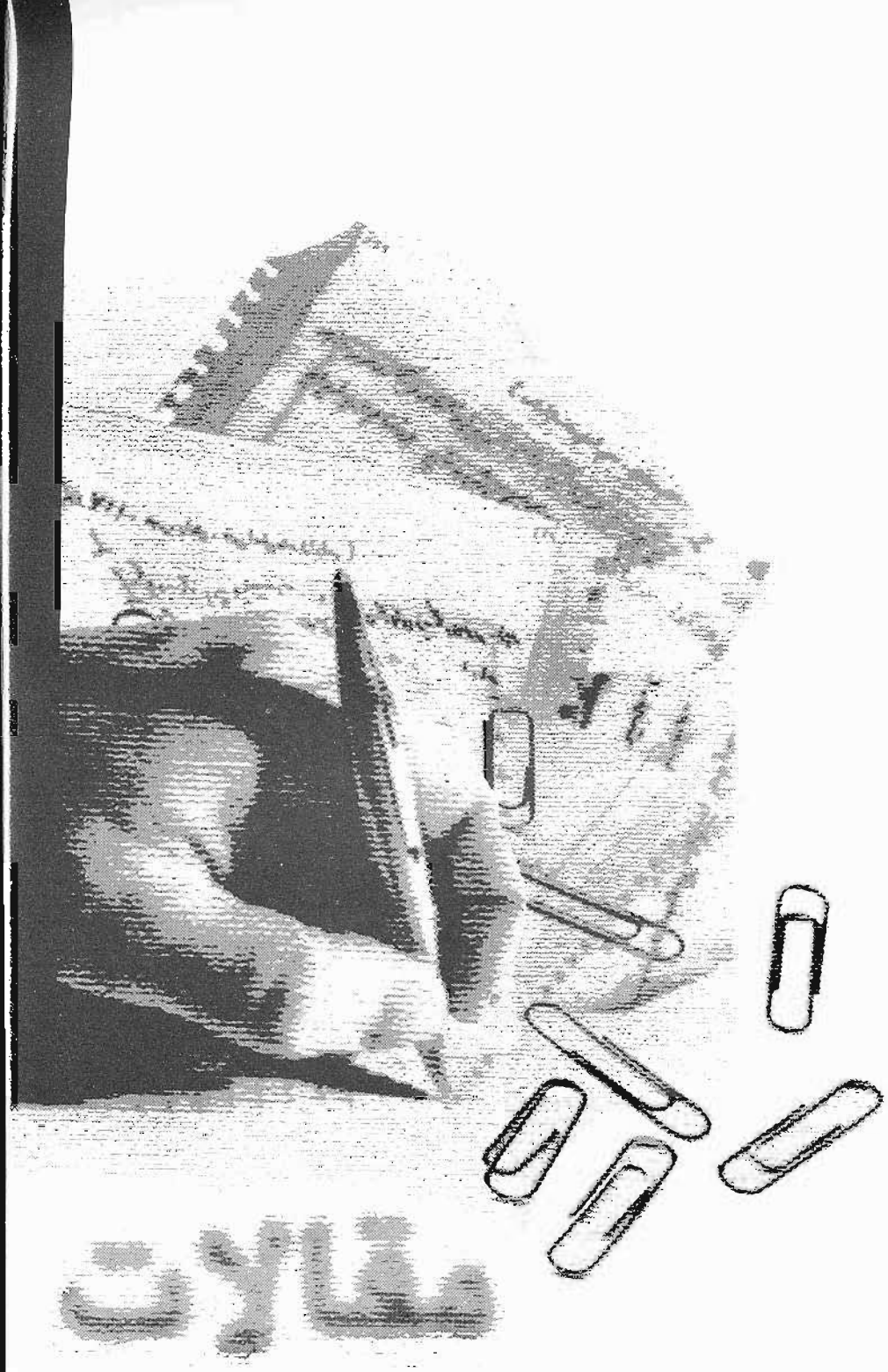
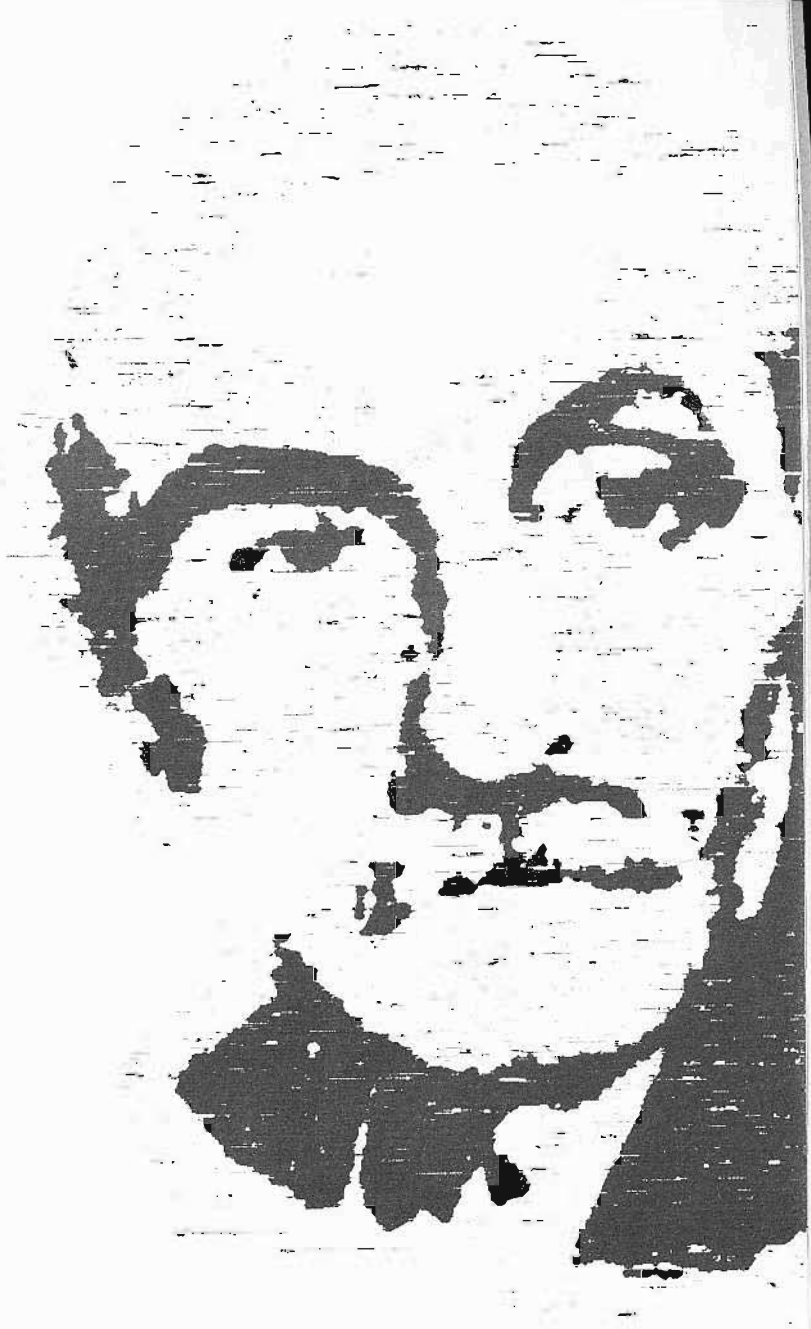


محورها و مشخصه های شعرپسانیمایی
علی باباچاهی

نقدچیست ؟
رولان بارت
ترجمهٔ حمیدرضا اَبَک



محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی

علی باباچاهی

افراد جامعهٔ ما در یک ناهمزمانی تاریخی به سر می‌برند. از این رو در زمینه‌های فرهنگی ـ هنری از جمله شعر، با پسندهای مختلفی روبه‌روییم. من سیر این روند و اختلاف در پسندهای هنری ـ در اینجا شعر ـ را زیر این چهار عنوان جای داده‌ام:

الف) قرائت پیش نیمایی

ب) قرائت نیمایی

ج) قرائت غیرنیمایی

د) قرائت پسانیمایی.

پیش از این اما باید بگویم که منظور من از قرائت چیست؟

منظور من از قرائت این است که: «خواننده در حین خواندن، اشراف هوشمندانه‌ای بر فرایندهای ذهنی و زمانی شعر (و شعر امروز)، تمهیدات، اَشکال و ساختارها و مراحل مختلف آن، پیچیدگی‌های ناگزیر و سادگی‌های غیر منتظرهٔ یک اثر داشته باشد تا جایی که خود تداعی‌ها، تصویرها، معناها، جمله‌های تلفیقی و بالاخره سطرها و عبارات شعر را در حین مطالعه، تصحیح یا تکمیل کند و سرانجام به تأیید یا تکذیب امضای شاعر بپردازد.»[1]

با تعریفی که از قرائت ارائه شد فرض این است که مخاطب منظور مرا از قرائت پیش نیمایی و نیمایی دریافته است. بنابراین در این گفتار با این دو مقوله کاری نخواهیم داشت. اما تفاوت‌های کمی و کیفی شعر غیر نیمایی با شعر پسانیمایی را به قصد توضیح و تبیین محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی برخواهیم شمرد. پیش از این اما باید گفت وقتی جوانبی از شعر نیمایی به تکرار و فرسایش می‌رسد با اخطاری تاریخی ـ هنری رو به روییم:

ـ از این مرحله عبور باید کرد!

به بیان دیگر وقتی ابزار و عناصر

قبلاً پیشرو به کلیشه و کالایی آشنا تبدیل می‌شود باید منتظر تغییر و تحولی ـ لااقل در عرصهٔ صورت (فرم) ـ باشیم. به گمان من نیما اولین کسی بود که به این تکرار و فرسایش ـ لااقل در زمینه وزن نیمایی ـ پی بُرد و نخستین کسی هم بود که به نوعی شعر غیر نیمایی گفت!

نیما گرچه در تئوری، اوزان مرکب را مستعد گسترش نمی‌داند اما بی‌طاقتی‌های او در حوزهٔ اوزانِ مختلف الارکان و خروج گهگاهی‌اش از این محدوده، علایم ایجاد وزن غیر نیمایی را در برخی از شعرهای او نشان می‌دهد که در این میان شعر «همه شب» و «شب همه شب» سهم بیشتری دارند.

و اما تفاوت‌های کمی و کیفی شعر غیرنیمایی و شعر پسانیمایی:

۱. وزن

وزن یکی از مشغله‌های اصلی شعر غیر نیمایی است. مثلاً از یکسو شاملو ـ از پس تجربه‌های دیگران در شعر بی‌وزن ـ وزن نیمایی را یکسره کنار می‌نهد و شعر بی‌وزن را به نام خود می‌کند، در عین حال عنصر وزن (نیمایی و غیرنیمایی) را کم و بیش در برخی از شعرهایش محفوظ نگه می‌دارد. به نمونه‌ای از این گونه کارهای او اشارهٔ کوتاهی می‌کنم. شعرِ «گفتی که باد مرده است» (دشنه در دیس، ص ۲۹) سرآغازی نیمایی دارد:

گفتی که باد
مرده است
از جای برنکنده یکی سقف راز
پوش
بر آسیاب خون
نشکسته در به قلعهٔ بیداد
بر خاک نفکنیده یکی کاخ
باژگون

این شعر در ادامهٔ خود به تدریج به موزونیتی غیرنیمایی کشانده می‌شود:

تو بارها و بارها
با زندگی‌ت
شرمساری
از مردگان کشیده‌ای
این را من...

و این موزونیت غیرنیمایی دوباره به وزن نیمایی سرآغاز شعر برمی‌گردد:

همچون تبی
درست
همچون تبی که خون به رگم خشک می‌کند
احساس کرده‌ام

باید بگویم که تنها در مجموعهٔ ۶۸ صفحه‌ای دشنه در دیس، با چهار شعر موزون رو به روییم که از همین منظر قابل اشاره است. این پرانتز را می‌بندم و گفتار خود را پی می‌گیرم.

از سوی دیگر فروغ، ظرفیت‌های شعر نیما را در زمینهٔ وزن، بسط و گسترش می‌دهد و بر جنبهٔ گفتاری آن تأکید می‌ورزد که به درستی آن را اوزان گفتاری یا محاوره‌ای نامیده‌اند.

در فضای تجربه‌های شعرِ بی وزن شاملو و اوزان غیر نیمایی (اوزان پیوندی) فروغ، شاعران معاصر دست به تجربه‌هایی می‌زنند. گروهی شدیداً به وزن شاملویی می‌گرایند ـ میرزا آقا عسگری، عظیم خلیلی، شمس لنگرودی و... ـ و عده‌ای نیز یکسره از وزن غیر نیمایی و وزن شاملویی دست می‌کشند و به شعری بی وزن و گاه فاقد موسیقی رو می‌آورند: بیژن جلالی، احمدرضا احمدی و...

قابل اشاره است که وزن شاملویی برای طرفداران شعر بی‌وزن، دست و پاگیری‌هایی کمتر از شعر نیمایی و غیرنیمایی ندارد (که جای بحث‌اش البته در اینجا نیست).

در این میان بخش عمده‌ای از شاعران که کمترین اطلاعی از وزن ندارند به بی وزنی رو می‌نهند و هر گونه موزونیتی را به حساب عقب ماندگی شعر دیگران می‌گذارند! گروه چشمگیری از شاعران دو سه دههٔ اخیر

پذیرای این بی«وزن»ی مقدراند!

تعارض کارکردهای شاعران معاصر در مقولهٔ مورد بحث ـ وزن ـ و تأکید بر اثبات حقانیت کار خود و انکار حقانیت کار دیگران در نهایت به بحرانی در زمینهٔ وزن و بی وزنی می‌انجامد که همچنان ادامه دارد.

به هر صورت شعر امروز در گرایش‌های مختلف خود به وزن یا بی‌وزنی، کارکردی اقتدارگرایانه از خود نشان می‌دهد و وزن یا بی‌وزنی را

همچون دو نهاد مقتدر ارزیابی می‌کند که یکی از این دو، قهراً به نفع دیگری کنار خواهد رفت.

اما شعر پسانیمایی از مطلق کردن وزن یا بی وزنی می‌پرهیزد و با نسبی‌نگری سراغ وزن (و بی وزنی) می‌رود و معتقد است که وزن، عملکردی ترکیبی دارد: ترکیب اوزان ـ نه لزوماً دو وزن.

شعر پسانیمایی نه وجوه مشترک خود را در زمینهٔ وزن با شعر غیر نیمایی کتمان می‌کند و نه بر این باور است که از بحران وزن و بی وزنی، با سلامت کامل جان به در برده است، اما وجوه افتراق خود را با وزن شعر غیر نیمایی نیز دست کم نمی‌گیرد:

الف) شعر پسانیمایی وزن را همچون نهادی مقتدر تلقی نمی‌کند و به دیکتاتوری وزن و حتی بی‌وزنی گردن نمی‌نهد؛ و معتقد است که بی‌وزنی نیز در بخش چشمگیری از شعر امروز به اشباع شدگی و به عریانی زننده‌ای رسیده است.

ب) اوزان پیوندی را صرفاً در محدودهٔ تلفیق دو وزن ارزیابی نمی‌کند؛ درواقع چندوزنی، نقطه عزیمت شعر پسانیمایی در حرکتی موسیقایی است.

وزن شعر غیرنیمایی فروع، عمدتاً تلفیقی از متفرعات دو بحر مجتث و مضارع و کمی بی‌وزنی است. شعر پسانیمایی دراین‌خصوص درواقع ادامهٔ جسارت‌های فروغ در سلب و نفی اقتدار تک وزنی و طرح امکاناتی است که با تنوع اوزان، زمینهٔ شعر چند صدایی را فراهم می‌سازد.

و اما حضور وزنی دیگر ـ وزن منسرح ـ در کنار اوزانی دیگر، در یک شعر:

آینه‌ها یکجا
می‌شکنند از درخشش پاییزی ما
وقتی‌که ساعت‌ها درباران
برق‌می‌زنیم
و صاف و ساده‌تریم ازتمام
طوفان‌های عنقریب
(نم‌نم بارانم، ص ۷)

رکن اصلی شعر: مفتعلن فاعلات مفتعلن فع، در بحر منسرح است.

اگر مقید به وزن اصلی شعر باشیم باید بنویسیم:

آینه یکجا شکست و خاطر او هم

با این تقطیع:
مفتعلن فاعلات مفتعلن فع.

می‌بینیم که شعر از همان آغاز به وزن اصلی وفادار نمانده ـ آینه‌ها یکجا / می‌شکنند از درخشش پاییزی ما ـ و به‌اصطلاح از وزن خارج شده‌است.

در ترکیب اوزان این شعر، افزون بر حضور نوعی بی وزنی، حداکثر با دو وزن دیگر روبه روییم. این دو وزن نیز به ارکان اصلی خود وفادار نمانده‌اند:

و صاف و ساده‌تریم ازتمام
طوفان‌های عنقریب

که برای نشان‌دادن وزن اصلی باید آن را به این صورت نوشت:
و صاف و ساده گذشت ازکنار
دیواری

با این تقطیع:
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن، در بحر مجتث.

شعر مورد بحث این‌گونه تمام می‌شود:

تا زن شیطانی که....
ما را به یک یک اشیا نشان بدهد

وزن اصلی آن را بدین گونه می‌توان نشان داد:

ما را اگر ندیده بگیری هنوز هم

با این تقطیع:
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن، در بحر مضارع.

در یک نگاه کلی وزن ترکیبی این شعر بر پایهٔ یکی از متفرعات بحر منسرح با دو وزن دیگر از بحور مجتث و مضارع شکل گرفته‌است. در عین حال بسط اوزان مورد اشاره، مقصدی صرفاً موسیقایی را دنبال می‌کنند که سهم بی‌وزنی هم در این میان به خوبی عیان است!

ج) استفاده از بحور و اوزانی که شاعران غیرنیمایی به بسط و گسترش آن نکوشیده‌اند و توان گفتاری آن را نادیده گرفته‌اند. مثلاً یکی از متفرعات بحر

منسرح ـ مفتعلن فاعلات مفتعلن فع ـ از جمله اوزانی است که به اوزان گفتاری شعر فروغ راه نیافته‌است، چراکه بسط و گسترش و کشاندن آن به قلمرو اوزان گفتاری ـ برخلاف متفرعات دو بحر مجتث و مضارع ـ با خطر لغزش بیشتری همراه است.

حضور و گسترش وزن مورد اشاره را ـ منسرح ـ در یک شعر از کتاب «نم‌نم بارانم» نشان می‌دهم، با این اشاره که فقط سرآغاز مصرع‌ها (عبارت‌ها) با این وزن منطبق است:

ـ مشتریان از همه جا بی‌خبر / اگر می‌دانستند

ـ و آن دو نفر رهگذر که یکی بیشتر از دیگری

ـ محو و / مشتاق جامه و جان تو بود / اگر می‌دانستند

ـ زیر چه سقف و ستونی

ـ دستفروشان یکی‌یکی / قطره آبی یا که حبابی شدند

ـ و آن که رفیق روز تنگ تو بود

ـ هیچ امیدی به ابر سیاهی نداشتم که...

ـ جامهٔ او پیرهن یوسف بود

ـ لااقل این قدر که می‌دانم

ـ با تو / و زیر جامهٔ تو...

ـ همسفران تو / رفیق روز تنگ تو

ـ با تو و لابد برادران تو

ـ راستی امّا / و بعد از اینکه جامهٔ تو و...

(نم‌نم بارانم، ص ۱۸ و ۱۹)

د) استفاده از عبارت‌های موزونی که تن به تقطیع عروضی (نیمایی و غیرنیمایی) نمی‌دهند. چرا که شعر پسانیمایی بر پایهٔ تداوم و انقطاع افاعیل، به اوزان محاوره‌ای یا به گفتاری موسیقایی می‌رسد:

ـ و هر کسی می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر این متن

(نم‌نم بارانم، ص ۸۳)

ـ این یک بازی صرفاً متنی نیست

(همان، ص ۹۲)

ـ ما صد سال دست کم از صدای خودمان دور افتاده‌ایم

(همان، ص ۹۹)

ـ حالا سرهامان را در سکوت مطلق بالا می‌گیریم

(همان، ص ۹۹)

ـ و طور دیگری در کنار صداهای خودمان می‌ایستیم

(همان، ص ۹۹)

ـ از واقعیت دیگری حرف می‌زنی، واقعیت‌ها را درهم می‌آمیزی

(همان، ص ۱۰۰)

ـ که می‌توانستیم با آن کتابی را در چند جلد فکرکنیم

(همان، ص ۱۰۶)

و...

بدیهی است که صرفاً با ایجاد تنوع در وزن یا بسط و گسترش برخی از اوزان، حتی به کارگیری اوزان تازه، نمی‌توان به شعر پسانیمایی یا به وضعیت دیگری از شعر امروز راه یافت، اما طرح مقولهٔ وزن یا بی‌وزنی از محورهای نوشته‌های برخی منتقدین برای اثبات وجود مرحله‌ای دیگر در شعر امروز ایران است.

چند وزنی می‌تواند معطوف به چند آوایی و چند وجهی بودن ساختار شعر باشد، اما اگر بر جنبهٔ الحاقی و نه اتفاقی بودن آن تأکید کنیم چیزی در شعر جا به جا نمی‌شود و به جایی جز همانجا که ایستاده‌ایم نخواهیم رسید. رضا براهنی که مدعی برگذشتن از مرحله‌ای و رسیدن به مرحله‌ای تازه (شعر غیر نیمایی) در شعر امروز است می‌نویسد: «شعر فروغ براساس طولانی‌تر کردن وزنی مختلف الارکان با ترکیبات ناچیز اوزان دیگر به وجود آمده[۲]...»

براهنی با طرح این نکته معتقد است که شعرهای «دف»، «ه ه» و «شرّ» از کتاب خطاب به پروانه‌ها مقاطع جدایی او از شعر نیمایی است و او دیگر شعر نیمایی نمی‌گوید. اما چنان که به وضوح پیداست این چند شعر براهنی حداکثر بر مبنای ادغام و بسط و یا در کنار هم قرار دادن دو وزن آشنا صورت گرفته که کار چندان تازه‌ای نیست. براهنی باید این نکته را دریافته باشد که او و یا هر شاعری از کنار تجربه‌های وزنی ـ آن هم تجربه‌هایی بسیار آشنا ـ به وضعیتی تازه در شعر دست نخواهدیافت. تجربه‌هایی که دقیقاً به الگوهای وزنی فروغ نظر دارد:

... وقتی که تو قد راست کرده بودی
و یک بند فریاد می‌زدی
من دوست دارم من دوست دارم
دوست دارم
بعدش نشسته‌بودی و حرفی نمی‌زدی[۳] (مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن)

به گمان من اما شعر براهنی در جایی از شعر نیمایی (و غیرنیمایی) جدا می‌شود که روایت خرد جای خود را به روایت دیوانگی می‌دهد و این در حالی است که توالی نسبتاً عروضی عبارات شعر او دست نخورده باقی مانده‌است. آوای دیوانگی، قطع یا جابه‌جایی آواها و بُرش‌های ناگهانی در شعر او، براهنی را در افقی نو و یا در وضعیتی دیگر نشان می‌دهد:

مثلاً در قطعهٔ ۱۱ از «شکستن ۱۴

قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» (خطاب به پروانه‌ها، ص ۹۶) خواننده با روایتی دیگر رو به روست. روایتی که عقل آن را تأیید نمی‌کند ـ فضایی اسکیزوفرنیک ـ:

خانوادهٔ بینایی به خواستگاری مردی ریشو آمده‌است. قضیهٔ خواستگاری را باید از زاویهٔ دید مرد ریشو مشاهده کرد. در واقع مرد ریشو، روایتی از دیوانگی خود را عرضه می‌کند. خواستگار جوانی شق ورق و گل به دست است. مادر عروس! گل‌ها را از دست خواستگار می‌گیرد، در گلدان می‌گذارد، و در فکر جهیزیهٔ عروس! (مرد ریشو) است که هنوز حاضر نیست. مرد ریشو در عین سلامت عقل! ظاهراً خطاب به خواستگار می‌گوید:

شما که ریش مرا دیده‌اید!

از منظر این روایت، خواهر کوچک راوی و پدر خواستگار (که چشم‌های هیزی دارد!) مشاهده می‌شوند. راوی، سرانجام اُریب توی آینه می‌رود، از هزار بندر و دریاچه عبور می‌کند و شعر با این پایان‌بندی زیبا و غیرمتعارف، خواننده را به قرائت دیوانگی دعوت می‌کند:

... و من بلند شدم، اُریب توی آینه رفتم
و از هزار بندر و دریاچه عبور کردم
و بادبان‌های کشتی‌ها را به نام تو افراشتم
و رفتم از دکلی بالا، نشستم آن سر
و بوی دریا می‌آمد و عطر نای
نهنگان عاشق را نسیم می‌آورد
و خواستگار که شکل بحر خزر بود
پیش می‌آمد، تمام ساحل و جنگل را
به دست داشت
و گریه کرد و فریاد زد شبیه من
پُرم من از تو چنان پُر که دیگرم به
دیدن جسمانی تو هیچ نیازی نیست
و رفت
و مادرم که چشم نامحرم را دور
دید، چادرش را برداشت
و روی عرشه کشتی به رقص درآمد
بقیه برگشتند.

۲. چند آوایی

در قرائت غیر نیمایی (همچون قرائت نیمایی) چندآوایی چیزی است در حدود رو به روی هم قرار دادن چند آدم (و ابلیس) یا چند پرندهٔ آدم‌نما ـ شوم یا مبارک دم ـ که نمونهٔ برجستهٔ آن «مرغ آمین» نیماست. در این چند شعر گفتگوها کم و بیش به شیوهٔ نمایشنامه‌های رادیویی تنظیم شده است. شکل کلاسیک‌تر این گفتگوها را در «افسانه» نیما می‌بینیم. در شعر «دشنه دردیس» شاملو نیز نفراتِ شعر، هر یک به نوبت و با نزاکت کامل پشت میکروفون قرار می‌گیرند و به بیان دیگر میکروفون را از دست یکدیگر نمی‌قاپند. نمونه‌ها فراوان است، اما یک نمونهٔ برجسته:

ـ نظر در تو می کنم ای بامداد
که با همهٔ جمع چه تنها نشسته‌ای
ـ تنها نشسته‌ام؟
نه
که فارغ از من و از ما نشسته‌ام.
ـ نظر در تو می‌کنم ای بامداد
که چه ویران نشسته‌ای
ویران؟
ویران نشسته‌ام
آری
و به چشم‌انداز امید آباد خویش
می‌نگرم
(شاملو، گزینه اشعار، ص ۱۸۴)

که این نوع مکالمه یا مناظره، در شعر پیش‌نیمایی (شعر کلاسیک و دورهٔ مشروطیت) نیز به وفور دیده می‌شود از جمله «سه تابلوی مریم» میرزادهٔ عشقی که در نوع خود از جذابیت گفتاری (مکالمه‌ای) ویژه‌ای برخوردار است:

(جوان) ولم بکن کم از این حرف‌ها
بزن دِه بیا
بخور عزیز دل من (مریم)
نمی‌خورم والله
(جوان) بخور تو را به خدا (مریم) نه
نمی‌خورم به خدا
(جوان) بخور بخور ده بخور (مریم)
ای ولم بکن آقا
خودت بنوش از این تلخ بادهٔ
ننگین
(میرزادهٔ عشقی، کلیات، ص ۱۷۷)

در شعر پسانیمایی با پرش تداعی‌ها، قطع و وصل شدن عبارت‌ها و تنوع آواها روبه‌روییم. آواهایی که نظم منطقی یا رادیویی مکالمه را نادیده می‌گیرند؛ آواهایی که به ناگهان عرصه‌های روان (نه لزوماً مکالمه) راوی‌های دیگر را قطع می‌کنند. و بالاخره آواهایی که غالباً متکی به منطق تخیل‌اند نه مبتنی بر پایه‌های تعقل:

الف) پرش تداعی‌ها:

ما از کجا بدانیم (باران اگر که بند
نیاید)
در کدام ایستگاه پیاده شدند
(و آسمان اگر کمی گرفته‌تر از این که
هست)

از کدام اتوبوس این دونفر؟
(پرنده‌ها اگر که روی شانهٔ من ـ ما)
(پیدایش می‌کنیم)
(نم‌نم بارانم، ص ۸۰)

ب) قطع و وصل شدن عبارت‌ها؛ تنوع آواها:

... ظاهر می‌شویم
ازهرطرف که‌ببارد / ظاهر می‌شویم
متشکرم که هوا
و هرچه آدم‌و ابلیس ابری‌و بارانی را
و بعد با احتیاط کامل
از ترس اینکه مبادا سکوت شیشه‌ای
روی میز را
گوشی تلفن را
و با هفت دایره تنظیم می‌کنم / نفس‌هایم را
(همان، ص ۸۷)

در این گونه شعرها ـ به ویژه نمونهٔ الف ـ گویا تجربهٔ چندین نفره هم زمان و به یاری همهٔ آنان نوشته شده است.

۳. گریز از شگردها و اشکال فرسوده
شعر پسانیمایی از شگردها و اَشکالی که به تکرار و فرسایش‌رسیده‌اند، سخت دوری می‌کند.

الف) عوامل صوتی و آوایی
در شعر غیرنیمایی (و البته نیمایی) عناصر صوتی و آوایی به مرز اتوماتیزشدن رسیده‌اند. در شعر فارسی اما این کار قدمتی چند صد ساله دارد. تکرار س، ش و... به قصد ایجاد نوعی موسیقی در شعر:

جان من و جان تو را هر دو به هم
دوخت قضا

خوشْ خوشْ خوشْ خوشْم پیش تو
ای شاه خوشان
(کلیات شمس، بیت ۱۹۰۶۶)

شاملو نیز به نحو شگفت‌انگیزی از عناصر صوتی و آوایی به نفع موسیقی شعرش استفاده می‌کند:

کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی
در مجمر آتشفشان‌ها
شعبده بازان لبخند
در شبکلاه درد
با جاپایی ژرف از شادی
در گذرگاه پرندگان
(شاملو، دشنه دردیس، ص ۴۶ و ۴۷)

ب) ادات تشبیه
از منظر شعر پسانیمایی ادات تشبیه ـ چون، همچون، چونان، بسان، مانند و... ـ چیزی جز ظرفی از پیش تعیین شده نیست که بیشتر شاعران، ماده یا مایعی همچون تصویر را در آن جای می‌دهند. این ظرف، نوع و اندازهٔ چنین ماده یا مایعی را در شعر تعیین می‌کند. شعر پسا نیمایی این ماده یا وسایل و تمهیدات حاضر و آماده را عناصر و عوامل ضد شورش می‌داند چراکه این عناصر و ادوات با ایجاد سکون و ارعاب، راه را بر کشف و ابداع افق‌های دیگر می‌بندند و مانع حضور زیبایی‌های تصویری محتمل دیگر در شعر می‌شوند. به بیان دیگر در شعر غیر نیمایی (و البته نیمایی) تصویرها یا تداعی‌هایِ تصویری باید به ناچار در پیمانه‌های ادات تشبیه ریخته شوند:

ـ اکنون دوباره در شب خاموش
قد می‌کشند همچو گیاهان
دیوارهای حایل...

ـ اکنون دوباره همهمه‌های پلید شهر
چون گلهٔ مشوّش ماهی‌ها
(فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۶۳)

ـ معشوق من
همچون خداوندی در معبد نپال...
(فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۸۰)

ج) زنگ قافیه
توجه به زنگ (طنین) قافیه در شعرهای موزون غیرنیمایی (و نیمایی) و همچنین در شعرهای بی‌وزن از موضوعات محوری است. در این موارد، قافیه‌ها به ندرت غیرمنتظره‌اند. در شعرهای بی‌وزن شاملو و در شعرهای موزون نیما خوانندهٔ تیزهوش منتظر زنگ آشنای قافیه‌هایی است که تأثیر موسیقایی خود را غالباً از دست داده‌اند:

ـ هست شب یک شب دم کرده و
خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر از بر کوه
سوی من تاخته است
(نیما، مجموعه آثار، ص ۶۲۷)

ـ پچپچه را
از آن گونه
سر به هم آورده سپیدار و صنوبر
باری
که مگرشان
به دسیسه سودایی در سر است
پنداری
(شاملو، مرثیه‌های خاک، ص ۳۳)

گاه نیز قافیه در آثار برخی از شاعران معاصر از فرط پیشینهٔ استعمال، آزاردهنده است:

ـ ... باید چنان دروغ ببافد
تاشاخه‌های خشک زمان‌بار و بردهد
در فصل‌های جاری تاریخ
نسلی امیدوار از تو ثمر دهد
«کمبوجیه» به بردیای دروغین، تاج و
کمر دهد
(نصرت رحمانی، پیاله دوردگرزد، ص ۹۰)

شعر پسانیمایی اما کلاً از عناصر و آحاد تعریف و تثبیت شده و از امور مسلم فاصله می‌گیرد. قافیه نیز از مسلمات شعر سنتی است. به کارگیری قافیه آن هم به این نیت که «بندی» از یک شعر را امنیت معنایی ببخشد، در ردیف همین گونه مسلمات قرار می‌گیرد. معنای دیگر امور مسلم، سنگ شدگی و کلیشه‌پردازی است.

در شعر پسانیمایی قافیه‌ها در ساختار شعر پراکنده‌اند و شاعر بر آن است که قافیه‌ها خصلت غافلگیرکنندگی خود را از دست ندهند و این قافیه‌های اتفاقی حداقل از حس و حالتی مطبوع و غیر مصنوع برخوردار باشند:

ـ ... ابر بگیرد اگر
وتواگربه خاطرچیزی که فقط درباران
رنگ غروب و ابر بگیری
و خیس خیس بمیری اگر
عاقبت این دست‌های تهی را
و چرا / با خودت به آینه
برمی‌گردی
(نم‌نم بارانم، ص ۲۵)

گاه نیز عناصری که در شعر سنتی «ردیف» نامیده می‌شود در شعر پسانیمایی در نقش قافیه ظاهر می‌گردد و تکرار این نوع قافیه‌ها در یک شعر حالتی ترجیع‌گونه به خود می‌گیرد.

ـ ... وقتی قرارشد که به جای خودت
/ و برای خودت گم شده باشی
و بعد از اینکه کارد و بشقابت را
شُسته ـ نشُسته
به جای هر چه سیب سفید / گم شده
باشی
دیگر بعیدنیست که‌این متن هم‌برای
همیشه
اگر تو گم شده باشی
(نم‌نم بارانم، ص ۹۳)

د) عبارات استدلالی ـ توضیحی

در قرائت غیر نیمایی خوانندهٔ حرفه‌ای به خوبی درمی‌یابد که عبارات ایضاحی و استدلالی، ظاهری امروزی و مدرن به خود گرفته‌اند و عبارات مکتوب، کمتر تن به سفیدخوانی می‌دهند. شاعر غالباً گره‌های و اشدهٔ شعر را توضیح می‌دهد و یا در کار مستدل ساختن بیان است. این ایضاح استدلالی، زبان شعر را به زبان معیار و به کالایی شدن سوق می‌دهد:

بیان استدلالی:
ـ دوستش دارم
چراکه می‌شناسمش
به دوستی و یگانگی
(شاملو، آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ص ۱۴۵)

ـ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم
چراکه ابرهای تیره همیشه
پیغمبران آیهٔ تطهیراند.
(فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ص ۳۰)

بیان توضیحی:
ـ قصدم آزار شماست
اگر این گونه به رندی
با شما سخن از کامیاری خویش
در میان می‌گذارم
ـ مستی و راستی ـ
به جز آزار شما
هوایی
در سر ندارم
(شاملو، آیدا، درخت و...)

ـ انبوه لال فاصله‌ها را
ـ این خیل خیرگی‌ها را ـ
زیر پای خویش انباشتم
(رویایی، دلتنگی‌ها)

و قلب من
ـ این کتیبهٔ مخدوش ـ
که درخطوط اصلی آن دست‌برده‌اند
(فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۱۱۲)

شعر پسانیمایی بی‌آنکه ایجاز را به جای ایضاحی از این دست بنشاند،

گره‌های وا شدهٔ شعر را هم توضیح نمی‌دهد؛ در عین حال جمله‌های «طولانی نفس بُر» (تعبیر محمد حقوقی) در شعر پسانیمایی، لزوماً جمله‌های ایضاحی شمرده نمی‌شوند. شعر پسانیمایی با توجه به دستاوردهای تثبیت شدهٔ این گونه توضیحاتِ شعری یا شاعرانه، از توضیح عبارات معذور است چرا که گاه حتا عبارات طولانی شعر را چیزی در حد اشارات می‌داند، و این اشارات را اهل نظر به خوبی در می‌یابند.

۴. اصوات و عبارت‌های سنگ شده

شعر پسانیمایی معتقد است که برخی اصوات، کلمات و عبارت‌ها در شعر غیرنیمایی (و نیمایی) توان زیبایی شناختی خود را از دست داده‌اند، از این رو شعر پسانیمایی بر این متکاهای فرسوده که روزگاری خوش نقش و نگار و پاکیزه بوده‌اند نمی‌تواند رویای مدرن خود را دنبال کند. به بیان دیگر توسل به این اصوات و عبارت‌ها هم بر شاهت‌های صوری خستهٔ کنندهٔ شعر امروز می‌افزاید و هم تحرک و انرژی را از شعر می‌ستاند.

اصوات، کلمات و عبارت‌های مورد اشاره عبارتند از: آه، آری، بگذار، گویی، هزار، صد هزار، دریغا (دردا) و تکرار غیر ضروری برخی کلمات یا عبارت‌ها:

- دلم کپک زده آه
که سطری بنویسم از تنگی دل
(شاملو، گزینهٔ اشعار، ص ۶۸)

آه
سهم من این است
سهم من این است
سهم من
آسمانی است که...
(فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۲۶۶)

- از تشنگی کبوتران است، آری
که کبوتران تشنگی پروازمی‌گیرند و
- زنهار -
(اسماعیل خویی، بر ساحل نشستن و هستن، ص ۴۱)

- آری لبخندهایتان را من دیده‌ام
و چشم‌هایتان را
در نور سبز ماه
(م. آزاد، بهارزدایی آهو، ص ۱۴۹)

- بگذار و بگذر
بگذار در این واپسین دَم
که گاه با لیسیدن خوناب زخمم
سرگرم باشم
(نصرت رحمانی، گزینهٔ اشعار، ص ۲۴۹)

- احساس می‌کنم
در بدترین دقایق این شام مرگزای
چندین هزار چشمه خورشید
در دلم می‌جوشد ازیقین
(احمد شاملو، گزینهٔ اشعار، ص ۹۳)

- در خلوت نیمروز می‌راندیم
فریادکشان به تازیانهٔ باد
صدها گل سرخ می‌شکفت از خشم
بر سینهٔ چشمه سار آذر زاد
(م. آزاد، آیینه‌ها تهی‌است، ص ۱۹)

- دریغا دره سرسبز و گردوی پیر
و سرود سرخوش رود
به هنگامی که...
(احمد شاملو، آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ص ۲۱)

دریغا مهتاب و
دریغا مه
که در چشم‌انداز ما...
(همان، ص ۲۲)

- مردگانیم همه کشتهٔ عشق
غرق در تاریکی
تاریکی
تاریکی
(نصرت رحمانی، میعاد در لجن، ص ۱۵۷)
و طنین ضربه‌اش گویی که می‌پیچید
در نه توی بی‌ایوان...
(نصرت رحمانی، پیاله دوردگرزد، ص ۵۵)

گاو آهن عطش
برشخم بسته دشت چاک چاک لبان را
قفل سکون، گویی که بسته پای زمان را
(همان، ص ۸۸)

۵. تشبث به پدیده‌ها و عناصر غیرلازم

شعر پسانیمایی با تشبث به عناصری همچون ماه، خورشید، شب و... به عنوان مرکز ثقل زیبایی، یا زشتی که درنهایت برانگیزانندهٔ احساسی رمانتیک یا خصلتی شبانی است در تعارض است. در واقع رویکرد برخی شاعران در میانهٔ یک شعر به این پدیده‌ها و عناصر، نشان‌دهندهٔ اعتیاد ذهنی آنان به تزییناتی غیرلازم است که شعر را از حضوری فعّال و معاصر بازمی‌دارد. از سوی دیگر چنین پیداست که این دسته از شاعران وقتی از جایی کم می‌آورند به ماه و خورشید، شب و... به عنوان عواملی ترمیم‌کننده روی می‌آورند:

- ...بر ابرهای سیاهی که بر
سراسر آب که ماه را به خم خیمه‌ها
فرو بردند
به گریه آمیزیم

(نصرت‌رحمانی، پیاله‌دوردگرزد، ص ۵۲)

- شب بود و ماهتاب
برنرمه‌های‌گوش‌اودوخوشهٔ‌یاقوت
رقصان میان ماهتاب درخشان
(همان، ۱۰۵)

تنور داغ عمیقی که روح من باشد
دهان خویش گشوده‌است دربرابر من
رجوع خواهم کرد
به سنگ‌های تنور
به آفتاب که از عمق می‌کند دعوت
به آسمان که از آن باژگونه می‌بارد
ستاره‌هایی از اخگران توفانی
(رضابراهنی، یارخوش چیزی است، ص ۱۵۳)

- ... شب مثل هر شب رفته بود،
صبح چون صبح می‌تابید
و کاکل خورشید
از چاه مشرق بازمی‌تابید
یک عمر حسرت با غمی جانکاه
اندیشید...
(نصرت‌رحمانی، پیاله‌دوردگرزد، ص ۵۷)

۶. آشنایی‌زدایی از لحن شعرگفتاری

شعر پسانیمایی در رویکرد به لحن گفتاری، از لحنِ گفتاریِ شعر غیرنیمایی نیز آشنایی‌زدایی می‌کند.

فروغ در شعر گفتاری سرآمد شاعران عصر خویش است. نخ ابریشمی بیان محاوره‌ای فروغ، در دست شاعران پس از او همچنان موج برمی‌دارد. لحن فروغ در دو دههٔ اخیر بیشترین تأثیرها را بر شعرنسل جوان‌تر داشته‌است تا جایی که این طرز بیان، تندنویسی و عاطفه‌نگاری‌های عجولانه را تشدید کرده‌است. شعر فروغ با تغذیه از توان‌های زبان روزمره، نگارشی روایی و تخاطبی - تصویری را تشدید کرده است. تجلّی سادگی بی‌حدّ و حصر شعر گفتاری فروغ در شعر بیست سال اخیر، این نوع بیان را هم به تکرار و اشباع‌شدگی کشانده است: این سادگی بی‌حد و حصر و این شاخص تأثیرگذار، معطوف به زبان روزمرّه است.

- من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید
من خواب یک ستارهٔ قرمز دیده‌ام
و پلک چشمم هی می‌پرد
و کفش‌هایم هی جفت می‌شوند
و کور شوم
اگر دروغ بگویم
(فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ص ۶۴)

شعر پسانیمایی نیز از زبان روزمرّه تغذیه می‌کند اما رفتارهای زبانی این شعر با عبارت‌ها، ضرب‌المثل‌ها و تکیه‌کلام‌ها به‌گونه‌ای است که لحن گفتاری، خصلتی منحصر به فرد پیدا می‌کند و وضعیتی دیگر ــ نه لزوماً برتر ــ در نگارش شعر گفتاری پدید می‌آورد:

- او برای خودش مرده بود
برای لباس‌های سربازی خودش
کنار اتوبان / و فکر نمی‌کرد که مرده بود
(نم نم بارانم، ص ۱۰۵)

- آدم / وقتی کلاغ باشد و
ازخیرهرچه رنگ سفیداست بگذرد
فرقی نمی‌کند
فرضاً به جای پنج نفر فکر کند
یا به جای هردو یکی بودند
که این یکی به جای دیگری /انگار
که عین خودش بود...
(همان، ص ۶۲)

۷. تصویرگرایی یا تصویرگریزی؟

تأکید بر تصویر محوری در شکل استعاره و تشبیه ونماد و استفادهٔ بی‌رویه از صفت‌های تصویرساز، از ویژگی شعر غیرنیمایی(و نیمایی) است. اما «شاعران پسانیمایی همچون مدرنیست‌ها و فرمالیست‌های روس با استعاره‌پردازی میانهٔ خوبی ندارند [و به دلیل اشباع شدگی شعر معاصر از استعاره و تشبیه] امور ذهنی را به مدد کارکردهای زبان شعر، عینی و قابل رؤیت می‌سازند و به عناصری که نشان‌دهندهٔ ارزش‌های ثابتی هستند، بی‌علاقه‌اند. بازیگوشی زبانی در شعر پسانیمایی، نه قاتل ذخیره‌های فرهنگی لغات، بلکه عامل به تأخیرانداختن معنا و در نتیجه خیال‌انگیزتر ساختن آن است.[۴]»

شعر پسانیمایی با تأکید بر کارکرد زبان، لزوماً به نفی و طرد تصویر و تصویرسازی نمی‌پردازد بلکه با فاصله‌گیری از نمادگرایی و از انواع اضافه‌ها به‌ویژه اضافه‌های تشبیهی و استعاری نوعی خاص از تصویر را که مانع ایجاد رابطه‌ای شفاف بین متن و مخاطب است کنار می‌نهد و پذیرای تصویرهایی است که برآمده از رفتارهای دیگر زبانی شاعر با اشیاء و پدیده‌هاست که شعر غیرنیمایی نیز از آن کلاً بی‌نصیب نیست. شعر پسانیمایی معتقد است که تنوع و تکثر تصویرها درواقع فرایند تنوع رفتار شاعر با زبان است که در این صورت الگوهای تصویرسازی نیز کنار گذاشته می‌شوند:

- او روی ترس راه می‌رود
روی‌زمین‌لرزه‌ای‌که‌پشت‌پرده‌های‌اتاق
و آفتاب سرنزده
با صاعقه‌های به ناگهان قرار ملاقات دارد
و با چشم‌های ورم‌کرده

فکر می‌کند اشیاء
از اجنّه خطرناک‌تراند
(نم‌نم بارانم، ص ٦٥)

۸. تک‌محوری یا تعدد محورها

در قرائت غیرنیمایی خواننده با پیش‌فرض‌های مشخص وبدون ترس و دلهره، متن‌ها را مرور می‌کند: ترس از پرتاب‌شدن از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر؛ ترس از تکثر فضاها و تنوع آواها. خواننده غالباً در چارچوب یک ساختار روایی واحد احساس امنیت خاطر می‌کند؛ زیر و بم صدای شاعر را می‌شنود و هوش و حواس خود را به موسیقی شعر که به غایت آشنا و گوش‌نواز است می‌سپارد:

عصر عظمت‌های غول آسای عمارت‌ها
و دروغ
عصر رمه‌های عظیم گرسنگی
و وحشتبارترین سکوت‌ها
هنگامی که گله‌های عظیم انسانی به
دهان کوره‌ها فرو می‌رفت
(شاملو، آیدا، درخت، خنجر و
خاطره، ص ۲۵)

در شعر پسانیمایی، ورود اشیاء و عناصر و حوادث، غالباً غیرقابل پیش‌بینی است، همان‌طور که در زندگی عادی نیز نمی‌دانیم ساعتی بعد چه پیش می‌آید. بنابراین شعر می‌تواند چندسطحی باشد و به ارگانیک‌گرایی محض و به وحدت‌بخشی معمول، تن درندهد: تنوع، دگرگونی، تفاوت در گردش زبان شعر!

ـ انصافاً
آدم باران ندیده حق دارد
با چارچشم
برای دیدن اشیاء خیس
وصورتی‌به‌قول شما ازلی /که ناگهان
وناگهان تویی‌که به تنهایی / اگر شده
تا صبح هم شده
یکریز
ورد و دعای در باران را
و ناگهان / اگر شده تا صبح هم شده
(نم‌نم بارانم، ص ۸۸)

ـ بیا و / این روزهای طی شده را
از سر بگیر
این نخ نامریی را از سر بگیر و
هر چه راکه خواستی از سر
و فراموش‌نکن که‌دلت برای‌روزهای
پر از هر چه رنگ
و برای چند جملهٔ معمولی

عصربود / خودت‌هم‌کمی‌عجله‌داشتی
(همان، ص ۱۰۴)

۹. نحوگرایی یا نحوگریزی

غیردستوری جلوه‌دادن بیان و برهم‌زدن نحو زبان می‌تواند تنها یکی از کارکردهای شعر پسانیمایی باشد. این کار الزاماً تعیین‌کنندهٔ ارزش اثر شعری نیست. شعر فارسی «از رودکی تا... مولوی و تا... طرزی افشار، تا... نیما و از نیما تا... اکنونِ ما[5]» با این مقوله سر و کار دارد.

در عصر ما شعر نیما با نحو زبان چندان سر آشتی ندارد؛ او به گونه‌های مختلف سرکشی‌های خود را از قواعد زبان نشان می‌دهد. مثلاً:

الف) صفت به جای اسم:

تا دائم این شب سیه بماند
او می‌مکد از روشن صبح خندان
(امید پلید)

ـ از درون پنجرهٔ همسایهٔ من، یا
ز ناپیدای دیوار شکسته‌ی خانه‌ی من
از کجا یا از چه کس دیری است[6]
(منِ لبخند)

ب) برجسته کردن صفت:

«... گاهی هم برای برجسته‌کردن صفت و تکیه روی آن، صفت را بعد از ضمیر ملکی که به دنبال موصوف آمده است می‌آورد، یعنی به جای اینکه ضمیر ملکی را طبق معمول به صفت بدهد، به اسم موصوف می‌چسباند و با این کار هم مالکیت را تأکید می‌کند و هم صفت را تحکیم:

ـ با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
(هست شب)

ـ باکفم خالی از رزق، خدایا چه مرا
سوی این سرکش دریا آورد
(مانلی)

ج) «به» گاهی به عنوان وسیله نقش «با» را دارد:

ـ گاه می‌کوبد بر طبل به چوب[7]»

و مواردی دیگر که می‌توان در مجموعه آثار نیما نشان داد. غیر از نیما شاعران معاصر دیگری نیز سر به سر نحو زبان گذاشته‌اند یدالله رؤیایی یکی از آن‌هاست. او می‌گوید: «چه بسا در شعرهایم خطر کرده‌ام تا بتوانم در نظام صوتی و عناصر آوایی، در ساختمان دستوری زبان رخنه کنم و با این رخنه‌های کوچک، گستاخانه عاشقی کرده‌ام؛ رفتارهای تازه با لغت‌هایی نه تازه که نقشی دیگر و مسکنی دیگر در عبارت‌ها و مصرع‌هایم برای آنها

می‌ساختم، از اندیشه‌ای که بر سر یک حرف اضافه مثلاً «از» مصرف کرده‌ام، تا کشف استعمال تازه‌ای از یک قید و...»[8]

جلوه‌های این تمناو تقلا در برخی از کارهای او قابل مشاهده است.

محض نمونه (و بدون توضیح):

از تو سخن به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی
وقتی سخن از تو می‌گویم
از عاشق
از عارفانه
می‌گویم
از دوست دارم
از خواهم داشت
از فکر عبور در به تنهایی

ـ من با گذر از دل تو می‌کردم
من با سفر سیاه چشم تو زیباست
خواهم زیست...
(یدالله رؤیایی، از دوستت دارم، صص ۶۴ و ۶۵)

ـ از ترس بودم
از شرم بودم
از سایهٔ کنار تو بودم
(همان، ص ۲۹)

ـ در وقت مرگ
فهرست کین اگرم بود
انگور می‌شدم
و می‌فشردمم
(یدالله رؤیایی، نگاه / شماره ۵ / پاریس ۱۹۹۲)

به هر صورت شهر پسانیمایی با این اقدام شورشگرانه میانهٔ بدی ندارد اما آن را تنها شرط حضور شعر در وضعیتی دیگر و بهتر نمی‌داند. اما اندک شماری از شاعران معاصر برآنند که از طریق «مختل کردن نحو و دستور و ارکان زبان»[9] می‌توان به وضعیتی دیگر (شعر غیرنیمایی) قدم نهاد. این شاعران، شواهدی نیز برای اثبات مدعای خود عرضه می‌کنند:

ـ یک روزمی که بوی شانهٔ تو خواب می‌بَرَدم.
ـ اگر تومرانبینی اگرتومرانخوابانی،
من هم نمی‌بینَم، من هم نمی‌خوابانَمَم
ـ اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سراسر سکوت سرازیرساز و... [10]

شعر پسانیمایی معتقد است این اقدام شورشگرانه (و گاه خرابکارانه) اگر حاصل یک ضرورت زبانی‌ناگزیر و برآمده از عصیان درون وحس و شهود شاعرانه نباشد، راه به جایی نخواهد بُرد. شعر پسانیمایی بر محورهای مختلفی متکی است و نحوستیزی را هم چون نفی تصویر محوری، یک اصل قطعی و مسلم نمی‌داند. نهایت اینکه نحوستیزی (نحوگریزی) می‌تواند نقشی همچون آشنایی‌زدایی در عرصهٔ یک متن (شعر) به عهده گیرد، چراکه تصور نحوستیزی در سراسر یک متن که به نحوزدایی از آن می‌انجامد، قدری محال و البته مضحک می‌نماید.

۱۰. زبان، کالایی یا غیرکالایی؟

زبان در خدمت زبان از منظر شعر پسانیمایی بدین معناست‌که زبان شعر، حضوری قائم به ذات خود دارد و صرفاً در کار جابه‌جا کردن کالای معنا نیست. در شعر پسانیمایی ثنویتی در کار نیست تا فرم و محتوا جدا از یکدیگر بررسی شوند. واژه حامل ذخایر فرهنگی است اما معنا خود را در زبان شعر تحمیل نمی‌کند و به آن فرمان نمی‌دهد. واژگان، مفاهیم مربوط به انسان را به شکلی غیرقراردادی بیان می‌کنند. وقتی هنرهای تجسمی غالباً با تصویر کامل انسان کاری ندارند و آن را به گونه‌ای تحریف‌شده و انتزاعی عرضه می‌کنند، معنا نیز در نگارش و آفرینش شعر پسانیمایی از منظری متفاوت قرائت می‌شود، چرا که انتقال معنا به شیوهٔ رایج، ذوق و تخیل و ذائقهٔ زبانی ما را دیگر برنمی‌انگیزد. شعر امروز در جایی به مرحلهٔ پسانیمایی قدم می‌نهد که با بیانی نامتعارف، درک معناهای متعارف را به تأخیر می‌اندازد:

ـ وقتی‌قرارشد زنی ازاین دقیقه به‌بعد
ونصف‌دیگر عمر زمین را/به بعد
درهمه جا/بالباس‌سفید/ظاهرشود
برروی‌خانه‌ها/ هرچه دلش‌خواست/
و طور دیگری بنویسد
بر بادهوا/ و بر تنهٔ درختان جنگلی/
طور دیگری، ما مطمئن شویم
و بعداً که‌رنگ‌های‌پراکنده درهوا را
و مشتی پُر رنگارنگ را
فوراً/ پنجره را بستیم
گوشی رابرداشتیم/ زنگ که زد/
گوشی را برداشتیم
و مطمئن شدیم.
[شایدخدانکرده/عزیزی/کسی؟]
(نم‌نم بارانم، ص ۱۰۰)

۱۱. پایان‌بندی شعر

شعر پسانیمایی ناظر بر نوعی اشباع‌شدگی در پایان‌بندی‌شعر غیرنیمایی (و نیمایی) است. از این رو به پایانی غیرمنتظره نظر دارد که

سفیدخوانی و در نهایت قرائت تازه‌ای را پیشنهاد می‌کند:

- عده‌ای از آن سرِ متن می‌آمدند
با رنگ و روی پریده
ما به سمت سرعت خودمان پیچیدیم
هوا دیگر کاملاً روشن بود
بعد از دو سه علامت پرسش
پزشک قانونی / قانوناً مرا که
همین‌طور / وَ به جای او
من هم تمام آنچه را که ندیده بودم
و هر چه را که نمی‌خواستم ببینم و
بشنوم
این وقت صبح را
(نم‌نم بارانم، ص ۱۰۷)

در وقت‌های سفیدِ از این پس
گمان نکنم دست از شیطانی بردارم
حداقل / چند رنگ نیمه شاد را
می‌پاشم به هوا
و آن قَدَر به هیچ کجا خیره می‌شوم؛
(علی باباچاهی، منزل‌های دریا
بی‌نشان است، ص ۱۸۹)

۱۲. شعر پسانیمایی و تجربه‌های دیگران

شعر پسانیمایی خود را از درک مطالب و جریان‌های فلسفی/هنری جهان معاصر بازنمی‌دارد. موقعیت یا وضعیت فلسفی/هنری پسامدرنیسم نیز از این مقوله جدا نیست. باید پرسید در کدام یک از متون مقدس یا غیرمقدس آمده که جهل بر امور، عامل آفرینش و خلاقیت است؟ در عین حال درک هر مکتب یا جریان فلسفی/هنری هرگز به معنای قبول بی‌چون و چرای آن نیست. وقتی شاعران و منتقدان ادبی ما هنوز از عرق‌ریزی روح فاکنر و دستورالعمل‌های ازراپاوند در زمینهٔ تصویرسازی یادمی‌کنند، از چه رو باید درها را بر این یکی کیپ ببندیم؟

ای بسا که پیشوند «پسا» (در پسامدرنیسم) برای ما دلهره‌آور است؟

اینکه می‌گویند بازی‌های زبانی پسامدرنیست‌ها راه به بی‌معنایی صرف می‌بَرَد و دامی برای سرگرمی ملت‌ها و توطئهٔ سرمایه‌داری است، ربطی به بحث شعر پسانیمایی ندارد. شعر پسانیمایی با نگاهی نقادانه درها را به روی تجربه‌های مشترک بشری بازنگه‌می‌دارد. مگر شعر مدرنِ نیمایی ما مدیون تجربه‌های هنری غرب نیست؟ هر شاعر هوشمندی می‌داند چه چیزهایی را درونی خود کند و در چه مواقعی گوش به حرف مفت نسپارد!

و اما شعر پسانیمایی چه چیزهایی از مقوله‌های پسامدرنیسم آموخته یا اندوخته و یا باید بیاموزد و بیندوزد؟

الف) تأکید بر زبانیت زبان، تعمیق شعر از طریق به تأخیر انداختن معنا و اینکه تک‌معنایی در شعر معنایی ندارد.

ب) نفی نخبه‌گرایی / اجتناب از تصویر محوری، پرهیز از نگارش به اصطلاح ناب که برخی کلمات و عبارات را غیرشاعرانه می‌داند.

ج) توجه به پیچیدگی‌های ذهن و تجربه‌های انسان، یکپارچه ندیدن جهان و پدیده‌ها: اشیاء یک بُعدی نیستند، سیاه یا سفید، خوب یا بد، عین یا ذهن، فرم یا محتوا؛ و توجه بیشتر به این نکته که ما با ساختارهای تودرتو در وجود انسان و در نتیجه در شعر روبه‌روییم. «خرد راوی اعظم نیست»، دیگر آواها ــ آوای دیوانگی و... ــ هم شنیدنی است!

نفی تک‌گویی و گرایش به چندآوایی در شعر.

د) جایی هم برای سفیدخوانی بگذاریم. حذف عبارت‌های ایضاحی و تعریفی تازه برای ایجاز.

هـ) از امور مسلم نیز می‌توان تخطی کرد. مسلمات هنری نیز در همین ردیف قرارمی‌گیرند.

و) توجه به ارزش تفاوت‌ها و تفاوت ارزش‌ها و اینکه طبقات حاکم ـ در اینجا حاکمان ادبی ـ می‌خواهند به نشانه‌های ایدئولوژیک در شعر خصلتی ابدی ببخشند.

ز) توجه به نسبی‌گرایی، تنوع و تکثر در امور و معناها

بدین ترتیب شعر پسانیمایی با حضور شورشی خود، آرامش عده‌ای از خوانندگان و شاعران معاصر را که به نظمی مستمر در آفرینش و خوانش شعر عادت کرده‌اند به هم می‌زند و نظام مستقر ادبی نیز به قولی همچون هر نظام مستقر اجتماعی ـ سیاسی برای حفظ موقعیت خود در صدد ارعاب و سرکوب شورشگران برمی‌آید. ■

مرداد ۷۷

پانوشت‌ها:

۱. نم‌نم بارانم (مجموعه شعر)، علی باباچاهی، ص ۱۲۳ (مؤخره کتاب)
۲. رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها، مؤخرهٔ کتاب، ص ۱۶۸
۳. همانجا، ص ۵۷
۴. نم‌نم بارانم (مؤخره)، ص ۱۳۰
۵. نگاه کنید: فکر و ذکر شعر امروز ایران (نگارنده)، آدینه شماره ۱۱۲، ص ۳۹
۶. نگاه کنید: هلاک عقل به وقت اندیشیدن (یدالله رؤیایی) ص ۲۹
۷. یدالله رؤیایی، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، صص ۲۹ و ۳۱ و نیز نگاه کنید: عطا و لقای نیمایوشیج (مهدی اخوان ثالث) صص ۱۱۴ و ۱۱۵
۸. یدالله رؤیایی، از سکوی سرخ، ص ۳۱
۹. رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها (مؤخره) ص ۱۸۵
۱۰. همان.