DOI:10.22124/naqd.2020.13241.1729

نقد و نظریه ادبی

سال پنجم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۹

نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۲۱-۹۵

هستی‌شناسی مخاطب درون‌متنی در شعر موج نو

دکتر مریم رامین‌نیا [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۴

چکیده

شعر موج نو به عنوان یکی از جریان‌های شعر معاصر در فضای روشنفکری دهه چهل فارسی پدید آمد که از منظر جهان‌نگری به‌شدت زیر تأثیر مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم بود و از این‌رو شعری ذهنیت‌گرا و خوداندیشانه است. در شعر موج نو، شناخت و گفت‌وگوی سوژه از طریق برون‌افکنی و نمایش گفت‌وگو امکان‌پذیر می‌شود که شاعر آن را «تو» خطاب می‌کند. بسامد این طرز خطاب به اندازه‌ای است که برای موج نو نوعی ویژگی محسوب می‌شود. از این رو، پژوهش حاضر به بررسی هستی‌شناسانه ضمیر مخاطب «تو» در شعر موج نو می‌پردازد. این بررسی نشان می‌دهد که دامنه مدلولی و ارجاعی ضمیر «تو» به رغم نمایش بیرونی‌اش، در بیشتر موارد، خودارجاع است. به بیان دیگر، «تو» نوعی خطاب نمایشی است که هویتی روایی برمی‌سازد و به شاعر مجال می‌دهد که در رفت و برگشت به خود و بیرون از خود، زمینه‌های شناخت دقیق‌تری از هویت شخصیِ خود فراهم کند. با وجود این، دامنه مدلولی «تو» به جانب «دیگری» به‌مثابه وجودی بیرونی و مستقل نیز کشیده می‌شود تا شناخت از «خود» و جهان پیرامون خود را غیرشخصی و تکمیل کند. بنابراین، خطاب به «تو» به‌مثابه «خود»، «همان» و «دیگری»، ماهیتی شناختی دارد و آنجا که شاعر به برون از خود نظر بیفکند، مفاهیمی چون عدالت و آزادی و انسانیت در شعر نمود می‌یابند و «تو»، دلالت سیاسی و اجتماعی نیز به خود می‌گیرد.

واژگان کلیدی: هستی‌شناسی، مخاطب، ضمیر «تو»، خود، دیگری، شعر موج نو.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس

* maryam.raminnia@gmail.com

۱- مقدمه

با رواج و اوج شعر نو فارسی، گرایش‌ها و شاخه‌هایی چون موج نو، شعر ناب، شعر حجم در شعر معاصر پدید آمد که به لحاظ شیوه بیان و محتوا دربردارنده آزمایشگری‌های نو و فردی در شیوه بیان، تجربه، تصویرگری و جهان‌بینی ذهن‌گرایانه بوده‌اند. به طور مشخص، دهه چهل عرصه ظهور و بروز چنین جریان‌هایی بود. به سخن شمس لنگرودی شعر معاصر در این دهه تثبیت شد و همزمان نشانه‌های زوالش پدیدار گشت؛ «دهه بیست، دهه شکل‌گیری شعر نو، دهه سی، دهه شکفتگی و دهه چهل، دهه تثبیت و آغاز زوال شعر نو» بوده‌است (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۳/۳). در معرفی، تفسیر و تحلیل شعر معاصر توجه کمتری به جریان‌های شعری دهه چهل: موج نو، ناب و حجم شده‌است؛ برخی از پژوهش‌ها که به جریان‌های شعر معاصر پرداخته‌اند، این شعرها را در شمار جریان‌های فرعی قلمداد کرده‌اند (نک. عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۲۷۷)؛ با این‌حال، دفترهای منتشرشده برخی شاعران این دوره چون بیژن الهی، محمدرضا اصلانی، پرویز اسلامپور، شاهرخ صفایی، شهرام شاهرختاش و حسین رسائل، از منظر تصویرگری و طرز نگاه شاعر به اشیا، به خود، به مخاطب شعر و پیرامون خویش، نوآورانه و از این منظر درخور معرفی و بررسی است.

چنانچه آمد، شعرهای موج نو و دیگر جریان‌های مشابه با آن توفیق چندانی در جلب توجه عمومی نیافتند. یکی به این دلیل که این شعرها در سایه و محاق شعر نو نیمایی و شاعران برجسته و طراز اول آن قرار گرفتند که پس از فراز و فرودها در قبولاندن خود توانسته بودند جایگاه شعری بیابند و دیگر آنکه ابهام و افراط‌کاری و خام‌دستی برخی از گرایندگان و گویندگان این شاخه‌ها در بدعت و درانداختن طرحی نو، چهره این جریان‌های شعری را مخدوش و کم‌اعتبار کرد و سبب شد که برخی دفترهای خوب این جریان‌ها آنچنان‌که باید، شناخته نشوند. «شعرهای موج نو از آنجا که بر فضاسازی و تصویرهای انتزاعی استوارند، هیچ تعهدی به دریافت مخاطب و عینیت معنا ندارند» (جعفری، ۱۳۹۴: ۳۸ و ۳۹). صرف‌نظر از زبان پیچیده، موج نو به دلیل قرار گرفتن در فضای روشنفکری دهه چهل، همچنین تأثیرپذیری از مدرنیسم اروپا و اگزیستانسیالیسم، به لحاظ هستی‌شناسی راوی و مخاطب قابل‌تأمل است. چنان‌که در بیشتر شعرهای این جریان، شاعر همواره با «تو»یی سخن می‌گوید که هویت ثابت و مشخصی ندارد. بسامد این طرز خطاب به اندازه‌ای است که برای موج نو نوعی ویژگی محسوب می‌شود. البته، مقصود از «مخاطب» در این نوشتار، خطابِ درون‌شعری شاعر[1] است که به

1. addressee

صورت ضمیر دوم‌شخص مفرد در شعر آمده‌است و مخاطب در معنای خوانندگان عمومی[1] یا فرهیخته که «کیفیت اثر هنری را مشروعیت می‌بخشند» (موشتوری، ۱۳۹۴: ۱۵) یا مخاطب به‌مثابه مجموعه اشخاص علاقه‌مند به حرکتی فکری یا هنری، مدنظر نیست.

۱-۱- پیشینه پژوهش

اسماعیل نوری علا در دو کتاب *صور و اسباب شعر امروز ایران* و *از موج نو تا شعر عشق* به معرفی جریان موج نو می‌پردازد (۱۳۴۸ و ۱۳۷۳). پس از آن، شمس لنگرودی (۱۳۷۰) در جلد سوم *تاریخ تحلیلی شعر نو* در بررسی طیف‌های گوناگون شاعران دهه چهل، مبحثی را به موج نو اختصاص می‌دهد. رضا براهنی (۱۳۸۰) نیز در کتاب سه‌جلدی *طلا در مس*، اشاره‌هایی به موج نو دارد. کتاب *آذرخشی از جنبش های ناگهان* (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۵) که صرفاً گزیده‌ای است از شعر ۵۵ شاعر در دهه‌های چهل و پنجاه، در مقدمه اشاره‌ای به مناسبت شعر معاصر و موج نو داشته‌است. چندین مقاله از جمله «نگاهی به موج نوی شعر امروز ایران» از شهرام شاهرخ‌تاش (۱۳۴۹)، «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی» از علی حسین‌پور (۱۳۸۲)، به شعر موج نو پرداخته‌اند که در هیچ‌کدام، به جنبه هستی‌شناسانه مخاطب پرداخته نشده‌است. مطالعه شعر موج نو نشان می‌دهد که بسامد «تو»ی مخاطب در مقایسه با شاخه‌های دیگر بالاست، و افزون بر آن به شاخصی از روایتگری و طرز بیان درخور بررسی درآمده‌است. از این‌رو، پژوهش پیشِ رو در شعرهای موج نو و در شاعرانی چون احمدرضا احمدی، بیژن الهی، حسین رسائل، پرویز اسلامپور، محمدرضا اصلانی، حمید عرفان، هوتن نجات، شهرام شاهرخ‌تاش و شاهرخ صفایی، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی[(۱)] به بررسی جایگاه هستی شناسانه «تو»یی برآمده که خطاب شاعر/ روای در درون و برون شعر به جانب او است.

۱-۲- شکل‌گیری شعر موج نو

در دهه چهل در شعر فارسی به جریان‌ها و شاخه‌های از شعر نو برمی‌خوریم که مشهورترین آنها «موج نو»[(۲)] نام دارد که شعر حجم نیز به نوعی انشعابی از آن است. ظاهراً موج نو با انتشار کتاب *طرح* احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۰ مطرح شد و با انتشار جزوه شعر در ۱۳۴۵رسمیتی خاص یافت. چنین می‌نماید یکی از دلایل بروز جریان موج نو در واکنش به غلبه نمادگرایی و نوعی

1. public

سانتی‌مانتالیسم سایه افکنده بر شعرهای دهه سی به‌ویژه پس از کودتا بوده باشد. «این جریان پس از کودتای ۲۸ مرداد و رخوتی که روشنفکران و ادیبان آن روز بدان دچار شده بودند و پس از سمبولیسم و رمانتیسم و همچنین ادب گل و بلبلی سر برآورد» (شریف‌نیا و رئیسی، ۱۳۹۵: ۶۳).

به لحاظ الگوپذیری، موج نو به‌مانند شعر نیمایی متأثر از شعر مدرن اروپایی و آن‌گونه که نوری اعلا می‌گوید متأثر از شعر سرزمین ویران و به‌ویژه چهار کوارتت تی. اس. الیوت بوده‌است (۱۳۷۳: ۶۵). ادعای شاعران موج نو، ایجاد ظرفیتی جدید در شعر و برگرداندن شعربودگی به شعر است[۳]. اگرچه موج نو «پس از شعر نو به وجود آمده و مختصر پیوندی با آن دارد، به‌طورکلی از فضای آن جداست و می‌کوشد مکمل شعر نو باشد و شعر ایران را هرچه بیشتر از ادبیات دور کرده، به شعر ناب نزدیک سازد» (شاهرخ‌تاش، ۱۳۴۹: ۱۹). با این رویکرد، شاعرانِ مدعی و مدافع شعر برای شعرکه اسماعیل نوری‌علا و احمدرضا احمدی از جمله شاخص‌ترین آنها بودند و البته با تأثیرپذیری از یدالله رؤیایی گروهی به نام «طرفه» تشکیل می‌دهند که کمابیش در طرز نگرش و بیان شعری نزدیکی‌هایی داشتند. چند سال بعد، یعنی در ۱۳۴۵ که حلقه شاعران گروه طرفه با پیوستن بهرام اردبیلی، جواد مجابی، بیژن الهی بزرگتر شده بود، شعرهای موج نویی در جزوه مستقلی به نام «جزوه شعر» به چاپ می‌رسد. احمدرضا احمدی که از سردمداران موج نو است در مقدمه دفتر اول جزوه شعر در تبیین موج نو که حتی از سنت شعر نیمایی فاصله گرفته، می‌نویسد:

> در ازدحام معیارهای کهن و تازه‌ازراه‌رسیده که هنوز گرد و خاک سفر بر لباس دارد نمی‌توان تصمیم گرفت. شعر امروز ایران با معیار و قضاوت قرار و وعده ملاقات قبلی ندارد [...] نیت دیگر ما آن بود که از نام‌های خاص در شعر امروز ایران بپرهیزیم. به دنبال نام‌هایی باشیم که هنوز مجرد و تنها هستند و-معصوم- در اندیشه تحمیل خود به نفسانیات و عادات ما نیستند (صفایی، ۱۳۴۵: ۱).

با «جزوه شعر» است که شعر موج نو رسمیت می‌یابد اما به‌تدریج میان شاعران گروه طرفه بر سر امکان و ضرورت ارتباط خواننده با شاعر و شعر، اختلاف نظر می‌افتد و موج نویی‌هایی چون بیژن الهی و پرویز اسلامپور، بهرام اردبیلی و محمود شجاعی به رهبری یدالله رؤیایی گروه «شعر دیگر» را تشکیل می‌دهند. «شعر دیگر» که در آزمون‌گری و یافتن افقی نو در دیدِ شاعری، پا را فراتر از موج نویی‌ها گذاشته بود به همان میزان در هیاهوی شعر نیمایی غریب مانده بود. فریدون رهنما در دفاع از شعر دیگری‌ها می‌گوید:

> چه می‌خواستید بسرایند؟ غنچه‌ای می‌شکفد/ برگی می‌ریزد [...] غرض آن است که بسرایند. چه باک اگر گلوشان هنوز آماده آواز نباشد. یا آنکه صداشان را خوش نداشته باشیم (رهنما،۱۳۴۷: ۴۰).

اصرار شاعران موج نو در رسیدن به زبان خاص و منحصربه‌فرد که در آن زبان و تصویر به‌تمامی برگرفته از منطق شعری باشد، موجب شده که شعر برخی از آنها زبانی پیچیده، مبهم و دشواریاب داشته باشد. اگر ابهام در این‌گونه شعر از منطق و ذات شعر برخیزد، شعر اصیل و در غیر این‌صورت غیر اصیل تلقی می‌شود (نک. شاهرختاش، ۱۳۴۹: ۴۹ و نوری‌علا، ۱۳۴۸ : ۳۱۸-۳۲۰). البته تقسیم‌بندی شعرهای موج نو به شعر ناب، شعر حجم، اصیل و غیراصیل تا حد زیادی برخورد سلیقه‌ای با شعر است که از سوی شاعران همین شعرها نام‌گذاری شده‌است؛ وگرنه میان شعر موج نو و شعرناب تمایز دقیقی نمی‌توان گذاشت و معیار اصیل بودن و غیراصیل بودن صرفاً درجه دشواری و ابهام شعر نمی‌تواند باشد.

۱-۳- موج نو و تأثیرپذیری از مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم

یکی از دلایل فردیت و ذهنی بودن شعر این شاعران، نضج و تأثیرپذیری از فضای روشنفکری و مدرن آن روزگار بود که بر گفتمان ادبی ایران نیز سایه افکنده بود. در آن فضا گفتمان اگزیستانسیالیستی سارتر و دیگر همفکرانش در باب سوژه استعلایی، شعر موج نو را به درون‌گرایی بیشتری سوق می‌داد. درون‌نگری عمیق، آزمایشگری فنی و فرمی، بازی کردن‌های ذهنی، نوآوری‌های زبانی، یأس خودمحورانه و مردم‌گریزانه آغشته به طنز و کنایه، نظریه‌پردازی‌های فلسفی، از دست دادن ایمان و تهی‌شدگی فرهنگی، همه و همه مشغله‌های نگارش مدرنیستی را نشان می‌دهند (چایلدز، ۱۳۸۹: ۱۵). تأکید مدرنیسم بر فرد و خلاقیت فردی، ریشه‌داری سنت در اندیشه شاعر ایرانی نوعی تناقض وجودشناسانه را پیش‌رو می‌کشید. به تعبیر برمن، «مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگی سرشار از معما و تناقض» (۱۳۸۶: ۱۱). سرچشمه این تناقض، آموزه‌های اجتماع‌محوری و به دیگری اندیشیدن در سنت بود که فرد را از هسته و پوسته خود برون می‌کشید و با دیگران پیوند می‌زد؛ درحالی‌که زیر چتر مدرنیسم، فرد به درون می‌خزید. به گفته برمن، در دوره مدرن با جهانی روبه‌رو می‌شویم که همه‌چیز آبستن ضد خویش است. در چنین شرایطی فرد فرصت و جرأت این را می‌یابد که به خودش فردیت بخشد (نک. همان: ۲۳) و به نیازها و غرایزش مجال تاخت‌وتاز بدهد. از سوی دیگر انسان مدرن همچون اسلاف خویش نیازمند تاریخ و اجتماعی است که در آن ابراز هویت کند. اینچنین است که تناقض‌ها سر می‌گشایند. اکنون و در فرایند تجربه امر مدرن، نه جامه سنت و تاریخ‌مندی و جمع‌گرایی بر تنش استوار می‌آید نه تنهایی و تفرد نوخاسته را تاب می‌آورد. از این

رو به آزمون‌گری و تجربه مجدد چیزها دست می‌زند. در ایران تجربه امر مدرن تناقض بیشتری در پی دارد. چراکه سنت با تار و پود نیرومندتر از جامعه غربی در کشاکش با امر مدرن قرار دارد و این باعث می‌شود که نویسنده، شاعر و هنرمند ایرانی فشار بیشتری را متحمل شود. این فشار بر موج نویی‌ها دوچندان است. شاعران موج نو یکبار در امر تجربه زیبایی‌شناسی زبان ناب و هنری شعر و موج نویی که به تأثیر از مکتب فرانسوی در هنر و نقاشی و شعر و سینما به راه افتاد، دست به آزمون‌گری می‌زنند و باری دیگر، خود را در آزمون زیستن در جهان فردیت یافته مدرن با رنگ اگزیستانسیالیستی‌اش می‌بینند که در آن، آسمانِ رابطه مبهم و تار می‌نماید. تأکید اگزیستانسیالیسم بر ماهیت مستقل و اشتراک‌ناپذیر انسان، ارتباط و پذیرش همسان و سوبژکتیو دیگری را به پرسش می‌کشد و آن را در همان مفهوم «دیگری» باقی می‌گذارد. در این سال‌ها اگزیستانسیالیسم سارتر نفوذ بیشتری دارد و موج نویی‌ها که به گرایش‌های فردگرایانه مدرنیسم تمایل داشتند طبیعی بود که به اگزیستانسیالیسم نیز روی خوش نشان دهند. «شماری از روشنفکران مطرح و نویسندگان پرنفوذ و پرطرفدار ایران در دهه‌های چهل و پنجاه که مشخصاً به انقلابی و ایدوئولوژیک شهرت یافتند، تحت مواضع فکری سارتر بودند» (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۷۵). یکی از مواضع فکری سارتر همین مسأله ارتباط و دیگری بود که با تأکید بر ثبوت و هستی اشتراک‌ناپذیر سوژه، انگیزه فاصله‌گذاری میان«من» و «دیگری» را تقویت می‌کرد: «هستی اثباتیت کامل است. بنابراین با دگربودگی آشنا نیست. هرگز «دیگر»ی جز هستی‌ای دیگر برای خود وضع نمی‌کند» (سارتر، ۱۳۹۴: ۳۸). محمدرضا اصلانی[۴] در تأثیر فضای اگزیستانسیالیستی بر شاعران و به‌ویژه شاعران موج نو می‌گوید:

> در آن سال‌ها هم ما با دیگری مسأله داشتیم. یکی از مسائل اگزیستانسیالیسم، محال بودن ارتباط است. *بیگانه* کامو، مسأله‌اش عدم ارتباط است. ما با جهان بیگانه هستیم و در این بیگانگی است که جهان دوباره برای ما مطرح می‌شود. در مسأله فاصله‌گذاری که برشت مطرح می‌کند هم عدم ارتباط مطرح است. اما او در رابطه با نو کردن ارتباط کار می‌کند. درحالی‌که این در ذات معتقد است که ارتباط امکان ندارد که به وجود بیاید. ما در یک عدم ارتباط مطلق گام می‌زنیم. این یک واقعیت مطلق است که تبدیل به یک منش می شود (اصلانی، ۱۳۹۰).

آنچه اصلانی در مسأله حس بیگانگی، عدم ارتباط و فاصله‌گذاری میان «من» و دیگران و دنیای پیرامون می‌گوید، در شعرهای موج نو مصداق می‌یابد:

> اما من هیچ‌کس را دوست نداشتم- من تنها بودم- [...]

و فکر می‌کند- (باید خودم را کنار بکشم- باید به قطب برسم- و با یخ‌ها که همیشگی‌شان را یافته‌اند بنشینم-) من بیگانگی‌ام را یافته‌ام-(رسائل، ۱۳۴۷: ۵۴).

سفر چرا کنم، چرا/ سفر کنم؟/ من که می‌توانم/ سرگردان باشم/ سال‌ها حوالی‌ی خانه‌ام (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۰).

سرخوردگی از فضای سیاسی حاکم بر آن سال‌ها که خود عاملی مؤثر در انزواطلبی شاعران موج نویی که با داعیه شعر برای شعر به میدان آمده بودند، تب‌وتاب مدرنیسم که جهان را فروگرفته بود و دامنه‌اش به ایران نیز رسیده بود و اندیشه‌های اگزیستانسالیستی، شاعر موج نو را به فضای مه‌آلودِ ارتباطی خود و دیگران سوق داد و برون‌دادِ آن، شعری است که راوی‌اش، روایتگر تنهایی است که آن را به گونه خودارجاع و نمایشی با «تو»یی در میان می‌گذارد که گاه بازتاب و سایه‌ای از «خود» است و گاه وجودی مستقل که شاعر فقط بدان جواز ورود به خلوتش را داده‌است. فراخواندنِ «تو» نباید این گمان را ایجاد کند که شعر موج نو به هم‌گرایی مطلق گرایش پیدا می‌کند؛ هرچند شاعر موج نو را چون هر فرد دیگر، از دیگری گزیری نیست و به سخن سارتر «جهنم، دیگری است» و البته اجتناب‌ناپذیر و به همین دلیل، چنین نیست که شاعر موج نو همواره در موقعیت سوژه استعلایی پایدار باشد. هرگز نمی‌توان در «بودن» متوقف شد. «بودن، باید درک شدن واقعی ما باشد» (Deleuze ,1994: 112). خواست و نیاز به گفت‌وگو، با خویشتن هم که باشد، ناگزیر نوعی «شدن» و سیالیت را به جریان می‌اندازد. «شدن، حرکت دائمی است و منظر جدیدی میان دو حالت و وضع را بازمی‌نمایاند. «شدن، تغییر و پویایی میان وضعیت‌های دیگرگون است» (Parr, 2005: 25). شعر موج نو، بارها حرکت به سوژه دیگر را می‌آزماید و در آستانه بیناسوژه‌ای قرار می‌گیرد. اما هنوز در ابتدای راه است و به مرز جهان دیگری و اشتراک با او نمی‌رسد. سوژه موج نویی هم دلباخته «بودگی» خود است هم نیم‌نگاهی به دیگری دارد و بیشتر دوست دارد دیگری/ تو را وارد جهان خویش کند.

۲- تحلیل و بررسی

۲-۱- هستی‌شناسی مخاطبِ درون‌متنی (تو): هویت شخصی، هویت روایی، دیگری

آشکار است که هر سخنی که از جانب فرد سخنگو گفته می‌شود، رو به افقی دارد و مخاطب می‌یابد. افقی که اثر ادبی در آن جای می‌گیرد «حقیقت انکشافی مشترکی است. به بیان دیگر، جهانی وسعت یافته است که کلید ورود به آن متنی روایی یا شاعرانه است» (تودوروف، ۱۳۹۴: ۷۵). در این متن روایی یا شاعرانه، هویت و هستی سوژه در مقام راوی و هویت مخاطب حتی اگر

خطاب درونی و به سوی سوژه باشد، در دیالکتیک خطاب‌کننده و خطاب‌پذیر تبیین می‌شود. به یک معنا «من» یا همان «سوژه» ممکن است خود یا وجهی از بودگیِ خود یا دیگرانِ برون از خود را خطاب کند و با آن سخن بگوید. خطاب‌پذیری «به این معناست که خود من یک رویدادم، رویداد پاسخگویی مداوم به پاره‌گفتارهای متعلق به جهان‌های متفاوتی که من از آنها می‌گذرم» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۸۷).

به باور پل ریکور، وقتی ما از خودمان صحبت می‌کنیم، حدیث‌نفس می‌گوییم یا خود را مورد خطاب می‌دهیم، برای ما دو مدل وجود دارد که می توان در دو عبارت خلاصه کرد: «یکی شخصیت و دوم، نگه‌داشتن کلمه خود. درحالی‌که وفاداری به خود در نگاه‌داشتِ کلمه خود، شکاف شدیدی بین خود[1] و همان[2] را نشان می‌دهد. (Ricoeur, 1994: 118). «خود» و «همان» که ریکور در شناخت هویت راوی (بخوانید سخنگوی درونِ متن که سوژه شناسا است)، بازمی‌شناساند همواره کاملاً با هم منطبق نیستند و هم‌پوشانی ندارند. بسته به نوع ادراک‌مندی در لحظه تلاقی سوژه با جهان و هستی‌های دیگر برون از خود، و براساس میزان انکشاف یا ترومای سوژه که تا چه پایه خود را در مقامِ خود منقسم‌شونده یا «همان» و «تو» را به‌مثابه هستنده خارج اما مرتبط با هستیِ خود ادراک و تجربه کند، این هم‌پوشانی یا فاصله‌گذاری تبیین می‌شود. این فاصله‌گذاری‌ها، نوعی از تجربه‌ای است که «در حال جدا کردن سوژه از خودش و تضمین این هستند که سوژه دیگر مثل قبل نخواهد بود» (الیری، ۱۳۹۶: ۱۳۹). سوژه‌ای که ادراک و تجربه را با ادراک‌کننده‌ای برون از خود به اشتراک می‌گذارد و آن را مخاطب خود قرار می‌دهد، دیگر سوژه خودبسنده و جدامانده نیست؛ «چنین نیست که هستی ما مانند جوهری در خود فروبسته باشد و خود را تداوم بخشد؛ هستی ما پیوسته خود را از خویش فرا می‌افکند» (لویناس، ۱۳۹۳: ۱۱)؛ چراکه روح جهانی بر اصل یگانگی و یکپارچگی بنا شده و عامل منفی در کار آن، انزوا و ایزوله‌شدن است. به همین منظور به‌هیچ وجه اجازه داده نمی‌شود که ایزوله شدن و جداماندگی در آن مسکن گزیند و ریشه دواند (Hegel, 2001: 162). البته این اشتراک‌گذاری و یکپارچگی، از نوع یگانگی و اتحاد در ذات و جوهر یگانه سوژه نیست، بلکه اشتراک در هستومندی و سهیم‌کردن دیگری در ادراک و تجربه است. «هر کسی در هر رابطه‌ای همه‌چیز را با دیگری سهیم می‌شود، به‌جز واقعیت شخصی وجود خود را» (لویناس، ۱۳۹۲: ۲۹).

1. self / ipse
2. sameness / idem

از چشم‌انداز دیگر، «برخورد «خود» و «همان»، در لحظه کنش نمی‌تواند بـه طـور یک‌جانبـه برای «من» یا «دیگری» توزیع شود. ما کنش می‌ورزیم تا بـه یکـدیگر برسـیم. هم‌زمـان «مـن» کنشگرم و «دیگری» کنش‌پذیر و برعکس، «من» کنش‌پذیرم و «دیگری» کنش‌گر. بنـابراین، نـه برای «من» نقطه آغازینی وجود دارد نه برای دیگـری» (Theunissen, 1984: 339). در سـاحت گفتگومندی، «تو»یی را که من ملاقات و تجربه می‌کند، بخشی از شیء و ابژه آگاهی نیسـت کـه بازنمایانده می‌شود بلکه سوژه شناسا و شریک تجربه «من» در این داد و ستد است.

هویت و هستی مخاطب در شعر موج نو چنین وضعی دارد. زمانی کـه راوی درون شـعر (نـه شاعر به‌مثابه سراینده شعر که بیرون از شعر هویت مشخصی دارد)، آغار می‌کنـد کـه از «تـو» یـا با «تو» سخن بگوید، این خطاب و مخاطب هم وجهی از حدیث نفس دارد که نوعی بـرون‌افکنـی یا فرافکنی از خود است یا چیزی فی‌الواقع برون و جدا از «خود» است که هویتی جدا اما ادراکـی اشتراک پذیر با راویِ شعر دارد:

آغاز می‌کنم تا چندانم تو احاطه کنی/ که منجم گلوله‌های پراکنده در تنت باشم (الهی، ۱۳۹۶: ۱۳۲).

گرچه کلیت این شعر، حال‌وهوای اعتراضـی دارد امـا بیـژن الهـی لحظـه نخسـتین را در تـو می‌بیند و می‌آغازد و در ادامه و به گونه ترجیع وار به «تو» برمی‌گردد:

آنجا که پوست مرطوب تو/ جهان را از هیأت و جغرافیا می‌شست (همان‌جا).

در این‌گونه روایت شاعرانه ضمیر «من»، «تو»، در عین حال که مرجعی در خود بـه مثابـه راوی دارند، در بافت برون از خود در مقام روایت‌شنو نیز مرجع می‌یابند. «همان‌طور که هـر ضـمیر «تـو» که به روایت‌شنو اشاره کند بر وجود راوی دلالت می‌کند، هر ضمیر «من» کـه بـه راوی اشـاره کنـد نشانه‌ای بر وجود روایت شنو است (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۴). در رفت و برگشت ارجاع‌های ضـمیر «مـن» و «تو»، ضمن تجربه یک ساحت گفتگومندی بی‌نظیر که در آن خطاب‌کننده و خطـاب‌شـونده رو در رو و در عرض یکدیگر قرار می‌گیرند، که به تعبیـر ای. هـال «حرکـت تـدریجی از حالـت نـاهمتراز (سلسله‌مراتبی) به یک حالت همتـراز (قابـل‌مـذاکره، کنشـگر)» (نـک. ای. هـال، ۱۳۹۶: ۹و۱۴) را رقـم می‌زند، امکان تجربه و نمود هویتِ منتشر آنان نیز آزموده می‌شود.

بنابراین، «تو»ی مخاطب شعر که گویی شاعر در خلوتِ خودخواسـته‌اش رو بـه جانـب او دارد و همه‌جا آن را با خود حاضر می‌بیند، هویت و هسـتی چندگانـه می‌یابـد. «ضـرورت خطـاب در آغـاز گفتنِ «تو» بر تداوم‌پذیری و ناتمامی دلالت می‌کند» (Theunissen, 1984: 305). در ایـن حالـت، روایت شاعر و اثر شعری «به‌منزله امری ناتمام خود را در معرض نگاه قرار می‌دهـد. همـین بصـیرت

امر ناتمام است که به صورت منطقی نفس حضور تفسیرها را معلق می‌کند» (کمالی، ۱۳۹۴: ۱۵). تعلیقی که نه صرفاً در ناتمامی شعر بلکه بیش‌تر در ناتمامی هستیِ «تو»ی روایت‌شده در شعر ریشه دارد که از بعد هستی‌شناسانه در سیالیت وحدت و کثرت با «من» نمایانده می‌شوند.

چنانکه پیش‌تر گفته شد، شعر موج نو، بیش از آنکه حدیث‌نفس مستقیم راوی شعر برای همه مخاطبانی باشد که شعر را می‌خوانند، به‌شدت رو به مخاطبِ درون‌شعریِ «تو» دارد که در بیشتر مواضع به صورت ضمیر دوم‌شخص مفرد در شعر حضور دارد. «تو» در عین حال که در مفهوم کسی یا چیزی است ولی چیز مشخصی از جنس، صفات و تشخص خود را عرضه نمی‌کند. به همین دلیل، ضمیر «تو» چه به صورت مفرد و مستقل و چه به همراهی با «من»، مرجع‌های گوناگون می‌یابد.

۲-۲- «تو» به‌مثابه هویت شخصی: خود[1]

گاه در شعر موج نو، «تو»ی خطاب‌شده، نمودی از خودِ شاعر است که از منِ او برون شده و در جایگاه مخاطب نشسته‌است. خطاب و گفت‌وگو با «خود» در کسوت دوم شخص، تلاش راوی برای گشودن باب گفت‌وگو و گذر از مرز تنهایی و به اشتراک گذاشتن شناخت و تجربه با دیگری‌ای است که در نبودش، که بیشتر به دلیل انزوای خودخواسته شاعر صورت گرفته، در وجهی از خودبودگی نمایانده می‌شود. به یک معنا ادراک، احساس و تجربه‌های اگزیستی شاعر گرچه به گونه‌ای از بیرونیت بیان می‌شود، به دلیل«صورت ماهوی و تقلیل‌ناپذیر تجربه به‌مثابه برون‌شدن به سوی دیگری، باز هم خودبودگی است» (رشیدیان به نقل از دریدا، ۱۳۹۵: ۳۰). برون‌افکنی و رجعت به خود که یکی از مؤلفه‌های مدرنیستی است، «از طریق نوعی روایت قابل تجدیدنظر یا از طریق نوعی بازنگری ژرف در مفهوم «خودهویتی» قابل درک و دریافت است» (نوذری، ۱۳۹۱: ۱۲). دیدن و به بیان آوردنِ «خود» در نوعی از غیریت در مفهوم چیزی بیرون از سوژه که سرانجام نیز به «خود» راه می‌یابد که به باور لویناس، از ماهیت دوگانه وجود سرچشمه می‌گیرد: «وجود داشتن دوگانگی است. وجود داشتن ذاتاً فاقد بساطت است. من، خودی دارد که نه فقط در آن انعکاس پیدا می‌کند، بلکه با آن همچون همنشین یا شریکی سر و کار دارد» (لویناس، ۱۳۹۳: ۴۲). با چنین دریافتی از وجود است که بخشی از مرجع ضمیر دوم‌شخص در دفترهای موج نو، به «خود» ارجاع می‌دهد:

1. self

و روزهاست،/ روزهای بارانی،/ که تو مرده‌ای و نمی‌دانی (بیژن الهی، ۱۳۹۳: ۳۲).

ستاره‌ها گدازنده‌ی پوستند/ از وحشت جرعه آبی می‌نوشی/ و آینه را می‌نگری (نجات، ۱۳۴۸: ۲۶).

خطاب بیژن الهی و هوتن نجات در شعرهای بالا، خطاب به خود است. خودی که به گفته ریکور به‌آسانی تن به همان‌شدگی نمی‌دهد تا شکاف و حوزه شخصی‌اش را نگاه دارد. گویی شاعر قرار گرفتن در آستانه را نیز تجربه می‌کند. رفت و برگشت از «من» به «خود»، مسأله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که در عین آنکه خود ماست در بیرون از ما ایستاده‌است تا شناخت‌پذیرتر باشد. «رهایی از قید [خود]، راهی برای تفسیر خود است که به‌سختی قابل کشف است» (Taylor, 1989: 160) و به نظر می‌رسد این برون‌افکنی شاعر (سوژه شناسا) را در شناخت و تفسیر لایه‌ها و زوایای گوناگون خود توانمند می‌سازد. این گونه خطاب‌گری معمولاً در حیطه‌های وجودشناختی و شناختی به کار می‌رود:

و سرانجام درخواهی یافت که خود آیینه‌ی سنگی گشته‌ای/ تو که می‌پنداشتی آفتاب از یادت برده است (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۸).

در اینجا شاعر به چیزی در خود واقف می‌شود که به او از موجودیت فعلی‌اش آگاهی می‌دهد. چیزی که پیش از این نبود. عبارت « خود آیینه سنگی گشته‌ای»، این تغییر و تبدیل وجودی را تبیین می‌کند. چنان‌که در شعر زیر عبارت «پس من بودم»، شاعر را به وجهی از بودگی‌اش شعور و صرافتی می‌بخشد که تا پیش از آن، چنین تصوری از خویش نداشته‌است:

پس من بودم/ آن‌که می‌مردم و خود/ کمانی از آواز بود/ با رنگ‌های کوهی- کبک/ میان مه و رود (شجاعی، ۱۳۵۹: ۴).

این نوع از خطاب، مواقعی از وجودشناختی به‌سوی شناخت جهانِ پیرامونِ خطاب‌کننده/ شونده حرکت می‌کند. در چنین حالتی، با نفسانیتِ صرفِ سوژه سروکار نداریم بلکه زاویه و بُعدی از چگونگی کارکرد سوژه بر ما نمایان می‌شود. «در گفته‌های کارکردی با محتوای کنشی، ما با دو نوع شناخت مواجه هستیم: یکی شناخت در مورد کنشگر و عملی که به واسطه آن معرفی می‌گردد و دیگری شناخت در مورد خود عمل و محتوای آن» (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۶).

و چشم هرگاه که می‌پوشی،/ آسان هرگاه که می‌گیری،/ سخت می‌گیرد/ حقیقت نایافته‌ها؛/ و سر آخر، نفسی که روی می‌گردانی/ خنکا گونه را کبود می‌کند (الهی، ۱۳۹۳: ۲۲).

«چشم‌پوشیدن»، «آسان‌گرفتن»، به معنای چشم‌پوشیدن از چیزی یا کسی و آسان‌گرفتن بر کسی یا چیزی است و به محتوای کنشی دلالت می‌کند که در مواجهه سوژه با جهان پیرامون خویش صورت گرفته نه آنکه بودگی او را بیان کند.

۲-۳- «تو» به‌مثابه هویت روایی: حرکت به سوی همان[1]

گاه زاویه برون‌افکنی بیشتر می‌شود و به نظر می‌رسد که خطاب شاعر بیش از آنکه به «خود» ارجاع دهد که همبستگی بیشتری با «من» دارد، وجهی از دیگریِ اوست که در دایره وجود منقسم شده و چندگانه جای می‌گیرد اما در مقایسه و به نسبت با «خود»، شکاف و غیریت بیشتری با «من» ایجاد می‌کند تا به مورد خطابش گرایش یابد و همان شود. در چنین مواردی هویت روایی شاعر نیز نمود بیشتری می‌یابد تا هویت شخصی‌اش. به نظر ریکور، «هویت روایی در ساختار مفهومیِ هویت شخصی به‌مثابه یک واسطه خاص، مداخله می‌کند. طوری که میان قطب شخصیت، جایی که «خود» و «همان» همچون دو روی یک سکه به یکدیگر گرایش می‌یابند، و قطب خودابقایی که «خود»، خویشتن را از همان‌شدگی می‌رهاند، قرار می‌گیرد» (Ricoeur, 1994: 119). به همین دلیل، در مواجهه با خطابِ شاعر به یقین نمی‌توان حکم کرد که شاعر مستقیم «خود» را نشانه گرفته تا استقلال و هویت شخصی‌اش را با مورد خطابش به شدت حفظ کند، یا همانی که قصد دارد با او یکی تلقی شود. به بیان دیگر، قصدمندی در گزاره‌های شعر و نحوه خطاب، به«تو»ی خطاب‌شده در شعر وجه غیرشخصی‌تری می‌دهد؛ چراکه بخشِ دورتر و جداشونده‌ترِ «من» است که با دیگری (مقصود دیگری عامی است که صرفاً هویت روایی دارد) وجه اشتراک‌پذیرتری می‌یابد و با آن همسو می‌شود؛ تبیین این پیوند و هم‌بستگی چنین صورت‌بندی می‌شود که بخشی از ادراک‌مندی، تجربه و کنشگری با حفظ حالت هم‌ترازی از هویت شخصی به هویت روایی (همان) انتقال می‌یابد. «برخی از فیلسوفان کوشیده‌اند تا هویت شخصی را به مثابه تداوم موقعیت‌های برجسته‌کننده شخص تعریف کنند و تأکید را از هویت‌بخشی به یک شخص از طریق صفات مشخصه‌اش به الگوهایی که کنش‌های ارتکابی و اتفاقات تجربه‌شده آن شخص را با هم حفظ می‌کند، تغییر دهند» (دسیو ریتیوا، ۱۳۹۱: ۲۱۵).

در شعرهای زیر می‌بینیم که دایره خطاب شعر از «من» به «تو»، کشیدگی و گستردگی بیشتری یافته‌است؛ طوری که مرجع ضمیر، وجه بیرونی‌تری می‌یابد و به همین دلیل، گویی گوینده سخن به سوژه‌ای خارج از خود اشاره می‌کند که نه به‌تمامی «خود» اوست و نه قطعیت بیرونی و شخصی دارد که بتوان گفت «تو»ی جدا از وی است:

1. sameness

با تو چه بگویم/ که به دیوارها مانده‌ای/ با خود چه بگویم/ که تنها مانده‌ام/ اما همینقدر می‌دانم/ که این فشار/ این خفقان/ این استبداد/ هرچه غلیظ می‌شود/ آوازدهنده‌ی ماهیت یک بحران است (اصلانی، ۱۳۵۷: ۵).

آنک!/ در احاطه آزاد/ بیا: به وسعت عقده/ بیا و زاری کن/ باید دوست بداری شب را (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۱۲).

دیگر چه بایدم گفت/ دریا نمی‌داند/ کفی آب بردار و/ به چهره بگو/ چهره‌ام/ چه آسان در کفی آب خوانده می‌شود/ اکنون/ دیگر/ دل به آب می‌دهم (اصلانی، ۱۳۵۴ :۵۲).

از پر خفاش حلقه‌یی که برگیری/ اینجا نشسته‌تر از سایه‌تی[...] و تازه‌تر که بگویم/ استخوان یک کولی/ کودکانه در قبری بلرزد [...] او که بلند می‌گویی/ سایه از من دورتر می‌افتد (اسلامپور، بی‌تا، ۱۴).

محمود شجاعی در شعر سه گردانه بومی، شعر را از من شروع می‌کند:

من آنکه می‌مردم/ و دره دره قرنفل/ از نفسم به عطر می‌آمد (۱۳۵۹: ۴).

سپس، «من» به وجه حالت تأکیدی رو به جانب «خود» خطاب می‌کند که هنوز وجه درونی دارد:

پس من بودم/ آن‌که می‌مردم و خود/ کمانی از آواز بود/ با رنگهای کوهی- کبک/ میان مه و رود (همان‌جا).

کمی بعد، خطاب شاعر، از درون به بیرون می‌رود و «تو»یی را ندا می‌دهد که در شکاف میان «خود» و «تو» ایستاده‌است. «عروس بنفش» و تنِ شاعر که بوی مرگ می‌دهد در کبودی و ماتم و سوگ‌واری تداعی‌گر مرگِ درونی راوی شعرند که در نقطه‌ای به اشتراک رسیده‌اند که راوی از خود به‌در آمده ولی با «تو» به این‌همانی کاملی نرسیده‌است. ارجاع به «خود می‌خوانی» و بازگشت به ضمیر اول‌شخص در «تنم بوی مرگ می‌دهد»، شکاف میان «خود» و «من» را تبیین می‌کند.

تویی/ عروس نارنجی!/ که لبی می‌گشایی/ و به خود می‌خوانی/ به یاد آر!/ تو!/ عروس بنفش!/ که تنم بوی مرگ می‌دهد (شجاعی، ۱۳۵۹: ۴و۶).

فراق بالی برای نشستن/اینگونه که تو می‌مردی/کرکسی/ نشسته بر لاشه همزاد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۷۳).

سیالیتِ نحوه خطاب، انگاره نمود چیزی است که روبه‌روی ما نشسته، ما را می‌شنود و لحظه‌های آگاهی ما از چیزی را کامل می‌کند. فرایند شناخت، مسیری دوجانبه است که آگاهی ما را با انتقال به یک بیرونیت، دوباره به خود ارجاع می‌دهد. در واقع «نظم بخشی ادراکی علت منتهی به معلول، همانقدر می‌تواند واقعیت داشته باشد که معکوسش» (ام. بژه، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

کنون تویی/ پاییزی که غروب منست [...] با من بیا به مکاشفه صیادان نور/ من پر از شناختن/ در سراسر این ادامه ابلق/ به تو که اکنون تویی و در هیاهوی عمق خاکستری/ تویی که مرا باز می‌یابی (اصلانی، ۱۳۴۴: ۲۰).

با تو گناهی نمی‌دیدم./ قلب تو را با زغال نیمروز گداخته بودند/ تا دیگر مهر نورزی./ بر در خانه‌ات/ نوشته بودند/ در این خانه/ مرگ می‌زید./ تو متروک افتاده بودی/ و چونان تاریک‌روشن پگاه مردد بودی بیمناک (الهی، ۱۳۹۶: ۴۷).

البته باید توجه داشت که مخاطبی که مورد خطاب سوژه واقع می‌شود تا بخشی از فرایند آگاهی را به دوش گیرد، هم علت است و هم معلول؛ هم شناسنده است هم شناسایی شده. در وهله نخست، توسط «من»، شناسایی شده، سپس به موضوع شناخت رهنمود می‌شود تا در مقام شناسنده قرار گیرد و سرآخر، هر دوی «من» و «تو» دو روی سکه «همان» می‌شوند تا به نقطه متعین آگاهی برسند. در این‌گونه موارد، بسامد فعل دانستن بالاست. «دگردیسی مبتنی بر شناخت به معنی آگاه‌شدن از کنشی است که به وسیله خبری دیگر اعلام شده‌است. افعالی چون مشاهده‌کردن، فهمیدن، حدس‌زدن، دانستن، ندانستن بیانگر سطوح و حالت‌های مختلف آگاهی‌اند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۷۰). در شعرهای زیر، راوی در مقام شناسنده، مخاطبِ خود را به دانستنِ آن چیزی که خود به وجه پیشینی آگاهی بیشتری از آن دارد، دعوت می‌کند:

و تنها/ اگر بدانی چقدر تاریک شده‌ست/ می‌باید/ تا همه‌ی روشنای از دست رفته شوی/ بی که چیزی از تاریکی بر توانی داشت (الهی، ۱۳۹۳: ۱۷).

بنده این دانش عطاری‌ام که می‌دانی/ کدام علف توی کدام حقه‌ست و حقه‌های علفی می‌دانی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۶)

تو می‌دانستی درختان بی‌برادر کِی رشد می‌کنند/ می‌دانستی در آخرین مِه/ دست‌های سیاه بر بدن‌های سپید روان است/ تا گیاه آخرین را بجوید (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۶۷و۱۶۸).

چه میدانی/ که چگونه دلم با سبدها و گذرندگان بسیط می‌شود [...] بیا و بدان/ که چگونه با سامانی بر دل/ بر پیاده‌روها می‌شوم/ که برگ‌ها بر آن می‌سوزند (اصلانی، ۱۳۵۷: ۳۴و۳۵).

به بنفشی که پلک‌های من نگرانست/ خواهم گفت/ سال‌هاست/ من و این لحظه بهم پیوسته‌ایم/ و تو می‌دانی که چسان روح کبوتری را از یاد برده‌ام (اصلانی، ۱۳۴۴: ۱۰و۱۱).

در خطاب به «تو»، به گونه نمایشی بیرونیتی برای آن ترسیم می‌شود که درک سوژه را از موقعیت بیرونی افزون‌تر کند. تا سوژه از هویت شخصی‌اش فاصله نگیرد، صورت‌بندیِ ادراک ناقص خواهد بود. «تأسیس «من» براساس تأمل «منِ» منفرد بر خودش درک نمی‌شود، بلکه از

طریق طیفی از فرایندهای سازنده روی می‌دهد که در این فرایندها میانجی بیناسوژه‌ای[1] که درون آن خویشتن فردی شکل می‌گیرد، اولویت دارد» (میلر، ۱۳۹۳: ۸۹).

شگفتا انسان با حادثه خویش را می‌کاست/ و هوای تازه، زنجیر را غفلت می‌نامید/ و مرغ خسته که با دستم حرام می‌گشت/ درهای گشوده را به بستن وامی‌داشت/[...]/ و شاید تو غرق تفکر باشی/ و از روزنامه تأسف بیمارت را به زبان می‌آوری (نجات، ۱۳۴۸: ۱۷)

تو اندازه زاویه‌ها را می‌دانی/ اما فیلمسازها را نمی‌شود تبعید کرد (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۲۵).

در این شکل از خطاب‌دهی، «من» در موقعیتی که او را فراگرفته به مرتبه بیناسوژه‌ای حرکت می‌کند. در اینجا آگاهی، آگاهی از چیزی است که جدا از موجودیتِ فی‌نفسه سوژه است و تفاوتش با خطاب به «خود» در همین‌جاست. زمانی که ما خود را خطاب می‌دهیم، این خطاب نفسانیت دارد و وجود ما را احاطه می‌کند؛ از ین رو شخصی و غیرقابل تقسیم است. اما در خطاب به همان، به وجهی روایی نیاز داریم که در قامتِ ما ولی بیرون از ما، به نحو انضمامی، شناختِ پدیده‌ها را ملموس‌تر کند. در شعر زیر، شاعر با «نمی‌دانم»، «می‌دانی»، پرسش را از خود وانهاده، به مخاطبش واگذار می‌کند:

فراوان آستانه‌ها /که بر کلید- خانه- گم- کرده برق می‌زنند [...]/ به پذیرند [...] یا به ریشخند! [...] نمی‌دانم [...]/ می‌دانی؟/مور می‌رمد/ که خیره خفته‌ای؛/ خاک را اما/ به جویدن/ بگذار،/ که از تبار توست (الهی، ۱۳۹۳: ۲۵).

گاه دو سوی این بیناسوژه‌ای میان من و تو به نقطه اوج می‌رسد و همان‌بودگی در شکل نابش محقق می‌شود؛ اینجا دیگر بر سر این که ضمیر مخاطب به کدام‌یک از من و تو ارجاع می‌دهد، بحثی نمی‌ماند؛ چراکه شاعر تصریح می‌کند که من- تویی و تو- منی اتفاق افتاده‌است:

- و تو باید در نوسان باشی- و میزان تو میزان همه‌ی ماست- ما- من و تو و تو و تو- تویی که خود منی- و منی که خود توام-(رسائل، ۱۳۴۷: ۴۷).

۲-۴- «تو» به‌مثابه دیگری[2]

در بازنمایی از گونه‌های مرجع ضمیر «تو» در شعر موج نو، به نمونه دیگری برمی‌خوریم که ضمیرهای دوم‌شخص صرفاً به خود یا همان (من و توی یکی‌شده) ارجاع نمی‌دهند بلکه به وجودی مستقل از سوژه شناسا اشاره می‌کنند که فردیتی جدا از او دارد اما سوژه در فرایند

1. intersubjective
2. other

شناخت نیازمند حضور و همراهی او است که «دیگری» نام دارد. تفاوت این اشتراک‌گذاری و همراهی با آنچه در مبحث پیش اشاره رفت، در این است که در حالت هویت روایی، نمایش بیرونی از «خود» به اجرا گذاشته می‌شود، به‌گونه‌ای که تشخیص موقعیت «من» به دلیل سیالیت و دوگانگی من/ تو که به همان‌شدگی گرایش می‌یابند به‌آسانی امکان‌پذیر نیست. اما در دیگری خواندنِ «تو»، موجودیتی ترسیم می‌شود که بیگانه و یکه است نه آنکه وجه بیرونیِ «من» باشد. در اینجا این تعبیر از «دیگری» مطمح نظر نیست که «دیگران به معنای همه کسان دیگری که «من» خود را از آنها متمایز می‌سازد نیست، بلکه دیگران کسانی هستند که غالبا خود را از آنها تمییز نمی‌دهیم» (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۵۸)؛ بلکه برعکس، «دیگری»، دقیقاً کسی یا موجودیتی است که از «من» متمایز می‌شود:

و تو جدا از من-/ و من- تنها از تو/ به تبریزی‌ها می‌نگریم (رسائل، ۱۳۴۷: ۲۹).

وجود «دیگری» اما از آن رو اهمیت دارد که موقعیت سلطه‌گر «من» را تضعیف کرده، شناخت و آگاهی او را از خود و پیرامون خود، غیرشخصی و تکمیل می‌کند. «انسان فقط در مقام بیگانه می‌تواند به خودش بازگردد و آنچه خاص سوژه است، سلب مالکیت‌اش به واسطه دیگری است (لویناس به نقل ازکریچلی، ۱۳۹۱: ۵۱).

من خودم را با حرف‌های تو تعبیر می‌کنم- و به تو می‌گویم که من چاه را پشت سر گذارده‌ام (رسائل، ۱۳۴۷: ۶۱).

در چنین حالتی، سوژه از طریق و به‌منزله یک حرکت تعریف می‌شود، حرکتِ گشوده شدنِ خودِ سوژه. آنچه گشوده می‌شود سوژه است. سوژه از خود فراتر می‌رود، منعکس می‌شود، دیگری می‌شود، باز می‌شناسد و بازشناسانده می‌شود. به عقیده مرلوپونتی، «دیگری در اعماق جهانی که من بر آن گشوده‌ام قرار دارد. حضور دیگری برای من دقیقاً در لحظه‌ای معین، ناگهان، و به وسیله فوران دیگری در جهان آشکار می‌شود، کجی نگرش من تکذیب می‌شود، من خود را دیده شده حس می‌کنم و دیگری همان X ای است که آنجاست» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳۱۱).

و تویی که حاملِ گنگِ مسافتِ بعیدِ دلِ منی- از/ ضربه اولین که به سحرگاهی زده شد تا غروبی/ که ضربه تمامش را راهی بامی بی‌خورشید/ خواهد کرد- (رسائل، ۱۳۴۷: ۴۶).

اکنون/ بنشین/ بر طرح یک بگومگوی مفصل/ تا بر وقت‌های سردم/ با تصویر کلمه‌ها/ به راه شوم/ بنشین/ امروز بسیار دلتنگم (اصلانی، ۱۳۵۴: ۴).

در خطاب به تو به‌مثابه «دیگری»، از آن رو که سوژه به وجودی مستقل از خود اشاره می‌کند، نمایشِ اقرار به نفی تمامیت از خود، بارزتر است. « پذیرش خصلت گفتمانی هر موضع

سوژگی با طرد مفهوم سوژه به‌منزله کلیتی بنیان‌گذار پیوند خورده‌است» (لاکلائو و موفه، ۱۳۹۳: ۱۸۸-۱۸۹). وقتی سوژه از جایگاه تمامیت خواهانه‌اش به‌زیر می‌آید تا دیگری را در چیزی شریک گیرد که با او همنوا شود، نقش «دیگری» اهمیت می‌یابد. تبدیل سوژه شناختی از منِ صرف به «ما» در فلسفه گفت‌و گویی بوبر شکل می‌گیرد که زمینه‌هایش از سوی فیلسوفانی چون اچ. ارنبرگ و انبر فراهم شده بود. «در نظریه اچ. ارنبرگ[1] این سوژه شناختی، به «ما» تبدیل می‌شود. در نظرگاه ارنبرگ آگاهی ایده‌آلیستی پذیرفته نیست و ارنبرگ، آگاهی جهان‌شمول را جایگزین آن می‌کند که «ما» جای «من» را می‌گیرد و منظور از شمول و اشتراک، اشتراک «من» و «تو» است (Theunissen, 1984: 258). سوژه شناسا در شعر موج نو نیز گاه به این مشارکت شناختی گرایش می‌یابد و به شکل ضمیر جمع «ما» در شعر نمود می‌یابد.

آری/ ما دو با هم/ در چشم گشوده آهویی که/ به صحرای نمک مرده‌ست/ آسمان را خاهیم یافت (الهی، ۱۳۹۶: ۵۰).

و ما خسته و خاک‌آلود رفتیم/ تا حماسه‌های جنگل‌های پاییز را رسالت کنیم (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۵۳)

ما به یگانه پنجره‌ای که باز بود چشم دوختیم/ شیشه‌ها از تصویرمان خسته شدند/ و نگاهمان را بازگردانیدند (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۷).

در این گوشه تاریکی- من و تو به هم خواهیم پیوست لالِ لال (رسائل، ۱۳۴۷: ۶۰).

گاه در هم‌گرایی «من» و «تو»، موقعیت سلطه‌جویانه سوژه آنچنان تضعیف می‌شود که دیگری جایگاه وسیع‌تری در این ارتباط دوسویه شناختی می‌یابد که تسخیری نیست بلکه به خواست سوژه و برای رسیدن به فراآگاهی و رهایی صورت می‌گیرد:

ما چون دو قطره باران/ یک صدا داریم/ چون دو قطره باران/ به سپیدی می‌انجامیم
تو بر دست‌های من می‌ریزی/ و من از خود رها میشوم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰).

در نمونه بالا، هرقدر که «تو» در «من» جای می‌گیرد، از خود رهاشدگیِ «من» شتاب بیشتری می‌یابد. به بیان دیگر، خطاب‌کننده که همان راویِ شعر است، آنچنان در «تو بسط می‌یابد، تا تمام جهانِ راوی را پر کند چندان که جایی برای منِ او نماند. راوی گاهی در آن دیگری بسط می‌یابد تا تمام جهانِ تو را پُر کند. گاهی راوی کوچک و کوچک‌تر می‌شود ذره‌وار تا بیشترین حجم برای تجلی تو بماند» (پاشایی، ۱۳۸۸: ۲۳۵و۲۳۶). نمونه زیر نیز این گرایش به «توشدگی» یا برتری دادن «تو» به «من» را نشان می‌دهد:

1. H. Ehrenberg

ای تو از من/ همیشه‌تر/ شاید شعرتر/ دایره‌تر (صفایی، ۱۳۴۵: ۴۴).

بیژن الهی در شعر چارم از دفتر دیدن، جمله‌ای از نامه‌های آرتور رمبو را به شعرش پیوند می‌زند: اینجا ستاره‌ای افول می‌کند/ که پنج افق دارد/ و پنجره‌یی/ به تماشای این افول خودی Car je est un autre (الهی، ۱۳۹۳: ۳۱). در زبان فرانسه، فعل est برای سوم‌شخص مفرد به کار می‌رود اما در جمله رمبو برای ضمیر اول‌شخص je به کار رفته‌است که چنین معنی می‌شود: «من، دیگری است!» عدول از قاعده دستوری و جابه‌جایی فعل در شعر رمبو برای نشان‌دادن دگردیسی من به دیگری است. البته این وجه از دیگری‌شدگی یا دگربودگی در شعر موج نو بسامد بالایی ندارد و بیشتر، دیگری به‌مثابه مشارِک فراخوانده می‌شود که در امر تماشا، تجربه، درک و دریافت چیزی، «من» را همراهی کند:

چه می‌گویی/ که شاخه‌ها از عشق هیچ نمی‌دانند/ [...] بیا از آن بگوییم که صبح از خانه برآمد (اصلانی، ۱۳۵۷: ۳۴).

اگر هوای گریستن داری/ با من/ در این بهار/ به بدرقه نیلوفران بیا! (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۸).

و یا میل به گفت‌وگو و بازگویی خاطرات گذشته را بیدار می‌کند:

این بال‌های هواپیما/ مرطوب بود/ به من فرصت نداد/ که من به تو از روزهای دبیرستان بگویم (احمدی، ۱۳۷۱ :۳۴۴).

در شعر موج نو، «تو» در مقام «خود»، «همان» و «دیگری» در بیشتر موارد به‌مثابه موجودیتی عام بازنموده می‌شود که جنسیت و صفت شاخصی بر آن مترتب نمی‌توان کرد؛ چراکه هستی مخاطب برای شاعر اهمیت دارد تا چیستیِ او. در نمونه‌های شعری که پیش از این آمد، قرینه و اشاره مشخصی نیست که بتوان تشخیص داد که مخاطب راویِ شعر، زن است یا مرد، معشوق وی است یا دوست و همراز و همرزم؛ منزلتی عاطفی دارد یا سیاسی و یا اجتماعی. صرفاً هست تا «منِ» راوی شعر را در شناخت از هستیِ خود، درک و دریافت و مراتب آگاهی و تجربه‌های زیستی و دیگر جنبه‌های زندگی یاری رساند و او را همراهی کند و به‌مانند آینه خاصیت بازتابندگی دارد. با این‌همه، گاه ارجاع به «تو» در محور همنشینی واژه‌های شعر به طرزی است که صفتی را برای آن تبیین می‌کند که از حیطه هستی‌شناسانه و شناختی عبور می‌کند تا نقش و رسالتی تاریخی و اجتماعی یا عاطفی را بر عهده گیرد. این مخاطب نمودی از فردی است که نسبت به اوضاع زمانه آگاه و معترض است و آرمان‌های اجتماعی شاعر را بازمی‌تاباند و می‌تواند نمودی از «تو» در مقام هویت روایی یا «دیگری» باشد.

۲-۴-۱- تو: اعتراض و مسأله تعهد

ادبیات ایران در دوره‌های گوناگون تاریخی و به شیوه‌های صریح یا پوشیده اعتراض به مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی را در خود بازتابانده‌است. به‌ویژه از دوره مشروطه و پس از آن، این اعتراض شکل آشکارتری به خود گرفت. یکی از دوره‌هایی که ادبیات اعتراضی و سیاسی بروز چشمگیری می‌یابد، دهه‌های چهل و پنجاه شمسی است(۵). «تلاطم‌ها و التهابات سیاسی که در تاریخ معاصر ایران فراوان است، باعث ظهور ادبیات اعتراضی شده که رنگ‌وروی سیاسی به خود بگیرد» (اکبریانی، ۱۳۹۶: ۱۵۸). هم‌زمان با اوج فعالیت‌های حزب توده و دیگر جریان‌های اعتراضی که از شعر به‌مثابه تریبون مانیفست‌ها و عقاید خویش بهره می‌برند، شعر موج نو در اساس با دغدغه‌ها و وسواس‌های صرفاً شعری شکل گرفته بود و این خود، مزید بر علت شد تا منتقدان و مخالفان موج نو تیر اعتراضشان را تیزتر کنند. البته لزوم و عدم لزوم اعتنا به مسائل سیاسی و اجتماعی در شعر، چالشی است که همواره پیش‌روی هنر و ادبیات قرار گرفته‌است و هرکدام منادیان و مدافعانی داشته‌است. چه بسا که در دهه‌های موردبحث، مدرنیته نیز جامعه هنری و ادبی را زیر تأثیر خود قرار داده بود و از سوی دیگر سنت نیز همچنان پای می‌فشرد و شعر در میانه این دو و براساس رویکرد غالب به هر یک از آنها داوری می‌شد. در چنین تلاطمی، شعر موج نو براساس انجام وظیفه اجتماعی و هنری محک می‌خورد. «مسأله تعهد نویسنده در میان گروه‌های ضددولتی موضوع بحث بود و شاعران و نویسندگان و آثارشان براساس تعهد یا عدم تعهد نویسنده به نظر آنان ارزیابی می‌شد» (قانون‌پرور، ۱۳۹۵: ۹۶) و شاید یکی از دلایل دیگر کم‌فروغ ماندن شعر موج نو نبودِ آشکار اعتراض سیاسی به وضع موجود بوده باشد. با این‌همه و با آنکه موج نو در اساس به دنبال ظرافت‌های شعری بود و فلسفه وجودی‌اش بر آن مبنا شکل گرفته بود، عنوان‌ها و مضمون‌های شعر برخی شاعران این جریان نشان می‌دهد که آنها به‌تمامی به مضامین سیاسی و اجتماعی بی‌اعتنا نبوده‌اند و بنا به اظهار نوری‌علا، «اغلب موج نویی‌های اصیل در شعر خود به مضامینی همچون عدالت اجتماعی و مبارزه برای آزادی می‌پردازند و برخلاف آنچه دیگران می‌کوشند به موج نویی‌ها نسبت دهند، شاعران این شعر به آرمان‌های بزرگ عدالت و آزادی پای‌بند هستند» (نوری علا، ۱۳۷۳: ۹۳). مطالعه دفترهای شاعران موج نو گفته‌های نوری علا را تأیید می‌کند که شعر آنها یکسر خالی از تعهد و بی‌اعتنا به اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه نبوده‌است. منتها طرز بیان شخصی شاعر که حتی مضمون‌های

سیاسی و اجتماعی را در خطاب بـه «تـو» شـکل می‌دهـد و می‌پرورانـد، موجـب شـده نجواهـا، درددِل‌کردن‌ها، شکایت‌ها وهشدارهای شاعر از وضع زمانه، آنچنان که باید دیده نشود:

فانوس را/ به ساقه سنجد بسپار/ آرامشـت را بسـتان/ شـب قطبـی بیـدار اسـت/ تـا تـو را بخوابانـد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۳۴).

من این خرگاه را/ با خشم تو آتش زدم/ ای که هنـوز/ بـه سـنگواره‌ای/ در پیکـر حلزونیـت/ اعتمـاد می‌کنی! (همان: ۲۲).

تو افسون آفتاب باش/ و تو دل زمانه باش/ ای رهگـذر سـایه‌گرفتـه سـربزیر/ از توسـت کـه مالیـات می‌گیرند/ از توست که مجوزی دارند بر حکومت (اصلانی، ۱۳۵۷: ۸۰).

تو خواهر همه قرن‌ها/ به گاه آنتی‌گون/ به گاه زینب/ به گاه شیرین/ گاه فریده [...] از میـان رودهـای به خشکی نشسته/ تو سیلاب گذر خواهی بود (اصلانی، ۱۳۵۷: ۱۸).

من با خون موش و مستشرق، تاریخ ابتلای تو را خاهم نوشت [...] / ای سامعه بـزرگ، کـه برکتـی و بیماری! این نیاکان خاموش/ که شجره‌نامه خیش را پس از برف می‌رفتند،/ به حنجـره مـن خیانـت کرده‌اند (الهی، ۱۳۹۶: ۱۶۴و ۱۶۵).

درست است که شاعر موج نو، شعرش را یکسـر مانیفسـت و تریبـونی بـرای مسـائل اجتمـاعی و سیاسی قرار نمی‌دهد، اما به شیوه گفت‌وگوپردازی ذهنی با «تـو»، بـه اوضـاع زمانـه‌اش واکـنش نشان می‌دهد. در این‌گونه خطاب‌ها، «تو» موجودیتی عام و فراگیر دارد و بـه نـوع انسـان ارجـاع می‌دهد. در این شیوه، بخشی ازخطاب خاصیت بازتابنـدگی دارد و بـه مبـدأ نیـز بـازمی‌گردد تـا «من» نیز در نقش «همان» قرار گیرد و بخش دیگری ازخطـاب رو بـه جانـب «دیگـری» هـایی است که همه انسان‌های دیگر را فارغ از نوع و جنس دربرمی‌گیرد:

و تویی انسان/ چراکه فراموش می‌کنی[...] و تو با من/ قصـه‌یی از چنـار می‌گـویی/ کـه شـباهتی بـه خفتن دارد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۵۷).

ای انسان کبود/ مرحمتی نیست/ که بگذارند گذشته خاکی را صیقل دهی (احمدی، ۱۳۷۱: ۷۲).

حلقه خاکستری تب/ دلمان بر دست‌هامان سوخت/ تابستان از مفرغ می‌رهـد/ تـو چشـم بسـته بـر سیماب/ تا انتظار دود و شرجی (اسلامپور، بی‌تا: ۳۹).

نام تو را بر خـون می‌نشـانم و بـر تـاب‌هـای توفـان/ تـا یکبـاره برویـنـد/ از درختـان شـعله/ کـه ساقه‌هاشان را از دست داده‌اند/ از جنگل کوتاهی/ که به نام انسان (الهی، ۱۳۹۶: ۵۲).

شاعر موج نو همچون انسان‌های دیگر که همچون همیشه تاریخ، دغدغه‌منـد آزادی بوده‌انـد، برای معترضان و مبارزان مرثیه می‌سراید:

در انتهای کاروان بوستان/ اوج نفس/ و پله‌های فریاد توست/ و خشم پنهان پشت شیشه عینک باز می‌شود/ بر امضای پرونده، گلی دوخته‌اند و خنده تو/ و گل می‌شکفد (نجات، ۱۳۴۸: ۳۶).

رؤیای خویش را در آینه کاویدی/ و ایمان چشمانت، پنجره را می‌خواند/ و مقیاس آویخته بر چشمانت/ کبوتران را قاصدان شاد کرد/ و در که باز شد/ گیسوی خون پریشان گشت (عرفان، ۱۳۹۵: ۱۸).

از ستاره‌ها، ساعت خواب را بپرس/ جامه از تن به درآور و دو بازو بگشا/ و کبوتر را رها کن (نجات، ۱۳۴۸: ۴۸).

زمان به کبودی می‌گرایید/ دیگر با انگشتانت بشارتی نبود!/ انگشتانت که نردبامی بود/ تا کبوتران پرکنده/ به بام برآیند (الهی، ۱۳۹۶: ۹۸).

در نمونه‌های بالا، «تو» به‌منزله فردی است که در برابر زمانه وجدانی آگاه و بیدار دارد و به آنچه مطلوب نیست، اعتراض می‌کند. گرچه این خطاب، شخصی است اما به شکل موجودیتی فراگیر نمایانده می‌شود. در سرودن از آزادی، گاه خطاب شاعر مستقیم به مفهوم آزادی است که در این‌صورت، مرجع ضمیر «تو»، به یک مفهوم ارجاع می‌دهد:

آزادی: من این عید سروهای ناز را همه روزه تازه‌تر می‌یابم[...] /تا همچنان که هفته در قلب تو/ به پایان می‌رسد[...] (الهی، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

۲-۴-۲- معشوق ذهنی

شعر موج نو گاه و به‌ندرت حال و هوای عاشقانه به خود می‌گیرد و واژه‌ها به موجودیتی/ دیگری اشاره می‌کنند که گویا معشوقِ راوی است؛ گرچه وجودش سایه‌وار و به گونه‌ای مبهم در شعر ترسیم می‌شود. بافت غنایی و غزل‌وار شعرهای زیر به مخاطبی ارجاع می‌دهد که گویی راوی با آن سَر و سِرّ عاشقانه دارد:

از چه بترسم/ تو با منی/ با تاری ابریشم/ و نفس‌های عاشقانه‌ام/ غبار هفت فصل را از شانه‌هات درو می‌کند (شجاعی، ۱۳۵۹: ۳۵).

می‌مانی و چرتی کوتاه/ با آبی دخترانه بدقولی‌ها [...] و نور چشم/ که پشت شیشه‌ها را روشن نگاه می‌دارد،-/ که تو نمی‌آید (الهی، ۱۳۹۳: ۵۳).

با همه طرح مشوشی که درباره چشمان تو داشتم/ آن را زیبا یافتم [...]/ از دیوار دود سیگار تا رؤیایم حصاری بود که فقط چشمان تو می‌توانست آن را بردارد (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۹).

دلم هوای تو داشت/ تو آمدی از ضلع شرقی باران/ دلم هوای خالی بستر/ هوای بوسه‌های مست تو داشت (شاهرختاش، ۱۳۴۶: ۱۱)

من/ در امتداد دست تو/ و در مزه شور لبانت می‌چرخم و/ نفس‌هایم را می‌نگرم (شجاعی، ۱۳۵۹: ۲۸).
از چادر سفید قافله زن آمد/ و چای دم کرد/ که تو در برابرم نشستی/ در باز بود و هیچ کس جز من نیامد/ وقتی آن‌دم بهار را گفتی/ و درختان را صدا زدم/ سرود ساده خواندیم و فراموش شدیم/ برای فرزند، بلیطی جدا کنیم/ وزش شب در تکرار است (نجات، ۱۳۴۸: ۵۹)

نبود مدلولی روشن در ارجاع به مخاطب و فضای ابهام‌گونه و ذهنی این شعرها گاه آنچنان شدت می‌یابد که به نظر می‌رسد در برخی نمونه‌های تغزلی شهر موج نو، معشوقِ شعر بیش از آنکه وجودی مستقل -هرچند ذهنی- از منِ راوی داشته باشد، بخشی از اوست یا به تعبیر یونگ، عنصر زنانه نهفته در درون اوست که در قامت معشوق در شعر رخ می‌نماید. «نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. عنصر مادینه با این دریافت ویژه خود نقش راهنما و میانجی را میان من و دنیای درون یعنی «خود» به عهده دارد» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۸). در نمونه‌های زیر به‌یقین نمی‌توان حکم کرد که «تو»ی توصیف‌شده در شعر موجودیتی مستقل از «من»ِ راوی دارد یا بخش درونی و زنانه اوست:

در ماه‌های سخت پنجره/ و شب‌های سردِ درخت/ دیدم تُرا که از توی باغ می‌آیی [...]/ در ماه‌های سخت پنجره/ پیرهنت را- به باد دادم/ و باد-/ بوی پیرهنت را/ -تا کوه برد (رسائل، ۱۳۴۷: ۷۶).
چرا گریه مرا در نمی‌برد/ تویی که مردمکی/ برای پرهیز از عشق/ رنگ‌های هم‌نشین لبانت/ در افسون آخرین اجاق می‌سوزد (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۰۴).
پیرامونت/ نفس مس زنگ می‌زند/ بوی دخت/ و تنفس روشنای تو/ که خاک خارا کرد (عرفان، ۱۳۹۵: ۸۲).

البته بسامد شعرهایی که به معشوق ارجاع دهد در موج نو به دلیل ماهیت خلوت‌گزیده‌اش چندان نیست. اصولاً شعر موج نو ماهیت غنایی ندارد و نمونه‌هایی که آمد در شعر شاعران موج نو اندک و انگشت‌شمار است.

۳- نتیجه‌گیری

بررسی شعر موج نو نشان داد مخاطبِ راوی در شکل زبانی به «تو» ارجاع می‌دهد که شاید چنین به نظر آید که شاعر به نوعی بیرونیت، ارتباط‌پذیری و گفتگومندی گرایش دارد، اما شعر موج نو در سطح فکری به دلیل زمینه مدرنیستی و داشتن دغدغه اگزیستی، ذهنی و فردباور است و کمتر ماهیت اشتراک‌پذیری و جمع‌گرایانه دارد. اصولاً شعر موج نو نوعی حدیث‌نفس

است و اگر به‌جای به‌کاربردن ضمیر اول‌شخص به ضمیر «تو» ارجاع می‌دهد مصداق «بهتر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران» را می‌یابد. دامنه مدلولی و ارجاعی ضمیر «تو» به رغم نمایش بیرونیت‌اش، از «خود» گرفته تا «همان»، که میانجی میان «من» و «دیگری» است، تا «دیگری» به مثابه موجودیتی مستقل و بیرونی را در بر می‌گیرد. البته این طیف در شعر موج نو به‌طور عام و در هر یک از شاعران موج نو به‌طور خاص، به شکل خطی نیست که از خود شروع شود و به دیگری پایان یابد بلکه به دلیل خصلت ذهن‌مدارانه، ماهیتی سیال و لحظه‌ای دارد که بنا به گرایش‌های هستی‌شناختی و میل به اشتراک گذاشتن و ازخودبه‌درآمدن و فراخواندن دیگری به عنوان مشارِک آگاهی و تجربه شاعر در لحظه سرودن در شعر یا بخشی از آن تبیین می‌شود و از این روست که میزان خطاب به «تو» به مثابه نمودی از هویت شخصی یا هویت روایی و دیگر نمودهایی که برشمرده شد، در شاعران موج نو متفاوت است. طوری که در شعر برخی از آنها چون بیژن الهی، هویت شخصی یا «خود» است که بیشتر مخاطب قرار می‌گیرد تا «تو» در مقام دیگری و شعر برخی دیگر چون حسین رسائل، احمدی، شاهرخ‌تاش، اصلانی و اسلامپور به «ما» نیز گرایش می‌یابد و حضور دیگری درک می‌شود. در مجموع، فضای کلی شعر موج نو نشان می‌دهد که «تو» نوعی خطاب نمایشی است که هویتی روایی برمی‌سازد و مجالی می‌دهد که شاعر در رفت و برگشت به خود و بیرونیت از خود، زمینه‌های شناخت دقیق‌تری را فراهم کند. به بیان دیگر، ماهیت خودبازتابندگی و از خود به‌درآمدگی به شاعر فرصت گفتگومندی و شناختِ از خود می‌دهد که گویی از طریقِ بیرونی امکان‌پذیر می‌شود. بنابراین شعر موج نو به‌شدت شعر درون‌گرا، اگزیستی است و ماهیتی شناختی دارد. شعر موج نو، زمزمه خود با خود است که گاه نیز «دیگری» را به ساحتِ تنهایی خویش راه می‌دهد که حتی این فراخواندن بیش از آن‌که صبغه ارتباط‌پذیری داشته باشد، از نوع لزوم به شناخت و تأییدِ خود است. با وجود این، آنجا که شاعر به برون از خود نظر بیفکند، مفاهیمی چون عدالت و آزادی و انسانیت در شعر نمود می‌یابند و «تو» مدلول سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد و به‌ندرت، ته‌رنگ غنایی می‌پذیرد و پای معشوق -هرچند ذهنی- به میان می‌آید که در این موارد نیز «تو» می‌تواند صرفاً یک هویت روایی باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱- گرچه برخی از این شاعران پس از مدتی گروه شعر دیگر را تشکیل دادند، به دلیل آنکه در ابتدا در زمره شاعران موج نو تلقی می‌شدند و نوری علا نیز نام آنان را در زمره نثرگرایان مشکل‌گوی موج نو می‌آورد به شعر آنان نیز پرداخته شد. به یدالله رؤیایی به دلیل اشتهارش در شعر حجم که درخور بحثی جداگانه است، پرداخته نشده‌است.

۲- اصطلاح شعر موج نو برگرفته از سینمای موج نو فرانسه است که به طور مشخص دهه ۵۰ و ۶۰ را در بر می‌گیرد؛ «در آغاز ارتباط چندانی با سینما نداشت. این عنوان اول بار در تحقیقی جامعه‌شناسانه درباره پدیده نسل نوی پس از جنگ ظاهر شد» (ماری، ۱۳۹۷: ۱۳). در واقع، اول بار اصطلاح موج نو در مجله اکسپرس مطرح شد که برخی منتقدان به دوره خاصی اطلاق می‌کنند و برخی بر کارگردانانی خاص، به‌ویژه آنها که برای کایه دو سینما می‌نوشتند (Wiegand, 2005: 9).

۳- موج نو از ایماژیسم اروپایی نیز تأثیر گرفته‌است. ایماژیسم به جنبش انگلوآمریکایی اطلاق می‌شود که در اوایل قرن بیستم در واکنش به رمانتیسم و شعر ویکتوریایی پدید آمد و بر خلاف آنها، بر سادگی، شفافیتِ بیان و دقت در به کارگیری تصویرهای بصری تأکید می‌کند. اگرچه ازرا پوند را بنیان‌گذار این جنبش خوانده‌اند ولی ایماژیسم در عقاید فیلسوف و شاعر انگلیسی تی. اچ. هولم ریشه دارد. ریشه ایماژیسم را بایست به زمان‌های دورتری در تاریخ ادبیات برد. هاگز رگه‌های ایماژیسم را در کارهای مصریان، چینی‌ها و عبریان نشان می‌دهد (Hughes, 1972: 4).

۴- محمدرضا اصلانی زاده دهه بیست است و اولین دفتر شعری‌اش در دهه چهل با نام *شب‌های نیمکتی روزهای باد* (۱۳۴۴) در فضایی منتشر شد که هنوز جریان موج نو مقبولیت نیافته بود و پس از آن دو مجموعه با نام‌های *بر تفاضل دو مغرب* (۱۳۵۴) و *سوگنامه سال‌های ممنوع* (۱۳۵۷) منتشر کرد. اصلانی با *شب‌های نیمکتی*، *روزهای باد* مطرح شد و در رده شاعران موج نو قرار گرفت. نوری اعلا وی را در زمره نثرگرایان اصیل شاخه موج نو قرار می‌دهد.

۵- نویسنده کتاب ادبیات ستیزنده، این دو دهه را دوره سوم ادبیات سیاسی ایران به شمار می‌آورد و بر این باور است که نگاه جدید به معنای زندگی و حیات سیاسی بر تنوع و حجم ادبیات سیاسی در این دوره تأثیرگذار بوده‌است (نک. احمدی، ۱۳۹۶: ۲۴و۲۵).

منابع

احمدی، ا.ر. ۱۳۴۵. *جزوه‌ی شعر(دفتر اول)*، تهران: طرفه.

ـــــــــ . ۱۳۷۱. *همه آن سالها*، تهران: مرکز.

احمدی، ا. ۱۳۹۶. *ادبیات ستیزنده*، تهران: آگه.
اردبیلی، ب. ۱۳۹۴. *رهگذری در خواب پروانه‌ها*، به کوشش م. ریاحی. مشهد: بوتیمار.
اسلامپور، پ. بی‌تا. *گزیده‌ای از اشعار پرویز اسلامپور*، ناشر الکترونیکی: کتابناک.
اصلانی، م. ر . ۱۳۴۴. *شب‌های نیمکتی روزهای باد*، تهران: بی‌جا.
ـــــــــــ . ۱۳۵۴. *بر تفاضل دو مغرب*، تهران: کتابناک.
ـــــــــــ . ۱۳۵۷. *سوگنامه سالهای ممنوع*، تهران: زردیس.
ـــــــــــ . ۱۳۹۰. در گفت‌وگوی با مریم منصوری، «دیدن جهان مرا منقلب می‌کند». *روزنامه اعتماد*، صفحه ادبیات. (۲۲۶۵) ۲۹شهریور.
اکبریانی، م .ه. ۱۳۹۶. *ایدئولوژی و ادبیات*، تهران: مروارید.
الهی، ب. ۱۳۹۳. *دیدن*، تهران: بیدگل.
ـــــــ . ۱۳۹۶. *جوانی‌ها*، تهران: بیدگل.
الیری، ت. ۱۳۹۶. *فوکو و ادبیات داستانی: کتاب تجربه*، ترجمه ف. اکبرزاده. تهران: بان.
ام. بژه، د. ۱۳۸۸. *تحلیل روایت و پیشاروایت*، ترجمه ح. محدثی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
ای.هال، د. ۱۳۹۶. *سوژه‌گی*، ترجمه ه. شاهی. تهران: پارسه.
براهنی، ر. ۱۳۸۰. *طلا در مس*، تهران: زریاب.
برمن، م. ۱۳۸۶. *تجربه مدرنیته*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: طرح نو.
پاشایی . ع. ۱۳۸۸. *زندگی و شعر شاملو: نام همه شعرهای تو*، ج۱. تهران: ثالث.
پرینس، ج. ۱۳۹۱. *روایت شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: مینوی خرد.
تودوروف، ت. . ۱۳۸۸. *بوطیقای نثر*، ترجمه ا. گنجی‌پور. تهران: نی.
ـــــــــــ . ۱۳۹۴. *ادبیات در مخاطره*، تهران: ماه.
جعفری، س. ۱۳۹۴. *شعر نو در ترازوی تأویل*، تهران: مروارید.
چایلدز، پ. ۱۳۸۹. *مدرنیسم*، ترجمه ر. رضایی. تهران: ماهی.
حسین‌پور، ع. ۱۳۸۲. «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معار فارسی». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، (۱۸۸): ۱۵۷-۱۸۰.
دریدا، ژ. ۱۳۹۵. *نوشتار و تفاوت*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.
دسیوریتیوا، آ. ۱۳۹۱. «هویت و روایت». ترجمه م. فیضی. *دانشنامه روایت‌شناسی*، گردآورنده و ویراستار: م. راغب. تهران: علم. ۲۱۵-۲۲۶.
راسخی لنگرودی، ا. ۱۳۹۷. *سارتر در ایران*، تهران: اختران.
رسائل، ح. ۱۳۴۷. *آوازهای پشت برگها*، تهران: روز.
رشیدیان، ع. ۱۳۹۳. *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

رهنما، ف. ۱۳۴۷. *شعر دیگر (کتاب یکم)*، تهران: اشرفی.
سارتر، ژ. پ. ۱۳۹۴. *هستی و نیستی*، ترجمه م. بحرینی. تهران: نیلوفر.
شاهرختاش، ش. ۱۳۴۶. *خواب‌های فلزی*، تهران: چاپخانه زهره.
ـــــــــــ . ۱۳۴۹. «نگاهی به موج نوی شعر امروز ایران». *مجله نگین*، (۵۹): ۱۹-۲۱و۴۹.
شجاعی، م. ۱۳۵۹. *از آبیِ نفس‌های کوتاه*، تهران: بی‌جا.
شریف‌نیا، ح. و رئیسی، ا. ۱۳۹۵. *آذرخشی از جنبش‌های ناگهان*، مشهد: بوتیمار.
شعیری، ح.ر. ۱۳۹۲. *تجزیه و تحلیل نشانه- معنا شناختی گفتمان*، تهران: سمت.
صفایی، ش. ۱۳۴۵. *جزوه شعر (دفتر دوم)*، تهران: طرفه.
عالی عباس‌آباد، ی.۱۳۹۰. *جریان‌شناسی شعر معاصر*، تهران: سخن.
عرفان، ح. ۱۳۹۵. *آبناز*، مشهد: بوتیمار.
قانون‌پرور، م .ر. ۱۳۹۵. *منادیان قیامت (نقش اجتماعی- سیاسی ادبیات در ایران معاصر)*، ترجمه م. طرزی. تهران: آگه.
کریچلی، س. ۱۳۹۱. *لویناس و سبژکتیویته پساواسازانه*، ترجمه م. پارسا و س. دریاب. تهران: رخداد نو.
کمالی، ا. ۱۳۹۴. *از مصائب معنا؛ جستاری در فیولوژی، زمان و شعر*، تهران: اختران.
لاکلائو، ا؛ موفه، ش. ۱۳۹۳. *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی*، ترجمه م. رضایی، تهران: ثالث.
لنگرودی، ش. ۱۳۷۰. *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج۳. تهران: مرکز.
لویناس، ا . ۱۳۹۲. *زمان و دیگری*، ترجمه م. حیاط‌شاهی، تهران: افکار.
ـــــــــــ . ۱۳۹۳. *از وجود به موجود*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
ماری، م. ۱۳۹۷. *موج نوی فرانسه: یک مکتب هنری*، ترجمه م. یگانه‌دوست. تهران: بیدگل.
موشتوری، آ. ۱۳۹۴. *جامعه‌شناسی مخاطب در حوزه فرهنگی و هنری*، ترجمه ح. میرزایی. تهران: نی.
میلر، پ. ۱۳۹۳. *سوژه، استیلا و قدرت*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.
نجات، ه. ۱۳۴۸. *حواشی مخفی*، تهران: چاپخانه فاروس.
نوذری، ح. ۱۳۹۱. *مدرنیته و مدرنیسم*، تهران: نقش جهان.
نوری‌علا، ا. ۱۳۴۸. *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، تهران: بامداد.
ـــــــــــ . ۱۳۷۳. *تئوری شعر: از موج نو تا شعر عشق*، لندن: غزال.
هایدگر، م. ۱۳۹۳. *هستی و زمان*، ترجمه ع. رشیدیان. تهران: نی.
هولکوییست، م. ۱۳۹۵. *مکالمه‌گرایی: میخاییل باختین و جهانش*، ترجمه م. امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
یونگ، ک.گ. ۱۳۹۳. *انسان و سمبولهایش*، ترجمه م. سلطانیه. تهران: جامی.
Deleuze, G. 1994. *What Is Philosophy?*, Translated by H. Tomlinson and G. Burchell. New York: Columbia University Press.

Hughes, G. 1972. *Imagism& the Imagists, Bible and Tannen*, New York: Bible and Tannen publishers.

Hegel, G.W.F. 2001. *The Phenomenology of Mind*, Translated by J. Baillie. Blackmask online.

Ricoeur, P. 1994. *Oneself as Another*, Translated by K .Blarney. Chicago : the University of Chicago Press.

Parr, A. 2005. *The Deleuze Dictionary*, Revised Edition . Edinburgh: Edinburgh University Pres.

Taylor, C. 1989. *Sources of The Self*, Massachusetts: Harvard University Press.

Theunissen, M. 1984. *The Other*, translated by C. Macann, Cambridge: The MIT Press.

Wiegand, C. 2005. *French New Wave*, Harpenden: Pocket Essentials press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی