

بیانیه نوشتار^۱

ادونیس (احمد علی سعید)

ترجمه حبیب‌الله عباسی

دانشیار دانشگاه تربیت معلم

چکیده

در این مقاله احمد علی سعید (ادونیس) تقابل خطابه با نوشتار را در فرهنگ اسلامی مطرح کرده است. در فرهنگ اسلامی اولین انقلاب نوشتاری نزول قرآن بوده است، ادونیس، دیالکتیک گفتار و نوشتار را در فرهنگ اسلامی به نیکی تبیین نموده است. او در این بیانیه، به تبیین جایگاه و منزلت خطابه به عنوان هنر گفتار می‌پردازد و آن را از زوایای مختلف بررسی می‌کند از جمله: جوهر خطابه؛ هدف، اهمیت و کارکردهای آن (آموزش و انگیزش)؛ اصول سه‌گانه خطابه؛ بررسی آناتومی خطبه و جایگاه آن پیش از اسلام و در عهد اسلامی، تأثیر خطابه بر اسلوب شعر و بلاغت عربی. در ادامه تفاوت‌های میان گفتار و نوشتار و عناصر سازنده نوشتار را برمی‌شمارد و در باره ویژگی‌ها و کارکردهای نوشتار توضیح می‌دهد و جمال‌شناسی خاص آن را که با جمال‌شناسی گفتار سخت متفاوت است، جستجو می‌کند.

کلید واژه‌ها: نوشتار، گفتار، خطابه، جمال‌شناسی، شعر.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۳/۴/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۳/۶/۲۱

مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، سال ۱، ش ۱ و ۲، (بهار و تابستان ۱۳۸۳)، صص ۷۱-۹۲

درآمد

فرهنگ جهانی، پیوسته بر مدار عناصر دو قطبی چرخیده است. از مصداق‌های بارز آن، تقابل گفتار با نوشتار است که تأثیرهای شگرفی بر فرهنگ بشری نهاده است تا آن جا که، دریدا آن را سرچشمه خطا در سنت دو هزار ساله فرهنگ غرب می‌داند. تحول در جوامع جهانی را مدیون تحول در این تضاد و غلبه نوشتاربنیادی بر گفتاربنیادی یا انقلاب نوشتاری می‌دانند. نظام فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مرکز مدار کهن، پیوسته زندانی عناصری دوقطبی بوده که خود آفریده است و پنداشته واقعیت دارد، عناصری دو قطبی مانند: خدا/طبیعت، هستی/نیستی، دروغ/حقیقت، ذهن/عین، فرد/زوج، جسم/روح، نوشتار/گفتار و

این دوگانگی اصل و فرع در همه تفکرات و اندیشه‌های فلسفی - علمی جهان، به‌ویژه غرب حضور مستقیم و غیرمستقیم داشته است که در برخی موارد، چشمگیرتر و مسأله‌انگیزتر از عناصر دیگر بوده، از جمله در تقابل میان گفتار و نوشتار. تا آن جا که یکی از برجسته‌ترین چهره‌های فلسفه امروز جهان، ژاک دریدا برخلاف دو فیلسوف جریان‌ساز عصر حاضر، نیچه و هایدگر که سرچشمه خطا را در سنت دو هزار ساله فرهنگ غرب، به‌ترتیب در مسیحیت و متافیزیک می‌دانند، منشأ این خطا را در کلام محوری (logocentrism) می‌داند. او معتقد است که بر اثر متافیزیک حضور، همیشه در فرهنگ بشری، گفتار بر نوشتار اولویت داشته است. دریدا این انگاره اولویت و تقدم گفتار را واژگون می‌سازد و نظریه زبان‌شناسی تازه‌ای بر

پایه نوشتار پیشنهاد می‌کند و این باور افلاطونی که نوشتار را طفیلی گفتار یا آن را جانشین جانشین گفتار می‌داند مردود می‌شمارد. نویسنده این مقال، آدونیس (علی احمد سعید) با معرفت عمیقی که نسبت به اندیشه‌های فلسفی پیشرو جهان غرب دارد و با شناخت ژرف و حیرت‌آور از گنجینه‌های غنی جهان اسلام، و همچنین به دنبال درک ضرورت تحول شگرفی که در کشورهای اسلامی روی داده و باید بدهد، به نگارش «مانیفست نوشتار» اقدام نموده است. زیرا هم بر این باور است که نوشتار، بیش از هر وسیله‌ای فضای وجودی را گسترش می‌بخشد و آن را دو چندان می‌سازد و هم بر این اعتقاد که جهان اسلام، به‌ویژه کشورهای عربی، در سطوح مختلف سیاسی، اجتماعی و ادبی به دنیای مدرنیسم قدم گذاشته است و این اتفاق مبارک زمانی روی داد که از مرحله گفتار به مرحله نوشتار یا به عبارت دیگر از مرحله شفاهی و بدوی به مرحله مکتوب و حضری منتقل شد.

از دید آدونیس اولین انقلاب نوشتاری که علیه نظام گفتار بنیادی، در جامعه عربی انجام گرفت، نزول و هبوط قرآن بود. زیرا قرآن به ارتجال و بداهه‌گویی که از لوازم شعر جاهلی بود، پایان داد یا به عبارتی فرهنگ شهرنشینی را جایگزین فرهنگ بدوی و صحرانشینی کرد. و منشأ تحولات بسیاری، هم در جامعه عربی و هم در دیگر جوامع مسلمان غیر عرب شد. به دنبال همین انقلاب نوشتاری قرآن بود که دویست و اند سال بعد، به‌زعم برخی مستشرقان منصف، نهضت رنسانس اسلامی در حوزه دانش و فرهنگ

قلمرو مسلمانان صورت گرفت، اما این «خاتم فیروزه بواسحاقی خوش درخشید، ولی دولت مستعجل بود».^۲

بیانیه نوشتار

۱

«چرا می خوانیم؟»، همان سؤالی است که نوشتار مطرح می کند و در برابر پرسش «چرا می خوانیم؟» خطابه قرار می گیرد.

لازمه خطابه به عنوان هنر گفتاری، جماعتی از مردمان است که آنان را مورد خطاب قرار دهد. این هنر گفتاری، از لحاظ جوهری، بر استمالت و اقناع آن جماعت، مبتنی است. استمالت؛ به معنی کسب تأیید جماعت مخاطبان و پاسخ دادن به سؤالهای مطرح شده آنان در این حوزه است. و اقناع، یعنی اشباع احساسات و عواطف آن جماعت و ارضای افکار آنان مطابق با انتظاراتشان آنچنان که ذهن و ضمیرشان آن را بپذیرد.

از این رو، خطابه، هنری گفتاری است که به کنش می خواند و به عمل وامی دارد؛ یعنی هنر گفتار عملی است. از آن رو که تنها به تأثیرنهادن بر ذهن و ضمیر مخاطبان، نمی اندیشد؛ بلکه تلاش می کند بر اراده آنان نیز تأثیر بگذارد؛ لذا عقل و عاطفه را چنان مورد خطاب قرار می دهد که اراده را به عمل وادارد.

بنابراین، خطابه از آن رو که اساساً اقناع و تأثیر را وجهه همت خود می‌سازد هنر آموزش و انگیزش است. وقتی لازمه اقناع، وضوح، قدرت برهان و استدلال و به‌ویژه قدرت بیان مستقیم و نیک است، لازمه و شرط تأثیر آن، از یک سو، خوش صدایی و رفتار و سکناات بایسته خطیب و از سوی دیگر آوردن الفاظ و عبارات موسیقایی و متوازن، برای القای بهتر مقصود است.

هدف خطابه، به مثابه هنر گفتار در این سطح چیست؟ هدف آن از لحاظ جوهری، دعوت است، دعوت به یک عقیده یا به تعبیر امروز، ایدئولوژی. این دعوت، دعوتی فراگیر در سطوح مختلف اقتصادی، اجتماعی و سیاسی است. و از آن رو که دعوت است، لازمه آن تربیت، توجیه، هدایت و جسارت عمل است. پس به‌ضرورت، تأثیر آن از نوشتار بیشتر است، یا حداقل ایجاب می‌کند که از نوشتار مؤثرتر باشد.

میزان اهمیت و نقش خطابه در زندگی قوم عرب را می‌توان با تأمل در طبیعت پدید آمدن آن دریافت. خطابه چونان نیازی طبیعی در میان یک جامعه امّی نشأت یافت که نه خواندن می‌دانست و نه نوشتن. قرآن با درک این نیاز در جامعه بدوی، امّی‌های آن را چنان مورد خطاب قرار می‌دهد که گوش‌ها و دلهای آنان را به تسخیر خود درمی‌آورد. از این رو، ساختار اغلب آیات کریمه قرآن ساختاری خطابی است. از این زاویه، می‌توان قرآن را به مثابه هنری گفتاری برای رهبری و اداره جامعه، مورد بررسی قرار داد.

خطابه از آن رو که آهنگ اقناع و تأثیر دارد، اسلوب بیان آن بر منطق استوار است. برای آن که تصدیق و تأیید مردم را کسب کند، معنی آن باید

واضح و خالی از ابهام باشد یا به بیان دیگر، معنای آن «معنی عقلانی و منطقی» باشد.

این همه، توجیه کننده پیوند و ارتباط اندام وار آن با دین و سیاست، در جامعه عربی است.

۲

بلاغیون عرب در اصول سه گانه خطابه: ایجاد (= آفرینش)، تنسيق (= هماهنگی و هارمونی) و تعبیر (= اسلوب بیان) اتفاق نظر دارند.

از ایجاد، ابتکار و خلق معانی قانع کننده ای را اراده می کنند که از برهان ها و قیاس های فلسفی و آداب و اهواء سرچشمه گرفته باشد. از آداب، اخلاق و صفاتی را اراده می کنند که لازمه خطیب و شنونده است. استواری رأی، راستی گفتار و اظهار دوستی، از ملزومات یک خطیب است و شرط بایسته شنونده، رعایت حال اوست؛ یعنی با سخنانی که سازگار با حال و طبیعت شنونده است، مورد خطاب قرار گیرد. و از اهواء، تأثیراتی را اراده می کنند که باعث ایجاد لذت یا الم در مخاطب می شود. این همه، از شهوت و غضب سرچشمه می گیرد.

اما تنسيق، ایجاد هماهنگی و هارمونی میان معانی و اجزاء آن با غایت و هدفی روشن است تا بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد.

بالاخره، تعبیر یا اسلوب بیان عبارت است از روشن ساختن این معانی با استدلال و برهان به گونه ای که بافت خطاب و حال شنوندگان و طیف ها و طبقات مختلف مخاطبان مراعات شود؛ این همه با آراستگی گفتار یا سادگی،

صراحت یا کنایه، ایجاز یا اطناب و رعایت تناسب میان لفظ و معنی میسر است.

ساختار خطبه از لحاظ صورت و شکل، ساختاری منطقی است و بیش از هر چیزی اهمیت دارد و جلب توجه می‌کند. خطبه از سه بخش مقدمه، متن و نتیجه تشکیل می‌شود. ابن اثیر درباره مقدمه و سرآغاز خطبه می‌نویسد:

«خطیب در انتخاب و گزینش مطالب سرآغاز خطبه مختار است. از آن رو که مطالب آغازین، اولین سخنانی است که به گوش مخاطب و شنونده می‌رسد. لفظ، سبک و معنی این مطالب باید ساده، درست و روشن باشد و از اطناب خالی. و بایسته است شروع خطبه با براعت استهلال همراه باشد؛ یعنی خطیب، خطبه را با الفاظی شروع کند که مخاطب از همان ابتدا به موضوع خطبه پی ببرد، براعت استهلال از بهترین ابزارهای موفقیت خطبه است.» (المثل السائر، ۶۴)

بنابراین، مقدمه بر ایجاز، سادگی لفظ و روشنی معنی استوار است؛ اما متن خطبه آن است که خطیب، اندیشه خود را با استدلال و برهان در آن ارائه کند و رأی مخالف خود را به گونه‌ای در مطاوی آن رد کند، که با توجیه منطقی سازگار و از تعقید و ابهام به دور باشد.

اما در بخش پایانی نتیجه خطبه، خطیب، اهداف و نتایج حاصل از آن را با ایجاز تمام بیان می‌دارد؛ به گونه‌ای که اقناع مخاطب را به دنبال داشته باشد. از این جاست که خطابه با بلاغت قرین و ملازم می‌شود. به باور و اعتقاد عرب، خطبه بایسته‌ترین هنرهای گفتاری است که با بهره‌گیری از شگردهای بلاغی و رعایت حدود و چارچوب آنها چهره‌پردازی می‌کند. شاید بهترین

چارچوب خطابه را در این قول جاحظ بتوان یافت که می‌گوید: «سخنی شایسته نام بلاغت است که معنا بر لفظ آن و لفظ بر معنایش پیشی گیرد. لفظ آن به گوش تو، زودتر از معنی آن به قلب تو نرسد.» (البیان و التبیین، ۱۷/۱) می‌توان مدعی شد که اسلوب بیان از این دیدگاه، اساس بلاغت است. در این جا، اسلوب، همان شیوه خطیب و سخنور در گزینش و تألیف الفاظ است و همچنین عرضه این تألیف در بافتی که هم با مقصود مخاطب و هم با حال خطاب او سازگار باشد.

به تعبیر دیگر، اسلوب همان جلوه هندسی - ساختاری فکر و ایده خطیب و سخنور است و نیز رابطه‌ای که می‌خواهد میان خود و شنونده‌اش برقرار سازد. درستی، روشنی و ظرافت در واقع ایده لازم و شرط اسلوب‌اند. از این رو، خطابه باید در قالب جمله‌های کوتاه، متوازن و هماهنگ تکوین یابد.

۳

عموماً خطیب در عصر جاهلیت، سید و حکیم قبیله به شمار می‌رفت و خطابه از اساس با سیادت و سیاست پیوند داشت. در عهد اسلام نیز، با دین ارتباط پیدا کرد. از این رو، خطیب، نمایندگی دینی - سیاسی را نیز عهده‌دار شد. این نمایندگی به وسیله‌ی «زبان نظام» میسر بود، لذا خطابه بیش از شعر با ساختار این نظام، از لحاظ شکل و فرم سازگاری داشت. از آن رو که خطابه، ابزار بیان اغراض و مقاصد جمعی و آرای عمومی بود، برعکس شعر که گاهی به بیان اغراض و اهداف نفسانی به‌ویژه تأثرات و انفعالات شخصی می‌پرداخت. به طور کلی شاعران، از فرارویان و حکیمان نبودند، بلکه از طبقه

فرو دست جامعه و مردم عوام بودند. این موقعیت اجتماعی شاعر، منزلت شعر را به اندازه‌ای تنزل می‌بخشید که آن را وسیله‌ای برای تکسب (تکدی) و هجو دیگران می‌ساخت و شاعر با هجویه خود متعرض عرض‌ها و حرمت‌های افراد می‌شد. نیاز مسلمانان به خطابه برای دفاع از دین جدید و تبلیغ آن، می‌تواند توجیه‌گر ترجیح آن بر شعر در دوره نخست اسلامی باشد. همچنین گرایش شعر به خطابه، یعنی پیروی از اسلوب خطابی را نیز توجیه می‌کند. برای مثال شعر دینی-سیاسی، امری خطابی بود که بر ارتجال، دیالکتیک، هجو دشمن و مدح دوست مبتنی بود. به عبارت دیگر، مقوله‌ای حماسی - تبلیغی بود که عقیده و باور را منعکس می‌نمود و غایت آن اقناع بود. از این رو، این نوع شعر را، می‌توان خطابه موزون و مقفا نامید.

رواج گسترده شعر، معلول برتری ذاتی آن بر خطابه نبود؛ بلکه ناشی از علل و عوامل بیرونی دیگری بود از جمله: امی بودن مردم، نبود نوشتار و برخورداری از حافظه‌ای نیرومند که برای فراگیری و حفظ شعرها بسیار آماده‌تر بود تا جذب و حفظ مطالب خطبه‌ها. از این رو، منتقدان عرب تأکید می‌کنند «که عرب، به نثر عالی و سخن مسجع بیش از سخنان موزون و نظم سخن رانده است؛ اما تنها یک دهم از سخنان منشور عرب باقی نمانده، در حالی که حتی یک دهم از سخنان موزون این قوم از بین نرفته است.» (صبح الاعشی، ۲۱۰/۱) و این بدان معناست که طرد خطابه از سوی عرب به دلیل ترجیح شعر بر خطابه نبود، بلکه به این دلیل بود که خطابه به اندازه شعر قابلیت «سهولت حفظ و رواج در شهر و بادیه و در میان خواص و عوام را نداشت. برخلاف شعر، شمار اندکی از زبان‌آوران گشاده زبان خطابه را

فراگرفتند، چون هم حفظ و هم نقل آن دشوار بود. سروران و سران قبیله در جاهلیت کسانی بودند که می‌توانستند در خطابه به ستایش فضل توفیق و به قله‌های مجد و عظمت دست یابند. این همه، با حضور در جایگاه کریمان و بزرگان و مجالس و محافل ارزنده میسر می‌بود.» (همانجا)

خطابه، با خطبه‌های امام علی (ع) به اوج بلاغت خود رسید، یعنی هنری شد که بر تأمل عقلی، در ترکیب و بافت بیابانی - شهری مبتنی بود. خطابه از یک سو، از درجهٔ اعلام و ابلاغ به سطح هنر منتقل شد و از دیگر سو، بیانگر مسائل روحی و فکری شد و سوم آن که، فرهنگ صحرانشینی را با فرهنگ شهرنشینی در هم آمیخت؛ یعنی جزالت و فصاحت جاهلیت را با تصنع و تکلف مدنیت در خود جمع کرد.

۴

بنابراین، خطابه، هم نمونه و الگوی برتر بلاغت بود و هم تأثیرگذارترین ابزار، اما به دلایل مختلف عقب‌نشینی کرد و سرانجام تلاشی شد و فقط به صورت نمونهٔ ایده‌آل در حافظه باقی ماند. ضرورت محاکات این نمونه و الگوی مثالی و ایده‌آل، از میان دیگر هنرهای کلامی بود که باعث شد در طلوع آنها، شعر پدید آید. همچنین این امر را توجیه و تفسیر می‌کند که چرا بلاغیون عرب، شعر را براساس ملاک‌های خطابه می‌سنجند؛ چنان‌که عموماً ادبیات را با معیار دین می‌سنجند. حقیقت امر آن است که بلاغیون مسلمان شعر را در چارچوب معیارهای خطابه محدود کردند و اصول و معیارهای بلاغت نوشتار را برای آن تعیین ننمودند.

این چنین بود که برای شعر اسلوب کارکردی عینی و معینی از قبیل مدیحه، مرثیه، هجویه و غیره تبیین و ترسیم شد. قوام و دوام این اسلوب کارکردی، تأثیر بر شنونده در فضای بداهت، ارتجال و ایجاز بود.

اما، همان‌طور که ساختار اقتصادی، اجتماعی و سیاسی جامعه عربی تغییر می‌کرد به‌ناگزیر با پدید آمدن شهر و تنفس در فضای آن، ساختار ادبی جامعه نیز باید تغییر می‌یافت.

همه می‌دانیم، در گذشته، تحول و تکامل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی در جامعه عربی از تحول و تکامل زبانی - ادبی سریع‌تر و شتابناک‌تر بود؛ درست عکس آنچه امروز شاهد آن هستیم.

این امر، در درجه نخست به ارتباط ساختار زبانی - ادبی، از لحاظ پیوند اندام وار و ارگانیک با دین، به‌ویژه با زبان و بیان قرآن کریم برمی‌گردد. ارتباط ساختار زبانی، ادبی و دینی با نظام سیاسی و تعارض و تضاد دائم میان این نظام و دشمن بیرونی در کند کردن این تحول، مؤثر بود. از این رو، دو هدف در مقتدر ساختن نظام برای حفظ این ساختار دنبال می‌شد: نخست بنیان نهادن ایدئولوژی و دودیدگر گرایش بدان، برای حمایت از ایدئولوژی مخالف، به‌ویژه آن که از بیرون جامعه اسلامی می‌آید.

این همه، دیدگاه محاکات قدیم و تقلید از آن را، از جهت بلاغی توجیه می‌کند و به دنبال آن، حاکمیت تقلید را نیز هم. راز مخالفت با نوگرایی آن است که نوگرایی با سنت و گذشته در تعارض است. همچنین نوآوری غالباً متأثر از سنت و گذشته دیگری است جز فرهنگ عربی و اسلامی. نوگرایی فکری و ادبی از رهگذر مخالفت و تعارض سیاسی و فرهنگی آن با سنت،

مرده ریگ و آنچه متداول و رایج است، توجیه پذیر است. این همه، معنای تعارض و تضاد میان «کهنه» و «نو» ادبی و سیاسی را روشن می‌کند.

۵

چگونه ساختار زبانی - ادبی جامعه عربی دگرگون شد؟ خلاصه آن که چگونه ساختار خطابی یا گفتاری به ساختار نوشتاری تبدیل شد و پرسش «چگونه بگویم؟» به جای پرسش «چگونه بنویسم؟» نشست.

در پاسخ به این پرسش ابوتمام که «چرا چیزی را که گفته می‌شود، در نمی‌یابید؟»^۲، می‌توانیم موقعیت و مناسبت این انتقال و تحول را دریابیم: نوشتار دیگر مانند خطابه نیست که «شنونده» عنصر اساسی باشد، و نیز «موضوع» در نوشتار بر خلاف خطابه عنصر اصلی به شمار نمی‌رود؛ بلکه، در این دیدگاه عنصر اساسی «گوینده» محسوب می‌شود. نوشتار از مشابهت و محاکات فاصله می‌گیرد، به گونه‌ای که شاعر بدون روی آوردن و استفاده از معیار بیرونی - معیار سنتی و کهن، شعر خاص خود را می‌آفریند.

به عبارت دیگر، قبیله یا خلیفه موضوع اصلی شعر نیست؛ بلکه شاعر، خود موضوع آن می‌شود؛ یعنی ابداع و نوآوری جایگزین محاکات نقلی می‌شود و ذهن بر عین تقدم و رجحان می‌یابد.

برای مثال، خلیفه در شعر جریر یا فرزدق همه چیز است؛ اما در شعر ابوتمام یا ابوفراس یا متنبی، ابزاری است برای شاعر، و این شاعر است که به هر چیزی شعریت می‌بخشد. این امر، از جلوه‌ها و ویژگی‌های مدرنیسم و نوآوری در مراحل اولیه جامعه عربی است. شاعر جوهره ابداع و نوآوری را

در خود می‌یابد، نه در بیرون از خویش، یعنی در «سنت و مرده ریگ» یا «جامعه» یا «نظام».

این دگردیسی و تحول از خطابه به نوشتار یا شیوه بیانی دیگر، باعث شد که در فرهنگ، نقد و ارزیابی دگردیسی و تحول پدید آید و فرهنگ و نقد جدیدی پدیدار شود.

۶

نوشتار شنونده را از رهگذر گوش، مورد خطاب قرار نمی‌دهد؛ بلکه متنی را پیش روی او می‌نهد تا بخواند و در آن تأمل و ژرف اندیشی کند؛ به عبارت دیگر، نوشتار مانند خطابه نیست که عامه مردم را مورد خطاب قرار دهد بلکه به خواننده یا فردی خاص نظر دارد.

در این جا، خواننده برابر متن مکتوب مانند شنونده برابر خطیب نمی‌ایستد، یعنی مانند شنونده، در پی قانع شدن و ایمان آوردن یا امتناع از قبول و اصرار بر رأی و ماندن بر باور خویش نیست؛ بلکه در متن وارد می‌شود، در آن تأمل می‌کند و انتظارات وی از متن به سه صورت برآورده می‌شود:

۱. متن را می‌خواند تا به گونه‌ای، دانسته‌های وی را به او یادآور شود.
۲. متن را می‌خواند تا بفهمد که او نمی‌توانست دانسته‌های خویش را این گونه زیبا ارائه کند.
۳. متن را می‌خواند تا آنچه را نمی‌داند، دریابد.

از این رو، نوشتار، محاکات و همسازی نیست، بلکه اختلاف و ابداع است. دو انتظار و توقع نخست، خود به خود حاصل می‌شوند؛ زیرا شناختن

معروف، امری مستحب و تکراری است اما برای حصول توقع سوم باید با متن نوشتاری برخورد کرد.

بنابراین، خواننده از شاعر نمی‌خواهد که چیزی را تولید کند که شاعران پیش از وی آن را خلق کرده‌اند؛ یعنی از او نمی‌خواهد که «گذشته» یا «قدیم» را تکرار کند، بلکه از او می‌خواهد که «بیافریند»؛ یعنی چیز تازه‌ای خلق کند. او از شاعر، نگاهی تازه به جهان و پدیده‌های آن و نیز شیوه بیان تازه می‌طلبد؛ یعنی از شاعر به‌عنوان یک آفریننده و مبدع می‌خواهد چنان بنویسد که گویی قبل از آن شعری نبوده است یا شعر او «آینه‌ای برای همه صداها» باشد. همچنین از هر نویسنده خلاق می‌خواهد چنان بنویسد که نوشتار او به تمامی حق موضوع را ادا کند.

جمله «چرا چیزی را که گفته می‌شود، در نمی‌یابید»، بر این امر دلالت دارد که پیش روی خواننده متن، چیزی روشن و آماده نیست، او باید شخصاً متن را کشف کند. سطوح مختلفی برای خوانش هست که به سطح درک خوانندگان متن و موقعیت آنها بستگی دارد. خواننده متن ابداعی نمی‌تواند به «حقیقت» نهایی آن متن دست یابد. از این رو، «حقیقت» نیز سطوح مختلفی دارد. به این معنی خواننده «متن را می‌آفریند» او آفریننده دیگری است که با آفریننده متن، همراه است. بدین سان، متن ابداعی، افقی گشوده از دلالات یا «حقایق» است نه «ظرف» اندیشه یا مجموعه‌ای فراهم آمده از اندیشه‌ها.

۷

این همه، بدین معنی نیست که شعر «کهن» پایان یافته است یا ضرورتاً شعر «نو» از آن بهتر است. فرآیند آفرینش هنری مانند گفتمان‌های اقتصادی،

اجتماعی و سیاسی تمدن جدید چندان قابل تبیین نیست. چنانکه تمدن جدید انتقال از مرحله خطابه (گفتار) به مرحله نوشتار را ایجاب کرد، از جهت هنری نیز، گذار از جمال‌شناسی خطابه به جمال‌شناسی نوشتار را اقتضا می‌کند.

ویژگی‌های برجسته جمال‌شناسی نوشتار عبارت‌اند از:

۱. جوهره نظریه سستی تفکر و نوشتار آن است که درباره آنچه می‌دانم، فکر می‌کنم و درباره هرچه می‌شناسم می‌نویسم. عرب، ذاتاً درباره چیزی فکر می‌کند که واضح و روشن و خالی از ابهام و پیچیدگی باشد. او در باب آنچه از قبل نوشته شده، می‌اندیشد، نه درباره چیزی که نوشته نشده است. وقتی فقط درباره چیزی که می‌دانیم، فکر می‌کنیم و در باب چیزی که می‌شناسیم می‌نویسیم، پس به واقع نه فکر می‌کنیم و نه می‌نویسیم. ابداع و نوآوری، داخل شدن در مجهول است نه در معلوم. لذا با ابداع و خلق، یعنی نوشتن، از قلمرو آنچه در گذشته نوشته‌ایم، خارج می‌شویم تا در قلمرو زمانی آینده وارد شویم. بنابراین، متفکر و نویسنده نه فکر می‌کند و نه می‌نویسد، مگر زمانی که به گونه‌ای متفاوت با آنچه می‌شناسد، بنویسد و اندیشه کند. یا به عبارت دیگر نوشتار و فکر وی، نقطه برخورد و دیدار میان نفی معلوم و اثبات مجهول باشد.

اثبات مجهول از این طریق به موجی تبدیل می‌شود که ما را می‌فریبد تا در آن غوطه‌ور شویم. آنچه بایسته شرایط و موقعیت کنونی ماست، همین کشف مجهول و غوطه‌ور شدن در آن است. در حال حاضر نباید به دنبال کشف دوباره معلوم بود. گرچه فضیلت شاعران سلف ما در مقدار بهره‌مندی آنان از

میراث گذشتگان و نقل دوباره آن بود، اما فرزندان امروز، این فضیلت را در بهره‌مندی صرف شاعر از سنت ادبی نمی‌دانند، بلکه در خلاقیت و نوآوری او می‌دانند.

۲. نوشتار باید از لحاظ شکل و ژانر تغییر کند. تعریفی که نوشتار را به انواع تقسیم می‌کند، باید از بین برود. فقط یک نوع ادبی و هنری هست و آن هم نوشتار است. ما همیشه به دنبال تشخیص ژانر و نوع نوشته هستیم، لذا می‌پرسیم: آیا شعر است یا داستان؟ نمایشنامه است یا رمان؟ در حالی که فقط از میزان نوآوری و خلاقیت اثر باید پرسید. نوشتار، در گذشته نقشه‌ای بود که حدود و ثغور انواع آن مشخص بود. هرکسی به این قلمرو وارد می‌شد، باید مانند یک توریست مدارک دال بر ژانر و نوع مورد نظر خویش را ارائه می‌کرد. امروز، این نقشه سپید و بدون حدود و ثغور است. کسی که به آن وارد می‌شود، دیگر به قصد زیارت و بازدید وارد نمی‌شود؛ بلکه به‌کردار جنگجویی بی‌سروسامان قصد پیکار و جنگ دارد، به همین سبب، پرچم و نشانه‌های جنگ را برافراشته است و از هیئت توریست و زائر در آمده است.

۳. بسنده نیست که زمان شعری پویایی خلق کنیم؛ بلکه باید زمان فرهنگی پویایی بیافرینیم. از این رو، علاقه و رابطه، در فرایند نوآوری تغییر می‌یابد؛ یعنی این علاقه و رابطه، فقط رابطه‌ای میان آفرینش و مرده‌ریگ و میراث نیست؛ بلکه رابطه‌ای میان آفرینش و فرایند آفرینش است. این همه دربرگیرنده سه حقیقت است:

الف) میراث و سنت نیست که تو را می‌سازد؛ بلکه این تو هستی که آن را می‌سازی. سنت و میراث چیزی است که در زبان تو تولید می‌شود و پیش روی تو حرکت می‌کند. میراث قابل انتقال نیست؛ بلکه خلق‌شدنی است.

ب) گذشته، هر آنچه گذشت، نیست. گذشته نقطه‌ای است روشن‌گر در قلمروی پهن‌آور و تاریک؛ اگر بخواهی همچون آفرینشگر با گذشته ارتباط داشته باشی، فقط این نقطه روشن‌گر را باید جستجو کنی؛ زیرا جستجو از چیز دیگر و وفاداری بدان یعنی سقوط پرشتاب.

ج) جوهره شعر، تناقض و پارادوکس است، نه ائتلاف و سازگاری. همین تناقض و پارادوکس است که جهان را متعدد و متکثر می‌سازد. وقتی جوهره شعر در تناقض و پارادوکس باشد، هیچ چیزی، جانشین شعر نمی‌شود و در محل آن قرار نمی‌گیرد. ماده یکی بیش نیست؛ اما این انسان است که متعدد و متکثر است.

۴. اهمیت فرآیند تولید، از چیزی که تولید شده بیشتر است. باید بخوانیم و بنویسیم و به جای تأکید و تکیه بر اثر، بر فرایند آفرینش آن تأکید و تکیه کنیم. اهمیت فرایند آفرینش از چیزی که می‌آفرینیم، بیشتر است. به جای آن که از موفقیت شعر در شگفت شویم و از کمال شعری آن لذت ببریم، باید نگاه خود را به جریان خلاقیتی معطوف داریم که این شعر را تولید کرده است؛ همچنین به نیروی آفرینشگر نهفته در ورای آن توجه کنیم. محصول اولیه‌ای که آفریننده تولید می‌کند، و اهمیت دارد، اثر تولید شده نیست، بلکه تولید من فردی اوست.

۵. فرهنگ، تکرار نیست، بلکه ابتکار است. باید بنویسیم و بخوانیم و آگاهانه بدانیم که فرهنگ در امور ثابت، موجود و شناخته شده، نیست، بلکه در چیزی است که پویاست و ساخته خواهد شد. فرهنگ، مجموعه آثاری با ارزش‌ها، معیارها و امور ثابت نیست، بلکه جنبشی در مسیر ساختن است و نوآوری پویا در جهت آینده. این همه، ویژگی فرهنگی پویایی است که انسان را در چیزی می‌آفریند که خود آن را خلق می‌کند و می‌سازد. فرهنگ چیزی نیست که در گذشته خلق کرده‌ایم، بلکه چیزی است که اکنون خلق می‌کنیم.

۶. شروع و آغاز بی‌قید و شرط، ناممکن است. وقتی نقطه شروع و عزیمت را تغییر می‌دهیم، به دنبال آن مسائل مختلفی تغییر می‌یابد و ویژگی‌های جدیدی پدید می‌آید. برای مثال این جنبه شعر که نوشتار محصول معنی بود یا به عبارت دیگر، شاعر معانی را که می‌دانست می‌نوشت، امروز به دلیل تغییر نقطه عزیمت آن فرق کرده است؛ زیرا معنی محصول نگارش است. شعر پاسخ نیست، بلکه پرسشی در ضمن پرسش دیگری است. در شعر موارد ابهام و نامعلوم را مشخص می‌کنیم تا بتوانیم با اطمینان، پرسش‌های جدیدی را مطرح سازیم. از این رو، باید شعر را بنویسیم و بخوانیم و تأمل را جایگزین فهم کنیم. دیگر مانند خواننده معمولی هنگام خواندن شعر نمی‌گوئیم، آن را نمی‌فهمیم و معنای این شعر چیست؟ بلکه می‌خوانیم و می‌پرسیم و برای کشف پرسش‌های بیشتر تلاش می‌کنیم. در گذشته، مقوله فهم، غایت و هدف بود، ولی امروز باید به ابزار تبدیل شود.

شعر این جا و آن جا آغاز نمی‌شود و پایان نمی‌پذیرد. شعر را حد و مرزی نیست، از این رو مسئله فهم شعر نیست، بلکه تأمل و ژرف اندیشی در ابعاد

آن است. مسئله، فهم، دریافت و هضم تمام آن نیست، بلکه همراهی و ملازمت با آن است. از این رو، روا نیست که شعر را خطی - سطر به سطر - بخوانیم، بلکه آن را چنان باید بخوانیم که گویی فضا را می خوانیم.

۷. پس از تندبادی که وزید و مرزهای انواع را از روی نقشه جغرافیایی نوشتار در نوردید، اندک آرامش و سکونی حکمفرما شده است، از این رو، نوشتار تازه به مرزبندی جدیدی نیازمند است.

فرم و شکل در نوشتار جدید، برای شاعر، فرم وجودی است و همیشه برای او نقطه شروع به حساب می آید. از این رو شاعر معاصر، به اولویت و تقدم فرم چندان اهمیتی نمی دهد و در قید و بند فرم های سنتی و تجربه شده نیست و خود را از چارچوب فرهنگ سنتی و ارزش های موروث آن رها می سازد. و برای به دست آوردن معیارها و ارزش های رایج و متداول تلاش نمی کند، بلکه خلق معیارها و ارزش های جدید را وجهه همت خود می سازد. لذا فقط به تکرار زبان معروف نمی اندیشد، بلکه درصدد کشف و خلق زبان تازه است و این زبان تازه را در آینده می جوید.

۸. از این دیدگاه، شاعر به کردار تمام شاعران کلاسیک، افکار مشخص و روشن و آماده ای در شعر خویش نقل نمی کند، بلکه واژه های خود را مانند دام هایی برای صید عالم غیب می گستراند. وقتی دام واژه ها را می گستراند، با زبان از آن رو که اسلوب است، می جنگد. این نبرد شعر علیه زبان، مانند نبرد گل با خاک است. گل با خاک پیوند دارد، اما چیز دیگری، جز خاک است. این نبرد، نبردی است که پیوسته باعث تحرک و پویایی زبان می شود، اگرچه به ظاهر چنان می نماید که زبان را تباه می کند. درست همانند آن تهمتی که در

گذشته، منتقدان به ابوتمام در زمینه شعر نسبت داده‌اند^۳. از این رو، شاعر معاصر در نوشتار خود، به‌کردار ماجراجویی جلوه می‌کند که در مجهول پیشروی می‌نمایند، او برای زمینی که دیگری کشف کرده، برنامه‌ریزی نمی‌کند، بلکه خود زمینی را کشف می‌کند و برنامه‌ریزی آن را به دیگری محاله می‌کند. وقتی در این زمینه و ماورای آن پیشروی می‌کند، براساس برنامه و نقشه قبلی نیست، بلکه به‌طور ناگهانی این اتفاق می‌افتد. گویی به ما می‌گوید که من کاشف خلاق و مبتکر هستم نه نویسنده.

فرم نوشتار نزد شاعر معاصر آن است که اندیشه و دنیای نامنتظره‌ای خلق کند. گویی زمان، این جا، مخلوق نیست، بلکه آفریننده است. و نوشتار- شعر، این جا شکل و فرم از پیش تعیین شده‌ای نیست که اندیشه مابعدی را دربرگیرد. از آن چیزی است که بیان می‌کند، و آن را از فضای بسته خارج می‌کند و به بی‌نهایت پیوند می‌دهد. این نوع نوشتار دیگر نه پیشه و حرفه است و نه چیزی مستقل، بلکه قدر مشترک همه انسان‌هاست و در یک کلام، تجربه وجودی و طوری و رای طور کلام و سخن معمولی است و به تبع آن فراتر از طور شکل و فرم. این نوع نوشتار به ما می‌آموزد که این حقیقت بوده و هست که آثار شاعران عرب را در چارچوب از قبل تعیین شده، زندانی می‌کند؛ زندانی که گورستان است.

همچنین این نوع نوشتار به ما می‌آموزد که معیارهای جمال‌شناسی، معیارهایی ثابت نیست، بلکه این نوع جمال‌شناسی و معیارهای آن متغیراند.

پی نوشت

۱. عنوان مقاله و قسمت‌های هفت‌گانه آن، ترجمه مقاله « بیان الکتابه» جلد سوم کتاب شگرف *الثابت و المتحول* ادونیس، شاعر شهیر و منتقد برجسته جهان اسلام است.
۲. برای آگاهی بیشتر از مسائلی که در درآمد مطرح کرده‌ایم به آثار زیر مراجعه کنید:
 - ادونیس؛ *الثابت و المتحول*؛ بیروت: دارالفکر، ۱۹۸۶. اصل مقاله از همین کتاب، جلد سوم، صفحات ۳۰۱-۳۱۵ ترجمه شده است.
 - ادونیس؛ *پیش‌درآمدی بر شعر عربی*؛ ترجمه کاظم برگ نیسی؛ تهران: فکرروز، ۱۳۷۶.
 - بارت، رولان؛ *درجه صفر نوشتار*؛ ترجمه شیرین دخت دقیقیان؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
 - احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
 - احمدی، بابک؛ *هایدگر و پرسش بنیادین*، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
 - احمدی، بابک؛ *هایدگر و تاریخ هستی*، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
 - پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
 - حق شناس، علی محمد؛ *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۲.
 - سوسور، فردینان دو؛ *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمه کورش صفوی؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
 - شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *شعر معاصر عرب*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
 - ضیمران، محمد؛ *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
- Barthes, Roland; *Writing Degree Zero*; translated From the French by Annette Lavers; Boston: Beacon Press, 1970.
۳. تباهی و فساد شعر عربی به اعتقاد منتقدان قدیم عرب با خروج شاعرانی مانند بشار و ابوتمام از «عمود شعر» همراه بود. «اول من افسد الشعر مسلم بن ولید...ثم اتبعه

ابوتمام... ففسد شعره.» (الآمدی؛ *الموازنه*، الجزء الاول؛ القاهرة: دارالمعارف ۱۹۶۱، ص ۱۸، به نقل از أدونیس؛ *زمن الشعر*، بیروت، ۱۹۸۶، ص ۴۷).

۴. روزی از ابوتمام پرسیدند: «چرا چیزی نمی گویی که بتوان یافت؟» پاسخ داد: «چرا چیزی را که گفته می شود در نمی یابید؟» ر.ک. صولی؛ اخبار ابی تمام؛ القاهرة، ۱۹۳۷، ص ۷۶.

منابع و مآخذ

ابن الاثیر، ضیاءالدین ابوالفتح نصرالله بن ابی الکرام محمد؛ *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر* (۱-۴)؛ تحقیق احمد الحوفی و بدوی طبانه؛ مصر، القاهرة: مطبعة نهضة، ۱۹۵۹.

الجاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر؛ *البيان و التبیین* (۱-۴)؛ تحقیق عبدالسلام هارون؛ القاهرة: مکتبه الخانجی، ۱۹۶۱.

القلقشندی، ابوالعباس احمد؛ *صبح الاعشی فی کتابه الانشا*؛ القاهرة، ۱۹۶۱.