

هوشنگ ابتهاج در سایه سبک ویژه غزلیات شمس

لیلا هاشمیان^۱

محمد تقی یوسفی^۲

چکیده

یکی از شاعرانی که در شکل‌گیری صورت و محتوا و به‌خصوص موسیقی شعر هوشنگ ابتهاج نقش فراوانی داشته است مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است. از مهم‌ترین اشکال بهره‌ ابتهاج از شعر مولانا می‌توان استفاده از دایره و اژگان مولانا، استفاده از ویژگی‌های زبانی شعر مولانا، الهام از موسیقی خاص شعر مولوی در ساخت موسیقی بیرونی و کناری، موسیقی درونی، همچنین تا حدی موسیقی معنوی نام برد. در این مقاله سعی بر آن است که شیوه‌های گوناگون بهره‌ ابتهاج از غزلیات مولانا بررسی شود. نتیجه حاصل شده این است که ابتهاج تنها از صورت و فرم شعر مولانا در غزلیات شمس بهره نگرفته است بلکه از برخی مهم‌ترین اندیشه‌ها و جهان بینی‌های وی چون توجه خاص به وحدت وجود، و نیز نشاط و غم ستیزی و... توجه داشته است. البته تأثیرپذیری عمیق و ریشه‌دار ابتهاج از مولوی دلایل و زمینه‌های فردی و اجتماعی خاصی دارد که تبیین می‌گردد.

کلیدواژه‌ها:

ابتهاج، مولانا، غزلیات، تأثیرپذیری، موسیقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

^۱ گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا - همدان نشانی الکترونیکی dr_hashemian@yahoo.com

^۲ گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا - همدان

مقدمه

ابتهاج از جمله شاعرانی است که بسیار با فرهنگ و ادبیات گذشته ایران مانوس بوده و در خلق آثار خود از گنجینه‌های گذشته زبان و ادبیات فارسی بهره برده است. به عبارت دیگر می‌توان گفت ابتهاج شاعری در زمان (Diachronic) است. «سوسور نخستین کسی است که توانسته است موجودیت «در زمانی» زبان را از موجودیت «هم‌زمانی» آن جدا کند. بر طبق این نظریه (در زمانی - هم‌زمانی) به زبان ساده، می‌توان گفت که هر زبانی دو نوع موجودیت دارد: یکی موجودیت تاریخی و مستمری که از آغاز پیدایش تاکنون دارد، و دیگری موجودیت کنونی آن، که خود یک دستگاه کامل و یک منظومه مستقل صرفی و نحوی و واژگانی است. از باب تمثیل می‌توان موجودیت تاریخی زبان را به صفحه‌ای کاغذ که در آن سطرهای بسیاری از بالا تا پایین نوشته شده تشبیه کرد و موجودیت هم‌زمانی یا (Syhchrohic) آن را به آخرین سطری که صفحه با آن تمام می‌شود و از باب تمثیل می‌توان گفت که مردم هر دوره در گفتار و نیازهای زبانی خود با همان سطر آخر سرو کار دارند (و فقط از ماهیت هم‌زمانی زبان استفاده می‌کنند) اما ادیب و شاعر، و هر کس که با ساحت‌های هنری زبان سروکار دارد، بیش و کم خود را محدود در سطر آخر این صفحه نمی‌داند بلکه به تناسب نیازهای روحی و جمال‌شناسانه خویش از سطرهای دیگری که بر روی این صفحه وجود دارد استفاده می‌کند. (به عبارت دیگر از ماهیت در زمانی زبان استفاده می‌کند)» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۱۱). اما باید دید سایه به عنوان یک شاعر آشنا با گذشته فرهنگی ایران از صفحه درخشان و پر بار مربوط به مولانا چه میزان بهره برده است. طبیعتاً شناخت ما از چند و چون تأثیرات سایه از مولانا می‌تواند به شناخت بهتر ما از غزلیات وی - به‌عنوان نمونه‌هایی عالی از جریان ادب کلاسیک در معاصر - منجر گردد. از نظر اشکولوفسکی نیز «اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از رهگذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود.» (به نقل از تودوروف، ۱۳۸۲: ۴۸)

سایه درسرایش بخش قابل ملاحظه‌ای از غزلیات خود از غزلیات شمس مولوی الهام گرفته است. نشانه‌های برون‌متنی مناسبی برای الهامات عمیق ابتهاج از شیوه غزل‌سرایی مولانا در دست قرار دارد. خود او در جایی می‌گوید: «وقتی آدمی مثل مولانا هست، چرا به نیرو و شکوه انسان نباید باور داشت؟ ... اونچه در مغز این آدم گذشته و بخشیش تو دیوان شمس اومده حیرت آورده.» (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱، جلد دوم: ۸۲۸) خود عظیمی نیز همان‌جا می‌گوید: «سایه غزل‌هایی دارد به سبک غزل‌های دیوان شمس که در زمره موفق‌ترین غزل‌های او به حساب می‌آید... دو دوره دیوان غزلیات شمس، چاپ استاد فروزانفر در کتابخانه سایه دیدم که تک تک مصراع‌های آن بررسی شده بود و خط خورده بود...» (همان: ۸۲۸) برخی از غزلیات ابتهاج که به سبک مولانا سروده شده‌اند، حتی اهل فن را هم به اعجاب واداشته و در برخی اوقات به آنجا کشانده که اصلاً گمان کرده‌اند که فلان غزل بی‌اسم و امضای سایه متعلق به مولوی است و بعد پی برده‌اند که آن غزل از سایه است؛ از جمله دکتر احمد علی رجائی بخارایی که در دیدار با ابتهاج می‌گوید: «در اونجا (آمریکا) که بودم یک نواری به دست من رسید که ناقص بود. آقای عبدالوهاب شهیدی یه شعری خوننده بود من به پسرم گفتم برو دیوان شمس رو بیار، شعر رو پیدا نکردم، اون یک منتخب دیوان شمس بود ولی مُصِر بود شعر رو پیدا کنم. اومدم تهران، کلیات شمس رو ورق زدم این شعر رو پیدا نکردم، چند روز پیش کسی به من گفت که این شعر شما (سایه) است.. آقا شما چطوری این شعر رو گفتید؟ آخه این شعر زمانه ما نیست که !!... (میلاد عظیمی) استاد منظور دکتر رجائی کدوم غزل بود؟ سایه: غزلی هست آینه شکسته.

«بیایید بیایید که جان دل ما رفت بگریید بگریید که آن خنده‌گشا رفت

برین خاک بیفتید که آن لاله فرو ریخت برین باغ بگریید که آن سرو فرا رفت...»

(عظیمی و طیه، ۱۳۹۱، جلد دوم: ۳۶۴)

عجاب یک استاد صاحب نظر از سبک شعری ابتهاج و قرابت خاص آن به قاموس مولانا می تواند از دیگر نشانه های برون متنی ای باشد که لزوم بررسی تأثیرات ابتهاج از غزلیات شمس را قوت بخشد.

تأثیرپذیری معنادار ابتهاج از مولانا به دلایلی که خواهد آمد، در غزلیات: همنشین جان، آینه شکسته، آینه در آینه، نمود، همیشه در میان، حصار، زندان شب یلدا، کهربا، غریبانه، کمند مهر، چشمه روشن، با سینه سردان، گهواره خالی، جلوه چشمگیری دارد که مورد بررسی قرار خواهند گرفت. برای بهتر نشان دادن تأثیرپذیری ابتهاج از مولانا سعی می گردد از اصطلاحات علم سبک شناسی استفاده شود. ذکر یک نکته ضروری می نماید و آن اینکه امروزه تأثیرپذیری یک شاعر یا نویسنده از سایر متون بیشتر در قالب نقدهای نوین چون تحلیل گفتمان صورت می گیرد «یکی از موضوعاتی که در گفتمان کاوی شعر مورد بررسی قرار می گیرد بینامتنی است که به تجربه بشری و استفاده آگاهانه و یا ناآگاهانه وی (شاعر یا نویسنده) از دیگر متون ادبی فلسفی، تاریخی و... پیش یا هم زمان با خود اطلاق می شود.» (نصیحت، ۱۳۸۴: ۶۴) اما از آنجا که الهامات و برداشت های سایه از غزل مولانا بسیار عمیق و فراوان است، مشخصاً به حوزه برداشت سایه از غزل مولانا پرداخته می شود.

پیشینه پژوهش

تنها، یک پایان نامه در حوزه تأثیرپذیری ابتهاج از مولانا نوشته شده است؛ تحت عنوان: «تأثیر غزلیات هوشنگ ابتهاج از نظر صورت و معنا»، توسط سمیه پورقاسمی، به راهنمایی محبوبه مباشری، دانشگاه الزهراء، ۱۳۹۲. نویسنده چنان که از بخشی از پایان نامه که انتشار یافته بر می آید- تنها به برخی از تأثیرپذیری های ابتهاج از مولانا به طرزی گزارش وار پرداخته و از کاربرد گام به گام اصطلاحات علمی سبک شناسی برای تطبیق شعر دوشاعر استفاده نکرده است. ضمن اینکه گرایش خودآگاه و ناخودآگاه ابتهاج به قاموس شعری مولانا دارای زمینه های خاصی است که به آن پرداخته اند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به صورت توصیفی- مقایسه ای (شامل بررسی چستی و چگونگی تأثیرپذیری ابتهاج از غزل مولانا) و نیز تحلیلی (شامل بررسی زمینه ها و چرایی گرایش هوشنگ ابتهاج به سبک خاص مولانا) و با استفاده از گزاره های علم سبک شناسی، انجام پذیرفته است.

۱. ویژگی های زبانی اقتباس شده در سطح واژه

۱-۱. واژگان و عبارات شعری اقتباس شده از غزل مولانا

از جمله اقتباسات ابتهاج از سبک و سیاق خاص غزل مولانا استفاده از دایره واژگان شعری مولانا است که نشان از علاقه و انس زیاد سایه با غزل مولانا دارد. از این جمله است:

جان و جهان

بی تو ای جان و جهان، جان و جهانی گو مباش / چون رخ جانانه نتوان دید جانی گو مباش

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۷) (همنشین جان)

مولانا:

تو مرا جان و جهانی، چه کنم جان و جهان را / تو مرا گنج روانی، چه کنم سود و زیان را

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۲۳۰)

جان و جهان، جان مرا دست گیر چشم جهان حرف مرا گوش دار
(همان: ۲۰/۲)

گوهر نوبه گوهری، برد سبق ز مشتری جان و جهان چرا بری جان و جهان چرا چرا؟
(همان: ۱۸۹)

ای عاشقان ای عاشقان

ای عاشقان ای عاشقان پیمانها پر خون کنید وز خون دل چون لالهها رخسارهها گلگون کنید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۸) (حصار)

این عبارت از عبارتی است که مولانا بسیار به آن علاقه نشان می‌دهد و بسیاری از غزل‌های خود را در این وزن یعنی هزج مثنی سالم، با این عبارت آغاز کرده است.

ای عاشقان ای عاشقان، پیمانها را گم کرده‌ام زان می که در پیمانها اندر ننگجد خورده‌ام
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱ / ۶۹۹)

ای عاشقان ای عاشقان امروز ماییم و شما افتاده در غرقابه‌ای تا خود که داند آشنا
(همان: ۱۶۰)

جان و دل

عمریست تا از جان و دل، ای جان و دل می‌خوانمت تو نیز خواهان منی، می‌دانمت می‌دانمت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۷) (گهواره خالی)

ای جان و دل مستان، بستان سخنم بستان گویی که نی‌ای محرم هستم به خدا هستم
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۷۵۳)

جان و دل از عاشقان می‌خواستند جان و دل را می‌سپارم روز و شب
(همان: ۲۵۰/۱)

صنم

صنم یکی از واژگان سبکی مولاناست که بارها از آن استفاده کرده است. ابتهاج نیز این واژه را در نمونه ذیل به طریق خاص مولانا آورده است.

پیش رخ تو ای صنم کعبه سجود می‌کند در طلب تو آسمان جامه کی بود می‌کند
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۰) (نمود)

صنما سپاه عشقت به حصار دل در آمد بگذر بدین حوالی که جهان به هم بر آمد
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۴۶۶)

صنما جفا رها کن، کرم این دوا ندارد بنگر به سوی دردی که ز کس دوا ندارد
(همان: ۴۶۱)

دکتر شمیسا در تحلیل سبک‌شناسانه اشعار مولانا می‌نویسد: «زبان این شعر همان مختصات زبانی سبک خراسانی را دارد اما از مختصات زبانی نادر و کهن آن سبک در آن خبری نیست: فعل امر «آ» به جای بیا. آوردن «ب» بر سر فعل ماضی:

بشنیدم. افعال پیشوندی: باز آمدم. فعل نهی «م»: مرنجان. افعال قدیمی: دفع گفتن و...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۹) از بین این عناصر زبانی بهره سایه از این دو مورد چشمگیرتر است: کاربرد افعال پیشوندی و کاربرد فعل نهی با میم.

۲-۲. کاربرد افعال پیشوندی

می‌دانیم در طول زمان و هر چه از عصر سبک خراسانی دور شده‌ایم، از میزان افعال پیشوندی کاسته شده است. به طوری که بهار، عدم ذکر پیشوند را از ویژگی‌های ادب-نثر-عصر تیموری می‌داند «به‌کار بردن فعل‌ها بدون پیشوندهای قدیم که هر یک حاکی از معنای خاصی بوده و حالتی مخصوص به فعل می‌داده است» (بهار، ۱۳۳۵: ۳/۲۱۵) پس کاربرد افعال دارای پیشوند در غزلیات به سبک مولانا حاصل برداشت‌های آگاهانه یا ناآگاهانه وی از سبک غزلیات شمس است.

درین خاک بیفتید که آن لاله فرو ریخت برین باغ بگریید که آن سرو فرا رفت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۳) (آینه شکسته)

مولانا می‌فرماید:

فرو ریخت فروریخت شه‌نشاہ سواران زهی گرد زهی گرد که برخاست خدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۲۰۹)

اینجاست که پا به گل فرو رفت چون برگیرم پا از این جا

(همان: ۲۱۵)

پرتو بی‌پیرهنم، جان رها کرده تنم تا نشوم سایه خود باز نبینید مرا

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۶) (آینه در آینه)

مولانا:

بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز باز آمدم که ساغر سلطانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۲۹۷)

ای که نهان نشسته‌ای باغ درون هسته‌ای هسته فرو شکسته‌ای کاین همه باغ شد روان

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵) (همیشه در میان)

فرو شکسته‌ای. مولانا می‌فرماید:

عشق معراجی است سوی بام سلطان جمال از رخ عاشق فروخوان قصه معراج را

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/۲۲۰)

سایه فراوان فعل پیشوندی در غزل‌های به سبک مولانا به کار برده و در همه غزل‌های نام برده می‌توان افعال پیشوندی به سبک مولانا را دید.

۳. کاربرد فراوان فعل نهی با میم

از ویژگی‌های زبانی پرکاربرد دیگر غزل مولانا چنان که آمد آوردن فعل نهی با میم است. ابتهاج هم فراوان از این مختصه شعر مولوی در اشعار به سبک مولانای خود بهره برده است.

دگر شمع میارید که این جمع پراکند
دگر عود مسوزید کزین بزم صفا رفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۴) (آینه شکسته)

ما را مکنید یاد هرگز
ما خود هستیم یاد بی ما
(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۱۸ / ۱)

از همین نمونه است ردیف غزل «کمند مهر» سایه:

چو شبروان سرآسیمه، گرد خانه مگرد
تو خود بهانه خویشی پی بهانه مگرد...
تویی که خانه خدایی بیا و خود را باش
برون در منشین و بر آستانه مگرد
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۹)

منگر رنج و بلا را، بنگر عشق و ولا را
منگر جور و جفا را بنگر صد نگران را
(بلخی، ۱۳۷۸، جلد اول، ۲۳۰)

نوایی نشنیده است که از خویش رمیده است
به غوغاش مخوانید، خموشانه بگردید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۹) (غریبانه)

مگردان روی خود ای دیده رویم
بسه من بنگر که تا از تو برویم
(بلخی، ۱۳۷۸، جلد دوم: ۸۰۹)

این ویژگی زبانی در غزلیات متأثر از مولانا کم نیست، از گونه‌اند این موارد: میوسید، مجوید، مبیید، منوشید، مخواهید، منشین و... که همه در شعر ابتهاج به کار رفته‌اند. (ر.ک: ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۴)

۲. ویژگی‌های زبانی اقتباس شده در سطح جمله

۱-۲. کوتاهی جملات

از گزاره‌های مهم سبک شخصی مولانا در سطح جمله کوتاهی جمله‌هاست. اما این ویژگی از کجا ناشی می‌شود؟ «یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های غزلیات مولانا که در نگاه اول به چشم می‌آید، تقسیم ابیات هر غزل به چهار پاره مشخص است (شعر مسجع، یا مسقط چهار پاره) این مسئله باعث شده است که بیشتر ابیات این گونه غزل‌ها دست کم از چهار جمله یا جمله‌واره برخوردار باشد» (حسین پورچافی، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

گفت که دیوانه نهایی، لایق این خانه نهایی
رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم
گفت که سرمست نهایی، رو که از این دست نهایی
رفتم و سرمست شدم و ز طرب آگنده شدم
(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۱۹ / ۲)

این ویژگی هم در غزلیات متأثر از سبک ویژه مولانا سایه به‌ویژه غزل‌های همیشه در میان، غریبانه، آینه درآینه و آینه شکسته، بسیار بازتاب دارد؛ ابتهاج نیز در یک بیت چهار جمله به سبک مولانا می‌آورد.

مست نیاز من شدی، پرده ناز پس زدی
از دل خود برآمدی، آمدن تو شد جهان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵) (همیشه در میان)
نوایی نشنیده است که از خویش رمیده است
به غوغاش مخوانید، خموشانه بگردید...
رخ از سایه نهفته است، به افسون خفته است
به خوابش نتوان دید، به افسانه بگردید
(همان: ۲۰۹) (غریبانه)

۲-۲. کثرت جمله‌های خطابی

از دیگر ویژگی‌های غزل مولانا که دارای تشخیص سبکی است؛ فراوانی جمله‌های خطابی است که معمولاً با «ای» آغاز می‌شوند می‌توان گفت یکی از ریشه‌های فراوانی جملات خطابی در غزلیات شمس این است که «غزلیات شمس در واقع نامهٔ مبسوطی است که مولانا خطاب به شمس تبریزی، محبوب و مراد خویش سروده است. در مطلع و مقطع این غزلیات، مولانا صدها بلکه هزاران وصف و صفت را خطاب به شمس به کار می‌برد مانند: ای روح بخش بی‌بدل، ای یوسف خوش نام ما و... بیش‌تر این جمله‌های خطابی با حرف ندای «ای» آغاز شده است» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

خطاب در غزل مولانا نمونه‌های بی‌شماری دارد که ما از ارائهٔ هر نوع آماری بی‌نیاز می‌دارد.

ای طایران قدس را عشقت فزوده بال‌ها در حلقهٔ سودای تو روحانیون را حال‌ها

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۱۴۹)

ای نوبهار عاشقان داری خبر از یار ما ای از تو آبتن چمن، وی از تو خندان باغ‌ها

(همان: ۱/۱۵۸)

دلیل فراوانی جملات امری و نهی‌ای در زبان مولانا پُر معلوم است. وی یا در مقام عارفی و عاشقی روشن‌بین است یا در مقام متعلمی حق‌گو بنابراین طبیعی است که مخاطب خود را که (اغلب) در مقام یادگیری و پندآموزی است به تأثیر از منطق قرآن کریم و آموزه‌های شمس امر و نهی کند.

این ویژگی غزل مولانا را ابتهاج هم در غزل‌های به سبک غزلیات شمس خود، به خوبی گنجانده است.

نامدگان و رفته‌گان، از دو کرانهٔ زمان سوی تو می‌دوند، هان ای تو همیشه در میان

(همان: ۱۲۴) (همیشه در میان)

ای عشق مشو در خط گو خلق ندانندت تو حرف معمایی خواندن نتوانندت

(همان: ۲۳۹) (چشمهٔ خارا)

یکی از ویژگی‌های مشترک دیگر غزل سایه و مولانا وجود وجه امری و یا نهی‌ای فراوان است که شاید بتوان این مورد را هم نوعی از همان خطاب‌ها محسوب کرد.

چون دل جانان بنشین بنشین چون جان بی‌جا بنشین بنشین

عمری گشتی همچون کشتی اندر دریا بنشین بنشین

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲/۱۰۴۴)

دود از چه زاد ز آتش، هم دود شد حجابش بگذر ز دود هستی، کز دود نیست سودی

(همان: ۲/۱۳۰۸)

سایه هم از این ویژگی فراوان بهره برده و در برخی از غزل‌ها کاملاً یا امر کرده یا نهی؛ مانند: غزل «کمند مهر»:

چو شبروان سراسیمه گرد خانه مگرد تو خود بهانهٔ خویشی پی بهانه مگرد...

توای که خانه خدایی بیا و خود را باش برون در منشین و برآستانه مگرد...

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۹) (کمند مهر)

آمد یکی آتش سوار، بیرون جهید از این حصار تا بر دمد خورشید نو شب را ز خود بیرون کنید

(همان: ۱۲۸) (حصار)

۳. تکرار گزاره یا سازه

از ویژگی‌های مهم غزل سایه آنجا که تحت تأثیر مولاناست، توجه فراوان به مقوله تکرار به سبک مولانا می‌باشد. «تکرار آوایی و واژگان رایج‌ترین مکررها به شمار می‌آیند، اما در میان شاعران فارسی‌گوی به گونه‌های متفاوتی بدان پرداخته شده است. مولانا در میان شاعران این شیوه را بسیار برجسته به کار برده است. شگردی که موجب موسیقی دلکش زبان و تقرب آن به مخاطب و در مواردی فراوان به سادگی زبان منجر شده است» (وفایی، ۱۳۸۸: ۴۱). تکرار در شعر مولانا و به تبع آن در غزلیات به سبک مولانای سایه دارای جلوه‌های خاصی است که بدان پرداخته می‌شود.

۳-۱. تکرار فعل

«اغلب فعل‌های مکرر - در غزلیات شمس - با ساخت امر و در معنی تأکید به کار می‌روند و ساخت ساده‌ای نیز دارند. در میان مقوله‌های زبانی تکرار فعل بسیار معمول است لیکن این تکرار در زبان مولوی معمول‌تر و شمار آن نیز بیشتر است؛ مانند:

پیر پیر هله ای مرغ سوی معدن خویش که از قفس بپیدی و باز شد پر و بال
... (۱۲۵۳)

مپرسید مپرسید ز احوال حقیقت که ما باده پرستیم نه پیمانہ شماریم
(۱۴۷۵) (وفایی، ۱۳۸۸: ۴۴)

سایه نیز به تبعیت از زبان مولانا در دو غزل آینه شکسته و گهواره خالی می‌فرماید:

سر راه نـشستیم و نـشستیم و شب افتاد پپرسید پپرسید که آن ماه کجا رفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۴) (آینه شکسته)
عمریست تا از جان و دل ای جان و دل می‌خواهمت تو نیز خواهان منی می‌دانمت می‌دانمت
(همان: ۲۵۷) (گهواره خالی)

۳-۲. تکرار جمله

«تکرار جمله معمولاً با هدف تأکید معنی صورت می‌گیرد و بهره‌های هنری آن چندان نیست. این تأکید هر گاه با فعل‌های امری یا پرسشی همراه باشد بیشتر است. در مواردی که جمله خبری است و از امر و پرسش برخوردار نیست با جابه‌جایی در ارکان نیز بار تأکید آن بیشتر می‌گردد. مولوی تکرار جمله فراوان دارد و اشکال مختلف آن را نیز به کار برده است؛ جمله‌هایی معمولاً کوتاه و مختصر که اغلب با حذف هسته‌های اصلی؛ یعنی مفعول یا متمم همراه است... تکرار جمله‌ها در شعر مولوی معمولاً بدون پیوند است» (وفایی، ۱۳۸۸: ۵۱). در ادامه دکتر وفایی تکرار جمله‌ها را در شعر مولوی این‌گونه می‌داند: جمله‌های مکرر با فعل امر، جمله‌های مکرر با پرسش، جمله‌های مکرر خبری. (ر.ک: وفایی، ۱۳۸۸: ۵۱)

الف) جمله‌های مکرر با فعل امر

مولانا:

خواجه بیار خواجه بیا، خواجه دگر بار بیا دفع مده دفع مده، ای مه عیار بیا

(مولوی، ۱۳۸۷، ۱/ ۱۷۴)

بگردید، بگردید، درین خانه بگردید درین خانه غریبید، غریبانه بگردید

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۸) (غریبانه)

مژده بده، مژده بده، یار پسندید مرا سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا
(همان: ۱۰۵) (آینه در آینه)

ب) جمله‌های مکرر خبری

آه که شب جمله در این وعده رفت بوسه دهم بوسه دهم روز شد
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/ ۹۹۸)

نسیم نفس دوست به من خورد و چه خوشبوست همین جاست همین جاست همه خانه بگردید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۸) (غریبانه)

تن او به تنم خورد، مرا برد، مرا برد گرم باز نیاورد، به شکرانه بگردید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۹) (غریبانه)

اما جملات مکرر پرسشی که در مولانا فراوان است در غزلیات متأثر از مولانای سایه چندان فروغی ندارد.

ج) تکرار دو جزئی در هر دو مصراع

«وقتی شگرد نویسنده و شاعری در هنر تکرار باشد این هنر در اشکال مختلف نمود پیدا می‌کند. یکی از این شگردهای تکرار در شعر مولوی تکرار مکرر دو جزئی در هر مصراع بیت است... بیشتر تکرارهای حاصل از این شگرد زبانی جمله است و بیشتر آنها نیز در وجه خبری و امری است. این گونه تکرارها موسیقی قابل توجهی به شعر مولانا بخشیده است» (وفایی، ۱۳۸۸: ۵۲).

برانید برانید که تا باز نماید بدانید بدانید که عین عیانید
بتازید بتازید که چالاک سوارید بتازید بتازید که خوبان جهانید
(مولوی، ۱۳۷۸: ۱/ ۵۵۵)

بیایید بیایید که جان دل ما رفت بگریید بگریید که آن خنده گشارفت
برین خاک بیفتید که آن لاله فرو ریخت برین باغ بگریید که آن سرو فرا رفت...
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۳) (آینه شکسته)

۴. موسیقی

مهمترین عرصه برداشت ابتهاج از غزل مولانا عرصه موسیقی است. وی در ساخت غزل‌های به سبک مولانا توجه زیادی به ژرف ساخت موسیقی در غزلیات شمس داشته است. می‌دانیم که موسیقی در شعر دو نقش را بازی می‌کند: «۱- لذت بخشی، ۲- تقویت معنا و استحکام روابط آن» (پرین، ۱۳۸۳: ۹۸). لذا استفاده عمیق سایه از ژرف ساخت موسیقایی غزل مولانا- که در نظر اهل فن از موفق‌ترین‌هاست - می‌تواند به توفیق غزل وی کمک زیادی کرده باشد.

۴-۱. موسیقی بیرونی

می‌دانیم «منظور از موسیقی بیرونی شعر جانب عروضی وزن شعر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۱). اما موسیقی بیرونی در غزل مولانا دارای تشخیص سبکی خاصی است؛ زیرا «چشمگیرترین عرصه موسیقی دیوان شمس در موسیقی بیرونی شعرهاست یعنی تنوع و حرکت و پویایی اوزان عروضی آن... شاهکارهای مولانا که موج اصلی دیوان کبیر را تشکیل می‌دهند دارای موسیقی بیرونی یا اوزان خیزایی و تندی هستند که اغلب از ارکان سالم یا سالم و مزاحفی که تلفیق

رکن مزاحف و سالم به نوعی خاص انجام شده، تشکیل گردیده و سبب می‌شود که به هنگام خواندن یا شنیدن آن خواننده پویایی و حرکت روح و عاطفه سراینده را در سراسر شعر احساس کند» (همان، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

بهره مولانا از اوزان خیزابی و تند آن چنان زیاد است که چندان نیازی به ذکر مثال ندارد. اغلب غزل‌های معروف مولوی در اوزان خیزابی و تند سروده شده‌اند؛ از جمله: غزل اول مولانا در دیوان شمس:

ای رستخیز ناگهان ای رحمت بی متتها ای آتش افروخته در بیشه اندیشه‌ها
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/ ۴۷)

در بحر رجز مثنی سالم.

یا غزل:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا چه خوب است و چه نغز است و چه زیباست خدایا
(همان: ۱/ ۲۰۸)

در بحر هزج مثنی مکفوف محذوف، سایه هم به طرزی عجیب توانسته از این موسیقی بهره ببرد.

۴-۲. اوزان جویباری - اوزان خیزابی

«اوزان خیزابی در واقع وزن‌های تند و متحرکی هستند که اغلب، نظام ایقاعی افاعیل در آنها، به گونه‌ای است که در مقاطع خاصی نیاز به تکرار در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن سالم و یا سالم و مزاحفی - «اگر در رکن تغییری ایجاد شود آن را مزاحف یا غیر سالم ویند مانند: فعلاتن یا فاعلات» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۹۱). تشکیل شده که حالت ترجیع و دور در آنها محسوس است... و این علاوه بر وحدت تجربه روحی شاعر، به دلیل ویژگی موسیقایی بحر است که تکرار و ترجیع را می‌طلبد و از دیالکتیک استمرار موسیقی، وحدت حال و تجربه روحی او حاصل می‌شود و از وحدت حال و تجربه روحی او، موسیقی شعر به سیلان خویش ادامه می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۶).

بنابر آنچه گفته شد می‌توان اوزان خیزابی و یا تند را به دو قسمت تقسیم کرد: ۱. اوزان دوری که فی ذاته خیزابی‌اند، ۲. برخی اوزان که دوری نیستند ولی خوانشی تند و خیزابی دارند.

در ادامه غزل‌های متأثر از سبک مولانای سایه را به لحاظ موسیقی بیرونی بررسی می‌شود. قابل ذکر است که در بررسی تأثیر سایه از مولانا همین غزلیات مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

اما اوزان جویباری، اوزانی‌اند که موسیقی حاصل از آنها تند و متحرک نیست و نیاز به تکرار هم در آنها احساس نمی‌شود؛ مانند: هزج مسدس محذوف یا مضارع اخرب مکفوف محذوف.

الف) اوزان خیزابی دوری

«وزن دوری به وزن مصراع‌ی گفته می‌شود که بتوان خود آن مصراع را مرکب از دو نیم مصراع (= پاره) متساوی پنداشت. هر یک از این پاره‌ها، دو رکن مختلف دارند که عیناً در پاره دوم تکرار می‌شود. در وزن دوری غالباً کلام در پایان پاره (یعنی با رکن دوم) تمام می‌شود. به هر حال در وسط مصراع مکث می‌کنیم. وزن دوری فقط در اوزان متناوب الارکان پیدا می‌شود و معمولاً این اوزان متناوب الارکان کامل؛ یعنی ۱۶ هجایی نیستند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۰). اگر یک رکن در یک مصراع چند بار بدون تغییر تکرار شود وزن حاصله را وزن متفق الارکان و اگر ارکان مصراع یک در میان تکرار شوند وزن آن مصراع را متناوب الارکان گویند.

هزج مثنی اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) (۲مورد):

چند این شب و خاموشی وقت است که برخیزم وین آتش خندان را با صبح برانگیزم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۲) (زندان شب یلدا)
ای عشق مشو در خط گو خلق ندانند تو خط معمایی خواندن نتوانند
(همان: ۲۳۹) (چشمه خارا)

رجز مثنی مطوی مخبون (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) (۲ مورد):
پیش رخ تو ای صنم! کعبه سجود می کند در طلب تو آسمان جامه کبود می کند
(همان: ۱۲۰) (غزل سجود)
نامدگان و رفتگان از دو کرانه زمان پیش تو می دوند هان! ای تو همیشه در میان
(همان: ۱۲۴) (غزل همیشه در میان)

ب) اوزان خیزابی و تند غیر دوری

رجز مثنی سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن):
ای عاشقان ای عاشقان پیمانها پر خون کنید وز خون دل چون لاله ها رخساره ها گلگون کنید
(همان: ۲۷) (غزل حصار)
عمریست تا از جان و دل ای جان و دل می خوانمت تو نیز خواهان منی می دانمت می دانمت
(همان: ۲۵۷) (غزل گهواره خالی)
رجز مسدس مرفل (مستفعلن مستفعلن مستفعلاتان):

منشین چنین زار و حزین چون روی زردان شعری بخوان چیزی بگو جامی بگردان
(همان: ۲۴۳)

هزج مثنی مکفوف محذوف (مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن)
بیایید، بیایید که جان دل ما رفت بگریید بگریید که آن خنده گشا رفت
(همان: ۱۰۲) (آینه شکسته)
بگردید بگردید، در این خانه بگردید در این خانه غریبید غریبانه بگردید
(همان: ۲۰۸) (غریبانه)

رجز مثنی مطوی (مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن)
مژده بده مژده بده یار پسندید مرا سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا
(همان: ۱۰۵)

متدارک مثنی سالم (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)
«من نه خود می روم او مرا می کشد کاه سگرگشته را کهربا می کشد
(همان: ۱۶۲) (غزل کهربا)

مجتث مثنی مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعولن)
چو شبروان سراسیمه گرد خانه مگرد تو خود بهانه خویشی پی بهانه مگرد
(همان: ۲۲۹) (کمند مهر)

رمل مثنی مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعولن):

بی تو ای جان جهان، جان و جهانی گو مباش چون رخ جانانه نتوان دید جانی گو مباش
(همان: ۵۷) (همنشین جان)

می‌بینیم تقریباً همه این غزل‌ها به لحاظ وزن یا همان موسیقی بیرونی یادآور سبک خاص مولوی است که درباره آن بحث شد. و تنها دوغزل (همنشین جان و کمند مهر) در وزن خیزابی سروده نشده‌اند.

۴-۲. موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. بر عکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به‌طور مساوی در همه جا به یک اندازه وجود دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۱).

«همان تنوع و تحرکی که در موسیقی بیرونی شعر مولانا یادآور شدیم در موسیقی کناری آن نیز قابل بحث است، یعنی کوشش‌هایی که مولانا برای استفاده از ردیف و انواع قافیه و صور گوناگون آن انجام داده است در هیچ کدام از دیوان‌های شعر پارسی دیده نمی‌شود... او را باید شاعری به حساب آوریم که بیش از تمام شاعران جهان از موسیقی قافیه و ردیف و اهمیت آن خبر داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

موسیقی کناری مولانا برای رسیدن به جایگاهی که شفیع کدکنی آن را این گونه وصف کرده است باید دارای ویژگی‌هایی باشد. موسیقی کناری سایه نیز از این ویژگی‌ها برخوردار است این ویژگی‌ها را می‌توان این گونه دسته‌بندی کرد.

الف) استفاده از ردیف‌های فعلی

«نکته‌ای که در باب ردیف‌های دیوان شمس قابل ملاحظه است، این است که این ردیف‌ها غالباً یک جمله ناتمام با فعل‌های کامل هستند که سبب نوعی حرکت در ساختار شعر می‌شوند. شعر مولانا ردیف‌های اسمی بسیار کم دارد در صورتی که بیش‌ترین تنوع‌جویی معاصران او در حوزه ردیف، تنوع در کاربرد ردیف‌های اسمی است» (همان: ۱۱۸).

سایه هم در غزلیات متأثر از مولوی اغلب از ردیف فعلی استفاده کرده است:
ردیف فعلی رفت:

بیاید بیاید که جان دل ما رفت بگریید که آن خنده گشا رفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۳) (غزل آینه شکسته)

ردیف فعلی می‌کند:

پیش رخ تو ای صنم کعبه سجود می کند در طلب تو آسمان جامه کبود می کند
(همان: ۱۲۰) (غزل سجود)

ردیف فعلی می‌کشد:

من نه خود می‌روم او مرا می‌کشد کاه سرگشته را کهربا می‌کشد
(همان: ۱۶۲) (غزل کهربا)

ردیف فعلی بگردید:

بگردید بگردید در این خانه بگردید در این خانه غریبید غریبانه بگردید
(همان: ۲۰۸) (غزل غریبانه)

اما گذشته از این، سایه برخی از ردیف‌های مورد علاقه مولانا را هم در شعر خود به کار برده است؛ نظیر: ردیف «گو مباش» که نمونه آن ردیف‌های نسبتاً طولانی ناقص با فعل کامل است.

بی تو ای جان و جهان، جان و جهانی گو مباش چون رخ جانانه نتوان دید جانی گو مباش
همنشین جان من مهر جهان افروز توست گر ز جان مهر تو برخیزد جهانی گو مباش
(همان: ۵۷) (همنشین جان)
مولانا:

ما به سلیمان خوشیم دیو و پری گو مباش حسن تو از حد گذشت شیوه‌گری گو مباش
هست درست دلم مهر تو ای حاصلم جان زرینم خوش است مهر زری گو مباش
(مولوی، ۱۳۸۷، ۱/ ۶۷۰)

از دیگر ردیف‌های مورد علاقه مولوی ردیف «مرا» است که سایه هم از آن استفاده کرده است.
غزل

مژده بده مژده بده یار پسندید مرا سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵) (آینه در آینه)
یار مرا، غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگه دار مرا
نوح تویی، روح تویی فاتح و مفتوح تویی سینۀ مشروح تویی بر در اسرار مرا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/ ۱۷۵)

هر دو غزل در یک وزن و یک ردیف‌اند.

کاهل و ناداشت بدم، کار درآورد مرا طوطی اندیشه او همچو شکر خورد مرا
تابش خورشید ازل پرورش جان و جهان بر صفت گل به شکر پخت و بپرورد مرا
(همان: ۱/ ۱۸۲)

(ب) قافیه میانی

یکی از ویژگی‌های چشمگیر غزل سایه در موسیقی کناری، آوردن قافیه میانی است. منظور از قافیه میانی یا قافیه درونی، کلماتی است که درون یک مصرع و معمولاً در محل سکون (دور) یک مصرع قرار می‌گیرند و با هم رابطه‌ای از جنس کلمات قافیه دارند.

اما دیگر عرصه برداشت سایه از شعر مولوی در بخش موسیقی کناری مربوط است به ردیف و قافیه میانی:

«نوعی دیگر از قافیه‌های مضاعف در دیوان شمس قافیه‌های میانی یا داخلی مضاعف هستند در غزل‌هایی از نوع:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگه دار مرا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱۱۸)

قافیه درونی یا میانی از ویژگی‌های اصلی غزل‌های تحت تأثیر مولوی سایه است. سایه در اغلب غزل‌های متأثر از مولانا از این شگرد استفاده کرده است.

ای گل بوستان‌سرا از پس پرده‌ها درآ بوی تو می‌کشد مرا وقت سحر به بوستان
ای که نهان نشسته‌ای باغ درون هسته‌ای هسته فرو شکسته‌ای کاین همه باغ شد روان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵) (همیشه در میان)

بوستان سرا، در آ، مرا / نشستهای، هسته‌ای شکسته‌ای / قافیه‌های درونی را تشکیل می‌دهند.

«دیوانه چون طغیان کند زنجیر و زندان بشکند
از زلف لیلی حلقه‌ای در گردن مجنون کنید
دیدم به خواب نیمه‌شب خورشید و مه را لب به لب
تعبیر این خواب عجیب ای صبح‌خیزان چون کنید
نوری برای دوستان، دودی به چشم دشمنان
من دل بر آتش می‌نهم این هیمه را افزون کنید
(همان: ۱۲۹) (حصار)

نیمه شب، لب به لب، عجب / دوستان، دشمنان / توازن‌های حرفی‌اند که می‌توان آن‌ها را قافیه میانی حساب کرد.
«لب جام می‌سپید که آن ساقی ما خفت
رگ چنگ بیرید که آن نغمه‌سرا رفت»
(همان: ۱۰۴) (آینه شکسته)

ج) ردیف درونی

این مورد در غزل سایه تنها یک‌بار به کار رفته است.

دیوانه چون طغیان کند زنجیر و زندان بشکند
از زلف لیلی حلقه‌ای در گردن مجنون کنید..
زین تاج و تخت سرنگون تا کی رود سیلاب خون
این تخت را ویران کنید، این تاج را وارون کنید
(همان: ۱۲۹) (حصار)

۴-۳. موسیقی درونی

می‌توان موسیقی درونی شعر را به دو بخش تقسیم کرد: بخش اول را مقوله‌ای تشکیل می‌دهد به نام تکرارهای نامرئی. «تکرارهای نامرئی مواردی هستند که مجموعه‌ای از صامت‌ها و مصوت‌ها که در دو یا چند کلمه اشتراک دارند، تکرار می‌شوند بی آنکه عین آن کلمات تکرار شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۱۵).

از این رهگذر موسیقی درونی شامل این موارد می‌شود: سجع و انواع آن، جناس و گونه‌های مختلف آن و تکرار در سطح واج (همخوان یا واکه) و نیز تکرار هجا.

جلوه دیگر موسیقی درونی تکرار در سطح واژه است که شامل مواردی چون: ردالصدر الی العجز، رد العجز الی الصدر، تشابه الاطراف، التزام یا اعنات، تکرار یا تکریر، طرد و عکس و... می‌شود و آخرین جلوه این نوع از موسیقی، تکرار در سطح جمله است.

حال باید دید کدام یک از عناصر سازنده این موسیقی در غزل مولانا جز سبک خاص وی است و از طرف دیگر ابتهاج چه میزان از آنها بهره برده است؟

الف) سجع

«آنچه بیش‌تر سبب حرکت و خیزایی شدن اوزان و موسیقی در دیوان شمس شده است، توجه بیش از حد مولوی به موسیقی داخلی است و نوعی فرمالیسم آگاهانه که در خدمت عواطف و ایماژهاست و گاه جهت حرکت ایماژها و سیلان عواطف را خودبه‌خود همین موسیقی داخلی و توجه به آن تعیین می‌کند... در غزلیات شمس توازن صوتی و صرفی است که اساس موسیقی داخلی است و به همین مناسبت جلوه اصلی موسیقی دیوان شمس همان قافیه‌های داخلی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

به عبارت دیگر اگر بخواهیم قافیه‌های میانی را با موسیقی کناری در نظر بگیریم، نوعی قافیه‌اند که در موسیقی کناری به آن‌ها پرداخته می‌شود. ولی همین قافیه‌های میانی را اگر در موسیقی درونی مورد سنجش قرار دهیم می‌توان گفت که آن‌ها اغلب نوعی سجع‌اند و سجع از عناصر موسیقی درونی است.

«در اکثر شاهکارهای مولوی که دارای تشخیص سبکی هستند نوع خاصی از سجع دیده می‌شود. پیش‌تر از این در مورد وجود قافیه‌های درونی در غزلیات شمس سخن گفتیم، در این جا اضافه می‌کنیم که این قافیه‌ها در واقع نوعی سجع‌اند که در قدیم به اشعاری که دارای این نوع سجع بوده‌اند شعر مسجع می‌گفته‌اند...» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۵: ۱۰۰-۱۰۱). بنابراین عرصه موسیقی درونی در غزل مولانا و آن دسته از غزلیات سایه که به سبک مولانا سروده شده‌اند، عرصه جولانگاه سجع‌هاست.

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیده سیر است مرا جان دلیر است مرا زهره شیر است مرا زهره تابنده شدم
(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۱۹)

می‌بینیم که قافیه‌های درونی چگونه منجر به ساخت سجع‌ها شده‌اند؛ مانند: مرده، زنده: سجع متوازی. گریه، خنده: سجع متوازی. پاینده با خنده و زنده: سجع مطرف. سیر و شیر: سجع متوازی. زهره و زهره: سجع متوازی. سیر و شیر با دلیر: سجع مطرف. این روش در شعر سایه هم کاملاً مشهود است.

دگر شمع میارید که این جمع پراکند دگر عود مسوزید کزین بزم صفا رفت
لب جام مبوسید که آن ساقی ما خفت رگ چنگ ببرید که آن نغمه سرا رفت
رخ حسن مجوید که آن آینه بشکست گل عشق مبوید که آن بوی وفا رفت
از این چشمه منوشید که پر خون جگر گشت بدین تشنه بگریید که آن آب بقا رفت
(ابتهاج، ۱۳۷۸، ۱۰۴) (آینه شکسته)

در بیت اول شمع در برابر عود، سجع متوازن، میارید در برابر مسوزید، سجع متوازی، جمع در برابر بزم، سجع متوازن. بیت دوم: لب با رگ، سجع متوازن، جام با چنگ، سجع متوازن، مبوسید و ببرید، سجع متوازی، ساقی و نغمه، سجع متوازن. خفت و رفت، سجع متوازی.

رخ و گل: سجع متوازن، همین‌طور حسن و عشق، مجوید و مبوید: سجع متوازی، بشکست و رفت: سجع مطرف، تشنه و چشمه: سجع متوازی، منوشید و بگویید: سجع متوازی، گشت و رفت: سجع متوازی. چنانکه ملاحظه شد وجود قافیه‌های میانی مضاعف باعث ایجاد اسجاع گوناگون شده است.

ب) جناس

از دیگر عناصر موسیقی درونی، جناس است اما جناس در سبک مولوی با این که دارای مصادیق است ولی فراوانی سجع را به خصوص در محور خیزایی ندارد. به عبارت دیگر «اگر بخواهیم با اصطلاحات بسیار محدود و کم‌ارزش قدما این معنی را تعبیر کنیم مولوی تسمیط را اساس موسیقی داخل شعر خود قرار داده و حافظ جناس را... این نکته قابل یادآوری است که در اوزان خیزایی امکان استفاده از خانواده جناس (aliteration) کمتر است و در عوض توازن صرفی در تجزیه مصرع‌ها طبیعی‌تر جای خود را باز می‌کند و در اوزان جویباری چون مصرع‌ها تجزیه‌پذیر نیستند استفاده از توازن صرفی دشوار است و در عوض از تعجاس حروف بیش‌تر می‌توان کمک گرفت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

این قاعده برای آن غزلیات ابتهاج که تحت تأثیر مولاناست هم صادق است و جناس در این گونه غزلها کم رنگ است، اوج جناس در غزل سایه در غزلهای به سبک حافظ است؛ یعنی غزلهایی که اغلب در اوزان جویباری سروده شده اند و زمینه کاربرد جناس در آنها وجود دارد. با وجود این برخی از غزلهای متأثر از مولانای سایه گاهی دارای جناس اند؛ مانند:

کعبه منم، قبله منم، سوی من آید نماز کان صنم قبله نما خم شد بوسید مرا
پرتو دیدار خوشش تافته در دیده من آینه در آینه شد دیدمش و دید مرا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۶) (آینه در آینه)

قبله و قبله نما: جناس زاید یا اشتقاق، دید و دیده و دیدمش: جناس زاید.

اما این گونه جناسها در غزلهای متأثر از سبک مولانا دارای برجستگی و فراوانی سبکی نیست.

ج) تکرار

هرگاه سخن از تکرار واژهها و عبارات و جملات در شعر کلاسیک به میان آید، صناعی؛ چون: رد العجز الی الصدر، تشابه الأطراف، التزام، اعنات و... در ذهن تداعی می شود. اما باید دانست که منظور از تکرار در شعر مولانا هیچ یک از اینها نیست یکی از مهم ترین انواع تکرار واژهها و عبارتها در غزل او تکرار قافیه و ردیف یا هر دوی آنهاست.

حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو و اندر دل آتش درآ پروانه شو پروانه شو
(به نقل از: حسین پورچافی، ۱۳۸۵: ۹۴)

ابتهاج تنها یکبار از چیزی شبیه به این ویژگی غزل مولانا استفاده کرده است.

عمری ست تا از جان دل، ای جان و دل می خوانمت تو نیز خواهان منی، می دانمت، می دانمت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۷) (گهواره خالی)

۴-۴. موسیقی معنوی

لازم به یاد آوری است که موسیقی معنوی در حقیقت «از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می شود، حتی در ساده ترین امثال عوام، مبانی زیبایی شناسی این نوع موسیقی را می توان ملاحظه کرد: «این سر را در آسیاب سفید نکرده ایم» کمتر متوجه تقابل (سیا) در آسیا و سفید می شویم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۰۹). اما این نوع از موسیقی شامل چه آرایهها و تصاویری می شود؟ «گروه بندی این مجموعه کار دشواری است. زیرا در حوزه مفاهیم و امور انتزاعی میدان فعالیت بیش تری است تا دایره اصوات و حروف. با این همه آنچه از صنایع بدیعی در کتب معروف بلاغت یاد شده و ارزش و اعتباری می تواند داشته باشد، همانهاست که بر محور تداعی نوعی تناظر و تقابل استوار است» (همان: ۲۰۹). پس می توان گفت موسیقی معنوی شامل آن دسته از صنایع ادبی است که مبتنی بر نوعی تناظر و تقابل اند.

به طور کلی می توان گفت که این سطح از موسیقی تقریباً همان سطح ادبی در سبک شناسی است؛ زیرا: «مقصود از سطح ادبی مسائلی است که در حوزه معانی و بیان و بدیع معنوی مطرح می شود؛ یعنی همان عناصری که موسیقی معنوی کلام را به وجود می آورند» (حسین پور چافی، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

اما عناصر موسیقی معنوی در شعر مولانا چندان دارای تشخیص سبکی نیست. «اگر موسیقی معنوی را آگاهانه در شعر مولوی جستجو کنیم به اندازه حافظ و سعدی و حتی شاعران صرفاً فرمالیست قدیم از قبیل رشید و طواط و دیگران؛ در شعر او نشانی از آن نمی یابیم؛ زیرا موسیقی معنوی در شعر بیش تر از رهگذر ملاحظات و دقت های خاص گوینده از مراعات النظیر، تضاد و طبق و... به وجود می آید اما گاهی ناخودآگاه یا آگاه از این عامل فنی در شعر سود جسته است.

بازآمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم
هفت اختر بی آب را کاین خاکدان را می خورند
وین چرخ مردم خوار را چنگال و دندان بشکنم
هم آب بر آتش زخم هم بادهاشان بشکنم

به هر روی می توان گفت که تناسب های معنوی و زنجیره های مراعاتی در شعر او به اندازه برخی قله ها نیست زیرا شعر او تجربه حیاتی اوست و در زندگی او مراعات خیلی چیزها معنی ندارد چه رسد به مراعات نظیر». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۹-۱۲۰).

به عبارت دیگر می توان گفت موسیقی معنوی شعر مولانا را «مجموعه خطاب ها، مفاهیم، ساختارهای نحوی، تصویرهای جهان بیرون و درون، از آسمان و زمین تا فرشته و آدمی از رنگ ها و مزه ها، از حرکت ها و سکون و...» تشکیل می دهند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۱۸).

شعر ابتهاج هم در غزلیات متأثر از مولانا از موسیقی معنوی کم تر بهره برده است. اوج ایهام به عنوان مهم ترین گزاره موسیقی معنوی در غزل های متأثر از حافظ است نه مولانا، با این وصف اغلب تناسبات موسیقی معنوی به کار رفته در غزل های متأثر از مولوی را طبیعتاً نمی توان به شعر مولانا ربط داد. تناسباتی از این نوع:

پیش وجودت از عدم زنده و مرده را چه غم
کز نفس تو دم به دم می شنویم بوی جهان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵)

با وجود این برخی گزاره های موسیقی معنوی تا حد قابل ملاحظه ای در مولانا تشخص سبکی دارند باید دید این گزاره ها تا چه میزان در غزل سایه نمود یافته است. از بین عناصر سازنده موسیقی معنوی که در شعر مولانا و در غزلیات به سبک مولانای ابتهاج جلوه قابل ملاحظه ای دارند: یکی تشخیص است و دیگر بیان نقیضی.

الف) تشخیص

اغلب استعارات مکنیه در غزل سایه در واقع گونه ای از تشخیص اند. در برخی از استعاره های مکنیه، مشبه در ضمیر گوینده به جاننداری تشبیه می شود، این جاندار در بیش تر موارد انسان است و به اصطلاح، استعاره، انسان مدارانه است که به آن تشخیص، یا پرسونیفیکاسیون نیز گفته می شود. از طرفی می دانیم استعاره مکنیه از پرتکرارترین استعاره ها در غزلیات سایه است. «از میان انواع استعاره آنچه آن را تشخیص نامیده اند در غزل سایه شیوع و برجستگی بیش تری دارد» (ساورسغلی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

این نوع بدیع از صور خیال باعث شده که در شعر سایه حرکت و جنبشی خاص وجود داشته باشد و سرزندگی و حیات در اغلب ابیات وی چنانکه نمونه های آن خواهد آمد، مشهود است. هرچند که وی بیش از حد در طبیعت غور نکرده است. اما تشخیص در غزل مولانا طرزی ویژه دارد. «یکی از وجوه حرکت و پویایی تصاویر در شعر مولوی توجهی است که او به نوعی خاص از تشخیص دارد تفاوتی که تشخیص های شعر او با موارد مشابه در دیوان سایر شاعران قبل و بعد از او دارد این است که در تشخیص های او حیات و حرکت به طور محسوس تری دیده می شود... در نوع ایمازهای متکی بر تشخیص او، شما چیز دیگری می بینید، چیزی که به ما اجازه می دهد اصطلاح تشخیص را فقط و فقط در مورد کارهای او به کار ببریم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۹ / ۱).

تشخیص هایی چون:

در جام می آویختم، اندیشه را خون ریختم با یار خود آمیختم زیرا درون پرده‌ام»
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۶۹۹)

چون از جهان رمیدی، در نور جان رسیدی چون شمع سر بریدی، بشکن تو پای توبه
(همان: ۲ / ۱۱۶۱)

آنچه باعث تفاوت و ایجاد نوعی سبک در آوردن این گونه تشخیص می‌شود: یکی ساختار نو، بدیع، و آشنایی‌زدایانه آنهاست و یکی «کاربرد فعل در ساختمان نحوی تشخیص‌های مولاناست و حذف فعل در مجموع کارهای دیگران» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱ / ۸۹).

صنعت تشخیص در غزلیات متأثر از سبک خاص مولانای سایه هم بوی تشخیص‌های متفاوت مولانا را دارد؛ مانند: نعره زدن جامه، سجده کردن کعبه و... در نمونه‌های ذیل:

پیش تو، جامه در برم نعره زند که بر درم آمدنت که بنگرم گریه نمی‌دهد امان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵) (همیشه در میان)

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

«پیش رخ تو ای صنم کعبه سجود می‌کند در طلب تو آسمان جامه کیود می‌کند...
ناز نشسته با طرب، چهره به چهره لب به لب گوشه چشم مست تو گفت و شنود می‌کند»
(همان: ۱۲۰) (نمود)

(ب) بیان نقیضی

می‌دانیم «مهمترین نوع تضاد در ادبیات پارادوکس یا متناقض‌نماست و آن وقتی است که تضاد منجر به معنای غریب به ظاهر متناقض شود اما این تناقضات با توجیحات عرفانی، مذهبی، ادبی (توسل به استعاره و مجاز و...) قابل توجیه است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۹). تناقض هم مانند بسیاری گزاره‌هایی که به آنها اشاره رفت در قاموس مولانا جایگاهی خاص دارد. «تصویرهایی که در آن با نوعی اجتماع نقیضین روبه‌رو می‌شویم در شعر مولانا دارای بسامدی چشمگیر است و این نکته نیز می‌تواند ریشه در نگاه فلسفی و کلامی او داشته باشد که همواره جهان را از چشم‌اندازی دیالکتیکی می‌نگرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱ / ۹۹). مثال‌ها:

گهر لطیف کانی به مکان لا مکانی به وی است اشارت دل چو دو دیده اشک بیزد
(مولوی، ۱۳۸۷: ۱ / ۴۶۲)

می‌زنم من نعره‌ها در خامشی آمدم خاموش گویان ای پسر
(همان: ۶۰۹)

غزل سایه در کل متناقض نما فراوان ندارد ولی همان مواد کمی که سایه تناقضی را به کار برده است، در غزل‌های به سبک غزلیات شمس است.

آواز خاموشی از آن در پرده گوش نهان بی‌منت گوش و دهان در جان جان می‌خوانمت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۷) (گهواره خالی)

جانِ دل و دیده منم، گریاً خندیده منم یار پسندیده منم یار پسندید مرا
(همان: ۱۰۵) (آینه در آینه)
در خراب آباد دنیا نامه‌ای بی ننگ نیست از من خلوت نشین نام و نشانی گو مباش
(همان: ۵۸) (همنشین جان)

۵) اقتباسات ابتهاج از حوزه اندیشه غزل مولانا

۵-۱. اندیشه‌های عرفانی

اما سایه در غزل سرایی به سبک مولانا تنها به اقتباسات در حیطه زبان و ادب اکتفا نکرده است بلکه در حیطه تفکر و جهان بینی هم از اندیشه‌های مولانا استفاده کرده است. اندیشه‌های مولانا و مهمترین مضامین شعری وی را در غزلیات شمس در یک دید کلان می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

«۱. هستی و نیستی: الف) حرکت و پویایی وجود، ب) بی‌کرانگی هستی، ج) تضاد درون هستی و... ۲. جان جهان یا خدایا ذات الهی: الف) ارتباط خدا و جهان، ب) شناخت صورت بخش جهان ۳. انسان که در مفصل جهان و جان جهان ایستاده، با آنچه به هستی انسان وابسته است: الف) عشق، ب) آزادی، ج) زیبایی و...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱/ ۴۶-۴۷).

اما سایه چگونه از این جهان بینی بهره برده است؟

می‌توان گفت که مورد اول که پرداختن به هستی و نیستی است و چند و چون آن که خود نوعی تفکر فلسفی - عرفانی به دنبال دارد در غزلیات متأثر از مولوی سایه چندان فروغی ندارد. مورد سوم که اختصاص به عالم آدمی دارد با تمامی گزاره‌های آن ویژگی مشترک تقریباً همه غزل‌های ابتهاج است. اما ویژگی دوم یعنی سخن گفتن با خدا و از خدا و رابطه آدمی و جهان با او، ویژگی‌ای است که در غزلیات سایه - آن غزل‌هایی که پیش‌تر نام بردیم - به طرز شگرف مشهود است. می‌دانیم ابتهاج به لحاظ تفکر تحت تأثیر مارکسیسم بوده و هست ولی در این غزل‌ها ابیاتی دارد که جز خداوند مصادیق دیگری نمی‌تواند داشته باشد. این همان جایی است که غزل سایه با غزل مولانا بار دیگر گره می‌خورد. به نظر می‌رسد هوشنگ ابتهاج ناخودآگاه اندیشه‌های حوزه غزل مولانا را به کار برده است. و این نشان از اوج استغراق معنوی سایه در قاموس شعری مولانا را نشان می‌دهد.

این ویژگی غزل سایه تقریباً منحصر به غزل‌های متأثر از سبک مولوی است. در این برش از غزل‌ها، تفکر سایه به شدت عرفانی می‌شود. «سایه: پریشب جایی مهمون بودیم. شفیع (دکتر شفیع کدکنی) حرف عجیبی زد. گفت: من با نهایت اشرافی که بر سرتا سر شعر عرفانی ایران دارم این حرفو می‌زنم، در سرتاسر شعر عرفانی ایران معادل این غزل پیدا نمی‌شه حاضرم در روزنامه بنویسم که این غزل سایه بهترین شعریه که در توحید گفته شده» (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۲/ ۶۵۷-۶۵۸).

غزل موردپسند دکتر شفیع کدکنی غزل «همیشه در میان» است؛ که سایه در آن به شدت تحت تأثیر غزل مولانا است.

نامدگان و رفتگان از دو کرانه زمان سوی تو می‌دوند هان ای تو همیشه در میان
در چمن تو می‌چرد آهوی دشت آسمان گرد سر تو می‌پرد باز سپید کهکشان
هر چه به گرد خویشتن می‌نگرم در این چمن آینه ضمیر من جز تو نمی‌دهد نشان»
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۴) (همیشه در میان)

شعر به گونه‌ای سروده شده است که مخاطب آن نمی‌تواند کسی جز خداوند باشد، بیت اول: همیشه در میان، می‌تواند اشاره به ازلی و ابدی بودن خداوند باشد. بیت دوم هم اصل و محور بودن آفریننده و وابستگی سایر مخلوقات را به نمایش

می‌گذارد. بیت سوم می‌تواند اشاره به این آیه از قرآن کریم باشد «وَاللَّهُ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهَ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ» (بقره/ ۱۱۵). (مالکیت مشرق و مغرب فقط ویژه خداست؛ پس به هر کجا رو کنید آنجا روی خداست یقیناً خدا بسیار عطاکننده و داناست.)

در ادامه سایه می‌گوید:

ای که نهان نشسته‌ای باغ درون هسته‌ای هسته فرو شکسته‌ای ای کاین همه باغ شد روان
مست نیاز من شدی پرده ناز پس زدی از دل خود برآمدی، آمدن تو شد جهان»
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲۵) (همیشه در میان)

در این بیت سایه در واقع به آفرینش از دید عرفا اشاره می‌کند. عرفا آفرینش جهان را با نظریه تجلی بیان می‌کنند و می‌دانیم که تجلی دو نوع است: «او (ابن عربی) می‌گوید حضرت حق دو نوع تجلی دارد، که یکی را فیض اقدس می‌نامد و دیگری را فیض مقدس. فیض مقدس عبارت است از ظهور حضرت حق به صورت اعیان ثابتة در حضرت علم. در این مرتبه است که موجودات و استعدادهایشان در مرتبه علم حق ظهور می‌کند اما هنوز به تحقق عینی نرسیده است... و فیض مقدس آن تجلی حق است که موجب ظهور خارجی موجودات و تحقق عینی آنها می‌شود» (مولوی، ۱۳۹۳: ۵/ ۴۲۲). با کمی دقت متوجه می‌شویم سایه چگونه به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه به این اصل عرفانی توجه داشته است. اصلی که به تبیین رابطه خالق و مخلوق می‌پردازد. و این اصل چنان که از قول شفیع کدکنی ذکر کردیم از بن‌مایه‌های اصلی شعر مولانا است. سایه در حقیقت به تجلی از نوع فیض مقدس گوشه چشمی داشته است.

از دیگر غزل‌هایی که سایه در آن از کلیشه‌ها و گزاره‌های عرفانی بهره برده است غزل کهربا است که به سبک شعری مولانا سروده شده است.

من نه خود می‌روم او مرا می‌کشد کاه سرگشته را کهربا می‌کشد
چون گریبان ز چنگش رها می‌کنم دامنم را به قهر از قفا می‌کشد»
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۶۲)

(کهربا)

این دو بیت می‌تواند به نوعی اشاره به یک اصل عرفانی داشته باشد جاذبه و مجذوب سالک. «سالک مجذوب کسی است که با اطاعت از شیخ و رعایت شرایط سلوک به تهذیب نفس پرداخته و در نهایت مشمول عنایت و جذبۀ الهی گردد اما مجذوب سالک کسی است که ابتدا مشمول عنایت الهی قرار گرفته، جذبۀ الهی مشمول حال وی گردد و به شکرانه لطف الهی به سلوک راه عشق پرداخته است» (شریفیان، ۱۳۹۰: ۱۷۰).

که یک جاذبه حق به ز صد کوشش است نشان‌ها چه باشد بر بی‌نشان
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲/ ۱۰۳۸)

اما در ادامه غزل، سایه دو بیت می‌آورد که ما را مطمئن می‌کند که در این غزل (او) همان خداوند است:

«گفتم این گوش تو خفته زیر زبان حرف ناگفته را ز خفا می‌کشد
گفت از آن پیش‌تر این مشام نهان بوی اندیشه را در هوا می‌کشد
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۶۳) (کهربا)

چه کسی از حرف ناگفته و یا بوی اندیشه می‌تواند آگاهی داشته باشد؟ بی‌شک خداوند «وَأَسِرُّوا قَوْلَكُمْ أَوِ اجْهَرُوا بِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ» (ملک / ۱۳). (و گفتارتان را پنهان کنید یا آشکار سازید، مسلماً او به نیات و اسرار سینه‌ها داناست.) از دیگر غزل‌های عرفانی سایه غزل «گهواره خالی» است. سایه در دو بیت پایانی می‌گوید:

ای زاده من پوشیده از دیدار من چون کودک نداشته گهواره می‌جنانم
ای من تو بی من کیستی چون سایه بی من نیستی همراه من می‌ایستی هم‌پای خود می‌رانمت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۸) (گهواره خالی)

مولانا می‌فرماید:

ای که تو چشمه حیوان و بهار چمنی چون منی تو، خود خود راکه بگوید چو منی
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲ / ۱۲۹۷)

هر دوی این بیت‌ها به یک اصل بسیار مهم عرفانی اشاره دارد. وحدت وجود که بنیادی‌ترین اندیشه مولاناست. «طبق این نظریه عالم و اشیایی که در آن است خدا نیست، ولی حقیقت آن‌ها جز حقیقت او نیست. اگر چنین نباشد، آن‌ها نیز حقیقت‌های مستقلی خواهد بود که در واقع مثل این است که آن‌ها نیز خدایانی جز الله بوده باشند... عارف هیچ‌گاه نمی‌گوید موج هم دریاست بلکه می‌گوید حقیقت موج چیزی جدا از حقیقت دریا نیست» (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۵: ۴۴-۴۵).

«حکیم سبزواری قائلان به توحید را به چهار گروه تقسیم می‌کند:

۱. قول به کثرت وجود و موجود که یکی از آن امور متکثر واجب الوجود و بقیه ممکن الوجودند. این قول اکثر مردم موحد است.

۲. قول به وحدت وجود و موجود به این معنا که کثرت نتیجه پندار ذهن است و این قول برخی از صوفیه است.

۳. قول به وحدت وجود و کثرت موجود به این نحو که واجب واحد و ممکن کثیر است و این قول منسوب به تاله است و عکس آن باطل بوده و کسی قائل به آن نیست.

۴. قول به وحدت وجود و کثرت موجود در عین کثرت وجود و موجود به این نحو که وجود حقیقی و موجود حقیقی حق جل جلاله است... این مذهب صدرالمتهین و عرفای شامخ است.» (اخلاقی، ۱۳۸۲: ۵)

سایه و مولانا کاملاً مشهود است که در سرایش ابیات ذکر شده به این نظریه توجه داشته‌اند. سایه می‌گوید «ای من» و مولانا می‌فرماید «چون منی تو» که این عبارات دلالت بر اصل وحدت وجود دارند که بیشتر با مورد دوم که نظر متصوفه است سازگار است.

۲-۵. نشاط و غم‌ستیزی

یکی دیگر از مفاهیم مورد علاقه مولانا مسئله نشاط و غم‌ستیزی است. دکتر شمیسا نیز در کتاب سبک‌شناسی شعر «نشاط و غم‌ستیزی» را از مهم‌ترین مختصات شعری وی می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۷) به عبارت دیگر در کلام، اصولاً عرفان او عرفان سکر و سرور و بسط است» (پورحسین چافی، ۱۳۸۵: ۱۵).

نکته قابل توجه در مسئله نشاط و غم‌ستیزی مولانا این است که وی به تأثیر از روحيات و تعالیم شمس «نه فقط دل‌بستگی‌ها و وابستگی‌های اجتماعی را رها می‌کند، بلکه با تسلیم محض در برابر سحر کلام و روان شمس در حلقه سماع صوفیان به پای‌کوبی و رقص می‌پردازد و با وجد و حال عارفانه تلخکامی و خودخواهی را از کام روح می‌شوید» (خلیلی، عامری، ۱۳۸۹: ۸)

من طربم، طرب منم، زهره زند نوای من عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
عشق چو سرمست شود بی خود و کشمکش شود فاش کند چو بیدلان بر همگان هوای تو
(مولوی، ۱۳۷۸: ۹۴۴/۲)

«غزلیات شمس نیز ترجمان شوق وصال و انبساط خاطر سالکان و عاشقان به معشوق حقیقی است. به همین علت مولانا وصال را با روز عید یکی می‌داند. (می‌زن دهلی که روز عید است / می‌کن طربی که یار آمد)» (خلیلی، عامری، ۱۳۸۹: ۱۸).

ابتهاج: «مولانا یه چیزی داره که هیچ شاعری نداره و اون شادی مولاناست» (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۱۲۵۰/۲) ابتهاج از این ویژگی منحصر بفرد به خوبی در چند غزل بهره می‌برد.

مژده بده، مژده بده، یار پسندید مرا سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا
جان دل و دیده منم گریه خندیده منم یار پسندیده منم یار پسندید مرا
کعبه منم قبله منم سوی من آرید نماز کین صمنم قبله‌نما خم شد و بوسید مرا
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۵) (آینه در آینه)

منشین چنین زار و حزین چون روی زردان شعری بخوان، سازی بزن، جامی بگردان
ره دورو فرصت دیر، اما شوق دیدار منزل به منزل می‌رود با رهنوردان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۴۳) (با سینه سردان)
منشین خموش ای جان خوش این ساکنی هارابکش گر تن به آتش می‌دهی چون شعله می‌رقصانمت
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۷) (گهواره خالی)

۶. چرایی و زمینه‌های گرایش ابتهاج به سبک مولانا

دلیل تمایل زیاد سایه به استفاده از ذهن و زبان خاص مولانا را باید در چند چیز جستجو کرد:

الف) تغییر و تحولات محیط اجتماعی ایران: از طرفی ابتهاج در دورانی زندگی کرده است که پر از تغییر و تحولات سیاسی اجتماعی بوده است - از به قدرت رسیدن رضا شاه و ایجاد حکومتی مستبدانه گرفته تا جنگ‌های جهانی، روی کار آمدن محمدرضا پهلوی، کودتا و به دنبال آن ایجاد حکومتی پر از خفقان، انقلاب اسلامی، جنگ تحمیلی و...- تحولاتی که عموماً نه تنها باعث بهبود اوضاع نشده‌اند بلکه منجر به شکل‌گیری شرایطی خفقان‌آور گشته‌اند. از طرف دیگر می‌دانیم ابتهاج در سرایش غزل‌های خود همواره توجه خاصی به مسائل سیاسی و اجتماعی دارد و هرگز از مسائل جاری در جامعه تغافل نورزیده است. اما طی کردن عمری در بطن و متن جامعه‌ای که اغلب تحولات سیاسی آن منتهی به شکست شده کم‌کم وی را به نوعی رمانتیسم فردی - اعتزالی سوق می‌دهد. چنان که نویسنده‌ای سیاسی و اجتماعی چون به آذین را در (شهر خدا) که جز آثار پایانی وی است - این رویکرد به‌ویژه در دوران پایانی شاعری ابتهاج بیشتر مشهود است. اتفاقاً در همین دوران است که سایه بیشترین گرایش را به شعر مولانا که عموماً شعریست با گرایشات عمیق عرفانی همراه با رمانتیسم اعتزالی پیدا می‌کند. «در نیمه نخست ۱۳۵۰ (یعنی عصری که جامعه ابتهاج وقایع گوناگونی از سر گذرانده است) اوجی تازه و شگفت می‌گیرد... نوعی گرایش عرفانی به غزل‌هایش راه می‌یابد. نوعی تلقی هستی‌گرایانه که هم‌نفسی و

هم‌دلی گسترده شاعر را با عارفان و شاعران قدیم ایران نشان می‌دهد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۰: ۱۹۷). نکته مهم اینکه تمام غزلیات به سبک مولانای ابتهاج جز (همنشین جان) که در سال ۱۳۲۸ سروده شده‌اند، مربوط به بعد از سال ۱۳۵۰ هستند از (آینه شکسته) که در سال ۱۳۵۲ سروده شده تا آخرین غزل منتشر شده سایه (گهواره خالی) که در سال ۱۳۷۸ سروده شده است (ر.ک: ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۵۷-۳۶۱).

ب) مخاطب: از دیگر دلایل گرایش به سبک مولانا استفاده از ظرفیت موسیقایی خاص آن است برای برانگیختن مخاطبانی که در عصر حکومت شاه در برهه‌هایی از زمان در خوابی عمیق فرورفته‌اند. خاصیت ضربی و خیزابی شعر مولانا بستری مناسب برای تلقین نوعی خیزش به مردمان جامعه است. بنابراین می‌بینیم ابتهاج که خود با موسیقی آشنایی عمیقی دارد - و حتی سالها در برنامه‌های رادیویی به ساخت و تهیه‌کنندگی موسیقی سنتی اشتغال داشته است - در بسیاری از غزلیات انقلابی خود از سبک خاص موسیقی شعر مولانا چه در سطح بیرونی و چه سایر سطوح دیگر به خوبی بهره می‌گیرد؛ مانند:

غزل «زندان شب یلدا» سال سرایش ۱۳۵۷:

چند این شب و خاموشی وقت است که برخیزم وین آتش خندان را با صبح برانگیزم
گر سوختنم باید افروختنم بایند ای عشق بزن در من کز شعله نپرهیزم
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۲)

غزل «حصار» سال سرایش ۱۳۵۷:

زین تاج و تخت سرنگون تا کی رود سیلاب؟ این تخت را ویران کنید این تاج را وارون کنید
(همان: ۱۲۹)

که هر دو نمونه چنانکه گذشت در اوزان تند و خیزابی سروده شده‌اند.

ج) قالب ادبی: هوشنگ ابتهاج شاعری ذاتاً غزل‌سراست و بیش‌ترین موفقیت خود را هم در عرصه غزل به‌دست آورده است از طرفی دیگر چنان‌که اشاره کردیم وی شاعری در زمان است و همواره در سرایش اشعار خود به شعر و شیوه شاعری شعرای بزرگ توجه داشته است - چنان‌که برداشت‌های وی از فکر و شعر حافظ معروف است. - طبیعتاً چنین شاعری که مدام در حال تتبع و مرور آثار مهم در عرصه غزل است نمی‌تواند از شیوه شاعری مولانا در غزل که بسیار هم موفق بوده است، تغافل ورزیده باشد.

د) علاقه عمیق به شعر و اندیشه مولانا: ابتهاج در طول دوران طولانی شاعری خود همواره با مولانا و به‌ویژه غزلیات وی مانوس بوده است. خود او می‌گوید: «بارها و بارها مثنوی رو خوندم. ولی هیچ‌وقت مثنوی برای من کشش دیوان شمس رو نداشته...» (عظیمی و طیه، ۲: ۱۳۹۱ / ۸۲۸). حاصل این مؤانست فراوان تأثیرات خواسته یا ناخواسته عمیق در سبک زبان و فکر و به‌ویژه موسیقی شعر است که در شعر وی جلوه‌گر شده است. «این همه احاطه و تسلط بر سبک و سیاق غزل‌های مولانا به آن دلیل است که سایه سالها با تک‌تک کلمات غزل مولانا به قول خودش (ور رفته) است» (همان: ۸۲۷). گویی عواطف و قاموس فکری و انسانی خاص مولانا با اندیشه‌های انسان مدارانه و انسان دوستانه ابتهاج بسیار هم‌سو بوده و همین کافی است که سایه به شعر مولانا نزدیک شود و «چیزهای فوق العاده شاعرانه» و البته افکار «فوق العاده باریک» خاص مولانا بهره‌ها برده باشد. «از این دیدگاه با دقت تک‌تک بیت‌ها رو خوندم و خوندم» (همان: ۸۲۷).

نتیجه‌گیری

سایه از شاخص‌ترین شعرای غزل معاصر است که در ساخت غزلیات خود توجه خاصی به شاعران و گذشته فرهنگی و ادبی ایران داشته است. یکی از این شاعران مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است. مهم‌ترین برداشت‌های سایه از شعر مولانا را می‌توان این‌گونه برشمرد:

استفاده از ویژگی‌های خاص زبانی شعر مولانا در سطح واژه؛ مانند: کاربرد واژگان دارای برجستگی سبکی در غزلیات شمس؛ چون: ای عاشقان ای عاشقان. جان و دل و... کاربرد فراوان افعال پیشوندی و افعال نهی با میم استفاده از ویژگی‌های خاص زبانی شعر مولانا در سطح جمله؛ مانند: کاربرد زیاد جملات خطابی، کثرت تکرار گزاره‌ها و ساخت‌های گوناگون چون، تکرار فعل، تکرار جمله‌های خبری، تکرار دو جزئی در هر دو مصراع. و نیز کاربرد جملات کوتاه به سبک مولانا.

استفاده از ویژگی‌های خاص موسیقی غزلیات مولانا:

موسیقی بیرونی: مهم‌ترین عرصه برداشت سایه از موسیقی شعر غزلیات شمس کاربرد اوزان دارای موسیقی تند و خیزابی است. اوزان دوری؛ چون: هزج مثنی‌اخر یا رجز مثنی‌مطوی و... نیز اوزان غیر دوری؛ چون: رجز مثنی‌سالم یا رجز مثنی‌مطوی و...

موسیقی کناری: مهم‌ترین بهره مولانا از ویژگی موسیقی کناری غزلیات شمس را می‌توان در استفاده قابل توجه از ردیف‌های فعلی و کاربرد فراوان قافیه‌های درونی به سبک مولانا دانست.

موسیقی درونی: به تبع کاربرد زیاد قوافی درونی، شعر دارای اسجاع فراوان می‌شود تا حدی که می‌توان آن را شعر مسجع خواند شعر سایه در غزلیات متأثر از مولانا نمونه شعر مسجع می‌باشد.

موسیقی معنوی: غزل مولانا را به لحاظ کاربرد عناصر ادبی دارای تشخیص خاصی ندانسته‌اند جز در آوردن استعارات مکنیه (تشخیص‌ها) و ساخت عبارات متناقض. ابتهاج در غزلیات متأثر از مولانا از این عناصر به سبک مولانا استفاده کرده است.

برداشت از سطح فکری غزلیات شمس: سایه تنها به برداشت از سطح زبانی و ادبی غزلیات شمس اکتفا نکرده است بلکه از جهان بینی و تفکرات خاص مولانا در همان غزلیاتی که به فرم و صورت غزلیات شمس توجه داشته بهره برده است. از مهم‌ترین این برداشت‌ها می‌توان به توجه به اندیشه‌های مرتبط با وحدت وجود و نشاط و غم‌ستیزی همیشگی اشاره کرد. بهره فراوان سایه از غزل مولانا را می‌توان در علاقه عمیق وی به افکار و شخصیت مولانا در غزلیات شمس، استفاده از موسیقی خاص شعر برای برانگیختن مخاطبان استبداد زده، تتبع فراوان در نوع ادبی غزل و روند تحولات سیاسی و اجتماعی که ابتهاج را به رمانتیسم فردی - اعتزالی رهنمون می‌شود جستجو کرد.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. ابتهاج، امیر هوشنگ. (۱۳۷۸). سیاه مشق ۱، ۲، ۳، ۴. تهران: کارنامه.
۳. اخلاقی، مرضیه. (۱۳۸۲). «وحدت وجود و وحدت شهود». مجله حکمت سینوی، ش. ۲۶-۲۷.
۴. باقری خلیلی، علی اکبر و عصمت عامری. (۱۳۸۹). «شادی در غزلیات شمس با تکیه بر عوامل عرفانی». دو فصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء. ش. ۲.

۵. بهار، محمد تقی. (۱۳۳۵). سبک شناسی، تاریخ تطور نثر فارسی. جلد سوم. تهران: امیر کبیر.
۶. پرین، لارنس. (۱۳۸۳). درباره شعر. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.
۷. تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه نقوی. تهران: آگاه.
۸. حسین پور چافی، علی. (۱۳۸۵). بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس. تهران: سمت.
۹. زمانی، کریم. (۱۳۹۳). شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر پنجم). تهران: اطلاعات.
۱۰. ساورسغلی، سارا. (۱۳۸۷). ای عشق همه بهانه از توست (نقد، تحلیل و گزیده اشعار امیر هوشنگ ابتهاج). تهران: سخن.
۱۱. شریفیان، مهدی. (۱۳۹۰). به رنگ معما. همدان: دانشگاه بوعلی سینا.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۶). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
۱۳. _____ . (۱۳۸۳). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
۱۴. _____ . (۱۳۹۰). با چراغ و آینه. تهران: سخن.
۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: فردوس.
۱۶. _____ . (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.
۱۷. _____ . (۱۳۸۸). سبک شناسی نظم. تهران: میترا.
۱۸. عالی عباس آباد، یوسف. (۱۳۹۰). جریان شناسی شعر معاصر. تهران: سخن.
۱۹. عظیمی، میلاد و عاطفه طیه. (۱۳۹۱). پیر پرنیان اندیش (در صحبت سایه). تهران: سخن.
۲۰. مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. (۱۳۸۷). غزلیات شمس تبریز. گزینش و شرح محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۲۱. نصیحت، ناهید. (۱۳۸۴). «روش گفتمان کاوی شعر». مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. ش. ۴.
۲۲. وفایی، عباسعلی. (۱۳۸۸). «تکرار مقوله های زبانی در غزلیات شمس». فصل نامه زبان و ادبیات پارسی، ش. ۳۹.