

A point in Saadi's easy yet difficult to imitate

Mostafa Mirdar Rezaei

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.

Email: m.mirdar@guilan.ac.ir

Extended Abstract

Introduction

A concise review of Sa'di studies reveals that most scholars have regarded one of the most prominent features of the poet's works as his mastery of *sahl-e momtane'* (the art of being "simple yet inimitable"). Various reasons have been proposed for this distinctive quality in Sa'di's style. Some attribute it to his unique and highly effective use of language—concise, free from ornamentation, pomp, and verbosity, avoiding redundancy, synonym accumulation, and superfluous expression. Among the principal causes of this graceful simplicity—especially in an age when ornate and complex expression was the norm—scholars have pointed to Sa'di's inclination toward the Khorāsānī style of poetry, his influence from Anvarī, his deliberate use of ellipsis, adoption of colloquial speech, and his keen awareness of the full range of linguistic possibilities, along with a precise psychological understanding of words and combinations. Another secret behind Sa'di's distinctive style is his linguistic lucidity, through which he conveys the most delicate meanings in the simplest expressions, keeping his diction free from verbal or semantic complexity, harsh phonetic combinations, and obsolete words. Other explanations for Sa'di's *sahl-e momtane'* artistry include his deep engagement with folk culture and social life, which allowed him to mirror the realities of his time with all the virtues and flaws of Iranian society, as well as his delicately balanced and subtly concealed use of literary devices—a craftsmanship whose artistic depth lies beneath a surface of apparent simplicity. The central hypothesis of the present study is that one of Sa'di's principal instruments for achieving *sahl-e momtane'* is the rhetorical figure of irony (metonymic allusion)—a device rooted in folk discourse that Sa'di employs within the conversational texture of his language to create vivid imagery and expressive subtlety.

Methodology

This study employs a descriptive-analytical approach and is based on library research. Although the claim of the article encompasses the entirety of Sa'di's works, the focus of the investigation is restricted to Sa'di's ghazals, as his authentic poetic genius is most vividly manifested in this genre. A potential criticism may arise that the ghazals or verses examined in this research have been selectively chosen—namely, those in which irony occurs—thus rendering the data non-representative. To avoid this methodological issue, the analysis is limited to ghazals or verses previously cited by scholars, in articles or monographs, as exemplary evidence of Sa'di's *sahl-e momtane'* style. In this way, the material under study is determined not by selective preference but by established scholarly references.

Discussion

Torkāshavand, in his article “*The Criterion of Sahl-e Momtane’ in the Poetry of Sa’dī and al-Mutanabbī*”, analyzes a ghazal through the lens of philosophical hermeneutics and argues that such an approach reveals “a distinct form of beauty—one that is not dependent on imagery or figurative elaboration” (Torkāshavand, 2017: 59–60). While it is true that Sa’dī’s poetry, especially his ghazals, does not rely heavily on elaborate imaginative devices, it must not be overlooked that it is by no means devoid of irony, which is itself a form of imaginative expression. For instance, in the very ten-bayt ghazal analyzed in the article, Sa’dī employs seventeen instances of irony. Fatūhī-ye Rudma’janī, in “*Ellipsis in the Ghazals of Sa’dī*” (2018), discusses various forms of ellipsis as a major factor contributing to the creation of *sahl-e momtane’*. However, in many of the examples he cites to illustrate ellipsis, irony appears prominently. Dādbeh, in his brief essay “*A Glance at the Method of Sahl-e Momtane’ and Sa’dī’s Place in It*”, identifies the characteristics of *sahl-e momtane’* as: (1) fluency and clarity, (2) precision and avoidance of ambiguity, and (3) conveying profound meaning in few words (Dādbeh, 2021: 46). Yet, most of the examples he analyzes likewise exhibit an effective presence of irony. Hassan-Li, in chapter two of *Daryāche-ye Sobh: Bāzshenāsi-ye Zendegi-ye Sokhan-e Sa’dī*, while discussing Sa’dī’s *sahl-e momtane’*, claims that certain verses are “almost free from all conventional rhetorical devices” (Hassan-Li, 2010: 77). Nevertheless, even in the very first bayt he cites—and in several others—irony is clearly present. Ziyā’ Moḥavvad, in his book *Sa’dī*, classifies Sa’dī’s ghazals into several categories: lyrical, mystical, didactic, and those blending didacticism with lyricism (Moḥavvad, 1994: 94–116). Many of the examples he provides also contain notable instances of irony. Dashtī, in *Qalamrow-e Sa’dī* (1959), attributes Sa’dī’s *sahl-e momtane’* to his avoidance of phonetic dissonance, obsolete vocabulary, trisyllabic meters, and consecutive consonantal clusters, as well as his restraint in using far-fetched metaphors, excessive similes, or exaggerated imagery. Yet even in the examples he puts forth, irony is unmistakably present. Although numerous other studies on Sa’dī’s *sahl-e momtane’* exist and cannot all be reviewed within the limits of this article, a reconsideration of their evidential examples through the lens of the present study would reveal the significant frequency and essential role of irony in the creation of Sa’dī’s seemingly effortless style.

Conclusion

Among the array of rhetorical—particularly figurative—devices in classical Persian literature, Sa’dī shows a distinct and substantial preference for irony. A stylistic analysis based on the frequency of literary devices in a representative portion of his works—especially his ghazals—clearly demonstrates the remarkable number and crucial function of irony compared to other devices in shaping his artistic expression. Furthermore, the widespread presence of this figurative technique in both elevated literary texts and everyday popular discourse is noteworthy. Irony is fundamentally rooted in folk culture, derived from the idioms and expressive patterns of ordinary people. Sa’dī, through intimate engagement with this social milieu, draws upon these culturally embedded forms—particularly their gestural and allusive varieties—to express even the most complex concepts in a simple, colloquial manner. This is precisely where Sa’dī’s artistic mastery becomes evident: crafting refined, elevated poetry from one of the most characteristic elements of folk expression; presenting profound human truths to a broad audience through elegant simplicity. Thus, one of the primary secrets of the conversational clarity and stylistic ease in Sa’dī’s works—especially in his ghazals—is his deliberate and artful use of irony.

Abstract

Most of the researchers who have studied Saadi's works have considered one of the most prominent features of his works to be the "easy abstinence" of his writing and have talked about what it is and how it is made. The hypothesis of the present essay is that one of Saadi's essential tools for the "restrained ease" of writing is the rhetorical element of irony. In this research, sonnets or verses are examined which previous researchers have written in the form of articles and books. They have mentioned Saadi as a witness for "easy abstinence". The results of this research show that Saadi has a special interest in using irony among the expressive techniques. This method has the support of popular culture, and during his social coexistence with Darang in this culture, Saadi cleverly portrays the most difficult concepts in a colloquial language by borrowing from these popular tools. Saadi's great art is here; Creating a magnificent artistic word using one of the most prominent materials of popular culture, and showing the greatest human concepts for the most popular audience with a simple expression.

Key words: Saadi, Saadi research, Sahl Momtane, popular culture, irony.

دقیقه‌ای در «سهل ممتنع» سرایی سعدی

مصطفی میردار رضایی (نویسنده‌ی مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

رایانامه: m.mirdar@guilan.ac.ir

چکیده

بیشتر پژوهشگرانی که به بررسی آثار سعدی پرداخته‌اند، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار او را «سهل ممتنع» سرایی او دانسته‌اند و در باب چیستی و چگونگی ساخت آن سخن گفته‌اند. فرضیه‌ی جستار حاضر این است که یکی از ابزارهای بایسته‌ی سعدی برای «سهل ممتنع» سرایی عنصر بلاغی کنایه است. در این پژوهش، غزل‌ها یا بیت‌هایی مورد بررسی قرار می‌گیرند که پژوهشگران پیشین در قالب مقاله و کتاب، آن‌ها را به‌عنوان شاهی برای «سهل ممتنع» گویی سعدی ذکر کرده‌اند. نتایج این جستار نشان می‌دهد که سعدی در بین شگردهای بیانی، به بهره‌گیری از صناعت کنایه، علاقه‌ی خاصی دارد. این شگرد از پشتوانه‌ی فرهنگ عامه برخوردار است و سعدی در جریان هم‌زیستی اجتماعی‌اش با درنگ در این فرهنگ، هوشمندانه با وام‌گیری از ابزارهای مردمی، دشوارترین مفاهیم را در زبانی محاوره‌ای به تصویر می‌کشد. هنر بزرگ سعدی در همین جاست؛ آفرینش کلام فاخر هنری با استفاده از یکی از برجسته‌ترین مصالح فرهنگ عامه، و نمایش عظیم‌ترین مفاهیم بشری برای عامه‌ترین مخاطب‌ها با بیانی ساده.

واژه‌های کلیدی: سعدی، سعدی‌پژوهی، سهل ممتنع، فرهنگ عامه، کنایه.

۱- مقدمه

تأملی گذرا بر آثار سعدی‌پژوهان نشان می‌دهد که عمده‌ی آن‌ها، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار شیخ را «سهل ممتنع» سرایی او دانسته‌اند (قریب در مقدمه‌ی گلستان: سعدی، ۱۳۱۶: ۷؛ دشتی، ۱۳۴۴: ۳۴۵؛ زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۲۴۴؛ صفا، ۱۳۶۴/ ۳: ۱۲۱۷؛ خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۹۹؛ موحد، ۱۳۷۳: ۱۵؛ شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۱۶؛ ریپکا، ۱۳۸۳: ۴۵۶ و ۴۵۷؛ حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۷۶؛ صدر الحفاظی، ۱۳۸۹: ۸۰؛ حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۳۸؛ دادبه، ۱۴۰۰: ۴۵ و ...). در این مطالعات، سبب‌های مختلفی در خصوص «سهل ممتنع» سرایی سعدی ذکر شده‌است:

برخی این مختصات ویژه‌ی سعدی را در زبان خاص و تأثیرگذار او می‌دانند (سعدی، ۱۳۷۸: ۱۴)؛ زبانی موجز و «خالی از زرق و برق و دور از طنطنه و طمطراق [...] که] در گریز از زیاده‌گویی و پرهیز از مترادف‌آوردن‌ها و دوری جستن از حشو و زواید است» (پارسا‌نسب، ۱۳۹۲: ۱۴۸). از سبب‌های این سادگی و ساده‌سرایی سعدی (در دوره‌ی دشوار سرودن‌ها)، گرایش او به شاعران سبک خراسانی (دشتی، ۱۳۳۹: ۳۴۵؛ جعفری، ۱۳۹۴: ۶۷)، تأثیرپذیری از انوری (ملک‌زاده، ۱۳۹۷)، «حذف» (فتوحی، ۱۳۹۷)، بهره‌گیری از زبان محاوره (موحد، ۱۳۷۳: ۱۳۲) و آگاهی او از تمام امکانات زبانی و شناخت راست و درست ویژگی‌های روان‌شناسی واژه‌ها و ترکیب‌ها (حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۴۴ و ۴۵) ذکر شده‌است. یکی دیگر از رازهای سبک خاص سعدی در فصاحت کلام دانسته شده‌است که معانی لطیف را در سهل‌ترین عبارت بیان می‌کند و کلامش از تعقید لفظی و معنوی، تنافر حروف، کلمات متروک و ... خالی است (صفا، ۱۳۶۴/ ۳: ۱۲۱۸؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۵۷؛ دشتی، ۱۳۳۹: ۳۴۵).

راز دیگر این شیوه‌ی سعدی در اعتدال همه‌جانبه‌ی او دانسته شده‌است: «تعادل در کل و اجزای شعر، در تک‌تک عناصر آن، از عوامل محتوایی مثل اندیشه، موضوع یا مضمون و پیام‌گرفته تا تعادل کامل میان دو عنصر بنیادین عاطفه و تخیل، و میان تمامی این‌ها با کلیه‌ی عناصر شکل همچون امور بیانی، صنایع لفظی و معنوی، وزن یا آهنگ، قافیه، زبان و الفاظ و امثال این‌ها؛ تعادلی که سبب همجوشی تمامی این عناصر یا مستهلک‌شدن‌شان در هم دیگر می‌شود. به گونه‌ای که نتوان مرز یا حیطه‌ی دقیق عمل کرد و تأثیر هر کدام را در چنین شعری و به تفکیک تعیین کرد یا به تعبیر دیگر، هریک از آن‌ها نتواند خود را به وضوح به رخ بکشد» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۲۹۵). در واقع، هنر سعدی در زبان و بیان، و درونی‌شدن مجموعه زیبایی‌ها و ظرافت‌های شعری است. دقایقی که فقط با ذکر آن و به کار بستنش، منجر به خلق کلام سعدی وار نمی‌شود و شاعران در عمل به آن، ناتوان بوده‌اند (ملک‌زاده، ۱۳۹۷). یکی دیگر از دلایل سهل‌ممتنع‌سرایی سعدی «درنگ بایسته در فرهنگ مردم و هم‌زیستی اجتماعی سعدی است. سعدی پایه‌های اصلی سخن خود را از فرهنگ مردم گرفته» (حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۷۶) و از دیگر سو، اوضاع اجتماعی زمانه‌ی خود را با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌های ویژه‌ی مردم ایران در آثارش بازتابانده است (ریپکا، ۱۳۸۳: ۴۵۱؛ یوسفی، ۱۳۵۵/ ۱: ۲۴۸). رمز دیگر «سهل ممتنع» سرایی سعدی در بهره‌گیری بسیار هنری و ظریف او از شگردهای ادبی است که اولاً متعادل است و ثانیاً پنهان است؛ یعنی، ژرف‌ساخت شعر او هنری است، اما در ظاهر ساده می‌نماید» (شمیسا، ۱۳۷۵:

۲۱۶). به دیگر بیان، «شگردهای بدیعی و بلاغی، چنان در متن نوشته‌ی او جا می‌افتند که در نگاه اول به چشم نمی‌آیند» (موحد، ۱۳۷۳: ۳۰) و «قدرت صنعت، آن را به جایی رسانیده که در آن هیچ نشان صنعت دیده نمی‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۴۶: ۸۵). برخی حتی اذعان می‌دارند که غالب این شعرها، بدون به‌کارگیری هرگونه آرایه یا با حداقل آرایه آفریده شده‌اند (دشتی، ۱۳۳۹: ۳۴۶؛ موحد، ۱۳۷۳: ۱۰۲؛ انوری، ۱۳۸۴: ۵۹؛ حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۷۷؛ دادبه، ۱۴۰۰: ۵۰).

فرضیه‌ی جستار حاضر این است که یکی از ابزارهای بایسته‌ی سعدی برای «سهل ممتنع» سرایی عنصر بلاغی کنایه است؛ ابزاری منشعب از فرهنگ عامه که سعدی برای تصویرآفرینی، از آن در بافت محاوره‌ای زبان و بیان استفاده می‌کند. این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی و با استفاده از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده‌است. با این‌که مدعای این جستار همه‌ی آثار سعدی را شامل می‌شود، اما از آن‌جایی که نبوغ واقعی سعدی در غزلیاتش جلوه‌ی بیشتری دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۵۷؛ یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۵۵)، محدوده‌ی این پژوهش، غزل‌های سعدی خواهد بود. احتمال وجود این خرده‌گیری وجود دارد که در این پژوهش، غزل‌ها یا بیت‌هایی انتخاب شده که در بافت آن کنایه وجود داشته و به اصطلاح، مواد مطالعه‌ی گزینشی بوده‌است. برای پرهیز از این مشکل، غزل‌ها یا بیت‌هایی مورد واریسی قرار می‌گیرند که پژوهشگران پیشین در قالب مقاله و کتاب، آن مصالح ادبی (بیت‌های غزل) را به‌عنوان شاهی برای «سهل ممتنع» گویی سعدی ذکر کرده‌اند.

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

چنان‌که در بخش مقدمه مشاهده شد، پژوهندگان بسیاری در خصوص «سهل ممتنع» سرایی سعدی سخن گفته‌اند و جمله‌ی این منابع می‌توانند در حکم پیشینه‌ی پژوهش این جستار باشند؛ خاصه مقاله‌ها و کتاب‌هایی که در ادامه مورد بررسی قرار می‌گیرند. اما در هیچ‌یک از منابع مزبور اشاره‌ای به این موضوع نشده که یکی از رموز سعدی برای «سهل ممتنع» سرایی استفاده از شگرد بیانی «کنایه» است. البته مقالاتی مثل «صفات بلاغی با تکیه بر جنبه‌های کنایی آن در غزلیات سعدی شیرازی» (به قلم شبان قوچان عتیق و دیگران، ۱۳۸۹) نوشته شده که اگرچه در آن بدون اشاره به سهل ممتنع سرایی، وجهی از وجوه شگرد کنایه (صفت کنایی) مورد بررسی قرار گرفته است، اما چنان‌که خود نویسندگان اذعان می‌دارند، هدف از آن جستار، بررسی بسامد عناصر و بن‌مایه‌های صفت با توجه به جنبه‌های کنایی آن از نظر ساختار لفظی، انواع صفت و روابط و مناسبات آن در غزلیات سعدی شیرازی است. از سوی دیگر، شیوه‌ی پژوهش آن مقاله آماری است و نکته‌ی مهم دیگر این‌که بر اساس نتایج آن جستار، سهم سعدی در کاربرد صفت‌های کنایی به طور محسوسی کمتر از هم عصران خود است.

۲- پیکره‌ی اصلی

پیش از بررسی منابعی که در خصوص «سهل ممتنع» سرایی سعدی سخن گفته‌اند، لازم است به آمار و ارقامی که بیشتر در مطالعه‌ای (میردار، ۱۳۹۷) با رویکرد سبک‌شناختی و تعیین بسامد شگردهای بیانی در هندسه‌ی تصویر ۲۱ شاعر انجام گرفته‌است، توجه کنیم. در نمودار زیر، مقیاس حضور شگردهای «تشبیه، کنایه، استعاره‌ی مصرّحه و

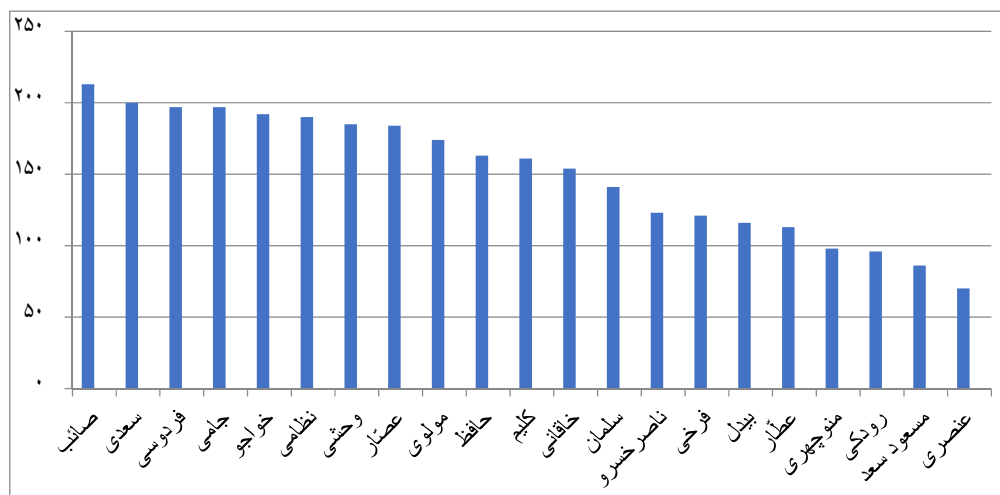
استعاره‌ی مکنیه» در ساختمان تصویرهای ۵۰۰ بیت از شعر شاعران سبک خراسانی، آذربایجانی، عراقی و هندی مورد بررسی قرار گرفته است:

جدول ۱- جدول شمار شگردهای بیانی در ۲۱ شاعر

شاعر	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	مجموع
رودکی	۱۸۸	۹۶	۴۶	۱۱	۳۴۱
فردوسی	۳۲	۱۹۷	۵۹	۱۸	۳۰۶
عنصری	۲۶۶	۷۰	۶۹	۵۴	۴۵۹
فرخی	۱۹۲	۱۲۱	۲۶	۲۵	۳۶۴
منوچهری	۱۵۸	۹۸	۱۰۶	۸۱	۴۴۳
ناصر خسرو	۲۳۳	۱۲۳	۵۰	۲۴	۴۳۰
مسعود سعد	۲۵۶	۸۶	۴۷	۵۸	۴۴۷
خاقانی	۳۳۹	۱۵۴	۱۰۴	۶۸	۶۶۵
نظامی	۲۲۰	۱۹۰	۲۲۰	۱۵۱	۷۸۱
عطار	۸۰	۱۱۳	۴۷	۲۰	۲۶۰
سعدی	۶۱	۲۰۰	۴۶	۱۶	۳۲۳
مولوی	۶۸	۱۷۴	۹۹	۱۹	۳۶۰
سلمان	۱۷۹	۱۴۱	۵۲	۱۲	۳۸۴
خواجو	۲۹۴	۱۹۲	۱۹۱	۳۵	۷۱۲
عصّار	۱۶۰	۱۸۴	۱۳۹	۳۵	۵۱۸
حافظ	۱۸۷	۱۶۳	۷۴	۳۳	۴۵۷
جامی	۲۴۱	۱۹۷	۷۰	۲۴	۵۳۲
وحشی	۱۶۰	۱۸۵	۳۰	۱۸	۳۹۳
کلیم	۲۵۵	۱۶۱	۳۲	۴۷	۴۹۵
صائب	۳۷۵	۲۱۳	۳۹	۳۱	۶۵۸
بیدل	۲۲۶	۱۱۶	۲۷	۳۷	۴۰۶

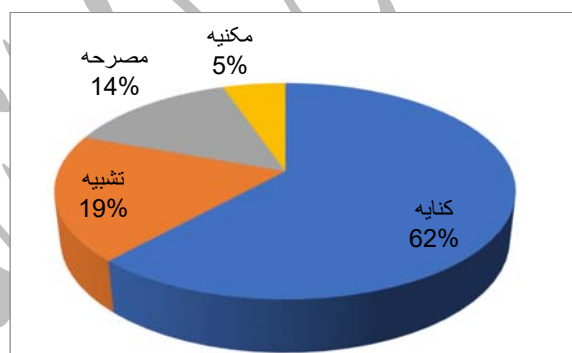
سه نکته‌ی بسیار مهم در این جدول وجود دارد:

۱- در به‌کارگیری شگرد «کنایه»، تنها صائب است که قدری بیشتر از سعدی از این شگرد بهره‌گرفته و باقی شاعران، پس از سعدی قرار می‌گیرند. اگر شاعران به میزان بهره‌گیری‌شان از این شگرد مرتب شوند، نمودار آن بدین ترتیب خواهد بود:



نمودار ۱- نمودار ترتیبی شاعران در بهره‌گیری از شگرد کنایه

۲- عنصر بلاغی کنایه، اصلی‌ترین ابزار تصویرسازی شعر سعدی به‌شمار می‌آید و باقی شگردها با اختلافی فاحش در مرتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند. در نمودار زیر می‌توان مقیاس بهره‌گیری شیخ اجل از صناعت کنایه و اختلاف آن با شگردهای بلاغی دیگر را مشاهده کرد:



نمودار ۲. شمار شگردهای بررسی‌شده‌ی شعر سعدی

بر اساس تصویر نمودار پیشین، صناعت منفرد «کنایه» با ۲۰۰ مورد بهره‌گیری (۶۲ درصد) برجسته‌ترین عنصر بلاغی شعر سعدی است و پس از آن شگردهای بلاغی «تشبیه» با کاهشی چشمگیر فقط ۶۱ مرتبه (۱۹ درصد)، «استعاره‌ی مصرحه» با ۴۶ دفعه استعمال (۱۴ درصد) و «استعاره‌ی مکنیه» با ۱۷ مرتبه به‌کارگیری (۵ درصد) در تصویرسازی نقش دارند.

۳- اگر نسبت بهره‌گیری از شگرد کنایه را در مقابل دیگر شگردهای شعری در نظر بگیریم، بایستگی این صناعت در شعر سعدی دوچندان می‌شود؛ برای نمونه، صائب در ۵۰۰ بیت، از ۶۵۸ شگرد ادبی بهره گرفته است که ۲۱۳ مورد (تقریباً یک‌سوم: ۳۲ درصد) آن کنایه است، سعدی اما در مجموع از ۳۲۳ صناعت بیانی کنایه (تقریباً نصف صائب)

بهره گرفته که ۲۰۰ مورد (۶۲ درصد؛ تقریباً دو برابر صائب) آن کنایه است. ضمن این که چنان که در جدول ۱، قابل ملاحظه است، عنصر اصلی تصویرآفرینی صائب و بسیاری از شاعران دیگر «تشبیه» است، ولی هیچ شگرد شعری جایگاه عنصر کنایه در تصویرهای سعدی را ندارد.

اما کنایه چگونه سبب «ممتنع سرایی» سعدی می شود؟ چنان که می دانیم «کنایات [ابزار] مشترک همه ی افراد بشر است» (برزین مهر، ۱۳۷۸: ج) و ریشه در آداب و رسوم و هنجارهای اجتماعی و زیستی و باورهای مردمی دارد (خضری و دیگران، ۱۳۹۶: ۹۳). کنایه ها ریشه در فرهنگ عامیانه دارند و بخش عمده ای از آن ها به اصطلاح، کنایه های مردمی اند؛ یعنی کنایه هایی که در زبان و در میان عموم مردم رایج اند (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۷۲). این شگرد که از طبیعی ترین راه های بیان است، در گفتار عامه و امثال و حکم رایج در زبان مردم فراوان یافت می شود و تقسیم بندی های علمای بلاغت هیچ گاه نمی تواند جدولی برای حدود آن تعیین کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۸). به همین دلیل، کنایه ها علاوه بر متن های فاخر ادبی، در ذهن و زبان مردم عادی هم حضوری پویا دارند؛ زیرا بیشتر کنایه های موجود در زبان فارسی توسط مردم کوچه و بازار آفریده شده اند. سعدی در جریان هم زیستی اجتماعی اش با مردم، با تأمل در فرهنگ مردم عامه، ستون های اصلی سخن خود را از فرهنگ این مردم می گیرد و لذا ترکیب های «کنایی به عنوان یکی از اجزای سازنده ی زبان محاوره در غزلیات سعدی نمود بسیار روشن و آشکاری دارند» (قوچان عتیق و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۷۲). نیز از آنجا که «کنایه های مردمی بیشتر از گونه ی ایمیند» (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۷۲)، به تبع، بیشتر کنایه های سعدی نیز از گونه ی ایما و لذا ساده اند؛ برای نمونه، او بیت زیر را به دستیاری سه ترکیب کنایی (ایما) «در گل ماندن»، «دست کسی را گرفتن» و «فروتر نشستن پای» - که از زبان مردم عامه گرفته و در بافتی محاوره ای مورد استفاده قرار داده - آفریده است:

هر که به گل در بماند، تا بنگیرند دست هر چه کند جهد بیش، پای فروتر نشست

از سوی دیگر، کنایه نقّاشی زبان است؛ یعنی سخن را تا حدّ تصویر اعتلا می دهد: هم سخن است و هم نقّاشی. سخن است و دارای مفهومی و پیامی، و نقّاشی است چون می تواند مفهوم پیام را نشان دهد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۵۵). در بیت بالا هم سعدی می کوشد تا به جای توضیح و تبیین مطلب یا حالتی (مثلاً گرفتار و ناتوان شدن)، به شیوه ی داستان نویسان و به یاری شگرد کنایه (که وجه لازمی آن یک تصویر است) آن حالت (در گل ماندن) را نمایش دهد و بی تردید تماشا و درک نمایش یک کیفیت عام بشری حتّی برای عامه ترین مخاطب ها نیز قابل فهم است.

۲-۱- بررسی مقاله ها

ترکاشوند در مقاله ی «عیار صفت سهل ممتنع در شعر سعدی و متنبی (از ساختارگرایی تا هرمنوتیک فلسفی)»، غزل زیر را از منظر هرمنوتیک فلسفی بررسی می کند:

- | | | |
|-------------------------------------|---|-----------------------------------|
| از در درآمدی و من از خود به در شدم | ۱ | گفتی کز این جهان به جهان دگر شدم |
| گوشم به راه تا که خبر می دهد ز دوست | ۲ | صاحب خبر بیامد و من بی خبر شدم |
| چون شبم اوفتاده بدم پیش آفتاب | ۳ | مهرم به جان رسید و به عیوق بر شدم |
| گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق | ۴ | ساکن شود بدیدم و مشتاق تر شدم |

- دستم نداد قوت رفتن به پیش یار ۵ چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم
تا رفتنش ببینم و گفتنش بشنوم ۶ از پای تا به سر همه سمع و بصر شدم
من چشم از او چگونه توانم نگاه داشت ۷ کاول نظر به دیدن او دیده‌ور شدم
بیزارم از وفای تو یک روز و یک زمان ۸ مجموع اگر نشستم و خرسند اگر شدم
او را خود التفات نبودش به صید من ۹ من خویشتن اسیر کمند نظر شدم
گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟ ۱۰ اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

(سعدی، ۱۳۷۸: ۵۸۷ و ۵۸۸)

او در تحلیل این غزل از منظر هرمنوتیک فلسفی می‌نویسد:

«در غزل بالا بسیاری از جنبه‌های هرمنوتیک فلسفی حضور دارد و با چنین حضوری، معناگشایی اشعار می‌تواند بر اساس مؤلفه‌های هرمنوتیک فلسفی صورت پذیرد. اطلاق که برخی آن را غایت هرمنوتیک فلسفی خوانده‌اند... در غزل بالا نیز قابل تحلیل است. اشتیاق بسیار به دیدار معشوق و جان گرفتن به دیدار او که به منزله‌ی کیمیایی است برای وجود عاشق، مفهومی است قابل اطلاق در هر زمان و هر مکان و این مطلب تاریخمندی را در غزل با تقویت می‌کند. زیبایی این غزل که زیبایی در عمق معناست، فرازمانی و فرامکانی است. اطلاق و تحلیل آن در این غزل رمز ماندگاری شعر سعدی را بیشتر آشکار می‌کند. چنین رویکردی شکل متفاوتی از زیبایی را روشن می‌سازد. این زیبایی اسیر صور خیال و تصویرپردازی نیست. اسیر فرم نیست. زیبایی در چنین اشعاری در هستی آن‌ها و شناور بودن آن‌ها نهفته است؛ هستی ماندگار و سازگار برای هر کس و هر مکان و هر زمان و این مطلب در واقع همان پویایی مورد نظر در هرمنوتیک فلسفی است» (ترکاشوند، ۱۳۹۶: ۵۹ و ۶۰).

درست است که شعر سعدی و خاصه این غزل او اسیر صور خیال نیست، اما باید توجه داشت که بی‌بهره از عنصر خیال‌آفرین کنایه نیست؛ برای نمونه، در همین غزل ده بیتی، هفده بار از شگرد کنایه بهره گرفته شده‌است؛ به تعبیری دقیق‌تر، در نه بیت از ده بیت بالا بین یک تا سه مرتبه از هنر سازه‌ی کنایه استفاده شده و تنها در بیت ۴ این صناعت دیده نمی‌شود. کنایه‌های موجود در ابیات به ترتیب عبارتند از:

- بیت ۱: «از خود به در شدن» (مدهوش شدن) و «به جهان دگر شدن» (مُردن)؛
بیت ۲: «گوش به راه داشتن» (در انتظار بودن) و «بی‌خبر شدن» (مدهوش شدن)؛
بیت ۳: «او فتاده بودن» (عاجز و زبون بودن)، «به جان رسیدن» (همه‌تن شیفته و شیدا شدن، یا دستگیری در واپسین لحظه) و «به عیوق بر شدن» (رسیدن به حد کمال)؛
بیت ۵: «دست ندادن» (میسر و ممکن نشدن) و «به سر شدن» (با شوق و شتاب رفتن)؛
بیت ۶: «همه سمع و بصر شدن» (منت‌های دقت و توجه خود را به کار بستن)؛
بیت ۷: «چشم از ... نگاه داشتن» (چشم‌پوشیدن از ...؛ نگاه نکردن به ...)؛
بیت ۸: «مجموع نشستن» (آسوده‌خاطر و خاطر جمع بودن) و «بیزار بودن از وفای ...» (بی‌وفایی نسبت به ...)؛
بیت ۹: «صید کردن یا صید شدن» (کسی را شیفته و عاشق خود کردن یا دل‌بسته‌ی کسی شدن)؛

بیت ۱۰- «سرخ‌رویی» (شادابی و صحت و سلامت)، «زردرویی» (شرمندگی و خجلت، نزار بودن) و «زر شدن» (متعالی و ارزشمند شدن).

البته در این ابیات، شگردهای دیگری نیز وجود دارد که با ترکیب (و محوریت) کنایه در ارتباط‌اند و بررسی این ارتباط قابلیت تبدیل شدن به یک مقاله‌ی مجزا را دارد؛ برای نمونه در بیت ۵، تناسب واژه‌های «دست» و «سر» در کنایه‌های «دست دادن» و «به‌سر شدن» با «پا» در ترکیب «به پای رفتن» و تضاد بین واژه‌های «پا» و «سر». یا در بیت ۱، در کنایه‌ی «از خود به در شدن»: تکرار واژه‌ی «در» موجود در کنایه (مدهوش شدن) با «در» اول مصراع (به معنای باب یا درب) و «در» حاضر در فعل «درآمدی» (جناس، واج‌آرایی و تضاد). نیز تکرار واژه‌ی «جهان» موجود در کنایه (مردن) با واژه‌ی جهان (در این جهان).

سوی این غزل، در دل تکبیت‌هایی که ترکشوند به‌عنوان نمونه برای تحلیل می‌آورد نیز می‌توان حضور شگرد کنایه را مشاهده کرد:

چنان در قید مهرت پایبندم که گویی آهویی سر در کمندم (پیشین: ۵۸۸)
«پایبند بودن» (هواخواه و دل‌بسته‌ی کسی بودن) در مصراع نخست و «سر در کمند بودن» (گرفتار و شکار شدن) در مصراع دوم کنایه است. واژه‌های «پای» در کنایه‌ی مصراع نخست با واژه‌ی «سر» در کنایه‌ی مصراع دوم تضاد و تناسب دارد. بین واژه‌ی قید (در معنای بند و زندان) با واژه‌ی پایبند (در معنای اسیر، زنجیر و بند) و کمند (طنابی بلند با سری حلقه‌مانند برای گرفتار کردن انسان یا حیوان) ارتباط و تناسب وجود دارد.
نویسنده در ادامه، یکی دیگر از بیت‌های همین غزل را می‌آورد که در مصراع نخست آن، ترکیب «دل برداشتن از ...» کنایه (از دست کشیدن و ترک علاقه‌کردن) است:

نه مجنوم که دل بردارم از دوست مده‌گر عاقلی ای خواجه پندم (همان‌جا)
ترکشوند در بخش «رویکرد ساختارگرایی، معناگشایی و صفت سهل‌ممتنع» غزلی با مطلع زیر می‌آورد:
ای که انکار کنی عالم درویشان را تو ندانی که چه سودا و سر است ایشان را
که حضور شگرد «کنایه» در بیشتر بیت‌های آن مشهود است:

آن به در می‌رود از باغ به دلتنگی و داغ	وین به بازوی فرح می‌شکند زندان را
دستگاهی نه که تشویش قیامت باشد	مرغ آبی‌ست چه اندیشه کند طوفان را
چشم همت نه به دنیا که به عقبی نبود	عارف عاشق شوریده‌ی سرگردان را
در ازل بود که پیمان محبت بستند	نشکند مرد اگرش سر برود پیمان را
عاشقی سوخته‌ای بی‌سر و سامان دیدم	گفتم ای یار مکن در سر فکرت جان را
نفسی سرد برآورد و ضعیف از سر درد	گفت بگذار من بی‌سر و بی‌سامان را
پند دل‌بند تو در گوش من آید هیهات	من که بر درد حریصم چه کنم درمان را
سعیدیا عمر عزیز است به غفلت مگذار	وقت فرصت نشود فوت مگر نادان را

(سعدی، ۱۳۸۸: ۸۵۰ و ۸۵۱)

در این غزل، این کنایه‌ها دیده می‌شود: «به در رفتن از ...» (خارج شدن)، «دلتنگ و داغ‌دار بودن» (افسرده و اندوهناک بودن)، «اندیشه کردن از ...» (باک و پروا داشتن از ...)، «چشم به ... بودن یا داشتن» (توقع و امید داشتن)،

«شوریده و سرگردان بودن» (حیران و مدهوش بودن)، «رفتن سر» (مردن)، «سوخته‌بودن» (شیدا و شیفته‌بودن)، «بی سر و بی سامان بودن» (محتاج و مفلس بودن)، «جان در سر ... کردن» (فدا کردن جان)، «نفس سرد بر آوردن» (آه کشیدن)، «فوت شدن وقت» (از دست رفتن فرصت).

فتوحی رودمعجنی در مقاله‌ی «بلاغت حذف در غزل سعدی» (۱۳۹۷) به بررسی مقوله‌ی حذف در غزل‌های سعدی می‌پردازد و آن را یکی از عوامل ایجاد سخن سهل و ممتنع در سبک سعدی می‌داند. نویسنده برای نشان دادن انواع حذف در شعر سعدی، بیت‌هایی را ذکر می‌کند که در بیشتر آن نمونه‌ها شاهد حضور شگرد کنایه‌ایم:

نوک مژگانم به سرخی بر بیاض روی زرد قصه‌ی دل می‌نویسد، حاجت گفتار نیست

(سعدی، ۱۳۸۷: ۵۵۹)

در مصرع نخست این بیت، سوای «روی زرد داشتن» (شرمنده، ناتوان و نزار بودن)، ترکیب «سرخ بودن نوک مژگان» (اندوهناک و متألم بودن) هم کنایه است. ساخت هر دو کنایه بر بنیاد عنصر رنگ است؛ رنگ‌های سرخ و زرد؛ واژه‌ی ایهامین «بیاض» هم از یک سو در معنای «سپید»، رنگی است که با سرخ و زرد تناسب دارد و از دیگر سو، با واژه‌های قصه و نوشتن مرتبط است. واژه‌های «روی» و «مژگان» هم در دو کنایه، اجزای چهره‌اند و باز هم تناسب دارند. واژه‌ی «بر» هم در معنای «بالا، طرف، سوی، پیش و جلو» با واژه‌ی «روی» (در کنایه‌ی روی زرد) ایهام تناسب دارد.

نویسنده، سوای بیت بالا که در مقدمه‌ی مقاله ذکر شده، در «بحث: حذف در غزل سعدی»، بیت زیر را می‌آورد:

بی حسرت از جهان نرود هیچ کس به در الّا شهید عشق، به تیر از کمان دوست (پیشین: ۴۵۱)

در مصرع نخست این بیت، «به در رفتن از ...» کنایه (از مردن) است.

در بخش، «حذف فعل ربطی (اسنادی)»، فتوحی می‌نویسد: «در سخن سعدی حذف افعال ربط بیش از دیگر افعال دیده می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳) و سپس این بیت را به عنوان نمونه می‌آورد:

او سخن می‌گوید و دل می‌برد او نمک می‌ریزد و مردم کباب (سعدی، ۱۳۸۷: ۴۱۰)

پژوهنده در ذیل این بیت می‌نگارد: «در مصرع آخر، قرینه‌ی لفظی برای تعیین عنصر محذوف نیست، اما قرینه‌ی معنایی یا دلیل عقلی ما را در بازیابی فعل محذوف یاری می‌کند [مردم کباب می‌شوند]. چنان‌که گفتیم حذف افعال ربطی بالاترین بسامد را در شعر سعدی دارند» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۳). در این بیت که با تناسب سه واژه‌ی «دل»، «نمک» و «کباب» آفریده شده، ترکیب‌های «دل‌بردن» (عاشق و مفتون کردن)، «نمک ریختن» (تشدید داغ و اندوه کسی) و «کباب شدن مردم» (متألم شدن از درد و رنج، سخت آزردن شدن) کنایه است.

فتوحی در ادامه‌ی همین بحث، بیت زیر را می‌آورد:

گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

و می‌نویسد: و با جمله‌ی «حذف فعل در بیت زیر مخل معنی نیست. عبارت «گوشم به راه...» به جای جمله‌ی «گوشم به راه بودن»، معنای کامل دارد» (همان‌جا). دقیقاً عبارت «گوشم به راه...» (گوش به راه داشتن) که نویسنده به آن اشاره می‌کند، کنایه (از منتظر بودن) است. نیز ترکیب «بی‌خبر شدن» (مدهوش شدن) که پیشتر (در بررسی مقاله‌ی تراکاشوند) ذکر آن گذشت.

و مثالی دیگر از فتوحی، باز هم در همین بخش:

عجب در آن که تو مجموع و گر قیاس کنی به زیر هر خم مویت دلی پراکنده‌ست

در این بیت، دو ترکیب متضاد «مجموع بودن» معشوق (آسوده‌خاطر و خاطر جمع بودن او) و «پراکنده‌دل بودن» عاشق (مشوش و پریشان بودن او) کنایه است.

در بخش «حذف فعل اصلی (تام)؛ ۱- حذف فعل هستن (وجود داشتن)»، فتوحی اذعان می‌دارد که «یکی از صورت‌های جالب حذف در شعر سعدی، حذف فعل «هستن» (= وجود داشتن) است» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۴) و بیت زیر را برای نمونه ذکر می‌کند:

آورده‌اند صحبت خوبان که آتش است بر من به نیم‌جو که بسوزند خرمم

(سعدی، ۱۳۷۸: ۶۰۶)

ترکیب‌های «به نیم‌جو» (اهیمت نداشتن و مهم نبودن) و «خرمن کسی را سوزاندن» (بدبخت و مفلس کردن او)، در این بیت کنایه‌اند.

در پایان همین بحث، فتوحی (۱۳۹۷: ۲۵ و ۲۶) «شواهد بیشتر»ی را ارائه می‌کند که ذیلاً بدان‌ها اشاره می‌شود:

غیرت سلطان جمالت چو باز چشم من از هر که جهان دوخته (سعدی، ۱۳۷۸: ۶۴۷)

«چشم دوختن از ...» در مصراع دوم کنایه است که با معنای دوم واژه‌ی ایهامین «باز» (۱- پرنده‌ی شکاری؛ ۲- گشوده) در مصراع نخست تناسب دارد (اشاره دارد به بستن چشم باز در هنگام شکار).

ای قدر بلند آسمان پیش تو خرد گوی ظفر از هر که جهان خواهی برد

«گوی بردن از ...» در مصراع دوم کنایه (از سبقت گرفتن و پیش افتادن از ...) است.

جز به دیدار توام دیده نمی‌باشد باز گویی از مهر تو با هر که جهانم کینی است

«باز بودن دیده بر روی ...» کنایه (از محو تماشای کسی بودن) است.

گوی ظفر از هر که جهان خواهی برد دشمن چه کری کند که خوش ریزی

باز هم ترکیب «گوی بردن از ...»، این بار در مصراع نخست کنایه (از سبقت گرفتن و پیش افتادن از ...) است؛ نیز ترکیب «خون کسی را ریختن» (کشتن او).

ز هر چه هست، گریز است و ناگزیر از دوست به قول هر که جهان مهر برمگیر از دوست

ترکیب «مهر بر گرفتن از ...» در مصراع دوم کنایه (از بی‌علاقه شدن نسبت به ...) است.

نیکم نظر افتاد بر آن منظر مطبوع کاول نظرم هر چه وجود از نظر افتاد

ترکیب «از نظر افتادن» در مصراع دوم کنایه (از بی‌قدر و ارزش شدن) است.

در بخش بعدی مقاله با عنوان «حذف فعل سوگند»، فتوحی از مختصات این گونه از حذف می‌گوید: «بند سوگند، خود یک جمله است و ساخت منطقی آن در زبان فارسی چنین است: [به + اسم + سوگند]... در زبان فارسی معمولاً بخش فعلی از این افعال حذف می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۶) و نمونه‌های زیر را به‌عنوان شاهد ذکر می‌کند:

به چشم‌های تو کان چشم کز تو بگیرند دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت

«چشم برگرفتن از ...» در مصراع نخست کنایه (از نگاه نکردن) است. فعل «برگرفتن» موجود در کنایه با فعل «انداختن» در مصراع دوم تضاد دارد.

به دلت کز دلم برون نکنم سخت‌تر زین مخواه سوگندی

کنایه‌ی موجود در این بیت بسیار ظریف و خاص هنرآفرینی چون سعدی است؛ شاعر در مصراع نخست «به دل یار» قسم می‌خورد که سوگندی است سخت محکم و استوار؛ و در مصراع دوم، با بهره‌گیری از یکی از وجوه واژه‌ی ایهامین «سخت» (۱- برای دل به معنای سخت‌دل و ظالم؛ ۲- برای سوگند به معنای وثیق و استوار) تأکید می‌کند که سخت‌تر از این (دل یار) سوگندی وجود ندارد. با این توضیحات و با پیوند واژگان دو مصرع (دل و سخت)، ترکیب «سخت‌دل یا دل‌سخت» شکل می‌گیرد که کنایه (از ظالم و بی‌رحم) است. ترکیب «بیرون نکردن ... از دل» هم می‌تواند کنایه (از وفاداری و استمرار عشق و علاقه) باشد. تکرار در واژه‌ی «دل» دیده می‌شود که ظاهراً تکرار لفظ سوگند با یکی از واژه‌های موجود در ترکیب کنایه، از مختصات سعدی در آفرینش سوگندهایش محسوب می‌شود. مثلاً تکرار «دل» در بیت بالا که از اجزای سوگند است: «به دلت کز دلم برون نکنم»؛ و تکرار واژه‌ی «سر» (به سرت کز سر پیمان محبت نروم) در بیت زیر:

به سرت کز سر پیمان محبت نروم گر بفرمایی رفتن به سر پیکانم

ترکیب «از سر پیمان رفتن» در مصرع نخست کنایه (از خروج از عهد) است. مابین واژه‌ی «سر» حاضر در کنایه با «سر»های دیگر در بیت، جناس دیده می‌شود. نیز تکرار همین واژه در سراسر بیت و حضور آن در دل کنایه، این مفهوم را به ذهن متبادر می‌کند که «اگر سر بروی، از سر پیمان نخواهم رفت!». در مصرع دوم هم ترکیب «به سر پیکان رفتن» می‌تواند کنایه (از به استقبال مرگ رفتن) باشد.

بخش بعدی مقاله‌ی فتوحی، «حذف همایندهای فعل مرکب» نام دارد و نویسنده در توضیح آن می‌نویسد: «منظور از همایند فعلی کلماتی است که با فعل می‌آیند و فعل مرکب می‌سازند» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۸). نخستین عنوان این بخش «حذف بخش فعلی از فعل مرکب» است که در آن «بخش فعلی یا همکردهای فعلی افعال مرکب نیز حذف می‌شوند» (پیشین: ۲۹). نمونه‌هایی که فتوحی برای نمونه می‌آورد، بدین قرارند:

آواز دهل نهان نماند در زیر گلیم و عشق پنهان

«نهان نماندن آواز دهل در زیر گلیم» کنایه (از پنهان داشتن امری ظاهر و هویدا) است.

گرت به گوشه‌ی چشمی نظر بود به اسیران دوی درد من اول که بی‌گناه بختی

ترکیب «به گوشه‌ی چشم به ... نظر کردن» کنایه (از توجه و التفات مختصر و کوتاه) است.

در بحث «حذف جزء پیشین فعل مرکب» می‌خوانیم «سعدی جزء پیشین فعل مرکب را غالباً به قرینه‌ی لفظی حذف می‌کند، به‌ویژه وقتی که فعل مرکب در دو بند پیاپی تکرار شود» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۹)؛ مثال مقاله:

من با تو نه مرد پنجه بودم افکندم و مردی آزمودم

«مرد پنجه بودن» در مصراع اول کنایه (از داشتن جسارت هماوردی و ستیز) است و ترکیب «پنجه افکندن با کسی» کنایه‌ی دیگر این بیت است. به اذعان فتوحی، «پنجه، در مصراع نخست در بند «مرد پنجه بودن» آمده و به قیاس از بند «پنجه افکندن» در مصرع دوم حذف شده‌است» (همان‌جا).

فتوحی برای تحلیل بحث «حذف همایند فعل «مکن»، نمونه‌های زیر را می‌آورد:

مکن که روز جمالت سرآید از سعدی شبی به دست دعا دامن سحر گیرد

ترکیب‌های «سرآمدن روز جمال» (پیر و بدترکیب شدن) و «دامن سحر را گرفتن» (متوسل شدن به سحر) در این بیت کنایه‌اند.

مکن، بر کف دست نه، هرچه هست که فردا به دندان بری پشت دست (سعدی، ۱۳۸۷: ۷۹)
در این نمونه از مقاله‌ی فتوحی - که البته از کتاب *بوستان* است - ترکیب‌های «بر کف دست نهادن» (کنایه از بخشیدن) و «پشت دست به دندان برد» (کنایه از پشیمانی و تأسف) کنایه‌اند. ترکیب‌های «کف دست» و «پشت دست» در دو کنایه تضاد دارند.

تو همچو صاحب دیوان مکن که سعدی را به یک ره از نظر خویشتن بیندازی
«... را از نظر انداختن» در مصرع دو کنایه (از بی‌قدر و ارزش ساختن...) است.

چرا به سرکشی از من عنان بگردانی مکن که بی‌خودم اندر جهان بگردانی
در این بیت، سه کنایه وجود دارد: ۱- «سرکشی کردن» (کنایه از نافرمانی کردم)؛ ۲- «عنان گرداندن» (کنایه از روی برتافتن و تغییر مسیر دادن)؛ و ۳- «بی‌خود گشتن» (مدهوش شدن).

غم تو دست برآورد و خون چشم ریخت مکن که دست برآرم به رینا ای دوست
در این بیت زیبا، سعدی ترکیب «دست برآوردن» را با دو مفهوم کنایی متفاوت عرضه می‌کند؛ ۱- در مفهوم «غلبه کردن و چیرگی» (برای غم که تشخیص هم دارد)؛ ۲- در مفهوم «دعا کردن و شفاعت نمودن». ترکیب «ریختن خون از چشم» هم می‌تواند کنایه از نهایت تألم و اندوهناکی باشد.
فتوحی در بحث «حذف بند (جمله‌واره)» می‌نویسد: «مهارت سعدی در حذف تا آنجاست که یک بند یا یک جمله‌واره را از سخن می‌اندازد، اما کلامش هم‌چنان نقصان نمی‌پذیرد» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۲) و در ادامه، این مثال را ذکر می‌کند:

وین پرده‌ی راز پارسایان چندان که تو می‌دری، ندیدم

ترکیب «پرده دریدن» در این بیت کنایه (از رسوا و برملا کردن راز دیگران) است.

نه سعدی در این گل فرورفت و بس که آنان که بر روی دریا روند
ترکیب «در گل فرو رفتن» کنایه (از درماندگی و گرفتار بودن) است.

گر دست دهد که آستینش گیرم ورنه بروم بر آستانش میرم

ترکیب‌های «دست دادن (میسر شدن)» و «آستین گرفتن» (تقاضا و اظهار نیاز کردن، در این جا وصال) در مصرع نخست کنایه‌اند. کنایه‌ی «آستین گرفتن» یا «به دست آوردن آستین دوست» را در بیت زیر - که بحث بعدی (حذف مسند بعد از عطف) مقاله‌ی فتوحی است - نیز می‌توان مشاهده کرد:

گر آستین دوست بیفتد به دست من چندان که زنده‌ام، سر من و آستان دوست

نیز ترکیب «سر بر آستان نهادن» در مصرع دوم نیز کنایه (از تسلیم و مطیع گشتن) است.

به نظر می‌رسد که به حد کفایت به مقاله‌ی فتوحی پرداخته شده و بررسی بیش از این هم در محدوده‌ی این جستار نمی‌گنجد. اما این پژوهنده مقاله‌ی دیگری با عنوان «جادوی نحو در غزل سعدی» (۱۳۹۰) هم دارد که بسیاری از ابیات مورد بررسی دو مقاله یکسان‌اند. در ادامه، چند نمونه از ابیات این مقاله هم مورد بررسی قرار خواهد گرفت:

گر تیغ برکشد که محبان همی زخم اول کسی که لاف محبت زند، منم

ترکیب‌های «تیغ برکشیدن» (آماده‌ی جنگیدن شدن) و «لاف زدن» (ادعای داشتن و خودستایی) کنایه است.

سعدی غمش از دست مده گر ندهد دست کی دست دهد در همه آفاق چنویی

در این بیت فوق‌العاده، سعدی با تکرار واژه‌ی «دست» در طول بیت، سه ترکیب زیبایی کنایی آفریده است، بی‌آن‌که این تکرار در خواننده ایجاد ملالت کند. در مصرع نخست، ترکیب‌های «از دست ندادن» (قدر دانستن)، «دست دادن (میسر شدن)» و باز تکرار همین کنایه (دست دادن) در مصرع دوم. در بیت زیر هم می‌توان مشاهده کرد که سعدی چگونه از به‌کارگیری و تکرار ملیح واژه‌ی «سر» سه ترکیب کنایی دل‌نشین آفریده است:

گر سرم می‌رود از عهد تو سر باز نیچم تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را

در این بیت، ترکیب‌های «سر رفتن» (مُردن)، سر بازپچیدن (نافرمانی و سرکشی کردن) و «به سر بردن» (به پایان رساندن و سازگاری نمودن) کنایه‌اند. جالب این‌که فتوحی نیز پیش از ارائه‌ی این بیت (بدون پرداختن و دامن زدن به این مسأله)، با ذکر این جمله‌ی کوتاه که «سعدی از کنایه‌ها بیشتر از زبان رسمی استفاده می‌کند»، به‌صورت ضمنی (و نه صریح و رسا) به وجود و نقش کنایه‌ها (در جریان جادوی نحو در سبک و سهل ممتنع‌سرایی سعدی) اشاره می‌کند.

انگشت‌نمای خلق بودن زشت است، ولیک با تو زیباست

در این بیت، ترکیب «انگشت‌نما بودن» کنایه (از رسوایی و شهرت در بدی یا خوبی) است.

گر من از پای اندرآیم گو درآی بهتر از من صد هزار از دست رفت

در این بیت، ترکیب‌های «از پای درآمدن» (مغلوب و درمانده شدن، شکست خوردن) و «از دست رفتن» (نیست و نابود شدن). تناسب واژه‌های «دست» و «پا» در دو کنایه بر زیبایی بیت افزوده است؛ نیز تضاد دو فعل موجود در کنایه‌ها؛ یعنی، «اندرآیم (آمدم)» و «رفتن».

ما نتوانیم و عشق پنجه در انداختن قوت او می‌کند بر سر ما تاختن

در این بیت، «پنجه در انداختن با کسی» کنایه (از ستیز و درشتی کردن با کسی) است. نیز ترکیب «بر سر کسی تاختن» هم می‌تواند کنایه (از مقهور و مغلوب کردن او) باشد.

دادبه در مقاله‌ی کوتاهی با عنوان «نگاهی به روش سهل ممتنع‌گویی و جایگاه سعدی در آن»، ضمن تعریف سخن سهل ممتنع، ویژگی‌های آن را عبارت می‌داند از: «یکم) روانی و شیوایی که حاصل کاربرد واژه‌ها و معانی هموار و آشنا و تعبیرهای معمول و متداول است؛ دوم) استواری و رسایی و دوری از ابهام؛ سوم) بیان معنی بسیار با الفاظ اندک (به تعبیرحافظ: «به لفظ اندک و معنی بسیار» (دادبه، ۱۴۰۰: ۴۶). او در ادامه چند بیت از غزل:

از در درآمدی و من از خود به در شدم گفستی کز این جهان به جهان دگر شدم

را می‌آورد و آن را مصداق برجسته‌ی «سهل ممتنع» سرایی می‌داند. پیشتر در این مقاله (در بررسی مقاله‌های تراکشوند و فتوحی)، این غزل و کنایه‌های موجود در آن مورد بررسی قرار گرفته است. دیگر غزلی که نویسنده به آن اشاره می‌کند، غزلی است با مطلع:

دوست می‌دارم من این نالیدن دل‌سوز را تا به هر نوعی که باشد بگذرانم روز را

که کنایه‌های زیر در آن موجود است:

گر من از سنگ ملامت روی برپیچم زخم جان سپر کردند مردان ناوک دلدوز را

عاقلان خوشه‌چین از سر لیلی غافلند این کرامت نیست جز مجنون خرمن‌سوز را

عاشقان دین و دنیا باز را خاصیتی ست کان نباشد زاهدان مال و جاه اندوز را
دیگری را در کمند آور که ما خود بنده ایم ریسمان در پای حاجت نیست دست آموز را
سعدیا دی رفت و فردا هم چنان موجود نیست در میان این و آن فرصت شمار امروز را

در ابیات بالا، این ترکیب‌های کنایی دیده می‌شود: «روی پیچیدن» (اعراض کردن)، «جان سپر کردن» (جان فشانی کردن)، «خوشه چین» (گدا و بی چیز)، «خرمن سوز» (در اینجا کنایه از دیوانه)، «دین و دنیا باز» (پاکباز و وارسته)، «در کمند آوردن» (رام و مطیع کردن)، «ریسمان در پای داشتن» (اسب و فرمانبر)

برخی دیگر از ابیاتی که ایشان به عنوان نمونه‌هایی از سهل ممتنع سرایی سعدی ذکر کرده، عبارتند از:

عشق و درویشی و انگشت‌نمایی و ملامت همه سهل است، تحمل نکنم بار جدایی
در این بیت، ترکیب «انگشت‌نما بودن» کنایه (از رسوایی و شهرت در بدی یا خوبی) است.

ما را سری است با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم

پیشتر ذکر شد که تکرار یکی از واژه‌های کنایه (مثل سر، دل، دست و ...) در طول بیت و با معانی متفاوت (تولید جناس تام)، یکی از خصیصه‌های سبکی شعر سعدی است. در این بیت نیز شاعر با تکرار واژه‌ی «سر» در طول بیت، سه ترکیب زیبای کنایی آفریده است؛ باز هم بی آن‌که این تکرار در خواننده ایجاد ملالت کند. سر موجود در مصرع نخست که مجاز و به معنی خیال است، در «سر با کسی داشتن» به صورت ترکیب کنایی آمده است و در مصرع دوم، ترکیب‌های «سر برود: سر رفتن» (مردن) و «بر سری بودن» نیز کنایه‌اند.

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم

ترکیب «از خاک کمتر بودن» کنایه (از نهایت بی ارزش بودن) است. می‌توان «از خاک بیشتر بودن» را هم کنایه (بی شمار و بی اندازه بودن) دانست.

۲-۱- بررسی کتاب‌ها

حسن‌لی در فصل دوم کتاب *دریچه‌ی صبح: بازشناسی و زندگی سخن سعدی*، با عنوان «آثار سعدی: غزل‌ها» ضمن اشاره به سخن سهل و ممتنع سعدی، ابیاتی را برای نمونه ذکر و در خلال آن اشاره می‌کند که «این بیت‌ها تقریباً از همه‌ی آرایه‌های مرسوم تهی است» (حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۷۷)، اما در همان نخستین بیتی که به عنوان نمونه ذکر می‌کند، شگرد کنایه دیده می‌شود:

ندانم از من خسته‌جگر چه می‌خواهی دلم به غمزه ربودی، دگر چه می‌خواهی

در مصرع نخست این بیت، ترکیب «خسته‌جگر» کنایه (از نهایت اندوه و ملالت بسیار) است. هم‌چنین ترکیب «دل ربودن از کسی» در مصرع دوم نیز می‌تواند کنایه (از کسی را فریفته و شیفته‌ی خود کردن) باشد.

حسن‌لی در ادامه هم تکرار و تأکید می‌کند که «سعدی به ساده‌ترین شیوه‌ی ممکن با ما حرف می‌زند، بدون آویزش به صنایع و آرایه‌های ادبی، سخن سعدی بدون آرایه‌های ادبی زیباست و ...» (پیشین: ۷۸) و نمونه‌های زیر را به عنوان شاهد می‌آورد:

هر دم که در حضور عزیزی برآوری دریاب کز حیات جهان حاصل آن دم است

ترکیب «دم برآوردن» در مصرع نخست کنایه (از نفس کشیدن) است.

آن است آدمی که در او حُسنِ سیرتی یا لطف صورتی ست، دگر حشو عالم است

ترکیب «حشو عالم بودن» در مصرع دوم کنایه (از مردم فرومایه و پست) است.

هرگز حسد نبرده و حسرت نخورده ام جز بر دو روی یار موافق که درهم است

در این بیت، «دو روی یار موافق» یعنی دو صورت یار هم‌دل و سازگار؛ و «درهم» یعنی باهم و با یکدیگر. اما

نکته‌ی جالب در این بیت آن است که این دو ترکیب (به گونه‌ی ایهام تبادر) دو ترکیب دیگر را به ذهن متبادر می‌کند

که هر دو کنایه‌اند: «دو روی» (منافق) «درهم بودن روی» (اخمناک بودن).

وان سنگ‌دل که دیده بدوزد ز روی خوب پندش مده که جهل در او نیک محکم است

ترکیب «سنگ‌دل» در مصرع نخست کنایه (از بی‌رحم و ستمکار) است.

گر خون تازه می‌رود از ریش اهل دل دیدار دوستان که ببینند مرهم است

ترکیب «خون تازه از ریش اهل دل رفتن» در مصراع نخست کنایه (از تازگی زخم دل عرفا) است.

دیر آمدی ای نگار سرمست زودت ندهیم دامن از دست

بر آتش عشقت آب تدبیر چندان که زدیم باز ننشست

از رای تو سر نمی‌توان تافت وز روی تو در نمی‌توان بست

ترکیب‌های «دامن از دست دادن» (رها کردن)، «آب بر آتش زدن» (فرونشاندن ...)، «روی برتافتن از ...» (اعراض و

نافرمانی کردن از ...)، «در بستن بر روی کسی» (محروم ماندن از دیدار کسی) در این ابیات کنایه‌اند.

گر تیغ برکشد که محبان همی زنم اول کسی که لاف محبت زند، منم

گویند پای دار اگر ت سر دریغ نیست گو سر قبول کن که به پایش درافکنم

امکان دیده بستنم از روی دوست نیست اولی‌تر آن که گوش نصیحت بیاکنم

آورده‌اند صحبت خوبان که آتش است بر من به نیم‌جو که بسوزند خرم‌نم

من مرغ زیرکم که چنانم خوش اوفتاد در قید او که ییاد نیاید نشیمنم

در دیست در دلم که گر از پیش آب چشم برگیرم آستین برود تا به دامنم

گر پیرهن به در کنم از شخص ناتوان بینی که زیر جامه خیالی ست یا تم

شرط است احتمال جفاهای دشمنان چون دل نمی‌دهد که دل از دوست برکنم

دردی نبوده را چه تفاوت کند که من بیچاره درد می‌خورم و نعره می‌زنم

بر تخت جم پدید نیاید شب دراز من دانم این حدیث که در چاه بیژنم

گویند سعدیا مکن از عشق توبه کن مشکل توانم و نتوانم که نشکنم

ترکیب‌های «تیغ برکشیدن» (آماده‌ی جنگیده شدن)، «لاف زدن» (ادعای داشتن و خودستایی)، «پای داشتن»

(بردباری کردن)، «سر به پای ... افکندن» (نثار و جان‌فشانی کردن)، «دیده بستن» (نادیده گرفتن)، «گوش آکندن» (با

دقت تمام گوش دادن)، «به نیم‌جو» (اهمیت نداشتن و مهم نبودن)، «خرمن کسی را سوزاندن» (بدبخت و مغلس کردن

او)، «در قید کسی بودن» (عاشق و دل‌بسته‌ی کسی بودن)، «آستین برگرفتن» (جلوی گریه را نگرفتن، آزادانه گریستن)،

«تا به دامن رفتن آب چشم» (فراوانی گریه و بی‌حدی اشک)، «پیرهن به‌در کردن» (برهنه شدن)، «دل دادن» (عاشق و

فریفته شدن)، «دل برکندن از ...» (رها کردن، مأیوس شدن از ...)، «درد خوردن» (شکیب و تحمل کردن)، «در چاه بیژن بودن» (در موقعیت دشوار و رنج‌آسا بودن) کنایه‌اند.

ضیا موحد در کتاب سعدی، و در بخش «سعدی عاشق»، غزل‌های را به این چند بخش تقسیم می‌کند: غزل‌های عاشقانه، غزل‌های عارفانه، غزل‌های پندآموز، و تلفیق ادبیات پندآموز و شعر غنایی (موحد، ۱۳۷۳: ۱۱۶ - ۹۴). یکی از غزل‌هایی که پژوهنده در این بخش طرح می‌کند، غزل زیر است که پیشتر ذکر آن (در بررسی مقاله‌ی فتوحی و ترکاشوند) گذشت:

- | | | |
|--------------------------------------|----|-----------------------------------|
| از در در آمدی و من از خود به در شدم | ۱ | گفتی کز این جهان به جهان دگر شدم |
| گویشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست | ۲ | صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم |
| چون شبم اوفتاده بدم پیش آفتاب | ۳ | مهرم به جان رسید و به عیوق بر شدم |
| گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق | ۴ | ساکن شود بدیدم و مشتاق‌تر شدم |
| دستم نداد قوت رفتن به پیش یار | ۵ | چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم |
| تا رفتش ببینم و گفتش بشنوم | ۶ | از پای تا به سر همه سمع و بصر شدم |
| من چشم از او چگونه توانم نگاه داشت | ۷ | کاؤل نظر به دیدن او دیده‌ور شدم |
| بیزارم از وفای تو یک روز و یک زمان | ۸ | مجموع اگر نشستم و خرسند اگر شدم |
| او را خود التفات نبودش به صید من | ۹ | من خویشتن اسیر کمند نظر شدم |
| گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟ | ۱۰ | اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم |

موحد این دست ابیات را «ساده‌ی گفتاری بی‌تصویر» (پیشین: ۱۰۲) می‌داند. دیگر ابیاتی که نویسنده در این بخش طرح می‌کند و از شگرد کنایه بهره‌ورند:

عدل است اگر عقوبت ما بی‌گناه کنی لطف است اگر کشی قلم عفو بر خطا

موحد بیت بالا را که متعلق به حوزه‌ی قصیده است، به‌عنوان نمونه‌ای در بخش غزل عارفانه آورده است که ترکیب «قلم عفو کشیدن» کنایه است (از بخشیدن گناهان).

من اگر هزار خدمت بکنم گناهکارم تو هزار خون ناحق بکنی و بی‌گناهی

ترکیب «خون کردن» در مصرع دوم کنایه (از قتل و کشتن) است.

سرمست اگر درآیی عالم به هم برآید خاک وجود ما را گرد از عدم برآید

ترکیب «به هم برآمدن» در مصرع نخست، کنایه (از اندوهگین و دل‌تنگ شدن) است. ترکیب «گرد از عدم برآمدن» در مصرع دوم هم کنایه (از نابود شدن) است.

باز از شراب دوشین در سر خمار دارم وز باغ وصل جانان گل در کنار دارم

ترکیب‌های «در سر خمار داشتن» (از مدهوش و شیفته بودن) و «گل در کنار داشتن» (متهای خوشی: وصال) کنایه‌اند.

واژه‌ی خُمار در کنایه‌ی نخست، با توجه به واژه‌ی «سر»، واژه‌ی خُمار (مقنعه) را به ذهن متبادر می‌کند.

آستین بر روی و نقشی در میان افکنده‌ای خویشتن پنهان و شوری در جهان افکنده‌ای

ترکیب‌های «آستین بر روی افکندن» (رخ پوشاندن) و «نقش در میان افکندن» (طرح و تصویر ساختن) کنایه‌اند.

دوش در صحرای خلوت گوی تنهایی زدم خیمه بر بالای منظوران بالایی زدم
ترکیب‌های «گوی تنهایی زدن» (گوشه نشینی و انزوا گزیدن) و «خیمه زدن» (ساکن و مستقر شدن) کنایه‌اند.
به غنیمت شمر ای دوست دم عیسی صبح تا دل مرده مگر زنده کند کین غم اوست
ترکیب‌های «دل مرده» (ملول و دل‌تنگ) و «زنده‌دل» (روشن‌روان و شاد) کنایه‌اند.

من خود ای ساقی از این شوق که دارم مستم تو به یک جرعه‌ی دیگر ببری از دستم
ترکیب «از دست رفتن» در مصرع دوم کنایه (از بی‌اختیار و مدهوش شدن) است.
هرچه کوته‌نظرانند بر ایشان پیمای که حریفان ز مل و من ز تأمل مستم
ترکیب «کوته‌نظر» در مصرع نخست، کنایه (از دون‌همت و پیش پا بین) است.

صاحباً عمر عزیزست غنیمت دانش گوی خیری که توانی ببر از میدانش
ترکیب «گوی بردن از ...» در مصرع دوم، کنایه (از زیادتى کردن و فایق آمدن) است.
چو کسی درآمد از پای و تو دستگاه داری گرت آدمیتی هست، دلش نگاه داری
ترکیب‌های «از پای درآمدن» (شکست خوردن؛ در اینجا ورشکست شدن)، «دستگاه داشتن» (وسع، توانایی و تمکن داشتن) و «دل کسی را نگاه داشتن» (حمایت کردن از او، نرنجاندن و نیاززدن او) در این بیت کنایه‌اند.
چو دیده دید و دل از دست رفت و چاره نماند نه دل ز مهر شکبید نه دیده از دیدار
ترکیب «گوی بردن از ...» در مصرع دوم، کنایه (از زیادتى کردن و فایق آمدن) است.

که سخت سست گرفتی و نیک بد گفتی هزار نوبت از این رای باطل استغفار
ترکیب «سخت سست گرفتن» در مصرع نخست، کنایه (از بی‌اهمیت انگاشتن چیزی) است.
درم چه باشد و دینار و دین و دینی و نفس چو دوست دست دهد هرچه هست هیچ انگار
ترکیب «دست دادن» در مصرع دوم، کنایه (از میسر شدن) است.

دهان خصم و زبان حسود نتوان بست رضای دوست به دست آر و دیگران بگذار
ترکیب «دهان و زبان کسی را بستن» در مصرع نخست، کنایه (از به سکوت واداشتن او و پیشگیری از یاوه‌گویی کسی) است.

دشتی در بخش «استاد غزل» از کتاب قلمرو سعدی، راز سهل ممتنع بودن سعدی را در اجتناب از تنافر حروف، نیاوردن کلمات متروک، پرهیز از هجاهای سه حرفی و التقای دو ساکن، نیاوردن استعاره‌های دور از ذهن و اکتفا به حد معقول و معتدل در تشبیه، نگشتن گرد اغراق‌های ذهن‌خراش می‌داند و نیز توجه به صناعاتی که در موزونی سخن و مواج ساختن جمله (از قبیل ترصیع، مراعات نظیر، ایهام و سایر تناسبات لفظی) (دشتی، ۱۳۳۹: ۳۴۵)، اما در مثال‌هایی که ذکر می‌کند (پیشین: ۳۵۱ - ۳۴۶)، کنایه وجود دارد:

ما دفتر حکایت عشقت نوشته‌ایم تو سنگدل حکایت ما درنوشته‌ای
ترکیب‌های «سنگدل» (بی‌رحم و ستمکار) و «درنوشتن حکایت کسی» (پامال و نیست کردن حکایت او) کنایه‌اند.
گر چو چنگم بزنی، پیش تو سر بر نکنم این چنین یار وفادار چو بنوازی به

ترکیب‌های «سر بر نکردن پیش کسی» (نافرمانی و اعتراض نکردن) و «نواختن کسی» (دست کشیدن به سر و روی کسی برای دل‌جویی، تفقد و ملاطفت کردن) کنایه‌اند.

دست من گیر که بیچارگی از حد بگذشت سر من دار که در پای تو ریزم جان را
ترکیب‌های «دست کسی را گرفتن» (کمک کردن به او، نجات بخشیدن و رهانیدن او)، «سر من دار» (به من محبت کن)، «جان در پای کسی ریختن» (جان خود را فدای او کردن) کنایه‌اند.
ما با توایم و با تو نه‌ایم این چه حالتست در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بر دریم
ترکیب‌های «در حلقه بودن» (محرم اسرار و در زمره‌ی دوستان بودن) و «حلقه بر در بودن» (بیگانه بودن و محرم اسرار نبودن) کنایه‌اند.

ما را سری است با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم
شرح این بیت پیشتر گذشت.

گیرم که بر کنی دل سنگین ز مهر من مهر از دلم چونه توانی که بر کنی
ترکیب‌های «سنگین دل» (ظالم و بی‌رحم)، «دل برکندن از کسی» و «مهر از دلی برکندن» (ترک علاقه کردن از ...، بی‌میل شدن نسبت به کسی) کنایه‌اند.

هر که به گل در بماند، تا بنگیرند دست هر چه کند جهد بیش، پای فروتر نشست
ترکیب‌های «در گل ماندن» (گرفتار و ناتوان شدن)، «دست کسی را گرفتن» (کمک کردن به او، رهانیدن او)، «پای فروتر نشست» (گرفتارتر شدن) کنایه‌اند.

مجال خواب نمی‌باشدم ز دست خیال در سرای نشاید بر آشنایان بست
ترکیب «در سرای بر روی ... بستن» (دوری گزیدن از ...) است.
به کس مگوی که پایم به سنگ عشق برآمد که عیب گیرد و گوید چرا به فرق نپوید
ترکیب‌های «پای بر سنگ آمدن» (دچار مخاطره و گرفتار شدن) و «به فرق پویدن» (با تمام وجود جستن) کنایه‌اند.

خواستم گفت: «خاک پای توام» عقلم اندر زمان نصیحت کرد
گفت در راه دوست خاک مباحش نه که بر دامنش نشیند گرد
ترکیب‌های «خاک پای کسی بودن» (نهایت تواضع و فروتنی)، «گرد بر دامن کسی نشستن» (رنجور و اندوهناک شدن) کنایه‌اند.

بی‌شک پژوهش‌های دیگری نیز در زمینه‌ی «سهل ممتنع» سرایی سعدی وجود دارد که به سبب محدود بودن محدوده‌ی مقاله امکان بررسی آنها وجود ندارد، اما اگر با نگره‌ی این جستار مورد بازبینی قرار بگیرند، مقیاس حضور کنایه و تأثیر به‌سزای آن در «سهل و ممتنع» سرایی سعدی در شواهد آن مطالعات مسجل خواهد شد.

نتیجه‌گیری

در بین شگردهای بلاغی و خاصه بیانی، سعدی به بهره‌گیری از شگرد کنایه، آن‌هم در مقیاسی قابل توجه، علاقه‌ی خاصی دارد. کافی‌ست با رویکرد سبک‌شناختی و با محاسبه‌ی بسامد صناعات ادبی، بخش مشخصی از آثار او - خاصه

غزل‌هایش - کاویده شود، تا شمار چشمگیر و نقش بایسته‌ی کنایه‌ها (در برابر باقی شگردها) در آفرینش شاهکارهای ادبی‌اش روشن شود. از سوی دیگر، وفور حضور این صناعت تصویری را هم در آثار فاخر ادبی می‌توان یافت و هم در ادب مردم عامه؛ چراکه کنایه اساساً ابزاری است منشعب از فرهنگ مردم کوچه و بازار، و ریشه در فرهنگ عامیانه دارد و سعدی در جریان هم‌زیستی اجتماعی‌اش با درنگ در این فرهنگ، هوشمندانه با وام‌گیری این ابزارهای مردمی، خاصه نوع ایمای آن، دشوارترین مفاهیم را در بیانی ساده و زبانی محاوره‌ای به تصویر می‌کشد. هنر بزرگ سعدی در همین جاست؛ آفرینش کلام فاخر هنری با استفاده از یکی از برجسته‌ترین مصالح فرهنگ عامه، و نمایش عظیم‌ترین مفاهیم بشری برای عامه‌ترین مخاطب‌ها با زبانی ساده. پس یکی از رموز سادگی زبان محاوره‌ای سعدی در آثارش - خاصه در غزل‌ها - بهره‌گیری از شگرد کنایه است.

منابع

- انوری، حسن (۱۳۸۴)، *شوریده و بی‌قرار: درباره‌ی سعدی و آثار او*، تهران: قطره.
- برزین مهر، عبدالغنی (۱۳۷۸)، *ضرب‌الامثال و کنایات*، کابل: دانش خپرندویه تولنه.
- جعفری، عبدالوحید (۱۳۹۴)، «سبک زبانی غزلیات سعدی»، *بهارستان ادب*، سال دوازدهم، شماره‌ی ۲۸، بهار و تابستان، صص: ۶۸ - ۴۹.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۹)، *دریچه‌ی صبح: بازشناسی و زندگی سخن سعدی*، تهران: خانه‌ی کتاب.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۳)، *سعدی در غزل*، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب فارسی*، تهران: زوار.
- خضری، علی، رسول بلاوی و معصومه فتحی‌مقدم (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی ساختار کنایه در زبان فارسی و عربی»، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، سال ۶، شماره ۱، صص: ۱۰۶ - ۸۹.
- ترکاشوند، فرشید (۱۳۹۷)، «عیار صفت سهل‌ممتنع در شعر سعدی و متنبی (از ساختارگرایی تا هرمنوتیک فلسفی)»، *فصلنامه‌ی علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۳، صص: ۶۳ - ۴۵.
- دادبه، اصغر (۱۴۰۰)، «نگاهی به روش سهل‌ممتنع‌گویی و جایگاه سعدی در آن»، *نشریه سعدی‌شناسی*، شماره‌ی ۹، صص: ۵۵ - ۴۵.
- دشتی، علی (۱۳۳۹)، *قلمرو سعدی*، تهران: کتابخانه‌ی ابن سینا.
- ریپکا، یان (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد اول، ترجمه‌ی دکتر ابوالقاسم سرّی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳)، *با کاروان حله*، تهران: آریا.
- ----- (۱۳۴۶)، *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب: بحث در فنون شاعری سبک و نقد شعر فارسی*، تهران: کتابخانه‌ی ابن سینا.
- سعدی شیرازی (۱۳۷۸)، *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: نشر هستان.
- ----- (۱۳۸۸)، *کلیات کامل اشعار*، به کوشش فضل‌الله دروش، تهران: نگاه.
- ----- (۱۳۱۶)، *گلستان*، به تصحیح عبدالعظیم قریب، تهران.

- شبان قوچان عتیق، کبری، طاووسی، محمود و مهدی ماحوزی (۱۳۸۹)، «صفات بلاغی با تکیه بر جنبه‌های کنایی آن در غزلیات سعدی شیرازی»، پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، سال ۱، شماره‌ی ۱، صص: ۱۷۴ - ۱۵۵.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۰)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، سبک‌شناسی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوسی.
- صدرالحفاظی، سیدمهدی (۱۳۸۹)، «مختصات زبانی سبک خراسانی در گلستان سعدی»، فصلنامه‌ی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۳، شماره‌ی ۹، صص: ۷۹ - ۹۹.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، بخش ۱، تهران: فردوسی.
- فتوحی رود معینی، محمود (۱۳۹۷)، «بلاغت حذف در غزل سعدی»، نشریه سعدی‌شناسی، شماره‌ی ۶، صص: ۴۸ - ۱۸.
- ----- (۱۳۹۰)، «جادوی نحو در غزل سعدی»، سعدی‌شناسی، دفتر چهاردهم: ویژه‌ی غزل، صص: ۱۷۰ - ۱۵۹.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸)، بیان: زیبایی‌شناسی سخن پارسی، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- ملک‌زاده، داوود (۱۳۹۷)، «سهل و ممتنع نویسی سعدی و میزان تأثیرش از انوری»، فصلنامه‌ی علمی - تخصصی نامه‌ی شهریار، دانشگاه شهریار آستارا، شماره‌ی ۳، زمستان ۹۷. روزنامه‌ی اطلاعات.
- موحد، ضیا (۱۳۷۳)، سعدی، تهران: نیلوفر.
- میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۷)، فرایند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی، رساله‌ی دکتری، به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «کنایه، نقاشی زبان»، نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۸، صص: ۶۹ - ۵۵.
- یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۶۹)، چشمه‌ی روشن: دیداری با شاعران، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.
- ----- (۱۳۵۵)، دیدار با اهل قلم، جلد اول، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

- Anvari, H. (2005), Shourideh and Bei-Karrah: About Saadi and her works, Tehran: Drop.
- Barzin Mehr, A. Gh. (1999), Zarbol-Amsal va Kenayat, Kabul: Danesh Khaparandoye Tolaneh. (In Persian)
- Dadbeh, A. (2021), "Looking at the easy method of refraining and Saadi's place in it", Saadi-e-Hansi magazine, number 9, pp: 45-55. (In Persian)
- Dashti, A (1960), The Saadi Kingdom, Tehran: Ibn Sina Library. (In Persian)
- Fotuhi Roud Majani, M. (2017), "Rhetoric of elimination in Saadi's Ghazal", Saadi Studies, No. 6, pp. 18-48. (In Persian)
- Fotuhi Roud Majani, M. (2011), "The Magic of Syntax in Saadi's Ghazal", Saadi Studies, Book 14: Special Ghazal, pp. 159-170. (In Persian)
- Jafari, A. V. (2014), "Linguistic Style of Saadi's Ghazals", Baharestan Adab, Year 12, Number 28, Spring and Summer, pp: 49-68. (In Persian)
- Kezazi, M. (1989), Bayan: Aesthetics of Parsi speech, 4th edition, Tehran: Center. (In Persian)
- Khatibi, H. (1987), The Art of Prose in Persian Literature, Tehran: Zovar. (In Persian)
- Khezri, A, Balawi, R. And Fathi-Moghadam, M (2016), "Comparative study of the structure of irony in Persian and Arabic", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Year 6, Number 1, pp: 89-106.
- Hamidian, S. (2013), Saadi in Ghazal, 3rd edition, Tehran: Nilofar. (In Persian)
- HasanLi, K. (2009), The Sobh Gate: Recognition and Life of Sokhon Saadi, Tehran: Khaneh Ketab. (In Persian)

- Malekzadeh, D. (2017), "Saadi's ease and refrain writing and the extent of his influence on Anuri", Shahryar Scientific Quarterly, Shahryar University, Astara, No. 3, Winter 2017. Information newspaper (In Persian)
- Mohed, Zia (1994), Saadi, Tehran: Nilufar. (In Persian)
- Mirdar Rezaei, M. (2017), the process of creation and evolution of the image from Khorasan style to Indian style, relying on mixed methods, doctoral dissertation, under the guidance of Siavash Haqjo. Faculty of Literature and Foreign Languages, Mazandaran University. (In Persian)
- Ripka, Y (2004), History of Iranian Literature, first volume, translated by Dr. Abolqasem Sari, first edition, Tehran: Sokhon Publications. (In Persian)
- Saadi Shirazi (1999), Saadi's Colleges, edited by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Hestan Publishing. (In Persian)
- Saadi Shirazi (2009), the complete generalities of the poems, by the efforts of Fazlollah Darosh, Tehran: Negah. (In Persian)
- Saadi Shirazi (1937), Golestan, edited by Abdolazim Gharib, Tehran. (In Persian)
- SadrolHafazi, S. M. (2009), "Linguistic features of Khorasani style in Saadi's Golestan", Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab), year 3, number 9, pp: 79-99. (In Persian)
- Safa, Z. (1985), History of Literature in Iran, Volume 3, Section 1, Tehran: Ferdowsi. (In Persian)
- Shaban Qochan Atiq, K., Tavousi, M. and Mahouzi, m. (2009), "Rhetorical qualities based on its ironic aspects in Saadi Shirazi's sonnets", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Year 1, Number 1. pp.: 155-174. (In Persian)
- Shafi'i Kadkani, M. (1991), Sovarekhyal in Persian poetry, 4th edition, Tehran: Agah. (In Persian)
- Shamisa, S. (1996), poetry stylistics, second edition, Tehran: Ferdowsi Publications. (In Persian)
- Torkashvand, F. (2017), "Ayyar Sahl Momtane' in the poetry of Saadi and Motenabi (from structuralism to philosophical hermeneutics), scientific-research quarterly of comparative literature research, volume 6, number 3, pp: 63-45. (In Persian)
- Vahidian-Kamiar, T. (1996), "Irony, Painting of Language", Farhangistan Journal, No. 8, pp. 55-69. (In Persian)
- Yousefi, G. H. (1990), Chashma-e Roshan: A Meeting with Poets, 2nd edition, Tehran: Scientific Publications. (In Persian)
- Yousefi, G. H. (1976), meeting with the writers, first volume, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. (In Persian)
- Zarin Koob, A. H. (1964), with the caravan of Hella, Tehran: Aria. (In Persian)
- Zarin Koob, A. H. (1967), Bi-Drugh Poetry, Bi-Naqab Poetry: A Discussion on Light Poetry Techniques and Criticism of Persian Poetry, Tehran: Ibn Sina Library. (In Persian)