Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

The New Poem as an "Event": A Reflection on Morad Farahhadpour's Poetic Views

Farzad Baloo[*1], Mostafa Mirdar Rezaei[2]

Received: 20/09/2025
Accepted: 24/02/2026

* Corresponding Author's E-mail: f.baloo@umz.ac.ir

Abstract

This study employs a descriptive-analytical methodology to examine Morad Farahhadpour's perspective on the nature and essence of modern Persian poetry (*She'r-e No*). Influenced by Alain Badiou, Farahhadpour posits modern poetry as an "Event" within the contemporary history of Iran; it is the concrete and embodied translation of Rimbaud's famous dictum "absolute modernity"into Iranian literary history, with Nima Yushij being the originator of this Event. The defining characteristic of an "Event" is its unpredictability. However, this does not imply emergence *ex nihilo*; rather, it arises from a dialectical confrontation with tradition. The Event creates a rupture in our ordinary knowledge of the existing situation (classical poetry), but only when its very existence and emergence are profoundly denied by the "situation" itself. Accordingly, Nima and his followers (Shamlu, Forough, Royaee, etc.) are considered the subjects of this "Event," having, in a sense, followed the logic of this rupture.

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-0195-0847
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-7463-7555

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

In this sense, the subjects of the Event positively continued the internal logic of the initial negation inherent in the "Event," becoming subjects precisely because of their fidelity to that logic, thereby constructing new currents. Nevertheless, Farahhadpour contends that following Nima and Shamlu, we no longer witness a fresh occurrence in the field of contemporary poetry. He argues that most poetry collections have been reduced to the personal self and a search for internal existential truth, where the echoes of those initial ruptures within the "Event" called *She'r-e No* are scarcely heard. In his genealogy of the poetic crisis, he traces the root of this lack and crisis to the realms of politics and literature: both the post-1979 Revolution's distancing from its own emancipatory politics and the unfamiliarity of Iranian poets and critics with the historical experience of modern poetry, compounded by the decorative and theatrical nature that literary criticism has adopted.

Keywords: Poetry, event, subject, rupture, Badiou, Farahhadpour

Expanded Abstract

This research, employing a descriptive-analytical methodology, examines Farhadpour's viewpoint regarding the nature and essence of New Poetry **(***She'r-e No***)**. Under the influence of Alain Badiou, Farhadpour conceptualizes New Poetry as an "Event" **(***Rokhdaad***)** within contemporary Iranian history; in essence, the concrete and embodied realization of Rimbaud's famous dictum, "to be absolutely modern," within the trajectory of modern Iranian literature. Nima Yushij is identified as the originator of such an Event. The primary characteristic of an Event is its unpredictability**.** However, this does not imply an emergence *ex nihilo*; rather, it arises from a dialectical confrontation with Tradition**.** A rupture occurs in our common knowledge of the existing State (classical poetry), but this only

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

happens when its very existence and manifestation have been deeply negated by the "State" itself. Accordingly, Nima and his followers (including Shamloo, Foroughi, Royaee, etc.) are considered the subjects of this Event, as they have, in a way, followed the logic of that schism. In this sense, the subjects of the Event positively continued the internal logic of the Event's initial negation, thereby becoming subjects through their fidelity to that logic and establishing new currents. Nevertheless, Farhadpour maintains that subsequent to Nima and Shamloo, we witness no significant new occurrences in contemporary poetry; the majority of poetic collections have been reduced to the personal self and the pursuit of inner existential truth, with the echoes of the initial rupture and schism of the "Event" known as New Poetry growing fainter. In his genealogy of the poetic crisis, Farhadpour seeks the roots of this absence and crisis in the realms of politics and literature: both the 1979 Revolution's distancing from its own emancipatory politics and the unfamiliarity of our poets and critics with the historical experience of modern poetry, in addition to the ornamental and theatrical manner adopted by literary criticism. Farhadpour analyzes Nimaic New Poetry and its adherents through a Badiouian framework. In his view, New Poetry, as an Event, constitutes a complete rupture with Tradition, leading to the creation of the New, initiating a new stage in history, and establishing a new logic. Consequently, New Poetry compelled its subjects to declare fidelity to this rupture and revolution, extracting its consequences from the poetry and progressively advancing that truth. He asserts, "If the rupture itself is associated with 'Nima' for us, the two principal subjects who advanced the logic of truth stemming from this novel and original Event are undoubtedly 'Ahmad Shamloo' and 'Forough Farrokhzad.' The crucial point here is the emphasis on this very logic of rupture, which has transformed New Poetry—as the realization of the experience of being absolutely modern and the experience of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

yielding to the contradictions of modernity—into a central pivot in our contemporary history" (Farhadpour, 1396: 10). It appears that when Farhadpour discusses the relationship between New Poetry and Tradition, he partially retreats from his prior assertion that New Poetry was a complete break from Tradition, or, in other words, he steps away from interpreting New Poetry as a Badiouian, unpredictable Event. In his view, the Constitutional Revolution (*Mashruteh*), in terms of rupture, was neither entirely able to break from the past nor did it successfully create a truth or a truly new entity. From this perspective, New Poetry truly stands as an exceptional experience. New Poetry, as a rupture with Tradition, is, precisely in the Hegelian sense of the word, a type of connection to Tradition. It is where the very act of breaking tradition becomes a tradition itself, and here we observe that in this kind of rupture, not only the present and future, but also the past is altered. According to Farhadpour, in New Poetry, we are faced with a dialectical relationship between negation and change: the negation of Tradition in the form of establishing a relationship with it. This is occurring while in other artistic fields, there is no parallel where one attempts to break Tradition and initiate a historical process of dialectical tradition-breaking. From this perspective, New Poetry is again an exceptional phenomenon (Farhadpour, 1396). Evidence of this is Nima's own practice, who sometimes pauses, looks back, and even composes traditional pieces among his masterpieces (Kamali, 1395: 22). In a general synthesis, as alluded to earlier, Farhadpour believes that what we witness after Nima is, in a way, both fidelity to the Nimaic Event and, simultaneously, a repetition of that rupture. In response to the question, "What is the difference between poets like Shamloo and Nima?" he posits that firstly, we somewhat deviate from the Badiouian model here, implying the possibility of the Event being repeated while simultaneously altering the State. Subsequently, the

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

difference between Nima and later poets lies in the fact that the Nimaic rupture occurs within a stable traditional State—that is, within a context that had not experienced an Event prior to Nima. However, later poets are all somehow echoes of him and that initial rupture. This can be interpreted as a form of fidelity to the Nimaic Event. Yet, concurrently, they are connected to another context because politics is present in all these poetic discourses; that is, in Nima's poetry as well as in the poetry of subsequent writers. This is a politics that directly confronts and engages with the new State precisely in the capacity of negating any ideology—specifically, the state of the Rastakhiz Party, the 2500th Anniversary Celebrations, and the "Great Civilization" project (Ibid.: 836 and 837). Based on the Badiouian reading of the Event known as Nimaic New Poetry, it can be argued that some post-Nimaic poets, by recognizing the internal logic and contradictions inherent in Nimaic New Poetry itself and by utilizing the formal surpluses (excess forms) existing within the Nimaic poetic form, have emerged as subjects of the New Poetry Event, creating new currents far more numerous than the limited cases Farhadpour mentioned. In his view, in this more than a century since the Event of Nimaic New Poetry, no work has yet been created in recent literature that is powerful enough—independent of personal identity, taste, or individual games—to change the rules of the game and impose itself.

پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

شعر نو به‌مثابهٔ «رخداد»
با تأملی در دیدگاه‌های شعری مراد فرهادپور

فرزاد بالو*[۱]، مصطفی میردار رضایی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۹پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۹. ش۷۳. بهار ۱۴۰۵ (صص ۱-۳۶)

چکیده

پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی به بررسی نظرگاه فرهادپور دربارهٔ ماهیت و چیستی شعر نو می‌پردازد. وی تحت تأثیر آلن بدیو، شعر نو را به‌مثابهٔ «رخداد»ی در تاریخ معاصر ایران قلمداد می‌کند؛ یعنی، ترجمان عینی و انضمامی جملهٔ معروف رمبو در تاریخ ادبیات معاصر ایران: «مطلقاً مدرن بودن»؛ و نیما پدیدآورندهٔ چنین رخدادی است. مشخصهٔ اصلی «رخداد» غیرقابل پیش‌بینی بودن آن است. اما این امر به معنای از عدم برآمدن آن نیست، بلکه در مواجهه‌ای دیالکتیکی با سنت است. در معرفت عادی ما از وضعیت موجود (شعر

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسندهٔ مسئول).

*f.baloo@umz.ac.ir

https://orcid.org/0000-0002-0195-0847

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

https://orcid.org/0000-0001-7463-7555

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

کلاسیک) گسستی پدید می‌آید، اما این در صورتی است که هستی و ظهور آن، عمیقاً از طرف «وضعیت» انکار شده است. بر این اساس، نیما و پیروانش (شاملو، فروغ، رؤیایی و ...) سوژه‌های این «رخداد» محسوب می‌شوند که به‌نوعی منطق آن شکاف را دنبال کرده‌اند. به این معنا که سوژه‌های «رخداد»، منطق درونی نفی اولیهٔ «رخداد» را به نحو ایجابی ادامه داده و به‌خاطر وفاداری‌شان به آن منطق سوژه شده‌اند و جریان‌های تازه‌ای ساختند. با وجود این، فرهادپور بر این عقیده است که بعد از نیما و شاملو شاهد اتفاق تازه‌ای در عرصهٔ شعر معاصر نیستیم و غالب مجموعه‌های شعری به من شخصی و در جست‌وجوی حقیقت اگزیستانسیال درونی تقلیل پیدا کرده و پژواک آن شکاف و گسست‌های اولیه در «رخدادی» به نام شعر نو کمتر به گوش می‌رسد. وی در تبارشناسی بحران شعر، ریشهٔ چنین فقدان و بحرانی را در عرصهٔ سیاست و ادبیات جست‌وجو می‌کند: هم فاصله گرفتن انقلاب ۱۳۵۷ از سیاست رهایی‌بخشی خود و هم عدم آشنایی شاعران و منتقدان ما با تجربهٔ تاریخی شعر مدرن و علاوه بر آن جنبهٔ تزیینی و تئاتری پیدا کردن نقد ادبی.

واژه‌های کلیدی: شعر، رخداد، سوژه، گسست، بدیو، فرهادپور.

۱. درآمد

مراد فرهادپور (متولد ۱۳۳۷) یکی از نویسندگان و مترجمان پرکاری است که به‌عنوان نماد چپ روشنفکری، تأملاتی فلسفی ـ انتقادی درخصوص «شعر نو» داشته است. او در کتاب‌ها (*عقل افسرده، ایده‌های شعری، پاره‌های فکر (هنر و ادبیات)، شعر مدرن از بودلر تا استیونس*، و...)، مقالات («تأملاتی در باب شعر» و...) و سخنرانی‌هایش («سخنرانی در نشست نقد کتاب *بوطیقای صحنه*»، «سخنرانی مراد فرهادپور در سومین دورهٔ "جایزهٔ شعر شاملو"»، ملاحظات خود در این باره را ابراز می‌دارد. تأملاتی که اگرچه وامدار نظرات اندیشمندانی چون هگل، آلن بدیو، آدورنو و... است، اما محصول

آرای او مختص به‌خودش است و تقریباً می‌توان گفت نگرهٔ او در بین چهره‌های برجسته‌ای که به تحلیل شعر معاصر فارسی پرداخته‌اند، نظیری ندارد. هم‌چنان‌که در قلمرو شعر و شاعری نیز به‌نظر می‌رسد «آوای تک‌افتاده‌ای باشد که با وجود آشنایی با برخی شاعران نوگرای پُرشهرت ایران، نه از طریق جریان‌های شعریِ زبان فارسی، که درپی تأمّلات فکری و تألّمات روحی خود و پس از آشنایی با شعر مدرن غربی، به شعر سپید به زبان مادری یا ملّی خود رسیده است» (عابدی، ۱۴۰۱: ۴۱) و درنهایت شعرهای خود را به‌واقع صرفاً ایده‌هایی می‌داند برای شاعرانی که خواهند آمد؛ همان‌ها که آماده‌اند تا همه‌چیز مطلقاً همه‌چیز را قربانی شعر کنند (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۸).

پژوهش حاضر که با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، و با بهره‌گیری از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده است، می‌کوشد تا به بررسی نظرگاه مراد فرهادپور درخصوص «شعر معاصر به‌مثابهٔ رخداد»، نسبت شعر معاصر با سنت، و سبب‌های ناکامی آن پس از نیما (و شاملو) بپردازد.

۱ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص بررسی موضوع جستار حاضر تاکنون مطالعه‌ای انجام نشده است. تنها در بخشی از کتاب *مانیفست خاموشان* به قلم امیر کمالی (۱۳۹۵)، فرهادپور در ضمن مصاحبه با کمالی در ذیل عنوان «رخدادی از تجربه و حکمت»، اشاراتی پراکنده و کلی به رخدادی به نام شعر نو داشته است. اما نویسندگان در این نوشتار با توجه به آثار مختلف فرهادپور و تبیین چارچوب نظری ملاحظات او در این باب، جوانب گوناگون تلقی فرهادپور از شعر نو به‌مثابهٔ رخداد را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند.

۲. بحث و بررسی

از آن‌جا که فرهادپور در تحلیل شعر نو به‌مثابهٔ «رخداد» تحت تأثیر فیلسوف معروف فرانسوی آلن بدیو است، در ادامه کوشیده می‌شود تا ضمن درنگی کوتاه در مفهوم بدیویی رخداد و مفاهیم وابسته به آن، به پاره‌ای از مفاهیمی اشاره شود که در فهم طبقه‌بندی و تحلیل فرهادپور از شعر نو یاری‌گرند. با یادآوری این نکته که تأثیرپذیری فرهادپور را در طرح و شرح آراء وی دربارهٔ شعر نمی‌توان به بدیو محدود ساخت و از آن جمله در جای‌جای نوشته‌های او، لحن و طنین زیباشناسی انتقادی آدورنویی را می‌توان دریافت.

در فلسفهٔ بدیو، رخداد[1] نقطه‌ای است که گسستی رادیکال در وضعیت موجود ایجاد می‌کند، چیزی که از نظم نمادین یا موقعیت غالب قابل پیش‌بینی نیست و به‌ناگاه ظهور می‌کند. این رویداد، چه در عرصهٔ سیاست (مثل انقلاب)، چه در عشق، هنر یا علم، امکان تولد یک حقیقت نوین را در دل وضعیت پیشین پدید می‌آورد (James, 2012: 144). به‌قول بدیو، رخداد خودش را از عرصهٔ گاهشمارانه و خطی منطق حاکم بر واقعیت کسر می‌کند (کمالی، ۱۳۹۵: ۵۲). بنابراین، در فلسفهٔ بدیو وقوع رخداد صرفاً در چهار نوع وضعیت امکان‌پذیر است: هنر، سیاست، علم و عشق. دراین چهار عرصه است که «رخداد حقیقت» می‌تواند رخ دهد و تولید شود و به اشکالی ادامه یابد. در سیاست مسئله‌ای که نامش را «انقلاب» می‌گذاریم، می‌تواند به‌عنوان یک رخداد حقیقی نمایان شود. در هنر مسئلهٔ خلاقیت هنری و ابداع یک اثر یا حتی شروع یک ژانر هنری می‌تواند باشد و در علم اختراع و اکتشاف. برای مثال، گالیله با کشف این حقیقت که طبیعت را می‌توان به زبان ریاضی توصیف کرد به رخداد حقیقی برمی‌خورد. اما رخداد عشق، دو نفر را در رابطهٔ عاشقانه با حقیقتی روبه‌رو می‌کند. در تمامی این موارد

حقیقت امری سراپا نو و غیرقابل پیش‌بینی است و امر سوبژکتیو به‌عنوان امری خاص که آدم را همواره به سوژه تبدیل می‌کند، مطرح می‌شود؛ یعنی امری که غیرقابل بیان و برنامه‌ریزی بوده و تکراری نیست و امری یگانه است.

اما این حقیقت خودبه‌خود تداوم نمی‌یابد. برای این‌که «رویداد» به یک حقیقت تاریخی تبدیل شود، نیاز به «وفاداری» دارد. وفاداری[۲]، رابطه‌ای فعال و مستمر با یک رخداد است که از طریق آن، سوژه به تولید حقیقت آن رخداد متعهد می‌شود. در فلسفهٔ بدیو، سوژه[۳] امری ایستا یا از پیش‌موجود نیست، بلکه در جریان «وفاداری به یک رخداد» ساخته می‌شود. به‌زبان ساده‌تر، سوژه، کسی است که به رخداد وفادار می‌ماند و حقیقت آن را در دل وضعیت موجود پی می‌گیرد (Badiou, 2001: 41). به‌بیان دیگر، رخدادی در وضعیتی اتفاق می‌افتد که خارج از حوزهٔ شناسایی و کارکرد وضعیت است. اشخاصی که ساکنان آن وضعیت هستند و در آن حضور دارند، در مقابل یک انتخاب برای رخداد دانستن رخداد قرار می‌گیرند. آن‌هایی که تصمیم می‌گیرند آن را یک رخداد و یک امر تازه و متحول‌کننده بدانند، سوژه شده‌اند. حالتی که سوژه‌ها در قبال رخداد دارند، وفاداری است؛ یعنی، اندیشه حسب رخداد یا به‌عبارتی کوشیدن برای ایجاد تغییر در وضعیت آنچه که این سوژه‌ها یا به‌عبارتی فرایند وفاداری این سوژه‌ها در وضعیت تولید می‌کند، حقیقت است. سوژهٔ حقیقت می‌تواند فرد یا جمع باشد. نکتهٔ مهم این است که افراد در برخورد با این حقیقت سوژه می‌شوند، این نیست که سوژه‌ای از قبل وجود داشته باشد، به این علت حقیقت یک تجربهٔ سوبژکتیو است. همیشه باید کسی باشد که نسبت به آن رخداد شهادتی بدهد و بشود سوژه (فرهادپور، ۱۳۸۴: ۶۹). بنابراین، سوژه امری نیست که از پیش موجود باشد، بلکه ساخته می‌شود. در اندیشهٔ بدیو «عاملیت سوژه این نیست که چگونه یک

سوژه می‌تواند کنشی را به‌نحوی مستقل و خودآیین آغاز کند. عاملیت این است که چگونه یک سوژه در خلال زنجیرهٔ خودآیینی از کنش‌ها در دل وضعیتی دگرگون‌شونده سر برمی‌آورد (بدیو، ۱۳۹۳: ۱۹).

۲ـ ۱. شعر نو به‌مثابهٔ رخداد

فرهادپور در نگره‌ای بدیویی به تحلیل شعر نو نیمایی و پیروان نیما می‌پردازد. در نظر او، شعر نو به‌مثابهٔ یک رخداد، گسست کامل از سنت بوده که به خلق امر نو انجامیده، مرحلهٔ جدیدی را در تاریخ آغاز کرده، و یک منطق جدیدی را به‌راه انداخته است. بر این اساس، در ادامه، شعر نو سوژه‌هایی را بر آن داشته که بر این گسست و انقلاب، اعلام وفاداری کنند و پیامدهای آن را از دل شعر بیرون بکشند و آن حقیقت را مرحله به مرحله پیش برند. به عقیدهٔ او، «اگر خود گسست برای ما به اسم "نیما" گره خورده، دو سوژهٔ اصلی‌ای که منطق حقیقت ناشی از این رخداد بدیع و نو را پیش بردند، بی‌شک «احمد شاملو» و «فروغ فرخزاد» هستند. نکتهٔ مهم در اینجا، تأکید بر همین منطق گسست است که شعر نو را به‌مثابهٔ تحقق تجربهٔ مطلقاً مدرن بودن و تجربهٔ تن دادن به تناقضات مدرنیته، به یک نقطهٔ مرکزی در تاریخ معاصر ما تبدیل کرده است» (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰).

فرهادپور از جملهٔ معروف رَمبو، یعنی «باید مطلقاً مدرن بود» وام می‌گیرد تا به تبیین بیشتر رخداد شعر نو، این تجربهٔ یگانه در تاریخ معاصر بپردازد: در اینجا منظور از «مطلقاً مدرن بودن»، نه به معنای سرتاپا مدرن شدن، بلکه «مطلقاً» به معنای دقیق فلسفی‌اش به‌کار رفته است؛ یعنی به شکلی نامشروط، بدون چون‌وچرا، با پذیرش همهٔ شکاف‌ها، تناقضات، ابهامات، ناتمامی‌ها و خلأهای درون مدرنیته. ما اگر در تجربهٔ

معاصر تاریخی خودمان، این گفتهٔ رمبو را اصل قرار دهیم، می‌بینیم که واقعاً شعر نو نمونه و رخدادی کم‌نظیر و شاید بی‌نظیر و یگانه مورد اصلی تاریخی‌مان است که آن را به شکل واقعی تجربه می‌کنیم و درواقع، تجربهٔ مدرنیته را تا انتها به‌صورت مطلق پیش می‌بریم؛ جایی که شعر نو محل تحقق جوهر تاریخی و تجربی معاصر ما می‌شود (همان: ۱۰). به‌زعم او، شعر نو تنها موردی است که ما واقعاً در آن توانسته‌ایم «مطلقاً مدرن» را به‌طور انضمامی تجربه کنیم و کوشیدیم شعر را براساس همین خیال اعلا بسازیم؛ یعنی، شعر نو توانست همهٔ تناقضات و انفجارهای ناشی از مدرن بودن را در خود متحقق سازد. فرهادپور در تحلیل نسبت میان تخیل و واقعیت سخت تحت تأثیر والاس استیونس است. در نگرهٔ استیونس شعر و واقعیت یکی است؛ به‌عبارت دیگر، ساختار شعر و ساختار واقعیت یکی است (Stevens, 1951: 81). بر این اساس، خیال اعلا در نظر استیونس همان خیال واقعیت است؛ چنین خیالی است که عاقبت می‌توانیم باور داشته باشیم و آن‌را حقیقی بپنداریم (کریچلی، ۱۳۹۷: ۲۲۷). در فهم بیشتر خیال اعلا در شعر نو در دیدگاه فرهادپور باید به این جملهٔ استیونس توجه کرد که «آنچه در ذهن می‌بینیم برای ما به اندازهٔ آنچه با چشم می‌بینیم، واقعی است»، که هر دوی این‌ها از برابری خیال و واقعیت حکایت دارند. یا این جمله که «شعر واکنشی است به‌ضرورت روزمره درست کردن جهان». اما خود این مضمون «خیال واقعیت» از نظر فلسفی برمی‌گردد به اندیشهٔ کانت و مفهوم فلسفهٔ مولد در فلسفهٔ او (فرهادپور، ۱۴۰۳: ۶۰۶).

باری، فرهادپور از چشم‌اندازی رمبویی کمک می‌گیرد تا بگوید شعر، نقطهٔ تلاقی واقعیت انسانی، یعنی واقعیت زبان، فکر و نماد، با واقعیت طبیعی است. شعر، نقطهٔ برخورد دیالکتیکی تاریخ و طبیعت است. جایی که واقعی بودنِ خیال، تجربه می‌شود و از آن طرف خیالی بودنِ واقعیت را زندگی می‌کنیم (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰). به بیان

دیگر، در تجربهٔ شعر نیما انگار می‌توانیم راحت بین درون و بیرون رفت‌وآمد کنیم، راحت میان خیال و واقعیت رفت‌وآمد کنیم، آن‌هم بدون این‌که دچار ذهنی‌گرایی مفرط یا عینی‌گرایی مفرط شویم (کمالی، ۱۳۹۵: ۱۹۵). جایی‌که زبان با تجربهٔ حسی و با واقعیت تجربی درهم می‌آمیزد. ما می‌رسیم به نقطه‌ای که در آن این خیال شعری، می‌شود همان سویهٔ دیالکتیکی تجربه و در آن، هم بخش تاریخی و انسانی، و هم بخش طبیعی درهم تنیده می‌شوند. چنان‌که رمبو می‌گوید: این امکان است که نمودن، همان بودن باشد؛ و اینجاست که نمود شعری، با وجود واقعی درهم می‌آمیزد و یکی می‌شود. این خیال اعلا نشان‌دهندهٔ این است که چطور شعر می‌تواند واقعیتِ واقع‌ترین سویهٔ تجربی و انسانی باشد و دقیقاً تحقق اصیل این تجربه و همان شکل واقعاً مطلقاً مدرن بودن باشد (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰).

فرهادپور بر این باور است که بستر تاریخی آن تجربهٔ انضمامی درمورد شعر نوِ ایران، پیوند شعر نیمایی با مشروطه، و بعد هم انقلابِ ۱۳۵۷ را باید براساس وقوع یک رخداد در بستری خاص مورد واکاوی قرار داد. درست است که شکاف مدرنیته حالت امر کلی دارد و تا حدی در همه‌جا یکی است، اما این‌که آن شکاف در چه بدنه‌ای رخ می‌دهد، بسیار تعیین‌کننده است. بنابراین فرق هست بین تجربهٔ ما از شعر نو با مدرنیسمِ هنری قرن نوزدهم اروپایی که با سمبولیسم بودلری شروع می‌شود. درنتیجه، رابطهٔ شعر با سیاست را باید به‌شکل انضمامی در موارد خاص بررسی کرد. اما در یک نگرهٔ کلی، بحث برمی‌گردد به خصلت دیالکتیکی یا حضور قطب‌هایی که در عین نزدیکی از جهاتی کاملاً نافیِ همدیگرند، این‌که هرچیزی نفی خودش را در درون خودش می‌پرورد و این در هر دو زمینهٔ ادبیات و سیاستِ مدرن وجود دارد (فرهادپور، ۱۳۹۵). فرهادپور نیما را در عرصهٔ شعر نو انقلابی می‌داند، نه به‌خاطر مضمون‌های

اجتماعی‌اش، بلکه به‌خاطر تغییری که در «ساختار تجربهٔ زبانی و زیباشناختی» شعر فارسی ایجاد کرده است. این تغییرات عمیق، همان‌قدر مهم‌اند که تحولات بنیادی در سیاست. در هر دو حوزه، آنچه اهمیت دارد تغییر در نهادها و مناسبات زیرین است، نه صرفاً چهره‌ها یا مضامین سطحی. به‌همین دلیل، «انقلاب نیمایی دقیقاً با تکیه‌اش برروی تغییر خود رسانه و مناسبات زیرینش اصالت و عمق خود را نشان می‌دهد. هرجای دنیا که ما با انقلاب‌های هنری روبه‌رو هستیم، آن هنرمند درواقع، کارش زیر و رو کردن و دگرگونی خود آن رسانه است (کمالی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). درمورد نیما، ارتباط با یک سیاست ضداستبدادی باید از مجرای همین ایستادگی در مقابل این گذر و مقاومت جلوی نظم اتفاق بیفتد (همان: ۸۶۰).

فرهادپور عقیده دارد این نقطهٔ مرکزی، نه فقط در عرصهٔ هنر بلکه فراتر از آن در عرصهٔ سیاسی بودن شعر نو نیز، یک امر فرعی نیست، بلکه جزئی است از وجود تاریخی. به‌همین سبب هم شعر به‌عنوان شکلی از تجربه، نفوذ و تأثیر بیش از حدی بر سیاست ما داشته است و این دیالکتیک بین سیاست و شعر را کمتر می‌شود در تجربهٔ دیگر زبان‌ها و دیگر کشورها پیدا کرد. تجربه‌ای که از دل شعر نو درمی‌آید، به‌لحاظ اصالت، ماندگاری، خلق امر نو و تولید حقیقت به یک معنا حتی از برخی نامزدهای دیگرِ مفهوم رخداد در تاریخ معاصر ما که درواقع نامزد سیاسی هستند، مثلاً انقلاب مشروطه موفق‌تر است. به یک معنا می‌توان گفت رخداد شعر نو به‌لحاظ اصالت توانسته است منطق حقیقت ناشی از این گسست و حقیقتی که نیما دریچه‌اش را به روی آن گشود و تجلی‌بخشی به آن، موفق‌تر دانست. برخی انقلاب‌ها هیچ‌گاه نتوانستند قابلیت‌های رهایی‌بخش درون خود را به فرجام برسانند (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰).

در نگاه فرهادپور، کار نیما به‌نوعی با انقلاب مشروطه خواناست. هردو به‌خاطر همین درکشان از مفهوم تجربه و رابطهٔ کلاسیک و حکمت‌آموزشان با تجربه است. این مسئله است که نیما را نه‌فقط از رسانه‌های دیگر بلکه از تکرارهای خود رخداد شعری در شاملو و فرخزاد و بعدی‌ها هم جدا می‌کند؛ به‌همین دلیل، شعر نیما گنگ و مبهم است، یا داخل فرم قبلی است و بعدش هم شاید ظاهراً چندان دستکاری‌های عجیبی نمی‌کند. ولی باز درمجموع نام خود را روی این رخداد حک می‌کند و همهٔ آن شعرهای بعدی هم، صرف نظر از وزن، شعرهای نیمایی خوانده می‌شود. این نشان می‌دهد که انقلاب نیمایی مثل یک جریان آرام و زیرین عمل می‌کند که دارای خصلتی ناگهانی مثل یک زلزله نیست، ولی شاید خیلی بیشتر از آن تغییر ایجاد می‌کند و به امکانات جدید دامن می‌زند؛ یعنی، به‌عنوان یک جریان زیرینی که ما نمودهایش را در وهلهٔ اول شاید کمتر می‌بینیم، ولی بعد متوجه می‌شویم که اساساً همین جریان آرام و توأم با حکمت همه‌چیز را زیر و رو کرده و کل قضیه را عوض کرده است. این همان نقطه‌ای است که البته به رابطهٔ ایران با مدرنیته وصل می‌شود که بحث مجزا و بزرگ‌تری است؛ یعنی این‌که هم خود مشروطه و هم خود نیما از کجا می‌آید (کمالی، ۱۳۹۵: ۸۴۶ـ۸۴۸).

بنابراین، گره خوردن شعر نو با تاریخ معاصر در اندیشهٔ فرهادپور، به‌ویژه شعر نو در دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ که سیاست هم فرم و هم محتوایش بود، زمینه‌ای فراهم می‌آورد برای سوژه شدن و آن سوژه شدن تأثیر می‌گذارد بر رخدادی به نام انقلاب ۱۳۵۷ که به‌شکلی با رجوع به آن تاریخ می‌توان ادامهٔ یک جور تحقق سوژه‌گی را در انقلاب ۱۳۵۷ جست‌وجو کرد. پیوندی که فرهادپور میان شعر نو و سیاست قائل است، موجب می‌شود تا بخش مهمی از محتوای صدقی و تاریخی رخداد ادبی به نام شعر نو را

سیاست بداند. منظور فرهادپور از محتوای صدقی تحت تأثیر فلسفهٔ زیباشناختی ـ انتقادی آدورنو، آن بخشی از محتوا و حقیقت ذاتی اثر است که نمی‌توان آن را به یاری نقد درون‌ماندگار یعنی به یاری مفاهیم و عبارات و روابط درونی خود اثر بیان کرد. درک این‌که مبین فرارفتن از خود است و درواقع دیالکتیک درونی اثر را منعکس می‌کند، مستلزم نقد متعالی یعنی همان تأمل فلسفی است (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۳۹، ۴۰). هم‌چنین وی این بحث را که سیاست برای شعر نو زیان‌بار بوده، رد می‌کند و جالب این‌که چهره‌ای مثل سهراب سپهری را اصلاً در این رخداد و جریان جای نمی‌دهد.

۲ـ ۲. نسبت شعر نو و سنت

به‌نظر می‌رسد فرهادپور آن‌گاه که از نسبت شعر نو با سنت سخن می‌گوید، تا حدودی از ادعای پیشین خود مبنی بر این‌که شعر نو یک گسست کامل از سنت بوده و به‌بیان دیگر از شعر نو به‌مثابهٔ رخداد در تلقی بدیویی و پیش‌بینی‌ناپذیری آن فاصله می‌گیرد. در نظر وی، انقلاب مشروطه درواقع نه به‌لحاظ گسست توانست کاملاً از گذشته ببرد، و نه آن‌چنان که باید و شاید یک حقیقت و امر نو خلق کند. از این لحاظ واقعاً شعر نو تجربه‌ای باز استثنایی است. شعر نو به‌مثابهٔ گسست از سنت، به مفهوم هگلی کلمه دقیقاً نوعی پیوند با سنت است. آنجاست که سنت‌شکنی خودش یک نوع سنت است و در اینجاست که ما می‌بینیم در این نوع گسست نه‌فقط حال و آینده، بلکه گذشته هم تغییر می‌کند. این نفی، یک نفی انتزاعی نیست، بلکه نفی‌ای است که واقعاً با سنت تاریخی موجود درگیر بوده است. ما یک سنت غنی و درازمدت شعری داشته‌ایم که بیش از هزار سال دوام داشته و برهمین اساس است که نه فقط حال و آینده، بلکه گذشته را هم این گسست تعیین می‌کند و ما تمام سابقهٔ شعری‌مان را از رودکی تا

حافظ و بعد در پرتو شعر نو، و نام شاملو و البته نیما بازمی‌خوانیم (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰). به‌عقیدهٔ فرهادپور، در شعر نو ما با یک رابطهٔ دیالکتیکی بین نفی و تغییر روبه‌رو هستیم؛ نفی سنت به شکل ایجاد رابطه با آن. این در حالی است که در دیگر زمینه‌ها مثل موسیقی، نمایش‌نامه، رمان، نقاشی و مجسمه‌سازی و حتی در زمینهٔ سیاسی، ما صرفاً با ایجاد فضا روبه‌رو بوده‌ایم؛ یعنی برای مثال، در موسیقی یا نقاشی ما چنین چیزی وجود ندارد که بیایم و آن را بشکنیم و یک سنت‌شکنی دیالکتیکی را به شکل تاریخی‌اش آغاز کنیم. ما باز هم می‌بینیم که شعر نو از این منظر هم یک پدیدهٔ استثنایی است. تنها موردی است که ما فقط با ایجاد یک فضای نو روبه‌رو نیستم، بلکه اتفاقاً با یک رابطهٔ کاملاً مدرن و پیچیده با سنت نیز مواجهیم؛ جایی که نفی سنت، درگیر شدن با قابلیت‌های تحقق‌نیافتهٔ سنت است (فرهادپور، ۱۳۹۶). گواه این امر عملکرد نیماست که گاه می‌ایستد و به عقب نگاه می‌کند و حتی بین شاهکارهایش قطعات سنتی هم می‌سراید (کمالی، ۱۳۹۵: ۲۲).

فرهادپور در گفت‌وگوی آخر کتابِ *مانیفست خاموشان* تلاش می‌کند ابعاد دیگری از نسبت میان شعر نو نیمایی و سنت شعری پیش از وی را روشن کند. ازجمله طرحِ این ایده که اولین حرکت‌ها برای گسست اتفاقاً در همان فُرم قبلی رخ می‌دهد، بدون شکستن وزن و قافیه، نمونه‌اش هم «افسانه»ی نیما. خودِ این نشان می‌دهد که خیلی از رخدادها به‌طور انضمامی از داخل فضای قبلی آغاز می‌شوند به‌عنوان پدیده‌ای که به‌قولِ بدیو وجودش در همین ناپدیدشدنش خلاصه می‌شود. این تجربه، مسئلهٔ فُرم را هم مطرح می‌کند، این‌که قضیهٔ شکستنِ فرم یک بازی ساده نیست و از قضا حرکت به‌سمتِ تجربهٔ مدرن در شعر فارسی بدون دستکاری در فرم آغاز می‌شود، نه این‌که همان اول برویم سراغِ ساده‌ترین کار، یعنی به‌هم ریختنِ فرم تا با بازی‌های فرمال ظاهرِ

امر نو به قضیه بدهیم. بگذریم از این مسئله که جدیت مفهومِ فرم در هنر آن‌طور که باید در اینجا تجربه نشده است. در اینجا فرهادپور دو نقش متفاوت و متمایز از نیما و هدایت را به‌تصویر می‌کشد. در نظر وی، خصیصهٔ نیما این است که ما با یک انقلاب متوازن روبه‌رو هستیم؛ با یک گسست کلاسیک مدرن. درمورد هدایت چنین امری صادق نیست. هدایت اوج مدرن بودن غیرکلاسیک آشفته و پریشان است ... بله بسیار نبوغ‌آمیز که نهایتاً به آن همه رنج و گرفتاری منتهی شد. ولی اصلاً آن حکمت و آن رابطهٔ توازن کلاسیک که در نیما دیده می‌شود در کار او نیست (همان: ۸۶۸).

فرهادپور در تبیین نقطه‌ای که سویه‌های نیمایی با بحث‌ها و دغدغه‌هایش دربارهٔ تجربه و مسئلهٔ مدرنیته با هم گره می‌خورند، توضیح می‌دهد. این کلاسیک بودن نیما را باید فقط در کلیت آن کشف کرد؛ یعنی زمانی که تمام این عقب و جلو رفتن‌ها، این مکث کردن‌ها را در ارتباط با آن نتیجهٔ نهایی قرار بدهیم که گویا به‌نحوی معطوف به ماسبق، افق نهایی خودش را می‌سازد. به‌همان صورت که مارکس معتقد بود که آناتومی انسان آناتومی میمون «هست»، درواقع «ذات» همان چیزی است که درنهایت تحقق پیدا می‌کند. اما بعداً نشان می‌دهد که از آغاز هم بوده و آنچه که بوده، چیزی جز زمینه‌های حرکت به‌سمت این ذات نبوده است. آنجاست که درواقع همین وضعیت هگلی «برهم نهادن پیش‌فرض‌ها» را شاهدیم. این مسئله مستلزم این حقیقت است که ما این کلیت را باید لحاظ کنیم. این نکته‌ای است که به‌نظر می‌آید نیما هم روی شعر، هم روی سیاست و هم روی مفهوم تجربه تأکید می‌گذارد. استثنایی بودن نیما تا حد زیادی نشانهٔ این است که چگونه ما نتوانستیم آن توازی و آن حکمت را حفظ کنیم. چگونه تجربه‌های ما پراکنده و پریشان یا زیاد ذهنی‌گرایانه یا بیش از حد عینی‌گرایانه شده است. می‌شود گفت که آن‌چنان با آشفتگی همراه شده است که نهایتاً چیز خاصی از

دلش درنمی‌آید. به‌همین صورت، آن مفهوم سنتی تجربه که تجربه را با قدیمی بودن مرتبط می‌کند، یعنی درست همان‌جایی که می‌گوییم زن مجرب یا مرد مجرب، کسی که چیزی در او انباشت شده و به یک تعادل رسیده است. این مسئله را به آن شکل که مثلاً در شروعش با نیما دیده می‌شود، واقعاً نداریم. استثنایی بودن نشان‌دهندهٔ این است که بتواند هم خلاق باشد و هم با گذشته پیوند داشته باشد. هم سویه‌هایی از گذشته را که از بین‌رفته یا سرکوب شده‌اند احیا کند و هم شدیداً نوآورانه باشد و در به روی امکانات جدید در زبان و خلق زبان جدید باز کند. این همان عاملی است که ما کم داریم و البته نهایتاً همان مفهوم تجربه را (همان: ۸۲۳). روی همین اصل، در شعر نیما قضیهٔ ناگهانی و اتفاقی پیدا نشده است، بلکه عناصری از این گسست از اول در قالب فرم قبلی وجود دارد. این خودش نشان می‌دهد که این گسست به معنی انفجار فرم نیست، بلکه بیشتر به معنی دستکاری آگاهانهٔ فرم است. دستکاری که می‌تواند اتفاقاً باز به یک گسست و یک فرم کاملاً جدید منتهی شود (همان: ۸۴۵).

۲ـ ۳. فرق نیما و شاعران پسانیمایی

فرهادپور در آثار مکتوب و مصاحبه‌هایش صرفاً از شاعران نام‌آشنایی چون شاملو، فروغ، رؤیایی و سپهری یاد می‌کند و شاید چنان‌که خودش نیز اذعان می‌کند از آن‌جا که مخاطب خاص حوزهٔ شعر و جریان‌های شعری معاصر نیست، به‌همین‌دلیل، کوچک‌ترین اشارتی به جریان‌های گوناگون شعری پس از نیما نمی‌کند. در برآیندی کلی، چنان‌که به‌نوعی پیش‌تر هم ذکر شد، فرهادپور عقیده دارد: آنچه ما بعد از نیما شاهدش هستیم نیز به‌نوعی از یک‌سو وفاداری به رخداد نیماست و از سوی دیگر، تکرار آن گسست است. او در پاسخ به این پرسش که: «فرق شاعرانی مانند شاملو با

نیما چیست؟»، عقیده دارد این‌که اولاً ما در اینجا تا حدودی از آن مدل بدیویی دور می‌شویم، به این معنا که این امکان را شاهدیم که رخداد تکرار شود، در عین تغییری که در وضعیت ایجاد می‌کند، و بعد از آن فرق نیما و شاعران بعدی را داریم، در این‌که گسست نیمایی در یک وضعیت سنتی ثابت در حال رخ دادن است؛ یعنی، در دل وضعیتی که قبل از نیما رخدادی را تجربه نکرده است، اما شاعران بعدی همه به‌نوعی حالت پژواکی نسبت به او و گسست اولی دارند. این را می‌شود به نوعی همان وفاداری به رخداد نیمایی تلقی کرد. ولی در عین حال، به یک زمینهٔ دیگری وصل هستند، چون‌که سیاست در تمام این گفتارهای شعری حضور دارد؛ یعنی هم در شعر نیما و هم در شعر بعدی‌ها. این سیاستی است که مستقیماً در مقام نفی هرگونه ایدئولوژی در حال تقابل و برخورد با وضعیت جدید است؛ یعنی همان وضعیت حزب رستاخیز، وضعیت جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و وضعیت تمدن بزرگ (همان: ۸۳۶ و۸۳۷).

اما به باور فرهادپور تفاوت بنیادین میان نیما و شاعران پس از وی در این است که حالت کلاسیک و خودآگاه یا آن امکان تأمل در وضعیت که در آن رخداد اولیه یعنی شعر نیما وجود دارد، در این شاعران به‌نوعی غایب است. در شعر این‌ها هم وضعیت آشفته‌تر و هم و بی‌سروسامان‌تر است و هم خود گسست‌ها در حال پژواک گسست قبلی هستند. هم اتفاقاً به‌واسطهٔ به‌زمینه آمدن و اولویت بخشیدن به آن سویهٔ سیاسی‌شان تا حدود زیادی از سویهٔ تجربی دور می‌شوند؛ یعنی اتفاقاً باید کلاسیک بودن نیما را در این حقیقت دانست که سیاسی بودن او و شعریت او عین هم عمل می‌کنند. این همان رابطهٔ شعر او و انقلاب مشروطه است. درواقع می‌شود گفت: انقلابی که در شعر به‌پا می‌کند، با آن انقلاب بیرونی که در مشروطه برپا شده بود، با هم خوانا هستند. این مسئله این امکان را به فرد می‌دهد که روی هر دوی این‌ها

به‌عنوان دو تجربه یا دو رخداد مرتبط به‌هم بحث کند. هرچند بدیو معتقد است که این کار را باید فلسفه انجام دهد. به نظر فرهادپور در خود کار نیما ما شاهد این خودآگاهی و طمأنینه و این نوع کلاسیک بودن هستیم. در تجربه‌های بعدی دیگران جنبهٔ رمانتیک قوی می‌شود؛ یعنی آن آشفتگی‌های ذهنی، آن معلوم نبودن ربط درون و بیرون، یعنی تجربهٔ درون‌ماندگار شعری و تجربهٔ سیاسی بیرون. این‌ها یک آشفتگی هست که گاه با اغراق همراه است و گاهی با نفی آن طمأنینه و توازن که از عناصر کلاسیک شمرده می‌شود. یا آن حکمت که خاص چنین امری است، در حرکت و شعر این بعدی‌ها دیده نمی‌شود. ازاین‌رو، دقیقاً گسست نیما در یک زمینهٔ شعری که از قبل وجود داشت، اگر نگوییم اصیل‌تر، به یک معنای دیگر با تمرکز و بدون عصبانیت یا آشفتگی و حتی می‌شود گفت که با نوعی خودآگاهی بیشتر همراه بود؛ چیزی شبیه گوته در برابر نوالیس یا سلامت در مقابل بیماری و توازن در تقابل با بی‌توازنی، ریشه داشتن در تضاد با بی‌ریشگی. این تفاوت‌ها دیده می‌شود، هرچند نباید باعث شود که تجربهٔ نیمایی با اطلاق این صفت کلاسیک محافظه‌کار خوانده شود، بلکه کاملاً برعکس، اتفاقاً باید به این وسیله نشان داد که تجربهٔ او همه‌جانبه‌تر و عمیق‌تر و منسجم‌تر است. به‌همین صورت، وصل‌شدنش به انقلاب مشروطه هم در همان فرقی قابل شناسایی است که انقلاب مشروطه با انقلاب ۱۳۵۷ و آن حالت ناگهانی تب کردن همگانی بدون این‌که افق مطالبات آن روشن شود و به‌دلیل فقدان سیاست داشت. در حالی که در مشروطه، مسئلهٔ اساسی قانون بود و از ایلات و عشایر و حتی بخش‌هایی از روحانیت همگی از قضا با برنامه‌های سکولار آمده بودند و به انقلاب می‌پیوستند و به این اعتبار می‌شود گفت که حتی تجربهٔ پیچیده‌تری بوده است، اگرچه آن عظمت نیرو و بغض همگانی و آن انفجار انقلاب ۱۳۵۷ در آن چندان به‌چشم نمی‌خورد (همان: ۸۴۵).

از نظر فرهادپور، آنچه به شعر نیما اصالت می‌بخشد، در توانایی‌اش برای عبور آزادانه و بی‌مانع از مرزهای میان هنر و سیاست، و از درون به بیرون و بالعکس نهفته است. در شعر نیما، این گذرها طبیعی و بی‌واسطه اتفاق می‌افتند؛ نه از روی شعار یا قصد بیرونی، بلکه از دل خود تجربهٔ شعری و نوع خاصی از زیستن و اندیشیدن که در شعر او شکل گرفته است. این ویژگی، او را در موقعیتی منحصربه‌فرد قرار می‌دهد، موقعیتی که در بسیاری از تجربه‌های بعدی شعر فارسی دیگر تکرار نمی‌شود. برخلاف نیما، در شعر معاصر، به‌ویژه در نمونه‌های امروزین، این امکان گذر و حرکت مسدود شده است. مرزهای میان درون و بیرون، میان فردی و جمعی، چنان سفت و سخت شده‌اند که اگر کسی بخواهد بدون ترسیم دقیق آن‌ها کار کند، به بی‌راهه می‌رود. نتیجهٔ این انسداد، چیزی است که فرهادپور آن را «فرار به درون» می‌نامد؛ شکلی از شعر که با بستن درِ جهان بیرون، به قلمرو شخصی و روانی پناه می‌برد و آن‌قدر در آن فضا غرق می‌شود که شعر را از یک تجربهٔ اجتماعی ـ زیباشناختی، به‌نوعی روان‌درمانی سطحی و فردی تقلیل می‌دهد. در چنین حالتی، شعر دیگر توانایی شکل دادن به تجربهٔ مشترک یا ساختن جهانی تازه را ندارد. اگر مفهومی مثل «عینیت» که نزد تی.اس. الیوت مطرح شده جدی گرفته نشود ـ یعنی اگر شعر نتواند احساسات شخصی را در قالب‌هایی عینی و زبانی منسجم بریزد ـ درنهایت به ناله‌ها و زاری‌های بی‌شکل و تهی بدل می‌شود؛ درست شبیه موسیقی پاپ سطحی و دم‌دستی ایرانی، که فرهادپور آن را شکلی ابلهانه از مویه‌های عقده‌مندانه می‌داند: بی‌فرم، عقب‌مانده و گرفتار در روان‌نژندی‌های فردی. در این مقایسه، نیما با اصالتی که در شیوهٔ مواجهه‌اش با جهان و زبان دارد، در نقطهٔ مقابل این جریان قرار می‌گیرد؛ چراکه شعر او نه عقب‌نشینی به درون است، نه

تقلیدی از بیرون، بلکه حرکتی است که در آن درون و بیرون، فرد و جمع، هنر و سیاست، در رفت‌وآمدی زنده و پویا با هم معنا پیدا می‌کنند.

فرهادپور با طرح سخنی از بنیامین به نقل از قول کارل کراوس: « The GOAL IS ORIGIN » یعنی «خاستگاه همان هدف است»، به تلقی خودش از آنچه که باید میان نیما و پیروان او اتفاق می‌افتد، می‌پردازد: این خاستگاه (رخداد شعر نو نیمایی) را نباید صرفاً به‌عنوان یک مقطع خاص تاریخی، بلکه به‌عنوان یک امر تکرارشونده دید. یعنی خاستگاه مدام در شعر شاملو و فروغ تکرار می‌شود. تأکید من بیشتر روی تکرارشوندگی آن است، بیشتر از آن‌که نقطه‌ای خاص در تاریخ باشد، فرایندی است که مدام تکرار می‌شود. به‌جای اولش بازمی‌گردد و دوباره از نو تکرار می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، همهٔ کسانی که بعد از آن می‌آیند، باید این گسست را تجربه کنند. ازقضا مقادیر قابل توجهی از فهم آن درون تجربهٔ خود خوانندگان شکل می‌گیرد که باید بتوانند از شعر کهنه کنده شوند. این تجربهٔ جدید را بکنند و با امر نو آشنا شوند. یعنی آن خاستگاه اتفاقی نیست که یک‌بار در جایی از تاریخ رخ داده و تمام شده باشد؛ یعنی چیزی شبیه به تعریف رسمی صوری دولت از انقلاب نیست که پرونده‌اش را می‌بندند و هر سال سال‌روزش را می‌گیرند و می‌رود تا سال بعد و یک تاریخ تقویمی رسمی هم برایش تعریف می‌کند. اما با همهٔ این‌ها خودش مرده است و اصلاً قرار نیست به هیچ وجه تکرار شود. اینجا نوعی انقلاب مداوم را شاهدیم که باید در آن به خاستگاه به‌عنوان یک فرایند حرکتی نگاه کنیم و مهم‌تر از آن فهم این نکته است که معنای همان عبارت منقول بنیامین دقیقاً به‌همان مفهوم تاریخی ذات نزد هگل برمی‌گردد، به‌این معنی که نهایتاً این امر چیزی است که باید به گونه‌ای تحقق پیدا کند که بعداً با عطف به

ماسبق دریابیم که حرکت‌های ما قدم‌هایی به‌سمت تحقق آن بوده است (همان: ۹۰۴ـ ۹۰۶).

درمورد نیما، خاستگاه شعری‌اش چیزی فراتر از یک نقطهٔ آغاز صرف است؛ نوعی توانایی در بازگشت به گذشته و نگریستن به تاریخ نه به‌عنوان چیزی تمام‌شده و بسته، بلکه به‌عنوان امری بالقوه، چیزی که هنوز می‌توان از آن آموخت، آن را درونی کرد و به‌شکلی نو از آن بهره گرفت. این نگاه به عقب، با چشم‌اندازی آینده‌نگر همراه است؛ جایی که گذشته دیگر فقط گذشته نیست، بلکه امکان و پتانسیلی است که می‌تواند اکنون را شکل دهد. در چنین شرایطی، خاستگاه به هدف بدل می‌شود. حرکتی که با نیما آغاز شده است، تنها زمانی به معنا و حقیقت کامل خود می‌رسد که شعر نوی فارسی بتواند آن جهت‌گیری انقلابی را تا انتها در خود جذب و تحقق ببخشد. نیما، در این چشم‌انداز، دیگر صرفاً یک چهرهٔ تاریخی یا نقطهٔ شروع نیست، بلکه امکان و نیرویی است که تازه در دل آینده و در ادامهٔ مسیر معنا پیدا می‌کند. این یعنی نیما آن زمانی به‌طور واقعی به نیما بدل می‌شود که شعر فارسی بتواند پتانسیل نهفته در او را فعلیت ببخشد. کاری که شاملو و فرخزاد انجام می‌دهند، تا حد زیادی در امتداد همین مسیر است. آن‌ها گذشته‌ای را که با نیما آغاز شده است، نه صرفاً به‌عنوان تاریخ، بلکه به‌عنوان جزئی از حرکت خودشان درمی‌آورند. آن گسست آغازین را در دل خود جذب می‌کنند و به آن تحقق می‌بخشند. نیما در شعر آن‌ها دیگر فقط منبع الهام یا اسطورهٔ آغازین نیست، بلکه بخشی از فرایند فعلیت یافتن شعری است که خود آن‌ها نماینده‌اش هستند. این‌گونه است که خاستگاه به هدف بدل می‌شود؛ با تحقق آن بالقوگی آغازین در دل شعرهای پس از نیما.

برپایهٔ خوانش بدیویی از رخدادی به نام شعر نو نیمایی می‌توان گفت پاره‌ای از شاعران پسانیمایی با شناسایی منطق درونی و تناقضاتی که در خود شعر نو نیمایی است و با استفاده از گسست‌هایی که در فرم شعر نیمایی به‌مثابهٔ مازاد فرم وجود داشته، در مقام سوژه‌های رخداد شعر نو جریان‌های تازه‌ای را پدید آوردند، بسی بیشتر از موارد محدودی که فرهادپور بدان اشاره کرده است.

اگر نیما کل شعر را در مفهوم هارمونی/ قطعه درک می‌کند و معنای یک مصراع دادوستدش با کلیت شعر است که تبلور پیدا می‌کند، در فروغ این وحدت ارگانیگ دیده نمی‌شود و به‌جای آن فروغ با اصل تداعی پیش می‌رود. یا تخطی در وزن عروضی‌ای که در اشعار سهراب و فروغ بازتاب پیدا می‌کند. شاملو اگرچه به وجه هارمونیک کلیت شعر وفادار می‌ماند، اما درنهایت برخلاف نیما که معتقد به وزن عروضی بود، به شعر بی‌وزن می‌رسد. در ضمن رعایت وجه ارگانیگی قطعه در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۴۰ موج نو (احمدرضا احمدی) و نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ شعر دیگر در مواجهه‌ای سلبی ـ ایجابی با شعر نیمایی ظاهر می‌شوند. اگر برای نیما شعر آن‌گاه شعر است که همهٔ اجزا و ارکان آن در هیئت قطعه تکوین یابد، در شعر بیژن الهی چنین اصلی را شاهد نیستیم و برعکس نیما در نقد شعر کلاسیک، که مکانیسمی برای ساخت تصویر در پیش می‌گیرد، حرکت از سوبژکتیو به ابژکتیو است؛ از ابژکتیو به سوبژکتیو است که اوج تحقق آن را در شعر حجم رویایی می‌بینیم. «در شعر این‌ها (احمدرضا احمدی، بیژن الهی و...) جوهر شعری به‌شدت به‌چشم می‌خورد و اگر بخواهیم دینامیسم تصویرسازی را پیدا کنیم، باید در شعر این‌ها جست‌وجو کنیم؛ یعنی، تصویری که مرده نیست. تصویری که صحبت از استعاره و تشبیه‌سازی معمول در ادبیات کلاسیک نمی‌کند. این‌ها حتی مفهوم شاعران اولیهٔ شعر نو را از تصویر

ندارند، در آثار این دسته خطوط مشخصهٔ نوعی سوررئالیسم دیده می‌شود (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۲۱).

از طرف دیگر، رؤیایی و براهنی هر دو از دل چیزی بیرون آمدند که براهنی «بحران شعر نیمایی و شاملویی» می‌نامد. نقطهٔ آغاز کار آن‌ها فراتر رفتن از مدرنیسم خاص نیما و شاملوست. ازاین‌رو، پروژهٔ هردو را باید در پس‌زمینهٔ مدرنیسم نیما و به‌خصوص شاملو دید. هر دو از بحرانی واحد کار را شروع می‌کنند؛ براهنی که از آشنایی با پست‌مدرنیسم به‌وجد آمده، به‌دنبال دور ریختن و نفی انتزاعی دستور زبان، معنا، واقعیت و عقلانیت است؛ اما رؤیایی دقیقاً راه مخالف را می‌رود. او شروع می‌کند از درون با زبان وررفتن و چفت‌وبست معنا و نحو را به‌تدریج اوراق کردن؛ برخلاف براهنی که شیفتهٔ به‌وجد آوردن زبان در رقصی غیرعقلانی و عارفانه و «ساقط کردن معنا» و رسیدن به قسمی «آنارشی معناشناختی» است (ملکی، ۱۳۹۶). واضح است که با این توصیف، خاستگاه تا آنجا که رو به پس تاریخ دارد، امری فعال و خلاق است و تا آنجا که نظر به گذشته دارد، همواره ناکافی و منتظر است. طی همین سازوکار است که خاستگاه به هدف تبدیل می‌شود. خاستگاه صرفاً نقطه‌ای منجمد و ساکن نیست، بلکه همواره در تاریخ ظهور پدیده هم حضور دارد. این همان نقطه‌ای است که با تعریف فیلولوژی آگامبن از آرخه خواناست (کمالی، ۱۳۹۵: ۱۴). درک درست از خاستگاه هر چیز به معنای چسبیدن به نتایج آن نیست که اساساً خاستگاه به ما نقطه‌ای را می‌دهد که پیش‌تاریخ و پس‌تاریخ چیزها در آن شکاف می‌خورد. خاستگاه همواره در هردو حضور دارد، پیش‌تاریخ فرجامی جز نتیجهٔ دل‌بستن به اسب تروا نخواهد داشت.

۲ـ ۴. نقدی به وضعیت کنونی شعر

همان‌طور که هامبورگر در مقالهٔ «شعر ناب و سیاست ناب»، پیدایش جنبش یا مکتب هنری را با تغییرات سیاسی هم‌بسته می‌داند (هامبورگر، ۱۳۷۷)،[۴] فرهادپور نیز براین باور است که با به بن‌بست خوردن سیاست و این‌که رخداد سیاسی ۱۳۵۷ نتوانست حقیقت درونی خود را دنبال کند، در شعر هم گویا به دیواری برخورد کردیم و چندان شاهد اتفاق خاصی نبوده‌ایم. در حالی که شعر تنها زمینه‌ای بود که رخداد می‌توانست در آن تحقق پیدا کند؛ چون ما در شعر سابقه‌ای داشتیم که امکانِ گسست در آن و خلق امر نو فراهم بود.

> از این زاویه که نگاه کنیم اگر چیزی بعد از فروخُفتن این رخداد و پیامدهایش رخ داده می‌بایست خود را به منِ مشکوک و حاشیه‌ای هم تحمیل می‌کرد. ممکن است کم‌کاری از من بوده باشد که نرفتم پیدا کنم و بخوانم، اما اصولاً یک شاعر قدرتمند کاری می‌کند که شعر و تاریخ ادبی گذشته بشود پیش‌فرض یا مقدمهٔ وجود او که خودش را به‌قول هارولد بلوم به‌عنوان یک فیگور اصلی تحمیل می‌کند. و اگر چنین فیگوری بود خواه‌ناخواه روی من هم تأثیر می‌گذاشت. نداشتنِ نقد ادبی تأثیر بسزایی داشته بر این‌که شعر به یک امر شخصی یا سرگرمی تبدیل شود و پیوند خود را با سیاست و فلسفه و تفکر کمتر و کمتر کند (فرهادپور، ۱۳۹۵).

به‌عقیدهٔ فرهادپور، اصلاً ادبیاتی نداریم که بخواهیم نقدش کنیم، یا حرفی درموردش بزنیم. این حتی درمورد آن‌هایی که ادعا دارند و ترجمه می‌شوند هم صادق است؛ یعنی نه‌تنها چهار تا جوانی که دارند می‌نویسند، بلکه حتی قدیمی‌ترها هم راهی به‌دهی نبرده‌اند (فرهادپور، ۱۴۰۱: ۱۶۲). بنابراین، در نظر وی، در این بیش از صدسالی که از رخدادی به نام شعر نو نیمایی گذشته است، هنوز که هنوز است در ادبیاتِ اخیر ما اثری خلق نشده که مستقل از هویت شخصی و سلیقه‌ای و بازی‌های فردی این‌قدر

قدرتمند باشد که قاعدهٔ بازی را تغییر دهد و خود را تحمیل کند، همان‌طور که روب‌گری‌یه خود را به گلدمن تحمیل کرد. در این وضعیت، به نظر او، پناه بردن به داستان کوتاه که یک فرم کاملاً روشنفکرانه است، حکایتِ همان کتاب‌شعرهایی است که افراد با هزینهٔ شخصی خودشان پانصد تا چاپ می‌کنند تا به فامیل‌هایشان بدهند و شاعر بشوند.

فرهادپور در تشریح وضعیت بغرنج و پیچیدهٔ شعر در دورهٔ معاصر می‌گوید: به شکل کاملاً دیالکتیکی ما با یک تاریخ درهم‌پیچیدهٔ مدرن روبه‌رو هستیم که درآن این بده‌بستان بین حال، آینده و گذشته در جریان است. براساس همین تعلق، رخداد شعر نو به تاریخ معاصر به‌عنوان وسیع‌ترین نمونهٔ مطلقاً مدرن، و مدرن بودن و تا انتهای تجربهٔ مدرن بودن به‌لحاظ سوبژکتیو و ابژکتیو پیش‌رفتن، و پذیرش همهٔ تناقضاتی که در تجربهٔ مدرن هست، باعث می‌شود که کم‌وبیش سرنوشت شعر هم در دورهٔ معاصر زیر سایهٔ ویرانی و تباهی بقیهٔ رخدادها قرار بگیرد. به یک معنا می‌توانیم بگوییم که شعر ما امروز به‌رغم رخداد شعر نو، در یک فضای بحرانی به‌سر می‌برد که در بسیاری از جهات بازتابِ همین بحران اجتماعی جامعه‌مان بعد از انقلاب ۱۳۵۷ است (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰). مثلاً انقلاب ۱۳۵۷ که منطق درونی‌اش رهایی‌بخشی بوده، ادامه پیدا نکرده و عکسش اتفاق می‌افتد و بعد از انقلاب، تعهد به انقلاب آن را به اضمحلال برد. بر همین اساس، فرهادپور بر این نظرست که نمود همهٔ سویه‌های این بحران را در شعر هم می‌بینیم: تورم کلماتی که همین‌طور آوار می‌شوند و انواع مجموعه‌های شعری‌ای که تعداد شاعران را بیشتر از خوانندگان شعر می‌کند. از طرفی، فساد، انحصار و تجمل‌پرستی برج‌سازان اسلامی در خود شعر و تجربهٔ شعر هم کاملاً حضور دارند (همان‌جا).

فرهادپور تلاش می‌کند بحران حاضر را که یک بحران جدی و واقعی است به شکل مشخص و انضمامی و با تأکید بر روی ترجمهٔ شعر توضیح دهد: نکته‌ای است که من بارها و بارها از ۲۰ سال پیش در ترجمهٔ شعر روی آن تأکید داشته‌ام. دقیقاً مسئلهٔ اولویت محتواست؛ به‌ویژه در جایی که فرم به یک بازی صرفاً تکنیکی تبدیل شده است؛ یعنی، رابطهٔ این‌که فرم را به‌عنوان رسوب محتوا درنظر بگیریم، از بین‌رفته و اتفاقاً می‌شود گفت که یک تأکید اولویت بر محتوا به‌عنوان یکی از اصل‌های زیبایی‌شناسی مدرن فراموش‌شده و آنچه اتفاقاً این خلأ محتوا را پرکرده، خلأ تفکر است. در اینجا خلأ ایده، چیزی نیست جز روان‌شناسی خرده‌بورژوازانه؛ یعنی جایی که شعر، حدیث نفس می‌شود و به محض این‌که پای شعر به میان می‌آید، همهٔ صداها می‌گیرد و سوزناک می‌شود و ما با یک‌جور روان‌شناسیِ منِ زخم‌خورده‌ای روبه‌رو می‌شویم که از قضا اصلاً نمی‌خواهد تن به تجربهٔ مدرنیته به شکل مطلق آن بدهد؛ بلکه برعکس می‌خواهد از دیگری و از تاریخ فرار کند؛ و به پناهگاه آرامش یعنی همان نفس خودش برود و همه‌چیز را به ضجه‌هایی که از زخم‌هایی که حاضر نیست به‌صورت واقعی حتی تا ته آن‌ها پیش برود، تبدیل می‌کند و نام حقیقی آن‌ها را بر زبان بیاورد. این منی که فضا را پُر می‌کند و اگرچه یگانه مورد تجلی‌اش خود راویِ من نیست (همان‌جا)[۵].

او با اشارهٔ انتقادی به مجموعهٔ برگزیدهٔ دورهٔ شعر شاملو، غالب مجموعه شعرها را محصور در من شخصی می‌داند، به‌گونه‌ای که شعرها به‌نوعی حدیث نفس تبدیل شده‌اند و باز یک منی است که طاقت زیادی هم ندارد تا به تجربه‌اش به مفهوم روان‌کاوانه و به مفهوم تاریخی تن بدهد. بلکه می‌خواهد مدام به یک درون‌گرایی شبه‌عرفانی‌ای که در تاریخ ما وجود داشته بگریزد و این تورم شعری و احساسات

سوزناک هم جزوِ آرایه‌های ایدئولوژیکِ همین روان‌شناسی من است و این پدیده حتی در این اشعار هم بوده و بعد فقدان بُعد دراماتیک، که در آن اصلاً دیگری‌ای در کار نیست. فقط یک من است که همین‌طور دنیا را محاکمه می‌کند که چرا او را درک نکرده. این نبود بعد دیگری، «من» را بسیار تک‌ساحتی می‌کند و اتفاقاً حتی در عنوان کتابی هم که برنده شده است، ما این دوگانگیِ حضور مثبت و منفی «من» را می‌بینیم که حالا از یک طرف به یک تجربهٔ تاریخی ـ دراماتیک و به یک فاجعه پیوند خورده و از طرفی، از آن منِ شرقی و عرفانی تا حدی فاصله گرفته است (همان‌جا). بر همین اساس، فرهادپور عقیده دارد از دیدگاهی فرمالیستی تبدیل ایده‌ها به کلمات هیچ ربطی به «شعر» یا حتی ادبیات ندارد، بلکه نشان ذهنی عقیم و بسته است که هنوز «هستی ناب کلمه» را درک نکرده است و قادر نیست خود را به‌دست «موج‌های کف‌آلود زبان و تلاطم نیروهایی بسپارد که کارشان یکسره آفرینش است و بس؛ آفرینش رنگ، رایحه، و صوت فارغ از هر معنا و ایده و حقیقتی جز شعر» (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۶).

او در تبارشناسی بحران شعر در چهل سال اخیر بر این نظر است که ما در این چهل سال، ادغام اقتصادی همراه با انزوای سیاسی ـ فرهنگی را تجربه کردیم و این خودش باعث شده که اتفاقاً سویه‌ای از همین بحران شعر و اصولاً کل این ایدئولوژی معنویت‌گرایی و انواع و اقسام عرفان‌هایی که در جامعه پخش‌اند و البته استفادهٔ ایدئولوژی رسمی از همین من و تجلیات شعری و عرفانی و دینی‌اش در شعر امروز ظهور کند. من فکر می‌کنم همان‌طور که در سایر عرصه‌ها باید پشت سر گذاشته شود، تا تازه بتوانیم حقیقت آن ادغام اقتصادی را آشکار کنیم. الان چهل سال است که همه دارند کشور را به‌سوی ادغام هرچه بیشتر با بازار جهانی و سرمایه‌داری پیش می‌برند، ولی واقعیت این است که این ادغام باید درهم شکسته شود و شعر هم محتاج رابطه با

جهان و رابطه با دیگری است. شعر امروز باید با شعر جهان و دیگران رابطه بگیرد، و از این نظر می‌شود گفت که ترجمه باز هم آن سویه‌ای است که در آن شعر می‌تواند به حقیقت خودش برگردد و لااقل با بحرانی که وجودش را فراگرفته است، به‌صورت واقعی و از روبه‌رو مواجه شود. اینجاست که می‌بینیم ترجمه هم تبدیل می‌شود به سویهٔ حقیقی شعر و این باز یک مورد دیگری است از این حرف کلی‌ای که من باز چند سال پیش گفتم که تفکر و حیات فکری و فلسفی و هنری ما در تاریخ معاصر با مضمون تفکر ـ ترجمه گره خورده است. فکر می‌کنم که شعر معاصر هم از همین قاعده پیروی می‌کند (فرهادپور، ۱۳۹۶: ۱۰).

فرهادپور در ریشه‌یابی بحران شعر در دورهٔ معاصر به دوگانگی حکم بر فرهنگ معاصر اشاره می‌کند که از یک طرف نقد به‌عنوان عرصهٔ کشف و ساخت حقیقت است و خیلی از آن دینامیزمی که در هنر بود، به کنش نقد انتقال پیدا کرده است؛ ولی در کنار آن، نکتهٔ دیگری که مطرح شد، این است که هنر یک بعد تئاتری پیدا کرد که شاید از خصایص دوران ماست. با این توضیح که وجود تفکر انتقادیِ قوی همان چیزی است که می‌تواند حقیقت یا محتوای صدقی اثر را بیرون بکشد و نبود سنت نقد ادبی به خود شعر هم صدمه زده است. به‌ویژه در دوران ما که نقد در آن برجستگی بیشتری دارد تا خودِ خلاقیت هنری؛ یعنی اگر امر نو یا خلاقیتی هم هست، بیشتر خود را در نقد آثار قبلی نشان می‌دهد. فرهادپور در ارزیابی نهایی‌اش از وضعیت شعر معاصر، عقیده دارد که بعد از نیما و شاملو ما شاهد اتفاق تازه‌ای در عرصهٔ شعری نبوده ایم. این امر به عدم آشنایی غالب شاعران، منتقدان و نویسندگان ما با شعر مدرن و تحول تاریخی آن است:

به‌رغم همهٔ داد و هوارها دربارهٔ اهمیت فرم و نگارش انواع اشعار سپید و صورتی

و راه‌راه و به‌راه افتادن موج‌های ادبی پی‌درپی در مخالفت با به اصطلاح شعر سیاسی دههٔ ۱۳۳۰ به بعد، ما هنوز دقیقاً به‌لحاظ فرم شعری هنوز یک قدم هم از نیما و شاملو جلوتر نرفته‌ایم. اکثر شاعران، ناقدان و مفسران ادبی ما با مقولهٔ «شعر مدرن» و تحول تاریخی آن ـ که با بودلر آغاز گشته و تا به امروز ادامه دارد ـ ناآشنایند. این مقوله به‌رغم پیوندش با فرهنگ اروپایی عملاً و اساساً بیان‌گر هستی و فعلیت شعر و تجربهٔ شعری در دورانی است که می‌توان آن را «عصر جدید»، «دورهٔ مدرن» یا «مدرنیته» نامید. ازاین‌رو، آشنایی با آثار بودلر و مالارمه و پسوا و استیونس و برشت و سلان و الیوث و والری و ماندلشتام و ... برای هرکسی که به این دوره تعلق دارد و به هر دلیلی شعر و تجربهٔ شعری را امری مهم و بامعنا می‌داند، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است (فرهادپور، ۱۳۸۹: ۷).

به عقیدهٔ او، البته این کار بی‌شک جز برای عده‌ای معدود فقط به یاری ترجمه ممکن می‌گردد و این خود احتمالاً یگانه دلیلی است که می‌تواند تجربهٔ خودش از ترجمهٔ شعر را توجیه کند؛ یعنی ترجمهٔ آثار شاعران آلمانی و فرانسوی براساس برگردان انگلیسی آن‌ها. اما این تجربه دست‌کم این فایده را داشت که دریافته است گره خوردن فکر با کلمه، چه به ناگهان رخ دهد و چه در پی ساعت‌ها تلاش منظم و بی‌وقفه، نیازمند صرف نیرویی غریب و بی‌حدوحصر است که شاید بتوان آن را «انرژی شعری» نامید. چنین نیرویی دقیقاً از آن‌رو که نامحدود است، هیچ حدومرز، هیچ شرط یا اما و اگری را برنمی‌تابد؛ به بیان دیگر باید این حقیقت خوفناک را پذیرفت که پیش‌شرط سرودن شعر، آمادگی برای قربانی کردن همه‌چیز است (و این خود برای بدگمانی نسبت به وضع موجود و رواج گستردهٔ خواست «سرودن» و انتشار شعر کافی است) (همان: ۷ و ۸).

۳. نتیجه

فرهادپور با خوانشی بدیویی از شعر نو به‌مثابهٔ رخداد، افق تازه‌ای در عرصهٔ مطالعات شعر معاصر گشوده است. با وجود آن‌که دانش و آگاهی وی از جریان‌های مختلف شعری معاصر بسیار محدود به‌نظر می‌رسد و مخاطب می‌پندارد تمام شعر معاصر به نیما و شاعرانی چون شاملو و فروغ تقلیل یافته‌اند، اما با مطالعهٔ انتقادی او، سربزنگاه‌های اوج و افول شعر معاصر به‌درستی تشخیص داده شده است و مخصوصاً ذیل بررسی ریشه‌های بحران شعر معاصر و به‌ویژه ذیل جملهٔ «خاستگاه هدف است»، دیگربار به شاعران و مخاطبان خاص شعر، ظرفیت‌های نهفته در شعر نو نیمایی به‌مثابهٔ رخداد را یادآور می‌شود تا به ادامه و بسط منطق سوبژکتیو، خلاقیت و تجربهٔ حقیقی مدرنیته در شعر بکوشند و شعر عرصه‌ای برای کنش خلاقانهٔ هنری و تولیدگر امر نو باشد تا فرو غلتیدن در سرایش شعرهایی که منبعث از منِ روان‌شناختی یا عرفانی صرفاً ترجمان رنج‌ها و دردها و فقدان‌های فردی باشد. هم‌چنین فرهادپور درهم‌تنیدگی شعر و سیاست و نسبت میان شعر نو و سنت را با ظرافت و دقت مورد واکاوی قرار داده است که خود می‌تواند راهنمای پژوهش‌های پسین باشد. ناگفته نماند که طرح پارادوکسیکال و آسیب‌شناسانهٔ او از جایگاه نقد ادبی در ایران در مواجهه با شعر، هم وجه خلاقانه و هم وجه تئاتریکال و نمایشی آن، جای تأمل فراوان دارد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. event
2. fidelity
3. subject

۴. در مقالهٔ «شعر ناب و سیاست ناب»، هامبورگر به خاستگاه شعر مدرن از روزگار بودلر به بعد اشاره می‌کند و با ارجاع به دو نویسنده ـ لائورا رایدینگ و رابرت گریوز ـ این ایده را پیش می‌کشد که مدرنیسمِ حرفه‌ای اصیل بیشتر به دو قطب افراطیِ رادیکالیسم یا محافظه‌کاری تمایل دارند. اساساً

این مقاله تغییرات سیاست و شعر را توأمان می‌خواند، از رویکردِ شاعر در سیاست به سیاستِ شعری او می‌رسد و برعکس. و از این طریق نشان می‌دهد که گاه تا چه حد این دو با هم متفاوت‌اند و تبعات این رویکردها چیست (هامبورگر، ۱۳۷۷: ۱۶۹ـ ۲۰۶).

۵. بر این اساس، فرهادپور در ارزیابی زبانی که ادیب سلطانی در ترجمه‌هایش اختیار کرده است، از آن به جنون فردی یاد می‌کند: «انواعِ تلاش‌های فردی برای زبان‌سازی و سره‌نویسی و غلط ننویسیم مواجهیم، آثار ادیب سلطانی نمونهٔ اعلای این نوع خلق زبان است که در آن از روان‌شناسیِ فردی می‌گذریم و به جنون فردی می‌رسیم. این‌که یک نفر بتواند یک‌تنه برای خودش زبان بسازد، به‌واقع آفرینش غریبی است. در لغت‌نامهٔ دکتر حسابی نیز با همین شکل از بازی شخصی با زبان روبه‌رو می‌شویم» (فرهادپور، ۱۳۹۵).

منابع

امامی، مریم (۱۴۰۰). «تأملی بر شعر نو؛ نیمای آدورنو نیمای فرهادپور». ***روزنامهٔ اعتماد***. ش ۴۹۶۴: https://www.etemadnewspaper.ir/fa/main/detail/170096

بدیو، آلن (۱۳۹۳). ***فلسفه، سیاست، هنر، عشق***. ترجمهٔ م. فرهادپور، ص. نجفی، ع. عباسی. تهران: فهرنگ صبا.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷). ***از سکوی سرخ***. به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی. تهران: مروارید.

عابدی، کامیار (۱۴۰۱). «تأمُّلات و تألُّمات شاعرانهٔ مُراد فرهادپور». ***جهان کتاب***. ش ۴. ۴۱ و۴۲.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۹). ***ایده‌های شعری: برای شاعرانی که خواهند آمد***. تهران: رد پا.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۳). «تأملاتی در باب شعر». ***ارغنون***. ش ۱. ۲۵۷ ـ ۲۲۳.

فرهادپور، مراد (۱۳۹۷). «سخنرانی در نشست نقد کتاب *بوطیقای صحنه*»، ***ایبنا***، ibna.ir/x4ghp.

فرهادپور، مراد (۱۳۹۶). «سخنرانی مراد فرهادپور در سومین دورهٔ "جایزهٔ شعر شاملو"». ***کائنات***. ش ۳۰۷۱. ۱۰.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۸). ***عقل افسرده***. تهران: طرح نو.

فرهادپور، مراد (۱۳۹۵). «گفتمان حاکم بر شعر، ادبیات و روشنفکری معاصر در گفت‌وگو با مراد فرهادپور به‌مناسبت انتشار کتاب ***شعر مدرن***»: http://www.thesis11.com/Files/Special/Pdf_3373.pdf.

فرهادپور، مراد (۱۴۰۱). ***پاره‌های فکر (هنر و ادبیات)***. تهران: طرح نو.

فرهادپور، مراد (۱۴۰۳). ***شعر مدرن از بودلر تا استیونس***. تهران: بیدگل.

کریچلی، سایمون (۱۳۹۷). ***چیزها صرفاً هستند***. ترجمهٔ مهرداد پارسال. تهران: شوند.

کمالی، امیر (۱۳۹۵). ***مانیفست خاموشان***. تهران: اختران.

ملکی، محسن (۱۳۹۶). «عرفان اصوات» یا «سازماندهٔ بی‌معنایی و انتزاع». ***روزنامهٔ شرق***، سرویس فرهنگی؛ شناسه: ۲۴۶۷۹۹۷۶.

هامبورگر، میکائیل (۱۳۷۷). «شعر ناب و سیاست ناب». ***ارغنون***. ش ۱۴. ۲۰۶ ـ ۱۶۹.

References

Abedi, K. (2022). "Ta'ammolāt va Ta'allomāt-e Sha'erāne-ye Morād Farhādpur". *Jahān-e Ketāb*. Vol. 27. No.4. pp.41–42. [in Persian]

Badiou, A. (2014). *Falsafe, Siyāsat, Honar, Eshgh*. Translation by M. Farhādpur, S. Najafī, A. Abbāsī. Tehrān: Farhang-e Sabā Publication. [in Persian]

Badiou, A. (2001). *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trans, Peter
Hallward. London: Vers.

Emami, M. (2021). "Ta'ammolī bar She'r-e Now; Nīmā-ye Adorno Nīmā-ye Farhādpur". Etemad Newspaper. No. 4964. Available at: https://www.etemadnewspaper.ir/fa/main/detail/170096 [in Persian]

James, I. (2012). *The New French Philosophy*, Cambridge: Polity Press.

Farhadpur, M. (1994). "Ta'ammolātī dar Bāb-e She'r". *Arghanol*. No. 1. Pp. 223–257. [in Persian]

Farhadpur, M. (1999). *Aql-e Afsordeh*. Tehrān: Tarh-e Now Publication. [in Persian]

Farhadpur, M. (2010). *Idehā-ye She'rī: Barāye Sha'erānī ke Khāhand Āmad*. Tehrān: Rad-e Pā Publication. [in Persian]

Farhadpur, M. (2016). "Goftamān-e Hākem bar She'r, Adabiyāt va Roshhanfekrī-ye Mo'āser dar Goft-o-gū bā Morād Farhādpur be Monāsebat-e Enteshār-e Ketāb-e She'r-e Modern". Available at: http://www.thesis11.com/Files/Special/Pdf_3373.pdf [in Persian]

Farhadpur, M. (2017)."Sokhanrānī-ye Morād Farhādpur dar Sevvomīn Dowre-ye. Jāyeze-ye She'r-e Shāmlū". *Kayhān*. No. 3071. Pp. 10. [in Persian]

Farhadpur, M. (1999). "Sokhanrānī dar Neshast-e Naqd-e Ketāb-e Būtiqā-ye Sahneh". IBNA (Iranian Book News Agency). Available at: ibna.ir/x4ghp [in Persian]

Farhadpur, M. (2022). *Pāre-hā-ye Fekr (Honar va Adabiyāt)*. Tehrān: Tarh-e Now Publication. [in Persian]

Farhadpur, M. (2924). *She'r-e Modern az Baudelaire tā Stevens*. Tehrān: Bidgel Publication. [in Persian]

Hamburger, M. (1998). "She'r-e Nāb va Siyāsat-e Nāb". *Arghanol*. No. 14,. pp: 169–206. [in Persian]

Kamali, A. (2016). *Mānīfest-e Khāmūshān*. Tehrān: Akhtarān Publication. [in Persian]

Kriīchli, S. (2018). *Chizhā Sāde Hasteand (Things Just Are)*. Translation by Mehrdād Pārsāl. Tehrān: Shavand Publication. [in Persian]

Maleki, M. (2017). "Erfān-e Sāvāt' yā 'Sāzmāndehi-ye Bī-Ma'nā'ī va Entezā'". Shargh Newspaper, Cultural Service; ID: 24679976. [in Persian]

Ro'ya'i, Y. (1978). *Az Sekū-ye Sorkh*. Edited by Habībollāh Ro'yā'ī. Tehrān: Morvarīd Publication. [in Persian]

Stevens, W. (1951). *The necessary angel*: essays on reality and the imagination NewYork.