دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال اول، شماره ۲، تابستان و پاییز ۱۳۹۴، صفحات ۴۰-۲۴

تحلیل بلاغی مجموعه‌اشعار محمّدعلی بهمنی بر مبنای مؤلّفه‌های هنجارگریزی معنایی

غلامرضا سالمیان*، خاطره سلیمانی**

تاریخ دریافت: ۹٤/۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۹٤/۷/۱٤

A Rhetorical Analysis of Mohammad Ali Bahmani's poems based on Semantic Deviation Components

G. Salemian*, Kh. Soleimani**

چکیده

یکی از موارد برجسته‌سازی در شعر، هنجارگریزی معنایی است. در این نوع هنجارگریزی، شاعر براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، از دو روش همنشینی و جانشینی کمک می‌گیرد. با توجّه به اینکه حوزهٔ معنا بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی مورد نظر است، هر شاعری که بتواند بر حسب توانایی‌های ذوقی و علمی خود در این زمینه موفّق باشد، از اشعار ناب‌تری برخوردار خواهد بود. در این پژوهش گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، پارادوکس و حسّ‌آمیزی در شعر بهمنی مورد کاوش و تحلیل قرار گرفته است. براساس نتایج به دست آمده در کلّ دفترهای شعری این شاعر ۵۳۸ مورد استعاره، ۱۷۰ مورد تشبیه، ۱۱٦ مورد تضاد، ۳۲ مورد حسّ‌آمیزی، ۲٤ مورد پارادوکس، ۱۱ مورد کنایه، ٦ مورد مجاز و ۲ مورد ایهام است. پربسامدترین انواع هنجارگریزی در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی و در نتیجه نقش‌آفرین‌ترین صور خیال در آفرینش هنری این شاعر، حوزهٔ تشبیه، استعاره و تضاد و کم‌بسامدترین آن حوزهٔ ایهام است.

کلیدواژه‌ها: محمّدعلی بهمنی، مجموعه اشعار بهمنی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی، هنجارگریزی معنایی.

Abstract

The semantic deviation is one of the methods of foregrounding, in which the poet uses two methods of replacement and collocation due to the semantic principles. Regarding to this fact that this field is mostly applied in other levels of language in order to foregrounding, every poet who succeeds in this field due to the scientific ability, is able to create the novice poems in which Mohammad Ali Bahmani is one of the contemporary, capable poets. This study has concerned with the different semantic deviations such as simile, irony, metonymy, oxymoron, paradox and synesthesia in Mohammad Ali Bahmani's poems. The results show that there are 554 cases of semantic deviations in Mohammad Ali Bahmani's poems, among which there are 191 cases metaphor, 170 cases are similie,116 cases oxymoron,32 cases synesthesia, 24 cases paradox,11 cases irony,6 cases metonymy and two casesequivoque. as it is visible that the most frequent deviation can be found in Mohammad Ali Bahmani's poems, therefore the most affective figurative language are simile, metaphor, and oxymoron and the least frequent cases are equivoque.

Keywords: Bahmani, Foregrounding, Deviation, Semantic Devation.

*دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی. (نویسنده مسئول) salemian@razi.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی .

* Associate Professor of Persian language & literature, Razi University

** M.A Persian language & literature, Razi University

اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های شکولفسکی[9] روس و صورتگرایان چک، به‌ویژه موکارفسکی[10] و هاورانک[11] دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرایند نام‌های خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، فرایند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود؛ بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند؛ غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۳٦)

به این ترتیب از دیدگاه هاورانک، هدف زبان علم، ارائهٔ مطالبِ صرفاً صحیح است. زبان روزمرّه به قصد ایجاد ارتباط به کار می‌رود و زبان شعر با به‌کارگیری عناصر برجسته، توجّه خواننده را به سوی خویش جلب می‌کند. هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شود و خلّاقیّت هنری به شمار نخواهد رفت.

شفیعی کدکنی بدون اینکه صراحتاً دربارهٔ هنجارگریزی سخن گفته باشد، میان دو گونهٔ انحراف مستعمل و خلّاق تمایز قائل است. به اعتقاد وی، هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. شفیعی‌کدکنی در این مورد «لوبیای چشم‌بلبلی» را نمونه می‌آورد و به این نکته اشاره می‌کند که این ترکیب تشبیهی بر اثر کثرت استعمال، برجسته‌سازی خود را از دست داده است، در حالی که در آغاز نوعی بدعت هنری به شمار می‌رفته است.(همان: ٤٨، نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ١٤)

از نظر لیچ هنجارگریزی به شش دسته تقسیم می‌شود: آوایی، نوشتاری، واژگانی، معنایی، نحوی، زمانی، سبکی و گویشی که هر یک در بر گیرندهٔ موارد متعدّدی است، در این مقاله تنها هنجارگریزی معنایی در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

معرفی شاعر

محمّدعلی بهمنی در ۲۷ فروردین ۱۳۲۱ در بندرعبّاس متولّد شد. سبک شعری بهمنی نیز با خود او پا به عرصهٔ وجود گذاشت؛ هرچند بسیاری بر این باورند که غزل‌های او دارای سبک و شیوهٔ نیما یوشیج است. نخستین شعر وی در سال ۱۳۳۰ پس از آشنایی‌اش با فریدون مشیری که مسئول صفحهٔ شعر و ادب هفت تار چنگ مجلّهٔ *روشنفکر* بود، در حالی که فقط ۹ سال داشت، در این مجلّه به چاپ رسید. بهمنی اکنون مسئول چاپخانهٔ دنیای چاپ بندرعبّاس و مدیر انتشارات چی‌چی‌کا در بندرعبّاس است. غزل‌سرایان نسل گذشته از بهمنی تصویر غزل‌های نرم و روان را در ذهن دارند؛ غزل‌هایی آرام و عاشقانه و انسانی. نسل جوان نیز حرکت او به سمت نوآوری و جسارتش را در خاطر دارند؛ جسارتی که از او شاعری پیشرو ساخته است. زبان شعری محمّدعلی بهمنی بسیار ساده و قابل فهم است؛ اشعار او غالباً خالی از دشواری و پیچیدگی است و علاوه بر ساخت ساده و روان، وی به زیبایی عاطفهٔ موجود در محتوای شعر خود را با واژه‌های زیبا و سالم به خواننده منتقل می‌سازد. (برگ‌بیدوندی و عیسی‌وند، ۱۳۸٦: ۵۲)

9. V.Shklovsky
10. J.Mukarovsky
11. B.Havranek

شیوهٔ پژوهش

روش کار در این پژوهش، بررسی اشعار این شاعر در قالب انواع زیرمجموعه‌های هنجارگریزی معنایی و سپس تحلیل هر یک از موارد به منظور دست یافتن به شیوهٔ شاعر در به‌کارگیری این موارد است. در ادامه شواهدی از اشعار این شاعر ارائه می‌شود و در پایان هر مبحث، جدول‌هایی برای تعیین بسامد هر کدام از این هنجارگریزی‌ها ارائه می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهش‌هایی دربارهٔ هنجارگریزی در متون منظوم فارسی انجام شده است؛ از جمله پیروز و همکاران (۱۳۹۱) به بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار هوشنگ ایرانی پرداخته‌اند. آنان با تحلیل انواع هنجارگریزی در پی پاسخ‌گویی به این پرسش بودند که ایرانی چگونه و از چه حوزه‌هایی به هنجارگریزی دست یازیده است؟

صادقیان (۱۳۹۰) در پژوهشی به بررسی انواع هنجارگریزی در مجموعه شعر «*از این اوستا*» پرداخته است که هنجارگریزی معنایی نیز بخشی از این پژوهش است. در جستجوهای انجام شده، پژوهشی که هنجارگریزی را در اشعار محمّدعلی بهمنی بررسی کرده باشد، یافت نشد.

هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی، گریز از قواعد معنایی زبان هنجار در همنشینی و ترکیب واژه‌ها با یکدیگر است. «همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیّت‌های خاصّ خود است.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۲) نخستین بار «این عنوان را جفری لیچ برای خیال‌انگیزی شعر و عواملی که این خیال‌انگیزی را به‌وجود می‌آورند، قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و... در شعر می‌انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در کلیّت آن به هم پیوند می‌دهد، همان عوامل خیال‌انگیزی است.» (خلیلی، ۱۳۸۰: ۹۹)

هنجارگریزی در آثار شاعران، به شیوه‌های متفاوت به کار می‌رود و «هر هنرمندی دانسته و نادانسته شگردهای هنجارگریزی را به کار می‌گیرد. یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند؛ شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می‌گیرد.»(احمدی، ۱۳۷٤: ۳۰۵) از مهم‌ترین عناصر هنجارگریزی معنایی، تشبیه، استعاره، تشخیص، حسّ‌آمیزی، پارادوکس و... هستند که محمّدعلی بهمنی نیز در شعر خود از آنها بهره برده است.

تشبیه

شمیسا معتقد است: «اصطلاح تشبیه در علم بیان به معنی مانند کردن چیزی است به چیزی مشروط بر اینکه آن مانندی مبتنی بر کذب باشد، نه صدق؛ یعنی ادعایی باشد، نه حقیقی.»(شمیسا، ۱۳۸۷: ٦۷) تشبیه یکی از عناصر مهمّ تصویرسازی است که در شعر بهرهٔ فراوانی از آن برده می‌شود. واضح است که مشبّه و مشبّهٌ‌به عناصر ضروری و جدایی‌ناپذیر تشبیه هستند. به‌کارگیری مشبّه و مشبه به های تکراری باعث ایجاد ابتذال در شعر می‌شود؛ در نتیجه شاعران با استفاده از مشبّه و مشبّهٌ‌به‌های غیرتکراری و بدیع، سعی در گریز از هنجارهای ادبی در شعرشان دارند.

اقسام تشبیه براساس ذکر یا حذف ارکان تشبیه

– تشبیه مفصّل

تشبیهی را که وجه‌شبه در آن ذکر شده باشد، تشبیه مفصّل می‌نامند:

«کاش می‌دونستی که مثل دل تو

اسیر کوه غرور دل من»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۲۱۵)

در بند بالا «اثیر کوه غرور بودن» به عنوان وجه شبه آمده است.

- **تشبیه مجمل**

اگر وجه‌شبه در کلام ذکر نشود، تشبیه مجمل نامیده می‌شود. این تشبیه از تشبیه مفصّل هنری‌تر است:

«غزل‌هایی است با من مثل نوزادان بی‌مادر
اگرچه هر کدام از دیگری صد بار زیباتر»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٤٣)

- **تشبیه مرسل**

اگر ادات تشبیه در جمله موجود باشد، به آن تشبیه مرسل یا صریح می‌گویند. (نورایی، ۱۳۹۱: ۲۹)

«کوچه مثل بچّهٔ تازه زبان وا کرده
شوق گفت‌وگویی با خیابان داشت»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۵۲)

در بند بالا ادات تشبیه، یعنی «مثل» آمده است.

- **تشبیه مؤکّد**

اگر ادات تشبیه ذکر نشود، به آن تشبیه مؤکّد یا استوار می‌گویند.(نورایی،۱۳۹۱: ۳۰)

«تو داس خشمی
من پُتک کینه»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۱۷۱)

در این بند واژه‌ای به عنوان ادات تشبیه آورده نشده است. بیت بعد نیز به همین صورت بدون ادات تشبیه آورده شده است.

- **تشبیه بلیغ**

تشبیه بلیغ تشبیهی است که در آن ادات تشبیه و وجه‌شبه وجود نداشته باشد. زیباترین و رساترین نوع تشبیه، تشبیه بلیغ است. این نوع از تشبیه «اگر به صورت ترکیب اضافی آمده باشد، از ارزش هنری بالاتری برخوردار است؛ پس تشبیه بلیغ بر دو نوع است: ۱- تشبیه بلیغ اضافی۲- تشبیه بلیغ اسنادی» (نورایی، ۱۳۹۱: ٤٠)

- **تشبیه بلیغ اضافی**

نوعی تشبیه بلیغ که ادات و وجه‌شبه در آن حذف شده و مشبّه و مشبّهٌبه، به‌صورت یک ترکیب اضافی آورده شده‌اند:

«با ساعت دلم
وقت دقیق آمدن توست
با ساعت غرورم امّا
با ساعت مشامم
اینک:
وقت عبور عطر توست»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۱۰۰)

مشبّه‌های این بند عبارتند از: دل، غرور و مشام. ساعت نیز به عنوان مشبّهٌبه سه بار در کنار هر یک از این سه واژه تکرار شده است.

- تشبیه بلیغ اسنادی

نوعی تشبیه بلیغ که ادات و وجه‌شبه در آن حذف شده و مشبّه و مشبّهٌبه، به‌صورت جمله‌ای اسنادی آورده شده‌اند:

«تو آتشی و تمام من از تو شعله‌ور است
نه من که روشنی نسلم از شماست هنوز»
(بهمنی،۱۳۹۰: ٦٢٣)

این تشبیه که خالی از وجه‌شبه و ادات تشبیه است، می‌تواند به این صورت آورده شود: «تو آتش هستی» که در این صورت جمله‌ای تشکیل شده از نهاد و گزاره خواهیم داشت.

اقسام تشبیه براساس حسّی یا عقلی بودن طرفین تشبیه

«تشخیص تشبیه حسّی و عقلی اوّلاً گاهی دشوار است و ثانیاً بستگی به معانی و وجوه مختلف لغات و برداشت خواننده دارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۸۰)؛ امّا

به‌طور کلّی مشبّه و مشبّهٌبهی را کـه از طریـق حـواسّ پنجگانه قابل ادراک باشند، حسّی مـی‌نامنـد؛ در غیـر این صورت، مشبّه یا مشبّهٌبه عقلی خواهند بود.

محسوس به محسوس

«کـلمات، آتشند
مـــــی‌گویـد و
خاکستر می‌شود
کـــــــاغـــذ»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٥٦٥)

کلمات و آتش، هر دو مشبّه و مشبّهٌبهی حسّی هستند.

محسوس به معقول

«عـــابـران
چون لقمه‌های چرب
و خـــیـابـان
اشتـهای بـاز»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٥٢)

در تشبیه دوّم از بند بالا «خیابان»، مشبّهی حسّـی و «اشتهای باز»، مشبّهٌبهی عقلی است.

معقول به محسوس

«خلاصه مثل مترسک گذشت زندگی من
نشد که عرصهٔ پروازی از عقاب بگیـــرم»

(بهمنی،۱۳۹۰:٥١٠)

در تشبیه بالا مشبّه، یعنی «زندگی» عقلی و مشبّهٌبه یعنی «مترسک» حسّی است.

معقول به معقول

«دیر سـالی‌ست که در من جاری‌ست
عـــــاشقی نقـــلی اسـتمراری‌ســت»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٣٣)

در نمونهٔ بـالا «عاشـقی» و «نقلـی اسـتمراری» بـه عنوان دو طرف تشبیه، هر دو عقلی هستند.

همـان‌طـور کـه گفتـه شـد، پربسـامدترین عنصـر هنجارگریزی در مجموعهٔ مورد نظـر مـا تشـبیه اسـت. غالباً مهم‌ترین نوع تشبیه آن است که مشبّه، مشـبّهٌبـه و پیوند آن دو حسّی باشـد. بهمنـی از ایـن شـیوه بسـیار استفاده کرده اسـت و چـون پیونـدهای میـان دو رکـن تشبیه غالباً حسّی‌اند، شعر وی بـه سـهولت قابـل فهـم است و خواننده را برای درکش دچار مشکل و ناتوانی نمی‌سازد. دو سوی غالب تصاویری که بهمنی از طریق تشبیه می‌سازد، محسوس است؛ ویژگی‌ای که بـه شـعر ارزش هنری می‌بخشد؛ چراکه اینگونه تشبیهات حاصل دقّت در اشیا و تجربهٔ حسّی نویسنده است؛ البتّـه بایـد گفت این حسّـی بـودن، همیشـه ارزش هنـری نـدارد؛ ارزش هنری در تازه بودن و دور شدن و گریـز زدن از هنجارهای طبیعی، پیوندی است که شاعر بین دو سوی تشبیه دیده است و میان خوانندگان و شـاعران شـناخته شده و تکراری است.

بهمنی سعی می‌کند از طریق جان‌بخشی به عناصر طبیعت و قرار دادن این عناصـر در جایگـاه مشـبّهٌبـهِ تشبیهاتش، جنبش و سرزندگی را به شـعر و مفـاهیم مورد نظرش القا کنـد؛ بنـابراین بیشـترین نقـش را در تشبیهات وی عناصر زیبای طبیعت ایفا مـی‌کننـد. وی در اکثر تشبیهات خود از آوردن وجه‌شـبه خـودداری کرده است تا از این طریق برای درک اشـتراکات بـین مشبّه و مشبّهٌبه اندکی خواننده را به تأمّـل وادارد؛ امّـا این تأمّل کوتاه، در درک مفاهیم و معانی زیبای اشعار وی خدشه‌ای به‌وجود نیاورده و به سـادگی تشـبیهات آسیبی وارد نساخته است.

در اشعار بررسی شده، تشبیهات بلیغ به کار رفتـه بـه صورت بسیار چشم‌گیر و برجسته، وارد تصاویر شـعری شده‌اند. تشبیه بلیغ، رساترین نوع تشبیه است که اگـر بـه صـورت ترکیـب اضـافی آمـده باشـد، از ارزش هنـری بـالاتری برخـوردار اسـت. بـه‌طـور کلّـی بخـش اعظـم تشبیهات بلیغ به کار رفته در مجموعه اشـعار محمّـدعلی بهمنـی از نـوع بلیـغ اضـافی اسـت و ایـن امـر زیبـایی

تشبیهات این شاعر توانای معاصر را دوچندان ساخته است.

استعاره

به‌طور کلّی «استعاره تصویری است که اگرچه اساس اوّلیهٔ یک تشبیه در ذهن شاعر بوده است، امّا تنها یکی از دو رکن اصلی تشبیه در سخن شاعر حضور دارد و رکن دیگر را خواننده به کمک شباهت‌های ممکن قابل‌حدس که معمولاً در بحث از استعاره، علاقه نامیده می‌شود و از قراین موجود در کلام و یا حال و هوا و زمینهٔ سخن، می‌تواند دریابد؛ بنابراین بحث از استعاره که علمای بیان، انواع متعدّدی برای آن قائل شده‌اند، به بحث تشبیه و جستن شباهت میان اشیا مربوط می‌شود که در ماورای استعاره پنهان است. امّا آنچه در استعاره مهم است و اساس شناخت قدرت تخیّل شاعر و انگیزهٔ شگفتی و احساس لذّت از زیبایی هنری است، همان کشف وجوه تازه و دقیق در میان اشیا و شیوهٔ شاعر در بیان استعاره است.» (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۲۰۷):

«**اکسیرِ** من! نه اینکه مرا شعر تازه نیست
من از تو می‌نویسم و این کیمیا کم است»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٦۰)

اکسیر: استعارهٔ مصرّحهٔ مرشحّه از معشوق شاعر است. مشبّهٌبه به همراه یکی از ملائماتش یعنی «کیمیا» آمده است.

«به یقین من و خشتی چون من
باور **آینه‌ات** زنگاری‌ست»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤۳۳)

آیینه‌ات: استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه از دل معشوق است. در این استعاره، مشبّه‌به به همراه یکی از ملائماتش، یعنی «زنگار» آمده است.

استعارهٔ مکنیه

نوع دیگر استعاره، استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه است که در آن مشبّه را ذکر می‌کنند، نه مشبّهٌبه و آن را در دل و ضمیر خود به جانداری تشبیه می‌سازند و سپس برای آنکه این تخیّل به خواننده منتقل شود، یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار را در کلام ذکرمی‌کنند؛ مثل دست روزگار که در آن مشبّه، یعنی روزگار همراه با یکی از ملائمات مشبّهٌبه (انسان) که دست باشد، آمده است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷٤):

«با غروب این دلِ گرفته مرا
می‌رساند به **دامن دریا**»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٥٤)

در بند بالا دریا به انسانی تشبیه شده است که دارای دامن است.

«آمدنی داشت چنان **رقص‌دود**
مست که نه! مست‌تر از مست بود»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤۷۱)

همچنین در این مثال نیز دود به انسانی تشبیه شده که می‌رقصد.

تشخیص

تشخیص در زیرمجموعهٔ استعارهٔ مکنیه قرار می‌گیرد؛ یعنی استعارهٔ مکنیه‌ای است که مشبّهِ محذوف آن، جاندار است. اصطلاح استعارهٔ مکنیه از اصطلاح تشخیص عام‌تر است و نسبت این دو با هم عموم و خصوص است؛ یعنی هر تشخیصی استعارهٔ مکنیه است؛ امّا بعضی استعاره‌های مکنیه، تشخیص هستند و برخی نیستند. «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر، در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد و در

نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حیات است و این مسأله ویژهٔ شعر نیست؛ در بسیاری از تعبیرات مردم عادّی نیز می‌توان نشانه‌های این‌گونه تصرّف در طبیعت و اشیا را جستجو کرد؛ امّا این استعداد در هر کسی حدّی و مرزی دارد. بسیاری از شاعران هستند که طبیعت را وصف می‌کنند، امّا کمتر کسانی از آن‌ها می‌توانند این وصف را با حرکت همراه کنند.» (نورایی، ۱۳۹۱: ۲۹):

«زودتر از من
رنگم
در را می‌گشاید»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۱۲۸)

در بند بالا به رنگ، شخصیّت انسانی داده شده است و شاعر رنگ را انسانی تصوّر کرده‌است که در را باز می‌کند.

«**دیوار**
ای قامت بلند
آیا زبان آجری تو؟
در بند بند سیمان
محصور مانده است»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۷۸)

در مثال بالا نیز دیوار، با آوردن «ای» مورد خطاب قرار گرفته شده و از این طریق به دیوار شخصیّت انسانی داده شده است.

استعاره نه تنها اندیشهٔ شاعر را تجسّم می‌بخشد، بلکه شعر را به چند معنایی می‌اندازد(احمدی،۱۳۷٤: ٤۳٦) و این امر، مخاطب را لحظه‌ای به درنگ وامی‌دارد و همین درنگ است که به زیبایی شعر و در نتیجه لذّت می‌انجامد؛ منتها شاعر باید مراقب باشد این درنگ به طول نینجامد و این امر به دست نمی‌آید، مگر در سایهٔ حسّی بودن رابطهٔ موجود در استعاره. درنگ بسیار خواننده را به ملالت می‌افکند و همین از ارزش شعر می‌کاهد. بهمنی تلاش کرده استعاره‌هایش به حس نزدیک باشد تا اهل شعر بتوانند به راحتی آن را درک نمایند. وی در ساخت استعاره‌هایش به فکر اظهار فضل و باریک‌بینی ذهنی‌اش نبوده و فقط قصد داشته است ذهنیّاتش را محسوس و به خواننده منتقل سازد. خود شاعر به آوردن پی‌درپی استعاره و تشبیه معتقد نبوده، چون می‌دانسته است اگر در کاربرد این دو شیوه افراط کند، درک اشعارش دشوار می‌شود؛ امّا با وجود این باز هم این دو عنصر به نسبت سایر عناصر، برجسته‌ترین عناصر به کار رفته در اشعارش هستند.

در همهٔ زبان‌ها در بخش عمدهٔ عباراتی که به چیزهای بی‌جان مربوط می‌شود، به گونه‌ای استعاری از اعضای بدن و از حواس و احساسات انسانی استفاده شده است؛ از همین روست که در اشعار فارسی نیز چنین نمونه‌هایی را می‌توان ذکر کرد؛ مصداق این نوع استعارات در اشعار بهمنی، چشم‌گیر و فراوان است؛ مانند پای کوه (بهمنی،۱۳۹۰: ٤٥۲)، دهان زخم (همان: ۳۹٥)، شانهٔ شعر (همان: ۱۳۹)، پلک سفره (همان: ۱٤۸)، رگ ماجرا (همان: ۳۲٤)، پای دل (همان: ٤۲۰)، صورت حوله (همان: ۷٦٦)، دامن دریا (همان: ٤٥٤).

میزان قراردادی یا نو بودن استعاره نیز همواره مورد توجّه است. مواردی از استعاره‌های اشعار بهمنی، کاملاً قراردادی و متعارفند؛ یعنی شاعر ویژگی‌های جدیدی به آنها نمی‌افزاید؛ مانند ماه، خورشید پنهان، حوّا، آیینه و... که همگی استعاره از معشوق هستند و این واژه‌ها مواردی هستند که پیش از بهمنی نیز به وفور در ادبیّات ما به کار رفته‌اند و زیبایی خاصّی را به اشعار وی نمی‌بخشند؛ زیرا در این موارد نوآوری صورت نگرفته است؛ امّا در سایر

موارد با استعاره‌هایی کاملاً نو روبه‌رو می‌شویم که شاعر در آن‌ها جنبه‌ای دیگر از یک پدیده را مورد توجّه قرار می‌دهد؛ مانند دکمه‌های آتش (بهمنی،۱۳۹۰: ١٦٥)، پلک سفره (همان: ١٤٨)، زبان مسلسل (همان: ۳۱۸)، جگر اعتماد (همان: ۳۵۹)، گوش تلفن (همان: ٧٦٤)، بهت جادو (همان: ٥٦٦)، مخدّر (همان: ٤٨) که به عنوان استعاره از معشوق به کار رفته است.

استعاره در شعر بهمنی بر اساس گفتار روزمرّهٔ فارسی‌زبانان و به همان صورت قراردادی به کار گرفته شده است؛ امّا در بیشتر موارد استعاره‌های جدید به چشم می‌خورد؛ این به آن معناست که استعاره‌های قراردادی قادر به بیان آنچه در ذهن شاعر می‌گذرد، نبوده یا شاعر به عمد خواسته است جنبه‌ای دیگر از یک پدیده را به ما بشناساند و یا به خلق معناهای تازه با استفاده از استعاره بپردازد.

مجاز

مجاز یعنی «کاربرد واژه، در غیر معنی اصلی و ماوُضِعَ‌لَه که برای رسیدن به معنی مجازی و عدول از معنی حقیقی باید مناسبتی یا علاقه‌ای بین معنی حقیقی و معنی مجازی وجود داشته باشد تا ذهن بتواند به مفهوم مورد نظر شاعر برسد» (اشرف‌زاده، علوی‌مقدم، ۱۳۷۹: ۱۲۸) و باید قرینه‌ای وجود داشته باشد که مانع از ارادهٔ معنی حقیقی خود باشد (شمیسا، ۱۳۸۷: ٨٦) اگر علاقهٔ مذکور، علاقهٔ مشابهت باشد، مجاز، استعاره است و اگر غیر مشابهت باشد مجاز مرسل است.

علاقه‌های مجاز عبارتند از: علاقهٔ حال و محل یا ظرف و مظروف، علاقهٔ کلیّت و جزئیّت، علاقهٔ سبب و مسبّب، علاقهٔ آلیّت، علاقهٔ مادّیّت، علاقهٔ ماکان (آنچه بوده است)، علاقهٔ مایکون (آنچه خواهد شد)، علاقهٔ تضاد و علاقهٔ قوم و خویشی.

«مردان این قبله کجا رفتند؟
دیری‌ست این سؤال،
ورد زبان **شهر و دهات** است»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۲۱)

شهر و دهات: مجاز به علاقهٔ حال و محل، به معنی مردم شهر و دهات است.

«گشتم تمام کوچه‌ها را یک **نفس** هم نیست
شاید که بخشیدند دنیا را به ما امشب»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۹۳)

نفس: مجاز به علاقهٔ لازم و ملزوم، به معنی انسان به کار رفته است.

مجاز در اشعار محمّدعلی بهمنی از بسامد قابل‌توجّهی برخوردار نیست و تنها ۷ مورد کاربرد دارد که از این تعداد، ۳ مورد با علاقهٔ ماکان بوده و بقیه با علاقه‌های جزء و کل، سبب و مسبّب، لازم و ملزوم و حال و محل به کار رفته‌اند.

کنایه

یکی دیگر از بحث‌های علم بیان که در زندگی روزمرّه و کلام ادبی بسیار با آن سر و کار داریم، بحث کنایه است. «کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است؛ امّا در علم بیان عبارت است از ایراد لفظ و ارادهٔ معنی غیرحقیقی آن، به صورتی که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد و فرق اصلی بین استعاره و کنایه نیز در همین است؛ زیرا در استعاره قرینهٔ صارفه وجود دارد تا ذهن را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند، ولی در کنایه چنین قرینه‌ای وجود ندارد.» (اشرف‌زاده، علوی‌مقدم، ١٣٨٦: ۱۳۳)

«دلخسته سوی خانه تن خسته می‌کشم
وایـــا از این **حصـار دل‌آزار** خسته‌ام»
(بهمنی،۱۳۹۰: ٥٦)

حصار دل‌آزار: کنایه از دنیا

«یـا نـه! تو هم با هر بهانه **شانه خالی کـن**
از من، من این بر شانه‌ها بار گران ای دوست»
(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٢٥)

شانه خالی کردن: کنایه از در رفتن از زیـر کـار و مسئولیّت کنایه‌های به کار رفته در اشـعار محمّـدعلی بهمنی دو نوع است: ۱ـ کنایه‌های زبانی ۲ـ کنایه‌هـای قاموسی و سنّتی. کنایه‌های زبانی کنایـاتی هسـتند کـه در زبان و در میان عموم رواج دارد. کنایه‌هـای زبـانی یا به تعبیری کنایه‌های مردمی (کـزّازی، ۱۳۸۱: ۱۷۲)، به هر شیوه‌ای که به کار برده شوند، تغییر نمی‌کننـد و همواره یکسان مـی‌ماننـد. ایـن کنایـه‌هـا وارد حـوزهٔ ادبیّات نمی‌شوند و بیشتر کاربرد زبانی دارند تا کاربرد ادبـی (سـنچولی، ۱۳۹۱: ۱۲۰). در برخـی مـوارد محمّـدعلی بهمنـی تغییراتـی در کـاربرد و سـاختار کنایه‌های زبانی به‌وجود آورده است؛ بـه عنـوان مثـال کنایهٔ «زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد» را به صورت زیر درآورده و با جابه‌جایی در ارکان جمله بـر ابهـام آن افزوده و ظرفیّت حسّی تازه‌ای به فضای شعر القـا کرده است:

«آنـجا که زبان سرخ است سر سبز نمی‌ماند
بـا این همه سبز من جز سرخ نمی‌خوانـد»
(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۳۹)

کاربرد کنایه‌های زبانی در شعر بهمنـی بالاسـت و می‌توان گفت تقریباً تمام کنایات به کار رفته در اشعار وی که چندان چشم‌گیر هم نیستند، از نوع زبانی‌اند.

نوع دیگر کنایه، کنایه‌های قاموسی و سنّتی اسـت، کنایاتی که در فرهنگ لغت نیز وجود دارد و ذهن بـه محض شنیدن آن‌ها از معنای نزدیـک بـه معنـای دور منتقل می‌شود (سـنچولی، ۱۳۹۱: ۱۲۲). ایـن کنایـات به علّت استعمال بیش از حد، دیگر خیال‌انگیز نیستند و ارزش شعری ندارند. این نوع کنایـه نیـز در اشـعار بهمنی به‌کار رفتـه اسـت؛ ماننـد نقـش بـر آب بسـتن (بهمنی،۱۳۹۰: ۸۵)، یک دست بی‌صدا بـودن (همـان: ۳۵۵)، شانه خالی کردن (همان: ٤٢٥). به نظر می‌رسد چنین کنایه‌هایی جنبهٔ تزئینی دارند و یا شاید به قصـد تأکید و تثبیت مطلب در ذهن خواننده گفته شـده‌انـد. در این گونه کنایات، معنی آن چنـان قـوی اسـت کـه ذهن به معنی حقیقی منتقل نمی‌شود، بلکه مستقیماً به معنای مجازی و یا همان معنی کنایی متوجّه می‌گردد. چنین کنایه‌هایی هرچند در اوّلین کاربردشـان غرابـت داشته‌اند، امّا بر اثر تکرار از میزان زیبایی آنهـا کاسـته شده است.

هرچه رابطهٔ میـان حلقـه‌هـای معنـای ظـاهری و کنایی ساده‌تر باشـد و خواننـده زودتـر آن را دریابـد، کنایـه هنـری‌تـر خواهـد بـود و مـتن را آراسـته‌تـر خواهـد سـاخت. بهمنـی در تمـام کنایـات خـود بـه سادگی و کوتـاهی حلقـه‌هـای معنـایی توجّـه داشـته اسـت؛ بـه ایـن دلیـل عبـارات کنـایی وی رواننـد و خواننده در فهم آن‌ها دچار مشکل نمی‌شـود و بیشـتر از خواندنشان لذّت می‌برد؛ چون هـم او را بـه انتظـار می‌رساند و هم به تأمّل طولانی وانمی‌دارد؛ چیزی کـه تلاش ذهنی مخاطب را می‌گیرد و از ارزش و منزلـت شعر کم می‌کند.

ایهام

صـنعت ایهـام را تخییـل و تـوهیم و توریـه نیـز می‌گویند. سه کلمهٔ اوّل در لغت به معنی، به گمـان و وهـم افکنـدن و توریـه بـه معنـی سـخنی را پوشیده داشـتن و در پـرده سـخن گفـتن اسـت و در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دو

معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (همایی، ۱۳۸٤: ۲٦۹).

«بس که سنگین است بار گریه‌ها بر دوش چشم
جـــــان فریـــــادی ندارد مردم **خاموش** چشم»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۳٥٦)

در این بیت فریاد نداشتن و صفت خاموش، مفهوم «انسان» را به ذهن می‌رساند و اضافه شدن آن به «چشم» مردمک را فرایاد می‌آورد.

ایهام تناسب

ایهام تناسب نیز آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، امّا در معنی دیگر تناسب داشته باشد.

«**ویـــرانه**نشینم من و **بیت** غـزلم را
هـرگز نفروشم به دوصد **خانهٔ** آباد»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۹٦)

در اصل منظور از بیت، بیت غزل است؛ ولی معنای دورش، با ویرانه و خانه ایهام تناسب دارد.

بهمنی در آوردن ایهام اصلاً اصرار نمی‌ورزد و اجازه می‌دهد که این مورد از صور خیال هر جا که لازم و ضروری باشد، خودش جایش را در میان اشعار پیدا کند، به همین دلیل دریافت ایهام شعر وی آسان است؛ نه فقط خواننده را خسته نمی‌کند، بلکه به شعر زیبایی نیز می‌بخشد. نگارندگان این نوشتار در جستجوی خود در اشعار بهمنی، دو نمونه ایهام، یکی از نوع ایهام و دیگری ایهام تناسب یافتند.

حس‌آمیزی

یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیّل در جهت لغات و تعبیرات مربوط به هر حس انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد. حس‌آمیزی در لغت یعنی درآمیختن حواس و در اصطلاح گونه‌ای مجاز است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود. دیدن رنگ یا اندازه یا هیأت ظاهری هر چیز، کار حقیقی حسّ بینایی است؛ امّا دیدن عطر، شنیدن رنگ و جیغ بنفش کاربردی است مجازی از حواس بینایی و شنوایی برای ادراک پدیده‌هایی که در حوزهٔ آن حواس واقع نیستند. در ادبیّات فارسی حسّ بینایی بیش از سایر حواس در حس‌آمیزی مورد استفاده قرار گرفته و وسیع‌ترین ترکیبات از آمیزش رنگ‌ها با حواس دیگر حاصل شده است. حس‌آمیزی را می‌توان گونه‌ای مجاز به علاقهٔ مجاورت و یا علاقه‌ای دیگر نامید؛ چراکه واژه در غیر معنی خود به کار رفته است. (نورایی، ۱۳۹۱: ۱٦۱)

«دلـــت می‌آید از **زبـــانی ایـــن همه شیرین**
تو تنها **حرف تلخی** را همیشه بر زبان آری»

(بهمنی،۱۳۹۰: ٤۰٦)

زبان شیرین و حرف تلخ ترکیباتی هستند که در آن‌ها شاعر دو حس را با یکدیگر تلفیق کرده و در کنار هم قرار داده است. در مورد اوّل حسّ بینایی و چشایی و در مورد دوّم حسّ شنوایی و چشایی در کنار هم قرار گرفته و با هم آمیخته شده‌اند.

«**جرعه خوابی**
بـه خمارین پلک‌هـا»

(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۷)

کاربرد حس‌آمیزی در شعر به لحاظ ساختار لفظی گونه‌هایی چندگانه دارد و ما در اشعار مورد بررسی خود سه نوع از آن نمونه‌هایی را که مورد استفادهٔ محمّدعلی بهمنی قرارگرفته است، یافته‌ایم.

اسناد مجازی: گاه شاعر از طریق به‌کار بردن افعال مربوط به حواس به صورت اسناد مجازی برای حسّ دیگر، اقدام به ایجاد ترکیب حسّ آمیخته می‌کند. در میان موارد به‌کار رفته در اشعار محمّدعلی بهمنی تنها دو مورد مصداق این نمونه یافت شد: از کنایهٔ تلخش چشیده‌ام (بهمنی،١٣٩٠: ٧١٧)، با چشماتون حرف می‌زنین (همان: ٣٠٢).

ترکیب وصفی: کاربرد حس‌آمیزی گاه به صورت ترکیب وصفی دو کلمه از متعلّقات حواس با هم به صورت یک واژهٔ مرکّب نمودار می‌شود. این مورد در اشعار بهمنی بسامد بالاتری را به خود اختصاص داده است؛ مانند حرف تلخ (بهمنی،١٣٩٠: ٤٠٦)، خواب شیرین (همان: ٨٢)، ترس زرد (همان: ٣٢٠)، جان شیرین (همان: ٤٢٨)، روزای همیشه شیرین (همان: ٢٨٣)، خواب‌های معطّر (همان: ٥٤١).

البتّه گاه این ترکیبات از پیوند میان یک پایهٔ حسیّ و یک پایهٔ انتزاعی ایجاد شود که در این صورت ابهام و شگفت‌انگیزی استعارهٔ حسّ آمیخته به مراتب بیشتر می‌شود؛ مانند زنگ حواس (بهمنی،١٣٩٠: ١٢٥) که حواس یک پایهٔ انتزاعی ترکیب است و ترس زرد (همان: ٣٢٠)، جان شیرین (همان: ٤٢٨)، خواب‌های معطّر (همان:٥٤١).

حس‌آمیزی در بافت جمله: نوع دیگری از حس‌آمیزی در بافت جمله کاربرد یافته است.در این صورت تفکیک اجزای اصلی حس‌آمیزی قدری دشوارتر است؛ ولی با توجّه به عنصر اساسی ابهام در هنر نوین و تغییر درجهٔ اقناع خوانندگان شعر نو نسبت به علاقه‌مندان شعر کلاسیک به‌ویژه سبک خراسانی در اینکه هر چه درک شعر دشوارتر شود و تعمّق بیشتری را بطلبد، هنری‌تر و برتر است، از نمونه‌های متعالی‌تر حس‌آمیزی محسوب می‌شود. این مورد نیز در اشعار بهمنی به کار رفته است؛ نمونه‌هایی از این قبیل: زلال همین سخن‌ها بود (بهمنی،١٣٩٠: ٤١٤)، عشق بنوشانیم (همان: ٤٥٧)، خواب و خیالی بنوشدم (همان: ٥١٣)، تکرار بوی بدی دارد (همان: ٦٧٦)، امروز چه طعمی دارد (همان: ٧٩٧).

در قلمرو استعاره‌های حسّ آمیخته، حسّ بینایی از میان سایر حواس امکان بیشتری برای آفرینش تصویرهای ناب دارد. این حس برای خود تعلّقاتی دارد که یکی از مهم‌ترین متعلّقات قابل‌درک آن رنگ است. عنصر رنگ در وصف‌های مادّی و تصویرهای حسّ آمیخته‌ای که دو سوی آن را حواس ظاهر ساخته‌اند، بسیار کاربرد دارد؛ برای نمونه وصف‌های شعری در شعرهای سبک خراسانی از پدیدهٔ رنگ بسیار بهره گرفته‌اند (شفیعی کدکنی، ١٣٦٦: ٢٨٠). بهمنی موارد چشمگیری از این نمونه را در اشعار خود به کار برده است؛ مانند ترس زرد (بهمنی،١٣٩٠: ٣٢٠)، صدای سبز (همان:٢٩٣)، صدای آبی (همان)، صدای سرخ (همان).

تضاد

تضاد در لغت به معنای دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضدّ یکدیگر بیاورند، مانند: روز و شب، زشت و زیبا، سخت و سست و امثال آن:

«ساده بگم دهاتی‌ام
اهل همین نزدیکیا
همسایهٔ **روشنی** و هم‌خونهٔ **تاریکیا**
هنوز همون **دهاتی**‌ام
با همه **شهری** شدنم»

(بهمنی،١٣٩٠: ١٨٧)

در این نمونه، واژه‌های روشنی/ تاریکی و دهاتی/ شهری در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند.

«قصهٔ من **واقعیه،** گُم می‌شه
میون این قصه‌های **خیالی**»
(بهمنی،۲۳۳:۱۳۹۰)

در این نمونه نیز واقعی / خیالی در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند.

به طور کلّی تضاد به گروه‌های متنوّعی تقسیم می‌شود که هر یک از این گروه‌ها در مجموعه اشعار بهمنی با شدّت و ضعف دارای نمونه‌هایی هستند که در این قسمت پس از توضیح مختصری از این گروه‌ها نمودها و میزان پرداختن به آن‌ها را در اشعار بهمنی عنوان خواهیم ساخت.

تضادّ وجودی: این تضاد بین کلماتی است که وجود یکی وابسته به عدم دیگری است؛ به عبارت دیگر در این نوع از تضاد، مفهوم یکی از واژه‌ها خودبه‌خود مفهوم واژهٔ مقابل را نفی و رد می‌نماید و بین آن‌ها درجات دیگری نمی‌توان در نظر گرفت؛ حدّ وسطی بین این دو واژه وجود ندارد (ابرهیمی و یوسفی، ۱۳۹۱: ۱۳٦)؛ یعنی حالت سوّمی غیر از این دو حالت نیست. این نوع از تضاد بیشترین کاربرد را در تمامی دفترهای بهمنی به خود اختصاص داده است. نمونه‌های به‌کار رفته از این قرارند: شب / روز (بهمنی،۱۳۹۰: ٤۰۸)، گم / پیدا (همان)، تازه / کهن (همان:۳٦۷)، زوال / کمال (همان:٤٤۰)، رسیده / کال (همان:٤۳٦)، آبادی / ویرانه (همان:٤۳۰)، گرمی / سردی (همان:۳٥۸)، بله / نه (همان:٤۳۷)، واقعیّت / خیال (همان:۲۳۳)، تاریک / روشن (همان:۳۱٥)، زنده / مرده (همان:۳٦٤)، دهاتی / شهری (همان:۱۸۷)، جنون / دانایی (همان:٤۹٤)، مستی / هوشیاری (همان:٤۷۲)، توقف / رهگذر (همان:٤۹۷)، دروغ / راست (همان:٦۰۹)، خواب / بیدار (همان:٦۱۹)، رسیده / نارس (همان:٥٤٤)، پُر / خالی (همان:۷۰٦)، شکّ / یقین (همان:۷۲۰).

تضادّ وارونه: تضادّی را وارونه نامند که در آن تضادّ بین مفهوم یک واژه و واژهٔ دیگر، در مورد عکس آن‌ها نیز صدق کند (ابرهیمی و یوسفی، ۱۳۹۱: ۱۳٦). در اشعار بهمنی این نوع تضاد نیز مورد استفاده قرار گرفته است؛ امّا نه به صورت گسترده. نمونه‌های به کار رفته از این قرارند: شفق / فلق (بهمنی،۱۳۹۰: ٤۳۹)، زمینی / آسمانی (همان:٤۱۲)، قلّه / درّه (همان:۳۷۱)، بلن‌ترین / کوتاه‌ترین (همان:۱۷٦)، کاه / کوه (همان:٤۰۸)، آغاز / پایان (همان:۳۳٦)، حضیض / اوج (همان:٤۷٥)، ابتدا / انتها (همان:٦۱۱)، طلوع / غروب (همان:٦۲٦)، سرفراز / خم شده (همان:٦٤٤).

تضادّ جنسیّتی: در این دسته، دو جنس از یک گروه در مقابل هم قرار می‌گیرند. باید توجّه شود که حتماً آن دو جنس از یک گروه باشند و در دو دستهٔ متفاوت قرار نگیرند. اگرچه ممکن است آن دو جنس در واقع ضدّ هم نباشند و مناسباتی نیز با هم داشته باشند، امّا می‌توانند از نظر جنسی ضدّ هم باشند؛ مثل زن و مرد که هر دو از گروه انسان هستند یا پدر و مادر که هر دو از گروه والدینند (همان:۱۳۸). نمونه-های به‌کار رفته در اشعار بهمنی از این قرارند: زن / مرد (بهمنی،۱۳۹۰: ۳۲۲) که هر دو از جنس انسان‌ند، نر / مادّه (همان:۳۹۱) که هر دو از جنس جانداران‌ند و به نوعی با واژهٔ زن و مرد دارای مناسبات نسبی هستند، جوان / پیر (همان:٤٥۰) که از جنس انسان‌ند و شیطان / فرشته (همان:٦۱۱) نیز که از جنس ملائک هستند.

تضادّ معنایی: در این گروه کلماتی قرار می‌گیرند که معنی آن‌ها در اصل ضدّ هم است؛ یعنی همیشه و تحت هر شرایطی آن واژگان، معنایی ضدّ هم دارند. می‌توان فعل‌های منفی را در این گروه قرار داد. در این نوع تضاد مصدر و شروع دو کلمهٔ ضدّ هم از

یک نقطه است؛ ولی هر کدام در جهتی خلاف دیگری حرکت می‌کند؛ به‌عبارت دیگر اصل آن دو کلمه از یک منشأ است، با دو حرکت کاملاً ضد یکدیگر (همان، ۱۳۸). کاربرد نمونه‌هایی از این دست نیز در اشعار بهمنی چشمگیر است. در این قسمت به چند نمونه اشاره می‌کنیم: نیستم / هستم بهمنی،۱۳۹۰: ۹۷)، آشنا / ناشناس (همان:۳۲۹)، می‌شود / نمی‌شود (همان: ۳۵۸)، هست / نیست (همان:٤٦۹)، گوش کن / گوش مکن (همان: ۵۰۵)، باد / مباد (همان:٤۸۰)، باور/ ناباور (همان: ٦۰۲)، رسیدیم / نرسیدیم (همان: ٦۰۷)، می‌آید / نمی‌آید (همان: ٦۲٤)، بود / نبود (همان: ۵۱٤)، به یادم هست / به یادم نیست (همان:۵۲٤)، باشم/ نباشم (همان:٦۳۱).

تضادّ رفتاری: برخی از رفتارها ضدّ هم هستند و در مقابل هم قرار می‌گیرند؛ در پی آن کاربرد واژه-هایی که بیانگر آن رفتارها هستند نیز ضدّ همند؛ به-عبارت دیگر عملی خلاف عمل دیگر است؛ مثلاً خنده / گریه و یا تمام فعل‌هایی که ضدّی به‌جز منفی خود دارند، مثل خوابید / بیدار شد. در تمام اینگونه تضادها رفتارهایی سر می‌زند که با هم ضدیّت دارند. این تضاد هنگامی بین مفاهیم دو واژه ایجاد می‌شود که آن دو واژه در دو انتهای طیفی از مفاهیم مربوط به هم، امّا درجه‌بندی شده قرار گیرند (همان: ۱۳۹). فرق این نوع با تضادّ وارونه در این است که در این نوع تضاد، نوعی درجه‌بندی نیز بین متضادها مشاهده می‌شود. نمونه‌های تضادّ رفتاری در شعر بهمنی از این قرارند: تلخ / شیرین (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۸۸)، شادی / غم (همان:۲۲۱)، خار / گل (همان: ۲۸۳)، خواب / بیداری (همان:۲۹٦)، خنده / ناله (همان:٤۵۹)، آرامش / خشم (همان:٤۹۹)، جوان‌تر / پیرتر (همان:۷۱۸).

تضادّ یک‌جانبه: تضادّی است بین دو واژه که یکی از آن‌ها بر دیگری تأثیرگذار است؛ به‌عبارت دیگر، در این نوع تضاد همواره یکی از کلمات بر دیگری تأثیر منفی دارد و همین رابطهٔ منفی است که باعث ایجاد رابطهٔ تضاد می‌شود؛ زیرا یکی از آن‌ها نابودکنندهٔ دیگری است و می‌تواند آن را از بین ببرد (همان، ۱۳۹). این نوع از تضاد در اشعار بهمنی تنها یک نمونه کاربرد داشته است: یخ / آفتاب (بهمنی،۱۳۹۰: ۵۰۹)

به‌طور کلّی تضاد در اشعار بهمنی بسامد بسیار بالا و چشمگیری دارد؛ بخش اعظم تضادهای به کار رفته در اشعار وی مربوط به دفترهایی است که در سال ۱۳٦۹ سروده شده است. ۵۷ مورد از کلّ تضادها در ٦ دفترِ سروده شده در این سال به‌کار رفته‌اند و باز هم همانطور که در موارد پیشین عنوان شد، در غزلیّات این شاعر، بیشتر از اشعار نیمایی‌اش به این آرایه توجّه شده است. می‌توان گفت تضاد در این اشعار تا حدّی برگرفته از محیط طبیعی شاعر و محلّ زندگی وی نیز هست و از شرایط طبیعی محیط شاعر ـ مثلاً هم‌جواری دریا و بیابان خشک ـ تأثیر مستقیم پذیرفته است؛ برای مثال می‌توان گفت تضاد و تناقض موجود در طبیعت جنوب موجب شده است تا این شاعر از این آرایه در اشعارش به صورت برجسته استفاده کند.

پارادوکس

منظور از پارادوکس تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند مثل سلطنت فقر، نمونهٔ اینگونه تصویرها را در شعر فارسی و در همهٔ ادوار می‌توان یافت در دوره‌های نخستین شعر فارسی اندک و ساده هستند و در دورهٔ گسترش عرفان (چه نظم و چه نثر) نمونه‌های بسیار دارد و در سبک هندی نیز از بسامد بالایی برخوردار است (نورایی، ۱۳۹۱: ۱٦۳):

«مـــی‌شود و نمـــی‌شود **باور ناباور** من
گـرمی دست ناکسان سردی خنجر نشود»
(بهمنی،۱۳۹۰: ۳۵۸)

در ترکیب باورناباور هـر یـک از دو قسـمت ترکیب دیگری را نقض و رد مـی‌کنـد و ایـن حالـت است که پارادوکس را ایجاد می‌کند.

«مـــن که در آیینه کـــاویدم و باور دارم
حلّ لاینحل این گمشده جدول با اوست»
(بهمنی،۱۳۹۰: ٤٨٨)

در حلّ لاینحل نیز دو طـرف ترکیـب یکـدیگر را نقض می‌کنند.

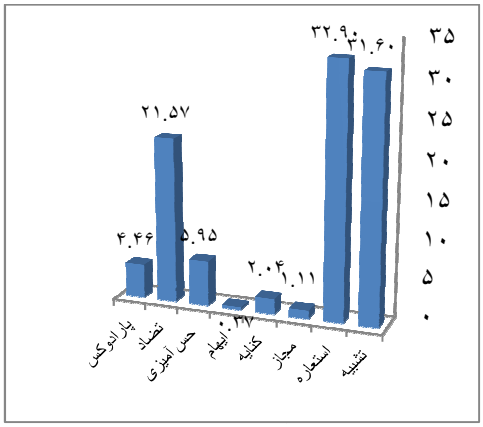
متناقض‌نما یا پارادوکس در اشعار بهمنـی بـه دو شیوه به کار رفته است: ۱- متناقض‌نمـا بـه صـورت تعبیر، ۲- متنـاقض‌نمـا بـه صـورت ترکیـب. گـاهی متناقض‌نما و خلاف‌آمد عادت در مفهوم یک مصراع یا بیت به صورت عبارت یا تصویر و تعبیـر بـه‌کـار می‌رود؛ این نوع تصاویر نسبت بـه متنـاقض‌نماهـای ترکیبی ارزش هنـری بیشـتری دارد (گلـی و بـافکر، ۱۳۸۷: ١٤٣). بیش‌از نیمی از متناقض‌نماهای اشـعار محمّدعلی بهمنی از این نـوع اسـت؛ ماننـد، قفسـی هست که می‌خواهدم آزاد (بهمنی،۱۳۹۰: ۳۹٦)؛ مـن در سکوت نیز صدا را شناختم (همان:۳۵۵)؛ سکوت تنها جواب توست (همان:۷۷)؛ آرامشی دوبـاره مـرا رنج مـی‌دهـد (همـان:۳۹٤)؛ در جمـع تـازهٔ اضـداد (همان:٤٥٩)؛ تلخـی مـی بهـر تـو شـیرین‌تـر اسـت (همان:٤٧٢)؛ بی‌سایه‌تر ز خویش حضوری ندیـده‌ام (همان:٤٩٠)؛ آرامشی بـه خشـم تـو دیـروز دیـده‌ام (همان:٥١٦)؛ کور در این منظره‌ها چشم‌چرانی بکند (همـــان:٥١٥)؛ آن‌قـــدرها ســـکوت تـــو را گـــوش می‌دهم (همـان:٦٢٧)؛ شـعر خروشـی‌سـت در نهـاد سکوت (همان:۷۲۸)؛ ببین چه نرم‌تن است این تـن، این تن سنگی (همان:٥٩٩)؛ سکوت از جنس فریـاد است این‌جا (همان:٥٩).

در متناقض‌نماهای ترکیبی دو روی یک ترکیـب بـــه لحـــاظ مفهـــوم یکـــدیگر را نقـــض مـــی‌کننـــد (شـفیعی‌کـدکنی، ۱۳۷۱: ٥٤). بهمنـی ایـن نـوع از متناقض‌نما یا پارادوکس را نیز در اشـعارش بـه‌کـار برده است؛ ولی با بسامد کـم‌تـری نسـبت بـه مـورد پیشین؛ نمونه‌های این کـاربرد از ایـن قرارنـد: بـاور ناباور (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۵۸)، آرامش طوفان (همـان: ۳۳٦)، بی‌خوابی عمیـق (همـان: ٣٦)، حـلّ لاینحـل (همان: ٤٨٨)، بارانی بی‌ابر (همان: ٥٤١)، آفتابی بی-خورشید (همان)، تسلسل بـی‌تکـرار (همـان: ۳۲۵)، خالی پُر (همان: ٣٦٦)، گفتـهٔ ناگفتـه (همـان: ۷۰۸)، پرسش الکن (همان: ٦٧٨)، صفر هزارآفرین (همـان: ۷۲۹). در این ترکیبات به لحـاظ مفهـوم، تنـاقض و ناسازواری وجود دارد و اگرچه در منطق، چنین بیان نقیضی عیب محسوب مـی‌شـود، ولـی در هنـر اوج تعالی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۷).

بهمنی در اشعار خود متناقض‌نماهـای خاصّـی را به کار برده و اغلب از متناقض‌نماهـای تعبیـری بهـره گرفتـه اسـت. ایـن نـوع تعـابیر، ارزش هنـری و زیبایی‌شـناختی بیشـتری نسـبت بـه متنـاقض‌نماهـای ترکیبـی دارد. حـدوداً در سـاختار ظـاهری نیمـی از متناقض‌نماهای بهمنی (چـه تعبیـری و چـه ترکیبـی) تضاد به کار رفته و وجود آن سـبب شـده اسـت کـه خواننده به زودی متوجّه کلام متناقض و ناساز شود و تقریباً در نصف دیگر آن تضادی وجود ندارد.

جدول ۱. درصد کاربرد انواع هنجارگریزی معنایی در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی

	تعداد	درصد
تشبیه	۱۷۰	۳۱ .٦۰
استعاره	۱۷۷	۳۲ .۹۰
مجاز	٦	۱ .۱۱
کنایه	۱۱	۲ .۰٤
ایهام	۲	۰ .۳۷
حس‌آمیزی	۳۲	۵ .۹۵
تضاد	۱۱٦	۲۱ .۵۷
پارادوکس	۲٤	٤ .٤٦
جمع	۵۳۸	۱۰۰



نمودار۱. درصد کاربرد انواع هنجارگریزی معنایی در اشعار محمّدعلی بهمنی

بحث و نتیجه‌گیری

هنجارگریزی معنایی به شیوه‌های متفاوت در آثار شاعران مختلف به‌کار می‌رود. در اشعار محمّدعلی بهمنی از میان انواع هنجارگریزی، هنجارگریزی معنایی بیشترین بسامد و کاربرد را به خود اختصاص داده است و عناصری از قبیل تشبیه، استعاره، تضاد، حس-آمیزی به‌وفور در اشعار وی آمده است. البتّه این فراوانی در غزل‌های این شاعر معاصر که دفترهای *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*، *شاعر شنیدنی‌ست*، *چتر برای چه*، *من زنده‌ام هنوز* و *غزل فکر می‌کنم*، *پایانه* و بخشی از *امانم بده* و *فصلی دیگر* را در بر دارد، محسوس‌تر و جالب توجّه‌تر است.

همانطور که مشاهده می‌شود، پربسامدترین انواع این هنجارگریزی در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی، حوزهٔ تشبیه، استعاره و تضاد است و کم‌بسامدترین آن حوزهٔ ایهام است. نظم و روند خاصّی در به کار رفتن هنجارگریزی معنایی از نظر زمان سروده شدن دفترهای مختلف این شاعر وجود ندارد؛ امّا به‌طور کلّی در ۵ دفتری که در سال ۱۳٦۹ سروده شده‌است، تمامی عناصر بسامد بالاتری به نسبت سایر دفاتر دارند.

غالباً مهم‌ترین نوع تشبیه آن است که مشبّه، مشبّهٌ‌به و پیوند آن دو حسّی باشد. بهمنی از این شیوه بسیار استفاده کرده است. چون پیوندهای میان دو رکن تشبیه در اشعار وی غالباً حسّی‌اند، شعر وی به سهولت قابل فهم است و خواننده را برای درکش دچار مشکل و ناتوانی نمی‌سازد. بهمنی سعی کرده است از طریق جانبخشی به عناصر طبیعت و قرار دادن این عناصر در جایگاه مشبّهٌ‌به تشبیهاتش، جنبش و سرزندگی را به شعر و مفاهیم مورد نظرش القا کند؛ بنابراین بیشترین نقش را در تشبیهات وی عناصر زیبای طبیعت ایفا می‌کنند. تشبیهات بلیغ به‌کار رفته به صورت بسیار چشم‌گیر و برجسته، وارد تصاویر شعری شده‌اند. به‌طور کلّی بخش اعظم تشبیهات بلیغ به کار رفته در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی از نوع بلیغ اضافی هستند و این امر زیبایی تشبیهات این شاعر توانای معاصر را دوچندان ساخته است.

استعاره در شعر بهمنی بر اساس گفتار روزمرّهٔ فارسی‌زبانان بوده و به همان صورت قراردادی به کار گرفته شده است؛ امّا در بیشتر موارد استعاره‌های جدید به چشم می‌خورد؛ این به آن معناست که استعاره‌های قراردادی قادر به بیان آنچه در ذهن شاعر می‌گذرد، نیست یا شاعر به عمد خواسته است

جنبه‌ای دیگر از یک پدیده را به ما بشناساند و یا به خلق معناهای تازه با استفاده از استعاره بپردازد.

کنایه‌های به کار رفته در اشعار محمّدعلی بهمنی دو نوع است: ۱ــ کنایه‌های زبانی ۲ــ کنایه‌های قاموسی و سنّتی. بسامد کاربرد کنایه‌های زبانی در شعر بهمنی بالاست و می‌توان گفت تقریباً تمام کنایات به کار رفته در اشعار وی که چندان چشم‌گیر هم نیستند، از نوع زبانی‌اند.

وی در آوردن ایهام اصلاً اصرار نمی‌ورزد و اجازه داده است که این مورد از صور خیال هر جا که لازم و ضروری است خودش جایش را در میان اشعار پیدا کند؛ به همین دلیل دریافت ایهام شعر وی آسان است؛ نه فقط خواننده را خسته نمی‌کند؛ بلکه به شعر زیبایی نیز می‌بخشد. در اشعار بهمنی دو نمونه ایهام، یکی از نوع ایهام و دیگری ایهام تناسب یافت شد.

می‌توان گفت تضاد در اشعار بهمنی تا حدّی برگرفته از محیط طبیعی شاعر و محل زندگی وی نیز است. از میان انواع تضاد که در خلال مقاله به آن‌ها اشاره شد، بهمنی تضادّ وجودی را بیشتر از سایر موارد به کار برده است.

متناقض‌نما یا پارادوکس در اشعار بهمنی به دو شیوه به کار رفته است: ۱- متناقض‌نما به صورت تعبیر ۲- متناقض‌نما به صورت ترکیب. بهمنی در اشعار خود اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری که ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد، بهره گرفته است.

در قلمرو حس‌آمیزی، حسّ بینایی از میان سایر حواس امکان بیشتری برای آفرینش تصویرهای ناب دارد. این حس برای خود تعلّقاتی دارد که یکی از مهم‌ترین متعلّقات قابل‌درک آن، رنگ است. بهمنی موارد چشمگیری از این نمونه را در اشعار خود به کار برده است؛ مانند ترس زرد، صدای سبز، صدای آبی، صدای سرخ.

مجاز در اشعار محمّدعلی بهمنی از بسامد قابل‌توجّهی برخوردار نیست و تنها ۷ مورد کاربرد داشته که از این ۷ مورد ۳ مورد با علاقهٔ ماکان و بقیه با علاقه‌های جزء و کل، سبب و مسبّب، لازم و ملزوم و حال و محل بوده است.

منابع

احمدی، بابک(۱۳۷٤). *حقیقت و زیبایی*. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.

اشرف‌زاده، رضا و علوی‌مقدم، محمّد(۱۳۸٦). *معانی و بیان*. چاپ هفتم. تهران: سمت.

برگ‌بیدوندی، سهراب و عیسی‌وند، معصومه(۱۳۸٦). «بازتاب فرهنگ عامّه در آثار محمّدعلی بهمنی و حسین منزوی». *مجلّه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. شماره٦. صص ۸٦ ـ ٤۷.

بهمنی، محمّدعلی(۱۳۹۰). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

پورنامداریان، تقی(۱۳۷٤). *سفر در مه*. تهران: زمستان.

خلیلی جهانتیغ، مریم(۱۳۸۰). *سیب باغ جان*. چاپ اوّل. تهران: سخن.

سنچولی، احمد(۱۳۹۱). «کنایه در شعر نیما یوشیج». مجلهٔ تاریخ ادبیّات. شمارهٔ ۷۱. صص ۱۳۰ ـ ۱۱۷.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا(۱۳۷۱). *شاعر آیینه‌ها*. چاپ سوّم، تهران: آگاه.

_____(۱۳٦٦). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ سوّم. تهران: آگاه.

_____ (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. چاپ سوّم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس(١٣٨٧). *بیان*. چاپ سوّم. تهران: میترا.

صفوی، کوروش(١٣٧٣). *از زبان‌شناسی به ادبیّات*. ج اوّل: نظم. تهران: چشمه.

کزّازی، میرجلاالدّین(١٣٨١). *زیباشناسی سخن پارسی (بیان)*. تهران: نشر مرکز. کتاب ماد.

گلی، احمد و سردار بافکر (١٣٨٧). «*متناقض‌نمایی* (پارادوکس) *در شعر صائب*». *پژوهش‌های ادبی وابسته به انجمن زبان و ادبیّات فارسی*. تهران: شمارهٔ ٢٠. صص١٥٩ ـ ١٣١.

نورایی، الیاس(١٣٩١). *جادوی بیان در رنگین‌کمان سخن*، چاپ دوّم. تهران: یاردانش.

همایی، جلال‌الدّین(١٣٨٤). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ بیست و چهارم. تهران: هما.

یوسفی، محمّدرضا و ابراهیمی‌شهرآباد، رقیّه(١٣٩١). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». مجلهٔ فنون ادبی معاونت تحقیقات و فنّآوری دانشگاه اصفهان. شمارهٔ ٧. صص ١٥٦ ـ ١٢٩.