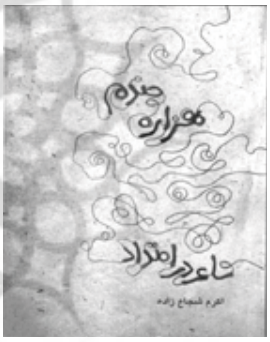
روحی سرگردان، با میراثی از کلمات

نقد و بررسی مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم

محمود طیّب*



* شاعر در امتداد هزارهٔ چندم
* اکرم شجاع‌زاده
* چاپ اوّل، اهواز: معتبر، ۱۳۸۹

دفتر شاعر در امتداد هزارهٔ چندم مجموعه‌ای است با قطع رقعی و در ۹۶ صفحه. این کتاب در بردارندهٔ ۴۸ قطعه شعر در قالب‌های مطرح کلاسیک است.

نخست به بررسی وجوه ساختاری این مجموعه و پس از آن به زبان، محتوا و مسائل دیگر در این رابطه می‌پردازیم.

۲. ساختار

۲ـ ۱. قالب

تنوّع قالبی در مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم، از وضعیت خوبی برخوردار است و تقریباً در همهٔ قالب‌های مطرح امروز، در این دفتر کارهایی دیده می‌شود. فقط نکتهٔ عجیبی که جلب توجه می‌نماید، این است که در تمام این دفتر، در قالب‌های آزاد (نیمایی، سپید، طرح و ...)، هیچ شعری کار نشده است و به نظر می‌رسد شاعر، حوزهٔ کاری خود را تماماً بر روی قالب‌های سنّتی و از آنها نیز «غزل» متمرکز کرده است.

قالب‌های کاری این دفتر، به ترتیب عبارتند از غزل (۲۱ قطعه)، ترانه (۱۰ قطعه، بیشتر در ساختار مثنوی)، قطعه (۱ شعر)، مثنوی (۱ قطعه)، چهارپاره (۱ قطعه)، رباعی (۸ قطعه) و دوبیتی (۳ قطعه). یکی از کارها (آخرین غزل، صفحهٔ ۷۶) نیز در قالب غزل، با ساختار و فضای زبانی «ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه»ها کار شده است، که البته با وزن هزج مسدّس محذوف/ مقصور سروده شده است؛ در حالی که تقریباً همهٔ ساقی‌نامه‌ها و مغنّی‌نامه‌ها، در قالب «مثنوی» و در وزن/ بحر متقارب مثمّن محذوف/ مقصور هستند و برای نمونه، کارهای زیبای حافظ (۷۲۶ ـ ۷۹۱ ق) مطرح‌ترین کارهای ادب پارسی در این حوزه است (حافظ شیرازی، ۱۳۲۰: ۴۹۸ ـ ۵۰۱). در صفحهٔ ۸۳ یک بند «چهارپاره» (روی خط) در بخش رباعی‌ها به عنوان رباعی(؟) آورده شده است که به نظر می‌رسد اشتباهی رخ داده باشد زیرا این بند، هم از لحاظ وزن

(رمل مثمّن مخبون مقصور) و هم از لحاظ ساختار (مقّفا نبودن بیت نخست) با رباعی خوانش ندارد و از نوع چهارپاره است. ترتیب قالبی، دو ـ سه جای این مجموعه به هم خورده است؛ یکی قطعهٔ صفحهٔ ۲۵ و ۲۶ است که درست در میان غزل‌ها جا گرفته است، دوم در صفحهٔ ۵۵ و ۵۶ یک مثنوی به زبان معیار، در میان ترانه‌ها افتاده و حتی از نظر محتوایی نیز با آنها خوانش ندارد، و سوم نیز اینکه **غزل** بیست و یکم («بزن مطرب») با محتوای مغنّی‌نامه، در محلِّ دو شعر مانده به پایانِ بخش ترانه‌ها قرار گرفته است و ممکن است این ناهمسانیِ قالبی، برای خواننده گونه‌ای ناهماهنگی ذوقی ایجاد کند.

ترانه‌های این مجموعه نیز دارای حجم و شمار خوبی است و می‌تواند برای مخاطبان جوان امروز و دوست‌داران ترانه، مجموعهٔ خوبی باشد؛ اما با نگاهی گذرا به این دفتر، درمی‌یابیم که شجاع‌زاده در واقع شاعری غزل‌سرا و علاقه‌مند به غزل است که پس آن، قالب «ترانه» را برگزیده است.

نکتهٔ دیگری نیز در این مجموعه در رابطه با قالب، جالب می‌نماید و آن، غزل ۵ بیتی صفحهٔ ۳۱ («دلواپسی») است که در یکی از معروف‌ترین وزن‌های رباعی ـ مفعول مفاعلن مفاعیل فعول ـ (از شجرهٔ اخرب[۱]) سروده شده است.

امّید من است، ناامیدش نکنید
بازیچهٔ هر فکر پلیدش نکنید... (شجاع‌زاده، ۳۸۸: ۳۱).

این نکته اگرچه تازه نیست و پیش از این نیز غزل‌هایی با این ساختار منتشر شده است، اما همچنان زنده و زیباست، برای نمونه:

می‌رفت و گلاب نور بر تن می‌ریخت
از لرزش قطره‌ها دل من می‌ریخت... (شمس، ۱۳۸۷: ۳۲)

یا کار زیر، که پس از غزل شجاع‌زاده منتشر شده، اما زیر آن، تاریخ سال ۱۳۷۸ نوشته شده است:

آزاد و رها، مثل پرستو می‌رفت
من بدرقه می‌کردمش و او می‌رفت (زارع، ۱۳۸۹: ۷۴)

یا در مجموعه‌ای که هم‌زمان با مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم منتشر شده است:

دلواپس من نباش، برمی‌گردم
من با تو و شهرهای تو همدردم (عرب‌عامری، ۱۳۸۸: ۵۱ ـ ۵۲)

و یا غزل ۶ بیتی با سرآغاز زیر در همان دفتر:

این کوچه هنوز بوی مریم دارد
مریم، تو کجایی که دلم غم دارد؟ (همان: ۵۳ ـ ۵۴)

از آنجا که شاعران متقدّم ـ شاعران سبک‌های قدیم شعر فارسی تا دورهٔ مشروطه ـ بسیار قاعده‌مند و قانون‌مدار و وفادار به اصول و موازین همه‌جانبهٔ شعر و شاعری بوده‌اند، در دیوان‌های آنها ـ تا جایی که از گذشته تا اکنون فرصت مطالعه یافته‌ام ـ «غزل ـ رباعی» دیده نشده است و تنها از دورهٔ «غزل نو» و «آغاز مدرن» است که شاعران به نگاهی نو در رابطه با ساختارهایی از این دست رسیده‌اند؛ مانند مثنوی‌هایی که در وزن‌هایی غیر از بحرهای قدیم و مشهور مثنوی ـ از قبیل: رمل مسدّس، متقارب، هزج مسدّس و خفیف ـ در دو دههٔ اخیر به فراوانی سروده شده است؛ مثنوی‌هایی در بحرهای رمل مثمّن، مضارع و هزج مثمّن.

۲ـ ۲. زبان

زبانِ به‌کارگرفته‌شده در مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم در دو بافت ارائه شده است. بافتِ نخست، زبانی است که زیر تأثیرِ نگاه فلسفیِ شاعر به پدیده‌ها و جهان است و بیشتر و یا به طور کامل، در غزل و رباعی‌ها و سراسر مجموعه ـ غیر از ترانه‌ها ـ به کار گرفته شده است و به مسائل اجتماعی ـ مانند: می‌روم امّا...، ص ۳۷؛ سرزمین بی‌بهار، ص ۴۳؛ آخرین اعتراف، ص ۴۵؛ وصیّت مادر، ص۴۷؛ ملکهٔ فردوس، ۴۹ و جای خالی انگشتر، ص ۵۱ ـ و نگاه فرد/ شاعر به جهان ـ مانند: یک دقیقه مانده به مرگ قلم، ص ۲۴؛ دلم گرفته خدایا، ص ۲۹؛ ما را ببین، ص ۳۳؛ خسته‌ام، ص ۵۵؛ از کجا تا کجا، ص ۷۱ و بزن مطرب، ص ۷۶ ـ می‌پردازد. در واقع این کارها و این زبان می‌تواند به این مجموعه و شاعر آن توان ماندگاری بدهد و آن را مجموعه‌ای درخور تأمّل و بررسی معرفی نماید.

بافت زبانی دیگر که در این کتاب به چشم می‌خورد، بافتی است که در ترانه‌ها به کار رفته و سعی شده است که موازی با سطح گفتمانی جامعه و در راستای ترانه‌سرایی عرضه شود. البته با خواندن ترانه‌های این مجموعه، خواننده درمی‌یابد که زبان خاص ترانه ـ که فضایی خاص‌تر را می‌طلبد ـ شاعر را در برخی از جاها، به‌ویژه از لحاظ وزنی در تنگنا قرار داده است و گاهی یا خوب آغاز نشده و یا در میان شعر با تنش‌هایی روبه‌رو شده است؛ برای نمونه:

پیر شدیم بس که کشیدیم انتظار لحظه‌ها رو
بس که یادمون آوردیم تک‌تک خاطره‌ها رو (شجاع‌زاده، ۱۳۸۸: ۵۹)

یا:

انتظار سخته، ولی من انتظارو دوست دارم
تک به تک شمردن ثانیه‌ها رو دوست دارم (همان: ۶۵)

یا بیت زیبای زیر:

نمی‌دونم چی بگم که نری باز تو لاک سنگی
حیفه که خیس بشه امشب چشمای به این قشنگی (همان: ۷۳)

البته در کار دیگر ترانه‌سرایان نیز از این دست نارسایی‌ها به چشم می‌خورد و بسیار دیده شده است. این گونه مشکل‌ها، تا آنجا که به بی‌وزنی، خروج از وزن و انحراف مخرّب از وزن نینجامیده است، غلط به شمار نمی‌آید؛ ولی درخور توجه و البته نیازمند تذکّر و رفع است.

در چند مورد نیز شاعر به دلیل تنگنای وزنی، از زبان خروج کرده است؛ برای نمونه:

خدای قلب‌شکسته، خدای تنهایان
بیا به دادِ دلم رس، منم پریشانم (همان: ۲۹)

که از واژهٔ «منم»، مراد «من هم» بوده است؛ آن‌چنان که در بیتی از ترانه‌های خود می‌گوید:

فراموش کن منِ خامو، خدا وا کرده چشمامو

اگه جایی تو رو دیدم، منم کج می‌کنم رامو (همان: ۶۱)

اما شکل سالم این واژه را در گفتار معیار، در بیتی پس از مورد پیشین در همان شعر می‌بینیم:

منم که خسته از آدم، فراری از دنیا

بیا و مرحمتی کن به جسم بی‌جانم (همان: ۳۰)

یا:

به یاد غصّه نبودم، همیشه خندیدم

خیال کرده‌ام عمری جوانه می‌مانم (همان: ۲۹)

دربارهٔ واژهٔ «جوانه»، به نظر می‌رسد مراد شاعر، واژهٔ «جوان» بوده است؛ چون واژهٔ «جوانه»، هم کاربردی این‌چنین در زبان ندارد و هم «جوانه بودن» مقطعی خاص در سیر تکامل رشد است.

یا:

پیرمردی را که باید رد کنیم از جوی آب

دوش دیدم در کنار آبِ جو افتاده بود (همان: ۳۵)

در این مورد، واژهٔ «جوی آب» مراد بوده است که به جبر قافیه، به صورت وارونه آورده شده است و شاعر می‌توانست به جای «در کنارِ»، عبارت «در درونِ» را بیاورد.

یا:

این اوّلین و آخرین بار سفر نیست

این آشنا ماهانه و سالانه رفته (همان: ۴۲)

این اصطلاح در این مورد در زبان پارسی کاربرد ندارد و از انواع «غرابت» به شمار می‌آید.

یا در غزل صفحهٔ ۴۹ و ۵۰ («ملکهٔ فردوس») می‌بینیم که شاعر در قافیهٔ شعر، دو نوع زبان را به کار گرفته، در حالی که شعر با زبان معیار سروده شده، اما شاعر از زبان محاوره در قافیه بهره برده است:

برگشته‌ای، با دست‌هایی غرق پینه

با قلبی از اندوه پر، خالی ز کینه [...]

دیگر نمی‌رنجانمت معشوقهٔ من

چون احترامت حکمی از احکام **دینه**[...] (همان: ۴۹ ـ ۵۰)

۲ـ ۳. نگارش خطی

شیوهٔ نگارش یا رسم‌الخط، از دیرباز بسیار مورد توجّه و دارای اهمیت بوده است[۲]. شیوهٔ نگارش در این مجموعه هماهنگ نیست و این پیشامد، یا حاصل از عجله و یا نتیجهٔ توجّه نکردن به شیوه‌ای خاص ـ مثلاً شیوهٔ فرهنگستان ـ است و یا از نتایج اشتباه‌های همیشهٔ حروف‌نگاران (تایپیست‌ها) است. بارزترین وجه ناهم‌خوانی نگارشی، در واژه‌های مختوم به «ها»ی همزه‌دار(ۀ) به چشم می‌خورد. این مورد به سه شکل در مجموعه آمده است؛ گاهی بدون همزه، گاهی با همزه و گاهی نیز همزه به صورت ی پس از واژهٔ مورد نظر قرار گرفته است (یای شاملویی).

اکنون به ترتیب به نمونه‌هایی در رابطه با موردهای بالا اشاره می‌کنم:

ه (بدون همزه):

ما معنی سبز آب را می‌فهمیم

سرچشمه هر سراب را می‌فهمیم (همان: ۸۸)

ۀ (با همزه):

من از من، من از تو، من از ما شدن

من از لحظهٔ تلخِ فردا شدن (همان: ۱۱)

ۀ (با یای شاملویی):

همیشه لحظه‌ی شادی تو را نمی‌دیدم

هنوز مثل گذشته، هنوز نادانم (همان: ۳۰)

و گاهی نیز با هم، آن‌گونه که در بیت زیر:

یک نفر سایه و همسایهٔ دنیاتان بود

یک نفر همسفر جاده فرداتان بود (همان: ۵۵)

یا دوگانگی در شیوهٔ نگارش، در نگارش ضمیرهای چسبان به فعل‌ها و نام‌ها. در دو بیت زیر به دو گونهٔ متفاوت برمی‌خوریم:

همان شبی که حق‌حقت به گوش آسمان رسید

و قطره‌های اشک تو درشت و دانه دانه بود (همان: ۲۳)

اما در جای دیگر:

وقت بغض و اشک مادر، وقت رفتنم می‌افتم

هق هقم امون نمی‌ده، به کسی اینو نگفتم (همان: ۶۸)

یا شیوهٔ نوشتن «را» در زبان عامیانه، که غیر از شیوهٔ «رو» (دستم رو)، به شکل ضمّه بر بالای واژهٔ ماقبل (دستمُ) و نیز به شکل «واو چسبان» (دستمو) و گاهی نیز جداشده (دستمو) نوشته می‌شود:

راه دوری پیشِ رومه، ما هنوز اوّل راهیم

می‌دونم یه روز تو غربت، خدا جونمو می‌گیره (همان: ۵۷)

در جای دیگر:

به خدا دیگه بریدم، دیگه غربتُ نمی‌خوام

اگه اینجا پُرِ مهره، این محبتُ نمی‌خوام (همان: ۶۷)

یا دوگانگی در شکل نوشتن ضمیر ملکیِ «ام» در بیت زیبای زیر:

یک عده در تنهاییم هر روز می‌لولند

از چشم‌های وحشی و بیمار می‌ترسم (همان: ۹)

که در جایی دیگر، ضمن اختلال وزنی ـ که به آن اشاره خواهد شد ـ می‌گوید:

وقتی دلم به کلبهٔ تنهایی‌ام خوش است

چشمان سرمادیدهٔ بسیار می‌کشند (همان: ۱۷)

صورت درست نگارش در موردهای این‌چنینی، صورت دوم (یی‌ام، یی‌ات، یی‌اش) است و مورد نخست، از مفهوم ملکی بیرون است و کار فعلِ «هستیم» را انجام می‌دهد؛ یعنی«تنهاییم» در بیت نخست، به معنی«تنها هستیم» است، نه «تنهایی من»، که مراد، شاعر است.

واژه‌های «صبح» و «فکر» نیز به شکل‌های متفاوتی نوشته شده‌اند؛ برای نمونه، واژهٔ «صبح»:

صدای گرم مادرت، صبح که بیدارت می‌کنه

یه روز بابا که دیر بیاد، هی بی‌قرارت می‌کنه (همان: ۷۰)

اما در صفحهٔ ۷۸، این واژه در بیتی ـ در ضمنِ نادرست بودن

قافیه‌این گونه نوشته شده است:

می‌خوام که بیدار بمونم، تا خود صُب گریه کنم
بُغضی که مونده تو گلوم، بشکنم و پاره کنم

۲ـ ٤. قافیه و ردیف

بحث قافیه و ردیف، در شعر امروز جای سخن فراوان دارد و هر دو به یک اندازه و با درصدی بالا، مهم و شایستهٔ نگرش هستند. تحوّل واقعی قافیه، از دورهٔ غزل نو آغاز شد؛ اگرچه در کارهای متقدّمان به نمونه‌هایی جالب برمی‌خوریم؛ نمونه‌هایی که زیباترین آنها را در کارهای سعدی شیرازی (۶۰۱ ـ ۶۸۰) می‌بینیم:

برای نمونه:

مرغ جایی رود که چینه بود
نه به جایی رود که چی نبود (سعدی شیرازی، ۱۳۶۲: ۷۴۷)

در دورهٔ غزل مدرن، قافیه به طور فراوان و به گونه‌هایی مختلف، دچار دگرگونی و تحوّل شد و تا آنجا پیش رفت که کار به قافیه‌های غلط کشید (خروج از قافیه). البته در این دوره شاهد قافیه‌های مدرن و کاملاً به‌روز و همخوان با جامعه و فرهنگ هستیم. شکل افراطیِ برخورد با قافیه را در کار شاعران جریان غزل پست‌مدرن(۱۳۸۲ـ) می‌بینیم، که تا آنجا پیش رفته‌اند که به حذف قافیه دست زده و از واژهٔ قافیه خروج کرده‌اند و به واژه‌های دیگری رفته‌اند.

موردهای قافیه‌ایِ نو که در کارهای شجاع‌زاده دیده می‌شود، به دو دسته تقسیم می‌شود؛ یکی قافیه‌های درست و دیگری قافیه‌های نادرست. در نمونهٔ زیر، شاعر به خلق قافیه‌ای نو دست زده است که از لحاظ نوع قافیه، بسیار موافق با طبع خوانندگان شعر امروز است:

انتظار سخته، ولی من انتظارو دوست دارم
تک به تک شمردن ثانیه‌ها رو دوست دارم
اگه هر شب دلم از دوری چشمات می‌گیره
هنوزم عاشقم و روز و شبا رو دوست دارم
ماه خرداد می‌دونم ماه تولّد توئه
واسه خاطر همین، فصل بهارو دوست دارم
هی می‌گن خطای محضه، اشتباهه کارِتون
فکر نکن خسته شدم، من این خطا رو دوست دارم (همان: ۶۵)

حرف قافیه در این غزل الف در واژهٔ قافیه است و «رو روست دارم» ردیف است؛ اما می‌بینیم که شاعر دست به تکنیک زده است و از الف‌های میان‌واژه‌ای در واژه‌هایی که به «ار» ختم شده‌اند، استفاده‌های هنری کرده و پس از این واژه‌ها، حرف «و» را آورده است؛ مانند «انتظار» ← «انتظارو» و «بهار» ← «بهارو»؛ یعنی واژه‌های «انتظا» و«بها»، خود به عنوان واژه‌هایی مستقل به کار گرفته شده‌اند.

در مورد زیر نیز شاعر به خلق قافیه‌ای نو دست زده و با حذف حرف «ه» از واژهٔ «راه» در«رامو»، آن را با «چشما» در واژهٔ «چشمامو» قافیه کرده است:

فراموش کن منِ خامو، خدا وا کرده چشمامو
اگه جایی تو رو دیدم، منم کج می‌کنم رامو

نمونهٔ دیگر در زمینهٔ قافیه، که جالب می‌نماید و خواننده و منتقد میان درست یا نادرست بودن آن می‌مانَد، قافیهٔ زیر است:

فقط خدا می‌دونه که چَن سال دیگه چی می‌شه
یا آدمی نمی‌مونه، یا عصر بدبختی می‌شه

یعنی یا «بدبختی» را واژه‌ای مستقل می‌دانیم که با «چی» قافیه شده است و یا باید «چی» را که واژه‌ای مستقل است، با «ی» در«بدبختی» قافیه به شمار آوریم، که شکل دوم کاملاً درست می‌نماید.

نوع دیگری از قافیه که در دفتر شاعر در امتداد هزارهٔ چندم به کار رفته است، «قافیه‌های نادرست» است، که اگرچه امروز به دلیل کاربرد فراوان نمونه‌های همانند آنها، زشتی آنها ریخته است، اما نباید فراموش کرد که اینها قافیه‌های نادرست است:

قول بدیم هر چی که بوده، دیگه از یاد ببریمش
حرفی که ازش می‌رنجیم، دیگه اصلاً نزنیمش (همان: ۷۵)

یعنی «ببریم» ← «ببر» با «بزنیم» ← «بزن» قافیه شده و این نادرست است.

در مورد زیر، اگرچه بسیار زیبا افتاده و شعر به نوعی «دو قافیه‌ای» (ذوقافیتین) تبدیل شده است، اما نمی‌توان بر شاعر بخشید:

روزی که از آن کوچه گذر می‌کردیم
از آمدنم تو را خبر می‌کردیم
گفتی که برو، فرصت دیدارم نیست
رفتیم، ولی دوباره برمی‌گردیم (همان: ۸۲)

با این حساب، در واقع شاعر قافیه را رعایت کرده؛ اما از «ردیف» خروج کرده است و می‌توان گفت بیت دوم یا مصراع پایانی ردیف ندارد.

در مورد زیر نیز شاعر، با آنکه بیتی زیبا آفریده است با تصویری تازه، اما خطای قافیه را نمی‌توان بر او نادیده گرفت:

آب و جارو کرده بودم خونه و حیاطمون رو
دستمال خیسی کشیدم شیشه‌های ماتمون رو (همان: ۷۴)

در این بیت، شاعر واژه‌های «حیاط» و «مات» را با هم قافیه آورده است؛ آن‌چنان که امروز، برخی از شاعران، «داغ» را با «اتاق»، «اعتراض» را با «احتراز» و از این گونه واژه‌های نزدیک به هم از لحاظ تلفّظ، قافیه می‌کنند. برای مثال، نمونه‌های زیر از این نوع در کارهای شاعران دیگر هستند:

و این صندلی‌های سرد دروغی
پر از اضطرابند در این شلوغی
و فهمیدم ای مردِ شمشیربسته
تو هم عاشق شعرهای فروغی
وَ من خواب دیدم که یک شب می‌آیی
به اصرار این مردم عهد بوقی
و این جمعه هم باز باران می‌آید
و نم می‌خورد ندبه‌های دروغی (مرادی، ۱۳۸۴: ۳۶ ـ ۳۷)

یا:

ای روسفید از تب عشقت کلاغ‌ها
گنبدنشین خاک درت بچه‌زاغ‌ها
از آسمان سراغ شما را گرفته‌ایم
اما نمی‌رسند به تو این سراغ‌ها
ای بهترین بهانه برای شکفتگی
بگذار بشکفند به نام تو باغ‌ها
در وسعت تو قافیه هم گیج مانده است
ای حرف آخر همهٔ اتّفاق‌ها (همان: ۱۰۲ـ ۱۰۳)

در مورد زیر نیز، شاعر واژه‌های «گه گاه»، «آه» و «ماه» را با «اشباح» و «ارواح» قافیه کرده است:

بر چارچوب لبانش مهر سکوت زمان بود
شب‌ها که غم‌های خود را با ماه در نازی‌آباد...
شب‌های بارانی و سرد، مردی‌ست تنها و غمگین
مردی که شد پادشاه اشباح در نازی‌آباد (طلعت، ۱۳۸۷: ۲۱ ـ ۲۳)

اما در مورد زیر ـ در کار شجاع‌زاده ـ قافیه به کلّی غلط افتاده است و با توجه به شعرهای قوی‌ای که در این مجموعه وجود دارد و بخشی را در بالا آوردم، در حیرتم که شاعر چگونه متوجّه این خطا در کلام خود نشده است!:

اما تو این زمون ما، مادر نمی‌شناسه کسی
دست توی گردن پدر دیگه نمی‌ندازه کسی (همان: ۷۲)

در این مورد، به نظر می‌رسد شاعر به حالت قافیه‌ایِ این دو فعل در «حالتِ مصدری» نظر داشته است؛ یعنی «شناختن» و «انداختن» (یا شناخت و انداخت).

زیبایی‌های قافیه‌ای در شعرهای شجاع‌زاده، فراوان و اِشکال‌های قافیه در این دفتر، همین چند موردِ ذکرشده است که یادآور شدم.[۳]

دربارهٔ **ردیف**، در این دفتر کاری از روی تکنیک یا تکلّف صورت نگرفته است و تمام ردیف‌هایی که شاعر به کار بسته، ردیف‌هایی معمول و همه‌گیر است و نکتهٔ گفتنی این است که تقریباً همهٔ ردیف‌های به‌کاررفته در این کتاب، از نوع ردیف‌های «تک‌واژه‌ای» و کوتاه است و به‌ندرت ردیف‌های دو واژه‌ای یا چند واژه‌ای و بلند به چشم می‌خورد.

۲ـ ۵. وزن

گفتارِ وزن و مباحثِ دربارهٔ آن، چیزی است که در دههٔ گذشته تا اکنون، بسیار مورد بی‌مهری قرار گرفته است؛ از انتخاب و توسعهٔ وزن‌های غریب و جدید گرفته، تا آفرینش‌های وزنیِ بیشتر ناشیانه، که به گنگی و عقیم شدن زبان و محتوا منجر شده است، و نیز انحراف و یا خروج کلّی از وزن. این دگرگونی‌های مخرّب، با ورود جریان افراطی «پست‌مدرنیزم»(۱۳۸۲ خورشیدی)، به نوعی آشوب و درهم‌ریختگی تبدیل شده و وزن به آسانی نادیده گرفته شده است و جالب‌تر اینکه دربارهٔ این حرکت و به دفاع از آن، مقاله‌ها و مطالبی نیز منتشر شده است.

از آنجا که مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم، دفتری است که به دور از این حاشیه‌ها و آشوب‌ها سروده شده است و از سوی دیگر، در آن چند مورد نارسایی و تنش وزنی نیز دیده می‌شود، یقین دارم که شاعر هیچ چشم‌داشتی به جریان‌های شورشگر ندارد و یا زیر تأثیر اندیشه‌های هنجارگریز نبوده است.

بهتر می‌دانم که نخست دربارهٔ تنوّع وزنی و آفرینش وزنیِ این مجموعه سخن بگویم. در این کتاب به یک مورد آفرینش وزنی برخورده‌ام که در آن، بحر متقارب توسعه داده شده است؛ غزلی با سرآغاز زیر، در وزن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب مخمّس محذوف):

بگو راز دل، عقده‌ات وا کن، ای رهگذر
دلت را به گفتن مداوا کن ای رهگذر (همان: ۲۷)

این وزنِ ضربی‌شده را تا اکنون ندیده‌ام و یا در ذهنم نمانده است.

دیگر وزن‌هایی که شجاع‌زاده در این دفتر برگزیده، وزن‌هایی است معمول، اما بیشتر شاد و کمتر ضربی؛ وزن‌هایی از بحر رمل و رمل مخبون (فاعلاتن و فعِلاتن)، هزج (مفاعیلن) و مضارع (مفعول)، که در یک مورد در این وزن، به خروج از وزن کشیده شده است و خواهیم آورد. کارهایی نیز در بحرهای رجز (مستفعلن) و متقارب (فعولن) و زحاف‌های آنها در میان غزل‌ها و به‌ویژه ترانه‌ها دیده می‌شود.

شاعر در امتداد هزارهٔ چندم از لحاظ وزنی، از وضعیت خوبی برخوردار است و دفتری است که مطالعهٔ آن برای خواننده گشادگی طبع و ذوق را در پی خواهد داشت.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ وزن در این دفتر، این است که در مواردی، تنش‌های وزنی و شکست‌های آشکار وزن دیده می‌شود. بخشی از این نارسایی، به نوع وزن برمی‌گردد (مانند وزن مضارع، که اشاره شد و بسیاری از شاعران ما، در آغاز در این وزن دچار مشکل می‌شوند و همین طور بحرهای خفیف و مجتث نیز در کارِ شاعران ما همین وضعیت را دارا هستند). بخش دیگر این تنش‌ها، نخست به خودِ شاعر و گاهی به کار حروف‌چینی و چاپ مربوط می‌شود. پیش از آوردن نمونه‌های شکست وزن، به دو مورد تنش وزنیِ این دفتر اشاره می‌کنم و جز این دو، مورد دیگر دیده نشده است:

امید من است، ناامیدش نکنید
بازیچهٔ هر فکر پلیدش نکنید (همان: ۳۱)

این «غزل ـ رباعی» زیبا، به یقین از ذهن شاعر به صورت سالم به نگارش درآمده است و به حتم، در نسخهٔ اصلیِ شاعر، واژهٔ «امید» دارای نشانهٔ «تشدید»(ّ) اختیارِ شاعری بر روی حرفِ «میم» بوده است (: امّید). واژهٔ «امید»، پیش از این در آثار بسیاری از شاعران ما ـ چه گذشته و چه معاصر ـ در مواردِ این گونه، به صورت مشدّد (امّید و امّیدوار) آمده است و در گذشته، آنجا که تشدید نمی‌داده‌اند، واژه را به شکل «اومید» و «اومیدوار» می‌نوشتند و یا در لهجه و زبان شاعر، این گونه تلفّظ می‌شده است.

یا:

گفتم این ناله و فریاد مرا می‌شنوی؟

گفتی این کیست که بدجور صدایش پیر است (همان: ۳۹)

در واژهٔ «گفتی»، هجای بلندِ «ی» به جای هجای کوتاه ـ مثلاً «گفته» ـ آمده است و چون پس از آن در این وزن (رمل مخبون) هجای بلندی قرار می‌گیرد، نمی‌تواند پیش از آن نیز هجای بلند قرار بگیرد و در نتیجه، نه اختیار شاعری، بلکه اختلال وزنی ایجاد شده است.

موردهای شکستِ وزن نیز دو مورد بیش نیست، اما نابخشودنی. در غزل «دیوار» (ص ۱۷)، با سرآغازِ بسیار زیبای زیر:

ما را به جرم عشق تو بر دار می‌کشند
آنگه کنار حادثه سیگار می‌کشند

در دو مورد (بیت‌های دوم و چهارم)، وزن با بحران جدّی روبه‌رو شده است:

در حول و حول کوچهٔ معشوقه‌مان عجیب
با هر قدم برایمان دیوار می‌کشند[...]
وقتی دلم به کلبهٔ تنهایی‌ام خوش است
چشمان سرما دیدهٔ بسیار می‌کشند (همان: ۱۷)

که در هر دو مورد، به ترتیب، عبارت‌ها و واژگانی مانند «برای تو» و «شرم دیدهٔ» برای وزن، مناسب می‌بود.

یا در ترانهٔ زیبای «ستارهٔ قشنگ من»، با وزن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن ـ که گاهی به وزن مفتعلن مفاعلن (۲ بار) و مفاعلن مفتعلن (۲ بار) و یا مفتعلن مفتعلن (۲ بار) وارد می‌شود ـ در دو بیتِ پایانی، از آخر هر مصراع، ۱ هجا افتاده است، اما مفهوم، سالم و کامل است:

ستارهٔ قشنگمو دزدیدن از تو آسمون
بگو کی دزدیده خدا! آهای خدای مهربون!
[...]
گفت که من و ستاره‌ها محک زدیم وفاتو
رد نشدی تو امتحان، بهت می‌دیم آشناتو
ستاره‌م از پشت سرش اومد بیرون، کنارم
گفت دوری از تو مشکله، طاقتشو ندارم

در بیت دوم، واژهٔ «وفاتو» می‌توانست «وفاتونو» باشد ـ و همین طور «آشناتو» ـ و همچنین حرفِ «هـ» در واژهٔ «بهت» تلفّظ نمی‌شود (به ضرورت وزن). و به جای واژه‌های «کنارم» و «ندارم (بر وزن فعولن، U ـ ـ) باید واژه‌ها یا عبارت‌هایی بر وزن مفاعلن (U ـ U ـ) آورده می‌شد که شعر دچار شکست وزنی نشود.

و باز تأکید می‌کنم که با توجّه به شناختی که من از شاعر این مجموعه دارم، ایشان در این موردها هیچ اندیشهٔ نوآوری و تحوّل در ذهن نداشته است و البته پاسخ قطعی‌تر را به خود شجاع‌زاده واگذار می‌کنم.

۳. محتوا

با توجّه به اشاره‌ای که پیش‌تر کردم، شجاع‌زاده به دلیل تحصیلات و تأمّلات علمی و فلسفی خود، تلاش کرده است که در جای‌جای شعرهایش نوعی نگاه فلسفی به جهان و پیرامون داشته باشد؛ چیزی که در این دفتر، از غزل‌ها و رباعی‌ها به حوزهٔ ترانه‌ها نیز وارد شده است، اما در شعرهای غیر از ترانه، برجسته‌تر می‌نماید. بُعدِ دیگر محتوا در کارهای شاعر، مضامین عاشقانه و احساسی است؛ عنصری که همواره در شعر زنان برجسته نموده است و فروغ فرّخزاد (۱۳۱۲ـ ۱۳۴۵) را به عنوان نمایندهٔ این بخش ـ تا پیش از تولّدی دیگر (۱۳۴۲) ـ می‌شناسیم:

دلم گرفته، خدایا دوباره گریانم
دوباره بر سر قبرم ترانه می‌خوانم
[...]
شبیه گل که ندارد امید فردایی
خمید ساقهٔ خشکم، شکست گلدانم (همان: ۲۹ ـ ۳۰)

یا ترانهٔ زیبای زیر:

بگو چی شد که دوباره یادی از ما کردی امشب؟
خنده رو لبات نشسته، یادی از ما کردی امشب
نمی‌دونم چی بگم که نری باز تو لاک سنگی
حیفه که خیس بشه امشب چشمای به این قشنگی (همان: ۷۳)

یا شعری که برای مادر گفته است، با لحنی عاشقانه و زیباتر:

انگاری غم داره چشمات
یه چیزی کم داره چشمات
من به قربون نگاهت
نبینم نم داره چشمات
می‌خوام اشکاتو ببوسم
دو تا دستاتو ببوسم
از دو تا چشم قشنگت
تا کف پاتو ببوسم (همان: ۷۷)

این گونه است لحن عاشقانهٔ شجاع‌زاده که بویی از تقدّس دارد و در تمام دفتر او، در همین مسیرِ سالمِ محتوایی به پیش رفته است؛ نه آن‌چنان که حتی در شعرهای آغازین فروغ فرّخزاد با لحنی عریان و بی‌پرده می‌بینیم ـ که برای نمونه، از «گناهی پر از لذّت» (فرّخزاد، ۱۳۶۸: ۱۱۹) در میان «بازوان آهنین» (همان: ۱۲۰) سخن می‌گوید، یا از مردی که لب‌های او را از شرار بوسه‌ها سوزانده است (همان جا: ۸۱). یا در بخش درخور توجّهی از شعرهای زنان امروز و دیروز، که لحنی تند و بی‌پروا دارد؛ آن‌چنان که رابعهٔ قزداری ـ زادهٔ نیمهٔ نخستِ سدهٔ چهارم ـ جان بر سر عشق بی‌پروا و جوشنده و توفندهٔ خود می‌بازد که:

توسنی کردم، ندانستم همی
کز کشیدن تنگ‌تر گردد کمند (صفا، ۱۳۳۶: ۴۵۱)

برگردیم به محتوای فلسفی کارهای شجاع‌زاده، که راوی نگاهی ژرف است؛ نگاهی که فریاد انتقادآمیز شاعری تنها در میان جبر گوناگون طبیعت را در گوش هر خواننده‌ای طنین‌انداز می‌کند؛ از ظلم و آشوب گرفته تا فقر و بدبختی و گرفتاری؛ از گناه آدم و حوّا گرفته تا آدم‌هایی که دلی چرکین و کینه‌ور دارند؛ از بی‌مهری آدم‌ها و سنگ‌دلی

طبقه‌های مرفّه، تا کفرِنعمت بندگان عصیانگرش[۴]، و یکی از زیباترین تصویرها را در این زمینه، در کار زیر می‌بینیم:

خسته‌ام، خسته‌تر از چشمِ پر از خواب شما
خسته‌ام، خسته‌تر از ماهیِ مرداب شما
ای شماها که در این فاجعه سرگردانید
معنی اشک من و بغض مرا می‌دانید؟
یک نفر سایه و همسایهٔ دنیاتان بود
یک نفر همسفر جادهٔ فرداتان بود
یک نفر از نفس سرد شما ویران شد
تازه فهمید در این فاجعه سرگردان شد
هیچ در خاطرتان هست کسی اینجا بود
روز و شب منتظر حادثهٔ فردا بود؟
کو، کجا رفت و چه آمد به سرش؟ می‌دانید؟
یا به یادش شب یلدا غزلی می‌خوانید؟
نه، مهم نیست که من با تو رفاقت کردم
من به این بازیِ منهایِ تو عادت کردم (همان: ۵۵ ـ ۵۶)

مضمون دیگری که در دفترِ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم یافته‌ام، محتوای «آیینی ـ مناسبتی» (مذهبی) است. در رباعی زیر، به نظر می‌رسد که شاعر، رویداد عاشورا (۶۱ هـ ق) را در نظر دارد:

از حادثه‌ای تازه خبر آوردند
دستان بریده از سفر آوردند
در همهمه‌ای غریب، هنگام غروب
یک قافله را بدون سر آوردند (همان: ۸۱)

و نمونهٔ پایانی در رابطه با محتوا از آنجا که شاعر یک خانم است، بسیار شایستهٔ توجّه و نگرش است:

کسی حال دل ما را نپرسید
غم مجنون و لیلا را نپرسید
نمی‌دانم چرا آدم از آدم
دلیل کفر حوّا را نپرسید! (همان: ۹۵)

عبارت «کفر حوّا» اشاره به «اسرائیلیات» دارد که گناه اخراج «انسان» از بهشت و از دست دادن «قرب الهی» را به گردن حوّا می‌اندازد؛ ولی در قرآن، در موارد گوناگون، خداوند، هر دوی آنها (آدم و حوّا) را گناهکار می‌داند و گاهی نیز در قرآن انجام این گناه فقط به حضرت آدم(ع) نسبت داده می‌شود.

البته به نظر می‌رسد که شاعر، خود به نتیجه‌ای روشن دربارهٔ این گناه و فاعل آن نرسیده است؛ چرا که در رباعی صفحهٔ ۸۷ («برگرد») آدم و حوّا را مشترکاً گناهگار می‌داند(!):

برگرد، کسی نمی‌شناسد ما را
فرزند گناه آدم و حوّا را
ای‌کاش خدا دوباره ویران می‌کرد
صحرا و گل و گیاه و آدم‌ها را

اما این در حالی است که شاعر در کاری پیش‌تر از اینها، در رباعی صفحهٔ ۸۶ («چشمانِ به در دوخته»)، به نوعی آدم را مسئول این اتفاق و انجام‌دهندهٔ گناه می‌داند و حوّا را قربانی این ماجرا!:

آلالهٔ افرخته‌مان را کشتند
چشمانِ به در دوخته‌مان را کشتند
آنان که از آدم دلشان چرکین بود
حوّای جگرسوخته‌مان را کشتند

در نتیجه خواننده نمی‌تواند به درک درستی از نگاه شاعر نسبت به این حادثه برسد و دریابد که شاعر کدام یک از این نظریه‌ها را قبول دارد.

٤. روایت و تصویر

در این دفتر، شعرهای فراوانی با تکنیک بیانی «روایت» سروده شده‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت روایت نخستین یا دومین، شیوهٔ قویِ سخن گفتن و سرودنِ شاعر در طول شعرهای خود است. نوع روایت نیز روایتی خطی و روشن است که بیشتر بر یک بیت استوار است و کمتر دیده می‌شود که به بیت‌های موازی (یا موقوف‌المعانی) برخورد کنیم.

روایت در این دفتر به کمک تصویرهای واضح و باز ارائه شده است؛ یعنی حضور اشیاء و کاراکتر (شخصیت)ها مزدحم و متراکم نیست. برای نمونه، می‌توان به شعرهای «آخرین اعتراف» (۴۵ـ ۴۶)، «وصّیت مادر» (۴۷– ۴۸)، «ملکهٔ فردوس» (۴۹ ـ ۵۰)، «جای خالی انگشتر» (۵۱ ـ ۵۲) و ترانهٔ «ستارهٔ قشنگ من» (۶۳ ـ ۶۴) اشاره کرد. البته نوعِ روایت و تصویرها مدرن نیست و به غیر از جریان و داستانِ روایت، که متفاوت از هرچه پیش از آن است، دیگر سازه‌های آنها، همان مسائل کلاسیک تا رسیده به آغاز دورهٔ نوگرایی است. موفقیت شجاع‌زاده در این باره این است که در هیچ جا اجازه نداده است زبان و بیان او روایت و تصاویر را در هم بریزد و محتوای اثر را به پریشانی بکشد؛ چیزی که در غزل امروز به فراوانی، شاهد آن هستیم (: روایتِ غیرخطی/ گسسته/ پریشان: در جنبش غزل پست‌مدرن).

۵. بیان و بلاغت

فنون بیانی و بلاغی در مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم، جز در «استعاره»، بسیار کم‌رنگ است و دلیل این پیشامد، گستردگیِ کاربرد روایت در این دفتر است؛ روایتی که کاملاً عینی و رئال است و عناصر بیانی، بیشتر زمانی در کلام توسعه می‌یابد که شعر وارد دنیای فرا واقع (سوررئال) شود.

به ترتیب، «استعاره»، «حس‌آمیزی»، «جان‌بخشی (تشخیص/ انسان‌انگاری (personification)»، «کنایه»، «تلمیح»، «ارسال‌المثل»، «تشبیه» و «تمثیل»، موارد بیانی و بلاغی پُرکاربرد در این دفتر هستند که بیشتر مربوط به حوزهٔ بیان هستند و غیر از موردهای استعاره و حس‌آمیزی، کاربردِ موارد دیگر، هر کدام به چند تا بیشتر نمی‌رسد. عبارت‌های «گوش آسمان»، «گریهٔ مقدّس»، «غنچهٔ امید»، «پنجهٔ امید»، «جاپای زخم»، «سیه چون قیر»، «قهرِ بچگی»، «مداد خسته»، «هوس گل»، «جام تلخ مرگ»، «یک‌رنگی دلواپسی» و «مداد خسته» گزیده‌ای از مهم‌ترین ترکیب‌های بیانی؛ و نمونه‌هایی از «تضاد»، «مراعات نظیر» و «تلمیح»

مواردی از کاربردهای بلاغی در این دفتر است.

***

پیش از به پایان رسیدن این نوشتار، به آوردن گزیده‌ای از بیت‌های زیبای این مجموعه می‌پردازم؛ بیت‌هایی که به نمایندگی از شاعر، مجموعهٔ او را به خوانندگان شعر امروز بیشتر می‌شناساند. نخستین نمونه، هر خواننده‌ای را به یاد کار زیبای محمّدعلی بهمنی، از شاعران توانای غزل معاصر، با سرآغاز زیر می‌اندازد:

من از این عابران کوچه و بازار می‌ترسم
از این ابلیس‌های در نقاب یار می‌ترسم (بهمنی، ۱۳۸۷: ۳۷)

غزلی زیبا با سرآغاز زیر:

من از سکوت و این همه تکرار می‌ترسم
از تیک و تاک ساعت دیوار می‌ترسم (شجاع‌زاده، ۱۳۸۸: ۹)

که در ادامه می‌گوید:

یک عدّه در تنهایی‌ام هر روز می‌لولند
از چشم‌های وحشی و بیمار می‌ترسم
باید برای دیدنت غوغا کنم، اما
از حرف‌های کوچه و بازار می‌ترسم
من لایق چشمان زیبایت نخواهم بود
ای کاش می‌فهمیدی از اقرار می‌ترسم (همان: ۹ ـ ۱۰)

این کار می‌تواند استقبالی موفقیت‌آمیز از غزل بهمنی باشد؛ اما دو نکتهٔ مهم در اینجا برجسته می‌نماید؛ نخست و مهم‌تر اینکه خود شاعر در تماس تلفنیِ نگارنده با ایشان (سه شنبه، ۱۳۸۹/۴/۲۹)، از غزل بهمنی تا چندی پس از سرودن این غزل، اظهار بی‌اطّلاعی کرده است، و نکتهٔ دوم اینکه غزل بهمنی در وزن و بحر «هزج مثمّن سالم» (چهار بار مفاعیلن) سروده شده، در حالی که شجاع‌زاده این غزل را در وزنِ «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن» سروده است.

اما کارِ زیر می‌تواند به عنوان کاری بررسی شود که شاعر در سرودن آن، ممکن است به غزل یادشده از بهمنی نظر داشته باشد:

هزار و یک ـ هزار و دو... از این آمار می‌ترسم
همه گرگند اینان، بیش از این نشمار، می‌ترسم
ز بس که پشت عمری اعتمادم زخمی تیغ است
من از این سایهٔ افتاده بر دیوار می‌ترسم
پناه آورده بودم روزی از مردم به آیینه
و حالا از خودم، از آینه ـ انگار ـ می‌ترسم
بدون عشق، آدم‌ها شبیه سایهٔ سردند
مرا اینجا میان سایه‌ها نگذار می‌ترسم (غلامعلی شکوهیان (شعر جوان استان فارس)،۱۳۸۱: ۸۴ ـ ۸۵)

گزیدهٔ بیت‌های زیبای دیگر ـ غیر از بیت‌هایی که در متن به آنها اشاره شد ـ از این قرار است:

قشنگ است تا و کمی فاصله
نمی‌ترسی از نقطهٔ با شدن؟ (همان: ۱۲)

یا:

دلواپسی من و شما یک رنگ است
نقشی نزنید و هی جدیدش نکنید (همان: ۳۱)

یا:

گفتند اگر دیر آمدی، تقصیر ما نیست
ما لحظه‌های دیر را باور نداریم (همان: ۳۳)

یا:

هرچند می‌خواهم بگویم با تو از درد
اما توان از حنجره، از چانه رفته (همان: ۴۱)

یا:

سر درون لاک خود دارد نگار نازنین
این‌چنین بیگانگی، حتی مرام سنگ نیست (همان: ۴۳)

یا:

نه پرنده، نه ستاره، ابریه حال و هوامون
رنگ پاییزی گرفته همهٔ ثانیه‌هامون (همان: ۵۹)

یا:

نخواستم شور دنیاتو، می‌خوام خالی کنم جاتو
می‌گم جارو کنن امشب از اینجا ردّ پاهاتو (همان: ۶۲)

یا:

به آسمون زل می‌زنم، دوباره گریه‌م می‌گیره
قشنگی ستاره‌هاش حالمو کم‌کم می‌گیره [...]
ما که نمی‌تونیم بگیم شکری که قابلت باشه
خوار و ذلیل و کوچیکه هر چی مقابلت باشه [...]
اینا خودِ سعادته، چرا نمی‌بینی عزیز؟
با اینکه خوشبختی، ولی همیشه غمگینی عزیز (همان: ۶۹ـ۷۰)

پایان سخن

در پایان سخن، باید یادآور شد که شجاع‌زاده، به سفارش نویسندهٔ قابوسنامه (۴۷۵ ق)، «هر چه گفته است، همه از جعبهٔ خویش گفته»[۵] و بر خلاف عادتی که برخی از شاعرانِ امروز دارند، «گرد سخنان دیگران نگشته است»[۶]. نوآوری‌هایی که در این مجموعه دیده می‌شود، خاصّ شاعر است و پیش از او پیشینه نداشته است و چند مورد خطاهای آشکار وزنی و قافیه‌ای در این دفتر، هم نتیجهٔ تجربهٔ کم و هم نتیجهٔ احتمالی توجه نداشتن به بطنِ بخشی از کلام و شعرِ خود است؛ توجهی آسیب‌شناسانه که همهٔ شاعران ما می‌بایست به یاری آن، ضمنِ نگاهی انتقادی به هنر خویش، به کشف نارسایی‌های آن بپردازند.

به طور کلّی مجموعهٔ شاعر در امتداد هزارهٔ چندم از مجموعه‌های موفّق و سالمِ معاصر در حوزهٔ شعر است که علاوه بر شاعر و دوستداران ایشان و شعر معاصر، به‌ویژه اهالی غزل، ترانه و رباعی، نویدی خوش برای آینده نیز هست.

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اهواز.

۱. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ وزن‌های رباعی و شناختِ دو شجرهٔ «اخرب» و «اخرم»، ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۸: زیرِ «شجرهٔ اخرب» و «شجرهٔ اخرم».

۲. بحث شیوهٔ نگارش و رسم‌الخط، به‌ویژه در یکصد سال اخیر، بسیار مهم و تعیین‌کننده بوده است؛ تا آنجا که کلیدی در جهت شناخت نسخه‌های متقدّم و متأخّر نسبت به یکدیگر و همچنین شناخت و تعیین سبک‌های نگارش، به‌ویژه نثر ـ که مهم‌ترین آنها سبک‌شناسی استاد بهار در سه جلد ارزشمند است ـ در دوره‌های مختلف زبان و ادبیات پارسی بوده است.

۳. دربارهٔ قافیه، می‌توان فراوان نوشت؛ به‌ویژه آنجا که بحث انحراف از صورت‌های علمی و اصیل قافیه می‌شود. در این زمینه، برجسته‌ترین نمونه‌های انحراف از قافیه، که تقریباً جا افتاده است، به ترتیب، یکی«قافیه‌های آوایی» است و دیگری «قافیه‌های معنوی». صورت نخست، از لحاظ علمی در جایی ثبت نشده است و یا ندیده‌ام و بیشتر به غزلِ دههٔ ۷۰ برمی‌گردد و از آنجا گسترش یافته است؛ اما «قافیهٔ معنوی »، که واژه‌های قافیه از لحاظ معنا با هم موازی هستند و در اصطلاح، مراعات نظیر معنایی دارند ثبت علمی شده است (برای توضیح بیشتر و دیدن نمونه ای از این دست، ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۸: «قافیهٔ معنوی»).

اما دربارهٔ «قافیهٔ آوایی»، باید بگویم که من، خود این دست قافیه‌ها را تأیید می‌کنم؛ اما نه گونه‌های خروج از قافیهٔ آن را ـ مانند اتاق و سراغ، که در لهجه‌هایی مانند تهرانی و اصفهانی، حرف‌های «ق» و«غ» یک نوع صدا دارد ـ؛ به همین دلیل است که در شعرهای خود، گونهٔ سالمِ قافیه‌های آوایی را ـ بیشتر در کارهای طنز ـ فراوان به کار برده‌ام و برای نمونه و برای آشنایی بیشتر خوانندهٔ گرامی با این نوع، دو مورد متفاوت از کارهای پیشین خود را می‌آورم. در شعرِ «قبض گاز»:

وقتی رسید قبضِ پر از زرق و برقِ **گاز**
فیگور گرفت ننه و کاراته رفت **باز**
[...]
رنگم تمام رنگ عذاب و نداری است
در فقر و درد سوختم از سیر تا پیاز
[...]
ننه...! بس است! قافیه‌ام را به هم زدی
این وضع ماست... نیست دگر جای اعتراض (طیّب (شعرهای چاپ‌نشده)، تاریخ شعر: ۱۳۸۴)

یا در شعرِ «رستم و انتخابات شورای شهر اهواز»، آنجا که رستم می‌خواهد وعده بدهد:

بیامد یهویی یلِ پیل‌تن
سراسر به پا خاستند انجمن
خرامان به پشت تریبون شدی
تو گویی که بر پشت گردون شدی
صمیمانه با مردمان گفت کرد
دهان باز بر وعدهٔ مفت کرد
بگفتا به آواز غرّا و نرم
که یا ایُها المَردم خونگرم!
منم، پیل‌تن‌رستمِ مهرورز
که رانم عدالت به هفتاد طرز
و از بیم من، جمله ابنای غرب
بر اندامشان ریخته ترس و لرز
بزایم برای همه اشتغال
به تدبیر، بالا برم نرخ ارز
چو پردیس‌ها می‌کنم کوت را
کیانپارس را گسترم طول و عرض
اگر جنگ فردوسی و قافیه
در این بیت‌ها در نگیرد، به فرض:
«گلستان» کنم لشکرآباد را
اتوبان زنم از «کیان» تا به مرز
کیان و حصیر و خشایار و کوت
کنم مثل تگزاس، حتّی به قرض

۴. این بند، به محتوای شماری از شعرهای این مجموعه اشاره دارد.

۵ و ۶. «هرچه گویی، همه از جعبهٔ خویش گوی؛ گرد سخنان مردمان مگرد.» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۹۱).

کتابنامه

ـ قرآن کریم.
ـ بهمنی، محمدعلی، ۱۳۸۷ گزینهٔ اشعار. چاپ سوم، تهران: مروارید.
ـ حافظ شیرازی، ۱۳۲۰، دیوان. به کوشش محمّد قزوینی و قاسم غنی. تهران: کتابخانهٔ زوّار.
ـ زارع، نجمه، ۱۳۸۸، یک سرنوشت سه‌حرفی. تهران: شانی.
ـ سعدی شیرازی، ۱۳۶۲، کلیّات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
ـ شجاع‌زاده، اکرم، ۱۳۸۹، شاعر در امتداد هزارهٔ چندم. چاپ نخست، اهواز: معتبر.
ـ شعر جوان استان فارس،۱۳۸۱. تهران: دفتر شعر جوان.
ـ شمس، فریدون، ۱۳۸۸، آوازهای شب یلدا. چاپ نخست، بی جا: هنر رسانهٔ اردی‌بهشت.
ـ صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۳۶، تاریخ ادبیات در ایران. پنج جلد، تهران: ابن‌سینا.
ـ طلعت، وحید، ۱۳۸۸، آب، باد، آتش، وطن. تهران: فصل پنجم.
ـ طیّب، محمود، ۱۳۸۹، تماس تلفنی با اکرم شجاع‌زاده. اهواز: ۲۹ تیر، ساعت ۱۶: ۴۵.
ـ عرب‌عامری، فرامرز، ۱۳۸۸، شهر مترسک‌ها. مشهد: شاملو.
ـ عنصرالمعالی کی‌کاووس بن اسکندر، ۱۳۷۸، قابوس‌نامه. به تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
ـ فرّخزاد، فروغ، ۱۳۶۸، مجموعهٔ اشعار. آلمان غربی: نوید.
ـ مرادی، محمد، ۱۳۸۴، خمپاره‌ها که اوج بگیرند. انتشارات سخن‌گستر: مشهد.
ـ میرصادقی، میمنت (ذوالقدر)، ۱۳۷۸، واژه‌نامهٔ هنر شاعری. تهران: مهناز.