

## دو فصلنامه علوم ادبی

سال ۶، شماره ۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

(صص: ۱۳۵-۱۰۹)

### تأملی در ساختارهای لفظی و معنایی شعر عسجدی مروزی\*

علیرضا شعبانیان<sup>۱</sup>

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران

#### چکیده

حکیم عسجدی مروزی از جمله شاعرانی است که در تذکرها و سفینه‌ها نامی نیک از خود به یادگار نهاده است و گاه تذکره‌نویسان نام او را هم ردیف شاعرانی بزرگ چون حکیم طوس، منوچهری و عنصری آورده‌اند و سبک سیاق نوشتاری وی را مورد ستایش قرار داده‌اند. آنچه از وی بر جای مانده، برگرفته از تذکرها و آثار سایر ادیبان و شاعران می‌باشد. با توجه به این که اشعار او تاکنون مورد پژوهش و بررسی قرار نگرفته، نگارنده را بر آن داشت که شناخت نام‌های مختصر از سبک و سیاق نوشتاری این شاعر بزرگ ارائه نماید و کارکردهای زیبایی شناختی اشعار او را مورد بررسی قرار دهد. از آنجا که اشعار به دست آمده وی پراکنده و محدود است، شاید نتوان به طور کامل شاکله لفظی وی را تشریح نمود، ولی می‌توان تا حدودی ساختار نوشتاری و تصویری و تکنیکی وی را بازگو کرد. در این مقاله تخیل و تصویرپردازی و همچنین شیوه به کارگیری عناصر نظم آفرین شعر او مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و شاکله فکری وی تبیین گردیده است. همچنین با بررسی مختصات زبانی و شکل‌شناسی اشعار وی ساختارهای لفظی و معنایی وجوه هنری اشعار عسجدی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: عسجدی مروزی، شعر، ساختار، لفظ، معنا.

\* تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۲۵.

1. E-mail: Alireza\_shabaniyan@yahoo.com

## مقدمه

عسجدی مروزی، ابونظر عبدالعزیز بن منصور، شاعر و حکیم قرن چهارم هجری است که در مرو متولد شد و در همان جا زیست. سال مرگش را در تذکره‌ها ۴۳۲ هجری ثبت کرده‌اند. از زندگی او اطلاع کاملی در دسترس نیست و این گونه آمده است که از شاعران دربار سلطان محمود غزنوی بوده و در سال فتح سومنات در قصیده‌ای معروف او را مدح گفته است. او از جمله شاعرانی است که آثارش به تراج انقلاب‌های اعصار و قرون رفته و جز ابیات پراکنده‌ای که در تذکره‌ها و سفینه‌ها نقل شده، چیز زیادی از او بر جای نمانده است. هدایت نوشته است: «زرّ کلامش بر محک اهل کمال کامل عیار و بی‌غل و غش شده لا جرم سلطان مذکور را بدو الطاف غیرمحصور بوده، گویند سه هزار بیت دیوان دارد، اما به نظر حقیر نرسیده» (هدایت، ۱۲۸۲: ۱۳۵۰).

محمد عوفی او را عسجد کان بلاغت و اختر آسمان فصاحت نامیده و خطه مرو را به وجود وی مباهی دانسته (عوفی، ۱۳۶۱: ۵۳) و دولت‌شاه افصح الفصحایش خطاب کرده که: «قصاید را متین و ملایم می‌گویند» (سمرقندی، ۱۳۷۱: ۳۹).

چنانچه مشهور است او از شاگردان عنصری بوده و در این راه مقلد و پیرو او و از نخستین کسانی است که در شعر و سخن منظوم به صنایع بدیعی توجه کاملی دارد و در استفاده از کلمات غریب و الفاظ نامأنوس اقتدار دارد. بخش قابل ملاحظه‌ای از اشعار او را هجوها و مدایح وی تشکیل می‌دهد، اما علت عمده شهرت او به دلیل قصیده‌مصنوعی است که به عنوان شاهد صنعت تکریر در تذکره‌ها و کتاب‌های بدیع نقل شده است.

قصاید او و چند پاره که باقیمانده قصاید وی است، از نظر وزن و قافیه و شکل ظاهر و گاهی از حیث طرح به قصیده‌های عنصری شبیه است و اگر قبول کنیم که عسجدی شاگرد او بوده و به سال از او کمتر، باید سبک او را به تأیید قرینه‌های شعرش متأثر از اسلوب عنصری بدانیم (مصفا، ۱۳۳۵: ۴۴۶). «توجه خاص او به صنایع بدیعی روش خاصی

را بنیاد نهاده است که پس از او قطران، رشید و طواط، عبدالواسع جبلی و بسیاری از سراینندگان دیگر آن را دنبال کرده‌اند» (عسجدی، ۱۳۴۸: ۶).

### الف) شکل شناسی شعر عسجدی

از عسجدی آثار چندانی به دست نیامده است و تنها مجموعه‌ای از اشعار پراکنده از وی در دسترس است که غالباً به صورت ناقص و مبهم هستند و شناسایی قوالب آنها میسر نیست. از همین رو اظهار نظر متقن و استوار در مورد شکل شناسی شعر وی بعید به نظر می‌رسد. در دیوان وی با توجه به این موضوع که اشعار مندرج، غالباً از تذکره‌ها نقل شده است، بیشترین بسامد قالب‌ها به رباعی و قطعه اختصاص یافته است. البته این نکته را نباید از یاد برد که صحت قالب رباعی در این میان معتبرتر است و قطعات را نمی‌توان چندان دارای اعتبار دانست، زیرا گاه ممکن است هر یک از این قطعات بخش به جا مانده‌ای از یک قصیده یا تغزل باشد؛ از سویی با بررسی مضمونی قطعات نیز نمی‌توان به صورت استوار درباره صحت قالب نظر داد؛ زیرا، گاه در قطعات نیز، مضمون‌های مدحی و تغزلی مشاهده می‌شود. درباره رباعیات او اطمینان بیشتری وجود دارد. رباعیات او از نظر زبانی و مضمونی داری ویژگی‌های خاصی هستند. اندیشه‌های هستی‌شناسانه و رازآلود عسجدی درباره زندگی انسان و فلسفه حضور در هستی، در این رباعیات ظاهر می‌گردد؛ او گاه خیام‌وار به جهان می‌نگرد و می‌گوید:

برخیز چه خسی که جهان می‌گذرد  
بویی بستان که کاروان می‌گذرد  
(عسجدی، دیوان: ۲۹)

و گاه از سرنوشت تراژیک انسان سخن به میان می‌آورد:

ما درغم خویش غمگسار خویشیم  
محنت زدگان روزگار خویشیم  
سرگشته و شوریده کارخویشیم  
صیاد نه ایم و هم شکار خویشیم  
(همان: ۴۸)

و گاه نیز به توصیف و مغالزه با معشوق می‌پردازد:

ای گشته خجل آب حیات از دهن  
سرو از قد و ماه از رخ و سیم از ذقت

صاحب نظری کجاست تا درنگرد  
صد یوسف مصر در ته پیرهننت  
(همان: ۲۵)

نکته مهمی که در قالب رباعی به نظر می‌رسد، سادگی و انعطاف زبانی او در این قالب است. قصاید به دست آمده از او نیز دارای شاکله مألوف قصیده سرایان متقدم است و مضمون اصلی آن مدح می‌باشد. نکته قابل توجه در این قصاید این است که بسامد لغات عربی و وفور به کارگیری صنایع در این مورد چشمگیر است. همچنین غالب غزل نیز به شکل مستقلی که در دوره‌های بعد شکل گرفته، در شعر او وجود ندارد؛ با این حال چندین مورد تغزل در آثار او وجود دارد که سلاست و نرمش زبان در آنها چشمگیر است.

### ب) ویژگی‌های فکری

با همین اشعار اندکی که از عسجدی به جا مانده، می‌توان دریافت که وی دارای منظومه فکری خاصی بوده است. او معتقد است باید از این خواب غفلت بیدار شویم و جهان و واقعیت آن را البته با کمی تمایلات عشرت طلبانه دریابیم. البته این ایات می‌تواند نشانگر اندیشه دم‌گرایانه عسجدی نیز باشد:

صبح است و صبا مشک فشان می‌گذرد  
دریاب که از کوی فلان می‌گذرد  
برخیز چه خسی که جهان می‌گذرد  
بویی بستان که کاروان می‌گذرد  
(همان: ۳۰)

نکته مثبت و عامل تمایز عسجدی از سایر مدیحه سرایان دربار غزنوی این است که غالباً در شعر او طبیعت و اجتماع فدای ممدوح نمی‌شوند. در آثار اغلب مدیحه سرایان، گویی همه چیز این دنیا به اطراف رابطه ممدوح و ممدوح دور می‌زند؛ ممدوح شاعر است و ممدوح یک صورت مطلق. او هنگام مدح بیش از حد چرب زبانی نمی‌کند و به زبونی نمی‌افتد. نسبت به اتفاقات اجتماعی موضع بی‌طرفی و سکوت اختیار نمی‌کند، بلکه آن را در شعر خود تجلی می‌بخشد.

چنانکه مشهود است در دوره عسجدی وجود نابسامانی‌های اخلاقی بسیار برجسته بوده است و وی مدام در مورد مسائل اخلاقی پند می‌دهد. بیت زیر بیانگر وجود زندگی دوگانه و تزویر در دوره عسجدی است:

همان کز یکی زاهدی دیدمی      همی بینم از خیل و خلم و خدو  
(همان: ۵۳)

یا قطعه زیر که به صورت آشکار و صریح بیانگر تزویر در جامعه اوست:

گفتم همی چه گوئی ای هیز گلخنی      گفتا که چه شنیدی ای پیر مسجدی  
گفتم یکی که مسجدیم چون نه غرمنم      گفتا تو نیز هم نه چنین پیر زاهدی  
(همان: ۵۷)

گاهی دایره انتقادش را گسترده تر می‌کند و حتی به شاه بی درایت نیز می‌تازد:  
زان در مثل گذشت که شطرنجیان زنند      شاهان بیهده چو کلیدان بی‌کده  
(همان: ۵۵)

ظاهرا از درگاه پادشاهان نیز گریزان است و آن را همراه با آفات بسیاری می‌داند:  
هر که بر درگه ملوک بود      از چنین کار با خدوک بود  
(همان: ۳۰)

او سخت به توانایی و قدرت افراد معتقد است و کسانی را که بدون توانایی بلند پروازی می‌کنند به سخره می‌گیرد:  
جغد که با بازو با گُلنگان کوشد      بشکنش پر و مُرز گردد کت کت  
(همان: ۲۵)

همچنین یأس عمیق او از زندگی در آثار او قابل مشاهده است. در بنیان فکری عسجدی می‌توان اعتقاد به نوعی سرنوشت‌گرایی یا قدر‌گرایی<sup>۱</sup> را که خود زائیده اندیشه جبر‌گرایانه<sup>۲</sup> دوران است مشاهده کرد:

1- fatalism  
2- determinism

فغان زدست ستم های گنبد دوآر      فغان ز سفلی و علوی و ثابت و سیار  
 چه اعتبار بر این اختران نامعلوم      چه اعتماد بر این روزگار ناهموار  
 (همان: ۳۱)

در روزگار عسجدی نوعی تمرکزگرایی در تمام گفتمان‌ها وجود دارد و قطب سرمایه حکومت است و او برای اینکه بتواند روزگارش را بگذراند باید به درخواست‌های حکومت تا حدودی تن دهد، زیرا شاعران تنها در دربار محل حضور دارند. از طرفی گفتمان مذهب و قدرت نیز در حکومت متمرکز شده‌اند؛ به همین دلیل برای اتفاقات و حوادث نمی‌توان توجیه علمی و منطقی تراشید و از طرفی هنوز نوعی از تعصبات دینی در گفتمان‌ها وجود دارد. همه این عوامل دست به دست هم می‌دهند تا اندیشه عسجدی را اندیشه‌ای قدرگرا پیروانند. در نظام فکری عسجدی زندگی ماهیتی فرآیندگونه دارد؛ دویدنی است که عاقبت خوشی نیز ندارد و درماندگی در پی دارد؛ به عبارتی یک تراژدی مداوم است:

همی دوم به جهان اندر از پس روزی      دو پای پر شغه و مانده با دلی بریان  
 (همان: ۵۱)

در عین حال عسجدی معتقد است که انسان همواره اسیر خواسته‌ها و تمایلات نفس خود است و هر چه بر سرش می‌آید اثر افعال اوست:

ما در غم خویش غمگسار خویشیم      محنت زدگان روزگار خویشیم  
 (همان: ۴۸)

او در عین حال که به بخیلان خرده می‌گیرد:

خواجه بزرگست و مال دارد و نعمت      نعمت و مالی که کس نیابد از آن کام  
 بخلش آنجا رسیده است که نگذاشت      شوخ به گرمابه بان و موی به حجام  
 (همانجا)

از دیگر خصوصیات شعری عسجدی انعکاس صریح احوال اجتماعی، جریانات نظامی و سیاسی و زندگی و وضعیت دربارها می‌باشد که نتیجه واقع بینی و آشنایی شاعر با محیط مادی و خارجی و توجه کمتر او به عوالم خیالی و اوهام و خیالات است.

تا شاه خسروان سفر سومنات کرد      کردار خویش را علم معجزات کرد  
(همان: ۲۶)

عشق نیز در نظر او گستره‌ای بی‌مانند دارد. عسجدی عاشق می‌شود و از عشق می‌گذارد تا جایی که در مقابل معشوق از خون خویش نیز می‌گذرد:

در تو دل خسته نظری تیز نکرد      کز دیده هزار گونه خون ریز نکرد  
پرهیزکن از دود دلی کز غم تو      خون گشت و ز دوستیت پرهیز نکرد  
(همانجا)

اما با این همه باید این نکته را در نظر داشت که معشوق عسجدی در تمام موارد، معشوقی این جهانی و کاملاً محسوس است. وجود این نوع عشق در شعر، بر اثر وضع اقتصادی شاعران در دربار شکل گرفته است، زیرا در این دوره شاعران دچار فراق و هجران نمی‌شوند و از طرفی مباحث عرفانی هنوز آنچنان گسترش پیدا نکرده است و معشوق و معشوقه زمینی است.

### ج) کارکردهای زیبایی شناختی در شعر عسجدی

عناصر خیال و صورت‌های خیال‌انگیز، مرکز و نقطه‌هایی هستند که تصرفات در معانی بر گرد آنها می‌گردد و ذهن شاعر به کمک آنها در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی با طبیعت به نوعی تصرف می‌کند. حوزه خیال شامل عناصری مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص و ... می‌باشد.

مقاله را با چگونگی پیوند میان خیال و اجزاء شعر او پی می‌گیریم. در حقیقت محور عمودی و افقی خیال شاعر را مورد تدقیق قرار می‌دهیم.

**تشبیه**

در آثار به جا مانده از عسجدی (۳۲۷ بیت) ۱۵۹ مورد تشبیه به چشم می خورد که تعداد کمی از آنها طرفینی عقلی دارند. در عین حال چندین مورد آن اضافه تشبیهی است که تماماً حسی به حسی اند و قابل توجه است که در زبان عسجدی معقولات در تشبیه دارای مشبه به حسی هستند:

فکر (عروس، زلیخا)

به امید قبولت بکر فکرم      چو بهر یوسف مصری زلیخا  
به انواع نفایس خویشتن را      بسان نوعروسی کرده آسا  
(همان: ۲۱)

**اضافه تشبیهی: (تشبیه بلیغ)**

بساز کار قیامت به قوت ایمان      بشوی روی طبیعت به آب استغفار  
(روی طبیعت: اضافه استعاری)      (همان: ۳۱)  
به پشت ژنده پیلان برنشسته ناوک اندازان      چو عفريتان آتشبار بر کوه گران پیکر  
(همان: ۳۷)  
به جام بلور اندر از دور گویی      میان یخستی فروزنده اخگر  
(همان: ۱۲۲).

**استعاره**

اوج تخیل هنری و ایجاد ادراک زیبایی شناسانه در عنصر تصویر آفرین استعاره نمود می یابد. «استعاره روح شعر است؛ انتقال مفهوم کلمه ای است به کلمه دیگر یا انتقال معنی یک شی است به معنی دیگر. حذف یکی از طرفین استعاره در ذهن و ارائه طرف دیگر است در کلمه» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۸). در اشعار برجای مانده از عسجدی حدود ۹۳ مورد استعاره به چشم می خورد که نکته قابل توجه این است که استعاره در اشعار او نقش فرعی ایفا می کند و در تصاویر فرعی مورد استفاده قرار می گیرد.



دیگر اینکه اغلب استعارات او استعاراتی هستند که تاحدودی به صورت قراردادی و خودکار در شعر او نمود یافته‌اند؛ استعاراتی که برای مخاطبین به شناخت درآمده‌اند و در اصل دارای نقش تشبیهی هستند. گاهی در شعر ابتدا چیزی را به چیزی تشبیه می‌کند و در ابیات بعدی از آن به صورت استعاره یاد می‌کند که این اتفاق در سبک خراسانی بسیار معمول است. این خصیصه در وضعیت زبان که خود تحت تأثیر سایر بافت‌های فرهنگی و اجتماعی است ریشه دارد. زبان این دوره، زبانی فاقد ابهام است؛ خصیصه‌ای که در قرون ششم و هفتم معکوس می‌شود:

مشک ( زلف )، سمن ( موی سفید ) مصرحه

تامشک سیاه من سمن پوشیده‌ست      خون جگرم بیدیده بر جوشیدست

(عسجدی، دیوان: ۲۴)

کاروان (عمر) مصرحه

برخیز چه خسی که جهان می‌گذرد      بویی بستان که کاروان می‌گذرد

(همان: ۲۹)

لاله ( صورت ممدوح ) مشک ( زلف ) مصرحه

دل گشته رخنه رخنه به زاری به تیغ هجر      ز آن مشک توده توده بر آن گرد لاله زار

(همان: ۴۲)

خس (استعاره مکنیه)

بدان رسید که بر ما به زنده بودن ما      خدای وار همی متی نهد هرخس

(همان: ۴۵)

در بیت زیر ضمن اینکه پسته استعاره از دهان معشوق است، شاعر از صنعت کنایه

نیز بهره برده است:

ز لب عناب را خون در دل انداز      زپسته شوری اندر شکر افکن

(همان: ۴۵)

نکته قابل تأمل در آثار عسجدی این است که استعاره از بسامد پائین تری نسبت به تشخیص و تشبیه برخوردار است و جالب تر اینکه تمام تشبیهات به جز معدودی از آنها طرفینی محسوس دارند و در استعارات نیز این حالت کاملاً مشخص است؛ موارد مختلفی می توانند در این مسئله دخیل باشند. نخست آنکه، درک زیبایی شناختی غالب دوره چه از سوی مخاطبین و چه از سوی شاعران چنین نظامی را طلب می کند. ثانیاً، شعر فارسی هنوز در نخستین مراحل رشد و حرکت خود است و زیبایی ها هنوز بسیار ابتدایی است. سوم اینکه عدم رسوخ عرفان و مباحث درون گرایانه خود عامل مهمی در برون گرا بودن شیوه اندیشیدن و تلفیق در این دوره است، و دلیل چهارم اینکه رواج علوم عقلی و حاکمیت اندیشه استدلالی که ترسی از رو به رو شدن با جهان خارج ندارد با روح این قرن آمیخته است و همچنین شرایط فکری این دوره با قرون بعد، که سخنوران به دلیل وجود جنگ های مکرر و خفقان های سیاسی و اجتماعی دارای روحیه ای کاملاً درون گرا هستند، متفاوت است.

### تشخیص

تشخیص ذاتاً ماهیتی فانتزیک دارد و همان گونه که در سایر اشعار قرون اولیه می بینیم، بسامد بسیار بالایی را به خود اختصاص می دهد. تشخیص یکی از بنیان های اصلی شعر برون گراست. صنعتی است که حد وسط ذهن و عین را اشغال می کند و دارای یک پایه درونی و یک پایه بیرونی است. در اشعار عسجدی قریب به ۶۷ مورد تشخیص وجود دارد که گاه هر کدام حالت محوری دارند و مخاطب را مجذوب خود می نمایند. در شعر عسجدی روح زندگی و نشاط در تمام اشیاء و اجزای صامت جهان جریان دارد؛ هنگامی که شاد است تمام دنیا طرب انگیز است و در هنگام سوگ و شکوه به همدلی و همدردی با او می پردازد. این نکته قابل ذکر است که در تشخیص های او حتی صور معقول نیز جان انسانی می یابند:

کان خاک بر سر آرد و بحر آب در دهن      صیت سخای او چو به دریا و کان رسد

(همان: ۳۰)

رحمتی کن پرده از رخ بر میفکن زینهار	تا نگردد بعد چندین روز رسوا آفتاب
	(همان: ۲۲)
ای گشته خجل آب حیات از دهن	سرو از قد و ماه از رخ و سیم از ذقت
	(همان: ۲۵)
کسی کز خدمت دوری کند هیچ	برو دشمن شود گردون گردا
	(همان: ۲۱)
جان مرا غمت هدف حادثات کرد	تا عشق سوی من نظر التفات کرد
	(همان: ۲۷)

### ساختار تخیل عسجدی

ساختار تخیل، شیوه پیوند و ارتباط میان صور خیالین در شعر است و بر چگونگی شکل‌گیری تصویر و ارتباط آن با عناصر دیگر مربوط است و همچنین به صور خیال در متن، شکل و هیئت ویژه‌ای می‌بخشد. بی‌شک ذهن مؤلف مهم‌ترین عامل در چگونگی ساختار تخیلی متن است، اما نباید از یاد برد که ذهن به مثابه عنصری است که به طور مداوم در ساختاری بزرگتر خود را تعریف می‌کند. مؤلفه‌هایی چون فرهنگ، مذهب، شرایط جغرافیایی، تاریخ و سنت ادبی در دیالوگی مداوم با ذهن قرار دارند و به ذهن شکل می‌بخشند. پس می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که علاوه بر ذهن مؤلف عوامل مؤثر دیگری وجود دارند که در شکل‌گیری ساختار تخیل و ماهیت آن مؤثرند. دکتر شفیع کدکنی در این باره چنین می‌نویسد: در ساختمان هر شعر بلندی، ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع یا کوشش هنری دارد. در یک سوی، طرح مکرر مجموع اجزای سازنده شعر است که چگونه با یکدیگر ترکیب یافته و ساختمان مکرر شکل عمومی شعر را به وجود آورده است و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تاثیرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر که ما آن را محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم به وجود آید. بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعر در این

جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی افقی و تصویرهای کوچک بیان، یعنی تک تک ابیات وجود دارد (۱۳۷۰: ۱۸۰).

وی معتقد است در هر شعر کوتاه و یا یک بیت واحد، ذهن شاعر و خلاقیت تصویری او متوجه ساختار افقی شعر است که اصطلاحاً آن را "محور افقی" می‌نامد، اما در ساختمان شعر بلند، بین ابیاتی که شاعر موضوع واحدی را دنبال یا بیان می‌کند ذهن سراینده نه تنها متوجه طرح تصویری و ترکیب اجزای ساختمان کلی و شکل عمومی شعر است که در واقع "رابطه عمومی" ابیات متوالی است و آن را اصطلاحاً "محور عمودی" می‌نامد و معتقد است در آن خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و خاطرات و تأثرات عاطفی و حسی در زمینه‌های مختلف، برای بیان موضوع سود می‌جوید. نیروی آفرینش تصویر و قدرت خیال شاعر در این نوع ساختار به همان اندازه ساختار افقی شعر حایز اهمیت است (همان: ۱۸۱).

در شعر کهن پارسی، شاعران کمتر به ساختار تصویری در کل شعر توجه داشته‌اند و بیشتر تلاش خود را صرف گنجاندن تصاویر در یک بیت کرده‌اند. از این رو ابیات زیادی می‌توان یافت که از لحاظ تصویر و اندیشه بسیار موجز و زیبا هستند، اما در ارتباط با کلیت اثر، نقش ویژه‌ای ایفا نمی‌کنند. این مسئله به ویژه در سبک هندی اهمیت بسیاری پیدا می‌کند. از نظر بسیاری از ادیبان قدیم، پیوستگی معنوی دو یا چند بیت عیب بشمار می‌آمده و شاعر موظف بوده هر چه را می‌خواهد بگوید در یک بیت بگنجانند. محور عمودی خیال، در واقع نشانگر تجربه ذهنی یا عاطفی یگانه‌ای است که شاعر درک می‌کند و در سراسر یک قطعه شعر آن را ارائه می‌دهد. از این رو می‌توان اهمیت بیشتری برای آن متصور شد.

در شعر عسجدی نوعی گرایش به غزل و تغزل دیده می‌شود. غزل واژه‌هایی که از او باقی مانده است، در حقیقت تشبیب قصایدی است که از میان رفته است و چنانکه می‌دانیم، دوره استقلال غزل از آغاز قرن ششم و دوره بعدی است. او با پیروی از اسلوب شعری عنصری می‌کوشد تصاویر دیگران را بگیرد و با تصرفی عقلانی آن را به صورتی تازه جلوه‌گر کند و در حقیقت از صنعت به جای طبع کمک می‌گیرد (همان: ۴۸۰).

اغراق‌هایی که او در این دوره استفاده می‌کند بیشتر در حوزه مدح است و نوع اغراق‌های او بسیار ساده و نزدیک به واقعیت است (همان: ۴۷۷). به عنوان مثال، ممدوح را در زیبایی پیغمبر مصری می‌داند و مانند باران گریه می‌کند:

پیغمبر مصری به خوبی نه مکی      من بوسه ز نم لب بمکم تو نمکی  
(عسجدی، دیوان، ۵۶)

باران قطره قطره همی بارم ابر وار      هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار  
(همان: ۴۱)

در کُل، اغراق در شعر این دوره نمونه‌های بسیار کمی دارد، زیرا تصاویر شعری این دوره بیش از حد امکان نزدیک به واقعیت است. مسئله بسیار مهمی در استفاده عسجدی از صنایع تصویرساز وجود دارد و آن اینکه هنگامی که مخاطبانش، خاص و درباریان یا شعرا هستند، بسامد استفاده از صنایع در آثارش بسیار بالا می‌رود:

به نوبهار جوان شد جهان پیر ز سر      ز روی سیزه بر آورد شاخ نرگس سر  
(همان: ۳۲)

اما هنگامی که مخاطب او مخاطب عام است و هنگامی که پند و اندرز می‌دهد و یا با خویشتن سخن می‌گوید این بسامد پایین می‌آید:

دل دوش هزار چاره سازی می‌کرد      با وعده دوست عشق بازی می‌کرد  
(همان: ۲۹)

نکته دیگر در کاربرد صناعات تصویرساز در شعر عسجدی این است که او هنگام مواجهه با مخاطب خاص از استعاره و تشبیهات غریب بسیار بهره می‌برد، اما در مقابله با مخاطب عام تشخیص و تشبیهات نزدیک به ذهن، نقش بیشتری را ایفا می‌نمایند. همچنین هنگامی که با عوام رو به رو می‌شود و مقصودش از شعر پند و اندرز و معناست، بسامد استفاده از صناعات لفظی بسیار پایین می‌آید:

چرا نه مردم عاقل چنان بود که به عمر      چو دردسر گُندش مردمان دژم گردند  
چنان چه باید بودن که گر سرش ببری      به سر بریدن او دوستان خرم گردند  
(همان: ۲۷)

بسامد استفاده از صنایع لفظی در اشعار عاشقانه نیز عسجدی بسیار معتدل است. نه بسیار بالا و نه بسیار پایین و بیشتر سعی کرده هر دو جانب رو ساخت و ژرف ساخت کلام را مورد توجه قرار دهد؛ این مسئله در شکوایه‌های او نیز وجود دارد:  
ای روی تو چون باغ و همه باغ بنفشه      خواهم که بنفشه چنم از باغ تو یک مشت  
(عسجدی، دیوان: ۲۴)

اما هنگامی که به مقابله با شاعری دیگری برمی‌خیزد، بسامد استفاده از صنایع لفظی و بدیع نویسی برای مفاخره به حد اعلای خود می‌رسد. باید توجه داشت که بسامد به کارگیری صنایع لفظی در برخورد با انواع مخاطبان متفاوت است:  
باران قطره قطره همی بارم ابر وار      هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار  
(همان: ۴۱)

همچنین پویایی و حرکت در شعر او با به کارگیری انواع قیده‌ها پدیدار است:  
صبح است و صبا مشک فشان می‌گذرد      دریاب که از کوی فلان می‌گذرد  
(همان: ۲۹)

### عنصر رنگ

آنچه مسلم است عنصر رنگ نیز به عنوان گسترده‌ترین حوزه محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش است، هم از نظر مجازهای زبان شعر و هم از نظر اهمیتی که در خلق تشبیهات و استعاره‌های متحرک و حسی دارد (همان، شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۱).

تا مشک سیاه من سمن پوشیدست      خون جگرم به دیده بر جوشیدست  
(عسجدی، دیوان: ۲۴)  
بیاض لاله ز نور و سواد لاله ز دود      کنار نرگس سیم و میان نرگس زر  
(همان: ۳۲)

**صبغه اشرافی**

قابل توجه است که شعر این دوره شعری است درباری و وابسته به محیط اشرافی؛ به همین دلیل صبغه اشرافی صور خیال در شعر عسجدی قوت دارد:

درم در کف تو به نزع اندرست      شهادت از آن دارد اندر دهن  
(همان: ۵۱)

**د) شگردهای زبانی و سبکی عسجدی**

موارد تخطی زبان سبک خراسانی را می‌توان در اثر عدم تطابق زبان فارسی با وزن عروضی که ریشه در زبان عرب و ساختار این زبان دارد، دانست و به نوعی می‌توان این مسئله را به تفاوت ناخودآگاه و روانی زبان شاعران فارسی نسبت داد. از طرفی می‌توان دلایل آن را در نوپا بودن شعر عروضی و عدم مهارت شاعران در سرودن اشعار عروضی دانست که تا حدودی بعید می‌نماید. البته می‌توان این گونه فکر کرد که فرم بیرونی شعر کهن پیش از سرایش شعر توضیح داده شده و ماهیتی استبدادی دارد و این خود برگرفته از دیدگاهی است که در آن ذهن<sup>۱</sup> از عین<sup>۲</sup> کاملاً جدا محسوب می‌گردد؛ یعنی ساختار فرم بیرونی از پیش نوشته شده بود و شاعر با فرم شعرش و یا بهتر بگوییم با اجرای شعرش آن را اجرا می‌کرده است. حال اگر شاعری چون عسجدی در حیطه زبان سعی کند از این فرم بیرون بیاید عجیب نیست. باید در نظر داشت که در این دوره آزادگی و استقلال طلبی از ارزش بالایی برخوردار بوده است. و این در تمام لایه‌های اندیشه انسانی تأثیر می‌گذارد و ناظر و مؤثر در اعمال است. این نکته را نباید از یاد برد که تمام موارد تخطی را نمی‌شود به حساب عدم تطابق زبانی و عروضی و مقاومت ناخودآگاه گذاشت. عسجدی شاعری است

۱- سوژه

۲- ابژه

که در اشعارش بر تأثیر فرم ظاهری به مخاطب و تأثیر فرم در افاده معنایی ثانویه اهمیت زیادی می‌دهد: «باران قطره قطره همی بارم ابر وار» (دیوان عسجدی: ۴۱).

در مواردی مشاهده می‌شود که عسجدی قصد استفاده از فرم را در ایجاد دلالت معنایی دارد. مثلاً در اکثر مدیحه‌هایی که برای دریافت صله از پادشاه وقت یا بزرگان نوشته شده کلمات "زر" و "سر" به صورت مشدد آورده شده که خود نشان دهنده تأکید بر مقصود باشد. این مسئله ممکن است به صورت خودآگاه انجام گرفته باشد؛ یعنی عسجدی عمداً برای تأثیر بر ممدوح و متوجه ساختن ممدوح، آن را مشدد آورده یا اینکه مقصود مدح (صله) در ناخودآگاه او باعث ایجاد شدن چنین ساختی شده است:

یاد کرد از لطیف طبعش بحر گشت پر درّ و عنبر آشهب  
(همان: ۲۳)

دلش به وقت سخا، اخترست زر شعاع کفش به گاه لقا، آذرست تیغ شرر  
(همان: ۳۴)

دندانش دانه دانه در است جان‌فزای لب‌هاش پاره پاره عقیق است آبدار  
(همان: ۴۲)

مورد دیگر تشدید کلمه "کف" است که در موارد مختلف مشاهده می‌شود و می‌توان آن را در رابطه با مورد مذکور دانست:

چو وهمش آید گردون بود به قدر زمین چو کفش آید دریا بود به نرخ شمر  
(همان: ۳۴)

قابل ذکر است که خاصیت تشدید و تقطیع پاره گفتار یا کلمه، امروزه در زبان‌شناسی به عنوان یکی از نقش‌های مهم انتقال احساس و حالت تلقی می‌گردد. چنین می‌توان نتیجه گرفت که او به خاطر انگیزه ملی‌گرایانه و علاقه‌اش به زبان کهن از واژگان و بافت‌ها و ساختارهای دستوری کهن بسیار سود می‌برد. البته این خود می‌تواند به خاطر لهجه خاص او یعنی لهجه مروی باشد، ولی نباید از یاد برد که از این بافت‌ها بیشتر در مواجهه با عوام و شعرا استفاده می‌کند. از سویی کلمات عربی زیادی در بعضی اشعار او وجود دارد که این



کاربرد می‌تواند در اثر مؤلفهٔ دین یا فضای دربار باشد و دلیل دیگر اینکه عربی زبان علم آن دوران بوده و شاید ریشه در تفاخر شاعر دارد و البته این نکته را هم نباید از یاد برد که بسامد این کلمات در موضوع مدح و رو به رو شدن با درباریان و پادشاه بالا می‌رود.

با این حال، واضح و مبرهن است که زبان عسجدی جدای از مشکلات یاد شده، دارای زبانی است که تأویل در آن جایگاهی ندارد و زبانی یک بعدی است و فضاهای معنایی یک رویه هستند و کاملاً محسوس. تک ساحتی بودن زبان می‌تواند در اثر عدم رسوخ عرفان درون‌گرا در سیستم جامعه و ادبیات پدید آمده باشد. از سویی نیز نگرش و جهان بینی حاکم بر این دوره نگرشی اپیکوریستی<sup>۱</sup> و بسیار پرونگراست. رابطهٔ انسان با دنیای بیرون به صورت تقابلی برقرار است و معشوقه کاملاً محسوس است و لاجرم زبان نیز محسوس است. زبان از موقعیت‌های ارتباطی که در آن به کار می‌رود تأثیر می‌پذیرد. زمینه و موضوع گفتگو و انواع مخاطبین به زبان و حرکت آن در فضای زبان شکل و جهت می‌دهند. زبان می‌تواند در قالب جوهرهای مختلفی تحقق یابد بدون آنکه ماهیت بنیادین نظام روابطش تغییر کند؛ آنچه در این میان اهمیت دارد و به واقع معتبر است همان تمایز است و روابطی که اجتماع به آنها معنی می‌بخشد. نحوهٔ انتخاب و ترکیب گفتارها و کلمات در اشعار عسجدی در موقعیت‌های مختلف دارای پاره‌ای تمایزات است که کاملاً به موضوع اشعار و مخاطبین و شرایط اجتماعی و فردی وابسته است. بررسی انواع مخاطبین عسجدی تا حدودی می‌تواند راهگشا باشد. هرگاه عسجدی می‌خواهد پادشاه را مدح نماید، بسامد استفاده از واژگان عربی در شعر او بالا می‌رود؛ این خود می‌تواند ریشه در فضای زبان دربار و درباریان و فضای مذهبی دربار داشته باشد:

جان مرا غمت هدف حادثات کرد

تا عشق سوی من نظر التفات کرد

(عسجدی، دیوان: ۲۶)

۱- اپیکوریسم جهانبینی مبتنی بر لذت‌گرایی است که برگرفته از اندیشه‌های اپیکور، فیلسوف یونانی (۲۷۲-۳۴۱ ق م) می‌باشد.

و بر عکس هنگامی که با عامه مردم سخن می‌گوید و انتقاد می‌کند، بسامد کاربرد واژگان مهجور (به گمان ما مهجور) بسیار بالا می‌رود و میزان استفاده از کلمات عربی رو به پایین می‌آید که البته این خود می‌تواند ریشه در لهجه مروی داشته باشد:

کسی که افکند از کان گه به میتین سیم مکن بر او بر بخشایش و مباش رحیم  
(همان: ۴۸)

یا:

الا تازمی از کوه پدید است و ره از سد به کوه اندر شخست و به ره بر شخ و راود  
(همان: ۳۷)

عسجدی هنگام نوشتن هزلیات نیز به این زبان نظر دارد. در برخوردش برای مقابله با سایر شعرا نیز از زبان بسیار فخیمی سود می‌برد، اما هنگامی که با خود سخن می‌گوید زبانش بسیار ساده و روان با کمترین لغات عربی یا مهجور می‌شود:

ما در غم خویش غمگسار خویشیم محنت زدگان روزگار خویشیم  
سرگشته و شوریده کار خویشیم صیاد نه‌ایم و هم شکار خویشیم  
(همان: ۴۸)

در یک نگاه کلی می‌توان گفت که زبان مورد استفاده عسجدی زبانی است که در فضای واژگانی آن بسامد بالای واژه‌های مهجور به چشم می‌آیند (پهلوی، سغدی، ...) که گاه خود مانع بزرگی برای ارتباط مخاطب امروزی با شعر وی تلقی می‌شود. از سوی دیگر بسامد بالای استفاده از واژگان عربی را به خصوص در قوافی می‌بینیم. در موارد نحوی نیز نمونه‌های مختلفی از ساخت‌های کهن وجود دارند که در دوره‌های قبل نیز مورد استفاده شاعران قرار گرفته است مانند: کاربرد مضاعف حروف اضافه برای متمم، افعال پیشوند و پیشوندی مرکب، و... که به پاره‌ای از آنها اشاره می‌کنیم.

### افعال دعایی

عسجدی به شیوه متداول ساخت فعل دعایی، همواره الفِ دعا را پیش از صامت آن

به کار می‌برد:

پسر همیشه پایاد با پدر به مراد پدر همیشه بماناد با خجسته پسر

(همان: ۳۶)

از چرخ برخه برخه سعادت به جانش باد از عرش جمله جمله ز احسان کردگار

(همان: ۴۴)

### کاربرد حروف اضافه مضاعف

در نوشتار قرون متقدم گاهی متمم به همراه دو حرف اضافه به کار رفته است:

پل بگوش اندر بگفت و آبله شد کابلج از بسی غم ها بیسته عمر گل پا را به پا

(همان: ۲۲)

هوا نشاند به برگ شکوفه در یاقوت صبا فشانند به شاخ بنفشه بر عنبر

(همان: ۳۲)

### کاربرد رای فک و حرف اضافه

در زبان عسجدی گاه از "را" به جای نقش نمای اضافه یا حرف اضافه استفاده شده است:

به انواع نفایس خویشتن را به سان نو عروس کرده آسا

(همان: ۲۱)

با سرشک سخای او کس را ننماید بزرگ رود فرب

(همان: ۲۳)

### کاربرد افعال پیشوندی و مرکب

فعل پیشوندی فعلی است که از ترکیب فعل ساده و پیشوند ساخته می شود. کاربرد

این افعال در شعر عسجدی بسامد قابل توجهی دارد:

برخیز و بر افروز هلا قبله زردشت بنشین و بر افکن شکم قاقم بر پشت

(همان: ۲۳)

بأنواع نفایس خویشتن را بسان نوعروسی کرده آسا

(همان: ۲۱)

ز خنده گاه ز هم باز برده لاله سرخ به گریه چشم ز هم باز کرد نرگس تر

(همان: ۳۳)

**استعمال "یای" تردیدی، شرطی، تمنی، و استمراری**

گر کس بودی که زی توام بفکنندی  
خویشتن اندر نهادمی به فلاخن  
(همانجا)

**آوردن مشتقات و ترکیب های غریب و نو**

تیره سار = تیره سر  
تبارک آله از این تیره سار خامه او  
که نام او قلم قدرتست در دفتر  
(همان: ۲۵)

نکته قابل توجه دیگر مطابقه فعل با فاعل غیر ذی روح در شعر اوست:  
به خدّ و آن لب و دنداننش بنگر  
که همواره مرا دارند در تاب  
(همان: ۲۲)

**۵: ویژگی های زیبایی آفرین لفظی (موسیقی)**

استفاده عسجدی از صنایع لفظی یکی از مهمترین ویژگی های اشعار اوست، تا جایی که سعید نفیسی از او به عنوان بنیان گذار توجه افراطی به شکل در شعر نام می برد  
(همان: ۶).

توجه او به صنایع لفظی می تواند دلایل مختلفی داشته باشد. از سویی توجه به برونه شعر، خود یکی از اثرات اندیشه برون گراست و از سویی تخصصی شدن شاعری خود یکی از دلایل توجه هر چه بیشتر وی به صناعات لفظی است.

مسئله دیگر اینکه مقبولیت نزد عوام در این دوره چندان مهم نیست و مقابله با فضلا اهمیت بیشتری دارد. عسجدی نیز از این مسئله سود می برد و با شعر به عنوان "فنی" برخورد می کند که در آن قدرت خودنمایی دارد. از سویی دیگر روحیه تفاخر میان سایر رقبا در دربار غزنوی در این مهم بی تأثیر نیست. در قرون اولیه، اشعار غالباً با تغنی همراه بود و گاه موزون نبودن شعر در میان موسیقی محو می شد، اما با حرمت یافتن موسیقی شعر می بایست

به تنهایی بار موسیقی را به دوش می کشید و به نظر می رسد این مهم در این قضیه بی تأثیر نبوده است.

بسامد استفاده از صنایع لفظی در اشعار عسجدی بسیار بالاست، اما قضیه به همین جا ختم نمی شود. وجه مهم مسئله این است که عسجدی از اکثر صنایع لفظی در جهت تحقق معنا استفاده می کند؛ یعنی استفاده از صنایع در هر بخشی دارای دلالت معنایی است و لایهٔ روساختی رابطهٔ مستحکمی را با لایهٔ ژرف ساختی برقرار می سازد. این شکل ظاهری در صدد القای معناست و این معناست که چنین صورتی را شکل داده و ایجاد می کند. لازم به ذکر است که این شگرد زبانی و لفظی را می توان در دو سطح واژگانی و گفتاری مورد بررسی قرار داد.

مثلاً در قصیدهٔ "باران قطره قطره همی بارم ابر وار" (عسجدی، دیوان: ۴۱) جدای از تفاخر با تکه تکه کردن و تکرار مداوم عناصر جمله، از طرفی قصد دارد قطره قطره گریستن خود را به نمایش بگذارد و از طرفی اجزای ممدوح را نکته به نکته به وصف بکشد. از سویی همین قطعه قطعه شدن و تکرار، یادآور حالت بغض و بریدن نفس است. عسجدی در پاره‌ای از تصاویر شعری اش انگشت بر تأثیر صداها می گذارد که اشاره به برخی از آنها خالی از لطف نیست:

از دل و پشت مبارز می برآید صد ترک کز زه عالی کمان خسرو آید یک ترنگ  
(همان: ۴۷)

ای گرفته کاغ کاغ از خشم ما همچون کلاغ کوه و بیشه جای کرده چون کلاغ از کاغ کاغ  
(همان: ۴۶)

که در صدد اجرای صدای کلاغ برآمده است. و همچنین در این بیت:

پل به گوش اندر بکفت و آبله شد کابلیچ از بسی غم ها بیسته عمر گل پا را به پا  
(همان: ۲۲)

پا را فراتر گذاشته و از شکل نوشتاری هم استفاده می کند و بزرگ شدن آبله را در تبدیل کلمه آبله به کابلیچ به نمایش می گذارد. گاهی نیز با تکرار صامت "چ" و مصوت بلند "ای" حالت پیچ و تاب خوردن ناشی از عصبانیت را به نمایش می گذارد:

بیچد دلم چون ز پیچه بتم گشاید بر غم دلم پیچه بند  
(همان: ۳۰)

نمونه‌های مختلفی هم از ارکستراسیون آوایی برای القای حالت در اشعار عسجدی وجود دارد که از میان آنها می‌توان به قصیده: "فغان ز دست ستم‌های گنبد دوار فغان ز سفلی و علوی و ثابت و سیار" (همان: ۳۱) اشاره کرد که بسامد مصوت بلند "آ" و صامت "ه" مجسم‌کننده آه کشیدن مداوم عسجدی و فریادها و ناله‌های اوست.

### وزن

در شعر عسجدی قریب به هفتاد درصد وزن‌ها از بحور متفق ارکان هستند. بسامد استفاده از وزن‌های خیزایی نیز بسیار بالا می‌باشد و در عین حال به کار بردن پنجاه درصدی هجای کوتاه در بعضی مصرع‌ها خواننده را در انتظار شنیدن شعری پر رقص و طرب و پرشور قرار می‌دهد. شعری که جنبشی مدام دارد و مدام در صورت شکستن قالب خویش است، اما نتیجه حاصل بعد از خواندن اشعار، کاملاً متفاوت است؛ حتی رقصان‌ترین و پرجنبش‌ترین وزن‌ها در تلفیق با کلام عسجدی ریتم آرامی پیدا می‌کند برای مثال:

جغد که با بازو با گُلنگان کوشد  
بشکندش پر و مُرز گرد دکت‌کت  
(مفتعلن فاعلات مفتعلن فع لن)  
(همان: ۲۵)

شادی و بقا بادت وزین بیش نگویم  
کین قافیه‌ی تنگ مرا نیکه پیخست  
(مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل)  
(همانجا)

با سرشک سخای او کس را  
نمایند بزرگ رود فَرَب  
(فاعلاتن مفاعلن فع لن)  
(همان: ۲۳)

شاید بتوان موجبات این چنین ترکیبی را در مسائل اجتماعی و همین‌طور از طریق مخاطب‌شناسی و موضوع جستجو کرد. قابل توجه است که در این دوره، شاعر عنصری درباری و دارای جایگاهی خاص و بسیار مورد احترام است. در این دوره شاعر از طبقات عوام جدا شده و نگاهی از بالا به پایین دارد و این فاصله در ناخودآگاه وی شخصیت

کاذبی را می‌سازد که پیوسته باید در صدد حفظ وجهه خود باشد و حتی در ریتم سبکی نکند.

این مسئله در مورد عسجدی صدق می‌کند. اما مسئله دوم درباره اینکه مخاطبین عسجدی چه کسانی هستند، باید با توجه به مضامین کلی اشعار او و همچنین انواع مخاطبین او می‌توان این مسئله را تا حدودی مورد بررسی قرار داد. مدح، پند و اندرز، شکوائیه، هجو و تغزل موضوعات اصلی اشعار اوست. اما تلفیق وزن و کلام در هر کدام از این موارد چگونه است؟

عسجدی هنگامی که مشغول مدح است برای بزرگداشت مقام ممدوح از تمام ابعاد و بافت‌های متن استفاده می‌کند و وزن و کلام به نحوی ترکیب می‌شوند که در مقام بزرگداشت ممدوح برآیند. در این حالت بسامد مصوت‌های بلند به خصوص "آ" افزایش پیدا می‌کند. نگاه او در نوشتن از پایین به بالاست و مدام سپاس می‌گوید و سعی دارد حتی به وسیله وزن و آهنگ شعر، مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار دهد.

تا شاه خسروان سفر سومنات کرد      کردار خویش را علم معجزات کرد  
آثار روشن ملکان گذشته را      نزدیک بخردان همه از مشکلات کرد  
(همان: ۲۶)

همان‌طور که در این دو بیت می‌بینیم دقیقاً اجتماع شانزده مصوت بلند منجر به کشیدگی بیش از حد وزن "مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات" شده است. در عین حال می‌بینیم که چهارده مورد آنها مصوت بلند "آ" هستند. این مسئله در موارد مختلف تکرار شده است. در اشعار عاشقانه هم همین نگاه از پایین به بالا وجود دارد.

اما هنگامی که او سرگرم پند و اندرز است و روی سخنش با عموم مردم، به خاطر اختلاف سطح زندگی، دانایی و فرهنگ، لحن آمرانه‌ای دارد و باز هم کشیدگی‌های کلامی ماهیت خود را به رخ می‌کشند:

جغد که با باز و با گُلنگان کوشد      بشکندش پر و مُرز گردد کت کت  
(همان: ۲۵)

یا:

همان کز یکی زاهدی دیدمی  
همی بینم از خیل و خلم و خدو  
(اسدی، ۱۳۶۵: ۳۴۴)

همان طور که در مثال اخیر می‌بینیم ۲۲ هجا در وزن "فعولن فعولن فعولن فعل" وجود دارد که چهار مورد آنها کوتاه هستند. از هیجده هجای باقی مانده، نزدیک به پنجاه درصد هجاهای بلند متشکل از ساخت صامت و مصوت بلند هستند که خود به صلابت کلام کمک می‌کند. در شکوائیه‌ها هم همین مسئله به نوعی دیگر وجود دارد. شکوائیه همراه با سوز و گداز و فریاد است و اجرای این فریاد تنها با گفتن فراهم نمی‌شود. آنچنان که رابرت فراست می‌گوید: "شعر اجرایی به وسیله کلمات است" (به نقل از براهنی، ۱۳۷۱: ۱۳۱) و همان گونه که فاکنر می‌گوید: در نوشته زبان باید ساپزکتیو شود و حادثه آپزکتیو گردد (اخوان، ۱۳۶۹: ۱۲۱).

در شکوائیه‌ها حتی شکل هم باید شکایت کند؛ همان طور که عسجدی از سرنوشت تراژیک هنرمندان می‌نویسد. شعر با کلمه فغان شروع می‌شود و فرم و بافت شعر شروع به اجرای فغان می‌کنند:

فغان ز دست ستم‌های گنبد دوار  
فغان ز سفلی و علوی و ثابت و سیار  
(عسجدی، دیوان: ۳۱)

موضوع شکایت و فغان است. قافیه به مصوت بلند و حرف لغزان و واکندار "ر" ختم می‌شود که خود تأثیر را مضاعف می‌کند و در عین حال شعر با کلمه فغان آغاز می‌گردد. در طول نه بیت، ۸۲ مصوت بلند حضور دارند که کشیدگی کلام را هرچه بیشتر می‌کنند و ۵۳ مورد آنها مصوت بلند "آ" است که تداعی کننده نفس بلند و فریاد است و جالب آنکه حضور دوازده صامت "ه"، فضایی حزن‌انگیز به فرم داده است؛ گویی همان لحظه در حال آه کشیدن در فرم نوشته خویش است. تمام این عناصر در کنار هم موجب هماهنگی آوایی



می شوند. اما هنگام هجو و هزل و شوخی، اوزان کمی از نرمش قبلی دور شده و حالت ریتیمیک پیدا می کنند و زبان نیز بعضاً از لفافه احترام بیرون آمده و مشغول بازی می شود: عسگری شکر بود گو تو بیا می شکرم ای نموده ترش روی ار جابد این شوخی تو را (همان: ۲۱)

قوافی نیز در شعر عسجدی با توجه به مضمون و قالب جلوه های گوناگونی دارند. در هنگام مداحی (قصیده) بسامد به کارگیری واژگان عربی در قافیه به طور چشمگیری افزایش می یابد، اما در هنگام تغزل و اندیشیدن درباره جهان و کار جهان بسامد کلمات فارسی و عربی متداول، چشم گیرتر است.

عسجدی در هنگام هزل در قوافی از کلماتی سود می جوید که در زبان کوچه و بازار رواج بیشتری دارند و بیشتر آنها متعلق به گویش ویژه مرو هستند. او در به کارگیری قوافی در هر بیت و سواس خاصی به خرج می دهد و سعی دارد محدوده تصویری و فکری بیت را بر روی واژه قافیه متمرکز نماید:

گر کس بودی که زی توام بفکندی خویشان اندر نهادمی به فلاخن  
(لغت فرس، اسدی: ۳۷۷)

در بیت فوق می بینیم که عسجدی می خواهد تمام بدن خود را در فلاخن نهاده و سوی معشوق پرتاب نماید. از منظر موسیقایی نیز عسجدی گاه با تمسک به انواع توازن ها سعی در ایجاد موسیقی مضاعف به وسیله قوافی دارد:

گر دست به دل برنهم از سوختن دل انگشت شود بی شک در دست من انگشت  
(دیوان: ۲۴)

ای گرفته کاغ کاغ از خشم ما همچون کلاغ کوه و بیشه جای کرده چون کلاغ از کاغ کاغ  
(همان: ۴۶)

چون شاه بگیرد به کف اندر شمشیر از بیم بیفکند ز کف ها شم شیر  
(همان: ۴۱)

## نتیجه‌گیری

عسجدی از نخستین کسانی است که در شعر و سخن منظوم به صنایع بدیعی توجه کاملی دارد و دارای زبانی است که تأویل در آن جایگاهی ندارد. فضاهای معنایی شعر او یک رویه و کاملاً محسوس هستند و زمینه و موضوع گفتگو و انواع مخاطبین به زبان و حرکت آن در فضای زبان شکل و جهت می‌دهند.

شعر عسجدی در موقعیت‌های مختلف دارای پاره‌ای تمایزات است که کاملاً به موضوع اشعار و مخاطبین و شرایط اجتماعی و فردی وابسته است.

در به کارگیری صناعات تصویر ساز هنگام مواجهه با مخاطب خاص از استعاره و تشبیهات غریب استفاده زیادی می‌کند، اما در مقابله با مخاطب عام تشخیص و تشبیهات نزدیک به ذهن، نقش بیشتری را ایفا می‌نماید. از آن رو که قالب‌های شعری وی به صورت ناقص و مبهم هستند، اظهار نظر متقن و استوار در مورد شکل‌شناسی شعر وی دشوار است.

او در اشعارش بر تأثیر فرم ظاهری به مخاطب و تأثیر فرم در افاده معنایی ثانویه اهمیت زیادی می‌دهد. بسامد استفاده از صنایع در آثارش با توجه به نوع مخاطب متغیر است و سعی دارد حتی به وسیله وزن و آهنگ شعر، مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار دهد و از تمام ابعاد و بافه‌های متن استفاده می‌کند به نحوی که وزن و کلام ترکیب می‌شوند.

## منابع و مأخذ

۱. اخوان، مهدی. (۱۳۶۹). بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج. تهران: بزرگمهر.
۲. اسدی طوسی، ابومنصور احمد بن علی. (۱۳۶۵). لغت فرس. (تصحیح فتح اله مجتبائی و علی اشرف صادقی). تهران: خوارزمی.
۳. براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس (جلد اول)، تهران: زریاب .
۴. سمرقندی، دولت‌شاه. (۱۳۷۱). تذکره الشعراء. تهران: بارانی.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). صورخیال در شعر فارسی. تهران: نشر آگاه.
۶. ----- . (۱۳۸۴). موسیقی شعر. تهران: نشر آگاه.
۷. عسجدی مروزی. (۱۳۴۸). دیوان. (تصحیح شهاب طاهری). تهران: ابن سینا.
۸. ----- . (۱۳۹۴). دیوان. (تصحیح علیرضا شعبانیان). تهران: سوره مهر.
۹. عوفی، محمد. (۱۳۶۱). لباب الالباب. تهران: فخررازی.
۱۰. مصفا، مظاهر. (۱۳۳۵). پاسداران سخن. تهران: سینا.
۱۱. هدایت، رضا قلیخان. (۱۳۸۲). مجمع الفصحاء (جلد اول). (به کوشش مظاهر مصفا). تهران: سپهر .
۱۲. همایی، جلال الدین. (۱۳۸۸). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: نشر هما.