دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۲۸۳-۲۶۱
۱۲

تأویل‌پذیری به‌مثابه دیالکتیک حضور و غیاب در آثار بیژن الهی، با تأکید بر آرای مارتین هایدگر

مهدی منفرد[۱]
سید محمدصادق آتش‌زر[۲]

چکیده

هایدگر، متفکری که پرسش از هستی را محور اندیشه‌ی خود قرار داده، شعر را راه برون‌رفت از بحران متافیزیک و عصر مدرن می‌داند. این راهِ گذار ازآن‌رو از شعر می‌گذرد که شعر، رخداد حقیقت است. هایدگر از حقیقت با عنوان «آلثیا» یاد می‌کند که محل تنازع «عالَم» و «زمین» است. «عالَم» و «زمین» اصطلاحاتی هستند که هایدگر در مقاله‌ی «منشأ اثر هنری» از آن‌ها برای تبیین حقیقت و «دیالکتیک حضور و غیاب» استفاده می‌کند. او «دیالکتیک حضور و غیاب» را در دو مقام هنرمند و مخاطب اثر هنری مورد تأمل قرار داده است. این دیالکتیک، در مقام مخاطبِ اثر هنری به‌صورت تأویل‌پذیری نمود پیدا می‌کند. پدیدارشناسی هایدگر از نقاشی کفش‌های ون‌گوگ، بیان‌گر چنین دیالکتیکی است. تأویل‌پذیری با توجه به دیالکتیک حضور و غیاب به این معنا است که فهم مخاطب چونان عالَمی از زمینِ اثر هنری می‌روید و این دو با یکدیگر تنازع می‌کنند. «شعر دیگر» جریانی است در ادبیات معاصر که ویژگی تأویل‌پذیری در آن نمود بسیار دارد. همچنین برخی گفته‌ها و نوشته‌های این شاعران در رابطه با شعر و حقیقت، با آنچه هایدگر از این دو گفته نسبتی معنادار دارند. از شاعران «شعر دیگر» می‌توان از بیژن الهی، هوشنگ آزادی‌ور، هوشنگ چالنگی، بهرام اردبیلی، محمود شجاعی، فیروز ناجی و... نام برد. این پژوهش بنا دارد با شیوه‌ای

۱. نویسنده‌ی مسئول. دانشیار گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه قم؛
mmonfared86@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری فلسفه‌ی تطبیقی دانشگاه قم؛ sadeqaatashzar@gmail.com

تحلیلی-توصیفی و با توجه به نسبت شعر، آشکارگی، حقیقت و دیالکتیک حضور و غیاب در دیدگاه هایدگر، ویژگی تأویل‌پذیری را تبیین و با آنچه در کار بیژن الهی، چهره‌ی اصلی جریان «شعر دیگر»، دیده می‌شود، مقایسه کند.

کلیدواژگان: هایدگر، آلثیا، تأویل‌پذیری، شعر دیگر، بیژن الهی

مقدمه

در اندیشه‌ی هایدگر، زبان جایگاه ویژه‌ای دارد؛ به‌ویژه در دوره‌ی دوم فکری این اندیشمند. وی در این دوره از زبان به خانه‌ی وجود تعبیر می‌کند و آن را در کانون اندیشه‌ی خود قرار می‌دهد. «زبان، حریم یا منزلگاه بودن است؛ به سبب آن‌که زبان، منزلگاه بودن است با گذشتن مستمر از این منزلگاه به آنچه هست دست می‌یابیم [...] اگر موجودات در جایی قرار داشته باشند، آنجا فقط حریم زبان است و بس.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

اهمیت زبان در اندیشه‌ی هایدگر به این امر بازمی‌گردد که وی شعر را محل رخداد حقیقت می‌داند. همچنین مسئله‌ی تأویل‌پذیری که در مواجهه با اثر هنری خود را نمایان می‌سازد، با توجه به «دیالکتیک حضور و غیاب»ی است که در رخداد حقیقت جریان دارد. حقیقت در نگاه هایدگر، تنازع میان «عالَم» و «زمین» است. با توجه به مقاله‌ی «منشأ اثر هنری»، «زمین» وجه غیاب حقیقت است که از آن «عالَم»، به‌مثابه وجه حضور برمی‌خیزید. تقابل این دو چنین است که «زمین»، به‌مثابه بنیان و پناه‌دهنده که رویش «عالَم» را در ساحت آشکارگی فراهم ساخته، سعی می‌کند «عالَم» را سمت خود بکشاند و آن را در پرده‌ی غیاب فروبندد؛ درعین‌حال «عالم» نیز سعی می‌کند با گستردن شکل‌های گوناگون، خود را در ساحت آشکارگی حفظ کند.

«دیالکتیک حضور و غیاب» در فرآیند خلق اثر هنری را می‌توان به «پوئسیس» تبیین کرد؛ اما آنچه در این مقاله بیشتر مورد توجه است، «دیالکتیک حضور و غیاب» به هنگام مواجهه‌ی مخاطب با اثر هنری است که آن را با عنوان «تأویل‌پذیری» مورد توجه قرار خواهیم داد. با توجه به این نگاه، «عالَم»ی به‌مثابه فهم از «زمینِ» اثر هنری می‌روید و نهایتاً همه‌ی فهم‌ها در غیابِ اثر هنری فرومی‌شکنند.

پژوهش حاضر بنا دارد با پیش‌داشت آرای هایدگر و با رویکردی تطبیقی به سراغ

آثار بیژن الهی برود. رویکرد تطبیقی به این معناست که شعر بیژن الهی که جزء متون ادبی فارسی است، با توجه به آرای هایدگر که فیلسوفی آلمانی است بررسی می‌شود.

> ادبیات تطبیقی، هنری روشمند است که از طریق تحقیق در روابط مشابه، روابط نسبتی و روابط تأثیری تعریف می‌شود. تحقیق برای نزدیک کردن ادبیات به دیگر حیطه‌های بیان یا شناخت یا مستندات و متون ادبی با یکدیگر، با فاصله‌ی زمانی و مکانی به‌شرط تعلق آن‌ها به چند زبان و چند فرهنگ، حتی اگر ریشه در یک سنت داشته باشند؛ تا بتوان آن‌ها را بهتر توصیف کرد و بهتر درک کرد. (لطافتی و معظمی، ۱۳۹۹: ۲۴).

بیژن الهی، متولد ۱۳۲۴ و درگذشته‌ی ۱۳۸۹ شمسی، مطرح‌ترین چهره‌ی جریان «شعر دیگر» است. «شعر دیگر» در ابتدا نام مجله‌ای بوده و بعدها برای جریان خاصی از شعر معاصر استفاده شده است. درعینِ‌حال که شاعران این جریان رویکردی پیشرو و مدرن داشته‌اند، در آثارشان بینامتنیت قابلِ‌توجهی با متون کهن فارسی، ازجمله *هزار و یک شب*، *داراب‌نامه‌ی طرسوسی*، *تاریخ جهانگشای جوینی* و... برقرار کرده‌اند. همچنین شعر ایشان به‌علت موسیقی، رفتاری آزاد دارد؛ به این معنا که نه مانند نیما همچنان پابند وزن عروضی هستند و نه مانند شاملو و احمدرضا احمدی در دوری از وزن عروضی پافشاری می‌کنند. همچنین ایشان را ازجمله شاعران مشکل‌گو قلمداد کرده‌اند. (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۳۲۰)

از بیژن الهی دو مجموعه شعر *دیدن* و *جوانی‌ها* و نیز ترجمه‌هایی فراوان از زبان‌های مختلفی چون عربی، انگلیسی، آلمانی و فرانسه باقی مانده است. از چهره‌های دیگر این جریان می‌توان از محمدرضا اصلانی، محمود شجاعی، هوشنگ آزادی‌ور، بهرام اردبیلی، فیروز ناجی، هوتن نجات، م. مؤید، قاسم هاشمی‌نژاد و... نام برد. این شاعران که عمده‌ی فعالیت شعری‌شان در دهه‌ی چهل شمسی بوده، کار نیما یوشیج، هوشنگ ایرانی، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد را پی گرفتند. این مقاله، با روش توصیفی-تحلیلی بنا دارد میان آنچه هایدگر درباره‌ی با شعر، حقیقت و «دیالکتیک حضور و غیاب» گفته و آنچه از آثار بیژن الهی برمی‌آید، نسبتی قابل تأمل را آشکار سازد.

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

کتاب *هایدگر و هنر*، نوشته‌ی یوزف کوکلمانس، ترجمه‌ی محمدجواد صافیان، در ابتدا دیدگاه برخی فلاسفه را نسبت به زیبایی و فلسفه‌ی هنر ارائه می‌دهد و نهایتاً به بررسی دیدگاه هایدگر نسبت به هنر می‌پردازد. هرچند این اثر، خواننده را با دیدگاه

هایدگر نسبت به هنر آشنا می‌کند و با سیری که از تطور فلسفه‌ی 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.

ازجمله کتاب‌های مختصر و مفیدی که به دیدگاه هایدگر در هنر پرداخته، مدخل دانشنامه‌ی استنفورد با عنوان *زیبایی‌شناسی هایدگر*، نوشته‌ی ایئن تامسون[1] است که به قلم سید مسعود حسینی ترجمه شده است. این کتاب با تکیه بر مقاله‌ی «منشأ اثر هنری» هایدگر، به نقد فلسفی زیبایی‌شناسی پرداخته و گزارش و تحلیلی از تفسیر هایدگر بر نقاشی کفش‌های ون‌گوگ ارائه می‌کند؛ اما این اثر در پی تحلیل دیگر آثار هنری معاصر نیست.

ازجمله آثاری که با نظر به آرای مارتین هایدگر به بررسی شعر فارسی پرداخته، *شاعران در زمانه‌ی عسرت*، اثر رضا داوری اردکانی است. او با تقسیم زبان به دو قسم «زبان عبارت» و «زبان اشارت»، زبانِ شعر را «زبان اشارت» می‌داند. همچنین با توجه به ملاک اشارتی بودنِ زبان در شعر، حافظ و سعدی را در مقابل هم قرار می‌دهد. *شاعران در زمانه‌ی عسرت*، کتابی است ارجمند، اما نسبت به شعر امروز فارسی کم‌توجه است و تنها در چند صفحه‌ی نهایی به شعر امروز فارسی نظر دارد.

درباره‌ی با «شعر دیگر»، به‌ویژه با رویکرد علمی، بسیار کم سخن گفته شده است. 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 اندکی به «شعر دیگر» اشاره شده است. ازجمله 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، بیشتر با رویکردی مارکسیستی، شعر بیژن الهی را نقد می‌کند.

پایان‌نامه‌ی بهار علیزاده در سال ۱۳۹۷ با عنوان «بررسی شعر به‌مثابه اثر هنری از دریچه‌ی شعر دیگر بر پایه‌ی آرای سمبولیست‌های فرانسوی» از اولین پایان‌نامه‌هایی است که «شعر دیگر» را بررسی کرده‌اند. این پژوهش، مؤلفه‌های هنری «شعر دیگر» را جست‌وجو کرده و با هدف بررسی «شعر دیگر» به‌مثابه اثر هنری و بررسی شباهت‌های آن با سمبولیسم فرانسوی، دست به پژوهش زده است. این اثر، نکات قابلِ‌تأملی را درباره‌ی جریان «شعر دیگر» بیان می‌کند و بررسی همدلانه‌ای دارد؛ اما هدف از این بررسی‌ها، تأملی فلسفی در آثار «شعر دیگر» نیست.

تأویل‌پذیری و آشکارگی زبان

برای درک آنچه هایدگر درباره‌ی زبان می‌گوید، باید در نسبت هستی و زبان اندیشید.

1. Iain Thomson

طرح مسئله‌ی هستی، محور اساسی اندیشه‌ی وی است و به همان نسبت که در دوره‌ی دوم فکری‌اش (۱۹۳۰) مسئله‌ی هستی برجسته‌تر می‌شود، مسئله‌ی زبان نیز جایگاهی محوری پیدا می‌کند. این امر نشان‌دهنده‌ی نسبت تنگاتنگی است که هایدگر برای زبان و هستی و قائل است. (بیمل، ۱۳۹۶: ۴۶)

هستی «ذاتِ پوشیده‌ی حقیقت را شکل می‌دهد.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۲۴) یعنی برای درک هستی ابتدا با حقیقت است که مواجه می‌شویم. هایدگر بیان افلاطون را که آغازگر دوره‌ی متافیزیکی است، درباره‌ی حقیقت نامناسب می‌داند. افلاطون حقیقت را مطابقت تعریف می‌کرد؛ اما هایدگر حقیقت را آشکارگی تعریف می‌کند که در زبان یونانی «آلثیا»[1] نام دارد. «نانهانی موجودات را یونانیان آلثیا می‌نامیدند و ما آن را حقیقت می‌نامیم.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۲۸) بیان این نکته ضروری است که هایدگر مطابقت را نفی نمی‌کند، بلکه مطابقت را وابسته به امری اساسی‌تر می‌داند که همان حقیقت به‌معنای آشکارگی است.

زبان به این جهت ذاتاً تأویل‌پذیر که نسبتی با آشکارگی و حقیقت دارد. زبان بستری را برابر ما می‌گسترد تا در آن موجودات همان‌گونه که هستند به ساحت آشکارگی درآیند. (بیمل، ۱۳۹۶: ۱۶۲) انفتاح و آشکارگی امری است که فی‌نفسه در حال تغییر است. دلیل هایدگر این واقعیت است که در میان متفکران دوره‌ی یونان، قرون وسطی و دوره‌ی جدید، موجودات به‌نحوه‌های گوناگونی تلقی شده‌اند و این بدان معناست که موجودات به طرق گوناگون خودشان را آشکار کرده‌اند. از نظر هایدگر تغییر در انفتاح و آشکارگی امری نیست که به اختیار ما باشد. ما نمی‌توانیم آشکارگی را مطابق میل خویش به وجود آوریم، بلکه صرفاً می‌توانیم درباره‌ی آن اندیشه کنیم؛ (بیمل، ۱۳۹۶: ۱۸۰)

درحالی‌که اشیا در نگاه متافیزیکی، ثابت و متعین قلمداد می‌شوند اما اشیا چیزهایی متعین و ثابت نیستند. ما در هر مواجهه‌ای که دور از تحمیل‌گری باشد، اشیا را خنثی و در مفهومی متصلب نمی‌یابیم. اگر زبان ساحت آشکارگی چنین موجوداتی باشد، آنگاه کلمه‌ها نیز با معانی متعین و ثابت بر ما آشکار نخواهند شد؛ بنابراین زبانی که فارغ از تحمیل‌گری باشد از قصد ما فراتر رفته و با *تلألؤ* وجوه گوناگونش، کلمه نیز نزد ما متلون می‌شود. درواقع این تأویل‌پذیری ناقض آن نیست که یک کلمه به یک امر دلالت کند، بلکه گویای این امر است که آن امر خود، آن چنان که هست بدان توجه شود، تمامی‌ناپذیر در نظر خواهد آمد. (هایدگر، ۱۳۹۶: ۱۵۰)

هر کلمه به‌طور کلی به گستره‌ای از نوسان و تغییر دلالت تعلق دارد. این امر نیز در راز زبان بنیاد دارد. تفسیر زبان از

1. Aletheia

دو حال خارج نیست: یکی تحویل زبان به سیستمی صرف از نشانه‌ها که به‌صورتی واحد و بالسویه برای هر کس قابل استفاده است و به این صورت همچون امری الزامی خود را حاکم می‌کند و دو دیگر این‌که زبان در لحظه‌ای بزرگ امر فرید و یگانه‌ی یک‌باره‌ای را در بیان می‌آورد که تمامی‌ناپذیر می‌ماند زیرا که هماره آغازین است و از همین رو ورای دسترس هرگونه هم‌سطح‌سازی است. (هایدگر، ۱۳۹۶: ۳۶۰)

آنچه بیان شد، بیشتر ناظر به آشکارگی حقیقتِ اشیا در بستر زبان بود؛ اما زبان نسبتی با خود حقیقت دارد. با در نظر آوردن و بررسی حقیقت، با همه‌ی آزادی رفتارش، می‌توان به تأویل‌پذیری زبان اندیشید و در آن تفکر کرد.

حقیقت و «دیالکتیک حضور و غیاب» (تنازع «عالَم» و «زمین»)

هایدگر زبان را آشکارگی و انفتاح می‌داند؛ نامستوری‌ای که حقیقت یا همان «آلثیا» است. اگر زبان امری متعین و ثابت نیست، از آن جهت است که نسبتی بنیادین با حقیقتی دارد که به نظر هایدگر پویا است. «حقیقت» محل تنازع دو قطبِ عالم و زمین، حضور و غیاب و ظهور و بطن است. زبان اگر محل رخداد حقیقتی است که چنین تنازعی را در خود دارد، نمی‌تواند دلالتی تک‌ساحتی و بی‌گستره داشته باشد.

هایدگر برای ترسیم حقیقت و تعیین نسبتش با وجود چند دوره دارد. در بررسی حقیقیتِ حقیقت، در «منشأ اثر هنری»، هایدگر عالم و زمین را در مقابل یکدیگر وصف می‌کند، اما بعدها زمین به‌عنوان یکی از قلمروهای چهارگانه تلقی می‌شود. در این نگاه متأخر زمین دیگر در مقابل عالم نیست، بلکه بخشی از عالم است و در مقابل آسمان. (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۸۷)

در اینجا آن نگاهی را پی خواهیم گرفت که در «منشأ اثر هنری» به آن پرداخته شده است. چه، با توجه به این مقاله‌ی تأثیرگذار، بعدها می‌توان به ادامه‌ی سیر تفکر هایدگر دست یافت. هم‌چنین این مقاله گشت اول هایدگر و ورود او به دوره‌ی دوم فکری او را به‌خوبی نمایان می‌کند و نیز اثری است اثرگذار که خود هایدگر تا سال‌های آخر عمر، معانی اساسی مندرج در این مقاله را تأیید می‌کرد و به آن وفادار بود. به گفته‌ی فون هرمان[1] این مقاله یکی از مقالات مورد توجه هایدگر بود و همین‌گونه باقی ماند. (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۱۱۹)

هایدگر در این مقاله می‌گوید «نانهانی موجودات را یونانیان آلثیا می‌نامیدند و ما آن را حقیقت می‌نامیم.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۲۸) اما چنان‌که گذشت این «نانهانی»

۱. Friedrich-Wilhelm von Hermann

ثابت و ایستا نیست؛ بلکه جدالی در این بستر انفتاح در جریان است که ما از آن به دیالکتیک حضور و غیاب یاد می‌کنیم. «سرشت حقیقت در ذات خود همین مبارزه‌ی آغازین است که در ذات آن کانون عیان به چنگ می‌آید، کانونی که موجودات در آن قرار می‌گیرند و درعینِ‌حال خود را واپس، یعنی در خود، می‌نهند.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۵۴)

در سمتی از این نزاع زمین و در سوی دیگر آن عالم قرار می‌گیرد. زمین، توده‌ی جرمی رسوبی، یا سیاره‌ای که موضوع ستاره‌شناسی باشد نیست. زمین بستری است که پدیدارشدن همه‌ی آن چیزهایی را که پدیدارشدنی هستند پناه می‌دهد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۳۷) درعینِ‌حال که زمین پناهگاه پدیداری هر چیزی است، خود تنها در صورتی آشکار و روشن رخ خواهد نمود که به‌مثابه ذاتِ غیرقابلِ اکتشاف درک شود، چه، زمین آن ذاتی است که برابر هر کوششی برای اکتشاف، رو پنهان می‌کند و خود را نهان می‌دارد؛ (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۴۳) بنابراین زمین آن ذاتی است که ماهیتش پنهانی است و آشکاری‌اش به این نحو است که پرده به رخسار کشیده باشد. شاید این بیت از بیدل در وصف «زمین» مدنظر هایدگر، روشنگر باشد: «بس‌که چون گل پرده‌ها بر پرده شد سامان مرا / پیرهن در جلوه آیم گر کنی عریان مرا.» (بیدل، ۱۳۹۹: ۴۳) یا این سطرها از شعر بیژن الهی: «و دشت‌ها که سبزه می‌رویند / تا فراموش شوند. / اما از سبزه دشت به یاد می‌آید. / ای فتا دشت‌های بی‌سبزه». (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۳)

البته می‌بایست به این نکته نیز توجه داشت که «خود نهان داشتن زمین، تنها گونه‌ای در پرده ماندنِ یکنواخت و ایستا نیست؛ بلکه از دل این انبوه بی‌کران گونه‌ها و شکل‌های ساده می‌رویند.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۴۴) در مقابل زمین، عالَم حضور دارد؛ اما نمی‌توان گفت چون عالم در مقابل امری خودنهان‌کننده است؛ بنابراین مجموعه‌ی صرف چیزهای قابل شمارش و غیرقابل شمارش است. همچنین امری خیالی نیست که ما به چیزها افزوده باشیم. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۳۹و۱۴۰) عالم آن بروز خودآشکارکننده‌ای است که نظام ارزشی ما را روشن می‌کند و یک قوم تاریخی را برای گرفتن تصمیم‌های ساده و بنیادی قادر می‌سازد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

هرچند به تمایز ماهوی عالم و زمین اشاره شد؛ اما این دو هیچ‌گاه از یکدیگر جدا نیستند. عالم خود را بر زمین استوار می‌سازد و زمین نیز از میان عالم پیش می‌رود؛ اما تقابل آن‌ها جایی آشکار می‌شود که عالم به‌علت آشکارکنندگی ذاتی‌اش با زمین سر ستیز دارد و همچون گیاهی که از زمین سربرآورده می‌خواهد از آن فراتر برود. زمینِ پناه‌دهنده نیز می‌خواهد عالم را به خویش بخواند و در خود فروبلعد. این تقابل هرچند یک مبارزه است اما مبارزه‌ای نیست که به تباهی منجر شود؛ بلکه این مبارزه، زمین و عالم را به سرشت حقیقی خویش بازمی‌گرداند و در ماهیت خود مستقرشان می‌سازد. تقابل این دو تنها ستیزه نیست، زمین اگر بخواهد در همان

حالِ فروبستگی خود آشکار شود، نیازمند ساحت آشکار عالم است. همچنین عالم یا جهان نیز برای آن‌که ببالد و جهنده باشد، می‌بایستی خود را بر بنیانی استوار بنا نهد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۴۶)

پوئسیس و دیالکتیک حضور و غیاب

نسبت اثر هنری و دیالکتیک حضور و غیاب را می‌توان از دو جهتِ هنرمند و مخاطبِ اثر هنری بررسی کرد. برای بررسی این نسبت از جهت هنرمند، تأمل در مفهوم خلق و «پوئسیس» کارساز خواهد بود. شعر آفرینش است و «آفرینش شعری خود نوعی ساختن است.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۶) اساساً «اگر بتوان مشخصه‌ی متمایزکننده‌ای برای اثر هنری ذکر کرد، مشخصه‌ی خلق شدن آن است.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۵۶) اما این خلق به‌نحوی عادی نیست. هایدگر برای توضیح مفهوم خلق در اثر هنری، به فرهنگ یونان باستان مراجعه می‌کند؛ چراکه یونانیان باستان در دوره‌ی پیشامتافیزیک زیسته‌اند و از این جهت به حقیقت نزدیک‌تر بوده‌اند. آفرینش در یونانی، به‌معنی «پوئسیس» است.

> مدخل هایدگر برای بحث از ناپوشیدگیِ یونانی هستی از راه زبان صورت می‌گیرد. او به ملاحظه‌ی این مطلب می‌پردازد که واژه‌ی یونانیِ به ظهور رسانیدن «پوئسیس» است. خودِ «پوئسیس» به دو گونه تقسیم می‌شود: اول به‌ظهوررسانی بدون کمک و یاری انسان، همچون شکفتنِ غنچه‌ای و تبدیل شدنش به گل. ازاین‌گونه به‌ظهوررسانی در زبان یونانی تعبیر به فوزیس می‌شود؛ واژه‌ای به‌معنای طبیعت. دوم، به‌ظهوررسانی با کمک و یاری انسان که در این گونه از به‌ظهوررسانی صنعتگر، یا «تکنیسین»، به «شکوفایی» طبیعت یاری می‌رساند. یونانیان این‌گونه از به‌ظهوررسانی را «تخنه» می‌خوانند. (یانگ: ۱۳۹۴: ۷۸)

آفرینش در شعر به این معناست که در آن اجازه می‌دهیم تا چیزها آنچه را که هستند، به ظهور آورند. در این نوع از آفرینش تحمیلی در کار نیست؛ بلکه فرآیندی است که هنرمند، در آن رخصت می‌دهد هر چیز همان‌طوری که هست باشد. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۳۰) با تأمل در فرایند آفرینش هنری، می‌توان آفرینش، به معنای «پوئسیس» و دیالکتیک حضور و غیاب را بیش‌ازپیش درک کرد؛ چراکه «آفریده‌شدگیِ اثر بی‌گمان تنها می‌تواند براساس فرآیند آفرینش آن درک شود؛ ازاین‌رو ما چاره‌ای نداریم جز آن‌که در چهارچوب واقعیت‌های موجود به درون فعالیت هنرمند وارد شویم.»

(هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۵۸و۱۵۹)

نجار به چوب نگاه می‌کند. چوب از خود، بودن‌های بی‌شماری را به‌مثابه امکان، در نگاهِ صاحب‌هنرِ نجار عرضه می‌کند. نجار از آن جهت نجار است که چوب را می‌داند و می‌تواند به‌درستی به آن نگاه کند؛ از آن جهت که «تخنه، بیان‌کننده‌ی شیوه‌ای از دانستن است. دانستن یعنی دیدن در گسترده‌ترین معنای آن، یعنی درک آنچه حاضر است، آن هم بدان‌گونه که هست.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۶۰) نجار در پاسخ به آنچه از چوب می‌بیند، با فعلش رخصت می‌دهد تا چوب، بودنش را در بهترینِ شکل‌های ممکن، مثلاً صندلی، به ظهور برساند؛ همچنان که میکل‌آنژ، داودی را امکانی نهان در دل سنگ بود، رهایی بخشید و اجازه داد سنگ، بودن خود را به عرصه‌ی نانهانی درآورد. (تامسون، ۱۳۹۵: ۱۲۲)

این نوع خلق که از استیلاورزی دوری می‌کند و اجازه می‌دهد چیزها همانی باشند که هستند، نشانه‌های روشنی را در اثر به‌جا خواهد گذاشت. همین نشانه‌ها هستند که مخاطب را به دل اثر و دیالکتیک حضور و غیاب می‌کشانند. آن نشانه این است که عناصر هنری، در خدمت هدف و غایت دیگری محو و استحاله نمی‌شوند؛ بلکه به‌عکس، نمودی تازه پیدا می‌کنند. این به‌خلاف اتفاقی است که در ابزار رخ می‌دهد. هایدگر دراین‌باره می‌گوید:

> ازآنجاکه کالا به‌واسطه‌ی کارایی و کاربردی تعین یافته است، آنچه را که از آن تشکیل شده است به کار می‌گیرد؛ برای مثال سنگ در ساختن کالایی مانند تبر به کار گرفته شده و مورد مصرف قرار می‌گیرد. ماده‌ی سنگ در ذات کارایی خود از بین می‌رود. مواد مورد استفاده هر اندازه در کالا بودن کالا کاربرد ساده‌تری داشته باشند به همان نسبت بهتر و مناسب‌تر به شمار می‌آیند؛ ولی هنگامی که یک اثر هنری، مانند آن معبد یونانی، عالمی را برپا می‌کند نه‌تنها مواد کار را ناپدید نکرده است بلکه به آن ظهور و بروزی تازه بخشیده است [...] خود اثر پس می‌نشیند و در مقابل تجلی خیره‌کننده‌ی سنگ، رنگ می‌بازد. (هایدگر: ۱۳۸۹: ۱۴۲)

برای مثال، سنگ بودن سنگ در مجسمه نه‌تنها پوشانده نمی‌شود؛ بلکه ما را به خود متوجه می‌کند. همچنین در نقاشی، رنگ در تصویر محو نمی‌شود؛ بلکه ورای طریقیت، برای ما موضوعیت پیدا می‌کند. در شعر نیز بیش‌ازپیش متوجه حضور کلمات می‌شویم و چنین نیست که در خوانش شعری، بتوانیم به‌سادگی از کلمات عبور کنیم. این نشانه، در نقاشی ون‌گوگ همان لکّه‌ی رنگی است که درعینِ آن‌که در

تصویری از یک کفش قرار گرفته و نیز نقش‌های دیگری را می‌گسترد، رنگ‌بودن خود را حفظ می‌کند و در تصویربودنِ صرف استحاله نمی‌شود. در بخش بعد به این لکّه‌ی رنگ و تحلیل هایدگر از آن اشاره‌ای خواهیم داشت.

فهم به‌مثابه‌ی «عالَم»، در دیالکتیک با «زمینِ» متن

با توجه به دیالکتیک و رخدادی که در حقیقت موجودات و در حقیقتِ خود حقیقت ساری است، زبان که محل رخداد حقیقت است نیز می‌بایست دارای چنین دیالکتیکی باشد؛ اما دیالکتیک حضور و غیاب چگونه به‌مثابه تأویل‌پذیری نمود پیدا می‌کند؟ هنگامی که شعری تصویری را بر ما عرضه می‌دارد، درعینِ‌حال همان تصویر را درمی‌شکند و در خود فرومی‌بندد و همچنین تصویری دیگر را برابر ما آشکار می‌سازد. گویی فهم ما از شعر عالَمی است که از شعر برخاسته و در کلمات که زمینِ رویش فهم ما هستند، فرومی‌شکند. درباره‌ی فهم و روشنگری شعر، بیژن الهی سخنی از هایدگر را چنین به فارسی برگردانده است:

> روشنگری [شعر]، هرچه توانا و هرچه ناتوان باشد، همیشه این درباره‌اش صدق می‌کند: برای این‌که آنچه در شعر، شعریتِ محض است، اندکی روشن‌تر بایستد، گفتار روشنگرانه می‌باید هرباره خود را و کوشیده(ها)ی خود را فروشکند. برای خاطر شعریت، روشنگری شعر باید سخت‌کوشی کند که خود را زائد گرداند. آخرین، اما نیز دشوارترین گامِ هر تعبیر عبارت از این است که با روشنگری‌هایش در برابرِ حضورِ محضِ شعر ناپدید شود. (هلدرلین، ۱۳۹۴: ۲۲۷و۲۲۸)

روشنگری به‌علت آشکارکنندگی‌اش، همانا عالَم است و خود شعر در این نسبت، به‌مثابه محلی که همه‌ی تعابیر و روشنگری‌ها را در خود پناه می‌دهد و پشتیبان است، همانا زمین است. هایدگر با این تذکار ما را دعوت می‌کند تا با شعر مواجهه‌ای شاعرانه داشته باشیم و اجازه دهیم تا شعر همان‌گونه که هست، به‌مثابه رخدادی همیشگی، بر ما عرضه شود.

تأویل‌پذیری به‌مثابه دیالکتیک حضور و غیاب را می‌توان در پدیدارشناسی هایدگر از نقاشی «جفتی کفش» ون‌گوگ یافت. ایئن تامسون ما را دعوت می‌کند تا به اقتفای هایدگر، به نیستی درباره‌ی این جفت کفش به قدرِ کفایت توجه کنیم. اگر ما به این نیستی به‌مثابه فضای غریبی که این کفش‌ها را مانند محیطی زیرین و درعینِ‌حال پوشاننده احاطه کرده است، توجه کنیم، صورت‌هایی شکل‌ناگرفته شروع به پدیدارشدن می‌کنند. این صورت‌ها پیش از آن‌که شکل کاملی به خود

بگیرند درهم می‌شکنند.

> پس‌زمینه‌ی نقاشی نه‌تنها به‌نحو ناپیدا تصویر کفش‌ها را در پیش‌زمینه برپامی‌دارد، بلکه وقتی توجه خود را به این پس‌زمینه‌ی معمولاً ناپیدا معطوف می‌سازیم، می‌توانیم متوجه شویم که همچنان اشکال شکل‌نگرفته‌ی دیگری عرضه می‌دارد که در برابر این‌که هیئتی استوار به آن‌ها داده شود مقاومت می‌کنند. (تامسون، ۱۳۹۵: ۱۰۰)

در پدیدارشناسی این نقاشی، هایدگر اشاره می‌کند که این کفش‌ها متعلق به پیرزنی کشاورز است؛ درحالی‌که در نقاشی اثری از صاحب کفش‌ها نیست و حتی شاپیرو[1] در اعتراض به هایدگر، شواهدی ذکر می‌کند که این کفش‌ها، کفش‌های خود ونگوگ است. (تامسون، ۱۳۹۵: ۱۳۷) آنچه هایدگر را بر آن داشته تا بگوید این کفش‌ها، کفش‌های پیرزنی کشاورز است، نمونه‌ای است از دیالکتیک حضور و غیاب. اگر به درونه‌ی این کفش‌ها به‌دقت توجه کنیم، نقشی از سر، نیم‌تنه و بازوهای پیرزنی که بیلچه‌ای به دست دارد، نمایان می‌شود. با توجهِ بیشتر به درونه‌ی تاریک کفش، نقشِ پیرزن در چند تکه رنگ که منشأ برآمدن چنین نقشی است، فرومی‌شکند. در نقاشی، رنگ‌ها زمین، رویاننده و پناه‌گاه نقش‌هایی هستند که همچون گیاه سر برمی‌آورند و باز در غیابِ زمین فرومی‌غلتند. در شعر نیز تداعی‌ها و روشنگری‌ها از دل کلمه‌ها سر برمی‌آورند و باز در کلمه‌ها فرومی‌شکنند. این همان تأویل‌پذیری‌ای است که در اثر هنری، شعر و زبان حضور دارد. مخاطب اگر تعابیر خود را از هنرِ بزرگ، یگانه تعبیر درست نداند و بدون تحمیل‌گری برابر آنچه حاضر است تسلیم باشد، خود را در دل چنین دیالکتیکی خواهد یافت؛ چه، «هنر بزرگ تا آنجا که بزرگ است، واجد چهره‌های بی‌شماری است.» (یانگ، ۱۳۹۴: ۷۷)

زندگی‌نامه و زیست شاعرانه‌ی بیژن الهی

بیژن الهی در کنار سرایش اشعاری متفاوت از وضع آن روزها، مباحثی را در میان شاعرانِ گردِ خود مطرح می‌کند و درواقع، با فعالیت بیژن الهی و دوستانش جریانی شعری شکل می‌گیرد که ما امروزه آن را به نام «شعر دیگر» می‌شناسیم. نیز بیژن الهی، به چاپ و گسترش شعر شاعران همسو با خود مدد می‌رساند. در میان شاعران «شعر دیگر»، سرحلقه، بیژن الهی است؛ چه، او محبوب‌ترین و باسوادترین این شاعران محسوب می‌شود. (کیارس، ۱۳۸۸: ۲)

بیژن الهی پس از مدتی که به نقاشی مشغول بود به شعر می‌پردازد و با مدد

1. Meyer Schapiro

فریدون رهنما، شاعر و فیلمساز، به فضای رسمی شعر آن دوره راه می‌یابد و اولین شعرش، در کتاب دوم «جُنگ ادبی طرفه»، به سال ۱۳۴۳، منتشر می‌شود. او زبان‌های گوناگونی چون یونانی، عربی، انگلیسی و فرانسه را فرامی‌گیرد و آثار متنوعی را از این زبان‌ها ترجمه می‌کند: از عربی آثار حلاج، ابن‌عربی و دیوان شعر منسوب به حضرت علی علیه‌السلام؛ از انگلیسی آثار ویلیام بلیک،[1] تی. اس. الیوت، جیمز جویس، ویلیام شکسپیر و ادگار آلن پو؛[2] از فرانسوی آثار آرتور رمبو، هانری میشو، پل الوار[3] و فلوبر؛ از یونانی کنستانتین کاوافی و از اسپانیایی لورکا. همچنین می‌توان به ترجمه‌های دیگری از هولدرلین (آلمانی)، اُسیپ ماندلشتام (روسی) و ولادیمیر نابوکوف[4] (روسی) و... اشاره کرد.

> او در سرایش، شاعری پرکار محسوب نمی‌شود؛ در عوض برای ویرایش و بازنویسی اشعار خود اهتمام بیشتری نشان می‌دهد. (حسینی، ۱۳۹۲) او نهایتاً، تنها یک مجموعه شعر را، به نام *دیدن* آماده‌ی چاپ می‌کند؛ البته پس از مرگش مجموعه‌ای به نام *جوانی‌ها* که ظاهراً به انتشار بیشتر اشعارش رضایت نداشته، چاپ می‌شود؛ اما فراتر از بررسی‌های تاریخی، کیستی بیژن الهیِ شاعر و هنرمند، در آثار اوست که هویدا می‌شود. چه منشأ هنرمند شدنِ هنرمند، اثر هنری است؛ همچنان‌که منشأ اثر هنری نیز هنرمند است؛ درواقع هردوی این‌ها به‌واسطه‌ی خود هنر است که موجودیت یافته‌اند. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۰۴)

شعر و حقیقت از منظر بیژن الهی

حال چه نسبتی میان شعر فارسیِ بیژن الهی با آنچه هایدگر گفته وجود دارد؟ برای رسیدن به پاسخ، ابتدا به برخی از گفته‌های بیژن الهی در رابطه با شعر نگاهی می‌کنیم و قرابتش را با آنچه هایدگر از شعر می‌شناخت می‌جوییم. بیژن الهی نسبتش را با شعر در فضای حقیقت‌جویی و عرفان است که می‌بیند؛ نه به این معنا که حقیقت و عرفان را از پیش کنار خود داشته و با شعر به بیان آن دست زده است، بلکه می‌گوید «ما در شعر، عرفان می‌کنیم». (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۴۴) این حرف بدان معنا است که معرفتِ حقیقت نسبت به زبان، شعر و خلق اثر هنری پیشینی نیست؛ بلکه حقیقت و آشکارگی، اول‌بار در زبان رقم می‌خورد. این مطلب با آنچه هایدگر در نسبت حقیقت

1. William Blake
2. Edgar Allan Poe
3. Paul Éluard
4. Vladimir Nabokov

و شعر بیان می‌کند سخت مطابق است.

> حقیقتی که خود را در اثر بروز می‌دهد، هرگز نمی‌تواند نتیجه‌ی آن چیزی باشد که از پیش واقع شده است. بدین‌سان، آنچه به‌وسیله‌ی هنر پایه‌گذاری می‌شود، هرگز با آنچه از پیش حاضر و مهیا بوده است قابل برابری نیست. (هایدگر، ۱۳۹۶: ۱۸۱)

نیز بیژن الهی درباره‌ی نسبت شعر و حقیقت چنین گفته است: «شعر تعقیب حقیقت است از بیراهه.» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۴۴) این سخن کوتاه علاوه بر آن‌که به نسبت شعر و حقیقت اشاره می‌کند، مشعر به پویایی و گریزپایی حقیقت است. از این حیث نیز قرابتی هست میان آنچه هایدگر از حقیقت می‌گوید و درکی که الهی از آن دارد. هایدگر حقیقتی را که در اثر هنری در کار است، جدالی می‌داند که میان عالم و زمین به نمایش گذاشته می‌شود. (بیمل، ۱۳۹۶: ۱۴۹) بیان‌های دیگر بسیاری در آثار هایدگر وجود دارد که شعر را نوعی اندیشه‌ی اصیل و اندیشه را تعقیب حقیقت می‌داند. (هایدگر، ۱۳۹۶: ۱۱۹)

> [هستی] در امتداد عقب‌نشینی‌اش ما را به خود می‌کشد، خواه بدان آگاه شویم یا هرگز بدان آگاهی پیدا نکنیم. زمانی که به سمتِ این عقب‌نشینی کشیده می‌شویم تا حدی همچون پرندگان مهاجر، گرفتار کششِ آن چیزی می‌شویم که ما را با عقب‌نشینی‌اش به سمتِ خود کشیده و مجذوب خود می‌کند. (یانگ، ۱۳۹۴: ۳۹)

اصل تأویل‌پذیری در آثار بیژن الهی

چنان‌که از نگاه هایدگر به بررسی شعر پرداختیم، تأویل‌پذیری از ویژگی‌های اصلی شعر است و این ویژگی با توجه به نسبت بنیادین شعر و حقیقت است که محقق می‌شود. بیژن الهی نیز که در شعر پی حقیقت می‌گردد و در سخنان و یادداشت‌هایش به این ویژگی اشاره کرده (محیط، ۱۳۹۴: ۱۹)، در اشعارش تأویل‌پذیری به‌مثابه «دیالکتیک حضور و غیاب» نمود ویژه‌ای دارد. بیژن الهی در مقدمه‌ی ترجمه‌ی *نیت خیر* اثر هولدرلین به این مسئله اشاره داشته است:

> همچنان‌که در رودخانه، موج‌ها، همان‌قدر که درهم‌آمیخته‌اند و به رودخانه وحدت‌بخش، از هم جدایند و هیچ‌کدام تکرار هیچ‌کدام نیست [...] به هر بازخوانشی، دست‌کم برای من، پاره‌ی در –ذهن– مکرر ندارد و درعینِ این‌که نمود ثابتی دارد، مثل Mobile های کالدر که در باد شکل‌شکل

می‌شوند، در وزش همیشه‌جاری ذهن شکل می‌گرداند و تحرکش گردانه‌های تمامی‌ناپذیرش را در ذهن مجال می‌دهد. (هلدرلین، ۱۳۹۴: ۱۹)

شعر مانند زمینی است که تداعی‌ها همچون عالَم از آن به جانب ما برمی‌خیزند و زمینِ شعر، این تداعی‌ها را باز به درون خود فروبرده و در هم می‌شکند تا تداعی‌هایی دیگر سر برآورند. این تنازع میان عالَم و زمین، ساختار حقیقت است که هایدگر در «منشأ اثر هنری» آن را تبیین می‌کند. در شعر «پریخوانی» الهی می‌توان تأویل‌پذیری شعر را بیش‌ازپیش پی گرفت:

در این نگین، / بر انگشتی ـ که زیر نور معین / می‌لرزد / از زور خستگی... / اکنون در این نگین، / او را ببین! / آزادی رفتارش / جنگلی را ماند در وَزِشی روشن، / به همان کمال و / هم به همان آسانی / که یکی دیگر را وجوهِ الماسی / تکذیب می‌کنند و تأیید می‌کنند. (الهی، ۱۳۹۳: ۶۰)

ماهیت شعر برای شاعر، پرسش‌برانگیز است و دور نیست که چیستی شعر در اشعار یک شاعر مورد بررسی قرار گیرد. این‌که شاعری در شعر خود با پرسش‌انگیزی خودِ شعر مواجه می‌شود، نشانه‌ای تأمل‌برانگیز است. هایدگر نشانه‌ی شاعران حقیقی را چنین بیان می‌کند: «نشانه‌ی این شاعران آن است که ماهیت شعر برایشان پرسش‌برانگیز است؛ زیرا آن‌ها شاعرانه در پی آن چیزی هستند که باید به‌وسیله‌ی آن‌ها بر زبان جاری شود.» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۲۵۲)

بیژن الهی در اشعار «پریخوانی»، «ببر» و «تاق‌های ضربی بغداد و تاق‌های ضربی دجله» مشخصاً درباره‌ی شعر تأمل کرده است. از این میان، برای بررسی تأویل‌پذیری به‌مثابه دیالکتیک حضور و غیاب، شعر «پریخوانی» را مورد تأمل قرار می‌دهیم. در شعر «پریخوانی»، نگینی داریم که تراش الماسی خورده و شاعر می‌خواهد در «زیر نور معین» آن را نگاه کند و به «دیدن» برسد؛ اما آیا شعر را می‌توان به‌شکلی تعین‌یافته دید؟ الماس بی‌رنگ است و قابل دیدن نیست، همچنان‌که ذات هنر و حقیقت؛ اما هنر در اثر هنری همچون الماسی تراش می‌خورد و در پرتو دیدن ما برق می‌زند و به دید می‌آید؛ اما این گوهر هیچ‌گاه به تعین درنمی‌آید، چراکه وجوه الماسی هرکدام به سویی دیگر سوسو می‌زنند و به‌عبارتی هر وجهی از الماس وجه دیگر را «تکذیب و تأیید» می‌کند.

«دیدنِ» ما نمی‌بایست یک وجه و یک تعبیر را بر شعر تحمیل کند؛ بلکه می‌بایست به‌نحوی باشد که به شعر مجال دهد تا عالم خود را بگسترد، همچنان که درخت‌ها از زمینِ جنگل می‌رویند و خود را تسلیمِ آزادیِ رفتار باد می‌کنند و این‌گونه

است که باد که نادیدنی است، دیده می‌شود و چنین است که گوهرِ بی‌رنگِ الماسی و همچنین شعریتِ شعر و حقیقتِ حقیقت. اگر ما گرفتار افسون تعین‌بخشی و تک‌ساحتی کردنِ هستی باشیم، هیچ‌گاه نادیدنی‌ها به دیدن نمی‌آیند. راه شکستن این جنون مدرن، دیدن مسلمانه‌ی رفتارِ چیزهای نادیدنی است. از همین جهت است که نام این شعر «پریخوانی» است. پریخوانی به‌معنای جن‌گیری است. در قدیم اجنه یا پریان را عامل گرفتاری کسی می‌دانستند که دچار جنون می‌شدند و برای درمانش، پریخوان با عمل پریخوانی او را از جنون می‌رهاند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ماده‌ی پریخوان) حال در این دوره‌ی جنونِ تحمیلگری، استیلاورزی و یک‌جانبه‌نگری، پریخوانان ما، شاعران‌اند که نگینِ نامرئی حقیقت را در معرضِ دیدن قرار می‌دهند.

علاوه بر این، اشعار بیژن الهی در ارتباط با یکدیگر نیز وجوه تأویل‌پذیر بیشتری را می‌گسترند. برای نمونه، دو شعر «افشا» و «خانه» را مورد نظر قرار خواهیم داد؛ اما پیش از آن به این نکته اشاره می‌کنیم که بیژن الهی، نیما یوشیج را از بزرگان شعر فارسی می‌داند. (الهی، ۱۳۹۶: ۵۵) الهی می‌خواسته راهی را که نیما گشوده، وسعت ببخشد. نیما سخنانی دارد که می‌توان آن‌ها را با توجه به ابهامِ تأویل‌برانگیز و تقابل تاریکی و روشنی، مورد تأمل قرار داد.

> همچنین باید بدانید آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست [...] راهی است که حتماً همه‌چیز در آن با وضوح نیست، بلکه در بسیاری از آن چیزها، روشنی‌ها، تاریک و پررنگ‌ها کم‌رنگ می‌شوند [...] خطوط ناآشنایی روشنی می‌دهد و رنگ می‌اندازد. (یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۳۶)

در نقلی که آمد، مفاهیم ابهام، کنهِ اشیا، تاریک شدن روشنی‌ها و روشن شدن خطوط ناآشنایی که تابه‌حال در نهان بودند تا حدی یادآور آن چیزی است که از هایدگر درباره‌ی تأویل‌پذیری گذشت. همچنین هایدگر، درباره‌ی ابهام‌برانگیزی و غیرعادی شدن آنچه به‌ظاهر عادی است باور دارد که:

> در حلقه‌ی بی‌واسطه‌ی موجودات، احساس در خانه بودن داریم. آنچه هست، آشنا، عادی و قابل اتکاست. مع‌هذا وضوح با نهان شدن دائمی در شکل مضاعف امتناع و تظاهر اشباع شده است. درنهایت آنچه عادی است، عادی نیست، غیرعادی و نامأنوس است. (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۵۳)

شعر بی‌ابهام چه با وزن، چه بی‌وزن، چه مقفا یا نامقفا، از آنچه نیما از شعر می‌خواست به‌غایت دور است؛ البته باید به یاد داشت این پیچیدگی و ابهام از جنس

معما نیست، بلکه راز هستی است. با توجه به نظر نیما، عمیق شدن در چیزها که همان شعر است، ما را متوجه بستر آن‌ها می‌کند؛ جایی که چیزها رقیق می‌شوند و مرزهایشان محو. چیزهایی که به‌ظاهر بی‌ربط‌اند در عمق با هم ممزوج می‌شوند و به هم مربوط؛ بنابراین در کار هنری، شکل‌های نو دم‌به‌دم گسترده می‌شوند. با این مقدمه، به سراغ دو شعر «افشا» و «خانه»، سروده‌ی بیژن الهی می‌رویم.

تو که خاموشی را پیش می‌کُنی، / تو که آبخند / می‌بری از یاد، / بعد هم که در زده / شد که باز کرده شود، / آن دایره‌های محو / اتفاق افتاد، / بس که می‌مُردی، / شِنَوای دری که می‌زدند / مثل یک لبخند. (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۲)

هم «در» و هم «لبخند» زدنی است؛ اما فقط این نیست؛ گشودگی هم هست. وا شدن لب برای خنده‌ای و دری که از مرگ گشوده است؛ ولی ما که بیرون مرگ ایستاده‌ایم، گشودگی مرگ را کجا می‌توانیم ببینیم؟ اگر قطره‌ای به آب بازگردد، در می‌زند. حلقه‌ی آب از نقطه‌ای بسته آغاز می‌شود و تا آنجا که محو نشده، همچنان بسته است؛ اما آنگاه که محو شد حلقه وا می‌شود، می‌میرد، شنوای دری که می‌زدند، مثل یک لبخند، چراکه «دیدن روی خویش یعنی مرگ.»

و چرا این خرابه‌ها مولیان مباد؟ / بوی آب که می‌آید، / روی آب که می‌خندی، / دایره‌ها دارد یاد ــ / و چرا این خرابه‌ها مولیان مباد ــ / امروز که در جوی‌ها نظر می‌بندیم / و دیدن روی خویش / یعنی مرگ. (الهی، ۱۳۹۳: ۱۸۵)

در این دو شعر، ارتباط میان تصاویری چون آب، لبخند، مرگ، دایره و از همه مهم‌تر: تقابل و دیالکتیک میان محو شدن به‌عنوان غیاب و به دید آمدن به‌عنوان آشکارگی، گسترده و چندوجهی می‌گردند.

باید به این نکته توجه داشت که سخنِ اصیل که همانا شعر است، برآمده از سکوتِ سرشاری است که هرگونه سخن گفتن را امکان‌پذیر می‌سازد.

«زبان به‌منزله‌ی [آن یگانه] گرد هم آورنده‌ی بنیادین امری خاموش و بی‌صوت و بی‌صداست که به تلفظ درنمی‌آید. از همین زبان به‌منزله لوگوس است که موهبت گفتن برای آدمی هست می‌شود. می‌توان گفت که آن یگانه گرد هم آورنده، یعنی زبان خاموش سکوت، همان زبان وجود است». (بیمل، ۱۳۹۶: ۲۲۹)

در نسبت سکوت و سخن نیز می‌توان جدالِ عالم و زمین را دید که سخن چون عالمی از زمینِ سکوت برمی‌خیزد. چنین سخنی که جدالِ حقیقت (جدال سکوت و سخن) در آن جریان دارد، می‌تواند تأویل‌برانگیز و گسترنده‌ی وجوه گونه‌گون شود. می‌توانیم اصالت سکوت و نسبتش با سخن را در یکی از اشعار بیژن الهی پی بگیریم که «ببر» نام دارد.

«زندانی این تشبیه! / بِپَر، بِپَسَر، بِدَر! / میله‌ها، نازنین، ادبیاتند، / می‌پرند اگر بِپَری، / یک آن که سفید می‌شوی، هشیار، / در هوای کاغذوار.» (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

زندانیِ تشبیه بودن، یعنی تنها سخن را و سوادِ کاغذ را دیدن و پی به سکوت نبردن. خویِ اصیلِ شعر را که همانا «آزادیِ رفتار» است، نباید در چند سطر متعین و متصلب گرفتار دید. شعرِ اصیل از میله‌های ادبیات که همان سطرهای سیاهِ روی کاغذ است می‌پرد، همچنان که خویِ ببر در خطوطِ کشیده بر تنش گرفتار نمی‌ماند. شعر از سفیدی کاغذ برمی‌آید و در خوانشِ شعر نیز می‌بایست در جریان آشکارگیِ حقیقت بود و در کار بودنِ آن را در حرکت از سوادِ میله‌ها به سفیدیِ کاغذ و از سفیدیِ کاغذ به سطرها پی گرفت.

چنان‌که گفته شد، شعر برای شاعر، پرسش‌برانگیز است و الهی نیز در بسیاری از شعرهایش، از شعر پرسیده است. او در پرسش از شعر که همانا برای او «تعقیب حقیقت است از بی‌راهه» به بی‌راهه‌های بسیاری گریز زده و گاه در جست‌وجوی حقیقتِ شعر در نقشِ کارآگاهی درمی‌آید؛ (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۳) چراکه شاعر و کارآگاه، هردو در پی حقیقت هستند. باری شاعر و مخاطب شعر به هر بی‌راهه‌ای باید بدوند تا به واحه‌ی حقیقت برسند؛ چراکه «واحه طبیعتاً / در صحراست، / جاکه راه‌ها همه بیراهه‌ست». (الهی، ۱۳۹۳: ۲۴) با توجه به این امر، خوانش احمد میراحسان را بر شعر کارآگاهی Dupin detects بیژن الهی مرور خواهیم کرد.

«آن یکی خال به پیشانی داشت، / نقشه هم دقیق بود: حفره‌ای در سقف... / و ماه در خسوف... / هر دو تو آمده بودند ولی بَعد فضای سفید بود، / خیرگی شده بود، از درون / یا بیرون، / حتم نداریم، وگرنه ساده‌تر می‌بود: / شاید برقِ جواهر بیرون / از حدِّ تصور بود، یا شاید / صاحب‌خانه غفلتاً کلید چراغ را زده بود. / هر دزد، به جا، ثابت شد، / صاحب‌خانه به جا و ثبوتِ این همه، باری، ثبوتِ نور شد / اینجا، درین اتاق ـ با این اثاثِ ساده: یک میز / و روی قفسه / یک مجسمه‌ی شیوا ـ / در عکسی، / نقطه‌ی شروعِ ردیابی ما، سفید، واقعاً سفیدِ سفید...

/ و حتم نداریم که از نوردیدگی‌ست، / که دوربینِ بی‌صاحب را / جای تاریکخانه در فضای نورانی / باز کرده‌اند، یا از اصل / عکسی نگرفته بوده‌اند.» (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۳)

عنوان این شعر چه چیز را بر خواننده‌ی آگاه طرح می‌کند؟ و کدام رابطه‌ی بینامتنی در اینجا نقش عریان‌کننده دارد؟ کسانی که با کارهای ادگار آلن پو، با شخصیت «دوپن» آشنا هستند، ناگهان با یک بارقه و پرتو بر سراپای شعر روبه‌رو می‌شوند. دوپن همان کسی است که آفریده شدن شخصیت شرلوک هلمز مدیون اوست. ویژگی‌هایی که آلن پو برای او ساخته، این‌هاست؛ کارآگاهی باهوش که در جست‌وجوی حقیقت است و دستیاری خرفت دارد. بازی شباهت شاعر با دوپن، شاعر-جست‌وجوگر راز، بازی بین آگاه و ناخودآگاه و حضور آن دیگری، جملگی گویای شکل دادن عنصر غیاب، کاربرد عالی حذف و استفاده از فضای خالی برای حرکت نوآشنازدایی است که درزمینه‌ی آن چیزی عجیب ساخته می‌شود. روییدن نور از دل نوآر، ملاقات با خدا در متن، شگردهای روایت کارآگاهی و استفاده از آلن پو، ما را معطوف به حقیقتی در اعماق تجربه‌ی اشراقی می‌کند و این ملاقات غرب در شرق و شرق در غرب و تجلی مبهوت‌کننده‌ی روح اینِ آن دیگر در روایتی هوشمندانه و هنری است. این نکات معطوف به ظرفیت‌های تأویلی نام شعر بیژن الهی بود.

«آن یکی خال به پیشانی داشت، / نقشه هم دقیق بود:
حفره‌ای در سقف... / و ماه در خسوف... / هر دو تو آمده بودند
ولی بَعد فضای سفید بود، / خیرگی شده بود، از درون / یا
بیرون، / حتم نداریم، وگرنه ساده‌تر می‌بود». (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۳)

شعر بر اساس مؤلفه‌های روایت معمایی و نشانه‌شناسی آن، شروع می‌شود و بی‌مقدمه به آنچه گوهر این گونه‌ی روایی است می‌آویزد: مدرک‌هایی که به جا مانده و نشانه‌ها با ایجاز مورد اشاره قرار می‌گیرند. یک نشانه‌ی شناسایی: خالی بر پیشانی. اثر جرم: حفره‌ای در سقف که خبر از نقشه‌ای دقیق می‌دهد. زمان مناسب: ماه در خسوف. ظاهراً سرقتی صورت گرفته و ردی بر جاست. دال بر آن‌که هر دو تو آمده بودند؛ اما بعد با فضای سفید، یعنی محوشدگی و فضای خالی و خیرگی از درون یا بیرون روبه‌رو هستیم. ظاهراً همه‌چیز بر شگردهای ساخت روایت معمایی استوار است؛ اما ناگهان اولین نشانه‌ی ضد ژانر و یک دریافت شعری ظاهر می‌شود که نقش آشفته‌سازی را به عهده می‌گیرد و در پایان با بسط همین عنصر تازه، شعر به چیز دیگر تبدیل خواهد شد. اندکی بعد درمی‌یابیم که پرسش‌ها، گویی درباره‌ی یک مدرک جرم (عکس) شکل می‌گیرد. عکسی بازمانده از یک ربایش؛ البته این نکته را می‌بایست به خوانش میراحسان افزود که عکس، خود یک ربایش است از نور.

«شاید برقِ جواهر بیرون / از حدِّ تصور بود، یا شاید / صاحب‌خانه غفلتاً کلید چراغ را زده بود. / هر دزد، به جا، ثابت شد، / صاحب‌خانه به جا و ثبوتِ این همه، باری، ثبوتِ نور شد». (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۳)

مقصود از برق جواهر که بیرون از حد تصور بود، کدام جواهر است؟ جواهر رویه‌ی روایت، همان سنگ‌های خیره‌کننده در عالم بیرون است که جان‌مایه‌ی سرقت‌هاست؛ اما جواهر درون، خبر از دستبرد کدام جوهر باشندگان می‌دهد. روایت رویه، در برابر این سفیدی سفید و محوشدگی و غرق شدن همه‌چیز در نور، شگرد روایت عینی داستان پلیسی را پیش می‌برد. شاید صاحب‌خانه سر رسیده و غفلتاً کلید چراغ را زده و در این وضع که هر چیز سر جایش ثابت شده، ثبوت و ظهور و فرایند عکاسی، با نوردیدگی همراه شده و ثبوت این‌همه، باری ثبوت نور شد و ما حالا فقط نور را می‌بینیم و دیگر هیچ نمی‌بینیم که درواقع همه‌چیز در نور غرق است؛ چنان‌که ما با نور می‌بینیم و در نور می‌بینیم و نور را می‌بینیم و اما متوجه نیستیم و این اتاق (جهان) با این اثاث ساده، یک میز و روی قفسه، یک مجسمه شیوا کاملاً آگاهانه اشارتگر بازی آفرینش کیهانی است. روایت، باز با عدم قطعیت و حدس دیگری ادامه می‌یابد:

«و حتم نداریم که از نوردیدگی‌ست، / که دوربینِ بی‌صاحب را / جای تاریکخانه در فضای نورانی / باز کرده‌اند، یا از اصل / عکسی نگرفته بوده‌اند.» (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۳)

در این پایان‌بندی، ما با عناصر تازه‌ای از رابطه‌ی بینامتنی روبه‌رو می‌شویم. فیلم «آگراندیسمان» آنتونیونی، شک‌باوری و پرسش از واقعیت و ناواقعیت که حال به هستی‌شناسی نوری و عالم مثال افزوده شده و البته ما همواره با فضاهای خالی و حذف‌های جذاب و بدیع و خلاقی روبه‌رو هستیم که در شکاف آن‌ها تأویل شعر شکل می‌گیرد. ویژگی این شگردها کشاندن شعر به موضعی لاادری است و همچنان موضع جست‌وجوی قطعیت‌ناپذیر انسانی حفظ شده است و هوشمندانه، شعر از هر پاسخ متقن‌نمایی سر باز می‌زند و البته این اسلوب، نوعی ضدژانر است و با ساختار آلن پویی و رازگشایی دوپنی متفاوت است. (میراحسان، ۱۳۸۶: ۸۱-۸۳)

جا دارد در نکته‌ی نهایی به برخی علائم نگارشی که شاعر از آن استفاده می‌کند، اشاره‌ای شود. بیژن الهی، از علائم نگارشی خاصی استفاده می‌کند که برخی از آن‌ها به این جهت به کار می‌روند که وجوه تأویل‌پذیر شعر را آشکارتر کنند. در آخر مجموعه‌ی *دیدن*، در بخشی ذیل عنوان «چند تذکار» آمده که «تیرک بزرگ (ـ) وقتی دوگانه است و جمله‌ای را در میان می‌گیرد به‌مانند دو کمانک (هلالین) عمل می‌کند و وقتی تک

می‌آید نوعی جداکننده است و هم‌زمان ربط‌دهنده». (الهی، ۱۳۹۳: ۲۰۳) استفاده‌ای چنین از تیرک بزرگ که هم جمله را تمام می‌کند و هم به جمله‌ی بعد ربطش می‌دهد، ما را به این امر سوق می‌دهد که شعر را به چند وجه بخوانیم و تنها به وجهی از آن کفایت نکنیم. این شگرد، تأکیدی است بر چندوجهی بودن و تأویل‌پذیری شعر. در شعر «مرغِ سفید»، «می‌خواست» را که پس‌ازآن از تیرک بزرگ (ـ) استفاده شده، می‌بایست یک‌بار خواستنِ آب دانست و بعد، فقط خواستن.

«مرغِ سفید / حسینِ مظلوم تو را می‌طلبید. / تهِ دنیا، نقره نقره می‌شدی، / چه خبر آنجاست؟ / آب بودی، / می‌خواست. ـ / تا از روی صدا رفت و رسید / به یک اتاقِ سفید، / که از درون آب بود و از بیرون / زرد می‌نمود... / ماه در تو می‌طَرَبد. / چه لطیفی ای روح! / حسینِ مظلوم تو را می‌طلبد.» (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۵)

نتیجه‌گیری

این پژوهش در ابتدا، درباره‌ی تأویل‌پذیری از دیدگاه هایدگر به نکات ذیل دست یافت:

اولاً اشیا چیزهایی ثابت و متعین نیستند؛ بنابراین زبانی که بستر آشکارگی چنین چیزهایی است دارای گستره‌ای از نوسان و تغییر دلالت است.

ثانیاً، شعر محل رخداد حقیقت به‌معنای نانهانی (آلثیا) است. این رخداد، تنازع میان عالَم به‌مثابه حضور و زمین به‌مثابه غیاب است. دیالکتیک حضور و غیاب در فرآیند خلق اثر هنری، بسان پوئسیس مورد بررسی قرار گرفت. نیز دیالکتیک حضور و غیاب بسان تأویل‌پذیری، در فرآیند مواجهه‌ی مخاطب مورد بررسی قرار گرفت؛ به این نحو که فهم ما چونان عالَمی از زمینِ اثر هنری به ساحت آشکارگی می‌آید و باز در زمینِ اثر هنری فروکشیده می‌شود. درواقع همه‌ی فهم‌ها نهایتاً در غیابِ اثر هنری فرومی‌شکنند تا فهم‌های دیگری به آشکارگی درآیند؛ بنابراین، تأویل‌پذیری همین فرآیند همیشگی و نوشونده است.

با توجه به فرضیه‌های به‌دست‌آمده از آرای هایدگر و تطبیق آن‌ها با آثار بیژن الهی به نتایج ذیل دست یافتیم:

اولاً، آنچه بیژن الهی در یادداشت‌ها و مصاحبه‌هایش درباره‌ی نسبت شعر و حقیقت بیان کرده با آنچه هایدگر درباره‌ی این مفاهیم گفته، نسبتی معنادار وجود دارد.

ثانیاً، علاوه بر آن‌که اشعار بیژن الهی تأویل‌برانگیزند، در برخی از اشعار، ماهیت شعر مورد تأمل شاعرانه قرار گرفته شده است. این تأملات شاعرانه، دیالکتیک

حضور و غیابی را تصویر کرده‌اند که می‌توان آن را با آنچه هایدگر گفته، بررسی و تفسیر پدیدارشناسانه کرد.

منابع

۱. الهی، بیژن (۱۳۹۳)، *دیدن*، تهران: بیدگل.

۲. الهی، بیژن (۱۳۹۶)، «ترجمه از زبان عالم و آدم»، *این شماره با تأخیر ۶*، تهران: آوانوشت، چاپ دوم.

۳. بیمل، والتر (۱۳۹۶)، *بررسی روشنگرانه‌ی اندیشه‌های مارتین هایدگر*، ترجمه‌ی بیژن عبدالکریمی، تهران: سروش، چاپ چهارم.

۴. تامسون، ایئن (۱۳۹۵)، *زیبایی‌شناسی هایدگر*، ترجمه‌ی سید مسعود حسینی، تهران: ققنوس.

۵. حسینی، فرزام (۱۳۹۲)، «بیژن الهی نخواست شاعر رسمی باشد»، *روزنامه‌ی اعتماد*، دوره‌ی ۲۸۶۲، ۱۴۰۱/۰۳/۰۴.

۶. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه‌ی دهخدا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۷. دهلوی، بیدل (۱۳۹۹)، *دیوان بیدل دهلوی*، تصحیح اکبر بهداروند، تهران: آگاه، چاپ پنجم.

۸. رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱)، *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، تهران: نگاه.

۹. کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۸)، *هیدگر و هنر*، ترجمه‌ی محمدجواد صافیان، اصفهان: پرسش.

۱۰. کیارس، داریوش (۱۳۸۸)، «قضیه‌ی بیژن الهی»، *هفته‌نامه‌ی ندای بهبهان (پژان)*، دوره‌ی ۵.

۱۱. لطافتی، رؤیا و بیتا معظمی فراهانی (۱۳۹۹)، *ادبیات تطبیقی در نوسان*، تهران: سمت، چاپ دوم.

۱۲. محیط، هادی (۱۳۹۴)، «رقیق و سبک و پرپری» (گفت‌وگو با بیژن الهی)، *ماهنامه‌ی ادبی-هنری هنگام، شماره‌ی ۱۴ و ۱۵*.

۱۳. میراحسان، احمد (۱۳۸۶)، «بداء الهی»، *آیینک (دفتر اول)*، شیراز: نوید شیراز.

۱۴. نوری‌علاء، اسماعیل (۱۳۴۸)، *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، تهران: بامداد.

۱۵. هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، *شعر زبان و اندیشه‌ی رهایی*، ترجمه‌ی عباس منوچهری، تهران: مولی، چاپ دوم.

۱۶. هایدگر، مارتین (۱۳۹۶)، *چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟*، ترجمه‌ی سیاوش جمادی، تهران: ققنوس، چاپ چهارم.

۱۷. هلدرلین، فریدریش (۱۳۹۴)، *نیتِ خیر*، برگردان بیژن الهی، تهران: بیدگل.

۱۸. یانگ، جولیان (۱۳۹۴)، *هایدگر واپسین*، ترجمه‌ی بهنام خداپناه، تهران: حکمت.

۱۹. یوشیج، نیما (۱۳۵۱)، *حرف‌های همسایه*، تهران: دنیا، چاپ دوم.