مجله زبان و ادبیات فارسی
س ۳ ـ ش ۷ ـ تابستان ۸۶

تجلی عناصر بلاغت در چامه‌های سعدی

دکتر مصطفی خدایاری
استادیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد گرمسار

چکیده

مقالهٔ پیش رو که «تجلی عناصر بلاغت در چامه‌های سعدی» نام دارد، حاوی مباحثی پیرامون بلاغت و توابع آن در چکامه‌های مدحی و وصفی شیخ شیراز ـ سعدی ـ است.

در این تحقیق، قصاید سعدی از دیدگاه سه حوزهٔ زیباشناسی سخن (معانی، بیان و بدیع) به طور جامع و دقیق بحث و بررسی شده است.

در آغاز مقاله به برخی از عناصر موسیقایی سخن مانند وزن، قافیه و ردیف، به دلیل اهمیت آنها در گستردگی‌های زبانی، افزونی و انسجام‌بخشی موسیقی شعر فارسی ـ به‌ویژه چامه‌های سعدی ـ گذرا پرداخته شده است.

در ادامه، پژوهنده کوشیده است اهداف و اغراض بلاغی را در چامه‌های سعدی با ذکر شواهد شعری به دقت باز نماید.

کلیدواژه‌ها: چامه‌های سعدی، عناصر موسیقایی، معانی، بیان، بدیع.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۳/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۶/۶/۱۵
این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکترای نویسنده است / استاد راهنما: دکتر جلیل تجلیل / استاد مشاور: ناصرالدین شاه‌حسینی.

مقدمه

اهمیت دانش بلاغت بر علاقه‌مندان شعر و ادب پوشیده نیست، چرا که شناخت زیورهای کلام و عناصر خیال‌ورزی، موجب می‌شود تا هر خواننده و شنوندهٔ باذوقی به دقایق سخن ادبی پی بَرَد و در نتیجه از یادگارها و تراویده‌های ذهنی و قلمی آفرینندگان آثار ادبی، افزون‌تر بهره‌ور و مشعوف گردد.

از این رو ادیبان و سخن‌سنجانِ چمنزارِ بلاغت از ادوار پیشین تا به حال کوشیده‌اند با موشکافی به نگارش کتاب‌هایی چند در حوزه بلاغت و توابع آن دست یازند و هر کدام به سهم خود برای گسترش دامنهٔ این علم اهتمام ورزند.

بنابراین تلاش نگارنده در این مقاله بر آن بوده است که چامه‌های سعدی را براساس پاره‌ای از عناصر زیباشناسی سخن در قلمرو بلاغت و توابع آن (معانی، بیان و بدیع) بررسی و ژرف‌کاوی کند. بدین‌سبب برای نمایش هنرها و چگونگی آفرینش‌های ادبی و بلاغی در چامه‌های شیخ شیرازی ـ سعدی ـ نمونه‌هایی به عنوان شاهد بحث برای تبیین بیشتر آورده است. از دیگر سو پژوهنده کوشیده است برای ورود به موضوعات بلاغی و تمهید مقدمه، به اجمال به برخی از عناصر و عوامل موسیقایی شعر مانند وزن، قافیه، ردیف و نقش‌آفرینی آنها در قصاید سعدی بپردازد.

اساس کار در این پژوهش *کلیات سعدی* چاپ مرحوم محمدعلی فروغی بوده است.

بلاغت

لفظ بلاغت به معنای رسایی و به کمال و غایت چیزی نایل شدن است، اما از نظر اصطلاحی تعاریف گوناگونی دارد، از جمله:

استاد همایی می‌نویسد:

> بلاغت این است که جامه لفظ بر اندام مقصود زیبنده و رسا باشد، نه کوتاه و نه بلند، یعنی مقصود را در کمترین و زیباترین الفاظ بیان کند. (همایی ۱۳۷۰ : ۳۸)

«اما از جامع و مانع‌ترین تعریفات بلاغت، تعریف دانشمند بزرگ و متفکر نامدار ایرانی امام فخررازی (٥٤٤–٦٠٥ هـ . ق) است: **البلاغه بلوغ الرجل بعبارته کنه ما فی قلبه معالاحتراز عن الایجاز المخل و الاطالة المملة** (نهایة الایجاز، ص ٥٩) یعنی بلاغت آن است که آدمی آنچه را که در ته دل دارد با لحنی که از ایجاز مخل و اطناب ممل در آن پرهیز شده باشد، بر زبان آورد». (مهدوی دامغانی ۱۳۸۱ : ٤٧٠)

از دیدگاه قدما، علم بلاغت و سه قلمرو آن (معانی، بیان و بدیع) از نظر اهمیت و رتبه از علوم برتر و از نظر ظرافت و دقت از دقیق‌ترین علوم به شمار می‌روند.

عناصر موسیقایی

موسیقی پدیده‌ای است در سرشت آدمی، و شعر، تجلی موسیقایی زبان است. وزن، قافیه و ردیف از مهم‌ترین عناصر موسیقایی شعر هستند و این گروه موسیقایی، کلام محاوره را از شعر متمایز می‌کند و سبب برتری و امتیاز شعر از نظر توازن و انسجام می‌شود.

وزن

وزن اصلی‌ترین و مؤثرترین عنصر و جوهره موسیقی شعر است. خواجه نصیر دربارهٔ وزن می‌نویسد:

> وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص می‌یابد که آن را در این موضوع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات، اگر حروف باشد آن را شعر خوانند والاّ آن را ایقاع خوانند. (خواجه نصیر طوسی ۱۳٦۹ : ۲۲).

البته درباره وزن تعریف‌های زیادی شده است که هیچ‌کدام جامع و مانع نیست. شاید بهترین تعریف این باشد که «وزن نوعی تناسب است، تناسب کیفیتی است

حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد، آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد، وزن خوانند». (ناتل خانلری ۱۳۷۲ : ۱۰)

دربارهٔ تقدم وزن بر موضوع یا به عکس، باید گفت که شاعر هیچ‌گاه وزن را انتخاب نمی‌کند تا موضوع را در آن بگنجاند، بلکه او وزن را به طور طبیعی از ذات موضوع الهام می‌گیرد؛ به عبارت دیگر هنگامی که موضوع به ذهن شاعر می‌رسد، وزن نیز با آن همراه است.

با تأمل و تفحص در قصاید سعدی این نکته به دست می‌آید که ذهن وی متناسب با موضوع به آفرینش وزن می‌پردازد؛ به عبارت دیگر مضامین در اوزان عروضی، به طور طبیعی جلوه‌گری می‌کنند. بنابراین چامه‌های وی، از مجموع بحرهای نوزده‌گانه متفق‌الارکان و مختلف‌الارکان در هشت بحر عروضی سروده شده است که از این میان، پنج قصیده مختلف‌الارکان (مجتث، مضارع، منسرح، خفیف و سریع) است و سه قصیده متفق‌الارکان (رمل، هزج و متقارب) و در آنها از بحرهای عروضی رجز، متدارک، وافر، کامل، مقتضب جدید، قریب، مشاکل، مدید، بسیط و طویل استفاده نشده است.

از پنجاه و نه قصیده‌ای که در چاپ *کلیات سعدی* به اهتمام محمدعلی فروغی آمده، باتوجه به توضیحات پایین، بحرهای عروضی زیر به کار آمده است:

۱- بحر مجتث ۲۸ قصیده
۲- بحر مضارع ۹ قصیده
۳- بحر رمل ۹ قصیده
٤- بحر هزج ۵ قصیده
۵- بحر خفیف ۳ قصیده
٦- بحر متقارب ۲ قصیده
۷- بحر منسرج ۲ قصیده
۸- بحر سریع ۱ قصیده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باتوجه به آمار بالا، ملاحظه می‌شود که بحر مجتث بیش از بحرهای نوزده‌گانه دیگر توجه شیخ اجل را به خود معطوف کرده است. گفتنی است حافظ نیز به این بحر توجه ویژه‌ای داشته است و از مجموع ۴۹۵ غزل *دیوان* او، براساس نسخه قزوینی، ۱۲۵ غزل به این بحر عروضی اختصاص یافته است.

اینک این پرسش پیش می‌آید که چرا سعدی افزون‌تر از دیگر بحرها به بحر مجتث توجه کرده است؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که برخی از ناقدان این بحر را از جمله شیرین‌ترین بحرهای عروضی دانسته‌اند چنان‌که اسحاق موصلی در این بحر، در مجلس هارون‌الرشید به تغنّی می‌پرداخته است. به علاوه می‌توان گفت علت تمایل سعدی به استفاده از این بحر عروضی، آهنگینی و خوش‌نوایی آن است. به همین دلیل برای بازنمایی این حالات، بحر مجتث مثمن را در زحافات گوناگون تقطیع می‌کنیم:

۱-	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلاتن
	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰۰۰	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰۰۰
۲-	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلن
	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰۰۰	۱۰۰۱۰۰	۱۱۰۰۰
۳-	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فعلان
	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰۰	۱۰۰۱۰۰	۱۱۰۱۰
٤-	مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	فَعْ لُنْ
	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰۰۰	۱۰۰۱۰۰	۱۰۱۰

ملاحظه می‌شود که بیشتر مصوت‌های بلند و کوتاه زحافات بالا، از یک انسجام و نظم منطقی برخوردارند؛ حتی اگر هر مصراعی را به دو بخش تقسیم کنیم، قرینه‌ها تا حدی با هم هماهنگ، منسجم و مساوی‌اند.

قافیه

قافیه نیز یکی از دیگر عوامل موسیقایی شعر است. اما اهل ادب در تعریف آن اختلاف نظر دارند. صاحب *المعجم* می‌نویسد:

> بدان که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد، به شرط آنکه بِعینها و معناها در آخر ابیات دیگر از همان قصیده متکرر نشود. (شمس قیس رازی ۱۳۷۳ : ۱۹۲)

و مایوکوفسکی معتقد است:

> بدون قافیه، شعر به کلی شکسته و ویران می‌شود. (شفیعی کدکنی ۱۳۷٦ : ۸٤).

ولی آن گونه که پیداست برای قافیه باید تعریفی ارائه کرد که مقبول ادب دوستان باشد؛ به طور مثال: قافیه در لغت به معنای پساوند است و در اصطلاح عبارت است از یکسانی حرف یا حروف کلمات آخرینِ ابیات و قالب قطعه یا این که واژه‌های پایانی دو مصراع یک بیت مثنوی عیناً تکرار شود.

قدما اعتقاد داشتند که قافیه جزئی از وزن است، از این رو آن را گوشه‌ای از موسیقی شعر دانسته‌اند که وزن شعر را کامل می‌کند. از این رو ابن رشیق گفته است:

> وزن بزرگ‌ترین رکن شعر است و آن دربرگیرندهٔ قافیه نیز هست و آن را به دنبال خود می‌کشاند به ضرورت. (ابن رشیق قیروانی ۱۹۰۷، ج ۱ : ۱۲٤)

از نظر علاقه‌مندی سعدی به رعایت اصول و قواعد قافیه، آنچه مسلم است نبوغ ادبی، ذوق زیاد و قریحه سرشار شاعری، چنان توان و نیرویی به شعر او بخشیده که لزوم عدم پای‌بندی او به این اصول را تحت تأثیر خود قرار داده است.

گاه استحکام و انسجام کلام و ظرافت و استواری معنی تا به حدی است که سبب شده است عیوب قافیه ـ که به ندرت در چکامه‌های وی دیده می‌شود ـ به‌گونه‌ای زیبا تجلی کند و از دید مخاطب پنهان بماند، مانند:

هر آدمی که نظر با یکی ندارد و دل به صورتی ندهد صورتی است لایعقِل
اگر همین خور و خوابست حاصل از عمرت به هیچ کار نیاید حیات بی‌حاصل

زهر چه هست گزیر است ناگزیر از دوست ز دوست مگسل و از هرچه در جهان بگسَل

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۲۸)

در این ابیات حرکت پیش از روی ساکن (ل) که در علم قافیه به آن توجیه گویند، در کلمات قافیه (لایعقل، بی‌حاصِل و بگسَل) یکسان نیست و رعایت نکردن آن موجب شده است بیت دچار عیب قافیه (اقواء) شود.

نکته مهمی که شایسته یادآوری است، این است که مهارت و استادی سعدی در گزینش واژه‌ها، ترکیب کلمات خوش‌آهنگ و آگاهی از وزن و آهنگ، موجب شده است مخاطب از شنیدن الفاظ و واژه‌های قافیه احساس تنفر نکند، زیرا قافیهٔ چامه‌های وی بیشتر مختوم به واژه‌هایی است که حروف آنها به ویژه حروف قافیه آنها راحت تلفظ می‌شود و خوش‌آهنگ و گوش‌نواز است، از این رو قصایدی که قافیه‌های آنها با حروف ث، چ، ذ، ص، ض، ط، ظ، غ، ق باشد، دیده نمی‌شود و به عکس، قصاید سعدی از نظر بسامد، مختوم به حروف رسا و آهنگین ی، ن، د، ر، ل، م، الف، ث، ت، ز، ش، ب است. از سوی دیگر استعداد سخنوری و فصاحت زبان این شاعر بزرگ سبب شده حروفی را که در آهنگ و تلفظ ناساز، خشن و ناملایم یافته، به کار نبرد.

ردیف

عامل دیگرِ انسجام و افزونی موسیقی شعر، ردیف است و آن «عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنی تکرار یابد». (نجفقلی میرزا ۱۳٦۲ : ۹٤).

برخی ردیف را نوعی صنعت به شمار آورده‌اند، مانند رشید وطواط، ولی بیشتر قدما آن را جزئی از شعر شمرده‌اند. بنابراین ردیف قسمتی از موسیقی شعر فارسی است که در آفرینش صور خیال نقش مهمی دارد و افزون بر آن، «یکی از نقش‌های ردیف، تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاص زبان شعر و توسعهٔ مجازها و استعاره دارد». (شفیعی کدکنی ۱۳۷٦ : ۱٤۲)

سعدی دو چکامه با ردیف «ماند» دارد، ولی واژه‌های ردیف به یک معنی به کار نرفته است و این نکته‌ای است که قدما دربارهٔ ردیف کمتر به آن توجه داشته‌اند و آن طور که پیداست تنها نویسنده *نفایس الفنون* به آن پرداخته است و مطلب بدین‌گونه است که «معنی ردیف شاید که مختلف شود و شاید که تمامت به یک معنی بود». (شمس‌الدین آملی ۱۳۰۹ : ٥٤)

همان‌گونه که اشاره شد یکی از نقش‌های ردیف ایجاد صور خیال مانند تشبیه، استعاره و ... است. شاعر با عنایت به این نقش، فعل «ماند» را به عنوان ردیف در نقش «ادات تشبیه» به کار گرفته و در آن چامه‌ها نوعی تشبیه پدید آورده است و در نتیجه از همسانی لفظی و ناهمسانی معناییِ آن نوعی برجستگی در شعر ایجاد شده است، مانند این چامه سعدی:

۱- بسا نفس خردمندان که در بند هوا ماند — در آن صورت که عشق آید خردمندی کجا ماند؟
۲- قضای لازمست آن را که بر خورشید عشق آرد — که همچون ذره در مهرش گرفتار هوا **ماند**
۳- تحمل چاره عشقست اگر طاقت بری ورنی — که بار نازنین بردن به جور پادشا **ماند**
٤- هوادار نکورویان نیندیشد ز بدگویان — بیا گر روی آن داری که طعنت در قفا ماند
۵- اگر قارون فرود آید شبی در خیل مه‌رویان — چنان صیدش کنند امشب که فردا بینوا ماند
٦- بیار ای باد نوروزی نسیم باغ پیروزی — که بوی عنبرآمیزش به بوی یارِ ما **ماند**
۷- تو در لهو تماشایی کجا بر من ببخشایی — نبخشاید مگر یاری که از یاری جدا ماند
۸- جوابم گوی و زجرم کن به هر تلخی که می‌خواهی — که دشنام از لب لعلت به شیرین‌تر دعا **ماند**
۹- دری دیگر نمی‌دانم که روی از تو بگردانم — مخور زنهار بر جانم که دردم بی‌دوا ماند
۱۰- ملامت‌گوی بی‌حاصل نداند درد سعدی را — مگر وقتی که در کویی به رویی مبتلا ماند
۱۱- اگر بر هر سر کویی نشیند چون تو بت‌رویی — به جز قاضی نپندارم که نفسی پارسا ماند
۱۲- جمال محفل و مجلس امام شرع رکن‌الدین — که دین از قوّت رایش به عهد مصطفی **ماند**
۱۳- کمال حسن تدبیرش چنان آراست عالم را — که تا دوران بود باقی بر او حسن ثنا ماند
۱٤- همه عالم دعا گویند و سعدی کمترین قائل — در این دولت که باقی باد تا دور بقا ماند

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱۵)

ملاحظه می‌شود که در این چکامه چهارده بیتی، کلمه «ماند» ردیف است، ولی در بیت‌های ۳، ٦، ۸ و ۱۲ در جایگاه ادات تشبیه و به معنای «شباهت داشتن» استفاده شده است.

بیشتر ردیف‌های سعدی، ردیف‌های فعلی است و از پنجاه و نه قصیده‌ای که به فارسی سروده، چهارده قصیده مردف است که از آن میان، ده ردیف فعلی، دو ردیف حرفی و دو ردیف اسمی به کار رفته است. افزون بر این، ردیف‌های سعدی، کوتاه، ساده و بیشتر فارسی است و تنها در یک مورد ردیف اسمی عربی به کار گرفته است.

هماهنگی حروف قافیه و ردیف از نکاتی است که باعث افزونی موسیقی شعر می‌شود و گاه این مورد در چامه‌های سعدی دیده می‌شود. برای مثال قصیده‌ای که حروف «ن ـ ی» در قافیه و ردیف آن تکرار شده است، موسیقایی‌تر از قصیده‌ای است که این هماهنگی حروف با یکدیگر را ندارد. به مطلع این قصیده دقت کنید:

ایهاالناس جهان جای تن‌آسانی نیست مرد دانا به جهان داشتن ارزانی نیست

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰۸)

و نیز مطلعِ این چامه که حروف «ا ـ ن» در قافیه و ردیف تکرار شده است:

کدام باغ به دیدار دوستان ماند کسی بهشت نگوید به بوستان ماند

(همان : ۷۱۵)

سعدی، شاعر توانای ادب پارسی، به اقتضای سخن از ردیف بهره برده، ولی زمام اختیار را به دست ردیف نسپرده است تا او را به هر کجا بکشاند، بلکه کوشیده است التزام ردیف، به اطناب و درازگویی نینجامد و ردیف در موضع خود متمکن و از «لغو» عاری و شعر نیز از نظر معنی به آن نیازمند باشد و شاعر توانسته است بین ردیف و معنای آن تعادل برقرار کند.

دانش معانی و چامه‌های سعدی

با تتبع و ژرف‌کاوی در چامه‌های شیخ شیراز به این نتیجه می‌رسیم که کلام او کاملاً مطابق با مقتضای حال و مقام است و او همه اصول دانش معانی را به درستی رعایت کرده است. به عنوان نمونه باید گفت سعدی به دلیل برخورداری از هنر والای شاعری، مسندالیه را در مواضع گونه‌گون به کار می‌گیرد و در حالت «حذف»، «ذکر»، «تقدیم»، «وصف مسندالیه» و ...، اهداف و اغراض بلاغی خاصی را دنبال می‌کند. گاه اتفاق می‌افتد که در بیان موضوع، جملات انشایی و خبری را به جای هم به کار می‌گیرد یعنی جملات خبری گاهی در موقعیت جملات انشایی به کار می‌رود و به عکس. که البته در تمام این موارد، اهداف بلاغی نهفته است، مانند:

ولیک با همه جرمم امید مغفرتست که تَرّه نیز بود بر موابد سلطان

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷٤۰)

که مصراع اول این بیت جمله خبری است و در معنای استرحام و تحریک شفقت مخاطب است، اما در حقیقت معنای جمله انشایی دارد یعنی ولی با همه جرمم مغفرت کن زیرا ... .

گاهی به عکس، جملات انشایی، بیانگر مفهوم خبری است مانند:

خود دست و پای فهم و بلاغت کجا رسد تا در بحار وصف جلالت کند شنا

(همان : ۷۰۱)

این بیت استفهام انکاری است و در معنای اظهار مخالف سروده شده است، اما روشن است که انکار یا اثبات در جمله خبری رخ می‌دهد، بنابراین در حقیقت سعدی از جمله انشایی اراده خبر کرده است؛ یعنی فهم و بلاغت نمی‌توانند در دریای وصف جلال الهی شنا کنند.

انشا در چامه‌های سعدی

انشا در لغت به معنی ایجاد کردن است و در اصطلاح سخنی است که ذاتاً قابل صدق و کذب نباشد. در انشای طلبی، خواستن چیزی به ایجاب و سلب است که به عقیده گوینده به هنگام طلب، حاصل نیست مانند «ببخش».

اینک از بین انواع انشای طلبی (امر، نهی، استفهام، ندا و نفرین)، تنها معانی فرعی و ثانوی امر به دلیل اهمیت مجال اندک و کاربرد بیشتر آن در چامه‌های سعدی، به دقت بحث و بررسی می‌شود.

امر

«هُوَ طَلَبُ حُصُولِ الْفِعْلِ مِنَ الْمُخاطَبِ عَلی وَجْهِ الإسْتِعلاءِ مَعَ الْإِلْزامِ» (هاشمی ۱۳۸۰ : ۶۳). امر عبارت است از درخواست انجام فعل بر وجه استعلاء و الزام؛ اما در موارد زیر در شعر سعدی، فعل امر از معنای اصلی خود خارج شده و در اغراض فرعی و ثانوی زیر به کار رفته است:

۱- دعا

از معانی مجازی فعل امر دعا است؛ یعنی به تضرع و خضوع چیزی را طلبیدن نه به شیوهٔ استعلاء. مانند:

یارب به دست او که قمر زان دو نیم شد تسبیح گفت در کف میمون او حصا
کافتادگان شهوت نفسیم دست گیر ارفق لمن تجاوز و اغفر لمن عصا
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰۲)

۲- ارشاد

بخور ببخش که دنیا به هیچ کار نیاید جز آنکه پیش فرستند روز بازپسین را
(همان : ۷۰۵)

۳- التماس

طلب کردن مساوی از مساوی است بدون برتری نسبت به هم:

بیار ساقیِ مجلس، بگوی مطربِ مونس — که دیر شد که قرینان ندیده‌اند قرین را

(سعدی ١٣٨١ : ٧٠٤)

٤- اذن و اجازه

گر بر وجودِ عاشق صادق نهند تیغ — گوید بکش که مال سبیل است و جان فدا

(همان : ٧٠٣)

٥- تعجب

آن روی بین که حسن بپوشیده ماه را — و آن دام زلف و دانه خال سیاه را

(همان : ٧٠٥)

٦- تسویه و تخییر

مساوی قرار دادن بین فعل و ترک آن است:

من آنچه شرط بلاغست با تو می‌گویم — تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال

(همان : ٧٣٠)

٧- تهدید

نگاه‌دار زبان تا به دوزخت نبرد — که از زبان بتر اندر جهان زیانی نیست

(همان : ٧٠٩)

٨- استمرار

همین نصیحت من پیش گیر و نیکی کن — که دانم از پس مرگم کنی به نیکی یاد

(همان : ٧١٠)

٩- اهانت و تحقیر

و گر حسود نه راضیست گو به رشک بمیر — که مرتبت به سزاوار می‌دهد یزدان

(همان : ٧٣٩)

١٠- عبرت

باری نظر به خاک عزیزان رفته کن — تا مجمل وجود ببینی مفصّلی

(همان : ٧٥٥)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حذف مسندالیه

یکی از حالت‌های مسندالیه، حذف آن است و باید دانست که سایر حالت‌های مسندالیه مانند معرفه ونکره و تقدیم و تأخیر جزو مقوله ذکر مسندالیه به شمار می‌آیند و حذف تنها یک حالت بیش نیست. حذف مسندالیه در صورتی رواست که مطابق با علم نحو و معانی باشد و این عمل برای ایجاز و پرهیز از عبث و بیهودگی انجام می‌پذیرد. از آنجایی که در مسندالیه اصل بر ذکر آن است و حذف آن خلاف اصل است؛ بنابراین در به کار بردن یا به کار نبردن آن در جمله باید دقت کرد.

اینک به مواردی در شعر سعدی که مقتضی حذف مسندالیه است می‌پردازیم:

الف) پرهیز از بیهودگی

موسم نغمه چنگست که در بزم صبوح　　بلبلان را ز چمن ناله و غوغا برخاست

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰٦)

در مصراع اول، مسندالیه (اکنون ـ وقت ـ روز) است یعنی اکنون موسم ...

باتوجه به دلالت قرینه، ذکر مسندالیه در بیت بالا بیهوده است. حذف به قرینه لفظی را می‌توان پرهیز از عبث دانست مانند بیت زیر که در آن، مسندالیه به قرینه لفظی حذف شده است:

اگر قارون فرود آید شبی در خیل مه‌رویان　　چنان صیدش کنند امشب که فردا بینوا ماند

(همان : ۷۰۵)

ب) آزمایش هوش، معلومات و آگاهی شنونده

سر چیست تا به طاعت او بر زمین نهند　　جان در رهش دریغ نباشد نثار کرد

(همان : ۷۱۲)

مسندالیه جمله «تا به طاعت او بر زمین نهند»، مردم است که حذف شده است. در چنین مواردی، مسندالیه یا کاملاً شناخته شده است یا اینکه حکم آن از اهمیت والایی برخوردار است که نیاز به ذکر آن نیست.

ج) ایهام تنزیه

گاهی مسندالیه از چنان مقام والایی برخوردار است که منزّه است بر زبان گوینده جاری و ساری شود. گاه نیز زبان گوینده منزّه است که مسندالیه را به دلیل حقارت و پستی بر زبان آورد.

مثال برای بزرگداشت مسندالیه:

گوهر ز سنگ‌خاره کند لؤلؤ از صدف　　فرزند آدم از گل و برگ گل از گیا
گاهی به صنع ماشِطه بر روی خوب روز　　گلگونهٔ شفق کند و سرمهٔ دجا
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰۱)

در ابیات بالا، مسندالیه محذوف، «خداوند» است که به دلیل تعظیم و بزرگداشت ذکر نشده است.

مثال برای تحقیر مسندالیه:

بلی درخت نشانند و دانه افشانند　　به شرط آنکه ببینند مزرعی قابل
(همان : ۷۲۸)

در این بیت نیز «طمعکاران سودجو و مصلحتی»، مسندالیه محذوف است که حذف آن به دلیل «تحقیر» رخ نموده است.

***

برخی گویند منظور از بلاغت ایجاز است. سعدی در اشعار خود به این دقیقه بلاغی عنایت ویژه‌ای داشته و از این رو در قصایدش گاه معنی و مقصودی را در کوتاه‌ترین سخن و لفظ بیان کرده است، مانند:

نداشت چشم بصیرت که گرد کرد و نخورد ببرد گوی سعادت که صرف کرد و بداد

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱۰)

بمرد و هیچ نبرد آنکه جمع کرد و نخورد بخور ببخش بده ای که می‌توانی هان

(همان : ۷٤۱)

در مثال‌های یاد شده، سعدی معنی بسیار را در الفاظ اندک آورده است بدون اینکه واژه‌ای حذف شده باشد، اما گاه ممکن است کلمه یا جمله‌ای به خاطر عدم نیاز و به واسطه وجود قرینه یا دلالت فحوای کلام، حذف گردد:

توحیدگوی او نه بنی‌آدم است و بس هر بلبلی که زمزمه بر شاخسار کرد

(همان : ۷۳۱)

«توحیدگوی اوست» در مصراع دوم به قرینه حذف شده است، یعنی هر بلبلی که زمزمه بر شاخسار کرد، توحیدگوی اوست.

محل قابل و آنگه نصیحت قابل چو گوش هوش نباشد چه سود حسن مقال

(همان : ۷۳۱)

عبارت‌های «نخست باید»، «باشد»، «لازم است» در مصراع اول و عبارت «دارد» در مصراع دوم به قرینه حذف شده است یعنی سعدی می‌گوید «نخست باید» محل قابل «باشد» و آنگه نصیحت «لازم است» و چو گوشِ هوش نباشد چه سود «دارد» حسن مقال.

علمای علم بلاغت بر این باورند که ایجاز و اطناب هر یک مقامی دارند. شیخ شیراز به این نکته آگاهی کامل داشته است و آنجا که سخن از مواعظ، حکم و پند و اندرز است، کلام را به گونه اطناب آورده است:

دو خصلت‌اند نگهبان ملک و یاورِ دین به گوش جان تو پندارم این دو گفت خدای

یکی که گردن زورآوران به قهر بزن دوم که از درِ بیچارگان به لطف در آی

(همان : ۷٤٦)

و آن گاه که می‌خواهد سخن را با دلایل عقلانی بیان کند، کلام را به گونه ایجاز می‌آورد:

شکر کدام فضل بجای آورد کسی؟ حیران بماند هر که درین افتکار کرد
گویی کدام، روح که در کالبد دمید یا عقل ارجمند که با روح یار کرد
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱۲)

که به معنی زیر است: گویی کدام فضل را به جای آورم؟ روح که در کالبد دمید و یا ... .

البته قابل یادآوری است که سعدی همواره می‌کوشد با الفاظ اندک معانی موردنظر را بیان کند و او خود آشکارا به این مسأله اشاره دارد:

سعدیا قصه ختم کن به دعا إنّ خیرَ الکلام قَلَّ و دل
(همان : ۷۳۷)

علم بیان و قصاید سعدی

دانش بیان جزو سه قلمرو زیباشناسی سخن است و به دلیل برخورداری از امکانات هنری چون تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه اهمیتی بسیار دارد.

نویسنده و شاعر چیره‌دست به کمک آنها، با تصویرسازی‌های گوناگون پدیده‌های عادی را برجسته می‌سازد و از صور خیال و امکانات ادبی و هنری بهره می‌برد، چه «در آفرینش هنری گمان بر این است که مخاطب به آسانی دل به سخن نخواهد داد و گوش هوش بدان فرا نخواهد داشت. هنر سخنور در این است که او را به هر روی بدین کار برانگیزد، نگاه دل او را به سوی خویش درکشد؛ تا بتواند اندیشه‌هایش در یاد او جای دهد و او را با خود همدل و هم‌داستان گرداند». (کزازی ۱۳۷۵ : ۳۱)

در چکامه‌های سعدی، انواع تشبیهات بدیع حسی و عقلی، مرکب به مرکب (با همه گونه‌های آن)، استعاره، مجاز و کنایه به بهترین وجه و به شیوه‌های گوناگون به کار رفته است.

برای شناخت استعاره ضروری است تشبیه را به خوبی شناخت، زیرا تشبیه زیربنای استعاره است. از دیگر سو برخی از علمای علم بلاغت معتقدند که جوهره شعر تشبیه است، از این رو با اندکی دقت و تأمل می‌توان تشبیهات نغز در چامه‌های سعدی پیدا کرد که گویای نظرات علمای بلاغت است. به نمونه‌هایی از آن دقت کنید:

تشبیه مرکب به مرکب

میلش از شام به شیراز به خسرو مانست که به اندیشه شیرین ز شکر بازآمد

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱٤)

ژاله بر لاله فرود آمده نزدیک سحر راست چون عارض گل‌بوی عرق‌کرده یار

مشبه مرکب ادات تشبیه مشبه‌به مرکب

(همان : ۷۱۹)

تشبیه مفرد به مفرد

گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم ورت ز دست نیاید چو سرو باش آزاد

(همان : ۷۱۰)

تشبیه حسی به حسی

لبش ندانم و خدّش چگونه وصف کنم که این چو دانه نارست و آن چو شعله نار

(همان : ۷۲۲)

تشبیه عقلی به حسی

حیات مانده غنیمت شمر که باقی عمر چو برف بر سر کوهست روی در نقصان

(همان : ۷٤۱)

تشبیه ملفوف

بضاعت من و بازار علم و حکمت او　　مثال قطره و دجلست و دجله و عمان
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷٤۰)

تشبیه مفروق

خط ماهرویان چو مشک تتاری　　سر زلف خوبان چو درع فرنگی
(همان : ۷۵۵)

تشبیه تسویه

از آن سبب که دل و دست وی همی باشد　　چو ابر بر همه عالم به رحمتی شامل
(همان : ۷۲۹)

تشبیه جمع

نصیحت همه عالم چو باد در قفس است　　به گوش مردم نادان چو آب در غربال
(همان : ۷۳۱)

تشبیه تفضیل

که من به حسن تو ماهی ندیده‌ام طالع　　که من به قد تو سروی ندیده‌ام مایل
(همان : ۷۲۸)

تشبیه بلیغ

ز بحر طبع تو امروز در معانی عشق　　همه سفینهٔ در می‌رود به دریا بار
(همان : ۷۲۰)

تو کوه جودی و من در میان ورطه فقر　　مگر به شرطه اقبالت اوفتم به کران
(همان : ۷٤۱)

***

و نیز از ارسطو نقل کرده‌اند که در تعریف بلاغت گفته است: «البلاغه حسن الاستعاره» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵ : ۷).

در قصاید سعدی استعاره‌هایی می‌توان یافت که بسیار قابل توجه است، برای مثال بیت زیر که در توصیف معشوق است و شاعر با بسنده کردن به ذکر مشبه‌به، به آفرینش استعاره مصرحه مجرده دست یازیده است:

در هر قدم که می‌نهد آن سرو راستین حیفست اگر به دیده نروبند راه را

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰۵)

یا در بیتی دیگر که شاعر ممدوح خود را به «گلبن» تشبیه کرده، مشبه ذکر نشده و تنها مشبه‌به را می‌بینیم و از این رو استعاره مصرحه مرشحه پدید آمده است، زیرا «باد خزان» و «شکفته بریخت» از ملایمات و قراین مستعارمنه است که در بیت ذکر شده است:

اگر ز باد خزان گلبنی شکفته بریخت بقای سرو روان باد و سایه شمشاد

(همان : ۷۶۲)

و نیز در بیت زیر، گردون به انسانی مانند شده که جامه کامی را به قد کسی ندوخته است و این خود، استعاره مکنیه تخییلیه است. سعدی همین استعاره را این‌گونه به کار گرفته است:

ندوخت جامه کامی به قد کس گردون که عاقبت به مصیبت نکرد یکتایی

(همان : ۷۴۸)

نمونه‌های دیگر:

طارم اخضر از عکس چمن حمرا گشت بس که از طرف چمن لؤلؤ لالا برخاست

(همان : ۷۰۶)

طارم اخضر: استعاره مرشّحه از آسمان.

لؤلؤ لالا: استعاره مرشّحه از سبزه‌ها و گل‌ها.

دیگران حلوا به طرغو آورند من جواهر می‌کنم بر وی نثار

(همان : ۷۲۴)

جواهر: استعاره مرشّحه از شعر ناب و ارشمند.

و گرنه فتنه چنان کرده بود دندان تیز کزین دیار نه فرّخ نه آشیان ماند
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱٦)

تشبیه فتنه به حیوان درنده با ذکر «دندان تیز کردن» که از ملایمات مشبه‌به است و این تصویر، استعاره مکنیه است.

ابن رشیق در کتاب *العمده* به هنگام بحث از مجاز، آن را ابلغ از حقیقت دانسته است. اگر چکامه‌های سعدی را براساس نظر ابن رشیق بسنجیم، به این نتیجه می‌رسیم که در قصاید او مجاز فراوان به کار رفته است:

گر گدایی کنی از درگه او کن باری که گدایان درش را سر سلطانی نیست
(همان : ۷۰۸)

«سر» به معنی «اندیشه و قصد» است و «سلطانی» قرینه است زیرا سر مضاف بر آن است و این قرینه ذهن را از توجه به معنی حقیقی باز می‌دارد.

نمونه‌های دیگر:

۱- علاقه محلیت

دماغ پخته که من شیرمرد برنایم برو چو با سگ نفس نبهره برنایی
(همان : ۷٤۸)

۲- علاقه جزئیت

وگر کنی نظر از دور کن که نزدیکست که سر ببازی اگر بیشتر نهی پایی
(همان : ۷۵۰)

۳- علاقه عموم

پیغمبر آفتاب منیرست در جهان وینان ستارگان بزرگند و مقتدا
(همان : ۷۰۲)

٤- علاقه اطلاق

یعنی خلاف رأی خداوند حکمت است امروز خانه کردن و فردا تحولی
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۵٦)

۵- علاقه سببیت

بر عروسان چمن بست صبا هر گهری که به غواصی ابر از دلِ دریا برخاست
(همان : ۷۰٦)

٦- علاقه جنس

بدین خلاف ندانم که ملک شیرینست ولی چه سود که در سنگ می‌کشد فرهاد
(همان : ۷٦۱)

۷- علاقه صفت

دنیا که جسر آخرتش خواند مصطفی جایِ نشست نیست بباید گذار کرد
(همان : ۷۱۲)

۸- علاقه ملزومیت

به خون سعدی اگر تشنه‌ای حلالت باد که در شریعت ما حکم نیست بر قاتل
(همان : ۷۲۸)

۹- علاقه ماکان

از چوب خشک میوه و از نی شکر نهاد وز قطره‌دانه‌ای دُرر شاهوار کرد
(همان : ۷۱۲)

۱۰- علاقه مایکون

بلی درخت نشانند و دانه افشانند به شرط آنکه ببینند مزرعی قابل
(همان : ۷۱۸)

۱۱- علاقه آلیت

سعدی دلاوری و زبان‌آوری مکن کاین عیب نشمرند بزرگان خرده‌دان
(همان : ۷۳٦)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اهل بلاغت بر این باورند که کنایه از تصریح بلیغ‌تر است. اگر از این منظر هم نگاه کنیم، کنایه‌های فراوانی را در چامه‌های سعدی می‌توان یافت که اینک به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

«به ناز و کشی بر خاک رفتن» کنایه‌ای است از غرور و تفاخر کردن:

به خاک بر مرو ای آدمی به کشی و ناز که خاک پای تو همچون تو آدمی زادست

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۰۷)

«خیمه به صحرای فراغت زدن» کنایه‌ای است از قناعت کردن:

و آنکه را خیمه به صحرای فراغت زده‌اند گر جهان زلزله گیرد غم ویرانی نیست

(همان : ۷۰۸)

«دانه نهادن» کنایه‌ای است از فریب دادن و «نماز بردن» کنایه‌ای است از اظهار فروتنی و تواضع:

گرت سلام کند، دانه می‌نهد صیاد ورت نماز برد، کیسه می‌برد طرار

(همان : ۷۲۱)

«درثری رفتن» کنایه‌ای است از مردن:

برادران تو بیچاره در ثری رفتند تو همچنان ز سر کبر بر ثریایی

(همان : ۷٤۸)

«پنج نوبت به در قصر زدن» کنایه‌ای است از بزرگی و عظمت و شکوه:

گر پنج نوبتت به در قصر می‌زنند نوبت به دیگری بگذاری و بگذری

(همان : ۷۵۳)

علم بدیع و چکامه‌های سعدی

آرایه‌های بدیعی به طور طبیعی در چامه‌های سعدی به کار رفته است. اکنون به برخی از این صنایع لفظی و معنوی مانند جناس، تلمیح، اغراق یا مبالغه و اقتباس اشاره می‌شود:

جناس

جناس نیز یکی از عناصر موسیقایی شعر است؛ چه همانندی کلمات سبب موسیقی در کلام می‌شود و ارزش جناس نیز از همین جاست و «صوت حرف‌های جناس هرگاه چنان باشد که در عین گوش‌نوازی، قیام شاعر را هم تقویت و هم تأکید کند، جناس مطبوع و دلنشین خواهد بود». (تجلیل ۱۳۷۱ : ۸۸)

اقسام جناس و تبلور آنها در قصاید سعدی

جناس تام: یکسانی دو واژه در تعداد و ترتیب صامت‌ها و مصوت‌ها است.

جناس بین سفینه «کشتی» و سفینه «دفتر اشعار»:

کسان سفینه به دریا برند و سود کنند نه چون سفینه سعدی نه چون تو دریایی

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷٤۹)

جناس اشتقاق: یکسانی دو یا چند واژه در دو یا چند صامت است که از یک ماده مشتق باشند.

جناس بین «احتمال و تحمل»:

سعدی همیشه بار فراق احتمال اوست این نوبتش ز دست تحمل عنان برفت

(همان : ٧٦)

جناس شبه اشتقاق: شباهت تلفظ دو یا چند واژه بدون اینکه از یک ریشه باشند.

جناس بین «آستان و آستین»:

نازنینان حرم را خون خلقی بی‌دریغ ز آستان بگذشت و ما را خون چشم از آستین

(سعدی ۱۳۸۱ : ٧٦٤)

جناس ناقص: یکسانی کلمات جناس در حروف و اختلاف در حرکات.

جناس بین «مِهان و مُهان»

صدر جهان و صاحب صاحبقران که هست قدر مِهان روی زمین پیش او مُهان

(همان : ٧٣٦)

جناس زاید: زمانی که یکی از ارکان جناس نسبت به دیگری حرفی زیاد داشته باشد.

جناس بین «منظر و نظر»

چندین هزار منظر زیبا بیافرید تا کیست کو نظر ز سر اعتبار کرد

(همان : ٧١٢)

جناس مرکب: یکی از ارکان جناس مرکب، ساده و دیگری مرکب باشد.

جناس بین سایبان «ساده» و سایه‌بان «مرکب»:

به چند روز دگر کافتاب گرم شود مقرِّ عیش بود سایبان و سایهٔ بان

(همان : ٧٣٩)

جناس مضارع و لاحق: آن است که ارکان متجانس در حرف اول یا وسط با هم اختلاف داشته باشند. در صورتی که حروف اختلافی قریب‌المخرج باشند، بدان مضارع گویند و اگر بعیدالمخرج باشند، آن را جناس لاحق نامند.

جناس مضارع بین «خار و بار»:

دلِ شکسته که مرهم نهد دگر بارش یتیم خسته که از پای برکند خارش

(همان : ٧٦٣)

جناس مطرف: اختلاف ارکان جناس در حرف آخر.

جناس بین «مستعان ومستعار»:

ما اعتماد بر کرم مستعان کنیم کان تکیه باد بود که بر مستعار کرد

(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱۲)

جناس خط یا تصحیف: یکسانی واژه‌های جناس در کتابت و اختلاف در تلفظ و نقطه.

جناس بین «تیمار و بیمار»:

کسی که از غم و تیمار من نیندیشد چرا من از غم و تیمار وی شوم بیمار

(همان : ۷۲۱)

گویند اغراق و مبالغه اساس اشعار مدحی است. با عنایت به این سخن و دقت در قصاید سعدی، اشعار اغراق‌آمیز فراوانی را می‌توان در دیوان وی پیدا کرد.

اکابر همه عالم نهاده گردن طوع بر آستان جلالش چو بندگان صغار

(همان : ۷۲۳)

دیار دشمن وی را به منجنیق چه حاجت که رعب او متزلزل کند بروج حصین را

(همان : ۷۰٤)

تلمیح در قصاید سعدی

در قصاید سعدی تلمیح هم فراوان است:

من آن ظلوم جهولم که اولم گفتی چه خواهی از ضعفا ای کریم و از جهّال

(همان : ۷۳۱)

تلمیحی است به آیه امانت: «انّا عَرَضْنَا الْاَمانَةَ عَلَی السَّمواتِ و الْاَرْضِ وَ الْجِبالِ فَاَبَیْنَ اَنْ یَحْمِلْنَها وَ اَشْفَقْنَ مِنْها و حَمَلَهَا الْاِنْسانُ اِنَّهُ کانَ ظَلُوماً جَهُولاً». (احزاب ۳۳ : ۷۲)

(همانا امانت خود را بر آسمان‌ها، زمین و کوه‌ها عرضه کردیم، آنها از قبول بار امانت سر باز زدند، حال آنکه انسان آن را برداشت و قبول کرد، همانا او بس ستمکار و نادان است).

دنیا که جسر آخرتش خواند مصطفی جایِ نشست نیست بباید گذار کرد
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۱۲)

اشاره دارد به حدیث «الدُنیا جسر الآخرة»، یعنی دنیا پل آخرت است.

فریدون را سرآمد پادشاهی سلیمان را برفت از دست خاتم
(همان : ۷۳۲)

سعدی در این بیت با اشاره‌ای ظریف به انگشتری و مهر سلیمان پرداخته است. «گویند اسم اعظم خدا بر انگشتری او نقش بسته بود و سلطنت وی بر انس و جن بسته بدان بود. دیوی به شکل سلیمان آن را به دست آورد و چندی سلطنت کرد تا بار دیگر انگشتری به دست سلیمان افتاد و سلطنت خود را باز یافت» (فرهنگ معین : ذیل واژهٔ انگشتری).

سعدی در شعر زیر به داستان حضرت یوسف و زنان مصری اشاره کرده است که با دیدن چهرهٔ یوسف به جای ترنج دست خویش را بریدند:

ز بس که دیده مشتاق در تو حیران است ترنج و دست به یک‌باره می‌برد سکّین
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷٤۲)

این بیت تلمیحی است به آیهٔ شریفه «فَلَمّا رَاَیْنَه اَکْبَرْنَه و قَطَّعْنَ اَیْدِیَهُنَّ وَ قُلْنَ حاشَ لِلّه. ما هذا بَشراً إنْ هذآ اِلاّ مَلَکٌ کَریمٌ» (یوسف ۱۲ : ۳۱). (چون یوسف را زنان مصری دیدند، زبان به تکبیر گشودند و دست‌ها بریدند و گفتند که این پسر نه آدمی است بلکه فرشتهٔ بزرگ حسن و زیبایی است).

جهان زیر پی چون سکندر بریدم چو یأجوج بگذشتم از سد سنگی
(سعدی ۱۳۸۱ : ۷۵۵)

تلمیحی نغز به داستان ذوالقرنین است که برای جلوگیری از فتنه یأجوج و مأجوج سدی ساخت و مانع تجاوز و تعدی آنها شد.

و به داستان وامق و عذرا، که عنصری آن را به نظم درآورده است، نیز این گونه اشاره می‌کند:

نه وامقی چو من اندر جهان به دست آید اسیر قید محبت نه چون تو عذرایی
(همان : ۷٤۹)

و اما نمونه‌هایی از آیات قرآنی و احادیث که در چامه‌های سعدی به شیوهٔ اقتباس بیان شده است:

که می‌برد به عراق این بضاعت مزجاة چنان‌که زیره به کرمان برند و کاسه به چین
(همان : ۷٤۳)

این بیت اقتباسی است از قرآن مجید: «وَجِئْنا بِبِضاعَةٍ مُزْجاةٍ» (یوسف ۱۲ : ۸۸) (برادران یوسف گفتند: کالای اندک آوردیم).

زورآزمای قلعه خیبر که بند او در یکدگر شکست به بازوی لافتی
(همان : ۷۰۲)

«لافتی» اقتباس از حدیث: «لافَتی الاّ علی لاسَیْف الاّ ذُوالْفَقار» است.

دو چیز حاصل عمرست نام نیک و ثواب وزین دو درگذری کُلُّ مَنْ عَلَیْها فان
(همان : ۷۳۸)

و بالاخره سعدی در مصراع دوم «کُلُّ مَنْ عَلَیْها فانٍ» (الرحمن ۵۵ : ۲٦) را به همان شکل اقتباس کرده و آیهٔ شریفه را در بیت گنجانده است.

نتیجه‌گیری

از این نوشتار می‌توان نتیجه گرفت که:

۱- ذهن سعدی متناسب با موضوع به آفرینش وزن می‌پردازد؛ به عبارت بهتر مضامین در اوزان عروضی به طور طبیعی جلوه‌گری می‌کنند.

۲- سعدی به دلیل آهنگین بودن بحر مجتث، به آن توجه ویژه‌ای داشته و از آن بیشتر از سایر بحرها بهره برده است.

۳- استعداد سخنوری و فصاحت زبان سعدی موجب شده از واژه‌هایی بهره برد که حروف قافیه آنها سهل التلفظ و خوش‌آهنگ است.

٤- شیخ شیراز از ردیف در معانی گوناگون و در ایجاد صور خیال بهره برده، به‌گونه‌ای که این ردیف‌ها نوعی برجستگی به شعر او بخشیده است.

۵- کلام سعدی مطابق با مقتضای حال و مقام است و او تمام اصول معانی را به درستی رعایت کرده است.

٦- سعدی به دلیل برخورداری از هنر والای شاعری، فعل امر و مسندالیه را در مواضع گوناگون و با اهداف متعدد بلاغی به کار برده است.

۷- هرگاه سخن از پند و اندرز است، سعدی به گونهٔ اطناب سخن می‌گوید و هرگاه می‌خواهد سخن را با دلایل عقلانی بیان کند، کلام را به گونهٔ ایجاز می‌آورد.

کتابنامه

ابن رشیق قیروانی. ۱۹۰۷. *العمده*. ج ۱. مصر.

تجلیل، جلیل. ۱۳۷۱. *جناس در پهنه ادب فارسی*. چ ۸ . تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

خواجه نصیر طوسی. ۱۳٦۹. *معیار الاشعار*. به تصحیح دکتر جلیل تجلیل. چ ۱. تهران: ناهید.

سعدی. ۱۳۸۱. *کلیات سعدی*. به اهتمام محمدعلی فروغی. چ ۱۲. تهران: امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۵. صور خیال در شعر فارسی. چ ۸. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــــ . ۱۳۷٦. *موسیقی شعر*. چ ۵. تهران: آگاه.
شمس‌الدین آملی. ۱۳۰۹ ق. *نفایس‌الفنون*. تهران: میرزا تاجر کتابفروش.
شمس قیس رازی. ۱۳۷۳. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به کوشش سیروس شمیسا. چ ۱. تهران: فردوس.
کزازی، امیرجلال‌الدین. ۱۳۷۵. *بیان زیباشناسی سخن پارسی*. چ ۵. تهران: کتاب ماد.
مهدوی دامغانی، احمد. ۱۳۸۱. *حاصل اوقات (مجموعه مقالات)*. به اهتمام دکتر سیدعلی محمد سجادی. چ ۱. تهران: سروش.
ناتل خانلری، پرویز. ۱۳۷۲. *وزن شعر فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ.
نجفقلی میرزا (آقاسردار). ۱۳٦۲. *دره نجفی*. تهران: فروغی.
هاشمی، احمد. ۱۳۸۰. *جواهرالبلاغه*. ترجمه دکتر محمود خورسندی و حمید مسجدسرایی. چ ۲. تهران: فیض.
همایی، جلال‌الدین. ۱۳۷۰. *معانی و بیان*. چ ۲. تهران: هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی