نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره اول، پیاپی ۲۱، بهار ۱۳۹۱، ص ۵۸- ۳۷

نگاهی به نوآوری‌های محمّدعلی بهمنی در فرم غزل

فاطمه مدرّسی*، رقیّه کاظم‌زاده**

چکیده

فرم به عنوان یکی از ارکان اساسی شعر، مجموعه‌ای پیوسته از قالب، زبان، تصویر و موسیقی شعر است که بسیار فراتر از فقط قالب و شکل ظاهری شعر. فرم یک شعر، تنها قالب یک شعر نیست که محتوا در داخل آن جای گیرد، بلکه مقوله‌ای است که همراه با روند به وجود آمدن شعر صورت می‌گیرد. نوآوری و شکستن هنجارهای عادی و متعارف در فرم شعر، از جمله شگردهایی است که شاعر برای آفرینش شعر خود، از آن بهره می‌گیرد و صاحب سبکی خاص در شعر می گردد. هر شاعری با نوآوری در شعر خویش، تنها زمانی می تواند از شعرهای تکراری فاصله بگیرد،که زنجیرهٔ کلامش از هم نگسلد و انسجام و وحدت کلام را حفظ کند. محمد علی بهمنی از غزل سرایان معاصری است که برای حیات بخشیدن به زنجیرهٔ کلام خود با انواع نوآوری ها در فرم غزل، به گونه های متنوّع هنرنمایی کرده است. در این پژوهش، انواع نوآوری های بهمنی در فرم غزل مورد کندو کاو قرار خواهد گرفت.

واژه‌های کلیدی

نوآوری، غزل، فرم، قالب، بهمنی

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه fatememodarresi@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه rogayyeh.kazemzadeh@yahoo.com

تاریخ وصول ۸۹/۶/۲۹ تاریخ پذیرش ۹۰/۱۱/۲۵

مقدمه

در نظریه‌های ادبی قرن حاضر، هرگز نمی‌توان تأثیر مستقیم فرمالیسم را نادیده انگاشت؛ چرا که همزمان با ظهور آن، تحولّات عمیق و بنیادینی نیز در قلمرو ادبیات به وقوع پیوست، چنانکه بسیاری از مکتب‌های ادبی قرن بیستم، حیات خود را نشأت گرفته از این مکتب می دانند. «فرمالیسم (صورتگرایی) روسی به مکتبی اطلاق می شود که در آستانهٔ ۱۹۲۰، در روسیه شکوفا شد (سجودی،۱۳۸۴: ۴۳). آنها در بررسی یک متن ادبی، تنها فرم و عناصر زیباشناختی را مورد توجه قرار دادند و عواملی دیگر، نظیر عوامل تاریخی، سیاسی، اجتماعی و... را کنار گذاشتند. فرم مجموعه‌ای پیوسته از تصویر، زبان، موسیقی و محتواست. به بیانی دیگر، فرم، «تناسب و هماهنگی میان عناصر سازندهٔ صورت، یعنی خیال، زبان، موسیقی است و در کل شعر، سازش و هم نوایی میان صورت و معنی است» (پورنامداریان،۱۳۷۴: ۴۱۱). وقتی اغلبِ این عوامل و یا تعدادی از آن ها، با یکدیگر ترکیب شده و منجر به تازگی شوند، فرم تازه‌ای را نیز به وجود می‌آورند. فرم به شعر یک شاعر تشخّص می دهد و تا کنون نیز نام شاعرانی جاودانه گشته است که شعرشان فرم تازه‌ای داشته است، در غیر این صورت هر شاعری فقط با داشتنِ ویژگی‌های ظاهری شعر، صاحب فرم نخواهد شد. چون از نظر ظاهری، شکل هندسیِ شعر اغلب شاعران، یکسان است.

بهمنی برای بیان احساس و اندیشه‌های امروزین خود غزل گذشته را ناتوان می بیند، بنابراین در جنبه های مختلف غزل دست به تغییر می‌زند و فرم تازه و خاصّی را ایجاد می کند، تا فرم جدید غزلش بتواند از عهدهٔ آنچه که می‌خواهد برآید. به بیانی دیگر فرمِ جدیدِ غزل، دست وی را در بیان مسائل امروز باز می گذارد.در این جستار، نوآوری های محمّدعلی بهمنی در غزل‌های وی، در حوزهٔ زبان، موسیقی و تصویر مورد بررسی قرار گرفته است.

زبان

مسلّماً زبان، به عنوان ابزار بنیادین بیان، مهم‌ترین رکن کلام منظوم و منثور، نقش بسیار برجسته‌ای در فرم شعر دارد. به نظر برخی از منتقدان همچون سارتر، «شعر، همان زبان در خود بسته‌ای است که در نتیجهٔ شکست زبانِ متعارف متولّد شده است. به بیانی دیگر، شعر حاصل شالوده‌شکنی و در هم شکستن ساختار منطقی زبانی است که به محض شکسته شدن، خود به خود تبدیل به شعر می شود» (یوسف

نیا،۱۳۸۲: ۷). شکستن هنجارهای زبان از جمله عواملی است که نوآوری در حوزهٔ زبان را موجب می‌شود. در بررسی زبان باید به دو عامل توجّه نمود. این دو عامل اجزای سازندهٔ زبان می‌باشند که عبارتند از: واژگان و نحو. در غزل بهمنی، از بین دو بخش زبان، بیشترین نوآوری در بخش واژگان صورت گرفته است که در ادامه به ذکر نمونه های آن خواهیم پرداخت.

یکی از عوامل گوناگونی که می‌توانند در زمینهٔ نوآوری در شعر سنّتی دخالت داشته باشند، به کارگیری واژه‌های جدید است. با آنکه «ساختار جملات نقش اساسی در ساختن چهرهٔ اصلی اندیشه دارد، امّا واژه‌ها مهم‌ترین و اصیل‌ترین عناصر شعر و روشن کنندهٔ بسیاری از مسائل اجتماعی و سیاسی و اخلاقی و تاریخی زمان سرودن شعر هستند» (برهانی،۱۳۷۸: ۲۶۸). واژگان و ترکیبات تازه، «تشکّل و تشخّص تفکّر هر شاعری را نشان می‌دهد و میزان و محک سنجش خلاقیت ذهن و نیروی اندیشهٔ او نیز، به شمار می رود» (همان،۲۶۷). از سوی دیگر اگر«قرار باشد جهان بینی شاعرانه و نگاه تازه بر جهان شعر و هنر امروز حاکم باشد، این دیدگاه که هر شیئی در طبیعت و هر واژه‌ای در زبان این فرصت را بیابد که وارد فضای اندیشگی و زیبایی شعر شود، پذیرفتنی خواهد بود» (علی پور،۱۳۷۸: ۳۴۷).

در مکتب فرمالیسم،«فرایند نقد با بررسی واژگان شروع می شود که ملموس ترین تبلور شکل هنری است.»(پاینده،۱۳۸۲ :۲۰۵). اهمیت واژه در شعر تا آنجاست که کولریج، «شعر را هنر زبان فصیح و رسا می داند، که وسیلهٔ القای آن، واژه است» (ولک،۱۳۷۴ :۱۸۳). رنه ولک نیز می گوید:«انواع فنون ادبی، نظیر وزن شعر، تکرار اصوات یا صداها و کلمات و طرز ترکیب اصوات، برای این ابداع شده اند تا توجه را به سوی واژه‌ها جلب نمایند.» (همان، ۲۰۱). از سوی دیگر، «هر اندازه ذهن ما از کثرت کلمات پربار شده باشد، به همان اندازه نیز اندیشیدن برای ما آسان‌تر، و مایه دادن به مادهٔ خام اندیشه‌ای که ذهن از آن بار برداشته، ممکن‌تر، و بیان آنچه در ذهن گسترش یافته، سهل تر خواهد بود؛ چرا که اندیشیدن با کلمات صورت می گیرد» (شاملو،۱۳۵۰: ظ) بنابراین واژه، مهم ترین و اولین ابزار عینی کردن اندیشه ها و بروز عواطف شاعرانه است. در واقع یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هر گونه دریافت از یک اثر ادبی، وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا و سازه های کوچکتر متن از قبیل واژه دارد.

به طور کلی نوآوری واژگانی در غزل‌های بهمنی به سه دسته تقسیم می‌شود: واژگان ابداعی،واژگان ممنوع الورود در شعر گذشته و واژگان تازهٔ امروزی.

واژگان ابداعی

در واقع«زبان شعری شاعر، زمانی برجسته می‌شود که شاعر بتواند با گذر از هنجارهای رایج زبان به ساخت واژه‌ها و ترکیبات جدیدی دست بزند»(رامان،۱۳۷۷: ۴۹)؛ چرا که «زبان ناقص است و رسایی و کمال آن به دست شاعر است» (نیمایوشیج،۱۳۶۳: ۷۵)در واقع یکی از شگردهایی که شاعران مذکور از طریق آن دست به نوآوری زده و به بیان اندیشه‌های نو پرداخته‌اند، ابداع واژگان و ترکیبات جدید است. از سوی دیگر از آن جا که موسیقی، بخشی از زبان به حساب می‌آید، شاعر مجبور است واژه‌هایی را انتخاب و یا ابداع کند که بتواند با موسیقی خاصّ خود معانی بلند را حمل کند و اندیشه های خود را القا نماید. شاید بتوان گفت یکی از عوامل مهمّی که در ابداع واژگان تازه تأثیر داشته، تغییراتی است که در وزن شعر به وجود آمده است. چون وزن‌های عروضی غزل گذشته، با واژگان خاصّی مأنوس بود که اوزان جدید همان واژه‌ها را قبول نمی‌کند.

از آنجایی که بیشترین انحراف از هنجار زبان در غزل های بهمنی،در زمینهٔ ساخت واژگان ابداعی، نمود پیدا کرده، در این جستار سعی بر این است که این واژگان بیشتر مورد کندوکاو قرار گیرد. بی‌تردید از مشخصه‌های بارز عادت ستیزی، برجسته‌سازی و غنای زبان یک شاعر، رویکرد بسیار ماهرانهٔ وی، به استفاده از ساختار جدید واژگان، در شعر خویش است. در این میدان سخن، بیشترین ابداعات بهمنی در حوزهٔ اسم و صفت است. در حوزهٔ قید نیز تقریباً هیچ نوآوریی ندارد و قیدهای به کارگرفته شده در غزلیات محمد علی بهمنی، همان قیدهای معمول و متعارف است.

در ادا،مه ترکیبات ابداعی اسم و صفت (در حوزهٔ واژگان مشتق، مرکب و مشتق، مرکب) از لحاظ ساخت اشتقاقی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

واژگان مشتق

واژگان مشتق،واژگانی هستند که «در ساختمان آنها، یک تکواژ آزاد و دست کم یک وند وجود دارد» (انوری و احمد گیوی،۱۳۶۷: ۹۳)ب. همنی با داشتن پشتوانهٔ عظیم فرهنگی و با توسل به امکانات زبان فارسی از حیث ترکیب پذیری، کلمات نو و تازه‌ای را از ترکیب تکواژهای وابسته با تک واژهای آزادِ اسم، صفت و بن فعل خلق نموده است.حاصل ترکیب تکواژهای وابسته با تکواژ آزاد در غزل‌های بهمنی گاهی اسم و گاهی صفت است.

۱) اسم مشتق

ساخت دستوری گسترده و انعطاف پذیری زبان فارسی یکی از مهم ترین عواملی است که به غزل سرای توانایی چون بهمنی، این توان را داده که در سخن خود بخوبی از این امکانات زبانی استفاده کند و برجستگی خاصی به زبان خود بخشد. برای نمونه بهمنی، اسم مشتق جدید «اسیدانه» در بیت زیر را از پیوند تکواژ آزاد «اسید» با تک واژ مقید «انه»،که برای نسبت و لیاقت به کار می رود، ابداع نموده است:

نفرین نه، سؤال است: چگونه دلت آمد ـ

بارانم ! اسیدانه به من زخم بپاشی؟ (بهمنی،۱۳۸۷: ۲۱۱)

و نمونه‌های دیگر نظیر «گلابانه»، «حافظانه» و «آسمانه» و «کبوترانه» در ابیات زیر:

بوی کافور گرفتم نفحاتی بفرست

با توام عشق! گلابانه حیاتی بفرست (بهمنی،۱۳۹۰ :۶۴۱)

و:

به عمر یک غزل حافظانه با من باش

فقط همین و از این بیشتر نمی خواهم (همان،۴۴۸)

و:

به آسمانه شدن فکر می کنم، به زمانی

که هیچ سوی زمین نیست، سایه های ستونم (همان، ۷۳۹)

۲)صفت مشتق

استفاده از صفت مشتق در قالب ترکیبات جدید، در غزل بهمنی از بسامد اندکی برخوردار است. اما همین واژگان اندک را به گونه‌ای استوار در محور همنشینی با سایر واژگان پیوند داده و به سخن خود برجستگی خاصی بخشیده است. نظیر ترکیب ابداعی «سهرابی» در بیت زیر:

زانو زده بر سینهٔ سهرابی ام، ای عشق

زخم تو چه زخمی است؟ کز آن این همه شنگم (همان،۱۳۹۰ :۵۱۹)

بهمنی با استفاده از صفت مشتق ابداعی «سهرابی»، خواننده را در فضایی قرار می دهد که بطور ناخودآگاه شعرهای حماسی کهن در ذهن او تداعی می شود. از سوی دیگر بهمنی با بخشیدن صبغهٔ حماسی به غزل هایش موجب عادت ستیزی در فضای غزل نیز می‌گردد.

واژگان مرکب

واژگان مرکب، واژگانی هستند که«از دو یا چند واژک آزاد ساخته شده اند» (مدرسی،۱۳۸۷: ۴۳۴). بطور کلّی اگر بگوییم، پربسامدترین واژگان ابداعی در غزل‌های بهمنی، واژگان مرکّب هستند، سخن به گزاف نگفته‌ایم.

۱)اسم مرکب

در ساخت اسم‌های مرکب ابداعی در غزل‌های بهمنی، یکی از تکواژهای آزاد حتماً اسم است، برای نمونه اسم‌های مرکب «داغیاد»،«موج کوب»، و «خوابزاد» در قالب ترکیبات جدید، با ساختار زیر در غزلیات بهمنی دیده می‌شوند:

الف)ترکیب صفت و اسم= اسم مرکب

ایجاد موسیقی در شعر از دیگر عواملی است که شاعر در زنجیرهٔ کلام خود، با استفاده از واژهٔ ابداعی در همنشینی با سایر واژگان، به آن توجه داشته است. بهمنی اسم مرکب ابداعی خود را در محور هم نشینی واژگان، در کنار سایر کلمات، به شکلی هنرمندانه به کار می برد که با تکرار واج های مشابه، نوعی همسویی آوایی نیز ایجاد نماید. البته این نوع اسم مرکب که حاصل صفت و اسم باشد، فقط یک مورد یافت شد. اسم مرکب ابداعی «داغیاد» در کنار واژه هایی نظیر«یادگار»، «یاران» و «بهاران» بر موسیقی کلام افزوده است:

بی گل در این بهاران با داغیاد یاران

یک خار هم نیرزد، این یادگاری من (بهمنی،۱۳۸۷ : ۷۵)

ب) ترکیب اسم و فعل= اسم مرکب

گاهی دو واژه، هر کدام بتنهایی برای خواننده، جزو واژگان سنتی و کلیشه ای به شمار می رود؛ امّا با قرار دادن این دو واژه در کنار یکدیگر، بدیع ترین ترکیب‌ها خلق می‌گردد. بهمنی با قرار دادن دو واژهٔ «آب» و «گند » در کنار یکدیگر یکی دیگر از درخشان ترین واژه های ابداعی ـ آبگند ـ را وارد زنجیرهٔ کلامی خود نموده است.

من آن زلال پرستم در آبگند زمان

که فکر صافی آبی چنین لجن بودم (همان،۸۶)

اسم مرکب ابداعی دیگری که از ترکیب اسم و فعل ساخته شده است،واژهٔ «موج کوب» در بیت

زیر است:

چه غروری! چه سرشکن سنگی

موج کوب است یا خیال شما؟ (همان، ۱۱۳)

به نظر می رسد که بهمنی در ساخت این واژهٔ ابداعی که در زنجیرهٔ کلامش خودنمایی می‌کند، به ترکیب زیبای «واج موج» شفیعی کدکنی نظر داشته است:

و من طنین پویه و

پرواز و پنجه را

بر سطح این هویت جاری،

در واجموج هایم،

تصویر می کنم(شفیعی کدکنی،۱۳۸۵: ۴۶۲)

نمونه‌های دیگر نظیر «خوابزاد» و «دلخند» در ابیات زیر:

خوابم چه زیبا شد، امّا تعبیر ناباوری داشت

بیداری خوابزادم، تسخیر خوش باوری بود (بهمنی،۱۳۸۷ :۲۰۰)

و:

منی که شاعر دلخندها بودم، زبانم لال

اگر دلمویه پرداز و اگر تسلیم غم باشم (همان:۲۰۸)

۲) صفت مرکّب

بیشترین بسامد کاربرد صفات ابداعی در غزل‌های بهمنی مربوط به کاربرد این نوع صفت است. دوری زبان شاعر از زبان متعارف و هنجار، در سایهٔ ابداع صفات مرکب، بسیار چشمگیرتر از سایر صفات است.

بهمنی یکی از زیباترین و موفّق‌ترین غزل‌های اجتماعی، سیاسی خود را از رهگذر شگردِ استفاده از این نوع صفات به زبان و ادب فارسی عرضه نموده است به طوری که در هر بیت این غزل یک صفت مرکب بدیع وجود دارد،که هر کدام به یاری ردیف سامان یافته اند.

در این زمانهٔ بی های و هوی لال پرست

خوشا به حال کلاغان قیل و قال پرست

چگونه شرح دهم لحظه لحظهٔ خود را
برای این همه ناباور خیال پرست
به شب نشینی خرچنگ های مردابی
چگونه رقص کند ماهی زلال پرست
رسیده ها چه غریب و نچیده می افتند
به پای هرزه علف های باغ کال پرست
رسیده ام به کمالی که جز انالحق نیست
کمال دار برای منِ کمال پرست
هنوز زنده‌ام و زنده بودنم خاری است
به چشم تنگیِ نامردمِ زوال پرست (بهمنی،۱۳۸۶: ۱۹)

نمونه‌های دیگر نظیر «سبزپرست» و «ققنوس پرور» در ابیات زیر:

به من که سبز پرستم، چه گفت چشمانت؟
که دوست دارم ـ بخت سیاه را حتّا(بهمنی،۱۳۸۷ :۱۵۲)
زمان زمانهٔ افسانه های طی شده نیست
چه آتشی ست که ققنوس پرورم کرده است؟(همان، ۱۹۴)

«سبز پرست»، صفت مرکّب ابداعی است که از ترکیب صفت «سبز» و بن فعل «پرست» تشکیل یافته است و «ققنوس پرور» از ترکیب اسم «ققنوس» و بن فعل «پرور» ساخته شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

واژگان مشتق، مرکب

واژهٔ مشتق مرکب،«واژه‌ای است که بیش از یک تکواژ آزاد و دست کم یک تکواژ وابسته داشته باشد» (مدرسی،۱۳۸۷: ۴۴۲). قریحهٔ ادبی و نبوغ ذاتی بهمنی، مفاهیم بسیار گسترده و عمیقی را از طریق ساخت واژگان مشتق،مرکب به خواننده عرضه می کند. مقادیر قابل توجهی از اطلاعات معنایی در پیرامون این گونه واژه‌ها وجود دارد، که توسط خود واژگان برانگیخته می‌شود.

۱)اسم مشتق،مرکّب

گاهی بهمنی برای آفرینش اسم مشتق،مرکّب جدید، موصوف و صفت معمول و متعارف را مقلوب نموده و واژه‌ای جدید را ابداع کرده است. برای نمونه ترکیب «چشم تنگی» در بیت زیر:

هنوز زنده‌ام و زنده بودنم خاری است
به چشم تنگیِ نامردم زوال پرست (بهمنی،۱۳۸۷ :۶۹)

۲) صفت مشتق، مرکّب

این ترکیب نیز با بسامد فراوان در غزل بهمنی یافت می شود. صفت های مشتق، مرکب به کار رفته در غزل‌های بهمنی:

الف) گاهی از اسم و بن فعل و تک واژ ترکیب یافته است، مانند«تن خسته» در بیت زیر:

تن خسته، سوی خانه، دلِ خسته می کِشم
وایا! از این حصار دل آزار، خسته‌ام (بهمنی،۱۳۸۷ :۳۷)

صفت مشتق، مرکب «تن خسته» از ترکیب اسم «تن» و بن فعلی «خست» و تک واژ وابستهٔ «ه» ساخته شده است.

ب) و گاهی از ترکیب دو اسم با بن فعل و یک تک واژ وابسته ساخته شده اند، بهمنی از حیث این ترفند، یکی از زیباترین ترکیبات ابداعی خود را به زبان فارسی ارائه کرده است. ترکیب «قیل و قال پرست» در بیت زیر:

در این زمانهٔ بی های و هوی لال پرست
خوشا به حال کلاغان قیل و قال پرست (بهمنی،۱۳۸۶: ۱۹)

واژگان ممنوع الورود در شعر گذشته

یکی دیگر از عوامل نوآوری در غزل‌های بهمنی به کارگیری واژگانی است که وجود داشتند؛ اما اجازهٔ ورود به ساحت شعر به آنها داده نشده بود. از دید شاعران این نوع «واژه‌ها، یا شکوهمند، خوش آهنگ و پرطنین نبودند، یا محلّی و عامیانه بودند. گرچه کاربرد غریب‌ترین و عجیب‌ترین کلمه‌های عربی و حتّی عبری، یونانی و هندی در شعر و نوشتهٔ شاعران و نویسندگان زشت نمی‌نمود، بهره‌گیری از روزمرّه‌ترین و ساده‌ترین نام‌ها و واژه‌ها به جرم این که بومی یا عوامانه‌اند، زشت می‌نمود. همان گونه که ژنده‌پوشان و عوام، حق ورود به دربارها و مجالس پر زرق و برق را نداشتند، شمار زیادی از واژگان مردمی و محلّی و ساده نیز اجازهٔ ورود به دربار پرشکوه و فاخر زبان شسته رفته را نداشتند» (عسگری،۱۳۸۲: ۱۳۷). بهمنی با به کارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دورهٔ معاصر اجازهٔ ورود به عرصهٔ

شعر را نداشتند، به گسترش و توسعهٔ زبان شعر کمک شایانی نموده است (←حسن لی،۱۳۸۳: ۱۱۴). نمونه‌هایی از این گونه واژگان در غزلیات بهمنی عبارتند از:کرت(بهمنی،۱۳۸۶ :۱۸)،جغرافیا (همان، ۲۳)، له (همان، ۱۴۶)، گوش ماهی(همان،۱۳۹۰ :۴۵۵)، قهوه(همان، ۴۵۸).

واژگان تازهٔ امروزی

وقتی شاعر امروز مدعی بیان نیازهای کنونی بشری است، باید به هدف یکی ساختن شعر با هستی و زندگی روز، نیز جامهٔ عمل بپوشاند. به عبارتی دیگر هر قالبی از شعر اگر می خواهد، حرف امروز را بزند، باید از واژگان امروزی نیز استفاده نماید. بهمنی با به کارگیری واژگان تازه که امروزه در زبان اغلب مردم رایج است، به این مهم هم دست زده است. بسامد این نوع واژگان در غزل‌های بهمنی فراوان است. واژه‌هایی نظیر چتر(بهمنی،۱۳۸۶ :۹)،خیابان (همان، ۱۸)،گپ(همان، ۵۲) ،سرگیجه (همان، ۵۸) سمباده(همان،۸۰)، سنگ فرش (همان، ۱۲۷)،کوپه(همان،۱۳۹۰ :۴۲۱)،شبنامه(همان، ۴۸۷) و... از واژگان تازهٔ امروزی هستند.

در خور تأمّل است که بهمنی، هم به انتخاب واژگان توجّه دارد، تا از میان واژه‌های موجود در زبان، بهترین گزینه را برای بیان مفاهیم شعر خود به کار گیرد و هم در زمینهٔ ساخت واژه‌ها و ترکیبات جدید، بسیار کوشاست. انتخاب مناسب واژه‌ها و ترکیبات و یا ساخت واژه‌ها و ترکیبات تازه در غزل این شاعر، به چند هدف می‌انجامد، که عبارتند از:۱ - ایجاز در زبان، که با بهره‌گیری از کمترین لفظ در نظر گرفته، توانسته، بیشترین معنی را ادا نماید. ۲- گسترش دامنهٔ زبان از طریق وارد ساختن واژه‌ها و ترکیبات تازه به قلمرو زبان فارسی. با این حال نباید از نظر دور داشت، که این غزل سرای معاصر، در عین توجّه به زبان رایج امروز، از زبان کهن فارسی نیز غافل نیست؛ بلکه با استادی تمام، از هر یک از آنها در جای مناسب، برای بیان اندیشه‌های بلند خود بهره می گیرد.

تصویر

شعر در مفهوم فراگیر خود، بازتابِ جهان مادّی از راهِ نگاره‌های ذهنی است، «پایه و بنیان هر اثرِ به سامانِ هنری، تصویر است» (عسگری،۱۳۸۲ :۳۷). دی لویس، شاعر انگلیسی بر این باور است که «تصویر، عنصر ثابت شعر است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۵: ١٤). دیوید دیچز نیز، در رابطه با به کار گرفتن

تصویر در شعر، می‌نویسد: «کلامی که فقط افکار مجرّد را بدون هر نوع تصویری به کار گیرد، سندی علمی خواهد بود و ابداً شعر نیست، نظیرِ شعر افلاطونی ـ شعر اندیشه ـ که شعر، به شمار نمی‌آید» (دیچز،۱۳٦٦: ۱۲). نیما می‌گوید: «سعی کنید، همان طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید، شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آن چه در خارج قرار دارد می‌آفرینید، آفرینش شما بکلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، اگر با کلمات همان قدما و طرز کار آن ها شعر بسرائید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای درخود عمیق شده فکر کنید» (طاهباز،۱۳٦۸: ۸٦). در واقع نیما می‌خواهد دیدگاهی را بیان کند که بر پایهٔ آن، «شاعر باید با تماشای واقعیت و با دریافتن و درونی کردن آن به ذهنیتی نو دست یابد؛ ذهنیتی که استوار بر واقعیت هستی است. این دیدگاه، از زیرساخت‌های نظری اوست(عسگری،۱۳۸۲: ۱۱۱)؛ امّا ارائهٔ همین ذهنیت نوین، هرگز در چارچوب بستهٔ تشبیه و استعاره نمی‌گنجد و نمی‌توان اندیشه‌های شاعرانه را در فضای خاصّی محدود ساخت. از همین روست که بعضی پژوهشگران گفته‌اند: «بسیاری از شعرهایی که از تشبیه و استعاره و انواع مجاز انباشته شده‌اند، ممکن است "شعر تصویری" نباشند» (موحد،۱۳۸۵: ۸۲).

با ظهور جریان شعر نو، غزل نو نیز به تبع آن، تصاویر بسیار تازه‌ای را در بر می‌گیرد که در غزل کهن بی‌سابقه بوده است. بهمنی برخلاف گذشته، با کنار نهادن الگوهای از پیش تعیین شده و با تماشای واقعیت و درونی کردن آن، غزلش را در خدمت ارائهٔ تصویری فراتر از محدوده و چارچوب بستهٔ تشبیه و استعاره و... قرار می دهد. برای نمونه به ارائهٔ تصویر بسیار تازه از جنگ، در قالب غزل، که حاصل ترکیبِ عواطف بهمنی، با این پدیده است، اشاره می‌شود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شب‌های جنگ
صدا آن چنان زلزله وار بود
که انگار دل‌های ما را زدند
نه... شیطان ترین بچه های جهان
هدف رفته و شیشه ها را زدند...
تماشا کن این سفره ی شام ماست
ز جمعش فقط اشتها را زدند

چرا خون به گهواره ماسیده است
چه می دانم این جا چرا را زدند
مکن پرس و جو ماجرا را ببین،
چگونه رگ ماجرا را زدند
چراغی در این خانه بیدار بود
که خفاشیان روشنا را زدند (بهمنی،۱۳۸٦ :٦٤)

محور تصویر: در گذشته ارتباط بین تصاویر در محور افقی، محدود بود و حرکت تصویرها در فضای شعر، در هر بیت، به سکون مبدّل می‌شد. این گسیختگی محور عمودی شعر، به غیر از قالب مثنوی و اشعار معدودی از شاعران کلاسیک و بعضی منظومه های بلند عاشقانه، در قالب های دیگری چون مسمّط، غزل و قصیده، در اوج است.

از ویژگی های اساسی تصویر در غزل بهمنی و تفاوت آن با غزل گذشته ، گستردگی دامنهٔ تصویر در کلّ یک غزل است. پیوندی که در بین تصویرهای بسیاری از غزل‌های او می‌توان یافت. هر غزلی از بهمنی در خدمتِ توصیف یک تجربهٔ عاطفی اوست، برخلاف غزل دیگران که ممکن بود چندین تجربهٔ عاطفی در یک غزل ارائه شود. در غزل بهمنی، مانند غزل بالا،«تصاویر، مانند آینه‌هایی هستند که روی محیط یک دایره چیده شده باشند، در چنین آرایشی بازتاب هر آینه در آینهٔ دیگر، فضایی بی‌نهایت می‌آفرینند» (موحد، ۱۳۸۵: ۱۳۰).

منتقدان جدید، برای ارائهٔ تصویر در شعر فارسی به سه دستهٔ توصیف صرف،جانمندانگاری وآمیختگی شاعر با محیط پیرامون اشاره کرده‌اند (روزبه،۱۳۷۹: ۸۲). شفیعی کدکنی در توصیف دستهٔ اول می‌نویسد: «این نوع شعر، علی‌رغم این که هیچ نوع احساس و عاطفه‌ای را به خواننده منتقل نمی‌کند؛ لیکن شاعران ایران را همواره به خود مشغول کرده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۵: ۵۱۹). شیوهٔ توصیف صرف در غزل‌های بهمنی بسامد بسیار اندکی دارد. اما ویژگی جانمند انگاری، فضای غزل بهمنی را مملوّ از حرکت و نشاط کرده است. ایجاد چنین فضایی در غزل های بهمنی حاصل تخیّل شاعر و نتیجهٔ رسوخ فکر او در ذات و کنه اشیا و مفاهیم ذهنی و در نهایت احساس یگانگی با آنهاست. در ترسیم‌های تازه‌ای که بهمنی از پیوند طبیعت و عناصر بی جان و مفاهیم ذهنی ارائه کرده است، می‌توان افعال و اعمال و خصوصیات گوناگون انسانی را مشاهده کرد، برای نمونه در بیت زیر

بهمنی«چمن فوتبال»، را به انسان تشبیه کرده و با حذف انسان، یکی از صفات آن را که داشتن «صبر» است در کلام آورده است:

بمان و عرصهٔ بازی کن تو نیز جان مرا یک چند

که من به بازیِ دوران‌ها به شیوه صبر چمن دارم (بهمنی،۱۳۸۶ :۴۸)

و یا در بیت زیر «شهر» در پندار بهمنی به انسانی تشبیه شده ، که دارای یکی از لوازم انسان شده است.

تمام سایه‌ها را می‌کِشم بر روزن مهتاب

حضورِ ام را زِ چشم شهر حاشا می کنم، هر شب (همان، ۹۹)

و نمونه‌های دیگر از این نوع در غزلیات بهمنی، که در غزل گذشته بی‌سابقه بوده است،عبارتند از: حافظهٔ خرمن(بهمنی،۱۳۸۶: ۱۱۳) هلهلهٔ آبشار(همان،۱۴۳)،ذهن قاب(همان،۱۴۴)،ذوق گوش ماهی (همان، ۱۴۹)،ذهن غزل (همان، ۱۵۹)،نگاه ثانیه ها(بهمنی، ۱۳۸۷ :۱۵۴)، سماع غزل (همان،۱۶۰)، زهرخند آینه(همان، ۱۹۳) ،سیلی آینه (همان، ۱۹۴).

در دستهٔ سوم، یعنی برترین نوع توصیف، شاعر «با خود طبیعت می‌آمیزد و در اشیاء و پدیده‌ها حلول می‌کند. این مرحله، مرحلهٔ درون جوشی عاطفهٔ شاعرانه است» (روزبه،۱۳۷۹:۸۲). غزل بهمنی با درک تازهٔ شاعر از محیط پیرامون خود همه چیز را از دیدگاه تازه‌ای می‌بیند و در پیِ دیداری تازه با طبیعت و بهره جستن از سرچشمه‌های الهام بخشِ آن، سه نوع آمیختگی را به وجود می آورد: الف) آمیختگی شاعر با طبیعت: غزل بهمنی با رها شدن از تنگنای تجارب ذهنی صرف، به سمت گسترهٔ ادراکات عینی و ملموس رفته است. بهمنی کوشیده تا صور ذهنیِ خود را از دنیای ملموس و تجربی خود به دست آورد و صور خیال را در غزل‌هایش به تازگی و تنوّع سوق دهد. برای نمونه در بیت زیر شاعر با عناصر طبیعی و پدیده‌های محسوس طبیعت ـ شهاب سوخته ـ آمیخته است:

احساس می کنم که جدایم نموده‌اند

همچون شهاب سوخته ای از مدار تو(بهمنی،۱۳۸۶ :۱۱۱)

از نظر منتقدان جدید، سعی شاعران نوگرا در خلق تصاویر بکر و تازه، تا حلول شاعر در اشیا نیز پیش رفته است. آنان برای این کار، دامنهٔ تخیّلات ذهن خود را بیش از پیش گسترده و توانسته‌اند، میان خود و عناصر بی‌جان تازهٔ امروزی، شباهت‌هایی را پیدا کرده وآن‌ها را به تصویر بکشند. در واقع به تصویر کشیدن این گونه تشبیهات، بیانگر ذهن پویای شاعران در توجه به تخیّل است. برای نمونه بهمنی

در بیت زیر با بهره جستن از «کوپهٔ تهی» ، میان عناصر بی‌جان و امور گوناگون زندگی عادی همانندی‌های بدیع و شگفتی را کشف کرده و به تصویر کشیده است :

آن کوپهٔ تهی منم آری که مانده‌ام

خالی تر از همیشه و در انتظار تو (بهمنی،۱۳۸۶ :۱۰۴)

موسیقی

بخش مهمّی از تأثیر شعر، وابسته به موسیقی کلمه و لفظ‌هاست. آنچه که موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌گردد،"تکرار" است. گروه موسیقایی، عواملی از جمله وزن، قافیه و ردیف می باشد که زبان ادبی را از زبان معمول و هنجار به یاری آهنگ و توازن جدا می سازد. فرمالیست‌ها براین باورند که «مهم ترین عامل سازندهٔ شعر، موسیقی و وزن است».(علوی مقدم،۱۳۷۷: ۶۱). قدما، پیش از آنها به این مسأله توجّه داشتند. چنانکه شمس قیس در المعجم دربارهٔ موزون بودن شعر می‌نویسد: «بدان که شعر.. از روی اصطلاح، سخنی است اندیشیده، مرتّب و معنوی، موزون متکرّر متساوی... گفتند موزون، تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتّب معنوی و گفتند متکرّر، تا فرق باشد میان بیتی دو مصراعی و میان نیم بیت، که اقلّ شعر، بیتی تمام باشد» (رازی، ۱۳٦۰: ۱۹٦). مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی و وزن نیمایی است که اوّلی مبتنی بر تساوی و تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در ابیات شعر و دوّمی مبتنی بر عدم ضرورت این تساوی در مصراع های شعر است. «در اوّلی رعایت یکسانی زحاف در رکن آخر وزن، در همهٔ مصراع‌های یک شعر ضروری است و در دومی به علّت شکستن وزن و عدم تساوی ارکان، زحاف رکن آخر در مصراع های یک شعر قابل تغییر و گونه گون» (پورنامداریان،۱۳۷۴: ۳۶۶). نیمایوشیج با درهم ریختن طول مصراع‌ها از نظر مساوی بودن، در واقع قالب‌های دیگری بر انواع قالب‌های دیرین افزوده است. به اعتقاد نیما: شاعر نباید در اختیار وزن‌ها قرار بگیرد؛ بلکه این وزن است که باید به عنوان وسیله و ابزار شاعر قرار بگیرد تا شاعر بتواند در یک شعر، بنا به اقتضای تغییر حالت، از چندین وزن دیگر استفاده کند. به اعتقاد نیما شاعر می تواند طول مصراع‌ها را با توجّه به طول فکر و احساس خویش و اندازهٔ کلامی که برای بیان آن لازم و ضروری است، هماهنگ کند. حقوقی بر هم زدن تساوی طولی مصرع‌ها توسّط نیما را بسته به دو عامل کمّی می‌دانست: «الف: وقتی که یک مفهوم به کلمات کمتری از قالب یک مصرع احتیاج دارد. در این

صورت شاعر مجبور خواهد بود که مصرع را با کلمات زاید و حشو بینبارد. ب: وقتی که یک مفهوم به کلمات بیشتری از قالب یک مصرع نیاز دارد، در این صورت شاعر مجبور است که مفهوم اضافی را در مصرع بعد بیاورد» (حقوقی،۱۳۷۷: ٤٠٣).

زمانی که نیما، تساوی طولی مصراع‌ها را بر هم زد و وقتی که شاملو و پیروان دیگر نیما خود را حتی از قید وزن نیمایی و قافیه و... هم رها کردند، غزل سرایان معاصر نیز پیشاپیش و همراه آن‌ها حرکت کردند، امّا نه قالب‌های کهن را فراموش کردند و نه همان وزن‌های کهن را برای قالب قدیمی خویش انتخاب نمودند.

غزل پردازان نوگرا با آشنایی کامل به اوزان قدیم برای رشد و باروری هر چه بیش‌تر شعر فارسی، سعی کردند در سروده‌هایشان از اوزانی تازه و یا کم سابقه بهره بگیرند.

در خور ذکر است که «ابداع اوزان تازه، اگر چه از دورهٔ قاجار کم کم آغاز شد و در زمان ما نیز چند تن از شاعران، غزلیّاتی به اوزان تازه دارند؛ امّا از میان این شاعران، سیمین بهبهانی از شاعران دیگر شاخص‌تر عمل کرده است» (حسن لی،۱۳۸۳: ۴۶۵).

الف) وزن ابداعی: توجّه به اوزان تازه، از بارزترین ویژگی‌های غزل سرایان معاصر است، غزل سرایان نوگرا به منظور انجام امر آشنایی زدایی از قالب غزل، واحد وزن؛ یعنی بنیادی‌ترین عنصر سازندهٔ قالب‌های شعری را برگزیده و «با افزودن وزن های بی‌سابقه بر اوزان غزل، این قالب کهنه را هویّتی نو بخشیده و آن را پذیرای پیام‌های نو و معانی امروزی کرده اند» (حق شناس،۱۳۷۰: ۱۶۵). نوآوری بهمنی در حوزهٔ موسیقی مربوط به وزن یکی از غزل های اوست.

شاعر در حاشیهٔ این غزل، چنین می‌نویسد: «البتّه و صد البتّه در این غزل و غزل هایی از این دست،کَمَکی از سبک و سیاقِ غزلیّات متقدّمان که برخی گمان می کنند، این قواعد وحی مُنزل است، بعمد کناره جسته ام.... هنگام سرودن این چند شعر که دارای تاریخ های متفاوتی هستند، وزن، یا بهتر است بگویم «ریتم» ـ به قول فرنگان ـ بدون دردسر و با راحتی و روانی در ذهن می نشست و کلمات را به همراه خود می آورد. گفتم: ای بابا، چه قدر به دنبال تکلّفات باشم و به زُحافات و مثمّن و مسدّس و مقصور و محذوف و این جور چیزها... تن بدهم؟»(بهمنی،۱۳۸۶ : ۵۶). در غزل زیر شاهد نوآوری و طبع آزمایی این شاعر با وزن جدید در هر یک از مصراع ها هستیم:

تکیه بر جنگل پشت سر
روبروی دریا هستم
آن چنان که نمی دانم
در کجای دنیا هستم
حال دریا آرام و آبی است،
حال جنگل سبز سبزست
من که رنگم را باران شسته است
در چه حالی آیا هستم؟
فوج مرغان را می بینم موج ماهی ها را نیز
حیف! انسانم و می دانم
تا همیشه تنها هستم... (بهمنی،۱۳۸۶ :۵۶)

ب) وزن باسابقه ولی کم استعمال: منظور از اوزان با سابقه و کم استعمال، وزن هایی هستند که در شعر گذشته، بندرت کاربرد داشته است؛ ولی شاعران معاصر با به کارگرفتن این اوزان، حیاتی دوباره به این وزن ها بخشیده‌اند. برای نمونه بهمنی در بیت زیر وزنِ «فاعلن فعل، فاعلن، فعل» را به کار برده که در شعرگذشته نیز کاربرد داشته؛ ولی بهره مندی او از انتخاب صحیح واژگان و جا به جایی آن‌ها و هم چنین با مهارتی که در تصویرسازی و بافت کلام از خود نشان می‌دهد، باعث می‌شود که این احساس به خوانندهٔ شعر دست دهد که با وزنی جدید و نا آشنا رو به روست:

شب که می رسد از کنارها
گریه می کنم با ستاره‌ها (بهمنی،۱۳۹۰ :۲۰۱)

نوآوری در شکل ظاهری غزل

بهمنی علاوه بر دگرگون کردن غزل در زمینهٔ تصویر، زبان، موسیقی و... که در نهایت منجر به تازگی در فرم غزل‌هایش شده است، در شکل ظاهری غزل نیز تغییراتی ایجاد کرده است که به چند مورد اشاره می شود:

۱) نوشتن غزل به صورت شعر نیمایی: یکی دیگر از گونه‌های مختلف نوآوری، شکل نوشتاری است که به دنبال آزاد شدن شعر از قید وزن و رهایی مصراع‌ها از تساوی طولی صورت گرفت.این شکل نوشتار در شعر گذشته به دلیل تساوی طول مصراع‌ها امکان نداشت؛ امّا «نیما یوشیج شکل نوشتاری شعر گذشته را به هم ریخت و با برهم زدن تساوی مصراع‌ها، یکی از محدودیت‌های آشکار شعر گذشته را از میان برداشت. او این کار را کرد تا اندازهٔ هر سطر شعر، متناسب با ظرفیت سخن در همان سطر باشد، نه به گونه‌ای ناگزیر، تابع قاعده‌ای از پیش تعیین شده و تخطی ناپذیر باشد» (حسن‌لی،۱۳۸۳: ۲۲۲).بهمنی، در پیِ ساختار فرم غزل، شکل ظاهری غزل را با حفظ وزن و قافیه، به هم ریخته و آن را به شکل شعر نیمایی ـ مصراع های کوتاه و بلند ـ نوشته است، برای نمونه:

خبر این است که : من نیز کمی بد شده‌ام
اعتراف این که
در این شیوه
سرآمد شده‌ام...
شعر و عشق
این سو و آن سوی صراط اند
که من
چشم را بسته و از واهمه اش رد شده‌ام
مدعی نیستم
اما:
هنری بهتر از این؟
که همانی که کسی، حدس نمی زد شده‌ام! (بهمنی،۱۳۹۰: ۷۲۴)

بهمنی در این مورد می‌نویسد: همواره «در بند آن نبوده‌ام که هر دو پارهٔ یک بیت [دو مصراع] به یک اندازه و با تعداد افاعیل مساوی باشد. بهتر است بگویم که دیدم می شود، این غزل‌های کوتاه و بلند غیر متساوی المصراع و متساوی الاضلاع را مثل شعرهای «نیمایی» که کوتاه و بلند می شوند، به حساب آورد.» (بهمنی،۱۳۸۶ :۵۶) نمونه های دیگر: (بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۸۴)،(همان:۶۸۶)،(۶۸۸)، (۶۹۲)، (۷۰۴)، (۷۱۲)،(۷۲۳)،(۷۳۱)،(۷۳۵) و...

بهمنی از دیگر امکان شگردِ نوشتاری جدید (دیداری کردن شعر) نیز، در غزل هایش بهره گرفته است:

کانکریت یا دیداری کردن شعر: یکی دیگر از امکانات شکل نوشتار به شیوهٔ نیمایی، دیداری کردن شعر است. «در شعر دیداری یا کانکریت، دیدن با شنیدن در می‌آمیزد. در این گونه شعرها، هیأت فیزیکی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای اینکه معنا را بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می کند» (علی پور،۱۳۷۸ :۲۲) برای نمونه معماریی که در غزل زیر صورت گرفته، یعنی با قرار داده شدن هر کدام از واژه های «نشستن» و «گپ زدن» در پلّهٔ مربوطه، که از بالا به پایین صورت گرفته، تناسبی بین واژه‌ها و موقعیّتِ به تصویر کشیده شدهٔ آن‌ها برقرار شده است. بدین ترتیب که شاعردر این غزل، تصویری از شکل نشستن را نیز ترسیم می نماید:

: بنشین!

نشستم

گپ زدیم

امّا نه از حرفی که با ما بود (بهمنی،۱۳۸۶ :۵۲)

۲) فصل بندی در غزل: فصل بندی در غزل یکی دیگر از تفنّن های محمدعلی بهمنی در شکل ظاهری غزل است، بدین گونه که بخشی از غزل را می‌سراید و زمانی که مطلب مورد نظر خود را به پایان می برد، برای ارائهٔ مطلب جدید، فصلی دیگر را شروع می کند. برای نمونه در غزل ذیل:

۱

با این عطش تا چشمه دیگر دیر خواهد شد
دریا اگر باشد دلت، تبخیر خواهد شد
خود را به ذهن قاب ها،آئینه ها مسپار
این تو، دگر در خواب ها،تصویر خواهد شد
تا پیش از او، راهی همیشه پیش رو داری
آری جوانت تا رسیدن پیر خواهد شد
دیوانه شو، این کیمیا را در مدار عقل
هر چه بجوئی بیشتر اکسیر خواهد شد

۲

سرمشق‌هایم را نوشتم خط بخط، اینک
ـ ای عشق ـ از من دفتری تکثیر خواهد شد؟
گفتی: «در این ره پیر باید شد» شدم، حالا
از آنهمه رؤیا، یکی تعبیر خواهد شد؟
دیوانه‌ام می خواستی، آیا بدست تو
دیوانه‌ای با این جنون، زنجیر خواهد شد؟
بازیگر هر صحنه‌ات، این پرده را امّا،
حس می کند بازیچهٔ تقدیر خواهد شد!

۳

می‌گوید: «از من سیر خواهی شد» زبانش لال
آخر کسی از شعر «حافظ» سیر خواهد شد (همان: ۱۴۴)

نتیجه

نتیجهٔ پژوهش نشان می دهد که آنچه موجب به وجود آمدن فرمی تازه در غزل بهمنی شده است، شکستن هنجارهای عادی و متعارف در شعر اوست. بیشترین نوآوری در زبان شعری بهمنی، در حوزهٔ واژگان صورت گرفته است. بهمنی با به کارگیری واژگان تازهٔ امروزی، واژگانی که در گذشته اجازهٔ ورود به ساحت شعر را نداشتند و همچنین با ابداع واژگان جدید، زبان شعری خود را حیاتی تازه بخشیده است. در خور تأمّل است که پربسامدترین واژگان ابداعی در غزل‌های بهمنی، واژگان مرکب هستند. بهمنی در خلق تصاویر بکر و تازه نیز با اعتقاد به اینکه شعر در مفهوم فراگیر خود، بازتاب جهان مادی از راه نگاره‌های ذهنی است، با کنار نهادن الگوهای از پیش تعیین شدهٔ شعر گذشته، غزلش را در ارائهٔ تصاویری قرار داده که فراتر از چارچوب محدود و بستهٔ تشبیه و استعاره و... است. از سوی دیگر هر غزل از بهمنی در خدمت توصیف یک تجربهٔ عاطفی اوست، برخلاف غزل گذشته، که ممکن بود چندین تجربهٔ عاطفی در یک غزل ارائه شود. بهمنی در حوزهٔ موسیقی نیز، به منظور انجام امر

آشنایی‌زدایی از قالب غزل، با حفظ ارزش‌های موسیقایی عروض سنتی و در چارچوب تناسب کمی و کیفی هجاها، با بهره جستن از اوزان ابداعی و اوزان کم استعمال، غزل خود را آمادهٔ پذیرش فضاهای معنایی تازه نموده است و در نهایت اینکه با نوآوری هایی که بهمنی در قالب غزل در حوزه های زبان، موسیقی، تصویر و شکل ظاهری غزل ایجاد کرده، توانسته تناسبی میان صورت و معنی شعر برقرار نماید، که حاصلِ همین ارتباط و هماهنگی استوار، در نهایت منجر به فرم و ساختاری قوی در غزل وی شده است.

منابع

۱- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن.(۱۳۶۷). **دستور زبان فارسی**، ج۱، تهران: فاطمی.

۲- برهانی، مهدی.(۱۳۷۸). **از زبان صبح**، تهران: پاژنگ.

۳- بهمنی، محمّدعلی.(۱۳۸۶). **گاهی دلم برای خودم تنگ می شود**، تهران :نیل.

۴- ---------- .(۱۳۸۷). **گزینهٔ اشعار**، تهران: مروارید.

۵- ----------.(۱۳۹۰). **مجموعهٔ اشعار**، تهران :نگاه.

۶- پاینده، حسین.(۱۳۸۲). **گفتمان نقد** (مقالاتی در نقد ادبی)، تهران: روزنگار.

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

۸- حسن‌لی، کاووس.(۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**، تهران: ثالث.

۹- حق شناس،علی محمّد.(۱۳۷۰). **مقالات ادبی زبان شناختی**،چاپ اوّل.

۱۰- حقوقی، محمّد.(۱۳۷۷). **شعر نو از آغاز تا امروز**، ج ۱، تهران: ثالث.

۱۱- دیچز، دیوید.(۱۳۶۶). **شیوه‌های نقد ادبی**، غلامحسین یوسفی و محمّد تقی صدقیانی، تهران: علمی.

۱۲- رامان، سلدن. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۳- روزبه، محمّدرضا.(۱۳۷۹). **سیر تحوّل غزل فارسی**، تهران: روزنه.

۱۴- سجودی، فرزان.(۱۳۸۴). **نشانه شناسی و ادبیات**، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۵- شاملو،احمد.(۱۳۵۰). **برگزیده‌های شعر شاملو**، تهران: بامداد.

۱۶- شفیعی کدکنی،محمدرضا.(۱۳۸۵). **آیینه‌ای برای صداها**، تهران: سخن.

۱۷- ---------- .(۱۳۷۵). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نگاه.

۱۸- شمس قیس.(۱۳۶۰). **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**، محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: زوار.

۱۹- صفوی، کوروش.(۱۳۷۳). **از زبان شناسی به ادبیات**، تهران: نشرچشمه.

۲۰- طاهباز، سیروس.(۱۳۶۸). **درباره شعر و شاعری نیمایوشیج**، تهران: دفترهای زمانه.

۲۱- عسگری، میرزاآقا.(۱۳۸۲). **هستی شناسی شعر**، تهران:قصیده سرا.

۲۲- علوی مقدّم، مهیار.(۱۳۷۷) .**نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت.

۲۳- علی پور، مصطفی.(۱۳۷۸).**ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.

۲۴- مدرسی، فاطمه.(۱۳۸۷). **از واج تا جمله**، تهران: چاپار.

۲۵- موحّد، ضیاء.(۱۳۸۵). **شعر و شناخت**، تهران: مروارید.

۲۶- نیمایوشیج.(۱۳۶۳).**حرف‌های همسایه**، تهران: دنیا.

۲۷- ولک، رنه و وارن.(۱۳۷۴). **تاریخ نقد جدید**،ج۲، ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

۲۸- یوسف نیا، سعید.(۱۳۸۲). «شعر در نسبت با زبان، تفکّر و خیال»،مجلهٔ شعر، شمارهٔ ۳۲، ص ۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی