دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال یازدهم، شماره بیست و چهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۳۱۶-۲۸۵

بررسی موسیقیِ شعرِ بیژن الهی با نظر به «پوئسیس» در آرای مارتین هَایدگر(مطالعه موردی شعر «گنجشک»)

سیدمحمدصادق آتش‌زر[۱]؛ بیژن عبدالکریمی[۲]؛ سیدابوالقاسم حسینی (ژرفا)[۳]؛ عباس ایزدپناه[۴]

چکیده

موسیقیِ شعرِ فارسی پس از نیما یوشیج، دارای اهمّیت ویژه‌ای شده و شاعرانِ پس از وی رویکردهای متنوعی را نسبت به موسیقیِ شعر اتخاذ کرده‌اند؛ برخی به موسیقی و قالب کلاسیک اصرار ورزیده‌اند، برخی به وزنِ نیمایی مقیّد شده‌اند، برخی با حفظِ موسیقیِ نیمایی، شکاف‌هایی را در این وزن ایجاد کرده‌اند و برخی دیگر به دوری از وزنِ عروضی و نیمایی اصرار کرده‌اند. با توجه به دیدگاه هایدگر در رابطه با پوئسیس، چه معیاری برای تعیین رویکردی درست نسبت به موسیقیِ شعر وجود دارد و شعرِ بیژنِ الهی با توجه به این رویکرد چه جایگاهی دارد؟ پوئسیس یا عدمِ محاکات‌محوری، در بررسی مسئله تعیین‌کننده خواهد بود. با توجه به این امر که حقیقت اول‌بار در شعر تجلّی پیدا می‌کند و شعر محاکات امری نیست که از پیش نزدِ شاعر محقق شده باشد، در نتیجه، موسیقیِ شعر را نمی‌توان از پیش به باوزنی یا بی‌وزنی محدود کرد. نیز با توجه به این که شعر عصاره‌ی زبان است، محلِّ ظهور همه‌ی ظرفیت‌های زبانی، از جمله ظرفیت‌های موسیقایی زبان نیز خواهد بود؛ چنان‌چه شعرِ بیژنِ الهی، دست

۱. (نویسنده‌ی مسئول) دانشجوی دکتری فلسفه‌ی تطبیقی دانشگاه قم. sadeqaatashzar@gmail.com
۲. دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی تهران واحد شمال. Abdolkarimi12@gmail.com
۳. دانشیار موسسه‌ی آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی قم. azharfa@gmail.com
۴. استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه قم. abbas_izadpanah@yahoo.com

کـم در آثـاری کـه در ایـن مقالـه بررسـی شـده، دارای چنیـن ویژگـیِ موسـیقایی می‌باشـند. ایـن اثـر می‌کوشـد بـا توجـه بـه دیـدگاهِ هایدگـر در رابطـه بـا شـعر و نسـبتِ آن بـا حقیقـت، مبنایـی را بـرای موسـیقیِ شـعر، مـوردِ تأمّـل قـرار داده و دیـدگاه، ترجمـه و شـعرِ بیـژنِ الهـی را بـا توجـه بـه ایـن مبنـا، بـا روشـی تطبیقـی مـورد مطالعـه قـرار داده و رویکـرد او بـه موسـیقیِ شـعر را تبییـن کنـد. بیـژنِ الهـی را بـه شـاعرِ «شـعرِ دیگـر»، کـه جریانـی اسـت در دهـه‌ی چهـل شمسـی، می‌شناسـند. ایـن پژوهـش بـا روش توصیفی‌تحلیلـی و بـا منابـعِ کتابخانـه‌ای، بـه خوانـشِ موسـیقاییِ بیـژنِ الهـی از شـعر حافـظ، موسـیقیِ اشـعارِ ترجمـه، و شـعرِ «گنجشـک» از خـودِ او کـه در کتـابِ «دیـدنِ» منتشـر شـده پرداختـه اسـت.

واژگان کلیدی: پوئسیس، موسیقیِ شعر، «شعرِ دیگر»، بیژنِ الهی، مارتین هایدگر.

مقدمه

مارتین هایدگر، اندیشمند بزرگ قرن بیستم (۱۸۸۹-۱۹۷۶) در روستایی به نام مسکیرشِ آلمان به دنیا آمد. او به تحصیل الهیات و سپس فلسفه روی آورد. هستی و زمان از جمله مشهورترین و تأثیرگذارترین آثار او محسوب می‌شود؛ امّا در خلال سال‌های ۱۹۳۵ با «سرآغاز کار هنری» چرخشی در اندیشه‌ی وی مشهود می‌شود. او در این دوره، بیش از آن‌که به دازاین بپردازد، بیش از پیش توجه خود را به وجود معطوف کرده و به همین نسبت، شعر و زبان در اندیشه‌ی وی، جایگاهی محوری می‌یابند.

بیژنِ الهی (۱۳۲۴-۱۳۸۹) از شاعرانِ معاصر فارسی است. توجه وی در ابتدا معطوف به نقاشی بود و بعد تا حدود سی‌سالگی به سرودن شعر روی آورد. اشعار وی در دو کتاب جوانی‌ها و دیدن گرد آمده است. از این میان تنها مجموعه‌ی دیدن به دست خود وی گردآوری و تنظیم شده است. او پس از این دوره به ترجمه‌ی اشعار و آثار ادبی از زبان‌های مختلف روی آورد. او را به‌عنوان اصلی‌ترین چهره‌ی جریانِ «شعر دیگر» می‌شناسند. شاعران شعر دیگر که به شاعرانی چون هوشنگ ایرانی، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد و... نظر داشتند، پس از ظهور شعرِ موج نو با احمدرضا احمدی، با انتشار مجموعه اشعاری از بیژنِ الهی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، هوشنگ آزادی‌ور، هوشنگ چالنگی، محمدرضا اصلانی و... در مجله‌ای با عنوان «شعر دیگر» معرفی شد. سرانجام بیژن الهی در سال ۱۳۸۹ بر اثر سکته‌ی قلبی وفات کرد و پیکر او در روستای بیجده‌نو از توابع مرزن‌آباد به خاک سپرده شد.

این اثر خواهد کوشید تا با توجه به آرای مارتین هایدگر، شعرِ بیژن الهی را از حیث موسیقی مورد توجه قرار دهد تا از این طریق، هم نتایجِ دیدگاه هایدگر به شکلی عینی‌تر در داوریِ شعرِ فارسی به دید آمده و هم جایگاهِ شعرِ بیژن الهی از حیثِ موسیقی در شعرِ معاصرِ فارسی قدری روشن‌تر شود. با ظهورِ نیما، موسیقیِ شعر از جمله ملاک‌ها و دغدغه‌های اساسیِ شاعران بدل می‌شود. گروهی به قالب و موسیقیِ کلاسیک پایبند می‌مانند، برخی چون اخوان ثالث به وزنِ نیمایی پایبند می‌مانند؛ سهرابِ سپهری با انتقالِ رکنِ آخرِ وزنِ عروضی به ابتدای سطرِ بعد، شکستی در وزنِ عروضی ایجاد کرده و فروغ فرخزاد با وجودِ وزنِ عروضی در اشعارش، شکستِ وزنِ عروضی را عمیق‌تر می‌کند. احمدِ شاملو پس از تجربه‌ی وزنِ نیمایی، از وزنِ عروضی

اجتناب می‌کند، نیز احمدرضا احمدی از وزنِ عروضی دوری می‌کند. بیژنِ الهی، که از شاعرانِ معاصر زبانِ فارسی است، نیما یوشیج را سلفِ خود می‌داند و می‌گوید «در فرهنگ ما کبیری نیامده جز نیما». با این‌حال پایبند وزنِ عروضی و نیمایی نیست. با این وصف چه رویکردی در برابر وزنِ عروضی مطلوب و با حقیقتِ شعر سازگارتر است؟ چه معیاری برای سنجشِ رویکردِ درست برای موسیقیِ شعر وجود دارد؟ برای پاسخ به هر پرسشی در رابطه با شعر، می‌بایست با پرسش از خودِ شعر و حقیقتِ آن با سایرِ پرسش‌ها مواجه شویم. مارتین هایدگر، اندیشمند بزرگ قرن بیستم، از جمله متفکرانی است که خود را در مواجهه با این پرسش قرار داده و به خصوص پس از گشتِ فلسفی خود که مقاله‌ی منشأ اثر هنری نشان‌گر آغاز دوره‌ی دوم فکری او است، زبان و شعر را محورِ اندیشه‌ی خود قرار داده است. او شعر را در نسبت با حقیقت و معرفت می‌بیند. با توجه به این امر که شعر در سنّتِ ما با حکمت آمیخته بوده و شعرای ما حکمایِ ما بوده‌اند، می‌توان با پرسشِ هایدگر از شعر همراه شد و در رابطه با چیستیِ شعر و بالتبع موسیقیِ شعرِ فارسی اندیشید.

پرسش اصلی آن است که با توجه به دیدگاه هایدگر در رابطه با پوئسیس، موسیقیِ شعرِ بیژن الهی چه پدیداری برای ما خواهد داشت. هدفِ مقاله نیز پیدا کردن مبنایی برای ارزیابیِ موسیقیِ شعرِ معاصر و تعیین جایگاه موسیقیِ شعر بیژن الهی خواهد بود. سه نکته از هایدگر در تعیین موضع نسبت به موسیقیِ شعر تعیین‌کننده خواهد بود: اول آن‌که شعر، بازنمایی امری از پیش معیّن نیست تا بتوان از پیش موسیقیِ معیّنی را به آن تحمیل کرد؛ دوم آن‌که شعر جایی است که زبان به آزادی رفتار می‌کند و مقیّد نیست و در نتیجه موسیقیِ شعر نیز آزادی خود را بروز خواهد داد؛ سوم آن‌که شعر عصاره‌ی زبان است و در نتیجه‌ی همه‌ی ظرفیت‌های زبان، از جمله ظرفیت‌های موسیقایی آن به ظهور رسیده و در کار خواهد بود. با توجه به یافته‌های تحقیق، رویکرد بیژن الهی به موسیقیِ شعر، تحمیلِ وزنِ عروضی یا بی‌وزنی به شعر نیست. او اجازه می‌دهد تا شعر به مقتضای آن‌چه توسطِ زبان گفته می‌شود، به آهنگ درآید و با آزادیِ رفتار خود را بروز بدهد.

روش تحقیق

این اثر خواهد کوشید تا با روشی تطبیقی و پدیدارشناسانه، با توجه به دیدگاه هایدگر به موسیقیِ شعر بیژنِ الهی نظر کند. این اثر با رویکردی تطبیقی تلاش خواهد کرد تا نتایج سخنِ هایدگر در رابطه با پوئسیس را در مسئله‌ای که تا کنون به آن پرداخت نشده پی بگیرد تا در پرتو آن هم سخنِ هایدگر قدری روشن‌تر و ملموس‌تر شود. نیز با توجه آرای هایدگر، رویکرد بیژن الهی در رابطه با موسیقی شعر قابل فهم و قابل ارزیابی شود. همچنین این تلاش با روشی پدیدارشناسانه خواهد بود؛ چرا که اجازه خواهد داد تا موسیقیِ شعرِ بیژن الهی، که در ابتدای امر ناپیدا است، خود را آشکار کند و نیز ناپدیدارِ موسیقیِ شعر وی، که همان مبنا و رویکردی است که منجر به بروز چنین موسیقی‌ای شده، قدری روشن شود.

ادبیات تحقیق

با توجه به بررسی‌های انجام شده، اثری در رابطه با موسیقیِ شعرِ بیژن الهی با توجه به مبنایی نظری، به‌ویژه مبتنی بر آرای مارتین هایدگر یافت نشد. در ادامه به برخی از آثار مربوط به هایدگر و هنر و نیز «شعر دیگر» و بیژن الهی اشاره می‌شود.

دربارهٔ دیدگاه هایدگر نسبت به هنر، شعر و زبان، آثار بسیاری نوشته شده که به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

کتاب هایدگر و هنر، نوشتهٔ یوزف کوکلمانس، ترجمهٔ محمدجواد صافیان از جمله آثاری است که به شعر و هنر از نگاه هایدگر می‌پردازد. این اثر در ابتدا دیدگاه برخی از فلاسفه دربارهٔ زیبایی و فلسفهٔ هنر را ارائه می‌دهد و نهایتاً به بررسی دیدگاه هایدگر می‌پردازد. هرچند این اثر خواننده را با دیدگاه هایدگر دربارهٔ هنر آشنا می‌کند و با سیری که از تطور فلسفهٔ هنر ارائه می‌کند، جغرافیای فکری هایدگر را تا حدودی معلوم می‌کند، اما با توجه به دیدگاه هایدگر، آثار هنری دیگری را مورد بررسی قرار نمی‌دهد.

از جمله کتاب‌های مختصر، دقیق و مفیدی که به دیدگاه هایدگر در هنر پرداخته، مدخل دانشنامهٔ استنفورد با عنوان زیبایی‌شناسی هایدگر، نوشتهٔ ایئن تامسون است که توسط

سیدمسعود حسینی ترجمه شده است. این کتاب با تکیه بر مقالهٔ «منشأ اثر هنری» هایدگر، به نقد فلسفی زیبایی‌شناسی پرداخته، گزارش و تحلیلی از تفسیر هایدگر بر نقاشی «کفش‌ها»ی ون‌گوگ ارائه می‌دهد. این کتاب برای شناخت دیدگاه هایدگر در هنر، اثری راه‌گشاست؛ اما از این فراتر نمی‌رود و در پی تحلیل دیگر آثار هنریِ معاصر نیست. البته این نکته، عیبی بر کتاب مزبور نیست؛ چراکه تنها مدخلی است برای فهم دیدگاه فلسفی هایدگر دربارهٔ هنر.

مقالهٔ «زبان در اندیشهٔ هایدگر»، با نگارش روح‌الله رجبی و رضا سلیمان‌حشمت نیز به دیدگاه هایدگر دربارهٔ زبان پرداخته است. این مقاله با آن‌که در شناخت نگاه هایدگر به زبان مفید است، اما به بررسی تطبیقیِ هیچ اثری نپرداخته است.

از جملهٔ آثاری که با نظر به آراء مارتین هایدگر به بررسی شعر فارسی پرداخته، شاعران در زمانهٔ عسرت، اثر رضا داوری اردکانی است. ایشان با تقسیم زبان به دو قسم «زبان عبارت» و «زبان اشارت»، زبانِ شعر را «زبان اشارت» می‌دانند. همچنین با توجه به ملاک اشارتی بودنِ زبان در شعر، حافظ و سعدی را در مقابل هم قرار می‌دهد. از نظر وی، سعدی با زبان عبارت سخن می‌گوید که زبانی است برای ارتباط، انتقال مفاهیم و پیام‌های اخلاقی؛ در حالی که حافظ با «زبان اشارت» سخن می‌گوید. افزون بر این، این کتاب به جریان‌های تصحیح نسخ شعر، رویکردی انتقادی دارد. شاعران در زمانهٔ عسرت، کتابی است ارجمند، اما به شعرِ امروزِ فارسی کم‌توجه است و تنها در چند صفحهٔ نهایی به شعرِ امروزِ فارسی نظر دارد.

در رابطه با «شعر دیگر» و بیژن الهی، در کتاب‌های طلا در مس، اثر رضا براهنی، تاریخ تحلیلی شعر نو، اثر شمس لنگرودی و شعر نو از آغاز تا امروز، اثر محمد حقوقی، تنها در صفحاتی معدود به «شعر دیگر» اشاره شده است.

از جملهٔ کتاب‌هایی که به «شعر دیگر» و بیژن الهی پرداخته، کتاب بیژن الهی (تولید جمعی شعر و کمال ژنریک)، اثر علی سطوتی قلعه است. این کتاب، عمدتاً با رویکردی مارکسیستی به نقد شعر بیژن الهی می‌پردازد. این اثر مدعی است که بیژن الهی متکی به خلاقیت فردی است و شعرش تنها در حدّ اثری لوکس باقی می‌ماند و چیزی جز بازتولیدِ ادبی ایدئولوژی حاکم نیست.

مقالـه‌ی «توصیـف و تحلیـل جریـان شـعر دیگـر بـا تأکیـد بـر اشـعار بیـژن الهـی، بهـرام اردبیلـی و هوشـنگ چالنگـی» (۱۴۰۲)، نوشـته‌ی هـادی طیطـه و ویـدا دسـتمالچی بـه عرفان‌گرایـی در شـعر دیگـر، تمایـل بـه هنجارگریـزی و سمبولیسـم اجتماعـی در شـعر ایـن شـاعران پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «تحلیـل تطبیقـی ایماژیسـم در سـروده‌های تومـاس ارنسـت هیـوم و بیـژن الهـی» (۱۴۰۲)، نوشـته‌ی بهـاره هوشـیار کلویـر، عبـاس خائفـی و علـی تسـلیمی بـه تأثیرپذیـری بیـژن الهـی و نیـز تمایـز آن نسـبت بـه ایماژیسـت‌ها، بـه خصـوص تومـاس ارنسـت هیـوم پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «تأثیـر قـرآن بـر اشـعار بیـژن الهـی» (۱۴۰۲)، نوشـته‌ی هـادی طیطـه و عبدالناصـر نظریانـی، بـه بینامتنیـت اشـعار بیـژن الهـی در نسـبت بـا قـرآن کریـم و اشـاره‌هایی کـه در شـعر الهـی بـه ایـن کتـاب آسـمانی وجـود دارد پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «تأویل‌پذیـری بـه مثابـه دیالکتیـک حضـور و غیـاب در آثـار بیـژن الهـی، بـا تأکیـد بـر آرای مارتیـن هایدگـر» (۱۴۰۱)، نوشـته‌ی مهـدی منفـرد و سـیدمحمدصادق آتش‌زر بـه بررسـی ویژگـی تأویل‌پذیـری در شـعر بیـژن الهـی بـا تأکیـد بـر دیـدگاه هایدگـر و مطالعـه‌ی مـوردی اشـعار مجموعـه‌ی دیـدن پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «توصیـف و تصویـر سـیمای معشـوق در جوانی‌هـای بیـژن الهـی» (۱۴۰۱)، نوشـته‌ی هـادی طیطـه و مهسـا امینـی بـه مقایسـه‌ی عشـق در جوانی‌هـا و مجموعـه‌ی دیـدن پرداختـه و عشـق در جوانی‌هـا را غالبـاً عشـقی تنانـه و در دیـدن عشـقی عرفانـی شـناخته اسـت.

مقالـه‌ی «مـلال و اطـوار سـوژه‌ی مـدرن در شـعر الیـوت و بیـژن الهـی» (۱۴۰۰)، نوشـته‌ی مریـم رامین‌نیـا بـه تأثیرپذیـری بیـژن الهـی و الیـوت در بـه تصویـر کشـیدن سـوژه‌ی مـدرن پرداختـه و ایـن مسـئله را از دو منظـر طـرز بیـان و درونمایـه‌ی شـعر مـورد توجـه قـرار داده اسـت.

مقالـه‌ی «تحلیـل و تفسـیر سـاختار زبانی-ادبـی تاریـخ بیهقـی و حلاج‌الاسـرار بیـژن الهـی» (۱۳۹۹)، نوشـته‌ی فـرح نیـازکار و مرتضـی جعفـری بـه تأثیرپذیـری بیـژن الهـی از نثـر تاریـخ بیهقـی پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «بررسـی انـواع هنجارگریـزی در دیـدن بیـژن الهـی بـر اسـاس آرای لیـچ» (۱۳۹۹)، نوشـته هـادی طیطـه و ویـدا دسـتمالچی بـه شـگردهای نحـوی، نوشـتاری، معنایـی، آرکائیسـم و... در

مجموعـه شـعر دیـدن پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «آشـنایی زدایـی در اشـعار بیـژن الهـی» (۱۳۹۷)، نوشـته‌ی سـارا هلالـه و سـاناز رجبیـان بـه ضرباهنـگ، زاویـه‌ی دیـد و انـواع دیگـر شـگردهای آشـنایی زدایـی در شـعر بیـژن الهـی پرداختـه اسـت.

مقالـه‌ی «نظریـه‌ی ترجمـه در آثـار بیـژن الهـی» (۱۳۹۷)، نوشـته‌ی سـارا هلالـه و فـرح نیـازکار بـه دیـدگاه هایدگـر در رابطـه بـا ترجمـه پرداختـه اسـت.

همچنیـن پایان‌نامـه‌ای بـا عنـوان «بررسـی شـعر دیگـر بـا نگاهـی ویـژه بـه اشـعار بیـژن الهـی» (۱۳۹۵)، نوشـته‌ی علی‌اصغـر موسـی بـه راهنمایـی یدالـله جالـی پنـدری و مشـاوره‌ی مجیـد پویـان بـه بررسـی اشـعار بیـژن الهـی پرداختـه اسـت. ایـن پایان‌نامـه بـه نحـوه‌ی به‌کارگیـری زبـان، از جملـه باسـتان‌گرایی، هنجارگریـزی، آرایه‌هـا، نیـز صـور خیـال و نحـوه‌ی روایـت در شـعر بیـژن الهـی پرداختـه اسـت. ایـن پایان‌نامـه موسـیقی «شـعر دیگـر» را مبتنـی بـر قافیـه بررسـی کـرده و البتـه آن را کم‌بسـامد شناسـایی کـرده اسـت.

پایان‌نامـه‌ی «بررسـی شـعر بـه مثابـة اثـر هنـری از دریچـة شـعرِ دیگـر، بـر پایـة آراء سمبولیسـت‌های فرانسـوی» (۱۳۹۷)، نوشـته‌ی بهـار علیـزاده، بـه راهنمایـی سـعید زاویـه و مشـاوره‌ی اسـماعیل بنـی‌اردلان. ایـن اثـر، مؤلفه‌هـای هنـریِ «شـعر دیگـر» را جسـت‌وجو کـرده و بـا هـدف بررسـی «شـعر دیگـر» بـه مثابـة اثـر هنـری و بررسـی شـباهت‌های آن بـا سمبولیسـم فرانسـوی، دسـت بـه پژوهـش زده اسـت. بـر اسـاس نتایـج به‌دسـت‌آمده در ایـن پژوهـش، «شـعر دیگـر» بـا تکیـه بـر گنجینـة شـعر فارسـی و همچنیـن بـا تأثیرپذیـری از ایده‌هـای چهره‌هایـی همچـون بودلـر، مالارمـه و والـری، شـعر فارسـی را بـه دوبخـش پیـش و پـس از خـود تقسـیم کـرده اسـت و در تغییـر نگـرش بـه شـعر فارسـی از «اثـر ادبـیِ» صـرف بـه «اثـر هنـری»، جایـگاه ویـژه‌ای را بـه خـود اختصـاص داده اسـت. هرچنـد ایـن اثـر، نـکات قابـل تأملـی دربـارۀ جریـان «شـعر دیگـر» ارائـه می‌دهـد و بررسـی هم‌دلانـه‌ای بـا آن دارد، امـا هـدف از ایـن بررسـی‌ها، تأملـی فلسـفی در آثـار «شـعر دیگـر» نیسـت.

بـا توجـه بـه بررسـی‌های انجام‌شـده کـه بخشـی از آن اجمـالاً مـرور شـد، تـا کنـون پژوهشـی مبتنـی بـر آرای مارتیـن هایدگـر، بـه بررسـی موسـیقیِ «شـعر دیگـر» و به‌خصـوص بیـژن الهـی نپرداختـه اسـت.

ضرورت تحقیق

در رابطـه بـا ضـرورت و اهمیـت بحـث بایـد توجـه داشـت کـه هایدگـر، راه برون‌رفـت از بحـران متافیزیکـی را، کـه در عصـر مدرنیتـه تشـدید شـده اسـت، شـعر می‌دانـد. بـه بیـان ملموس‌تـر، بـرای آن‌کـه بتـوان از بحـران بی‌معنایـی و فقـدان خدایـان به‌درآییـم، بایـد بـه شـعر توجهـی ویـژه کنیـم. افـزون بـر ایـن، شـعر، بـر خـلاف ظاهـرِ آرام و کم‌اهمیتـی کـه دارد، حیثـی فرهنگ‌سـاز و تمدن‌سـاز دارد. بـه همیـن جهـت، ایـن مقالـه در پـی آن اسـت تـا یکـی از نمونه‌هـای پیشـروی شـعری را کـه در عیـن حـال بـه آن کمتـر توجـه شـده اسـت، بـا نظـر بـه آراء مارتیـن هایدگـر مـورد مطالعـه قـرار دهـد.

ساختار مقاله

مقالـه در ابتـدا خواهـد کوشـید بـا توجـه بـه دیـدگاه هایدگـر، چارچـوبِ نظـری‌ای بـرای بررسـی موسـیقیِ شـعر بیابـد. در بخـشِ مربـوط بـه بیـژن الهـی، ابتـدا دیدگاه‌هـای وی مـورد توجـه خواهـد بـود تـا ابتـدا بـه قرابتـی اولیّـه میـان دیـدگاهِ هایدگـر و نـگاهِ بیـژن الهـی بـه شـعر شناسـایی شـود. در مرحلـه‌ی بعـد، بـرای آن‌کـه موسـیقیِ شـعرِ کلاسـیک، بـا توجـه بـه دیـدگاهِ هایدگـر بـه طـور کلّـی تخطئـه نشـود و در رابطـه بـا نـگاهِ بیـژنِ الهـی بـه شـعرِ کلاسـیک سـوء برداشـتی پیـش نیایـد، بـه آزادیِ رفتـار در موسـیقیِ شـعرِ حافـظ بـا توجـه بـه یادداشـت‌های بیـژن الهـی توجـه شـده اسـت. همچنیـن وجـهِ تقـدّمِ این‌بخـش از ایـن جهـت اسـت کـه ابتـدا اهمّیـت موسـیقیِ شـعر و تعیین‌کننـده بـودن آن در مطالعـه‌ی بیـژن الهـی در رابطـه بـا شـعر حافـظ نمایـان شـود.

دربخـش بعـد بـه موسـیقیِ شـعر «الفبـا»، برگـردان شـده توسـط بیـژن الهـی از هانـری میشـو، مـورد توجـه واقـع شـده اسـت. ایـن بررسـی از ایـن جهـت در مقالـه قیـد شـده کـه بـا توجـه بـه دیـدگاهِ بیـژن الهـی، شـعرِ ترجمـه شـعری درجـه‌ی دوم نیسـت؛ بلکـه برگـردانِ درسـت خـود شـعرِ فارسـیِ اصیـل اسـت؛ بنابرایـن رویکـرد او بـه موسـیقیِ شـعر، می‌بایسـت در کار ترجمـه نیـز بـروز داشـته باشـد.

دربخـش نهایـی، بـه بررسـی موسـیقیِ شـعرِ «گنجشـک»، از مجموعـه‌ی دیـدن کـه توسـط خـود بیـژن الهـی سـروده و تنظیـم شـده، توجـه شـده اسـت.

هایدگر، شعر و حقیقت

هایدگر، اندیشمند بزرگ قرن بیستم، بر خلافِ نگاهِ حاکمِ امروز، هنر را جلوه‌گاهِ حقیقت می‌دانست. امروزه، فهمی که از هنر تداعی می‌شود، نوعی انفعال حسّانی و تأثرات روانی است. این تلقی استتیکی و سوبژکتیویستی از هنر، با ایده‌هایی از افرادی چون بومگارتن شکل گرفت و با ظهور کانت کمال پیدا کرد.

در مقابل این نگرش نسبت به هنر، دیدگاه‌هایی انتقادی شکل گرفتند. هایدگر آن یگانه اندیشمندی نیست که شعر را در نسبت با حقیقت دیده باشد. برای درکِ بهترِ سخنِ هایدگر، ضروری است برخی اندیشمندان و جریان‌های دیگر نیز مورد توجه قرار بگیرند. هگل و شلینگ ایده‌های متفاوتی طرح کرده‌اند و کسانی چون نیچه و در مواردی حتی فروید، می‌توانند به خوبی بحرانِ تمدنِ غربی را توصیف کرده، نشان بدهند که این بحرانِ وجودی، که هویتِ انسان را به عنوان موجودی متمایز از سایر موجودات به خطر انداخته، ناشی از فراموشیِ وجه پوشیده‌ی هستی است و برای به در آمدن از چنین وضعی، هنژ راهی است اصیل. این رویکردِ انتقادی به متافیزیک‌گرایی را می‌توانیم در سنت خود نیز پی بگیریم. سهروردی از اندیشمندانی است که متافیزیک‌گرایی و مفهوم‌زدگی را، که زمانه‌ی او در فلسفه‌ی مشاء نمود داشت، مورد نقد قرار داده و عزم احیای نحوه‌ای از تفکرِ فراموش‌شده، با عنوان «حکمت خسروانی» یا «حکمت ذوقی» را داشته است؛ همچنان‌که نیچه و هایدگر نیز مفهوم‌زدگی را عامل یا نشانهٔ بیماری و دوره‌ای بحرانی و آخرالزمانی دانسته‌اند. ایشان در پی احیای نحوهٔ تفکری فراموش‌شده بودند که از آن به عنوان تفکر دیونیزوسی، تفکر پیشاسقراطی و تفکر شاعرانه یاد کرده‌اند.

زیبایی‌شناسی چشم‌اندازی است متأخر که پیش از دوران مدرن، در اندیشه‌ی هیچ قومی سبقه نداشته است. این در حالی است که هنر از ابتدای تاریخ و ظهورِ انسان، در پیوندی عمیق با امر قدسی، به صورت توأمان حضور داشته است. با وجود قدمتِ هنر، متأخر بودن زیبایی‌شناسی را نمی‌توان درک کرد، مگر با پذیرش این نکته که پیشینیان معرفتی کاملاً متمایز از زیبایی‌شناسیِ عصر جدید داشته‌اند.

اول کسی که Aesthetics را مصطلح کرد، فیلسوفی بود دکارتی، به نام بومگارتن. هرچند دکارت چندان از هنر سخن نگفته است، اما همان نگرشی که در کلام او نمودن آغاز کرده بود،

در نگـرش فیلسـوفانِ عقل‌گـرای آلمانـی بسـط یافـت و بـه عنـوان علـم زیبایی‌شناسـی تأسـیس شـد. آن تلقـی‌ای کـه روحِ اندیشـهٔ دکارت اسـت و منجـر بـه تأسـیس زیبایی‌شناسـی شـده، امـری اسـت کـه از آن بـه «سوبژکتیویسـم» یـاد می‌شـود. زیبایی‌شناسـیِ هاچسـون، بومگارتـن و کانـت، همگـی مبتنـی بـر همیـن امـر هسـتند.

«فلسـفهٔ دکارت نشـان داد کـه سـوبژکتیویته مشـخص می‌کنـد چـه چیـزی بـرای روح، زیبـا و مطبـوع اسـت. ... دکارت اگرچـه تعابیـر "سـوبژکتیویته" و "حکـمِ ذوقـی" را بـه کار نبـرد، امـا از تناقضـی پـرده برداشـت کـه بعدهـا کانـت کوشـید بـا حـل آن، نحـوهٔ حکـم کـردن دربـارهٔ زیبـا را تدقیـق کنـد. کانـت اعـلام کـرد حکـم ذوقـی... ذهنـی {سـوبژکتیو} اسـت» (ژیمنـز، ۱۳۹۰: ۵۸).

زیبایی‌شناسـی، از سـوبژکتیومحوری و روحِ مدرنیتـه برآمـده، و از ایـن جهـت، نگرشـی غالـب محسـوب می‌شـود؛ هرچنـد تنهـا جریـان و تنهـا نـگاه نیسـت. کسـانی چـون شـلینگ و هـگل ایده‌هـای متفاوتـی دربـاره‌ی هنـر و زیبایـی بیـان کردنـد و بـه طـور عمـده مدتـی پـس از انقـلابِ فرانسـه، عقـلِ دکارتـی را چـون قبـل، مقبـول نمی‌دانسـتند (همـان: ۱۴۵).

«هـگل، اثـر را همچـون بیـانِ حقیقـت یـا ایـده در نظـر گرفـت و بـر ایـن نظـر پـای فشـرد کـه اثـر هنـری تجسـم عینـی و محسـوسِ ایـده در طـول تاریـخ اسـت. زیبایی‌شناسـی هـگل... هیـچ وجـه اشـتراکی بـا مفهوم‌سـازی‌های بومگارتـن و کانـت نداشـت» (همـان: ۱۱۳).

زیبایی‌شناسـیِ مـدرن و سـوبژکتیومحور در اندیشـهٔ کانـت بـه کمـال می‌رسـد. «او مسـئلهٔ هسـتی را بـه کلـی کنـار گذاشـته بـود» و «عقیـده داشـت مطلـق، حقیقـت، چیزهـای فی‌نفسـه یـا نومن‌هـا در حـوزهٔ عقـل نمی‌گنجنـد» (همـان: ۱۴۶). در مقابـل چنیـن منظـری در رابطـه بـا هنـر و زیبایـی، بنیادین‌تریـن نقدهـا را هایدگـر طـرح کـرده، و شـعر و زیبایـی را تلألـؤِ حقیقـت دانسـته اسـت. (هایدگـر، ۱۳۹۰: ۵۷) تفصیـل ایـن مطلـب کـه نسـبت هنـر و حقیقـت چیسـت بـر عهـده‌ی ایـن مقالـه نیسـت؛ آن‌چـه مـورد توجـه اسـت، پیامدهـای ایـن نسـبت در رابطـه بـا موسـیقیِ شـعر اسـت. بـرای ایـن منظـور، غیـرِ بازنمایانـه بـودنِ هنـر و عـدمِ سـلطه‌ورزی نسـبت بـه زبـان مـورد توجـه خواهـد بـود.

۱. پوئسیس (عدم محاکات‌محوری)

برخـورد محاکات‌محورانـه حاصـل ایـن نـگاه اسـت کـه آدمـی خـود را مسـلط بـر زبـان بدانـد. بـا ایـن

نـگاه، اشـیاء را امـوری متعیّـن، ثابـت و کامـلاً قابـل شـناخت و در دسـترس دانسـته و سـپس زبـان را، کـه رام دسـت خـود می‌دانیـم، بـه شـکلی درمی‌آوریـم کـه تمامـاً بازنماینـده‌ی آن موجـود خـاص باشـد؛ در حالـی کـه بـه واقـع ایـن زبـان اسـت کـه سـرور آدمـی اسـت. رویکـرد اسـتیلاورزانه نسـبت بـه زبـان آدمـی را بـه از خودبیگانگـی می‌کشـاند آن‌چـه آدمـی را بـه هویـت اصیـلِ خـود رهنمـون می‌شـود، تسـلیم در برابـر سـیادتِ زبـان اسـت و نـه برعکـس. (Heidegger, 1971a: ۱۴۴) هایدگـر اساسـاً زبـان را فعالیتـی انسـانی نمی‌دانـد؛ بلکـه ایـن زبـان اسـت کـه سـخن می‌گویـد و انسـان تـا جایـی می‌توانـد سـخن بگویـد کـه بـه راسـتی بـه سـخن گفتـنِ زبـان، پاسـخ گفتـه باشـد. (Heidegger, 1971b: ۱۴۴)

در ابتـدا عجیـب می‌نمایـد کـه زبـان بازنمایـی امـور واقـع نباشـد. مگـر زبـان چیـزی جـز بازنمایـی اسـت؟ بـه اعتقـاد هایدگـر، زبـانِ اصیـل خلـق کـردن و نوعـی سـاختن اسـت (ر. ک: هایدگـر، ۱۳۸۹الـف: ۵۶). یونانیـان عمـل آفرینـش را «پوئسـیس»۲ نامیدنـد کـه بـه معنـای بـه ظهـور رسـانیدن اسـت. ایشـان «پوئسـیس» را بـه دو گونـة «تخنـه»۳ و «فوزیـس»۴ تجربـه می‌کردنـد. فوزیـس بـه معنـای به‌ظهوررسـانی بـدون یـاری انسـان اسـت؛ امـا «تخنـه»، به‌ظهوررسـانی‌ای اسـت کـه بـا کمـک انسـان محقـق می‌شـود (ر. ک: یانـگ، ۱۳۹۴: ۷۸). بـا چنیـن نگاهـی بـه امـر آفرینـش، مـا بـه موجـودات اجـازه خواهیـم داد تـا همان‌گونـه کـه هسـتند بـه ظهـور برسـند. چنیـن آفرینشـی «هماننـد چنیـن برکشـیدنی اسـت؛ کشـیدنی هماننـد کشـیدن آب از چـاه» (هایدگـر، ۱۳۸۹: ۱۸۱).

بـرای توجـه بـه ایـن امـر کـه شـعر صرفـاً ابـزاری بـرای بیـان نیسـت، مسـیر دیگـری را پـی می‌گیـرم. در نـگاه هایدگـر «هنـر، حقیقـت اسـت در کار نمایانـدن خویـش» (هایدگـر، ۱۳۸۹: ۱۳۳). طبـق ایـن مبنـا، برداشـت مـا از چیسـتیِ حقیقـت، در محاکاتـی یـا غیرمحاکاتـی دانسـتنِ شـعر تعیین‌کننـده خواهـد بـود. افلاطـون حقیقـت را بـر اسـاس تطابـق تعریـف می‌کـرد؛ یعنـی آنچـه را کـه بـا عالـم مُثُـل تطابـق داشـت، بـه عنـوان حقیقـت می‌پذیرفـت. ایـن تعریـف از حقیقـت، در تاریـخ متافیزیـک تسـری پیـدا می‌کنـد.

«مطابـق سـنت فلسـفی غربـی حقیقـت عبـارت اسـت از "مطابقـت" یـا "برابـری". ... حقیقـت، خصوصیـتِ "گزاره‌هـا" یـا "حکم‌هـا" اسـت؛ خصوصیتـی کـه آن‌هـا زمانـی واجـد آن قلمـداد می‌شـوند کـه بـا واقع‌هـا مطابـق باشـند. امـا پرسشـی کـه هایدگـر مطـرح می‌کنـد از ایـن قـرار اسـت کـه واقع‌هـا چـه هسـتند کـه گزاره‌هـا بایـد بـرای مطابقـت بـا آن‌هـا مقایسـه شـوند؟ » (یانـگ، ۱۳۹۴: ۲۴ـ۲۵).

در نـگاه متافیزیکـی، بـا توجـه بـه تطابـق یـا عـدم تطابـق گـزاره‌ای بـا امـر واقـع، آن را صـادق یـا کاذب، درسـت یـا نادرسـت می‌دانیـم. «مـا آن تصـوری را صحیـح می‌نامیـم کـه بـا برابرایسـتای خـود مطابـق افتـد. از دیربـاز ایـن صحـتِ تصـور را بـا حقیقـت برابـر می‌گیرنـد» (هایدگـر، ۱۳۹۶: ۱۳۱). اگـر حقیقـت در شـعر بـه معنـای متافیزیکـی آن منظـورِ نظـر باشـد، چیـزی از قبـل در ذهـن شـاعر خواهـد بـود کـه شـاعر آن را بـا ابـزارِ زبـان بازنمایـی خواهـد کـرد. بـا ایـن فـرض صـدق و کـذب در شـعر راه پیـدا می‌کنـد.

«بـاور رایـج آن اسـت کـه سـخن، گفتـاری قابـل شـنیدن و انتقـال دادن احساسـات انسـانی اسـت. در ایـن تعریـف چنیـن فـرض شـده اسـت کـه چیـزی درونـی وجـود دارد کـه خـود را ادا کـرده یـا بیرونـی می‌سـازد. اگـر زبـان را نیـز ادا کـردن بپنداریـم، تعبیـر مـا بیرونـی و سـطحی خواهـد بـود» (همـو، ۱۳۸۹: ۷۹).

هایدگـر تعریـف دیگـری را از حقیقـت بیـان می‌کنـد. نگـرشِ او بـه حقیقـت، نمی‌گـذارد کـه معتقـد شـود آنچـه در شـعر هسـت همـان اسـت کـه شـاعر از پیـش نـزد خـود داشـته اسـت:

حقیقتـی کـه خـود را در اثـر بـروز می‌دهـد، هرگـز نمی‌توانـد نتیجـهٔ آن چیـزی باشـد کـه از پیـش واقـع شـده اسـت. بدین‌سـان، آنچـه بـه وسـیلهٔ هنـر پایه‌گـذاری می‌شـود، هرگـز بـا آنچـه از پیـش حاضـر و مهیـا بـوده اسـت قابـل برابـری نیسـت (همـو، ۱۳۹۶: ۱۸۱).

هایدگـر روشـن مـی‌دارد کـه بـرای امـکانِ حقیقـت بـه عنـوان مطابقـت، آن دو چیـزی کـه بناسـت بـر هـم مطابـق باشـند، ابتـدا می‌بایسـت بـر مـا آشـکار شـده باشـند. بنابرایـن «حقیقـت بـه عنـوان مطابقـت بـه چیـزی "اساسـی"تر وابسـته اسـت. هایدگـر ایـن شـرطِ امـکان حقیقـتِ گـزاره‌ای را "حقیقـت بـه مثابـهٔ ناپوشـیدگی"، یـا اغلـب بـا کاربـردِ واژهٔ یونانـی، "آلثیـا" می‌خوانـد» (یانـگ، ۱۳۹۴: ۲۶). بنابرایـن هایدگـر، حقیقـت بـه معنـای افلاطونـی و مطابقـت را منکـر نیسـت؛ بلکـه تنهـا تأکیـد می‌کنـد کـه تطابـق وابسـته بـه امـری بنیادی‌تـر اسـت. همیـن امـر اساسـی‌تر اسـت کـه می‌بایسـت مبنـا واقـع شـود.

هایدگـر حقیقـت را بـه عنـوان آشـکارگی تعریـف می‌کنـد و می‌گویـد: «نانهانـی موجـودات را یونانیـان آلثیـا می‌نامیدنـد و مـا آن را حقیقـت می‌نامیـم» (هایدگـر، ۱۳۸۹: ۱۶۰). حـال کـه شـعرْ تجلـی حقیقـت و آشـکارگی آن اسـت، شـاعر همیشـه «مهیـا بـرای هـر چیـزِ پیش‌بینی‌نشـده‌ای»

است؛ چراکه آنچه در شعر رخ خواهد داد، پیش از شعر آشکار نخواهد شد. بنابراین، تطابق و صدق و کذب در شعر محلّی نخواهد داشت و «چیزی که (شاعر) می‌گوید بیش از آن است که تنها به درستی و نادرستی بپردازد» (همان: ۵۶ـ۵۷)؛ چراکه آدمی چون به حقیقت گشوده شد، درک او از آن بی‌واسطه خواهد بود؛ در حالی که «بازنمایی نمی‌تواند درک بی‌واسطه را به همراه داشته باشد» (همان: ۲۳۴). پس شعر و زبان، بازنمایی نیستند.

۲. پوئسیس و موسیقیِ شعر

در تاریخ شعر معاصر فارسی، موسیقی از جمله تعیین‌کننده‌ترین امور و نیز، از دغدغه‌های مهمِّ نیمایوشیج بوده است. او وزن مساوی مصراع‌ها را کوتاه و بلند کرد و همچنین جایگاه قافیه را تغییر داد تا موسیقی شعر به طبیعت زبان نزدیک‌تر شود. شاعران پس از نیما نیز تلاش بسیاری در رابطه موسیقی شعر خود کرده‌اند.

موسیقی شعر فارسیِ پس از اسلام، بر پایه‌ی وزن عروضی است. وزن عروض از شعر عرب به فارسی منتقل شد و قواعد علم عروض به‌تمامی از عربی برگرفته شد. با این حال، وزن عروض در فارسی به اقتضای طبیعتِ این زبان، تغییر یافت و اوزان مخصوص به خود را کشف کرد؛ برای مثال، بحر متقارب و وزن رباعی ایرانی هستند و در شعر عرب سابقه نداشته‌اند. (فضائلی، ۱۳۹۲: ۵۳) اما وزن عروض از کجا نشأت گرفت؟ وزن عروض را حاصل همسایگیِ موسیقی با شعر دانسته‌اند. شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در رابطه با منشأ وزن عروض به پیوند شعر و موسیقی اشاره کرده و می‌گوید:

می‌توان تصور کرد که در آغاز این دو [شعر و موسیقی] جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس به یکدیگر پیوسته‌اند اما بهتر و درست‌تر این است که بگوییم در آغاز باهم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند. به نظر می‌آید که در آغاز اصواتی آهنگدار بوده است ولی معنی‌ای نداشته بعدها انسان کوشیده است که جای آن‌ها را با کلمات مفهوم و دارای معانی پر کند (کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۴).

توجه به چنین نکات تاریخی و در اساس توجه به موسیقی شعر، چگونه با فهم ما از زبان و هنر پیوند خواهد یافت و نیز چگونه می‌توان با توجه نگاه هایدگر به زبان، در رابطه با موسیقی شعر فارسی تأمل کرد؟ زبان، ابزاری رامِ دست انسان نیست، زبان، حقیقتِ انسان را

رقم می‌زند. برای آن‌که بتوان زبان را چنان‌چه هست تجربه کرد، می‌بایست تسلیم آن شد و او را محدود به خواست و اراده‌ی استیلاورزانه نکرد. با توجه به این امر که دعوت زبان، در شعر است که به‌راستی پاسخ داده می‌شود و در آن است که آزادانه‌ترین رفتار خود را بروز می‌دهد، این آزادیِ رفتار، در موسیقی شعر نیز بروز خواهد داشت.

پاسخی که در آن به دعوت زبان به‌درستی گوش فرا داده شده است، همان است که در شعر بیان می‌شود. شاعرانه‌تر بودنِ یک شاعر عاملی برای رهاتر بودن سخن او (آشکار و مهیا برای هر چیزِ پیش‌بینی نشده‌ای) و نیز برای خلوص بیشتری است که در یک سخن به‌وسیله‌ی انسان ارائه می‌شود. و دیگر آن‌که چیزی که می‌گوید بیش از آن است که تنها به درستی و نادرستی بپردازد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۶ـ۵۷)

هرچند همسایگی موسیقی و زبان، ظرفیّتی موسیقایی از زبان فارسی را به آشکارگی آورده؛ بایست توجه داشت که ظرفیّت‌های دیگری را به سایه برده و نمی‌بایست موسیقی طبیعی شعر را منحصر در وزن عروضی دانست. اگر بناست در شعر با امری غیر قابل پیش‌بینی مواجه شد و تحمیلی نسبت به زبان نداشت، چگونه می‌توان خود را به وزن عروض متعهد کرد؟! فراروی از وزن عروض به نفع زبان، در شعر فارسی بی‌سابقه نبوده است.

«اگر امروز محمد بلخی بود، به نوع نگاه و روش پرداخت و طرزِ ابهام موجودِ در سطرهای م. موید می‌بالید. زیرا که او مدام فریاد زده است: "این مفتعلن، مفتعلن، کُشت مرا. " خیلی از دوستان فکر می‌کنند مولانا برای پر کردن وزن، مشکل داشته است؛ در حالی که این‌گونه نیست. او نشان داده است که افاعیل و پرکردن آن، خیلی هم برایش آسان و راحت و شیرین بوده تا جایی که در صحبت‌های معمولی هم موزون سخن می‌گفته. او از وضعیت تکراریِ در «مفتعلن» ناراحت بوده زیرا تکرار او را از آوردنِ واژه‌ای که دوست داشت دور می‌کرد!» (اخوات، ۱۳۹۹: ۵۶).

به همان دلیل که نمی‌توان صرفاً متکّی به وزن عروض بود و نسبت به زبان استیلا جست، نمی‌توان شعر را مقید به تهی شدنِ از وزن عروضی کرد؛ چنان‌که در شعر احمد شاملو و احمدرضا احمدی چنین گرایشی دیده می‌شود. بلکه می‌بایست در مقابل زبان و پیش‌بینی‌ناپذیری‌اش تسلیم شد و شعر را به روی هر آهنگی که در طبیعتِ زبان آرمیده، گشاده

داشت. ویژگی موسیقیِ شعرِ بیژن الهی همین است که خود را مقید به وزن عروضی نمی‌کند و در عین حال مقید به بی‌وزنی نیز نمی‌شود. شعرِ او اجازه می‌دهد تا زبان بنابر طبیعت خود به سخن آید و از خشونت استیلاورزانه در امان بماند. بسا تقیّد مفرط به موسیقی عروضی نوعی تکنیک‌زدگی و اتکّا به اراده باشد و شعر تکنیک‌زده نه تنها راهی به رهایی نخواهد بود؛ بلکه دامن زدن به تشدیدِ مخاطراتِ عصری است که ماهیت انسان را با خطر مواجه کرده است. (هایدگر، ۱۳۷۸: ۳۵۲)

۲. شخصیت و اندیشه‌ی بیژن الهی

بیژن الهی، متولد ۱۳۲۴ و درگذشتهٔ ۱۳۸۹ شمسی است. با فعالیت بیژن الهی و دوستانش جریانی شعری شکل می‌گیرد که ما امروزه آن را به نام «شعر دیگر» می‌شناسیم. الهی در انتشار شعر شاعرانِ همراهِ خود همّت می‌کند و حضورش به شعر این جمع غنا و جهت می‌بخشد. در میان شاعرانِ «شعر دیگر»، سرحلقه بیژن الهی است.

وی در سرایش، شاعری پرکار نیست؛ در عوض برای ویرایش و بازنویسی اشعارش اهتمامی بیش دارد. او نهایتاً یک مجموعه شعر به نام دیدن را آماده‌ی انتشار می‌کند؛ هرچند پس از مرگش مجموعه‌ای به نام جوانی‌ها، که ظاهراً به انتشاربخش زیادی از آن‌ها رضایت نداشت، چاپ می‌شود. اما فراتر از بررسی‌های تاریخی، کیستیِ بیژن الهی به عنوان شاعر و هنرمند، در آثار اوست که هویدا می‌شود؛ چه منشأ هنرمند شدن هنرمند، اثر هنری است، همچنان‌که منشأ اثر هنری نیز هنرمند است. در واقع، هردوی این‌ها به واسطهٔ خودِ هنر است که موجودیت یافته‌اند (ر. ک: هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

چه نسبتی میان شعر فارسیِ بیژن الهی با آنچه هایدگر گفته، برقرار است؟ ابتدا، برخی از سخنان وی در رابطه با شعر مورد نظر، و قرابتش با آنچه هایدگر از شعر شناخته، مورد توجه خواهد بود.

الهی نسبتش را با شعر در ارتباط با حقیقت و عرفان است که می‌سنجد و این باز نه بدین معناست که حقیقت و عرفان را از پیش نزد خود داشته و با ابزارِ زبان به بازنمایی آن دست

می‌زنـد؛ بلکـه می‌گویـد «مـا در شـعر، عرفـان می‌کنیـم». (رؤیایـی، ۱۳۹۱: ۴۴) ایـن نکتـه بـا آنچـه هایدگـر در نسـبتِ حقیقـت و شـعر بیـان کـرده، سـازگار اسـت. هایدگـر معتقـد اسـت حقیقـت در اثـر هنـری و در شـعر آشـکار می‌شـود، نـه بـه نحـوی بازنمایانـه و محاکات‌محورانـه.

او همچنیـن گفتـه اسـت: «شـعرْ تعقیـب حقیقـت اسـت از بیراهـه کـه ایـن مذهـب رابطه‌هاسـت، امـا بـا شـناخت راه و رابطـه اسـت کـه بیراهـه را می‌شناسـی» (همـان). ایـن عبـارتِ کوتـاه عـلاوه بـر آن‌کـه بـه نسـبتِ شـعر و حقیقـت اشـاره دارد، نیـز مشـعر بـه سـیّالیّت و گریزپایـی حقیقـت اسـت. از ایـن جهـت نیـز نسـبتی اسـت میـان آنچـه هایدگـر از حقیقـت گفتـه و درکـی کـه الهـی از آن داشـته اسـت. هایدگـر حقیقتـی را کـه در اثـر هنـری در کار اسـت، جـدال و دیالکتیکـی می‌دانـد کـه میـان عالـم و زمیـن بـه نمایـش درمی‌آیـد (ر. ک: بیمـل، ۱۳۹۶: ۱۴۹). الهـی بـه ضبـطِ خیـال نبـودنِ شـعر و هنـر صراحـت دارد و نوشـتن را اتفاقـی بدیـع می‌دانـد کـه در کاغـذ و لحظـه‌ی سـرایش رقـم می‌خـورد. وی در مصاحبـه‌ای بـا عنـوان «رقیـق و سـبک و پِرپِـری» می‌گویـد:

نـه بلـد نباشـند، لزومـی بهـش نمی‌بیننـد؛ چـون بهشـون کسـی یـاد نـداده کـه شـعر، نوشـتنه. کـه نوشـتن، ضبـط فکـر نیسـت؛ نوشـتنْ نوشـتنه. یعنـی فـرق می‌کنـه فکـر کـردن بـا روی کاغـذ نوشـتن. کاغـذ یـه دنیـای دیگـری اسـت. متوجـه هسـتی ایـن مشـترکه. عبدالرضایـی هـم همین‌طـوره. اون هـم خـوب فکـر می‌کنـه؛ ولـی وقتـی می‌نویسـه، عـرض کنـم، نوشـته نیسـت، ضبـط فکـره، متوجـه هسـتی. دنیـای کاغـذ رو شـماها نمی‌شناسـید. شـعر براتـون تـوی ذهـن می‌گـذره و کاغـذ فقـط وسـیله‌ای اسـت بـرای ضبـط قضیـه؛ حـال آن‌کـه کاغـذ یـه دنیاسـت (محیـط، ۱۳۹۴: ۱۹).

بیـژن الهـی بـه ایـن نکتـه اشـاره دارد کـه شـعرْ زنـده اتفـاق می‌افتـد و اگـر از پیـش فکـر شـده باشـد، تنهـا ضبـط و محـاکات خواهـد بـود.

۲-۱. خوانشِ موسیقایی بیژن الهی از غزلِ حافظ

عهـد زیبـق نـام کتابـی اسـت در اثبـات توالـی ابیـات غزل‌هـای حافـظ، بـر اسـاس ۲۷ نسـخه‌ی منتخـب، کـه بیـژن الهـی در نیمـه‌ی دوم دهـه‌ی ۸۰ در دسـت تألیـف داشـت و ناتمـام مانـد. (الهـی، ۱۳۹۶الـف: ۲۱۹) تـا کنـون آن‌چـه کـه از ایـن کتـاب به‌طـور پراکنـده منتشـر شـده، شـامل چهـار شـعر از حافـظ اسـت. امـا همیـن کـم، نـگاه بیـژن الهـی را نسـبت بـه حافـظ روشـن مـی‌دارد. او کـه سـعی می‌کنـد توالـی ابیـات حافـظ را مشـخص کنـد، بـا وجـود اختـلاف نسـخ، چگونـه می‌توانـد

تقدّم و تأخّر ابیات را روشن کند؟ راهی جز مراجعه و صرف تتبع نسخ وجود ندارد؟ رضا داوری اردکانی، در مقاله‌ای به نام «حافظ و تلقی ما نسبت به زبان اشارت» که در کتاب شاعران در زمانه‌ی عسرت منتشر شده، به تفصیل به این مسئله پرداخته است. مقایسه‌ی دیدگاه داوری با کوششی که الهی در اثبات توالی ابیات حافظ انجام داده مغتنم است. داوری، نظر خود درباره‌ی حافظ‌پژوهی را اینگونه توضیح می‌دهد:

«صرف جمع آوردن اسناد و مدارک هیچ چیز را معلوم نمی‌کند و اگر کسانی مدعی باشند که می‌توان بدون صدور هرگونه حکم ارزشی فقط به بیان وقایع یا اقوال پرداخت، می‌گوییم که انتخاب وقایع و اقوال خود فرع بر فرضی است که کرده‌ایم. ... با فرض این‌که می‌توان بدون دخالت هرگونه فرضیه و اصل موضوع به تتبع پرداخت؛ هیچ تتبعی نمی‌تواند ما را در فهم شعر مدد کند، زیرا حاصل تتبع مجموعه‌ای‌ست از اطلاعات تاریخی که ربطی به شعر و شاعر نمی‌تواند داشته باشد. اکنون اگر بگوییم وقایع و حوادث تاریخ و نحوه‌ی زندگی شاعر روشن‌گر شعر او است، این خود، اصلی است که متتبع آن را قبول کرده و قابل چون‌وچراست. بعضی از متتبعان و مدعیان حافظ‌شناسی که گویی این معنی را به‌نحوی مبهم احساس کرده‌اند، تتبع را با شیوه‌ی بیوگرافی‌نویسی توأم کرده‌اند و به خیال خود از این طریق با نفسانیات حافظ آشنا شده و چون شعر را همان بیان انفعالات نفسانی می‌دانند، مدعی آشنایی با حافظ و شعر او هستند؛ اما اینان حتی از کسانی که به تتبع صرف درباره‌ی حافظ پرداخته‌اند، از او بیشتر دورند؛ چه در مورد گردآوری اسناد و مدارک با آن‌ها شریک‌اند و مانند آنان دانسته یا نادانسته شعر را حاصل تربیت و محیط اجتماعی او می‌دانند؛ اما اختلافشان با اهل تتبع این است که تعریفی هم از شعر کرده‌اند و آن این است که شعر بیان انفعالات نفسانی است». (داوری، ۱۳۵۰: ۵۲ـ۵۳)

و نیز در صفحاتی بعد می‌گوید:

«حال اگر به متتبع بگویند که در مورد "إنّ من الشّعر لحکمة" چه می‌گویی؟ جواب او روشن است و می‌گوید: شعر از آن جهت حکمت است که می‌تواند متضمن پند و اندرزهای اخلاقی باشد. مگر به‌تواتر نخوانده‌ایم و نشنیده‌ایم که آثار حافظ و مولوی و عطار، پر از اندرزهای اخلاقی است و به همین جهت باید آن‌ها را نگاه داشت و خواند. با این نحوه تلقی که ما داریم چگونه می‌توانیم زبان شعر را که زبان اشارت است دریابیم؟ نه! ما شعر را فراموش

کرده‌ایـم». (همـان: ۶۳ـ۶۴)

حـال کـه نمی‌تـوان بـا صـرف جمع‌آوری اسـناد و مـدارک و تتبـع در مـوارد تاریخـی بـه ترتیـب درسـت شـعر حافـظ دسـت یافـت، بیـژن الهـی از چـه طریقـی ترتیـب ابیـات حافـظ را مشـخص می‌کنـد؟ مـا بـرای بررسـی کار الهـی در اثبـات توالـی ابیـات حافـظ، مقالـه‌ای را مـورد اسـتناد قـرار می‌دهیـم کـه در «ایـن شـماره بـا تأخیـر ۶» آمـده اسـت. بیـژن الهـی در ایـن بررسـی غزلـی از حافـظ، ترتیـبِ بیتـی را بـا توجـه بـه موسـیقیِ آن تعییـن می‌کنـد. توجـه بـه تحلیـل وی از موسـیقیِ ایـن بیـت، نگاهـش را بـه موسـیقی شـعر بـه طـور کلـی، و موسـیقیِ مطلـوب در شـعر کلاسـیک بیـان خواهـد کـرد. ضـروری می‌نمایـد کـه ابتـدا غـزل مـورد بررسـی را بـا ترتیبـی کـه الهـی آورده ذکـر شـود تـا در خـلال بحـث، امـکان مراجعـه بـه آن میسـر باشـد:

۱ـ درِ سرای مُغان رُفته بود و آبزده

نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده

۲ـ سبوکشان همه در بندگی‌ش بسته کمر

ولی ز ترکِ کُلَه چتر بر سحاب زده

۳ـ شعاعِ جام و قدح نورِ ماه پوشیده

عِذارِ مغبچگان راهِ آفتاب زده

۴ـ عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز

شکسته کَسمِه و بر برگِ گُل گُلاب زده

۵ـ ز شور و عربده‌ی شاهدان شیرینکار

شکر شکسته سمن ریخته رباب زده

۶ـ سلام کردم و با من به روی خندان گفت

که‌ای خُمارکَش مفلسِ شراب‌زده

۷ـ که این کند که تو کردی به ضعفِ همّت و رأی

ز گنجخانه شده خیمه بر خراب زده

۸ـ وصالِ دولتِ بیدار ترسمت ندهند

که خفته‌ای تو در آغوشِ بختِ خوابزده

۹ـ بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم

هزار صف ز دعاهای مستجاب زده. (الهی، ۱۳۹۶الف: ۱۸)

بیژن الهی در بررسی شعر «درِ سرای مُغان رُفته بود و آبزده.. ». اولاً این شعر را به دوبخش تقسیم می‌کند:

«فرگردبندی‌ی شعر پیداست که جز به صورت ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، / ۶، ۷، ۸، ۹، نتواند بود. پنج بیت آغازین وصف مجلس "پیر" است و روی‌هم‌رفته و با این زمینه‌سازی بازمی‌نماید که شاعر به چگونه مجلسی اندر آمده. در ششمین بیت ماست که این ورود رسماً اعلام می‌شود به "سلام"». (همان: ۲۱ـ۲۲)

اما در بررسی این ابیات به بیت «گرفته ساغر عشرت فرشته‌ی رحمت / ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده» برمی‌خوریم که در برخی از نسخ آمده و در برخی دیگر نیامده است. او معتقد است که این بیت بی‌گمان از قلم خواجه است اما تنها صورت مردود بیت «عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز / شکسته کَسمِه و بر برگِ گُل گلاب زده» می‌باشد. برخی از نسخه‌ها این بیت را دست‌کاری کرده‌اند تا از قافیه‌ی تکراری اجتناب کرده باشند و برخی آن را حذف کرده‌اند و برخی عیناً آن را آورده‌اند، اما الهی با توجه به خود شعر و نه براساس قوت و ضعف نسخ به‌لحاظ نسخه‌شناسی، به این نتیجه می‌رسد که این بیت می‌بایست حذف شود. (همان: ۲۱)

اما روش کار الهی در تحلیل اختلافی که در ترتیب بیت ۴ و ۵ وجود دارد، بیشتر نمایان‌گر می‌شود. مسعود فرزاد ابیات ۴ و ۵ را جابه‌جا کرده‌اند. در ابتدا نیز چنین به نظر می‌رسد که چه بسا این ترتیب مسعود فرزاد خوش‌آمدتر باشد و اتخاذ ترتیبی دیگر کاری است دشوار. اما ترتیب درست به همان شکلی است که گذشت. الهی برای بررسی درستی ترتیبی که خود اختیار کرده، در مقابل نسخه‌ای که ابیات را با ترتیب ۱، ۲، ۳، ۵، ۴ آورده چنین به اثبات ایده‌ی

خـود می‌پـردازد: اولاً کـه ورود شـاعر بـه سـرای مغـان حرکتـی اسـت از سـکون و سـکوتِ «سـرای آب زده» بـه «شـیخ و شـاب» و «سبوکشـان» و «جام‌هـا و گـروه مغبچـگان». یعنـی حرکتـی اسـت از سـکون و سـکوت تمـام بـه هیاهویـی کـه تـا حـد «عربـده» نیـز می‌رسـد. طبیعـی اسـت کـه بیـت پنجـم کـه نماینـده‌ی اوج هیاهوسـت، پایان‌بخـش ایـن فرگـرد باشـد و نـه در مقـام پیشاپسـین. (همـان: ۲۴)

نکتـه‌ی دیگـری کـه صحـت ایـن ترتیـب را نشـان می‌دهـد، آن اسـت کـه «ایـن وصفهـا، کـه فرگـرد نخسـت را می‌سـازد، چنـان زنجیـره‌وار پیـش مـی‌رود (خاصـه بـه علـت شـکل افعـال پایانـی: زده، زده، زده) کـه می‌توانسـت تـا ابـد پیـش رود: التفـات شـود، مثـلاً، کـه احمـد شـاملو چگونـه توانسـته سـه بیت بـه ایـن پنـج بیـت بیافزایـد بی‌کـه اشـکالی دسـت دهـد در ظاهـر!» (همـان: ۲۵) بنابرایـن اسـتادی چـون حافـظ، بعیـد اسـت کـه در چنیـن وضعـی بـرای پایان‌بنـدی فرگـرد اول تمهیـدی نیاندیشـیده باشـد. «مصـرع سه‌بخشـی "شـکر شکسـته، سـمن ریختـه، ربـاب زده. " تقسـیمی سـه جـزوی از ایـن دسـت، کـه در ابیـات ایـن غـزل بی‌همتاسـت، می‌توانـد موسـیقی‌ی گوش‌آشـنای ابیـات پیـش را بشـکند و، این‌گونـه، فرگـرد نخسـت را فروبنـدد بـه درسـتی». (همـان: ۲۶)

الهـی بـه جنبه‌هـای مختلفـی از ایـن غـزل و سـایرِ اشـعارِ حافـظ می‌پـردازد. بـا توجـه بـه اقتضـای عنـوان مقالـه، از بررسـیِ وجـوه دیگـر چشـم پوشـیده می‌شـود. آن‌چـه در این‌بخـش مـورد توجـه بـوده آن اسـت کـه هرچنـد در قالـب شـعرِ کلاسـیک، وزنِ عـروض مفـروض گرفتـه می‌شـود؛ امّـا رخ‌دادِ شـعر همچنـان می‌توانـد آزادیِ رفتـارِ خـود را در موسـیقی بـروز بدهـد و اهمّیـت ایـن بـروز از چشـم شـاعرِ نوگرایـی چـون بیـژنِ الهـی دور نمی‌مانـد.

۲-۲. موسیقیِ بازگردان‌های بیژن الهی

توجـه بـه ترجمه‌هـای بیـژنِ الهـی حائـز اهمیـت و توجـه اسـت؛ چـرا کـه ترجمـه‌ی شـعر، خـود می‌بایسـت شـعر باشـد و نسـبت مـا بـا ترجمـه‌ی شـعر، مواجهـه بـا اثـری دسـتِ دوّم نیسـت کـه صرفـاً گزارش‌دهنـده‌ی اثـری دیگـر اسـت. بنابرایـن مبنـا، انتظـار و پرسشـی کـه از موسـیقیِ یـک شـعرِ فارسـی وجـود دارد، در برابـر یـک شـعرِ ترجمـه نیـز قـرار می‌گیـرد. بیـژن الهـی بـه امـرِ ترجمـه اهتمـامِ ویـژه‌ای

داشته است. حاصلِ کوششِ او در این راه ترجمه‌هایی است از کاوافی، [۱] ماندلشتام، [۲] رمبو، [۳] میشو، [۴] هولدرلین، [۵] جویس، [۶] فلوبر، [۷] پروست، [۸] الیوت، [۹] لورکا، [۱۰] حلاج، ابن عربی و دیوان منسوب به حضرت علی (علیه السلام). هنگامی که با ظرافت‌های موسیقایی ترجمه‌های بیژن الهی مواجه می‌شویم، نگاهِ او به امرِ ترجمه، پرسش‌انگیز و محلِّ تأمل خواهد بود. به نظر می‌رسد اصلِ حاکم بر نگاهِ الهی در امرِ ترجمه، گفت‌وگو و آفرینندگی است. این‌بخش در ابتدا اصیل و دست اوّل بودن متنِ ترجمه را تبیین کرده و سپس اثری بازآفرینی شده را از حیث موسیقی مورد توجه قرار خواهد داد.

بیژن الهی مترجم را به دو گروه «مقید» و «مختار» و یا «ناقل» و «عامل» تقسیم می‌کند. در نظر او مترجم مقید در بند «قواعد اعمالی» است و مترجم مختار وفادار «قواعد اختیاری» است. (الهی، ۱۳۹۶ب: ۴۹) در واقع مترجم مقید، برای آن‌که خود را امانت‌دار معرفی کند، آن‌چه در متن اولیه آمده را به زور به خورد زبان مقصد می‌دهد و به‌نوعی نسبت به زبان مقصد تعرض می‌کند. گویی نه این‌که زبان سرور آدمی باشد، زبانِ مقصد را خمیرمایه‌ای می‌داند که به هر نحو شده می‌بایست به شکل زبان مبدأ درآید. نه تنها چنین انتقالی هرگز محقق نخواهد شد و آن‌چه رخ خواهد داد تنها هلاک شدن قلب تپنده‌ای است که متن را در زبان مبدأ حیات می‌داده است.

بیژن الهی زبان مختار را نیز به دو قسم تقسیم می‌کند. اولی را «همرازی» می‌نامد. «همرازی گذشته از دمسازی، رسانای اشتراک در سرّ و لون و ساخت تواند بود. (ناظر به باطن

---

1. Constantine P. Cavafy
2. Osip Mandelstam
3. Arthur Rimbaud
4. Henri Michaux
5. Friedrich Helderlin
6. James Joyce
7. Gustave Flaubert
8. Marcel Proust
9. Thomas Stearns Eliot
10. Federico Garcia Lorca

و ظاهـر و رابـط ایـن دو) قصـد ایـن ترجمـه آفرینندگی‌ست (خلـق) در سـطوح مختلـف بـه مقاصـد مختلـف». (الهـی، ۱۳۹۶ب: ۴۹) امـا قسـم دوم از ترجمـه‌ی مختـار «دخـل و تصـرف» اسـت. در ایـن قسـم از ترجمـه، مترجـم بـه متـن مبـدأ وفـادار نیسـت؛ امـا ایـن عـدم وفـاداری نـه از سـر همـرازی و بازآفرینـی، کـه از جنـس تعـرض و تحمیـل بـه زبـان اسـت. در ایـن نـوع ترجمـه دخـل و تصـرف ناشـی از توجـه و همـرازی بـا متـن اولیـه و التفـات همزمـان بـه امکانـات زبـان مبـدأ نیسـت. الهـی ایـن دو قسـم از ترجمـه‌ی مختـار را بـا عناویـن «دخـل» و «خلـق» در برابـر هـم قـرار می‌دهـد. (همـان)

بنابرایـن توجـه بـه ترجمـه‌ی «مختـارِ خـلاق» نـه از سـر عـدم وفـاداری بـه متـن اصلـی، کـه درواقـع تنهـا راه وفـاداری بـه متـن اصلـی اسـت. تنهـا راهـی کـه بـا آن می‌تـوان شـعری را از زبانـی دیگـر بـه تجربـه‌ی زبـان مبـدأ آورد، نوعـی گفت‌وگـوی خـلاق اسـت. یعنـی اگـر متنـی، مثـلاً در زبـان فرانسـه، شـعر اسـت، می‌بایسـت در زبـان فارسـی نیـز در قـواره‌ی شـعر ظاهـر شـود: در نسـبت بـا حقیقـت و خـلاق. الهـی دربخـش «پیونـدانِ» کتـاب مسـتغلات تصریـح می‌کنـد کـه ایـن قطعـات «همگـی شـعر فارسـی‌اند. نـه ترجمه‌هـای قالبـی بـه قصـد معرفـی شـاعری کـه در فرانسـه شـعر سـروده!» (میشـو، ۱۳۹۵: ۱۴۵)

حامـد هاتـف، شـاعر و منتقـد ادبـی، در بخشـی از یادداشـتی بـا عنـوان «دربـاره‌ی الفبـای هانـری میشـو بـه برگـردان بیـژن الهـی» بـه دقّـت، موسـیقی ایـن برگـردان را تحلیـل کـرده اسـت کـه در ادامـه، مـوردِ توجـه خواهـد بـود.

الفبا

در سردی‌ی دَمدَمای مرگ که بودم، آخرین بار انگار، به چیزها نگاه می‌کردم، تیز.

به برخوردِ فانی‌ی این نگاهِ یخ، هرچه اساسی نبود ناپدید شد.

ولـی در همـه بـاز هـم کنـدوکاو می‌کـردم، بـه هـوای این‌کـه ازان میانـه چیزکـی برگیـرم کـه مـرگ هـم وا نتوانـد رِشـت.

همـه نازکـی گرفتنـد و آخـرش فروکاسـتند بـه یـک جـور الفبایـی، ولـی چـه الفبایـی، کـه می‌توانسـت بـه دردِ آن دنیـا بخـورد، هـر دنیایـی باشـد.

پـس، سـبک می‌شـدم از بیـمِ ایـن کـه مبـادا گـوی خـاک را، کـه مأوایـم بـود، دُرُسـته از گلـوم

درآرنـد.

دل ـ آورده از ایـن دسـت ـ آورد، در بحـرش می‌رفتـم، نامقهـور، آن‌گاه کـه، بـا بازگشـتِ خـون و رضـا بـه سـرخرگچه‌ها و سـیارگها، بـالا می‌شـدم، آرام‌آرام، دوبـاره از دامنـه‌ی بـازِ زندگـی. (همـان: ۱۸ـ۱۹)

در بنـد «بـه برخـوردِ فانـی‌ی ایـن نـگاهِ یـخ، هرچـه اساسـی نبـود ناپدیـد شـد». کـه حاصـل فارسـیِ بیـژن الهـی اسـت، چهـار رکـن عروضـی قابـل تشـخیص اسـت: متقـارب، رَمَـل، منسـرح و بـاز، رمـل؛ بـه ایـن شـرح:

به برخورد فانی: فعولن فعولن: متقارب

این نگاه یخ: فاعلات فع: رمل

هرچه اساسی نبود: مفتعلن فاعلات: منسرح

ناپدید شد: فاعلات فع: رمل

ایـن سـطر، آغـازی حماسـی دارد. ابتـدا در بحـر متقـارب می‌آیـد کـه وزن شـاهنامه اسـت و بعـد در بحـر رمـل. امـا در بحـر رمـل، «فاعلاتـن» را بـه «فاعـلاتُ» می‌گردانـد و سـپس آن را بـا یـک هجـای بلنـد (یـخ: فـع) ادامـه می‌دهـد تـا نرمـای نسـبیِ «فاعلاتـن فـع» را بـا تبدیـل هجـای بلنـد پایانـیِ «فاعلاتـن» بـه هجـای کوتـاه پایانـیِ «فاعـلاتُ» («تُ» برابـر بـا هـاءِ مکسـورِ پایانـیِ کلمـه‌ی «نـگاهِ»)، ریتمـی تندتـر و مؤثرتـر ببخشـد.

اسـتفاده از چنیـن تدبیـری، آن هـم بـا چنیـن دقـت و وسواسـی، چـه نسـبتی بـا خـودِ متـن دارد؟ به‌عبارتـی دیگـر، چـه اقتضایـی در متـن، چنیـن وزنـی را طلـب می‌کنـد؟ انسـان محتضـر، کـه در دمدمـای مـرگ به‌سـرمی‌برد، «غیـر اساسـی»ها بـر او محـو می‌شـوند تـا او «اساسـی»ها را دریابـد. چنیـن وضعـی حالـی حماسـی دارد. الهـی به‌منظـور القـای موسـیقاییِ ایـن حماسـه از ظرفیت‌هـای وزن عـروض فارسـی بهـره بـرده اسـت. امـا اگـر الهی به سـیاق شـعر کهـن، همه‌ی ایـن سـطر را در وزن متقـارب مـی‌آورد، چـه نقصـی ایـن سـطر را از کمـال می‌انداخـت؟ وزن متقـارب ریتمـی کندتـر از بحـر رمـل دارد. الهـی بـا ضرب‌آهنگـی ملایم‌تـر می‌آغـازد و در ادامـه، ریتمـی تندتـر بـه خـود می‌گیـرد: تتـن تـن تتـن تـن (بـه برخـورد فانـی)، تـن تتـن تتـن (ایـن نـگاه یـخ). درواقـع چنیـن تدبیـری، تمهیـدی بـرای ورود مـا بـه چنیـن وضعـی از حـال محتضـر اسـت. بنـد حماسـی آغـاز می‌شـود و بـه تدریـج

ریتمی تندتر می‌گیرد تا در میانه‌اش (یعنی در «یخ») به بیشینه‌ای در ضرب آهنگ دست یابد تا فضای موسیقاییِ لازم برای تبلور نتیجه‌ی آن حماسه در نیمه‌ی دومِ بند (ناپدیدشدن همه‌ی غیر اساسی‌ها در آخرین دم‌های حیات محتضر) فراهم باشد.

نیمه‌ی دوم این سطر که با عبارت «هرچه اساسی نبود» در بحر منسرح به وزن مفتعلن فاعلات است، باز هم از نظر ریتمیک واجد قابلیت‌های وزن‌های حماسی است. اما تفاوت قابل توجهی که به چشم می‌خورد این است که این عبارت با هجای کشیده («بود») پایان می‌یابد و نه با هجای بلند، برخلاف نیمه‌ی نخست این سطر که با هجای بلند پایان می‌یافت. عبارت‌های پیشین (با وزن‌های «فعولن فعولن» و «فاعلات فع») با هجای بلند («نی» و «یخ») پایان یافته‌اند. این تغییری معنادار است: هجای کشیده‌ی «بود» در پایان این عبارت، حکم یک درنگ دارد برای اعلام نتیجه‌ی حماسه؛ یعنی برای اعلام ناپدیدشدن غیراساسی‌ها؛ زیرا هر فارسی‌زبانی پس از فعل «نبود»، درنگی را در ریتم خواندنش تجربه می‌کند (هم به اعتبار بار معناییِ این فعل و هم به دلیل فوق سنگین بودن هجای «بود»). ضمن آن‌که این عبارت سوم (مفتعلن فاعلات) نیز ریتمی حماسی دارد و ضرب آهنگ دو رکن پیشین را به‌نوعی حفظ می‌کند (با سه هجای سبک، سه هجای سنگین و یک هجای فوق سنگین) و اجازه نمی‌دهد آن ریتمِ به زحمت دست داده‌ی حماسی، آسان و دفعتاً بیفتند و از دست برود. درواقع ریتم حماسی در شکلی دیگر در این عبارت حفظ می‌شود تا هجای پایانی‌اش (هجای فوق سنگینِ «بود»)، از راه برسد و درنگِ معهود را ایجاد کند.

در چهارمین عبارتِ بند دوم (ناپدید شد) به بحرِ رمل بازمی‌گردیم؛ اما نکته این‌جاست که این عبارت را دیگر به ریتمِ عبارت دوم (این نگاه یخ) (که اوجِ ضرب آهنگ حماسی در این بند بود) نمی‌خوانیم؛ بلکه، به‌عکس، کمی می‌کشیمش (ناپدید شد). به عبارت دیگر، هجای «لا» در «فاعلات فع» (یعنی هجای «گاه» در «این نگاه یخ» و هجای «دی» در «ناپدید شد»)، به اعتبار شعور زبانیِ فارسی‌زبان، دو شکل گوناگونِ اجرا را پشت سر می‌گذارد.

پس در برگردان الهی، در بند دوم، چهار عبارت را تشخیص می‌توان داد که در آن میان، عبارت‌های دوم و چهارم هم‌بحر و هم‌وزن‌اند؛ ولی این دو بخشِ از نظر عروضی مشابه، کمیت‌های آواییِ متفاوتی دارند و این امر سرنوشت این بند را می‌سازد. عامل این وضعیت، وجود هجای بلند «دی» در عبارت «ناپدید شد» است که با توجه به فضای معناییِ سطر و

نتیجه‌گیـری خـاصِ عبـارت چهـارم، کمـی بیش‌تـر کشـیده می‌شـود؛ زیـرا بـه نظـر می‌رسـد فارسـیِ اسـتاندارد ایجـاب کنـد کـه در مواجهـه بـا مفهومـی حماسـی و نیرومنـد چـون ناپدیدشـدن غیراساسـی‌های زندگـی یـک فـرد در واپسـین لحظه‌هـای حیاتـش، روی فعلـی کـه بـار ایـن مفهـوم را برمـی‌دارد، تأکیـدِ بیش‌تـر کنیـم و «ناپدیـد» را کمـی بیش‌تـر بکشـیم. ایـن از ظرفیت‌هـای آشـنای عـروض فارسـی اسـت کـه می‌تـوان کمیـت آوایـیِ یـک وزن عروضـی را بـا تغییـر واژگانـی تغییـر داد.

ایـن مقـدار بررسـی ازیـن چنـد سـطر کافـی اسـت کـه بـه ظرافـتِ موسـیقایی ایـن اثـر اشـاره شـده باشـد. الهـی، بـا دقتـی شـاعرانه، موسـیقی شـعری کـه بازگردانـده را متناسـب بـا آن‌چـه کـه شـعر می‌گویـد پیـش می‌بـرد و خـود را از ظرفیـتِ موسـیقیِ عروضـی در زبـانِ فارسـی محـروم نمی‌کنـد.

این‌بخـش توجهـی بـود بـه ایـن امـر کـه حتـی ترجمـه‌ی شـعر نیـز محـاکاتِ شـعرِ دیگـران نیسـت. ترجمـه‌ی شـعر، گفت‌وگـوی دو شـاعر و دو زبـان اسـت بـا یکدیگـر. بنابریـن، ترجمـه‌ی شـعر، بازآفرینـیِ آن حقیقتـی اسـت کـه در شـعرِ مبـدأ تلألـؤ یافتـه اسـت؛ و نـه بازنمایـی. در نتیجـه، موسـیقیِ شـعرِ ترجمـه نیـز رخ‌دادی خواهـد بـود و حاصـلِ آن، ظرافـتِ موسـیقایی چنیـن در بازآفرینی‌هـای بیـژن الهـی اسـت.

موسیقی شعر «گنجشک»

اگـر اجـازه دهیـم موسـیقی شـعر بـه اقتضـای آنچـه می‌طلبـد بـروز پیـدا کنـد، حـق زبـان را ادا کرده‌ایـم؛ این‌کـه شـعری می‌بایسـت تهـی از وزن عروضـی باشـد یـا این‌کـه شـعر از ابتـدا تـا انتهـا خـود را پابنـد یـک وزن عروضـی خـاص نـگاه دارد، نوعـی اعمـال قـدرت و ابـراز سـیادت و سـروری بـر زبـان اسـت. موسـیقی شـعر الهـی چگونـه عمـل می‌کنـد؟

در ادامـه موسـیقی یکـی از شـعرهای بیـژن الهـی در مجموعـه شـعر دیـدن کـه بـه دسـت خـود او جمع‌آوری و مرتـب شـده، بررسـی می‌شـود. ایـن شـعر، در دفتـری بـه نـام «نحـو محـو» بـا عنـوان «گنجشـک» قـرار دارد. «نحـو محـو» شـامل شـعرهایی چـون، بلبـل بـاغ مشـیری، فیـل، میمـون، شـبتاب، گـوزن، مـار، حلـزون، دمجنبانـک، چلچلـه، عقـاب، گنجشـک، جغـد، مـرغ سـفید و.. اسـت. چنان‌کـه از اسـامی پیداسـت، اشـعار متعلـق بـه حیوانـات اسـت. امـا کـدام حیوانـات؟ آیـا شـعر، مثـلاً،

از زبان شبتاب است؟ یا آن‌که شاعر، شبتاب را بهانه‌ای قرار داده تا شعر خود را گفته باشد؟ و یا این‌که الهی، مانند برخی نقاشان، به توصیف دقیق این موجودات پرداخته است؟

هایدگر واژه‌ی «دازاین» را برای آدمی استفاده می‌کند و با این عنوان، آدمی را به‌عنوان موجودی تعریف می‌کند که به عالم گشوده است؛ عالمی که در آن اشیاء و موجودات در عرصه‌ی گشودگی و آشکارگی حضور دارند. هنگامی که دازاین به منزله‌ی در ـ عالم ـ بودن برای ما تعریف می‌شود، دیگر آن نگاه ثنویت‌انگار در کار نیست که عمل درک را به‌عنوان مواجهه‌ی سوبژه با امری بیرونی، یعنی ابژه، ترسیم کند. عمل درک برای «دازاین»، یکی شدن با عالم و استحاله شدن دیوار میان ابژه و سوبژه است.

«به هر تقدیر تمام تلاش هایدگر این است که نشان دهد ساختار وجودشناختی آدمی به‌گونه‌ای است که با جهان و اشیاء دارای نحوه‌ای از ارتباط است که در این نحوه از ارتباط نه سوبژه‌ای وجود دارد و نه ابژه‌ای؛ بلکه باید گفته شود که این نحوه‌ی ارتباط، که قوام‌بخش سرشت وجودشناختی ماست، نوعی جمع شدن و یگانگی است. به‌تعبیر دیگر، موجود عین ظهور، گشودگی، انکشاف و حضور است و آدمی نسبت به این ظهور، گشودگی و حضور گشوده است». (بیمل، ۱۳۹۶: ۶۲ـ۶۳)

اگر دیدن و فهم به این معنای حقیقی، در شعر اتفاق بیافتد، دور نیست که آدمی به زبان گنجشک‌ها و کلاغ‌ها سخن بگوید و یا شیرها و ببرها به لحن آدمی‌زاده زبان باز کنند. حال با این تمهید، به موسیقیِ «گنجشک» گوش می‌دهیم:

گنجشک

هِلّ وُ هِلّ، کو تا بِبُرَّد غُلّ و غُلّ باران؟

این‌همه گنجشک

چِک‌چِک می‌کنند از عشق. خواهر! خُلخُلَک‌بازی‌ست.

بنده هم گنجشککی هستم،

آمده‌م سودی کنم، سرمایه‌ام خیسی؛

می‌پرم این‌جا،

هِلّ وُ هِلّ، آن‌جا:

سایه‌ام را نور می‌یابم

در حوضِ نقّاشی. (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۱)

وزن این شعر به این قرار می‌باشد:

خط اول: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

خط دوم: فاعلاتن فع

خط سوم: چک چک: فع فع، می‌کنند از عشق: فاعلاتن فع، خواهر: فع فع، خلخلک بازی است: فاعلاتن فع

خط چهارم: فاعلاتن فاعلاتن فع

خط پنجم: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

خط ششم و هفتم: فاعلاتن فع

خط هشتم: فاعلاتن فاعلاتن فع

خط نهم: مستفعلن فع

این شعر دارای وزن رمل می‌باشد؛ البته به‌جز سطر آخر. در لغت‌نامه‌ی دهخدا، رمل به معنای حصیربافتن آمده و معانی دیگری نیز برای آن ذکر شده است. «در بعضی مأخوذ از رَمَلان باشد که به معنی دویدن شتر است بشتاب، چون این بحر به سرعت و شتاب خوانده می‌شود رمل نام کردند». (دهخدا، ۱۳۷۷) این وزن با توجه به حرکات تند و تیز گنجشک، هوشمندانه و به دقت انتخاب شده است. این تند و تیزی با تقطیع و با استفاده از حروف مشدد و تکرار برخی از حروف و کلمات، تشدید شده است؛ از جمله «هِلُّ و هِلّ»، «غُلُّ و غُلّ»، «گنجشک، چِک چِک». البته گنجشک را می‌توان به‌عبارتی قطره‌ی باران دانست.

سؤال این‌جاست که چه می‌شود وزنی که به دقت، برای این شعر انتخاب شده، در سطر آخر رعایت نمی‌شود؟ گنجشکی که پر است از جست‌وخیز و این‌جا و آن‌جا می‌پرد؛ سر آخر خود را در سکون و ثباتِ گنجشکی نقاشی‌شده می‌یابد و در نتیجه وزن از تندی خود می‌افتد

و گنجشک و موسیقی به سکون می‌رسند، همچنان که سرانجام قطره‌ی باران به سکون می‌رسد؛ اما وجه دیگر در صورتی بر ما ظاهر می‌شود که این شعر را در ارتباط با متل مشهور «گنجشگک اشی‌مشی» ببینیم. طبق روایت امروزین از این متل، گنجشکک اشی‌مشی از تاج شاه، یاقوتی می‌دزدد؛ اما در راه آن را به پیرزنی می‌بخشد. بعد از این ماجرا، گنجشکک به دزدی عیاروار خود ادامه می‌دهد. اشی‌مشی، برای آن‌که دستش رو نشود هربار خود را در حوض نقاشی به رنگی دیگر درمی‌آورد. (هاتف، ۱۳۸۸: ۱۷) در شعر الهی، گنجشک سایه‌اش را نور می‌یابد؛ اولاً چرا که در نقاشی حتی سایه‌ها نیز در نور دیده می‌شوند و ثانیاً این گنجشک آب است و آب سایه‌اش برق می‌زند و نور است، می‌تواند هربار به رنگ دیگری درآید؛ چون آب است و سرمایه‌اش خیسی. شاعر، این‌گونه است که خود را به شعر می‌سپارد و موسیقی شعر به اقتضای طلبِ شعر رعایت می‌شود، نه آن‌که خود را به عادت‌ها سپرده باشد تا طبق قواعد مرسوم، وزن و بی‌وزنی را به شعر تحمیل کند.

نتیجه گیری

آن‌چه از چارچوبِ نظری و دیدگاهِ هایدگر نتیجه‌گیری شد آن است که شعر امری از پیش محقق نیست و بنابراین موسیقیِ شعر را نیز نمی‌توان از پیش معیّن کرده و به باوزنی و بی‌وزنی مقیّدش کرد. همچنین شعر عصاره‌ی زبان، و بروز دهنده‌ی همه‌ی ظرفیت‌های زبان، از جمله ظرفیت‌های موسیقاییِ آن است. زبانِ فارسی نیز دارای موسیقی‌ای است که هم شامل وزنِ عروضی و غیرِ آن می‌شود. نیز زبان و شعر امری نیستند که تحتِ سلطه‌ی شاعر باشد تا شاعر بتواند اراده‌ی خود را نسبت به شعر و موسیقیِ آن از پیش تحمیل کند؛ بلکه شعر به مقتضای آن‌چه می‌گوید آهنگین خواهد شد. بنابراین مبنا، پافشاری بر وزنِ عروضی به شیوه‌ی کلاسیک، وزنِ نیماییِ مرسوم و نیز تقیّد به بی‌وزنی، همگی رویکردهایی ناسازگار با طبیعتِ شعر هستند. آن‌چه مطلوب است راهی میانه است که به شعر اجازه‌ی بروز و ظهور آزادانه می‌دهد و اجازه می‌دهد که شعر مطابق با طبیعتِ خود وزنِ عروضی داشته و در میانه‌ی شعر وزن‌اش تغییر کند و یا بی‌وزن شود. با توجه به بررسیِ دیدگاه و آثار بیژنِ الهی، شعرِ وی خود را مقیّد به باوزنی و بی‌وزنی نکرده و نسبت به موسیقیِ شعر تحمیلی اعمال نمی‌کند. آهنگِ شعر

او بـه مقتضـای آن‌چـه بیـان می‌شـود آهنگیـن می‌شـود؛ چنان‌چـه در شـعرِ الفبـا و گنجشـک، وزنِ عروضـی هـم‌گام بـا شـعر رنـگ عـوض می‌کنـد و بـا آزادیِ رفتـار آهنگیـن می‌شـود.

کتاب‌نامه

۱. اخوات، محمدعلی. «سفیر سطرهای نوین: نگاهی اجمالی به اشعارِ م. مؤید». فصلنامه‌ی بین‌المللی نو شتا. شماره‌ی ۴۳. تهران، ۱۳۹۹.

۱. الهی، بیژن. دیدن. تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۳.

۱. ــــــــــ «ترجمه از زبان عالم و آدم». این شماره با تأخیر ۶. نشر آوانوشت. چاپ دوم، ۱۳۹۶.

۱. ــــــــــ «عقد زیبق» (حواشی تحلیلی در اثبات توالی ابیات غزل‌های خواجه حافظ شیرازی). این شماره با تأخیر ۶. نشر آوانوشت. چاپ دوم، ۱۳۹۶.

۱. بهشتی، رضا و محمدجواد صافیان. «زبان از نظر افلاطون و هیدگر: یک بررسی مقایسه‌ای». مجله متافیزیک ۱۹. اصفهان، ۱۳۹۴.

۱. بیمل، والتر. بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر. ترجمه‌ی بیژن عبدالکریمی. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۹۶.

۱. داوری، رضا. شاعران در زمانه عسرت. تهران: چاپخانه کاویان، ۱۳۵۰.

۱. دهخدا، علی‌اکبر. لغت‌نامه دهخدا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۱. رجبی، روح‌الله و رضا سلیمان حشمت. «زبان در اندیشه هایدگر». مجله حکمت و فلسفه (۴)، ۱۳۹۴.

۱. رؤیایی، یدالله. هلاک عقل به وقت اندیشیدن. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۱.

۱. ژیمنز، مارک. زیبایی‌شناسی چیست؟. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی. چاپ اول، ۱۳۹۰.

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. تهران: نشر آگه، ۱۳۸۵.

۱. شیرازی، نائب. «در امتداد برگردان‌های زبان‌ورزانه». مجله بهین‌نامه ۱، ۱۳۹۶.

۱. صبا، محسن. «بیژن الهی و دوستان دیده‌ندیده‌اش». اندیشه‌ی پویا. ۱۳۹۴.

۱. فضایلی، سودابه. از کف دستانم مرغان عجب رویند. تهران: نشر روزبهان، ۱۳۹۲.

۱. محیط، هادی. «رقیق و سبک و پرپری» (گفت‌وگو با بیژن الهی). ماهنامه ادبی ـ هنری هنگام ۱۴ و ۱۵.

۱. میشو، هانری. مستَغلّات. برگردان بیژن الهی. تهران: نشر بیدگل، ۱۳۹۵.

۱. هاتف، حامد. «نقش عناصر بینامتنی در پرداخت داستان یک اشی مشی». کتاب ماه کودک و نوجوان (۱۴۵)، ۱۳۸۸.

۱. هایدگر، مارتین. راه‌های جنگلی. ترجمه‌ی منوچهر اسدی. تهران: نشر درج، ۱۳۷۸.

۱. ــــــــــ شعر زبان و اندیشه رهایی. ترجمه عباس منوچهری. تهران: نشر مولی، ۱۳۸۹.

۱. ــــــــــ سرآغاز کار هنری. ترجمه پرویز ضیاء شهابی. تهران: نشر هرمس، ۱۳۹۰.

۱. ــــــــــ چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟. ترجمه سیاوش جمادی. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۶.

۱. یانگ، جولیان. هایدگر واپسین. ترجمه بهنام خداپناه. تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۹۴.

1. Heidegger, Martin (1971a). 'Building, Dwelling, Thinking', in Poetry Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, New York : Harper & Row.

2. _____, M (1971b) . 'Language', in Poetry Language, Thought, trans. Albert Hofstadter, New York : Harper & Row.