دو فصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صفحات ۴۰-۲۴.

تحلیل بلاغی مجموعه‌اشعار محمّدعلی بهمنی بر مبنای مؤلّفه‌های هنجارگریزی معنایی

غلامرضا سالمیان*، خاطره سلیمانی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۳/۲۹ تاریخ پذیرش:۱۳۹۴/۷/۱۴

The Reflection of Semantic Deviation in the Poems Collection of Mohammad Ali Bahmani

G. Salemin*, Kh. Solaymani**

چکیده

یکی از موارد برجسته‌سازی در شعر، هنجارگریزی معنایی است. در این نوع هنجارگریزی، شاعر بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، از دو روش همنشینی و جانشینی کمک می-گیرد. 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. محمّدعلی بهمنی را می‌توان در این زمینه از شعرای توانای معاصر به حساب آورد. در این پژوهش گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، پارادوکس و حس‌آمیزی در شعر بهمنی مورد کاوش و تحلیل قرار گرفته است. بر اساس نتایج به دست آمده درکلّ دفترهای شعری این شاعر ۵۳۸ مورد هنجارگریزی معنایی وجود دارد. از این ۵۳۸ مورد۱۷۷ مورد استعاره، ۱۷۰ مورد تشبیه، ۱۱۶ مورد تضاد، ۳۲ مورد حس‌آمیزی، ۲۴ مورد پارادوکس، ۱۱ مورد کنایه، ۶ مورد مجاز و ۲ مورد ایهام است. همانطور که مشاهده می‌شود، پر بسامدترین 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.

واژگان کلیدی: 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 cases, equivoque. 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: Mohammad Ali Bahmani, the Poems Collection of Mohammad Ali Bahmani, Foregrounding, Deviation, Semantic Devation.

مقدّمه

اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های شکولفسکی[1] روس و صورتگرایان چک، بویژه موکارفسکی[2] و هاورانک[3] دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناختند و بر این دو فرایند نام‌های خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری 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؛ غیر متعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶)

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 به کارگیری 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 غیر دستوری منجر می‌شود و خلّاقیّت هنری به شمار نخواهد رفت.

شفیعی کدکنی بدون اینکه صراحتاً دربارهٔ هنجارگریزی سخن گفته باشد، میان دو گونه 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. شفیعی کدکنی در این مورد «لوبیای چشم بلبلی» 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، ۴۸ نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۴)

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

زندگی‌نامهٔ 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. غزل-سرایان 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

1. V.Shklovsky
2. J. Mukarovsky
3. B.Havranek

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، ۱۳۸۶: ۵۲)

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؟

طغیانی و صادقیان (۱۳۹۰) در پژوهشی به بررسی انواع هنجارگریزی در مجموعه شعر «*از این اوستا*» پرداخته‌اند 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 به وجود می‌آورند، قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و ... در شعر می‌انجامد و تصویر-های 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 می-گیرد. یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه-های نامتعارف تجربه می‌کند؛ شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۷۴: 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 (۱۳۸۷: ۶۷) 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.» 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. به کارگیری مشبّه و مشبّهٌ‌به 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.

۲ـ ۱ـ ۱ـ اقسام تشبیه بر اساس ذکر یا حذف ارکان تشبیه

تشبیه مفصّل

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

«کاش می‌دونستی که مثل دل تو/ **اثیر کوه غروره** دل من» (بهمنی،۱۳۹۰: ۲۱۵)

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

تشبیه مجمل

اگر وجه شبه 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» (همان، ۴۴۳)

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 گفت و گویی با خیابان داشت» (بهمنی،۱۳۹۰: ۵۲)

در بند بالا ادات تشبیه، یعنی «مثل» آورده شده 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 وجه شبه 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: ۱ـ تشبیه بلیغ اضافی۲ـ تشبیه بلیغ اسنادی» (نورایی،۱۳۹۱: ۴۰):

تشبیه بلیغ اضافی

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

«تو آتشی و تمام من از تو شعله‌ور است/ نه من، که روشنی نسلم از شماست هنوز» (بهمنی،۱۳۹۰: ۶۲۳)

تشبیه بالا که خالی از وجه شبه 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 بر اساس 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 به طور کلّی مشبّه و مشبّهٌبهی را که از طریق حواسّ پنجگانه قابل ادراک باشند، حسّی می‌نامند؛ در غیر این صورت، مشبّه یا مشبّهٌبه عقلی خواهند بود.

محسوس به محسوس

«کلمات، آتشند/ می‌گوید و/ خاکستر می-شود/ کاغذ» (بهمنی،۱۳۹۰: ۵۶۵)

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

محسوس به معقول

«عابران/ چون لقمه‌های چرب/ و خیابان/ اشتهای باز» (بهمنی،۱۳۹۰: ۵۲)

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

معقول به محسوس

«خلاصه مثل مترسک گذشت زندگی من/ نشد که عرصهٔ پروازی از عقاب بگیرم» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۵۱۰)

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

معقول به معقول

«دیر سالی‌ست که در من جاری‌ست/ عاشقی نقلی استمراری ست» (بهمنی،۱۳۹۰: بهمنی،۱۳۹۰: ۴۳۳)

در نمونهٔ بالا «عاشقی» و «نقلی استمراری» به عنوان دو طرف تشبیه، هر دو عقلی هستند.

همانطور که گفته شد پربسامدترین عنصر هنجارگریزی در مجموعهٔ مورد نظر ما تشبیه است. غالباً مهم‌ترین نوع تشبیه آن است که مشبّه، مشبّهٌبه و پیوند آن دو حسّی باشد. بهمنی از این شیوه بسیار استفاده کرده است و چون پیوندهای میان دو رکن تشبیه غالباً حسّی‌اند، شعر وی به سهولت قابل فهم است و خواننده را برای درکش دچار مشکل و ناتوانی نمی‌سازد. دو سوی غالب تصاویری که بهمنی از طریق تشبیه می-سازد، محسوس است؛ ویژگی‌ای که به شعر ارزش هنری می‌بخشد؛ چراکه اینگونه تشبیهات حاصل دقّت در اشیا و تجربهٔ حسّی نویسنده است؛ البتّه باید گفت این حسّی بودن، همیشه ارزش هنری ندارد؛ ارزش هنری در تازه بودن و دور شدن و گریز زدن از هنجارهای طبیعی، پیوندی است که شاعر بین دو سوی تشبیه دیده است و میان خوانندگان و شاعران شناخته شده و تکراری است.

بهمنی سعی می‌کند از طریق جانبخشی به عناصر طبیعت و قرار دادن این عناصر در جایگاه مشبّهٌبهِ 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. وی در اکثر تشبیهات خود از آوردن وجه‌شبه خودداری کرده است تا از این طریق برای درک اشتراکات بین مشبّه و مشبّهٌبه اندکی خواننده را به تأمّل وادارد؛ امّا این تأمّل کوتاه، در درک مفاهیم و معانی زیبای اشعار وی خدشه-ای به وجود نیاورده و به سادگی تشبیهات آسیبی وارد نساخته است.

در اشعار مورد بررسی قرارگرفته، تشبیهات بلیغ به کار رفته به صورت بسیار چشم‌گیر و برجسته، وارد تصاویر شعری شده‌اند. تشبیه بلیغ، رساترین نوع تشبیه است که اگر به صورت ترکیب اضافی آمده باشد، از ارزش هنری بالاتری برخوردار است. به طور کلّی بخش اعظم تشبیهات بلیغ به کار رفته در مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی از نوع بلیغ اضافی است و این امر زیبایی تشبیهات این شاعر توانای معاصر را دوچندان ساخته است.

استعاره

به طور کلّی «استعاره تصویری است که اگرچه اساس اولیهٔ 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 قابل حدس 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، ۱۳۷۴: ۲۰۷):

«**اکسیرِ** من! نه اینکه مرا شعر تازه نیست/ من از تو می‌نویسم و این کیمیا کم است» (بهمنی،۱۳۹۰: ۴۶۰)

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: ۴۳۳)

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: ۱۷۴):

«با غروب این دلِ گرفته مرا/ می‌رساند به **دامن دریا**» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۵۴)

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

«آمدنی داشت چنان **رقص دود**/ مست که نه! مست‌تر از مست بود» (همان، ۴۷۱)

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 استعارّ 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، تشخیصند 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: ۱۲۶):

«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: ۷۶)

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،۱۳۷۴: ۴۳۶) 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 پی در پی 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: ۴۵۲)، دهان زخم (همان،۳۹۵)، شانهٔ شعر (همان، ۱۳۹)، پلک سفره (همان، ۱۴۸)، رگ ماجرا (همان،۳۲۴)، پای دل (همان،۴۲۰)، صورت حوله (همان،۷۶۶)، دامن دریا (همان،۴۵۴) و ... .

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: ۱۶۵)، پلک سفره (همان،۱۴۸)، زبان مسلسل (همان، ۳۱۸)، جگر اعتماد (همان، ۳۵۹)، گوش تلفن (همان، ۷۶۴)، بهت جادو (همان، ۵۶۶)، مخدّر (همان، ۴۸) که به عنوان استعاره از معشوق به کار رفته است و ... .

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 ماوُضِعَ لِه 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: ۸۶) 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 قابل توجّهی 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 رفته است.

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 غیر حقیقی 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، ۱۳۸۶: ۱۳۳)

«دلخسته سوی خانه تن خسته می‌کشم/ وایا از این **حصار دل‌آزار** خسته‌ام» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۵۶)

حصار دل‌آزار: کنایه از دنیا

«یا نه! تو هم با هر بهانه **شانه خالی کن**/ از من، من این بر شانه‌ها بار گران ای دوست» (همان، ۴۲۵)

شانه خالی کردن: کنایه از دررفتن از زیر کار و مسئولیّت

کنایه‌های به کار رفته در اشعار محمّدعلی بهمنی دو نوع است: ۱ـ کنایه‌های زبانی ۲ـ کنایه‌های قاموسی و سنّتی. کنایه‌های زبانی کنایاتی هستند که در زبان و در میان عموم رواج دارد. کنایه‌های زبانی یا به تعبیری کنایه‌های مردمی (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۷۲)، به هر شیوه‌ای که به کار برده شوند، تغییر نمی‌کنند و همواره یکسان می‌مانند. این کنایه‌ها وارد حوزهٔ ادبیّات نمی‌شوند و بیشتر کاربرد زبانی دارند تا کاربرد ادبی (سنچولی، ۱۳۹۱: ۱۲۰). در برخی موارد

محمّدعلی بهمنی تغییراتی در کاربرد و ساختار کنایه‌های زبانی به وجود آورده است؛ به عنوان مثال کنایهٔ «زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد» را به صورت زیر درآورده و با جابه‌جایی در ارکان جمله بر ابهام آن افزوده و ظرفیّت حسّی تازه‌ای به فضای شعر القا کرده است:

«آنجا که زبان سرخ است سر سبز نمی‌ماند/ با این همه سبز من جز سرخ نمی‌خواند» (بهمنی، ۱۳۹۱: ۳۳۹)

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.

نوع دیگر کنایه، کنایه‌های قاموسی و سنّتی است، کنایاتی که در فرهنگ لغت نیز وجود دارد و ذهن به محض شنیدن آن‌ها از معنای نزدیک به معنای دور منتقل می‌شود (سنچولی؛ ۱۳۹۱: ۱۲۲). این کنایات به علّت استعمال بیش از حد، دیگر خیال‌انگیز نیستند و ارزش شعری ندارند. این نوع کنایه نیز در اشعار بهمنی به کار رفته است؛ مانند نقش بر آب بستن (بهمنی، ۱۳۹۰: ۸۵)، یک دست بی‌صدا بودن (همان، ۳۵۵)، شانه خالی کردن (همان، ۴۲۵) و ... . به نظر می‌رسد چنین کنایه‌هایی جنبهٔ تزئینی دارند و یا شاید به قصد تأکید و تثبیت مطلب در ذهن خواننده گفته شده‌اند. در این گونه کنایات، معنی آن چنان قوی است که ذهن به معنی حقیقی منتقل نمی‌شود، بلکه مستقیماً به معنای مجازی و یا همان معنی کنایی متوجّه می‌گردد. چنین کنایه‌هایی هرچند در اوّلین کاربردشان غرابت داشته‌اند، امّا بر اثر تکرار از میزان زیبایی آن‌ها کاسته شده است.

هرچه رابطهٔ میان حلقه‌های معنای ظاهری و کنایی ساده‌تر باشد و خواننده زودتر آن را دریابد، کنایه هنری‌تر خواهد بود و متن را آراسته‌تر خواهد ساخت. بهمنی در تمام کنایات خود به سادگی و کوتاهی حلقه‌های معنایی توجّه داشته است؛ به این دلیل عبارات کنایی وی روانند و خواننده در فهم آن‌ها دچار مشکل نمی‌شود و بیشتر از خواندنشان لذّت می‌برد؛ چون هم او را به انتظار می‌رساند و هم به تأمّل طولانی وانمی‌دارد؛ چیزی که تلاش ذهنی مخاطب را می‌گیرد و از ارزش و منزلت شعر کم می‌کند.

ایهام

صنعت ایهام را تخییل و توهیم و توریه نیز می‌گویند. سه کلمهٔ اوّل در لغت به معنی، به گمان و وهم افکندن و توریه به معنی سخنی را پوشیده داشتن و در پرده سخن گفتن است 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، ۱۳۸۴: ۲۶۹):

«بس که سنگین است بار گریه‌ها بر دوش چشم/ جان فریادی ندارد مردم **خاموش** چشم» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۵۶)

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.

«**ویرانه**‌نشینم من و **بیت** غزلم را/ هرگز نفروشم به دوصد **خانهٔ** آباد» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۹۶)

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. در اشعار بهمنی دو نمونه ایهام، یکی از نوع ایهام و دیگری ایهام تناسب یافت شد.

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: ۱۶۱)

«دلت می‌آید از **زبانی این همه شیرین**/ تو تنها **حرف تلخی** را همیشه بر زبان آری» (بهمنی،۱۳۹۰: ۴۰۶)

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**/ به خمارین پلک‌ها» (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 به کار بردن افعال مربوط به حواس به صورت اسناد مجازی برای حسّ دیگر، اقدام به ایجاد ترکیب حسّ آمیخته می‌کند. در میان موارد به کار رفته در اشعار محمّدعلی بهمنی تنها دو مورد مصداق این نمونه یافت شد: از کنایهٔ تلخش چشیده‌ام (بهمنی،۱۳۹۰: ۷۱۷)، با چشماتون حرف می‌زنین (همان، ۳۰۲).

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، ۱۳۹۰: ۴۰۶)، خواب شیرین (همان، ۸۲)، ترس زرد (همان، ۳۲۰)، جان شیرین (همان، ۴۲۸)، روزای همیشه شیرین (همان، ۲۸۳)، خواب‌های معطّر (همان، ۵۴۱) و ... .

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، ۱۳۹۰: ۱۲۵) که حواس یک پایهٔ انتزاعی

ترکیب است و ترس زرد (همان، ۳۲۰)، جان شیرین (همان، ۴۲۸)، خواب‌های معطّر (همان، ۵۴۱) و ... .

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 به ویژه 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، ۱۳۹۰: ۴۱۴)، عشق بنوشانیم (همان، ۴۵۷)، خواب و خیالی بنوشدم (همان، ۵۱۳)، تکرار بوی بدی دارد (همان، ۶۷۶)، امروز چه طعمی دارد (همان، ۷۹۹) و ... .

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 قابل درک 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، ۱۳۶۶: ۲۸۰). بهمنی موارد چشمگیری از این نمونه را در اشعار خود به کار برده است؛ مانند ترس زرد (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۲۰)، صدای سبز (همان، ۲۹۳)، صدای آبی (همان، ۲۹۳)، صدای سرخ (همان، ۲۹۳).

با نگاهی گذرا به شعر فارسی از منظر استعاره‌های حسّ آمیخته، درمی‌یابیم که وسیع‌ترین و مؤثّرترین ترکیب‌ها از آمیزش رنگ‌ها با متعلّقات حواس دیگر به صورت تابلوی نقّاشی زیبا طراحی شده است.

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، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

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

«قصهٔ من **واقعیه**، گُم می‌شه/ میون این قصه‌های **خیالی**»(همان، ۲۳۳)

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: ۱۳۶)؛ 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 به کار رفته از این قرارند: شب / روز (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۰۸)، گم / پیدا (همان، ۴۰۸)، تازه / کهن (همان، ۳۶۷)، زوال / کمال (همان، ۴۴۰)، رسیده / کال (همان، ۴۳۶)، آبادی / ویرانه (همان، ۴۳۰)، گرمی / سردی (همان، ۳۵۸)، بله / نه (همان، ۴۳۷)، واقعیّت / خیال (همان، ۲۳۳)، تاریک / روشن (همان، ۳۱۵)، زنده / مرده (همان، ۳۶۴)، دهاتی / شهری (همان، ۱۸۷)، جنون / دانایی (همان، ۴۹۴)، مستی / هوشیاری (همان، ۴۷۲)، توقف / رهگذر (همان، ۴۹۷)، دروغ / راست (همان، ۶۰۹)، خواب / بیدار (همان، ۶۱۹)، رسیده / نارس (همان، ۵۴۴)، پُر / خالی (همان، ۷۰۶)، 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 (همان، ۱۳۷). 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: ۴۳۹)، زمینی / آسمانی (همان، ۴۱۳)، قلّه / درّه (همان، ۳۷۱)، بلن‌ترین / کوتاه‌ترین (همان، ۱۷۶)، کاه / کوه (همان، ۴۰۸)، آغاز / پایان (همان، ۳۳۶)، حضیض / اوج (همان، ۴۷۵)، ابتدا / انتها (همان، ۶۱۱)، طلوع / غروب (همان، ۶۲۶)، سرفراز / خم شده (همان، ۶۴۴) و... .

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). نمونه‌های به کار 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، ۴۵۰) که از جنس انسانند و شیطان / فرشته (همان، ۶۱۱) 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؛ به عبارت دیگر اصل آن دو کلمه از یک منشأ است، با دو حرکت کاملاً ضد (همان، ۱۳۸).کاربرد نمونه‌هایی از این دست نیز در اشعار بهمنی تقریباً چشم‌گیر است که در این قسمت به چند نمونهٔ آن اشاره می‌کنیم: نیستم / هستم (بهمنی، ۱۳۹۰: ۹۷)، آشنا / ناشناس (همان، ۳۲۹)، می‌شود / نمی‌شود (همان، ۳۵۸)، هست / نیست (همان، ۴۶۹)، گوش کن / گوش مکن (همان، ۵۰۵)، باد / مباد (همان، ۴۸۰)، باور / ناباور (همان، ۶۰۲)، رسیدیم / نرسیدیم (همان، ۶۰۷)، می‌آید / نمی‌آید (همان، ۶۲۴)، بود / نبود (همان، ۵۱۴)، به یادم هست / به یادم نیست (همان، ۵۲۴)، باشم / نباشم (همان، ۶۳۱).

تضادّ رفتاری: برخی از رفتارها ضدّ هم هستند و در مقابل هم قرار می‌گیرند؛ در پی آن کاربرد واژه‌هایی 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 به جز منفی خود دارند، مثل خوابید / بیدار شد. در تمام اینگونه تضادها رفتارهایی سر می-زند 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 (همان، ۳۸۸)، شادی / غم (همان، ۲۲۱)، خار / گل (همان، ۲۸۳)، خواب / بیداری (همان، ۲۹۶)، خنده / ناله (همان، ۴۵۹)، آرامش / خشم (همان، ۴۹۹)، جوان‌تر / پیرتر (همان، ۷۱۸).

تضادّ یک‌جانبه: تضادّی است بین دو واژه که یکی از آن‌ها بر دیگری تأثیرگذار است؛ به عبارت 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)

به طور 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 ۱۳۶۹ سروده شده است. ۵۷ مورد از کلّ تضادها در ۶ 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 می-کنند 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: ۱۶۳):

«می‌شود و نمی‌شود **باور ناباور** من/ گرمی دست ناکسان سردی خنجر نشود» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۵۸)

در ترکیب باورناباور هر یک از دو قسمت ترکیب دیگری را نقض و رد می‌کند و این حالت است که پارادوکس را ایجاد می‌کند.

«من که در آیینه کاویدم و باور دارم/ **حلّ لاینحل** این گمشده جدول با اوست» (همان، ۴۸۸)

در حلّ لاینحل نیز دو طرف ترکیب یکدیگر را نقض می‌کنند.

متناقض‌نما یا پارادوکس در اشعار بهمنی به دو شیوه به کار رفته است: ۱ـ متناقض‌نما به صورت تعبیر ۲ـ متناقض‌نما به صورت ترکیب. گاهی متناقض‌نما و خلاف‌آمد عادت در مفهوم یک مصراع یا بیت به صورت عبارت یا تصویر و تعبیر به کار می‌رود؛ این نوع تصاویر نسبت به

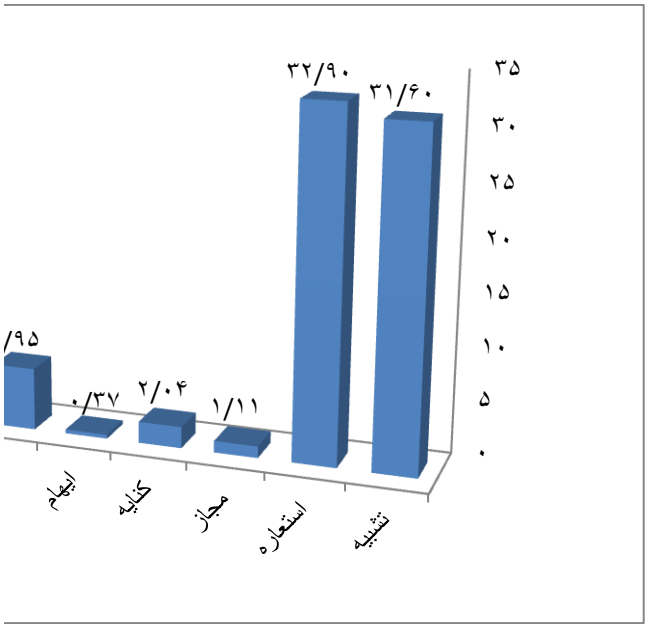
متناقض‌نماهای ترکیبی ارزش هنری بیشتری دارد (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۴۳). بیش‌از نیمی از متناقض‌نماهای اشعار محمّدعلی بهمنی از این نوع است؛ مانند، قفسی هست که می‌خواهدم آزاد (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۹۶)؛ من در سکوت نیز صدا را شناختم (همان، ۳۵۵)؛ سکوت تنها جواب توست (همان، ۷۷)؛ آرامشی دوباره مرا رنج می‌دهد (همان، ۳۹۴)؛ در جمع تازهٔ اضداد (همان، ۴۵۹)؛ تلخی می بهر تو شیرین‌تر است (همان، ۴۷۲)؛ بی‌سایه‌تر ز خویش حضوری ندیده‌ام (همان، ۴۹۰)؛ آرامشی به خشم تو دیروز دیده‌ام (همان، ۵۱۶)؛ کور در این منظره‌ها چشم‌چرانی بکند (همان، ۵۱۵)؛ آن‌قدرها سکوت تو را گوش می‌دهم (همان، ۶۲۷)؛ شعر خروشی‌ست در نهاد سکوت (همان، ۷۲۸)؛ ببین چه نرم‌تن است این تن این تن سنگی (همان، ۵۹۹)؛ سکوت از جنس فریاد است این‌جا (همان، ۹۵) و... .

در متناقض‌نماهای ترکیبی دو روی یک ترکیب به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۵۴). بهمنی این نوع از متناقض‌نما یا پارادوکس را نیز در اشعارش به کار برده است؛ ولی با بسامد کم‌تری نسبت به مورد پیشین؛ نمونه‌های این کاربرد از این قرارند: باور ناباور (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۵۸)، آرامش طوفان (همان، ۳۳۶)، بی‌خوابی عمیق (همان، ۳۶)، حلّ لاینحل (همان، ۴۸۸)، بارانی بی‌ابر (همان، ۵۴۱)، آفتابی بی‌خورشید (همان، ۵۴۱)، تسلسل بی‌تکرار (همان، ۵۲۵)، خالی پُر (همان، ۶۳۳)، گفتهٔ ناگفته (همان، ۷۰۸)، پرسش الکن (همان، ۶۸۷)، صفر هزارآفرین (همان، ۷۲۹). در این ترکیبات به لحاظ مفهوم، تناقض و ناسازواری و جود دارد و اگرچه در منطق، چنین بیان نقیضی عیب محسوب می‌شود، ولی در هنر اوج تعالی است (شفیعی، ۱۳۷۰: ۳۷).

بهمنی در اشعار خود متناقض‌نماهای خاصّی را به کار برده و اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری بهره گرفته است. این نوع تعابیر، ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد. حدوداً در ساختار ظاهری نیمی از متناقض‌نماهای بهمنی (چه تعبیری و چه ترکیبی) تضاد به کار رفته و وجود آن سبب شده است که خواننده به زودی متوجّه کلام متناقض و ناساز شود و تقریباً در نصف دیگر آن تضادی وجود ندارد.

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

	تعداد	درصد
تشبیه	۱۷۰	۳۱ . ۶۰
استعاره	۱۷۷	۳۲ . ۹۰
مجاز	۶	۱ . ۱۱
کنایه	۱۱	۲ . ۰۴
ایهام	۲	۰ . ۳۷
حس‌آمیزی	۳۲	۵ . ۹۵
تضاد	۱۱۶	۲۱ . ۵۷
پارادوکس	۲۴	۴ . ۴۶
جمع	۵۳۸	۱۰۰



نتیجه

هنجارگریزی معنایی به شیوه‌های متفاوت در آثار شاعران مختلف به کار 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، حس‌آمیزی و ... به وفور 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، پر بسامدترین 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 به طور کلّی در ۵ دفتری که در سال ۱۳۶۹ 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 به کار رفته به صورت بسیار چشم‌گیر و برجسته، وارد تصاویر شعری شده‌اند. به طور 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: ۱ـ کنایه‌های زبانی ۲ـ 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: ۱ـ متناقض‌نما به صورت تعبیر ۲ـ 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. عنصر رنگ در وصف‌های مادّی و تصویرهای حسّ آمیخته‌ای که دو سوی آن را حواس ظاهر ساخته‌اند، بسیار کاربرد دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۸۰). 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 قابل توجّهی 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. (۱۳۷۴). **حقیقت و زیبایی**. تهران: نشر مرکز. چاپ هفتم.

اشرف‌زاده، رضا و علوی‌مقدم، محمّد. (۱۳۸۶). **معانی و بیان**. تهران: سمت. چاپ هفتم.

برگ‌بیدوندی، سهراب و عیسی‌وند، معصومه. (۱۳۸۶). «بازتاب فرهنگ عامّه در آثار محمّدعلی بهمنی و حسین منزوی». **مجلّه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. شمارهٔ۶. صص ۸۶ ـ ۴۷.

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

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). **سفر در مه**. تهران: زمستان.

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

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

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

(۱۳۶۶).

صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه. چاپ سوّم.

(۱۳۷۰).

موسیقی شعر. تهران: آگاه. چاپ سوّم.

شمیسا، سیروس .(۱۳۸۷). **بیان**. تهران: میترا. چاپ سوّم.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، ج اوّل: نظم، تهران: چشمه.

کزّازی، میرجلاالدّین، (۱۳۸۱). **زیباشناسی سخن پارسی (بیان)**. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.

گلی، احمد و بافکر، سردار. (۱۳۸۷). «متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب». **پژوهش‌های ادبی**. وابسته به انجمن زبان و ادبیّات فارسی. تهران. شمارهٔ ۲۰. صص۱۵۹ ـ ۱۳۱.

نورایی، الیاس. (۱۳۹۱). **جادوی بیان در رنگین‌کمان سخن**. تهران: یار دانش. چاپ دوّم.

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۸۴). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: هما. چاپ بیست و چهارم.

یوسفی، محمّدرضا و ابراهیمی‌شهرآباد، رقیّه. (۱۳۹۱). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». **مجلهٔ فنون ادبی**. معاونت تحقیقات و فنّآوری دانشگاه اصفهان. شمارهٔ۷. صص ۱۵۶ ـ ۱۲۹.