تأملی در ساختارهای لفظی و معنایی
شعر عسجدی مروزی

علیرضا شعبانیان*

چکیده

حکیم عسجدی مروزی از جمله شاعرانی است که در تذکره‌ها و سفینه‌ها نامی نیک از خود به یادگار نهاده است و گاه تذکره‌نویسان نام او را هم‌ردیف شاعرانی بزرگ چون حکیم‌طوس، منوچهری، عنصری آورده‌اند و سبک سیاق نوشتاری وی را مورد ستایش قرار داده‌اند. نگارنده در این نوشتار بر آن است شناختنامه‌ای مختصر از سبک و سیاق نوشتاری این شاعر بزرگ ارائه نماید و کارکردهای زیبایی‌شناختی اشعار او را مورد بررسی قرار دهد. از آنجا که اشعار به دست آمدهٔ وی پراکنده و محدود می‌باشد شاید نتوان به طور کامل شاکلهٔ لفظی وی را تشریح نمود، ولی می‌توان تا حدودی ساختار نوشتاری و تصویری و تکنیکی وی را بازگو کرد.

واژه‌های کلیدی

عسجدی، شعر، ساختار، لفظ، معنا

---

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران.

تاریخ دریافت: تاریخ پذیرش:

مقدمه

عسجدی مروزی، ابونظر عبدالعزیز بن منصور، شاعر و حکیم قرن چهارم هجریست که در مرو متولد شد و در آنجا زیست و سال مرگش را در تذکره‌ها ۴۳۲ هجری ثبت کرده‌اند. از زندگی او اطلاع کاملی در دسترس نیست و این‌گونه 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 جملهٔ شاعرانی است که آثارش به تاراج انقلابات اعصار و قرون رفته و جز ابیات پراکنده‌ای که در تذکره‌ها و سفینه‌ها نقل‌شده، 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 غیر محصور بوده، گویند سه هزار بیت دیوان دارد اما به نظر حقیر نرسیده. (هدایت، ۱۳۵۰: ۱۲۸۲ (محمد عوفی او را عسجد کان بلاغت و اختر آسمان فصاحت نامیده و خطهٔ مرو را به وجود وی مباهی دانسته (عوفی، ۵۳: ۱۳۶۱)و دولتشاه (افصح الفصحا) یش خطاب کرده که: قصاید را متین و ملایم می‌گوید. (سمرقندی، ۳۹: ۱۳۷۱) چنانچه مشهور است او از شاگردان عنصری بوده و در این راه مقلد و پیرو اوست 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 عمدهٔ شهرت او به دلیل قصیدهٔ مصنوعیست که به عنوان شاهد صنعت تکریر در تذکره‌ها و کتاب‌های بدیع نقل شده است. قصاید او و چند پاره که باقیماندهٔ 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 سرایندگان دیگر آن را دنبال کرده‌اند.» (عسجدی، دیوان، ص۶)

الف) شکل‌شناسی شعر عسجدی

از عسجدی آثار چندانی به دست نیامده است و تنها مجموعه اشعار پراکنده‌ای از وی در دسترس قرار دارد؛ همچنین اشعار مذکور غالباً به صورت ناقص و مبهم هستند و شناسایی قوالب آن‌ها میسر نیست و از این رو اظهارنظر متقن و استوار در مورد شکل‌شناسی 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 جامانده‌ای 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، ولی دربارهٔ رباعیات او اطمینان بیشتری وجود دارد. رباعیات او از نظر زبانی و مضمونی داری ویژگی‌های خاصی هستند، اندیشه‌های هستی‌شناسانه و رازآلود عسجدی دربارهٔ زندگی انسان و فلسفه حضور در هستی، در این رباعیات ظاهر می‌گردد؛ او گاه خیام وار به جهان می‌نگرد و می‌گوید:

برخیز چه خسبی که جهان می‌گذرد بویی بستان که کاروان می‌گذرد

(عسجدی، دیوان، ص ۲۹)

و گاه از سرنوشت تراژیک انسان سخن به میان می‌آورد:

ما در غم خویش غمگسار خویشیم محنت زدگان روزگار خویشیم

سرگشته و شوریده کار خویشیم صیاد نه‌ایم و هم شکار خویشیم
(همان: ۴۸)

و گاه نیز به توصیف و مغازله با معشوق می‌پردازد:

ای گشته خجل آب حیات از دهنت سرو از قد و ماه از رخ و سیم از ذقنت
صاحب نظری کجاست تا در نگرد صد یوسف مصر در ته پیرهنت
(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 شاکلهٔ مألوف قصیده‌سرایان 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) کارکردهای زیبایی‌شناختی 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 که می‌توان تحقیق کرد که چگونه پیوندی میان خیال و اجزاء شعر او وجود دارد و در حقیقت محور عمودی و افقی خیال شاعر مورد بحث قرار می‌گیرد.

تشبیه

در آثار عسجدی بیش از صد مورد تشبیه به چشم می‌خورد که تعداد کمی از آن‌ها طرفینی عقلی دارند. درعین‌حال چندین مورد آن اضافهٔ تشبیهی است که تماما حسی به حسی‌اند و قابل توجه است که در زبان عسجدی معقولات در تشبیه دارای مشبه به حسی هستند:

فکر (عروس، زلیخا) مجمل

به امید قبولت فکر بکرم چو بهر یوسف مصری زلیخا
به انواع نفایسش خویشتن را بسان نو عروسی کرده آسا مرسل
(همان: ۲۱)

اضافه تشبیهی: (تشبیه بلیغ)

آب استغفار

بساز کار قیامت به قوت ایمان بشوی روی طبیعت به آب استغفار (روی طبیعت: اضافه استعاری) (همان: ۳۱)

آیینه روی دوست

آیینه روی دوست زنگار گرفت از بس که بر او سوختگان آه زدند
(همان: ۲۸)

استعاره

اوج تخیل هنری و ایجاد ادراک زیبایی‌شناسانه در عنصر تصویرآفرین «استعاره» نمود می‌یابد. «استعاره روح شعر است، انتقال مفهوم کلمه‌ای است به کلمهٔ دیگر یا انتقال معنی یک شی است به معنی دیگر، حذف یکی از طرفین استعاره درذهن و ارائه‌ی طرف دیگر است در کلمه» (براهنی، ۱۱۸: ۱۳۷۱) در اشعار موجود عسجدی حدود چهل مورد استعاره به چشم می‌خورد، نکته قابل توجه این است که استعاره در اشعار او نقش فرعی را بازی می‌کند و در تصاویر فرعی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

دیگر این که اغلب استعارات او استعاراتی هستند که تا حدودی به صورت قراردادی و خودکار در شعر او نمود یافته‌اند؛ استعاراتی که برای مخاطبین به شناخت درآمده‌اند و در اصل دارای نقش تشبیهی هستند. عسجدی 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 ست ریشه دارد. زبان این دوره زبانی فاقد ابهام است، خصیصه‌ای که در قرن ششم و هفتم معکوس می‌شود:

مشک (زلف)، سمن (موی سفید) مصرحه

تا مشک سیاه من سمن پوشیده ست　　خون جگرم بدیده بر جوشیدست

(عسجدی، دیوان، ص ۲۴)

کاروان (عمر) مصرحه

برخیز چه خسبی که جهان می‌گذرد　　بویی بستان که کاروان می‌گذرد

(همان: ۲۹)

لاله (صورت ممدوح) مشک (زلف) مصرحه

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

(همان: ۴۲)

قابل تأمل است که در آثار عسجدی استعاره از بسامد پائین‌تری نسبت به تشخیص و تشبیه برخوردار است و جالب‌تر اینکه تمام تشبیهات به جز معدودی از آن‌ها طرفینی محسوس دارند و در استعارات نیز این حالت کاملاً مشخص است؛ موارد مختلفی می‌توانند در این مسأله دخیل باشند. اول اینکه درک زیبائی‌شناختی غالب دوره چه از سوی مخاطبین و چه از سوی شاعران چنین نظامی را طلب می‌کند. دوم اینکه شعر فارسی هنوز در نخستین مراحل رشد و حرکت خود است و زیبائی‌ها هنوز بسیار ابتدائی است. سوم اینکه عدم رسوخ عرفان و مباحث درونگرایانه خود عامل مهمی در برونگرا بودن شیوه اندیشیدن و تلفیق در این دوره است. و دلیل چهارم اینکه رواج علوم عقلی و حاکمیت اندیشه‌ی استدلالی که ترسی از روبرو شدن با جهان خارج ندارد با روح این قرن آمیخته است و همچنین شرایط فکری این دوره متفاوت است با قرن‌های بعد که در اثر حمله‌های مختلف و خفقان‌های سیاسی و اجتماعی، سخنوران دارای روحیه‌ای کاملاً درون‌گرا هستند.

تشخیص

تشخیص ذاتاً ماهیتی فانتزیک دارد و آن طور که در سایر اشعار قرون اولیه می‌بینیم بسامد بسیار بالایی را به خود اختصاص می‌دهد. تشخیص یکی از بنیان‌های اصلی شعر برونگراست. صنعتی است که حد وسط ذهن و عین را اشغال می‌کند و دارای یک پایه درونی و یک پایه بیرونی است. در اشعار عسجدی قریب به شصت مورد تشخیص وجود دارد که گاه هر کدام حالت

محوری دارند و مخاطب را مجذوب خود می‌نمایند. در شعر عسجدی روح زندگی و نشاط در تمام اشیاء و اجزای صامت جهان جریان دارد، هنگامی‌که شاد است تمام دنیا طرب انگیزاست و در هنگام سوگ و شکوه به همدلی و همدردی او می‌پردازد. این نکته قابل ذکر است که در تشخیص‌های او حتی صور معقول نیز جان انسانی می‌یابند:

گردون

کسی کز خدمتت دوری کند هیچ برو دشمن شود گردون گردا
(همان: ۲۱)

غم، عشق

جان مرا غمت هدف حادثات کرد تا عشق سوی من نظر التفات کرد
(همان: ۲۷)

ج) 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 مسأله 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 این‌گونه فکر کرد که فرم بیرونی شعر کهن پیش از سرایش شعر توضیح داده شده است و ماهیتی استبدادی دارد و این خود برگرفته از دیدگاهی است که در آن ذهن[۲] از عین[۳] 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 حیطهٔ زبان سعی کند از این فرم بیرون بیاید عجیب نیست باید در نظر داشت که در این دوره آزادگی و استقلال‌طلبی از ارزش بالایی برخوردار بوده است. و این در تمام لایه‌های اندیشهٔ 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 ست که در اشعارش بر تأثیر فرم ظاهری به مخاطب و تأثیر فرم در افادهٔ معنایی ثانویه اهمیت زیادی می‌دهد.

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 زرّ و سّر به صورت مشدّد آورده شده که خود می‌تواند نشان‌دهنده تأکید بر مقصود باشد. این مسأله 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 اَشهب
دلش به وقت سخا، اخترست زرّ شعاع کفش به گاه لقا، آذرت تیغ شرر
(همان: ۳۴)

دندانش دانه دانهٔ درّ است جانفزای لبهاش پاره‌پاره عقیق است آبدار (همان: ۴۲)

---

۲. سوژه
۳. ابژه

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

جو وهمش آید گردون بود به قدر زمین چو کفّش آید دریا بود به نرخ شمّر

(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 ناسیونالیستی و علاقه‌اش به زبان کهن از واژگان و بافت‌ها و ساختارهای دستوری کهن بسیار سود می‌برد البته این خود می‌تواند به خاطر لهجهٔ خاص او یعنی لهجهٔ 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 روبرو شدن با درباریان و پادشاه بالا می‌رود.

اما با تمام این تغییرها این مسأله واضح و مبرهن است که زبان عسجدی سوای 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. خود این مسئله (تک ساحتی بودن زبان) می‌تواند در اثر عدم رسوخ عرفان درون‌گرا در سیستم جامعه و ادبیات پدید آمده باشد. از سویی نیز نگرش و جهان‌بینی حاکم بر این دوره نگرشی اپیکوریستی [۴] و بسیار برونگر است. رابطهٔ انسان با دنیای بیرون به صورت تقابلی برقرار است و معشوقه کاملاً محسوس است و لاجرم زبان نیز محسوس است. نحوه‌ی 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 راه گشا باشد. هر گاه 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، ص۲۶)

و بر عکس هنگامی که با عامهٔ 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 لهجهٔ مروی داشته باشد:

کسی که افکند از کان کُه به میتین سیم مکن بر او بر بخشایش و مباش رحیم

(همان: **۴۸**)

یا

الا تازمی از کوه پدید است و ره از سدّ به کوه اندر شَخَست و به ره بر شَخ 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 می‌شود با کمترین لغات عربی یا مهجور:

ما در غم خویش غمگسار خویشیم محنت زدگان روزگار خویشیم

---

[۴] اپیکوریسم جهانبینی مبتنی بر لذت گرایی است که بر گرفته از اندیشه‌های اپیکور، فیلسوف یونانی (۲۷۲ـ۳۴۱ ق.م) می‌باشد.

سرگشته و شوریدهٔ 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 استفادهٔ شاعران قرار گرفته است مانند: کاربرد مضاعف حروف اضافه برای متمم، افعال پیشوند و پیشوندی مرکب، کاربرد "همی" به جای "می" و... . که به پاره‌ایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

افعال دعایی

عسجدی به شیوه‌ی متداول ساخت فعل دعایی، همواره الف دعا را پیش از صامت آن به کار می‌برد:

پسر همیشه بپایاد با پدر به مراد پدر همیشه بماناد با خجسته پسر (همان: ۳۶)

از چرخ بَرخه بَرخه سعادت به جانش‌باد از عرش جمله جمله ز احسان کردگار (همان: ۴۴)

کاربرد حروف اضافهٔ مضاعف

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

پَل بکَوش اندر بکفت و آبله شد کابلیج از بسی غمها ببسته عمر گل پا را به پا
(همان: ۲۲)

هوا نشاند به برگ شکوفه در یاقوت صبا فشاند به شاخه بنفشه بر عنبر
(همان: ۳۲)

کاربرد بای زینت

بزدود ز اهل کفر جهان را بر اهل دین شکر و دعای خویشتن از واجبات کرد
(همان: ۲۷)

کاربرد رای فک و حرف اضافه

در زبان عسجدی گاه از «را»به جای نقش‌نمای اضافه یا حرف اضافه استفاده شده است:

به انواع نفایس خویشتن را به سان نوع 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 می‌شود؛کاربرد این افعال در شعر عسجدی بسامد قابل توجهی دارد:

برخیز و برافروز هلا قبلهٔ زردشت　　بنشین و برافکن شکم قاقم بر پشت
(همان: ۲۳)

ز خنده‌گاه ز هم باز برده لال، سرخ　　به گریه چشم ز هم باز کرد نرگس تر
(همان: ۳۳)

کاربردهمی و می

ای طبع کارساز چه کردم تو را چه بود　　با من همی نسازی و دایم همی ژکی
(همان: ۹۱)

همی چینم همی کوشم به دندان با زنخدانش　　همی پیچد غلام از رنج و با اومی‌زنم کَلّه
(همان: ۶۰)

الف اطلاق

کَشّه بر بندی گرفتی در گرایی سرسری　　از تبار خود که دیدی کشه‌ای بر بندا
(همان: ۲۱)

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

گر کس بودی که زیّ توأم بفکندی　　خویشتن اندر نهادمی به فلاخن
(همان**جا**)

آوردن مشتقات و ترکیب‌های غریب و تازه

تیره سار = تیره سر

تبارک الّه از این تیره سار خامهٔ 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 خَدّ و آن لب و دندانش بنگر　　که همواره مرا دارند در تاب
(همان: ۲۲)

د) ساختار تخیل عسجدی

ساختار تخیل شیوه‌ی 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 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 این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که علاوه بر ذهن مؤلف عوامل موثر دیگری وجود دارند که در شکل‌گیری ساختار تخیل و ماهیت آن موثرند. دکتر شفیعی در این باره چنین می‌نویسد: در ساختمان هر شعر بلند، ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع یا کوشش هنری دارد. در یک سوی، طرح مکرر مجموع اجزاء سازندهٔ 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 تأثیرات 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 تک‌تک ابیات وجود دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۸۰: ۱۳۷۰) 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 «رابطهٔ عمومی» ابیات متوالی است و آن را اصطلاحاً «محور عمودی» می‌نامد و معتقد است در آن خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و خاطرات و تاثرات عاطفی و حسی در زمینه‌های مختلف، برای بیان موضوع سود می‌جوید. نیروی آفرینش تصویر و قدرت خیال شاعر در این نوع ساختار به همان اندازهٔ ساختار افقی شعر حایز اهمیت است. (همان، نقل به مضمون: ۱۸۰–۱۸۱)

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 بگنجاند 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 متصوّر شد.

در شعر عسجدی نوعی گرایش به غزل و تغزل دیده می‌شود. غزل واره‌هایی 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 جلوه گرکند و در حقیقت از صنعت به جای طبع کمک می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۴۸۰: ۱۳۷۰)

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 زنم لب بمکم تو نمکی
(عسجدی، دیوان، ص ۵۶)

باران قطره قطره می بارم ابروار هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار
(همان: ۴۱)

در کل، اغراق در شعر این دوره نمونه‌های بسیار کمی دارد زیرا تصاویر شعری این دوره بیش از حد امکان نزدیک به واقعیت است. مسأله 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 سبزه برآورد 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 چاره‌سازی می‌کرد با وعده‌ی دوست عشق‌بازی 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 استفاده زیادی می‌کند اما در مقابله با مخاطب عام تشخیص و تشبیهات نزدیک به ذهن، نقش بیشتری را ایفا می‌نمایند. همچنین هنگامی که با عوام روبرو 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 کُندش 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 مسأله در شکوائیه‌های او نیز وجود دارد:

ای روی تو چون باغ و همه باغ بنفشه خواهم که بنفشه چِنم از باغ تو یک مشت

(عسجدی، دیوان، ص 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 ابروار هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار

(همان: ۴۱)

وجود انواع قیدها، مانند کردن، تضاد، استفاده از رنگ، تشخیص، نوع فعل (که یا همراه با سکون و آرامش است و یا دارای حرکت و جنبش) و ماضی یا مضارع بودن آن (زیرا فعل ماضی متعلق به گذشته است حرکتی ندارد اما فعل مضارع با حرکت و سیر طبیعی و مداوم همراه است) و این نوع از مسائل و موضوعات در شعر شاعران موجب پویایی و حرکت و زنده بودن تصاویر می‌گردد که به برخی از آن‌ها در شعر عسجدی اشاره می‌کنیم:

قید

بنا بر گفتهٔ دکتر شفیعی وجود انواع قیدها نشان‌دهنده پویایی و حرکت شعر است. (شفیعی کدکنی ۲۶۰: ۱۳۷۰)

رحمتی کن پرده ا رخ بر میفکن زینهار تا نگردد بعد چندین روز رسوا آفتاب

(عسجدی، دیوان، ص ۲۲)

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 حوزهٔ محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و رنگ یکی از موثرترین عوامل آفرینش است هم از نظر مجازهای زبان شعر و هم از نظر اهمیتی که در خلق تشبیهات و استعاره‌های متحرک و حسی دارد: (شفیعی کدکنی، ۲۷۱: ۱۳۷۰)

تا مشک سیاه من سمن پوشیدست　　خون جگرم به دیده بر جوشیدست
(عسجدی، دیوان، ص ۲۴)

بیاض لاله ز نور و سواد لاله ز دود　　کنار نرگس سیم و میان نرگس زر
(همان: ۲۶)

همچنین وجود من شاعر و حضور او در شعرش بیانگر این است که آیا تجربیات و محسوسات او در دسترس او بوده است و از حس‌ها و آزمون‌های روزانهٔ زندگی او سرچشمه می‌گیرد یا اینکه جریانی عادی و انتزاعی است:

گر دست به دل بر نهم از سوختن دل　　انگِشت شود بی‌شک در دست من انگُشت
(همان:۲۴)

جان مرا غمت هدف حادثات کرد　　تا عشق سوی من نظر التفات کرد
(همان: ۲۶)

رنگ اشرافی

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

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

هـ) ویژگی‌های زیبایی آفرین لفظی (موسیقی)

استفادهٔ عسجدی از صنایع لفظی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اشعار اوست، تا جایی که سعید نفیسی از او به عنوان بنیان‌گذار توجه افراطی به شکل در شعر نام می‌برد. (همان: ۶)توجه او به صنایع لفظی می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد. از سویی توجه به برونهٔ شعر، خود یکی از اثرات اندیشه‌ی برونگراست و از سویی تخصصی شدن شاعری خود یکی از دلایل توجه هر چه بیشتر وی به صناعات لفظی است. مسأله دیگر اینکه مقبولیت نزد عوام در این دوره چندان مهم نیست و مقابله با فضلا اهمیت بیشتری دارد. عسجدی نیز از این مسأله سود می‌برد و با شعر به عنوان «فنی» برخورد می‌کند که در آن قدرت خودنمایی دارد. از سویی دیگر روحیه تفاخر میان سایر رقبا در دربار غزنوی در این مهم بی‌تأثیر نیست. در قرون اولیه، اشعار غالباً با تغنی همراه بود و گاه موزون نبودن شعر در میان موسیقی محو می‌شد. اما با حرمت یافتن موسیقی شعر می‌بایست به تنهایی بار موسیقی را به دوش می‌کشید و به نظر می‌رسد این مهم در این قضیه بی‌تأثیر نبوده است.

بسامد استفاده از صنایع لفظی در اشعار عسجدی بسیار بالا می‌باشد، اما قضیه به همین جا ختم نمی‌شود. وجه مهم مسأله این است که عسجدی از اکثر صنایع لفظی در جهت تحقق معنا استفاده می‌کند یعنی استفاده از صنایع در هر بخشی دارای دلالت معنایی است و لایهٔ روساختی رابطهٔ مستحکمی را با لایه‌ی ژرف ساختی برقرار می‌سازد. این شکل ظاهری در صدد القا معناست و این معناست که چنین صورتی را شکل داده و ایجاد می‌کند. لازم به ذکر است که این شگرد زبانی و لفظی را می‌توان

در دو سطح واژگانی و گفتاری مورد بررسی قرار داد.

مثلاً در قصیدهٔ «باران قطره قطره همی بارم ابروار» (عسجدی، دیوان، ص۴۱) جدای از تفاخر با تکه‌تکه کردن و تکرار مداوم عناصر جمله، از طرفی قصد دارد قطره‌قطره گریستن خود را به اجرا بگذارد و از طرفی اجزای ممدوح را نکته به نکته به وصف بکشد، از سویی همین قطعه‌قطعه شدن و تکرار، یادآور حالت بغض و بریدن نفس است.

عسجدی در پاره‌ای از تصاویر شعریش انگشت بر تأثیر صداها می‌گذارد که اشاره به برخی از آن‌ها خالی از لطف نیست:

از دل و پشت مبارز می‌برآید صد تَراک کز زه عالی کمان خسرو آید یک ترنگ

(همان: ۴۷)

و

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:

پَل به کَوش اندر بگفت و آبله شد کابلیج از بسی غمها ببسته عمر گل پا را به پا

(همان: ۲۲)

پارا فراتر گذاشته و از شکل نوشتاری هم استفاده می‌کند و بزرگ شدن آبله را در تبدیل کلمه آبله به کابلیج به نمایش می‌گذارد. گاهی نیز با تکرار صامت «چ» و مصوت بلند «ای» حالت پیچ و تاب خوردن در اثر عصبانی شدن را به نمایش می‌گذارد:

بپیچد دلم چون ز پیچه بتم گشاید بر غم دلم پیچه بن

(همان: ۳۰)

نمونه‌های مختلفی هم از ارکستراسیون آوایی برای القا حالت در اشعار عسجدی وجود دارد که از میان آن‌ها می‌توان به قصیدهٔ: فغان زدست ستم‌های گنبد دوار فغان زسفلی و علوی و ثابت و سیار (همان: ۳۱)

اشاره کرد که بسامد مصوت بلند «آ» و صامت «ه» مجسم کننده آه کشیدن مدام عسجدی و فریادها و ناله‌های اوست.

وزن

در شعر عسجدی قریب به ۷۰ درصد وزن‌ها از بحور متفق ارکان هستند. بسامد استفاده از وزن‌های خیزایی نیز بسیار بالا می‌باشد و در عین حال به کار بردن ۵۰ درصدی هجای کوتاه در بعضی مصرع‌ها خواننده را در انتظار شنیدن شعری پر رقص و طرب و همین طور پرشور قرار می‌دهد. شعری که جنبشی مدام دارد و مدام در صورت شکستن قالب خویش است؛ اما نتیجهٔ 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 کُلنگان کوشد بشکندش پر و مُرز گرد دلَت دلَت

(همان: ۲۵)

(مفتعلن فاعلات مفتعلن فع)

شادی و بقا بادت وزین بیش نگویم کین قافیه‌ی تنگ مرا نیک بِپیخست

(همانجا)

(مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل)

با سرشک سخای او کس را نـــنـــمـــایـــد بـــزرگ رود فـــَرَب

(همان: ۲۳)

(فاعلاتن مفاعلن فع لن)

شاید بتوان موجبات این‌چنین ترکیبی را در مسائل اجتماعی و همین طور از طریق مخاطب‌شناسی و موضوع جستجو کرد قابل توجه است که در این دوره شاعر عنصری است درباری و جایگاهی خاص دارد 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 مدام باید در صدد حفظ وجههٔ خود باشد و سبکی نکند. (حتی در ریتم)این مسأله در مورد عسجدی صدق می‌کند. اما مسأله دوم اینکه مخاطبین عسجدی چه کسانی هستند. با توجه به مضامین کلی اشعار او و همچنین انواع مخاطبین او می‌توان این مسأله 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 ازین موارد چگونه است؟

عسجدی هنگامی که مشغول مدح است برای بزرگداشت مقام ممدوح از تمام ابعاد و بافه‌های 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 بالا ست 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)

همان طور که در این دو بیت می بینیم دقیقاً اجتماع شانزده مصوت بلند منجر به کشیدگی بیش از حد وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» شده است. در عین حال می‌بینیم، که چهارده تای آن‌ها مصوت بلند «آ» هستند. این مسأله 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 صحبتش 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 بازو با کُلنگان کوشد بشکندش پر و مُرز گردد لَت لَت (همان: ۲۵)

یا:

همان کز یکی زاهدی دیدمی همی بینم از خِیل و خلم و خدو

(لغت فرس، اسدی، ص ۳۴۴)

همان طور که در مثال اخیر می‌بینیم بیست و دو هجا در وزن «فعولن فعولن فعولن فعل» وجود دارد که چهار تای آن‌ها کوتاهند 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 مسأله 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 وسلیه کلمات

است» (براهنی، ۱۳۱: ۱۳۷۱) و آن‌سان که فاکنر می‌گوید: در نوشته زبان باید سابژکتیو شود و حادثه آبژکتیو گردد (اخوان، ۱۲۱: ۱۳۶۹)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 دوّار فغان ز سفلی و علوی و ثابت و سیار

(عسجدی، دیوان، ص ۳۱)

موضوع شکایت و فغان است، قافیه به مصوت بلند و حرف لغزان و واکدار تکرار «ر» ختم می‌شود که خود تأثیر را مضاعف می‌کند و در عین حال شعر با کلمه فغان آغاز می‌گردد. در طول ۹بیت«هشتادودو» مصوت بلند حضور دارد که کشیدگی کلام را هرچه بیشتر می‌کنند و پنجاه و سه مورد آن‌ها مصوت بلند «آ» است که تداعی‌کننده نفس بلند و فریاد است و جالب آنکه حضور دوازده صامت «ه» فضایی حزن‌انگیز به فرم داده است. چنانکه گویی همان لحظه در حال آه کشیدن در فرم نوشتهٔ خویش است. تمام این عناصر کنار هم قرار می‌گیرند و یک هماهنگی آوایی را فراهم می‌آورند. اما هنگام هجو و هزل و شوخی، تنها در این موارد است که اوزان کمی از نرمش قبلی دور شده و حالت ریتمیک پیدا می‌کنند و زبان نیز بعضاً از لفافهٔ احترام بیرون آمده و مشغول بازی می‌شود:

عسگری شکر بود گو تو بیا می‌شکرم ای نموده ترش روی ار جابد این شوخی تو را

(همان: ۲۱)

قوافی نیز در شعر عسجدی با توجه به مضمون و قالب دارای جلوه‌های گوناگونی است. در هنگام مداحی (قصیده) بسامد به کارگیری واژگان عربی در قافیه به طور چشمگیری افزایش می‌یابد اما در هنگام تغزل و اندیشیدن درباره‌ی جهان و کار جهان بسامد کلمات فارسی و عربی متداول، چشمگیرتر است. عسجدی در هنگام هزل در قوافی از کلماتی سود می‌جوید که در زبان کوچه و بازار رواج بیشتری دارند و بیشتر آن‌ها متعلق به گویش ویژه‌ی مرو هستند. او در به کار کردن و نقشی قوافی در هر بیت وسواس خاصی به خرج می‌دهد و سعی دارد محدوده تصویری و فکری بیت را بر روی واژه قافیه متمرکز نماید چنانکه در این بیت:

گر کس بودی که زی توام بفکندی خویشتن اندر نهادمی به فلاخن

(لغت فرس، اسدی، ص ۳۷۷)

می‌بینیم که عسجدی می‌خواهد تمام بدن خود را در فلاخن بنهد و سوی معشوق پرتاب نماید. از منظر موسیقایی نیز عسجدی گاه با تمسک به انواع توازن‌ها سعی در ایجاد موسیقی مضاعف به وسیله‌ی قوافی دارد:

گر دست به دل بر نهم از سوختن دل انگِشت شود بی شک در دست من انگُشت

(عسجدی، دیوان، ص ۲۴)

ای گرفته کاغ کاغ از خشم ما همچون کلاغ کوه و بیشه جای کرده چون کلاغ از کاغ کاغ

(همان: ۴۶)

ژاژ داری تو و هستند بسی ژاژ خوران وین عجب نیست که تازند سوی ژاژخران

(همان: ۵۱)

چون شاه بگیرد به کف اندر شمشیر از بیم بیفکند ز کف‌ها شم شیر

(همان: ۴۱)

نتیجه‌گیری

وی 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 و فضاهای معنایی شعر او یک رویه و کاملاً محسوس هست ندو 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 تصویرساز 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 می‌نمایند.

به دلیل اینکه قالب‌های شعری وی به صورت ناقص و مبهم هستند، اظهارنظر متقن و استوار در مورد شکل‌شناسی شعر وی دشوار است.

او در اشعارش بر تأثیر فرم ظاهری به مخاطب و تأثیر فرم در افادهٔ 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.

مراجع و ماخذ

اخوان مهدی. **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج**. تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹.

اسدی طوسی ابومنصور احمدبن‌علی. **لغت فرس**، به تصحیح فتح‌اله مجتبائی، علی‌اشرف صادقی، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۵.

براهنی، رضا. **طلادر مس**. جلد ۱، تهران: زریاب، ۱۳۷۱.

سمرقندی، دولتشاه. **تذکره الشعرا**. تهران: بارانی، ۱۳۷۱.

شفیعی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۰.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۴.

عسجدی، مروزی. **دیوان**. تصحیح طاهری شهاب، تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۸.

عوفی، محمد. **لباب الالباب**. تهران: فخررازی، ۱۳۶۱.

مصفا، مظاهر. **پاسداران سخن**. تهران: سینا، ۱۳۳۵.

هدایت، رضا قلیخان. **مجمع الفصحا**. به کوشش مظاهر مصفا، جلد اول، سپهر، ۱۳۸۲.

همایی، جلال‌الدین. **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران، نشر هما، ۱۳۸۸.