portraiture, and the continuity of painting in Islamic civilization based on religious teachings? The study seeks to conceptualize Mawlana's mystical approach to painting. The primary objective is to examine the historical challenges in perspectives on painting from a theological standpoint. Additionally, the study aims to employ a visual approach in reinterpreting Mawlana's ghazal and to reassess his hermeneutical view of painting.

Methodologically, this study is grounded in historical analysis. It progresses through the pragmatic examination of lexicon and concepts within the context of Mawlana's discourse and that of his contemporaries. Furthermore, it necessarily compares these notions with surviving examples of paintings from the traditions of Egypt, Mesopotamia, ancient Byzantine, and Islamic civilization. The foundational premises of the study include an exploration of Mawlana's statements and concepts regarding painting, the derivation of his beliefs from Islamic teachings, and the influence of Sufism and mysticism on his thought. The structuring of concepts and fragments of his ghazals reveals that Mawlana, by distinguishing between corporeal painting and spiritual painting, seeks to resolve the dilemmas associated with painting and demonstrate that the mere act of painting is not inherently sinful.

Mawlana's ghazal constitute a multilayered dialogue. Internally, this dialogue unfolds between the self and the soul, while externally, it occurs between the painter and the subject, advancing within the framework of iconoclasm on one hand and the potentials of representation on the other. From an iconoclastic perspective, engaging in the act of painting brings immense torment to the painter. Moving from the experience of tangible representation to mystical experience, Mawlana invites painting to transition from similitude (resemblance) to transcendence (purification/mirroring). In this perspective, mystical experience grounded in revelatory theology does not abolish painting but rather transforms its perception and interpretation into a liberating act within a hermeneutical framework. The painter, by gazing at the subject, cannot truly animate the image unless he transcends the superficial layer and perceives the unseen soul in stillness. Nevertheless, the painter remains the representative of the soul's infinitude in a fleeting moment and cannot fully grasp and depict the entirety of the soul's grandeur. This viewpoint is articulated in one of Mawlana's ghazals at a time when painting in Islamic civilization was undergoing a crucial transformation, marking the emergence of major artistic schools in Iran. In Mawlana's perspective, theoretical ideas concerning Egyptian, Byzantine Christianity, and Baghdad School painting traditions converge. From a historical standpoint, this perspective marks the beginning of painting's journey in Islamic civilization toward rediscovering its theoretical foundations and new functions.

Key words

Ghazaliat-e-Shams, Divan-I Kabir, Islamic Paintings, iconoclasm.

Sources

- Abul-Ma'ali-Nasrallah (2013). *Kalilah va dimnah* (M. Minavi, Ed.). Saless pub. (in Persian).
- al-Aflaki, Shams al-Din Ahmad. (1983). *Manakib al-arifin*. Donyaye-Ketab Pub. (in Persian).
- al-Bukhari, M. (2011). *Sahih al-bukhari* (vol. 7). Dar al-Tasil. (in Arabic).
- al-Farabi, A.N. (1967). *Kitab al-musiqi al-kabir* (Gh.A.M. Khashabah, Ed.). Dar al-Kotob-e Arabi. (in Arabic).
- al-Haytham, H. (1983). *Kitab al-manazir* (books. I-III, A. Sabra, Ed.). The national council for culture, arts and letters. (in Arabic).
- al-Maqrizi, T.A. (1995a). *al-Mawā'iz wa-al-I'tibār bi-Dhikr al-Khiṭaṭ wa-al-āthār* (vol. 1, I.F. Seyed, Ed.). al-Forqn. (in Arabic).
- al-Maqrizi, T.A. (1995b). *al-Mawā'iz wa-al-I'tibār bi-Dhikr al-Khiṭaṭ wa-al-āthār* (vol.4, I.F. Seyed, Ed.). al-Forqn. (in Arabic).
- Barasch, M. (2020). *Theories of art: from Plato to Winckelmann*. (M.R. Abolghasemi, Trans.). Cheshmeh pub. (in Persian).
- Bileqani, Modjir al-Din (1979). *Diwan-e mojir al-din*. Mohammad Abadi. History and Culture of Iran Institute. (in Persian).
- Bolkhari Ghehi, H. (2015). *Manifestation theori*. Daftar-e Nashr-e Farhang-e Islami. (in Persian).

- Borg, Barbara E. (2012). Portraits (Christian Riggs), *The oxford handbook of Roman Egypt* (pp. 613-629). University Press.
- Bukhari, M. (2013). *Sahih al-bukhari* (vol. 6, A.A.N. Ahrari, Trans.). Ahmad Jam Publications. (in Persian).
- Coomaraswamy, Ananda k. (1935). Mediaeval aesthetic: I. dionysius the pseudo-aeropagite, and ulrich engelberti of strassburg. *The art Bulletin*, 17 (1), 31-47.
- Davies, P.J.E. and Others .(2009). *Janson's history of art: the western tradition*, translated by Farzan Sojoodi. Mirdashti Publisher. (in Persian).
- Dehkhoda, A. (1998). *Loghatname :encyclopedia dictionary*, (M. Moin and J. Shahidi, eds.). Tehran University press. (in Persian).
- Ettinghausen, R. and Grabar, O. (2007). *The art and architecture of islam (1), 650-1250*, (Y. Azhand, Trans.). SAMT. (in Persian).
- Farabi, A.N. (1996). *Kitab musiqi kabir*. (A. Azarnoush, Trans.). Institute for humanities and culture studies. (in Persian).
- Fotoohi-Rudmajani, M. (2016). Manakib al-arifin. In (E. Saadat, Ed.). *Encyclopaedia of persian language and literature* (vol. 6, pp. 207-211), Academy of persian language and literature. (in Persian).
- Furozanfar, B. (2002). *Ahādis va gesas-e Masnavi*. (H. Davoodi, Trans.). AmirKabir pub. (in Persian).
- Furozanfar, B. (2010). *Sharh-e masnavi-e shareef* (vol. 3). Zavar pub. (in Persian).
- Ghazali, A.H. (2001). *Keemiya-e saadat* (vol. 2, H. Khadiv-Jam, Ed.). Elmi-o-Farhangi pub. (in Persian).
- Goashani-Heravi, Dust-Mohammad (1993). Preface of Bahram-Mirza album, (N. Mayil-Hirawi, Ed.), *The art of bibliograpy in islamic civilization* (pp. 259-276). Behnashr pub. (in Persian).
- Hartt, F.E. (2003). *Art: A history of painting, sculpture, architecture* (H. Riahi, Trans.). Paykan Press. (in Persian).
- Holy Quran. (2003). (M. Sadeqi-Tehrani, Trans.). Kelidar Pub. (in Persian).
- Homaee, J. (1997). *Mowlavinameh: what Mowlavi say?* (vols. 1-2). Homa pub. (in Persian).
- Ibn al-Nadim, M.I. (1929). *al-Fihrist*. al-Maktabat al-tejariat al-Kobra. (in Arabic).
- Ibn al-Nadim, M.I. (2002). *al-Fihrist*. (M. R. Tajadod, Trans.). Asatir Pub. (in Persian).
- Ibn Batuta. (1997). *Tuhfat an-Nuẓẓār fī gharāʾib al-aṣṣār wa ʿajāʾib al-asfār*. Translated by Mohammad Ali Movahed. Agah pub. (in Persian).
- Jabaran, M.R. (2004). *Iconography in Islam*. Sooremehr pub. (in Persian).
- James, M.R. (1924). *The apocryphal new testament* (M. R. James, Trans.). Oxford University Press.
- James, T.G.H. (2005). *The british museum concise entrodution to ancient Egypt*. The University of Michigan press.
- Keshmiri, M. (2024). In search of paintings with advanced visual errors according to Ibn al-Haytham's account in al-Manazir, *Journal of fine arts: visual arts*, 29(3), 19-33, 10.22059/jfava.2024.374442.667262. (in Persian).
- Masudi, A. H. (2003). *Morūj ul-ḡahab wa Ma ʿādīn ul-jūhar* (vol. 1, A.Gh. Payandeh, Trans.). Elmi-o-Farhangi pub. (in Persian).
- Masudi, A. H. (2005). *Morūj ul-ḡahab wa Ma ʿādīn ul-jūhar* (vol. 1, K.H. Maree, Ed.). Maktabat al-asrieh. (in Arabic).
- Meybodi, A.R. (2003). *Kashf al-asrar va oddat al-abrar* (vol. 2, A.A. Hekmat, Ed.). AmirKabir pub. (in Persian).
- Mohammadi, P. (2000). Aflaki, (S.M.K. Mousavi-Bojnourdi Ed.), *Encyclopaedia Islamica* (vol. 9, pp. 589-591). The centre for the great islamic encyclopaedia. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (1981). *Gozide-ye ghazaliyat-e Shams* (M.R. Shafie-Kadkani, Ed.). Ketabhaye Jibi pub. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (1996a). *Masnavi* (vol, 1, M. Estelami, Ed.). Zavar pub. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (1996b). *Masnavi* (vol, 4, M. Estelami, Ed.). Zavar pub. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (1996c). *Masnavi* (vol, 6, M. Estelami, Ed.). Zavar pub. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (1997). *Koliat-e Shams-e tabrizi* (B. Furozanfar, Ed.). AmirKabir pub. (in Persian).
- Mowlavi, J.M. (2009). *Ghazaliat-e Shams* (vols. 1-2, M.R. Shafie-Kadkani, Ed.). Sokhan pub. (in Persian).
- Nasr, S.H. (1968). The world of imagination and the concept of space in the Persian miniature, *Iranian archaeology and art*, 1(1), 16-21. (in Persian).
- Nazif, M. (2015). *al-Hasan ibn al-Haytham: his optical studies and discoveries* (F. Mohasel-e Tousi, Trans.). Tehran University press and Shahid Bahonar University press. (in Persian).

- Nizami-Arudi-Samarqandi, A.O. (2009). *The chahar maqala* (M. Ghazvini; M. Moin and M. Moin, Eds.). Seday-e Moaaser pub. (in Persian).
- Plato. (2001). *Plato, complete works* (vol.4, M.H. Lotfi, Trans.). Khrzmi pub. (in Persian).
- Pourjavady, N. (1988). The concept of perspective in Kalilah and Demnah and the reasons for eliminating three-dimensional space in Islamic paintings, *Nashr-e Danesh*, 47(3), 18-30. <https://ensani.ir/fa/article/293237> (in Persian).
- Riggs, Christian (2005). *The beautiful burial in Roman Egypt, art, identity, and funerary religion*. Oxford University Press.
- Shafie-Kadkani, M. (1393). *Sovar-e khial dar she'r-e Farsi*. Agah. (in Persian).
- Shahidi, S.J. (2001a). *Sharh-e masnavi* (vol. 1). Elmi-o-Farhangi pub. (in Persian).
- Shahidi, S.J. (2001b). *Sharh-e masnavi* (vol. 6). Elmi-o-Farhangi pub. (in Persian).
- Tatarkiewicz, W. (2017). *History of aesthetics* (vol. 2, H. Rabiee, Trans.). Minooye Kherad pub.
- Tharvat, U. (2001). *Islamic painting*. (Gh.R. Tahami, Trans.). Research institute for islamic culture and art. (in Persian).
- Vasefi, Z.M. (1971). *Badaye al-vaqayeh* (A.N. Boldyrev, Ed.). Bonyad-e Farhang-e Iran. (in Persian).
- Yaqut al-Hamawi, Sh.A. (1906). *Kitab mu'jam al-buldan* (vol. 2, M.A. al-Khanji, Ed.). al-Saa'dat (in Arabic).
- Zamani, K. (2019a). *Sharhe jame mathnavie ma'navi* (vol. 1). Etelaat pub. (in Persian).
- Zamani, K. (2019b). *Sharhe jame mathnavie ma'navi* (vol. 6). Etelaat pub. (in Persian).
- Zarrinkoub, A.H. (1989). *Serr-e ney: criticism and interpretation of Masnavi* (vols. 1-2). Elmi pub. (in Persian).