

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال سوم - شماره اول - بهار ۸۹ - شماره پی‌درپی ۷

تحلیل چند نکته زبانی و فکری از مشخصه‌های سبکی سایه

(ص ۳۵ تا ۵۹)

احمد غنی‌پور ملک‌شاه^۱ (نویسنده مسئول)، مرتضی محسنی^۲، بهادر شاکری نسب^۳

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۲/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۳/۲۸

چکیده:

ابتهاج با شنیدن به «شعر» دست یافته است. این را خود در گفتگوهایش گفته است. او بشدت به شاعران کلاسیک، تعلق خاطر دارد. بگونه‌ای که وقتی اشعار او را میخوانیم، در وهله نخست، خود را با شعر قرون گذشته مواجه می‌بینیم؛ اما با یک طراوت و تازگی جدیدتر. و همین «کهنگی» و «تازگی» ناشی از قدرت و نبوغ، تشخیصی در اشعار سایه ایجاد میکند. این کهنگی و تازگی، ناشی از عوامل چندیست که میتوان در حوزه زبان و بیان، آنها را بررسی نمود. از طرفی، این شاعر در دغدغه‌های اجتماعی خویش بسیار از خودش میگوید. (سایه جان، سایه، خموش، من، ما) این شخصیت کیست و چگونه میتوان آن را تحلیل کرد؟ بنظر می‌آید که میتوان سه «من» متفاوت برای شاعر لحاظ کرد. ما در این مقاله با یک نگاه سبک‌شناختی و توصیفی، نکاتی از زبان و افکار این شاعر را برگزیدیم و بررسی نمودیم.

کلمات کلیدی:

سایه، زبان، اجتماع.

۱- اُستادیار دانشگاه مازندران. a.ghanipour@umz.ac.ir

۲- اُستادیار دانشگاه مازندران. mohseni45@yahoo.com

۳- دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه:

ابتهاج، شعر را از دوران نوجوانی با غزل آغاز کرد. در اولین دفتر شعرش، یک مسمط دهخدایی و چند قطعه نیز وجود داشت؛ اما در این اثر، خبری از قالب نو نبود. در دومین اثر؛ یعنی، «سراب» ظاهراً به شعر نو روی آورد. با وجود این، این اثر نیز بیشتر چهارپاره‌هایی با مصراعهای کوتاه و بلند هستند که به شکل روایی نقل میشوند. او، قبل از این اثر، «سیاه مشق ۱» را سروده بود که پس از «سراب» چاپ شد. این اثر - که بعدها ادامه یافت - نبوغ شاعر را در غزل محک میزد. او در آثار بعدی نشان داد که در هر دو قالب سنتی و نو، حرفی برای گفتن دارد. نکته قابل ملاحظه در همه این آثار، دو مضمون «عشق و تغزل» و «اجتماع» است که کما بیش جلوه میکنند. شعر ابتهاج، سخت متأثر از آثار کلاسیک ایران به خصوص سعدی و حافظ و مولاناست. کهنگی در زبان شعر او وجود دارد. این کهنگی، دلایلی دارد و عاملی برای تشخیص زبان اوست. با وجود این شعر او در کهنگی محصور نمیماند و امروزی بودن خود را به مخاطبان معرفی میکند. تلفیقات زیبا و قدرت عاطفی و استفاده از تعبیر امروزی به شیوه‌های مناسب در کلام او قابل توجه است. از سوی دیگر، عشق، اجتماع و دغدغه‌های آن از مضامین بارز اشعار سایه است. او هماهنگ با اندیشه به خلق اثر دست میزند. و وزن و واژگان شعرش، تصویری از ذهنیت او را ارائه میدهند. واژه «من و ما» از پرکاربردترین واژه‌های اوست که در سه دسته «فردی و بشری و اجتماعی» جای میگیرند که بیش از همه، «من اجتماعی» او رخ مینماید. این شاعر با محافظه‌کاری در خفا و خموشانه سخن میگوید و از این جهت علی رغم «حافظ زمانه» بودن، مغایر با حافظ مینماید. بررسی مشخصه‌های سبکی، فرصتی بیش از یک مقاله میطلبد. بنابراین ما در این مقاله به تحلیل چند مشخصه زبانی و فکری او میپردازیم.

با جستجو در آثار «ه. الف. سایه»، رد پای بسیاری از شاعران سنتی علی‌الخصوص حافظ و سعدی و مولانا را مشاهده میکنیم. این رنگ کلامی به اشکال متفاوت در زبان، بیان و اندیشه او جلوه مینماید. اگر از «نخستین نغمه‌ها»ی ابتهاج که در نوزده سالگی و دوران ناپختگی شاعر سروده شده و بچاپ رسیده است، بگذریم، در اغلب موارد آنچه از کلام او بدست می‌آید، تازگی و بدعت خاصی دارد. از این جهت، نه تنها او شاعر مقلد محسوب نمیشود؛ بلکه صاحب سبک نیز شناخته میگردد. بسیاری از غزلیات سایه بگونه‌ای است که

وقتی آنها را میخوانیم بدلیل نحو خاص و تشبیهات و استعارات - اغلب رایج و معمولی که در حوزه تشبیهات و استعارات مبتذل جای میگیرند - و نیز تعابیری چون شکوه و شکایت، غم و فراق و ... گمان میبریم که با شاعری در قرون هفتم تا نهم مواجه هستیم؛ در حالی که بدلیل تلفیق مناسب، عاطفه نیرومند و بکارگیری تعابیر امروزی و بیرون دادن تصویری بدیع به امروزی بودن شعر او پی میبریم. «نکته قابل توجه، توفیق کامل این شاعر در بیان احساس لطیف و تخیلات شاعرانه خویشست، چرا که در تمام آثارش، این تخیلات را بخوبی ابلاغ نموده است و خواننده نه تنها از تازگی و انسجام فرم و محتوایی سایه، احساس لذت میکند؛ بلکه این لذت با نوعی احساس وسیع و دریافت اندیشه و قدرت تبلیغ شاعر در افکار خود نیز شدت میپذیرد.» (محمدی، ۱۳۷۵: ۵۶۳)

ابتهاج در همه آثار به یک شیوه عمل نمیکند و مثل هر شاعر دیگری، همیشه در یک حال و هوای روحی بسر نمیبرد. او منطبق با زمان می اندیشد، گاهی اظهار میدارد:

تو، بهار دلکشی، و من چو باغ شور و شوق صد جوانه با من است
(سیاه مشق: ۷۱)

و گاهی میگوید:

یاری کن، ای نفس! که در این گوشه قفس بانگی بر آورم زدل خسته یک نفس
(همان: ۷۳)

با وجود این، نکته بارز در میان افکار او، «عشق و اجتماع» است و این دو خصیصه از دل و جان سایه، جدایی ناپذیرست. از همان اولین اثرش تا جدیدترین مجموعه اشعار او؛ یعنی، «تاسیان»، زبان تغزلی و چهره اجتماعی او آشکارست. هرچند در آثار نو او، اجتماعیات، نمود بیشتری دارد، هیچگاه سایه را جدای از هر دوی اینها نمی یابیم. «اگر بخواهیم در باغ اشعار ابتهاج، دو درخت بزرگ نشان دهیم، یکی، مضامین عاشقانه است؛ و دیگری، مضامین سیاسی، اجتماعی.» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۸۱) ابیات زیر شواهدی است که میتواند نکته مزبور را به اثبات برساند.

تا به کی بندگی؟ آزاد شدن می باید چند ویرانگی؟ آباد شدن می باید
(نخستین نغمه‌ها: ۲)

ای شمع من! بتاب که دیوانه توأم بال و پرم بسوز که پروانه توأم
(همان: ۳)

این دو بیت در مرداد و شهریور (۱۳۲۱ ه. ش.) سروده شده که دوران جوانی و خامی شاعرست و هرچند از برخی ابیات این مجموعه، بوی شعار می‌آید، «اجتماع» و «عشق»، خمیرمایه وجودی شاعرست. دو بیت دیگر از دوران کهولت سایه می‌آوریم. اولی (خرداد ۱۳۶۵ ه. ش.) با مضمونی عاشقانه و غنایی و دومی (آذر ماه ۱۳۷۷ ه. ش.) با رنگ و بوی اجتماعی:

نیازمند لب جان بوسه خواه من است نگاه کن به نیازی که در نگاه من است
(سیاه مشق: ۱۹۴)

نگاه کن که زهر بیشه در قفس شیری است بلوچ و کُرد و لُر و تُرک و گِله مرد اینجاست
(همان: ۲۵۰)

با تقسیم این مقاله بدو بخش سعی مینماییم در بخش نخست، برخی از شاخصه‌های زبانی شعر سایه را - که بسامد بالایی دارند و نمایانگر سبک او هستند - مورد بررسی قرار دهیم و در بخش دوم، نکته‌هایی از اندیشه شاعر را - که عامل تشخیص سبکی اوست - تحلیل کنیم:

الف - شاخصه‌های زبانی:

در این بخش، ملاک انتخاب را بسامد قرار داده‌ایم؛ زیرا «در سبک‌شناسی همواره بسامد (frequency) مطرح است.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۹) و نیز مواردی را که تقریباً در همه آثار سایه - چه سنتی و چه غیر سنتی - وجود دارد، لحاظ کرده‌ایم.

کهنگی:

شک نیست که زبان شعری سایه، کهنه است. هرچند او نوسروده‌هایی نیز دارد، در بسیاری از موارد کهنگی زبان را در آنها نیز می‌یابیم. سایه نمیتواند از گذشته و غزل چشم بپوشد. «اعتدال و میانه‌روی، شاخص‌ترین ویژگی ساختاری نوسروده‌های سایه است. او از یک سو در چارچوب موازین سنتی (خصوصاً در غزلهایش) محصورست، و از دیگر سو میکوشد با جریان شتابنده شعر نو همگام باشد. این وضعیت دوگانه، او را در برزخی خاص قرار داده که هرگز از آن رهایی نیافته و نتوانسته است با گذر از این دو راهی تردید

و تعلق، شجاعانه بسمتی رود که بعدها شاملو و فروغ و سپهری و... رفتند. « (روزبه: ۱۳۸۳: ۳۳۸)

در شعر سایه، هر دو دست کلمات کهنه و نو وجود دارد؛ اما گرایش او به سنت باعث میشود که در بسیاری از موارد او «فلک» را بر «آسمان»، «بزم» را بر «جشن»، «خزان» را بر «پاییز» و «گیتی» را بر «دنیا» ترجیح دهد. این عامل، باعث میشود که زبان شعر او از سلامت کامل برخوردار نباشد؛ اما برداشت متفاوت از واژه‌های کهن و آفرینشی جدید، راز تشخیص شعر اوست. «در دست شاعر هنرمند، هیچ تعبیری کهنه و دورافتاده نیست. سایه از همین موضوع بظاهر مبتدل (شمع و گل و پروانه) مضمون بدیع گیرایی در شعر «عشق گم شده» ساخته است.» (طباطبایی، ۱۳۶۶: ۱۲۹)

در باغ گل شکفت گل تازه امید / کز چشمه نگاه تو، باران مهر ریخت / پیچید بوی تو در باغ جان من / پروانه شد خیالم و با بوی گل گریخت (تاسیان: ۴۲)

ناگفته نماند که همین کهنگی، عامل تشخیص زبان او میشود و او را صاحب سبک میکند. «ساخت نحوی کهنه زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود، خود از عوامل تشخیص زبان است» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۲۴)

آنچه زبان سایه را کهنه نشان میدهد، عوامل متعددیست که در ذیل نشان داده میشود:

۱- استفاده از ضمائر شخصی پیوسته: درصد این ضمائر بسیار زیادست. و در نقشهای متفاوت ظاهر میشود:

الف - در نقش متممی که حرف اضافه «برای» در تقدیر دارد:

این ضمائر که ممکن است به «اسم»، «فعل» و «حرف» متصل شوند، نقش متمم دارند و میتوان یک «برای» مقدر بر آنها در نظر گرفت. و با توجه باینکه «برای» حرف اضافه است، کلمه بعد از آن، نقش متمم دارد. این گونه کاربرد در «نخستین نغمه‌ها»، «سیاه مشق» و «تاسیان» بترتیب (۲۲ و ۲۶ و ۸) مرتبه بکار رفته است. مثل موارد زیر:

از غم دوست پریشان شده حالم امشب فرصت خواب نباشد زخیالم امشب
(نخستین نغمه‌ها: ۳۱)

به «م» در خیالم توجه شود؛ یعنی برای «من» امشب فرصت خیال وجود ندارد.

حیرتم زد که راز این گل چیست؟ که چنینم از آن طرب باشد
(تاسیان: ۱۲)

«م» در «چنینم»؛ یعنی، این چنین از آن برای «من» طرب وجود دارد.
سینه بگشای چو دشت اگرت پرتو خورشید حقیقت باید
(همان: ۱۶۶)

«ت» در اگرت؛ یعنی، اگر برای «تو»، پرتو خورشید حقیقت بایسته است.

ب - در نقش مفعول:

ضمایری که در نقش مفعول قرار میگیرند، از نظر نحوی در جای اصلی خود واقع
نمیشوند، همانند «از آن لب شکرینم به بوسه‌ای بنواز» (سیاه مشق: ۶۰) که ملاحظه میشود،
«م» در «شکرینم»، نقش مفعولی دارد و شکل عادی جمله چنین میشود: «من را از آن لب
شکرین با بوسه‌ای بنواز». این نوع کاربرد نیز در سه اثر «نخستین نغمه‌ها»، «سیاه مشق» و
«تاسیان» بترتیب (۴۰ و ۴۶ و ۲۴) مرتبه بکار فته است.

می‌بینمش که می‌رود از پیشم بی‌اعتنا به زردی رخسارم
(نخستین نغمه‌ها: ۵۴)

«او» را که بی‌اعتنا به زردی رخسارم از پیشم می‌رود، می‌بینم.

حُسن و هنر به هیچ ز مرغ بهشتی ام شَر می‌نیامدت که ز چشمم فکنده‌ای
(سیاه مشق: ۳۵)

تو شرم نکردی که «من» را از چشم افکنده‌ای.

هستی ما که چو آینه/ تنگ بر سینه فشردیمش از وحشت سنگ‌انداز/ نه صفا و نه تماشا
به چه کار آمد؟ (تاسیان: ۱۲۷)

«آن» را از وحشت سنگ‌انداز، تنگ بر سینه فشردیم.

ج - در نقش متممی که حرف اضافه «به» در تقدیر دارد:

این ضمائر در سه اثر مزبور بترتیب (۲۵ ، ۱۲ و ۳) بار بکار رفته‌اند.

وآن دگر گویدم که دیدم دوش دست در دست داشت با پسری
(نخستین نغمه‌ها: ۶)

«م» در گویدم متمم است و بعد از «به» حرف اضافه قرار میگیرد؛ یعنی، «به من میگوید»
دگر و عده دیدار وفایی نکند مگر ای وعده! به دیدار قیامت باشی
(سیاه مشق: ۳۴)

دگر وعده دیدار «به من» وفا یی نمیکند.

دوست کاندر بر وی گریه انباشته را نتوانی سر داد / چه توان گفتش (تاسیان: ۱۲۸)
چه میتوان «به او» گفت.

د - در نقش مضاف‌الیهی که پس از مضاف خود واقع نشده است:

در این کاربرد، نحو کلام بهم خورده و مضاف‌الیه از مضاف خود جدا شده و با واژه‌ای
دیگر همراه شده است. این کاربرد در «نخستین نغمه‌ها»، (۱۸) مرتبه؛ در «سیاه مشق»، (۲۱)
مرتبه و در «تاسیان»، (۱۲) مرتبه صورت پذیرفته است.

بازم چو دیده بر رخ اوفتد پروانه‌وار خواهم پر گیرم
(نخستین نغمه‌ها: ۵۶)

«م» در «بازم»، مضاف‌الیه «دیده» است؛ ولی بعد از مضاف خود نیامده است. صورت عادی
جمله این چنین است: «چو باز دیده من بر رخ او اوفتد.»
هزار نقش نو ام در ضمیر می‌آید تو خواستی که چو سایه، غزل سرام کُنی
(سیاه مشق: ۲۴۸)

«م» در «نو ام»، مضاف‌الیه «ضمیر» است که در جای خود قرار نگرفته است. صورت عادی
عبارت چنین است. «هزار نقش نو در ضمیر من می‌آید.»
سیمینه تن نهفته به نیلوفری پرنده چون مریم سپید که آبیش برتن است
(تاسیان: ۲۹)

«ش» مضاف‌الیه «تن» است، نه «آبی» نحو روان جمله چنین است: «چون مریم سپید که آبی
بر تنش است.»

۲ - استفاده از «را» در معانی مختلف:

الف - فک اضافه (در پایان ترکیب)

هنگامی که مضاف و مضاف‌الیه بدون نقش‌نمای اضافه؛ یعنی، «کسره» می‌آیند، معمولاً با
«را» همراهند. این «را» ممکنست در پایان ترکیب واقع شود و یا در میان ترکیب قرار گیرد.

در هر صورت، آن را «فکّ اضافه» میگویند. فکّ اضافه‌ای که در پایان ترکیب می‌آید، بسامد زیادی در آثار سایه ندارد و از سه مورد تجاوز نمیکند؛ اما در هر صورت، چیزیست که نحو کلام او را کهنه نشان میدهد.

موج رقص انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش
(سیاه مشق: ۱۳)

«جان» و «من»، مضاف و مضاف‌الیه هستند و صورت عادی عبارت چنینست: «جان من برقص می‌آید.»

مپسند که بیش از این گردد، خاطر افسرده و نژند مرا
(نخستین نغمه‌ها: ۵۷)

«خاطر من، افسرده و نژند گردد.» ملاحظه می‌گردد که «خاطر من»، ترکیب اضافیست؛ ولی بدون نقش‌نما و به همراه «را» آمده است.

ب - فکّ اضافه (بین مضاف و مضاف‌الیه):

در این نوع، «را» فکّ اضافه میان مضاف و مضاف‌الیه جابجا شده قرار میگیرد. این کاربرد مجموعاً (۳۶) مرتبه در آثار سایه بکار رفته است.

گل به لبخند و مراگریه گرفته است گلو چون دلم تنگ نباشد که پر بازم نیست
(سیاه مشق: ۶۵)

«گلوی من را گریه گرفته است.» «گلوی من»، ترکیب اضافیست که مقلوب شده و بدون نقش‌نما؛ ولی همراه با «را» آمده است.

من و تو با هزاران دگر / این راه را دنبال میگیریم (تاسیان: ۱۰۵)

«دنبال این راه را میگیریم.» «دنبال راه»، ترکیب اضافی مقلوبست که باز هم بدون نقش‌نمای اضافه به کار رفته و «را» فکّ اضافه میان آنها قرار گرفته است.

کاشکی مرا چو مردم غم به دل هرگز نبود یا اگر غم بود یار غمگساری داشتیم
(نخستین نغمه‌ها: ۳۶)

«کاشکی چو مردم هرگز غم به دل ما نبود.» «دل ما»، ترکیب اضافی مقلوبست.

ج - حرف اضافه به معنای «برای»:

هرگاه «را» معنای «برای» داشته باشد، با توجه به اینکه «برای» حرف اضافه است، واژه قبل از آن، نقش متممی بخود میگیرد. این کاربرد در «سیاه مشق»، (۱۵) مرتبه؛ و در «نخستین نغمه‌ها»، (۶) مرتبه و در «تاسیان» فقط یکبار بکار رفته است.

بکن هر آنچه توانی جفا به سایه بیدل مرا عشق تو این بس که دروفای تو میرم
(سیاه مشق: ۲۱)

از عشق تو «برای من» این قدر بس است که در وفای تو بمیرم.

هر روز صبری بیش میخواهد زعاشق / دیدار را جان پیش میخواهد زعاشق (تاسیان: ۱۹۴)
«برای دیدار» پیشاپیش جان را از عاشق میخواهد.

اندوه تو را هرگز نیبم آخری سالها بگذشت از عمر و تو غمگینی هنوز
(نخستین نغمه‌ها: ۱۴)

«برای اندوه تو» هرگز آخری نمی‌بینم.

د - «را» مالکیت:

این «را» به‌مراه فعل اسنادی و در معنای «داشتن» استعمال میشود. از این کاربرد، (۶۲) مورد در آثار سایه دیده میشود که فقط (۳) مورد آن در «تاسیان» به‌کار رفته است.

من و پروانه را دیگر بشرح و قصه حاجت نیست حدیث هستی ما بشنو از ایجاز خاکستر
(سیاه مشق: ۱۰۰)

«من و پروانه دیگر بشرح و قصه حاجت نداریم»

با نواهای به هم پیچیده زیر بارش باران / با خود او را زیر لب نجواست (تاسیان: ۱۲۳)
«او با خود زیر لب نجوا دارد»

چه غم ز حال پریشان ما خوری که تورا است هزار قلب پریشان به زیر هر شکنی
(نخستین نغمه‌ها: ۶)

«تو هزار قلب پریشان به زیر هر شکن داری»

ه - «را» قسم:

این «را» همیشه با واژه «خدا» همراهست و مجموعاً (۱۲) بار در «نخستین نغمه‌ها» و «سیاه مشق» بکار رفته است و در «تاسیان» هیچ کاربردی از آن دیده نمیشود.

ز چشم سایه خدا را قدم دریغ مدار که خاک راه تو را عین توتیا دانست
(سیاه مشق: ۷۸)

«تو را به خدا قسم» قدم از چشم سیاه دریغ مدار.

جان من سوخت، خدا را غم بی هم نَفَسی نَفَسَم تا به لب آمد، نَفَسی باز پس آی
(نخستین نغمه‌ها: ۱۹)

غم بی هم نَفَسی جان من را سوزاند «به خدا قسم میخورم».

و - حرف اضافه به معنای «به»:

بسامد این کاربرد مجموعاً (۲۵) موردست که فقط دو مورد آن در «تاسیان»؛ یعنی،
اشعار نو سایه به کار رفته است. در این کاربرد واژه قبل از «را»، متمم است.
صبا! به لرزش تن، سیم تار را مانی به بوی نافه، سَر زلف یار را مانی
(سیاه مشق: ۳۷)

«به سیم تار» میمانی. «به سر زلف یار میمانی».

آه اگر باید/ زندگانی را بخون خویش رنگ آرزو بخشید... (تاسیان: ۹۷)

«به زندگانی» با خون خویش رنگ آرزو بخشید.

آن قدر می بده، ای ساقی مَه روی! مرا که به پروین برسد نعره مَسْتانَه من
(نخستین نغمه‌ها: ۳۲)

ای ساقی مَه روی! آن قدر «به من» می بده.

۳ - استفاده از افعال به شیوه کهن

الف - با سکون حرف دوم: عبارتی با الگوی هجایی زیر صامت + مصوت + صامت +
صامت +.... تعداد این نوع افعال در «نخستین نغمه‌ها» و «سیاه مشق» و «تاسیان» بترتیب
(۲۱، ۲۷ و ۱۴) موردست.

گل می‌رود از دستم، بلبل ز چه خاموشی؟ وقتست که دل زین غم، بخراشی و بخروشی
(سیاه مشق: ۲۴)

بشکب و منال، ای شباهنگ! / انده مَفْزَا بر این دل تَنگ / بگذار به دَرْد خود بگریم / در خون
دلَم فرو مَزَن چنگ (تاسیان: ۱۲)

زین خاطر پُرشَرار بره‌انم زین دیده خون‌فشان خلاصم گُن
(نخستین نغمه‌ها: ۴۴)

ب - آمدن در معنای فعل اسنادی: گاهی نیز سایه، «آمدن» را در معنی اسنادی آن بکار
گرفته و در سروده‌های خود آورده است:

دیگر به سرم هوای جانان نیست سیر آمده‌ام زجان خلاصم کن
(نخستین نغمه‌ها: ۴۴)

که «آمده‌ام» در معنی «شده‌ام» بکار رفته؛ یعنی، «از جان سیر شده‌ام».
سربه سنگی می‌زدم فریادخوان پاسخم آمد، شکست استخوان
(سیاه مشق: ۳۰۵)

«شکست استخوان پاسخ من شد.»

علاوه بر اینها، موارد دیگری نیز در کاربرد افعال وجود دارد که کلام سایه را هرچه بیشتر
سنتی میکند. مثل استفاده از (برکردن چراغ به معنی روشن کردن چراغ)
آتش‌رخساره روشن گُن شبی، ای برق چشم! تا چراغی برکنم در سایه خاموش خویش
(سیاه مشق: ۱۰۸)

و نیز افزودن (ن) بعد از جزء پیشین «می» به افعال مثل موارد زیر در «نخستین نغمه‌ها»:
می‌نتوانم، می‌تروی (۱۶)، می‌نشیدی (۴۷)، می‌نیدیشد (۶۵)، می‌نشود (۷۷) و نیز آوردن
چند ساکن پشت سرهم - باز هم در همین اثر - مثل: بگویمش^{۳۳} و (۳۹) و ببینمت^{۵۸}.

تکرار:

یکی از رایجترین کاربردها در آثار سایه، «تکرار» است. این ویژگی در سطح آوا و واژه و
نحو صورت میگیرد و باعث ایجاد توازن میشود که از فرایندهای قاعده‌افزایی است و نوعی
تشخص در زبان سایه ایجاد میکند. تشخص «از دو طریق قاعده‌افزایی *extra regularity*
() و هنجارگریزی (*deviation*) صورت میگیرد. هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم
بر زبانت؛ اما قاعده‌افزایی بر خلاف آن، اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار بشمار

می‌رود.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۴۹) در ذیل فقط تکرار واژگانی اشعار سایه را که خود بشیوه‌های متعدّد آمده است، برمی‌شمیریم:

الف - تکرار بصورت ردیف آغازین:

این نوع ردیف تکرار واژه یا واژه‌ها در آغاز مصراع یا ابیات است که در اشعار نو، جلوه بیشتری دارد و باعث تداعی مطلب و برجستگی معنا میشود. سایه در همه اشعار خود چه سنتی و چه نو از این مهم بهره برده است و ردیفهای آغازینی که او در ابتدای مصراعها به کار برده، بالغ بر (۲۴۶) موردست. علاوه بر اینها فقط (۱۴۶) مرتبه از «واو» در ابتدای ابیات استفاده کرده است.

آن شبها، آن شبها، آن شبها/ آن شبهای ظلمت وحشت‌زا/ آن شبهای کابوس/ آن شبهای بیداد/ آن شبهای ایمان/ آن شبهای فریاد/ آن شبهای طاقت و بیداری (تاسیان: ۱۵۸)

چگونه خوار گذاری مرا که جان عزیزمی؟ چگونه پیر پسندی مرا که بخت جوانی؟
(سیاه مشق: ۴۲)

من و این دیده بیدار، تو و این خواب خوشی من و این ناله جانسوز، تو و گوش گری
(نخستین نغمه‌ها: ۵۸)

ب - تکرار قافیه در مطلع و مقطع:

در باره صنعت «ردّ القافیه» گفته‌اند: «قافیه مصراع اوّل مطلع قصیده یا غزل را در آخر بیت دوم تکرار کنند، بطوری که موجب حسن کلام شود.» (همایی، ۱۳۷۰: ۷۲)؛ اما سایه، تکرار قافیه را عیب نمیداند و گاهی آن را در مقاطع غزلیات خود بکار میبرد.

با این دل ماتمزده آواز چه سازم! بشکسته نی‌ام، بی لب دمساز چه سازم؟
ساز غزل سایه به دامن تو خوش بود، دور از تو، من دل شده، آواز چه سازم؟
(سیاه مشق: ۱۹ و ۲۰)

این قدر، ای جان! گر آزارم نمیکردی چه میشد؟ وین ستمها بردل زارم نمیکردی چه میشد؟
رفتی و باز آمدی، ای جان! به پیش سایه خود گر هم اوّل روز آزارم نمی کردی، چه میشد؟
(نخستین نغمه‌ها: ۳)

ج - تکرار مطلع در مقطع با تغییر:

گاهی در صد بالایی از واژه‌های مطلع در مقطع غزل ذکر میشود و این امر باعث میشود تا در پایان غزل، نگاهی دوباره به آغاز داشته باشیم و دغدغه شاعر را براحتی حس کنیم.

ای فرستاده سلامم! به سلامت باشی / غم آن نیست که قادر به غرامت باشی...
ای هرگز نکند سایه، فراموش تو را / یاد کردی به سلامم! به سلامت باشی
(سپاه مشق: ۳۳ و ۳۴)

هرکسی از یار من پیغام می‌آرد به من / تازه زخمی بر دل ناکام می‌آرد به من...
هر نفس از بهر تازه کردنِ داغم بین / سایه باد صبح از او پیغام می‌آرد به من
(نخستین نغمه‌ها: ۵۰)

د - تکرار مطلع در مقطع بدون تغییر:

این کاربرد گذشته از این که باعث تداعی مطلب میشود، از محاسن و آرایه‌های سخن نیز بشمار میرود و صنعت «ردُّ المَطَّلَع» نام میگیرد. چنانکه همایی میگوید: «گاه باشد که مصراع اوّل یا دوم مطلع، چندان زیبا و مناسب اتفاق افتاده باشد که اگر آن را در مقطع تکرار کنند، بر حسن کلام بیفزاید و سخن، دارای حسن ختام گردد. این عمل را در بدیع «ردُّ المَطَّلَع» گویند.» (همایی، ۱۳۷۰: ۷۲)

ای دوست! شاد باش که شادی، سزای توست / این گنج، مزد طاقت رنج‌آزمای توست...
با جانِ سایه گرچه درآمیختی چو غم، / ای دوست! شاد باش که شادی سزای توست
(سپاه مشق: ۱۳۸)

نکته‌ی زان دلبر شیرین‌دهن آر، ای صبا! / راحتی بر دل، روانی در بدن آر، ای صبا!...
گر به گیلانت گذر افتد، خدا را یک نفس / نکته‌ی زان دلبر شیرین‌دهن آر، ای صبا!
(نخستین نغمه‌ها: ۲۲)

ه - تکرار قافیه در بیت دوم:

همانگونه که ذکر شد، این کاربرد باعث ایجاد صنعت «ردُّ القافیه» میشود که در بدیع مطرح‌ست. سایه، (۲۱) بار در آثار خود این صنعت را بکار برده است:

به من ز بوی تو، باد صبا دریغ نکرد
 چو غنچه تنگدلی هرگزش مباد آن گل
 ز آشنا، نفس آشنا دریغ نکرد
 که بوی خوش ز نسیم صبا دریغ نکرد
 (سیاه مشق: ۵۹)

ای دل شوریده من! از چه غمگینی هنوز
 ای دل! اندوه تو را هرگز نیبم آخری
 رفت آن خونخوار سنگین دل، تو خونینی هنوز
 سالها بگذشت از عمر و تو غمگینی هنوز
 (نخستین نغمه‌ها: ۱۴)

و - تکرار پشت سرهم:

این تکرار، بیشتر زمانی بکار می‌رود که حس و حال، مولوی وار بر او حاکمست؛ یعنی، آن نشاط و وجد درونی که بارها در اشعار مولانا دیده‌ایم. در این موارد، سایه کاملاً تابع معنا و موسیقی کلامست و گاهی ممکنست لفظ را فدای معنا کند. مثل مورد زیر از لفظ «موسیقی» بجای «موسیقی» استفاده می‌کند:

می‌شنوم، می‌شنوم، آشناست
 موسیقی چشم تو در گوش من
 (تاسیان: ۴۵)

مژده بده، مژده بده، یار پسندید مرا
 سایه او گشتم و او بُرد به خورشید مرا
 (سیاه مشق: ۱۰۵)

ز - تکرار در طول شعر در جاهای متفاوت:

سایه گاهی در یک بند یا مصراع و گاهی در طول شعر، واژه، جمله و مصراع را تکرار میکند و در ایجاد موسیقی و هماهنگی آن با معنا از تکرار سود می‌برد. درصد این نوع تکرارها در آثار سایه، بسیار زیادست و بیشترین تکرارهای او از این نوعست. او در شعر «ماه و مریم» در تمام ابیات، واژه «مریم» را التزام می‌کند.

رخسار ماه بین که چه زیبا و روشن است!
 خوابیده ماه غم زده بر تخت آسمان
 سیمینه تن نهفته به نیلوفری پَرنند
 رخسار مریم است مه مانده زیر ابر
 دامن مریم است تو گوئی و اشک من
 پیشانی برآمده مریم است ماه؟
 پاکیزه رو چو مریم پاکیزه دامن است!
 بیمار و شرمناک، مگر مریم من است!
 چون مریم سپید که آبیش بر تن است
 کآن زلف تابدار بر آن، سایه افکن است
 مهتاب را که خوشه پروین به دامن است
 یا آن بلور سینه و آن عاج گردن است؟

خود را القا میکند. «میتوان با تغییر جایز در اصول افاعیل عروضی (زحافات) و با افزودن و کاستی پایه‌های افاعیل، یکی از بحور، وزن و آهنگ تازه‌ای بوجود آورد. وزنی که اگرچه از بحر اصلی گرفته شده است، از نظر آهنگ و بیان، حالت عاطفی با آن متفاوت است.» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۲۸)

در هنگام شادی، وزن شعر او چنین است:

(مفتعلن فاع)

مفتعلن فاع

مفتعلن فاع

مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع)

مثل :

«در بگشایید

شمع بیارید

عود بسوزید

پرده به یک سو زیند از رخ مهتاب»

اما در همین قطعه، زمانی که میخواهد تردیدش را بیان کند، وزن را عوض میکند:

(فع لن

مفعول فاعلات فعول)

«شاید

این از غبار راه رسیده»

و سپس دوباره وارد وزن قبلی میشود:

(فاعلات مفتعلن مفتعلن فع)

«آن سفری هم‌نشین گم شده باشد»

اگر بخواهیم زحافات عروضی را در غزلیات سایه در نظر بگیریم، آماری که در وزن غزلیات او میتوان ارائه داد، بالغ بر (۶۰) وزن است و این در حالیست که خانلری و السول ساتن (Sutton Elwell) ایران‌شناس انگلیسی (۱۹۴۸-۱۹۱۲) اوزان غزل را به ترتیب (۲۰) و (۲۷) وزن شمرده‌اند. هرچند سایه، اوزان جدید در غزل دارد، «هرگز به این مقوله بعنوان

یک منجی برای رهانیدن غزل از بند تکرار و خمود نگاه نکرده است. با وجود این ابداعات و ابتکارات سایه در زمینه وزن، کم تعداد است؛ اما توفیق او، چشمگیر و قابل توجه است.» (عظیمی، ۱۳۸۶: ۳۶)

بکارگیری تعابیر رایج امروزی

سایه از تعابیر و اصطلاحات رایج در دنیای امروز بهره میبرد و علیرغم زبان فاخر و کلاسیک، تعابیری را که رنگ و بوی عامیانه دارد، بکار میگیرد. این تعابیر، شکل‌های متعدّد دارد از قبیل:

۱ - آوردن ضمیر پیوسته بعد از مصوت بلند بدون «ی» میانجی

معمولاً کلماتی که به مصوت «ا» و «و» ختم میشوند، در صورت اضافه شدن به کلمه بعد از خود یک «ی» میانجی میگیرند که در نوشته‌های معیار از آن استفاده میشود؛ ولی در گفتار محاوره‌ای و عامیانه برای سهولت تلفظ، «ی» میانجی حذف میشود. در مورد ضمیرهای شخصی پیوسته و حرف میانجی «ی» چنین گفته‌اند: «اگر پیش از این ضمیرها، واژه‌های پایان به مصوت بجز مصوت (-) بیاید، در پیوندگاه آنها میانجی بکار میرود: «کتابهایم، کتابهایشان، آبرویتان»؛ اما اگر (ه = e) بیاید، مصوت (-) از سه ضمیر جمع حذف میگردد: «خانه‌مان، خانه‌تان، خانه‌شان» و صورتهای «خانه‌مان، خانه‌تان، خانه‌شان» را فارسی‌زبانان به کار نمیبرند. این صورتهای، ساختگی و تجویزیست و غلط.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۱۰۳) سایه برای ایجاد صمیمیت و برای نزدیک کردن شعر خود به ذهن عوام از این کاربردهای سهل گفتاری استفاده میکند. مثل «گیسوم» بجای «گیسومیم»:

ندانمت که چو این ماجرا تمام کنی از این سرای کهن، راهی کجام کنی
در این جهانِ غریب از آن رها کردی که با هزار غم و درد آشنام کنی
(سیاه مشق: ۲۴۷)

در این غزل نه بیتی، تمام قافیه‌ها، همین شکل را دارند که عبارتند از: بی‌نوام، جدام، جهان‌نمام، بی‌وفام، غزل‌سرام.

درآی از درم، ای جان! دمی به لطف و وفا که جان به پاتِ فشانم که به ز جان منی
(نخستین نغمه‌ها: ۶)

رویش ز تابِ باده، پُرخوی بود گیسوش پیچ و تابِ دیگر داشت
(همان: ۵۵)

گویندم از کسی که تو را کم نیست پس از چه روت یک دم خرم نیست
(همان: ۶۳)

که در رگهام جای خون روان است / سیه داروی زهر آگین اندوه (تاسیان: ۵۵)
غم هامان سنگین است / دل هامان خونین است / از سر تا پامان خون می بارد (همان: ۱۵۵)

۲ - تلفظهای عامیانه:

تلفظها و کاربردهای عامیانه سایه از چند جهت قابل ملاحظه است، ایشان گاهی واژه های عوامانه را عینا بکار میبرند گاهی از کنایات رایج گفتاری بهره میگیرند و زمانی با اخلاص و صمیمیت در کلام، خود را بمخاطب نزدیک میکنند.

رقص خوش پیچ و تاب پرچمها / زیر پرواز کفتران سپید (تاسیان: ۷۱)

در دل هر نگاه، هر آواز / توی هر بوسه هر لبخند / بسرائیم / مهرگان خوش باد (همان: ۷۲)

که با هزار بار بارش شبانه روز / دل تو وا نمی شود (همان: ۱۸۶)

دل بر گذر قافله، لاله و گل داشت این دشت که پامال سوارانِ خزان است
(سیاه مشق: ۱۷۳)

کجا شد بال پروازت کجا شد سفید خوشگلم پایت که بسته است
(همان: ۳۳۶)

استفاده از کنایات امروزی:

هرچند کنایات کهنه و نو، توأمان در آثار سایه یافت میشود، یکی رازهای امروزی بودن شعر او، حلّ زیبای کنایات رایج و عادی مردم کوچه و بازارست که ایشان براحتی در ترکیب کلام خود - که بی شباهت به شعر سده هفتم تا نهم نیست - بکار میبرند.
آب از سر گذشتن:

دریای لطف بودی و من مانده با سَراب دل آنگهت شناخت که آب از سَرَم گذشت
(سیاه مشق: ۳۰)

اگرچه آب غم گذشته از سَرَم به سینه دارم آتشِ ولایِ تو
(نخستین نغمه‌ها: ۷۵)

میانه خوش با کسی نداشتن و کنار آمدن با کسی:

طرب میانه خوش نیست با منش خوشا غم تو که با ما کنار می‌آید
(سیاه مشق: ۳۹)

یک دل نه صد دل عاشق شدن:

آینه در عشق‌بازی، صادق است آینه، یک دل نه صد دل، عاشق است
(همان: ۳۰)

شور زدن دل:

از چینِ ابروی تو، دلم شور می‌زند کاین تیغ کج به خون که دارد اشاره‌ای
(همان: ۲۰۱)

داستانی تازه سر کردن، سرا پا گوش بودن:

غم، داستانی تازه سر کرده است اینجا سراپا گوش باید بود
(تاسیان: ۱۹۵)

نیز از این قبیل است، مثالهای دیگر در «سیاه مشق»:

دود بچشم رفتن (۵۶)، حرف در گوشی (۶۹)، چنگی بدل نزدن (۸۶ و ۲۳۳)، پر زدن دل (۱۳۰)، حق بدست کسی بودن (۱۴۱)، به هفت آسمان ستاره ای نداشتن (۲۰۰ و ۱۴۲)، گرمی بازار (۱۴۵)، از چشم انداختن (۱۴۵)، بو بردن (۱۴۷)، آب پاکی ریختن (۱۳۵)، بحساب کسی رسیدن (۱۵۹)، چانه گرم شدن (۱۶۹)، دست بسرکسی کشیدن (۱۸۴)، آب رفته به جو باز نیامدن (۲۲۶)، گناه کسی را بگردن گرفتن (۲۲۸)، سیاه کردن کسی (۱۳۳)، فرصت از دست رفتن (۲۴۱) و همچنین در «تاسیان»: دست دوستی دادن (۱۴۱)، هوش از سرپردن (۳۴) و در «نخستین نغمه‌ها»: برخ کشیدن (۵۷)، پناه بردن بخدا از دست کسی (۶۴)

۳ - تعابیر صمیمی:

در این مورد سایه با بهم زدن ارکان جمله، استفاده از اصطلاحات و کنایات رایج، افزودن‌ها و کاهش‌های واژه‌ای بر صمیمیت کلام خود می‌افزاید. بعنوان مثال وقتی می‌گوید: دلم یک دقیقه خرم نیست (نخستین نغمه‌ها: ۴۸) افزودن «یک دقیقه» در میان کلام، اخلاص او را پدیدار میکند:

دل چون توان بریدن از او، مشکل است این آهن که نیست، جان من! آخر دل است این
(سیاه مشق: ۴۵)

در عبارت فوق علاوه بر لفظ «جان من» برهم زدن نحو جمله، آوردن لفظ «این» بعنوان نهاد در پایان، «آهن» به عنوان مُسند در آغاز و آوردن حرف ربط «که» بعد از مُسند، فحوای کلام را به صمیمیت نزدیک کرده است. این عوامل قدرت تلفیقی و ترکیبی شاعرانمایان میکند. جدایی، کار دشمن بود ورنه، ای برادر جان! من از جان یاورت بودم تو پشتیبان من بودی
(همان: ۱۶۸)

عبارت «ای برادر جان» باعث صمیمیت و نزدیکی کلام سایه بمردم شده است.
جدایی از زن و فرزند، سایه جان! سهل است تو را ز خویش جدا میکنند، درد، این جاست
(همان: ۲۵۰)

یکی از بدعتهای سایه، آوردن تخلص خود با لفظ «جان» است که یکدلی شاعر با وجدان خود را تداعی میکند و حدیث نفسی با اخلاص را نشان میدهد.
دل تنگ چیزی بودن:

خانه دل تنگ غروبی خفه بود مثل امروز که تنگ است دلم
(تاسیان: ۱۸۹)

در لذتی هست که در نیست
که در یک جو محبت، لذتی هست که در یک خرمن لعل و گهر نیست
(نخستین نغمه‌ها: ۳۷)

و نیز از این قبیل است در «سیاه مشق»:

ناقابل است (۴۶) ولی تو کجا گوش می‌کنی (۸۱) باد گرفت (به جای وزید) (۹۴) سایه جان (۱۲۳ و ۱۷۹) کیوتر جان (۱۶۸) صد بار مرا میپزی و میچشی (۱۸۴) ببند پنجره را باد سرد می‌آید (۲۴۹) آن سوی دیوار ماند (۲۵۰) هرچه بخواهی هنوز ارزانی (۲۵۱) چه دلی داشت خدایا (۲۵۷) کنار سفره نان و پنیر تو را (۱۷۰) گل از گل شکفت (۲۹۸) بد آوردی (۳۲۵) از بس (۴۸)

در «تاسیان»: بگور میبرم و خاک میکنم (۳۲) چه خواهد آمد بر سر ما (۱۲۶) و در «نخستین نغمه‌ها»: یکه و طاق (۵۳) بی آن که خود بداند یا بخواهد (۵۴)

شاخصه‌های فکری:

ساختار و شکل اثر ادبی، متأثر از دنیای ذهنی صاحب اثرست. بهمین دلیل در مطالعات جدید بظاهر اثر اهمیت میدهند و اندیشه را از لابلای آن جستجو میکنند و در سبک‌شناسی نیز چنین است. «هر موضوع و فکری، شکل و قالبی برای تعبیر، لازم دارد خوانندگان یک اثر ادبی از روی مطالعه و آشنایی با شکل اثر، معنی را که منظور گوینده است درمی‌یابند. فکر در قالب جمله، مستتر است و جداگانه بیان نمیشود.» (بهار، ۱۳۸۱: ۱۷)

سایه در آثار شعری خود، (۳۳۰۷) مرتبه از لفظ «من و ما» استفاده کرده است. اگر بخواهیم «من» موجود در اشعار او را دسته‌بندی کنیم، سه وجه متفاوت بدست می‌آید: «من فردی»، «من عارفانه یا حکیمانه و بشری» و «من اجتماعی» که پررنگ‌تر از بقیه میدرخشد.

من فردی:

آنچه باعث شده تا من فردی ابتهاج کمرنگ باشد، موارد ذیل است:

۱- معشوق در اشعار او، کلی است؛ بطریقی که میتوانیم کل معشوقان عالم را معادل آن قرار دهیم: مهی که مزد وفای مرا جفا دانست دلم هر آنچه جفا دید از آن وفا دانست
(سیاه مشق: ۷۷)

ما قصه دل جز به بر یار نبردیم وز یار شکایت سوی اغیار نبردیم
(همان: ۱۴۴)

از این کمند بلند بگردن من ببند/ بکش بهر سو مرا چوشیر سر در کمند/ بناز بر من بتاب
بغمزه کارم بساز/ بناله بر من برقص بگریه بر من بخند (تاسیان: ۳۳)
نگارم آمد و از روی خود نقاب انداخت ز ناز گیسوی مشکین به پیچ وتاب انداخت
(نخستین نغمه‌ها: ۲۴)

۲- به حوادث شخصی بسیار کم اشاره کرده است و اگر کسی، پیشینه ذهنی از زندگی او
نداشته باشد، متوجه شخصی بودن آن نمیشود و دانستن این مطلب هم مانع از آن نیست که
معنای عام برای آن در نظر بگیریم.
خطاب به همسر:

به ناز و نعمت باغ بهشت هم ندهم کنار سفره نان و پنیر و چای تو را
(سیاه مشق: ۱۶۱)

درباره فرزند:

زهی پسند! کماندار فتنه کز بُن تیر نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت
(همان: ۸۸)

به شهریار:

با من بی کس تنها شده یارا تو بمان همه رفتند از این خانه خدارا تو بمان
(همان: ۸۳)

در باره زندانی شدن:

مدار چشم امید از چراغدار سپهر سیاه گوشه زندان چه جای مهتاب است
(همان: ۱۷۵)

من عرفانی:

ابتهاج، تجربه عرفانی ندارد و جنبه الهی و روحانی در آثار او، تجلی نیافته است؛ اما به
صورت پراکنده از تأملات و دریافتهایی صحبت میکند که نشان از روشن بینی و
حکمت اندیشی او دارد. نام این «من» که در اشعار او گاهی ظهور میکند، «من بشری» است.
شاید تعلق خاطر او به مولانا که - خداوند عالم عرفان است - و شاید تا حدودی حافظ،

دلیل بر این گرایش ذهنی او باشد. چیزی که این ذهنیت را در ما تقویت میکند، بیان این اندیشه‌ها در اوزان خاص مولاناست:

ای عاشقان! ای عاشقان! پیمان‌ها پر خون کنید
وز خون دل، چون لاله‌ها، رخساره‌ها گلگون کنید
(سپاه مشق: ۱۲۸)

نامدگان و رفتگان از دو کرانه جهان
سوی تو می‌روند، هان ای تو نشسته در میان
(همان: ۱۲۴)

آن که به بحر می‌دهد صبر نشستن ابد
شوق سیاحت و سفر هم‌ره رود می‌کند
(همان: ۱۲۱)

من اجتماعی:

سومین «من» موجود در اشعار سایه، «من اجتماعی» است. گفتیم سایه، شاعر عشق و غزلست؛ اما بازوی دیگر شعر او، اجتماع و سیاست است. بنابراین تقریباً در تمامی مجموعه‌هایش، این دو مضمون را شاهدیم. توبه او از تغزل و عاشقانه‌ها نیز او را از (رمانتیسیم) جدا نمی‌کند، بطوری که در «شبگیر»، او را رمانتیک اجتماعی می‌یابیم. آنچه جنبه رمانتیک را نیرو میبخشد، بی‌شک عاطفه است. نیروی عاطفی سایه به اجتماعات او غنا میبخشد. حسین‌پور درباره رمانتیسیم اجتماعی می‌گوید: «اینگونه اشعار، بهره چندانی از ژرف‌اندیشی و خردورزی ندارند؛ یعنی، عنصر اندیشه در آنها کم‌رنگ و یا بی‌رنگست و تنها عاطفه در آنها، مجال ظهور و بروز یافته است.» (حسین‌پور ۱۳۸۴: ۱۷۵) مثل این قطعه از سایه:

و نمی‌خواهم که بگشایم / گالی / ملکه رویاها / دروازه‌های شعرم را / جز بروی یک رفیق / و اینک فریاد برمی‌دارم / بیابید / تنهای برهنه / که بوسه‌های سیاه تازیانه / پیراهنتان بود (شبگیر: ۳۷)
نکته قابل ملاحظه‌ای که در اجتماعات سایه وجود دارد، محافظه‌کاری اوست. چیزی که او را از حافظ متمایز میکند. او اعتراض میکند؛ اما صدای اعتراض آمیزش را در حدیث نفس‌هایش می‌شنویم. «شعر ابتهاج خاصه شعری که از درون مایه سیاسی - اجتماعی برخوردارست، در پرهیز مدام از گفتمان با قدرت سیاسی بسر می‌برد و از سوی دیگر ارائه نمیدهد. بدین ترتیب ابتهاج شاعر، مبدع نگاهی عقلانی به زمانه و فرصت شاعرانه زیستن

در تجربه‌هائیت که پای بسیاری از شاعران در مسیر آن لغزیده است.» (شاهرخ تندرو، ۱۳۸۵: ۱۱) بعنوان نمونه در غزل «درد»، اعتراض او را در برابر ناملایمات و امید و بیداریش را ملاحظه میکنیم و می‌بینیم که جانب احتیاط رعایت شده تا به گروه و فرد خاصی برنخورد:

میان این همه نامردمی و نامردی نشسته در غم مردم هنوز مرد اینجاست...
 به روزگار شبی بی‌سحر نخواهد ماند چو چشم‌باز کنی، صبح شب‌نورد اینجاست
 (سیاه مشق: ۲۵۰)

آنچه در چهره «من اجتماعی» سایه، نمود می‌یابد، عبارتند از: امید به آینده و افتخار به مرام و عقیده، اشاره به ظلم و فتنه، توجه به آزادی، توجه به وفاداری، پناه بردن به خود و فرو رفتن در هاله‌ی تنهایی. همه‌ی موارد ذکرشده، نشان از درونمایه‌ی سیاسی - اجتماعی شعر سایه دارد که مدام ارائه می‌شود؛ اما آنچه ارائه نمی‌شود، نام فرد، گروه یا مخاطب خاص است. شاعر خود را از گزند حادثه دور نگاه می‌دارد.

نتیجه:

سایه به سنت، بسیار پایبندست و بهمین دلیل، زبان شعر او کهنه است. آنچه کهنگی زبان او را تشدید میکند، استفاده از ضمائر در نقشهای متعدد، استفاده «را» در معانی مختلف، بکارگیری از افعال بشیوه‌های سنتی و ... است. از جهتی تعبیر خاص امروزی و تلفیق زیبا، شعر او را از گذشته متمایز میکند. این تعبیر امروزی بروشهای خاص در آثار او تلفیق شده است. موسیقی شعر نیز در میان آثار سایه قابل ملاحظه است. در این میان، موسیقی بیرونی (وزن) و تکرار قافیه - که موسیقی کناری و در موارد دیگر موسیقی درونی می‌آفریند - در شعر او، اهمیت دارد. دو فکر اجتماع و عشق، اجزای لاینفک شعر ابتهاج است؛ اما «من اجتماعی» این شاعر، پررنگ‌ترین وجه اجتماعی اوست که با قدرت عاطفی بالا مطرح میشود. فردیت در کلام سایه، کمرنگ است. و این عامل دلایل خاص خود را دارد و گاهگاهی چهره‌ی بشری و عارفانه او در اشعارش جلوه میکند، اگرچه اندیشه سایه محافظه‌کاری را رها نمیکند اما همگام با زمان پیش میرود.

فهرست منابع :

- ۱ - ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۵)، تاسیان، تهران : نشر کارنامه.
- ۲ - _____ (آذر ۱۳۳۲)، پاسخ به نظرخواهی، مجله سخن، دوره ۴، ش ۱۲ .
- ۳ - _____ (۱۳۷۸)، سیاه مشق، تهران : نشر کارنامه.
- ۴ - _____ (۱۳۲۵) نخستین نغمه‌ها، تهران : انتشارات جاوید.
- ۵ - _____ (۱۳۷۰)، شبگیر، تهران : انتشارات توس.
- ۶ - بهار، محمد تقی (۱۳۸۱)، سبک‌شناسی تاریخ تطوّر نثر فارسی، ج ۱، تهران : نشر زوار.
- ۷ - حسین پورچافی، علی (۱۳۸۴)، جریان های شعری معاصر فارسی (از کودتا ۱۳۳۲ تا انقلاب ۲۳۵۷)، تهران : امیرکبیر.
- ۸ - دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۸)، سایه روشن شعر نو فارسی، تهران : انتشارات فرهنگ.
- ۹ - روزبه، محمدرضا (۱۳۸۳)، شعر نو فارسی (شرح و تحلیل و تفسیر)، تهران: انتشارات حروفیه.
- ۱۰ - زرقانی، مهدی (۱۳۸۴) چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران : نشر ثالث.
- ۱۱ - شاهرخ تندرو، صالح (۱۳۸۵)، در قلمرو انزوا، (بی جا): ادب نامه شرق، ش ۱۱ .
- ۱۲ - شفیع کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، تهران : نشر آگاه.
- ۱۳ - شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، کلیات سبک‌شناسی، تهران : انتشارات فردوسی .
- ۱۴ - صفوی، کورش (۱۳۸۰)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران : پژو هشگاه هنر و فرهنگ.
- ۱۵ - طباطبائی، میر احمد (فروردین خرداد ۱۳۶۶)، بررسی شعر گیلان، آینده، سال ۱۳، ش ۱.
- ۱۶ - عظیمی، میلاد (۱۳۸۶)، روشن تر از آفتاب مردی، تهران : بخارا، ش ۶۰ .
- ۱۷ - علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران : نشر فردوسی.
- ۱۸ - محمدی، حسنعلی (۱۳۷۵)، شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار، تهران : انتشارات ارغنون
- ۱۹ - همایی، جلال الدین (۱۳۷۰)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران : انتشارات هما.
- ۲۰ - وحیدیان کامیار، تقی، با همکاری غلامرضا، عمرانی (۱۳۸۶)، دستور زبان فارسی ۱، تهران : انتشارات سمت .