# ناگهان مثلِ عشق!
## (نگاهی به غزل‌های جوادِ زهتاب)

**دکتر مرتضی رشیدی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

*گوشه‌ای در اصفهان* مجموعه شعری از جواد زهتاب است که «دفتر شعر جوان» در بهار و زمستان ۱۳۸۹ دو بار آن را چاپ و منتشر کرده است. این مجموعه ۴۰ غزل دارد که بجز یک غلط تایپی در صفحهٔ ۲۸ (که اتفاقی، اتفاقی خورده است!)، بسیار خوش‌چاپ شده و حتی تقریباً همهٔ نشانه‌های نگارشی و ویرایشی بجا و مناسب آمده است. بدین جهت خواننده از آنچه می‌بیند و می‌خواند مطمئن است و به‌راحتی می‌تواند چشم به تصاویر زیبا بیفکند و دل به نکته‌های رسای غزل‌ها بسپارد.

مضامین عاشقانه و گاه عاشقانهٔ اجتماعی از بن‌مایه‌های اشعار این دفترند. شاعر مشخصاً سبکی کلاسیک و نزدیک به اسلوب شاعران سبک خراسانی دارد و شعرش از ساختی سهلِ ممتنع برخوردار است و به‌روشنی می‌توان شیفتگی او را به شیوهٔ عاشقانه‌سرایی حضرت سعدی مشاهده کرد. این امر، ساخت و پرداختی منسجم و زبانی استوار و سخته به غزل زهتاب بخشیده است. از همین جهت است که ترجیح می‌دهم او را در زمرهٔ غزل‌پردازان جوانی قرار دهم که اگرچه دلبستگی فراوانی به شعر کلاسیک دارد، اما بیشتر انسجام و سختگی و استواری کلام گذشتگان را به وام گرفته است و جز در مواردی انگشت‌شمار که مضامین و تصویرهای گذشته را بازخوانی کرده است، عموماً زبان و فضای شعرش پر است از تازگی و جلوه‌های شاعرانه‌ای که او را از همعصران و همترازانش ممتاز کرده است.

کوتاهی غزل‌ها از جنبه‌های جالب توجه این اثر است که نشان می‌دهد شاعرِ مجموعه تا چه اندازه به ایجاز توجه داشته و پیداست که نمی‌خواسته محتوا را فدای قالب و لفظ کند. در یک کلام جایی که حرفش تمام شده غزل را هم تمام کرده است. در این مجموعه ۳ غزل هفت بیتی؛ ۱۵ غزل شش بیتی؛ ۲۰ غزل پنج بیتی و ۲ غزل چهار بیتی هست که در عین توجه وافر شاعر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و توصیف و مضمون‌پردازی، تقریباً بیشتر آنها ساختی روایی هم دارند و هر یک قصه‌هایی کوتاه در بیان حالات عشق و اندیشه‌اند.

**الف ــ** سلامت زبان آنجاست که کلام به دور از هرگونه ابهام و پیچیدگی باشد، چه در نحو کلام و چه در تصویرپردازی و استفاده از آرایه‌ها؛ چنانکه وقتی شعر می‌گویی کلامت تقریباً مطابق دستور زبان باشد و بی آنکه حذفی بجا یا نابجا در جمله‌ها صورت گرفته باشد، اندیشه‌ات را در کمال سلامت در قالب شعر ریخته باشی. نمونه‌های این چنین شعری در بین غزل‌های زهتاب کم نیست و این یک نمونه از همان سهلِ ممتنع گفتن است؛ بدون آنکه فعل، متقدم یا فاعل متأخر شده باشد:

آیینه که صورتگر حیرانی من شد
گیسوی تو تصویر پریشانی من شد
آن شاخهٔ مریم که به دستان تو گل کرد
فرجام خوش فصل زمستانی من شد... (غزل ۲۶)
تکلیف روزهای مرا روشن آفرید
وقتی از آفتاب برایت تن آفرید
برقی به چشم‌های تو داد و دلی به من
انگار زیر صاعقه‌ای خرمن آفرید... (غزل ۲۸)

گاهی نیز این سادگی در قالب شعری بی‌تصویر است؛ آنجا که بدون استفاده از هیچ آرایه‌ای، یا دستِ کم با کاربرد پوشیده و رندانهٔ آرایه، کلامی روشن و پیامی تازه ارائه می‌دهد و اینجاست که تأثیر کلام شیخ اجل را به وضوح می‌شود در زبان زهتاب دید و شنید:

بین من و تو همیشه تا بود گل بود و گل بود
گفتی اگر یا شنیدی خواندی اگر یا نوشتی... (غزل ۳۳)
چه بی‌قیل و قال و هیاهو چه تنها
من این‌سو چه بی‌کس تو آن‌سو چه تنها
جهان همچنان می‌زند دور باطل
چه با من چه با تو چه با او چه تنها... (غزل ۲)
رفتی از یاد و از یاد رفتم
رفتم از یاد و از یاد رفتی... (غزل ۲۱)

با این حال و اگرچه زهتاب به دلیل پرداختن به مضامین عاشقانه ناچار از تصویرگری و استفاده از آرایه‌های لفظی و معنوی است، هرگز کلامش به تصنّع و تکلّف نمی‌گراید و شعرش در عین آرایه‌مندی ساده و بی‌پیرایه به نظر می‌رسد.

در غزل زیر، از مضمون‌پردازی و بهره‌وری از ادب عامه که بگذریم، در هر چهار بیت پارادوکس هست. در بیت اول «بی‌شک» ایهام دارد و به دو معنیِ: یقیناً و باور آمده است. بیت دوم علاوه بر پارادوکس، تشخیص و استعاره هم دارد. «رنگ» و «باز» در بیت سوم ایهام دارند. در بیت چهارم

هم افزون بر پارادوکس، در هر دو مصراع کنایه هست. به‌علاوه تکرار ردیف بلندِ: «ی‌ست که من می‌شناسمش»، موسیقی کناری بیت را تقویت کرده است. ضمن اینکه هم‌آوایی‌ها و موسیقی درونی ابیات هم قابل تأمل است. مهمتر از همهٔ این نکات نوعی ایهام در ردیف غزل نهفته است که مایلم آن را ایهام قرائت بنامم. یعنی خواننده یک بار با تکیه بر «من» و بار دیگر با تکیه بر «می‌شناسمش»، دو نوع خوانش و قرائت از متن به‌دست می‌دهد. با قرائت نخست یعنی «فقط من می‌شناسمش»؛ با قرائت دوم یعنی «من حتماً و خوب می‌شناسمش»:

تردید باوری‌ست که من می‌شناسمش
بی‌شک پیمبری‌ست که من می‌شناسمش
آتشفشان خفته در آغوش برف‌هاست
شهریور ـ آذری‌ست که من می‌شناسمش
با رنگ صید آمد و صیّادپیشه بود
باز این کبوتری‌ست که من می‌شناسمش
از عود غیر دود نصیبت نمی‌شود
این هیزم تری‌ست که من می‌شناسمش (غزل ۳۲)

**ب ــ** گذشته از زبان خوش‌تراش و سادگی بیانی که زهتاب دارد، رندی و زیرکی و طنزی ویژه در گفتارش دیده می‌شود، که البته میان شاعران خطهٔ سپاهان چیز تازه‌ای نیست؛ با این حال بیان چند نمونه از هنروری‌های صاحب این مجموعه در حوزهٔ بازی‌ها و شگردهای زبانی خالی از لطف نیست. قصدم نشان دادن رندی و تردستی شاعر است در نوع گفتار و لحن؛ چیزی که سبک شخصی وی را معلوم می‌کند. در این ابیات چیزی که گفتنی است، بازی‌های زبانی و بهره‌گیری شاعر از امکانات موجود در واژه‌ها و تعبیرات است؛ به‌گونه‌ای که معمولاً یک واژه یا تعبیر در مرکز کلام قرار می‌گیرد و به‌عنوان واژهٔ اساسی یا مفهوم مرکزی به کلام شعریت می‌بخشد. یعنی شاعر این واژه یا تعبیر را به بازی گرفته و به عنوان یک هنرمند، با آن صنعتگری و به قول حضرت حافظ «با خلق، صنعت» می‌کند. ساختار این‌گونه بیت‌ها یا براساس تقابل است یا تکرار یا ایجاز یا تناسب‌های لفظی و معنوی میان واژه‌ها؛ به‌گونه‌ای که اگر این تقابل یا تناسب حذف شود، بیت یا کلام دیگر شعریتی ندارد. مثلاً در بیت زیر:

در سر هوای زلف تو را داشتم، ولی
کوتاهتر ز دست منت دامن آفرید! (غزل ۲۸)

واژهٔ «کوتاه» در مرکز بیت است و اگر حذف شود، دیگر شعری در کار نخواهد بود. در حقیقت اگر در بیت یک مثلث در نظر بگیرید، کوتاه در رأس آن و کلماتِ دست و دامن، دو طرفِ دیگرِ آن خواهد بود. باز هم این بیت از آن نمونه‌هایی است که پر است از صنعتگری و حتی مضمون‌سازیِ قالبی، اما

چنان ساده و زیبا گفته شده است که خواننده هرگز احساس ملال نمی‌کند و گویی همه چیزش تازه است و این همان نکته‌ای است که در باب رندیِ زبان و طنز و شیطنت جواد زهتاب عرض کردم. در همین بیت: ۱ـ «سر» مجاز دارد؛ ۲ـ «هوا» ایهام دارد؛ ۳ـ «در سر هوای ... داشتن» کنایه دارد؛ ۴ـ «کوتاه» استخدام دارد: برای دست یعنی دستِ کوتاه که کنایه است از بی‌نصیبی و برای دامن یعنی کوتاهیِ دامن؛ ۵ـ یکی از صفاتِ زلف، بلندی است که با کوتاه در مصراع دوم در تقابل است؛ ۶ـ از همه مهمتر طنزِ شیرینی است که در دامنِ کوتاه معشوق نهفته است، گویی حضرت شاعر بیت را برای یارِ کوته‌دامن سروده که یادآور این بیت است: «یارِ من دامن کوتاه ازان می‌پوشد/ که به دامن نرسد دستِ تمنّای کسی!»؛ که با این توصیف یک حسن تعلیل هم باید به آرایه‌ها افزود!

چند نمونه هم برای تقابل و تناسب و بازی‌های زبانیِ دیگر:

درها برای آمدنت باز می‌شوند
در را برای رفتن از این خانه وا مکن! (غزل ۷)

هم می‌گذری بی‌خبر از آه دل من
هم در پی‌ات آواره نگاه همه مردم (غزل ۸)

تو گفتی از این حرف‌ها بگذریم
و خامت شدم با همین حرف‌ها (غزل ۱۲)

دریاست که غرقِ تو شده یا که تو غرقش؟
دریاست شنا می‌کند این یا بدنِ تو! (غزل ۱۳)

من ساحل و تو موج، ببین سرنوشت را
حتی کنارِ آمدنت رفتن آفرید! (غزل ۲۸)

یک در به روی شاعر این شعر باز کن
ای تا همیشه شعر دری وامدار تو! (غزل ۲۷)

**ج ــ** کتاب، به واقع گوشه‌ای است در اصفهانِ امروز، که شاعر دقیق‌النظرش پیوندی مبارک میان غزل و موسیقی برقرار کرده است. از این‌رو نگاهی هم به جنبه‌های موسیقایی این مجموعه خواهیم داشت. حرفم بیشتر معطوف به تناسب موسیقی و محتواست؛ آنجا که شاعر در انتخاب اوزان عروضی دقتی خاص داشته و متناسب با لحنِ کلامِ خود وزنی درخور برگزیده است. ضمن اینکه در این بخش به جلوه‌های موسیقی درونی و کناری هم توجه خواهیم کرد.

می‌دانیم که هر وزنی مناسب با نوعی پیام و محتواست که در سبک‌شناسی از معیارهای شناخت شعر خوب و درجه‌یک شمرده می‌شود. مثلاً بحر متقارب، یعنی وزن «فعولن» ویژهٔ حماسه است که شاهکاری چون ***شاهنامه*** نمایندهٔ آن است. با این حال ***بوستان*** شیخ اجل نیز در همین وزن است، اما اثری است تعلیمی. وزن هر دو شاهکار یکسان است، اما لحن و زبان دو شاعر با توجه به آنچه گفته‌اند کاملاً متفاوت است. چنانکه در همان شاهنامهٔ سرشار از حماسه آنجا که استاد توس عاشقانه‌سرایی

می‌کند، با تغییر لحن و زبان چنان سخن می‌گوید که گویی وزن عوض شده است. به همین قیاس بسیاری از شاهکارهای ادب غنایی هم در این وزن گفته شده‌اند. پس گزینش و چینش بجا و مناسب واژگان و لحن کلام، معیارِ اصلی در تولید شعر و انتقال پیام شاعر خواهد بود.

*گوشه‌ای در اصفهان* دو غزل در بحر متقارب دارد که اتفاقاً هر دو عاشقانه‌اند؛ اولی عاشقانه‌ای با نگرشی کاملاً اجتماعی و دیگری عاشقانه‌ای کاملاً فردی و شخصی. در غزل اول شاید شاعر خواسته است تنهایی و غربت خود را حماسه‌وار بیان کند. تنهایی و غربتی که همواره در زندگیِ پهلوانان و بزرگان حماسه و اسطوره بوده است و با همین تنها بودن‌ها و غربت‌ها بوده که حماسه آفریده‌اند و جاودان گشته‌اند. در همین غزل ردیفِ «چه تنها» ضمن القای تنهاییِ شعر به خواننده، موسیقیِ کناری غزل را تقویت کرده است. ضمن اینکه همین توازن، در انسجامِ غزل از جهت محور عمودی مؤثر بوده است:

چه بی‌قیل و قال و هیاهو چه تنها
من این‌سو چه بی‌کس تو آن‌سو چه تنها
جهان همچنان می‌زند دور باطل
چه با من چه با تو چه با او چه تنها
... پس از کوچ تو من ولی هیچ و پوچم
شگفتا که ماندم در این کوچه تنها (غزل ۲)

غزل دوم، باز در همین بحر، اما با لحنی کاملاً عاشقانه و یادآور غزل «الفبای دردِ» قیصر امین‌پور است: (الفبای درد از لبم می‌تراود/ نه شبنم که خون از شبم می‌تراود/ سه حرف است مضمون سی‌پارهٔ دل/ الف لام میم از لبم می‌تراود...) که اتفاقاً آن غزل هم در بحر متقارب است و هر دو شاعر در پیوند میان شعر و موسیقی نسبتاً موفق بوده‌اند:

سه حرف قشنگ اولین حرف‌ها
که عشق است و زیباترین حرف‌ها
به شوق نگاهت غزل پا گرفت
به ذوق تو شد دستچین حرف‌ها
... به پایان رسیدیم و بیچاره من
که می‌ترسم از آخرین حرف‌ها (غزل۱۲)

در بین عاشقانه‌های این مجموعه ۶ غزل در وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» سروده شده که وزنی شاد و ریتمیک و متناسب با لحن شاد و اصطلاحاً آفاقی و بیرونی است. واژه‌های روشن و شفاف، لحن شاد و مفرح و توصیفات بیرونی و زیبا از معشوق، همگی عناصری هستند که در پیوند با چنین وزن شاد و انگیزاننده‌ای هر مخاطبی را به وجد می‌آورد:

ای آینهٔ حل شده در آب تنِ تو

ای چشمهٔ پیوسته به دریا بدنِ تو
... دریاست که غرقِ تو شده یا تو که غرقش؟
دریاست شنا می‌کند این یا بدنِ تو؟!... (غزل ۱۳)
یوسف به کلافی سرِ بازارِ تو باشد
بیچاره دلِ من که خریدارِ تو باشد... (غزل ۴)
آشفته‌تر از پیش به ساحل زده امشب
دریا همه جان است و به لب آمده امشب... (غزل ۶)
ای خاطره‌انگیزتر از عطر و تبسم
چون وسوسه می‌آیی از کوچهٔ گندم... (غزل ۸)
آیینه که صورتگر حیرانیِ من شد،
گیسوی تو تصویر پریشانیِ من شد... (غزل ۲۶)
ای عطر ترنم زده بر زلف تو شانه
ای جان تو آمیخته با بوی ترانه... (غزل ۳۴)

بحر مضارع (وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن») از پرکاربردترین اوزان شعر و غزل پارسی است که شاعران بزرگی چون سعدی و حافظ در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند. این بحر لحنی موقّر دارد و وزنی است متناسب با مضامین سنگین و حکمت‌آموز، که در مجموعهٔ *گوشه‌ای در اصفهان* بالاترین بسامد را دارد و جناب زهتاب ۹ غزل را در این وزن سروده است (غزل‌های ۳، ۷، ۱۴، ۱۹، ۲۴، ۲۷، ۲۸، ۳۱ و ۳۵). پیوند وزن و محتوا در این غزل‌ها بسیار عمیق و مثال‌زدنی است؛ چرا که این وزن به‌طور ناخودآگاه هم، گوینده را به استواری در کلام و آرامش درونی دعوت می‌کند و فخامتی دارد که هر شعری را استواری و ارزش می‌بخشد و شاعر این مجموعه به خوبی از این نکته آگاه بوده و بی‌گمان بهترین شعرها را در همین وزن سروده است و شاید بتوان گفت از جهت استواری در اندیشه نیز این غزل‌ها در شمارِ بهترین‌ها محسوب‌اند:

این داغِ تازه‌ای‌ست بر آن کهنه‌داغ‌ها
بالابلند! رفتی از این کوچه‌باغ‌ها
سینه به سینه داغ نهادیم رویِ داغ
کوچه به کوچه پر شد از این اتفاق‌ها
پایانِ قصه‌ها همه تلخ است بعد از این
گم می‌کنند خانهٔ خود را کلاغ‌ها... (غزل ۳)

بحر رجز (مستفعلن) وزنی بلند و سنگین است و متناسب با واگویه‌های درونی و اغلب مرثیه‌گونه، که بهترین محمل برای بیان حالات غم و اندوه و حسرت و التماس به نظر می‌رسد. این نکته‌ای

است که در غزل زیر به خوبی متجلی است و شاعر به کمک همین وزن و انتخاب درست واژه‌ها و لحن مناسب، اندوه خود را به‌خوبی نشان داده است. ضمن اینکه ردیف فعلیِ بلندِ «است می‌سوزد» و به‌ویژه تکرارِ «می‌سوزد» علاوه بر تقویت موسیقی کناریِ غزل به فضاسازی و لحن اندوه‌گنانهٔ شعر کمک می‌کند:

شاخه به شاخه سبزی بید است می‌سوزد
صفحه به صفحه شادی عید است می‌سوزد
آتش گرفته برگ‌های شمسی تقویم
یا در غروبی تلخ خورشید است می‌سوزد؟
اسکندری خونریز در چشم تو می‌بینم
در من شکوه تخت جمشید است می‌سوزد
... پا می‌گذارم پیش‌تر چشمم نمی‌بیند
اما دلم... انگار فهمیده است می‌سوزد (غزل ۹)

جواد زهتاب در اوزان تازه نیز دست به تجربه‌هایی نو زده است، که البته بی‌سابقه هم نیست و نمونه‌های فاخرش را در غزل استاد حسین منزوی دیده‌ایم. با این‌حال این‌گونه تجربه‌ها ضمن اینکه مبیّن آگاهی شاعر از شعر و ادب کلاسیک و معاصر است، نشان‌دهندهٔ میل او به نوگرایی در هر دو حوزهٔ فرم و محتواست که مسلماً زبانی خوب و مرغوب می‌خواهد:

غزل اگر صادقانه باشد، غزل اگر عاشقانه باشد
نمی‌شود جاودانه باشد، اگر بدون بهانه باشد (غزل ۱۱)
ای که فردای من معطلِ توست پشت آن چشم‌های یلدایی
صبح مانده‌ست پشت چشمانت، شاید آهسته پلک بگشایی (غزل ۲۵)

به هر حال، کاربرد ردیف‌های بلند اسمی و فعلی، استفاده از قافیه‌های درونی و انواع تناسب‌های لفظی و به‌ویژه هم‌آوایی، غزل‌های این مجموعه را شنیدنی‌تر کرده است. و اینک چند نمونه:

**۱ـ جناس و قافیه‌های درونی**

امید تویی، عید تویی، فصل شکفتن
بوی خوش پیراهن گلدار تو باشد (غزل ۴)
تو از افسانه آفریده شدی، روی بام قصیده دیده شدی
از زبان غزل شنیده شدی، ای سراپات شعر نیمایی! (غزل ۲۵)

**۲ـ هم‌آوایی**

این راه چه راه است که پشت سرت آه است؟
باشد که خداوند نگهدار تو باشد! (غزل ۴)

موج از پی موج آید و توفان پی توفان
آن لحظهٔ مواجِ به دریا زدنِ تو! (غزل۱۳)
یک زنجره شبانه برایت می‌آورم
یک حنجره ترانه بیاور برای من (غزل۱۴)

**۳ــ تکرار** (که هم موسیقی را تقویت می‌کند و هم تأکید و تکیه‌ای است بر پیام شاعر و مفاهیم مرکزی شعر)، مثلاً در غزل ۲۱: «برگ بودی و با باد رفتی/ رفتی آن‌قدر کز یاد رفتی»، مفهوم مرکزی غزل، رفتنِ معشوق است که اولاً در جملاتی بسیار کوتاه و ساده بیان شده و ثانیاً از مشتقاتِ «رفتن» ۱۳ بار استفاده شده است. نمونهٔ دیگر:

تو را چنان‌که تویی هیچ‌کس نمی‌فهمید
تو را چنان‌که تویی دیدمت در آینه‌ها (غزل ۵)
جهان همچنان می‌زند دور باطل
چه با من چه با تو چه با او چه تنها (غزل ۲)

در یک نگاه کلی، زهتاب را در این حوزه یعنی تناسب کلام با موسیقی، شاعری موفق می‌دانم که در عینِ طبع‌آزمایی در اوزانی متنوع و توجه به انواع دیگر موسیقی و تناسب‌های لفظی، جز در مواردی اندک هرگز به غزل فرم یا شعر تصنعی نزدیک نشده و شعرش نمونهٔ خوبی از غزل معتدل و سالم معاصر است.

**د**ــ زنده‌یاد پرویز شاپور گفته بود: ما ادبیاتی‌ها از سنگ قبر خودمان هم غلط املایی می‌گیریم! حالا حکایت کارِ ما به اصطلاح منتقدان است که تا چند ایرادِ مقاله‌پرکن از اثر دیگران نگیریم، دلمان آرام نمی‌گیرد و روحمان آرامش نمی‌یابد! با همین بهانه به برخی لغزش‌های این مجموعه اشاره می‌کنم:

**۱ــ غزل ۱، بیت اول: «نه گل سنگ مزارم، نه گل شادی عیدم / نه بر آیینه غبارم، نه به خورشید رسیدم»**، در روایتِ شعر از نظر زمان دستوری بین چهار پارهٔ بیت ناهماهنگی هست؛ سه پارهٔ نخست در زمان حال اتفاق می‌افتد، اما پارهٔ چهارم در زمان گذشته. همچنین خواننده انتظار دارد که مثل سه پارهٔ قبل (مزارم، عیدم، غبارم) در پارهٔ چهارم هم یک اسم ببیند که نمی‌بیند.

**۲ــ در همین غزل و در بیت پنجم: «نه سزاوار جهنم، نه خریدار بهشتم / برزخی بود سرشتم، نه منزه نه پلیدم»**، نیز همین ناهماهنگی هست: پاره‌های اول و دوم و چهارم در زمان حال‌اند اما پارهٔ سوم در گذشته است.

**۳ــ غزل ۲، در بیت:** «غریبانه باری بهاری می‌آید / چه بی چلچله بی پرستو چه تنها»، ظاهراً چلچله و پرستو یکی است و جمله حشو دارد.

**۴ــ غزل ۳، در بیت:** «وقتی نگاه می‌کنم از جای جای شهر / داغ تو روشن است به جای چراغ‌ها»، گمان می‌کنم در کاربرد «از» سهوی صورت گرفته باشد و ظاهراً حرف اضافهٔ «به» یا «در» درست است.

**۵ــ غزل ۴، در بیت:** «نارنج چه کاری‌ست که دست همه دادند؟ / ای عشق گمان می‌کنم این کار

تو باشد!»، شاعر ترکیبِ کنایی کار دست کسی دادن را با نارنج دست کسی دادن تلفیق کرده که به نظرم در محور همنشینی خوش ننشسته، چون نارنج اسم است و اگر به جای آن مصدر به کار رفته بود، جمله از نظر دستوری ایرادی نداشت.

**۶ـ غزل ۵، در بیت:** «شدم نسیم طواف تو را که دور تو بود/ به این بهانه پرستیدمت در آینه‌ها»، هر چه فکر کردم نفهمیدم «که دور تو بود» در بیت چه می‌کند؟!

**۷ـ غزل ۷، در بیت:** «مگذار زیر و رو شود آرامش اتاق/ خواب عمیق پنجره را زابرا مکن»، پنجره شاید زابرا شود، اما تعبیرِ «خوابِ ... را زابرا کردن» کمی غریب است و به گمانم کاربرد نداشته باشد.

**۸ـ غزل ۱۰، در بیت:** «در این کشاکش سرما و بی‌اجاقیِ من/ بیا به خلوت شب‌های بی‌چراغی من»، سرما و بی‌اجاقی همداستان و هماهنگ‌اند، پس کشاکشی ندارند! مگر اینکه کشاکش خودِ شاعر با این وضعیت باشد که قطعاً همین‌گونه است، اما ساخت کلام این را نمی‌رساند.

**۹ـ غزل ۱۰، بیت:** «به غارت دل من آمده‌ست چشمانت/ بتاز با نگهت ترک مست یاغی من!»، فارغ از تکرار قالبی بودنش، از نظر زبانی هم بین دو مصرع فاصلهٔ بسیاری وجود دارد. مصرع اول ساده و بی‌پیرایه و تقریباً امروزی است، اما مصرع دوم کهنه و صنعتی و قالبی است. ضمن اینکه با حضور چشم و نگاه که حشو است، «ترکیب ترک مست یاغی» هم دستِ‌کم یاغی بودنش زاید است.

**۱۰ـ غزل ۱۲، در بیتِ:** «دوباره جنون بود و آن کارها / که خواندی به گوشم از این حرف‌ها»، به گمانم «آن کارها» خوش ننشسته و بیشتر جنبه‌ای منفی دارد. ضمن اینکه کلام را سبک کرده است.

**۱۱ـ غزل ۱۶، در بیت:** «من برگ پاییزم، تو آواز بهاری/ من ساز مردابم، تو شور آبشاری»، «ساز مرداب» را نفهمیدم؛ در بیت: «از دودمان آتشی سرگرم خویشی/ از تیرهٔ موجم در اوج بی‌قراری»، ارتباط دو مصرع را از جهت معنایی نیافتم.

**۱۲ـ غزل ۲۰، در بیت:** «در خویش طغیان می‌کنم از خویش غفلت/ دریای ناآرام و ناآگاه خویشم»، که البته لف و نشر مرتبی دارد و شاعر به همین دلیل برای دریا دو صفتِ ناآرام و ناآگاه را آورده است، که ناآگاه صفتِ دریا نیست؛ منظورم این است که در این موارد باید از مناسباتِ مشبهٌ‌به چیزی می‌آورد؛ در صورتی که ناآگاه صفت مشبه است.