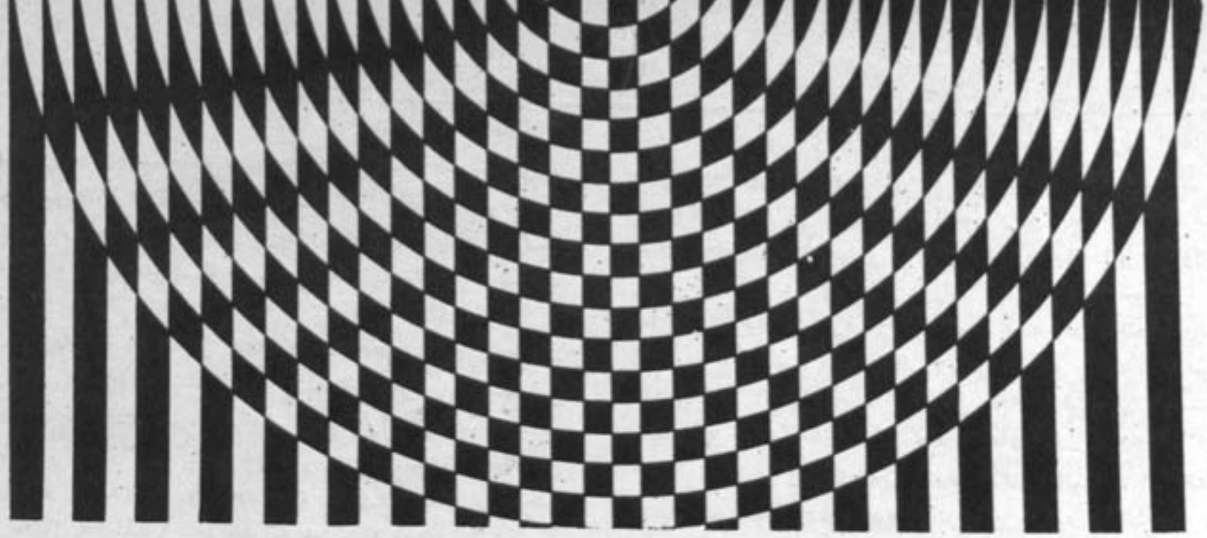


نقد و معرفی: نصرت‌الله رئیسی

سرگشتگی شاعر اسارت و غربت

نهضت هنری رمانتیسم در فاصله سالهای ۱۷۹۰تا۱۸۳۰ قرن نوزدهم شکل گرفت و جایگزین کلاسیسیزم گردید. آنچه آبشخور این نهضت شد ، نخست پیروزی انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۸۹)و تاثیر بنیانی آن‌بر محو ستم فئودالی بود ، ودوم محرومیت اقشار وسیع جامعه از دستاوردهای این انقلاب زمینه سازچنین جنبشی گردید .

حرکت بنیان کن انقلاب فرانسه توانمندی توده ها را در برانداختن نظامهای کهن استثمار به اثبات‌رساند وانتظاروخواست آنان را از ثمرات وعده داده شد ـ توسط رهبری انقلاب ـ بالا برد . وعده‌هائی که در شعارهای «آزادی» ، «برابری» ، «برادری» تبلور یافته بود . شعارهائی که پس از پیروزی انقلاب توسط رهبری بورژوائی انقلاب به بوته فراموشی سپرده شدند و تنها بصورت نهادهای حقوقی جامدی حکم تابوئی مقدس با خاصیت شمشیر دموکلس را یافتند که برفراز سرهما نتوده‌های‌محروم قرار گرفتند . بدینگونه روحیه بدبینانه‌ی طرد و نفی همه نهادهاو دستاوردهای بورژوائی در میان توده مردم دامن زده شد و شکل نهائی و تئوریزه شده خود را در اصول عقیدتی واضعان مکتب رومانتیسم بدست آورد .

ناگفته پیداست که هر نهضتی برای اعتبار بخشیدن‌به پرنسیپهای فکری خود ، دست بدامن پیامبران و فیلسوفانی میشودکه در جهان بینی خود ، برآن اصول صحه میگذارند، گاهی نیز همان پیام‌آوران و حکیمان شخصا رهبری جنبش را بدست می‌گیرند و تئوریهای عام خود را برای شرایط ویژه فرهنگی اقلیمی بصورت قانونمندی خاص نیز درمی‌آورند ،مثل محمدبن‌عبدالله ولنین .

درنهضت رمانتیسم نیز جهان بینی دو فیلسوف بیشتر مورد استناد و منشاء تاثیر بوده است .یکی ژان ژاك روسو فیلسوف فرانسوی است که در اولین آثارش تمدن و دستاوردهای آنرا مانع پرورش واقعی استعدادهای انسان و شادمانی و لذت او قلمدادمی‌کند . دیگری کانت فیلسوف آلمانی است‌که با آن قسمت از نظریاتش که درمورد دوگانگی شناخت ماازاشیاء وواقعیات می‌باشد، و خود او با دو اصطلاح فنومن (پدیدار) و نومن (نابدیدار) آنرا تفسیر می‌کند ودر طی آن فنومن یا صورت‌بیرونی ومحسوس اشیاء را شناختنی و نومن یا درون بوئی نامحسوس اشیاء را ناشناختنی معرفی می‌کند ، جهانی پر راز و رمز ودست نیافتنی را پیش روی پیروان خود می‌نهد که بعدا دستاویزی میشودبرای بنیانگزاران سبك رمانتیسم تا یکی از اصول‌خودـ یعنی سفروگریز بسوی سرزمینهای پر راز و رمز وناشناختهـ را از این نظریه اقتباس کنند.

سه‌متفکر آلمانی ، شلینك ، شله گل و شلایرماخر در«ینا» اصول فلسفی رمانتیسم را تئوریزه کردند واین اصول باضافه تاثیر عمیقتر ژان ژاك روسو بوسیله «وردزورث» و تاثیر کانت توسط «کالریج»به انگلستان برده شد و این دو با کمك شاعر دیگر انگلیسی «شلی»اصول عقیدتی نهضت رمانتیسزم انگلیس را شکل دادند . در سایر کشورهای اروپائی نیز همین اصول مورد استفاده قرار گرفتند .

این نهضت علیرغم اینکه از جهت نفی و طرد پیامد های ناگوار تسلط طبقه بورژواو نظام تولید ماشینی (یعنی استثمار شدید کارگران مرد ـ کارگران زن ـ کارگران کودك و خردسال و آلودگی شهرها) چهره‌ای مبارز و پیشرو داشت ، از لحاظ

رد وانکار دستاوردهای مثبت نظم نوین (یعنی توسعه شهرنشینی و رفاه، تکامل آموزشی ، آزادیهای حقوقی .. وغیره) موضعی ارتجاعی داشت . رمانتیکها برآن ناروائی ها میشوریدند ،ولی بجای ارائه‌ی راه حلی دورانساز ، به گذشته یا به آغوش‌طبیعت پناه میبردند .

باگذشت زمان ، هرچه بر تعداد دستاوردهای نظام سرمایه‌داری (بورژوائی) افزوده میگشت ، جنبه ارتجاعی رمانتیسم نیز ابعاد وسیعتری می‌یافت و پیشقراولی خود را از دست‌میداد. تنها در سالهای بعداز دو جنك جهانگیر ، بعلت شدت‌یافتن روحیه بدبینی و نومیدی و سرخوردگی ، دوباره نهضت رمانتیسم به شکلها و نامهای مختلفی احیاء شد که هر کدام دیری نپائیدند و در برابر رئالیسم و سوسیال رئالیسم به عقب نشینی تن در دادند . مثلا نحله دادائیسم (گریز از واقعیت به هذیانهای بی سروته)، بعد از جنك جهانی اول مدتی باب شدوفراموش‌گردید. نهضت سوررئالیسم (گریز از واقعیت به لابیرنت های ناخودآگاه مغشوش) نیز جز در نقاشی ـ آنهم بدلیل اینکه «سالوادوردالی» و «سورا» به سوررئالیسم طرز برخوردی اجتماعی داده بودند ـ طرفی نبست. نهضت ابستراکسیونیسم (گریز از واقعیت به تجرید خط و رنگ و شکلهای هندسی) تنها در نقاشی ـ آن هم بخاطر تعدادی‌ازکارهای کاندینسکی و وازارلی ـ دیگر ره به‌جائی نبرد . نهضت کوبیسم (گریز از واقعیت به سطوح و حجمهای هندسی) فقط توسط براك و پیکاسو وجهه‌ای یافت.

سایر مکاتبی هم که بعد از رمانتیسم باب شدند، مثل امپرسیونیسم (گریز از واقعیت به بیان اولین تصویر و تاثیر د اولین برخوردمنفعل با واقعیت) ، اکسپرسیونیسم (گریز از واقعیت به نوع بیان خام واولیه ذهنی در برخورد با واقعیت)، ناتورالیسم (گریز از واقعیت به نوع بیان شبه علمی توارث بیولوژیکی خلق و خو) ، سمبولیسم (گریز از واقعیت به نوع بیان نمادی و فردی ، نه نمادهای جمعی)، با آنکه عناصری از واقعیت دنیای‌پیرامون وپدیده‌های اجتماعی درخلاقیت خود بکار می‌گرفتند ، بعلت واقع گریزی خود و نوع بیان‌تجریدی و سطح بالای خود ، توده‌گیر نشدند و بعد از مدتی جای خود رابه دیگری دادند .

از آنچه بطور فشرده ذکر شد میتوان چند اصل اساسی نهضت رمانتیسم را بصورت زیر جمعبندی کرد:

۱ ـ واقع گریزی با پناه بردن به گذشته ، به طبیعت به دنیای ناخودآگاه‌و یاحتی آینده ـ مثل فوتوریست‌ها ـ .

۲ـ بدبینی به دستاوردهای تمدن صنعتی (فرهنگی و تکنیکی).

۳ـ دلتنگی ونوستالژی برای گذشته شیرین ـ چه‌دوران کودکی و چه دورانهای ما قبل سرمایه‌داری و بطور کلی آنچه دست نیافتنی است .

٤ ـ نالیدن مداوم از تنهائی ، بعلت جدا افتادن از توده‌ها و فردگرائی پیروان این نهضت ، ملانکولی عاطفه غالب منش آنهاست .

٥ ـ ستایش طبیعت ، بدون انسان ، یعنی در همان شکل دست نخورده‌اش . و دید پانته‌ئیست یا ترانسندنتالیستی داشتن دربرخورد با طبیعت

٦ـ قهرمان سازی ، با این تفاوت که قهرمانان مکتب کلاسیسیم اکثرا موفق و فوق‌العاده بی‌عیب و کاملند ، در حالیکه قهرمانان رمانتیك ، اکثرا ناکام و سرخورده‌اند . عشق علت‌العلل ناکامی‌هاست. این شش خصلت ، گرته‌ی غالب در آفرینش مکتب رمانتیسم است. اگر به معروف‌ترین آثار پیروان این مکتب توجه‌کنیم ، تاثیر عمیق این اصول رادر آنها بوضوح می‌بینیم . مثلا دربانورد فرتوت اثر کالریج ، دونژوان اثر بایرون ، رنه‌اثر شاتو بریان ، قهرمان دوران اثر لرمونتوف ، نقاشی های «دلاکروا»در باره مراکشی‌ها ـ مخصوصا تابلوی «شکار شیر» او ـ کوژ پشت نتردام اثر ویکتور هوگو ، قطعات موسیقی برای پیانو اثر شوپن ، موسیقی مجاری فرانتس لیست ،اشعار شیلر و صدها مثال دیگر ، نمونه‌های بارز پیروی از این‌اصولند.

بسیاری از شاعران و نویسندگان مانیز ـ آگاهانه یاناآگاه‌ـ هنوز که هنوز است پیروی از این مکتب می‌کنند و مخصوصا برهمان جنبه‌های ارتجاعی رمانتیسم در کارشان تاکید می‌ورزند و ستیزو مبارزه ضد پلیدی و ظلم ـ که در کار شلی ، شیلر، پوشکین و غیره به‌حد کمال میرسد ـدرآثارشان بازتابی ندارد .

بامروری درآثار توللی ، نادرپور ، مشیری ، آتشی ، سپهری هنرمندی ، رحمانی و حتی فروغ فرخزاد ، سیمین بهبهانی‌و غیره به رمانتیسم غیر مبارز میرسیم . با بررسی آثار اخوان ثالث ، شفیعی کدکنی زهری ،اسماعیل شاهرودی علی بابا چاهی ، خوئی، وبعضی از کارهای نیما ، شاملو ، مصدق، کسرائی ، بعرگه‌هائی‌از رمانتیسم مبارز بر میخوریم و تنها تنی چند از شاعران وتعدادی از کارهای شاعران رمانتیك نامبرده به واقعیت‌گرائی ـ آنهم واقعیت گرائی اجتماعی ـ نزدیك میشوند . بسیاری از آثار نیما یوشیج ، شاملو ، کسرائی ، سپانلو ، خسرو گلسرخی واز شاعران پیش از نیما ، فرخی یزدی و عارف از این دستند و گاهی نیز اشعاری به شیوه رمانتیك دارند که در فرصت مناسب به‌آنها خواهم پرداخت.

واما شعر دوست خوبمان فریدون فریاد (رحیمی)که خود می‌گوید :

من
«فریدون»
ـ معصوم
که‌در بادهای سرتاسرگریستم
ـ وتمام سرگشتگی گشتم .
(کودك به اسارت میرود
سرگشته میشود
می‌گرید
می‌گرید
کودك ، شاعر اسارت و غربت میشود .)

و با همین گفته خود را در اعداد شاعران رومانتیك قرار میدهد ، کتاب شعرش بنام «میلاد نهنك» در ۱۷٦ صفحه به قیمت ۱۵۰ ریال ازانتشارات لوح‌دردست ماست که به نقد و بررسی‌اش میپردازم

نخستین ویژه‌گی کار شاعرانه‌ی فریدون فریاد تاثیر شدیدشکل و صورت کار احمد شاملو در وزن وآهنك و سیاق کلام اوست. شعر او نثری است آهنگین ، از نوع «آیدا در آئینه »و «درخت و خاطره ...» حتی عبارات بسیاری را عینا اقتباس کرده است‌که در مبحث‌تاثیر پذیری شاعر ذکرشان خواهم کرد . آنچه در اینجا مورد نظر است ،بیان وارزیابی فنون شعری ای است که توسط او بکار گرفته شده‌اند .

شاعر ، وزن کلاسیك و یاحتی وزن نیمائی را در شعرش‌مورد استفاده قرار نداده است ـ بجز چندین خط پراکنده ـ و آنجا ها هم که از وزن استفاده کرده ، زود از کفش نهاده است:

«ماه در محاق نشسته است
و فکرهای تنبل بیمار گونه‌اش
در شمارش بیهوده ستاره‌ها »

(ص۵)

مصرع‌اول در یك بحر و مصرع دوم در بحری دیگر وسومی اصلا وزن ندارد و نثر می‌شود .

در شعری که شاعر برای کاج سروده است، نیز وزن نیمائی شعر در یکی از مصرعها شکسته میشود :

«درزردی درختان
تو
جاودانه باش
ای مهربان فصل غریب سال
با اشك های صافّ و سپیدت »

(ص۱۰)

که مصرع «ای‌مهربان فصل غریب سال »با بقیه شعرهماهنگی آهنگین ندارد . بقیه شعرها نیز به همین سرنوشت دچـــار شده‌اند :

«محبوس‌لحظه‌های تنهائی خویشم
محبوس لحظه‌های تاریکی و هراس »

(ص۶۷)

باز هم مصرع اول وزنی‌خلاف مصرع دوم‌دارد.

در جائی دیگر با وزنی سنگین و حماسی شروع می‌کند و بلافاصله دست از آن برمیدارد و دو مصرع بعد ، دوباره‌بـه‌آن می‌آویزد :

«آفتاب از پس کوهی بی‌نام
عامیانه می‌تابد
ودرختان سیب
.....»

(ص۱۷۵)

مصرع‌اول و سوم با هم همخوان ی‌دارند ، اما ، مصرع‌دوم نثر است و با کمك سایر ابیات با این دو خط در تضاد است .

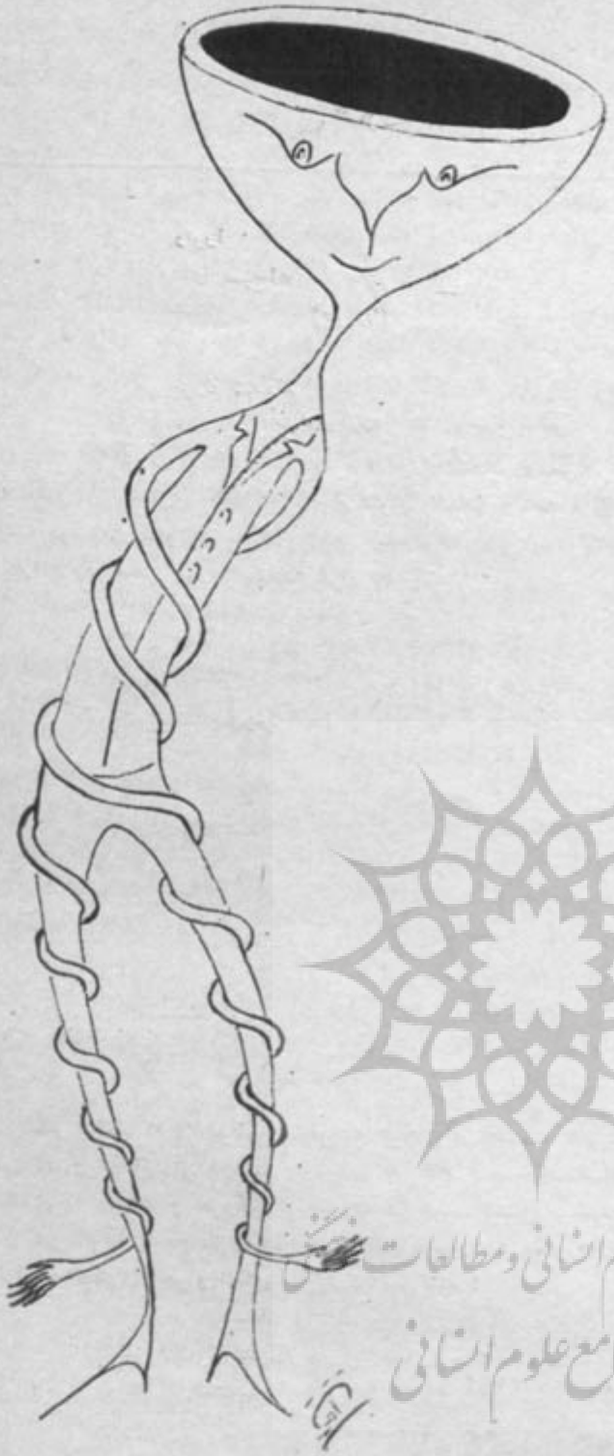
شاعر گاهی با تکرار پیاپی کلمه‌ها سعی می‌کند نوعی‌وزن را به شعر تحمیل کند و این به شعرش بسیار لطمه می‌زند:

«گوئی ا زابتدای خلقت خاك،
آفتاب
گوئی از ابتدای خلقت‌آب
مامن‌ما
توبوده‌ای
گوئی از ابتدا
از ابتدای سیب
گوئی از ابتدا
از ابتدای دست
گوئی از ابتدای خلقت ...)

(ص۴۵)

و همینطور شعر با استفاده مداوم از دو کلمه« گونـــی» و «ابتدا»کش می‌آورد و نوعی بحر طویل را میسازد که شباختی با رشته طویل‌آفرینش ندارد- کاری که شعر در پی‌آن‌است - ، همین‌نوع کاربرد در بسیاری از اشعار این مجموعه مورد استفاده قرار گرفته است :

«کله کله
هیاهو
که در راه است ،



(غار
غار
کلاغان را می‌شنوم »

وجیر
جیر
جیرجیرك‌ها را .

(ص۱۷)

یاجای‌دیگری‌وجاهای‌دیگری:

«وتورا می‌خوانم
وتورا تکرار می‌کنم
وتورا
وتورا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وتورا!
آه ای صبح!»
(ص۷۸)

یا:

« من بزرك شده‌ام
من و دستهایم بزرك شده‌ایم
... در اسارت ثبات قرمولهابزرك‌شده‌ایم.» (ص۱۰۹)

البته در بسیاری جاها ، همین تکرار کلمات و هجاهای‌هم آهنك ، موسیقی دلنوازی به کلام شاعر میدهد که بهتر است شاعر این کارائی را بیشتر مورد استفاده قرار دهد :

« هجوم هجاهای بیهده‌ی ذهن
وفوج کلاغان .. (ص۱۶)

یا :

«که اینسان ژرفی
شگرفی . » (ص۶۹)

یا :

«باران برك ببید
که درریاد
.....
به‌خاك افتاد !» (ص۸۰)

یا :

«به سیب و سوره و سبزی ایمان داشتیم
به‌سپیده و سحر و ساعت »
(ص۱۴۵)

شاعر وقتی که از موضوع شعر به هیجان می‌آید ، قافیه را می‌بازد و توانائی‌اش دردادن موسیقی به کلام ، ــ بااستفاده از کلماتی که هجاها و حروف هم صورت دارند ــ تبدیل میشودبه هذیان سرسام‌آور سجع‌سازی وقافیه پردازی بیمورد ، بیموردازین لحاظ‌که به محتوی شعر و القای پیام کمکی نمی‌کنند :

« از سنك و تنك و موازی و /میدان / با
پای لنك گذشتیم/ در پرده‌های چنك/ برجاده‌های
رنك / گذشتیم ! (ص۸۷)

یا :

تادور / در دیار/ رنج وافتخار / عشق‌واعتراف/
آه چه کیفیتی است غم‌بار (ص۱۰۶)

گوئیا که‌کلمات شاعر را بدنبال خود می‌کشند ، نه شاعر که کلمات باید در دست او چون موم باشند ، حتی اگر خاراسنك باشند .

ا :

« عابرین مهربانی / ــ مهربانی ، / فراوان
فراوانی،/ عابرین بارانی / ... عابرین تناقض
و تضاد / ــ از دیار تضاد و تناقض/» (ص۱۲۴)

شاعر از هرچه خودش خوشش بیاید به حد افراط استفاده می‌کند و اصلا در فکر این نیست که باید خواننده یا شنونده شعر او از آن خوشش آید ، ــخوش‌آمدنی که به انتقال پیام کمك می‌کند ــ خوش آمدنی که بدون آن شعر محکوم به‌فراموشی است .

یا :

« صبح چنگی ، / آهنگی / صبح‌چنك/ صبح‌مصور
«نشانه‌هائی از باران ، / فراوان ، / از
بارانی/ وفراوانی/ از فراوانی / ومهربانی/ »
(ص۱۵۲)

یا :

«ومی‌گذرم‌از طبل و / سان / و /رژه،/از
جنك و دندان / و رنك / از چوپ وصیدوسنك/،
(ص۱۷۰)

یا :

صبح‌فراوانی / بارانی ، / مهربانی/ صبح
بهارانی !/ (ص۱۴۲)

باید از شاعر پرسید این تکرارمکرر کلمات در خدمت چیست ؟ در خدمت نوازش گوش است ، یا برانگیختن هوش یا اینکه تحت تاثیر فیلم «بانوی زیبای من» ، که در طی آن این بیت : / باران در اسپاین میبارد فراوان »مکرر تکرار میشودو شاعر ناخودآگاه به‌آن نوستالژی دارد . البته اگر دقت کنیم در بسیاری از جاها تحت تاثیر آهنگهای روز نیز هست . در شعرهای مجموعه‌ی میلاد نهنك از تصویر و سمبل‌واستناد و سایر فنون شاعری کما بیش استفاده می‌شود . در بعضی جاها بسیار ماهرانه و بجا و در پاره‌ای موارد غیر استادانه و نابجا :

« ما آمدیم تا آن سوی دیوار / و شقایقهای
بیدار را که میل ویرانی / در ساقه‌های دلیرشان/
جاری بود / چیدیم / و چون پرچمی /دردست
گرفتیم . » (ص۱۲)

در این قطعه ، «شقایقهای بیدار»، تعبیر و نمادی از آدمهای شورشگر را القاء می‌کنند و قسمت آخر شعر نیز تصویری است که حکایت از تکرار یك حماسه‌ی ملی ــ یعنی شهادت و آمادگی همیشگی برای شهادت‌ــ می‌کند .

«هرسوسن / تقاطع‌یك موج و / یك ستاره
است . » (ص۳۱)

این تصویر موجز بسیار نزدیك است به تصاویر «از راپاوند» و «هایکو» های چینی و ژاپنی ، که کلام در کوتاه‌ترین شکل ممکن‌اش، بیشترین توصیف را از موضوعی بدست می‌دهد.

« تا این پرنده غمگین /ــ مرغ طلوع نام ــ/از
قفس صبح / بدر آید ، / ما / شام های تلخ
صبور ی‌را / با خرده اخگر شبتاب خشم / ــ دربند
خست خون / زیستیم . » (ص ۸۰)

این قطعه نیز آمیزه‌ای است از نماد و تصویر . تصویر پرنده‌ای در دام شب که‌باید از قفس صبح‌رهایی یابدوما که در دوران ظلم و ستم هستیم ، در تاریکی با شعله‌های خشم‌خود باید با خون دل سرکنیم ودر انتظار صبح صادق بمانیم. سمبولها، نمادهائی نیمائی‌اند و همه با آن آشنائیم ولی بهترین آفریننده‌گی شاعر در تعبیر «خرده‌اخگر شبتاب خشم » تمرکز یافته‌که به تنهائی خدمت بزرگی در انتقال پیام دارد . این تعبیر کاملا نواگر الگو قرار بگیرد و شاعر از این دست خلافیتها انجام دهد ، باید به آینده او امید بست .

گاهی تصاویر شاعر رنك و پوشش سوررئالیستی بخودمیگیرند:

«در تمام طول استوائی بارش آفتاب / کلاغها،/عمود
وار ــ /درمغز متلاشیم می‌خوانند /» (ص ۱۵۵)

تصویر اول بعلت اینکه یك مفهوم مجرد و ذهنی رابیان‌میکند، چندان دلنشین نیست ، ولی تصویر دوم که‌کاملا عینی و محسوس است به‌دل می نشیند و گراهتی که آدمیان ازقورباغه وتخم‌قورباغه دارند ـ کراهتی بی‌مورد ـ جای خود را به همدلی وصمیمیت با این موجود زنده میدهد ، وتداوم حیات را از کهکشان تاانسان‌تداعی می‌کند .

ازسایر فنون شعر نیز کما بیش استفاده هائی میشود که گاهی بمورد و موثرند و گاهی نیز کمکی به یکپارچگی و تاثیرگذاری شعر نمی‌کنند :

«ودریارا / موج تا موج / و آسمان را / ستاره تا ستاره بچینیم /و/ درون سبد کنیم.» (ص ۲۳)

این اغراق ، اغراقی است که شور زندگی رادر آدم می‌دمد و سرشار از حیات وزیستن است .

« ای آهوانه زن
ـ روح عتیق مذهب ـ
ای طرح بید گونه مویت
نقش جنون من ! (ص ۳۷)

ابهامی که در این قطعه بکار رفته ـ صرفنظر از غلطدستوری آهوانه ـ به دو مطلب اشاره دارد که در ظاهر شعر، آشکار نیست. رابطه پرستش زن‌باجنون وبید مجنون ،که تمثیلی است از انسان عاشق .

« بامن بیا / تا درودا وبودا / ماهی شویم /
حول صلای رومی گرد سماع شمس بگردیم .» ص ۳۷ ـ ۳۸)

فن «آلوژن» یا استناد در شعر ، در اینجا برای بیان ارتباط عرفانی بودیسم و مولانا وسماع صوفیانه او بکار رفته ،اما، ازطرف دیگر ایهامی نیز در مصرع آخر است که اشاره دارد به گردش منظومه وار سیارات به گرد خورشید (شمس)وشاعر،ماهرانه از آن سود برده وآن آهنك عامیانه شهری را که میگوید: «تو خورشیدی ومن سیاره‌تو » ، «بیا ای نازنین دورت بگردم» متداعی می‌سازد تا خود و همراهش را ـ بر خلاف شعر عامیانه ـ بگرد آن شمس بگردش در آورد .

***

فریدون فریاد ، از کلمات محلی در شعرش زیاد استفاده می‌کند . شاید دراین کار ،منوچهر آتشی وعلی بابا چاهی را، الگو قرار داده است. اما این کاربرد کلمات محلی نه مثل کلمات محلی دشتستانی ـ در زبان فارسی جائی ندارند ، زیرا این کلمات بیشتر عربی‌اند وبهمین دلیل همه‌گیر نخواهند شد :

برای مثال کلماتی مثل : قربه (نوعی شیرینی) ، خروطی (نوعی‌شیرینی) ، اشتیتو ، دووت ، دولایی (انواع بازیهای کودکان) یا قراپیچ ، شکلمه ها وغیره نمیتوانند کاربرد عام بیابند، زیرا اکثر این شیرینها وبازیها در جاهای‌مختلف نامهای مختلفی‌دارند ودر ادبیات فارسی کلمات دیگری برایشان بکار میرود.

اما در بسیاری از صفحات این مجموعه به کلمات ترکیبی و تعابیر شیوائی بر می‌خوریم که ابداع های بدیعی هستند از ذهنی شاعرانه :

«آرامانه ـ تیغ واره ـ گل کاهل کاکتوس ـ بیمم بید ـ بالهای باد ـ پهنپوچ ـ آستانه برفی ـقهقهه سیاه ـ و غیره ...

ولی در بسیاری از این لغات ، به کلمات بی‌پایه ویا غلط ـ از لحاظ دستوری ـ ویا تقلیدی بر خورد می‌کنیم :

«آینه‌ی تماشا (تقلیدی از شاملو) ـ جوجه زردنور (تقلید از سپهری) اندیشه آبی دشت ـ رکن آب (نادلچسب) ـ آهوانه (غلط دستوری) ـ عروج خونی بیدی (سوررئالیستی) ـ آب‌کهنه (نادلنشین) ـ چنگلی گم ـ آزانگیز (تقلید از شاملو) ـ عدل‌گچی (دایره گچی) ـ هباهوی همرنك (بازی باکلمه) ـ صبح گچی‌ـعصر های آجری ،خطه‌ای از خطوط خطه خوزستان ـ سالمیوگی (غلط دستوری) .

بعضی کلمات هم آنقدر در اشعار این مجموعه بکار رفته‌اند که حاصلی جز ملال و دلزدگی برای خواننده ندارند. کلماتی مثل: «تمامی ، بی‌قرار، آفتاب تمویذ ، آبی ، آب ، آه ، جنك، سنك، رنك ... وغیره ».

ادامه دارد