سنّت‌گرایی و نوآوری در غزل‌های هوشنگ ابتهاج

نجمه نوروزی* ـ سعید حاتمی** ـ جلیل شاکری***

چکیده

امیر هوشنگ ابتهاج (سایه)، شاعری چیره‌دست و توانا و از درخشان‌ترین چهره‌های غزل‌سرای معاصر است. او در هر دو شیوه شعر سنّتی و شعر نیمایی طبع‌آزمایی کرده است؛ بنابراین طبیعی است که غزل‌سرایی او از تبحّرش در زمینهٔ سرودن شعر نیمایی متأثّر شود تا جایی که در شمار یکی از بهترین سرایندگان غزل نو قرار گیرد. از سوی دیگر غزل چه سنّتی باشد چه نو، یکی از انواع شعر است و می‌توان آن را در پنج حوزهٔ عاطفه، زبان، تخیّل، موسیقی و شکل بررسی کرد. پژوهندگان در این جستار تلاش می‌کنند غزل‌های سایه را به تفکیک در این حوزه‌ها بررسی کنند تا دریابند او در هر کدام، تا چه حدی نوآوری داشته و تا چه حد از خصایص شعری سرایندگان کلاسیک چون حافظ و سعدی و مولانا تبعیّت کرده است. بر اساس نتایج این پژوهش، غزل سایه ضمن برخورداری از احساسی لطیف و شاعرانه، از نظر موسیقی و شکل ظاهری، همان حال و هوای غزل کلاسیک را به ذهن تداعی می‌کند، در حوزه‌های عاطفه و شکل ذهنی، دارای نوآوری‌هایی در خور توجه است و در حوزه‌های تخیّل و زبان نیز نوآوری‌های اندکی دارد.

کلیدواژه: *ابتهاج، غزل، سنّت‌گرایی، نوآوری*

مقدمه

در شعر سایه دو جنبهٔ کاملاً متفاوت به چشم می‌خورد: نیمی از سروده‌های او، مجموعه اشعاری است در قالب چهارپاره، رباعی و شیوهٔ نیمایی و نیمی دیگر غزل است. غزل که شاخص‌ترین نوع شعر فارسی است، همواره از آغاز ظهور شعر فارسی و

* کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر (عج)، عهده‌دار مکاتبات saeed.hatami@rocketmail.com

*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۰۴/۰۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۴/۱۱/۰۴

از قرن هفتم هـ .ش. به بعد پرمخاطب‌ترین قالب شعری بوده که در رودخانهٔ خروشان و زلال شعر فارسی جریان داشته است. غزل نو، با ویژگی‌های خاص ظاهری و معنایی خود، تقریباً از اواخر دهه چهل و با غزل‌سرایی شاعرانی چون حسین منزوی و سیمین بهبهانی در ادبیات معاصر ظاهر شد. این نوع غزل حاصل برخورد شعر سنّتی فارسی و شعر نیمایی است؛ اما پیش از آن، زمینه‌های این برخورد در غزل نیمه‌سنّتی و غزل‌واره فراهم شده بود. «این نوع غزل، تحت تأثیر شعر نیمایی به وجود آمده است. در این نوع غزل از امکانات شعر نو، چه به لحاظ زبان و چه از نظر مضمون استفاده شده است. این غزل بدیع به هیچ وجه در زبان فارسی مسبوق به سابقه نیست» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۲۰۷).

بی‌تردید بین غزل سنّتی (کلاسیک) و نو تفاوت‌های زیادی وجود دارد؛ برای نمونه، سیمای معشوق در غزل سنّتی، کلی و ذهنی است و حال آنکه این سیما در غزل نو، ملموس و عینی است؛ از این گذشته، مضمون اصلی در غزل سنّتی اغلب بیان احساسات عاشقانه، به‌ویژه درد فراق بود؛ اما در غزل نو، موضوعات مختلف سیاسی، اجتماعی، حِکمی و فلسفی هم مطرح می‌شود؛ با وجود این، به اعتبار فرم، غزل امروز با غزل دیروز تفاوت چندانی ندارد. در واقع غزل امروز نیز «شعری است کوتاه، معمولاً بین هفت تا دوازده بیت که وزن و قافیه‌ای مشخص دارد و اغلب محتوایی غنایی است.» (همایی،۱۳۷۰: ۱۲۴).

غزل‌های نو به لحاظ کمّی و کیفی یکسان نیستند؛ در میان آنها غزل به معنای واقعی‌اش، یعنی سخنی که در عین داشتن فرم خاص، جان و جوهرهٔ شعری هم داشته باشد، کمیاب است. غزل‌سرایانی که از نظر فرم و ساختار، تخیّل و تصویر و حتی موضوعات و مفاهیم، نوآور باشند، بسیارند؛ اما شعرشان به معنای واقعی غزل نیست، یعنی حال و هوا و شور و شیدایی و ناب‌گونگی غزل را ندارد. با این حال شاعران بسیاری هستند که با درآمیختن نوآوری و سنّت‌گرایی، در عین ایجاد انسجامی فراگیر در ساختار و محتوای تمام ابیات غزل، شور عاشقانه و غلیان عواطف را هم حفظ کرده‌اند که سایه یکی از آنهاست.

هوشنگ ابتهاج در این نوع غزل سبک خاص خود را آفریده است؛ چرا که شعرش هم روانی و سادگی سخن سعدی را دارد، هم موسیقی جادویی سخن حافظ را و هم شور و هیجان سخن مولانا و در عین حال سخنش امروزی است؛ چنانکه تقریباً

در خلوت همه اقشار جامعه راه دارد و زبانش را همه درک می‌کنند. او زبانی فاخر دارد و بی‌آنکه صنعت‌پردازی کند، روال طبیعی و سادگی و روانی کلام را از دست نمی‌دهد.

ابتهاج، غزل‌سرایی است که ویژگی‌های شعر نو و کهن را با هنرمندی و ظرافت خاص، در غزل‌هایش جای داده و از این حیث، نمودهای سنّت‌گرایی و نوآوری در غزل او قابل بررسی است. شفیعی‌کدکنی، براساس تعریفی تحلیلی، شعر را گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل می‌داند که در زبانی آهنگین شکل گرفته است؛ او مهم‌ترین تفاوت‌های شعر نو و سنّتی را در حوزه‌های عاطفه، زبان، تخیّل، موسیقی و شکل دانسته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۶). نویسندگان این مقاله، همین نظر و تقسیم‌بندی را مبنای پژوهش خویش قرار داده و در این پنج حوزه ابعاد سنّت‌گرایی و نوآوری سایه در عرصهٔ غزل را بررسی کرده‌اند.

حوزه عاطفه

شعر از عوامل سازنده‌ای برخوردار است که یکی از آن‌ها، عاطفه و احساس شاعر است. «عاطفه حالت اندوه و شادی و یأس و امید و حیرت و اعجابی است که حوادث عینی، در ذهن شاعر ایجاد می‌کند و وی می‌کوشد که این حالت تأثّر ناشی از رویدادها را آنچنان که برای خودش تجربه شده است به دیگران منتقل کند» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۱۴). غزل‌های سایه نمونه‌های بارز شعر رمانتیک است که سرشار از عاطفه‌ای صمیمی است و اصلی‌ترین عامل زیبایی و جذابیّت آن به شمار می‌آید.

«میزان تأثیرگذاری عاطفهٔ شعر شاعر بر مخاطب، به میزان استفادهٔ شاعر از «منِ فردی و شخصی»، «منِ اجتماعی» و «منِ بشری و انسانی» بستگی دارد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۰: ۸۷). در شعر سنّتی، به‌ویژه در عرصهٔ غزل، اغلب «منِ فردی و شخصی» مطرح بود؛ یعنی، افزون بر اینکه بیان عواطف و اندیشه‌ها، شکل و شیوه‌ای محدود داشت و اغلب با صور عاطفی کلی و کلیشه‌ای در شعر روبه‌رو بودیم، «خودِ» شاعر و امیال او محور محتوای شعر قرار می‌گرفت و به دردها و نیازهای مردم و جامعه چندان توجهی نمی‌شد؛ شاعر می‌کوشید تنها از دریچهٔ چشم خود به جهان بنگرد و نمایندهٔ حالات، نیازها و آرزوهای شخصی خود باشد. «از دوره مشروطه به

بعد، گرایش به مضامین اجتماعی در شعر، برجسته شد. تا حدی که در این دوره، توجه به مضمون، فرم را تحت‌الشّعاع قرار داد و شعر از لحاظ تخیّل و هنر شعری، به شدت تنزّل یافت. اما با آمدن نیما و تحوّلاتی که او در دنیای شعر و شاعری ایجاد کرد، شعر بار دیگر با خلاقیّت‌های شاعرانه پیوند یافت و در عین حال، همچون ابزاری در خدمت بیان مضامین اجتماعی قرار گرفت» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۳۰۵).

در شعر امروز، شاعر به اقتضای مردمی شدن هنر و ادبیات، بیشتر به عواطف جمعی و بشری می‌پردازد تا آنجا که حتی فردیّت عاطفی شاعر با کلیّت اجتماعی و بشری او می‌آمیزد، این تغییر نگرش به خوبی در غزل سایه قابل مشاهده است. سایه بیشتر با به‌کار گرفتن «منِ اجتماعی» و «منِ انسانی» است که اندیشه‌های خود را بروز می‌دهد. مقصود از «منِ اجتماعی»، عاطفه‌ای است که شاعر در برابر حوادث؛ نه از دیدگاه خویش، بلکه به عنوان نمایندهٔ گروهی از هم‌سرنوشتان خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. ابتهاج با اینکه در خانواده‌ای نسبتاً مرفه می‌زیست، اما هیچگاه نسبت به مسائل اجتماعی بی‌تفاوت نبود. او از آن هنگام که به دنیای شاعری پا نهاد، نتوانست نسبت به مسائل اجتماعی و اتفاقات و حوادثی که پیرامونش رخ می‌دهد بی‌تفاوت باشد. این اشتغال و حساسیت ذهنی، با سرودن اشعاری به شیوهٔ کهن در مجموعهٔ «*نخستین نغمه‌ها* ۱۳۲۵»، به روشنی انعکاس یافته است. این جریان، پس از آشنایی ابتهاج با نیما و جریان شعر نو، شکل ملموس‌تری به خود گرفت و او را برای شاعری متعهد و اجتماعی مطرح کرد. از آن زمان به بعد، تعداد زیادی از غزل-های ابتهاج تحت تأثیر «منِ اجتماعی» او پدید آمده است. به عنوان نمونه غزل مشهور «*در کوچه‌سار شب*» با مطلع

در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند
به دشت پر ملال ما پرنده پر نمی‌زند (ابتهاج،۱۳۷۸: ۳۸)

مملو از بن‌مایه‌ها و نمادهای سیاسی و اجتماعی است. شاعر در این غزل که در سال‌های پر از خفقان و یأس پس از کودتای ۱۳۳۲ ه.ش. سروده، با دردها و حسرت‌های مردم همراه و همدل شده است.

غزل «قدر مرد» نیز با مطلع

بـگذر شبـی به خـلوت ایـن همنشیـن درد
تـا شرح آن دهم که غمت با دلم چـه کرد

خـون مـی‌رود نـهـفـتـه از ایـن زخـم انـدرون
ماندم خمـوش و آه که فـریاد داشت درد (همان: ۴)

به همین‌گونه است. شاعر در این غزل، با به‌کارگیری نماد شب، فضای سیاسی حاکم بر جامعه و فشارهای تحمیل شده بر مردم آن روزگار را در غزل خود به خوبی مطرح کرده است.

حوزه تخیّل

مهم‌ترین مؤلفه سازنده شعر در همه تعریف‌های قدیم و جدیـد، خیـال اسـت. هیچ کلامی بی حضور خیال به شعر تبدیل نمی‌شود. در شعر سنّتی شاعران بـه دلیـل پـای‌بنـدی بـه الگوهـای ذهنـی محـدود و منجمـد، کمتـر از چـارچوب تـصاویر و توصیـف‌های قراردادی گـام بیـرون می‌نـهادند و این تـداعـی‌های قراردادی، موجب مضمون‌سازی‌های مکرّر و محدود می‌شد؛ اما در شعر امروز، شاعر با تکیه بر تجارب و تأمّلات فردی از تنگنای تخیّلات و تناسبات قراردادی رها می‌شود و تخیّلات شاعرانه را به دامنهٔ گسترده‌تری از اقسام صـور خیال (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تـشخیص، نماد و...) می‌کشاند. در اینجا به هنرآفرینی سایه در مـسیر نـوآوری در ایـن عرصـه و مقایسه آن با روش گذشتگان اشاره می‌کنیم:

تشبیه

سایه در غزل‌هایش با پایبندی به سنّت و بهره‌گیری از سبک عراقی، تشبیهات را در دامنه‌ای گسترده به کار می‌گیرد. او مانند حافظ، استاد این سبک، ضمن استفاده از زبانی معتدل، روح و زبانش را همچون آیینه‌ای شفاف در برابر طبیعت و اشیاء قرار می‌دهد و آن‌ها را همان طور که هستند درک می‌کند و به مخاطبش باز می‌نمایاند.

شرمـم از آیـنـهٔ روی تو می‌آید اگر نـه
آتش آه به دل هست نگویی که فسردم (همان: ۲۷)

این نمـونه و موارد فراوان دیگر نظیر حلقـهٔ گیسـو (همان: ۱۳) و سمند شـوق (همان: ۴۱)، به کرّات در آثار گذشتگان نیز دیده می‌شود؛ اما رفته رفته ابتهاج با بهره‌گیری از تصاویر زیبا و دلنشین، حالات روحی و روانی خود را در دل تشبیهات

جای می‌دهد. او با مفاهیم انتزاعی طبیعت، اشیاء و حیوانات همراه و همدل می‌شود و حالات روحی خود را به آن‌ها تسرّی می‌دهد. این حس هم‌جوشی او موجب می‌شود تا احساس و آگاهی خود را به آن‌ها منتقل کند. از این‌رو، ابتهاج، خودش را در جایگاه مشبّه، بیشتر به عناصر طبیعی چون سبزه، چمن، درخت و ... تشبیه می‌کند که گویای نوعی طراوت و تازگی در ضمیر ناخودآگاه او نیز هست:

به سان سبزه، پریشان سرگذشت شبم

نیامدی تو که مهتاب این چمن باشی (همان: ۹۵)

شاعر با همین برقرار کردن پیوند با طبیعت، نوعی نوآوری مبتکرانه در حوزهٔ کاربرد تشبیه در غزل ایجاد کرده است. او همچنین با برقرار کردن ارتباط بین عناصر انتزاعی و عناصر دیگر به‌ویژه عناصر طبیعی، فضای گسترده‌تری برای درک زیبایی کلامش ایجاد می‌کند؛ این ابتکار، احساس لطیف شاعرانه را هرچه بیشتر شفاف و روشن می‌سازد و به خواننده القا می‌کند. البته، مفاهیم انتزاعی که ابتهاج در شعرش به کار گرفته است، چندان گسترده و وسیع نیست؛ ولی در میان آن‌ها مفاهیمی، چون عشق، امید، غم و آرزو نمود بیشتری دارد. تشبیهات مرتبط با این مفاهیم، اغلب به صورت بلیغ هستند. شاعر، ماهرانه در عناصر طبیعی دخل و تصرف می‌کند و عناصر انتزاعی را با قدرت تخیّل، به آن‌ها پیوند می‌زند و نوآوری ایجاد می‌کند:

به آب عشق توان شُست پاک دست از جان

چه عاشق است که دست از جهان نشُسته هنوز (همان: ۲۱۲)

عشق، مفهومی انتزاعی است که برای مخاطب از راه عینی محسوس نیست؛ اما ابتهاج با تشبیه کردن آن به آب، میان آن و عنصری طبیعی ارتباط برقرار می‌کند و درک آن را برای مخاطب آسان‌تر می‌سازد.

تگرگ از درختان فرو ریخت برگ

درو کرد این کِشته را داس مرگ (همان: ۲۴۱)

مرگ نیز عنصری انتزاعی است که ابتهاج آن را به عنصری طبیعی، یعنی داس تشبیه می‌کند و از این طریق، آن را برای مخاطب عینی و محسوس می‌سازد.

استعاره

«استعاره یکی دیگر از ابزارهای تصویرآفرینی است که شاعر به کمک آن می‌تواند افکار و دریافت‌های ذهنی خود را به زیباترین شکل به تصویر بکشد. در

اشعار ابتهاج، استعاره بسیار مورد توجه شاعر و از پرکاربردترین صور تخیّل اوست» (ربیع‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۷۴). ابتهاج در استعارات خود نیز از سبک معتدل عراقی تبعیّت می‌کند. او به شیوهٔ بزرگان این سبک، به صورت و معنا به یک اندازه نظر دارد و هیچ کدام را به دست فراموشی نمی‌سپارد.

زلف، رها کرده به رخ، ناز را
سایه زده نرگس غمّاز را (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۶۶)

لعلش چون شهد و شکر دل‌پذیر
چشمش آهورَوِش و شیرگیر (همان: ۲۶۷)

با وجود غلبهٔ صبغهٔ تقلید در حوزهٔ استعاره‌سازی، برخی استعارات ابتهاج، در خدمت مضامین اجتماعی و سیاسی او درآمده‌اند.

همه مرغان هم‌آواز پراکنده شدند
آه از این باد بلاخیز که زد در چمنم (همان: ۱۷۳)

بهارا بنگر این صحرای غمناک
که هر سو کُشته‌ای افتاده بر خاک (همان: ۲۷۳)

باد بلاخیز، استعاره از کودتای ۲۸ مرداد، چمن و صحرای غمناک هم استعاره از کشور ایران است.

از میان انواع استعاره، تشخیص در اشعار ابتهاج برجستگی بیشتری دارد که بیشتر تقلید از گذشتگان است؛ اما در این میان مواردی بدیع هم یافت می‌شود که به نظر می‌رسد ابتکار شاعر باشد:

در گردنت از هر سو پیچیده غمی گیسو
تا در شب سرگردان هر سو بکشانندت (همان: ۲۴۰)

گیسو به دلیل رنگ سیاه و دراز بودنش شب‌های طولانی عاشق را تداعی می‌کند.

کنایه

ابتهاج به دلیل اینکه در غزل‌سرایی، زبانی ساده و روان دارد و البته لازمهٔ غزل‌سرایی هم همین است، از کنایه‌های تقلیدی و زودیاب بسیار استفاده کرده است.

دامـن گرفتن به معنی اظـهار نیاز و چشم داشتن در معنی انتـظـار و توقّـع از کنایـات معمول در شعر کلاسیک فارسی است:

هـــــر کَسـش گـــرفـتـه دامـــــن نـیـاز
نـــــاز چشمش ایـــــن میانـــه با من است (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۷۵)

چه چشم پاسخ است از این دریچه‌های بسته‌ات
برو که هیچ کس ندا به گوش کر نمی‌زند (همان: ۷۹)

از آنجا که کنایه محصول زندگی اجتماعی مـردم اسـت و در فرهنـگ و بـاور مـردم هـر جامـعـه‌ای وجود دارد؛ لـذا زبـان عامـیـانـه تجلّـــی‌گـــاه بیـشتر کنایـات است. نوآوری‌های ابتهاج هم در این حوزه، گاهی حاصل بهره‌گیری او از همین زبـان عامیانه است؛ چنانکه از چشم (کسی) افتادن و آب پاکی بر دست (کسی) ریختن؛ نیـز به در زدن و پر نزدن پرنده (در جایی) تعابیری عامیانه‌اند؛ افزون بر این‌ها در غزل‌های سایه، کنایات ناب و پرمعنی که به نظر می‌رسد محصول قریحهٔ سرشار شـاعرند، کـم نیست؛ چنانکه در ابیات زیر شاعر با بهره‌گیری از تلمیح و استعاره، کنایاتی زیبا آفریده است. آتش می‌تواند پلید و ناخالص را پاک و خالص گرداند؛ دل آلوده به پلیدی حقد و کینه نیز، در آتش محنت و ابتلا، پاک و بی‌آلایش می‌شود؛ لـذا دل در آتـش افکنـدن می‌تواند کنایه از تحمل مصائب و برآوردن سیاوش (از آتش) می‌تواند کنایـه از مبـدّل ساختن ناپاک و ناخالص به پاک و خالص باشـد. شـب‌گرفتگـان مردمـی هـستند کـه مقهور استبداد شده‌اند، در سحر زدن کنایه از تلاش برای دسـتیابی بـه آزادی اسـت و غبار بی‌سوار کنایه از امیدی است که بزودی به ناامیدی مبدّل می‌شود:

بـی‌رنـگی‌ام از چـشـم تـو انـداخـت اگر نه
کی خون دلی بود که در کار نبردیم (همان: ۱۴۵)

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بد خواهان
دلـی در آتـش افکندم، سیاووشی برآوردم (همان: ۱۳۵)

دریـن سـرای بـی‌کسی، کسی به در نمی‌زند
بـه دشـت پرمـلال ما پـرنده پر نمـــی‌زند

یکـی ز شب‌گرفتـگان چـراغ بر نمی‌کند
کـسـی به کوچـه‌سـار شـب در سحر نمی‌زند

نشسته‌ام در انـتظار ایـــن غبـار بی‌سوار
دریـغ کـــز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند (همان: ۷۹)

نماد

نمادها در شعر سایه همواره مرسوم و قراردادی هستند و ابداع چندانی در آنهـا ملاحـظـه نـمی‌شود. نمادهای مـرسوم نـمـادهایی هستند که بر اثر کاربرد فراوان در فـرهنگ و ادبیات یک ملت یا در ادبیـات جهان به مفهومی قراردادی و شناخته شـده بدل شده‌اند که ارزش آنها از حد کاربرد مجاز زبانی یا استعاره مفهومی فراتر نمـی‌رود. برخی از مصادیق این نمادها در شعر سایه عبارتند از: بهار، صبح، شب، خورشید، دریـا، جنگل، پنجره، پرده، چمن، سبزه، دخمه، شاخه، کال و غیره. اگرچه این نمادها هـم از لحاظ معنی و هم از لحاظ لغوی اشتراکات زیادی با نمادهای موجود در شعر شـاعران معاصر دیگر دارند؛ اما سایه با مقیّد کردن آن‌ها با صفاتی خاص و همراه کردنشان بـا ابزارهای دیگری چون: تشخیص، مراعات‌النّظیر، تضاد، ایهام، تشبیه و جای دادنـشان در بستری از عواطف عمیق برخاسته از دل، موجب دور ماندن آنهـا از ابتـذال و تقلیـد محض شده است:

بـهـار آن سـوی دیـوار مـانـد و یاد خوشش
هنوز با غم این برگ‌های زرد اینجاست (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵)

بهار، نماد آزادی و سرزندگی است که اکنون پشت دیوار سانسور و محـدودیّت مانـده است، اما بـــرگ‌هـــای زرد بـــاغ کـه آزادی‌خـواهـــان هـستند، هنـوز بهـار را فراموش نکرده‌اند. در این بیت شاعر از تشخیص و تناسب بهره برده است.

گذشت عمر و به دل عشوه می‌خریم هنوز
که هست در پی شام سیاه، صبح سپید (همان: ۱۰۵)

«شـب (شام) نمـادی آشناست برای فضـای خفقان‌زدۀ وطـن شاعر» (روزبـه، ۱۳۸۳: ۸۳) و صبح نماد آزادی است. استفادۀ شاعر از تضاد جالب توجه است.

آن سـرخ و سبـزِ سـایـه، بنفش و کبود شد
سـرو سیـاه مـن ز غـروب چـمن بـگو (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۶)

سبز و سرخ نشانۀ طراوت و شادابی است که اکنون به غم و افسردگی (بـنفش و کبود) بدل شده است؛ سرو با سایه همدرد است و هدفی مشترک دارد؛ اگرچه اکنون

عزادار است و سرسبزی سابق را ندارد، اما جاودانگی و زندگی دوباره را نیز به ذهن متبادر می‌کند؛ از این گذشته، سرو با چمن، تناسب و با سایه (ابتهاج) ایهام تناسب دارد.

با این غروب از غم سبز چمن بگو

اندوه سبزه‌های پریشان به من بگو (همان: ۲۲۵)

چمن، غمگین است اما رنگ غم او سبز است، نه سیاه. چنین چمن ویژه‌ای، می‌تواند نماد جامعهٔ بی‌پناه و ستم‌کشیدهٔ شاعر باشد. جامعه‌ای که هنوز امید رهایی را از دست نداده است.

رواست گر بگشایند هزار چشمه اشک

چنین که داس تو بر شاخه‌های این تاک است (همان: ۱۵۵)

تاک نمادی از جامعه است که استبداد هر لحظه شهیدی از او می‌گیرد؛ اما این تاک در بهار آزادی و پیروزی، شاد و پرطراوت خواهد شد؛ چون چکیدن آب (اشک) از شاخه‌های قطع شده، دلیلی بر زنده بودن آن است. آرایهٔ حسن تعلیل در این بیت جالب توجه است.

تنم افتاده خونین، زیر آوار شب اما

دری زین دخمه سوی خانهٔ خورشید بگشادم (همان: ۲۲۲)

استفاده از تشبیه و استعاره، در این بیت، نمادهای مرسومی چون شب، دخمه و خورشید را از ابتذال رهایی بخشیده است.

حوزهٔ زبان

در غزل سایه، به دلیل گرایش به سنّت شعری گذشته، نباید چندان توقّع نوآوری و ابتکار در عرصهٔ زبان و واژگان یا عدول از منطق زبان و در هم شکستن هنجارهای آن را داشت. سایه در به‌کارگیری زبان برای غزل‌هایش، سبک سعدی و حافظ را معیار و مبنا قرار داده است، گاهی که سخنش ساده‌تر، روان‌تر و نزدیک‌تر به زبان تخاطب است، سبک سعدی را برای خواننده تداعی می‌کند:

نشود فاش کسی آنچه میان من و توست

تا اشارات نظر نامه‌رسان من و توست

گوش کـن با لب خاموش سخن می‌گویم
پاسخم گو به نگاهی که زبـان من و توست
روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندیــد
حالیا چـشم جـهانی نگران من و توســـت (همان: ۵۳)

گاه که تشبیهات و استعاره‌ها در سخنش فزونی می‌گیرد، زبان او زبان حافظ را فرا یاد می‌آورد:

فـتـنه چـشم تو چندان ره بـیـداد گرفــت
که شکیب دل مـن دامن فریاد گرفــت
آنکه آیـیـنهٔ صبح و قـدح لالــه شکســت
خـاک شب در دهن سوسن آزاد گرفـت
آه از شـوخی چشم تو، که خـون‌ریـز فـلک
دیـد این شیـوهٔ مـردم‌کُـشـی و یاد گرفــت
منـم و شـمع دل سوخته، یـا رب مـددی
که دگرباره شب آشفته شد و باد گرفت (همان: ۹۳)

با وجود این، ابتهاج در این حوزه از برخی ابزارهای رایج بـرای برجـسته‌سـازی مضامین و جلب توجه مخاطب، بهره برده است. باستان‌گرایی و ساخت ترکیبـات تـازه در این میـان ملمـوس‌تر است. این دو شیوه، از شـگـردهـای هنری متداول در مقولهٔ برجسته‌سازی زبان به‌شمار می‌آید (براهنـی،۱۳۸۱ :۱۶). در بـاره باسـتان‌گرایـی بایـد گفت: شاعر از ساختارها و واژه‌هایی استفاده می‌کند که در دوره‌هایی از تاریخ گذشـته رواج داشته‌اند و اکنون در زبان رایج به کار نمی‌روند. او با شکستن هنجارهای زبانی از راه باستان‌گرایی بر ارزش هنری کلام می‌افزاید. برخی از نمونه‌های این شگرد، بـدین قرار است:

به ناز سر مکش از من که سایهٔ توام ای سرو
چو شاخ گل بنشین تا به سایهٔ تو نشینم (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۰)

شاعر «به» را به جای «در» نهاده است:

بــود آیـا کـه ز دیــوانـه خـود یـاد کـند
آنکه زنجیر به پای دل شیدا زد و رفت (همان: ۲۵۶)

دوشـت به خواب دیـدم و گفتم خوش آمدی
ای خـوش‌تـرین خـوش‌آمـده بار دگر بیا (همان: ۱۸۱)

شاعـر از فعل «بُـوَد» در معنای «امیـد داشتن»؛ و نـیز «دوشـت» در معنـای «دیشب تو را» استفاده کرده است که هر دو کاربردهای قدیمی این افعال هستند.

یکی دیگر از شگردهایی که به نو شدن زبان شعر او کمک مـی‌کنـد بـه کـار بردن ترکیب‌هایی است که ناآشنا می‌نمایند؛ یعنی، لااقل در نظر خوانندگانی که ادیب نیستند، پیشینه‌ای در ادب گذشته نداشته‌اند.

خـیـال نـــاشـنـاسـی آشـنـــا رنـــــگ
گهـــی می‌سوزدم، گـــه می‌نوازد (همان: ۶۲)

در آینـــــه بـــندان پـــریـخانهٔ چـشمم
بنشین که به مهمانی دیدار خود آیی (همان: ۱۰۲)

موج رقص‌انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش
جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش (همان: ۱۳)

این شب آویختگان را چه ثمر مژده صبح؟
مرده را عربدهٔ خواب‌شکن حاجت نیست (همان: ۱۲۲)

حوزه موسیقی

آنچه به شعر تشخّص می‌بخشد، نظام موسیقایی زبان است. اصلی‌ترین عنـصر شعر سایه هم، موسیقی است که شالودهٔ بلاغـت او را تـشکیل مـی‌دهـد. «مجموعـه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبـارِ بخـشیدن آهنـگ و تـوازن، امتیـاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمه‌هـا و تـشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند را می‌توان گروه موسـیقایی نامیـد و انـواع آن از قبیـل وزن، قافیه، ردیف، جناس و هماهنگی‌های صوتی و ... خود عـواملی شـناخته شـده و قابـل تحلیل هستند.» (نظری، ۱۳۸۹:۱۳۷). فرمالیست‌ها بـر ایـن باورنـد کـه «مهـم‌تـرین عوامل شعر، موسیقی و وزن است.» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷:۶۱). هر تناسبی خواه صوتی، خواه معنوی در حوزهٔ تعریف موسیقی قرار می‌گیرد. مجموعه این تناسـب‌هـا در چهـار قلمرو زیر طبقه‌بندی می‌شود:

الف) موسیقی معنوی (تناسبات معنوی مانند مراعات‌النظیر، تضاد، ایهام و...)؛
ب) موسیقی بیرونی شعر (وزن عروضی)؛
ج) موسیقی درونی (مجموعه تناسبات میان صامت‌ها و مصوت‌های واژگان شعر)؛
د). موسیقی کناری (قافیه و ردیف).

شاعر توانا با ایجاد هماهنگی و تناسب و استفاده درست از خاصیت هم‌نشینی واج‌ها و واژه‌ها از یک سو و کشف ارتباط موسیقی پنهان‌شده در لایه‌های مختلف معنایی کلمات از سوی دیگر، می‌تواند کلام را زیباتر جلوه دهد و به شعر خود نظم خاصی ببخشد که سبب لذت مخاطب شود. در موسیقی شعر، هم شکل ظاهری آن در شعر اثر می‌گذارد و هم شکل درونی آن که در معنا و مفهوم نمایان‌گر است، مؤثّر واقع می‌شود.

موسیقی معنوی

در تعریف موسیقی معنوی، شفیعی‌کدکنی در کتاب *موسیقی شعر* آورده است: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد. همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد. بنابراین همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک مصراع و از سوی دیگر، همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۹۳). پس ارتباط و تناسبی که به‌طور پنهانی در میان واژه‌ها یا بین کلمات یک بیت و یا یک مصراع وجود دارد، در حوزه موسیقی معنوی جای می‌گیرد. در غزل سایه، انواع تناسبات معنوی (تناسب، ایهام تناسب، تضاد، ایهام تضاد و ...) در اشکال متنوع آن استفاده شده است. به نمونه‌های شعر سایه در این قلمرو اشاره می‌کنیم:

ساقی، سبک آن رطل گِران پیش آر
کاین عمر گرانمایه سبک‌خیز است (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

تضادی که میان سبک و گران در بیت دیده می‌شود، در حوزه موسیقی معنوی جای می‌گیرد.

آن روز خـوش کـجاست که از طـالع بـلند
بر هر کرانه پرتو مهرش بگستریم (همان: ۴۵)

در این بیت، ایهام، در واژه مهر و تناسبی که با طالع، روز و پرتو پیدا می‌کند، بر موسیقی معنوی شعر می‌افزاید.

آن که به رسم کجروان، سر ز خط تو می‌کشد
هر رقمی که می‌زند، نامه سیاه می‌کند (همان: ۱۷۹)

رعایت تناسب بین کلمات مشخص شده جالب توجه است. چنانکه ملاحظه می‌شود، در غزل هوشنگ ابتهاج در این حوزه نیز هیچ ابتکار و نوآوری مشاهده نمی‌شود و او از همان ابزارهایی استفاده کرده است که شعرای متقدّم هم از آن‌ها بهره گرفته‌اند.

موسیقی بیرونی

در این قلمرو، شاعر برای مزیّن کردن شعر خود و آهنگین کردن آن، اوزانی را انتخاب می‌کند که با حال و هوای شعرش سازگار باشد و مخاطب را بـه خـوبی اقنـاع کند. این اوزان در شرایط گوناگون اجتماعی و فرهنگی متفاوت می‌شـود. تـا پـیش از قاجار تنها استفاده از اوزان عروضی متداول بود؛ اما شاعر معاصـر بـرای بیـان اهـداف خود در قالب شعر، وزن‌های نو را در شعرش به کار می‌گیرد و از ایـن طریـق راه‌هـای جدیدی برای ارتباط با خواننده می‌آفریند. ابداع اوزان تازه از دورهٔ قاجار انـدک انـدک آغاز شد. در زمان ما نیز چند تن از شاعران که سـرآمد آنهـا سـیمین بهبهـانی اسـت، غزل‌هایی به اوزان تازه سروده‌اند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۶۵). اما بیشتر نوآوری ابتهـاج در این حوزه، در محدوده اشعاری است که در قالب نیمایی سروده است و در غـزل خـود صرفاً وزن‌هایی را به کار می‌برد که در شعر گذشتگان آمده است. او در عرصه انتخاب وزن، در چارچوب همان اوزان عروضی، اغلب اوزانی را انتخاب می‌کند که بـا حـال و هوای عاطفی شعر او سازگار باشد. با توجه بـه روحیـه آرام و هیـاهوگریز سـایه و نیـز رنگ غمی که بر بیشتر غزل‌های او نشسته، طبیعی است کـه او بیـشتر، اوزان نـرم و جویباری را به کار برده باشد. مطلب جالب توجه این اسـت کـه ابتهـاج در ایـن‌گونـه غزل‌هایش از شیوه حافظ در غزل‌سرایی پیروی می‌کند. وزن‌های نرم و جویباری کـه

ابتهاج در غزلیاتش به کار می‌گیرد، همه دارای مضامینی عاشقانه و سرشار از غم و آرزوست:

خیال آمدنت دیشبم به سر می‌زد
نیامدی که ببینی دلم چه پر می‌زد (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۰)

**

با من بی‌کس تنها شده یارا تو بمان
همه رفتند از این خانه، خدا را تو بمان (همان: ۸۳)

**

با این دل ماتم‌زده آواز چه سازم
بشکسته نی‌ام بی لب دمساز چه سازم (همان: ۱۹)

ابتهاج از وزن‌های نرم و جویباری برای القای غم و حسرت و برای بیان مضامینی که سرشار از شادی و نشاط هستند، از اوزان ضربی و خیزابی استفاده می‌کند تا تأثیر بیشتری بر خواننده گذارد. «وزن‌های ضربی و ریتمیک، همیشه انعکاس‌دهنده روح شادمانه شاعرند و بخوبی می‌توانند نشاط، تحرک و جنبش ذهنی و عاطفی شاعر را نشان دهند.» (رستگارفسایی، ۱۳۹۳: ۶). تجربیات سایه در وزن‌های تند و خیزابی درخشان است. در این‌گونه غزل‌ها، سایه معمولاً از سبک حافظ فاصله می‌گیرد و به سبک مولانا، نزدیک می‌شود:

مژده بده مژده بده یار پسندید مرا
سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا (ابتهاج،۱۳۷۸: ۱۰۵)

بیا که بار دگر گل به بار می‌آید
بیار باده که بوی بهار می‌آید (همان: ۳۹)

تا تو با منی زمانه با من است
بخت و کام جاودانه با من است (همان: ۷۱)

موسیقی درونی

سایه با تکرار متوازن و متناسب صامت‌ها و مصوّت‌ها و نشاندن آنها در محور هم‌نشینی زبان، سبب ایجاد موسیقی داخلی و ایجاد توازن در غزلش شده است. البته غزل‌سرایان بزرگ متقدّم هم به‌خوبی از این واقعیت آگاه بوده‌اند و از آن در شعر خود بهره برده‌اند و غزل سایه هم از این نظر هیچ‌گونه نوآوری قابل تعریفی ندارد. در شعر

ابتهاج، افزون بر تکرار، مؤلفه‌هایی چون واج‌آرایی و سجع نیز به ایجاد موسیقی داخلی یاری رسانده‌اند. در ابیات زیر شاعر به زیبایی از ابزار تکرار بهره برده است:

گـــل زرد و گـــل زرد و گـــل زرد
بیـا بـا هـم بنـالیـم از سـر درد (همان: ۳۳۹)

زمانه گشت و دگر بر مدار بی‌مهری است
تو بر مدار دل از مهر و چون زمانه مگرد (همان: ۲۲۹)

ای خندهٔ نیلوفری در گریه‌ام می‌آوری
بر گریه می‌خندی و من در گریه می‌خندامت (همان: ۲۵۸)

ای عشق تو ما را به کجا می‌کشی ای عشق
جز محنت و غم نیستی، اما خوشی ای عشق (همان: ۱۸۴)

«مـراد از واج‌آرایی، کاربرد آگاهانه و گاه ناآگاهانهٔ یک حرف (صدا) به تعـدّد و تکـرّر، در یک جمله یا یک مـصراع یـا یـک بـیت اسـت.» (خرّمـشاهی، ۱۳۶۶،ج۲: ۷۶۰). استفاده از واج‌آرایی (هم‌حرفی)، یکی دیگـر از نـشانه‌هـای مهـارت موسـیقایی ابتهاج به شمار می‌رود. علت استفاده از این صنعت، به آشنایی شاعر با موسیقی ارتباط پیدا می‌کند. واج‌آرایی در اشعار ابتهاج به خوبی جلوه‌گر است:

نشاط زمزمه زاری شد و به شعر نشست
صدای خنده فغان گشت و در ترانه گرفت (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۸۷)

موج رقص‌انگیز پیراهن چو لغزد برتنش
جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنـش (همان: ۶۹)

باز امشب از خیال تو غـوغـاسـت در دلـــم
آشـوب عـشـق آن قـد و بـالاست در دلم

خوابم شکست و مردم چشمم به خون نشست
تا فتنهٔ خیال تـــو برخاست در دلـــم (همان: ۱۷)

سجع ابزار دیگری است که سایه برای ایجاد موسیقی درونی از آن بهره برده است:

دردم دهی به فصلی درمان کنی به وصلی
ماندم که بر چه اصلی درد و دوایم از توست (همان: ۵۱)

بس بود آنچــه می‌کند با دل من نبودنت
وقت وداع و این نـزاع آه گل من این مکن (همان: ۱۳۸)

موسیقی کناری

از دیرباز در غزل فارسی، لزوم رعایت قافیه، شاعر را ملزم به آوردن واژه‌هـایی خاص در انتهای هر بیت کرده است. ابتهاج سخت به این سنّت پایبنـد اسـت؛ از ایـن گذشته، بیشتر غزل‌های ابتهاج مردّف هم هست و این موضوع نه تنها تقلیـد سـایه از شیوهٔ غزل‌سرایی گذشتگان به‌ویژه حافظ را آشکار مـی‌کنـد؛ بلکـه بیـانگر انـسجام و کمال غزل‌سرایی او نیز هست؛ زیرا «ردیف هم بر غنای موسیقی غـزل مـی‌افزایـد و هم با محدودیّتی که بر شاعر تحمیل می‌کند او را به تأمّـل وا مـی‌دارد، تـا تناسـب و تداعی بیشتری در شعر ایجاد کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۴۰).

بیا که بار دگر گــل بــه بـار مــی‌آید
بـیــار بـاده کــه بـوی بـهـار مـی‌آیـد
هـزار غـم ز تو دارم به دل، بیـا ای گـل
کـه گــل شـکـفـتـه و بـانـگ هزار می‌آید
طرب میانهٔ خوش نیست با منش چه کنم
خـوشـا غـم تــو کـه بـا مـا کنار می‌آید
... بهار سایه تویـی ای بنفشـه‌مو بـاز آی
که گل به دیده من بی‌تو خار می‌آید (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۹)

ابتهاج در تقلید از گذشتگان تا جایی پیش می‌رود که از ابزارهایی قدیمی تکرار قافیه چون ردّالعجز علی‌الصّدر هم بهره می‌برد؛ برای نمونه تکرار کلمهٔ «خاموشی» در مصراع پایانی غـزل: «*چه خوش افسانـه می‌گویی به افسـون‌های خاموشـی*» (همان: ۶۹) از همین مقوله است.

در جمع‌بندی کیفیت غزل ابتهاج در حـوزهٔ موسـیقی بایـد گفـت: یکـی از برجستگی‌های ویژه ساختار صوری غزل‌های ابتهاج در سطح توازن آوایـی اسـت. بـه این معنی که او با استفاده از تکرارهای واجی و هجایی، نظام موسیقایی برجسته‌ای در شعر خود ایجاد کرده است، که آشنایی او با شعر حافظ و پژوهش در دیوانش همچنین آشنایی او با هنر موسیقی، می‌تواند از اسباب این موضوع باشد.

توازن آوایی حاصل از توازن هجایی و واجی، نظام موسیقایی مستحکم و غالبی را در فضای غزل ابتهاج ایجاد کرده است که توازن‌های نحوی و واژگانی در چارچوب آن عمل می‌کند و تابع آن هستند. دو عنصر موسیقی داخلی و موسیقی معنوی در غزل سایه برجسته‌تر می‌نماید، این عوامل در مجموع سبب می‌شود که غزل ابتهاج از چنان موسیقی دل‌نشینی برخوردار باشد که مخاطب گمان کند از تمامی اصوات و کلمات شعر او، نغمه و موسیقی به گوش می‌رسد. ابتهاج در این حوزه، سخت متمایل به سنّت‌گرایی است و نوآوری‌های موسیقایی خویش را در اشعار نیمایی خود محدود کرده است.

حوزه شکل

در ادبیات گذشته ایران معمولاً شکل را تحت عناوینی مانند صورت، قالب، لفظ ظاهر، هیئت، نقش و نگار و امثال آن تعبیر می‌کردند. هر شعری، دو شکل ظاهری و درونی دارد: «شکل ظاهری که عبارت است از ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یکدیگر به اعتبار وزن و قافیه و ردیف» (رستگارفسایی، ۱۳۹۳: ۶). این عامل، قصیده، غزل، قطعه و ... را از یکدیگر جدا می‌کرد و شکل درونی یا ذهنی که «عبارت است از پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن» (همان). «عناصر روساختی در شعر گذشته، اعم از کلمات، ترکیبات، تصاویر، توصیفات، وزن و آهنگ، قوافی و غیره اغلب با توجه به محدودهٔ بیت یا نهایتاً بخشی از شعر، (معمولاً دو یا سه بیت پشت سر هم) با توجه به اهداف بیت یا بخش، لحاظ و تنظیم و هماهنگ می‌شد و کمتر اتفاق می‌افتاد که مجموعهٔ این عناصر در کل شعر وحدت و همگونی داشته باشند. ژرف‌ساخت یا محتوای اصلی هر بیت یا بخش هم اغلب چنان نبود که با سیری ثابت و منطقی (بر خلاف نثر) بر روی خطی یا زنجیری پیوسته، از آغاز تا پایان قرار گیرد. بلکه ژرف ساخت هر کدام فقط در داخل یک دایرهٔ متشکّل از شعاع‌ها یا نقاط مختلف (که هر شعاع یا نقطه‌ای مربوط به یک بیت یا بخش خاص از شعر است) قرار می‌گرفت» (حمیدیان،۱۳۸۳: ۳۰۱). اما شکل شعر یا صورت شعر، یک مفهوم عمیق‌تر هم می‌تواند داشته باشد و آن مسئلهٔ شکل درونی یا فرم ذهنی آن است؛ فرم درونی یا «شکل ذهنی شعر عبارت است از پیوندی که میان اجزای یک

شعر به عنوان یک کل منسجم وجود دارد. وحدت ارگانیکی که اجزا و عناصر شعر را در یک مجموعهٔ به هم بافته و مرتبط قرار می‌دهد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۸).

در شعر معاصر، یک تصویر به تنهایی در شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق آن با تصاویر دیگر در سراسر شعر، مطرح است. این تلفیق و تکوین که پیدایش شکل ذهنی شعر را ممکن می‌کند، شعر امروز را از شعر کهن که شکل ذهنی خود را در یک بیت متجلّی می‌ساخت، جدا می‌کند. «در شعر کهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت. در هر بیت یک یاد و تصویر ارائه می‌شد و تکوین پیدا می‌کرد، ولی تصویر یک بیت به بیت دیگر، بندرت منتقل می‌شد. در شعر کهن، تصویر، ادامهٔ ذهنی و عینی در تمام بیت‌ها پیدا نمی‌کرد؛ اما در شعر امروز نمی‌توان بیتی یا خطی را خواند و ابیات و یا سطرهای دیگر را نادیده گرفت. در شعر گذشته واحد شعر، بیت بود. واحد شعر جدید، خود یک شعر است. شکل ذهنی، سلسله اعصاب شعر است و تصویر اصلی شعر، مانند مغز بر این سلسله اعصاب حکومت می‌کند. شعر کهن جوخه به جوخه حرکت می‌کرد، منزل به منزل، بیت به بیت و هر تصویر در آخر هر بیت، در قافیه به سر منزل می‌رسید و با حفظ فاصلهٔ قافیه، بیت دیگر شروع می‌شد. شعر جدید، لشگر به لشگر و شعر به شعر حرکت می‌کند.» (براهنی، ۱۳۴۷: ۴۹).

از آنجا که ابتهاج در غزل‌سرایی خود متمایل به شاعران سنّت‌گراست و شیوه‌های حافظ و مولانا را در غزل خود به کار می‌گیرد؛ در التزام رعایت قافیه و ردیف در غزل خود، به‌منزله فرم بیرونی شعر، تابعی از گذشتگان است و نوآوری خود را در فرم درونی شعر ایجاد می‌کند. به این صورت که در سراسر غزل سایه عموماً نوعی «وحدت تجربهٔ عاطفی» حاکم است. وحدت تجربه عاطفی به همراه رعایت تناسب‌های صوتی و معنوی، به فرم شعر سایه، انسجام و استواری بخشیده است. عناصر غزل سایه هم در محور عمودی (از راه وحدت تجربهٔ عاطفی و همگرایی نسبی و ملایم عناصر خیال) و هم در محور افقی (از راه موسیقی درونی و معنوی) با هم پیوستگی دارند:

با این غروب از غم سبز چمن بگو
اندوه سبزه‌های پریشان به من بگو
اندیشه‌های سوخته ارغوان ببین
رمز خیال سوختگان بی‌سخن بگو

آن شـــد که ســـر به شانه شمشاد می‌گذاشت
آغوش خـــاک و بـــی‌کسی نـــسترن بگو
شوق جوانـــه رفـــت ز یـــاد درخـــت پیـــر
ای عهـــد نـوبهـار ز عهـــد کهـن بگو
آن آب رفتـــه بـاز نیـــاید بـــه جـوی خشـک
بـــا چـشم تـــر ز تشنگی یاسمـــن بـــگو
از ســـاقیان بـــزم طـــربخـــانـــهٔ صـــبوح
با خـــامشـان غـــم‌زدهٔ انـــجمـــن بـــگو
زان مژده گو که صد گل سوری به سینه داشت
وین موج خون که می‌زندش در دهن بگو
ســـرو شـکسته نـــقش دل مـــا بـــر آب زد
ایـــن ماجـــرا بـــه آیـنهٔ دل‌شـکن بـــگو
آن ســـرخ و سبـــز سـایه بنفش و کبـــود شد
ســـرو سیـاه مـــن ز غـروب چـمن بـــگو (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۵)

حال و هوای عاطفی حاکم بر سراسر غزل فوق تقریباً ثابت است. عناصر خیال نیز عموماً به طبیعت تعلق دارد و تناسب صوتی و معنوی هم، میان کلمات هر بیت دیده می‌شود اگر غزل‌های ابتهاج را از این نظر با غزل‌های سنّتی، به‌ویژه غزل‌های حافظ، که ابتهاج بیش از همه از او تأثیر پذیرفته، مقایسه کنیم متوجه تفاوتی واقعی و معنی‌دار می‌شویم؛ بنابراین، می‌توان گفت ابتهاج در حوزهٔ شکل از بُعد شکل ظاهری، مقلّد، اما از بُعد شکل درونی یا همان فرم ذهنی به دلیل تأثیر پذیرفتن از تحوّلاتی که در دورهٔ معاصر با ظهور نیما در سرودن شعر پدید آمد، شاعری مبتکر است.

نتیجه

ابتهاج، غزل‌سرایی است که به طور نسبی، ویژگی‌های شعر سنّتی و شعر نو را در غزل‌هایش جای داده است. سنّت‌گرایی و نوآوری در غزل او در حوزه‌های عاطفه، تخیّل، زبان، موسیقی و شکل، بررسی می‌شود:
حوزهٔ عاطفه:

در غزل سنّتی، بیان عواطف و اندیشه‌ها، شکل و شیوه‌ای محدود داشت و بیشتر با صور عاطفی کلی و کلیشه‌ای روبه‌رو بودیم؛ «خودِ» شاعر و امیال او محور محتوای غزل قرار می‌گرفت و چندان توجهی به دردها و نیازهای تودهٔ مردم نمی‌شد. ابتهاج با لحاظ کردن اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بر روزگارش، قدری از بیان احساسات شخصی خود در غزل گذشت و عاطفهٔ شعرش را به موضوعات اجتماعی و سیاسی تسرّی داد، تا توانست متناسب با شرایط جامعه‌اش، از طرز بیانی استفاده کند که بیانگر دردها و نیازهای مردم باشد.

حوزهٔ تخیّل:

ابتهاج در غزل‌هایش بر مجموعهٔ تصاویر شعر فارسی، تصاویر تازهٔ زیادی نیفزوده است. صور خیال او حتی آنجا که از طبیعت الهام می‌گیرد در اغلب موارد تازه نیست و نوآوری‌های اندکی دارد؛ با این حال، هنر سایه در آن است که روحی تازه در قالب تصاویر کهنه می‌دمد و آنها را از عاطفهٔ شاعرانهٔ خویش سرشار می‌سازد. تصاویر شعر سایه، در بافت کلی غزل به خوبی متجلّی می‌شود و به انسجام ساختار آن یاری می‌رساند.

حوزهٔ زبان:

زبان غزل سایه با زبان غزل‌های سعدی و حافظ تفاوت چندانی ندارد؛ با وجود این، ابتهاج در این حوزه از برخی ابزارهای رایج برای برجسته‌سازی مضامین و جلب توجه مخاطب، بهره برده است. باستان‌گرایی و ساخت ترکیبات تازه در این میان ملموس‌تر است. اگرچه باستان‌گرایی از ابزارهایی است که می‌تواند زبان را برای خوانندگان امروزی برجسته کند و بر تأثیر کلام بیفزاید؛ اما نمی‌توان آن را در مقایسه با غزل سنّتی نوعی نوآوری قلمداد کرد. البته استفاده از ترکیبات بدون سابقه یا کم سابقه می‌تواند نوعی نوآوری به شمار آید.

حوزهٔ موسیقی:

در غزل ابتهاج، در وزن و دیگر ابزارهای سازندهٔ موسیقی شعر، ابداً ابتکار و نوآوری مشاهده نمی‌شود؛ بدین علت باید گفت: او گاهی به سبک حافظ و گاهی به سبک مولانا غزل سروده و کاملاً سنّت‌گراست.

حوزهٔ شکل:

نوآوری ابتهاج در این زمینه، عمدتاً در فرم درونی و پیوند میان اجزای شعر متجلّی می‌شود؛ زیرا ابیات غزل او برخلاف ابیات غزل سنّتی، هم در محور عمودی از راه وحدت تجربه عاطفی و همگرایی نسبی و ملایم عناصر خیال و هم در محور افقی از راه موسیقی درونی و معنوی، با هم پیوستگی دارند؛ با وجود این، سایه در فرم بیرونی غزلش، متابع گذشتگان است؛ زیرا او در وزن و قافیه و ردیف غزلش نوآوری ایجاد نکرده‌است.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ، (۱۳۷۸)، **سیاه مشق**، تهران: نشرکارنامه.
- امین‌پور، قیصر، (۱۳۸۳)، **سنّت و نوآوری در شعر معاصر**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- براهنی، رضا، (۱۳۴۷)، «**شعر امروز**»، مجله کاوه، شماره ۲۳، صفحات ۴۸-۵۱.
- ـــــــــــــ، (۱۳۸۱)، **طلا در مس**، تهران: نشر زریاب.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، **سفر در مه**، تهران: نشر نگاه.
- حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**، تهران: نشر ثالث.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۳)، **داستان دگردیسی**، تهران: نیلوفر.
- خرّمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۶۶)، **حافظنامه**، ۲ جلد. تهران: علمی و فرهنگی.
- ربیع‌زاده، رؤیا، (۱۳۹۰)، **در کوچه‌سار شب**، تهران: نگیما.
- رستگارفسائی، منصور، (۱۳۹۳)، **شرح تحقیقی دیوان خواجه شمس‌الدین‌محمد حافظ شیرازی**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- روزبه، محمّدرضا، (۱۳۸۳)، **ادبیات معاصرایران (شعر)**، تهران: روزگار.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چاپ ۲، تهران: آگاه.
- ـــــــــــــ(۱۳۸۰)، **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۹)، **سیر غزل در شعر فارسی**، چاپ ۲، تهران: فردوس.
- علوی‌مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت.
- نظری، ماه، (۱۳۸۹)، «**موسیقی اشعار قیصر امین پور**»، فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۵، صفحات ۱۳۷-۱۶۵.
- همایی، جلال‌الدّین، (۱۳۷۰)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: هما.