تأملی در غزل سایه

هزار نقش «نو»ام در ضمیر می‌آمد تو خواستی که چو «حافظ» «غزلسرا»م کنی

اگرچه کارنامه هوشنگ ابتهاج در زمینه آنچه شعر «نیمایی» نامیده شده، ارجمند و کامیاب است اما به تصریح شاعر، گویا حکم ازلی چنین بوده که مقام اصلی او قالب «غزل» باشد و به راستی که در این جایگاه است که از هر منظری که می‌نگری نام او را بر فاخرترین فرازها می‌یابی. توفیق شگرف غزل سایه نشان داده است که همواره سخن مولانا که «لفظ کهن» را از افاده «معنی نو» قاصر می‌دید، مطابق با واقع نیست و می‌توان با زبانی که آگاهانه آراسته به ظرایف و ظرفیت‌های شعر «سنتی» است، غزل سرود و آن را حتی زمزمه نیمه شب نوخاستگانی دید که از هر چه رنگ «سنت» پذیرفته و می‌پذیرد، آزادند... در این یادداشت مرور مستعجلی خواهیم داشت بر آفاق غزل سایه و زیر و بم سبک و بلاغت و بوطیقای او و همچنین گریزی خواهیم زد به تصحیح شامخی که از دیوان حافظ عرضه کرده است و بر آشنایان پوشیده نیست که این تصحیح روی دیگر سکه غزل او است...

---

* عنوان مقاله برگرفته از رباعی استاد شفیعی کدکنی:

تا کی به امید مرگ گردی بینی جولانگه جان دوزخ سردی بینی

با «سایه» ما اگر نشینی یک دم «روشن‌تر از آفتاب مردی» بینی

روشی که برای بررسی غزل‌های سایه برگزیدیم، روش مشهور و کارآمدی است که شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی برای بررسی دوره‌های شعر معاصر به کار برده است. ایشان براساس تعریفی که از شعر ارائه داده است [=شعر یعنی گره‌خوردگی عاطفه و تخیل که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.] شعر هر شاعری [و هر دوره‌ای] را حول مؤلفه‌های عاطفه، تخیل، زبان، موسیقی و شکل بررسی کرده است.

ما می‌کوشیم با اختصار و به مقتضای حال و مجال خواننده، غزل سایه را از این مناظر مورد تأمل قرار دهیم. [و بدیهی است که دقت، پیراستگی و انسجام بایسته یک مقاله علمی را از این مختصر نباید انتظار داشت.] این نیز ناگفته نماند که ما به دلایلی از میان غزل‌های سایه تنها به آن دسته استناد کرده‌ایم که در سیاه مشق [نشر کارنامه، ۱۳۷۸] گرد آمده و لاجرم از صافی انتخاب شاعر گذر کرده است.

عاطفه:

زمینه درونی و معنوی شعر است و سایه‌ای است از «من» شاعر. در یک منظر عام «من»ها را به سه گروه «من» شخصی، «من» اجتماعی و «من» انسانی تقسیم کرده‌اند. بر این اساس دربارهٔ عنصر عاطفه در غزل ابتهاج می‌توان گفت:

۱. «من» شخصی در غزل سایه باز تاب کمرنگی دارد:

الف. معشوق در غزلیات او معمولاً آنگونه وصف شده که قابلیت اطلاق بر «کل» معشوقان را داشته باشد [مثلاً در غزل‌ها از شیرینی و عشوه‌گری خاص فلان دختر دانش طلب مکتبی یاد نمی‌شود بلکه توصیفات عموماً از این نوع است: نه تاب تن که برون می‌زند ز پیراهن / که از زلال تنت جان روشنت پیداست ـ که شمول و کلیت دارد].

ب. بسیار کم به حوادث زندگی شخصی شاعر اشاره می‌رود [مواردی از قبیل سیاه گوشه زندان چه جای مهتاب است ـ که به روزهای زندان شاعر اشاره دارد و به ناز و نعمت باغ بهشت هم ندهم / کنار سفره نان و پنیر و چای ترا ـ که خطاب شاعر به همسرش است، بسیار کم است].

ج. غزل‌هایی که برای مخاطب خاصی [شهریار، شفیعی، شجریان، کسایی، لطفی و...] سروده شده‌اند، بسیار کم تعداد است. تازه در این غزلها هم اسلوب سخن به گونه‌ای است که غزل هرگز در دایرهٔ خطابات شخصی محصور نماند.

د. هیچ گونه «حسن طلب» و رشوه به زمانه و ابنای آن در غزل‌های سایه دیده

نمی‌شود. [به قول شاعر درد برهنگان جهانم به ره کشید / هرگز نخواستم که به اسب و قبا رسم ـ که تعریضی است بر «حسن طلب» خواجه شیراز: حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر تست / بشتاب هان که اسب و قبا می‌فرستمت].

۲. گسترده‌ترین طیف تجلی عواطف در غزل سایه نشأت گرفته از «من» اجتماعی او است. جز عشق که بازتاب وسیعی در غزل او دارد، درد برهنگان و آرزوی روزبهی نیز درونمایه تعداد فراوانی از غزل‌های او محسوب می‌شود. پیش از این گفتیم که شاعر در غزل‌های عاشقانه‌اش از استغراق در مسائل شخصی و خصوصی پرهیز دارد و از این حیث عواطف عاشقانه او محصور در مرزهای «من» شخصی او نیست. در باب مسائل سیاسی و اجتماعی هم باید گفت که غزل او روایت می‌کند آنچه را که بر سر او و نسل او رفته است. [چه‌ها که بر سر ما رفت و کس نزد آهی / به مردمی که جهان سخت ناجوانمرد است]. غزل سایه آینه‌ای است که تکاپوی فداکارانه نسلی را برای نیل به «بزمگاه آزادی» منعکس می‌کند. از روزگاری تلخ می‌گوید که در نهیب تندباد آن خون هزار سرو دلاور به خاک ریخت، اما البته هرگز از دل‌ها امید گل آوردن نرفت... تا... زمانه قرعه نو می‌زند به نام شما... بوی پیراهن یوسف ز صبا می‌شنوم... و باز... شبی رسید که در آرزوی صبح امید / هزار سال دگر باید انتظار کشید... از داد و بیداد آن همه گفتند و نکردند... به هر چه می‌نگرم با دریغ و بدرود است... شکوه جام جهان بین شکست ای ساقی... باز این چه ابر بود که ما را فرو گرفت... گفتی که شعر سایه دگر رنگ غم گرفت / آری سیاه جامه صد ماتم است این و با این همه... نمی‌روی ز دل ای آرزوی روزبهی... رود رونده سینه و سر می‌زند به سنگ / یعنی بیا که ره بگشاییم و بگذریم... امروز نه آغاز و نه پایان جهان است... گر مرد رهی غم مخور از دوری و دیری... هزار سال در این آرزو توانم بود... بیا که روز خوش ما خیال پرورد است...

بنابراین در یک چشم‌انداز غزل سایه روایتگر زندگی نسلی است که یک «تاریخ» حادثه را در کوتاهی یک «عمر» تجربه کرده است؛ نسلی مضطرب، آرمانگرا، هیجانی و سرشار از تناقض. نسلی که یک روز سرودش [چنان ز لذت دریا پر است کشتی ما / که بیم ورطه و اندیشه کنارش نیست] است و روز دیگر [از موج خیز حادثه‌ها مأمنی نماند / کشتی کجا برم به امید کناره‌ای] نسلی به قول سایه «دلخوش به فریب» [دل ما خوش به فریبی است...] نسلی که پس از یک عمر فراز و فرود حاصلش از آن همه کوشش‌ها و امیدها، نومیدی و اندوه است. [ماییم و همین غم که خوش‌آمیز است + دگر نگاه مگردان بر آسمان کبود...] و پناه بردن به آن ترسای پیر پیرهن چرکین [نماند جز من و چشم تو مست ای ساقی... باده پیش آر که در پای تو در خواهم باخت / حاصل کارگه کون و مکان ای ساقی + تا سرانجام دل خون شد،

چون خواهد بود / سر بوشتی ز خط جام بخوان ای ساقی] و سرانجام در روشنای آینه‌ای که بر دستان ساقی است، شاعر نومید خسته «تماشا» می‌کند که به روزگار شبی بی سحر نخواهد ماند، پس [منشین چنین زار و حزین چون روی زردان / شعری بخوان، سازی بزن، جامی بگردان...].

نکته دیگر اینکه هر چند سایه به یک مرام سیاسی خاصی پایبند بوده است، اما هرگز غزل خود را منبری برای «شعار»های سیاسی و اجتماعی قرار نداده است و نمونه‌هایی چون [ای پیک آشنا برس از ساحل ارس] در غزلش اندکیاب است. البته در هنگامه انقلاب غزل سایه صریح‌تر شده است [زین تخت و تاج سرنگون تا کی رود سیلاب خون / این تخت را ویران کنید، این تاج را وارون کنید + چندین که از خم در سبو خون دل ما می‌رود / ای شاهدان «بزم کین» پیمانه‌ها پر خون کنید] و به ویژه وقتی به توالی زمانی غزل‌ها دقت می‌کنیم، سخن شاعر آشکارا معنای دیگری می‌یابد [دیدی آن یار که بستیم صد امید در او / چون به خون دل ما دست گشود ای ساقی...].

به این ترتیب مسائل سیاسی و اجتماعی در شعر او در هاله‌ای از بیان نمادین شاعرانه قرار دارد و از صراحتی که مثلاً غزل‌های اجتماعی دوران مشروطه برخوردار بوده به کلی تهی است. همچنین ابتهاج با مسائل و مفاسد مبتلا به جامعه ـ دست‌کم در عرصه غزل ـ رویارویی سخت و آشکار ندارد. به عنوان مثال انتقادات اجتماعی و سیاسی موجود در غزل‌های حافظ به مراتب فراوان‌تر و آشکارتر از غزل‌های او است.

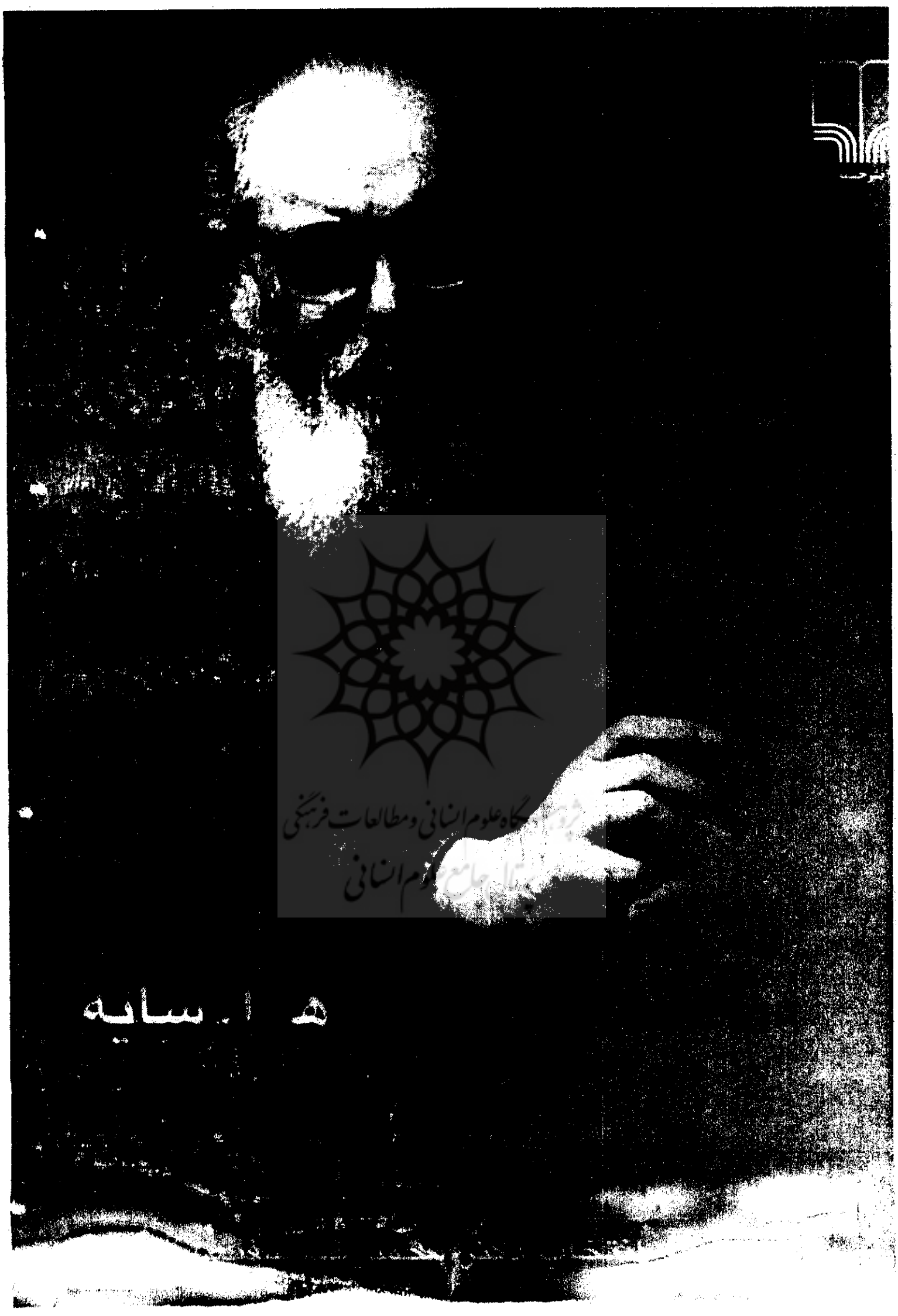
۳. «من» بشری ـ تأملات عرفانی و روشن‌بینی‌های حکیمانه بخشی از مضامین و درونمایه‌های شعر سایه را تشکیل می‌دهد. ایشان چند غزل با رشحات اندیشه‌های عارفانه سروده که در زمره درخشان‌ترین آثار او به شمار می‌رود [مژده بده، مژده بده، یار پسندید مرا + نامدگان و رفتگان از دو کرانه زمان...]. در این غزل‌ها عرفانی ملایم و عاشقانه دیده می‌شود، مثلاً تحلیلی که شاعر از جریان خلقت دارد، کاملاً مبتنی است بر آموزه‌های عرفان کلاسیک که جهان را جلوه معشوقانه خدا در برابر نیاز عاشقانه انسان محسوب می‌کند [مست نیاز من شدی، پرده ناز پس زدی / از دل خود برآمدی، آمدن تو شد جهان] یا در بیت [شاهد سرمدی تویی، وین دل سالخورد من / عشق هزارساله را بر تو گواه می‌کند] که در چارچوب کلی اندیشه [پیش از آن کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند / منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود] قرار می‌گیرد. البته باید یادآوری کنیم که نشانی از «تجربه» عرفانی در شعر سایه دیده نمی‌شود و بینش کلی او مطلقاً عرفانی نیست؛ به شکلی که همین عرفان ملایم نیز در ساختار کلی جهان بینی او نقش قاطع و حضور مداومی ندارد. با اینکه عشق مرزهای مشترک بسیاری

با عرفان دارد و با آنکه سایه بسیار از عشق سخن گفته است و بسیار هم کوشیده که در ستایش عشق شمول و کلیتی به بیان خود بدهد، باز رایحه عرفان چندان از «عشق» سایه به مشام نمی‌رسد. در نگاهی کلی، ماوراءالطبیعه [در معنای عام آن] آنچنان در غزل‌های ابتهاج حضور ندارد. به عبارت دیگر الهیات دغدغه سایه در غزل نیست و همین سکوت باعث شده که از عمق تأثیر عاطفی غزل او کم شود. در صورتی که مثلاً زیرکی حافظ در این بود که الهیات و مسائل مربوط به آن را در متن خلاقیت هنری خویش وارد کرد. [چون این مسئله به هزار و یک دلیل دغدغه ابدی انسان و به ویژه انسان ایرانی است] و سپس در باب آن به گونه‌ای سخن گفته که مسلمانش به زمزم شوید و هندو بسوزاند. شاید موجب شگفتی باشد که مردی چون سایه با این همه احاطه و عشق به حافظ از این نکته غفلت نماید، اما اینگونه نیست و همین قضیه گواه صادقی است بر اصالت غزل سایه و اصالت جهان‌بینی او. سایه در غزل تنها «زبان» و «بلاغت» حافظ را گرفته و در حوزه **معانی** کاملاً مستقل و اصیل است و توفیق او و قبول عام غزلش نشان داده که می‌توان حرف خود و زمانه خود را با زبان «حافظانه» سرود و دل‌ها را تسخیر کرد.

تخیل:

در این بخش «صور خیال» [تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تشخیص و...] در غزل سایه را برای پاسخ به این پرسش‌ها مورد بررسی قرار می‌دهیم: آیا تخیل شاعر قوی است و آیا صور خیال او نتیجه نگاه و تخیل شخص او است یا شاعر مقلد صرف است و یا صور خیالش «تلفیقی» است از تخیل او و دیگران؟ عناصر خیالش از کجای زندگی سرچشمه گرفته است، از طبیعت یا زندگی شهری و...؟ آیا تخیل او «بار عاطفی» دارد یا خیر؟ و...

۱. در برآوردی کلی اساس کار سایه در غزلسرایی بر تصویر آفرینی استوار نیست. سایه در غزل‌هایش بر مجموعه تصاویر شعر فارسی، چندان نیفزوده است. صور خیال او حتی آنجا که از طبیعت مایه می‌گیرد، در غالب موارد تازه نیست، البته هنر سایه در اینجا است که روحی تازه در قالب تصاویر کهنه می‌دمد و آن را از عاطفه شاعرانه خویش سرشار می‌سازد. نکته دیگر آن است که تصاویر شعر سایه در بافت کلی غزل خوش می‌نشیند و به انسجام ساختار آن یاری می‌رساند. مثلاً در غزل بسیار موفق «زمانه قرعه نو می‌زند به نام شما» که در هنگامه و هیجان روزهای انقلاب سروده شده، می‌بینیم که تصاویر خیلی تازه نیست. سخن از بوی عود دل شاعر است و تنور سینه سوزان او یا در بیت [**به زیر ران طلب زین کنید اسب مراد / که چون سمند زمین شد سپهر رام شما**] کاملاً عناصر و اجزای تخیل ریشه در زندگی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سنتی روزگاران پیش از شاعر دارد، اما بافت کلی غزل و صدق عاطفی شاعر آنچنان بر روان و احساس خواننده سیطره دارد که مخاطب کهنگی تصاویر را احساس نمی‌کند. بلکه تنها تازگی و طراوت عواطف شاعر است که در ضمیر مخاطب نشست می‌کند. همچنین در بیت کم مانند [ز صدق آینه کردار صبح خیزان بود /که نقش طلعت خورشید بافت شام شما] ـ که احاطه و تسلط شگفت‌آور شاعر را بر ظرایف و ظرفیت‌های «بلاغت حافظ» نشان می‌دهد ـ هم ملاحظه می‌شود که تصویر تازه‌ای ارائه نشده و اجزای این تصویر در میراث ادب فارسی وجود داشته است، اما در یک رشته منظم کردن این اجزای پراکنده آن هم با این ظرافت که شبکه درهم تنیده پیچاپیچی از تناسب و تداعی را به وجود می‌آورد، هنر بزرگ این پیر پرنیان اندیش است. بد نیست که برای آگاهی از شیوه کیمیاکاری شاعر درنگی بر اجزای بیت بالا داشته باشیم. بخشی از مضمون کلی بیت تلایم و تناسب دارد با این مصراع حافظ [به صدق کوش که خورشید زاید از نفست] آینه کردار و صبح خیز نیز واژگانی حافظانه است [ساقیا آن قدح آینه کردار بیار + صبح خیزی و سلامت‌طلبی چون حافظ] واژه «طلعت» از عناصر کلیدی بیت است که با ایهامی درخشان بر وسعت میدان تداعی‌ها می‌افزاید [طلعت هم به معنی چهره و هم اشاره به طلوع خورشید]. اما ایجاد این ایهام هم در شعر حافظ سابقه دارد. [ز مشرق سر کو، آفتاب طلعت تو /اگر طلوع کند طالعم همایون است] هنر شاعر بیت را در ساخت و بافت نهایی آن به منشوری مانند کرده که خواننده از هر سو به آن می‌نگرد و با طیف تازه‌ای از تناسب و تداعی روبه رو می‌گردد. [البته بدیهی است که هدف ما تحلیل همه جانبه ساختار بلاغی بیت مذکور نیست] و این نکته‌ها را بیفزایید به دقت و ریزبینی عجیبی که در انتخاب کلمه‌ها از حیث آوا و موسیقی به کار رفته است، بنابراین خواننده محترم شاید با نویسنده هم عقیده باشد که در چنین سبکی از شاعری حقیقتاً تازگی تعبیرات، تصاویر، الفاظ و حتی افکار و معانی اصالت تام ندارد بلکه آنچه در مرحله نخست اهمیت و ضرورت است، تلفیق و «مونتاژ» و پرداخت هنرمندانه «اجزا»ی پراکنده‌ای است که از اینجا و آنجا به دست می‌آید، به این دلیل خواننده غزل سایه نباید تعجب کند که او مثلاً هنوز از کار و بار مربوط به می و میخانه و ساقی [آن هم در روزگاری که غالب مخاطبان شعر سایه به علت جوانی بحمدالله تصور روشنی از میخانه ندارند!] به عنوان «نمادی» برای ترسیم اوضاع زمانه استفاده می‌کند. [و غالباً هم با کمال تعجب دیده‌ام دوستان فوق مدرن ماورای بنفشی بنده این گونه بیت‌ها را از حفظ می‌خوانند!] و این نقطه درست جایی است که تأثیرپذیری سبک و بلاغت سایه را از سبک و بلاغت حافظ نشان می‌دهد؛ باری، سایه نیز همانند حافظ «فرم‌گرا» است [فرم به همان معنایی که در غزل حافظ دیده می‌شود] و تازگی و نوآئینی غزل را در ایجاد

ساختاری منسجم و بافتی متین می‌داند؛ [همان که از آن به «جان غزل» تعبیر کرده است. [مگر ز «جان غزل» آفریده‌اند تنت / که «طبع تازه پرستم» چنین بر او شیداست؛ جان غزل در نگاه سایه عبارت است از احساس و اندیشه سرشار شاعرانه‌ای که «فرم» مناسب و آرمانی خود را پیدا کرده است.] بنابراین نیازی نمی‌بیند که اوزان غریب و نامأنوس را به کار ببرد، به تصویرگرایی و انتزاعی‌گری جدولی «هندیانه» میلی نمی‌کند، لغات و تعبیرات عامیانه و معاصر را جز در موارد محدودی استعمال نمی‌کند؛ از غزل برای روایت داستان‌های کوتاه استفاده نمی‌کند و...

۲. کاربرد اغراق و مبالغه در تصاویر غزل سایه بسیار ملایم و معتدل است و در همان حد و حدود متعارف سنت شعر فارسی قرار دارد. [آه از شوخی چشم تو که خونریز فلک / دید این شیوه مردم‌کشی و یاد گرفت] و مواردی از این قبیل.

۳. استفاده سایه از عناصر کلاسیک و حتی کلیشه‌ای شعر فارسی همیشه توفیق‌آمیز نیست. به خصوص در تجربیات دوران جوانی شاعر این کاستی کاملاً مشهود است. مثلاً در بیت [گیرم که نهان می‌کنی این آه جگرسوز / با اشک تو ای دیده غماز چه سازم] تکرار همان کلیشه‌ها است که کمترین احساسی را به مخاطب منتقل نمی‌کند. اگرچه در دوره پختگی نیز استعمال این کلیشه‌ها، به منظور ابراز قدرت در «فن» شعر بعضاً تصاویر شعر او را از زیبایی و تأثیر تهی کرده است. [بود آیا که ز دیوانه خود یاد کند / آنکه زنجیر به پای دل شیدا زد و رفت ـ که یادآور همان تناسبات مألوف میان دیوانه و دل و زنجیر و... است.]

۴. مواجهه و تجربه حسی ناب از طبیعت در غزل سایه بسیار کمرنگ است. تصاویر شعر او صبغه محلی ندارند؛ شاعر کمتر در اعماق اشیا و طبیعت غور کرده و به همدلی و همزبانی با آنان پرداخته است اما این سخن البته به این معنی نیست که طبیعت در تصاویر و شعر سایه حضور ندارد؛ خیر! عناصر طبیعت از مهم‌ترین دستمایه‌های تصویرسازی شاعر به شمار می‌رود. بی مناسبت نیست که گذری بر برخی تصاویر طبیعت در غزل ابتهاج داشته باشیم. در این تصویرها شرار ارغوان وا خیز خون نازنینان است و شقایق در پرده خون نغمه می‌سازد. دهان غنچه از آن در شب باغ فروبسته مانده که صبح خنده‌گشا روی از او نهان کرده است و سرو شکسته نقش دل او را بر آب می‌زند. در غزل سایه از تشنگی یاسمن و آغوش خاک و بی‌کسی نسترن به زیباترین شکلی سخن می‌رود. اگر شاعر در جوانی تصویر کلیشه‌ای از تم پروانه و شمع ارائه کرد. [تو چو پروانه‌ام آتش بزن ای شمع و بسوزان / من بی دل نتوانم که به گرد تو نگردم] به روزگار پختگی چنین شاهکاری می‌آفریند [پروانه بال و پر زد و در دام خویش خفت / پایان شام پیله ابریشم است این] تصویر تابناکی که از نیلوفر ساخته به

خصوص با توجه به بافت استوار و متین بیت در تاریخ شعر فارسی ماندگار است [به خواب رفتم و نیلوفری بر آب شکفت / خیال روی تو نقشی به چشم تر می‌زد].

۵. تصاویر شعر سایه انتزاعی نیست و بنابراین از حیث استعاره در همان حدود متعارف غزل کلاسیک متوقف مانده است. از میان انواع استعاره آنچه آن را «تشخیص» نامیده‌اند در غزل سایه شیوع و برجستگی بیشتری دارد. در غزل سایه نسترن سر به شانه شمشاد می‌گذارد و چشم باغ گریه تاریک او را نمی‌بیند. چنگ از شوق سرانگشت معشوق لبریز نواها است و...

«معانی» نیز در غزل او تشخص پیدا می‌کنند؛ مثلاً شراب را در برابر چشمان «عشق» اثر و گیرایی نیست یا برای بیان تلازم غم و عشق شاعر چنین تصویر درخشانی خلق می‌کند [در گردنت از هر سو پیچیده غمی گیسو / تا در شب سرگردان هر سو بکشانندت] یعنی عشق را همانند عاشقی که کمند گیسوان معشوق [= غم‌ها] بر گردنش افتاده و او را در شب سرگردان [= اشاره به سیاهی و رازناکی و رهایی گیسوان] می‌کشد آنجا که خاطرخواه اوست، تصویر کرده است.

۶. در زمینه آنچه «حس‌آمیزی» می‌نامند هر چند بسامد این مقوله در اشعار سایه چشمگیر نیست اما نمونه‌های بسیار زیبایی در غزل‌های او عرضه شده است، مثلاً «گریه تاریک» در [گر چشم باغ گریه تاریک من ندید / ای گل ز بی ستارگی شبنم است این] که بسیار زیبا است و یا «غم سبز چمن» در آن غزل بی مانند [با این غروب از غم سبز چمن بگو / اندوه سبزه‌های پریشان به من بگو] یا ترکیب تابناک «خنده نیلوفری» [ای خنده نیلوفری، در گریه‌ام می‌آوری / بر گریه می‌خندی و من در گریه می‌خندانمت] که حقیقتاً در برابر اعجاز هنر سایه در این بیت زبان ناطقه از وصف شوق ما لال است و کمی تأمل نشان می‌دهد که در این بافت فشرده چه گستره شگرفی از تناسب و تداعی ایجاد شده و چه میدان فراخی برای التذاذ هنری حاصل گشته است و هرگز هم حس و عاطفه شعری فدای «صنعت گری» و ابراز قدرت شاعر نشده است.

زبان:

در این مدخل زبان غزل سایه را در دو ساحت: الف. واژگان، ب. نحو؛ مورد تأمل قرار می‌دهیم. دقت در بلاغت غزل سایه نشان می‌دهد که «نو» بودن یا «کهنگی» و آرکائیک بودن یک واژه یا ترکیب فی نفسه دلیلی برای استعمال آن در بافت غزل نیست بلکه علت استعمال و انتخاب یک لغت نقشی است که در القاء عواطف و اندیشه‌های شاعر ـ البته مطابق با «سبکی»

که او می‌پسندد ـ ایفا می‌کند.

به نظر می‌رسد دو عامل بیش از سایر عوامل در انتخاب لغت توسط سایه مدخلیت داشته باشد: الف. تناسب آوایی، ب. تناسب معنوی، و این هر دو عامل البته اغلب در چشم‌انداز سبک «حافظ» قرار دارد. رعایت تناسبات فوق آن هم بر اساس معیارهایی که در غزل خواجه شیراز ارائه شده است، موجب شده که دایره واژگان به کار رفته در غزل سایه هم محدود باشد و هم تشخص آشکاری داشته باشد [به عبارت دیگر خواننده بصیر فی‌الجمله می‌تواند تشخیص دهد که چه واژه ترکیبی در سبک سایه جا دارد یا خیر] مثلاً اگر سایه تعبیر عامیانه «سیاه کردن» را به کار برده است [در آستان سحر ایستاده بود گمان / سیاه کرد مرا آسمان بی خورشید] ناظر بوده است به تناسب آوایی «س، الف و ک» در «سیاه کرد» با سایر کلمات بیت [ک با خ قریب المخرج است] و همچنین طیفی از تناسب و ایهام و تضادی که «سیاه کردن» با «سحر، آسمان، (بی) خورشید» به وجود می‌آورد. یا اگر در بیتی به جای «دوباره» [که در شعر او به کار رفته: دوباره گریه بی‌طاقتم بهانه گرفت] «دگر ره» به کار می‌برد [کجاست آنکه دگر ره صلای عشق زند / که جان ماست گروگان آن نوا و نوید] گذشته از تناسب صوتی «گ» با «گ» [گروگان] و «ق» [در عشق به علت قرب مخرج] بیشتر ناظر به ایجاد تناسبی است که میان «ره» [به عنوان اصطلاحی موسیقایی؛ راهی بزن که آهی...] با «صلا، ره زدن، نوا» وجود دارد. ضمناً بر آشنایان ایهام تناسبی که میان «گروگان» و «نوا» وجود دارد پوشیده نیست چون یکی از معانی «نوا»، «گروگان» است [و حافظ فرموده: تا لشکر غمت نکند ملک دل خراب / جان عزیز خود به نوا می‌فرستمت]. البته در همه جا رعایت این تناسبات به ایجاد «زیبایی» منجر نمی‌شود [مثلاً در؛ شکسته وارم و دارم دلی درست، هنوز علائم تصنع و تکلف در ایجاد تضاد میان شکسته و درست کاملاً آشکار است.]

گاهی [البته بسیار به ندرت] رعایت این تناسبات در استعمال لغت ممکن است دشواری‌ای برای درک معنای درست بیت [در برخی خوانندگان] ایجاد کند؛ مثلاً در بیت: [ای عشق مشو در خط گو خلق ندانندت / تو حرف معمایی خواندن نتوانندت] ترکیب «در خط شدن» البته بسیار مناسب است و موجب انسجام فرم بیت شده البته به شرطی که خواننده بداند که «در خط شدن» یعنی ناراحت شدن، عصبانی شدن.

بحث در باب نحوهٔ استعمال لغات در غزل سایه البته در این مختصر نمی‌گنجد اما اینقدر هست که: الف. بسیاری از لغات و ترکیبات غزل او در سنت شعر کلاسیک و به خصوص غزل حافظ موجود است. ب. از به کار بردن لغات و ترکیبات عامیانه جز در مواردی که توجیه بلاغی و زیبایی شناسیک داشته باشد، علی‌العموم اجتناب می‌کند. ج. بسیاری از لغات و

ترکیبات نغز نیز از غزل سایه وارد زبان فارسی شده است.

درباره نحو غزل سایه یکی دو نکته را فهرست‌وار عرض می‌کنیم:

۱. اساساً نحو غزل سایه نحو استانداردی است. معمولاً اجزای جمله در جای خود قرار دارد و از این حیث ابهام و تعقیدی در شعر ایجاد نمی‌شود. شاید یکی از دلایل این ویژگی به کار بردن فراوان «ردیف‌های فعلی» باشد. [شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت + ز سرگذشت چمن دل به درد می‌آید و...]

۲. بعضاً ساختارهای نحوی کهنه و اسلوب‌های جمله‌بندی سنتی در غزل او دیده می‌شود. [مثلاً غزل: در این سرای بی کسی اگر سری درآمدی...] همچنین بسیاری از اسلوب‌های جمله بندی کهن در غزل سایه از حافظ اقتباس شده است که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

آهنگ:

در بحث ما هر گونه تناسبی خواه صوتی، خواه معنوی، در حوزه تعریفی «آهنگ» قرار می‌گیرد. مجموعه این تناسب‌ها را در چهار قلمرو ذیل طبقه‌بندی کرده‌اند: الف. موسیقی بیرونی شعر [وزن عروضی]. ب. موسیقی کناری [= قافیه و ردیف] ج. موسیقی داخلی [= مجموعه تناسبات میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات شعر]، د. موسیقی معنوی [= تناسبات معنوی مانند مراعات نظیر، تضاد، ایهام و...] پیش از بررسی غزل سایه حول هر یک از محورهای چهارگانه فوق باید یادآوری کنیم که اصلی‌ترین و اصیل‌ترین عنصر شعر سایه که شالوده بلاغت او را تشکیل می‌دهد عنصر «موسیقی» [با همین توسعی که عرض شد] است. بلاغت خاص سایه [که در این عرصه کاملاً متأثر و بلکه زیر مجموعه «سبک حافظ» است] براساس اصالت دادن تام به «موسیقی» شکل گرفته. همچنین از میان چهار قلمرو فوق، دو قلمرو «ج» و «د» بیشترین اهمیت و برجستگی را در خلاقیت هنری سایه حائزند.

الف. موسیقی بیرونی

سیمین بهبهانی غزلسرای نامدار روزگار ما، برای اینکه تازگی‌ای به غزل خویش ببخشد و آن را از چنبره تداعی‌ها و توارادات و تشابهات با نمونه‌های غزل کلاسیک برهاند، کوشید که از اوزان نامتعارف و نامأنوس بهره بگیرد. برخی این شیوه سیمین را نوعی انقلاب در عرصه غزل فارسی نامیدند و به اعتبار آن [و همچنین توسعی که بهبهانی در انتخاب مضامین و تم‌های غزل ایجاد کرده] سیمین را «نیمای غزل» نامیدند. سایه اما، اگرچه چند تجربه بسیار

موفق در سرودن غزل به اوزان نامتعارف دارد، هرگز به این مقوله به عنوان یک «منجی» برای رهانیدن غزل از بند تکرار و خمود نگاه نکرده است. نقش و اهمیت وزن عروضی، نزد او [به عنوان شاعری که سودای «سبک شخصی» (البته به معنای افراطی و خام متداول میان برخی از «شاعران» جوان) هیچگاه او را مفتون نساخته] بیشتر در تأثیری است که در انسجام ساختاری غزل از رهگذر ایجاد فضای عاطفی نسبتاً یکنواخت و منظم و همچنین پیوند میان صورت و معنا، ایفا می‌کند. از این رو هم و غم سایه در عرصه انتخاب وزن، بیشتر مصروف انتخاب اوزانی است که با حال و هوای عاطفی شعر او سازگار باشد. بنابراین با توجه به روحیه آرام و هیاهوگریز سایه و نیز رنگ غمی که بر غالب غزل‌های او نشسته، طبیعی است که او بیشتر اوزان نرم و «جویباری» را به کار برده باشد. [امشب به قصه دل من گوش می‌کنی + در هفت آسمان چو نداری ستاره‌ای...] ضمن اینکه در آرامش این اوزان قاعدتاً فرصت «صنعت‌گری»های مورد توجه و علاقه شاید بیشتر از اوزان تند فراهم است. در باب اوزان غزل سایه دو، سه نکته دیگر نیز گفتنی است:

۱. با وجود اینکه ابداعات و ابتکارات سایه در زمینه وزن، کم تعداد است اما توفیق او چشمگیر و قابل توجه بوده است. این نکته نشان می‌دهد که تنوع اوزان و حتی تمایل به اوزان نامأنوس اگر [به تعبیر حضرات] «فله»‌ای نباشد و در تناسب و سازواری با سایر مؤلفه‌های شعر باشد، می‌تواند در موفقیت غزل کارساز واقع شود.

۲. برخی از ابتکارات ابتهاج در عرصه وزن غزل عبارت است از: صد ره به رخ تو در گشودم من، که نگارنده به غزلی در این وزن برنخورده است + تا تو با منی زمانه با من است، که از موفق‌ترین غزل‌های سایه است + من نه خود می‌روم، او مرا می‌کشد + تو می‌روی و دل ز دست می‌رود... این وزن البته در ادب فارسی سابقه دارد مثلاً قصیده مهم منوچهری: «فغان از این غراب بین و وای او» و شاهکار استاد بهار: «فغان ز جغد جنگ و مرغوای او»، به همین وزن سروده شده اما گویا سایه نخستین کسی باشد که این وزن را در غزل به کار برده است + روی تو گلی ز بوستانی دگر است... همان گونه که ملاحظه می‌فرمایید این غزل در وزن رباعی سروده شده و...

۳. تجربیات سایه در وزن‌های «تند و خیزابی» درخشان و معروف است. [مژده بده، مژده بده، یار پسندید مرا + بگردید، بگردید، در این خانه بگردید و...] در این گونه غزل‌ها، به اقتضای وزن، سایه معمولاً از بلاغت و سبک «حافظ» فاصله می‌گیرد و بیشتر آموزه‌های بلاغی «مولانا» را که فرد اکمل غزلسرایی در اوزان خیزابی است به کار می‌برد اما البته هنجارشکنی‌های شگرف زبانی حضرت مولانا را در شعر خود مجاز نمی‌شمرد.

ب. موسیقی کناری

در یک آمار که از غزل‌های موجود در سیاه مشق گرفته‌ام نتایج زیر به دست آمد:

۱. از تقریباً ۱۳۰ غزل موجود، ۹۰ غزل «ردیف» دارد. [حدود ۷۰ درصد]

۲. از ۹۰ ردیف ۷۳ ردیف فعلی است و بقیه اسمی. [کمی بیش از ۸۰ درصد]

۳. بیش از ۵۵ درصد از غزل‌های سایه ردیف فعلی دارد. [یعنی غزل‌هایی مانند: ای ماه شبی مونس خلوتگه ما باش / در آینه اهل نظر چهره‌نما باش]

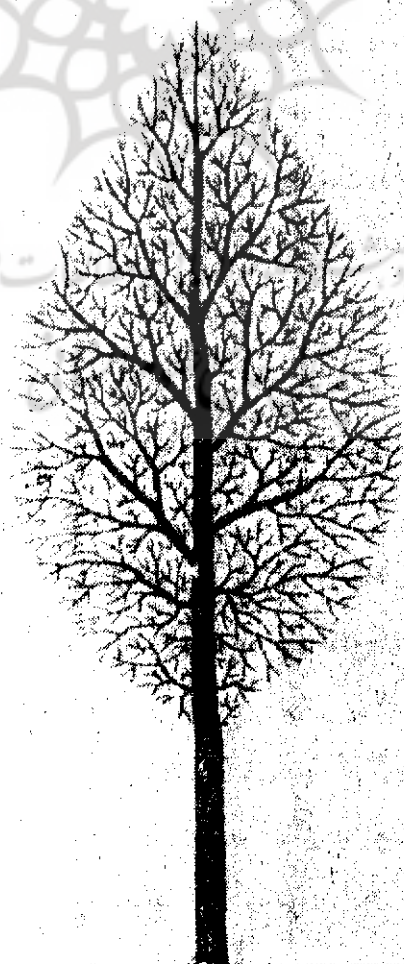
با توجه به مطالب فوق می‌توان نتیجه گرفت که سایه ردیف را برای انسجام و کمال غزل لازم تلقی می‌کند. بنا بر نظر استاد شفیعی ردیف هم بر غنای موسیقایی غزل می‌افزاید و هم با محدودیتی که بر شاعر تحمیل می‌کند، او را به تأمل وامی‌دارد تا تناسب و تداعی بیشتری در شعر ایجاد کند. [موسیقی شعر / ۱۴۰] این استنباط استاد کاملاً برای تحلیل غزل سایه کارآمد است؛ از آنجا که اصالت در غزل سایه با موسیقی است پس او از ردیف که نقش موسیقایی مؤثری دارد و ساخت غزل او را کامل‌تر می‌سازد البته به وفور استفاده می‌کند و در منظر دیگر هم، کاملاً مشخص است که شیوه هنری سایه ـ درست مثل حافظ ـ مبتنی است بر کار مداوم و حک و اصلاح فراوان. غزل سایه گذشته از آنکه از عمق دل و جان او می‌جوشد، حاصل «کوشش» سنجیده و پیگیر او در ایجاد و تکمیل فرم و ساختار است بنابراین، به دلیل اینکه التزام ردیف، فرصت تأمل را برای ایجاد انواع تداعی‌ها، در اختیار سایه قرار می‌دهد مورد عنایت و اهتمام قرار می‌گیرد. تقید شاعر به استعمال «ردیف‌های فعلی» را نیز می‌توان اینگونه تحلیل کرد که اساساً به کار بردن این گونه ردیف، «نحو» بیت را استاندارد می‌کند و نوعی روانی و سلاست به غزل می‌بخشد. در نگاه شاعری که حوزه هنرنمایی‌اش بیشتر در قلمرو تناسبات لفظی و معنوی است، ساختارشکنی و تعقیدگرایی‌های نحوی برای جلب توجه مخاطب، البته نقض غرض است.

پیرامون قافیه در شعر سایه دو نکته را یادآوری می‌کنیم و بحث مستوفا را به مقال دیگری موکول می‌سازیم:

الف. در شعر سایه معمولاً تکرار قافیه نمی‌بینیم. اگر بعضاً قافیه در برخی غزل‌ها تکرار می‌شود، در مواردی است که قافیه مصراع اول غزل [مطلع] در مصراع پایانی آن تکرار شده است. [مثلاً مصراع اول غزل: چه خوش افسانه می‌گویی به افسون‌های خاموشی / و مصراع پایانی غزل: بیا تا گم کنم خود را به خلوت‌های خاموشی، برای موارد دیگر / صص ۹۲، ۱۸۷، ۱۹۲ و...] این گونه تکرارها به گمانم نوعی استعمال آن صنعت مشهور است که مصراع اول غزل را در مصراع پایانی تکرار می‌کرده‌اند و در شعر حافظ و... هم نمونهٔ فراوان دارد. [ای

تابستان

هوا سایه



صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر]

ب. بعضاً کلمات قافیه که ساختار نحوی کهنه‌ای دارند، در بافت غزل سایه بسیار خوش نشسته‌اند. مثلاً در غزل [هوای کوی تو دارم نمی‌گذارندم / مگر به کوی تو این ابرها ببارندم...] بخش مهمی از زیبایی غزل مرهون تلالؤ و غرابت کلمات قافیه و ساختار نحوی آن است و نگارنده در دفترهای غزل معاصر چنین برخوردی با قافیه را کمتر مشاهده کرده است.

ج. موسیقی درونی

چنانچه گفته شد، بخش بزرگی از کوشش هنری سایه صرف ایجاد و تکمیل موسیقی درونی غزل می‌شود. «بی‌گمان» غزل سایه از این حیث، پیشرفته‌ترین و کامل‌ترین نمونه غزل معاصر است. سایه از همه گونه امکانات برای ایجاد زیبایی و تناسب موسیقایی بهره می‌برد. البته آموزگار بزرگ او در ایجاد این زیبایی‌ها «حافظ» است. در شعر سایه انواع و اقسام جناس‌ها و سجع‌ها دیده می‌شود. او این سجع‌ها و جناس‌ها را طوری به کار می‌برد که چندان در نگاه نخست به چشم نیایند. بخش دیگری از موسیقی درونی شعر محصول توزیع متناسب صامت‌ها و مصوت‌ها و آنچه آن را «واج آرایی» نامیده‌اند [همان که استاد شفیعی از آن به «جادوی مجاورت» تعبیر کرده‌اند] است. سایه در این عرصه نیز پهلوانی بی‌هماورد است. باید یادآوری کنیم که همه بزرگان شعر معاصر به نقش مهم و حیاتی موسیقی درونی شعر توجه داشته‌اند اما فی‌المثل موسیقی درونی شعر اخوان یا شاملو یا شهریار هرگز به پیچیدگی، فخامت و آراستگی موسیقی درونی غزل سایه نیست. در کنار سایه، در میان شعرای معاصر، تنها شفیعی کدکنی است که موسیقی درونی شعر او کاملاً شبیه سایه است و ایشان نیز در توزیع مصوت‌ها و صامت‌ها و نحوه استفاده از انواع سجع و جناس از همان شیوه و مشی‌ای پیروی می‌کند که حافظ آن را به کمال آرمانی رسانده و سایه نیز به آن در نهایت خوبی مجهز شده است. این نکته را باید موکداً تذکر دهیم که جوانان مبادا این مقوله را «تقلید» و «تصنع» و «کهنه پرستی» تلقی و توهم کنند؛ خیر! این استفاده هوشمندانه از تجربه موفق نابغه بی‌همالی است که شعرش هنوز آئینه زندگی و آرزوها و دردهای تبار ایرانی است. نباید به خاطر سخنان پوچ و پوشالی که استعداد و خلاقیت هنری نسلی را به دامگه تئوری‌های عمر بر باد ده و بیمارگونه فرو می‌ریزد، شاعر امروز خود را از ابزاری که هنوز در ربودن دل‌ها و مسحور کردن روان‌ها کامیاب است، محروم کند؛ همه تجربه‌های موفق سنت شعر فارسی، «باید» دستمایه توفیق شاعر معاصر باشد تا او به کمک آن ابزارها و هر ابزار

کارآمد دیگری که می‌شناسد و می‌یابد بتواند قدری شعر واقعی زیبای جوشیده از عمق زندگی و بهره‌ور از ساخت و صورت متین عرضه کند.

د. موسیقی معنوی

غزل سایه میدان گسترده انواع تناسبات معنوی میان اجزای بیت و در نگاهی کلان غزل است. مراعات نظیر، ایهام، ایهام تناسب، تضاد، ایهام تضاد در اشکال متنوع آن، در بافت بیشتر ابیات سایه حضور دارد. مثلاً در بیت [ساقی، سبک آن رطل گران پیش آر / کاین عمر گرانمایه، سبک خیز است] نقطه کانونی بیت تضادی است که میان سبک و گران وجود دارد [بگذریم از سایر تناسبات] یا در این بیت [آنکه به رسم کجروان، سر ز خط تو می‌کشد / هر رقمی که می‌زند، نامه سیاه می‌کند] اساس موسیقی معنوی بر مراعات نظیر و ایهام تناسب میان خانواده «خط و رسم و رقم و...» نهاده شده است. یا در بیت زیبای [آن روز خوش کجاست که از طالع بلند / بر هر کرانه پرتو مهرش بگستریم] ایهام «مهر» و تناسبی که با طالع و روز و پرتو پیدا می‌کند و مثال‌های فراوان دیگر. تذکر این نکته ضروری است که معمولاً رعایت این مناسبات آسیبی به صدق و عمق عاطفی شعر وارد نمی‌سازد اما البته این سخن به این معنا هم نیست که سایه هرگز در «صنعت‌گری» افراط نکرده است و همواره تعادلی میان فرم‌گرایی و عاطفه در شعر او برقرار بوده است.

شکل:

به طور خلاصه عبارت است از مسئله پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن. در غزل سایه عموماً نوعی «وحدت تجربه عاطفی» بر سراسر غزل حاکم است و او چون شاعران مضمون باز در هر بیتی از موضوع واحدی سخن ساز نمی‌کند. [اینجا یکی از نقطه‌های تمایز سبک حافظ با سایه است] «وحدت تجربه عاطفی» به همراه رعایت سختگیرانه شکل‌های مختلف، ایجاد تناسب‌های صوتی و معنوی به فرم شعر سایه انسجام و استواری بخشیده است. به عنوان مثال در غزل [با این غروب از غم سبز چمن بگو...] حال و هوای عاطفی حاکم بر غزل تقریباً ثابت است، عناصر خیال نیز عموماً به طبیعت تعلق دارد و این مسائل را بیفزایید به انواع تناسبات صوتی و معنوی که میان کلمات هر بیت به نحو چشمگیری وجود دارد. به عبارت دیگر عناصر غزل سایه 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. این نکته را هم ناگفته نگذاریم که التزام سایه

به رعایت «ردیف» هم در ایجاد این فرم منسجم بسیار مؤثر واقع شده است [مثلاً ردیف‌ای ساقی، خود به خود نوعی وحدت و تناسب در انتخاب تصاویر و مضامین و... در سراسر غزل ایجاد کرده است] و...

دارد غزل سایه «طرز» غزل حافظ

اکنون طی چند گزاره رئوس این تأثرات را فهرست می‌کنیم اما پیش از ورود به این مبحث بی‌مناسبت نیست اشاره کنیم که استاد شهریار، غزلسرای بزرگ روزگار ما، [که سایه را با او پیوند و الفت روحانی غریبی بوده و او را «پدر و یار و اندوهگسار» خود خوانده است] به علت انس و شیفتگی فراوان به حافظ و برخی اقتباسات صوری و ظاهری از ظواهر شعر خواجه، خود را «قائم مقام» حافظ نامیده است. [قائم مقام خواجه شدن، کار ساده نیست / ای من غلام خواجه قدسی مقام ما] اما آشنایان می‌دانند که همه تأثر شهریار از حافظ خلاصه شده در استقبال غزل‌های خواجه و تضمین برخی از ابیات و استعمال برخی ترکیبات و تعابیر غزل حافظ. شهریار برخلاف سایه هرگز به سراپرده بلاغت و جمال‌شناسی حافظ بار نیافته است در صورتی که سایه همخانه خورشید است و تقریباً در حوزه «صورت‌ها» همهٔ ظرایف و آرایه‌های سبک حافظ را در غزل خود بازآفرینی کرده است.

الف. شناخت شگرف سایه از مهابت غزل‌های حافظ باعث شده که او از هرگونه استقبال تام و تمام غزل خواجه پرهیز کند. [تنها در یکی دو مورد غزلی را با وزن و قافیه مشترک استقبال کرده مثلاً غزل «نه لب گشایدم از گل نه دل کشد به نبید»، که شاهکار است و استقبالی از غزل «رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید» حافظ است] مثلاً گاه دو غزل در وزن و ردیف مشترکند اما قافیه فرق دارد. [«کنار امن کجا، کشتی شکسته کجا» و مقایسه شود با «صلاح کار کجا و من خراب کجا»] گاه ردیف دشواری را که خواجه هم آن را به کار برده [و شاهکار بی‌نظیری هم به وجود نیاورده] رعایت می‌کند؛ «تا خیال دلکشت گل ریخت در آغوش چشم»، مقایسه شود با: «خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم»]

ب. سایه از «نحو» حافظ و اسلوب جمله‌بندی او استفاده‌ها کرده و این چشم‌اندازی است که حافظ هم در آن از تجربه‌های معاصران و متقدمان خود بهره فراوان برده است. مثلاً مصراع «چه جای من که در این روزگار بی فریاد» را مقایسه کنید با: «چه جای من که بلغزد سپهر شعبده‌باز» و یا در بیت «حالیا نقش دل ماست در آئینه جام / تا چه رنگ آورد این چرخ کبود ای ساقی» می‌بینیم که اسلوب جمله‌بندی در حافظ سابقه دارد. [حالیا خانه برانداز دل و دین منست /...]

ج. استفاده از لغات و ترکیب‌های غزل حافظ؛ دیوان سایه سرشار است از لغات و ترکیب‌های غزل حافظ به عنوان مثال «غمم نمی‌خورد ایام و جای رنجش نیست» که از «هنر نمی‌خرد ایام و جای رنجش نیست» گرفته شده است. یا در بیت [باده پیش آر که در پای تو در خواهم باخت / حاصل کارگه کون و مکان ای ساقی] ناظر است به [حاصل کارگه گون و مکان این همه نیست / باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست] و...

د. موسیقی درونی: افسوس که مجال تحلیل و توضیح این تکه تابناک سبک سایه و پیوند آن با حافظ، در این مختصر فراهم نیست. خوانندگان محترم برای نمونه در بیت [تراکه چون جگر غنچه جان گلرنگ است / به جمع جامه سپیدان دل سیاه مرو] یا [به دور ماکه همه خون دل به ساغرهاست / ز چشم ساقی غمگین که بوسه خواهد چید] تأمل فرمایید و تناسبات موسیقایی میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات را با توجه به معیارهایی که سایه در مقدمه حافظ به سعی سایه و یا استاد شفیعی در این کیمیای هستی [موسیقی شعر] ارائه کرده‌اند، ارزیابی و بازبینی کنید. نگارنده، در حدود مطالعات اندک خویش عرض می‌کند که از حیث موسیقی درونی [البته مطابق با سبک حافظ] غزلسرایی به توفیق سایه ندیده است.

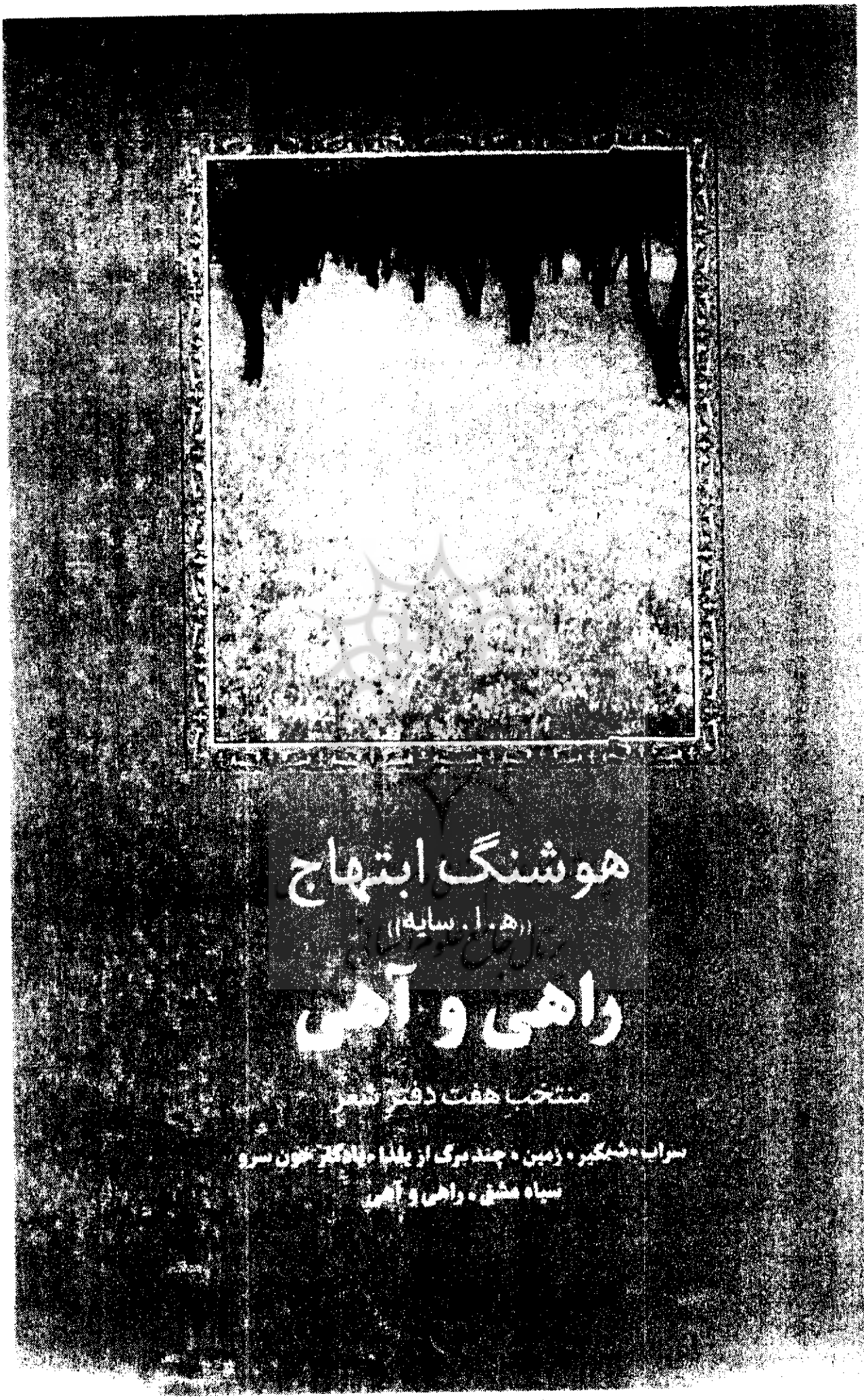
هـ. موسیقی معنوی: سایه هم مثل حافظ بسیار به تمهیداتی که موسیقی معنوی را در بیت و غزل ایجاد و تقویت می‌کند، توجه داشته است. مراعات نظیر، تضاد و ایهام جلوه برجسته‌ای در غزل سایه دارد.

و. در شعر سایه نیز مانند غزل حافظ «اصالت» با «موسیقی» است. **اما تفاوت این دو در اینجا است که تحول ساختار بلاغت و جمال‌شناسی حافظ از «آموزه‌های بلاغی کلیشه‌ای» به «اصالت موسیقی»** همان گونه که شفیعی کدکنی نشان داده است از آشنایی با و تأمل در جهان‌بینی و جمال‌بینی صوفیانه سرچشمه گرفته است و لاجرم به بیان نقیضی و پارادوکس‌ها انجامیده است [می‌دانیم که شطح از خصیصه‌های برجسته سبک سخن صوفی است] اما در سایه «اصالت موسیقی» در همان حوزه «صورت» و «لفظ» باقی مانده و بسامد تعابیر نقیضی [مثل سلطنت فقر و...] بسیار ناچیز است و دلیلش هم آن است که سایه «حال» و «وقتی» را تجربه نکرده که برای توصیف آن «نیاز» به بیان پارادوکسی داشته باشد. از این رو «طنز» که یکی از محصولات بیان پارادوکسی است برخلاف غزل حافظ، در غزل سایه نمودی ندارد در حالی که زمانه و ابنای آن در روزگاری که سایه در آن به خلاقیت هنری پرداخته، بی‌گمان از روزگار خواجه کمتر متناقض و طنزآمیز نبوده است! همچنین برخلاف حافظ که «چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزد» و مدام میان مسجد و میخانه در نوسان است، غزل سایه بیانگر «ایمان»، «استقامت» و «تزلزل ناپذیری» عقیدتی سایه است تا جایی که

می‌توان اصالت «شک» و «ارادهٔ معطوف به آزادی» را نقطه اساسی تمایز میان جهان‌بینی حافظ و سایه دانست. بار دیگر تکرار می‌کنم که سایه در بسیاری از معیارها و موازین «صوری» ـ و نه عقیدتی ـ ادامه دهنده و اقتباس کننده از میراث هنری و زبانی خواجه شیراز محسوب می‌شود.

حافظ به سعی سایه

در باب تصحیح سایه از دیوان حافظ سخن بسیار گفته شده است. [مثلاً نقد مفصل و مفید استاد بهاءالدین خرمشاهی] فی‌الجمله مسلم است که این تصحیح یک نقطه عطف در تاریخ تصحیح دیوان خواجه شیراز محسوب می‌شود. هر چند سایه در این کار، قاعده‌های تصحیح انتقادی متون را به خوبی رعایت کرده است اما آنچه به حافظ به سعی سایه برجستگی و مزیت خاص می‌دهد، مدخلیت دادن بلاغت و جمال‌شناسی خواجه در تصحیح دیوان است. سایه «اصول» و «ضابطه»هایی از بلاغت حافظ را با روش‌های دقیق و طی سال‌ها انس و مطالعه در دیوان، استخراج کرد و با توجه به این اصول، از میان ضبط‌ها و صورت‌های مختلف شعر خواجه، آنهایی را برگزید که با این موازین سازگاری دارند. از میان نسخه‌های مورد استفاده در تصحیح سایه نسخه خلخالی [که نسخه اساس تصحیح جاودانه علامه فقید محمد قزوینی است]، با تقریباً ۷۹ درصد، بیشترین میزان استفاده در متن را واجد است و استاد شفیعی ثابت کرده این نسخه که «اصالت در آن با موسیقی است» نشانگر آخرین و کامل‌ترین مرحله خلاقیت هنری و شعری حافظ است. بنابراین متن تصحیح شده سایه، در بیشتر موارد با آخرین انتخاب‌های حافظ [از ضبط‌های مختلف شعر خود] مطابقت دارد. استاد اسلامی ندوشن توجه فراوان سایه به مقوله موسیقی برای تصحیح دیوان حافظ را، «تفنن» نامیده و آن را موجب دوری از موازین دقیق تصحیح متن دانسته است. البته این نظر نمی‌تواند درست باشد زیرا «ثابت» شده [علم و آمار ثابت می‌کند] که «موسیقی» [به همان معنای گسترده‌ای که سایه و شفیعی تذکر داده‌اند] مهمترین ویژگی سبک حافظ است و در تصحیح متن البته، توجه به «سبک» مؤلف حتمی و ناگزیر است. بنابراین تصحیح سایه «تفننی» و «ذوقی» نیست بلکه یک تصحیح «علمی» است و تفاوت آن با دیگر تصحیحات «علمی» دیوان خواجه در این است که سایه نخستین کسی بوده که به این وسعت و دقت، ستون فقرات سبک حافظ را نخست شناخته و سپس از آن برای انتخاب صورت‌های مختلف ابیات و... استفاده کرده است.


هوشنگ ابتهاج
(ه. ا. سایه)
راهی و آهی
منتخبا هفت دفتر شعر
سراب • شکفتن • زمین • چند برگ از یلدا • پاییز • خون سرو
سیاه مشق • راهی و آهی