محمدعلی بهمنی

بحث و نظر در باب غزل

عباس جبّاری مقدّم*

چکیده

این مقاله درصدد است با مطالعهٔ غزل‌های محمدعلی بهمنی، شاعر معاصر، بررسی کند که وی چه اندازه به نیما و آرای وی پایبند بوده و چه میزان شعر وی به دل‌ها نفوذ یافته است و آیا الهام و اندیشه در این رسوخ اثرگذار بوده و از چه ابزار بیانی استفاده برده که این مقاله به هفت مورد آن بسنده کرده است.

واژه‌های کلیدی: محمدعلی بهمنی، غزل معاصر فارسی، شعر نیمایی.

مقدمه

غزل، قالب، یا به تعبیر محمدعلی بهمنی، شکلی است که در ابیاتی محدود و بر یک وزن و قافیه در مطلع و مصراع‌های دوم، شور و هیجان شاعر را انعکاس می‌دهد؛ به عبارت بهتر، گره‌خوردگی عاطفه و تخیل را روشن‌تر می‌نماید (ولک، ۱۳۷۳: ۲۰۹؛ بشردوست، ۱۳۷۹: ۹۸). از همین رو، بهمنی غزل را برمی‌گزیند و آن را دستمایهٔ بیان و احساساتش می‌سازد؛ احساس‌هایی که برانگیختهٔ رابطه‌های عاشقانه و دیدن ناهمواری‌های جامعه و ... هستند و اگر راه به رهایی نیابند، شاعر را در دست‌اندازهای روحی می‌اندازند.

چیستی روح نیمایی

اما سؤال این است که بین غزل بهمنی و شعرای کلاسیک چه تفاوتی است؟ چه عاملی به سرودهٔ وی برجستگی بخشیده است؟ بهمنی این تفاوت را در حفظ روح نیمایی می‌داند:

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی‌ست
در آینهٔ تلفیق این چهره تماشایی‌ست (بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۵)

به گمان بهمنی، این روح است که وی را از شاعران کلاسیک دور می‌کند و در ردیف شاعران نیمایی قرار می‌دهد؛ اما این نکته را برای مخاطب معلوم نکرده است که روح نیمایی چیست و از کدام دستور یا قاعدهٔ نیمایی نشئت می‌گیرد. روشن نبودن این روح است که مخاطب را به تأویل و تعبیر می‌کشاند. تأویل‌هایی که هم رخنه و نفوذی به شعر وی است، هم به شعر معاصر. برخی از آنها عبارت است از:

۱. در یک حال و هوا بودن

روح نیمایی ممکن است به این معنا باشد که شعر از انسجامی

درخور برخوردار باشد، تصویرها و کلمات چنان پیوند یافته باشند و چنان به هم استواری ببخشند که اگر کلمه یا تصویری را از آن برگیری، سروده ارزش هنری‌اش را از دست بدهد (حمیدیان، ؟: ۳۱؛ اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۵۸؛ حقوقی، ۱۳۷۸: ۵۴۴) و مخاطب از آن لذت نبرد. این پیوند است که شعر را به کمال می‌رساند و این درهم‌تنیدگی است که در شعر نیمایی «هر مصراع و بیت استقلال انحصاری ندارد و بی‌ارتباط با سایر مجموعه نمی‌باشد» (ثروت، ۱۳۷۷: ۸۷) و شعر را هارمونی می‌بخشد؛ یعنی بین همهٔ اجزا و یکان‌های شعر پیوندی دقیق و سخته برقرار می‌کند و شعر از این ارتباط است که به وجود می‌آید (دیچنز، ۱۳۷۳: ۲۴۸). اگر این معنا را بپذیریم، باید بگوییم این پیوستگی و یکپارچگی در شعر بهمنی به چشم می‌آید؛ منتها این پیوستگی مانند گذشتگان بر احساس و عاطفه بنیاد دارد تا حرکت ذهن از این تصویر به آن تصویر؛ مثلاً شعر:

در این زمانهٔ بی های و هوی لال‌پرست
خوشا به حال کلاغان قیل و قال‌پرست
چگونه شرح دهم لحظه لحظهٔ خود را
برای این همه ناباور خیال‌پرست؟
به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی
چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست؟
رسیده‌ها چه غریب و نچیده می‌افتند
به پای هرزه‌علف‌های باغ کال‌پرست
رسیده‌ام به کمالی که جز أنا الحق نیست
کمال‌دار برای من کمال‌پرست
هنوز زنده‌ام و زنده بودنم خاری‌ست
به چشم‌تنگی نامردم زوال‌پرست
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۹- ۲۰)

آنچه این ابیات را به یک رشته کشیده، احساسی برانگیخته از یأس و ناامیدی است، نه تصاویر. تصویر بیت سوم و چهارم ادامهٔ منطقی هم نیستند؛ به هم گستردگی و تکامل نبخشیده‌اند؛ منتها ناامیدی را جلوه داده‌اند.

ممکن است سؤال شود «تصاویر ادامهٔ منطقی هم نیستند» یعنی چه؟ باید گفت ادامهٔ منطقی به این معناست که هر تصویر نه فقط همان حال و احساس را برساند، بلکه تصویر پیشین را روشن‌تر سازد؛ مثلاً بهمنی اگر می‌خواست در بیت «رسیده‌ها چه غریب ...» تصویری بگنجاند، بایست گوشهٔ دیگری از آن مرداب را نشان می‌داد؛ مردابی که به حتم، همهٔ موجوداتش از شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی ناخوش و دلنگرانند و به این صورت است که شعر یکپارچه می‌شود و میزان «ارزش زیباشناختی آن فزونی می‌یابد» (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۶۴).

البته اگر ادامهٔ منطقی را به بودن تصویرها در یک تِم و حال و حس معنا کنیم (عسگری، ۱۳۸۲: ۵۱– ۵۲)، باید اذعان کنیم که بیشتر شعرهای بهمنی، تصویری است و از این منطق تصویری برخوردار.

همچنین ممکن است پرسیده شود چرا شاعر در برخی از ابیات حضور دارد و در برخی نه. این به سرشت شعر بر می‌گردد که بر ذهن شاعر بنیاد دارد. به سخن بهتر، شعر بهمنی یک مونولوگ است، نه دیالوگ، و همین سرشت است که بهمنی را از حوزهٔ شعرای معاصر بیرون می‌کند و به قلمرو شعرای قدیم می‌کشاند و همین موجب شده است که بیت‌مداری بر اشعار وی حکمفرما گردد (قزوه، ۱۳۸۳: ۱۹۶). به این دلیل، خواننده از غزل‌های وی به لذت کامل نمی‌رسد؛ لذتی که از پر کردن خلأهای معنایی و تکامل بخشیدن تصاویر به وی دست می‌دهد؛ لذتی که حاصلِ رسیدن به تجربه‌ای تازه است.

علاوه بر این، گاهی شعر وی از نبودن ابیات در یک حال و هوا لطمه می‌بیند؛ مثلاً در شعر زیر:

معجزه شد، گرچه مرا معجزه باور نشود
معجزه شد، معجزه‌ای که بار دیگر نشود
با همه ناباوری‌ام این شده باورم شده
کاش که خوش‌باوری‌ام یک‌شبه آخر نشود
می‌شود و نمی‌شود باور ناباور من
گرمیِ دست ناکسان سردی خنجر نشود
تا شده این‌چنین شده، باش که این‌چنین شود
دشمن تاریخی تو با تو برادر نشود
هم‌قفس صبور من، حوصله پر ریخت تو را
من ز تو پرکنده‌ترم، صبر ولی پر نشود
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۵- ۲۶)

شاعر به شکل گرفتن سروده‌اش در یک حال و هوا توجّهی

روح نیمایی را این گونه هم می‌توان تأویل کرد که بهمنی کوشیده است تجربه و دریافت خویش را چنان به تصویر درآورد که مخاطب هم به آن تجربه برسد و به همان احساسی دست یابد که وی دست یافته است

ندارد؛ به همین دلیل، ابیات را به گونه‌ای چیده که دو بیت اول خواننده را به نشاط و شادی‌ای برآمده از وصال یار فرو می‌برد، اما ابیات بعد این طرب و شادی را می‌شکنند و وی را به غم و اندوهی حاصل از نفاق و دشمنی دیگران می‌رسانند؛ اگر چه وقتی تمام شعر خوانده شود، می‌توان دو بیت اوّل را با دیگر بیت‌ها همخوان کرد، و اگر وزنی را برمی‌گزیند که فرح‌آمیز و شادی‌انگیز است، از همین بی‌توجهی‌اش می‌باشد؛ در حالی که از اصول شعر نیما، انتخاب وزن متناسب با معناست (حمیدیان، ؟: ۱۸۵). این بی‌عنایتی را در شعر «بی تو همیشه کوه مرا تشنه می‌کند» (بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۴۶– ۱۴۷) هم می‌توان دید. در دو بیت اول، تقابل شاعر با کوه، تقابلی دشمنانه است؛ اما در بیت چهارم رابطه‌ای دوستانه با کوه برقرار کرده است:

سنگ است و با تلنگر غم خرد می‌شود

این شعر را چگونه بخوانم برای کوه؟

از این بحث می‌توان نتیجه گرفت بهمنی به هارمونی در غزل‌هایش نظر داشته، منتها آن را از موضوع می‌جسته است، نه از تصاویر؛ تازه همین هم در همهٔ اشعارش رعایت نشده است.

۲. تصویر

روح نیمایی را این گونه هم می‌توان تأویل کرد که بهمنی کوشیده است تجربه و دریافت خویش را چنان به تصویر درآورد که مخاطب هم به آن تجربه برسد و به همان احساسی دست یابد که وی دست یافته است (یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۶– ۷۷؛ کاخی، ۱۳۷۱: ۱۷۲؛ تولستوی، ۲۵۳۶: ۵۷)، بی آنکه ردّپایی از اندیشهٔ وی در آن باشد تا سروده‌اش به چند معنایی افتد یا «امکانات بی‌شمار معنایی» (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۱۷) آن آشکار شود و هرکس با هر مایه دانایی از آن بهره گیرد. اما نگاهی به غزل‌های وی، بطلان این تأویل را به اثبات می‌رساند؛ چون بهمنی احساس خویش را توصیف کرده است و نه تصویر را؛ تجربه را تصویر نکرده است؛ بلکه به بیان احساسی پرداخته که از آن دریافت به وی دست داده است و وقتی بیانِ احساس پایه قرار بگیرد، شعر سطحی می‌شود و از آن چندلایگی که باید، دور می‌گردد و این شعر را از آن پایه و ارزش دور می‌اندازد؛ چون شاعر در شعر حضور یافته و خواننده کمتر می‌تواند در آفرینش شعر و پر کردن خلأهای معنایی و تصویری دخیل باشد؛ «البته نه در حدّ ارادهٔ مفاهیمی مغایر با مراد گوینده» (حمیدیان، ۱۳۸۱:۱۴۱– ۱۴۲). این شعر است که اهل شعر را به لذت زیبایی‌شناسانه نمی‌رساند؛ لذتی که حاصل همراهی یا همدرد شدن با دیگری (شاعر) است (احمدی، ۱۳۷۵:۳۹۰). به سخن دیگر، این شعر است که به درون حسی نمی‌انجامد (داد، ۱۳۷۵:۱۳۰). وقتی شعر هواداران نیما را می‌نگریم، درمی‌یابیم نیماییان چنان به تصویر اهمیت می‌داده‌اند که از هرچه به آن روشنی می‌بخشیده و آن را از سایهٔ ابهام بیرون می‌آورده است، بهره می‌گرفته‌اند؛ حال می‌خواهد یک فن نمایش باشد، یا سینما، یا نقاشی و ... (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱۴– ۱۱۵)؛ کمتر اجازه می‌داده‌اند در شعر حضور پیدا کنند تا سروده‌شان تأثیر عاطفی عمیق‌تری ایجاد کند (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۵۷). غزلِ:

گر همسفر عشق شدی، مرد سفر باش

ور نه ره خود گیر و یکی راهگذر باش

(بهمنی، ۱۳۸۳: ۷۰- ۷۱)

به خوبی نشان می‌دهد شعر بهمنی بر تصویر بنیاد ندارد؛ بلکه با بیان یک تجربه، دشواری راه عشق را گزارش می‌کند. وی به جای تصویر «افتاد مشکل‌ها» به پند و توصیه بسنده کرده و به سخنی، ذهنیات خویش را در این باب آورده، نه تجربیات خویش را، و اگر تشبیه و استعاره‌ای در شعر گنجانده است، از ذهن شاعر مایه دارند و بدین طریق بر مخاطب آشکار می‌شوند. حاکمیت این ذهنیت را فعلِ «باش» تأکید می‌کند و همین سبب شده است شعر عمق پیدا نکند و خواننده در تکامل آن کمتر نقش ایفا نماید و از آن لذت ببرد؛ به عبارت بهتر، بهمنی به گفتهٔ نیما دشواری عشق را «لباس واقعه» نداده است (یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۲۵).

پس اگر به اهمیت پیوستگی و همسویی تصاویر قائل باشیم، باید گفت بهمنی موفقیتی از این لحاظ حاصل نکرده است و باید سروده‌های وی را در زمرهٔ اشعار گذشتگان قرار داد. اما اگر تصویر را به تشبیه و استعاره و کنایه و هرچه که نوعی تصرف ذهنی باشد، معنا نماییم (روشن، ۱۳۵۳: ۱۰۹)، بهمنی شاعری تصویرپرداز است و غزلی نمی‌توان یافت که از این تصاویر خالی باشد؛ به ویژه تشبیه و استعاره. بیتِ:

من و هم بانگ خروسی که لب چینهٔ شب

سرِ سر دادن چاووشی فردا دارد

(بهمنی، ۱۳۸۳: ۴۰)

نه فقط نکتهٔ بالا را صحّت می‌گذارد، بلکه بر محسوس بودن دو سوی غالب تصویرهای بهمنی تأکید دارد؛ ویژگی‌ای که به گفتهٔ دکتر پورنامداریان، به شعر ارزش هنری می‌بخشد؛ چراکه «این گونه تشبیهات حاصل دقت در اشیا و تجربهٔ حسی نویسنده

است و یافتن شباهت و تناسب میان دو شیءِ به ظاهر بی شباهت و تناسب، در واقع کشف رابطه‌ای جدید میان اشیاست، که به هر حال از قدرت تخیل مایه می‌گیرد» (روشن، ۱۳۵۳: ۹۴). البته باید گفت حسی بودن همیشه ارزش هنری در پی ندارد؛ ارزش هنری در نو و تازه بودن پیوندی است که شاعر بین دو سو دیده است.

۳. نشئت‌یافته از اجتماع

روح نیمایی را این گونه هم می‌توان تأویل کرد که غزل همانند گذشته به عشق و گله و شکوه‌های عاشقانه اختصاص ندارد؛ بلکه می‌توان آن را دستمایهٔ بیان مسائل اجتماعی و فرهنگی و ... قرار داد؛ چنان که امثال حافظ غزل را پوشش تجربه‌های عرفانی خویش کردند، یا در دورهٔ مشروطه کسانی چون عارف، مسائل اجتماعی را به قالب غزل ریختند. اگر این برداشت را بپذیریم، می‌توان گفت بهمنی به این راه رفته است. به این غزل توجه کنید:

خوابی و چشم حادثه بیدار می‌شود
هفت‌آسمان به دوش تو آوار می‌شود
خواب زنانه‌ای‌ست، به تعبیر گل مکوش
گل در زمین تشنهٔ ما خار می‌شود
برخیز تا به چشم ببینی چه دردناک
آیینه پیش روی تو دیوار می‌شود
دیگر به انتظار کدامین رسالتی
وقتی عصای معجزه‌ها مار می‌شود؟
باز این که بود گفت انا الحق، که هر درخت
در پاسخ انا الحق وی دار می‌شود
وحشت نشسته باز به هر برگ این درخت
تاریخ را ببین که چه تکرار می‌شود
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۱- ۲۲)

غزل بالا پرداختی ناامیدانه به اجتماع است؛ اجتماعی که معجزه در آن نتیجهٔ عکس می‌بخشد و هر درخت دار کسی می‌گردد که ندای راستین سر می‌دهد؛ اجتماعی که وحشت و هراس بر برگ برگ درختانش نشسته است. این غزل نشان می‌دهد بهمنی احساس و عاطفهٔ درخور غزل را فقط از عشق وام نگرفته؛ بلکه از اتفاق‌ها و رویدادهای جامعه هم گرفته است. وی با این غزل‌ها اثبات کرد که غزل، قالبی انعطاف‌پذیر است، به آن شرط که سراینده به واقع شاعر باشد. اما بایست گفت متأثر شدن از موضوع‌های اجتماعی و سیاسی در وی به دغدغه مبدّل نشده است؛ یعنی غم و اندوه از نابسامانی‌های اجتماعی و ناهنجاری‌های فرهنگی و دیگر کمبودها در وی ملکه نشده است تا از دیدن هر صحنه‌ای به یاد آنها بیفتد و از آنها به شور و هیجان درخور سرودن یک غزل برسد؛ به کلام دیگر، صداقت و صمیمیت شاعرانه را ندارد و آنچه را که بیان می‌کند، حس نکرده است (خانلری، ۱۳۴۵: ۱۵۱)؛ از همین رو، غزل‌های وی کمتر در خواننده اثر می‌گذارد و کمتر به آن اندوه و غم می‌رسد. این ملکه

کلمه مهم‌ترین ابزار بیانیِ شاعر است؛ کلمه است که احساس و اندیشهٔ شاعر را به خواننده انتقال می‌دهد و وی را با شاعر هم‌نوا می‌سازد و به آن تجربه‌ای می‌رساند که شاعر رسیده است. از این رو، هرچه انبان واژگان شاعر پُرتر باشد، در شعر موفق‌تر است

نشدن، در شعرهای عاشقانهٔ او هم به چشم می‌خورد. در تأیید این مطلب آمده است: «هنرمندی که کارش زاییدهٔ استعداد و تعهدش باشد، باید مسئله‌ای را که مطرح می‌کند، در کمال صمیمیت با گوشت و پوست و استخوانش دریابد» (دنیای سخن، اسفند ۶۷: ۳۴).

تعهد هنری نکتهٔ دیگری است که می‌توان از این بحث و این گفته نتیجه گرفت. شاعر جزئی از اجتماعش است (حریری، ؟: ۱۲۵– ۱۲۶). وقتی شاعر بنا دارد از اجتماع الهام بگیرد و آن را به قالب غزل درآورد، چه تصریح بکند و چه نکند، به تعهد هنر نظر دارد؛ البته پیش از تعهد، هنرمند بودن مهم است؛ چون تا هنرمند نباشد، نمی‌تواند این تعهد را به‌خوبی بگزارد (محمدعلی، ۱۳۷۷: ۶۵). افراد بسیاری کوشیده‌اند یا می‌کوشند هنر را وسیلهٔ تعهد اجتماعی خود کنند؛ اما از آنجا که مایهٔ هنری کافی ندارند، آثارشان علی‌رغم همهٔ حسن‌نیّتی که دارند، فروغی نمی‌دهد (قزوه، ۱۳۸۳: ۲۳). به سخن دیگر، وقتی هنرمند اثر خویش را به‌خوبی ارائه ندهد، تأثیر و فروغ اثرش در مخاطب فروکش می‌کند و همین سبب می‌گردد چنان که باید، نتواند وظیفهٔ تعهد خویش را به انجام رساند و در رشد و ترقی جامعه مؤثر باشد.

٤. پیوند تازه

روح نیمایی را این گونه هم می‌توان معنا کرد که آنچه سروده‌ای را ارزش هنری می‌دهد، پیوند و دریافت تازه است. این پیوند، حاصل آن لحظه‌ای است که شاعر را به یکی شدن خودآگاه و ناخودآگاه (ضیمران، ۱۳۷۷: ۲۶۰)، ذهن و خارج، نزدیک می‌کند. از این لحظه است که شاعر به رابطه‌هایی بین اشیا دست می‌یابد و ارائهٔ همین رابطه‌ها و پیوندهای نو است که شعر را به اوج ارتقاء می‌دهد و در دید مخاطب عزیز و دلنشین می‌سازد. این شعر است که اشیا را به سخن می‌آورد و آشکار می‌کند (رید، ۱۳۵۴: ۵) و از این شهود (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۲۶) است که شعرِ اصیل از شعر

تقلّبی و ناسره جدا می‌گردد. شعر اصیل همهٔ ابزارهای شاعرانه – کلمه، وزن و قافیه و ... – را با خویش دارد و مخاطب از خوانش آن نه فقط ملول نمی‌گردد، بلکه به دریافت و پیوند تازه می‌رسد؛ پیوندی که پیش از آن به ذهنش خطور نکرده بود، و همین لذتش را فزونی می‌بخشد. اما در شعر ناسره شاعر همهٔ دست‌افزارهایش را به آن تحمیل می‌کند و در پی این تحمیل، سروده‌اش تصنّعی و نادلنشین از آب درمی‌آید. در کل، پیوند تازه است که شعر را ماندگار می‌کند و مخاطب را به حظّ و لذت می‌رساند. این پیوند در برخی از غزل‌های بهمنی به چشم می‌آید؛ اما بسیاری از غزل‌های وی به این زینت آراسته نیستند و همین باعث گردیده است از خوانش چکامه‌های او لذتی عاید خواننده نگردد؛ چرا که به تجربه و دریافتی نو نرسیده و نخواهد رسید؛ مثلاً خواننده از غزل:

تنهایی‌ام را با تو قسمت می‌کنم، سهم کمی نیست
گسترده‌تر از عالم تنهایی من عالمی نیست

(بهمنی، ۱۳۸۳: ۷٤)

به پیوندی نو دست نمی‌یابد. شاعر تجربه‌ای نکرده و از این رو مخاطب را هم به تجربه‌ای نمی‌رساند. البته در بیت چهارم پیوندی بین آینه و مردگان به چشم می‌آید؛ اما این پیوند تازه نیست و وقتی پیوند بدیع نباشد، میزان لذت خواننده فروکش می‌کند.

منتها گمان نشود برای دسترسی به این پیوند باید باریک‌اندیشی‌ها و تأویل‌های شاعران سبک هندی را پیشه کرد؛ چون این پیوند حاصل یک آن است، نه ساعت‌ها اندیشه و تفکر؛ یک لحظه می‌آید و پیوندی بین غروب خورشید و آتش گرفتن تخت‌جمشید می‌زند و می‌رود؛ یک لحظه که در ممارست و تمرین ریشه ندارد؛ بلکه از ذوب شدن و آمیختن همهٔ آموخته‌های شاعر چشمه می‌گیرد؛ این آنی است که اگر نباشد، به گفتهٔ شاملو «اگر موهایت را جلو کاغذ سفید کنی، شعری دستت را نخواهد گرفت» (آدینه، ش ۷۲، ص ۲۰).

البته چنان که گفتیم، برداشت نشود که این پیوند در اشعار بهمنی حضور ندارد؛ وجود همین پیوندهای تازه است که او را در ردیف شاعران خوب قرار داده است. ببینید چه زیبا بین ماهی و خرچنگ و مرداب رابطه ایجاد کرده است:

به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی
چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست؟

(بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۰)

یا:

خیره بر خاکم که می‌بینم ز کرتِ زخم‌هایم
می‌شکوفد سرخ‌گل‌هایی شبیه دوستانم

(همان: ۱۸)

۵. متکلّم‌وحده نبودن

روح نیمایی را این گونه هم می‌توان به تعبیر برد که شاعر متکلّم وحده نباشد؛ اجازه دهد هرکس و هرچیز به سخن درآید و مناسب با شخصیت و حال درونی‌اش کلام و عبارت برگزیند (جورکش، ۱۳۸۳: ۱۹۳؛ یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۸)؛ آنها را به سخن وادارد؛ نه آنکه آنها را به سکوت بکشاند و از جانبشان حرف بزند. نگاهی به اشعار گذشتگان و کلاسیک‌پردازان نشان می‌دهد که آنان عرصهٔ شعر را به دست داشته‌اند و کسی یا چیزی حق نداشته است جلوه‌گری کند (جورکش، ۱۳۸۳: ۵۴) و لحظه‌ای سررشتهٔ کلام را از شاعر بگیرد؛ فقط شاعر است که حضور دارد و این به ذهنی بودن شعر آنان برمی‌گردد. به سخن رساتر، ایشان حالات روحی خودشان را به شعر درمی‌آورده‌اند، نه آنچه این حالات را موجب می‌شده است. اگر این تأویل را بپذیریم، باید گفت بهمنی از شاعران کلاسیک‌گرا به شمار می‌رود و نگاهی گذرا به غزل‌های وی این سخن را تأکید می‌کند؛ از جمله غزل:

او مرد کوه بود، که خود کوه‌وار بود
مصداق صادقانه‌ای از کوهسار بود
افتاده مثل ریگ تهِ درّه می‌نمود
آن ایستاده‌مرد که خود قله‌دار بود
از رودِ سد شده به تحمل صبورتر
با آنکه جان‌به‌دست‌تر از آبشار بود
تنها به خواب می‌شد از او باجِ جان گرفت
مرگ از گشاده‌رویی او شرمسار بود
معیار او فراتر از دید کوته است
او هم‌بهای زحمت و همسنگ کار بود
امروز مثل واقعه حرف مدام ماست
هرچند مثل حادثه در استتار بود

(بهمنی، ۱۳۸۳: ٤۹- ۵۰)

این مطلب را به خوبی صحّه می‌گذارد. شاعر فقط نظر خویش را دربارهٔ آن مرد کوه‌وار می‌دهد؛ فقط می‌گوید «مرگ از گشاده‌رویی او شرمسار بود»؛ اجازه نمی‌دهد مرد به شعر وارد

سادگی و روانی غزل‌های بهمنی نشان می‌دهد وی در بیان احساس و فکرش به دست‌انداز نیفتاده و نیامده است فکر کند کدام کلمه را بگنجاند که با محتوا خوانایی داشته باشد و کدام کلمه را حذف کند که شعر آهنگین‌تر از آب در آید. کلمه، بی زور و جر در شعر او جای گرفته و هرگاه حالتی به شاعر دست داده است، واژگان بسیارِ ملکه‌شده در ذهنش به یاری او شتافته‌اند

شود و بگوید که مثل ریگ ته دره افتاده بودم؛ بلکه از جانب وی می‌گوید: «افتاده مثل ریگ ته دره می‌نمود». شاید اگر به او اجازهٔ سخن می‌داد، کلام متناسب با شخصیت وی تغییر می‌کرد. خلاصه هرچه هست، توصیف ذهنی شاعر است؛ نه تصویر، و تصویرهایی چون «مثل ریگ ته دره» بیان و تأکیدی بر ذهنیت شاعر است.

زبان بهمنی

پیش از هر بحثی، گفتنی است بنا نیست شعرهای بهمنی را از دید دستوری یا دیدگاه خاص زبان‌شناسان تحلیل کنیم؛ این نه در حد نویسنده است و نه در حد مقاله.

مراد از زبان، تمام عواملی است که بتواند نقش دلالی داشته باشد؛ از یک جمله یا واژه بگیر تا یک اسطوره و رمز (ماهنامهٔ *حافظ*، شمارهٔ چهاردهم، اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۹)؛ و چون بحث و نظر دربارهٔ آن مجالی وسیع می‌طلبد، به هفت مورد بسنده می‌شود:

۱. کلمه

کلمه مهم‌ترین ابزار بیانیِ شاعر است؛ کلمه است که احساس و اندیشهٔ شاعر را به خواننده انتقال می‌دهد و وی را با شاعر هم‌نوا می‌سازد و به آن تجربه‌ای می‌رساند که شاعر رسیده است. از این رو، هرچه انبان واژگان شاعر پُرتر باشد، در شعر موفق‌تر است (بامداد، ۱۳۵۰: ۱۰) و آن حالت و احساس را بهتر به خواننده نشان می‌دهد. شاعری که واژگان چندانی در چنته نداشته باشد، در بیان به دشواری می‌افتد و تا بیاید کلمه یا عبارت مناسب را بیابد، چه بسا آن حالت از ذهن دور شود؛ در نتیجه، دیگر هرچه بسراید، تصنعی خواهد بود، نه طبیعی و کمتر به دل می‌نشیند. کلمه هرچه بیشتر به دست باشد، توان شاعر در گزینش کلمات متناسبِ بامحتوا ارتقاء می‌یابد و واژه‌ها هماهنگ‌تر در شعر می‌گنجند. به این دلیل، نیما توصیه می‌کند به مطالعهٔ اشعار قدما و عوام بپردازیم و به کلمات مردمانِ دور از پایتخت توجه کنیم و از به‌کارگیری آنها نهراسیم (یوشیج، ۱۳۵۱: ۷۳).

سادگی و روانی غزل‌های بهمنی نشان می‌دهد وی در بیان احساس و فکرش به دست‌انداز نیفتاده و نیامده است فکر کند کدام کلمه را بگنجاند که با محتوا خوانایی داشته باشد و کدام کلمه را حذف کند که شعر آهنگین‌تر از آب در آید. کلمه، بی زور و جر در شعر او جای گرفته و هرگاه حالتی به شاعر دست داده است، واژگان بسیارِ ملکه‌شده در ذهنش به یاری او شتافته‌اند. نود و نه درصد از واژه‌های وی امروزی‌اند و همین سبب گردیده است مردم با شعر وی مأنوس‌تر باشند و از آن لذت ببرند و در فهم آن به سختی نیفتند؛ و شاید به کار گرفتن این نوع واژه‌ها و در نتیجه، روانی شعر اوست که آن را سطحی و تک‌بعدی جلوه داده است. اما سؤال این است که چرا به واژگان باستانی کمتر توجه کرده است؟ در حالی که کاربرد این واژه‌ها، هم به متن تشخّص می‌دهد (پاشایی، ۱۳۷۸: ۳۹۳) و هم به آن ژرفا می‌بخشد. پاسخ مطلب

را به دو صورت می‌توان داد:

۱. وی خواسته است کلماتی را در سروده‌اش جای دهد که امروزین باشند تا با مخاطب رابطهٔ بهتری برقرار کند. او می‌دانسته است اگر کلمات آرکائیک را به کار گیرد، خواننده ممکن است آنها را نفهمد و به کتاب لغت رجوع نماید و همین رجوع می‌تواند وی را از دریافت تمام و کمال حال و حس شاعر دور اندازد و وقتی دور افتاد، چنان که باید لذت نخواهد برد و از ارزش هنری کارش کاسته خواهد شد. البته اگر بپذیریم شعر نوعی گریز از هنجار است و کاربرد این سنخ واژگان به نوعی خرق عادت است و توجه اهل شعر را بهتر برمی‌انگیزد، در ضمن این واژه‌ها از بار معنایی والایی برخوردارند و شعر را می‌توانند لایه لایه کنند و عمق ببخشند، این توجیه درست نیست. دیگر باید گفت اعتقاد به بهره‌گیری از این کهن‌واژه‌ها به این معنا نیست که شاعر به عمد آنها را در شعرش بگنجاند؛ چون در شعر درست نخواهد نشست و سروده ساختگی از کار در خواهد آمد.

۲. وی چنان که باید، در آثار گذشتگان تتبّع و جست‌وجو نداشته است و همین سرک نکشیدن سبب گردیده است لغات باستانی در شعر وی نفوذ نیابد؛ از این رو اگر این نوع لغات را در شعر خویش می‌گنجاند، سخنش نابهنجار و نابسامان می‌شد.

ممکن است گفته شود بهمنی به واژه‌ها و عبارات عامیانه هم کم توجه کرده است. باید گفت کمبود این سنخ لغات، طبیعی است؛ چون وی قالبی را برگزیده است که تاب اینها را ندارد؛ در ضمن کاربرد این واژگان شعر را سطحی می‌کند و از دایرهٔ هنری خارج می‌نماید. البته گمان نشود کلمات عامیانه را نبایست در غزل آورد؛ چون به حال و هوای شاعر و چگونه جای گرفتن آن در شعر بستگی دارد؛ اگر در شعر خوب بنشیند، بار هنری آن را فزونی می‌دهد.

نکتهٔ دیگر این است که چون غزل بهمنی چندصدایی نیست و فقط شاعر است که سخن می‌گوید، بیشترینهٔ کلمات، ذهنی و درونی‌اند؛ خواننده نمی‌تواند آن را با حواس پنجگانه درک نماید؛ مثلاً در غزلِ:

تو را گم می‌کنم هر روز و پیدا می‌کنم هر شب
و این سان خواب‌ها را با تو زیبا می‌کنم هر شب
تبی این کاه را چون کوه سنگین می‌کند آنگاه
چه آتش‌ها که در این کوه برپا می‌کنم هر شب!
تماشایی‌ست پیچ و تاب آتش‌ها، خوشا بر من
که پیچ و تاب آتش را تماشا می‌کنم هر شب

مرا یک شب تحمل کن که تا باور کنی ای دوست
چگونه با جنون خود مدارا می‌کنم هر شب
چنان دستم تهی گردیده از گرمای دست تو
که این یخ‌کرده را از بی‌کسی «ها» می‌کنم هر شب
تمام سایه‌ها را می‌کشم بر روزن مهتاب
حضورم را ز چشم شهر حاشا می‌کنم هر شب
دلم فریاد می‌خواهد، ولی در انزوای خویش
چه بی‌آزار با دیوار نجوا می‌کنم هر شب!
کجا دنبال مفهومی برای عشق می‌گردی؟
که من این واژه را تا صبح معنا می‌کنم هر شب
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۹۸- ۹۹)

بیشتر واژه‌ها، چون «زیبا»، «تحمل»، «حاشا»، «باور» و «جنون»، ذهنی‌اند. این واژه‌ها را نه می‌توان دید و نه شنید و این ذهنی بودن چنان قوّت دارد که پیچ و تاب آتش را هم نمی‌توان دید؛ چون آتش استعاره از عشق است و عشق را فقط می‌توان وجدان کرد و چشید، نمی‌توان حس کرد.

۲. تشبیه

تشبیه، مانند کردن چیزی به چیز دیگر است (همایی، ۱۳۷۳: ۱۳۵). این ابزار به شاعر یاری می‌دهد که اندیشه‌اش را رساتر بیان کند، یا به قول نیما، تشبیه «قوّه دادن به اندیشه‌هایی است که گویندهٔ شعر دارد» (یوشیج، ۱۳۵۰: ۷۴). تشبیه نزد اهل فن انواعی دارد؛ اما بهترین نوعش آن است که مشبّه و مشبّه‌به و پیوند آن دو حسّی باشد؛ چون هدف از تشبیه آن است که حالت و درون شاعر را محسوس سازد و خواننده را به آن حالت نزدیک نماید. بهمنی از این دست‌افزار بسیار سود جسته است و چون پیوندهای میان دو رکن تشبیه غالباً حسی است، شعر وی به سهولت و روانی افتاده و خواننده از فهم آنها به عجز نمی‌افتد. به این تشبیه‌ها توجه کنید:

خیره بر خاکم که می‌بینم ز کَرْتِ زخم‌هایم
می‌شکوفد سرخ‌گل‌هایی شبیه دوستانم
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۸)

***

قطره قطره اگرچه آب شدیم
ابر بودیم و آفتاب شدیم
(همان: ۳۱)

***

دستمایهٔ دیگر بهمنی، نام‌های شاهنامه است. این بهره‌گیری نه فقط فرهنگ و تمدنی را که پشت این نام‌ها خوابیده است، گوشزد می‌کند، بلکه به نوعی معانی را محسوس می‌سازد؛ چون مردم با این نام‌ها انس و الفت عجیبی دارند و آنها را با همهٔ رگ و ریشهٔ خویش درک می‌کنند. دیگر آنکه به شعر عمق می‌بخشد و آن را لایه لایه می‌نماید. یکی از عواملی که به شعر دلنشینی می‌بخشد، لایه لایه بودن آن است

افتاده مثل ریگ ته درّه می‌نمود
آن ایستاده‌مرد که قله‌دار بود
(همان: ۴۹)

***

تو مثل سرنوشتی، غیر تو با من نخواهد بود
اگر پنهانی از تو بسپرم دور زمین را هم
(همان: ۱۱۸)

چنان که می‌بینیم، دو رکن تشبیه در همهٔ شاهد مثال‌ها، جز بیت آخر، حسی است. در بیت آخر هم اگر سرنوشت غیر حسی است، اما رابطه و پیوند آنها به گونه‌ای است که می‌توان آن را درک و به عبارتی حس کرد.

۳. استعاره

استعاره آن است که یکی از دو سمت تشبیه افتاده است. این ابزار نه فقط اندیشگی شاعر را تجسّم می‌بخشد، بلکه شعر را به چندمعنایی می‌اندازد (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۳۶) و این مخاطب را لحظه‌ای به درنگ و واکاوی وامی‌دارد و همین درنگ است که به زیبایی شعر و در نتیجه لذت می‌انجامد؛ منتها شاعر باید مراقب باشد این درنگ به طول نینجامد و این به دست نمی‌آید مگر در سایهٔ حسی بودن رابطهٔ موجود در استعاره. درنگ زیاد خواننده را به ملالت می‌افکند و همین از ارزش شعر می‌کاهد. نظر به این واقع است که بهمنی اهتمام کرده است استعاره‌هایش به حس نزدیک باشد و اهل شعر بتواند به راحتی آن را درک نماید. به این استعاره‌ها توجه نمایید:

من و هم بانگ خروسی که لب چینهٔ شب
سرِ سر دادن چاووشی فردا دارد
(بهمنی، ۱۳۸۳: ٤٠)

***

یا می‌توان که سیلی فریاد خویش را
با کینه‌ای گداخته بر گوش باد زد
(همان: ٣٤)

***

به شب‌نشینی خرچنگ‌های مردابی
چگونه رقص کند ماهی زلال‌پرست؟
(همان: ٢٠)

این استعاره‌ها تأیید این حقیقت است که بهمنی در پی اظهار فضل و باریک‌بینی ذهنی‌اش نبوده؛ فقط خوش داشته است ذهنیات را محسوس سازد؛ در ضمن، به آوردنِ پی در پیِ استعاره و تشبیه معتقد نبوده؛ چون می‌دانسته است اگر در بهره‌گیری از این دو شیوه بیان افراط کند، نه فقط سروده‌اش را دشوار می‌سازد، بلکه در جانمایهٔ شعری‌اش عاجز خواهد ماند (یوشیج، ۱۳۵۰: ۷۴؛ عسگری، ۱۳۸۲: ۵۹).

٤. ایهام

ایهام، به کار گرفتن کلمه‌ای است که دو مفهوم دور و نزدیک دارد و شاعر آن را به گونه‌ای به کار می‌برد که ذهن به معنای دور منتقل شود (همایی، ۱۳۷۱: ۲۶۹). این طرز بیان، شعر را زیباتر جلوه می‌دهد؛ چون خواننده را به انتظار می‌کشاند و انتظار، همان درنگ برای روشن شدن مطلب است و همین است که شعر را زیبا و دلنشین می‌کند؛ اما همان طور که در باب استعاره گفتیم، این انتظار نباید به طول بینجامد؛ چون خواننده را به ملالت می‌اندازد و این به دست نمی‌آید مگر آنکه هر دو معنای کلمه قریب به ذهن باشد و ذهن آنها را زود دریابد. دیگر آنکه در آوردن ایهام سماجت نورزد؛ چون فرد را از الهام دور می‌کند و شعری که دستامد الهام نباشد، ساختگی خواهد بود و به گفتهٔ وردزورث، فعّال و مؤثّر در نقوش نخواهد بود (دیچنز، ۱۳۷۳: ۱۵۸). بهمنی همانند هر شاعر خوب دیگری، در آوردن ایهام اصرار نورزیده و گذاشته است که آن خود در شعرش راه یابد؛ از همین رو، دریافت ایهام‌های شعر وی آسان است؛ نه فقط خواننده را به خستگی درنمی‌اندازد، بلکه به شعر زیبایی می‌دهد؛ از جمله:

بس که سنگین است بار گریه‌ها بر دوش چشم
جانِ فریادی ندارد مردم خاموش چشم
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۲۷)

***

افتاده مثل ریگ ته دره می‌نمود
آن ایستاده‌مرد که خود قله‌دار بود
(همان: ٤٩)

۵. کنایه

کنایه، کاربرد پاره عبارتی است که آن را می‌توان به مجاز و هم به حقیقت گرفت؛ اما آنچه مدّ نظر نویسنده است، مفهومی است که از ظاهر عبارت نمی‌توان برداشت کرد. کنایه هم به متن درنگ و انتظار می‌بخشد و آن را زیبا و دلنشین می‌سازد؛ زیرا از صراحت حذر دارد؛ چیزی که به گفتهٔ مالارمه، سه‌چهارم کوشش ذهنی فرد را به کار می‌گیرد و در نتیجه از لذت و زیبایی کلام می‌کاهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۳۹)؛ به این شرط که بین معنای ظاهری و کنایی پیوندی آشکار باشد، نه پیچیده و تودرتو. هرچه این رابطه ساده‌تر باشد و خواننده زودتر آن را دریابد، کنایه هنری‌تر خواهد بود و متن را آراسته خواهد ساخت. بهمنی در تمام کنایات خویش به سادگی و کمیِ حلقه‌های معنای ظاهر و کنایی نظر داشته است؛ از همین رو عبارات کنایی وی روان و سهل‌الوصولند و خواننده در فهم آنها به دست و پا نمی‌افتد و این میزانِ لذت وی را ارتقاء می‌بخشد؛ چون هم وی را به انتظار می‌رساند و هم به تأمل طولانی وانمی‌دارد؛ چیزی که تلاش ذهنی مخاطب را می‌گیرد و از قدر و منزلت اثر هنری می‌کاهد. ابیات زیر نگرش بهمنی به کنایه را راحت‌تر بیان می‌کند:

می‌بینمت که مشتاق تن داده‌ای به این درد
بی‌منّت طبیبی، بی‌حاجت دوایی
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۱۱۰)

***

در آتش تو زاده شد ققنوس شعر من
سردی مکن با این‌چنین آتش‌به‌جان ای دوست
(همان: ١١٦)

***

مرا ز دست تو این جانِ بر لب‌آمده نیز
نهایتی‌ست که آسان نمی‌دهم به زوال
(همان: ۱۲۸)

٦. نام‌های اسطوره‌ای

دستمایهٔ دیگر بهمنی، نام‌های *شاهنامه* است. این بهره‌گیری نه فقط فرهنگ و تمدنی را که پشت این نام‌ها خوابیده است، گوشزد می‌کند، بلکه به نوعی معانی را محسوس می‌سازد؛ چون مردم با این نام‌ها انس و الفت عجیبی دارند و آنها را با همهٔ رگ و ریشهٔ خویش درک می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۴۰). دیگر آنکه به شعر عمق می‌بخشد و آن را لایه لایه می‌نماید. یکی از عواملی که به شعر دلنشینی می‌بخشد، لایه لایه بودن آن است؛ اهل شعر، با هر مایهٔ ذهنی، می‌توانند به خوانش آن بپردازند و در پر کردن خلأهای شعر فعالیت داشته باشند. ابیات زیر:

زخم آن‌چنان بزن که به رستم شغاد زد
زخمی که حیله بر جگر اعتماد زد
(بهمنی، ۱۳۸۳: ۳۳)

گردآفرید تو فقط از اسبش اوفتاد
اما چه‌ها که رفت به سهراب قلعه‌گیر
(همان: ۱۲۳)

***

ضحاکِ زمان ز یاد برده‌ست
آن را که درفش کاویان گفت
(همان: ۳۶)

تأییدی بر مطالب بالاست. نه فقط مضمون‌هایی چون ناپایداری، ظلم و تشویش درونی را محسوس ساخته، بلکه این بیت را به گذشته پیوند داده است؛ اما چون اندیشه‌ای والا پشت آن نخوابیده، فقط به آن وسعت بخشیده است، نه ژرفا.

۷. فرهنگ و عقاید مردم

کارمایهٔ شعری دیگر بهمنی، که بی‌ارتباط با عنوان پیشین نیست، فرهنگ و عقاید عامیانه است؛ یعنی بهره گرفتن از آنچه که میان مردم رواج دارد. این توجه، هم ذهنیات شاعر را محسوس می‌سازد، هم توجه مردم را بیشتر برمی‌انگیزد؛ چون مردم با آن زودتر رابطه برقرار می‌کنند و زودتر مطلب را می‌فهمند و همین سبب می‌گردد از مطلب و سخن بیشتر لذت ببرند. در تأیید این مطلب می‌توان به اشعار زیر استناد جست:

دیگر به انتظار کدامین رسالتی
وقتی عصای معجزه‌ها مار می‌شود؟
باز این که بود گفت انا الحق که هر درخت
در پاسخ انا الحق وی دار می‌شود؟
(همان: ۲۲)

***

چشم بیدارم به راه کاروانی نیست، نیست
از صدا افتاده در من دیگر آن چاووش چشم
(همان: ۲۸)

***

این‌چنین سرد نبودم، که در این گورستان
نفسی بود از آن دم که مسیحا دارد
(همان: ۳۹)

نگاهی به اشعار بالا می‌نماید که معنای «عصای معجزه» و «انا الحق» و «چاووش» و «دم مسیحایی» را باید در متن عقاید و فرهنگ مردم جست و همین پیوند عمیق اشعار بهمنی را با مردم نشان می‌دهد و از همین است که کلامش مخاطبان بیشتری پیدا کرده است.

اندیشهٔ بهمنی

سؤال این است که بهمنی چه اندیشه و ایده‌ای را در پس شعرهایش دنبال می‌کند و این اندیشه چه میزان وسعت دارد و چه اندازه در چندمعنایی شدن شعرش اثرگذار بوده است؟ پیش از هر پاسخی بایست اندیشه را تعریف کرد و این تعریف است که بحث را روشن‌تر می‌نماید. اندیشه یعنی آن چیزی که همهٔ ذهن را فرا گرفته و در لایه لایهٔ وجود فرد نفوذ کرده است؛ به هر جا می‌نگرد، آن اندیشه در ذهنش تبلور پیدا می‌کند و می‌جوشد؛ به مانند عشق مجنون، که از دیدن چشمان آهوک زیبا به یاد چشمان لیلی می‌افتد؛ یا به مانند عرفای وصال‌یافته، که همهٔ موجودات را تعیّن و مظهر حقیقت حق می‌یابند. به سخن بهتر، اندیشه یعنی به دغدغه درآمدن و خارخار ذهن شدن فکر چیزی. نگاهی به اشعار بهمنی این مطلب را تأیید می‌کند که وی به این دغدغه نرسیده است. ممکن است به ذهن خطور کند بهمنی جا به جا به عشق پرداخته و از آن به شور و حس درآمده است؛ آیا این نمی‌رساند که عشق در وی به دغدغه درآمده است؟ بایست گفت عشق از مایه‌های شعری بهمنی است؛ اما این عشق خارخار ذهن وی نگشته است؛ از همین رو به تجربه‌های تازه‌ای دست نیافته و خواننده از خواندن آنها به دریافتی نو نمی‌رسد و متأثر نمی‌گردد. عشق در آنها چنان جاری نیست که لحظه‌ای مخاطب را از خویش خالی کند و به خویش پر سازد؛ مثلاً در غزل:

با هر بهانه در غزل‌هایم تو را تکرار خواهم کرد
با زنگ نامت این سکوت‌آباد را آزار خواهم کرد
(همان: ۴۵)

چون بهمنی عشق را به گفتهٔ عرفا وجدان نکرده است، خواننده ارتباط و پیوندی نمی‌یابد که نو باشد و موجب تشحیذ و قوّت ذهن وی گردد و به خیال وی بال و پر دهد. غالب غزل‌های عاشقانهٔ او از این دست است؛ تعاملی بین او و خواننده برقرار نمی‌شود. البته راه به افراط نباید پیمود؛ چون گاهی رابطه‌هایی زیبا می‌توان یافت و این به استعداد شعری وی برمی‌گردد، نه به اندیشه و خارخار ذهنی وی. مثال:

شب که آرام‌تر از پلک تو را می‌بندم
با دلم طاقت دیدار تو را فردا نیست
(همان: ۷۳)

اما در پاسخ این سؤال که اندیشهٔ وی چه میزان در چندمعنایی شدن شعرش تأثیر داشته، گفتنی است که چون هیچ‌یک از مایه‌های شعری‌اش را دریافت نکرده و با تأمل و مطالعه در زوایا و خبایای آنها به ژرفا نرسیده است، کلامش چندبعدی نگردیده و سروده‌هایش سطحی است و همین موجب شده است که مخاطب از قرائت آنها به لذت نرسد؛ چون به حتم یکی از عوامل زیبایی شعر، چندبُعدی بودن و به عبارتی، چندمعنایی بودن آن است، تا خواننده با هر مایهٔ ذهنی بتواند در بازآفرینی شعر و تصویرها دخیل باشد، و چون نمی‌تواند، از شعر وی چنان که باید، لذت نخواهد برد. البته گوشزد این مطلب خالی از فایده نیست که نبایست چندبُعدی بودن را با الهام اشتباه گرفت. الهام، آن «آنی» است که شاعر را به کشف و شهودی تازه می‌رساند؛ اما این الهام وقتی در دایرهٔ اطلاعات وی قرار می‌گیرد، بار می‌یابد و وسعت می‌گیرد، بی‌آنکه ردّپایی از اندیشه و اطلاعی خاص در آن باشد. این شعر است که چندمعنایی می‌شود و خواننده با هر افقی می‌تواند به

خوانش آن بپردازد و در آفرینش آن دخیل باشد.

نتیجه

خواننده از مطالعهٔ اشعار بهمنی به این نتیجه دست می‌یابد که وی از استعداد شاعری برخوردار است، و همین استعداد است که شعر وی را در دل‌ها نفوذ بخشیده است؛ اما کم‌توجهی به الهام و نداشتن اندیشه‌ای به‌دغدغه‌رسیده، غزل وی را سطحی جلوه داده است؛ البته این سخن از ارزش و بزرگی استاد بهمنی نخواهد کاست و برخی از غزل‌ها و اشعار نیمایی او بر فرهیختگی و چیرگی‌اش دلالت دارد.

پی‌نوشت:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

کتابنامه

ـ *آدینه*، ش ۷۲، ص ۲۰.

ـ احمدی، بابک، ۱۳۷۵، *حقیقت و زیبایی*. چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

ـ اخوان ثالث، مهدی، ۱۳۶۹، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*. چاپ دوم، تهران: بزرگمهر.

ـ بامداد، ۱۳۵۰، *برگزیدهٔ شعرهای احمد شاملو*. تهران: بامداد.

ـ بهمنی، محمدعلی ۱۳۸۳، *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*. چاپ ششم، تهران: دارینوش.

ـ پاشایی، ع، ۱۳۷۸، *نام همهٔ شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو*. چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

ـ تولستوی، لئون، ۲۵۳۶، *هنر چیست*. ترجمهٔ کاوه دهگان. چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

ـ ثروت، منصور، ۱۳۷۷، *نظریهٔ ادبی نیما*. چاپ اول، تهران: پایا.

ـ جورکش، شاپور، ۱۳۸۳، *بوطیقای شعر نو*. چاپ اول، تهران: ققنوس.

ـ حریری، ناصر، ۱۳۷۷، *دربارهٔ هنر و ادبیات (گفت و شنودی با احمد شاملو)*. چاپ چهارم، تهران: آویشن.

ـ حمیدیان، سعید، ۱۳۸۱، *داستان دگردیسی*. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

ـ خانلری، ناتل، ۱۳۴۵، *شعر و هنر*. تهران: شرکت سهامی ایران.

ـ داد، سیما، ۱۳۷۵، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم، ۱۳۷۵، تهران: مروارید.

ـ دولت‌آبادی، محمود، ۱۳۵۲، *موقعیت کلی هنر و ادبیات کنونی* (متن سخنرانی). چاپ دوم، تهران: شباهنگ.

ـ *دنیای سخن*، اسفند ۶۷، ص ۳۴.

ـ دیچنز، دیوید، ۱۳۷۳، *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمد صوفیانی و غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم، تهران: علمی.

ـ روشن، محمد، ۱۳۵۳، *هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی* (دفتر نخست، بیست و پنج خطابه). تهران: بنیاد شاهنشاهی فرهنگستان ایرانی (فرهنگستان ادب و هنر).

ـ رید، هربرت، ۱۳۵۴، *معنی هنر*. ترجمهٔ نجف دریابندری. چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های حبیبی.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۲، *صور خیال شعر فارسی*. چاپ پنجم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

ـ ضیمران، محمد، ۱۳۷۷، *جستارهای پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*. تهران: کانون.

ـ عسگری (مانی)، میرزا آقا، ۱۳۸۲، *هستی‌شناسی شعر*. چاپ اول، تهران: مروارید.

ـ قزوه، علیرضا، ۱۳۸۳،*کسی هنوز عیار تو را نسنجیده است*. چاپ اول، تهران: داستان‌سرا.

ـ کاخی، مرتضی، ۱۳۷۱، *صدای حیرت بیدار*. چاپ اول، تهران: زمستان.

ـ کزازی، میرجلال‌الدین، ۱۳۷۶، *رؤیا، حماسه، اسطوره*. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

ـ ماهنامهٔ *حافظ*، شمارهٔ چهاردهم، اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۹.

ـ بشردوست، مجتبی، ۱۳۷۹، *در جست‌وجوی نیشابور؛ زندگی و شعر محمدرضا شفیعی*. تهران: نشر ثالث؛ نشر یوشیج.

ـ حقوقی، محمد، ۱۳۷۸، *ادبیات امروز ایران*. چاپ دوم، تهران: قطره.

ـ محمدعلی، محمد، ۱۳۷۷، *گفت‌وگو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث*. چاپ دوم، تهران: قطره.

ـ یوشیج، نیما، ۱۳۵۰، *تعریف و تبصره (و یادداشت‌های دیگر)*. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

ـ ـــــــــ، ۱۳۵۱، *حرف‌های همسایه*. چاپ دوم، تهران: دنیا.

ـ ولک، رنه، ۱۳۷۳، *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ همایی، جلال‌الدین، ۱۳۷۱، *فنون و بلاغت و صناعت ادبی*. چاپ هشتم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.

ـ ـــــــــــــ، ۱۳۷۳، *معانی و بیان*. چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.