نشانه- معناشناسی هستی‌محور: از برهم‌کنشی تا استعلا براساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا

حمیدرضا شعیری[1*]، ابراهیم کنعانی[2]

۱. دانشیار زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر، بجنورد، ایران

دریافت: ۹۳/۳/۱ پذیرش: ۹۳/٤/۱٤

دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د٦ ، ش۲ (پیاپی ۲۳)، خرداد و تیر ۱۳۹٤، صص ۱۷۳-۱۹۵

چکیده

در این مقاله، کارکردهای نشانه- معناشناختی «رنگ» و «نور» را در داستان «مری کردن چینیان و رومیان در علم نقاشی و صورتگری»[1]، از دفتر اوّل *مثنوی*، بررسی کردیم. در این گفتمان، مولانا با معرفی نگاه پدیدارشناختی خود، چگونگی تجلی وجه دموکراتیک عرفان شرق را نشان داده است. پرسش اصلی مقاله این است که چگونه و براساس کدام شرایط و کارکردهای گفتمانی و فرهنگی، گذر از فضای فیزیکی- کنشی به فضای نمادین و استعلایی فراهم می‌شود. هدف از پژوهش، مطالعهٔ ویژگی‌های تعاملی و برهم‌کنشی رنگ و نور و نشان دادن جایگاه سمیوسفرهای فرهنگی در گفتمان مولانا است. فرض ما این است که حضور هستی‌محور و پدیدارشناختی نور، فضای گفتمانی رنگ را از انحطاط هستی‌محور نجات و آن را در وضعیت استعلایی قرار می‌دهد؛ بنابراین، نور و رنگ در یک فضای بی‌رنگی سبب استعلای معنا می‌شوند. در چنین فضایی، ما با دیگری و هستی حضور یکی می‌شویم و همه چیز به محتوایی از موسیقی زیبایی‌شناختی روح جهان تبدیل می‌شود.

واژگان کلیدی: نشانه- معناشناسی، رنگ، نور، رومیان و چینیان مولانا، حضور هستی‌محور.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: shairi@modares.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

یکی از ویژگی‌های مهم گفتمان‌های عرفانی، به‌ویژه در شرق، کارکرد هستی‌محور آن است. در این گفتمان‌ها، نگاه جوهری جانشین نگاه صورت‌گرا می‌شود. نگاه مولانا یک نگاه عرفانی و فرهنگی شرقی است و یکی از منابع عرفان شرق به‌شمار می‌رود. مولانا در نگاه فرهنگی خود، وجه دموکراتیک و هستی‌محور عرفان شرق را معرفی می‌کند. در این نگاه، فرهنگ عرفانی به عنوان منبع درنظر گرفته می‌شود. این منبع وجودی، نه‌تنها دیگری را نفی نمی‌کند، بلکه با تأیید و هضم «دیگری» در «خود»، نقش آن را ارتقاء می‌دهد. در این گفتمان، مولانا رومیان را به‌عنوان تمثیلی برای نوع نگاه عرفان شرقی به‌کار می‌برد. رومیان به‌دلیل برخورداری از عنصر نور و معرفت معناشناختی آن، به‌صورت دموکراتیک رنگ و نقش چینیان را در درون خود می‌پذیرند و با آن گفت‌وگو می‌کنند و سپس با عمق بخشیدن به این رنگ، آن را به استعلا می‌رسانند. در چنین نگاهی، نور و رنگ در یک وضعیت تعاملی و برهم‌کنشی قرار می‌گیرند و سپس با گذر از آن، به سوی وضعیت استعلایی حرکت می‌کنند. پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. چگونه دو نگاه عرفان‌محور و صورت‌گرای معرفی‌شده در این گفتمان، ویژگی هستی‌محور به خود می‌گیرند؟

۲. چگونه دو گفتمان رومیان و چینیان به سمیوسفرهایی تبدیل می‌شوند که یکی ترجمانی استعلایی از دیگری است؟

۳. این دو فضای گفتمانی چه کارکردها و ویژگی‌های نشانه- معناشناختی دارند و این کارکردها چگونه به منبع استعلایی حضور تغییر می‌یابند؟

فرض ما این است که در این گفتمان، رنگ و نور کارکردهای انعکاسی، انحطاطی، استعلایی و هستی‌محور دارند و این کارکردها با استفاده از ویژگی‌های چالشی، سلبی، ایجابی و اتیک‌محور، ما را با جریان رخدادی حضور مواجه می‌کنند. چینیان در فرآیندی کنشی خود را در نظام شناختی با ویژگی تمرین‌محوری قرار می‌دهند؛ درحالی که رومیان در فرآیندی هستی‌محور، خود را در نظام نشانه- معناشناختی رخدادی قرار می‌دهند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

نور و رنگ از عناصری هستند که در حوزه‌های مختلف هنری، فلسفی، ادبی و عرفانی، کاربرد

www.SID.ir

دارند. بخشی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ خود باعنوان *بررسی مقایسه‌ای عنصر نور در مثنوی با مهم ترین آثار عرفانی ادبیات فارسی* و یوسف‌پور و بخشی در مقالهٔ مستخرج از همین رساله (۱۳۸۸)، جلوه‌های گوناگون معرفت‌شناسی و هستی‌محور عنصر نور را بررسی و با آثار مهم عرفانی مقایسه کرده‌اند. محمدی آسیابادی و طاهری (۱۳۹۱) در «بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی»، طرحوارهٔ حجمی نور و معبد را بررسی و مفاهیم عرفانی آن را از دیدگاه مولانا بیان کرده‌اند. واردی و دانائیان (۱۳۹۰) در «سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور»، مباحث نورشناسی ازدیدگاه عرفان را در سه اثر عرفانی بررسی کرده‌اند. عبداللهی اهر (۱۳۸۹) در «مراتب انوار و تطبیق آن با نصوص عرفانی و شعر مولوی»، نور و مراتب و هاله‌های آن را از سه منظر قرآن، حکمت و عرفان مورد بررسی قرار داده است. روحانی و عربشاهی کاشی (۱۳۹۰) در «انواع، مراتب و کارکردهای نور در مثنوی»، کارکردهای دنیایی و آخرتی نور در مثنوی را بررسی کرده‌اند و در نگاه تطبیقی، به مقایسهٔ اندیشهٔ نوری مولانا و سایر عارفان پرداخته‌اند. در این پژوهش‌ها، بیشتر رنگ و نور در فضا و مفهوم عرفانی مورد بحث قرار گرفته‌اند و در فضای گفتمانی و فرهنگی، به‌ویژه در *مثنوی* و از دیدگاه نشانه- معناشناختی تحلیل نشده‌اند. در این پژوهش، موضوع جدیدی را بررسی خواهیم کرد.

۳. نظریه و تحلیل

۱-۳. تعامل سپهرهای نشانه‌ای در نظام گفتمانی رومیان و چینیان

نخستین‌بار، یوری لوتمان[۲] مفهوم سپهر نشانه‌شناسی[۳] را معرفی کرد (Lotman, 1999: 47-48). در هر سپهر نشانه‌ای، نشانهٔ مهمان در تعامل و هم‌زیستی با نشانهٔ میزبان قرار می‌گیرد. این تعامل براساس اصول سپهر نشانه‌ای لوتمان در چهار مرحله انجام می‌شود: ۱. هرچند حضور نشانهٔ مهمان ازنظر فرهنگ میزبان ارزشی منفی به‌شمار می‌آید، موجه و منحصربه‌فرد است؛ ۲. حضور نشانهٔ مهمان تعدیل می‌شود و فرصت حل شدن در فرهنگ میزبان را می‌یابد؛ ۳. دیگر نشانهٔ مهمان حضوری خارجی تلقی نمی‌شود و با کنار گذاشتن همهٔ مشخصه‌های منحصربه‌فرد خود، در آن حل می‌شود و ٤. حضور نشانهٔ مهمان به حضور نرم جهانی تبدیل می‌شود و از این پس به‌عنوان فرهنگی متعالی به جهانیان عرضه می‌گردد (*Ibid*: 47-48).

www.SID.ir

مولانا برمبنای گفتمان عرفانی خود، سپهر نشانه‌ای لوتمان را نقد می‌کند و الگوی جدیدی از سپهر نشانه‌ای مورد نظر خود را ارائه می‌دهد. در این مقاله، الگوی سپهر نشانه‌ای مولانا را بررسی می‌کنیم.

داستان «مری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورتگری» از دفتر اول (ابیات ۳٤٦۷- ۳٤۹۹)، یکی از دلاویزترین داستان‌های مولوی است. عنصر نور و رنگ، از اصلی‌ترین نشانه‌های به‌کاررفته در این داستان و به‌منزلهٔ بن‌مایهٔ مرکزی این گفتمان هستند. در این گفتمان، نور و رنگ ابتدا در تقابل هم قرار می‌گیرند و سپس با نفی رنگ، فضایی صیقلی ایجاد می‌شود تا نور بتواند ایفای نقش کند، با بازتاب و انعکاس رنگ به آن عمق بخشد و حضور هستی‌محور آن را تضمین کند. نور و رنگ در فرآیندی تعاملی قرار می‌گیرند که نتیجهٔ آن بی‌رنگی در شرایطی ایجابی است. این نگاه معرف نگرش فرهنگی- عرفانی شرق است.

مولانا نگاه عرفانی شرقی خود را که مبتنی‌بر نظام اتیکی[٤] و دیگری‌محور است، در این گفتمان معرفی می‌کند؛ بنابراین، در گفتمان مولوی می‌توانیم سه سپهر نشانه‌ای را درنظر بگیریم و هریک از نمایندگان گفتمان رومیان و چینیان را در سپهر خاص خود بررسی کنیم. سپهر نشانه‌ای نوع اول، فضای مربوط به چینیان است. این فضا معرف ارزش‌های کمی است و بر گفتمان تکثرمحور و نقش‌گرا تأکید دارد. گفتمان نقش‌گرا بر صورت‌پذیری بالا و زیبایی‌شناسی کلاسیک و فرم محوری استوار است. این گفتمان با اعتقاد به فضای بستهٔ گفتمانی و با اتکا به داشته‌های خود و اصل خودمحوری، معنا می‌آفریند و دیگری را به تعامل فرانمی‌خواند. این فضا همان سپهر نشانه ای «ما» است که دیگری را در تقابل با خود می‌داند (Lotman, 1999: 47).

سپهر نشانه‌ای نوع دوم، فضای مربوط به رومیان است. این فضا نشانگر ارزش‌های کیفی است و بر گفتمان عمق‌نگر، محتوانگر و جوهراندیش دلالت دارد. این گفتمان همان گفتمان عرفانی است که بر زیبایی‌شناسی باروک[٥] و یا هستی‌محور و پدیدارشناسی حضور، تأکید دارد. چون فضای رومیان تام‌نگر[٦] نیست و آمادگی میزبانی حضورهای دیگر را دارد، تجلی دموکراتیکی از حضور است. این گفتمان که به گفتمانی میزبان برای گفتمان چینیان تبدیل می‌شود، ترجمانی از آن گفتمان است. در اینجا، تفاوت دیدگاه شرقی با سپهر نشانه‌ای لوتمان در وجه اتیکی آن است؛ یعنی گفتمان رومیان، گفتمان چینیان را رقیب خود نمی‌پندارد و از نفوذ آن به حوزهٔ خود ترسی ندارد. این نگرش

www.SID.ir

ناشی از اطمینان به حضور جوهرمداری است که چیزی از بیرون موجب تهدید آن نمی‌شود. سپهر نشانه‌ای رومیان، دیگری را در خود جذب و هضم می‌کند و به‌سوی فضای بیناسپهری حرکت می‌نماید. در این حالت، سپهر نشانه‌ای سوم شکل می‌گیرد که سپهر استعلایی است. در سپهر استعلایی، هم‌آمیختگی دو فضا را داریم؛ اما به‌گونه‌ای که صورت و نقش جای خود را به حضور جوهری و هستی‌محور می‌دهد. پس نگرش فرهنگی شرق، نگرشی عرفان‌محور است که دو گفتمان «اشباع‌پذیری صورت» و گفتمان «غیاب صورت یا استعلامحور» را شکل می‌دهد. این دو فضا به‌دلیل وجه دیگرمحور گفتمان عرفانی، فضای استعلایی حضور را شکل می‌دهند.

۲-۳. نظام تقابلی حاکم بر فضای گفتمانی قبل از استعلا

در این گفتمان، ابتدا نظامی تقابلی شکل می‌گیرد و رنگ و بی‌رنگی به‌عنوان دو پایهٔ تقابل در هنر چینیان و رومیان طرح می‌شود. البته، مولانا از این تقابل می‌گذرد و این تقابل مبنایی می‌شود تا وی گفتمان عرفانی مورد نظر خود را تبیین کند. تقابل روش چینیان و رومیان در هنر صورتگری، به تقابل بین دو مفهوم زیبایی‌شناختی منجر می‌شود. زیبایی‌شناسی در مفهوم نظری و کلی چنین تعریف می‌شود: «هر آنچه به زیبایی مرتبط شود و هر آنچه منش زیبایی را تعریف کند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۵). در این مفهوم، زیبایی‌شناسی باید دریابد که کدام منش یا صفات در تمامی ابژه‌ها وجود دارد که موجب احساس زیبایی‌شناسانه می‌شود (همان)؛ بنابراین، تنوع و تکثر رنگ‌ها عامل زیبایی محسوب می‌شود. در زیبایی‌شناسی نوین، زیبایی مفهوم گسترده‌تری یافته است. اسکار وایلد[۷] در مقاله‌ای باعنوان «ناقد در مقام هنرمند» نوشته است: «زیبایی نماد نمادها است. همه چیز را آشکار می‌کند؛ زیرا هیچ چیز را بیان نمی‌کند» (همان: ۳۰۰). کانت[۸] نیز به‌گونه‌ای دیگر زیبایی را در والایی می‌داند و اعتقاد دارد: «والا آن است که به‌طور ناب و ساده عظیم باشد» (همان: ۹۰). ازنظر او، والایی احساس ناب است و به موقعیتی ذهنی برمی‌گردد. این احساس ناب از کنش و واکنش میان خیال و اشتیاق حاصل می‌شود و در مخاطب عظمت و هراس ایجاد می‌کند؛ درست مانند ادعای رومیان در ابتدای گفتمان که می‌گفتند کار ما کر و فر، یعنی شکوه و عظمت دارد:

چینیان گفتند ما نقاش‌تر رومیان گفتند ما را کر و فر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳٤٦٧)

www.SID.ir

فلوطین نیز دو شرط برای زیبایی قائل است: ۱. تناسب درست اجزا نسبت به یکدیگر و نسبت به کل، به‌اضافهٔ رنگ‌های زیبا و ۲. وجه حقیقی و روحانی زیبایی که جان ما برحسب طبیعتش به آن تعلق دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۷۰). گرمس غیرمنتظره بودن را به‌عنوان شرط زیبایی معرفی می‌کند و در کتاب *نقصان معنا*، این عامل را به نظام «رخداد زیبایی‌شناختی» وابسته می‌داند. بنابر نظر زیلبربرگ، نظام رخدادی به‌دلیل غیرمنتظره بودن، ماهیت شوشی دارد (Zilberberg, 2011: 8). در این نظام، حسی درپی حسی می‌آید و حواس در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا معنایی متفاوت ایجاد شود. نظام‌های رخدادی، آنقدر دور از انتظار هستند که دنیا، خود را بر سوژه تحمیل می‌کند؛ به‌طوری که سوژه درمقابل آنچه رخ داده، حیرت‌زده می‌شود. براساس این تعاریف، زیبایی‌شناسی حضور به «آنِ» حضور بستگی دارد و این «آن» جز با درهم‌آمیختگی سوژه و ابژه تحقق نمی‌یابد. زیبایی در وضعیت گشتالتی رخ می‌دهد؛ چیزی سبب بهت‌زدگی می‌شود، به‌طور غیرمنتظره احساس شکوه و اشتیاق در ما ایجاد می‌کند و ما را با ذات خویش و با بی‌نهایت پیوند می‌دهد. رومیان نیز با صیقل زدن دیوارها و درنتیجه انعکاس زیبایی، یعنی عمق بخشیدن به آن، بر باور مخاطب تأثیر می‌گذارند و شکوه و اشتیاق را در او به‌وجود می‌آورند. مولانا این نوع زیبایی را چنین معرفی می‌کند:

*عکس آن تصویر و آن کردارها		زد بر این صافی‌شده دیوارها*
*هرچه آنجا دید اینجا بِه نمود		دیده را از دیده‌خانه می‌ربود*

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳٤۸۱-۳٤۸۲)

رومیان با صیقل دادن دیوارها، به زیبایی، محتوا و عمق تازه‌ای بخشیدند؛ به‌طوری که نقاشی چینیان در فضای صیقلی رومیان، زیباتر و باشکوه‌تر بازتاب یافت و نوعی هنر استعلایی آفریده شد. در اینجا، تفاوتی اساسی با فرآیند فرهنگی سپهر نشانه‌ای لوتمان را می‌بینیم؛ یعنی دیگری نه برتر شمرده می‌شود، نه بربر. دیگری نه وجه کاملاً مثبت دارد، نه وجه کاملاً منفی؛ بلکه می‌توانیم شرایطی را فراهم کنیم که دیگری به یک فرصت تبدیل شود و به همین دلیل، رومیان با انعکاس حضور دیگری در فضای خود، به یک فضای جدید دست می‌یابند که فضای فراخود و فرادیگری است. چنین فضایی را می‌توانیم فضای ترافرهنگی[۹] با ویژگی اوج‌یافتگی بنامیم.

درادامهٔ گفتمان، تقابل بین رنگ و بی‌رنگی شکل کامل‌تری به خود می‌گیرد و تمایز و تفاوت آن‌ها به‌خوبی نشان داده می‌شود (مولوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳٤۷۹-۳٤۸۲)؛ بنابراین، دو نوع شناخت درمقابل هم قرار می‌گیرد: ۱. شناخت صوری و کمی که با دیدن هنر چینیان ایجاد می‌شود و ۲.

www.SID.ir

شناخت کیفی و پدیدارشناختی که با مشاهدهٔ هنر رومیان حاصل می‌شود. شعیری در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*، سطوح مختلف دانستن و شناخت و نوع باوری را که شکل می‌گیرد، در بعد گفتمانی بررسی کرده است (شعیری، ١٣٨٥: ٥٩- ٦١). در اینجا، چینیان با تکثر رنگ‌ها و با استفاده از ویژگی انباشتگی لایه‌ای و اشباع صورت، می‌کوشند در شناخت مخاطب تأثیر ایجاد کنند و باور او را تغییر دهند. پادشاه با دیدن این نقش‌ها، به نوعی شناخت دست می‌یابد؛ اما این شناخت، خیلی عمیق نیست و او را مجاب نمی‌کند. این نوع شناخت از نوع صوری است و ویژگی‌های زیر را دارد: ١. با برنامهٔ کمی و منطقی انجام می‌گیرد؛ ٢. مورد نقد و تحلیل قرار نمی‌گیرد؛ ٣. سوژه را از بیرون تحت تأثیر قرار می‌دهد و ٤. بر ارزشی کمی استوار است. این شناخت تنها باعث حیرت مخاطب شده و در نوع نگرش و انتخاب او تأثیر نگذاشته است. درمقابل، رومیان به‌جای استفاده از رنگ، با صیقل دادن و استفاده از قدرت انعکاسی نور و رنگ، شرایطی را فراهم می‌کنند تا در نوع باور و نگرش مخاطب تأثیر بگذارند. هنگامی‌که تصویر چینیان روی دیوار صیقل‌خوردهٔ رومیان می‌افتد، زیبایی آن دوچندان می‌شود:

هرچه آنجا دید اینجا بِه نمود دیده را از دیده‌خانه می‌ربود

(مولوی، ١٣٩٠: ١/ ٣٤٨٢)

پادشاه بسیار متأثر می‌شود و نوع باور و نگرش او تغییر می‌کند. این نوع شناخت که از نوع شناخت کیفی است، دارای ویژگی‌های زیر است: ١. ارزش‌محور است و قابلیت نقد تحلیلی و ارزشی دارد؛ ٢. هدفمند و غایتی است؛ ٣. نوعی توانش کیفی ایجاد کرده است؛ ٤. مجابی و متقاعدکننده است؛ ٥. کارکرد هستی‌محور دارد و تأثیر آن بر سوژه، درونی است و ٦. وجه پدیدارشناختی دارد و با جوهر و اصل چیزها مرتبط است. این شناخت سبب می‌شود که پادشاه عمل و کردار رومیان در کار صورتگری را به‌عنوان هنر برتر به‌رسمیت بشناسد. رومیان، نقش و رنگ چینیان را به ممکن‌های بی‌پایانی از رنگ تغییر می‌دهند. رنگ و نقش چینیان در تصادف رنگ و نور به تراوش بی‌پایان رنگ و نور تبدیل می‌شود.

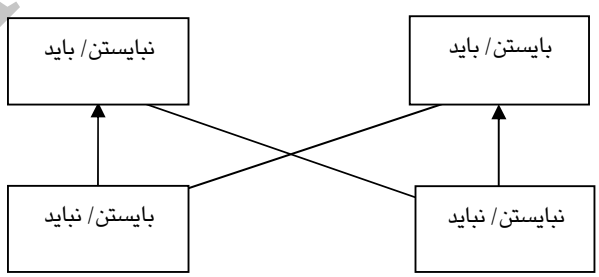
شناخت کیفی این گفتمان به‌دلیل وضعیت هیجانی و عاطفی، به شناخت کیفی- هستی‌محور مخاطب منجر می‌شود که بالاترین سطح شناخت است و مخاطب را به اوج وضعیت حسی- ادراکی می‌رساند. این شناخت نوعی دریافت زیبایی‌شناختی نیز به‌شمار می‌رود؛ زیرا همان‌طور که گرمس در کتاب *نقصان معنا* اشاره می‌کند، در جریان چنین دریافتی، رابطه‌ای عاطفی و حسی- ادراکی شکل می‌گیرد که

www.SID.ir

نه‌تنها سوژه و ابژه در تعامل با هم قرار می‌گیرند، بلکه نوعی درهم‌آمیختگی بین این دو عامل اتفاق می‌افتد (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۷). این تعامل و درهم‌آمیختگی حسی با حضور مخاطب گفتمانی، به رابطه‌ای چندسویه بین سوژه، ابژه، مخاطب و تمام عوامل گفتمانی، منتهی می‌شود.

۳-۳. کارکرد وجهی[۱۰] دو فضای گفتمانی

در این بخش، رومیان به ژست چینیان، حضوری هستی‌محور می‌بخشند؛ یعنی آنچه ژست مؤلفه‌ای بوده و کارکرد آیکونیک و شمایلی دارد، به حضوری نمادین تبدیل می‌شود. حضور آیکونیک، حضور تحقق‌یافته و بسته است؛ اما حضور نمادین، گفتمان را در یک وضعیت پویا قرار می‌دهد. آنچه برای چینیان نقش زدن است، برای رومیان به رخداد نقش تبدیل می‌شود؛ بنابراین، نوعی تقابل مفهومی شکل می‌گیرد که دو وضعیت را دربرابر یکدیگر قرار می‌دهد: ۱. وضعیت استعلایی حضور که در صیقل زدن و نورانی کردن تجلی می‌یابد و ۲. وضعیت صوری، آیکونیک و یقینی که به نتیجه رساندن نقش‌ها است. ما دو نوع فضای «خرده‌فضای چینیان» و «کلان‌فضای رومیان» را داریم. خرده‌فضای چینیان فضای ایجابی، پردازشی و اشباع‌شده است و کلان‌فضای رومیان، فضای استعلایی، صیقلی و درانتظار؛ بنابراین، مولانا ما را در شرایط وجهی قرار می‌دهد. فضای چینیان فضای الزام، بایستن و جبر کنشی است که آن‌ها تنها با تحقق کنش می‌توانند هنر خود را عرضه کنند؛ یعنی درصورتی می‌توان از هنر چینیان بهره برد که نقش‌های تصویرشدهٔ آن‌ها متجلی شوند. درمقابل، در فضای رومیان، هیچ نقشی وجود ندارد و فقط فضای صیقل‌یافته ایجاد می‌شود که همهٔ نقش‌ها را در خود ممکن می‌سازد. رومیان فضای الزامی چینیان را به فضای ارادی و اختیاری تغییر می‌دهند و بایستن آن‌ها را به خواستن تبدیل می‌کنند. این وضعیت را روی مربع معنایی زیر به‌خوبی نشان داده‌ایم:



www.SID.ir
Archive of SID

براساس این الگو، چینیان در وضعیت «بایستن/ باید» قرار دارند. در این وضعیت، نقش و رنگ به بایستن کنشی چینیان تحقق می‌بخشد. چینیان اراده و خواستن خود را تحت سلطهٔ بایستن قرار می‌دهند؛ بنابراین، نخواستن را تجربه می‌کنند که همان «نبایستن/ نباید» است. سپس، چینیان با به کار بردن رنگ‌ها، دچار جبر کنشی می‌شوند؛ اما رومیان هرگونه نقش و رنگ را نفی می‌کنند و به وضعیت «نبایستن/ باید» دست می‌یابند که ممکن آفریدن است. چینیان با صیقل دادن، خالی کردن و جلا دادن فضا که نوعی اعمال اراده و میزبانی از ممکن‌ها است، «بایستن/ نباید» را تجربه می‌کنند که معنای رخداد آفریدن دارد. در اینجا، «بایستن/ نباید» همان وضعیت استعلایی یا شوشی است؛ بنابراین، چینیان در یک فضای جبر کنشی قرار می‌گیرند و فضای آنان، فضای تحقق‌یافته است. آن‌ها چون نمی‌توانند به نقش‌های زیبای خود عمق بخشند و در اقناع بینندهٔ گفتمانی موفق شوند، در فضای کنشی الزامی قرار دارند. درمقابل، رومیان «بایستن» را به «خواستن» تبدیل می‌کنند. آن‌ها با ایجاد فضای صیقلی، شرایط شوشی را بر فضا حاکم می‌کنند و بدین ترتیب، یک وضعیت استعلایی شکل می‌گیرد که از همهٔ ممکن‌ها و نقش‌ها میزبانی می‌کند و سپس با بازتاب و انعکاس آن‌ها، فضایی استعلایی و زیبایی‌شناختی می‌آفریند؛ فضایی که اعجاب و اقناع بینندهٔ گفتمانی را به‌همراه دارد و وضعیتی ایجابی دینامیک و سیال به‌شمار می‌آید.

۴-۳. الگوی فرآیندی گذر از وضعیت سلب به ایجاب

در این گفتمان، با سه نوع فضای «خرده‌فضا» (فضای فیزیکی)، «کلان‌فضا» (فضای مجازی) و «فضای استعلایی» روبه‌رو می‌شویم. فضای نخست فضای چینیان است، فضای دوم از آنِ رومیان است و سومین فضا به چینیان و رومیان تعلق دارد. در فضای چینیان، همهٔ عناصر گفتمانی در خدمت صورتگری و تحقق حضور رنگ هستند، ابژه خودِ ابژه است و حقیقتی فراتر از آن وجود ندارد. در این فضا، بیننده در رابطه‌ای عینی با ابژهٔ دیداری (نقاشی) قرار می‌گیرد. در فضای چینیان، نقش، رنگ و تصویر معنا می‌آفریند و بینندهٔ گفتمانی برای آن تلاشی نمی‌کند. این تصویر از وجه هستی‌محور حضور خالی است و آنچه دیده می‌شود، جلوهٔ دیداری دارد و سراسر رنگ و نقش است؛ بنابراین، تصویر چینیان کارکردی آیکونیک و شمایلی پیدا می‌کند. این تصویر حضوری تحقق‌یافته و کادریافته است و در حریم خود می‌ماند. تصویر چینیان نوعی روایت خطی را به‌وجود می‌آورد. روایت خطی «از جنس کنشی است، منطقی و برنامه‌مدار است،

www.SID.ir

براساس منطق زمانی و مکانی جلو می‌رود، ابتدا و انتها دارد و بخش‌پذیر و قابل تقسیم‌بندی به پلان‌های مختلف است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۰۶).

فضای رومیان نمادین و سلبی است. آن‌ها با صیقل زدن، به‌جای پر کردن فضا، به خالی‌کردن آن می‌پردازند. رومیان هرگونه رنگ و نقش را نفی می‌کنند تا بتوانند نقش‌ها را انعکاس و بازتاب دهند. آن‌ها هریک از نشانه‌های چینیان را نفی می‌کنند، نشانهٔ دیگری را جانشین آن می‌کنند و بدین ترتیب، همه چیز را در بی‌رنگ‌ترین شکل آن نشان می‌دهند. جابه‌جایی نشانه‌ها را در نمودار زیر نشان داده‌ایم:

فضای چینیان:	آراستن	تکثر و دوصدرنگی	کاربرد رنگ	نقش زدن	دهل زدن	قیل‌وقال/ ادعا
فضای رومیان:	پیراستن	ساده و صافی شدن	دفع زنگ/ رنگ	رخداد نقش	کروفر داشتن	سکوت

فضای سلبی رومیان، اساس حرکت خود را بر نفی نقش و رنگ می‌گذارد؛ به همین دلیل، ویژگی آیینگی و نقش‌پذیری پیدا می‌کند و می‌تواند فضای چینیان را در خود حل و هضم کند و از این طریق، شرایط انعکاس بهتر آن را فراهم می‌کند. این فضا یک کلان‌فضا نیز به‌شمار می‌رود؛ زیرا کارکردی مستقل دارد و حتی می‌تواند خرده‌فضاهای گوناگونی را در خود جای دهد.

سومین فضا تلفیقی از فضای چینیان و رومیان است. این فضا با گذر از وضعیت فیزیکی چینیان و انعکاس آن فضا، به وضعیت ایجابی می‌رسد که همان بی‌رنگی است. در این فضا، نور جای رنگ را می‌گیرد و ما به‌جای انباشتگی رنگ‌ها، با نور و شکل انعکاسی رنگ‌ها مواجه می‌شویم. در این فضا، متناقض‌ها به‌جای نفی یکدیگر، به همزیستی و تعامل دست می‌یابند؛ پس به‌جای حضور تناقضی محتوا و صورت، با محتوای صورت‌ساز صورت روبه‌رو می‌شویم. این فضا شکل رخدادی فضای چینیان و رومیان به‌شمار می‌رود؛ بنابراین، آنچه در فضای چینیان صورت است، در فضای رومیان به محتوای پدیدارشناختی آن صورت تبدیل می‌شود و استحاله‌ای رخ می‌دهد. این استحاله راهی ندارد، جز اینکه از صورت شروع شود، آن را سلب کند و سپس به استعلا برسد. رنگ، نقش و تصویر برای چینیان حضوری تحقق‌یافته و مبتنی‌بر صورت را رقم می‌زند. این حضور چون فاقد عمق و محتوا است، در چارچوب صورت می‌ماند و در محدودهٔ جهان بین‌الاذهانی دیگران

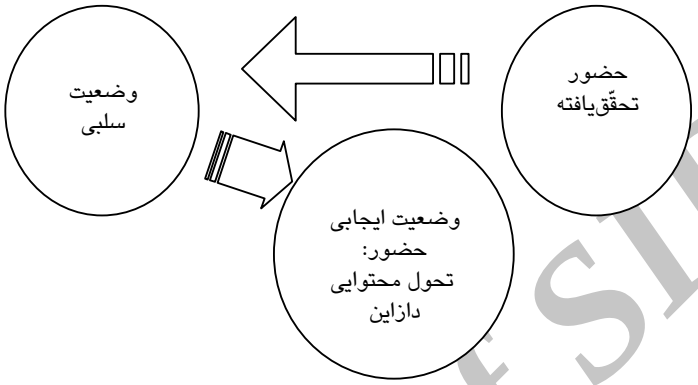
www.SID.ir

و متناسب با پدیده‌های این جهان مورد تفسیر قرار می‌گیرد. رومیان با نفی رنگ و نقش، زمینهٔ گریز از جهان بین‌الاذهان دیگران[١١] و در جهان بودن را آماده می‌کنند و درنتیجه خودِ حقیقی و اصیل دازاین[١٢] را کشف می‌کنند. بنابر نظر هایدگر در کتاب *هستی و زمان*، اصیل زیستن برای دازاین، هنگامی ممکن می‌شود که خود را از سلطهٔ دیگران و روزمرگی‌ها رها سازد. اصالت[١٣] و عدم اصالت[١٤] دو امکان وجودی دازاین و دو نحوهٔ وجود او هستند و بر بنیاد «از آن منی» دازاین ممکن می‌شود (همدانی، ١٣٨٧: ١٩٤). ازنظر هایدگر، بازگشت به خود اصیل دازاین، راهی به‌سوی تحقق اصالت و اصیل زیستن است (همان: ١٩٩). در اینجا، رومیان با نفی هرگونه رنگ و نقش و صیقل زدن دیوارها و انعکاس نقش چینیان، دازاین را از غربت این جهان، به خود حقیقی و استعلایی آن رهنمون می‌سازند؛ بنابراین، فضای تلفیقی، فضایی باز است که در آن، تصاویر نه آن‌گونه که هستند، بلکه آن‌گونه که می‌توانند باشند، به‌نمایش درمی‌آیند. چنین فضایی ویژگی متن‌های حجمی و پدیداری را دارد:

> متن حجمی، متنی زیرپوستی، پدیداری و سیال است. متن پدیداری ما را از نظام تک‌حسی به نظام چندحسی سوق می‌دهد. این متن رابطهٔ هوشمند، شناختی و عینی را که در متن خطی حاکم است، به رابطه‌ای حسی، شهودی و پدیداری تغییر می‌دهد. متن پدیداری، مرزهای ارتباط را حذف می‌کند؛ ما را به عمق اقیانوس گفتمان می‌برد. متن پدیداری به جوهری تبدیل می‌شود که هستی خود را بر ما نمایان می‌سازد (شعیری، ١٣٩٢: ١١٠).

در این فضا، ما با دیگری و هستی حضور یکی می‌شویم؛ به همین دلیل، نظام زیبایی‌شناختی صورت و ساختار[١٥]، به نظام «اتیکی» تغییر می‌یابد. در چنین حالتی، فضا دیگر تنها در انحصار چینیان و رومیان نمی‌ماند؛ بلکه شرایطی ایجاد می‌شود که هم چینیان و هم رومیان در یک فضای تلفیقی و ایجابی با هم مشارکت کنند. به این ترتیب، مرزها و فاصله‌ها حذف می‌شوند، با هستی دنیا پیوند می‌خوریم و درنتیجه، حضور به وضعیت ایجابی، یعنی استعلای حضور، می‌رسد. الگوی شکل‌گیری وضعیت ایجابی را در طرحوارهٔ زیر نشان داده‌ایم:

www.SID.ir



براساس این طرحواره، حضور تحقق‌یافته، قابلیت بازتاب و انعکاس پیدا نمی‌کند و به مرحلهٔ ایجابی نمی‌رسد، مگر آنکه از مسیر سلب بگذرد. چینیان با مسیری بسته مواجه شده‌اند که نمی توانند هنر خود را به نمایش بگذارند و یا هنر آن‌ها نتوانسته است تمام ویژگی‌ها و زیبایی‌های خود را در عمق عرضه کند. رومیان با هنر خود، ابتدا فضا را صیقل می‌دهند و با ایجاد فضایی آیینه‌گونه، به نور مجال ظهور می‌دهند تا با انعکاس نقش چینیان، به وضعیت ایجابی اشباع‌نشده دست یابند که حضوری بی‌پایان از ممکن‌ها است. خرده‌فضای چینیان با انعکاس در کلان‌فضای رومیان، به یک حضور هستی‌محور دست می‌یابد که نتیجهٔ تلفیق این دو فضا است.

در اینجا، شاهد تعامل دو نظام هم‌نشینی و جانشینی هستیم که درقالب تعامل و بازی نور و رنگ خود را نشان می‌دهد. فضای چینیان جلوهٔ دیداری دارد و سراسر رنگ است؛ اما فضای رومیان وجه هستی‌محور دارد و سراسر نور است. رنگ‌ها نقش‌ها هستند؛ درحالی که هستِ رنگ‌ها نور است که صیقل دارد و بدون نقش، دارای هستی (محتوای بود) است. اگر در نقاشی چینیان رنگ‌ها سبب زیبایی می‌شود، در هنر رومیان بازی نور و رنگ زیبایی دوچندان می‌آفرینند. با هنرنمایی رومیان، نور دیوارهای صیقلی رنگ‌ها را به خود جذب می‌کند و سپس آن را مثل آیینه انعکاس می دهد. رومیان همهٔ ظرفیت‌های موجود در فضا، چون تکثر رنگ‌ها، نور، صیقل و انعکاس را در خدمت هنر خود قرار می‌دهند و زیبایی را در سطح کیفی به‌نمایش می‌گذارند؛ بنابراین، رومیان تکثر رنگ‌ها را در بی‌رنگی و بازی نور، به وحدت می‌رسانند.

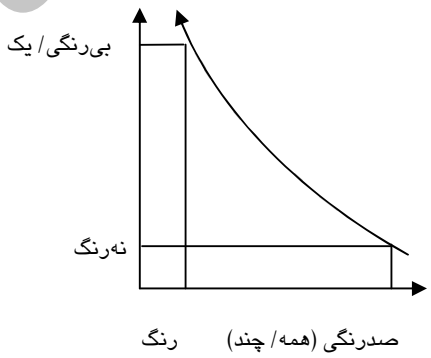
در این گفتمان، بی‌رنگی به‌عنوان یک کل واحد ایفای نقش می‌کند و بر همهٔ پاره‌های گفتمان

www.SID.ir
Archive of SID

تأثیر می‌گذارد. درمقابل کل واحد، اجزایی داریم که از این کل واحد به‌وجود آمده‌اند. هریک از اجزا، باوجود تأثیرپذیری از کل واحد، به دنیای نشانه‌ای متفاوت تعلق دارند. این موضوع نشان می‌دهد که نشانه انعطاف‌پذیر است، قابلیت برش خوردن دارد و می‌تواند با خروج از قالب اصلی خود، در قالب جدیدی جای گیرد. این ویژگی نوعی تقابل و تنش ایجاد می‌کند که مبنای آفرینش معنا است. بنابر نظر فونتنی، برش، ایجاد لرزه در اندام معنا است و این یعنی تفکیک و حضور معنا. به‌گفتهٔ این نشانه- معناشناس فرانسوی:

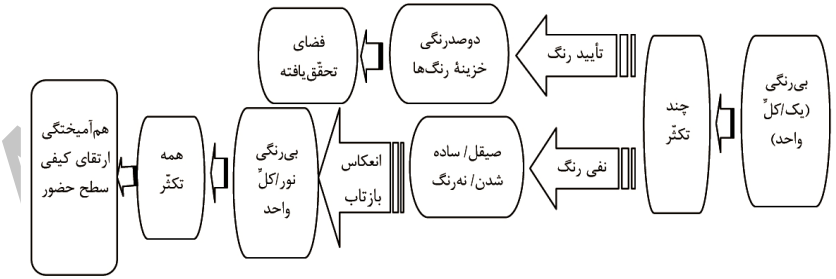
> مبنای ایجاد لرزش در معنا، یک (تفکیک‌ناپذیر) است و یک به دو طریق برش‌پذیر می‌گردد: برش یک که سبب تشکیل دو می‌گردد، به‌وجود آورندهٔ تفاوت در پتانسیل است که منبع تشکیل عوامل گفته می‌باشد؛ برش یک که سبب بروز چند می‌گردد (پراکندگی)، منبع تشکیل نشانه‌های قابل بیان می‌باشد (Fontanille, 1995: 11).

در این گفتمان نیز، ابتدا بی‌رنگی به‌عنوان یک کل واحد، برش می‌خورد و به عنصری چندگانه تبدیل می‌شود. این عناصر به‌صورت صدرنگ، رنگ، نه‌رنگ، دفع زنگ، صیقل زدن، ساده و صافی شدن، و نقش و تصویر در گفتمان، توصیف شده است. پس یک کل واحد داریم که بی‌رنگی است. این کل واحد ابتدا به چند تبدیل می‌شود و در شکل‌های مختلف، چه درقالب تأیید رنگ و چه درقالب نفی آن، تجلی می‌کند. این کل واحد که به‌صورت متکثر درآمده است، دراثر برخورد با دیوار صیقلی، به یک تبدیل می‌شود، سپس با قدرت بازتابی و انعکاسی نور، به‌طور متمرکز در فضا گسترده می‌شود و سرانجام به همه تبدیل می‌شود؛ یعنی از جلوهٔ آن، همه استفاده می‌کنند. این فرآیند را در مربع تنشی زیر نشان داده‌ایم:



Archive of SID
www.SID.ir

برشی که در کل ایجاد شده و به‌صورت جلوه‌های «رنگ» و «نه‌رنگ» نمود یافته است، در پیکرهٔ معنا تفکیک ایجاد می‌کند؛ اما به نابودی معنا منجر نمی‌شود. این برش با ترکیب پاره‌های پدیدآمده از این کل واحد، معنای جدیدی را سازماندهی می‌کند. درواقع یک بار بی‌رنگی به چند تبدیل می‌شود، سپس این کل واحد تکثریافته به اصل خود که بی‌رنگی است، پیوند می‌خورد و بار دیگر با استفاده از قابلیت نور و قدرت بازتابی آن، در فضا گسترده و به همه تبدیل می‌شود و به این صورت، معنا به حیات خود ادامه می‌دهد. اگر رنگ‌ها به‌طور متکثر مورد استفاده قرار بگیرند و زمینه‌ای برای تبدیل آن‌ها به بی‌رنگی فراهم نشود، راه این تحول بسته می‌شود؛ درنتیجه، نه این تکثر به بی‌رنگی و اصل خود بازمی‌گردد و نه قدرت انعکاسی پیدا می‌کند و به همه تبدیل می‌شود. رومیان ابتدا با نفی رنگ و صیقل زدن دیوارها، زنگارها را ازبین می‌برند و صفا و سادگی را جانشین آن می‌کنند؛ یعنی به‌جای افزودن رنگ‌ها، با حذف هر نوع رنگ و زنگار، زمینهٔ بازگشت رنگ‌ها به اصل خود را که بی‌رنگی و یک‌رنگی است، فراهم می‌کنند. سپس یک‌رنگی که درقالب کل واحد نمود پیدا می‌کند، رنگ‌ها را به صورت متکثر در خود می‌پذیرد تا تکثر رنگ‌ها ابتدا به بی‌رنگی و یک‌رنگی، یعنی اصل خود، تبدیل شود و در مرحلهٔ بعد، به‌طور متمرکز و درقالب ترکیب نور و رنگ و به‌شکل چند و همه متکثر شود. در اینجا، چند به همه تبدیل می‌شود تا شکنندگی معنایی که به‌دلیل برش در نشانه ایجاد شده، دوباره سامان یابد و تنش‌های معنایی را به‌سمت ساماندهی معنایی هدایت کند. طرحوارهٔ تبدیل کل واحد به چند و همه را در زیر نشان داده‌ایم:



همهٔ جلوه‌های بازتاب‌یافته از بی‌رنگی در جهان هستی، در کارکردی هم‌گرا ظاهر می‌شوند و همگنه‌ای را به‌وجود می‌آورند که به معنا سامان می‌دهد. آنچه شکل‌گیری این همگنهٔ نشانه‌ای را میسر می‌سازد، وجود نقطهٔ اشتراک بین همهٔ پاره‌های برش‌خورده است که درقالب «رنگ» و «نه رنگ» نمود یافته است. دیوار صیقل‌یافتهٔ رومیان به یک نقطهٔ مرکزی تبدیل می‌شود و سپس، با

www.SID.ir

ترکیب و ساماندهی همهٔ آن‌ها، به «من» همگانی تبدیل می‌گردد. پس نور حاصل از دیوار صیقلی، به‌عنوان نقطه‌ای مرکزی در گفتمان ظاهر می‌شود و همهٔ پاره‌های گفتمان را به همسویی و تعامل فرامی‌خواند. با توجه به این فرآیند، دوصدرنگی و یک‌رنگی، ایستایی و پویایی، نقش‌زدن و سادگی، گستردگی و تراکم، گستره و فشاره، مرکزگرایی و مرکززدایی، تصویر و انعکاس تصویر، کنش و شوش و فنی و زیبایی‌شناختی، گونه‌های دوتایی هستند که در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و سپس در وضعیتی هم‌آمیخته، راه تعالی نشانه‌ای را درپیش می‌گیرند. این گونه های دوتایی، با قابلیت بالای جانشینی، باعث تغییر کارکرد نشانه می‌شوند و آن را از جنبهٔ شناختی به‌سوی جنبهٔ زیبایی‌شناختی سوق می‌دهند.

۵-۳. الگوی فضای چالشی گفتمانی انحطاطی رنگ و استعلایی نور

در این گفتمان، هریک از فضاهای رومیان و چینیان، در کارکردهای تقابلی، تعاملی و برهم‌کنشی، نمود می‌یابند و از ویژگی‌های کنشی، تنشی، شوشی، ارزشی، حسی- ادراکی و رخدادی برخوردارند؛ بنابراین، دو فضای تنشی انحطاطی رنگ و استعلایی نور شکل می‌گیرد و گفتمانی سیال آفریده می‌شود.

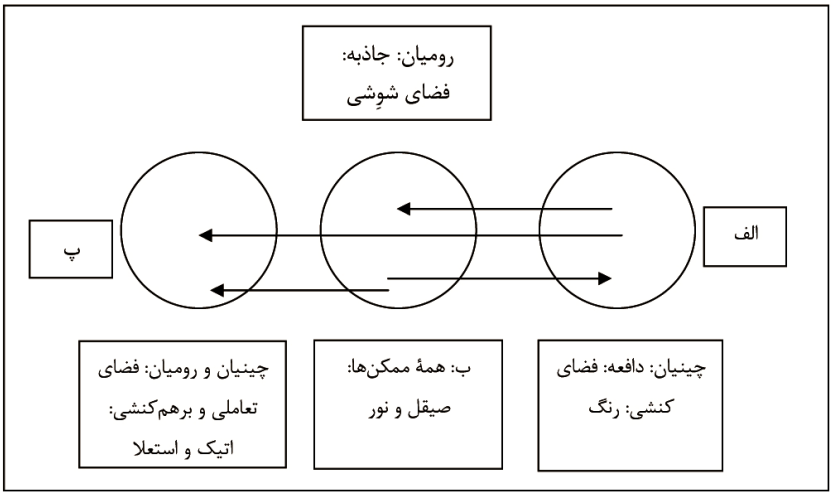
در این گفتمان، موضوع زیست‌انسانی و زیست‌حضوری فضاها اهمیت دارد. در اینجا، فضای محقق و مادیت‌یافتهٔ چینیان و فضای مضمونی، ایده‌الی و غیرمادی رومیان در تقابل هم قرار می گیرند. فضای رومیان، فضای چینیان را نفی می‌کند. این نفی به‌معنای حذف کامل آن نیست؛ بلکه فضای رومیان به یک فضای زیست‌جاذبه‌ای برای فضای چینیان تبدیل می‌شود. فضای رومیان با قدرت جاذبه‌ای فضای چینیان را در خود منعکس می‌کند، سپس آن را در خود حل و هضم می‌کند و بدین ترتیب، فضایی پویا خوانده می‌شود. فضای چینیان یک فضای تحقق‌یافته است و دیگر جایی برای حضور استعلایی باقی نمی‌ماند؛ بنابراین، این فضا انحطاطی است و حالت دافعه-ای دارد. فضای رومیان استعلایی و همواره نقش‌پذیر است. پس دو فضای چالشی ایجاد می‌شود؛ فضای جاذبه‌ای رومیان و فضای دافعه‌ای چینیان که به‌ترتیب با دو حرف «ج» و «د»، نشان داده می‌شود. «ج» به‌دلیل قدرت جاذبه‌ای خود، قدرت میزبانی از «د» را دارد و می‌تواند آن را بازپردازی کند و زنده نگه دارد. پس با حضور بازتابی رومیان «ج»، «د» ابتدا نفی و سپس بازپردازی می‌شود تا زندگی زیست‌حضوری خود را بازیابد.

www.SID.ir

پس نقش چینیان، یعنی «چ»، در فضای دافعه است و نقش رومیان، یعنی «ر»، در فضای جاذبه. «چ» مسئول «د» است و قدرت هستی‌بخشی به آن را ندارد؛ اما «ج» که خالی و صیقلی است، می تواند «چ» را نجات دهد. به این ترتیب، «ج» سبب استحالهٔ «چ» می‌شود. «چ» تضعیف شده و در وضعیت انحطاطی قرار گرفته است و برای حفظ بقای خود به «ر» نیاز دارد؛ اما «د» تقویت شده و در وضعیت استعلایی قرار دارد. فضای چینیان پس از اینکه تحقق پیدا می‌کند، امکان رشد زیست حضوری خود را ازدست می‌دهد و ناممکن می‌شود؛ اما فضای رومیان همواره رشد زیست-حضوری و هستی‌محور دارد و به همین دلیل، فضای همهٔ ممکن‌ها است.

پس دو مسیر داریم: مسیر «الف» که مسیر رنگ بستن است و مسیر «ب» که مسیر نور ساختن و صیقل دادن است. اگر «الف» نتواند در «ب» انعکاس یابد، در خود بسته می‌ماند و به نقشی صرف تبدیل می‌گردد. پس «ب» به این دلیل که اجازه می‌دهد «الف» از مسیر او عبور کند و از وضعیت انحطاطی خارج شود، کارکرد معرفتی و اتیکی دارد. «الف» از مسیر «ب» عبور می‌کند و پس از ریخته شدن در فضای صیقلی «ب» به «پ» تبدیل می‌شود. پس «الف» پس از گذر از «ب» و درصورت تبدیل به «پ»، می‌تواند بازپردازی شود و از انحطاط رهایی یابد. «ب» در حوزه و جایگاه خود، به این دلیل که از هرگونه رنگ تهی و سراسر به نور تبدیل شده است، حضور متکی به ذات دارد و دارای خودبسندگی هستی‌محور است. پس «ب» هم توانایی دارد «الف» را از خود عبور دهد، هم می‌تواند «پ» را بسازد و هم خود از این منظر که به «الف» متکی نیست، یک کلان «ب» است؛ درحالی که «الف» برای ماندن به «ب» نیازمند است. فضای چالشی گفتمانی انحطاطی رنگ و استعلایی نور را می‌توانیم در الگوی زیر نشان دهیم. براساس این الگو، رومیان فضای فیزیکی را به فضای نمادین و فضای نمادین را به فضای استعلایی تبدیل می‌کنند:

www.SID.ir



در ادامهٔ گفتمان، نظام تناقضی درهم شکسته می‌شود (مولوی، ١٣٩٠: ١/ ٣٤٨٣-٣٤٩٩). در ابتدای گفتمان، تکثر رنگ‌ها مورد نفی قرار گرفت تا با نه گفتن به رنگ و نقش، به وضعیت ایجابی بی‌رنگی دست یابیم. با رسیدن به بی‌رنگی، تناقض‌ها ازبین می‌روند و به هم‌آمیختگی و سپس وحدت می‌رسند. در اینجا، نظام تنشی معنا جانشین مربع معنا می‌شود. در نظام تنشی، قطبی ثابت وجود ندارد و معنا به‌طور مدرج در ارتباط با معنایی دیگر قرار می‌گیرد و فشاره یا گسترهٔ معنایی را می‌سازد. در چنین شرایطی، متناقض‌ها به‌جای نفی یکدیگر، به همزیستی می‌رسند.

در این بخش، صورت بی‌صورت بی‌حد، جانشین بی‌رنگی می‌شود. مولانا با طرح مبحث صورت بی‌صورت، کل بحث خود را جمع‌بندی و فشرده می‌کند. موضوع بحث دربارهٔ بودن یا نبودن پدیده‌ای نیست؛ بلکه بحث روی این است که هم هست و هم نیست، در یک بعد هست و در یک بعد نیست. نظام تناقضی می‌شکند و هرچند صورت هست، در فلک نمی‌گنجد؛ یعنی صورت نیست و در همان حال که نیست، هست. این وضعیت ترکیبی از صورت و بی‌صورتی است و معنا پیوسته در وضعیت تنشی بین این دو حالت شناور می‌شود و به‌طور طیفی از یک قطب به قطبی دیگر سوق می‌یابد. در اینجا، مولانا ما را با رویکرد پدیدارشناختی نسبت به حضور مواجه می‌کند. براساس رویکرد

www.SID.ir

پدیدارشناختی، تنها اصل مهم حرکت «به‌سوی خود چیزها» با توجه به شهود[16] و ادراک مستقیم سوژه است (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٤٤)؛ بنابراین، مهم‌ترین نکته در فلسفهٔ هوسرلی، تفاوت بین پدیده‌ها است و آنچه اهمیت دارد، دریافت ما از آن‌ها است و دریافت به‌واسطهٔ ضمیر هوشیار ما صورت می‌گیرد. مطابق نظر هوسرل، «هر ضمیر هوشیاری، ضمیر هوشیار چیزی است» (Husserl, 1950: 304) و هر ضمیر هوشیاری، ضمیر هوشیار من (کنشگر) و آن چیزی (کنش‌پذیر) است که «من» با آن ارتباط برقرار کرده است؛ بنابراین، در فلسفهٔ هوسرل، ابژه و ساختار اندیشه، یکدیگر را می‌سازند. نخست اندیشه به ابژه معنا می‌دهد و سپس به‌سوی این‌همانی ابژه و معنا جهت می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٤٦). کنشگر به‌گونه‌ای فعال و غیرمنتظره با ابژه‌ها برخورد می‌کند و در یک تجربهٔ فوری، به هستی ناب و پنهان ابژه‌ها (خود متعالی) دست می‌یابد.

به این ترتیب، دیگر صورت‌های موجود زمانی و مکانی چارچوب‌ساز نیستند و باید وصالی همه جانبه را بجوییم که در آن، معنا در اصل چیزها نهفته است و سوژه باید با تلاشی پدیداری به آن دست یابد. این تلاش پدیداری با تردید در اصل بودن و یا اصل نبودن چیزها کسب می‌شود. مولانا در این گفتمان نیز از یک وضعیت تکثری رنگ‌ها و صورت‌ها گذر می‌کند و با کشف ژرفای پنهان آن‌ها، به وضعیت ناب حضور دست می‌یابد که همان بی‌رنگی و «صورت بی‌صورت بی‌حد غیب» است.

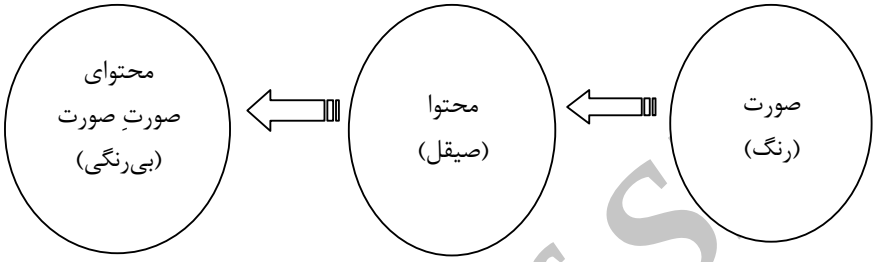
*صورت بی‌صورت بی‌حد غیب		ز آینهٔ دل دارد آن موسی به جیب*

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳٤۸٦)

در این حالت، نوعی زیبایی‌شناسی عرفانی و انفسی به‌ظهور می‌رسد. شعیری چنین زیبایی شناسی را «زیبایی‌شناسی خلسه‌ای» می‌نامد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۷). در این وضعیت، سوژه پس از پشت‌سر گذاشتن همهٔ تجربه‌های شناختی و حسی- ادراکی، به جوهری پدیدارشناختی و عمق حضور دست می‌یابد و با «موسیقی روح جهان» به وحدت و هم‌نوایی می‌رسد؛ بنابراین، شاهد نوعی هم‌حضوری و برهم‌کنشی دربین همهٔ عناصر گفتمانی هستیم. رنگ‌هایی که در صورت‌گری چینیان به زیبایی نقش بسته‌اند، وقتی در این سو قرار دارند، صدرنگ و تکثر هستند و گسترهٔ کمی بالایی دارند و وقتی روی دیوارهای صیقلی انعکاس می‌یابند، همان صدرنگ و کمیت، به بی‌رنگی، بی‌صورتی و بی‌کمیتی تبدیل می‌شود. هنر چینیان پس از انعکاس روی دیوارهای صیقلی رومیان، به بالاترین درجهٔ خود ازنظر کیفیت می‌رسد؛ یعنی شوشگر با دیدن این تصاویر بازتابی، به

www.SID.ir

درونه‌ای از حضور دست می‌یابد و تصاویری که می‌بیند، چیزی جز محتوا نیست. الگوی گذر از صورت به بی‌صورتی را در طرحوارهٔ زیر نشان داده‌ایم:



براساس این الگو، در آن سو هرچه دیده می‌شود، صورت این طرف است و آنچه در این سو دیده می‌شود، محتوای صورت است. درواقع محتوایی داریم که محتوای صورتِ صورت است یا به عبارت دیگر، مدلولی داریم که مدلولِ دالِ دال است؛ بنابراین، محتوا صورت را در خود حل کرده و به محتوای صورت‌دار یک صورت دیگر تبدیل شده است. صورت آنجا تکثر و صورت اینجا صیقل است. صورت صیقلی محتواپرور و صورت تکثری دال‌پرور است. این صورت دال پرور، با انعکاس روی دیوار صیقلی، محتواپرور می‌شود. محتوا خودش یک صورت دارد که صورت دیگر را به عاریت گرفته و به محتوای صورت صورت یا محتوای صورت‌ساز صورت تبدیل شده است.

در چنین حالتی، حضور صورت‌ها کم‌رنگ می‌شود و همه چیز به اصل پدیدارشناختی خود تبدیل می‌شود. همهٔ مدلول‌های حضور سوژه با مدلول‌های حضور روح جهان هستی درهم می‌آمیزند و درنتیجه، سوژه به استعلا می‌رسد. تاراستی برای تفهیم لحظهٔ استعلایی حضور در نظام نشانه- معناشناختی اگزیستانسیالیستی، از نوعی تعالی و کمال سوژه سخن می‌گوید که در ادامهٔ شور و وجد او در درون دنیا و در ارتباط با جهان هستی کسب می‌شود. این تعالی همان لحظهٔ «همساز شدن سوژه با آهنگ روح جهان» است (Tarasti, 2009: 24).

۴. نتیجه‌گیری

در این مقاله، براساس رویکرد نشانه- معناشناختی، کارکردهای گفتمانی نور و رنگ را در داستان رومیان و چینیان *مثنوی* بررسی کردیم و کوشیدیم الگویی از وجه دموکراتیک و هستی‌محور

www.SID.ir

عرفان شرق را با توجه به دیدگاه مولانا معرفی و تبیین کنیم تا قابلیت مثنوی برای تکامل دیدگاه های نشانه- معناشناختی و یا ارائهٔ مدلی ویژه از این رویکرد را بشناسانیم. در این بررسی، نشان دادیم که رنگ و نور در این گفتمان، دارای کارکردهای انعکاسی، انحطاطی، استعلایی و هستی‌محور هستند و این کارکردها از ویژگی‌های چالشی، سلبی، ایجابی، وجهی، اتیکی، شوشی، تنشی و رخدادی برخوردارند. در این گفتمان، نور با حضور هستی‌محور خود، فضای گفتمانی رنگ را از انحطاط هستی‌محور نجات می‌دهد و سپس با ایجاد فضایی نمادین، آن را به استعلا می‌رساند؛ بنابراین، نور و رنگ در یک فضای بی‌رنگی به‌سوی هم‌آمیختگی حرکت می‌کنند. درحقیقت، آنچه در نزد چینیان رنگ و تکثر رنگ است، براساس امری معرفت‌شناختی و جریانی اتیک‌محور، به آمیختگی رنگ و نور و استعلای رنگ که جوهر هستی‌شناختی آن است، تبدیل می شود. درنتیجهٔ استحالهٔ معنایی، رنگ به هستی پدیداری رنگ در عمق نور تبدیل شده است؛ بنابراین، رومیان ابتدا فضای صوری‌گرای چینیان را می‌پذیرند، سپس با ارتقای سطح آن، به آن عمق هستی‌شناختی می‌بخشند و درنتیجه حضور به وضعیت استعلایی خود می‌رسد. در چنین فضایی و درنتیجهٔ استعلای حضور، ما با دیگری و هستی حضور یکی می‌شویم و همه چیز به محتوایی از موسیقی زیبایی‌شناختی روح جهان تبدیل می‌شود.

۵. پی‌نوشت‌ها

۱. **خلاصهٔ داستان به نثر:** نقاشان چینی و رومی، برای اثبات ادعای خود در داشتن هنر برتر، در حضور پادشاه به رقابت پرداختند و در دو سرای مقابل هم به صورتگری مشغول شدند. چینیان با کاربرد رنگ‌ها و رومیان با صیقل زدن دیوارها، هنر خود را عرضه کردند. نقاشی چینیان زیبا به‌نظر می‌رسید؛ اما با انعکاس هنر آنان روی دیوارهای صیقلی رومیان، تصاویر زیباتر و شکوهمندتر شد. عارفان نیز همان رومیان اهل صیقل هستند که با رستن از هر نوع رنگ، در دل خود نقش معشوق خود را انعکاس داده‌اند (زمانی، ۱۳۹۲: ۱۵٤- ۱۵۵).

2. Yuri Lotman
3. semiosphere
4. ethic
5. Esthétique baroque
6. Totalitaire
7. O. Wild
8. I. Kant

www.SID.ir

9. transculturel
10. modal
11. das Man
12. das sichzurückholen
13. eigentlichkeit
14. uneigentlichkeit
15. esthétique
16. intuition

۶. منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. تهران: مرکز.
- ---------- (۱۳۸۹). ***حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر***. تهران: مرکز.
- بخشی، اختیار (۱۳۹۰). ***بررسی مقایسه‌ای عنصر نور در مثنوی با مهم‌ترین آثار عرفانی ادبیات فارسی***. رسالهٔ دکتری ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان.
- روحانی، رضا و الهام عربشاهی کاشی. (۱۳۹۰). «انواع، مراتب و کارکردهای نور در مثنوی». ***پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***. د جدید. ش ۳ (پیاپی ۱۱). صص ۱۹- ۳٤.
- زمانی، کریم (۱۳۹۲). ***شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول)***. تهران: اطلاعات.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). ***نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری***. تهران: سخن.
- ---------- (۱۳۸۵). ***تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان***. تهران: سمت.
- ---------- (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه- معناشناسی خلسه در گفتمان ادبی». ***پژوهش‌های ادبی***. س ۹. ش ۳٦ و ۳۷. صص ۱۲۹- ۱٤٦.
- عبداللهی اهر، محبوبه (۱۳۸۹). «مراتب انوار و تطبیق آن با نصوص عرفانی و شعر مولوی». ***کاوش‌نامه***. س ۱۱. ش ۲۱. صص ۱۹۱- ۲۲۳.
- گرمس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹). ***نُقصان معنا***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- محمدی آسیابادی، علی و معصومه طاهری (۱۳۹۱). «بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی». ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***. س ٦. ش ۳ (پیاپی ۲۳). صص ۹۵- ۱۲٤.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۹۰). ***مثنوی معنوی***. به سعی و اهتمام رینولد.ا. نیکلسون. تهران: هرمس.
- واردی، زرین‌تاج و نجمه دانائیان (۱۳۹۰). «سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور».

Archive of SID
www.SID.ir

دوفصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. س ۲. ش ٤. صص ۱۵۹- ۱۹۵.

- همدانی، امید (۱۳۸۷). ***عرفان و تفکر: از تأملات عرفانی مولوی تا عناصر عرفانی در طریق تفکر هایدگر (بررسی تحلیلی- انتقادی)***. تهران: نگاه معاصر.
- یوسف‌پور، محمدکاظم و اختیار بخشی (۱۳۸۸). «بررسی مقایسه‌ای عنصر نور در مثنوی با مهم‌ترین آثار عرفانی ادب فارسی». ***ادب‌پژوهی***. ش ۷ و ۸. صص ۷۹- ۹۹.
- Fontanille J. (1995). *Sémiotique du Visible*: *Des Mondes de Lumiéres*. Presses Universitaires de France (PUF).
- Husserl, H. (1950). *Idées Directrices Pour une Phénoménologie*. Paris: Gallimmard.
- Lotman, Y. (1999). *La Sémiosphère*. Limoges, PULIM.
- Tarasti, E. (2009). *Fondements de la Sémiotique Existentielle*. Paris: L'Harmattant.
- Zilberberg, Cl. (2011). *Des Formes de Vie aux Valeurs*. Paris: PUF.

References:

- Abdollahi Ahar, M. (2010). "Grades of light & its comparison with theosophical texts & Mowlavi poems". *Kavosh Quarterly*.Year 11. No. 21. pp.191-223 [In Persian].
- Ahmadi, B. (2009). *From Graphical Signs to Text*. Tehran: Nashr-e- Markaz [In Persian].
- ---------- (2010). *Fact & Beauty: Philosophy of Art Lessons*. Tehran: Nashr-e-Markaz [In Persian].
- Algirdas, J.G. (2010). *Semantic Defect*. Translated by: H.R. Shairi. Tehran: Nashr-e- Elm [In Persian].
- Bakhshi, E. (2011). *A Comparison of Light in Masnavi with the most Important Persian Literature Theosophical Works*. Ph.D. Dissertation. Gilan University [In Persian].
- Hamedani, O. (2008). *Theosophy & Thought: From Mowlavi's Theosophical Thinking to Theosophical Element in Heidegger's Way of Thought*. Tehran:

www.SID.ir
Archive of SID

Negahe Asr [In Persian].

- Husserl, H. (1950). *The Basic Ideas for a Phenomenology*. Paris: Gallimmard [In French].
- Lotman, Y. (1999). *The Semiosphere*. Limoges, PULIM [In French].
- Mohamadi, A.; A. Taheri & M. Taheri (2012). "Mass design of temple analysis & glory in Masnavi". *Adab-e- Erfani Researches.*Vol. 3. No. 3. pp. 95-124 [In Persian].
- Mowlavi, Jalal-adin Muhammad Ibne Muhammad (2011). *Masnavi Manavi*. Nikson, R.A. (Eds.), Tehran: Hermes [In Persian].
- Rowhani, R.& E. Arabshahi Kashi (2011)."Variety, order & functions of light in Masnavi". *Persian Literature Researches*. New Volum. No. 3. pp. 19-34 [In Persian].
- Shairi, H.R. (2012). "allegory analysis-meditation semiotics in literary speech". *Literary Research Quarterly*. Vol. 36 & 37. pp. 129-146 [In Persian].
- ---------- (2013). *Allegory- Visual Semiotics. Theory & Artistic Talk Analysis*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- ---------- (2006). *Analysis of Semiotics Discourse*. Tehran: SAMT [In Persian].
- Tarasti, E. (2009). *Existential Foundations of Semiotics*. Paris: Ĺ Harmattant [In French].
- Vardi, Z. & N. Danai (2011). "Change & theosophical-literary function of excursion of glory". *Alzahra University Theosophical Literature Quarterly*. No. 4. pp. 159-194 [In Persian].
- Yousefpur, M.K. & E. Bakhshi (1388). "Contrastive analysis of glory in *Masnavi* with the most important theosophical Persian literary works". *Literary Search Magazine.,* No. 7-8. pp. 79-99 [In Persian].
- Zamani, K. (2013). *Complete Description of Masnavi Manavi*. First Book. Tehran: Etela′aat [In Persian].
- Zilberberg, Cl. (2011). *The Value of Life*. Paris: PUF [In French].

Archive of SID
www.SID.ir