

## تجربه‌ی پدیداری شعر

### پیمان وهاب‌زاده

آمده‌ایم.

پس آگاهی به رخدادگی شعر یک آگاهی تاریخی-دورانی است که در زمان‌های بینابینی میان دو دوره‌ی هژمونیک شعر- میان دوره‌ی فرسوده‌ی گذشته‌گرا، از سویی، و دوره‌ی تازه و پُرانرژی آینده‌گرا، از سوی دیگر - ممکن می‌گردد. دوره‌ی کوتاه بینابینی میان دوره‌های چیره‌ی سبکی و شناختی همانا زمان گسیختگی شناخت‌هاست.

تنها در گسیختگی شناختی - آنگاه که «نمی‌دانم» آگاهانه‌ترین جمله‌ها می‌شود - است که پدیداری شعر به منزله‌ی رُخداد را می‌توان تجربه کرد. این تجربه همانا تجربه‌ی دوره‌های کوتاه گسست و تجربه‌ی زمان‌های بینابینی است. به دیگر سخن، در دوره‌های کوتاه میان دو نظام شناختی شعری، شعر خود به «دشواری» فکری بدل می‌گردد و شناخت را ناچیز می‌کند. اهمیت درک مفهوم «تجربه» در همین جا نهفته است. سبک‌های هژمونیک پیشین - که برای دوره‌ای شعر را به ساحت‌های زبانی و اندیشگی ویژه‌ای محدود کرده، و این چنین، شعر را بازتاب زندگی جمعی دوره‌ی ویژه‌ای انگاشته و سپس آن را در ساحت روزمرگی و تکرار از توان و تازگی می‌انداختند - پیر و فرسوده می‌شوند. اقتدار این سبک‌ها (که خود نمودار نظام شعری چیره هستند) بر اقتصاد سیاسی شعر به تدریج از بین می‌رود. سبک‌ها و نگرش‌ها و شناخت‌های شعری که زمانی مسلم فرض می‌شدند و کمتر کسی در درستی آنها تردید می‌کرد (شعر شاملویی را به یاد آورید)، پذیرفتگی و معقولیت خود را به شدت از دست می‌دهند. درست در این هنگام - پیش از آنکه سبک و دوره‌ی شعری دیگری با انرژی تازه‌ای از راه برسد و به سبک هژمونیک و نظام شعری نوی فراروید - پدیداری شعر به منزله‌ی رخداد می‌تواند تجربه شود.

از این رو، تجربه‌ای چنین رادیکال، پیش از آنکه دستاورد نبوغ یا ژرف‌اندیشی فرد باشد، هدیه‌ای است از سوی زمان به

آگاهی به رخدادگی شعر ناگزیر آغاز جنبشی رهایی‌بخش است: جنبشی که چشم را از رنج جست‌وجو در هر آنچه در یک دوره‌ی تاریخی شعر خوانده می‌شود، آزاد می‌کند و اندیشه را به ساحت‌هایی فراسوی آنچه هست می‌خواند. تجربه کردن شعر، از این رو، نه جست‌وجو در پیش‌دادگی اکتونیت‌ها، که پوییش در آیندگی زوال‌ناپذیر ممکن‌ها می‌گردد. اکتونیتی که ما را دربرمی‌گیرد هرگز برآیند حضور آزادانه‌ی یک پدیده - و توافق جمعی و تاریخی بر سر شناخت آن - نیست. توافقی به تمامی اجماع‌گرایانه از این دست هرگز ممکن نیست، زیرا هر توافق جمعی درباره‌ی شناخت شعر همواره نشان‌گر حضور شناسنده‌های سربراهی است که در دوران تاریخی-شناختی معینی توسط گفتمان چیره بر شعر ایجاد شده‌اند. پس درک شناسنده‌هایی چنین از شعریت شعر از چارچوب‌های پیش‌داده‌ی حاضر در یک جامعه‌ی تاریخی فراتر نمی‌رود، و از این رو، نه درکی پوینده، که همانا تأیید مطیعانه‌ی روایت هژمونیک شناخت شعر در یک دوران تاریخی است. در این موقعیت هژمونیک که اکتونیت شعر رخدادگی آغازین آن را پنهان می‌کند، شناخت شعر پیش از خود شعر در فرهنگ حضور دارد و از این رو، شناختی است پیش‌اندر و هنجارمند، نه آزادانه یا هنجارستیز.

در دوره‌های چیرگی شناخت‌های هژمونیک، هستی و چیستی شعر چندان موضوع اندیشه نیست. این شناخت و سنجش شعر است که پرسش روز می‌شود. پرسش هستی‌شناسیک درباره‌ی شعر در غوغای ارزان جست‌وجو در سبک‌های موجود فراموش می‌گردد. شعر موضوع تحلیل‌های زیباشناسیک و نقدهای سیاسی و جامعه‌شناسیک می‌شود. این تحلیل‌ها و نقدها خود در بند شناخت‌های هژمونیک-دورانی هستند و معمولاً مرزهای شناختی خود را زیر پا نمی‌گذارند. به دیگر سخن، آنگاه که شعر را دقیقاً و کاملاً بشناسیم و شاعران بزرگ هر زمان را پیامبران‌والای شعر بدانیم، ناگزیر در دام گفتمان چیره‌ی شعری و تعریف(های) هژمونیک دوره‌ی ویژه‌ای از شعر گرفتار

آنها که از روزمرگی اقتدار خسته و بریده‌اند. آنان که گمشدگی در آسمان باز آزادی را بر خودیابی در قفس‌های زیبای سبکی، تجربه‌ی پدیداری را بر شناخت یافته‌ها، آموختن را بر دانستن، و سامان‌ستیزی را بر سامان‌گزینی برتری می‌دهند، تجربه‌گران بالقوه‌ی پدیداری شعر می‌شوند.

تجربه‌ی پدیداری شعر را می‌توان در نوشته‌ها و شعرهای دوره‌های بینابینی جست و جو کرد. در تاریخ شعر نوی فارسی سندی فراموش شده وجود دارد که درست ناظر بر این تجربه‌ی پدیداری شعر است. این سند تاریخی چیزی نیست جز بیانیه‌ی «شاهین» از دکتر تندرکیا. این سند بازتابی است از گمشدگی در دوره‌ی بینابینی میان شعر فرسوده‌ی کلاسیک - که شعر مشروطیت واپسین تلاش چشم‌گیر در زنده‌کردن آن بود - و آغاز شعر نو. بیانیه‌ی «شاهین» درست در آستانه‌ی آغاز قدرتمند شعر نیمایی پدیدار شد و به زودی با گسترش و سپس چیرگی شناخت‌شناسی شعر نیمایی به کلی فراموش شد. به سبب عدم دسترسی به نوشته‌های تندرکیا، در آنچه به دنبال می‌آید، مسأله‌ی تجربه‌ی پدیداری شعر را با تفسیری از بخش نظری دفتر شاهین یک، از منبعی دیگر، پی می‌گیرم. (۱)

■

بیانیه‌ی «شاهین» تاریخ ۱۳۱۸ را بر خود دارد. دکتر تندرکیا (به امضای خودش: پرتو دکتر تندر-کیا) پس از دریافت دکترای حقوق در فرانسه، در آغاز سال ۱۳۱۸ به ایران بازگشت. تجربه‌ی زندگی در اروپا تأثیر بزرگی بر پویش او در شعر داشت. «تماشای اروپا» - آنچنان که خود می‌نویسد - به زودی وی را از شعر کلاسیک جدا کرد تا، به گفته‌ی خودش، در سال ۱۳۱۷ «شالوده‌ی شاهین» ریخته شد. وی نخستین دفتر «شاهین» به نام شاهین یک را در شهریور سال ۱۳۱۸ منتشر کرد که دربرگیرنده‌ی مقدمه‌ای نظری و نمونه‌ای از شعر «شاهین» بود.

آغازگاه رویکرد نظری تندرکیا به شعر همانا جداسازی «معنی» و «لفظ» است. «سبک تازه‌ی سخن»، چنان که تندرکیا از «شاهین» - یعنی شعر نوی پیشنهادی تندرکیا - یاد می‌کند، در بیگانگی فزاینده‌ی «معنی» و «لفظ» در شعر فارسی ریشه دارد. یعنی حضور زنده‌ی شعر کلاسیک در طول سده‌ها معنی‌های معین و محدودی را به واژه‌ها تحمیل کرده، آنچنان که انسان

معاصر تندرکیا را - که در روند دگرگونی‌های اجتماعی و ادبی بس مهمی قرار گرفته - از ادبیات جدا می‌سازد. تندرکیا به درستی اما به گونه‌ای نهفته به تاریخت زبان که همواره زبان را به سوی فروستگی سوق می‌دهد، اشاره می‌کند. تاریخت زبان اگر راه را بر بسیاری از تجربه‌های شعری معاصر و اصیل نبندد، به یقین این تجربه‌ها را بس دشوارتر و تجربه‌گران آنها را حاشیه‌ای‌تر می‌کند. لیک ریشه‌ی بیگانگی میان «لفظ» و «معنی»، آنچنان که تندرکیا آن را تئوریزه می‌کند، برآمده از نگرش تندرکیا از زبان شعری است: نگرشی که بر دوگانگی و جدایی متافیزیکی واژه و معنی استوار است. چنین دیدگاهی همانا نگرش چیره‌ی دهه‌های آغازین سده‌ی کنونی در اروپا بود که برجسته‌ترین تئوری آن همانا نشانه‌شناسی فردیناند دوسوسور بود. این دوگانگی، مانند هر دوگانگی دیگر، به رابطه‌ای افقی میان دو عنصر اشاره نمی‌کند. بل از همان آغاز شکل‌یابی، به سیستمی پایگانی فرامی‌روید که در آن یک عنصر در جایگاهی فرادست و دیگری ناگزیر در موقعیتی فرودست قرار می‌گیرند. بدین ترتیب، جای شگفتی ندارد که اشاره‌ی تندرکیا به بیگانگی میان «معنی» و «لفظ» ناگزیر و بی‌درنگ به برتری معنی بر واژه می‌انجامد. چنان که وی می‌نویسد: «معنی جان لفظ است؛ لفظ نماینده معنی است.» آنگاه که واژه «لفظ» تنها نماینده‌ی معنی بشود، آنگاه که معنی به واژه جان بخشد، «لفظ باید هرچه بیشتر پیرو، ساخت و آئینه معنی باشد. معنی زنده و جنان است و به ما رنگارنگ و گوناگون جلوه می‌کند... پس برای این که سخن جاندار باشد می‌باید هرگونه قید لفظی را در هم شکست تا بدین گونه لفظ بتواند «آزاد» از معنی پیروی کند.»

روشن است که دغدغه‌ی تندرکیا همانا جست و جوی راهی است تا بتوان تجربه‌های زندگی سده‌ی بیستمی را در زبانی مدرن در شعر جست و جو کرد. اما در این جست و جوی نظری دشوار، وی رویکردی متافیزیکی را برمی‌گزیند. با اعطا نمودن ذاتی متعالی - یعنی «جان» - به «معنی»، تندرکیا معنی را به ساحتی والا و استعلایی می‌برد و بدین سان «جان» و «معنی» هر دو را در جایگاهی فراتر از ساحت جویندگی و پرسندگی ما ایمن می‌کند (جایگاهی که من آن را «بنیان» می‌نامم). اما، هم چنان که گفته شد، این کوشش گویای گونه‌ای اعتراض در برابر گرایش به سوی ثبات معنا-واژه‌ای در شعر کلاسیک فارسی - و نیز به گونه‌ای نهفته سرپیچی از سیستم هژمونیک شعر - است. زبان سیستمی از تمایزهاست که در آن معنای

هر واژه‌ای تنها از راه تمایز آن واژه از واژه‌های دیگر به وجود می‌آید. از این رو، رابطه‌ای تک به تک و ابدی میان معنی و واژه وجود ندارد و این به اهمیت زمینه‌ای بودن معنا-واژه اشاره دارد که شرط امکان مجاز و استعاره - و از این رو، تفسیر - است. و نیز، این امر به جدایی ازلی میان واژه و معنی - یا دقیق‌تر بگوییم، دلالت‌گر و دلالت‌یاب - پایان می‌دهد. دریدا به ما یادآوری می‌کند که هیچ دلالت‌گری نیست که در همان حال دلالت‌یاب نباشد و برعکس. (۲) از دیدگاه ساخت‌زدایی، «جان» جز «لفظ» و «لفظ» جز «جان» نیستند. شعر کلاسیک، عموماً، ناظر بر گرایش گفتمانی به سوی ثبات تمایزها و محدود کردن بازی‌های متنی بنیان بود (و هست) که در آن «رُخ یار» و «شراب» و «میخانه» و «صوفی» و مانند اینها از راه تفسیرهای یک بعدی، معنی را مستعمره‌ی مقوله‌ها و زمینه‌های تاریخی و گفتمانی معینی می‌کردند. برای مثال، «عشق» در شعر کلاسیک فارسی به گونه‌ای قراردادی دلالت‌گر تسلیم روح عاشق به جان متعالی یار بود و تقریباً هرگز به معنای عشق زمینی و تن‌خواهانه نبود. این فروستگی گفتمانی در شعر کلاسیک پدیده‌ای بود که با نوآوری نیما کم‌وبیش برانداخته شد، تنها برای آنکه با شاملو به شعر معاصر فارسی برگردد و برای دو دهه شعر فارسی را به سوی سکون و فروستگی بکشانند. (۳) تأثیر سنت پیش از آنچه بسیاری از شاعران امروز خواهند پذیرفت، ناخودآگاه جمعی آنان را شکل داده است. درک گستره‌ی نفوذ این ناخودآگاه جمعی فرهنگی نیاز به درجه‌ی بالایی از خودآگاهی بازتافتی دارد و این تلاشی است که بسیاری آگاهی یا اراده‌ی آن را ندارند.

به نظر می‌رسد که تندرکیا خود نیز به درک اهمیت چنین تلاش ستروگی آگاه نبود. «شاهین»، به گفته‌ی تندرکیا، آزادی از بندهایی است که شعر (کلاسیک) فارسی را به فروستگی و گنگی سوق داده و رابطه‌ی شعر با زندگی اجتماعی معاصر را بریده بودند. پس تندرکیا براندازی شعر کلاسیک را تنها برای بنیان نهادن قانون پیش‌داده و جهان‌شمول دیگری - «که قرن‌ها محور ادبیات ایران خواهد بود» - می‌خواهد. از این رو، بی‌درنگ پس از اشاره به «آزادی» (از قواعد شعر سنتی) علیه «اهمال» هشدار می‌دهد. گستره‌ی بی‌مرزی که ما را به دنیای ممکن‌های شعر خواهد برد، آنان را که ایمنی را در پناه بنیان‌ها می‌جویند دچار ترسی غریزی می‌کند. به سبب آنکه در نگرش تندرکیا «معنی» امتیاز خانه‌گزینی در

جایگاه برین و والا را دارد، پس تئوری تندرکیا به دوگانگی میان نظم و نثر - که هر دو در ساحت «لفظ» و آرایش‌های واژگانی قرار می‌گیرند - پایان خواهد داد. براندازی جدایی و دوگانگی دیرپای میان نظم و نثر بی‌تردید مهم‌ترین اندیشه‌ای است که تندرکیا به نظریه‌ی شعر نوی فارسی ارائه می‌دهد. برای تندرکیا، اما، برانداختن جدایی میان نظم و نثر همانا فروریزی هر یک در دیگری است: «همه دو گونه سخن را خوب می‌شناسند: نظم و نثر. ولی میانه‌ی این دو کیفیتی است که نه این است و نه آن. این کیفیت برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثم» بنامیم؟! نثم بازی ویژه‌ی خود دارد و شایسته‌ی آن است که مورد توجه شاهین ساز باشد.» «نثم» فرآورده‌ی فروریزی نثر و نظم در یکدیگر است. برای تندرکیا «برزخ نثم» خانه‌ی ماندگار شعر نیست؛ تنها منزلی است که شعر باید از آن بگذرد. پس «شاهین» «نه نظم است و نه نثم و نه نثر زیرا که هم نظم است و هم نثم و هم نثر.» به دیگر سخن، جوهر «شاهین» - یا به تعبیری، شعر ناب - به هیچ ساحت شناخته شده‌ی کلامی محدود نمی‌شود. تنها پس از برداشتن این گام است که تندرکیا به تعریف «شاهین» می‌رسد: «شاهین «آهنگین» است و شاهین ساز «آهنگین گویی» که از خشک‌ترین نظم‌ها رهسپار، از نثم گذشته، به نرم‌ترین نثرها می‌رسد و سخن را درست قالب معنی می‌سازد؛ سخن زبان زنده.» به دیگر سخن، «آهنگ» - که تندرکیا جوهر «شاهین» (شعر) می‌داندش - در واژه بیان می‌گردد، اما از واژه برنمی‌خیزد. پس آغازگاهش زبان نیست، بل در ساحتی آغازین‌تر از زبان سرچشمه دارد. لیک بدون حضور ساختار زبانی «زنده» - که تندرکیا آن را نثر می‌داند - «شاهین» امکان‌پذیری و بیانگری ندارد. چنین است که پویش تندرکیا پرسش هستی‌شناسی شعر را پیش می‌کشد. پرسشی ژرف که تندرکیا دست آخر آن را بی‌پاسخی درخور وامی‌نهد.

در نظریه‌ی تندرکیا، فرایندها و دگردیسی‌هایی که به «شاهین» می‌رسند (از نظم به نثم و از نثم به نثر) همه پاره‌های «مرحله نگار» هستند که آماج آن به اوج رساندن و تکمیل موسیقی و آهنگ سخن است. پس «نگار» - این جوهر نقش‌دهنده‌ی شعر - همان جایگاه هستی شعر است که ظاهراً شعر را در شهود بر «شاهین‌ساز» پدیدار می‌کند. تندرکیا از این فراتر نمی‌رود. «نگار» را تئوریزه نمی‌کند. بدین بسنده می‌کند که بگوید پدیداری شعر در «مرحله‌ی نگار» گام آغازین و پیش‌شرط گام پس از آن است. «اجرای موسیقی سخن، اما، در «مرحله‌ی کردار» جای می‌گیرد

که «ارزهایی دارد» و تلاقی‌گاه ویژگی‌های هنرمند و کلیاتی که «دستور» هنر را می‌سازند است. پس «مرحله‌ی کردار» همانی است که ما امروز تکنیک می‌نامیم. نشستن «شاهین» در پیکر «سخن زبان زنده» در «مرحله‌ی کردار» انجام می‌گیرد و در «کردار» است که «شاهین» از شهود پدیداری شعر به پدیده‌ای جمعی-زبانی بدل می‌شود.

از جالب‌ترین نکته‌ها در نظریه‌ی تندرکیا آن است که رابطه‌ی «نگار» و «کردار» رابطه‌ای یکسویه - از جوهر به قالب - نیست و این درک تئوری تندرکیا را دشوار می‌سازد آنکه می‌نویسد ترکیب «نگار» و «کردار» زاینده‌ی «بازی‌های بی‌شماری [است] که با یک هزار و یک نیرنگ در بساط بی‌کنار و آزاد شاهین می‌توان نمود.» درست در همین نکته است که تفسیر تئوری تندرکیا مرا دچار سردرگمی خجسته‌ای می‌کند. آیا تندرکیا دوگانگی میان «نگار» و «کردار» را ساخت تا ما را به رابطه‌ی ارگانیک میان این دو آگاه سازد؟ یا این که تندرکیا با برهم‌ریزی این دو در «بساط بی‌کنار و آزاد شاهین» دچار لغزشی منطقی شد؟ مادام که تفسیرهای ما از محدودیت منابع رنج می‌برند، این پرسش‌ها ناگزیر باز می‌مانند. پس به نظر می‌رسد که یگانه راه برون‌رفت از سردرگمی تفسیری همانا تحلیل شعرهای «شاهینی» تندرکیا است. اما این راه برون‌رفت نیز دربرگیرنده‌ی خطایی متدلوزیک است زیرا چنین رهیافتی بر این پیش‌فرض بی‌اساس بنا شده که شعرهای وی بازتاب‌دهنده‌ی تئوری او هستند. برخلاف باور خود تندرکیا، راست آنکه تحلیل یا خوانش شعرهای تندرکیا چیزی از نظریه‌ی وی نمی‌گوید و شعرهای وی ارتباطی به دیدگاه‌هایش ندارند. با این حال، می‌توان گفت نگاهی به نمونه‌های در دست از این شعرها نشان می‌دهد که با وجود نوعی آگاهی شهودی از رخدادگی شعر، چه بسا که تندرکیا نیز نهایتاً شعر را به اجرای گونه‌ای تکنیک کاهش می‌دهد و با این کار نگار و کردار را از «بازی‌های بی‌شمار» بی‌بهره می‌کند. این گزاره، اما، در حد گمان‌پردازی است و نه بیش.

آنچه نظریه‌ی تندرکیا را از دیدگاه پدیدارشناسی آغازهای شعری استثنایی و بس جالب می‌کند، همانا اندیشه‌ی وی درباره‌ی چگونگی پدیداری «شاهین» است. پس از آنچه گفته شد روشن است که پدیداری «شاهین» در مرحله‌ی نگار رخ می‌دهد. پیش‌تر گفته شد که تجربه‌ی زندگی در اروپا تندرکیا را

به تردید درباره‌ی شعر کلاسیک انداخت. با این حال، تندرکیا تأثیر ادبیات اروپایی در پیدایش «شاهین» را رد می‌کند و می‌نویسد: «لازم است برای رفع شبهه بسیاری بگویم که عمل ادبیات اروپایی در پیدایش شاهین نزدیک به هیچ است.» این استدلال، اما، بیش‌تر چون مکانیسمی دفاعی در برابر اتهام کپی کردن شعر اروپایی می‌نماید. درست در همین لحظه‌ی خطیر و بی‌همتای تئوریزه کردن آرایش‌های پدیداری است - آن هم در گفتمانی که چیرگی دلالت‌یاب‌هایی استعلایی مانند «معنی» و «شاعر» آن را به گونه‌ای مداوم به سوی فروبستگی می‌رانند - که رخداد شعر، رها از هر رابطه‌ی موجود (علیتی، گفتمانی یا مانند اینها) به لحظه‌ای خود را می‌نمایاند. تندرکیا می‌نویسد: «نگار شاهین خودش پیدا شد. اما زندگی هفت ساله‌ی اروپای من تکامل‌هائی در من پدید آورد و در تمام جلوه‌های زندگانی من نافذ شد. در نفس ادیبم نیز اثر گذاشت.» رخداد شعر آنچنان قدرتمند است که در هر گونه گفتمانی - حتی گفتمانی مانند «شاهین» تندرکیا که دوگانگی‌های متافیزیکی و نیز گرایش به سوی فروبستگی در آن آشکار است - خود را هویدا می‌سازد. «نگار شاهین خودش پیدا شد» زیرا همواره در دوره‌های کوتاه بینابینی میان دو دوره‌ی چیره و فروبسته‌ی شعری است که شعر خود را به منزله‌ی رخداد می‌نمایاند و تجربه‌ی حضور چابک و ناپایدار و بنیان‌گریز خود را به کس یا کسانی کم‌شمار - و حاشیه‌ای - اعطاء می‌کند.

درست آنکه که تردید درباره‌ی شعر کلاسیک خود را بر تندرکیا آشکار می‌کند، آنکه که اصول شعر کلاسیک فارسی جایگاه متعالی و خصلت ابدی خود را (هر چند برای یک لحظه‌ی تاریخی) از دست می‌دهند، رخداد شعر پدیدار می‌گردد. تردید در بنیان‌های شعر کلاسیک نه مسأله‌ی سبک‌ها و شناخت شعر، که مسأله‌ی هستی‌شناسی شعر را پیش می‌کشد. دمی پس از پدیداری، رخداد شعر در خود پس می‌رود و ناپدید می‌گردد. پس از رُخ نهان کردن در نیستی، رخداد شعر ردپایی از خود برجای می‌نهد. ردپایی که به راحتی می‌تواند دچار بدفهمی شده و به جای رخداد گرفته شود. بی‌همتایی تئوری تندرکیا در میان نظریه‌های شناخت شعر در آغاز شعر نو همانا در اذعان (اگرچه به گونه‌ای خام و ظاهراً اتفاقی) به خودانگیختگی و ناتاریخی بودن رخداد است. در این جاست که پس از ظهور خودانگیخته‌اش، که نظریه‌های علیتی زیباشناسیک، جامعه‌شناسیک و مانند اینها را باطل و بی‌هوده می‌کند، «نگار شاهین» از نظم (یعنی فرم کلاسیک شعر در ایران) جدا می‌گردد و پس از گذر از «برزخ»

نم، در نثر به منزله‌ی گونه‌ای فرم ابراز شعر که به شدت تاریخی، یعنی محدود به ساحت معینی در زمان و مکان («سخن زبان زنده») است - بیان می‌گردد. به دیگر سخن، تندرکیا به گونه‌ای نهفته به پدیداری شیوه‌هایی «معاصرتر» از نظم برای بیان و آشکارسازی شعریت آغازین اشاره می‌کند. پیشنهادهای نیما برای شکستن عروض سنتی، تأکید بر آهنگ طبیعی زبان و استفاده از قافیه (در مصرع‌های کوتاه و بلند) برای جبران موسیقایی نظم سنتی، در برابر نگرش رادیکال تندرکیا، با وجود کاستی‌ها و کژی‌هایش، بس محافظه‌کارانه می‌نمایند.

با همه‌ی این تلاش‌ها، گرایش به سوی فروبستگی در گفتمان شعری ایران در دهه‌های نخستین سده‌ی کنونی قوی‌تر از آن بود که نظریه‌پردازان آن زمان را به پی‌گرفتن رد پای شعر آگاه سازد. حاصل این پی‌گیری همانا آشکارگی و ویژگی‌های رخداد خواهد بود: گشودگی، ناستواری، ناتاریخیت، و شناخت‌زدایی از ویژگی‌های رخدادند. این‌سان، به دمی پس از پدیداری، رخداد در نیستی درون می‌گردد، اما ردپایی از خویش بر جا می‌گذارد که درک تازه‌ای از شعر را به ما هدیه می‌کند. تنها آنی این هدیه را دریافت خواهد کرد که خویش را به رخداد داده باشد و پیشاپیش به فراموش کردن دانسته‌های شناختی‌اش پرداخته باشد. جز این اگر نباشد، کوشش همه صرف شناخت‌شناسی رد پای رخداد خواهد شد.

و این درست همان چیزی است که تندرکیا را از درک درست پدیداری خودانگیخته‌ی شعر بازداشت. تندرکیا بدون لحظه‌ای تأمل، شعر را نه به رخداد آغازین، که به «شاعر» - به خود - نسبت می‌دهد و خویش را سرچشمه‌ی این پدیداری معرفی می‌کند. شاعر به پاک کردن رد پای شعر - که شاهد رخداد است - می‌پردازد تا در مرکز جهان بایستد. پتانسیل‌های بسیار نظریه‌اش به گونه‌ای مبتذل به شناسنده/سازنده، به این سوژه‌ی برتر تاریخ، کاهش می‌یابند. شاعر، به ویژه که مدعی نوآوری هم باشد، پیرو سنتی سخت تنیده در فرهنگ ایرانی، خود(بزرگ)ببین نیز می‌گردد. چنین می‌شود که تجربه‌ی پدیداری شعر تندرکیا را دچار سوءتفاهمی بزرگ درباره‌ی فرد خویش می‌کند. تا بدان حد که وی در حمله به نیما می‌نویسد: «روزی که نخستین شاهین منتشر شد، هنوز چند روزی نگذشته بود که در یکی از مجلات دیدم یک شعر شکسته با یک تاریخ قبلی و جعلی درج شده، کمی شکسته، خندیدم و فهمیدم قاچاق و چاخان شروع

شده... اینها خیال می‌کنند سر پیروزی نغمات شاهینی در دراز و کوتاه بودن آنهاست، عجب خرهائی هستند پیره‌خرفت‌های چاخانچی...» شاعر جوینده، «نو» را در انحصار خود می‌بیند و نوآوری‌های دیگر را یک‌جا و تماماً رد می‌کند تا جای پای برای خویش - شاعر - در گفتمان شعری زمان خود استوار کند. و امروز، شصت سال پس از تندرکیا، نگرش‌های خود(بزرگ)بینانه که شعر را در انحصار فرد می‌بینند، هنوز ذهنیت چیره بر رویکردهای معاصر به شعرند.

نظریه‌ی تندرکیا اندیشه‌ای بود علیه فروبستگی گفتمانی شعر کلاسیک و تلاشی در راه گشودگی و معاصر کردن شعر. فروبستگی گفتمانی در شعر کلاسیک پدیده‌ای بود که با نوآوری نیما برانداخته شد، تنها برای آنکه با شعر شاملویی به شعر معاصر فارسی برگردد و برای دو دهه (در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰) شعر فارسی را به سوی سکون و فروبستگی سوق دهد. نسلی که با شعر شاملویی سربرآورد، جز گروه کوچکی، در سیستمی هژمونیک از پویش خلاق در شعر بازماند و پتانسیل‌های خود را در این رژیم چیره‌ی شعری - با تقلید و تکرار - از توان انداخت. جالب‌تر از همه آنکه احمد شاملو خود سربه راه‌ترین قربانی شعر شاملویی شد، آنگاه که با باور به سبک شعریش و درکش از شعر، از پویایی و تازگی بازماند.

افزون بر این، برانداختن دوگانگی میان نظم و نثر گویای پویندگی تندرکیا است. راست آن است که از دیدگاه تندرکیا شعر پیش از زبان صورت می‌گیرد و زبان ابزار ابراز شعر است و این خود از درکی نادرست از زبان برمی‌خیزد: درکی متافیزیکی که زبان را به بازنمودارگر حقیقتی فرازبانی کاهش می‌دهد. این چنین، وی از درک زبان به منزله‌ی ساختار باشنده‌ی هستی غافل می‌شود. با این حال، این اندیشه گویای این نکته است که نظم و نثر ارتباطی ذاتی با شعر ندارند. اهمیت این اندیشه را آنگاه می‌توان درک کرد که به یاد آوریم که شش دهه پس از تندرکیا هنوز شاعران مهاجری - آن هم پس از تجربه‌ی شعر نو و شعر مهاجرت - به جدایی مصنوعی و بی‌هوده‌ی میان نظم (که مدرنیست‌های شعر ما آهنگ زبان می‌نامندش) و نثر باور دارند و شعر را تنها در کلام آهنگین می‌جویند.

نمونه‌های «شاهین» - درست برعکس نظریه‌ی شعری تندرکیا -

ای بسا چیزی برای گفتن یا نشان دادن ندارند. بر خلاف ادعای تندرکیا، «شاهینش» نتوانست باز نمودارگر رویکرد کم‌همتای وی به شعر و درک او از نوآوری شعری باشد. ظاهراً تندرکیا شعر را پیش از هر چیز عرصه‌ای برای پیاده کردن نظریه‌ی خود می‌دید. او در درک این نکته نکوشید که هیچ نظریه‌ای، هر چه هم توانا و دقیق، به شعر راه نخواهد برد. تئوری تنها پس از رخداد شعر می‌تواند پدید آید به تفسیر آن پردازد و ناگزیر، در بهترین حالت، هر تئوری تنها اندیشه‌ای درباره‌ی شعر است. چیزی به نام تئوری شعر آینده وجود ندارد. به دیگر سخن، تئوری بیان تمامیت ساختاری پدیداری شعر در برش ویژه‌ای از تاریخ یک اجتماع زبانی است. «شاهین» تندرکیا جای پای نیافت، زیرا به هیچ شعری به منزله‌ی آرایشی دیگرگونه از پدیده‌های موجود اشاره نکرد. با گسترش و چیرگی اندیشه و نیروی نیمایی، تئوری تندرکیا به آغازهای ناشناخته‌ای پیوست که ذهنیت جمعی شعر زمان ما به فراموش‌خانه‌ی تبعیدشان فرستاد. (۴) با این حال، تندرکیا نه برای «شاهین»، که به خاطر نظریه‌ی در خور اندیشه - و حاشیه‌ای - درباره‌ی شعر چهره‌ای است که هیچ تاریخ یا تئوری شعر فارسی نمی‌تواند بدان بی‌توجه بماند. گرچه تجربه‌ی «شاهین» در زمینه‌ی ارائه‌ی شعر به شکست انجامید، اما تندرکیا نظریه‌ای درخور تحلیل و بررسی برای شناخت ژرف‌تر از شعر از خود برجای گذاشت. نظریه‌ای که حتی خود نیز به درستی نفهمید.

و تاریخی است. لازمه‌ی مقاومت در برابر سبک‌ها و نظام‌های چهره‌ی شعری و «شاعران بزرگ» است. ویژگی رهایی‌بخش آگاهی به رخدادگی شعر در این نکته نهفته است: برای رسیدن به تجربه‌ی پدیداری شعر باید هرآنچه را که مانع نگرستن به سوی لحظه‌ی آغازین - به سوی رخدادگی شعر - می‌شود، کنار بزنیم.

#### پانویس‌ها:

۱. بریده‌ها و اطلاعات مربوط به دکتر تندرکیا را از منبع زیر گرفته‌ام: شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو؛ جلد نخست: از مشروطیت تا کودتا (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰)، صص ۲۱۰-۱۹۲. لازم است بگویم که تفسیر ژرف‌تر و گسترده‌ی نظریه‌های شعری تندرکیا نیازمند دسترسی به نوشته‌های تندرکیا به شکل اصلی آنها دارد. به سبب عدم دسترسی به این نوشته‌ها این بحث را به فرصت دیگری وامی‌گذارم.

۲. ن. ک.: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, tr. G. Spivak (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, ۱۹۷۶), ۷. See also: Jacques Derrida, *Positions*, tr. A. Bass (Chicago: University of Chicago Press, ۱۹۸۱), ۲۰.

۳. احمد کریمی حکاک مطالعه‌ی جالبی درباره‌ی گشودگی و فروبستگی در شعر نوی فارسی انجام داده که در آن به نقش تفسیرهای هژمونیک در فروستن گفتمان شعری اشاره می‌کند. ن. ک.:

Ahmad Karimi-Hakkak, *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran* (Salt Lake City: University of Utah Press, ۱۹۹۵), Ch. ۶.

باید گفت که تندرکیا یکی از دو چهره‌ی آغازین شعر نوی فارسی است (دیگری هوشنگ ایرانی است) که مطالعه‌ی کریمی حکاک به کلی نادیده می‌گیرد.

۴. این نکته بدان معناست که هیچ آغازی هرگز یگانه و مفرد نیست. آغاز - که پدیداری امکان‌های بی‌کران در ساختارهای ویژه است - همواره چندگانه و واگراست. تنها از راه هژمونیزه شدن یک آغاز (مثل نیما) است که آغازهای دیگر به فراموشی سپرده می‌شوند. و این خود بحث جداگانه‌ای می‌خواهد که (با اجازه‌ی مرگ و زندگی) در جای دیگری پی خواهیم گرفت.

تجربه‌ی پدیداری شعر تجربه‌ی فروتنی در برابر حضوری خودانگیخته است که فرآورده‌ی نبوغ یا استعداد شاعر نیست. حضور شاعر در رخداد شعر امری ثانوی است. با شاعر یا بی‌شاعر شعر از نیستی برمی‌آید و در نیستی می‌شود و با حضور بی‌دوامش - که سرشار از امکان‌های بی‌کران و کشف‌نشده است - به جهان روشنی می‌بخشد. نکته‌ی کلیدی، اما، آن است که بدون حضور فروتنانه‌ی شاعر تجربه‌ی پدیداری شعر نیز ممکن نیست. این شاعر، آفریننده و نویسنده‌ی نابغه‌ی شعر نیست؛ بل پیام‌آور و نگارنده‌ی فروتن رخداد است که به زبان جامعه‌ی تاریخی خود سخن می‌گوید. شعر را نمی‌سازد، بل خود را بدان تسلیم می‌کند. پس فروتنی شاعر هرچه گسترده‌تر، تجربه‌ی پدیداری شعر بس ژرف‌تر. فروتنی در برابر شعر نه امری شخصی و فردی که جنبشی جمعی