Archive of SID

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال سوم – شماره اول – بهار۸۹- شمارهٔ پی‌درپی ۷

تحلیل چند نکتهٔ زبانی و فکری از مشخصّه‌های 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 بشدّت به شاعران کلاسیک، تعلّق خاطر دارد. بگونه‌ای که وقتی اشعار او را میخوانیم، در وهلهٔ نخست، خود را با شعر قرون گذشته مواجه می‌بینیم؛ امّا با یک طراوت و تازگی جدیدتر. و همین «کهنگی» و «تازگی» ناشی از قدرت و نبوغ، تشخّصی در اشعار سایه ایجاد میکند. این کهنگی و تازگی، ناشی از عوامل چندیست که میتوان در حوزهٔ 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 شخصیّت کیست و چگونه میتوان آن را تحلیل کرد؟ بنظر می‌آید که میتوان سه «منِ» 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.

۱ـ اُستادیار دانشگاه مازندران. a.ghanipour@umz.ac.ir
۲- اُستادیار دانشگاه مازندران. mohseni٤٥@yahoo.com
۳ـ دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه:

ابتهاج، شعر را از دوران نوجوانی با غزل آغاز کرد. در اوّلین دفتر شعرش، یک مسمَّط دهخدایی و چند قطعه نیز وجود داشت؛ امّا 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 ـ که بعدها ادامه یافت ـ نبوغِ شاعر را در غزل مَحک میزد. او در آثار بعدی نشان داد که در هر دو قالب سنّتی و نو، حرفی برای گفتن دارد. نکتهٔ قابل ملاحظه در همهٔ این آثار، دو مضمون «عشق و تَغزّل» و «اجتماع» است که کما بیش جلوه میکند. شعر ابتهاج، سخت متأثّر 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 تشخّص زبان اوست. با وجود این شعر او در کهنگی محصور نمیماند و امروزی بودن خود را به مخاطبان معرّفی میکند. تلفیقات زیبا و قدرت عاطفی و استفاده از تعابیر امروزی به شیوه‌های مناسب در کلام او قابل توجّهست. از سوی دیگر، عشق، اجتماع و دغدغه‌های آن از مضامین بارز اشعار سایه است. او هماهنگ با اندیشه به خَلقِ اثر دست میزند. و وزن و واژگان شعرش، تصویری از ذهنیّت او را ارئه میدهند. واژهٔ «من و ما» از پرکاربردترین واژه‌های اوست که در سه دسته «فردی و بشری و اجتماعی» جای میگیرند که بیش از همه، «منِ 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 مشخّصه‌های سبکی، فرصتی بیش از یک مقاله میطلبد. بنابراین ما در این مقاله به تحلیل چند مشخّصهٔ زبانی و فکری او میپردازیم.

با جستجو در آثار «ه. الف . سایه»، ردِّ پای بسیاری از شاعران سنّتی علی‌الخصوص حافظ و سعدی و مولانا را مشاهده میکنیم. این رنگ کلامی به اَشکال متفاوت در زبان، بیان و اندیشهٔ 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 خاصّی دارد. از این جهت، نه تنها او شاعر مُقلِّد محسوب نمیشود؛ بلکه صاحب سبک نیز شناخته میگردد. بسیاری از غزلیّات سایه بگونه‌ای است که

www.SID.ir

Archive of SID

وقتی آنها را میخوانیم بدلیل نحو خاص و تشبیهات و استعارات ـ اغلب رایج و معمولی که در حوزهٔ تشبیهات و استعارات مبتذل جای میگیرند ـ و نیز تعابیری چون شِکوه و شکایت، غم و فراق و ... گمان میبریم که با شاعری در قرون هفتم تا نهم مواجه هستیم؛ در حالی که بدلیل تلفیق مناسب، عاطفهٔ نیرومند و بکارگیری تعابیر امروزی و بیرون دادنِ تصویری بدیع به امروزی بودن شعر او پی میبریم. «نکتهٔ قابل توجّه، توفیق کامل این شاعر در بیان احساس لطیف و تخیّلات شاعرانهٔ خویشست، چرا که در تمام آثارش، این تخیّلات را بخوبی ابلاغ نموده است و خواننده نه تنها از تازگی و انسجام فُرم و محتوایی سایه، احساس لذّت میکند؛ بلکه این لذّت با نوعی احساس وسیع و دریافت اندیشه و قدرت تبلیغ شاعردرافکارخود نیز شدّت میپذیرد.»(محمّدی،۱۳۷۵: ٥٦٣)

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

تو، بهار دلکشیّ، و من چو باغ　　شور و شوق صد جوانه با من است

(سیاه مشق: ۷۱)

و گاهی میگوید:

یاری‌کن،ای نَفَس!که در این گوشهٔ قَفس　　بانگی بر آورم زدل خسته یک نفس

(همان: ۷۳)

با وجود این ، نکتهٔ بارز در میان افکار او، «عشق و اجتماع» است و این دو خصیصه از دل و جان سایه، جدایی‌ناپذیرست. از همان اوّلین اثرش تا جدیدترین مجموعهٔ اشعار او؛ یعنی، «تاسیان»، زبان تغزُّلی و چهرهٔ اجتماعی او آشکارست. هرچند در آثار نوِ او، اجتماعیّات، نمودِ بیشتری دارد، هیچگاه سایه را جدای از هر دوی اینها نمی‌یابیم. «اگر بخواهیم در باغ اشعار ابتهاج، دو درخت بزرگ نشان دهیم، یکی، مضامین عاشقانه است؛ و دیگری، مضامین سیاسی، اجتماعی.» (زرقانی، ۱۳۸٤: ۲۸۱) ابیات زیر شواهدی است که میتواند نکتهٔ مزبور را به اثبات برساند.

تا به کِی بندگی؟ آزاد شدن می‌باید　　چند ویرانگی؟ آباد شدن می‌باید

(نخستین نغمه‌ها: ۲)

www.SID.ir

Archive of SID

ای شمع من! بتاب که دیوانهٔ توأم　　بال و پرم بسوز که پروانهٔ 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»، خمیرمایهٔ وجودی شاعرست. دو بیت دیگر از دوران کهولت سایه می‌آوریم. اولی(خرداد ۱۳٦۵ ه. ش.) با مضمونی عاشقانه و غنایی و دومی (آذر ماه ۱۳۷۷ ه. ش.) با رنگ و بوی اجتماعی:

نیازمند لبت جان بوسه خواه من است　　نگاه کن به نیازی که در نگاه من است
(سیاه مشق: ۱۹٤)

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

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

الف ـ 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 همهٔ آثار سایه ـ چه سنّتی و چه غیر سنتی ـ وجو 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 سنّتی (خصوصاً در غزلهایش) محصورست، و از دیگر سو میکوشد با جریان شتابندهٔ شعر نو همگام باشد. این وضعیّت دوگانه، او را در برزخی خاص قرار داده که هرگز از آن رهایی نیافته و نتوانسته است با گذر از این دو راهی تردید

www.SID.ir

Archive of SID

و تعلل، شجاعانه بسمتی رَوَد که بعـدها شـاملو و فـروغ و سـپهری و... رفتنـد. » (روزبـه: ۱۳۸۳: ۳۳۸)

در شعر سایه، هر دو دست کلمات کهنه و نو وجود دارد؛ امّـا گـرایش او بـه سـنّت باعـث میشود که در بسیاری از موارد او «فلک» را بر «آسمان»، «بزم» را بر «جشن»، «خـزان» را بـر «پاییز» و «گیتی» را بر «دنیا» ترجیح دهد. ایـن عامـل، باعـث میـشود کـه زبـان شـعر او از سلامت کامل برخوردار نباشد؛ امّا برداشت متفاوت از واژه‌ای کهن و آفرینـشی جدیـد، راز تشخّص شعر اوست. «در دست شاعر هنرمند، هیچ تعبیری کهنه و دورافتاده نیست. سایه از همین موضوع بظاهر مبتذل (شمع و گل و پروانه) مضمون بدیع گیرایی در شعر «عشق گـم شده» ساخته است.» (طباطبایی، ۱۳٦٦: ۱۲۹)

در باغ گل شکفت گل تازه امید/ کز چشمهٔ نگاه تو، باران مهر ریخت/ پیچیـد بـوی تـو در باغ جان من/ پروانه شد خیالم و با بوی گل گریخت(تاسیان: ٤۲)

ناگفته نماند که همین کهنگی، عامل تشخّص زبان او میشود و او را صاحب سبک میکنـد . «ساخت نحوی کهنه زبان اگر جانشین ساخت نحـوی معمـولی و روزمـرّه شـود، خـود از عوامل تشخّص زبان است» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۲٤)

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

۱ـ استفاد ه از ضمایر شخصی پیوسته: درصد این ضمایر بسیار زیادسـت. و در نقـشهای متفاوت ظاهر میشود:

الف ـ در نقش متمِّمی که حرف اضافه «برای» در تقدیر دارد:

این ضمایر که ممکن است به «اسم»، «فعل» و «حرف» متّصل شـوند، نقـش مـتمِّم دارنـد و میتوان یک «برای» مقدر بر آنها در نظر گرفت. و با توجّه باینکه «برای» حرف اضافه اسـت، کلمهٔ بعد از آن، نقش متمِّم دارد. این گونه کاربرد در «نخـستین نغمـه‌هـا»، «سـیاه مـشق» و «تاسیان» بترتیب (۲۲ و ۲٦ و ۸) مرتبه بکار رفته است. مثل موارد زیر:

از غم دوست پریشان شده حالم امـشب فرصـت خـواب نباشـد زخیـالم امـشب

(نخستین نغمه‌ها: ۳۱)

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

www.SID.ir

Archive of SID

حیـرتم زد کـه راز ایـن گـل چیـست؟ کـــه چنیـــنم از آن طـــرب باشـــد
(تاسیان: ۱۲)

«م» در «چنینم»؛ یعنی، این چنین از آن برای «من» طرب وجود دارد.

ســـینه بگـــشای چـــو دشـــت اگـرت پرتـو خورشـید حقیقـت بایـد
(همان: ١٦٦)

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

ب ـ در نقش مفعول:

ضمایری که در نقش مفعول قرار میگیرند، از نظـر نحـوی در جـای اصـلی خـود واقـع نمیشوند، همانند «از آن لب شکرینم به بوسه‌ای بنواز» (سیاه مشق: ٦٠) که ملاحظه میـشود، «م» در «شکرینم»، نقش مفعولی دارد و شکل عادی جمله چنین میـشود: «مـن را از آن لـب شکرین با بوسه‌ای بنواز.» این نوع کاربرد نیز در سه اثر «نخستین نغمه‌ها»، «سـیاه مـشق» و «تاسیان» بترتیب (٤٠ و ٤٦ و ٢٤) مرتبه بکار فته است.

مـــی‌بیـــنمش کـــه مـــی‌رود از پیـــشم بـــی‌اعتنـــا بـــه زردی رخـــسارم
(نخستین نغمه‌ها: ٥٤)

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

حُسن و هنر بـه هـیچ ز مـرغ بهـشتی‌ام شَر می‌نیامدت کـه ز چـشمم فکنـده‌ای
(سیاه مشق: ۳۵)

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

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

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

ج ـ در نقش متمِّمی که حرف اضافه «به» در تقدیر دارد:

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

وآن دگـــر گویـــدم کـــه دیـــدم دوش دســـت در دســـت داشـــت بـــا پـــسری
(نخستین نغمه‌ها: ٦)

www.SID.ir

Archive of SID

«م» درگویدم متمِّم است و بعد از«به» حرف اضافه قرار میگیرد؛ یعنی، «به من میگوید»

دگـــرم وعـــدهٔ دیـــدار وفـــایی نکنـــد مگر ای وعده! به دیـدار قیامـت باشـی
(سیاه مشق: ٣٤)

دگر وعدهٔ دیدار «به من» وفا یی نمیکند.

دوست کاندر بر وی گریه انباشته را نتوانی سر داد/ چه توان گفتش (تاسیان: ١٢٨)

چه میتوان «به او» گفت.

د ـ در نقش مضافٌالیهی که پس از مضاف خود واقع نشده است:

در این کاربرد، نحو کلام بهم خورده و مضافٌالیه از مضاف خود جدا شـده و بـا واژه‌ای دیگر همراه شده است. این کاربرد در «نخستین نغمه‌ها»، (١٨) مرتبه؛ در «سیاه مشق»، (٢١) مرتبه و در «تاسیان»، (١٢) مرتبه صورت پذیرفته است.

بـــازم چـــو دیـــده بـــر رُخ اوفتـــد پروانـــه‌وار خـــواهم پَـــر گیـــرم
(نخستین نغمه‌ها: ٥٦)

«م» در «بازم»، مضافٌالیه «دیده» است؛ ولی بعد از مضاف خود نیامده است. صورت عادی جمله این چنین است: «چو بازِ دیدهٔ من بر رُخ او اوفتد.»

هـزار نقـش نـو اَم در ضـمیر مـی‌آیـد تو خواستی که چو سایه، غزل‌سَرام کُنـی
(سیاه مشق: ٢٤٨)

«م» در «نواَم»، مضافٌالیه «ضمیر» است که در جای خود قرار نگرفته است. صـورت عـادی عبارت چنین است. «هزار نقش نو در ضمیر من می‌آید.»

سـیمینه تـن نهفتـه بـه نیلـوفری پرنـد چون مریم سپید که آبـیش بـرتن اسـت
(تاسیان: ٢٩)

«ش»مضافٌالیه «تن»است، نه «آبی» نحو روان جمله چنین است: «چون مریم سپید کـه آبـی بر تنش است.»

٢ ـ استفاده از «را» در معانی مختلف:

الف ـ فکّ اضافه (در پایان ترکیب)

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

www.SID.ir

Archive of SID

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؛ امّا 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 مضافٌ‌الیه هستند و صورت عادی عبارت چنینست: «جان من برقص می‌آید.»

مَپسَند که بیش از این گردد، خاطر افسرده ونژند مرا
(نخستین نغمه‌ها: ۵۷)

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

ب ـ فکّ اضافه (بین مضاف و مضافٌ‌الیه):

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

گل به لبخندو مراگریه‌گرفته است گلو چون دلم تنگ نباشد که پر بازم نیست
(سیاه مشق: ٦۵)

«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.

کاشکی‌ماراچو مردم‌غم‌به‌دل‌هرگز نبود یا اگر غم بود یار غمگساری داشتیم
(نخستین نغمه‌ها: ۳٦)

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

www.SID.ir

Archive of SID

ج ـ حرف اضافه به معنای «برای»:

هرگاه «را» معنای «برای» داشته باشد، با توجّه به اینکه «برای» حرف اضافه است، واژهٔ قبل از آن، نقش متمِّمی بخود میگیرد. این کاربرد در «سیاه مشق»، (۱۵) مرتبه؛ و در «نخستین نغمه‌ها»، (٦) مرتبه و در «تاسیان» فقط یکبار بکار رفته است.

بکن هر آنچه توانی جفا به سایهٔ بیدل مرازعشق‌تو این بس‌که دروفای‌تو 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: ۱۹٤)

«برای دیدار» پیشاپیش جان را از عاشق میخواهد.

انـدوه تـو را هرگـز نبیـنم آخـری سالها بگذشت ازعمروتوغمگینی هنوز
(نخستین نغمه‌ها: ١٤)

«برای اندوه تو» هرگز آخری نمی‌بینم.

د ـ «را» مالکیت:

این «را» بهمراه فعل اسنادی و در معنای «داشتن» استعمال میشود. از این کاربرد، (٦٢) مورد در آثار سایه دیده میشود که فقط (۳) مورد آن در «تاسیان» بهکار فته است.

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

«من و پروانه دیگر بشرح و قصّه 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 زحال پریشان ما خوری‌که توراست هزار قلب پریشان به زیر هر شکنی
(نخستین نغمه‌ها: ٦)

«تو هزار قلب پریشان به زیر هر شکن داری.»

ه ـ «را» قسم:

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

www.SID.ir

Archive of SID

زچشم 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 غمِ بی‌هم‌نَفَسی نَفَسم تا به لَب آمد، نَفَسی باز پس آی
(نخستین نغمه‌ها: ۱۹)

غمِ بی‌هم‌نَفَسی جان من را سوزاند «به خدا قسم میخورم.»

و ـ 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 واژهٔ قبل از «را»، متمِّم است.

صبا! به لرزش تن، سیم تار را مانی به بوی نافه، سَرِ 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 مَی بده، ای ساقیِ مَه‌روی! مرا که به پروین برسد نعرهٔ مَستانهٔ من
(نخستین نغمه‌ها: ۳۲)

ای ساقیِ مَه‌روی! آن قدر «به من» مَی بده.

۳ ـ استفاده از افعال به شیوهٔ کهن

الف ـ با سکون حرف دوم: بعبارتی با الگوی هجایی زیر صامت + مصوت + صامت + صامت +.... تعداد این نوع افعال در «نخستین نغمه‌ها» و «سیاه مشق» و «تاسیان» بترتیب (۲۱، ۲۷ و ۱٤) موردست.

گل میرود از دستم، بلبل ز چه خاموشی؟ وقتست که‌دل‌زین‌غم،بخْراشی‌و بخْروشی
(سیاه مشق: ۲٤)

بشْکیب و منال، ای شباهنگ!/ انده مَفزا بر این دلِ تَنگ/ بگْذار به دَرد خود بگریم/ در خون دلم فرو مَزَن چنگ (تاسیان: ۱۲)

www.SID.ir

Archive of SID

زیـــن خـــاطرِ پُرشَـــرار برْهـــانم زیـن دیـدهٔ خـونفـشان خلاصـم کُـن
(نخستین نغمه‌ها: ٤٤)

ب ـ آمدن در معنای فعل اسنادی: گاهی نیز سایه، «آمدن» را در معنـی اسـنادی آن بکـار گرفته و در سروده‌های خود آورده است:

دیگـر بـه سـرم هـوای جانـان نیـست سـیر آمـده‌ام زجـان خلاصـم کـن
(نخستین نغمه‌ها: ٤٤)

که «آمده‌ام» در معنی «شده‌ام» بکار رفته؛ یعنی، «از جان سیر شده‌ام.»

سـر بـه سـنگی مـی‌زدم فریـادخوان پاسـخم آمـد، شکـست اسـتخوان
(سیاه مشق: ٣٠٥)

«شکست استخوان پاسخ من شد.»

علاوه بر اینها، موارد دیگری نیز در کاربرد افعال وجود دارد که کلام سایه را هرچـه بیـشتر سنتی میکند. مثل استفاده از (برکردن چراغ به معنی روشن کردن چراغ)

آتش‌رخساره روشن کُن‌شبی،ای‌برق چَشم! تا چراغی برکنم در سایهٔ خاموش خـویش
(سیاه مشق: ١٠٨)

و نیز افزودن (ن) بعد از جزء پیشین «می» به افعال مثل موارد زیـر در«نخـستین نغمـه‌هـا»: می‌نتوانم، می‌نَروی (١٦)، می‌نشنیدی (٤٧)، می‌نیندیشد (٦٥)، می‌نـشود (٧٧) و نیـز آوردن چند ساکن پشت سرهم ـ باز هم‌در همین اثر ـ مثل: بگویمْشْ (٣٣) و (٣٩)و ببینمْتْ (٥٨).

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 تشخّص در زبان سایه ایجاد میکند. تشخّص «از دو طریق قاعده‌افزایی extra regularity ( ) و هنجارگریزی (deviation) صورت میگیرد. هنجارگریزی، انحراف از قواعـد حـاکم بر زبانست؛ امّا قاعده‌افزایی بر خلاف آن، اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار بـشمار

www.SID.ir

Archive of SID

میـرود.» (صـفوی، ۱۳۸۰: ۱٤۹) در ذیـل فقـط تکـرار واژگـانی اشـعار سـایه را کـه خـود بشیوه‌های متعدّد آمده است، برمیشمریم:

الف ـ تکرار بصورت ردیف آغازین:

این نوع ردیف تکرار واژه یا واژه‌ها در آغاز مصراع یا ابیاتست که در اشعار نـو، جلـوهٔ بیشتری دارد و باعث تداعی مطلب و برجستگی معنا میشود. سایه در همهٔ اشعار خـود چـه سنّتی و چه نو از این مهم بهره برده است و ردیفهای آغازینی که او در ابتدای مصراعها بـه کار برده، بالغ بر (۲٤٦) موردست. علاوه بر اینها فقـط (۱٤٦) مرتبـه از «واو» در ابتـدای ابیات استفاده کرده است.

آن شبها، آن شبها، آن شبها/ آن شبهای ظلمت وحـشت‌زا/ آن شـبهای کـابوس/ آن شـبهای بیداد/ آن شبهای ایمان/ آن شبهای فریاد/ آن شبهای طاقت و بیداری (تاسیان: ۱۵۸)

چگونه خوار گذاری مرا که جان عزیـزی؟ چگونه پیر پسندی مرا که بخت جـوانی؟
(سیاه مشق: ٤۲)

من و این‌دیدهٔ بیدار،تو واین خواب خوشی من و این نالهٔ جانسوز، تو و گوش کَـری
(نخستین نغمه‌ها: ۵۸)

ب ـ تکرار قافیه در مطلع ومقطع:

در بارهٔ صنعت «ردُّالقافیه» گفته‌اند: «قافیهٔ مصراع اوّل مطلع قصیده یا غزل را در آخر بیت دوم تکرار کنند، بطوری که موجب حسن کلام شود.» (همایی، ۷۲:۱۳۷۰)؛ امّا سایه، تکـرار قافیه را عیب نمیداند و گاهی آن را در مقاطع غزلیّات خود بکار میبرد.

بـا ایـن دل مـاتمزده آواز چـه سـازم! بشکسته نی‌ام، بی‌لبِ دَمساز چـه سـازم؟
ساز غزلِ سایه بـه دامـان تـو خـوش بـود، دور از تو، منِ دل‌شده، آواز چـه سـازم؟
(سیاه مشق: ۱۹ و ۲۰)

این قدر،ای جان!گر آزارم نمیکردی‌چه میـشد؟ وین ستمها بردل زارم نمیکردی چه میـشد؟
رفتی و بازآمدی، ای جان! به پیش سـایه خـود گر هم اوّل روز آزارم نمی‌کردی،چه میشد؟
(نخستین نغمه‌ها: ۳)

www.SID.ir

Archive of SID

ج ـ تکرار مطلع در مقطع با تغییر:

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

ای فرستاده سلامم! به سلامت باشی... غمم آن نیست‌که قادر به غرامت باشی...
ای هرگز نکند سایه، فراموش تو را یاد کردی به سلامم! به سلامت باشی
(سیاه مشق: ۳۳ و٣٤)

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

د ـ 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 «رَدُّ المطلع» نام میگیرد. چنانکه همایی میگوید: «گاه باشد که مصراع اوّل یا دوم مطلع، چندان زیبا و مناسب اتّفاق 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 «رَدُّ المطلع» گویند.» (همایی، ۱۳۷۰: ۷۲)

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

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

ه ـ 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:

www.SID.ir

Archive of SID

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

ای دل شوریدهٔ من! از چه غمگینی هنوز رفت آن خونخوارسنگین‌دل،توخونینی هنوز
ای دل! اندوه تو را هرگز نبینم آخری سالها بگذشت از عمر و تو غمگینی هنوز
(نخستین نغمه‌ها: ۱۴)

و ـ تکرار پشت سرهم:

این تکرار، بیشتر زمانی بکار میرود که حس و حال، مولوی‌وار 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 «موسقی» بجای «موسیقی» استفاده میکند:

می‌شنوم، می‌شنوم، آشناست موسقیِ چشمِ تو در گوش من
(تاسیان: ۴۵)

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

ز ـ 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 ! پاکیزه رو چو مریمِ پاکیزه دامن است!
خوابیده ماهِ غم زده بر تختِ آسمان بیمار و شَرمناک ، مگر مریمِ من است!
سیمینه تَن نهفته به نیلوفری پَرند چون مریمِ سپید که آبیش بر تَن است
رخسار مریم است مَه مانده زیر ابر کآن زلفِ تابدار بر آن ، سایه افکن است
دامانِ مریم است تو گوئی و اشکِ من مهتاب را که خوشهٔ پروین به دامن است
پیشانی برآمده مریم است ماه؟ یا آن بلور سینه و آن عاجِ گردن است؟

www.SID.ir

Archive of SID

رخسار مریم است و به پاکی و روشنی آیینهٔ جمال نمای دلِ من است
(تاسیان:۲۹)

یا در جای دیگر از عبارتهای بلند استفاده میکند، مانند:
دیدم و می‌آمد از مقابل من دوش/ خنده تلخی نهاده بر لب پرنوش/ غمزده چو ماهتاب آخر پاییز/ دوخته بر روی من نگاه غم‌انگیز/.../ دیدم و می‌آمد از مقابل من دوش/ خندهٔ تلخی نهاده بر لب پرنوش/.../ غمزده چو ماهتاب آخر پاییز/ دوخته بر روی من نگاه غم‌انگیز/ (تاسیان: ٢٤ ـ ٢٢)

و ـ تکرار در شناسه:

کاربرد افعال در شعر سایه، بسیار قابل توجّهست. فقط از نگاه به ردیفهای اشعار او میتوان «فعل‌گرایی» او را حدس زد. آثار او (۹۱) ردیف فعلی و (۲۹) ردیف جمله‌ای دارد. در حالی که ردیفهای اسمی او فقط (۱۸) موردست. علی‌پور میگوید: «هنگامی که تکرار در حوزهٔ فعل، اتّفاق بیفتد، اهمّیّت زیباشناختی آن بیشتر رخ می‌نماید؛ زیرا در یک ساختار کلامی، این فعلست که بار اصلی القای معنا و احساس را بر دوش می‌کشد.»(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹)
اگر به بیت زیر توجّه کنیم، تمام ساختار این بیت، یک «جملهٔ مرکّب» است که میتوان آنرا به «جملهٔ وابسته» و «جملهٔ هسته» تقسیم نمود:

میسوزم و میخندم، خشنودم و خرسندم تا سوختنم‌چون شمع‌میخواهی‌ومیکوشی
هسته وابسته (سیاه مشق: ٢٤)

وزن (موسیقی بیرونی):

ویژگی دیگر شعر ابتهاج، وزنست. او، اوزان رایج را برای شعر کافی میداند و در نظرسنجی دربارهٔ شعر میگوید: «اوزان شعر فارسی بقدر کفایت تنوّع دارد و ضرورتی به تغییر نمی‌بینم.» (ابتهاج، ۱۳۳۲: ۹۷۲) با وجود این ، او یکی از مبدعان وزن جدید در غزلست و در اوزانی نادر نیز طبع‌آزمایی میکند. اوزان سایه، هماهنگ با اندیشهٔ اوست. گویا وزن برای او، پیامی از شادی یا غم دارد. او با گسترش یا کاهش زحافات توان موسیقایی

www.SID.ir

Archive of SID

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، ۱۳٤۸: 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 زنید از رخ مهتاب»

امّا 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 غزلیّات سایه در نظر بگیرم، آماری که در وزن غزلیّات او میتوان ارائه داد، بالغ بر (٦۰) وزن است و این در حالیست که خانلری و الول ساتن (Sutton Elwell ایران‌شناس انگلیسی ۱۹٤۸– ۱۹۱۲) اوزان غزل را به ترتیب (۲۰ و ۲۷)وزن شمرده‌اند. هرچند سایه، اوزان جدید در غزل دارد، «هرگز به این مقوله بعنوان

www.SID.ir

Archive of SID

یک منجی برای رهانیدن غزل از بند تکرار و خمود نگاه نکرده است. با وجود این ابداعات و ابتکارات سایه در زمینهٔ وزن، کم تعداد است؛ امّا توفیق او، چشمگیر و قابل توجّه است.» (عظیمی، ۱۳۸٦: ۳٦)

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 ـ 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 مصوّت بجز مصوّت (ـِ) بیاید، در پیوندگاه آنها میانجی بکار میرود: «کتابهایم، کتابهایشان، آبرویتان»؛ امّا اگر (ه = e) بیاید، مصوت (ـِ) از سه ضمیر جمع حذف میگردد: «خانه‌مان، خانه‌تان، خانه‌شان» و صورتهای «خانهٔمانِ، خانهٔتان، خانهٔشان» را فارسی زبانان به کار نمیبرند. این صورتها، ساختگی و تجویزیست و غلط.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸٦: ۱۰۳) سایه برای ایجاد صمیمیّت و برای نزدیک کردن شعر خود به ذهن عوام از این کاربردهای سهل گفتاری استفاده میکند. مثل «گیسوم» بجای «گیسویم»:

ندانمت که چو این ماجرا تمام کنی — از این سرای کهن، راهی کجام کنی
در این جهانِ غریبم از آن رها کردی — که با هزار غم و درد آشنام کنی
(سیاه مشق: ۲٤۷)

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

درآی از دَرَم، ای جان! دَمی به لطف و وفا — که جان به پات فشانم که بِهْ ز جان مَنی
(نخستین نغمه‌ها: ٦)

www.SID.ir

Archive of SID

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

گویندم از کسی که تو را کم نیست پس از چه روت یک دم خرم نیست
(همان: ٦۳)

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 ـ تلفظهای عامیانه:

تلفظها وکاربردهای 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/ بسراییم:/ مهرگان خوش باد (همان:۷۲)
که با هزار بار بارش شبانه روز/ دل تو وا نمی‌شود (همان: ۱۸٦)

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: ۳۳٦)

استفاده از کنایات امروزی:

هرچند کنایات کهنه و نو، توأمان در آثار سایه یافت میشود، یکی رازهای امروزی بودن شعر او، حلِّ زیبای کنایات رایج و عادی مردم کوچه و بازارست که ایشان براحتی در ترکیب کلام خود ـ که بی‌شباهت به شعر سدهٔ هفتم تا نهم نیست ـ بکار میبرند.

آب از سر گذشتن:

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

www.SID.ir

Archive of SID

اگرچـــه آب غـــم گذشـــته از سَـــرَم　　بـــه ســـینه دارم آتـــشِ ولایِ تـــو
(نخستین نغمه‌ها: ۷۵)

میانه خوش با کسی نداشتن و کنار آمدن با کسی:

طـرب میانـه خـوش نیـست بـا مـنش　　خوشا غـم تـو کـه بـا مـا کنـار مـی‌آیـد
(سیاه مشق: ۳۹)

یک دل نه صد دل عاشق شدن:

آینـــه در عـــشق‌بـــازی، صـــادق اســـت　　آینه، یـک دل نـه صـد دل، عاشـق اسـت
(همان:۳۰)

شور زدن دل:

از چـینِ ابـروی تـو، دلـم شـور مـی‌زنـد　　کاین تیغ کج بـه خـون کـه دارد اشـاره‌ای
(همان: ۲۰۱)

داستانی تازه سر کردن، سرا پا گوش بودن:

غـــم، داســـتانی تـــازه ســـر کـــرده اســـت　　اینجـــا ســـراپا گـــوش بایـــد بـــود
(تاسیان: ۱۹۵)

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

دود بچشم رفتن (٥٦)، حرف در گوشی (٦٩)، چنگی بـدل نـزدن (٨٦ و٢٣٣)، پـر زدن دل (١٣٠)، حق بدست کسی بودن (١٤١)، به هفت آسـمان سـتاره ای نداشـتن (٢٠٠ و ١٤٢)، گرمی بازار (١٤٥)، از چشم انـداختن (١٤٥)، بـو بـردن (١٤٧)، آب پـاکی ریخـتن (١٣٥)، بحساب کسی رسیدن (١٥٩)، چانه گرم شدن (١٦٩)، دست بسرکـسی کـشیدن (١٨٤)، آب رفته به جو باز نیامدن (٢٢٦)، گناه کسی را بگردن گرفتن (٢٢٨)، سیاه کردن کـسی (١٣٣)، فرصت از دست رفتن (٢٤١) و همچنین در «تاسیان»: دست دوستی دادن (١٤١)، هـوش از سرپریدن (٣٤)و در «نخستین نغمه‌ها»:برخ کشیدن(٥٧)، پناه بردن بخدا از دست‌کسی (٦٤)

www.SID.ir

Archive of SID

۳ ـ تعابیر صمیمی:

در این مورد سایه با بهم زدن ارکان جمله، استفاده از اصطلاحات و کنایات رایج، افزودنها و کاهشهای واژه‌ای بر صمیمیّت کلام خود می‌افزاید. بعنوان مثال وقتی میگوید: دلم یک دقیقه خرّم نیست (نخستین نغمه‌ها: ٤٨) 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! آخِر دل است این
(سیاه مشق: ٤٥)

در عبارت فوق علاوه بر لفظ «جانِ 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 صمیمیّت نزدیک کرده است. این عوامل قدرت تلفیقی و ترکیبی شاعر را نمایان میکند.

جدایی، کار دشمن بود ورنه، ای برادر جان! من از جان یاوَرَت بودم تو پشتیبان من بودی
(همان: ١٦٨)

عبارت «ای برادر جان » باعث صمیمیت و نزدیکی کلام سایه بمردم شده است.

جدایی از زن و فرزند،سایه جان!سَهل است تو را ز خویش جدا میکنند،دَرد، این جاست
(همان: ٢٥٠)

یکی از بدعتهای سایه، آوردن تخلّص خود با لفظ «جان» است که یکدلی شاعر با وجدان خود را تداعی میکند و حدیث نَفسی با اخلاص را نشان میدهد.

دل تنگ چیزی بودن:

خانه دل تنگ غروبی خفه بود مثل امروز که تَنگ است دلم
(تاسیان: ١٨٩)

در .... لذتی هست که در .... نیست

که در یک جو مَحبَّت، لذّتی هست که در یک خَرمن لعل و گهر نیست
(نخستین نغمه‌ها: ٣٧)

و نیز از این قبیل است در « سیاه مشق »:

www.SID.ir

Archive of SID

ناقابل است (٤٦) ولی تو کجا گوش می‌کنی (۸۱) باد گرفت (به جـای وزیـد) (۹٤) سـایه جان (۱۲۳ و ۱۷۹) کبوتر جان (١٦٨) صد بار مرا میپزی و میچشی (١٨٤) ببند پنجره را باد سرد می‌آید (٢٤٩) آن سوی دیوار ماند (۲۵۰) هرچه بخواهی هنوز ارزانی (۲۵۱) چه دلـی داشت خدایا (۲۵۷) کنار سفره نان و پنیر تو را (۱۷۰) گل از گل شکفت (۲۹۸) بـد آوردی (۳۲۵) از بس (٤٨)

در «تاسیان » : بگور میبرم و خاک میکـنم (۳۲) چـه خواهـد آمـد بـر سـر مـا (١٢٦) و در «نخستین نغمه‌ها» : یکه و طاق (۵۳) بی‌آن که خود بداند یا بخواهد (٥٤)

شاخصه‌های فکری:

ساختار و شکل اثر ادبی، متأثّر از دنیای ذهنی صاحب اثرست. بهمین دلیـل در مطالعـات جدید بظاهر اثر اهمّیّت 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 یـک اثر ادبی از روی مطالعه و آشنایی با شکل اثر، معنی را که منظور گوینده است درمـی‌یابنـد. فکر در قالب جمله، مستتر است و جداگانه بیان نمیشود.»(بهار،۱۳۸۱: ۱۷)

سایه در آثار شعری خود، (۳۳۰۷)مرتبه از لفـظ «مـن و مـا» اسـتفاده کـرده اسـت. اگـر 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:

۱ـ معشوق‌دراشعاراو،کلّی است؛بطریقی‌که میتوانیم کل‌معشوقان‌عالم را معادل‌آن قرار دهیم:

مهـی کـه مـزد وفـای مـرا جفـا دانـست دلم هر آنچه جفا دید از آن وفـا دانـست
(سیاه مشق: ۷۷)

مـا قـصه دل جـز بـه بـر یـار نبـردیم وز یـار شـکایت سـوی اغیـار نبـردیم
(همان: ١٤٤)

www.SID.ir

Archive of SID

از این کمند بلند بگردن من ببند/ بکش بهر سو مرا چوشیر سر در کمند/ بناز بر مـن بتـاب بغمزه کارم بساز/ بناله بر من برقص بگریه بر من بخند (تاسیان: ۳۳)

نگارم آمد و از روی خود نقاب انـداخت زنّار گیسوی‌مشکین به پیچ وتاب انداخت
(نخستین نغمه‌ها: ۲٤)

۲ـ به حوادث شخصی بسیار کم اشاره کرده است و اگر کسی، پیـشینهٔ ذهنـی از زنـدگی او نداشته باشد، متوجّه 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 نعمـت بـاغ بهـشت هـم نـدهم کنـار سـفره نـان وپنیـر و چـای تـو را
(سیاه مشق: ۱٦۱)

درباره فرزند:

زهـی پـسند! کمانـدار فتنـه کـز بُـن تیـر نگاه کـرد و دو چـشم مـرا نـشانه گرفـت
(همان: ۸۸)

به شهریار:

با مـن بـی کـس تنهـا شـده یـارا تـو بمـان همه رفتند از این خانه خـدارا تـو بمـان
(همان: ۸۳)

در بارهٔ زندانی شدن:

مـدار چـشم امیـد از چراغـدار سـپهر سیاه گوشهٔ زندان چه جـای مهتـاب اسـت
(همان: ۱۷۵)

من عرفانی:

ابتهاج، تجربهٔ عرفانی ندارد و جنبهٔ الهی و روحانی در آثار او، تجلّی نیافته است؛ امّـا بـه صـورت پراکنـده از تـأمّلات و دریافتهـایی صـحبت میکنـد کـه نـشان از روشـن‌بینـی و حکمت‌اندیشی او دارد. نام این «من» که در اشعار او گاهی ظهور میکند، «من بشری» است. شاید تعلّق خاطر او به مولانا که ـ خداوند عالم عرفان است ـ و شاید تـا حـدودی حـافظ،

www.SID.ir

Archive of SID

دلیل بر این گرایش ذهنی او باشد. چیزی که این ذهنیّت را در ما تقویت میکنـد، بیـان ایـن اندیشه‌ها در اوزان خاص مولاناست:

ای‌عاشقان! ای‌عاشقان! پیمانه هاپرخون کنید وزخون‌دل،چون لاله‌ها،رخساره‌هاگلگون کنید
(سیاه مشق: ۱۲۸)

نامـدگان ورفتگـان از دو کرانـه جهـان سوی تو می‌روند، هان ای تو نشسته در میـان
(همان: ۱۲٤)

آن که به بحر مـی‌دهـد صـبر نشـستن ابـد شـوق سـیاحت وسـفر همـره رود مـی‌کنـد
(همان: ۱۲۱)

من اجتماعی:

سومین «من» موجود در اشعار سایه، «من اجتماعی» است. گفتـیم سـایه، شـاعر عـشق و غزلست؛ امّا بازوی دیگـر شـعر او، اجتمـاع و سیاسـت اسـت. بنـابراین تقریبـاً در تمـامی مجموعه‌هایش، این دو مـضمون را شـاهدیم. توبـهٔ او از تغـزّل و عاشـقانه‌هـا نیـز او را از (رمانتیسم) جدا نمیکند، بطوری که در «شبگیر»، او را رمانتیـک اجتمـاعی مـی‌یـابیم. آنچـه جنبهٔ رمانتیک را نیرو میبخشد، بی‌شک عاطفه است. نیروی عاطفی سایه بـه اجتماعیّـات او غنا میبخشد. حسین‌پور دربارهٔ رمانتیسم اجتماعی میگوید: «اینگونه اشعار، بهـرهٔ چنـدانی از ژرف‌اندیشی و خردورزی ندارند؛ یعنی، عنصر اندیشه در آنها کمرنگ و یـا بـی‌رنگـست و تنها عاطفه در آنها، مجال ظهور و بروز یافته است.» (حسین‌پور ۱۳۸٤: ۱۷۵) مثل این قطعه از سایه :

و نمی‌خواهم که بگشایم/ گالی/ ملکهٔ رویاها/ دروازه‌های شعرم را/ جز بروی یک رفیق/ و اینک فریاد برمی‌دارم/بیایید/تنهای برهنه/که بوسه‌های سیاه تازیانه/پیراهنتان بود(شبگیر: ۳۷)

نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای که در اجتماعیّات سایه وجود دارد، محافظه‌کاری اوست. چیزی که او را از حافظ متمایز میکند. او اعتـراض میکنـد؛ امّـا صـدای اعتـراض‌آمیـزش را در حـدیثِ نَفسهایش میـشنویم. «شـعر ابتهـاج خاصـه شـعری کـه از درون‌مایـهٔ سیاسـی ـ اجتمـاعی برخوردارست، در پرهیز مدام از گفتمان با قدرت سیاسی بسر می‌برد و از سوی دیگر ارائـه نمیدهد. بدین ترتیب ابتهاج شاعر، مبدع نگاهی عقلانی به زمانه و فرصت شاعرانه زیـستن

www.SID.ir

Archive of SID

در تجربه‌هائیست 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 بی‌سَحر نخواهد مانْد 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، توجّه به آزادی، توجّه به وفاداری، پناه بردن به خود و فرو رفتن در هالهٔ تنهایی. همهٔ موارد ذکرشده، نشان از درونمایهٔ سیاسی ـ اجتماعی شعر سایه دارد که مدام ارائه می‌شود؛ امّا آنچه ارائه نمی‌شود، نام فرد، گروه یا مخاطب خاص است. شاعر خود را از گزند حادثه دور نگاه می‌دارد.

نتیجه:

سایه به سنّت، بسیار پایبندست و بهمین دلیل، زبان شعر او کهنه است. آنچه کهنگی زبان او را تشدید میکند، استفاده از ضمایر در نقشهای متعدّد، استفاده «را» در معانی مختلف، بکارگیری از افعال بشیوه‌های سنّتی و ... است. از جهتی تعابیر خاص امروزی و تلفیق زیبا، شعر او را از گذشته متمایز میکند. این تعابیر 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 ـ که موسیقی کناری و در موارد دیگر موسیقی درونی می‌آفریند ـ در شعر او، اهمّیّت دارد. دو فکر اجتماع و عشق، اجزای لاینفک شعر ابتهاج است؛ امّا «من اجتماعی» این شاعر، پررنگ‌ترین وجههٔ اجتماعی اوست که با قدرت عاطفی بالا مطرح میشود. فردیّت در کلام سایه، کمرنگ است. و این عامل دلایل خاص خود را دارد و گاهگاهی چهرهٔ بشری و عارفانه او در اشعارش جلوه میکند ، اگرچه اندیشه سایه محافظه‌کاری را رها نمیکند اما همگام با زمان پیش میرود .

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع :

۱ – ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۵)، *تاسیان، تهران :* نشر کارنامه.

۲ – ـــــــــــ (آذر ۱۳۳۲)،*پاسخ به نظرخواهی*، مجلّهٔ سخن، دورهٔ ٤، ش۱۲ .

۳ – ـــــــــــ (۱۳۷۸)، *سیاه مشق ، تهران :* نشرکارنامه.

٤ – ـــــــــــ (۱۳۲۵) نخستین نغمه‌ها، تهران : انتشارات جاوید.

۵ – ـــــــــــ *(۱۳۷۰)*، *شبگیر*، تهران : انتشارات توس.

٦ – *بهار، محمّد تقی (۱۳۸۱)*، *سبک‌شناسی تاریخ تطوّر نثر فارسی*، ج۱،تهران : نشر زوار.

۷ – حسین پورچافی، علی (۱۳۸٤)، *جریان های شعری معاصر فارسی (از کودتا۱۳۳۲ تا انقلاب ۲۳۵۷)*، تهران : امیرکبیر.

۸ – دستغیب، عبدالعلی (۱۳٤۸)، *سایه روشن شعر نو فارسی، تهران :* انتشارات فرهنگ.

۹ – روزبه، محمّدرضا (۱۳۸۳) ، *شعر نو فارسی(شرح وتحلیل وتفسیر)*،تهران:انتشارات حروفیه.

۱۰ – زرقانی، مهدی (۱۳۸٤) *چشم انداز شعر معاصر ایران*، تهران : نشر ثالث.

۱۱ – شاهرخ تندرو، صالح (۱۳۸۵)، *در قلمرو انزوا*، (بی جا): ادب نامه شرق، ش ۱۱ .

۱۲ – شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران : نشر آگاه.

۱۱۳ – شمیسا، سیروس (۱۳۷۲) ، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران : انتشارات فردوسی .

۱٤ – صفوی، کورش (۱۳۸۰)، *از زبان شناسی به ادبیات، تهران :* پژو هشگاه هنر وفرهنگ.

۱۵ – طباطبائی، میر احمد (فروردین خرداد ۱۳٦٦) ، *بررسی شعر گیلان*،آینده، سال ۱۳، ش۱.

۱٦ – عظیمی، میلاد *(۱۳۸٦)*، *روشن تر از آفتاب مردی*، تهران : بخارا، ش٦۰ .

۱۷ – علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز،تهران :* نشر فردوسی.

۱۸ – محمّدی، حسنعلی (۱۳۷۵)، *شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار*،تهران :انتشارات ارغنون

۱۹ – همایی، جلال الدین (۱۳۷۰)، *فنون بلاغت وصناعات ادبی*، تهران : انتشارات هما.

۲۰ – وحیدیان کامیار، تقی، با همکاری غلامرضا ، عمرانی (۱۳۸٦) ، *دستور زبان فارسی ۱*، تهران : انتشارات سمت .

www.SID.ir