بیان هنری در ساخت غزل سعدی

علی دانشورکیان*

سهیلا امامی**

امیرحسین دانشورکیان***

چکیده:

آیا ظاهر ادبیات امری زیبا است؟ اگر این‌گونه هست، چه عواملی در پدیداری این«امر زیبا» و آفرینش جلوه‌ها و بیان هنری آن دست دارند؟ معلوم است که راه درک زیبایی در آثار ادبی به ویژه شعر، دانش زبانی است اعم از صرف، نحو، آوا و معنا. هم از این‌رو است که در آثار ادبی زبان‌های سطح نخست گیتی، زیبایی‌شناختی و تحلیل زیبایی، روش‌مند، ابزارور و آسان‌یافت است. این نوشته، با کاوش ساختاری برش‌هایی از متن غزل سعدی، تلقی زیبایی‌شناسی و بیان هنری آن‌را با نگاه به دو عنصر دستوری حروف ربط و اضافه بررسی می‌کند تا نشان دهد که ساختمان زبانی، چگونه به بیان هنری و آفرینش زیبایی می‌انجامد. شاید بتوان گفت دست‌آورد این مقاله، اثبات این نکته است که درک زیبایی‌های آثار ادبی و کاربست پیام‌های جهانی آن در زندگی مردم، بدون معرفت زبانی و هنری، دشوار و یا ناشدنی است.

کلید واژه‌ها: زیباییشناسی، بیان هنری، زبان، ادبیات، حرف ربط، حرف اضافه

*. استادیار دانشگاه تهران. Email: daneshvarkiyan@ut.ac.ir

**. دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران. Email: emami.soheila@yahoo.com

***. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه شهید بهشتی. Email: daneshvarkiyan@yahoo.com

مقدمه

فیلسوفان و هنرمندان همواره بر سر زیبایی اختلاف‌نظر داشته اند، افلاطون، زیبایی را هم‌آهنگی اجزا با کل می‌دانست و آن را به دو نوع زیبایی طبیعت و موجودات زنده و زیبایی هندسه، خط و دایره تقسیم می‌کرد. او معتقد بود که زیبایی طبیعی نسبی است، در حالی که زیبایی هندسی یا آنچه به دست بشر ساخته می‌شود مطلق است. آنچه در نظریهٔ افلاطون، زیبایی هندسی نامیده شده، لوکوربوزیه[۱] معمار، طراح، شهرساز، نویسنده و نقاش سوئیسی، زیبایی مهندسی نامیده است. هگل بر اساس نظریات افلاطون، قائل به دو نوع زیبایی طبیعی و هنری بود. (طائران و همکاران، ۱۲۱:۱۳۹۳) از این رو است که، یافتن نمونه‌ای یقینی برای وجود خارجی زیبایی بسیار مشکل است.

ارسطو در رسالهٔ *فن شعر*، برخلاف دیدگاه افلاطون، نشان می‌دهد که هدف شعر، محدود به فایدهٔ اخلاقی آن نیست، بلکه نهایت هدف شعر، خوش‌آیندی است. ارسطو، ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا می‌داند و وجود شعر را وابسته به غریزهٔ تقلید و علاقهٔ طبیعی انسان به توازن می‌داند. (زرین‌کوب، ۲۸:۱۳۵۷)

اما شعر، زیبای طبیعی است یا هندسی؟ زیبایی، بیشتر در دیدنی‌ها است و نیز در شنیدنی‌ها؛ مثلاً در ترکیب و نظم واژه‌ها و در همهٔ انواع موسیقی، زیرا مقام‌ها و آهنگ‌ها هم زیبا هستند. در ادراک فراحسی، اعمال و نحوه‌های زندگی و خوی‌ها و دانش‌ها و دیگر فضایل زیبا هستند. (بوذری نژاد و همکاران، ۴۳:۱۳۸۷) صورت‌گراها-که اعتقاد به نقش ادبی زبان، ریشه در دیدگاه‌های ایشان دارد- ازجمله بزرگان مکتب چک: موکاروفسکی[۲] و هاورانک[۳] دو فرآیند زبانی را به نام خودکاری و برجسته‌سازی، شناسایی کرده‌اند. هاورانک می‌گوید: فرآیند خودکاری زبان در اصل، به‌کارگیری عناصر زبانی است به قصد موضوعی بدون اصالت ذهنی به شیوهٔ بیان، لیکن، برجسته‌سازی، به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان، جلب نظر می‌کند و غیرمتعارف است و غیرخودکاری. (صفوی،۱۳۹۰: ۳۸/۱) ازاین‌رو و بر مبنای نظریهٔ صورت‌گراها، خودکاری زبان، در متون علمی و برون‌گرا و برجسته‌سازی در متون ادبی و درون‌گرا قابل سنجش است. به گمان نویسندهٔ این مقاله، زبان علمی، بستر زیبایی خودکاری یا طبیعی است و زبان ادبی از جمله زبان شعر، دارای زیبایی برجسته‌سازی یا هندسی است.

بوم‌گارتن[۴] فیلسوف آلمانی و بنیان‌گذار مکتب زیبایی‌شناسی متافیزیکی، استتیک[۵] را برابر زیبایی‌شناسی نهاد و آن را دانش معرفت حسی تعریف کرد. پس از او، زیبایی‌شناسی یکی از بخش‌های دانش بشر در فلسفهٔ هنر شد. (فروغ صهبا، ۹۱:۱۳۸۴) امانوئل کانت که زیبایی‌شناسی انتقادی با او آغاز شد، با پذیرش و توسعهٔ استتیک در معنی زیبایی‌شناسی، تأثیر شگرفی بر فلسفهٔ هنر در آلمان داشت به گونه‌ای که پس از او، دنیا پر شد از زیبایی‌شناسان، به‌ویژه در آلمان و پس از ۱۷۹۰، آثاری پدید آمد که پس از افلاطون گامی مهم در فلسفهٔ زیبایی به شمار می‌رود. (همان، ۹۱). حقیقت این است که احساس و ادراک مصداق‌های زیبایی کار دشواری نیست، مانند دیدن و حس و ادراک مناظر طبیعی، ایثار، گذشت، خواندن یا شنیدن متنی با صنایع و فنون ادبی و مانند آن، لیکن پرسش دشوار و بی‌پاسخ این است که این‌ها چرا زیبا هستند و زیبایی چیست که ما آن را به پاره‌ای نسبت می‌دهیم و از پاره‌ای دریغ می‌کنیم. (طائران و همکاران، ۶۱:۱۳۷۸)

از قرن هجدهم به بعد، مفهوم زیبایی بیشتر جنبه روان‌شناسی به خود گرفت و در ارتباط با ادراک دیده شد. از آنجایی که عوامل روانی و اجتماعی بر ادراکات انسان اثرات مهمی بر جای می‌گذارند، در احساس او از زیبایی نیز مؤثراند. پس، درک انسان از زیبایی یک سازه (اثر) اعم از ساختی (: مادی مانند عالی قاپو) یا شناختی (: معنوی مانند شعر)، تابع عوامل روانی و اجتماعی است که خود تابعی از ساختار مادی جهان پیرامونی است.

ارزش زیبایی‌شناسی یک سازه (ساختی یا شناختی)، هنگامی قابل ادراک می‌شود که بتواند خود را یک موجود مستقل از ذهن برای مخاطب مطرح کرده و ذهن او را به فعالیت وادارد. ازطرفی جایگاه شعر در قامت یک سازه‌ی معرفتی و شناختی هم‌ساز در پیدایش و تکوین امر زیبا، ویژه و بی‌جایگزین است. این ویژگی هم ازآن‌رو است که ترسیم و تجسم و تصویر و تصوری که از

ویژگی‌های انحصاری شعر است، در هیچ‌یک از سازه‌های دیگر چه ساختی چه شناختی، نیست، پس این ارزش افزوده، شعر را در نقد ساختاری و زیبایی‌شناختی در منظر و چشم‌انداز برتر از دیگر سازه‌های هنری قرار می‌دهد. با این حساب، برای ادراک ارزش زیبایی شعر، باید آن را به‌عنوان یک موجود عینی و مستقل از ذهن دانست و آنچه شعر را استقلال وجود می‌بخشد، ساختمان دستوری و پیکرهٔ ساختاری آن است. تجسم عینی شعر که بخش عمده بلکه همهٔ ادبیات است، منتقد زیبایی‌شناس را مجاب می‌کند که اصرار ادبیات بر خودنمایی و تجسم و عینیت آمیخته با آراستگی، دلیل قانع کننده‌ای است بر اینکه صورت ادبیات امری زیبا است.

بحث نظری و پیشینه

هستهٔ اصلی آنچه که زبان‌شناسی ساخت‌گرا[۶] نامیده می‌شود، دیدگاهی است که این نظریه، دربارهٔ زبان به دست می‌دهد: هر زبان را باید به مثابهٔ نظام یا سازگانی در نظر آورد که خود از عناصری صورت بسته است که با یکدیگر روابط دوجانبه دارند. این عناصر و روابط، یا واژگانی‌اند یا صرفی و نحوی و یا واج‌شناختی. واحدها و اجزای زبان را می باید در نسبت با یکدیگر تعریف کرد، نه به‌طور مطلق و مستقل. (صفوی ۱۳۹۰، ۱:۲۵)

متخصصان زبان و ادبیات فارسی بر مبنای نظریهٔ ساخت‌گراها در وجود رابطهٔ دو جانبهٔ عناصر زبانی در نظام سازگانی خود و نقش ساختمان زبان در پیدایش زیبایی سخن و بیان هنری، نظریه‌های روشن گرانه‌ای را در تعریف واحدها و اجزای زبان در نسبت با یکدیگر، ابراز داشته‌اند. مثلاً در تعریف حرف که از عناصر ساده و در عین حال حیاتی زبان است گفته‌اند: حرف، کلمه‌ای است نامستقل که به خودی خود معنی ندارد و بر اثر همراهی با کلمه‌ها و عبارت‌های دیگر، معنا می‌یابد. حروف از طبقهٔ بسته یا طبقهٔ محدود زبان‌اند و به آنها کلمه‌های دستوری[۷] یا نقش‌نما[۸] هم می‌توان گفت. طبقهٔ بستهٔ زبان[۹] کلمه‌ها و پاره‌کلمه‌هایی است که شمارهٔ آنها محدود است و در زبان، نقش دستوری دارند. مانند حرف اضافه، حرف ربط، کلمه‌های اشاری، صفات مبهم، کلمه‌های پرسشی، کلمه‌های عاطفی، پسوندها، پیشوندها و ضمیرها. بسیاری از این عناصر، ساختمان و نقش دستوری کلمه را مشخص می‌کنند، از این رو زبان‌شناسان می‌گویند: دستور، علمی است که با طبقهٔ بستهٔ زبان سروکار دارد. در برابر طبقهٔ بستهٔ زبان، طبقهٔ باز زبان است و آن عناصری است که شمارهٔ آنها محدود نیست مانند اسم، صفت بیانی، قید، مادهٔ فعل و دیگر لغت‌های زبان. (فرشیدورد، ۱۳۸۲:۴۴۷). از همین منظر است که باید نتیجه گرفت هر یک از عناصر دستوری در ایجاد بیان هنری و آفرینش زیبایی سخن دارای نقش هستند و به‌ویژه در موضوع مورد بحث ما، حروف یعنی همان نقش نماها در پردازش و هم‌آهنگ سازی این نقش‌ها و پرده‌برداری از زیبایی، دارای نقش راهبردی‌اند.

حروف، به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند: حروف الفبایی (در عربی، حروف مبانی) و حروف دستوری (در عربی، حروف معانی) و البته، از حروف الفبایی در آواشناسی بحث می‌شود و در اینجا مورد نظر نیست. حروف دستوری اما، دست‌کم چهار گروه‌اند: حروف اضافه، ربط، ندا و تفسیر. از نگاه برخی زبان‌شناسان، از میان همهٔ حروف، تنها کسره، را و ای، حروف نشانه‌اند در حالی‌که زبان‌شناسان قدیم و جدید، همهٔ حروف را نقش‌نما گرفته‌اند. (فرشیدورد، ۱۳۸۲:۴۴۷)

حروف ربط و حروف اضافه که از پرتکرارترین عناصر زبانی به‌شمار می‌روند و در این مقاله، موضوع بحث هستند، با هم تفاوت‌ها و همانندی‌هایی دارند. وجه اشتراک این‌دو در این‌است که برای پیوند کلمات یا جمله‌واره‌ها یا گروه‌ها به‌کار می‌روند و تفاوت‌شان در این‌است که رابطهٔ حرف ربط بین کلمات، رابطهٔ هم‌سانی و هم‌پایگی‌است و رابطهٔ حرف اضافه میان کلمات، رابطهٔ وابستگی است. همچنین، حرف اضافه، کلمه یا گروهی را وابسته می‌کند، و حرف ربط وابستگی، جمله واره‌ای را.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

لارنس پرین[۱۰] می‌گوید: می‌توانیم هر عنصری را در شعر، فقط به‌اینکه آیا توانسته شعر را در رسیدن به هدف‌اش یاری کند، ارزیابی کنیم. همچنین می‌توانیم

در مورد ساختمان یک شعر از این نظر که آیا این عناصر، دست‌به‌دست هم داده و یک مجموعهٔ کامل را ساخته‌اند یانه، قضاوت کنیم. کالریج[۱۱] نیز بر همین مبنا، زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته و می‌گوید: در شعر، لذتی که از کل اثر می‌بریم، ناشی از یکایک اجزاء و ترکیب سازگار آن است. پس، همان‌گونه که زیبایی حاصل از یک معماری، حاصل زیبایی بخش‌های آن است، زیبایی شعر هم، حاصل زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت آن عبارت از الف) زبان یعنی آوا، واژه، ترکیب، صورت نحوی؛ ب) موسیقی بیرونی، کناری، درونی، معنوی و صور خیال است و در بخش ژرف‌ساخت یعنی محتوا هم عبارت است از حس و عاطفه و اندیشه ی شکل دهندهٔ عاطفه و پیام که در ادبیات کلاسیک از آن به معنی شعر، تعبیر می‌شود. (فروغ صهبا، ۹۳:۱۳۸۴)

از مقدمهٔ این مقاله در موضوع زیبایی‌شناختی و سپس بحث نظری در زبان‌شناسی ساخت‌گرا و نیز طرح برخی از سازه‌های زبانی از جمله حروف یا نقش‌نماها برای آفرینش بیان هنری، دریافتیم که هر یک از عناصر زبانی به خودی خود در ایجاد، توسعه و تکامل زیبایی اثر، نقش آفرین‌اند. لیکن این مقاله، با احترام به تعاریف مختلف از زیبایی‌شناسی در شعر از جمله تعاریف بالا، از نظریه‌ای حکایت می‌کند که بر اساس آن، زیبایی هر سازه‌ای، از جمله شعر، مستلزم درستی ساختمان آن است و این درستی و استحکام ساختمان است که دیرپایی و جاودانگی سازه را تضمین می‌کند. پس، اگر پذیرفتیم که شعر، پیکره‌ای یک‌پارچه و عمارت (معماری) است، بی‌گمان خواهیم پذیرفت که در معماری، روساخت و ژرف‌ساخت و درون و نما، زمانی عینیت می‌یابند که بر سازه‌ای پایدار، پی‌افکنی شود و سازهٔ پایدار در شعر، چیزی جز ساختمان زبان و دستور نیست. ساختمان دستوری زبان را هم باید از درون زبان استنباط و مبانی دستوری آن را باید از درون خود زبان به‌عنوان یک پدیدهٔ مستقل استخراج کرد. (محمدرضا باطنی، ۱۳۸۲:۱۶) پس، ساختمان زبانی و دستوری هر اثری که پایدارتر و علمی‌تر باشد، مانایی و البته زیبایی‌اش هم افزون خواهد بود. ازاین‌رو است که برای کشف راز و رمز زیبایی و جاودانگی کسی چون سعدی، کاوش و تحلیل ساختمان زبانی او، اصلی‌ترین و تنها راه است. بدیهی است که هدف از تحلیل، تبیین این موضوع است که چگونه جزئیات یا عناصری مانند وزن و گونه‌های صناعات ادبی در ساختمان شعر، به شکل‌گیری و القای معنایی خاص می‌انجامند. (حسین پاینده، ۱:۱۵:۱۳۹۷)

به‌نظر می‌رسد جایگاه حروف در فرآیند آفرینش زیبایی، جایگاه ویژه‌ای است. حروف بخشی از زبان هستند که در نشانه‌شناسی متن، از فرآیند زبانی «آفرینش» تبعیت می‌کنند. در فرآیند آفرینش، عناصر زبانی که خارج از شعر، واجد معنا نیستند یا در حداقل بهره‌وری معنایی‌اند، به نشانه‌هایی تبدیل می‌شوند که بر کلیت معنایی اثر می‌گذارند. (حسین پاینده، ۱:۱۸:۱۳۹۷) با این حساب، حروف و از جمله حروف ربط و اضافه به‌عنوان بخشی از زبان و نیز به‌عنوان ملموس‌ترین عناصر زبانی، در آفرینش «امر زیبا» دارای نقش راهبردی‌اند، نقشی که افزون بر ارتقای سطح دستورمبنایی متن، هدایت‌گر ذهن به درک زیبایی است هم در صورت هم در آوا و هم در معنا.

کاربرد خاص حروف ربط و اضافه از ویژگی‌های برجستهٔ شعر سعدی است که در توسعهٔ زیبایی و بالابردن درجهٔ زیبایی‌شناختی شعر او و آفرینش این نوع از بیان هنری، نقش برجسته‌ای دارد. سعدی در کاربرد حروف ربط و اضافه، تنها از معانی و کاربردهای دستوری آن‌ها بهره نگرفته بلکه نهایت استفاده‌های هنری را از این عوامل کرده و در این زمینه از خود خلاقیت نشان داده است. تصویرها در شعر سعدی، پیش از آنکه خوانده شوند، به چشم می‌آیند و دیده می‌شوند و پس از خوانده‌شدن در ذهن نقش می‌بندند و ازاین‌رو می‌توان به پیوند میان زیبایی‌شناسی بصری (دیداری) و کلامی (گفتاری) اشاره کرد که در شعر سعدی به‌طور فزاینده‌ای دیده می‌شود. به‌هرروی، کاربرد حروف ربط و اضافه در غزل سعدی بسیار متنوع است و می‌تواند در یک پژوهش مستقل مورد بحث و تحقیق قرار بگیرد، لیکن این مقاله، با اصالت دادن به زیبایی‌شناسی و بیان هنری، به تنوع

کاربرد مهم‌ترین حروف ربط (که، اگر، و) و مهم‌ترین حروف اضافه (را، به، با) در برش‌هایی از غزل سعدی با آوردن نمونه‌هایی، پرداخته است.

۱. «اگر» حرف ربط ساده:

۱-۱. حرف ربط (پیوند شرطی):

نخستین و بیشترین کاربرد «اگر»، حرف ربط یا پیوند است. «اگر» در این کاربرد، بر شرط دلالت دارد یعنی جمله‌وارهٔ قیدی می‌سازد و جمله‌واره‌ای را تأویل به اسم می‌کند، آن را در حکم یک کلمه از جمله‌واره‌های دیگر می‌سازد که می‌تواند نقشی نحوی را در جمله بر عهده بگیرد. حرف ربط «اگر» در این کاربرد می‌تواند معانی دیگری را علاوه بر معنی شرط در ذهن تداعی کند همچون استدراک، توبیخ، تحقیق، تردید و... اما کاربرد اصلی آن در ایجاد شرط است:

گرماه من برافکند از رخ نقاب را
برقع فروهلد به جمال آفتاب را
(۳۷۲:۱۷۳)

گر برانی نرود ور برود باز آید
ناگزیر است مگس دکهٔ حلوایی را
(۴۲۷:۱۹۸)

۱-۲. تأکید نفی:

گاهی «اگر» پس از قسم قرار می‌گیرد و برای «تأکید نفی» در جمله به کار برده می‌شود:

نه آن شب است که کس در میان ماگنجد
به خاک پایت اگر ذره در هوا گنجد
(۴۵۸:۲۱۱)

یعنی به خاک پایت که ذره در هوا نمی‌گنجد.

سوگند به جانت ار فروشم
یک موی به هر که در جهانت
(۳۶۹:۱۷۲)

۱-۳. همراه (پس) از اصوات:

گاهی حرف «اگر» برای رساندن معنی تمنی و آرزو پس از اصوات و کلماتی چون آه و افسوس و دریغ و... می‌آید که علاوه بر آن‌که مترادف «ای کاش» است به نوعی معنی تأکید و نفی را نیز در خود دارد:

کمال حسن رویت را مخالف نیست‌جز خویت
دریغا آن لب شیرین اگر شیرین جواب‌استی
(۳۴۲:۱۶۰)

یعنی دریغ و ای کاش شیرین جواب بود و یا دریغ که شیرین جواب نیست!

دریغا عیش اگر مرگش نبودی
دریغ آهو اگر بگذاشتی یوز
(۶۴۷:۲۸۷)

چه لطیف است قبا بر تن چون سرو روانت
آه اگر چون کمرم دست رسیدی به میانت
(۴۰۱:۱۸۶)

۱-۴. حرف ربط تسویه:

گاهی اگر، به‌عنوان حرف ربط تسویه در جمله به کار برده می‌شود.

تو وفا گر کنی و گر نکنی
ما به آخر بریم پیمانت
(۳۴۰:۱۵۹)

یعنی چه وفا کنی و چه نکنی.

بیا تا هرچه هست از دست محبوب
بیاشامیم اگر زهر است اگر نوش
(۲۶۱:۱۲۰)

۱-۵. حرف ربط وابستگی مترادف «که»:

دلم از غمت زمانی نتواند ار ننالد
مژه یک دم آب حسرت نشکیبد ار نریزد
(۴۵۱:۲۰۹)

وقت است اگر بیایی و لب بر لبم نهی
چندم به جستجوی تو دم بر دم اوفتد
(۴۸۳:۲۲۱)

وقت است اگر از پای در آیم که همه عمر
باری نکشیدم که به هجران تو ماند
(۴۶۴:۲۱۳)

۱-۶. حرف ربط همپایگی:

«اگر» می‌تواند حرف ربط همپایگی و مترادف (بلکه) باشد که کمترین کاربرد آن در این مورد است:

گر آبروی بریزد میان انجمنت
به دست دوست حلال است گر بریزد خون
(۷۰۶:۳۱۳)

۱-۷. حرف ربط، مترادف «اگرچه»:

گاهی «اگر» به‌تنهایی معنی «اگرچه» را می‌رساند و نقش پیوند را دارد:

من کم نمی‌کنم سر مویی ز مهر دوست
و ار می‌زنند به هر بن مویم نشتری
(۱۴:۱۰)

و اگرچه می‌زند به هر بن مویم نشتری.

گفتنی است، از حرف‌های ربط مرکب و یا شبه‌حرف‌های ربطی که با اگر ساخته می‌شوند مواردی از قبیل: اگرچه، اگرچه که، اگر چنان‌چه، اگر زان‌که، اگرچند و... در غزلیات سعدی کاربرد دارند.

۲. «که»:

۲-۱. حرف ربط وابستگی:

«که» حرف ربط ساده است که بیشترین کاربرد آن، پیوند یا حرف ربط وابستگی است. «که» از این لحاظ مهم‌ترین حرف ربط پیونددهنده است چرا که می‌تواند جمله‌وارهٔ اسمی، وصفی یا قیدی بسازد، یعنی این نوع «که» جمله‌وارهٔ پس از خود را تأویل به اسم یا صفت یا قید می‌کند.

۲-۱-۱. جمله‌وارهٔ اسمی می‌سازد و این اسم می‌تواند نقش‌های مختلفی چون فاعل، مفعول، مسندالیه و... در جمله داشته باشد:

ز دستم بر نمی‌خیزد که یک دم بی‌تو بنشینم
به جز رویت نمی‌خواهم که روی هیچ‌کس بینم
(۱۱۶:۵۶)

در بند نخست، جمله‌وارهٔ اسمی «که یک دم بی‌تو بنشیم» تأویل به اسم می‌شود و در نقش فاعل برای «بر نمی‌خیزد» و در بند دوم، جمله‌وارهٔ اسمی «که روی هیچ‌کس بینم» تأویل به اسم می‌شود و در نقش مفعول برای نمی‌خواهم.

۲-۱-۲. جمله‌وارهٔ وصفی می‌سازد و جمله‌واره را در حکم صفت برای اسم ماقبل خود در می‌آورد:

کبوتری که دگر آشیان نخواهد دید
قضاهمی بردش تا به چنگ باز آید
(۴۰۵:۲۰۸)

وقت است اگر از پای در آیم که همه‌عمر
باری نکشیدم که به هجران تو ماند
(۴۶۴:۲۱۳)

۲-۱-۳. جمله‌وارهٔ قیدی می‌سازد:

سخن دراز کشیدیم و همچنان باقی است
که ذکر دوست نیارد به هیچ‌گونه ملال
(۶۸۵:۳۰۷)

مصراع دوم در حکم قید علت برای فعل «باقی است».

۲-۲. حرف زائد:

بی تو گر باد صبا می‌زندم بر دل ریش
همچنان است که آتش [که] به حرّاق آید
(۱۶۶:۷۹)

۲-۳. در آغاز جمله‌وارهٔ دعا یا نفرین:

تو دردی نداری که دردت مباد
از آن رحمتت نیست بر درد من
(۳۹۴:۱۸۴)

بداندیش نادان که مطرود باد
ندانم چه می‌خواهد از طرد من
(۳۹۴:۱۸۴)

۲-۴. در آغاز جمله‌وارهٔ جواب قسم:

که گفت سعدی از آسیب عشق بگریزد
به دوستی که غلط می‌برد گمان ای دوست
(۴۱۴:۱۹۳)

به خاک پای عزیزت که از محبت دوست
دل از محبت دنیا و آخرت کندم
(۶۰۶:۲۷۲)

۲-۵. پس از اصوات:

وه که جدا نمی‌شود نقش تو از خیال من
تا چه شود به عاقبت در طلب تو حال من
(۴۸۹:۲۲۳)

کس راز غم من آگهی نیست
آوخ که جهان نه پایدار است

(۶۰۵:۲۷۲)

۲-۶. «که» زمانی:

کاربرد نوعی «که» بیان‌گر زمان، به نام «که زمانی»، در شمار حروف ربط ساده فارسی و مترادف «آن‌گاه که».

ای کـه عیبـم کنـی از عشـق و ملامـت گویـی
تـو نبـودی کـه مـن ایـن جـام محبـت خـوردم
(۶۶۴:۲۹۷)

یعنی: تو نبودی هنگامی که من این جام محبت خوردم.

دو چشـم مسـت تـو کـه‌از خـواب صبـح برخیزنـد
هـزار فتنـه بـه هـر گوشـه‌ای برانگیزنـد
(۳۱۸:۱۴۸)

یعنی: دو چشم مست تو زمانی که از خواب صبح برخیزند.

۲-۷. پیوند شرطی:

«که» حرف ربط پیوستگی به‌عنوان پیوند شرطی، مترادف «اگر» و «چون»:

گـرت آرزوی آن اسـت کـه خـون خلـق ریزی
چـه کنـد کـه شـیر گـردن ننهد چـو گوسـفندت
(۴۷۷:۲۱۹)

بـه چـه کار آیـدم بـه قیمـت عمـر
کـه بـه معشـوق برنیفشـانم
(۷۰۱:۳۱۴)

چشـم رغبـت کـه بـه دیـدار کسـی کـردی بـاز
بـاز بـر هـم منـه ار تیـر و کمـان می‌آیـد
(۳۵۰:۱۶۳)

نقاش چو [که] صورتش ببیند
از دست بیفکند تصاویر
(۲۸۵:۱۳۱)

یعنی: نقاش چو صورتش ببیند

سـر کـه بـه کشـتن بنهـی پیـش دوسـت
بـه کـه بـه گشـتن بنهـی در دیـار
(۱۳۵:۶۵)

یعنی: اگر سر به کشتن «بنهی» پیش دوست

۲-۷-۱. همنشینی و جانشینی با «اگر»:

(که در معنی اگر و اگر در معنی که):

جـای آن اسـت اگـر ببخشـایی
کـه نبینـی فقیرتـر ز منـی
(۳۳۳:۱۵۵)

یعنی جای آن است که ببخشایی، اگر فقیرتر از من نیابی.

۲-۸ .حرف ربط وابستگی مترادف «چنان‌که»:

[دوش چـون مشـعلهٔ شـوق تـو بگرفـت وجـود
سـایه‌ای در دلـم انداخـت کـه صـد جـا بگرفـت]
(۱۳۹:۲۰۶)

یعنی: سایه‌ای در دلم انداخت چنان‌که صد جا بگرفت.

۲-۹. حرف ربط همپایگی مترادف «لیکن»:

چنـد شـب‌ها بـه غـم روی تـو روز آوردم
کـه تـو یـک روز نپرسـیده و ننواختـه‌ای
(۳۵۳:۱۶۵)

ای رقیـب این‌همـه سـودا مکـن و جنـگ مجـوی
بـر کنـم دیـده کـه مـن دیـده از او بـر نکنـم
(۴۲۵:۲۰۶)

۲-۱۰. حرف ربط همپایگی مترادف «بلکه»:

گاه با «نه» به معنی نه‌فقط و نه‌تنها می‌آید:

نـه زنـده را بـه تـو میـل اسـت و مهربانـی و بـس
کـه مـرده را بـه نسـیمت روان بیاسـاید
(۴۲۱:۱۹۶)

[نـه آبـروی کـه گـر خـون دل بخواهـی ریخت
مخالفـت نکنـم آن کنـم کـه فرمـان اسـت]
(۸۲:۱۲۷)

و گاه پس از فعل منفی می‌آید به معنی «بلکه»:

غوغـای عارفـان و تمنـای عاشـقان
حـرص بهشـت نیسـت کـه شـوق لقای توسـت
(۴۳۵:۲۰۲)

بـه خونـم گـر بیالایـد دو دسـت نازنیـن شـاید
نـه قتلـم خـوش همـی آیـد کـه دسـت پنجـهٔ قاتل
(۵۳:۱۰۹)

به معنی «بلکه»:

عـوام عیـب کننـدم کـه عاشـقی همـه عمـر
کـدام عیـب کـه سـعدی خـود ایـن هنـر دارد
(۳۲۶:۱۵۲)

۲-۱۱. بیان حال(حالیه):
این «که» در جمله، معنی «در حالی که» می‌دهد:
الغیـاث مـن دل‌سـوخته ای سـنگین‌دل
در تـو نگَرفـت کـه خـون در دل خـارا بگرفـت
(۶۲۹:۲۸۱)
مهـی دو هفتـه اسـیرش گرفـت و بنـد نهـاد
دو هفتـه رفـت کـه از وی خبـر نیامـد بیـش
(۶۸۷:۳۰۸)

۲-۱۲. بیان مقصود:
مقصود و منظور را می‌رساند و یا معنی شرح و تفسیر را در خود دارد و مترادف «یعنی که». در چنین شرایطی «که» حرف ربط است:
«که» مقصود:
سـتمگرا، دل سـعدی بسـوخت در طلبـت
دلـت نسـوخت کـه مسـکین امیـدوار مـن اسـت
(۶۶۹:۲۹۹)
مـرد بایـد کـه جفـا بینـد و منـت دارد
نـه بنالـد کـه مـرا طاقـت بدخویـان نیسـت
(۶۶۷:۲۸۸)
«که» شرح و تفسیر:
تـو را ببینـم و خواهـم کـه خـاک پـای تـو باشـم
مـرا ببینـی و چـون بـاد بگـذری کـه ندیـدم
(۲۵۷:۱۱۹)
چون باد بگذری (یعنی که) ندیدم.

۲-۱۳. استدراک از جملهٔ منفی:
-پیش از کلمهٔ نفی «نه» یا فعل منفی قرار می‌گیرد به معنی « الّا که» و «مگر آن‌که» و برای استدراک از جملهٔ منفی به کار می‌رود.
کـه شـنیدی کـه برانگیخـت سـمند غـم عشـق
کـه نـه انـدر عقبـش گـرد ندامـت برخاسـت
(۵۱۱:۲۳۳)
«که نه»، یک‌جا به معنی «مگر آن‌که» است که در کنار تکنیک زبانی، عنصر خیال هم در بالابردن سطح زیبایی اشعار حضور دارد. یعنی: که شنیدی که برانگیخت سمند غم عشق مگر آن‌که اندر عقبش گرد ندامت برخاست.
چـه کسـی کـه هیچ‌کـس را بـه تـو بـر گذر نباشـد
کـه نـه در تـو بازمانـد مگـرش بصـر نباشـد
(۹۰:۴۴)
- پیش از فعل منفی قرار می‌گیرد. این ساختار (فعل نفی + که + فعل نفی) از ساختارهای پرکاربرد و جذاب شعر سعدی است:
کـس ندیـده اسـت بـه شـیرینی و لطـف و نـازش
کـس نبینـد کـه نخواهـد کـه ببینـد بـازش
(۲۵۱:۱۱۶)
یعنی: کس نبیند مگر آن‌که بخواهد که ببیند بازش.
بـا آن‌کـه تـو مهـر کـس نـداری
کـس نیسـت کـه نیسـت مهربانـت
(۳۶۹:۱۷۲)
یعنی: کس نیست مگر آن‌که هست مهربانت.پیش از این گفته شد که همه ی عناصر زبانی در آفرینش زیبایی و بالابردن سطح آن در سخن، صاحب نقش اند. تصویرها نیز از همین گونه اند. ایماژ[۱۲]، مجموعه ای از امکانات بیان هنری است که شعر را طرح ریزی می‌کند و زمینهٔ اصلی آن را از تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های تصاویر ذهنی می‌سازد. ایماژ در لغت و اصطلاح، همان تصویر چیزی است، خواه ذهنی خواه مادی، پس ایماژ و تصویر، می‌تواند با خیال، برابرنهاد شود. (علی‌رضا شعبانیان، ۷۲:۱۳۹۳)

۲-۱۴. تأکید و تعجب:
بـس فتنـه کـه در زمیـن بـه‌پـا شـد
از روی چـو مـاه آسـمانت
(۳۶۹:۱۷۲)
دنیـا کـه در او مـرد خـدا گل نسرشـته اسـت
نامـرد کـه ماییـم چـرا دل بسرشـتیم
(۴۶۷:۲۱۵)

۲-۱۵. قید:
که، گاهی حرف ربط نیست بلکه قید است و مترادف

«همانا»:

به خدای اگر بمیرم که دل از تو برنگیرم
برو ای طبیبم از سر که دوا نمی‌پذیرم
(۵۷:۳۰)

یعنی: به خدا اگر بمیرم همانا دل از تو برنگیرم.

نقاش وجود این‌همه صورت که بپرداخت
تا نقش ببینی و مصور بپرستی
(۲۲۱:۱۰۴)

یعنی: نقاش وجود این‌همه صورت همانا بپرداخت.

به خدای اگر به دردم بکشی که برنگردم
کسی از تو چون گریزد که تواَش گریزگاهی
(۸۹:۴۴)

یعنی: به خدای اگر به دردم بکشی همانا برنگردم.

۲-۱۶. حرف اضافه:

که، گاهی حرف اضافه است، هنگامی است که مترادف «از» باشد و برای تعریف یا معرفی صفت تفضیلی است و در وقت قیاس طرف دوم سنجش را می‌شناساند:

میان باغ حرام است بی‌تو گردیدن
که خار با تو مرا به که بی‌تو گل چیدن
(۴۹۱:۲۲۴)

مرا به دست تو خوش‌تر هلاک جان گرامی
هزاربار که رفتن به دیگری به شکایت
(۱۴۹:۷۴)

نمونهٔ دیگر که در آن «که» حرف اضافه در مفهوم مقابله است:

مه دو هفته ندارد فروغ چندانی
که آفتاب که می‌تابد از گریبانت
(۵۸۹:۲۶۶)

یعنی مه دو هفته ندارد فروغ چندانی (در مقابل) آفتاب که از گریبانت می‌تابد.

۲-۱۷. «که» جانشین موصوف جمله‌وارهٔ وصفی:

گاهی موصوف جمله‌وارهٔ وصفی حذف شده و «که» جانشین آن می‌شود:

آستین کشتهٔ غیرت شود اندر ره عشق
کز پی هر شکری چون مگسی برخیزد
(۵۰۷:۲۳۲)

یعنی (کسی) که از پی هر شکری چون مگسی برخیزد.

۲-۱۸. حذف «که»:

۲-۱۸-۱. حذف «که» حرف ربط وابستگی قیدساز:

باری مگرت بر رخ جانان نظر افتاد
سرگشته چو من در همه آفاق بگشتی
(۶۵۷:۲۹۰)

یعنی: مگرت بر رخ جانان نظر افتاد (که) سرگشته چو من در همه آفاق بگشتی.

۲-۱۸-۲. حذف «که» حرف ربط وابستگی صفت‌ساز:

از دست دیگران چه شکایت کند کسی
سیلی به دست خویش زند بر قفای خویش
(۳۰۴:۱۳۹)

یعنی: کسی (که) سیلی به دست خویش زند بر قفای خویش.

۲-۱۸-۳. حذف «که» مقصود یا شرح:

ای گل خوشبوی من یاد کنی بعد از این
سعدی بی‌چاره بود بلبل خوشگوی من
(۵۱۲:۲۳۴)

یاد کنی بعد از این (که) سعدی بی‌چاره بلبل خوشگوی من بود.

۲-۱۸-۴. حذف «که» حرف ربط پیوستگی در مفهوم (بلکه):

تنها نه من به دانهٔ خالت مقیدم
این[که‌این] دانه هرکه دید گرفتار دام شد
(۳۰۷:۱۴۰)

(که / بلکه) این دانه هرکه دید...

۳. کاربرد «واو»

۳-۱. «واو» حرف ربط:

۳-۱-۱. عطف:

گاهی دو کلمه را به هم عطف می‌کند.

باغ بنفشه و سمن بوی ندارد ای صبا
غالیه‌ای بیار از آن طرهٔ مشک‌بوی او
(۲۳۰:۱۰۷)

گاهی دو جمله‌واره را به هم عطف می‌کند.

قیمت گل برود چون تو به گلزار آیی
و آب شیرین چو تو در خنده و گفتار آیی
(۲۹:۱۶)

۳-۱-۲. بیان حال:

شهری به گفتگوی تو در تنگنای شوق
شب روز می‌کنند و تو در خواب صبحگاه
(۴۱۹:۱۹۵)

خفته در وادی و رفته کاروان
ترسمش منزل نبیند جز به خواب
(۲۱۲:۱۰۰)

۳-۱-۳. نشانهٔ استبعاد (ناشدنی):

من و فردوس؟ بدین نقد بضاعت که مراست
اهرمن را که گذارد که به مینو برود؟
(۶۰۹:۲۷۳)

۳-۱-۴. به معنی «یا»:

گفتی که دیر و زود به حالت نظر کنم
آری کنی چو بر سر خاکم گذر کنی
(۳۴۵:۱۶۱)

گر سر برود فدای پایت
مرگ آمدنی است دیر و زودم
(۱۶۰:۷۷)

۳-۱-۵. حاوی استفهام و تعجب در جمله:

از جان برون نیامده جانانت آرزوست
زناز نابریده و ایمانت آرزوست؟
(۵۹۴:۲۶۷)

این «واو» گاه به صورت «و آن‌گاه» می‌آید:

افسر خاقان وآن‌گاه سر خاک‌آلود
خیمهٔ سلطان وآن‌گاه فضای درویش؟
(۶۲۶:۲۸۰)

۳-۲. «واو» حرف اضافه:

۳-۲-۱. مترادف «با»:

ما نتوانیم و عشق پنجه درانداختن
قوت او می‌کند بر سر ما تاختن
(۶۲۴:۲۷۹)

۳-۲-۲. در معنای معادله و مقابله:

عشق دیدم که در مقابل صبر
آتش و پنبه بود و سنگ و سبوی
(۲۶۶:۱۲۳)

۳-۲-۳. هنگامی که معنای ملازمت را می‌رساند:

کافر و کفر و مسلمان و نماز من و عشق
هرکسی را که تو بینی به سر خود دینی است
(۳۳۵:۱۵۶)

دست مجنون و دامن لیلی
روی محمود و خاک پای ایاز
(۱۹۹:۹۴)

سر ما و آستان خدمت تو
گر برانی و گر ببخشایی
(۷۸:۳۹)

ما را سر دوست بر کنار است
آنک سر دشمنان و سندان
(۲۳۸:۱۱۱)

۳-۲-۴. مترادف «از»:

من ترک وصال تو نگویم
الا به فراق جسم و جانم
(۳۸۶:۱۸۰)

یعنی: به فراق جسم از جانم.

۳-۳. حذف، فاصله، تکرار:

۳-۳-۱. حذف «واو» به قرینهٔ لفظی:

آن روز که روز حشر باشد
دیوان حساب و عرض منشور
(۲۲:۱۳)

روز حشر باشد (و) دیوان حساب و عرض منشور.

۳-۳-۲. حذف «واو» به قرینهٔ معنوی:

هوشم نماند با کس اندیشه‌ام تویی بس

جایی که حیرت آمد سمع و بصر نباشد
(۵۶:۲۹)

اندیشه‌ام تویی و بس.

۳-۳-۳. گاه میان معطوف و معطوف علیه فاصله می‌افتد؛ گاه این فاصله کوتاه است و در حد یک کلمه:

سعدی قلم به سختی رفته است و نیک‌بختی
پس هرچه پیشت آید گردن بنه قضا را
(۲۸۳:۱۷۹)

[منم امروز و تو انگشت‌نمای زن و مرد
من به شیرین‌سخنی تو به نکویی مشهور]
(۱۷۹:۸۵)

جفا مکن که بزرگان به خرده‌ای زرهی
چنین سبک ننشینند و سرگران ای دوست
(۴۱۴:۱۹۲)

۳-۳-۴. گاه مسند و فعل ربطی یا فعل و یکی از متعلقات آن در جمله میان معطوف (مسندالیه) و معطوف علیه قرار می‌گیرد:

مست بی‌خویشتن از خمر ظلوم است و جهول
مستی از عشق نکو باشد و بی‌خویشتنی
(۲۳۶:۱۱۰)

امروز چنانم از محبت
که آتش به فلک رسید و دودم
(۱۶۰:۷۷)

۳-۳-۵. گاه این فاصله میان معطوف و معطوف علیه فاصله‌ای طولانی است:

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت
به دوستیت وصیت نکرد و دل‌داری
(۵۰۳:۲۳۰)

گر صلح کنی لطیف باشد
در وقت بهار و مهربانی
(۱۲۷:۶۲)

همان کمند بگیرم که صید خاطر خلق
بدان همی کند و در کشم به خویشتنش
(۴۴۶:۲۰۷)

در این بیت، فعل «بگیرم» میان موصوف (کمند) و جمله‌وارهٔ وصفی (که صید خاطر خلق بدان همی کند) قرار گرفته است و از سوی دیگر و در اثر جابه‌جایی، جمله‌وارهٔ اسمی طولانی میان دو جمله‌وارهٔ معطوف و معطوف علیه قرار گرفته است. یعنی به این صورت: همان کمند (که صید خاطر خلق بدان همی کند) بگیرم و در کشم به خویشتنش.

۳-۳-۶. گاه اجزایی از کلمات یا جملات متعاطفه در معطوف به قرینهٔ معطوف علیه یا در معطوف علیه به قرینهٔ معطوف حذف می‌شود:

زینهار از دهان خندانش
و آتش لعل و آب دندانش
(۳۴۱:۱۵۹)

زینهار از دهان خندانش و (از) آتش لعلش و (از) آب دندانش.

قیمت گل برود چون تو به گلزار آیی
و آب شیرین چو تو در خنده و گفتار آیی
(۲۹:۱۶)

۳-۳-۷. گاه این اجزا به قرینه حذف نمی‌شوند و در کنار کلمات یا در جملات متعاطفه تکرار می‌شوند:

۳-۳-۷-۱. تکرار حروف:

میانت را و مویت را دوصد ره گر بپیمایی
میانت کمتر از مویی و مویت تا میان باشد
(۳۸۵:۱۷۹)

به هرزه در سر او روزگار کردم و او
فراغت از من و از روزگار من دارد
(۶۲۰:۲۷۷)

عاشق صادق دیدار من آن‌گه باشی
که به دنیا و به عقبا نبود پروایت
(۳۴۹:۱۶۳)

دریغ پای که بر خاک می‌نهد معشوق
چرا نه بر سر و بر چشم ما گذار دارد؟
(۳۲۶:۱۵۲)

۳-۳-۷-۲. تکرار فعل:

اگر عداوت و جنگ است در میان عرب
میان لیلی و مجنون محبت است و صفاست
(۷۰۷:۳۱۶)

هرکه در شهر دلی دارد و دینی دارد
گو حذر کن که هلاک دل و دین می‌گذرد
(۴۱:۲۲)

۳-۳-۷-۳. تکرار مضاف الیه:

تو را گر دوستی با ما همین بود
وفای ما و عهد ما همان است
(۳۲۴:۱۵۱)

۳-۳-۷-۴. تکرار صفت:

[روی خوش و آواز خوش دارند هریک لذتی
بنگر که لذت چون بود محبوب خوش‌آواز را]
(۱۹:۱۱)

۳-۳-۷-۵. تکرار متمم:

[بر ماجرای خسرو و شیرین قلم کشید
شوری که در میان من است و میان دوست]
(۱۵۵:۱۰۲)

۴. «را»، حرف اضافه:

«را»، حرف اضافهٔ ساده‌ای است که به معانی متفاوتی در غزل سعدی کاربرد دارد:

۴-۱. «را»: برای:

به خشم رفته‌ی ما را که می‌برد پیغام
بیا که ما سپر انداختیم اگر جنگ است
(۷۴:۳۷)

۴-۲. «را»: به:

یا رب تو آشنا را مهلت ده و سلامت
چندان‌که باز بیند دیدار آشنا را
(۳۸۳:۱۷۸)

۴-۳ «را» : نشانهٔ اختصاص:

ما ملامت را به جان جوییم در بازار عشق
کنج خلوت پارسایان سلامت‌جوی را
(۳۷۰:۱۷۲)

۴-۴. «را»: حرف اضافهٔ مقابله:

تیرباران عشق خوبان را
دل بیچارگان سپر باشد
(۹۴:۴۶)

۴-۵. «را»: در:

باغ را چندان بساط افکنده‌اند
که‌آدمی بر فرش دیبا می‌رود
(۲۶۰:۱۲۰)

۴-۶. «را»: مطابقت:

شب و روز رفت باید قدم روندگان را
چو به مأمنی رسیدی دگرت سفر نباشد
(۹۰:۴۵)

۴-۷. «را»: نشان مضاف الیه:

همه را دیده در اوصاف تو حیران ماند
تا دگر عیب نگویند من حیران را
(۴۰۹:۱۹۰)

یعنی دیدهٔ همه در اوصاف تو حیران می‌ماند.

۴-۸. «را»: نشان مفعولی:

مگر حلال نباشد که بندگان ملوک
ز خیل‌خانه برانند بی‌نوایی را
(۶۹۱:۳۰۹)

۴-۹. «را»: از:

مپرس کشتهٔ شمشیر عشق را چونی
چنانکه هرکه ببیند بر او ببخشاید
(۵۷۲:۲۵۷)

عجب دارم درون عاشقان را
که پیراهن نمی‌سوزد حرارت
(۱۸۷:۸۸)

۴-۱۰. حذف / محو:

۴-۱۰-۱. حذف «را»:

ای بت صاحب‌دلان، مشاهده بنمای
تا تو ببینیم و خویشتن نپرستیم
(۱۵۲:۷۳)

یعنی تا تو را ببینیم و خویشتن را نپرستیم.

دیوانه به حال خویش بگذار
که این مستی ما نه از شراب است
(۵۷۸:۲۶۰)

یعنی دیوانه را به حال خویش بگذار.

لب‌های تو خضر اگر بدیدی
گفتی لب چشمهٔ حیات است
(۳۹:۲۱)

۴-۱۰-۲. محو، یعنی آوردن «را» در موضعی که می‌توان آن را حذف کرد:

کس ندیده است آدمی‌زاد از تو شیرین‌ترسخن
شکر از پستان مادر خورده‌ای یا شیر را
(۳۸۱:۱۷۷)

زین دست که دیدار تو دل می‌برد از دست
ترسم نبرم عاقبت از دست تو جان را
(۳۷۳:۱۷۴)

۵. «به»حرف اضافه:

کاربرد برخی از معانی «به» در دیوان سعدی مربوط به سبک خراسانی است:

۵-۱. «به»: با:

سعدی نگفتمت به درخت بلند او
مشکل توان رسید به بالای پست ما
(۱۶۴:۷۸)

یعنی با بالای پست ما.

۵-۲. «به»: در:

مپرسم دوش چون بودی به تاریکی و تنهایی
شب هجرم چه می‌پرسی که روز وصل حیرانم
(۱۹۰:۹۰)

یعنی در تاریکی و تنهایی.

۵-۳. «به»: از:

هرچه در روی تو گویند به زیبایی هست
وآنچه در چشم تو از خوبی و رعنایی هست
(۴۳۲:۲۰۰)

یعنی از زیبایی هست.

۵-۴. «به»: به واسطهٔ:

سعدی به روزگاران مهری نشسته به در دل
بیرون نمی‌توان کرد الا به روزگاران
(۱۷۷:۸۴)

یعنی به واسطهٔ گذشت روزگاران.

۵-۵ «به»: تقابل

هرکه چون موم به خورشید رخت نرم نشد
زینهار از دل سختش که به سندان ماند
(۲۴۹:۱۱۵)

یعنی در مقابل خورشید رخت نرم نشد.

۵-۶. «به»: برای:

[خنک آن درد که یارم به عیادت به سر آید
دردمندان به چنین درد نخواهند دوا را]
(۱۰:۰۶)

یعنی برای عیادت به بالین من آید، برای چنین درد نخواهند دوا را.

۶. «با» حرف اضافه:

۶-۱. با: به.

گه نعره زدی بلبل گه جامه دریدی گل
با یاد تو افتادم و از یاد برفت آن‌ها
(۱۰۵:۵۱)

یعنی به یاد تو افتادم.

۶-۲. با: در (ظرفیت).

وه که گر من باز بینم روی یار خویش را
مرده‌ای بینی که با دنیا دگر بار آمده است
(۶۶۵:۲۹۷)

یعنی در دنیا دگر بار آمده است.

۶-۳. با: در برابر (مقابله).

[شهری اگر به خون من جمع شوند و متفق
با همه تیغ برکشم وز تو سپر بیفکنم]
(۲۷۸:۱۲۸)

یعنی در برابر همه تیغ برکشم.

نگاه کلی

سال‌ها است که منتقدان ادبی و زبان‌شناسان، پیوسته بر سر این مسأله، چالش داشته و دارند که آیا درست است شیوه‌های زبان‌شناختی یعنی شیوه‌های برگرفته از دانش زبان‌شناسی، در بررسی ادبیات به ویژه زیبایی‌شناسی به کار گرفته شود یا نه. تقریباً همهٔ زبان‌شناسان با اطمینان عقیده داشته‌اند که چنین کاری کاملاً درست است، اما بیشتر منتقدان ادبی آن را برنتافته و با خشم آن به مخالفت پرداخته‌اند. تصور سازش‌ناپذیری ادبیات و زبان‌شناسی، عمدتاً ناشی از تصور تضاد میان

علم و ارزش است. منتقدان ادبی بر این باوراند که ویژگی سرشتی زبان‌شناسی جدید، ادعاهای آن دربارهٔ علم بودنش است، حال آنکه ویژگی سرشتی ادبیات، این است که با ارزش‌ها سروکار دارد و ارزش را نمی‌توان با شیوهٔ علمی سنجید. (مریم خوزان و حسین پاینده، ۱۳۸۶:۲۰,۲۱) در نزد زبان‌شناسان، زبان بودن ادبیات، امری بدیهی است، نه وسیله‌ای برای انتقال ادبیات با کارکردی فراسوی زبان، بلکه زبانی که مانند هر شکل دیگری از کلام، مورد نظریه‌پردازی قرار گیرد. معانی، مضامین و ساختارهای فراگیرتر هر متن را -خواه ادبی یا غیر ادبی- تنها، روابط همگرای آن متن با زمینهٔ اجتماعی و غیر اجتماعی می‌سازد، از این رو بی‌معنا است که زبان ادبیات را تا حد وسیله‌ای برای بیان، فرو بکاهیم. (همان، ۱۳۸۶:۲۴)

همهٔ تلاش این مقاله، بازگرداندن مطالعات ادبی به مسیر درست خود است. منظور ما از مسیر درست، راهی است که با آغاز زبان فارسی در هزارهٔ اخیر، آغاز شده و بیشتر سخن‌وران ما در دوره‌ها و مکتب‌های پیاپی سده‌های گذشته، آمده‌اند. بی‌گمان، توشهٔ آن راه درست آن‌گونه دانش زبان و زبان‌شناسی است که تبیین کاملی از ساختار زبان و کاربرد آن در همهٔ سطوح ارائه کند. این سطوح عبارت است از معناشناسی یا انتظام معانی در زبان، دستور یا فرآیندها و سامانه‌هایی که نشانه‌ها را در قالب جمله‌های زیبا مرتب می‌کند، واج‌شناسی و آواشناسی، ساختار متن و انسجام در کلام و کاربردشناسی یا روابط مرسوم بین ساخت‌های زبان و کاربران زبان و کاربردهای زبان. (مریم خوزان و حسین پاینده، ۱۳۸۶:۲۶) و البته همهٔ این سطوح برای دست‌یابی به ادبیات به‌عنوان «امر زیبا» است.

گام دوم، تمرین و نهادینه‌سازی آن راه درست است با تلقی درست از زبان و ادبیات فارسی در جامعهٔ زبانی و ادبی فارسی اعم از عمومی و آموزشی.حرف پایانی هم این است: زبان، پیکرهٔ ادب است و دنیای فرهنگ دوست از سلول‌های زندهٔ زبان فارسی، به بافت زیبا، جذاب و بالندهٔ آن دست یافته و آن را تحسین می‌کند و به آن افتخار می‌کند و از آن لذت می‌برد. غزل سعدی، زنده‌ترین بافتی است که می‌توان دربارهٔ آن حرف بزنیم.

نتیجه‌گیری

زیبایی‌شناسی دانشی است که ناگزیر از بازتعریف آن هستیم. آنچه که با نام دانش عمومی بلاغت بخش عمده‌ای از مفهوم استتیک را به خود اختصاص داده است، نشانی اشتباهی است که برخی منتقدان را فریفته است. گام نخست و درست در زیبایی‌شناسی میراث ادبی فارسی، ارزیابی میزان پایداری سازه‌ای یعنی ساختمان زبانی و دستوری آثار است، تا پس از آن به ارزیابی بیان هنری و ضریب نفوذ دانش بلاغت و معیارهای سنتی زیبایی شناختی در میراث ادبی فارسی بپردازیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Le Corbusier
2. J.Mukarovsky
3. B.Havranek
4. Baumgarten
5. aesthetic
6. structural linguistics
7. grammatical words
8. function words
9. closed class words
10. Laurence Perrine
11. Samuel Taylor Coleridge
12. image

کتابنامه

باطنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، چ ۳۰، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

بوذری نژاد، یحیی، غفاری، علی‌رضا و بینای مطلق، سعید (۱۳۸۷). «هنر و معرفت نزد افلوطین»، *نامهٔ حکمت*، دورهٔ ششم، ش ۱، صص ۵۱-۳۵.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*، تهران: انتشارات سمت.

دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*، [ترجمه] صدقیانی، محمدتقی و یوسفی، غلام‌حسین، چ ۴، تهران: انتشارات علمی.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷). *ارسطو و فن شعر* [مؤلف و مترجم]، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۱۸، تهران: نشر آگاه.

راجر فالر و دیگران (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، [ترجمه]خوزان، مریم و پاینده، حسین، چ۳، تهران: نشر نی.

رجایی، حمید (۱۳۷۸). «زیبایی و زیبایی‌شناسی»، *هنر دینی*، ش ۱۰، صص ۸۰-۵۵.

شعبانیان، علی‌رضا (۱۳۹۴). «تأملی در ساختارهای شعر فارسی»، فصل نامه *زیبایی‌شناسی ادبی*، دورهٔ ۶۰، ش ۲۳، صص ۹۳-۶۵.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰). *از زبان شناسی به ادبیات*، تهران: انتشارات سوره مهر.

صهبا، فروغ (۱۳۸۴). «مبانی زیبایی‌شناسی شعر»، مجله *علوم انسانی دانشگاه شیراز*، دورهٔ ۲۲، ش ۳۰، صص ۱۰۹-۹۰.

طایران، امن الله، صفاران، الیاس و شهبازی فرد، مریم (۱۳۹۳). «بررسی رابطهٔ اخلاق و هنر از نگاه افلاطون و کانت»، *پژوهش‌های علوم انسانی نقش جهان*، سال هشتم، دورهٔ جدید، ش ۳۰، صص ۱۲۸-۱۱۷.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*، تهران: انتشارات سخن.

مشکات‌الدینی، مهدی (۱۳۹۱). *دستورزبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری*، چ ۱۲، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۹). *تاریخ زبان فارسی*، چ ۴، تهران: نشر نو.

یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۹۴). *غزل‌های سعدی*، (تصحیح و توضیح)، چ ۲، تهران: انتشارات سخن.