New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94077.1725

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

# A Greimasian Reading of the Critique of Aesthetics and the Aesthetic Discourse of Neynameh

Omid Roosta[1], Majid Jafari[2]

Received: 26 July 2025 ∴ Revised: 27 October 2025
Accepted: 14 February 2026 ∴ Published Online: 09 May 2026

*New Literary Studies*, *Vol 58, No. 4, Winter 2026*

## Abstract

Relying on interdisciplinary studies, the present essay attempts to conduct a content analysis of the discourse of the Neynameh and to examine how imagination and phenomena, by cultivating imagination and emotion, shape the totality of aesthetics and the existential aspect of the aesthetic within it. The hypothesis of the article is that imagination and phenomena, within an intertwined framework of the foundations of poetry and mysticism, accompany the situation of humanity and its presence within literature with new value and meaning.

Aesthetics, with its tendency towards form and emphasis on structuralist studies, views the language of poetry as a defined and programmatic space and limits its analysis to discovering the authority of language in stimulating imagination and the supra-real. However, the aesthetic, with its phenomenological tendency, seeks something beyond form—something that aims at the creation of meaning in the presence of the reader and the stimulation of their reflection and consciousness.

The results show that the empathy of the phenomenon with the deficiency of meaning creates a subtle boundary between aesthetics and the aesthetic, and the Neynameh is a prime example of texts that, due to the breadth of tensions, emotional perceptions, and tensive/modal qualities, face a deficiency of meaning.

**Keywords:** Rumi's *Masnavi*, Aesthetic Critique, Aesthetic Discourse, Imagination, Phenomena.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Darolhekma Higher Education Institute, Qom, Iran (corresponding author)
e-mail: omid.roosta722@gmail.com https://orcid.org/0147-5467-0001-0000

2. PhD. Graduate of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Chamber of South Tehran, Iran
e-mail: Majidhadis6763@gmail.com https://orcid.org/0009-0007-5809-2269

**How to cite this article:**
Roosta, O., & Jafari, M. (2026). A Greimasian Reading of the Critique of Aesthetics and the Aesthetic Discourse of Neynameh. *New Literary Studies*, *58*(4), 45-68.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.94077.1725

Authors retain the copyright and full publishing rights. This is an open access article distributed under article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

## Extended Abstract

### 1. Introduction

Greimas, in addressing the deficiency of meaning, from a post-structuralist perspective, seeks meaning not in psychological, functional, conative, or referential aspects, but in tensive, tensional, emotional, and affective functions. In this framework, by utilizing the school of aesthetic reception and the phenomenology of art, he pays attention to the reader's experience and their situation of presence in the cultivation of meaning.

Moving away from techniques and arts dependent on linguistic form, and departing from structuralist aesthetics—which seeks the truth of meaning among the signs and words of poetry and their syntactic uses—he turns his attention to the place of humanity and the understanding of its situation of presence in discovering meaning. He considers emotion and affect to be effective factors in the aesthetic quality of the text and examines the difference between integrative and post-classical aesthetic systems and classical aesthetics in their discourse.

In the aesthetic, beauty is the result of a beautiful act of seeing/perceiving, whereas in classical aesthetics, beauty is the congealing of the beautiful. It is like a stone statue that has taken shape and become fixed. For this reason, Greimas compares classical aesthetics to the "dream of stone." The fixity of beauty versus its dynamism and fluidity constitutes two distinct concepts that lead to the distinction between aesthetics and the aesthetic.

The question of this article is: How do emotion and affect in Rumi's *Masnavi* strengthen the phenomenology of the aesthetic and the dynamism of meaning?

### 2. Methodology

The nature of the subject matter has led the researcher, adopting an interdisciplinary approach, to analyze the content of emotion and affect in the first eighteen verses of the *Masnavi* of Jalal al-Din Rumi, the 7th-century Hijri mystic and poet, and to describe and analyze the obtained data based on Greimas's model of the phenomenology of the aesthetic from his book *On Meaning Deficiency*.

### 3. Results

The expression of any experience in literature is a clear example of story and tale. The tale is a vast field within which humans have the ability to transform signs into

life by giving them a field-like quality. Each field is a meaningful fragment of human lived experience in confronting the sublime meaning of existence.

Therefore, a story or tale holds a meaning deeper than a mere narrative—a meaning that is the beginning of deficiency. This deficiency, penetrating lived experience and manifesting itself phenomenologically for the reader, causes time and space within it to be separated from the normal flow of life and the usual process of living.

In this process, the existential and contemplative human is not seeking to discover truth, but rather searching for a way to explain the paths toward reaching truth. This can, in the aesthetic critique of the Neynameh, be perceived as the aesthetic object of conduct. It is within the awareness of this conduct that the usual and clichéd objects of human life and empirical existence are accompanied by a kind of rebirth.

## 4. Discussion and Conclusion

Phenomenology, in Greimas's view, refers to the process of creation within the essence of the sign—similar to the process that Rumi's spirit experienced in the 'Fī' (in/within), which separates him, for a time, from the world of possibilities and realities. This separation resembles a trance-like or alpha state, following which the mind attains the "great awakening and the point," and what the tongue expresses without the 'Fī' undoubtedly derives from this awakening.

Contrary to the formalistic view of classical aesthetics, the Ney (reed flute) is not a substitute, symbol, or metaphor for Rumi; rather, within an ethical discourse, it is the existential human whose echo and call of being have acquainted him with new and even contradictory meanings and perceptions.

Therefore, Rumi's poetry, beyond its sensuous and aesthetic beauty, in connection with mysticism and its secrets, is full of tensive, emotional, and sensory-perceptual functions of signs. This function causes meaning in the Neynameh to always be accompanied by deficiency, and the reader, in the act of reading, blends their lived experience and reflection with the poet's perception.

Thus, the process of reading signs moves away from linearity and takes on a volumetric and field-like (pictorial) state. The authority of language and textual form in the reception of meaning is disrupted, and the reader interprets each sign as a meaningful field through which the inner meaning of the poem is understood.

Consequently, the reader is compelled, beyond receiving meaning from formal structures, to engage more deeply with the text and to move from the aesthetics of

form toward the understanding of the aesthetic as a phenomenological experience—viewing meaning through "thinking about thoughts."

This reveals that the Neynameh is not merely a narrative derived from the poet's imagination, nor is its beauty confined to linguistic techniques; rather, it is a fragment of mystical life and human temporality in which tensions, emotional perceptions, and tensive thinking guide thought beyond artificial narration toward a different mode of existential distance.

The Ney represents the existential human who has become distant from understanding the meaning of thought, and this distance places him in a state of tension and unawareness. Awareness of this distance is both perilous and illuminating. The aware reader perceives this distance as a deficiency that prompts deeper contemplation.

For this reason, meaning in reading the Neynameh never reaches a final conclusion; in each reading, its signs are re-created. This dynamism is the essential merit of literature, manifesting itself in the form of tales in the *Masnavi-ye Ma'navi*.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94077.1725

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲x

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۵/۰۴ :: تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۰۵ :: تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵ :: انتشار بر خط: ۱۴۰۵/۰۲/۱۹

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۱، زمستان ۱۴۰۴، صص ۴۵-۶۸
مقالهٔ پژوهشی

# خوانشی گریماسی از نقد زیبایی‌شناسی و گفتمان زیبایی‌شناختی «نی‌نامه»

امید روستا[۱]، مجید جعفری[۲]

## چکیده

جستار حاضر سعی دارد با تکیه بر مطالعات بین‌رشته‌ای، تحلیلی محتوایی از گفتمان «نی‌نامه» انجام دهد و به بررسی این موضوع بپردازد که پندار و پدیدار چگونه با پروردن تخیل و عاطفه، تمامیت زیبایی‌شناسی و وجه وجودی زیبایی‌شناختی را در آن رقم می‌زند. فرضیهٔ مقاله آن است که پندار و پدیدار در چارچوب درهم‌تنیده‌ای از شالودهٔ شعر و عرفان، موقعیت انسان و حضور او را در درون ادبیات با ارزش و معنای جدید همراه می‌سازد. زیبایی‌شناسی با گرایش به فرم بیان و تمرکز بر مطالعات ساخت‌گرا، زبان شعر را فضایی تعریف شده و برنامه‌مدار می‌بیند و تحلیل آن را به کشف اقتدار زبان در تحریک پندار و ذوق محدود می‌کند، ولی زیبایی‌شناختی با گرایش به پدیدارشناس در پی چیزی فراتر از فرم است؛ چیزی که آفرینش معنا را در حضور خواننده و تحریک تأمل و شعور او می‌جوید. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد هم‌دلی پدیدار با نقصان معنا، مرز ظریفی بین زیبایی‌شناسی (استتیک) و زیبایی‌شناختی (اتیک) ایجاد می‌کند و نی‌نامه نمونهٔ بارز متن‌هایی است که به دلیل گستردگی تنش‌ها، ادراکات عاطفی و شَوِشی با نقصان معنا روبه‌رو است. همین امر عاملی مهمی در فربه بودن آن از پدیدار و گرایش معنای آن به اتیک است.

**کلیدواژه‌ها:** مثنوی معنوی، نقد زیبایی‌شناسی، گفتمان زیبایی‌شناختی، پندار، پدیدار..

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، موسسه آموزش عالی دارالحکمه قم، ایران (نویسندهٔ مسئول)
https://orcid.org/0147-5467-0001-0000 e-mail: omid.roosta722@gmail.com

۲. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران جنوب، ایران
https://orcid.org/0009-0007-5809-2269 e-mail: Majidhadis6763@gmail.com

**ارجاع به این مقاله:**
روستا، ا.، و جعفری، م. (۱۴۰۴). خوانشی گریماسی از نقد زیبایی‌شناسی و گفتمان زیبایی‌شناختی «نی‌نامه». جستارهای نو ین ادبی، ۵۸(۴)، ۴۵-۶۸. https://doi.org/10.22067/jls.2026.94077.1725

**مقدمه**

## ۱. طرح مسأله

ادبیات، رسانه‌ای است زبانی که تخیل، عاطفه و احساس در ایجاد آن کارکرد مؤثری دارد. تخیل یکی از مؤلفه‌های هنری شعر و معرفت‌شناسی ریطوریقا و بوطیقای آن است که هدف بازنمایی تصاویر و آفرینش هنری را در آن تأمین می‌کند.(Ross, 1956, pp. 276-277)

علاوه بر تخیل، عاطفه و احساس هم از مؤلفه‌های ادبیات است که خاستگاه معنا را فراتر از پندار، و در سپهر پدیدار جای می‌دهد. این ارتقا سبب می‌شود ابژه[1] از صورت بدوی و ساختار کلیشه‌ای خود فاصله بگیرد و به جای آنکه اثر را صرفاً جهانی بازنمایی شده و محاکاتی تصویری نشان دهد، آن را گونه‌ای زیستمان، و موجد گشودگی و نقصان معنا معرفی کند. نقصانی که فربه از تجربهٔ زیبایی‌شناختی و ژرف‌ساخت‌های گفتمان پدیدارشناسانه است. بدین ترتیب پندار و پدیدار دست‌مایهٔ شکل‌گیری دو نوع گفتمان متفاوت در شعر می‌گردد. گفتمانی روساختی مبتنی بر واحدهای ساختاری زبان، و گفتمانی ژرف‌ساختی متکی بر نگرش در عمق معنا. مرزبندی این دو نوع از گفتمان در بحث از زیبایی‌شناسی، زمینه را برای استعلای نشانه معناشناسی سخت به نشانه معناشناسی نرم یا پدیداری و هرمنوتیکی امکان‌پذیر می‌کند و نشان می‌دهد که زیبایی محدود به ساختارهای گفتمانی تحت کنترل کامل مؤلف نیست، بلکه خواننده هم به‌عنوان شریک گفتمانی، کارکرد مؤثری در پویایی معنا و قابلیت شکل‌پذیری آنها دارد.

این چشم‌انداز، خبر از حضور فرایندی وسیع‌تر از رابطهٔ هم‌نشینی و جانشینی، نظام نحوی، دستور زبان روایی، کارکردهای کنشی، القایی و ارجاعی در خوانش گفتمان می‌دهد، فرایندی که آموزه‌های «گریماس» متأخر در نقصان معنا، آن را ذیل عنوان «پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی» برجسته ساخته و بر اساس آن الگویی برای تحلیل محرک‌های مرئی و نامرئی و سازوکارهای معنایی متن ارائه داده است. الگوی اخیر، سرآغاز عبور از زیبایی‌شناسی ساخت‌گرا و تقویت نقش شوش[2]، «عامل تغییر عاطفی، کیفی یا حسی- ادراکی»(بیات‌فر و اسپرهم، ۱۳۹۹، ص. ۲۶) و فردیت انسان در آفرینش معنا است.

تحلیل نی‌نامه در این چشم‌انداز می‌تواند پاسخ‌گوی پرسش‌هایی از این دست باشد که چطور در کنار «بلاغت شگفت‌آور مولانا»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۸۱)، مثنوی معنوی و در رأس آن نی‌نامه مظهر «تحقق و وقوع جریان

1. Object
2. Modality

زیبایی‌شناختی سوژه-خواننده»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۵۱) است. با توجه به آنچه مطرح شد، جستار حاضر شامل دو بخش است؛ نخست: مروری بر ادبیات موضوعی تحقیق دارد، سپس با تحلیل محتوای نی‌نامه به بررسی عوامل شکل‌گیری فضای هم‌کنشی زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناختی در پویایی معنا و ظهور ژرف‌ساخت گفتمانی در کنار روساخت گفتمانی آن می‌پردازد.

«با وجود گذشت سال‌ها از وضع واژهٔ زیبایی‌شناسی، سؤالات بسیاری در این زمینه همچنان بی‌پاسخ مانده است.»(دوفرن، ۱۳۹۶، ص. ۱۸) فرضیهٔ مقالهٔ حاضر آن است که در کنار زیبایی‌شناسی حسانی و کاربرد استتیکی ساختارهای زبانی و بلاغی ناشی از پندار و تخیل که محرک احساس، ذوق و سرمنشأ لذت در مخاطب است، زبان شاعرانهٔ مولوی در امتزاج با عرفان، سرشار از پدیدارشناسی و عنصر معنوی زیبایی‌شناختی است. در سایهٔ این عنصر، شعر او مملو از نگرهٔ مرامی- سلوکی و اتیک[1] است. عمق این نگره، جایگاه مخاطب را از یک سوژهٔ کنشی به یک سوژهٔ شوشی و احساس‌مدار، و پایگاه او را به یک شریک گفتمانی تغییر می‌دهد.

## ۲. بررسی پیشینهٔ پژوهش

برخلاف رویکرد این مقاله، آثار زیر گفتمان زیبایی‌شناسانهٔ مثنوی معنوی را از منظرهای دیگر نگریسته‌اند:

۱. «تأملی بر وجوه زیبایی‌شناختی در اندیشهٔ مولانا»، مقاله‌ای است توصیفی- تحلیلی که می‌گوید؛ زیبایی و فرایند ادراک آن نزد مولانا از دیدگاه شرقی-اسلامی نشأت گرفته است و هیچ ارتباطی به حوزهٔ معرفت‌شناسی و جهان ذهن ندارد؛ بلکه در نگاه عارفانهٔ او، عالم آیینهٔ تمام‌نمای زیبایی خداوند و تجلی‌گاه حقیقت او است. پس عالم، تماماً زیبا و دارای معنا است.(بنی اردلان و امیریان دوست، ۱۴۰۲)

۲. مقالهٔ «بررسی مفاهیم زیبایی‌شناسی در مثنوی معنوی بر اساس نظریات ژرف‌ساختی» زیبایی‌شناسی را دارای ابعادی مختلف می‌داند که طیف گسترده‌ای از معانی را در بر می‌گیرد و معتقد است؛ جهان‌بینی عارفانهٔ مولوی سبب شده وصال به حقیقت، نمایانگر کمال زیبایی باشد.(رمضانی و همکاران، ۱۳۹۹)

۳. «نظام زیبایی‌شناختی گفتمان در هم‌کنشی صدا و نور بر مبنای قصهٔ یاری خواستن حلیمه از بتان»، مقاله‌ای است که نحوهٔ تحقق زیبایی‌شناختی گفتمان و تأثیر تعامل و هم‌کنشی دو عامل ادراکی - حسی صدا و نور در شکل‌گیری معنای قصهٔ مذکور را بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که تعامل حسی با ایجاد همگنهٔ عاطفی و جسمانه‌ای شوش‌گر، جریان معنا را با پدیدارشناختی و سیالیت همراه می‌سازد.(کنعانی، ۱۳۹۶)

1. Ethic

۴. «مبانی زیبایی‌شناسی در دیدگاه مولوی»، عنوان مقاله‌ای است که آرای مولوی دربارهٔ زیبایی‌شناسی را برگرفته از تجربهٔ هم‌زمان هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی او می‌داند و می‌گوید؛ عرفان در درون پیوستگی اخیر، مجالی برای وحدت هنر و ارتباط ارگانیک هنرمند، اثر هنری و مخاطبان فراهم می‌آورد.(جلالیان، ۱۳۹۴)

لازم به ذکر است به غیر از این پژوهش‌های معدود، «در زبان فارسی منابع محدود و انگشت‌شماری در موضوع زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ آن وجود دارد. عمدهٔ این کتاب‌ها نیز درآمدهایی هستند که فصل و ساختار آن‌ها نظمی موضوعی یا مسئله محور دارند.»(جوانلی، ۱۴۰۰، ص. ۷؛ یادداشت مترجم) از بین کتاب‌های معاصر، کتاب «نقصان معنا»، نوشتهٔ گریماس، اثری است که با نگرش التقاطی، نقد ادبیات و زبان شاعرانهٔ آن را سمت و سویی تازه می‌بخشد. هدف گریماس در این کتاب آن است که زیبایی‌شناختی جایگاه حضور انسان و فرایند معناپروری و معناسازی او را در کاربست رهیافت‌های پدیدارشناسی هنر و زبان بررسی کند. این کتاب به همراه برخی از ترجمه‌ها و تشریح آرای او به قلم «حمیدرضا شعیری»، منبع اصلی پژوهش حاضر بوده است.

## ۳. مبانی نظری

گریماس در نقصان معنا با عدول از پارادایم ساخت‌گرایان، متمایل به آموزه‌های پساساخت‌گرایان است و معنا را نه در کارکرد روایی، کنشی، القایی و ارجاعی، بلکه در کارکرد شوشی، تنشی، احساسی و عاطفی آن می‌جوید. در این کارکرد؛ او با بهره‌گیری از مکتب زیبایی‌شناسی دریافت و پدیدارشناسی هنر، متوجه تجربهٔ خواننده و موقعیت حضور او در پرورش معنا می‌شود و با اعراض از فنون و هنرهای وابسته به فرم زبان، متوجه جایگاه انسان و درک موقعیت حضور او در کشف معنا می‌گردد.

او احساس و عاطفه را عامل مؤثری در زیبایی‌شناختی متن می‌داند و می‌گوید:

> «تفاوت نظام زیبایی‌شناختی تلطیف و پساکلاسیک با زیبایی‌شناسی کلاسیک در این است که در گفتمان اولی؛ زیبا در تعامل سوژه و ابژه و در رابطه‌ای حسی شکل می‌گیرد و سپس محو می‌گردد. زیبا نتیجهٔ دریافت زیبا دیدن است. درحالی‌که در زیبایی‌شناسی کلاسیک، زیبایی انجماد زیبا است. همانند مجسمه‌ای سنگی که شکل گرفته و ماندگار است. چه سوژه باشد یا اصلاً نباشد، زیبا هست و زیبا می‌ماند. در زیبایی‌شناسی، زیبا به همان سرعتی که شکل می‌گیرد به همان سرعت نیز ناپدید می‌گردد. به همین دلیل؛ گریماس زیبایی‌شناسی کلاسیک را با رؤیای سنگ مقایسه می‌کند. ماندگاری و تثبیت زیبا در مقایسه با سیالیت و ناپایداری آن دو مفهوم متفاوت هستند.»( گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۲۸)

مطالعهٔ او در این زمینه؛ به این مهم می‌انجامد که ادبیات از پدیده‌های منحصربه‌فرد زبان است که علاوه بر تجربه و ادراکات حسانی، سرشار از گفتمان پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی هم است. هرچند چنین مباحثات کلاسیکی دربارهٔ شعر؛ «اعم از این‌که در قالب ریطوریقا (بلاغت‌شناسی) بوده باشد یا در قالب بوطیقا (شعرشناسی)، به دوره‌هایی بسیار پیش‌تر از نقطهٔ شروع مطالعات امروزی برمی‌گردد»(ایگلتون، ۱۳۹۸، ص. ۳۷) ولی آنچه مسلم می‌نماید این است که دست کم در بین نشانه معناشناسان امروزی، گریماس از نخستین منتقدانی است که زیبایی‌شناسی را در گسترهٔ ادبیات فراتر از معنی ساخت‌گرا، کلاسیک و استتیکی آن نگریسته است.

## ۴. بحث و بررسی

### ۴-۱. کارکرد پندار و پدیدار در زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناختی متن

در دائره‌المعارف بریتانیکا دربارهٔ زیبایی‌شناسی آمده «بررسی تئوری هنر، انواع رفتارها و تجربه‌های مربوط به آن.»(مقدادی، ۱۳۹۷، ص. ۲۵۴) واژهٔ اخیر، برگرفته از واژهٔ یونانی «استتیکوس» و به معنی ادراک‌پذیر بودن اشیا برای حواس و بدن است. «استفادهٔ معاصر از واژهٔ استتیک، از استتیکوس[1] یونانی به معنای ادراک حسی[2]؛ مرهون اندیشمند آلمانی،«الکساندر گوتلیب باومگارتن[3]» است که آن را در رساله‌اش به معنی دلالت بر دانسته‌های مأخوذ از حواس به کار گرفت» (کول وانت، ۱۳۹۹، ص. ۷). هرچند در اعطای عنوان پدر زیبایی‌شناسی به او، بسیاری تردید دارند(Beiser, 2010, pp. 45-50) ولی افکار راسیونالیسمی او که شعر را معادل با بوطیقا می‌دید و کمال آن را فراتر از ریطوریقا یا فن خطابه می‌یافت(باومگارتن، ۱۴۰۱، صص. ۱۲-۸) دست‌مایهٔ نقدهای بسیاری از منظر هنر شد.

او بر این باور بود که شعر در گفتار حادث می‌شود و به جای ایده‌ها از پندار سخن می‌گوید؛ به‌عبارت‌دیگر از نظر باومگارتن پندارها، فرم بیان ایده‌هایی است که به‌منظور ایجاد ارتباط در زبان ظهور می‌یابند و برای وضوح از بوطیقا سرشار می‌شوند.( باومگارتن، ۱۴۰۱، صص. ۲۸-۲۰) این چشم‌انداز او به شعر، سبب شد نقد زیبایی‌شناسی علی‌رغم مصادیق فراوان، در شعر معطوف به هنر فرم و محسوسات مربوط به آوا باشد.( ژیمنز، ۱۴۰۲، ص. ۲۵) «از مهم‌ترین گروهی که دربارهٔ این موضوع، فعالیت چشم‌گیری داشتند فرمالیست‌ها و ساختارگرایان بودند. آن‌ها

1. Aisthetikos
2. Sense perception
3. A. G. Baumgarten (1714-1762)

معتقد بودند که خوانندهٔ آگاه به مسائل آوایی و تکنیکی زبان، از متن لذت دوچندان می‌برد.»(ذاکری و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۱) اما این «ایمانوئل کانت[1]» بود که در سال ۱۷۹۰ در مقدمه‌ای بر نقد قوهٔ حکم احکام ناظر بر امر زیبا و امر والا در طبیعت یا هنر را استتیکی خواند»(جوانلی، ۱۴۰۰، صص.۱۲-۱۱) و «نخستین کلام عقلایی دربارهٔ زیبایی» را بر زبان راند و محرکی شد برای اندیشمندان که داوری ذوقی را با ادراک احساسی و عاطفی خلط نکنند. (ریچاردز، ۱۳۹۵، ص. ۷) بدین ترتیب، حضور احساس و عاطفه، زیبایی‌شناسی را وارد قلمرو فلسفه کرد و از آن به بعد؛ زیبایی‌شناسی نه به‌مثابه امری فانتزی، تخیلی و وفادار محض به سواد پنداری، بلکه در معانی مختلف ازجمله؛ زیبایی تأمل و شعور و پدیدارشناسی «پایان بدون پایان»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۵۶) به کار رفت.

پدیدارشناسی در نقصان معنا؛ نه به معنی هوسرلی آن، بلکه به معنی «توصیفی که ذاتی را نشانه می‌رود که خود به‌صورت معنایی در پدیدار حلول کرده باشد»(اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲، ص. ۸۸۰/۲) است. درست مانند حلولی که روح مولوی در «نی» یافته و او را برای مدتی از دنیای ممکنات و واقعیات جدا ساخته است. این جدایی شبیه به حالت خلسه و فضای آلفایی است که در پی آن ذهن به تکانه از درون و تجربهٔ «بیداری بزرگ و یقظه»(باخرزی، ۱۳۵۸، ص. ۵۱) راه می‌یابد و آنچه از زبان نی می‌گوید بدون شک برگرفته از این انتباه است.

نی در پی این جریان تبدیل می‌شود به سوژه‌ای زیبایی‌شناختی که هستی در مقابل نگاه عمیقش پدیدار می‌شود. «سوژه پس از تجربهٔ عمیق زیبایی‌شناختی (تکان از درون) دوباره به دنیا باز می‌گردد؛ اما گویا این‌بار زیر بار تجربهٔ عمیق زیبایی‌شناختی به موجود متفاوت‌تری تبدیل شده است؛ موجودی که معنایی از هستی را چشیده است و به پاس همین چشیدن متفاوت به دریافتی جدید از معنا دست یافته است.»(گریماس، ۱۳۸۹، صص. ۹-۸) برخلاف نگرش هنرمندانهٔ زیبایی‌شناسی، نی در گفتمان اتیکی، بدیل، نماد و یا استعاره‌ای از مولوی نیست؛ بلکه انسان هستومندی است که پژواک و ندای هستی او را با معناها و دریافت‌های تازه و حتی متناقضی آشنا کرده است.

همچو نی زهری و تریاقی که دید؟ همچو نی دمساز و مشتاقی که دید

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

حضور مولوی در موقعیت نی، خبر از معناهای ژرف‌تری می‌دهد که ممکن نیست منش آن را به مدد تکنیک‌های صوری زبان شناخت. این حضور، تمهیدی است هوشمندانه برای از سرگیری تأمل و به قول «ژرار ژنت[2]» در مقالهٔ موشکافی در گفتمان حکایت، فرصتی است برای «ایست‌های ژرف‌نگرانه»(ریکور، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۷/۲) روساخت

1. I. Kant (1724-1804)
2. G. Genette (1930-2018)

گفتمانی نی‌نامه به دلیل برخورداری از سخنان معنوی نمی‌تواند خالی از پندار و زیبایی‌شناسی هنر باشد؛ چراکه «هنر اساساً صورت است. برای آنکه بتوان هنری را مقدس نامید کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشأت گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد.»(بورکهارت، ۱۳۹۲، ص. ۷)

صورت زبان در این متن پوشیده از ساختارهای آوایی و فنون و روش‌هایی است و تأثیرات موسیقایی آن را برجسته کرده است. پندار در آن به حدی قوی است که سبب انحراف معنای مستقیم و خطی نشانه‌های زبانی‌ای چون نی، نیستان، نور، دریا، آتش، ماهی، زهری، تریاقی، می و ... شده است. درون این زیبایی‌شناسی، مولوی تنها سوژه‌ای است که کارکرد معرفتی و هستی‌شناسانهٔ زبانش معنا را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مخاطب با کشف پندارهٔ تخیلی او در روایت، و ایجاد روابط تناسب و هارمونی در هم‌نشینی نشانه‌ها سرشار از ذوق و لذت می‌شود. توصیف‌های زیبایی که مولوی از فراق، شوق، وصل و اصل کرده نمونه‌ای از این محرک‌های ذوقی است.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند  از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند  در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق  تا بگویم شرح درد اشتیاق
(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

علاوه بر بوطیقا که شامل پیرایه‌بندی‌هایی مانند وزن، موسیقی، قافیه، ردیف، و هنرهای بیان و بدیع چون روایت توصیفی، مجاز، استعاره، کنایه، تناسب و وحدت در لحن و معنی، نظم و ... می‌گردد، گفتار بالا از نظر مضمون و محتوا هم واجد زیبایی است؛ زیرا هر گفتاری که موضوع آن مشتمل بر عناصر معنوی[1] باشد، زیبا است.(اکبر مسگری و ساعتچی، ۱۳۹۲، ص. ۱۲۸) عرفان هم که نگاه جمال‌شناسیک به معنویت دارد از این فرض تهی نیست.

مقصد زیبایی‌شناسانهٔ بوطیقا، واکنش پر از لذتی است که مخاطب در برابر گفتمان روایی، القایی و کنش‌مندانهٔ شاعر دارد. او این احساس زیبایی‌شناسانه را از تک‌تک اجزاء سخن، تناسب، تعامل، وحدت و تأثیر متقابل نشانگان بر یکدیگر درک می‌کند تا از این طریق؛ ارتباطی حسانی با شعر برقرار کند. از همین رو؛ در نقد زیبایی‌شناسی باور بنیادین این است که «در شعر لذتی که از کل می‌بریم، با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگار و حتی ناشی از آن است.»(دیچز، ۱۳۶۶، ص. ۱۷۳)

درحالی‌که مقصود زیبایی‌شناختی گریماس آن است که مخاطب را در موقعیت پاسخ قرار دهد و او را تبدیل به

1. spiritual

شریک گفتمانی و خواننده کند. پاسخ[1] برخلاف واکنش[2]، رفتاری تکانشی و بدون تأمل نیست(براهنی و دیگران، ۱۳۷۲، ص. ۴۸) بلکه عاملی مهم در شکل‌گیری پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی است؛ عاملی که سبب گفتگوی خواننده با معنای متن، و دیالکتیک با تزها و پندارهای زیبایی‌شناسانهٔ شاعر می‌شود. «این زبان انسان مولد است: هر جا که انسان برای دگرگون کردن واقعیت و نه برای تبدیل آن به تصویر سخن می‌گوید، هر جا که انسان زبان خود را در خدمت ساختن چیزها در می‌آورد، فرازبان به یک زبان–موضوع» باز می‌گردد.(بارت، ۱۴۰۰، ص. ۷۷) و به‌خوبی نشان می‌دهد «احساس و ادراک زیبایی‌شناختی، فقط متعلق به حوزهٔ تولید و هنرمند و ادیب نیست بلکه خواننده یا بیننده در شکل‌گیری جریان زیبایی‌شناختی اثر نقشی فعال ایفا می‌کند.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۵۶)

از منظر زیبایی‌شناختی نخستین بیت نی‌نامه با دعوت به «بشنو»، آغازگر راهی برای این مطالبه است. در گسترهٔ این مطالبه؛ شاعر در کنار دو فعل کنشی «حکایت می‌کند» و «شکایت می‌کند»، تمامیت تولید و خلق معنا را بر عهدهٔ «نی» که از منظر بوطیقا و هنر زیبایی‌شناسی؛ سرشار از استعاره با گفتمان‌های تفسیری متعدد است نمی‌گذارد، بلکه حضور خواننده را، در جایگاه سوژهٔ عامل پررنگ می‌سازد؛ به‌عبارت‌دیگر؛ بشنو، نشانه و عنصری زیبایی‌شناختی است که از خودآیین و متعیّن بودن معنا جلوگیری می‌کند و هستی‌یافتن معنا را متکی به حضور و موقعیت خواننده می‌گرداند. بشنو، دعوت به واکنشی غایت‌ناپذیر و نیازمند پاسخ از سوی خواننده است.

گریماس با پدیدارشناسی و طرح قصدی بودن ابژهٔ معنا در گسترهٔ ادراک عاطفی، نشان می‌دهد که شعر محدود به ساخت اثر، دلالت‌های ساخت‌گرایانهٔ نشانه‌های زبانی و ادراک محسوس تکنیک‌های شعر و بوطیقای آن نیست؛ بلکه عاطفه و پاسخ خواننده و نگرش زیبایی‌شناختی او هم در خلق معنا دخالت دارد. به همین دلیل، معنا در زبان شاعرانه «دگرآیین[3]» و وابستهٔ عاطفهٔ خواننده است و علاوه بر کنش‌های شاعر، به شوش‌خواننده نیز مربوط است.

زمان حال در فعل بشنو، خواننده را در جریان سکانسی از زندگی قرار می‌دهد تا در درون آن به‌طور زنده و مستمر معنای فراق، اشتیاق، شکایت و حکایت نی را تجربه کند. این جریان به خلق ابژهٔ ارزشی می‌انجامد که گریماس از آن به زیبایی‌شناختی «انتظار» یاد می‌کند. ابژهٔ موردنظر، تطبیق خواننده با شرایط پودمانی و مهارتی گوش دادن به صدایی نامرئی است که نی آن را شنیده و برای خواننده بیان می‌کند. این ابژه از بیرون و از طریق فعل امر بشنو بر خواننده تحمیل می‌شود. «همین شرایط بیرونی تبدیل به ارزشی می‌شوند که تفکر مشارکت در امر گفتمانی را به دنبال

1. Response
2. Reaction
3. Heteronomous

دارد.»(گریماس، ۱۳۸۹، صص. ۶۵-۶۴) از سوی دیگر، دستوری بودن فعل بشنو آن را موازی با نشانه‌هایی می‌کند که کارکرد القایی دارند. از طریق این کارکرد می‌توان یا محتوای اندیشه‌ای را به مخاطب تحمیل نمود و یا آنکه او را در آستانهٔ رویدادی غیرمنتظره قرار داد. گریماس رویکرد نخست را برابر با «کنش در خدمت کنش»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۷۳) معرفی می‌کند که در آن مخاطب صرفاً یک سوژهٔ کنشی است و وضعیت حسانی او از نشنیدن به شنیدن تغییر می‌کند. این تغییر وضعیت، متضمن تغییر در شعور و خودآگاهی مفهومی نیست، بلکه محرکی است بدنی که در پی آن ادراک حسی شنوایی از وضعیت خاموش به وضعیت فعال تغییر می‌کند؛ بنابراین، نتیجهٔ زیبایی‌شناسی محدود به ذوق و لذتی است حسانی که مخاطب از طریق فضای ایجاد شده توسط پندارها و تصورات شاعر از آن برخوردار می‌شود. پیداست که این احساس، ماندگاری چندانی ندارد و به‌محض خارج شدن مخاطب از آن فضا، از بین می‌رود؛ اما در رویکرد دوم؛ بشنو مخاطب را با ابژهٔ ارزشی انتظار همراه می‌کند. این ابژه «از دیدگاه نشانه معناشناختی، استعاره‌ای از کنونیت‌بخشی به جابه‌جایی است»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۷۳) و در پی آن سوژهٔ کنشی به سوژهٔ شوشی تبدیل می‌شود. «یعنی او دچار وضعیتی عاطفی، روحی، روانی، مانند بی‌حسی، کسالت یا شوق و بشاشیت و ... می‌شود. چنین سوژه‌ای در وضعیتی شوشی و نه کنشی قرار دارد.»( گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۷۳)

مولوی با آگاهی تمام به ضرورت شعور و تأمل انسان برای سیر در معرفت و عرفان، مخاطبان نی را به دو گروه «خوش‌حالان» یا پختگان و «بدحالان» یا خامان تقسیم می‌کند.

من به هر جمعیتی نالان شدم  جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم

(مولوی، ۱۳۹۰، د۵/۱)

از نظر زیبایی‌شناسی، عنوان هر دو گروه یک مفهوم ضمنی برای طبقه‌بندی مقوله‌های زبانی و کشف معنی ساختارهای دوقطبی است. بررسی مقولهٔ ساختارهای دوقطبی، رویکردی ساخت‌گرایانه دارد و هرگز نمی‌تواند به پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی پساساخت‌گرا راه یابد. «منظور از زبان ضمنی، به کارگیری مفاهیمی است که به واسطهٔ آن می‌توانیم ساختارهای اولیه و سازمان‌دهی شدهٔ گفتمان را طبقه‌بندی و نام‌گذاری کنیم.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۶۸)

نی در رویارویی با این دو قطب مخالف، کارکردی بیناسوژه‌ای دارد. گفتگوی او با آنها محدود به کارکرد القایی و تلقین فکر و احساس است. به همین دلیل در نگرشی زیبایی‌شناسانه؛ بدحالان کسانی هستند که نی نتوانسته آنها را به ذوق بیاورد و مجاب کند. در مقابل؛ خوش‌حالان کسانی هستند که تحت تأثیر پندارهای نی قرار گرفته و مجاب شده‌اند. به‌بیان‌دیگر مجاب شدن و تحت تأثیر ذوق و لذت آن قرار گرفتن ارزشی است زیبایی‌شناسانه که مؤلفه‌های

شناختی و معرفتی سخن نی، معیار آن را مشخص می‌کند. گروهی که از دریافت این ذوق عاجز است از ادامهٔ گفتگو و قرار گرفتن در موقعیت پدیداری سرّ باز می‌ماند؛ چراکه خام است و سخن نی در او تأثیری نکرده است.

درنیابد حال پخته هیچ خام　　پس سخن کوتاه باید، والسلام

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

اما اگر نگرشی نشانه معناشناختی به هر دو مخاطب داشته باشیم، و «حال» -که در عرفان سرشتی تکاملی دارد و از منظر مولوی «کیمیایی» از جانب «او» برای تطور مس وجود است[۱]- را از منظر پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی گریماس تحلیل کنیم، خواهیم دید واژه حال کارکردی فراتر از یک مفهومی ضمنی دارد. حال در زیبایی‌شناختی یک وضعیت کیفی است که با فاصله گرفتن خوشی یا بدی از آن، تنش و فشارهٔ یکی بیش‌تر و دیگری کم‌تر می‌شود؛ بنابراین، هم‌نشینی دو واژهٔ «خوش و بد» با «حال» به‌مثابه افزودهٔ معنایی عمل می‌نماید و معنای حال را با طیف وسیعی از نوسان و تنش همراه می‌کند و آن را موجد گفتمان مرامی-مسلکی یا اتیکی می‌سازد. گفتمانی دارای کارکرد تنشی که در آن خوش و بد، هیجان و عاطفه‌ای از سوی مخاطبان نی است که گفتمان شعر را در پیوند با دیگری به گسترهٔ بیناسوژه‌ای کشانده است.

«در نظام گفتمان تنشی، تنش مرکز اصلی فرایند روایی را در بر می‌گیرد و کنش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. وجه ممیزهٔ این گفتمان از گفتمان کنشی این است که در آن، دو جریان یکی متعلق به حالت روحی و عاطفی کنشگر، و دیگری متعلق به ابژه و دنیای بیرونی درهم‌آمیخته می‌شود. گویی سوژه و ابژه در هم ذوب می‌شوند و حضور به بالاترین درجهٔ معنایی خود که همان وجد و شور هستی‌شناختی است نائل می‌آید که گریماس به آن «لحظهٔ بارقه[۲]» می‌گوید» (بیات‌فر و اسپرهم، ۱۳۹۹، ص. ۱۴).

بیناسوژه‌ای بودن گفتمان؛ علاوه بر آنکه عاملی موجه در زیبایی‌شناختی زبان شاعرانهٔ نی‌نامه است، گویای این تفکر مرامی-سلوکی و اتیکی نی نیز هست که «من»؛ یعنی سوژهٔ کنشگر نی به یاد «دیگری» و احوال او نیز هستم. حضور دیگری و گفتمان او با کنشگر، فضای شعر را از محدودهٔ شناختی و معرفت‌شناسی فراتر برده و آن را وارد گسترهٔ انسان‌شناختی و هستی‌شناختی کرده است. در نقصان معنا آمده: «نظام تنشی معنا، نظامی طیفی یا درجه‌ای است که در تقابل با نظام ساختاری معنا قرار می‌گیرد...»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۳۴) در بستر نظام تنشی خوش بودن و یا بد

---

۱. «کیمیای حال باشد دست او / دست جنباند شود مس مست او»(مولوی، ۱۳۹۰، د ۴۰۰/۳)

2. Moment desthesie

بودن حال در ارتباط با «ظنّ»، و درک و دریافت «اسرار» نی تبدیل به حسی عمیق‌تر از قضاوت‌های ارزشی‌ای می‌شود که انسان آن را با توجه به قریحهٔ زیبایی‌شناسانهٔ خود ارائه می‌دهد. در پی این حس عمیق، وضعیت جدیدی از گفتمان شکل می‌گیرد که در آن مجاب شدن و یا احساس ذوق و لذت مخاطب تعیین کنندهٔ حال او نیست. سوژه در احاطهٔ اسرار نی، موقعیت شوشی جدیدی می‌یابد و آن یار و هم‌دل شدن با نی است؛ زیرا واژهٔ اسرار، ناخواسته فضای مقدس و روحانی در معنا ایجاد می‌کند و سبب غنی شدن ارتباط بین سوژه و ابژه می‌گردد. برخلاف نگرش زیبایی‌شناسانه که مؤلفه‌های معرفتی و شناختی نی معیار مجاب شدن و ذوق سوژه را تعیین می‌کرد، در موقعیت اخیر، ظنّ سوژه تعیین کنندهٔ توانایی تأمل و شعور او از درک و دریافت آگاهی است.

هرکسی از ظنّ خود شد یار من  از درون من نجست اسرار من

(مولوی، ۱۳۹۰،د ۱/ ۵)

از این موقعیت به بعد است که ظن تبدیل به کنشی شوش‌گر می‌شود، تغییری که بدحالان و خوش‌حالان از سخن نی پذیرفته‌اند، این کنش و تنش‌های آن را تشدید می‌کند. بدحالان و خوش‌حالان از جایگاه مخاطب فراتر رفته و به یک شریک گفتمانی تبدیل می‌شوند و رفتار، ژست، شوش، احساس و عاطفه‌های آنها مسیر معنا را با چالش همراه می‌کند و آن را شکوفا می‌سازد. «ازاین‌پس، راه شکوفایی زیبایی‌مداری آغاز می‌شود: در کنار آیین و سلوک شاعر و مأموریتش، خواننده هم به مطالبهٔ حقوق زیبایی‌شناختی خود در رابطه با آثار ادبی و هنری برمی‌خیزد. هنر که جوهره‌اش در ابژه‌هایی که خلق می‌نمود نهفته بود، پا به عرصهٔ زندگی می‌گذارد و زندگی تبدیل به محل حضور و رخداد زیبایی‌شناختی می‌گردد.»(اکو، ۱۳۸۴، ص. ۶۸ )

از نگاه مولوی حقیقت، نوری است همیشه موجود که با صورت مستور شده است. نگرش و زاویهٔ دید ما است که گسترهٔ آن را بر ما پدیدار می‌سازد. اگر زاویهٔ دید در صورت و فرم سخن محصور بماند فقط صدای شاعر و آوای «نالهٔ» او را می‌شنویم ولی اگر با نگرش پدیداری از صورت به ژرفای پنهان یا سرّ سخن راه یابیم، معنا را فرصتی برای تبدیل خواننده از «بودن» به «شدن» خواهیم یافت.

مظاهر زیبایی‌شناسانهٔ شعر، و هنر تخیلی وابسته به آن اقتدار فرم را بر مخاطب آشکار می‌کند؛ درحالی‌که زیبایی‌شناختی پدیدارشناسانه معنا را در کانون قرار می‌دهد. در عرفان؛ جان یا عمق معنا، فراتر از هنر است به همین دلیل هر کسی اجازه ندارد به تماشای آن بنشیند و از زوایا و خفایای آن آگاه گردد. جانی عارفانه که در عرفان مولوی فراتر از ذوق و مواجید است و از طریق شهود حاصل می‌شود، از منظر پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی گریماس یک

ابژه است. این ابژه نه از کشف آواها و تکنیک‌های ادبی، بلکه از طریق تجربهٔ عاطفی و درون‌آگاهی خواننده فرصت وقوع و مجال ممکن شدن درفرایند اندیشگی او را می‌یابد.

سرّ من از نالهٔ من دور نیست　　لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن زجان و جان زتن مستور نیست　　لیک کس را دید جان دستور نیست
(مولوی، ۱۳۹۰،د ۱/ ۵)

به همین دلیل او در مثنوی بارها با تکرار این مضمون، که هر چند شمّ زبانی صورت و ظاهر کلام، عاملی بر ذوق و ادراک است، ولی جان و عمق معنا است که ادراک عاطفی خواننده را تحریک می‌کند.

تن چو مادر طفل جان را حامله　　مرگ درد زادن است و زلزله
در رحم پیدا نباشد هند و ترک　　چون که زاید بیندش زار و سترک
(مولوی، ۱۳۹۰، د ۱۵۶/۱)

بنابراین بیان سرّ و پدیدارشناسی آن، از یک گفتمان روساختی انباشته از روایت معانی شناختی، تبدیل به گفتمان ژرف‌ساختی مشحون از حکایتی پویا می‌گردد، و به جای آنکه با تکنیک‌های زبانی اندیشه‌ای را هنرمندانه به مخاطب انتقال دهد، هنرمندانه او را در فرایند اندیشیدن قرار می‌دهد. بازشناسی این دو طیف از زیبایی زبان شاعرانه، بیانگر تفاوتی است به عمق اختلاف معنایی «بودن» با «شدن». اولی خبر از «ماندگاری ذات»، و دومی خبر از هستومندی وجود می‌دهد. محرک شدن و عامل اصلی هستومندی وجود از نظر مولوی، عشق است.

آتش است این بانگ نای و نیست باد　　هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندر نی فتاد　　جوشش عشق است کاندر می فتاد
(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

عشق، انسان را به سوژه‌ای شوش‌گر تبدیل می‌کند و علاوه بر زیبایی‌های صوری که می‌تواند در سخن ایجاد کند، عمق معنای آن را با گفتمان اتیکی هم همراه می‌سازد. عشق از منظر گریماس عالی‌ترین «گیزو» با عمیق‌ترین و خیره‌کننده‌ترین «همگنهٔ[1] معنایی» است که هیجانی تند با حسی غیرمنتظره در انسان ایجاد می‌کند. تکانه‌ای است از درون که ترسیم‌کنندهٔ عالی‌ترین دریافت زیبایی‌شناختی است. «گیزو به لحظه‌ای اطلاق می‌گردد که ماهی کوچکی لرزان از آب بیرون می‌پرد و درخششی نقره‌ای را می‌آفریند که در آن برق نور و رطوبت آب در هم می‌آمیزند. ناگهانی

1. Isotopie

و غیر منتظره بودن این واقعه، ترسیم کنندهٔ دریافتی زیبایی شناخت است.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۲۵)

در نگاه شهودی و عارفانهٔ مولوی، آتش و برق و روشنایی آن؛ هم سبب گمراهی است و هم مایهٔ نجات. او با آگاهی از این موضوع، برقی را که موجد ذوقی گذرا باشد، عشق نمی‌داند و برای «دیگری» عشق آتشین و پایداری می‌طلبد که با تکانه از درون او را به تأمل و شعور وادارد. به همین دلیل در مثنوی او می‌خوانیم:

آتش ارچه سرخ‌روی است از شرر تو ز فعل او سیه‌کاری نگر
برق اگر نوری نماید در نظر لیک هست از خاصیت دزد بصر
هر که جز آگاه و صاحب ذوق بود گفت او در گردن او طوق بود
(مولوی، ۱۳۹۰، د ۲۴/۱)

ماهی در نظر مولوی کسی است که گیزو در وجودش به وحدت رسیده باشد و عشق، مأوای آبی اوست:

هر که جز ماهی ز آبش سیر شد هرکه بی‌روزی است، روزش دیر شد
(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

به‌این‌ترتیب، آتش عشق مایهٔ هستی انسان آگاه برای صیرورت و شدن است. این مایه فراتر از پندار و تخیل شکل می‌گیرد و انسان در موقعیت تجربهٔ زیسته آن را درک می‌کند. کسی که از فهم و تأمل و خودانگیختگی این حضور و موقعیت بی‌بهره باشد، همانند کسی است که حاصلی از عمر به دست نمی‌آورد و هستی برایش مجازی بیش نیست.

جمله لذات هوا مکر است و زرق سور تاریکی است گرد نور برق
برق نور کوته و کذب و مجاز گرد او ظلمات و راه تو دراز
نه به نورش نامه توانی خواندن نه به منزل اسب دانی راندن
(مولوی، ۱۳۹۰، د۱۰۸۶/۶)

بنابراین، پندار هم‌ارز با ذوق حسانی، زیبایی‌شناسی اثر ادبی را محدود در تکنیک‌های صوری زبان می‌بیند و منفعلانه معنا را در تنگنای آگاهی‌های ارائه شده از سوی شاعر درک می‌کند؛ درحالی‌که پدیدار و زیبایی‌شناختی متعاقب آن، عاطفه و احساس انسان را در فرایند شدن قرار می‌دهد و از او سوژه‌ای کنشگر و شوشی می‌سازد تا برای هست‌شدن و استعلا در هستومندی باید تأمل و شعور در سرّ و جان معنا را سرلوحهٔ بنیاد هستی خود قرار دهد. انسان آگاه و خردمند تنها در این صورت است که می‌تواند با عبور از امور تناهی و ابژه‌های «حاضر در دست» به آفاق لایتناهی و ملکوت معنا برسد و از جان، جهان بیافریند.

پس ز جان جان چو حاصل گشت جان　　از چنین جانی شود حامل جهان

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۲۲۷/۲)

می‌توان گفت زیبایی در نظر مولوی توأمان هم ذهنی است و هم عینی. زیبایی ناشی از ذهن و جان، عاطفه را- که صفت ممیزهٔ زیبایی‌شناختی از زیبایی‌شناسی است - بر می‌انگیزاند، همچنان که زیبایی ناشی از عین، موجد ادراک احساسی و ذوق است. هارمونی و شکل هماهنگ هر دو زیبایی در «عشق» متجلی می‌شود. از همین رو؛ عشق، به‌مثابه غایت زیبایی هم در نی‌نامه و هم در تمام مثنوی دارای مؤلفه‌های معنایی فوق‌العاده‌ای از پدیدارشناسی و شهود است و انسان برای ادراک عاطفی آن باید مرگ را که نخستین مرحلهٔ زایایی اندیشه و اندیشیدن است دریابد. چراکه در عرفان مرگ و فنا، نه به معنی نیستی و زایل شدن؛ بلکه به معنی وصال به اصل و واصل گشتن به آن است.

ای خنک آن را که پیش از مرگ مرد　　یعنی او از اصل این رز بوی برد

(مولوی، ۱۳۹۰، د۶۱۰/۴)

از نگاه دیگر، تمرکز بر کشف معنای پندار، سبب پررنگ شدن صدای راوی و به محاق رفتن فهم و دریافت خواننده می‌گردد. «هر اثر تخیلی چه کلامی باشد و چه تجسمی و چه روایی باشد و چه تغزلی، از طریق آن، دنیایی را که می‌توان دنیای اثر نامید به بیرون از خود فرامی‌افکند.»(ریکور، ۱۳۹۸، ص. ۱۶/۲) در این حالت معنا هرگز فراتر از متن نمی‌رود و در رویارویی با خواننده به بن‌بست می‌رسد؛ اما اگر تصورات خود را از تخیل حاضر در زبان شاعرانه به «پیشنهاد جهانی مستعد مسکون شدن»( ریکور، ۱۳۹۸، ص. ۲۱۲) گسترش دهیم، معنای شعر از پایان‌بندی مقطوع و «درون‌ماندگاری» جزمی خود رها می‌شود و تخیل به ابژه‌ای زایشی و زیبایی‌شناختی بدل می‌گردد.

### ۱-۲. دگرگونی کنش گفتمانی در زیبایی‌شناسی و زیبایی‌شناختی

در زیبایی‌شناسی؛ کنش فعالیتی بالقوه است که به واسطهٔ پندار محقق می‌شود. هر کنشی را در این حوزه می‌توان سرآغاز یک روایت فرض کرد و هر روایت را نوعی کنش گفتمانی، که از فرایند روایی یا نظام هم‌نشینی نشانه‌ها به دست می‌آید. در نظام روایی، «شکل‌گیری معنا بر سه امر مهم نابسامانی، کنش و تغییر استوار است.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۳۶) هر سه امر مذکور، نقصانی در معنا ایجاد نمی‌کند تا خواننده را به پاسخ وادارد و او را در موقعیت یک سوژهٔ شوشی قرار دهد تا به ایجاد ارتباط عاطفی و احساسی با آن بپردازد. احساس در زیبایی‌شناسی متکی بر تغییر است، «انسان با دگرگون کردن چیزها به این غایت نائل می‌شود که بر اشیاء خارجی مهر درون خود را بزند و در آن ویژگی‌های خویش را بازیابد. آدمی این کار را بدان سبب می‌کند تا چون عاملی آزاد، بیگانگی چیزها را بزداید و در

شکل آنها تنها واقعیت خارجی خویش را بیابد.»(هگل، ۱۳۸۷، ص. ۲۸۳) اما این تغییر حاصل از زیبایی‌شناسی، رکن اولیه و مهمی است بر ظهور پدیدارشناسی؛ هر چند که تغییر به‌تنهایی منجر به آن نمی‌شود. «کی‌یرکگارد[1]» گفته است زیبایی‌شناسی زمینه را برای انکشاف حقایق والاتر فراهم می‌آورد.(ایگلتون، ۱۳۹۸، ص. ۱۷) اصولاً در روایت، نیازی به ایجاد جهان‌متن تازه‌ای نیست و هر آنچه که روایت در خود دارد از طریق دلالت و مفاهیم ضمنی به گفتمان راه می‌یابد و اگر گفتگویی در آن دیده می‌شود، این گفتگو نتیجهٔ محاکات کنش و ترکیب‌بندی تخیلی روایت است نه برآیند نومایگی معنا در آن.

از همین‌رو، هدف غایی در روایت نقل و توصیف کنشی است که متعلق به زمان از دست رفته باشد؛ زمانی که همه‌چیز در آن ممکن شده و به ایستایی و انجماد رسیده است و «شدن» در آن محال است. همانند یک عکس پرتره که فاقد کارکرد معنایی حجمی یا پیکتورال(شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۷) است و جهان‌متن جدیدی از آن خلق نمی‌شود. درحالی‌که در زیبایی‌شناختی، کنش فعالیتی بالفعل، رفتار جسورانه و غیرقابل انتظاری است که اندیشیدن را دامن می‌زند و روایت را از سطح توصیفی و تخیلی آن فراتر می‌برد و مدعی هوشمندی در پدیدارشناسی هستی و تجربهٔ زیستهٔ انسانی می‌شود. در زیبایی‌شناختی؛ کنش «عبارت است از جلوی چشم گذاشتن، یعنی تداوم بخشیدن به فرایند فهم تا به‌صورت تقریباً شهود درآید.»(ریکور، ۱۳۹۸، ص. ۲۰۹/۲)

بدین ترتیب تفاوت در نگرش به بیان کنش و سازوکارهای معنایی آن، آغاز ورود ما از روایت به حکایت است. برخلاف روایت، حکایت؛ «جهان مشترک[2]» بین سوژه و ابژه است که روساخت گفتمانی‌اش می‌تواند پوشیده از زیبایی‌شناسی باشد و ژرف‌ساخت گفتمانی‌اش مشحون از پربودگی معنا و زیبایی‌شناختی. هر حکایتی از نگاه زیبایی‌شناسی یک محاکات است و مخاطب در برابر معنا و اندیشه‌های ارائه شده در آن از سرشتی انفعالی برخوردار است؛ بنابراین؛ حکایت در زیبایی‌شناسی با توصیف روایی آمیزشی تنگاتنگ دارد و صرفاً تکنیک‌های ادبی و فنون روایی؛ اعم از طرح، پیرنگ، مضمون، تناسب، انسجام، بدیع، بیان و ... آن را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند.

این در حالی است که اصل در زیبایی‌شناختی حضور دیگری است. نی، هر چند هستنده‌ای است که به عمق معنا راه یافته ولی بدون شریک گفتمانی‌ای که تشنه معنا نباشد نمی‌تواند فاصله و شکاف خود با هستی را کامل کند. نی با یک نگرهٔ مرامی- مسلکی به دنبال شریک گفتمانی برای موجودیت بخشیدن به حکایت جدایی، فراق و

1. S. Kierkegaard (1813-1855)
2. Common world

فاصله‌است. به‌این‌ترتیب در زیبایی‌شناختی، گفتمان فرصت عبور از دنیای خودمحور به دنیای دگرمحور را می‌یابد.

نی حریف هر که از یاری برید　　پرده‌هایش پرده‌های ما درید

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

بنابراین، عوامل گفتمانی در زیبایی‌شناختی نی‌نامه محدود به توصیف و روایت کنش نیست، و از دایرهٔ بیان و توصیف فراتر می‌رود و هستندگان و نحوهٔ اندیشهٔ آن‌ها را وارد حکایت می‌کند. بی‌زمان بودن و بی‌مکان بودن تناسب و انسجام خطوط تجربی انسان را بر هم می‌ریزد. زمان در نیمه‌بیدار و مکان کلاً پوشیده در هالهٔ هستی است و راوی در آن قدم به قدم با قهرمان حکایت و خواننده زندگی و هستی آن را تجربه می‌کند و عدم تجربه را بخشی از عمر و تقویم زندگی به شمار نمی‌آورد.

در غم ما روزها بی‌گاه شد　　روزها با سوزها همراه شد

روزها گر رفت، گو رو باک نیست　　تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

این گفتمان به عمق معنا نفوذ می‌کند و خواننده را با مخاطرهٔ دوباره اندیشیدن در هستی، هستومندی خود، هم‌دلی و یا فاصلهٔ از دیگری روبه‌رو می‌سازد. «این کنش شاید ساده‌ترین و والاترین کنش‌ها باشد، زیرا مسئله‌اش رابطهٔ هستی با انسان است»(احمدی، ۱۳۹۸، ص. ۵۳۳) اما به دلیل مخاطرات تنشی که در بنیاد اندیشه و مفروضات از پیش تعیین شده ایجاد می‌کند، شبیه «اندیشیدن بدون نرده»[1] است. با این اوصاف، نی‌نامه صرفاً روایتی برگرفته از پندار نیست و زیبایی آن محدود به فنون و تکنیک‌های ادبی نمی‌گردد؛ بلکه یک حکایت است، حکایتی با گستره‌ای از تنش‌ها و ادراکات عاطفی و شوشی و اندیشیدن در آن؛ نه نقل یک تجربهٔ ساده و کلیشه‌ای، بلکه گونه‌ای باخبری از فاصله انسان هستومند با بنیان اندیشه است. انسان هستومندی که از شنیدن و درک معنای اندیشه دور افتاده و این فاصله او را در تنش بی‌خبری فرو برده است. آگاهی از این فاصله برای او مخاطره‌آفرین، ولی راهگشا است.

نی حدیث راه پرخون می‌کند　　قصه‌های عشق مجنون می‌کند

محرم این هوش جز بی‌هوش نیست　　مر زبان را مشتری جز گوش نیست

(مولوی، ۱۳۹۰، د ۵/۱)

---

۱. هانا آرنت در جریان کنفرانسی در تورنتو با این ترکیب استعاری، تفاوت عمیق توصیف اندیشه و کنش اندیشیدن را تبیین کرد (احمدی، ۱۳۹۸، ص. ۵۳۴).

در عرصهٔ پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی، «سوژهٔ کنشی سوژه‌ای است که در جستجوی چیزی است؛ یعنی بر اساس رابطه‌ای پیش تنشی ابژه‌ای را که دارای ارزش نشانه-معناشناختی است هدف قرار می‌دهد. بدون این هدف‌گیری که خود مبتنی بر ارزش است، سوژهٔ کنشی شکل نمی‌گیرد.»(گریماس، ۱۳۸۹، ص. ۷۴) این جستجو سبب می‌شود نشانه‌ها به «ژست» تبدیل شود. حکایت از مهم‌ترین جلوه‌های این تغییر است که در آن شاعر، انسان‌بودگی خود را در مقام موجودی آگاه آشکار می‌کند؛ از همین رو، حکایت به معنای تولد انسان و اندیشیدن او درون نشانه‌های معنادار زندگی و تجربهٔ زیسته‌ای است که نقصان معنای آن بر شاعر پدیدار شده است. کارکرد عاطفه در ژست آن است که کیفیت برخورد انسان با جهان و ژست او را تعیین می‌کند. «عاطفه یا احساس، زمینهٔ درونی یا معنوی شعر است. به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش؛ مثل این‌که از پنجره به بیرون نگاه می‌کنیم و ریزش باران یا سقوط یک برگ یا دیدن یک حادثه در خیابان ما را متأثر می‌کند و ذهنیات ما تا مدتی در پیرامون آن حادثه جریان می‌یابد. ناگفته پیداست که نوع عواطف هر کسی، سایه‌ای است از من او.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ص. ۸۷)

حکایت در اینجا به نکتهٔ بسیار ظریفی اشاره دارد که همان میدانی کردن نشانه‌ها است. در حکایت زندگی نشانه‌ها در درون زندگی کاربردی معنا دارد. تبدیل نشانه‌ها به ژست یعنی نشانه‌ها را زندگی کردن و یا هر حرکتی را به نشانه‌ای تبدیل کردن. ژست شدن نشانه سبب زیبایی حرکت و ژست و همین‌طور کاربردی شدن نشانه می‌شود.

## نتیجه‌گیری

کاربست رهیافت‌های پدیدارشناسی زیبایی‌شناختی گریماس در خوانش نی‌نامه نشان می‌دهد، هجده بیت آغازین مثنوی علاوه بر زیبایی حسانی و استتیکی، در پیوند با عرفان و اسرار و رموز آن سرشار از کارکرد تنشی، شوشی، عاطفی و حسی- ادراکی نشانه‌ها است. این کارکرد سبب می‌شود معنا در نی‌نامه همواره با نقصان همراه باشد و خواننده در خوانش و دریافت معنی، تجربهٔ زیسته و تأمل خود را با ادراک شاعر در هم آمیزد. بدین ترتیب فهم و روند خوانش نشانه‌ها از شکل خطی خارج می‌شود و حالت حجمی و میدانی به خود می‌گیرد، اقتدار زبان و فرم متن در دریافت معنی شکسته می‌شود و خواننده برای دریافت معنی، هر نشانه را به‌صورت ژستی معنادار می‌بیند و از روی آن به تفسیر عاطفه و معنای درونی شعر می‌پردازد. درنتیجه خواننده ناگزیر است علاوه بر دریافت معنی از فرم و ساختار صوری متن، با تأمل بیشتری به عمق متن بنگرد و علاوه بر زیبایی‌شناسی فرم -که ناشی از پندار است- به درک و دریافت زیبایی‌شناختی- که برآیند پدیدار است- هم روی بیاورد و معنا را در عمق یا «اندیشیدن در اندیشه‌ها» بنگرد. درک معنا در حالت اخیر، نشان می‌دهد نی‌نامه صرفاً روایتی برگرفته از پندار و تخیل شاعر نیست و زیبایی آن هرگز

محدود به دانش، فنون و تکنیک‌های صوری زبان نمی‌گردد؛ بلکه یک حکایت است، برشی از زندگی عارفانه و زمان انسانی که در آن تنش‌ها، ادراکات عاطفی و شوشی اندیشیدن را از نقل یک تجربهٔ کلیشه‌ای و تصنعی، به‌گونه‌ای باخبری از فاصله انسان هستومند با بنیان اندیشه سوق می‌دهد. نی، همان انسان هستومندی که از شنیدن و درک معنای اندیشه دور افتاده و این فاصله او را در تنش بی‌خبری فرو برده است. آگاهی از این فاصله برای او مخاطره‌آفرین، ولی بسیار راهگشا است. خوانندهٔ آگاه این فاصله را نقصانی می‌بیند برای تأمل بیشتر و اندیشیدن دوباره. به همین دلیل، معنا در خوانش نی‌نامه به سرانجام و غایت نمی‌رسد و در هر خوانشی، نشانه‌ها در آن از نو خلق می‌شوند. پویایی اخیر مزیت عمدهٔ ادبیات است که در قالب حکایت در مثنوی معنوی بروز می‌کند. حکایت در اینجا به نکتهٔ بسیار ظریفی اشاره دارد که همان میدانی کردن نشانه‌ها و ژست شدن آنها است. در حکایت نی‌نامه زندگی نشانه‌ها در درون زندگی عارفانه کاربرد معنایی دارد. در نتیجه نی‌نامه و داستان‌های دیگر مثنوی معنوی –که هر یک برشی معنادار از تجربهٔ زیستهٔ انسان در رویارویی با معنایی استعلایی است–، نمونهٔ معتبری از این ژست شدن به شمار می‌آید؛ بنابراین، حکایت نی‌نامه و حکایت‌های دیگر مثنوی معنوی معنایی عمیق‌تر از روایت دارند؛ معنایی که آغازی بر نقصان است. این نقصان با نفوذ در تجربهٔ زیستی و به‌صورت پدیدارشناسانه بر خواننده متجلی می‌شود؛ از همین رو، زمان و مکان در آن از جریان عادی زندگی و روند معمول زیستی جدا است. در این فرایند، اندیشهٔ انسان هستومند و متأمل نه در پی کشف حقیقت؛ بلکه در جستجوی راهی برای تبیین راه‌های رسیدن به حقیقت هستند. موضوعی که در نقد زیبایی‌شناختی نی‌نامه می‌توان آن را به‌صورت ابژهٔ زیبایی‌شناختی سلوک دریافت. در درون آگاهی از این سلوک است که ابژه‌های معمول و کلیشه‌ای زندگی و حیات تجربی انسان با تولدی دوباره همراه می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**کتابنامه**


احمدی، ب. (۱۳۹۸). هایدگر و تاریخ هستی. چ۹. تهران: مرکز.

اسپیگلبرگ، ه. (۱۳۹۲). جنبش پدیدارشناسی. ترجمهٔ مسعود علیا. ج۲. چ۲. تهران: مینوی خرد.

اکبر مسگری، ا.، و ساعتچی، ع. (۱۳۹۲). تحول زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ هنر هگل. دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت. پژوهشنامهٔ علوم انسانی. ش۱/۶۹. صص: ۱۴۵-۱۲۷.

اکو، ا. (۱۳۸۴). اسطورهٔ سوپر من و چند مقالهٔ دیگر. ترجمهٔ خجستهٔ کیهان. تهران: ققنوس.

ایگلتون، ت. (۱۳۹۸). ایدئولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: بیدگل.

باخرزی، ی. (۱۳۵۸). أوراد الأحباب و فصوص الآداب. به کوشش ایرج افشار. تهران: فرهنگ ایران زمین.

بارت، ر. (۱۴۰۰). اسطوره، امروز. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. چ۱۰. تهران: مرکز.

باومگارتن، ا. گ. (۱۴۰۱). تأملاتی در باب شعرسرایی. ترجمهٔ مهدی کردنوغانی. تهران: کسری.

براهنی، م.، و دیگران. (۱۳۷۲). واژه‌نامهٔ روانشناسی و زمینه‌های وابسته. چ۲، تهران: فرهنگ معاصر.

بنی اردلان، ا.، و امیریان دوست، ش. (۱۴۰۲). تأملی بر وجوه زیبایی‌شناختی در اندیشهٔ مولانا. جستارنامهٔ فرهنگ و هنر اسلامی. د۳. ش۱. صص: ۲۵-۹.

بورکهارت، ت. (۱۳۹۲). هنر مقدس اصول و روش‌ها. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۵. تهران: سروش.

بیات‌فر.، و اسپرهم، د. (۱۳۹۹). تحلیل نظام‌های گفتمانی داستان پیر چنگی. متن‌پژوهی ادبی. س۲۴. ش۸۴. صص: ۳۲-۷.

جلالیان، م. (۱۳۹۴). مبانی زیبایی‌شناسی در دیدگاه مولوی. فصلنامهٔ پژوهشی هنر و تمدن شرق. ش۸. صص: ۱۸-۱۱.

جوانلی، ا. (۱۴۰۰). متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ امیر مازیار. چ۳. تهران: لگا.

دوفرن، م. (۱۳۹۶). پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ فاطمه بنویدی. چ۱. تهران: ورا.

دیچز، د. (۱۳۶۶). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: علمی.

ذاکری، گ.، و همکاران. (۱۳۹۶). آوا و معنا در شاهنامه. مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. س۹. ش۱. پیاپی۳۱. صص: ۱۲۰-۹۷.

رمضانی، س.، و همکاران. (۱۳۹۹). بررسی مفاهیم زیبایی‌شناسی در مثنوی معنوی بر اساس نظریات ژرف‌ساختی. مجلهٔ مطالعات ایران. دانشگاه شهید باهنر کرمان. س۱۹. ش۳۸. صص: ۹۹-۶۹.

ریچاردز، آ. آ. (۱۳۹۵). اصول نقد ادبی. ترجمهٔ سعید حمیدیان. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

ریکور، پ. (۱۳۹۸). زمان و حکایت، کتاب دوم پیکربندی زمان در حکایت داستانی. ترجمهٔ مهشید نونهالی. چ۳. تهران: نی.

ژیمنز، م. (۱۴۰۲). زیباشناسی چیست؟. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چ۶. تهران: ماهی.

شعیری، ح. ر. (۱۳۹۷). نشانه معناشناسی دیداری نظریه‌ها و کاربردها. چ۲. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. چ۵. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۱). نوشته بر دریا. چاپ ششم. تهران: سخن.

کنعانی، ا. (۱۳۹۶). نظام زیبایی‌شناختی گفتمان در هم کنشی صدا و نور بر مبنای قصهٔ یاری خواستن حلیمه از بتان. دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی. دانشگاه الزهرا (س). س۹. ش۱۶. صص: ۱۷۱ – ۱۴۵.

کول وانت، ک. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ امیرحسین تقی‌لو. تهران: اندیشهٔ کارمان.

گریماس، آ. ژ. (۱۳۸۹). نقصان معنا. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علمی.

مقدادی، ب. (۱۳۹۷). دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز. چ۲. تهران: چشمه.

مولوی، ج. م. (۱۳۹۰). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد ا نیکلسون. چ۵. تهران: هرمس.

هگل، گ. و. ف. (۱۳۸۷). مقدمه‌ای زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ محمود عابدیان. تهران: نشر علم.

Beiser, F. C. (2010). *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press.

Kul want, C. (2010). *Introducing aesthetics*: A Graphic Guide, Publisher: Icon Books.

Ross, W. D. (1956). *Aristotle*, V. 1, 6th, London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی