

نشانه- معناشناسی هستی محور: از برهمنشی تا استعلا براساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا

حمدیرضا شعیری^{۱*}، ابراهیم کنعانی^۲

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

پذیرش: ۹۳/۴/۱۴ دریافت: ۹۳/۲/۱

چکیده

در این مقاله، کارکردهای نشانه- معناشنختی «رنگ» و «نور» را در داستان «مری کردن چینیان و رومیان در علم نقاشی و صورتگری»^۱، از دفتر اوک مثنوی، بررسی کردیم. در این گفتمان، مولانا با معرفی نگاه پدیدارشنختی 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، مطالعه ویژگی‌های تعاملی و برهمنشی رنگ و نور و نشان دادن جایگاه سمیوسفرهای فرهنگی در گفتمان مولانا است. فرض ما این است که حضور هستی محور و پدیدارشنختی نور، فضای گفتمانی رنگ را از انحطاط هستی محور 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 هستی محور.

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، نه تنها دیگری را نفی نمی‌کند، بلکه با تأیید و هضم «دیگری» در «خود»، نقش آن را ارتقاء می‌دهد. در این گفتمان، مولانا رومیان را به عنوان تمثیلی برای نوع نگاه عرفان شرقی به‌کار می‌برد. رومیان به‌دلیل برخورداری از عنصر نور و معرفت معناشناختی آن، به صورت 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 استعلاح 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، سلیمانی، ایجابی و اتیکمحور، ما را با جریان رخدادی حضور مواجه می‌کنند. چینیان در فرآیندی کشی 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. پیشینه تحقیق

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

دارند. بخشی (۱۳۹۰) در پایان نامه خود با عنوان بررسی مقایسه‌ای عنصر نور در مثنوی با مهم ترین آثار عرفانی ادبیات فارسی و یوسفپور و بخشی در مقاله 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 طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی»، طرحواره حجمی نور و معبد را بررسی و مفاهیم عرفانی آن را از دیدگاه مولانا بیان کرده‌اند. واردی و داناییان (۱۳۹۰) در «سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور»، مباحث نورشناختی از دیدگاه 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 دنیاگی و آخرتی نور در مثنوی را بررسی کرده‌اند و در نگاه تطبیقی، به مقایسه اندیشه 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 سپهراهای نشانه‌ای در نظام گفتمانی رومیان و چینیان

نخستین‌بار، یوری لوتنان^۳ مفهوم سپهر نشانه‌شناسی^۴ را معرفی کرد (Lotman, 1999: 47- 48). در هر سپهر نشانه‌ای، نشانه‌مهمان در تعامل و همزیستی با نشانه میزبان قرار می‌گیرد. این تعامل بر اساس اصول سپهر نشانه‌ای لوتنان در چهار مرحله انجام می‌شود: ۱. هرچند حضور نشانه‌مهمان از نظر فرهنگ میزبان ارزشی منفی بهشمار می‌آید، موجه و منحصر به‌فرد است؛ ۲. حضور نشانه‌مهمان تعديل می‌شود و فرصت حل شدن در فرهنگ میزبان را می‌یابد؛ ۳. دیگر نشانه‌مهمان حضوری خارجی تلقی نمی‌شود و با کنار گذاشتن همه مشخصه‌های منحصر به‌فرد خود، در آن حل می‌شود و ۴. حضور نشانه‌مهман به حضور نرم جهانی تبدیل می‌شود و از این پس به عنوان فرهنگی متعالی به جهانیان عرضه می‌گردد (*Ibid: 47- 48*).

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 ۳۴۶۷-۳۴۹۹)، یکی از دلاویزترین داستان‌های مولوی است. عنصر نور و رنگ، از اصلی‌ترین نشانه‌های به‌کاررفته در این داستان و بهمنزله بن‌مایه 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 ایقای نقش کند، با بازتاب و انعکاس رنگ به آن عمق بخشد و حضور هستی محور آن را تضمین کند. نور و رنگ در فرآیندی تعاملی قرار می‌گیرند که نتیجه آن بی‌رنگی در شرایطی ایجابی است. این نگاه معرف نگرش فرهنگی- عرفانی شرق است.

مولانا نگاه عرفانی شرقی خود را که مبتنی بر نظام اتیکی^۱ و دیگری محور 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 فضای معرف ارزش‌های کمی است و بر گفتمان تکثیرمحور و نقش‌گرا تأکید دارد. گفتمان نقش‌گرا بر صورت‌پذیری بالا و زیبایی‌شناسی کلاسیک و فرم محوری استوار است. این گفتمان با اعتقاد به فضای بسته گفتمانی و با اتكا به داشته‌های خود و اصل خودمحوری، معنا می‌آفریند و دیگری را به تعامل فرانمی‌خواند. این فضای همان سپهر نشانه‌ای «ما» است که دیگری را در تقابل با خود می‌داند (Lotman, 1999: 47).

سپهر نشانه‌ای نوع دوم، فضای مربوط به رومیان است. این فضای نشانگر ارزش‌های کیفی است و بر گفتمان عمق‌نگر، محتوانگر و جوهاندیش دلالت دارد. این گفتمان همان گفتمان عرفانی است که بر زیبایی‌شناسی باروک^۲ و یا هستی محور و پدیدارشناسی حضور، تأکید دارد. چون فضای رومیان تامنگر^۳ 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 نمی‌پنداشد و از نفوذ آن به حوزه خود ترسی ندارد. این نگرش

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 هستی محور می‌دهد. پس نگرش فرهنگی شرق، نگرشی عرفان‌محور است که دو گفتمان «اشباع‌پذیری صورت» و گفتمان «غیاب صورت یا استعلام‌محور» را شکل می‌دهد. این دو فضا به‌دلیل وجه دیگرمحور گفتمان عرفانی، فضای استعلایی حضور را شکل می‌دهند.

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

در این گفتمان، ابتدا نظامی تقابلی شکل می‌گیرد و رنگ و بی‌رنگی به‌عنوان دو پایه 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 زیبایی‌شناحتی منجر می‌شود. زیبایی‌شناسانی 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 با عنوان «ناق و 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: «و لا آن است که به طور ناب و ساده عظیم باشد» (همان: ۹۰). از نظر 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 مَا نقاش تر رومیان گفتند مَا را کر و فر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۴۶۷/۱)

فقطین نیز دو شرط برای زیبایی قائل است: ۱. تناسب درست اجزا نسبت به یکدیگر و نسبت به کل، به اضافهٔ رنگ‌های زیبا و ۲. وجه حقیقی و روحانی زیبایی که جان ما بر حسب طبیعتش به آن تعلق دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۷۰). گرمس غیرمنتظره بودن را به عنوان شرط زیبایی معرفی می‌کند و در کتاب *قصان معنا*، این عامل را به نظام «رخداد زیبایی شناختی» وابسته می‌داند. بنابر نظر زیلبربرگ، نظام رخدادی به دلیل غیرمنتظره بودن، ماهیت شوشه‌ی 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؛ به طوری که سوژه در مقابل آنچه رخ داده، حیرت‌زده می‌شود. براساس این تعاریف، زیبایی‌شناسی حضور به «آن» حضور بستگی دارد و این «آن» جز با درهم آمیختگی سوژه و ابژه تحقق نمی‌یابد. زیبایی در وضعیت گشتالتی رخ می‌دهد؛ چیزی سبب بهت‌زدگی می‌شود، به طور غیرمنتظره احساس شکوه و اشتیاق در ما ایجاد می‌کند و ما را با ذات خویش و با نهایت 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 به وجود می‌آورند. مولانا این نوع زیبایی را چنین معرفی می‌کند:

عکس آن تصویر و آن کردارها زد براین صافی شده دیوارها
هرچه آنجا دید اینجا به نمود دیده را از دیده‌خانه می‌ربود

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۴۸۱-۳۴۸۲)

رومیان با صیقل دادن دیوارها، به زیبایی، محتوا و عمق تازه‌ای بخشیدند؛ به طوری که نقاشی چینیان در فضای صیقلی رومیان، زیباتر و باشکوه‌تر بازتاب یافت و نوعی هنر استعاری آفریده شد. در اینجا، تفاوتی اساسی با فرآیند فرهنگی سپهر نشانه‌ای لوتمان را می‌بینیم؛ یعنی دیگری نه برتر شمرده می‌شود، نه برابر. 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 ترافه‌نگی^۱ با ویژگی اوج یافتنگی بنامیم.

درادامه گفتمان، تقابل بین رنگ و بی‌رنگی شکل کامل‌تری به خود می‌گیرد و تمایز و تفاوت آن‌ها به خوبی نشان داده می‌شود (مولوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳۴۷۹-۳۴۸۲)؛ بنابراین، دو نوع شناخت در مقابل هم قرار می‌گیرد: ۱. شناخت صوری و کمی که با دیدن هنر چینیان ایجاد می‌شود و ۲.

شناخت کیفی و پدیدارشناختی که با مشاهده 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، ۱۳۸۵: ۵۹-۶۱). 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: ۱. با برنامه کمی و منطقی انجام می‌گیرد؛ ۲. مورد نقد و تحلیل قرار نمی‌گیرد؛ ۳. سوژه را از بیرون تحت تأثیر قرار می‌دهد و ۴. بر ارزشی کمی استوار است. این شناخت تنها باعث حیرت مخاطب شده و در نوع نگرش و انتخاب او تأثیر نگذاشته است. در مقابل، رومیان به جای 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 صیقل‌خورده رومیان می‌افتد، زیبایی آن دوچندان می‌شود:

هرچه آنجا بید اینجا بِ نمود بیده را ز دیده‌خانه می‌ربود

(مولوی، ۱۳۹۰/۱: ۳۴۸۲)

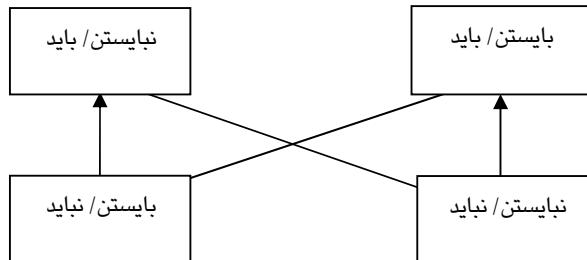
پادشاه بسیار متأثر می‌شود و نوع باور و نگرش او تغییر می‌کند. این نوع شناخت که از نوع شناخت کیفی است، دارای ویژگی‌های زیر است: ۱. ارزش محور است و قابلیت نقد تحلیلی و ارزشی دارد؛ ۲. هدفمند و غایتی است؛ ۳. نوعی توانش کیفی ایجاد کرده است؛ ۴. مجابی و متقاعدکننده است؛ ۵. کارکرد هستی محور دارد و تأثیر آن بر سوژه، درونی است و ۶. 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 به عنوان هنر برتر به رسمیت بشناسد. رومیان، نقش و رنگ چینیان را به ممکن‌های بی‌پایانی از رنگ تغییر می‌دهند. رنگ و نقش چینیان در تصادف رنگ و نور به تراویش بی‌پایان رنگ و نور تبدیل می‌شود.

شناخت کیفی این گفتمان به دلیل وضعیت هیجانی و عاطفی، به شناخت کیفی-هستی محور مخاطب منجر می‌شود که بالاترین سطح شناخت است و مخاطب را به اوج وضعیت حسی-ادرانکی می‌رساند. این شناخت نوعی دریافت زیبایی شناختی نیز به شمار می‌رود؛ زیرا همان‌طور که گرمس در کتاب تقصیان معنا اشاره می‌کند، در جریان چنین دریافتی، رابطه‌ای عاطفی و حسی-ادرانکی شکل می‌گیرد که

نه تنها 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 چندسوییه بین سوژه، ابژه، مخاطب و تمام عوامل گفتمانی، منتهی می‌شود.

۳-۳. کارکرد وجهی^۱ دو فضای گفتمانی

در این بخش، رومیان به ژست چینیان، حضوری هستی محور می‌بخشنند؛ یعنی آنچه ژست مؤلفه‌ای بوده و کارکرد آیکونیک و شمایلی دارد، به حضوری نمادین تبدیل می‌شود. حضور آیکونیک، حضور تحقیق‌یافته 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 کشی است که آن‌ها تنها با تحقق کنش می‌توانند هنر خود را عرضه کنند؛ یعنی در صورتی می‌توان از هنر چینیان بهره برد که نقش‌های تصویرشده آن‌ها متجلی شوند. در مقابل، در فضای رومیان، هیچ نقشی وجود ندارد و فقط فضای صیقل‌یافته ایجاد می‌شود که همه 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 به خوبی نشان داده‌ایم:



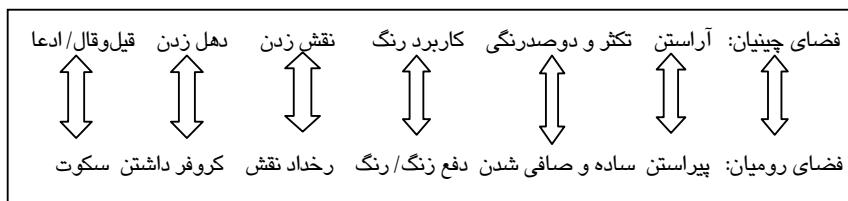
براساس این الگو، چینیان در وضعیت «بایستن/ باید» قرار دارند. در این وضعیت، نقش و رنگ به بایستن کنشی چینیان تحقیق می‌بخشد. چینیان اراده و خواستن خود را تحت سلطه بایستن قرار می‌دهند؛ بنابراین، خواستن را تجربه می‌کنند که همان «بایستن/ باید» است. سپس، چینیان با به کار بردن رنگها، دچار جبر کنشی می‌شوند؛ اما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

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

در این گفتمان، با سه نوع فضای «خرده‌فضا» (فضای فیزیکی)، «کلان‌فضا» (فضای مجازی) و «فضای استعلایی» روبرو می‌شویم. فضای نخست فضای چینیان است، فضای دوم از آن 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 خوب‌ابژه است و حقیقتی فراتر از آن وجود ندارد. در این فضا، بیننده در رابطه‌ای عینی با ابژه دیداری (نقاشی) قرار می‌گیرد. در فضای چینیان، نقش، رنگ و تصویر معنا می‌آفریند و بیننده گفتمانی برای آن تلاشی نمی‌کند. این تصویر از وجهه هستی محور حضور خالی است و آنچه دیده می‌شود، جلوه دیداری دارد و سراسر رنگ و نقش است؛ بنابراین، تصویر چینیان کارکردی آیکونیک و شمایلی پیدا می‌کند. این تصویر حضوری تحقیق‌یافته و کاربری‌افته است و در حریم خود می‌ماند. تصویر چینیان نوعی روایت خطی را به وجود می‌آورد. روایت خطی «از جنس کنشی است، منطقی و برنامه‌مدار است،

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

فضای رومیان نمادین و سلی ا است. آن‌ها با صیقل زدن، به‌جای پر کردن فضا، به خالی کردن 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، نشانه دیگری را جانشین آن می‌کنند و بدین ترتیب، همه چیز را در بی‌رنگ‌ترین شکل آن نشان می‌دهند. جایه‌جایی نشانه‌ها را در نمودار زیر نشان داده‌ایم:



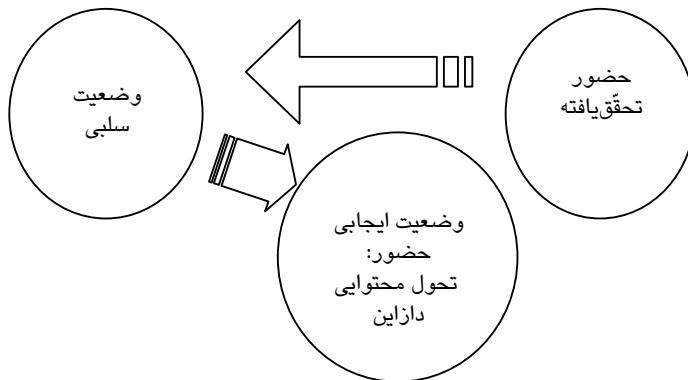
فضای سلی رومیان، اساس حرکت خود را بر نفی نقش و رنگ می‌گذارد؛ به همین دلیل، ویژگی آیینگی و نقش‌پذیری پیدا می‌کند و می‌تواند فضای چینیان را در خود حل و حضم کند و از این طریق، شرایط انعکاس بهتر آن را فراهم می‌کند. این فضا یک کلان‌فضا نیز به‌شمار می‌رود؛ زیرا کارکردی مستقل دارد و حتی می‌تواند خردۀ فضاهای 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 یکیگر، به همزیستی و تعامل دست می‌یابند؛ پس به‌جای حضور تناقضی محتوا و صورت، با محتوای صورت‌ساز صورت رو به رو 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 سلی کند و سپس به استعلا برسد. رنگ، نقش و تصویر برای چینیان حضوری تحقیق‌یافته و مبتنی بر صورت را رقم می‌زند. این حضور چون قادر عمق و محتوا است، در چارچوب صورت می‌ماند و در محدوده جهان بین‌الاذهانی دیگران

و متناسب با پدیده‌های این جهان مورد تفسیر قرار می‌گیرد. رومیان با نفی رنگ و نقش، زمینه‌گریز از جهان بین‌الازهان دیگران^{۱۱} و در جهان بودن را آماده می‌کنند و درنتیجه خودِ حقیقی و اصیل دازاین^{۱۲} را کشف می‌کنند. بنابر نظر هایدگر در کتاب هستی و زمان، اصیل زیستن برای دازاین، هنگامی ممکن می‌شود که خود را از سلطه دیگران و روزمرگی‌ها رها سازد. اصالت^{۱۳} و عدم اصالت^{۱۴} دو امکان وجودی دازاین و دو نحوه وجود او هستند و بر بنیاد «از آن منی» دازاین ممکن می‌شود (همدانی، ۱۳۸۷: ۱۹۴). از نظر هایدگر، بازگشت به خود اصیل دازاین، راهی به‌سوی تحقق اصالت و اصیل زیستن است (همان: ۱۹۹). 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 رابطه 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 مانا نمایان می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

در این فضاء، ما با دیگری و هستی حضور یکی می‌شویم؛ به همین دلیل، نظام زیبایی‌شناختی صورت و ساختار^{۱۵}، 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 طرحواره زیر نشان داده‌ایم:



براساس این طرحواره، حضور تحقیقت، قابلیت بازتاب و انعکاس پیدا نمی‌کند و به مرحله ايجابی نمی‌رسد، مگر آنکه از مسیر سلب بگذرد. چینیان با مسیری بسته مواجه شده‌اند که نمی‌توانند هنر خود را به نمایش بگذارند و یا هنر آن‌ها تتوانسته است تمام ویژگی‌ها و زیبایی‌های خود را در عمق عرضه کند. رومیان با هنر خود، ابتدا فضا را صیقل می‌دهند و با ایجاد فضایی آئینه‌گونه، به نور مجال ظهرور می‌دهند تا با انعکاس نقش چینیان، به وضعیت ايجابی اشباع‌نشده دست یابند که حضوری بی‌پایان از ممکن‌ها است. خردۀ فضای چینیان با انعکاس در کلان‌فضای رومیان، به یک حضور هستی‌محور دست می‌یابد که نتیجه تلفیق این دو فضا است.

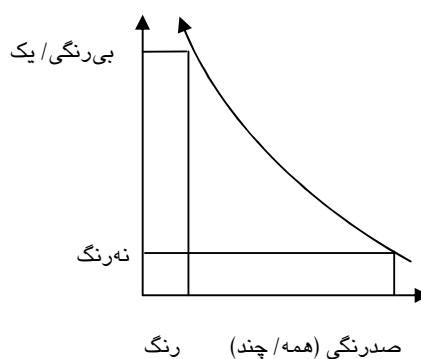
در اینجا، شاهد تعامل دو نظام همنشینی و جانشینی هستیم که در قالب تعامل و بازی نور و رنگ خود را نشان می‌دهد. فضای چینیان جلوه دیداری دارد و سراسر رنگ است؛ اما فضای رومیان وجه هستی‌محور دارد و سراسر نور است. رنگ‌ها نقش‌ها هستند؛ در حالی که هسته رنگ‌ها نور است که صیقل دارد و بدون نقش، دارای هستی (محتوای بود) است. اگر در نقاشی چینیان رنگ‌ها سبب زیبایی می‌شود، در هنر رومیان بازی نور و رنگ زیبایی دوچندان می‌آفیند. با هنرنمایی رومیان، نور دیوارهای صیقلی رنگ‌ها را به خود جذب می‌کند و سپس آن را مثل آئینه انعکاس می‌دهد. رومیان همه 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 به عنوان یک کل واحد ایفای نقش می‌کند و بر همه پاره‌های گفتمان

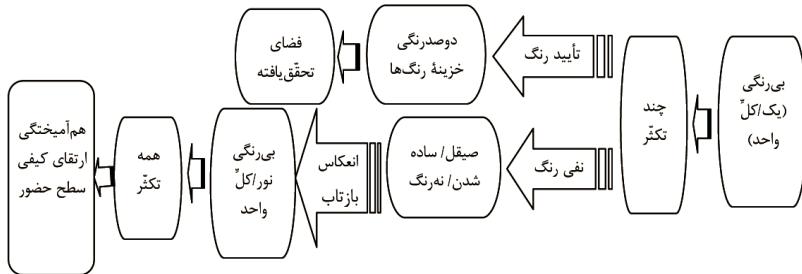
تأثیر می‌گذارد. در مقابل کل واحد، اجزایی داریم که از این کل واحد به وجود آمده‌اند. هریک از اجزا، با وجود تأثیرپذیری از کل واحد، به دنیای نشانه‌ای متفاوت تعلق دارند. این موضوع نشان می‌دهد که نشانه انعطاف‌پذیر است، قابلیت برش خوردن دارد و می‌تواند با خروج از قالب اصلی خود، در قالب جدیدی جای گیرد. این ویژگی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

مبنای ایجاد لرزش در معنا، یک (تفکیکنایپذیر) است و یک به دو طریق برش‌پذیر می‌گردد: برش یک که سبب تشکیل دو می‌گردد، به وجود آورنده تفاوت در پیانسیل است که منبع تشکیل عوامل گفته می‌باشد؛ برش یک که سبب بروز چند می‌گردد (پراکنده‌گی)، منبع تشکیل نشانه‌های قابل بیان می‌باشد (Fontanille, 1995: 11).

در این گفتمان نیز، ابتدا بی‌رنگی به عنوان یک کل واحد، برش می‌خورد و به عنصری چندگانه تبدیل می‌شود. این عناصر به صورت صدرنگ، رنگ، نه‌رنگ، دفع زنگ، صیقل زدن، ساده و صافی شدن، 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 در قالب تأیید رنگ و چه در قالب نفی آن، تجلی می‌کند. این کل واحد که به صورت متکثر درآمده است، دراثر برخورد با دیوار صیقلی، به یک تبدیل می‌شود، سپس با قدرت بازنایی و انعکاسی نور، به‌طور مرمرکز در فضا گستردگی می‌شود و سرانجام به همه تبدیل می‌شود؛ یعنی از جلوه آن، همه استفاده می‌کنند. این فرآیند را در مربع تنشی زیر نشان داده‌ایم:



برشی که در کل ایجاد شده و به صورت جلوه‌های «رنگ» و «نه‌رنگ» نمود یافته است، در پیکرۀ 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 تکثیریافته به اصل خود که بی‌رنگی است، پیوند می‌خورد و بار دیگر با استفاده از قابلیت نور و قدرت بازتابی آن، در فضای گسترده و به همه تبدیل می‌شود و به این صورت، معنا به حیات خود ادامه می‌دهد. اگر رنگ‌ها به طور 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 از بین می‌برند و صفا و سادگی را جاشین آن می‌کنند؛ یعنی به‌جای افزودن رنگ‌ها، با حذف هر نوع رنگ و زنگار، زمینه بازگشت رنگ‌ها به اصل خود را که بی‌رنگی و یکرنگی است، فراهم می‌کنند. سپس یکرنگی که در قالب 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 مرحله‌بعد، به طور مرکز و در قالب 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 به سمت ساماندهی معنایی هدایت کند. طرحواره تبدیل کل واحد به چند و همه را در زیر نشان داده‌ایم:



همۀ جلوه‌های بازتاب یافته از بی‌رنگی در جهان هستی، در کارکردی همگرا ظاهر می‌شوند و همگنۀ ای را به وجود می‌آورند که به معنا سامان می‌دهد. آنچه شکل‌گیری این همگنۀ نشانه‌ای را میسر می‌سازد، وجود نقطۀ اشتراک بین همه پاره‌های برش‌خورده است که در قالب «رنگ» و «نه‌رنگ» نمود یافته است. دیوار صیقل‌یافته رومیان به یک نقطۀ مرکزی تبدیل می‌شود و سپس، با

ترکیب و ساماندهی همه آن‌ها، به «من» همگانی تبدیل می‌گردد. پس نور حاصل از دیوار صیقلی، به عنوان نقطه‌ای مرکزی در گفتمان ظاهر می‌شود و همه پاره‌های گفتمان را به همسویی و تعامل فرامی‌خواند. با توجه به این فرآیند، دو صدرنگی و یکرنگی، ایستایی و پویایی، نقش‌زنن و سادگی، گستردگی و تراکم، گستره و فشاره، مرکزگرایی و مرکزدایی، 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 در پیش می‌گیرند. این گونه‌های دوتایی، با قابلیت بالای جانشینی، باعث تغییر کارکرد نشانه می‌شوند و آن را از جنبه‌شناختی به سوی جنبه‌زیبایی‌شناختی سوق می‌دهند.

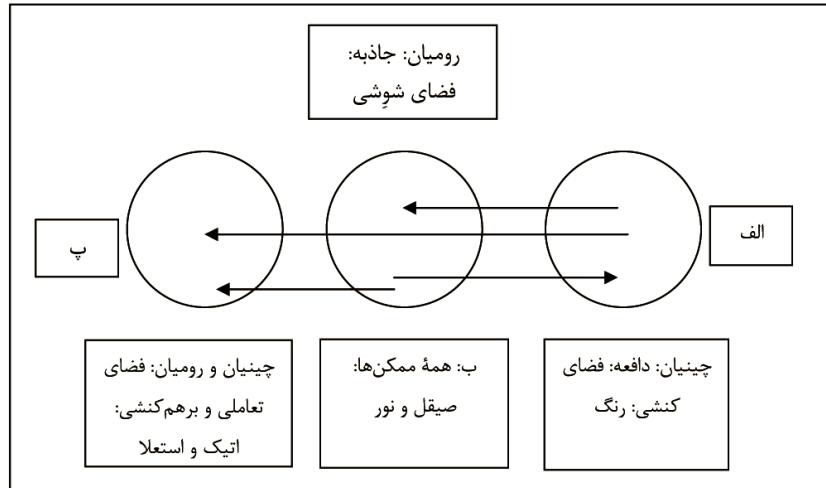
۵-۳. الگوی فضای چالشی گفتمانی انحطاطی رنگ و استعلایی نور

در این گفتمان، هریک از فضاهای رومیان و چینیان، در کارکردهای تقابلی، تعاملی و برهمنکشی، 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 فضاهای اهمیت دارد. در اینجا، فضای محقق و مادیت‌یافته چینیان و فضای مضمونی، ایده‌آلی و غیرمادی رومیان در تقابل هم قرار می‌گیرند. فضای رومیان، فضای چینیان را نفی می‌کند. این نفی به معنای حذف کامل آن نیست؛ بلکه فضای رومیان به یک فضای زیست‌جادبه‌ای 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 تحقیق‌یافته است و دیگر جایی برای حضور استعلایی باقی نمی‌ماند؛ بنابراین، این فضا انحطاطی است و حالت دافعه‌ای دارد. فضای رومیان استعلایی و همواره نقش‌پذیر است. پس دو فضای چالشی ایجاد می‌شود؛ فضای جاذبه‌ای رومیان و فضای دافعه‌ای چینیان که به ترتیب با دو حرف «ج» و «د» نشان داده می‌شود. «ج» به دلیل قدرت جاذبه‌ای خود، قدرت میزبانی از «د» را دارد و می‌تواند آن را بازپردازی کند و زنده نگه دارد. پس با حضور بازنایی رومیان «ج»، «د» ابتدا نفی و سپس بازپردازی می‌شود تا زندگی زیست‌حضوری خود را بازیابد.

پس نقش چینیان، یعنی «ج» در فضای دافعه است و نقش رومیان، یعنی «ر» در فضای جاذبه. «ج» مسئول «د» است و قدرت هستی بخشی به آن را ندارد؛ اما «ج» که خالی و صیقلی است، می‌تواند «ج» را نجات دهد. به این ترتیب، «ج» سبب استحاله «ج» می‌شود. «ج» 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 تحقیق پیدا می‌کند، امکان رشد زیست-حضوری خود را ازدست می‌دهد و ناممکن می‌شود؛ اما فضای رومیان همواره رشد زیست-حضوری و هستی محور دارد و به همین دلیل، فضای همه 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» انگکاس یابد، در خود بسته می‌ماند و به نقشی صرف تبدیل می‌گردد. پس «ب» به این دلیل که اجازه می‌دهد «الف» از مسیر «ب» عبور می‌کند و از وضعیت انحطاطی خارج شود، کارکرد معرفتی و انتکی دارد. «الف» از مسیر «ب» از گذر از «ب» و پس از ریخته شدن در فضای صیقلی «ب» به «پ» تبدیل می‌شود. پس «الف» پس از گذر از «ب» و در صورت 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 هستی محور 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؛ در حالی 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:



در ادامه گفتمان، نظام تناقضی درهم شکسته می‌شود (مولوی، ۱۳۹۰: ۱/۳۴۹۹-۳۴۸۳). 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 از بین می‌روند و به هم‌آمیختگی و سپس وحدت می‌رسند. در اینجا، نظام تنفسی معنا جانشین مربع معنا می‌شود. در نظام تنفسی، قطبی ثابت وجود ندارد و معنا به‌طور مدرج در ارتباط با معنایی دیگر قرار می‌گیرد و فشاره یا گستره معنایی را می‌سازد. در چنین شرایطی، متناقض‌ها به جای نفی یکیگر، 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 درباره 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 فک نمی‌گنجد؛ یعنی صورت نیست و در همان حال که نیست، هست. این وضعیت ترکیبی از صورت و بی‌صورتی است و معنا پیوسته در وضعیت تنفسی بین این دو حالت شناور می‌شود و به‌طور طیفی از یک قطب به قطبی دیگر سوق می‌یابد. در اینجا، مولانا ما را با رویکرد پدیدارشناسخی نسبت به حضور مواجه می‌کند. براساس رویکرد

پدیدار شناختی، تنها اصل مهم حرکت «به سوی خود چیزها» با توجه به شهود^{۱۰} و ادراک مستقیم سوژه است (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۴)؛ بنابراین، مهم‌ترین نکته در فلسفه هوسرلی، تفاوت بین پدیده‌ها است و آنچه اهمیت دارد، دریافت ما از آن‌ها است و دریافت به‌واسطه ضمیر هوشیار ما صورت Husserl، 1950: مطابق نظر هوسرل، «هر ضمیر هوشیاری، ضمیر هوشیار چیزی است» (۳۰۴) می‌گیرد. مطابق هوسرل، ضمیر هوشیاری، ضمیر هوشیار من (کشگر) و آن چیزی (کش‌پذیر) است که «من» با آن ارتباط برقرار کرده است؛ بنابراین، در فلسفه هوسرل، ابژه و ساختار اندیشه، یکدیگر را می‌سازند. نخست اندیشه به ابژه معنا می‌دهد و سپس به سوی این همانی ابژه و معنا جهت می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۶) کنشگر به گونه‌ای فعال و غیرمنتظره با ابژه‌ها برخورد می‌کند و در یک تجربه فوری، به هستی ناب و پنهان ابژه‌ها (خود متعالی) دست می‌یابد.

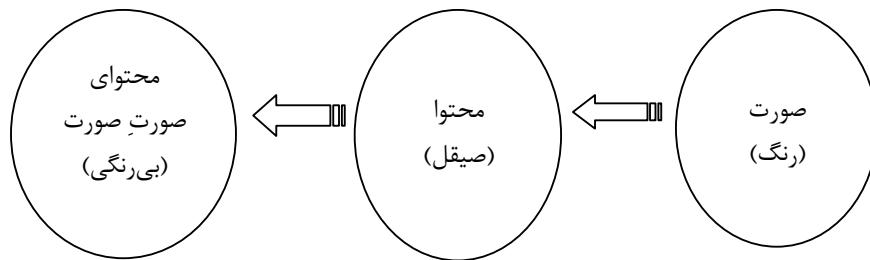
به این ترتیب، دیگر صورت‌های موجود زمانی و مکانی چاره‌ساز نیستند و باید وصالی همه جانبه را بجوبیم که در آن، معنا در اصل چیزها نهفته است و سوژه باید با تلاشی پدیداری به آن دست یابد. این تلاش پدیداری با تردید در اصل بودن و یا اصل نبودن چیزها کسب می‌شود. مولانا در این گفتمان نیز از یک وضعیت تکثیر رنگها و 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 بی صورت بی حد غیب ز آینه دل دارد آن موسی به جیب

(مولوی، ۱۳۹۰ / ۱ : ۳۴۸۶)

در این حالت، نوعی زیبایی‌شناسی عرفانی و انفسی به‌ظهور می‌رسد. شعیری چنین زیبایی‌شناسی را «زیبایی‌شناسی خلشه‌ای» می‌نامد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۷). در این وضعیت، سوژه‌پس از پشت‌سر گذاشتن همه تجربه‌های شناختی و حسی-ادارکی، به جوهری پدیدارشناختی و عمق حضور دست می‌یابد و با «موسیقی روح جهان» به وحدت و همنوایی می‌رسد؛ بنابراین، شاهد نوعی هم‌حضوری و برهم‌کنشی در بین همه عناصر گفتمانی هستیم. رنگ‌هایی که در صورتگری چینیان به زیبایی نقش بسته‌اند، وقتی در این سو قرار دارند، صدرنگ و تکثر هستند و گسترده‌کمی 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 درجه خود از نظر کیفیت می‌رسد؛ یعنی شوشگر با دیدن این تصاویر بازتابی، به

درونه‌ای از حضور دست می‌یابد و تصاویری که می‌بیند، چیزی جز محتوا نیست. الگوی گذر از صورت به بی‌صورتی را در طرحواره 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 محتوابی داریم که محتوای صورت صورت است یا به عبارت دیگر، مدلولی داریم که مدلول دال 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 تکثیری 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. همه مدلول‌های حضور سوزه با مدلول‌های حضور روح جهان هستی درهم می‌آمیزند و درنتیجه، سوزه به استعلا می‌رسد. تاراستی برای تفہیم لحظه استعلایی حضور در نظام نشانه-معناشناختی اگزیستانسیالیستی، از نوعی تعالی و کمال سوزه سخن می‌گوید که در ادامه شور و وجود او در درون دنیا و در ارتباط با جهان هستی کسب می‌شود. این تعالی همان لحظه «همسانشدن سوزه 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 هستی محور

عرفان شرق را با توجه به دیدگاه مولانا معرفی و تبیین کنیم تا قابلیت مثنوی برای تکامل دیدگاه های نشانه- معناشناسی و یا ارائه 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 هستی محور هستند و این کارکردها از ویژگی‌های چالشی، سلبی، ایجابی، وجهی، اتیکی، شوشی، تنفسی و رخدادی برخوردارند. در این گفتمان، نور با حضور هستی محور خود، فضای گفتمانی رنگ را از انحطاط هستی محور 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. در حقیقت، 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 می‌شود. درنتیجه استحالة معنایی، رنگ به هستی پذیداری 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 درنتیجه استعلای حضور، ما با دیگری و هستی حضور یکی می‌شویم و همه چیز به محتوایی از موسیقی زیبایی‌شناختی روح جهان تبدیل می‌شود.

۵. پی‌نوشت‌ها

- خلاصه 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 زیبای 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: ۱۵۵-۱۵۶).

- Yuri Lotman
- semiosphere
- ethic
- Esthétique baroque
- Totalitaire
- O. Wild
- I. Kant

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 فلسفه هنر*. تهران: مرکز.
- بخشی، اختیار (۱۳۹۰). *بررسی مقایسه‌ای عنصر نور در متنوی با مهمترین آثار عرفانی ادبیات فارسی*. رساله دکتری ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
- روحانی، رضا و الهام عربشاهی کاشی. (۱۳۹۰). «أنواع، مراتب و كاركردهای نور در متنوی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. د. جدید. ش ۳ (پیاپی ۱۱). صص ۱۹-۳۴.
- زمانی، کریم (۱۳۹۲). *شرح جامع متنوی معنوی (دفتر اول)*. تهران: اطلاعات.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
- ———— (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- ———— (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه- معناشناسی خلسه در گفتمان ادبی». *پژوهش‌های ادبی*. س. ۹. ش ۳۶ و ۳۷. صص ۱۲۹-۱۴۶.
- عبداللهی اهر، محبوبه (۱۳۸۹). «مراتب انوار و تطبیق آن با نصوص عرفانی و شعر مولوی». *کاوشنامه*. س. ۱۱. ش ۲۱. صص ۲۱-۲۲۳.
- گرمس، ژولین آژریداس (۱۳۸۹). *قصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- محمدی آسیابادی، علی و معصومه طاهری (۱۳۹۱). «بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در متنوی». *پژوهش‌های ادب عرفانی (کوهر گویا)*. س. ۶. ش ۳ (پیاپی ۲۳). صص ۹۵-۱۲۴.
- مولوی، جلال الدین محمدبن محمد (۱۳۹۰). *متنوی معنوی*. به سعی و اهتمام رینولد. نیکلسون. تهران: هرمس.
- واردی، زرین تاج و نجمه داناییان (۱۳۹۰). «سیر تحول و کارکرد عرفانی- ادبی عنصر نور».

دوفصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. س. ۲. ش. ۴. 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 متن‌های مهم‌ترین آثار عرفانی ادب فارسی». *ادب پژوهی*. ش ۷ و ۸ صص ۷۹-۹۹.
- Fontanille J. (1995). *Sémiotique du Visible: Des Mondes de Lumières*. Presses Universitaires de France (PUF).
- Husserl, H. (1950). *Idées Directrices Pour une Phénoménologie*. Paris: Gallimard.
- 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:

Negahe Asr [In Persian].

- Husserl, H. (1950). *The Basic Ideas for a Phenomenology*. Paris: Gallimard [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: L' 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].