Mohammad Ali Bahmani´s normalizations in traditional ghazal template and experiencing new poetry templates

Zahra Nasr Esfahani*

Maryam Mazloomi**

Abstract

Among the modernist tradition poets, Mohammad Ali Bahmani has a special place; he has not cut off the literary traditions, nor does he deny the necessity of literary modernity, but has taken a moderate course. By combining the literary traditions of the predecessors, and the innovative language and thoughts that gave birth to his creative and innovative minds, he has been able to create a deep link between traditional and new poetry and to achieve an acceptable position among successful Sonnet processor. He is one of the main circles of the composer of new sonnet chain in our time that has played a significant role in the development of this poetry over the past decades and has left its lasting traces. In general, the poet's innovation in any of the elements that compose poetry, including content and form, can set new horizons of personal achievement to the poet.

Mohammad Ali Bahmani is one of the poets who tried to bring his poetic language closer to personal style with a variety of innovations and deconstruction in the pillars of poetry. Among his innovations, his deconstruction is in traditional poetry, especially sonnet. In addition to transforming the sonnet in terms of image, language and music, he has also altered the appearance of the sonnet.

The use of narrative techniques to reinforce the poetic image of the poem and its vertical axis strength are among the poetry of modern poets to create an innovative atmosphere in the sonnet. By using this technique, Bahmani has used one of his techniques to create a new atmosphere in the traditional poet and by creating a narrative-dramatic atmosphere in the sonnet he has forgiven an influential achievement and unified spirit to the his sonnet. The creation drama structure in the sonnet is one of the other possibilities that the poet has used to innovate in his poetry.

* Associate Professor of Persian Language and Literature, Payam -e- Noor University, Tehran. Iran nasrzahra@yahoo.com

** M.A Graduated of Persian Language and Literature, Payam -e- Noor University, Tehran. Iran

Received: 21/08/2016 Accepted: 05/09/2017

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Of course, the use of the structure of dialogue in traditional Persian poetry is consistent with the history, but the division and writing of the sonnet in the form of drama, one of deconstruction that is to be seen in his sonnet. The writing of the traditional sonnets in the way of new poetry should also be emphasized on previous techniques, which he used very well to give fresh sentiments to today's sonnet. In the traditional format of the sonnet, the length of the verses was the same throughout the poem, while in today's poetry, based on the creativity of the poet, and in accordance with the meaning of the poem, the verse, it can be divided into smaller parts, and if the requirements of the word create, even the parts of a covenant write apart. Wherever the meaning ends and the sentence ends, the poet starts the whole story. In other words, the traditional sonnet is written in the form of a new poem. In this structure, the length of each verse is determined in accordance with the capacity and the requirement of speech sonnet, another chapter begins to express the new subject. Another paradigm for creating diversity in the appearance of today's sonnets is its section, in which, when the subject is finished in a sonnet, another chapter begins to express the new subject. In fact, Bahmani is cutting off his own words and repeating the same music, rhyming and rows, somewhat reminiscent of the method of renewed knowledge in the poetry of the old poets, especially the idolaters, who have long lost their function, Particularly that it has not been so fortunate among the Sonnet processor; in other words, the renewal of knowledge in today's Sonnet is regarded as a kind of acquaintance, because today's audience's habits at the end of a Sonnet regards the unconscious as having ended, and expects afterwards with a different Sonnet and music and rhyme and another row; this is especially true when the longitudinal relationship between the verses in the vertical axis of the poem lies between its various parts.

Behmni, in addition to creating an innovation in the traditional style of the Sonnet, has not ignored the structural methods of contemporary poetry. His efforts in the successful experience of new poetic forms are another of his innovations in the field of poetry. Concreting or viewing poetry is one of the possibilities of writing poetry in half, which has been used very well for make Space and position in his poetry. In these poems, the physical and formal delegation of words provides a detailed picture of their subjective meaning, which means imaging rather than meaningful representation; rather, the poet depicts a picture of it. In the pursuit of the poetry of today's poetry, some poets, by painting the semantic form of some words, created another form of poetry, which is called the poem of “Tograff”, meaning instead of writing words like the moon and the star of the painting they kill them. For example, the phrase "I am bigger than all my misery in the world" is written like this: "I am> from all the misery of my world". Bahmani has also experienced innovations in his poetry.

Sampling in a very short poem format, such as a "she'rak" or torn image, which is a single and isolated image that is far from poetry, and in fact a unit of the image that can be expanded; the "taranak", the shortest full poem with construction and meaning complete and distinct, and "haiku", which is mainly related to nature and to a moment of its existence, although sometimes narrow veins can be found in poetic techniques, but there is usually no articulation and archetype, including successful experiences. It's in new and innovative poetry formats. The lyrics of the poetry are long and poetic, as well as the creation of unexpected starters, begin without a prelude, and the reader must guess the past of poetry, or poems that are left unstoppable, like some of today's stories, and the audience must pay attention to what is available to He is about to continue the poetry in his mind and achieve himself in the final result, as well as other ways to innovate and deconstruct in poetry.

Keywords: Mohammad Ali Bahmani, innovation, poetry Forms.

References

- Alipour, Mostafa (1380). *The structure of modern poetry language*, Tehran: Ferdowsi.
- Aminpour, Qeisar (1383). *Tradition and innovation in contemporary poetry*, 1st ed., Tehran: Elmi va farhangi.
- Arthur (2001). *The Narrative*, Mohammad Reza Miravi (trans.), Tehran: Soroush.
- Babachahi, Ali (1376). *The sea houses are unmarked*, Tehran: Takapoo
- Bahmani, Mohammad Ali (1392). *Bahmani's poems collection*, 2nd ed., Tehran: Negah.
- Baraheni, Reza (1371). *Gold in copper*, vol. 3, 2nd ed., *Tehran*: Author.
- Dastqeib, Abd-ol-Ali (1354). *Review of Ahmad Shamloo's works*, 2nd ed., Tehran: Chapar.
- Falaki, Mahmoud (1378). *The conduct of poetry*: 2nd ed. Tehran: Mohit.
- Ghafoori, Najaf (1382). About the poem of Tograff. New era, 10th, autumn, *Guillawa, appendix for Art and Tthought Journal*, pp. 10-18
- Hasan Lee, Kavous (1386). *Types of innovation in Iranian Contemporary Poetry*, 2nd ed., Tehran: Nashr-e- Sales.
- Hoseinpour Chafi, Ali (1384). *Persian flows of the contemporary poetry*, 1st ed., Tehran: Amir Kabir.
- Khajat, Behzad (1381). *Conflict in shirt*, 2nd ed., Tehran: Rasesh

- Modarresi, Fateme & Kazemzade, Roghayye (1391*). A look at the innovation of Bahmani in the form of a ghazal*. 6th year. 2nd edition, *Gowhar Gooya Journal, pp. 37-58.*
- Pournamdarian, Taghi (1374). *Travel in the fog*, 1st ed. Tehran: Cheshm va Cheragh.
- Pournamdarian, Taghi (1381). *My house is cloudy*, 2nd ed. Tehran: Soroush.
- Qazveh, Alireza (1383). *Nobody has ever evaluated your cutie:* 1st ed, Shiraz: Dastan Sara.
- Royaei, Yadollah (1357). *The demise of the wisdom at thinking time*, Tehran: Morvarid.
- Salimian, Gholamreza & Soleimani, Khatereh (1394). The rhetorical analysis of Mohammad Ali Bahmani's poems based on semantic deviation components, *Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism Quarterly*, 1(2): 4-24
- Servatian, Behrooz (1394). *The pleasure of amazement in the poems of Mohammad Ali Bahmani*. Tehran: Fasle Panjom.
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1373). *Poetry music*, 4th ed., Tehran: Aghah.
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1388). *A mirror for the sounds*, 6th ed., Tehran: Sokhan.
- Shamisa, Sirous (1374). *A review of Forough Farrokhzad's poems*, Tehran: Morvarid.
- Zarghani, Seyed Mehdi (1384). *Perspective of Iranian contemporary poetry*, 2nd ed., Tehran: Nashr-e- Sales.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال دهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۳) تابستان ۱۳۹۷، ص ۱۰۱-۱۱۷

"هنجارگریزی‌های محمدعلی بهمنی در قالب سنتی غزل و تجربهٔ قالب‌های نوین شعری"

زهرا نصراصفهانی [*] و مریم مظلومی [**]

چکیده

یکی از مؤلفه‌های فرم شعر قالب آن است که در کنار عناصر دیگری چون زبان، تصویر، موسیقی و محتوا مجموعاً ساختار کلی شعر را تشکیل می‌دهد. هنجارشکنی و ساختارگریزی شاعر در هر یک از حیطه‌های یادشده می‌تواند به نوآوری در ساختار شعر منجر شود و بنا بر قوت و ضعف آن، شعر را دارای سبک شخصی گرداند، اقدامی که معمولاً شاعران در مسیر آن گام برمی‌دارند اما معدودی از آنان بدین مقصود دست می‌یابند. محمدعلی بهمنی ازجمله شاعرانی است که تلاش کرده است با بهره‌گیری از انواع نوآوری‌ها و ساختارشکنی‌ها در ارکان تشکیل‌دهندهٔ شعر، زبان شعری خود را به آفاق سبک فردی و شخصی نزدیک گرداند. یکی از جلوه‌های این نوآوری، آشنایی‌زدایی و ساختارشکنی بهمنی در قالب‌های سنتی شعر، به‌ویژه غزل و نیز تجربهٔ موفق قالب‌های شعری جدید است. او کوشیده است تا از این طریق به غزل امروز حیاتی تازه بخشد و شعر را از رکود و ایستایی خارج سازد. سرودن غزل‌هایی با ساختار روایی، نمایشنامه‌ای و نیمایی، فصل‌بندی در غزل، استفاده از ساختار شعرهای دیداری مانند کانکریت و شعر توگراف، طبع‌آزمایی در قالب‌های شعری بسیار کوتاه مانند ترانک، شعرک و هایکو، سرایش شعرهای بلند منظومه‌مانند، آغاز ناگهان و پایان ناتمام در شعر و .... ازجمله تجربه‌های موفق بهمنی برای ایجاد تحول و نوآوری در حیطهٔ شعر به‌ویژه غزل است.

کلیدواژه‌ها: محمدعلی بهمنی، شعر، غزل، هنجارگریزی، قالب‌های نو

مقدمه

در تب‌وتاب نهضت مشروطه علاوه بر آن که شرایط سیاسی و اجتماعی ایران دستخوش تغییرات سریع و فزاینده‌ای شد، ادبیات و به‌ویژه شعر فارسی هم آبستن تحولات چشمگیری بود. از یک سو ادبیات کهن و تقیّد بی‌چون‌وچرای عده‌ای بدان، مسیر خود را می‌پیمود و از سوی دیگر تحولات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، سنت‌های ادبی کهن را برنمی‌تابید و لزوم قالب‌شکنی و درافکندن طرحی نو را خاطرنشان می‌ساخت. این داعیه ابتدا در حوزهٔ محتوا و تفکرِ حاکم بر آثار ادبی خود را نشان داد و به‌تدریج زمینه را برای دگرگون‌سازی قالب شعر نیز فراهم کرد. در شعر اولین نشانه‌های قالب‌شکنی و خروج از سنت، دگردیسی و کاربرد فراوان و متفاوت قالب‌هایی مانند مستزاد و مسمط، شکل گرفتن تصنیف در قالب شعری، تجربهٔ

[*] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران، ایران (مسؤول مکاتبات) nasrzahra@yahoo.com
[**] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران، ایران
تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۶/۱۴

Copyright © 2018, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

قالب‌های تازه مانند چهارپاره یا دوبیتی‌های به‌هم‌پیوسته، منظومه‌های نمایشی، شعر کارگری، شعر عامیانه، شعر طنزآمیز و انتقادی، دگرگونی در عناصر شعر مانند زبان، موضوع و محتوا، صور خیال، موسیقی و ... همچنین تغییر مخاطب، رسانه، هدف، رسالت، نقش و کارکرد شعر بود (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۲۹۵). در این شرایط جسارت نیما، زمینه‌ساز تحولی چشمگیر در ساحت شعر فارسی یعنی پایه‌گذاری شعر نو شد، اما پیدایش شعر نو پایان پیروزمندانهٔ تحولات ادبی به شمار نمی‌آید؛ زیرا شعر معاصر ایران از آن زمان به بعد شتاب فزاینده‌ای را در آزمودن شیوه‌های نو و متفاوت، تجربه کرده است. در حال و هوای این تحولات ادبی در مقابلِ کسانی که به آسانی این نوگرایی را پذیرفته بودند و وجود آن را ضرورتی انکارناپذیر می‌دانستند، عده‌ای نیز بودند که این نوآوری‌ها را بدعت ادبی به شمار می‌آوردند و از آن دامن فراهم می‌چیدند. در این میان باید از گروه سومی یاد کرد که در عین پایبندی به ساختارهای ادبیات اصیل فارسی و سنت‌های ادبی آن، با درک عمیق از شرایط روزگار خویش و لزوم همراهی با آن، تلفیقی از این دو شیوه را سرلوحهٔ کار خویش قرار دادند و با رویکردی دوگانه به طبع‌آزمایی پرداختند. محمدعلی بهمنی را باید در این گروه قرار داد. وی از تلفیق و ترکیب سنت‌های ادبی پیشینیان با زبان و اندیشه‌های نوآورانه که زاییدهٔ ذهن خلاق و نواندیش اوست، به جایگاه مقبولی در میان غزل‌سرایان موفق دست یافته است. وی توانسته است به نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌هایی در عناصر متعدد تشکیل‌دهندهٔ شعر شامل محتوا، شکل ظاهری و شکل ذهنی شعر دست یابد که تبیین تمام سطوح و لایه‌های آن به‌ویژه با توجه به کثرت و تعدد آثار وی مجال بسیار گسترده‌ای می‌طلبد. در این مقاله به دلیل مجال اندک از میان عوامل مختلف ایجاد فرم، به بخشی از آن یعنی قالب توجه شده و صرفاً موضوع هنجارشکنی و نوآوری‌های بهمنی در قالب‌های شعری به‌ویژه غزل و توجه او به برخی از قالب‌های جدید و امروزی برای ایجاد نوآوری در شعر طرح شده است.

ضرورت انجام پژوهش

در خصوص ضرورت انجام این پژوهش باید گفت: با توجه به جایگاه خاص بهمنی در شعر معاصر و الگوپذیری شاعران نوپرداز از وی، هرگونه تحقیق و پژوهشی دربارهٔ شیوه‌های نوآوری و آشنایی‌زدایی در اشعار او علاوه بر معرفی راهکار به شاعران نوپرداز، در ارائهٔ تحلیل‌های تازه از شعر معاصر و چگونگی جریان‌سازی شاعران صاحب سبک در آن، مؤثر خواهد بود.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص تحلیل و بررسی اشعار بهمنی تاکنون پژوهش‌هایی انجام گرفته است؛ ازجمله چند پایان‌نامه با عناوین *بررسی پنج عنصر اصلی (موسیقی، عاطفه، تخیل، زبان و مضمون) در شعر بهمنی*، آمنه دهقانی، علوم و تحقیقات: ۱۳۹۰؛ *جلوه‌های رمانتیسم در اشعار بهمنی (جنبشی علیه عقل‌گرایی و سرآغازی برای رئالیسم و سمبولیسم)*، محمد فروتن، علوم وتحقیقات، ایلام: ۱۳۹۰؛ *هنجارگریزی در اشعار محمدعلی بهمنی*، خاطره سلیمانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه: ۱۳۹۳؛ *تصویرسازی و مضمون‌آفرینی در اشعار محمدعلی بهمنی*، دانشگاه پیام نور: ۱۳۹۵. بهروز ثروتیان نیز، در کتاب *لذت بهت‌زدگی*، مجموعه شعر «گاهی **دلم برای خودم تنگ می‌شود**» را بررسی و تحلیل کرده است. مقاله‌ای نیز با عنوان «نوآوری‌های محمدعلی بهمنی در فرم غزل» به قلم فاطمه مدرسی و رقیه کاظم زاده تألیف شده و در *نشریهٔ گوهر گویا*، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله بیشتر بر عنصر زبان متمرکز شده و به مباحثی چون واژه‌های ابداعی، واژه‌های مشتق، مرکب، مشتقِ مرکب، واژه‌های ممنوع‌الورود در شعر گذشته و واژه‌های تازهٔ امروزی پرداخته، بخشی را نیز به عنصر تصویر و موسیقی در شعر بهمنی اختصاص داده‌اند. شایان ذکر است که در انتهای این مقاله در یک بخش کوتاه به صورت بسیار موجز به دو سه مورد از نوآوری‌های بهمنی در شکل ظاهری غزل اشاره شده است. مقاله‌ای دیگر نیز با عنوان «تحلیل

بلاغی مجموعه اشعار محمدعلی بهمنی بر مبنای مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی» تألیف غلامرضا سالمیان و خاطره سلیمانی در دو فصلنامهٔ *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ٤٠ – ٢٤ به چاپ رسیده است. در این مقاله، گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی، ازجمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، پارادوکس و حس‌آمیزی در شعر بهمنی بررسی شده است و حیطهٔ موضوعی آن با مقالهٔ حاضر تفاوت دارد.

همانطور که از عنوان کتاب، پایان‌نامه‌ها و مقالات مذکور مشخص است، در هر کدام از این آثار محدودهٔ موضوعی خاصی از شعر محمدعلی بهمنی بررسی شده که با موضوع این مقاله تفاوت و تمایز آشکاری دارد. البته همانطور که گفته شد، در برخی از این آثار اشارات کوتاه و گذرایی به موضوع نوآوری بهمنی در شکل ظاهری غزل وجود دارد، اما با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت: در هیچ‌کدام از پژوهش‌های مورد اشاره به طور خاص و مستقل موضوع نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های بهمنی در قالب‌های سنتی شعر فارسی و تجربه‌های موفق او در قالب‌های شعری جدید بررسی نشده است.

نوآوری‌های بهمنی در قالب‌های شعری

شاعران نوپرداز هر یک به میزان توانمندی و استعداد خویش می‌کوشند به نوآوری‌هایی در عرصهٔ سنت‌های شعری و ادبی دست یابند و از این طریق اقتدارشان را بر قلمرو گستردهٔ کلام اثبات کنند. آنچه با عنوان سنت ادبی شناخته می‌شود در واقع «آمیزه‌ای است از افکار و عقاید، شکل‌ها و ویژگی‌های سبکی که در آثار متعدد ادبی در طول دورانی طولانی مرسوم شده و به کار رفته است. همهٔ آثار ادبی به نحوی از سنت گذشته تأثیر پذیرفته‌اند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۹٦).

از آنجا که آفرینش‌های هنری هنرمندان خلاق و صاحب سبک باید حاوی اثر انگشت هنری صاحب اثر باشد، آنان می‌کوشند تا به شیوه‌ای معقول و منطقی، تغییرات و دگرگونی‌هایی در این سنت‌های ازپیش‌تعیین‌شده به وجود آورند و آفرینش هنری خود را به مقتضای شرایط روزگار و زمانهٔ خود به مخاطب ارائه کنند. سنت‌های ادبی، از یک سو، شالوده و مبنای ایجاد نوآوری به شمار می‌آید و از سوی دیگر، وجود این سنت‌هاست که به نوآوری معنا می‌بخشد؛ زیرا هیچ نوآوری به خودی خود قرین معنا نیست مگر آن که نسبت این دگرگونی را بتوان با چیزی قدیمتر از خود مقایسه کرد.

اما نوآوری چیست؟ اولین معنای نوآوری در شعر،توان تغییری است که شعر در ارتباط با ماقبل و مابعد خود دارد؛ یعنی از یک سو توانایی خروج از گذشته را دارد و از دیگر سو، توان دربرگرفتن آینده را. هر شعر نویی از دو امر پیوسته‌به‌هم پرده برمی‌دارد: چیزی نو که گفته می‌شود و شیوه‌های گفتار نو. نشانهٔ نو بودن در اثر شعری هم توان دگرگون‌سازی آن است که در مسیر تفاوت‌ها و افزودن‌ها، در بستر اختلاف آنها با آثار گذشته و غنی کردن حال و آینده آشکار می‌شود. نوآوری، آغاز و پایان مشخص و شیوه‌های معین و محدودی ندارد، همچنان که در تمامی قرون و اعصار پیش از مدرنیسم، همواره در ادبیات و هنر یافت می‌شده است؛ زیرا نوآوری ویژگی هنر و ادبیات است و لزوماً موقوف به نفی سنت‌ها نیست (ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵ و ۱۳). از دیدگاه هاورانک هدف زبان علم ارائهٔ مطالب صرفاً صحیح است، زبان روزمره به قصد ایجاد ارتباط به کار می‌رود و زبان شعر با به‌کارگیری عناصر برجسته توجه خواننده را به سوی خویش جلب می‌کند (سالمیان و سلیمانی، ۱۳۹٤: سال اول، ش ۲: ۲۵)

یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی در شعر، آشنایی‌زدایی نسبت به سنت‌های ادبی و ایجاد نوآوری در آن است که همواره با فراز و فرودهایی به حرکت روبه‌رشد خود در طول تاریخ ادامه داده است. همانطور که در مقدمه اشاره شد، این جریان در شرایط نهضت مشروطه و با ظهور نیما جان تازه‌ای گرفت و پس از آن نیز با شتاب درخورتوجهی به حرکت خود ادامه داده است. در میان شاعران سنت‌گرای نوپرداز، محمدعلی بهمنی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ وی نه یکباره از سنت‌های کهن ادبی بریده است و نه لزوم تجدد ادبی را منکر شده، بلکه شیوه‌ای میانه در پیش گرفته است. ثروتیان دربارهٔ توفیق او در شعر می‌نویسد:

«شعر بهمنی شعار نیست بلکه همچون سعدی و حافظ حرفی برای گفتن دارد و هر بار پیام خود را به شکلی موثر بیان می‌کند. گاه به شکل غزل سنتی، گاه به شکل روایی یا شعر نو یا سپید و گاه با جمله‌های کوتاه، پیغامی بلند را در نقطه‌چین‌های ذهن جای می‌دهد. در هرحال بهمنی با هر شکل و ساختاری همیشه برای گفتن حرفی دارد و حتی در ساده‌ترین کلام موزون و بی‌قافیه‌اش با خوانندهٔ شعرش رابطه برقرار می‌کند» (ثروتیان، ۱۳۹٤: ۲۹).

محمدعلی بهمنی همراه با حسین منزوی و سیمین بهبهانی از شاعران موفق غزل نئوکلاسیک به شمار می‌آیند؛ زیرا با زبان و بیانی امروزین در قالب قدیمی غزل به سرودن شعر پرداختند و غزلی نو آفریدند. بهمنی با تلفیق و ترکیب سنت‌های ادبی پیشینیان و زبان و اندیشه‌های نوآورانه که زاییدهٔ ذهن خلاق و نواندیش اوست، توانسته پیوندی عمیق بین شعر سنتی و نو به وجود آورد و به جایگاه مقبولی در میان غزل‌سرایان موفق دست یابد. «او یکی از حلقه‌های اصلی و اصیل زنجیرهٔ نوغزلسرایی در روزگار ماست که در تکوین و تکامل این جریان شعری طی دهه‌های اخیر نقش به‌سزایی ایفا کرده و آثار ماندگاری از خود برجای گذاشته است» (قزوه، ۱۳۸۳: ۱۷۲). البته باید توجه داشت که «نوآوری شاعران فقط به طرح اندیشه و کاوش‌های تصویرگرایانه‌شان وابسته نیست» (علی‌پور،۱۳۸۷: ۷۳).

نوآوری شاعر در هر یک از عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر اعم از محتوا، شکل ظاهری و شکل ذهنی می‌تواند افق‌های تازه‌ای از دستیابی به سبک فردی و شخصی را فراروی شاعر قرار دهد. قالب‌های شعری به عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ شکل ظاهری شعر اهمیت خاصی دارد؛ شکل شعر «هم شامل قالب‌هایی است که عاطفه، تخیل، زبان و آهنگ در آن شکل می‌گیرند و هم نشان‌دهندهٔ پیوند متناسب همهٔ اجزا و عناصر است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱٤٥).

بر این اساس، یکی از جلوه‌های نوآوری و ساختارشکنی شاعران می‌تواند ایجاد تغییر در قالب‌های شناخته‌شده یا استفاده از قالب‌های نو در شعر باشد که بخصوص وقتی با موضوعات و مضامین سنتی در هم می‌آمیزد، جلوهٔ بدیع‌تری به خود می‌گیرد. استفاده از قالب‌های نو یا تغییر در قالب‌های سنتی از نوآوری‌های شعر امروز به شمار می‌آید که در مطالعات مربوط به فرم شعر جایگاه ویژه‌ای دارد. البته فرم شعر، تنها به قالب آن منحصر نمی‌شود و در بینش فرمالیستی، ترکیب عواملی چون زبان، صور خیال، قالب، محتوا و موسیقی درونی و بیرونی یک اثر، فرم و ساختار شعر را تشکیل می‌دهد. «فرم، تناسب و هماهنگی میان عناصر سازندهٔ صورت، یعنی خیال، زبان و موسیقی است و در کل شعر، سازش و همنوایی میان صورت و معناست» (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ٤۱۱).

محمدعلی بهمنی در مجموعه اشعار خود در زمینه‌های مختلف شعری طبع‌آزمایی کرده است، از قالب‌های سنتی گرفته تا شعر نو نیمایی، در آثار او دیده می‌شود. مجموعهٔ «باغ لال» و برخی از اشعار «در فصل عطسه‌های پیاپی» در قالب نیمایی سروده شده است. مجموعهٔ «تنفس آزاد» شعر سپید است. در مجموعهٔ «امانم بده» شعر به غزل گفتار نزدیک شده و بیشتر حالت ترانه دارد، کوتاهی و پرمفهومی برخی اشعار که سه جمله بیشتر نیست، هایکوی ژاپنی را در ذهن تداعی می‌کند. با این همه، دلبستگی خاص بهمنی به قالب غزل موضوعی است که انکارکردنی نیست. اشتیاق بهمنی به قالب غزل، بیش از آن است که بتواند تنها به شیوهٔ نیمایی بسنده کند، او حتی در شعر موج نو و سپید خود، دلبستگی خویش را به غزل نشان می‌دهد.

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی است در آینهٔ تلفیق این چهره تماشایی است

(بهمنی، ۱۳۹۲: ٤۳۳)

بیت مذکور نشان‌دهندهٔ تلاقی سنت و مدرنیته و به تعبیر خود شاعر تلفیق شعر کلاسیک و شعر نو امروز در آثار وی است. بسامد بالای واژهٔ «غزل» در شعر بهمنی مُهر تأییدی بر دلبستگی وافر او به این قالب شعری به شمار می‌آید؛ به طوری که در اشعار وی حتی در میان شعرهای سپید، ده‌ها بار واژهٔ غزل به کار رفته است.

اینک با در نظر گرفتن مباحث مطرح‌شده دربارهٔ ضرورت ایجاد نوآوری در شعر و رویهٔ بهمنی در قبال آن و با عنایت به

دلبستگی خاص وی به قالب غزل و توجه به این نکته که «هر دوره‌ای نه‌تنها اندیشهٔ خاص خود، بلکه اشکال هنری خاص خودش را پدید می‌آورد» (بابا چاهی،۱۳٦۷: ۲۵۲)، انواع شگردهای محمدعلی بهمنی برای ایجاد هنجارگریزی و نوآوری در شکل سنتی غزل و نیز تجربهٔ قالب‌های نوین را در شعر او بررسی می‌کنیم. بهمنی غزل گذشته را برای بیان احساسات و اندیشه‌های امروزین ناتوان می‌بیند، بنابر این در جنبه‌های مختلف غزل دست به تغییر می‌زند و فرم تازه و خاصی را ایجاد می‌کند تا فرم جدید، دست او را برای بیان مسائل امروز باز گذارد (ر.ک: مدرسی، ۱۳۹۱: ۳۸). او علاوه بر دگرگون کردن غزل در زمینهٔ تصویر، زبان و موسیقی، در شکل ظاهری غزل نیز تغییراتی ایجاد کرده است. به طور کلی، غزل‌های بهمنی ازجمله غزل‌های متحول امروز است. غزل گفتار او، به‌ویژه در مجموعهٔ «امانم بده»، فاصلهٔ خود را با زبان رسمی و فاخر ادبی بیشتر کرده و از امکانات زبان روزمرهٔ مردم و نیز از امکانات شعر نو فارسی بهره برده است. وی در نخستین غزل خویش در مجموعهٔ «گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود» همانند طفلی گریزپای غریبانه به دامان غزل بازمی‌گردد و در حالی که با افتخار چتر نیما را بر سر گرفته است، عطش خویش را با باران غزل سیراب می‌کند:

ایـــنک آن طـــفل دبســـتان غـــزل　　بازگشـــته اسـت غریـــبانه بـه دامـان غـزل
چتر نیماست به سـر دارد و مـی‌بالـد، لیـک　　عطـشی می‌کشـدش از پـی بـاران غـزل
(بهمنی، ۱۳۹۲: ۳٤۷)

این نوع نگاه، نشان از آن دارد که قالب و فرم اصلی شعر بهمنی غزل است، اما در عین حال وی از شیوه‌های ساختاری شعر معاصر غافل نیست. با این مقدمات، برخی از تجربه‌های موفق بهمنی را برای ایجاد هنجارگریزی در قالب سنتی غزل و نیز به‌کارگیری قالب‌های شعری جدید برای موضوعات و مضامین حوزهٔ غزل بررسی می‌کنیم:

۱- غزل با ساختار روایی

روایت‌پردازی ابزاری است که به دلیل گستردگی ابعاد آن، امکانات وسیعی در اختیار شاعر قرار می‌دهد. یکی از نظریه‌پردازان ادبی می‌گوید: «زندگی ما به طرزی پایان‌ناپذیر با روایت در هم تنیده است، ما غرق در روایت‌ایم» (آرتور، ۱۳۸۰: ۱۵). استفاده از اوزان بلند و تکنیک روایت برای تقویت بُعد تصویری شعر و استحکام محور عمودی آن از جمله شگردهای شاعران نوپرداز برای ایجاد فضایی نوآورانه در غزل به شمار می‌آید. بهمنی نیز با استفاده از این تکنیک، یکی از شگردهای خود برای ایجاد حال و هوای تازه در غزل سنتی را به کار برده است. وی این شیوه را از نوغزل‌پردازان نخستین، همچون سیمین بهبهانی و حسین منزوی، آموخته و آن را به مثابهٔ نوعی تکنیک موسیقیایی تازه در میدان غزل به کار گرفته است. اوزان بلند به کاربست روایت در غزل یاری می‌رساند، باعث نزدیکی زبان به بیان محاوره‌ای می‌شود و میدان را برای فضاسازی‌های تازهٔ ذهنی–زبانی در غزل فراهم می‌آورد. ظهور فضایی روایی–دراماتیک در غزل امروز که دستاورد تأثیرپذیری از شعر نو است، شکلی منسجم و روحی واحد به غزل می‌بخشد (ر.ک: قزوه: ۱۷٤– ۱۷۲). البته «این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و به اصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. درحقیقت، بیان روایی محملی است برای ایجاد فضایی شاعرانه که البته به خط روایی داستانی تن در نمی‌دهد» (خواجات، ۱۳۸۱: ۳۰).

در شعر زیر شگرد روایت‌پردازی شاعر حال و هوای تازه‌ای در غزل ایجاد کرده است:

- **سؤال کرد از آغاز سال تأسیسم**

و خواست کودکی‌ام را به شرح بنویسم

نوشتم :

از همهٔ کودکی فقط مادر

کمی به خاطر من هست و غربت خیسم
به اخم گفت که:
از نوجوانی‌ات!
[با مکث]
نوشتم:
آه ... چه آسان فریفت ابلیسم

(بهمنی، ۱۳۹۲: ٦٨٤)

در این غزل، روایتگری شاعر تشخص ویژه‌ای دارد؛ مخاطب در ابتدا تصور می‌کند با شعری در قالب نیمایی مواجه شده است، اما آرام‌آرام زنگ وزن و قافیه او را به خود می‌آورد و متوجه می‌سازد که شاعر با زبانی عاطفی و احساسی گذر عمر خود را در قالب غزل اما با فرم و ساختاری تازه برای او روایت می‌کند. در این گونه غزل‌های روایی، معمولاً ساختار شعر منسجم‌تر از اشعار غیرروایی است. در شعر زیر نیز بهمنی در قالب غزل روایتگری کرده است.

- **... یادش به خیر:**

پلک به هم می‌زدم
و تو
ناگاه می‌شدی غزل ارتجالیم
حالا تو نیز ملتهب این دقایقی
من نیز در تلاطم آن حس و حالیم
که
شرحش از توان زبان خارج است و باز
تکرار می‌کنم که:
من از این توالیم
اما به احتمال،
تو عاقل شدی
و من
دلواپس همین شدنِ احتمالیم

(همان: ۷۰۷)

در غزل زیر نیز شاعر نقش راوی به خود گرفته است و با زبان روایت با خواهر خود، دریا، شروع به درد دل گفتن کرده است:

- دریا شده است خواهر و من هم برادرش — شاعرتر از همیشه نشستم برابرش
خواهر سلام! با غزلی نیمه آمدم — تا با شما تمام شود نیم دیگرش ...

در این غزل شاعر «تشخیص» زیبایی با واژهٔ دریا، به عنوان خواهر خود، ایجاد کرده و از این طریق دردهای سنگین جامعهٔ خویش را در قالب روایت بازگو کرده است:

خواهر! زمان زمان برادرکشی است باز — شاید به گوش‌ها نرسد بیت آخرش..

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(همان: ٦١٧)

شاعر گفت‌وگوی خود و دریا را همچون ملاقات برادری با خواهر خویش به تصویر کشیده است البته خواهر در این گفتگو ساکت و آرام است تا برای شنیدن حرفهای برادر سراپا گوش باشد!

۲- غزل با ساختار نمایشنامه‌ای

اگرچه ساختار گفت‌وگو در شعر سنتی فارسی سابقه دارد، اما مقطّع کردن و نوشتن قالب غزل با ساختار نمایشنامه‌ای شگردی تازه و از دیگر امکاناتی است که شاعر برای ایجاد نوآوری در شعر خود از آن بهره گرفته است:

- **... به مِهر گفتمش:**

«آرام باش و صحبت کن
که در طریق سخن حسن انتخاب این است»
چه گفت؟
راز نه!
اما:
نپرس و باور کن
کم است زهر، که نوشیدن مذاب این است ...
سؤال کرد که:
با من چه کرده‌ای؟
گفتم:
«کمی سکوت تو را می‌کند مجاب این است»

(همان: ٧٣٤)

تکرار موسیقی‌آفرین «این است» در جایگاه ردیف و هجای کشیدهٔ «اب» به عنوان هجای قافیه همچون ریسمان طلاییِ دلنشینی ذهن مخاطب را از تشتت و پراکندگی به جمعیت خاطر می‌کشاند و هر بار که پرندهٔ ذهنش به سبب کوتاهی و بلندی مصراع‌ها، به سوی شعر نو پر می‌کشد، او را به انسجامی از نوع وزن، قافیه و ردیف غزل سنتی دعوت می‌کند. بهمنی به‌ویژه در مجموعهٔ «من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم» از این شیوه برای ایجاد نوآوری و خلاقیت در شعر خود بیشتر استفاده کرده است. البته وی ساختار نمایشنامه‌ای را در سایر قالب‌های شعری نیز به کار برده است:

- **- : دختری به گونهٔ پرنده و ماهی / برایت دیده‌ام**
- : چشمت همیشه بینا / مادرا!..../ تو همهٔ سهمم از آسمانی...

(همان: ١٢٩)

در شعر «گپ» از مجموعهٔ «باغ لال» نیز که به یاد «جلال سرفراز» سروده شده، گفت‌وگوی دونفره حالت نمایشنامه‌ای به خود گرفته است:

- **- : بنشین گپ بزنیم!**
- : چه بگویم که نرنجیم از هم؟

- : تازه شعری

- : شعر هم کهنه گلیمی است که سمساران نیز/ به پشیزی نخرند ...

(همان: ٥٤)

۳- غزل با ساختار نیمایی

در قالب سنتی غزل، طول مصرع‌ها در کل شعر یکسان بود؛ در حالی که در غزل امروز بر اساس خلاقیت شاعر و متناسب با معنا و مفهوم شعر، بیت یا مصراع می‌تواند به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم شود و «اگر اقتضای کلام ایجاد کند، حتی بخش‌های یک مصراع جدا از هم نوشته شود. هر جا معنا تمام می‌شود و جمله به پایان می‌رسد شاعر به خود اجازه می‌دهد که مطلب را تمام و از سر خط شروع کند» (زرقانی، ۱۳۸٤: ١٤). به عبارت دیگر، غزل سنتی به صورت شعر نو نیمایی نوشته می‌شود. نوشتن غزل به صورت شعر نو نیمایی یکی از شگردهای هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی است که بهمنی بسیار خوب از آن استفاده کرده تا به غزل امروز، حال و هوایی تازه بخشیده باشد. در این ساختار طول هر یک از مصرع‌های شعر متناسب با ظرفیت سخن تعیین می‌شود، حتی اگر غزلی با ردیف و قافیهٔ مشخص باشد! به هر حال بهمنی خود به صراحت اعلام می‌دارد که تحت تأثیر نیماست و به همان اندازه که به غزل علاقه‌مند است، از سبک و سیاق نیما در شعر نو نیز وام گرفته است:

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی است در آینهٔ تلفیق این چهره تماشایی است

(بهمنی، ۱۳۹۲: ۳٤۹)

غزل زیر از این نمونه است:

- **...آن قدر پرسه می‌زنم این کوچه را که**

تا

باور کنی که گمشدهٔ این حوالی‌ام

من که به رستخیز زبان وا نمی‌کنم

فریاد می‌شوم که:

«بدون تو خالی‌ام»

حالا تو خیره‌ای به من و

شرم جاری‌ام

میآورد به یاد تو

[شاید]

زلالی‌ام ....

(همان: ٦۹٥)

با آنکه قالب این شعر غزل است، اما شکل نوشتن مصرع‌های آن، به محتوا و معنای شعر وابسته است؛ برای مثال «تا» به تنهایی آمده تا فاصلهٔ زمانی را نشان دهد؛ یعنی تا زمانی که ... و یا «فریاد می‌شوم» به صورت نیمه‌ای از مصرع، جدا آورده شده تا هم تأکیدی بر مفهوم آن باشد و هم نشان دهد این نیم‌مصرع هر دو قسمت را کامل می‌کند.

- **خبر این است که من نیز کمی بد شده‌ام**

اعتراف اینکه

در این شیوه

سرآمد شده‌ام

شعر و عشق

این سو و آن سوی صراطند

که من

چشم را بسته و از واهمه‌اش رد شده‌ام

مدعی نیستم

اما

هنری بهتر از این؟

که همانی که کسی حدس نمی‌زد، شده‌ام!

(همان: ۷۲۵)

- **... شدیم ساعت و تقویم**

خود نمی‌فهمیم

چه ساعت است؟

و یا

فصل چندم است این جا؟

کجاست جذبهٔ لبخندهایمان؟

و یا

چقدر حافظه‌ها بی‌تبسم است اینجا!

(همان: ۷۳۳)

٤- فصل‌بندی غزل

یکی دیگر از شگردهای بهمنی برای ایجاد تنوع در شکل ظاهری غزل امروز، فصل‌بندی آن است؛ به این صورت که با تمام شدن مطلب در یک غزل، برای بیان مطلب جدید، فصلی دیگر آغاز می‌شود. در واقع بهمنی به نوعی کلام خود را قطع می‌کند و دوباره با همان وزن و قافیه و ردیف مطلب را از سرمی‌گیرد. این روش تا حدودی یادآور شیوهٔ تجدید مطلع در شعر شاعران قدیم به‌ویژه قصیده‌پردازان است که دیرزمانی است کارکرد خود را از دست داده، به‌ویژه آنکه در میان غزل‌سرایان هم چندان با اقبال مواجه نبوده است؛ به عبارت دیگر، تجدید مطلع در غزل امروز، نوعی آشنایی‌زدایی تلقی می‌شود؛ زیرا عادت‌های ذهنی مخاطب امروز در انتهای یک غزل، ناخودآگاه مطلب را خاتمه‌یافته تلقی می‌کند و انتظار دارد پس از آن با غزلی دیگر و وزن و قافیه و ردیفی دیگر مواجه شود. این امر، به‌ویژه هنگامی که ارتباط طولی ابیات در محور عمودی شعر بین قطعات مختلفِ آن برقرار باشد، تشخص می‌یابد و این همان رویه‌ای است که بهمنی بارها از آن در شیوهٔ غزل‌پردازی خود استفاده کرده و به وسیلهٔ آن حال و هوای تازه‌ای به غزل خود بخشیده است.

برای مثال، بهمنی غزل زیر را به سه قسمت تقسیم کرده و با وجود وزن و قافیهٔ یکسان سه بار مطلب را از سر گرفته است:

- **رنگ سال گذشته را دارد همهٔ لحظـــه‌های امسالم**

سیصد و شصت و پنج حسرت هم‌چنان می‌کشم به دنبالم
قهوه‌ات را بنوش و باور کن من به فنجان تو نمی‌گنجم
دیده‌ام در جهان‌نما چشمی که به تکرار می‌کشد فالم
«یک نفر از غبار می‌آید» مـــژدهٔ تازهٔ تو تکراری است
یک نفر از غبـــــــار آمد و زد زخـــــــم‌های دوباره بر بـــــالم

****

باز در جمع تازهٔ اضـــــداد حال و روز نـگفتنی دارم
هم نمی‌دانم از چه می‌خندم! هم نمی‌دانم از چه می‌نالم
راستی در هوای شرجی هم دیدن دوستان تماشایی است
به غریبی قسم نمی‌دانم چه بگویم جز اینکه خوشحالم
دوستانی عمیق آمده‌اند دوستانی که محـــوشان شده‌ام
میـــــــوه‌های رسیـــــــده‌ای که هنوز من به باغ کمالشان کالم

****

آه چندی است شعرهایم را جز برای خودم نمی‌خوانم
شاید از بس صدایشان زده‌ام دوست دارند دوستان لالم

(همان: ٤٥٨)

و نمونه‌ای دیگر:

● چگونه هم نباشم با شما خوبان و هـم باشـم — که می‌میـرم اگر یک دم، دم بی بـازدم باشـم
نبودن یا نه، بودن مسئله این نیسـت مـی‌خواهنـد — که من هم گاه گاهی در حواشی بیش و کم باشم...
منـی که شاعر دلخنـــدها بودم زبانم لال — اگر دل‌مویه‌پـــرداز و اگر تـــسلیم غم باشـم...

****

چرا من حرف سیّاسان عالـم را نمـی‌فهمم — چرا در راست گفتـن نیز محتـاج قسـم باشـم
ملالی نیست تهمت نیز گاهی آبـروبخش اسـت — خوشـاتر که به تقـدیس تغـزل متـهم باشـم...

(همان: ٦٣١)

۵- شعر دیداری (کانکریت)

کانکریت یا دیداری کردن شعر یکی از امکانات نوشتن شعر به صورت نیمایی است. در این گونـه شـعرها هیئـت فیزیکـی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آنها ارائه می‌کند و این یعنی تصویرنگاری به جای معنانویسی. یدالله رؤیایی شعر دیداری یا کانکریت را چنین تعریف کرده است: «تا سال‌ها پیش تکلیف شعر را گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ، حروف، قافیه و ... حالا نوبت چشم رسیده است، قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصـله‌هـای سه‌بعدی» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ٤٥).

علی‌پور در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* دربارهٔ شعر دیداری یا کانکریت می‌نویسد: «اساساً شعر کانکریت از کوشش‌های وسواس‌آمیز شاعران در دیداری کردن شعر به جای شکل شنیداری آن است. در این نوع شعر، دیدن بـا شـنیدن درمـی‌آمیـزد» (علی‌پور،۱۳۸۰: ۲۲). پدید آمدن این نوع شعر کوششی است که شاعران برای به تصویر کشیدن معنـای اشـعار خـود و القـای

بیشتر مقصود به کار بسته‌اند. در این گونه شعرها، هیئت فیزیکی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آنها به مخاطب ارائه می‌کند. شاعر به جای آنکه معنا را بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می‌کند (ر.ک: حسن لی، ۱۳۸٦: ۲۳۳).

- **فردا**

دوباره خشکی و خشکی

فردا، دوباره

کوه

بیابان

کویر

چاه

(بهمنی، ۱۳۹۲: ۷۱)

شعر از کوه که در بلندی است، آغاز شده و به چاه که در پستی است فرود آمده. در این شیوهٔ نوشتن، طرز قرار گرفتن کلمات این اوج و فرود را نشان می‌دهد.

- **ای بر گذشته از**

آب و

خاک و

هوا و

آتش

ای شعر !

(همان: ۱۳۵)

- **یخ کرده‌ام یخ *کرده‌ام ها ! ...* جان پناهم! مگذار فریادت کنم در کوهســـــاران**

(همان: ٤۰۱)

«ها» شکل گرم کردن دست‌ها در سرما (ها کردن) و فریاد کردن دیگران را از راه دور در کوهساران (آهـــــــای) به تصویر می‌کشد.

به سرم زده که می‌توانم / پاک کن را برمی‌دارم/ و ردیف یکی از غزل‌هایم را / پاک می‌کنم/

من و دریا غزلی ناب سرودیم از تو غزلی مثل تو نایاب سرودیم از تو ...

من و دریا غزلی ناب --- غزلی مثل تو نایاب - - -

به بی‌وزنی می‌اندیشم/ و پاک کن را برمی‌دارم

من و دریا غزلی - - - -

غزلی مثل تو - - - -

من - - - -

دریا - - - -

غزل - - - -

تو - - - -

(بهمنی، ۱۳۹۲: ۵۳۹)

پاک کردن واژه‌ها در پایان مصرع‌ها با پاک‌کن، به صورت «- - - » به تصویر در آمده است.

- نگاه کردی، می‌خواستم سلام بگویم / که شرمسار تو از لکنت زبان شده بودم
سَسَسَسَسو زبانم به رمز نام تو را گفت / و من چقدر از این گفته شادمان شده بودم

(همان: ٦٢٦)

٦- شعر توگراف

«در ادامهٔ تفنن‌طلبی‌های شعر امروز، برخی از شاعران با نقاشی کردنِ شکل معنایی برخی واژه‌ها گونهٔ دیگری از شعر پدید آوردند که این گونه شعر تصویر را شعر توگراف نامیدند و به جای نوشتن واژه‌هایی چون ماه و ستاره نقاشی آنها را کشیدند» (حسن لی، ١٣٨٦: ٢٤٧).

مثلاً جملهٔ «من بزرگ‌تر از تمام دلتنگی‌های جهانم» به این شکل نوشته شده است. «من > از تمام دلتنگی‌های جهانم.» (غفوری، ۱۳۸۲، ۱۰). بهمنی هم چنین نوآوری‌هایی را در شعر خود تجربه کرده است:

- من و تو را

، (ویرگولی) مکث می‌دهد

. (نقطه‌ای) پایان

در ( ) (پرانتز) هم که نمی‌گنجیم.

(بهمنی، ۱۳۹۲: ۷۷۰)

۷- شعرهای بسیار کوتاه

شعر امروز دیگر مقید به تساوی تعداد مصرع‌ها و هجاها نیست. گاه شاعر با خلاقیت خود مطلبی ناب و تأثیرگذار را در دو یا سه مصراع کوتاه بیان می‌کند و خواننده را به بهت و هیجان وامی‌دارد.

«شعر آزاد که خودش را از بند تساوی مصرع‌ها و گاهی وزن عروضی و قافیه‌های منظم رها کرده، هنوز می‌خواهد رهاتر باشد، از همین رو، در شعر معاصر ایران گاهی سروده‌هایی بسیار طولانی و گاهی سروده‌هایی بسیار کوتاه پدید آمده‌اند ... شعرهای بسیار کوتاه فارسی را گاهی «طرح»، گاهی «ترانک»، گاهی «شعرک» و گاهی شعر کوتاه و «هایکو» خوانده‌اند ... شعرهای کوتاهِ موفق، مانند لبخند شیرین کودکی است که فقط چند ثانیه می‌خندد و ما را به امید خنده‌های دیگر تشنه رها می‌کند ... این شعرها که در حجمی اندک و اندازه‌های کوتاه پدید آمده‌اند، در مقایسه با سروده‌های معاصر، شبیه رباعی و دوبیتی در مقایسه با قصیده و مثنوی در شعر سنتی هستند» (حسن لی، ١٣٨٦: ٢٤٧ و ٢٤٨). برخی شعرهای بسیار کوتاه را به انواعی طبقه‌بندی کرده‌اند که در زیر شرح داده می‌شود.

۷-۱- شعرک یا پاره تصویر

«شعرک یک تصویر مجرد و مجزاست که تا شعر شدن فاصله دارد. شعرک، هنوز یک شعر کامل نیست. یک واحد تصویری است که می‌توان آن را گسترش داد. مشخصهٔ این نوع شعر، وجود تصویری معیّن مانند تشبیه، استعاره و ... در آن است. هرچند می‌توان در بین همان شعرک‌ها، شعرهای کوتاه یا ترانک نیز یافت، عمدتاً در حد همان واحد تصویری باقی می‌مانند» (فلکی، ۱۳۷۸: ۲۵۲).

- **من آن سنگم / که دیوانه‌ای / به چاه انداخت** (بهمنی، ۱۳۹۲، تنفس آزاد: ٧٥٤)

در این جا شاعر خود را به سنگ تشبیه کرده که بیخودانه به چاه زندگی افتاده است. این یک تصویر است که می‌تواند

کامل‌تر شود.

- **بادبان / به بی‌سویی / مسپار/ عشق نمی‌وزد / می‌توفد** (همان: ۸۱۱)

عشق به طوفان مانند شده و استعاره دارد.

- **چه باران معطری / چه گیسوان پرپشتی / ببافمش؟ / خیال باف خوبی هستم آ..** (همان: ۸۲۰)

تشبیه باران به گیسو تصویر این شعرک است.

- **باران / زنی است / که ابر خانه / می باردش** (همان: ۷٦)

تشبیه باران به زن تصویر این شعرک است.

- **در مسلخ فلق/ خون ستاره‌ها / قوتی برای قوّت خورشید است** (همان: ۵۳)

خون ستاره و قوت خورشید تشخیصی است که بهمنی در این شعرک به کار برده است.

- **کنارِ نشسته‌ها نشسته‌ام / شعرم / با جوان‌ها / در پارک قدم می‌زند.** (همان: ۷۷۹)

شعرک یا پاره تصویر در مجموعه شعرهای «تنفس آزاد»، «در بی‌وزنی» و «چتر برای چه؟» از مجموعه اشعار بهمنی بیشتر به چشم می‌خورد.

۷-۲- ترانک

ترانک کوتاه‌ترین شعر کاملی است که ساخت و معنای کامل و مشخصی دارد، این شعر نه مانند «شعرک» تنها تصویر واحد است و نه مانند هایکو، تنها دیدار طبیعت است و بی‌تصویر؛ البته چنین نیست که ترانک نباید تصویر داشته باشد. این نوع شعر به برداشت و تفسیر خواننده بستگی دارد و در معنایی مشخص کامل است و نیاز به گسترش و توضیح و تفسیر ندارد. ترانک از محدودیت وزن، زمان، موضوع و مضمون آزاد است و برای بیان مقصود از تصویر و آرایه‌های ادبی هم استفاده می‌کند (ر.ک: فلکی، ۱۳۷۸: ۲۵۲-۲۳۹)

- **چه صدایی است / شعر!/ می‌اندیشم و / شنیده می‌شوم.**

(بهمنی، ۱۳۹۲،تنفس آزاد: ۷٤٦)

در این جا شعر به صدا تشبیه نشده بلکه صدا یعنی همان شعر. معنا و مفهوم این شعر به برداشت خواننده بستگی دارد و می‌تواند مفهوم کاملی داشته باشد.

- **هر صبح / شعری / از دفترم ربوده می‌شود / چه خوش ذوق است / خورشید!**

(همان: ۷٦۹)

- **زیبایی تو/ حرف ندارد / باید سکوت کرد!**

(همان: ۱۵۱)

شاعر در عبارت «حرف ندارد» ایهام به کار برده است؛ «حرف ندارد» به کنایه یعنی «بی‌نظیر است» یا اینکه «حرفی برای گفتن ندارد»؛ یعنی زیبایی تو، دیدنی و حس کردنی است نه گفتنی و شنیدنی. این ترانک یادآور ضرب‌المثل «شنیدن کی بود مانند دیدن» نیز هست، مفهوم کاملی دارد و از آرایه‌های ادبی هم در آن استفاده شده است.

- **خود را که می‌شکستم/ می‌دانستم / از کاسهٔ شکسته / آب نخواهی خورد!**

(همان: ۱۵۲)

در باورهای مردمی و دستورات دینی آب خوردن از ظرف لب پریده و شکسته نهی شده است. شاعر در این ترانک، هم تلمیح به کار برده و هم از کنایه استفاده کرده است.

- **زیبایی تو / در سنگ رسوخ می‌کند / من که پوستی بیش نیستم!**

(همان: ۱٥٤)

در سنگ رسوخ کردن، کنایه از تأثیر گذاشتن که با اغراق همراه است. ذهن مخاطب می‌تواند مفاهیم این قطعهٔ کوتاه را گسترش دهد.

- **بر بینی شب / انگشت چه کسی است / که حتی زنجره‌ها خاموشند؟!**

(همان: ۱٦۲)

«شب» نماد خفقان و ستم؛ «انگشت بر بینی گذاشتن» کنایه از سکوت و خاموشی و «زنجره‌ها» نماد معترضان و آزادی‌خواهان هستند. شاعر در اینجا سکوت مردم در برابر ظلم و ستم را با نماد و کنایه بیان کرده است.

- **واگوی چه باشم؟ / بوسه / درک بی کلامی است!**

(همان: ۷۹۳)

- **رویای من‌اند / این قاصدک‌ها / که هر صبح / از چشمانت پر می‌کشند / کافی است یکی را تعبیر کنی.**

(همان: ۸۰٤)

- **بهر مهمانی دیشب / دیروز / آخرین مرغ قفس را کشتم / صبح / در چالگه خاکه ذغال / تخم مرغی به من و مطبخ من می‌خندید!** (همان: ٤۳)

این ترانک، پرمعنا و موجز است و چند مثل معروف را به خاطر می‌آورد: « خود کرده را تدبیر نیست» و «عجله کار شیطان است»

«در این ترانک‌ها اجزای تصویر مانند تشبیه یا استعاره کمتر وجود دارد و شعر در معنای خودش کامل است» (حسن لی، ۱۳۸٦، ۲٥۸).

۷-۳- هایکو

برخی همهٔ شعرهای کوتاه را به دلیل شباهت ظاهری آنها هایکو می‌دانند؛ در حالی که «شاعر هایکو می‌خواهد تنها به دیدار طبیعت برود بی آنکه قصد ساختن تصویری از طبیعت را داشته باشد و یا اینکه بخواهد طبیعت را با تشبیه و ... تصویرسازی کند. هایکو دیدار یک لحظهٔ طبیعت است نه تصویر آن. در هایکو تصویر نقشی ندارد. شاعر هایکو یک لحظه چیزی را می‌بیند و آن را همچون نقاشی ترسیم می‌کند ولی در دل این ترسیم عمدتاً فلسفه‌ای نهفته است. هایکو تنها در لحظه یا زمان حال می‌گذرد. شباهت صوری پاره‌ای از این شعرهای کوتاه به ساخت هایکو، باعث شده که عده‌ای این گونه شعرها را هایکو بدانند» (فلکی، ۱۳۷۸: ۱۳٥و ۱۳۰).

هایکو عمدتاً در ارتباط با طبیعت و نسبت به یک لحظه از آن موجودیت می‌یابد و معمولاً شگرد و آرایهٔ ادبی در آن مطرح نیست، هرچند گاه رگه‌های باریکی از شگردهای شاعرانه در آن دیده می‌شود:

- **هنوز / ماه را / لمس نکرده است ! / چه خاستگاه والایی دارد / پلنگ !** (همان: ۷۸۷)

شاعر تلاش پلنگ برای گرفتن ماه را بیان کرده است بدون اینکه تصویری ساخته شده باشد یا تشبیهی ایجاد کرده باشد.

- **چگونه از روزنی می‌گذشتم / اگر شعر / سوهانم نمی‌زد.**

(همان: ۱۳۳)

شاعر در یک آن، به ارزش واقعی شعر پی برده و دیدار آنی خود را نقاشی کرده است.

- **باران گفت:/ نمی‌بوسمت / سرما می‌خوری!**

(همان: ٦٥٤)

بارش باران و سرما نگاه لحظه‌ای شاعر به طبیعت است.

- **نمی‌دانی / آینه پژواک من است/ نه تو!**

(همان: ٦٥٦)

- **چشم می‌گوید:/ نیست! / شعر می‌گوید:/ هست!**

(همان: ٦٦٩)

۸- شعرهای بلند

در مقابل شعرهای بسیار کوتاه، گاه شاعران امروز منظومه‌ها و شعرهای بلند پدید می‌آورند که یادآور منظومه‌ها و مثنوی‌های ادبیات قدیم ایران است، هرچند محتوا و مضمون آنها جدید و امروزی است. براهنی در خصوص اهمیت شعرهای بلند در ادبیات معاصر فارسی می‌نویسد: «به نظر من نه شاملو، نه اخوان، نه دیگران و نه خود من، در شعرهای کوتاهمان قدرت ادای حق مطلب را پیدا نمی‌کنیم .... من در شعر بلند به دنبال ساختی پلی‌فونیک (چند صدایی) بوده‌ام. شعر بلند ملودی شاعرانه نیست یک کمپوزسیون است که در آن ده‌ها ملودی اصلی و فرعی شرکت می‌کنند» (براهنی، ۱۳۷۱: ۲۰٤۱-۲۰٤٦).

برخی از شاعران دههٔ هفتاد در استفاده از این شیوه راه افراط در پیش گرفتند و کار آنان بیشتر به تفنن و بازی مانند شد، اما بهمنی در مجموعه آثار خود شعرهای طولانی و بلندی دارد که اطناب آن هرگز ملال‌انگیز نیست. وی در این اشعار گاه از امکانات هنر نمایشنامه‌نویسی نیز استفاده کرده است و در واقع نمایشنامهٔ طولانیِ منظومی سروده است تا بیش از پیش هنر شاعری و تسلط خویش بر قلمرو گستردهٔ کلام را اثبات کرده باشد؛ مانند شعر «پهلوان مال همه‌س» که شعرِ نمایشیِ طویلی است و مانند نمایشنامه‌های رایج، بازیگر و صحنهٔ نمایش دارد. مرشد، سیاه، بچه‌های محل، پهلوان، خاتون، دیو و .... بازیگران این نمایش هستند. در این شعرِ بلند، حالت‌های نمایشی بازیگران در قلاب قرار داده شده است.

- – مرشد: نمی‌دونم چی بگم / شایدم دلم نمی‌خواد دیگه حرفی بزنم .....

– سیاه: من می‌دونم چی بگم ..../ نه بابا حرفای من شما رو خسته می‌کنه .... (بهمنی، ۱۳۹۲: ۳۰۱)

گفتنی است که در شعرهای بسیار بلند گاه نه زبان شاعرانه به چشم می‌خورد نه تصویر. این اشعار گاه آنچنان به نثر می‌گراید و بی‌تصویر و وزن و آهنگ می‌شود که برخی آن را بی‌ارزش تلقی می‌کنند، در حالی که ارزش آنها کمتر از اشعار آهنگین و پرتصویر نیست؛ مانند بسیاری از شعرهای «ازراپاند» و «تی. اس. الیوت».

۹- آغاز ناگهان و پایان ناتمام

در شعر معاصر گاه با اشعاری مواجه می‌شویم که آغازی غافلگیرکننده دارند، بدون مقدمه آغاز می‌شوند و خواننده خود باید گذشتهٔ شعر را حدس بزند. «بعضی از شاعران امروز برای آشنایی‌زدایی، شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند به گونه‌ای که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشتهٔ آن را خود بازسازی کند» (پور نامداریان، ۱۳۷٤: ۱٤۲).

بهمنی از این شگرد شاعرانه نیز برای ایجاد آشنایی‌زدایی و نوآوری در اشعار خود بهره برده است. عنصر خلاف عادت در شعر زیر شروع بی‌مقدمهٔ آن است، گویی مقدمهٔ آن در ذهن شاعر است و مخاطب خود باید آن را بازسازی کند.

- **حق با شماست بانو! / حق بی‌مبالغه با زیبایی است/ زیبایی به ثبت رسیده / در دفتر تغزل من/ بانو!**

(بهمنی، ۱۳۹۲: ۱۰٤)

اولین مصراع شعر در واقع انگیخته و دنبالهٔ حادثه‌ای است که در ذهن شاعر گذشته است. شاعر می‌خواهد آنها را از طریق نشانه‌های غیرزبانی بازگو کند.

- **خورشید / صبحانهٔ من است / یا من / صبحانهٔ خورشید؟**

(همان: ۱٤۷)

از همین نمونه است اشعاری که همچون برخی از داستان‌های امروزی، بی‌پایان رها می‌شوند و مخاطب باید با توجه به آنچه در اختیار اوست ادامهٔ داستان را در ذهن خود بسازد. در این گونه شعرها گویی شاعر می‌خواهد خواننده خود به نتیجهٔ نهایی دست یابد:

- **یکی / هیولای دار می‌شود / یکی اعتبار بهار / درخت‌ها را هم / «عشق پیدا شد و....؟»**

(همان: ۸۱۹)

- **دوقلوهای خورشید / یا / راز سر به زیری من / یا ...**

(همان: ۵۵۹)

نتیجه

فرم شعر همراه و همزمان با آفرینش آن شکل می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر، هر شعر متناسب با سرایش آن، اجزا، عناصر و مصالح خود را می‌سازد و تکوین می‌یابد. نوآوری در فرم شعر وجوه متعددی دارد. یکی از عناصری که باعث به وجود آمدن تازگی در فرم شعر می‌شود، شکستن هنجارهای عادی و متعارف در قالب شعر است. محمدعلی بهمنی ازجمله شاعرانی است که علاوه بر ایجاد نوآوری در موضوع و محتوا، مضمون و نیز عناصر ادبی شعر، در قالب شعر نیز نوآوری‌هایی کرده است. سرایش غزل‌های روایی که پیکره و ساختار اصلی آن را روایت‌پردازی شاعر تشکیل می‌دهد، سرودن غزل‌هایی با ساختار نمایشنامه‌ای که فاصله‌گذاری و گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها، ظاهر شعر را از فرم شناخته‌شدهٔ غزل متمایز می‌سازد اما ریتم دلنشین وزن و قافیه و ردیف خواننده را متقاعد می‌کند که این همان غزل متعارف است که در این فرم تازه به وی ارائه شده است، سرایش قالب سنتی غزل در اشکال شعر نو نیمایی و نیز فصل‌بندی غزل از جمله نوآوری‌ها و آشنایی‌زدایی‌های بهمنی در قالب شناخته‌شده و متعارف غزل است. دیداری کردن شعر یا سرایش شعرهای کانکریت و توگراف از تجربهٔ قالب‌های نو در شعر بهمنی حکایت دارد و در این شیوه شاعر تلاش می‌کند تا دیدن را جایگزین شنیدن کند.

بیان تمام حرف شاعر در حجمی بسیار اندک باعث آفرینش شعر بسیار کوتاه شده است، گویی شاعر می‌خواهد با جرقه‌ای که در ذهن خواننده ایجاد می‌کند او را به تفکر و بارش ذهنی وادارد. ترانک، شعرک و هایکو از تقسیم‌بندی‌های شعر کوتاه امروز است که نمونه‌های متعدد آن را در مجموعه آثار بهمنی می‌توان مشاهده کرد. سرایش شعرهای بلند که گاه شکل نمایشنامه به خود می‌گیرد و نیز آغاز شعر بدون مقدمه و به صورت ناگهانی یا ناتمام رها کردن شعر و واگذار کردن نتیجهٔ پایانی آن به اندیشهٔ مخاطب از دیگر شگردهای بهمنی در تجربهٔ گونه‌های نوآوری در سرایش شعر است. شکستن ساختار متعارف مصرع‌ها، تقویت محور عمودی و ایجاد ساختار منسجم در روابط طولی شعر از دیگر شگردهایی است که تازگی و نوگرایی را در سروده‌های بهمنی تقویت کرده است.

منابع

۱. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

۲. آرتور (۱۳۸۰). *روایت*، ترجمهٔ محمدرضا میراوی، تهران: سروش.

۳. باباچاهی، علی (۱۳۷٦). *منزل‌های دریا بی‌نشان است*، تهران: تکاپو.

٤. براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*، ج ۳، چ ۲، تهران: مؤلف.

۵. بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۲). مجموعه اشعار بهمنی، چ دوم، تهران: نگاه.

٦. پورنامداریان، تقی (۱۳۷٤). *سفر در مه*، چ ۱، تهران: چشم و چراغ.

۷. _____ (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری است*، چ ۲، تهران: سروش.
۸. ثروتیان، بهروز (۱۳۹٤). *لذت بهت‌زدگی در شعر محمدعلی بهمنی*، تهران: ناشرفصل پنجم.
۹. حسن‌لی، کاوس (۱۳۸٦). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چ ۲، تهران: ثالث.
۱۰. حسین‌پورچافی، علی،(۱۳۸٤). *جریان‌های فارسی شعر معاصر*، چ۱، تهران: امیرکبیر.
۱۱. خواجات، بهزاد (۱۳۸۱). *منازعه در پیرهن*، چ ۲، تهران: رسش.
۱۲. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵٤). *نقد آثار احمدشاملو*، چ ۲، تهران: چاپار.
۱۳. رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷). *هلاک عقل به وقت اندیشیدن*، تهران: مروارید.
۱٤. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸٤). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چ۲، تهران: ثالث.
۱۵. سالمیان، غلامرضا و سلیمانی، خاطره (۱۳۹٤). تحلیل بلاغی مجموعه اشعار محمدعلی بهمنی بر مبنای مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی، سال اول، شمارهٔ ۲، *دوفصلنامهٔ بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، صص ٤۰ – ۲٤.
۱٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*، چ ٤، تهران: آگاه.
۱۷. _____ (۱۳۸۸). *آیینه‌ای برای صداها*، چ ٦، تهران: سخن.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷٤). *نگاهی به شعر فروغ فرخزاد*، تهران: مروارید.
۱۹. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۰). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.
۲۰. غفوری، نجف (۱۳۸۲). دربارهٔ شعر توگراف، دورهٔ جدید، ش۱۰، پاییز، *گیله وا ویژهٔ هنر و اندیشه*، صص۱۸-۱۰
۲۱. فلکی، محمود (۱۳۷۸). *سلوک شعر*، چ ۲، تهران: محیط.
۲۲. قزوه، علیرضا (۱۳۸۳). *کسی هنوز عیار تو را نسنجیده است*، چ ۱، شیراز: داستان‌سرا.
۲۳. مدرسی، فاطمه و کاظم‌زاده، رقیه (۱۳۹۱). «نگاهی به نوآوری بهمنی در فرم غزل»، سال ششم، ش۲، نشریهٔ گوهر گویا، صص ۵۸-۳۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی