پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال چهاردهم، شماره‌ی بیست و ششم، بهار و تابستان۱۳۹۵ (صص۹۶-۷۹)

ریشه‌یابی بوطیقای نیمایوشیج در غزل‌های نو سیمین بهبهانی

مهدی رستمی * **دکتر مریم شعبانزاده** ** **دکتر محمود حسن‌آبادی** ***

چکیده

غزل نو، نوع جدیدی از غزل با نگاهی تازه و زبانی امروزی است که پس از فراگیر شدن شعر نو در جامعه پدید آمده است. سیمین بهبهانی با آثاری چون: «خطی ز سرعت و از آتش»، «دشت ارژن»، «یک دریچه آزادی» و «یکی مثلا اینکه» خود را به عنوان یکی از پیشگامان کوشای این فرم شعری معرفی کرده است. با توجه به تأثیر شعر نیمایی بر پیدایش غزل نو، پاسخ به این سوال ضروری به نظر می‌رسد که احیاگری بهبهانی در غزل، در چه محورهایی از بوطیقای نیما تاثیر گرفته است؟ بهبهانی در طرز دید و طرز کار تازه که دو پایه‌ی اساسی بوطیقای نیماست، از وی متأثر است. او در طرز دید به فردیت شاعرانه، عینیت‌گرایی، جامعه‌مداری و در طرز کار به زبان جدید، بیان طبیعی، الگوی وصفی-روایی و هارمونی در جهت پویش غزل، دل بسته است. روش تحقیق در این جستار، تحلیلی ° توصیفی است.

کلیدواژه‌ها: بوطیقای نیما، سیمین بهبهانی، شعر نو، غزل نو.

مقدمه

غزل در پایان عصر بازگشت و جایی که به مشروطه و سپس به نیما ختم می‌شد از هم‌پایی با جامعه وامانده بود. به گونه‌ای که تنها در محافل ادبی و نزد اهل فن خریدار داشت. هر چند فرخی یزدی نوع جدیدی از غزل به نام «غزل کارگری» را عرضه کرد که با مسائل جاری جامعه همخوانی داشت، اما نتوانست نظر مساعد نیما را به این فرم کلاسیک جلب کند. از نظر نیما، غزل تاب نوآوری های مدرن را ندارد زیرادراین دایره‌ی محدود، همه چیز به بن‌بست رسیده است. «لازمه‌ی غزل‌سرایی این است که موضوع عاشقانه‌ی خود را گم نکند اما یک چیز را گوینده‌ی غزل می‌بازد،اگر تمام عمرش غزل‌سرایی بیش نباشد و آن همه‌ی دنیاست و همه‌ی طبیعت.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۱۲۸). با

* Email: mahdi.rostami@pgs.usb.ac.ir دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
** Email:mshabanzadeh@lihu.ac. ir دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
*** Email:mahmous.hassanabasi@lihu.ac.ir دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

تاریخ دریافت:۹٤/۲/۲ تاریخ پذیرش:۹٤/۱۰/۱۸

پافشاری نیما بر اثبات نوآوری و تجدد در فرم شعر نو، و انتقاد از قالب‌های کلاسیک مبنی بر برنتافتن امکانات جدیدی که «در دنیای باشعور آدم‌هاست»، دامنه‌ی تغییر و تحول، حوزه‌های مختلف شعر فارسی را فرا می‌گیرد. یکی از جریان‌ها، مربوط به امروزی کردن غزل است. شاعران این جریان «در صددند تا هم از نظر زبانی و هم از نظر شیوه‌های بیان، نوع تعابیر، تصاویر و مهم‌تر از آن، از جهت نوع نگرش به جهان پیرامون خود، تغییرات و تازگی‌هایی در شعر خود ایجاد کنند.» (حسین-پور چافی، ۱۳۸٤: ۵۵). آن‌ها می‌کوشند تا غزل «بازگشت خورده» را حیاتی دگر ببخشند.

بیان مساله و سوالات تحقیق

منتقدان شعر معاصر به تأثیرپذیری شاعران معاصر از شعر نیمایی اشاره کرده‌اند. نوآوری بهبهانی در نوع غزل،به اندازه‌ای بوده است که عنوان «نیمای غزل» را به او داده‌انداما آیا این عنوان، با واقعیت هم‌خوانی دارد؟ آیا می‌توان عناصری را که نیما در بوطیقای خویش برای نو شدن شعر مشخص کرده است، در غزل نو سیمین بازیافت؟ اگر پاسخ آری است، کدام یک از این عناصر، نقش پررنگ تری ایفا کرده است؟

اهداف تحقیق

در این تحقیق به طورمختصر،پیوند میان‌غزل و شعرنو را در فرم تازه‌ای‌به نام غزل نو نشان می دهیم و به ریشه‌یابی آن دسته از عناصر شعر نیمایی می پردازیم که بر غزل نو سیمین بهبهانی تأثیرگذار بوده است.

روش تحقیق

روش به کار رفته در این تحقیق، توصیفی ° تحلیلی است. یعنی: توصیف برخی از عناصر بوطیقای نیما و تحلیل نمونه غزل‌های نو بهبهانی بر اساس آن. عناصر بوطیقای شعر نو در لابلای نوشته‌های نیما وجود دارد: ۱. ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش؛ حاویِ: «مقدمه‌ی افسانه» (۱۳۰۱) «ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان» (۱۳۱۸). ۲. درباره‌ی شعر و شاعری؛ مشتمل بر: «مقدمه‌ی خانواده‌ی سرباز» (۱۳۰٤)، «دو نامه» (۱۳۲۹)، «حرف‌های همسایه»، (۱۳۳٤-۱۳۱۸)، «تعریف و تبصره» (۱۳۳۲- ۱۳۳۱). ۳. نامه‌های نیما. غزل‌های نوی بهبهانی، در این دفاتر منتشر شده است: "خطی ز سرعت و از آتش"(۱۳٦۰)، "دشت ارژن"(۱۳٦۲)، "یک دریچه آزادی"(۱۳۷٤) و "یکی مثلاً این که"(۱۳۷۹).

پیشینه‌ی تحقیق

از آثار با موضوع بوطیقای نیما باید دست کم به سه کتاب اشاره کرد: ۱. بدایع و بدعت‌های نیما،

از مهدی اخوان ثالث(۱۳٦۸)، که از بوطیقای نیما، به بررسی دو عنصر هماهنگی و عینیت اکتفا کرده است. ۲. خانه‌ام ابری است، اثر تقی پورنامداریان (۱۳۷۷). مسئله‌ی زبان و مسئله‌ی معنی دو حوزه‌ی بررسی شعر نیما را در این اثر تشکیل می‌دهد. ۳. بوطیقای شعر نو از شاپور جورکش (۱۳۸۳) که چهار مؤلفه‌ی میدان دید تازه‌ی نیما: استغراق، ابژکتیویته، وصف و روایت را واکاویده است. در باب غزل نو مقالات متعددی وجود دارد از جمله: غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن که نویسندگانش، در بررسی پیش‌زمینه‌های شکل‌گیری غزل نو، تنها بر غزل نیمه سنتی و غزلواره تمرکز کرده‌اند و به مبحث تاثیر شعر نو بر غزل وارد نشده‌اند. در حوزه‌ی بررسی غزل نو بهبهانی بر اساس بوطیقای شعر نیمایی، هیچ اثر مستقلی مشاهده نشد، مگر بخش کوتاهی از کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران اثر کاووس حسن‌لی. مولف در بحث نوآوری در قالبهای سنتی بخشی را به قالب غزل اختصاص داده و به چند نمونه از نوآوری‌های غزل‌سرایان از جمله بهبهانی تحت تاثیر شعر نیمایی پرداخته است از جمله: تنوع لحن، نو شدن زبان و تغییر در شکل و ساختار.

بحث و بررسی

غزل نو، غزلی است که زبان و اندیشه و خیال نو دارد و گاه وزن و آهنگ نو نیز. این فرم شعری: «حاصل برخورد شعر سنتی با شعر نو بوده است.» (محمدی و بشیری، ۱۳۹۱: ۱۲۵). می‌توان گفت: «غزل نو، شعر نویی است که در قالب غزل سروده می‌شود» (انوشه، ۱۳۷٦: ۱۰۰۳) و در آن «امکانات شعر نو چه از نظر زبان و چه از نظر مضمون کاملا اعمال گشته است.» (شمیسا، ۱۳٦۲: ۱۹۵). اگر شعر نو را از مصادیق نوآوری بدانیم، و غزل را در دسته‌ی سنت جای بدهیم، ظهور غزل نو گونه‌ای سازگاری سنت با نوآوری برشمرده می‌شود: «مؤثرترین راه برای پذیرش و گسترش نوآوری در جوامع موسوم به سنتی، نه نفی مطلق سنت‌ها و ستیز با آن‌ها، بلکه سازگار نمودن نوآوری‌ها با سنت و ارائه و تفسیری از این نوآوری‌هاست که با ارزش‌ها و قواعد پیشین متناسب بنماید» (امین‌پور، ۱۳۸٤، ٤۷۱). گوینده‌ی اولین غزل نو، فروغ فرخزاد است. غزل او با مطلع: «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی» که در دفتر تولدی دیگر، در سال ۱۳۳۸ منتشر شده است را مادر غزل نو نامیده‌اند (عظیمی، ۱۳٦۹: ۱۲۹). فروغ تنها به گفتن همین غزل اکتفا کرد و راه نوآوری در غزل را کسانی چون حسین منزوی، محسن پزشکیان، سیمین بهبهانی، منوچهر نیستانی، و... ادامه دادند. یکی از عوامل مؤثر در تجدد غزل، گسترش مقتدرانه‌ی شعر نیمایی در دهه-های سی و چهل بوده است. این گسترش قدرتمندانه در واکنش فروغ، به عنوان یکی از گویندگان شعر نو، نسبت به بهبهانیِ کلاسیک‌سرا مشهود است. وی در یکی از شب‌های شعرخوانیِ تهران، به

دادنِ تریبون، به بهبهانی و چند تن دیگر اعتراض می‌کند به این بهانه که «نو پرداز نیستند». (ابومحبوب، ۱۳۸۲: ٤۳). این گونه برخوردهای منتقدانه، سبب شد تا شاعران سنتی‌گو، از جمله بهبهانی بیندیشند که چگونه غزل را با معیارهای امروزین، بسرایند تا دیگر کسی نتواند برچسب کهنگی بر آن بزند. همان‌گونه که ذکر شد نیما غزل زمانه‌ی خود را نمی‌پسندد. شاملو نیز در سال۱۳٤٤ از محتوای غزل عصر خود، انتقاد می‌کند (عظیمی، ۱۳٦۹: ٦۱). اما بهبهانی، به انعطاف هنری غزل در پذیرش نوآوری باورمند است: «در این شکل هندسی با وزن متحول، می‌توان همه‌ی ضوابط شعر امروز را به کار گرفت.» (همان: ۷۹) و همین باور سبب می‌شود تا هیچ اثری در قالب شعر نو نیافریند و تمام عواطف و اندیشه‌های نوینش را ابتدا به صورت محدود در قالب چارپاره و سپس به طور گسترده‌تر در قالب غزل به ثبت برساند. پرسشی که مطرح می‌شود این است که چه اصل یا اصولی از مبانی شعر نو، وارد غزل‌های نو بهبهانی شده است؟

بوطیقای نیما

بوطیقا (poetics) یعنی: «فهمی از تمهیدات، قراردادها و راهبردهای‌های ویژه‌ی ادبیات، از وسائطی که آثار ادبی از مدد آن‌ها تأثیرات ویژه‌ی خود را خلق می‌کنند.» (کالر، ۱۳۸۸: ۲). هدف بوطیقا «شناخت قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر می باشند.» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۹). نیما همانند شکل‌گرایان، شعر را محصول نبوغ و تمهیدات می‌داند. از نظر او می‌توان شعر را تشریح کرد و «وسایل» آن را مشخص نمود و به دیگران آموخت. (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۵۹۷). اما عیار سنجش شعر، از نگاه نیما چیست؟ وی در عبارتی موجز، چنین پاسخ می‌دهد: «من در شناختن هر شعر این فکر را می‌کنم: چه مشاهده کرده؟ و چطور بیان می‌کند؟» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ٤۳۲). با دقت در سخن وی درمی‌یابیم که در سنجش عیار شعر از دو دریچه به کار شاعر می‌نگرد: اول: چگونه دیدن. دوم: چگونه گفتن. به قول خودش: طرز دید؛ طرز کار.

طرز دید

طرز دید اصطلاحی است که نیما بارها از آن نام برده است. می‌توان گفت: هنر اصلی نیما تغییر نگاه شاعر به جهان است. وی با این استدلال که «هر کس باید مالِ زمان خودش باشد» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۲۹۱) شاعر را به نو شدن فرا می‌خواند. از نظر او نو شدن یعنی نو دیدن و نو گفتن. یعنی نو شدنِ روابط شاعر با پیرامونش (همان: ۳۹۱). وی اساسا شعر را گونه‌ای دید و مشاهده تعریف می-کند؛ «شعر در درجه‌ی اعلای خود **مشاهده‌ای** است که افراد معین و انگشت‌شمار دارند...» (همان: ۱۳۹). کیفیت تجدد یک شاعر، به میزان تازگیِ طرز نگاه او بستگی دارد. شاعری که به طرز دید تازه

رسیده باشد، آثارش در زمره‌ی شعر نو به شمار می‌رود ولو در قالب کلاسیک سروده باشد و برعکس شاعری که طرز دیدی تقلیدی دارد، همچنان سنتی است هر چند در فرم‌های نوین شعر بگوید.

طرز کار

طرز کار تازه، یعنی شیوه‌ی بیانِ دید تازه. ارائه‌ی طرزِ دید، به وسیله‌ی طرز کار صورت می‌گیرد. نیما در طرز کار نیز تغییر و تحول را ضروری می‌داند. وی با این‌که تازگی در شیوه‌ی نگریستن و به عبارتی چه دیدن را برای معاصر بودن و حیات شعری شاعر واجب می‌داند، شیوه‌ی بیان و چگونه گفتن را نیز بسیار مهم ارزیابی می‌کند. شاعر باید در طرز کار، شیوه‌ای تازه بیافریند و با بیان طبیعی، به شعر خود «حالت دلپذیر نثر» بدهد. نیما با تقلید از طرز دید دیگری مخالفت می‌ورزد، ولی الگوبرداری از طرز کار را در صورت نیاز، جایز برمی‌شمرد (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۲۱٦).

۱- بررسی غزل‌های نو بهبهانی بر اساس «طرز دید» پیشنهادیِ نیما

۱-۱- فردیت شاعرانه

ارتباط شاعران اصیل با پیرامون، در چارچوب تقلیدی نیست. ایشان تجربه‌های زیست‌شده (LIVED EXPERIENCES) را منشأ سرایش قرار می‌دهند. فردیت شاعرانه یعنی: «تکیه و تمرکز شاعر بر تجارب و تأملات فردی.» (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۰). از نظر نیما شاعر باید خودش باشد و آنچه می‌بیند، بسراید و از کنار آنچه ندیده و نبوده، بگذرد. «خودتان باشید در شعرتان. ولو بدترین مردم. چون خودتان هستید شعر شما با شما زنده است.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۲٤٦). حضور شاعر در شعر باید به گونه‌ای باشد که نتوان میان او و شعرش فاصله‌ای دید. آن‌چه را که تجربه کرده، بگوید و آنچه را بگوید که تجربه کرده است. «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید، و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد» (همان: ۸٦). درک شاعر فردیت‌یافته از هستی، تازه و غیر تقلیدی و متعلق به خود اوست. شاعران مقلد از هویت منفرد هنری محرومند، زیرا در نهایت می‌توانند نمونه‌ای تکراری و غیراصیل از شاعری دیگر باشند. «خلاصه می‌کنم آن‌ها تکان نخورده‌اند به این جهت هیچ کس را هم تکان نمی‌دهند.» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۵۸۲). خاستگاه این درک هنری تازه و خاص، «خود» شاعر است. از همین رو نیما نواندیشان را به شناخت «خود» ترغیب می‌کند: «آن‌چه حقیقتی دارد مقدمه‌ی کار از روی خود است. خودی نیرومند و حاصل از همه شئون هستی. خودی که می‌تواند ما را بی‌خود کند و نشان بدهد بهار در کجا گل‌های نهفته‌اش ما را می‌خنداند. خودی که با آن می‌شناسیم پیش از آن‌که بجوییم و می‌جوییم بر اثر شناسایی بدون دلیل. هنگامی که با خود همه هستی را سرشته و هستی خاص خود را یافته‌ایم» (همان: ٥٦۸). بهبهانی در غزل‌های نو، درک

شاعرانه‌ی خود را از جهان با مخاطب در میان می‌گذارد. برای نمونه می‌توان به درک شخصی او از پدیداری به نام «خانه» اشاره کرد. در نگاه او «خانه» حصاری است پیازین‌وار (بهبهانی، ۱۳۹۳: ٥٢٤)، همراه با سکوتی سربی و کشنده: «کدام ابر زهرآگین دوباره چتر خود وا کرد/ سکوت خانه سربی شد دلم هوای صحرا کرد» (همان: ۷۱۹). خانه هیچ دری به بیرون ندارد و ساکن آن در معرض خطر است (همان: ۵۲۱-۵۲۲). گاه کوبش در، می‌تواند بشارت آمدن کسی باشد: «که می‌زند در سرا؟ که قلب تازه سال من/ ز سینه می‌دود به در مگر تویی مگر تویی!؟» (همان: ٦٨٢) و شنیدن صدای پا، بهانه‌ای برای گشودن پنجره: «صدای پای که می‌آید؟ به کوچه‌ام که گذر دارد؟/ بگو که پنجره بگشایم اگر ز عشق خبر دارد» (همان: ۸۰۸). اما در نهایت، خانه مزار شاعر می‌شود: «ای کنیزک مطبخ‌زاد خواجه را به سلامی شاد/ این خرابه‌ی دودآباد خود مزار تو خواهد شد (همان: ۵۳۹). «تنهایی» یکی از نمودهای پررنگ هویت شاعرانه‌ی بهبهانی است. با خوانش غزل‌هایش درمی‌یابیم که او شاعری است تنها که نه یار دلخواهش را یافته و نه یار دلخواه کسی شده است: «نبسته‌ام به کس دل نبسته کس به من به دل/ چو تخته‌پاره بر موج رها رها رها من» (همان: ٦٦٨). تنهایی‌اش با سکوتی سرد و سیاه، قرین است (همان: ۵۸۲) و گاه او را بیدارخواب می‌کند: «شب‌های بیدارخوابی تا صبح پرپر زدن‌ها/ کنج خموش اتاقی تنهای تنهای تنها» (همان: ۱۰۸۳). این تنهایی برای او، غاری است که نسیم خوشبویی بر آن گذر ندارد و در آن باید با خواندن و سرودن عمر گذراند. (همان: ٧٤٣). «شب»، از پدیدارهای نامبارک جهان شعری بهبهانی است. شب، ساکت و سیاه است (همان: ۵۱۵) همراه با تاریکی‌ای فشرده: «شب مانده است و با شب تاریکی‌ای فشرده» (همان: ٦٤٣). شب برکه‌ای است بی‌جنبش: «برکه‌ی شبِ بی‌جنبش نقره گذر ماهی» (همان: ٦٦٠). و کویری است بی‌رویش: «وقتی که پنجه تاریکی چید آن گلابی روشن را/ بیرون ز حوصله حس کردم شب این کویر سترون را» (همان: ۹٤۷). شب درنگی است قیراندود (همان: ۱۰۷۹). گاه خانه، تنهایی و شب، در یک غزل جمع می‌شود:

شب لاجورد و خاموشی من شعله و شکیبایی جفتی پرنده می‌دوزم بر نازکای تنهایی
جفتی پرنده می‌دوزم عاشق چنان‌که من بودم منقار سرخ وا کرده با هم پی هم‌آوایی
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ٧٨٦)

شاعر حسرت روزهای وصل را در شکل جفتی پرنده بر نازکای تنهایی برای مخاطب مجسم می‌کند. می‌توان با نشانه‌ای، شخصیت زنانه‌ی شاعر را باز یافت و فهمید که بهبهانی در سرایش این غزل با مخاطب خود صادق بوده است. این نشانه، فعل «دوختن» است. وقتی شاعر می‌گوید جفتی پرنده با

منقارهای سرخ را بر زمینه‌ی نازک تنهایی خود «می‌دوزد»، ریشه در آشنایی ذهنی وی با عمل «دوختن» دارد. خیاطی و دوختن طرح اشکال مختلف از جمله پرنده بر یک زمینه آن هم در خلوت خانه، کاری است زنانه که در تیپ خانواده‌ی ایرانی به عنوان یک سنت کهن جا افتاده است.

۱ -۲- عینیت‌گرایی

عینیت در گزاره‌های علمی دستِ کم سه معنا دارد: «مطابقت با واقع. امکان داوری همگانی. فارغ از ارزش‌ها، پیش‌فرض‌ها و باورهای فردی». (بیابانکی،۱۳۹۱: ۱۳٤). عینیت‌گرایی رویکردی شناختی است مبتنی بر گزاره‌های عینی و مشهود؛ «پرهیز از قضاوت ذهنی، ارزشی و انحراف یافته بر اساس تمایلات شخصی. دیدار واقعیت آن طور که هست» (ساروخانی، ۱۳۷۰: ٤۹۵). این رویکرد همچنین در تاریخ و فلسفه، معنای خاص خودش را دارد. در نظر نیما، عینیت‌گرایی مفهومی نزدیک به بیرون-گرایی می‌دهد؛ توجه به حوادث و اشیاء پیرامون؛ تجسم زندگی و جزئیاتش. نیما تأکید می‌کند که شعر باید حامل واقعیت‌های خارجی باشد و از دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج بدست آید؛ «سعی کنید همان‌طور که **می‌بینید**، بنویسید.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۸٦) سفارش او این است که اول به بیرون بنگرید و به اشیای پیرامون دقیق شوید وآنگاه در خلوت، دیده‌ها را تجسم کنید و وارد شعر نمایید. (همان: ۷۸). مسائل عینی، باید وارد شعر شود که هم‌عصران شاعر، بتوانند به آسانی با شعر ارتباط برقرار کنند: «شعر باید تصویرات مختلفه‌ی زندگی عصری و تألمات عمومی باشد. وقتی فلان برزگر آن را به دست می‌گیرد خودش را و زمینش را و عیال و اطفال گرسنه‌اش را در آن ببیند و بخواند و بفهمد» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۱۹۷). عینی‌گرایی با جزیی‌نگری همراه است. بهبهانی به توصیف جزئی پدیده‌های عینی، می‌اندیشد: «من هیچ گاه کلی‌گویی نمی‌کنم.. من به جزئیاتی که در زیر آسمان و آفتاب و در طول زمان پدید می‌آید و آن چهره‌های دائمی و آشنا را دگرگون می‌کند، توجه دارم. همین جزئیات است که امروز را با هزار سال پیش متفاوت می‌کند و به هنر شکل تازه می‌بخشد.» (طاهری، ۱۳۹۳: ٦۹). ساعتِ روی میز (بهبهانی، ۱۳۹۳: ۹۹۱) فنجانِ قهوه (همان: ۹۹۹) تلفن (همان: ۱۰۲۰) دکه‌ی کتاب‌فروشی (همان: ۱۰۳۰) الاغ و صاحب پیرش (همان: ۱۰٤٦) پتو، کتاب، چراغ، قرص (همان: ۱۰۷۷) صفحه‌ی عتیقه‌ی لاکی (همان: ۸۹۰) عروسک‌های پشت ویترین (همان: ۱۰۰۵) گورستان در آخرین پنجشنبه‌ی سال (همان: ۸۷۱) نان و پنیر و انگور (همان: ۱۰۵۲) برخی از عناصر عینی غزل‌های نو بهبهانی است. غزل زیر محصول نگاه عینی و جزیی‌نگر شاعر در همان سال‌های جنگ است:

شلوار تاخورده دارد مردی که یک پا ندارد خشم است و آتش نگاهش یعنی تماشا ندارد
رخساره می‌تابم از او اما به چشمم نشسته بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد
بادا که چون من مبادا چل سال رنجَش پس از این خود گرچه رنج است بودن بادا مبادا ندارد
با پای چالاک‌پیما دیدی چه دشوار رفتم تا چون رود او که پایی چالاک‌پیما ندارد
تق‌تق‌کنان چوب‌دستش روی زمین می‌نهد مهر با آن‌که ثبت حضورش حاجت به امضا ندارد
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸٦۸)

یادداشت شاعر مبنی بر تقارن زمانی سرایش غزل (۱۳٦٦) با اواخر جنگ تحمیلی، و نیز مکان دیدن مرد نوجوان یعنی هلال احمر، سبب می‌شود تا از نوجوان بیست ساله، شخصیت یک رزمنده جنگ تحمیلی در ذهن شکل بگیرد. فقدان یکی از اندام‌های حرکتی، برای راوی عین‌گرا، دردآور و البته تأمل برانگیز است هر چند مرد با کمک چوب‌دستی در جامعه حضور یابد. شاعر در برخورد با مردی که محروم از یک پاست، به مقتضای عواطف زنانه‌اش طالب هم‌سخنی است. می‌خواهد پندی مادرانه به فرزند وطن بدهد و از او شکیبایی و صبوری بخواهد. اما موفق به گفتگو نمی‌شود:

بر چهره سرد و خشکش پیدا خطوط ملال است یعنی که با کاهش تن جانی شکیبا ندارد
گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او پندش دهم مادرانه گیرم که پروا ندارد
رو می‌کنم سوی او باز تا گفت و گویی کنم ساز رفته‌ست‌وخالیست جایش مردی که یک پاندارد
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸٦۸)

۱-۳- جامعه‌مداری

نیما دلایل تاریخی و اجتماعی را در شکل‌گیری شعر موثر می‌داند. از نظر او، شاعر باید فرزند زمان خودش باشد؛ چنان‌که هیچ کدام از شعرای مطرح کلاسیک چیزی بیرون از زمان خودشان نگفته‌اند. (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۳۲). شاعر باید چشمش را به روی مسائل موجود در اطراف خود بگشاید. خمیرمایه‌ی شاعری، «رنجور بودن» و در مرتبه‌ی کمال خود، «فهم کردن رنج دیگران» است. «برای شعر و شاعری چه لازم است؟ مایه‌ای از درد دیگران. پس از آن جان کندن در راه تکنیک» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۳۹). وی تک‌صدایی شاعر را نمی‌پسندد و سفارش می‌کند که شاعر از خودبینی و انعکاس انحصاری صدای «خود» بپرهیزد؛ «آه چه رنجی است که آدم از اول به خود چسبیده باشد. در صورتی که هر آدم با آدم‌های دیگر معنی پیدا می‌کند»(همان: ٦٦). بهبهانی در فرم غزل، از دردها و مشکلات جامعه سخن می‌گوید، آن‌گونه که ماهیت غالب غزل‌های نو او را «تلفیق مضامین

اجتماعی با عاشقانه‌ها» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۵۱) تشکیل می‌دهد. وی در دوره‌ی نخست غزل‌سرایی، اگرچه: «همواره با خود بود و درگیر خود بود و بی‌خود از دیگران بود» (حق‌شناس، ۱۳۸۳: ٤٨) اما در غزل‌های نو، درد او: «درد کسی است که از خود فراتر رفته، به مردم رسیده است» (همان: ٤٩). در دوره‌ی نخست، حضور دیگری را تنها در قالب چارپاره می‌پذیرد (در مجموعه‌ی «چلچراغ» (١٣٣٦)، اشعار خود را به دو دسته با خود بودن‌ها: (غزل)/ من و دیگران: (چارپاره) تقسیم کرده است). اما در دوره‌ی دوم، در قالب غزل صداهای دیگران را می‌شنویم. برای نمونه وی تأثر عاطفی خود را از واقعه‌ی زلزله‌ی اردبیل (دهم اسفندماه ۱۳۷۵)، در غزلی در همان روزها ثبت کرده است؛

تختی سحر شد برخیز صبح از کران سر بر زد　　باز این فلک می‌چرخد باز این زمین می لرزد
در سکر رؤیا راهی تا گور تو طی کردم　　بر خوابگاهت دستم انگشت غم بر در زد
(بهبهانی،۱۳۹۳: ۱۰۳٤)

در غزل کلاسیک شاعر معمولا ممدوح، معشوق و معبود رابه مددجویی فرا می‌خواند اما در این غزل، مخاطبِ یاری‌رسان، تختی است. پهلوانی که شاعر از او تنها یک چیز می‌خواهد؛ کمک به هم‌نوع.

برخیز و این مردم را راهی به کارستان کن　　وقت سفر شد آنک خورشید غمگین سر زد
از اشک و از هم‌دردی یک کاروان در پی کن　　فرش و گلیم و چادر چیزی اگر می‌ارزد
(همان)

یکی از موضوعات غزل نو بهبهانی پرداختن به جایگاه زن در جامعه است. مادری که پوتین‌های پسر را بر گردن آویخته (همان: ۸۷۰)، مادری که شب‌ها دارو بر خاک فرزند می‌گذارد (همان: ۸۸۳)، عروسی که از رفتن همسر به جنگ می‌ترسد (همان: ٨٦٧) شخصیت‌های اصلی غزل می‌شوند. نگاه زن‌محورانه‌ی وی دو شخصیت «کولی» و «زهره» را می‌آفریند. کاربرد «اعصار تیره‌ی دیرین» (همان: ٦٦٣) و «جور قرون گذشته» (همان: ٦٦٤) در توصیف روزگار کولی، ناخشنودی شاعر از وضعیت زن را می‌رساند. کولی ابراز عشق نمی‌تواند: «کولی نهان کن دلت را در کنج پستوی خانه/ تا در خموشی نپیچد آواز او عاشقانه» (همان: ٦٦٤). او تنهاست ولی شخصیت مقابل او: «سوار» (سمبل مرد در جامعه مردسالار) می‌تواند تکیه‌گاهی برای او شود (همان: ٦٥٨). اما سوار، کولی را در تنهایی ادامه‌دارش رها می‌کند: «رفت آن سوار کولی با خود تو را نبرده/ شب مانده است و با شب تاریکی‌ای فشرده» (همان: ٦٤٣). کولی نان‌آورِ خود است. سبدی می‌بافد و اسب و میشی هم به دنبال دارد و در آخر در سکوت دشت به خوابی مرگ‌اندود فرو می‌رود: «دشت مانده است و کولی اسب و میش و سبدها/ مرگ خوابی است –هیهات– کاش بیدار می‌شد» (همان: ٦٤٢). «زهره» نیز شخصیت نمادین

دیگری است برای بیان مظلومیت زنان در جامعه مردسالار که در ٦ غزل متوالی به عنوان شخصیت اصلی حضور دارد: (همان: ۹٤۲-۹۳۱). زهره در بی‌اختیاری مطلق، جفت «ایلخان» (سمبل مرد در نظام مردسالاری) می‌شود (همان: ۹۳۲). او آنقدر در شبستان می‌گرید که دختری به نام «غم» به دنیا می‌آورد: «زهره دختری زاد نام دخترش: غم» (همان: ۹۳٤).

۲- بررسی غزل‌های نو بهبهانی بر اساس «طرز کار» پیشنهادی نیما

۲-۱ زبان جدید

از نظر نیما زبان شاعر، باید غنی باشد. به همین منظور استفاده از کلمات هنری به ظاهر غیرادبی را پیشنهاد می‌دهد: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۱۰۹). زبان ابزار ابراز نگرش است. پس بیان طرز دید تازه، کلمات تازه را می‌طلبد؛ «هر انسانی در تن خود زندگی می‌کند. هم‌چنین هر بیننده در دید و رویای خود کلماتی می‌خواهد» (همان: ۲۱٦). نیما از این‌که در یکی از اشعار نوین خود ترکیب «بیمار غم» را به کار برده ناخشنود است. چون با خواندن شعر، مدام تسلط سایه‌ی دیگری را بر خود می‌بیند. این ترکیب متعلق به دیگری است و زحمتِ یافتنش را دیگری کشیده است: «اگر می‌خواهید حاضر و آماده‌ی دیگران را بردارید چرا می‌گویید و چرا فکر می‌کنید؟ اگر فکر آنها خوب بیان شده، چرا فکر نمی‌کنید برای این است که کلماتِ خود را خود به دست آورده‌اند. بروید دنبال خودتان.» (همان: ۲۱٦). سیمین تلاش خود را برای نوسازی زبان در غزل‌های نئوکلاسیک کافی نمی‌داند. برای نمونه در بیتی از غزل دفتر رستاخیز (بهبهانی، ۱۳۹۳: ٤۷۳)، نوع زبان حاکم بر فضای غزل اجازه نمی‌دهد تا شاعر واژه‌ی «مقوایی» را به کار برد. پس مجبور می‌شود از «مقواسرشت» استفاده کند، بدون آن‌که دوستش داشته باشد (عظیمی، ۱۳٦۹: ۷۷). اما در غزل نو، دایره‌ی واژگانی شاعر وسیع‌تر می‌گردد. او می‌تواند بدون نگرانی از به هم ریختن متانت غزل، واژه‌ی «شلوار» و عبارت محاوره‌ای «مردی که یک پا ندارد» را بیاورد: «شلوار تاخورده دارد مردی که یک پا ندارد/ خشم است و آتش نگاهش یعنی تماشا ندارد» (بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸٦۸). وی به پیروی از شاعران نیمایی، کلمات جدید را به زبان ادبی خود می‌افزاید. برای نمونه فروغ در شعر «*من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید*» از دفتر «*ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*» (۱۳٤۲) از عناصر زندگی شخصی خود نام می‌برد: «انسی»/ «یحیی»/ «دختر سیدجواد»/ «مسجد مفتاحیان»/ «سینمای فردین»/ «محله کشتارگاه»/ «چارچرخه»/ «چراغ زنبوری»/ «شربت سیاه‌سرفه». بهبهانی نیز عناصر جدیدی را به کار می‌برد که محصول طرز دید تازه اوست. مثلا بن‌مایه‌های یکی از غزل‌هایش خاطرات ایام عید است با عناصر

بی‌سابقه‌ای چون: «خاله عفت و مرجان»، «نازی»، «لادن»، «سینمای سعادت»، «پولِ زرد»، «کفشِ برقی»، «کاسه‌ی چینی با خط زعفرانی مادر» و «شمع رنگی».

عیدِ پولِ زرد و عروسک عیدِ کفشِ برقی و دامن عیدِ ترکِ مشق و دبستان عیدِ شادِ کودکیِ من
تَنگ قاب و سبزی گندم تُنگِ آب وسرخیِ ماهی در میان آینه پیدا رقصِ شمعِ رنگیِ روشن
خطِ زعفرانیِ مادر نقش‌سازِ کاسه‌یِ چینی هفت‌سینِ هفت سلامش یک سبد ز سنبل و سوسن
در شدن به قلعه‌یِ یاسین حرزِ چارطاقِ کتانی بل که از بلا بگریزی در پناهِ خانه‌یِ ایمن
عید خاله عفت و مرجان دست‌های ناز و نوازش در شکنجِ زلفکِ نرمم بر فرازِ سر شده خرمن
عیدِ سینمای سعادت داستان شرلیِ کوچک من روانه در پیِ مادر پیشِ چشم نازی و لادن

(بهبهانی،۱۳۹۳: ۸۲۵)

نمونه‌هایی از واژگان و ترکیبات امروزی و گاه اصطلاحا غیر شاعرانه‌ای که وی به کار برده است: «خمپاره» (بهبهانی، ۱۳۹۳: ٥٤٢)، «نقطه‌چین» (همان: ٥٩٥)، «پوکه» (همان: ٦٠٧)، «شامی» (همان: ٧٨٦)، «قلقلک» (همان: ٨٤٩)، «گربه‌ی ملوس» (همان: ٨٥٩)، «نوشابه»، «بستنی» (همان: ٨٨٨)، «فلزی»/ «پدربزرگ» (همان: ٩٩١)، «قهوه‌ی ترک»/ «فنجان» (همان: ٩٩٩)، «آقایِ مجنون» (همان: ١٠٠١)، «عروسک‌فروشی» (همان: ١٠٠٥)، «کاغذ پنجاهی» (همان: ١٠٢٩)، «خاله‌ی گردن‌دراز» (همان: ١٠٤٨)، «خاله قدقد»، «خاله مومو» (همان: ١٠٤٩)، «درس حقوق تجارت» (همان: ١٠٥٣)، «زنگِ ساعتِ نُه» (همان: ١٠٧٥)، «رایانه» (همان: ١١٢٩). وی جملات برگرفته از زبان عامیانه را نیز در دایره‌ی زبانی خود جای می‌دهد: «.... و تاکید می‌کردم که بسیار می‌ترسم» (بهبهانی، ۱۳۹۳: ۷۳۵)، «بزن! یک. بزن! دو. بزن! سه. بزن! چار...» (همان: ۷۵۲)، «بزی! بدو! هی بزی! بدو!» (همان: ٨٨٦)، «نق‌نق‌کنان که من پسته»/ «پول از کجا بیارم من؟»/ «دیدی که آبرومان رفت!» (همان: ٨٨٨)، «صبح است و آسمان ابری، یکشنبه هفتم بهمن» (همان: ٩١١)، «خوبی؟ خوشی؟ قلبت چطور است؟ خوبم! خوشم! الحمدلله!» (همان: ١٠٢٠)، «من تشنه‌ام لب‌هام خشک است» (همان: ١٠٣٢)، «سیمین ناهار چه داری؟» (همان: ١٠٥٢)، «چیزی نمانده برامان» (همان: ١٠٥٥)، «یک متر و هفتاد صدم» (همان: ١٠٥٩)، «یکی مثلا این‌که» (همان: ١٠٧٣)، «که چی؟ که بمانم دویست سال؟» (همان: ١١١٦)، «تازگی‌ها چه خبر؟» (همان: ١١٢١)، «هی قرص، هی دوا، ول کن!» (همان: ١١٢٥).

۲ -۲ بیان طبیعی

بیان طبیعی یا دکلماسیون یعنی: «خطابه و سخنی که لحن طبیعی ولی پر احساس و آهنگ‌دار داشته باشد». (جورکش، ۱۳۹۳: ۱۰۸). بیان طبیعی گفتار، از ایده‌آل‌هایی است که نیما در طرز کار

تازه، به آن نظر دارد. «شعر امروز، شعری است که باید به حالت طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۲۲۷). در حالت طبیعی گفتار، بنا بر حال موجود و نیز معنی کلام، آهنگ صحبت گوینده عوض می‌شود. این حالت در نثر بیشتر از نظم نمود دارد. بنابراین نیما می‌کوشد به شعر، «اثر دلپذیر نثر» بدهد. از نگاه نیما، بیان در حالت طبیعی‌اش، از محدودیت‌های تحمیلی عروض کلاسیک فارغ است و اگر موسیقی هم داشته باشد به صورت طبیعی است. «من می‌خواهم شعر دکلامه شود. موزیکِ آن نه موزیکِ عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض موزیکِ طبیعی باشد.» (همان: ۸۱). از طرفی، اوزان کهن، حالت طبیعی خود را از دست داده‌اند و نمی‌توانند بیان طبیعی را برتابند؛ «اوزان شعری قدیم ما اوزانِ سنگ شده‌اند» (همان: ۱۰۰). بنابراین می‌کوشد با کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و تغییر در جایگاه سنتی قافیه برحسب نیاز، شعر را در مجرای طبیعی خود بیندازد.

بهبهانی، برای بخشیدن بیان طبیعی به غزل، به کشف اوزان تازه به صورت طبیعی روی می‌آورد. وی باورمند است که واژگان بطور طبیعی دارای وزن هستند و گوش تیز می‌تواند نوعی وزن طبیعی در پاره‌های کلام بیابد و آن را به عنوان وزن جدید غزل به کار بندد: «مثلا وقتی مرغی صدا می‌کند و شما از مخاطب خود می‌پرسید: «این صدای چه مرغی بود» ریتمی را ایجاد کرده‌اید که چنانچه با قطع و وصل‌ها و کشش‌های طبیعی کلمات فارسی آنها را ادا کنید آن وزن را حس یا کشف می‌کنید.» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸٤: ۷۰). با این روش، وزن غزل وزنی طبیعی و تازه است که تصنع کلیشه‌ای عروضی را هنوز در خود راه نداده است: «اگر از پاره‌های طبیعی کلامی که به ذهن می‌رسد، استفاده کنیم و با تکرار پاره‌های هم وزن آنها وزنی بی‌سابقه ابداع کنیم، طبعا این وزن چیزی نیست که از خارج به کلام تحمیل شده باشد؛ چیزی است که هم‌زمان با خود آن به وجود آمده است.» (عظیمی، ۱۳٦۹: ۷۸). معمولا شروع‌های طبیعی غزل‌های نو او پاره‌ای از گفتار عادی و به صورت کاملا طبیعی است از جمله: «چه سکوت سرد سیاهی چه سکوت سرد سیاهی/ نه فراغ ریزش اشکی نه فروغ شعله آهی» (بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸۳۱)، «دوباره باید ساخت شما! که ما رفتیم/ اگرچه ننشستیم ز پای تا رفتیم» (همان: ۷۱۷)، «بیار نامه که بنویسم چراغ خانه فروزان بود/ دوباره سینه پر از شادی دوباره سفره پر از نان بود» (همان: ۹۰۷)، «صبح است و آسمان ابری یکشنبه هفتم بهمن/ چون عطر پونه با برگش یادت عزیز من با من» (همان: ۹۱۱)، «نوشیدنی، گرم یا سرد؟ یک قهوه‌ی ترک اگر هست/ البته در خانه صد شکر شک نیست این مختصر هست» (همان: ۹۹۹)، «باید تو را دیده باشم روزی شبی ماه و سالی/ اما به خاطر ندارم کی یا کجا در چه حالی» (همان: ۱۰٤۲)، «همیشه همین طور است کمی به سحر مانده/ که دلهره می‌ریزد در این دل درمانده» (همان: ۱۰۷۳).

یکی از ترفندهای هنری برای تجسم بخشیدن مشاهدات پیرامون به صورت طبیعی، کاربرد اصوات است (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱٤۳). نیما نمونه‌های فراوانی دارد: «تی‌تیک تی‌تیک» برخورد سیولیشه با پنجره، «پیت پیت» چراغ، «چوک چوک» برخورد شب‌پره با شیشه، و ... . بهبهانی نیز از این ترفند بهره برده است: صدای پای اسب: «به تکا... به تکاپو ز ره سفر آمد»، صدای ساعت دیواری: «تیک، تاک! تیک، تاک! لحظه آه می‌رود»، صدای طبل: «تَب تَب تَب طبلی می‌کوفت»، صدای آژیر آمبولانس در حالت روشن: «هی ها... هی ها.... ره بگشا!» و در حالت رو به خاموشی: «ها هی... ها هی.... مگشا ره!». تغییر و تنوع در لحن شخصیت‌ها به فراخور فضا، نیز از نمودهای دیگر بیان طبیعی است. در واقع: «شاعر یکدستی زبان آن‌ها را به هم می‌ریزد تا به طبیعت کلام نزدیک‌تر شود» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۲۱). نیما در منظومه‌ی «پی دارو چوپان» تغییر و تنوع لحن را به منظور رسیدن به بیان طبیعی به کار برده است. (جورکش: ۱۳۹۳: ۱۸٤). در غزل نو بهبهانی نیز گاه تغییر لحن دیده می‌شود (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ٤٦۰). از جمله:

«میان جالیز می‌دوم بزک به دنبال من دوان فکنده پاهای جلدمان کدوبنان را به خاک راه
بزی بدو! هی بزی بدو! بخورا! بیفشان! بکن! بریز! نمی‌برد کس به ده خبر از آن‌چه کردی چنین تباه»
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۷۲٤)

۲-۳ هارمونی

هارمونی(harmony) یعنی هماهنگی و انسجام؛ «به هم چسبیدن قسمت‌های مختلف شعر برای ایجاد تاثیری واحد و یافتن شکلی متحد و یکسان» (براهنی، ۱۳۷۱: ٦۵۰). توجه به هارمونی یا «آرمونی» در شعر، از پیشنهادات نوین نیماست. «من واضع این آرمونی هستم.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۹۸). وی به شعر به عنوان یک پدیده‌ی مدرن و ماشینی می‌نگرد. همان‌گونه که «هیچ فردی نتیجه‌ی خودش نیست، بلکه نتیجه‌ی خودش با دیگران است»، شعر نیز محصول ارتباط اجزای آن با یکدیگر است. این ارتباط، هارمونی نام دارد. تأکید بر داشتن اتحاد میان مصاریع و ابیات در شعر نیمایی با لزوم حفظ محور عمودی در غزل نو هم‌خوانی دارد. غزل نو مطلوب، دارای وحدت موضوع است. این وحدت سبب می‌شود میان ابیات شعر در محور عمودی ارتباطی ناگسستنی شکل بگیرد. به گونه‌ای که مخاطب در برابر خود ساختمندی و انسجام را از آغاز تا پایان شعر ادراک کند. بهبهانی نیز، حفظ وحدت موضوع را بر خود ملزم می‌داند: «من شخصا در بیشتر موارد وحدت موضوع را به خلاف گذشتگان رعایت کرده‌ام» (همان: ۸۲). برای نمونه ارتباط اندام‌وار ابیات با یکدیگر در غزل زیر هویداست:

چراغ را خاموش کردم کتاب را ناخوانده بستم پتوچه سنگین وچه زبر است چقدرامشب‌خسته هستم

صدای صدها پاره آهن عبور تند دائمیشان نمی‌گذارد تا بخوابم ملول در بستر نشستم
چراغ... روشن کردمش باز کتاب... اما عینکم کو چه دارد این سنباده مغز گشودم و ناخوانده بستم
هزار و یک عاشق کجا کو نمانده یک تن در کنارم ز دام من رستند و رفتند ز بند سوداشان نرستم
هزار ویک عاشق که از عشق به آسمانم می نشاندند هزار و یک پیمان که از ناز چو ریسمانش می‌گسستم
جوانی و آن بی‌خیالی کجاست با آن خواب شیرین مزاجِ بی افیون ملنگم طبیعتِ بی باده مستم
چراغ با آن نور تندش به چشم‌هایم نیزه می‌زد کتاب را پرتاب کردم چراغ را در جا شکستم
بخواب زن آشفتگی بس! نمی‌توانم قرص‌ها کو؟ به زیر بالش دست بردم به شیشه‌ای لغزید دستم
چقدرصدیاچند قرص بخور که خوابت جاودان باد نمی‌خورم دشمن بداند که زندگی را می‌پرستم

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۱۰۷۸ – ۱۰۷۷)

غزل، روایت برشی از بی‌خوابی شبانه‌ی شاعر است. خاموشی چراغ و بستن کتاب، حرکتی است به سمت تغییر وضعیت: (خواب). این تغییر وضعیت، می تواند تعادل اولیه: (بیداری) را بیاشوبد اما محقق نمی‌شود چرا که صدای عبور صدها پاره‌آهن (ماشین‌ها) نمی‌گذارد تا راوی بخوابد. ابیات پایانی،نقطه‌ی اوج روایت است؛جایی که شاعر می‌تواند با خوردن قرص به هدف: (خواب) برسد اما از این کار پرهیز می‌کند زیراخوردن‌قرص‌تنها یک خواب مصنوعی برای او به ارمغان می‌آورد؛ خوابی که «دشمنان» از آن بهترین بهره را خواهند برد. او قرص نمی‌خورد و در سر و صدای ماشین‌ها بیدار می‌ماند و تعادل ثانویه: (بیداری) شکل می‌گیرد. ابیات سه و چار و پنج بر خلاف ظاهر، با تنهایی شاعر مرتبطند؛ شاعر به دلیل صدای ماشین خوابش نمی‌برد و به سراغ مطالعه می‌رود. هنگام تورّق کتاب به طور ناخواسته خاطرات خوب گذشته برایش تداعی می‌شود. ارتباط میان تداعی‌کننده و تداعی‌شونده از نوع مغایرت است. یعنی تنهایی نامطلوب پیری، ذهن شاعر را به سمت خاطرات دلخواه جوانی می‌برد که دقیقا مغایر با وضعیت کنونی اوست؛ وضعیتی امن و راحت در جمع آشنایان بدون مزاحمت صدای ماشین.

۲-٤ الگوی وصفی – روایی

از مؤلفه‌های اصلی طرز کار پیشنهادی نیما، سرودن شعر در الگوی وصفی _ روایی است: «عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۹۵). نیما تمایل انسان‌ها به روایت و قصه را به دلیل ذات روایی بودن زندگی می‌داند (همان: ۲۰۷). توجه به خارج و پیرامون، سبب می‌شود شعر نمایشی و روایی شود. نیما شعرهایی را که با باطن و حالات درونی سر و کار دارند، مناسب نمایشنامه و تئاتر نمی-داند. او شعرهایی با موضوع عالم خارج و طبیعت پیرامون پیشنهاد می‌کند، تا خصیصه‌ی نمایشی بودن را بهتر بپذیرد. نیما بر این باور است که «عشق خام»، ماده‌ی غزل است. اما «اگر عشق، خام

نباشد، شاعر به غزل اکتفا نکرده به داستان‌سرایی می‌افتد و به کارهای دیگر» (همان: ۲٤۷). بنابراین روائیات اجتماعی، از فرم‌های پسندیده‌ی نیماست. وی برای پرداختن به روائیات اجتماعی فرم غزل را کارآمد نمی‌داند و شعر نو را جایگزین غزل می‌سازد. بهبهانی بر خلاف نیما، نیازی به تغییر در قالب غزل نمی‌بیند و تنها در زمینه‌یِ اوزان عروضی نوآوری می‌کند. وی تا قبل از انقلاب در قالب چارپاره به روایت داستان می‌پردازد، اما پس از انقلاب به سرودن غزل‌های روایی روی می‌آورد. روایت در شعر بهبهانی به دو گونه خود را نشان می‌دهد: «۱- بیان یک حادثه ۲- بیان یک گفت-وگو» (ابومحبوب، ۱۳۸۲: ۳۸۱). وقایع اوائل انقلاب، مسائل مربوط به جنگ، فقر، حقوق زن، آزادی، بلایای طبیعی، خواب‌ها و خاطره‌ها، زندگی، عشق و مسائل خانوادگی، دغدغه‌های اصلی شاعر را روایت بیشتر غزل‌ها را تشکیل می‌دهد. غزل زیر یکی از غزل‌های روایی اوست.

کودک روانه از پی بود نق‌نق‌کنان که من پسته «پول از کجا بیارم من؟» زن ناله کرد آهسته
کودک دوید در دکان پایی فشرد و عرّی زد گوشش گرفت دکان‌دار «کو صاحبت زبان بسته؟»
مادر کشید دستش را «دیدی که آبرومان رفت؟» کودک سری تکان می‌داد دانسته یا ندانسته اندیشه
«یک سیر پسته صد تومان نوشابه بستنی سرسام» کرد زن با خود از رنج زندگی خسته
«دیروز گردوی تازه دیده‌ست وچشم پوشیده‌ست هر روز چشم پوشی‌هاش با روز پیش پیوسته»
کودک روانه از پی بود زن سوی او نگاه افکند با دیده‌ای که خشمش را باران اشک‌ها شسته
ناگاه جیب کودک را پر دید «وای! دزدیدی؟» کودک چو پسته می‌خندید با یک دهان پر از پسته.

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸۸۸)

شخصیت اصلی روایت یعنی کودک، نق‌نق‌کنان به دنبال مادر که قصد خرید از مغازه را دارد راه افتاده و تقاضای پسته می‌کند. اما پاسخ مادر ناگوار است: «پول از کجا بیارم من؟». کودک زودتر از مادر وارد مغازه می‌شود و با دیدن پسته‌ها گریه می‌کند. شخصیت متقابل یعنی: دکان‌دار، در برابرش می‌ایستد و گوشش را به نشانه تنبیه می‌کشد: مادر که برای حفظ آبرو دوست ندارد غریبه‌ای از فقر او و پسرش مطلع شود، دست کودک را به شتاب هرچه تمام‌تر به سمت خود می‌کشد و او را با گفتن جمله‌ی: «دیدی که آبرومان رفت!» به سکوت فرا می‌خواند. کودک از لحن مادر متوجه می‌شود که داد و فریاد او نادرست است ولی نمی‌تواند از خواسته خود چشم بپوشد. از همین رو سری تکان می‌دهد. برخورد نامهربانانه‌ی دکان‌دار، برای ذهن مادر تداعی‌گر حکایتهایی با ساختاری مشابه است: حکایت بی‌پولی برای خرید پسته همان حکایت پول نداشتن برای خرید نوشابه، بستنی و گردو است. هیچ کدام را نتوانسته برای کودک خود بخرد. پس اشک از چشمانش جاری می‌شود. در مرحله‌ی پایانی روایت مادر از مغازه خرید مختصری کرده و اکنون همراه کودک از مغازه بیرون آمده

است. کودک دیگر نق‌نق نمی‌کند. تعلیق روایت به گونه‌ای است که مخاطب منتظر گره‌گشایی است و همراه با مادر به سمت کودک برمی‌گردد تا دلیل خاموشی او را دریابد. تنها دلیل این خاموشی در جمله‌ی مادر مستتر است: «وای! دزدیدی؟». آری جیب کودک پر از پسته است و این یعنی برطرف شدن نیاز او به پسته و ایجاد تعادل ثانویه.

نتیجه

شعر نیمایی و غزل با یکدگر پیوند دارند. هر چند نیما بر آن است که غزل قالبی کهنه و محدود است اما گویندگان غزل نو از جمله بهبهانی نشان دادند که غزل نیز می تواند نو و پویا باشد. اگر غزل عصر نیما را تز بدانیم و شعر نیمایی را آنتی تز. آنگاه می‌شود غزل نو را سنتز برشمرد. غزل زمان نیما برای بیان مطالب عاشقانه با زبانی تکراری و تقلیدی است؛ ولی شعر نیمایی برای موضوعات اجتماعی و جدید؛ غزل نو بهبهانی فرمی است تلفیقی برای بیان عاشقانه‌ی موضوعات اجتماعی. بهبهانی با کارهای متعددش نشان داده است که می‌توان بسیاری از اصول بوطیقای نیما را در غزل به کار بست؛ طبق اصل فردیت شاعرانه، در غزل‌های نو بهبهانی، بین خودش و شعرش فاصله‌ای نیست. وی شاعری جامعه‌مدار است و همچون نیما از مسائل جاری در جامعه خود سخن می‌گوید. عینیت‌گرایی نیمایی را رعایت می‌کند. بنابراین پدیده‌های عینی در غزل وی نمود پررنگی دارد. وزن‌های عروضی جدید او تلاشی هر چند کوچک در جهت رسیدن به بیان طبیعی است. تغییر لحن و کاربرد اصوات از دیگر راه‌کارهایی است که وی طبق اصل بیان طبیعی ارائه می‌دهد. اصل هارمونی و حفظ اتحاد در محور عمودی را در غزل خود رعایت می‌کند. همانگونه که نیما الگوی وصفی ° روایی را برای شعر نو مطرح می‌سازد، وی نمونه‌های کاملی از غزلهای روایی و نمایشی را در دفاتر شعری خود انتشار می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱-ابومحبوب، احمد، **گهواره‌ی سبز افرا**، چاپ اول، تهران: انتشارات ثالث، ۱۳۸۲.

۲-امین‌پور، قیصر، **سنت و نوآوری در شعر معاصر**، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸٤.

۳-انوشه، حسن، **فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی**،چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷٦.

٤-براهنی، رضا، **طلا در مس**، ج۲، چاپ اول، تهران: نویسنده، ۱۳۷۱.

۵-بهبهانی، سیمین، **مجموعه اشعار**، ششم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۳.

٦-بیابانکی، سیدمهدی، **تأویل عینیت**، دو ماهنامه سوره، شماره ٦۱-٦۰. انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. تهران. صص ۱٤۰- ۱۳۳. تیر و مرداد ۱۳۹۱.

۷-تودوروف، تزوتان، **بوطیقای ساختارگرا**، چاپ سوم، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹۲.

۸-جورکش، شاپور، **بوطیقای شعر نو**، چهارم، تهران: ققنوس، ۱۳۹۳.

۹-حسن لی، کاووس، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ سوم، تهران: انتشارات ثالث، ۱۳۹۱.

۱۰-حسین‌پور چافی، علی، **جریان‌های شعری معاصر فارسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸٤.

۱۱-حق‌شناس، علی‌محمد، **نیمای غزل سیمین**، از مجموعه زنی با دامنی شعر، به کوشش علی دهباشی، چاپ اول، انتشارات نگاه، ۵۹-٤۵، ۱۳۸۳.

۱۲-روزبه، محمدرضا، **سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.

۱۳-_____ ، **ادبیات معاصر ایران (شعر)**، چاپ اول، تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۸۱.

۱٤-زرقانی، مهدی، **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات ثالث، ۱۳۹۱.

۱۵-ساروخانی، باقر، **دایره المعارف علوم اجتماعی**، چاپ اول، تهران: انتشارات کیهان، ۱۳۷۰.

۱٦-شمیسا، سیروس، **سیر غزل در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳٦۲.

۱۷-طاهری، قدرت‌الله، **بانگ در بانگ**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۹۳.

۱۸-عظیمی، محمد، **از پنجره‌های زندگانی**، اول، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۹.

۱۹-کالر، جاناتان، **بوطیقای ساخت‌گرا**، چاپ اول، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۸.

۲۰-محمدی، علی – بشیری، علی‌اصغر، **غزل نو و پیش‌زمینه‌های آن**، پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره‌ی هیجدهم،صص ۱٤٤-۱۲۱، ۱۳۹۱.

۲۱-نیمایوشیج، **ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش**، دوم، تهران: انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۵۱.

۲۲-نیمایوشیج، **درباره‌ی شعر** و شاعری، گردآورنده: سیروس طاهباز، چاپ اول، انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳٦۸.

۲۳-نیمایوشیج. **نامه‌ها**، گردآورنده: سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی