New LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.89842.1624

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

Received: 16 September 2024 ∴ Revised: 21 April 2026
Accepted: 1 July 2026 ∴ Published Online: 05 September 2026

A Note on Saʿdī's Art of *Sahl-e Momtaneʿ* (being "Simple yet Inimitable")

Mostafa Mirdar Rezaei[1]

Abstract

Most scholars who have studied Saadi's works have regarded his mastery of *sahl-e momtaneʿ* ("deceptively simple" expression) as one of the most distinguished features of his poetry and prose, and have discussed its nature and the mechanisms through which it is achieved. The present study is based on the hypothesis that one of Saadi's essential devices in creating *sahl-e momtaneʿ* is the rhetorical figure of allusion (*kenāyah*). This research examines those ghazals and verses that previous scholars, in books and academic articles, have cited as examples of Saadi's *sahl-e momtaneʿ* style. The findings indicate that, among various rhetorical techniques, Saadi shows a particular inclination toward the use of allusion. Rooted in folk culture, this device draws upon the resources of everyday language and collective experience. Through his close engagement with the social and cultural life of his community, Saadi skillfully appropriates these folk expressive tools and employs them to convey the most complex ideas in a colloquial and accessible language. It is precisely here that Saadi's great artistic achievement lies: the creation of elevated literary discourse through one of the most prominent materials of folk culture, and the presentation of profound human concepts to the broadest audience through a simple mode of expression.

Keywords: Saadi, Saadi research, *sahl-e momtaneʿ*, folk culture, allusion.

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.
e-mail: m.mirdar@guilan.ac.ir https://orcid.org/0000-0001-7463-7555

How to cite this article:
Mirdar Rezaei, M. (2026).A Note on Saʿdī's Art of Sahl-e Momtaneʿ (being "Simple yet Inimitable"). *New Literary Studies*, *59*(2), 103-132. https://doi.org/10.22067/jls.2026.89842.1624

Authors retain the copyright. This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Extended Abstract

Introduction

A concise review of Saadi studies reveals that most scholars have regarded one of the most prominent features of the poet's works as his mastery of *sahl-e momtaneʿ* (the art of being "simple yet inimitable"). Various reasons have been proposed for this distinctive quality in Saʿdī'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 Saʿdī'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 Saʿdī'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 Saʿdī's *sahl-e momtaneʿ* 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 Saʿdī's principal instruments for achieving *sahl-e momtaneʿ* is the **rhetorical figure of allusion**—a device rooted in folk discourse that Saʿdī 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 Saʿdī's works, the focus of the investigation is restricted to Saʿdī'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 allusion 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 Saʿdī's *sahl-e momtaneʿ* 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 Momtaneʿ in the Poetry of Saʿdī 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 Saʿdī'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 **allusion**, which is itself a form of imaginative expression. For instance, in the ten-verse ghazal analyzed in the article, Saʿdī employs **seventeen instances of allusion**. Fotūḥī Rudmaʿjanī, in *"The Rhetoric of Ellipsis in Saadi's Ghazals"* (2018), discusses various forms of ellipsis as a major factor contributing to the creation of *sahl-e momtaneʿ*. However, in many of the examples he cites to illustrate ellipsis, **allusion appears prominently**. Dādbeh, in his brief essay *"A Glance at the Method of Sahl-e Momtaneʿ and Saʿdī's Place in It"*, identifies the characteristics of *sahl-e momtaneʿ* 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 allusion. Hassanli, in chapter two of *Daryāche-ye Sobh: Bāzshenāsi-ye Zendegi-ye Sokhan-e Saʿdī*, while discussing Saʿdī's *sahl-e momtaneʿ*, claims that certain verses are "almost free from all conventional rhetorical devices" (Hassanli, 2010: 77). Nevertheless, even in the very first verse he cites—and in several others—**allusion is clearly present**. Żiyā Movaḥḥed, in his book *Saʿdī*, classifies Saʿdī's ghazals into several categories: lyrical, mystical, didactic, and those blending didacticism with lyricism (Movaḥḥed, 1994: 94–116). Many of the examples he provides also contain notable instances of allusion. Dashtī, in *Qalamrow-e Saʿdī* (1959), attributes Saʿdī's *sahl-e momtaneʿ* 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, **allusion is unmistakably present**. Although numerous other studies on Saʿdī's *sahl-e momtaneʿ* 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 **allusion** in the creation of Saʿdī's seemingly effortless style.

Conclusion

Among the array of rhetorical—particularly figurative—devices in classical Persian literature, Saʿdī shows a distinct and substantial preference for **allusion**. 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 allusion 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. Allusion is fundamentally rooted in **folk culture**, derived from the idioms and expressive patterns of ordinary people. Saʿdī, 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 Saʿdī'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 Saʿdī's works—especially in his ghazals—is his deliberate and artful use of **allusion**.

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.89842.1624

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲x

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۳، تابستان ۱۴۰۵، صص ۱۰۳-۱۳۲
مقالهٔ پژوهشی

ارسال: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶ :: بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۱
پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۰ :: انتشار برخط: ۱۴۰۵/۰۶/۱۴

دقیقه‌ای در «سهل ممتنع» سرایی سعدی

مصطفی میردار رضایی[۱]

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. فرضیهٔ جستار حاضر این است که یکی از ابزارهای بایستهٔ سعدی برای «سهل ممتنع»سرایی عنصر بلاغی کنایه است. در این پژوهش، غزل‌ها یا بیت‌هایی موردبررسی قرار می‌گیرند که پژوهشگران پیشین در قالب مقاله و کتاب، آن‌ها را به‌عنوان شاهدی برای «سهل ممتنع»گویی سعدی ذکر کرده‌اند. نتایج این جستار نشان می‌دهد که سعدی در بین شگردهای بیانی، به بهره‌گیری از صناعت کنایه، علاقهٔ خاصی دارد. این شگرد از پشتوانهٔ فرهنگ‌عامه 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 همین‌جاست؛ آفرینش کلام فاخر هنری با استفاده از یکی از برجسته‌ترین مصالح فرهنگ‌عامه، و نمایش عظیم‌ترین مفاهیم بشری برای عامه‌ترین مخاطب‌ها با بیانی ساده.

کلیدواژه‌ها: سعدی، سعدی‌پژوهی، سهل ممتنع، فرهنگ‌عامه، کنایه.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
رایانامه: m.mirdar@guilan.ac.ir https://orcid.org/0000-0001-7463-7555

ارجاع به این مقاله:
میردار رضایی، م. (۱۴۰۵). دقیقه‌ای در «سهل ممتنع»سرایی سعدی. جستارهای نو ین ادبی، ۵۹ (۲)، ۱۰۳-۱۳۲.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.89842.1624

۱ـ مقدمه

تأملی گذرا بر آثار سعدی‌پژوهان نشان می‌دهد که عمدهٔ آن‌ها، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار شیخ را «سهل ممتنع»سرایی او دانسته‌اند (قریب در مقدمهٔ گلستان: سعدی، ۱۳۱۶، ص. ۷؛ دشتی، ۱۳۳۹، ص. ۳۴۵؛ زرین‌کوب، ۱۳۴۳، ص. ۲۴۴؛ صفا، ۱۳۶۴/ ۳، ص. ۱۲۱۷؛ خطیبی، ۱۳۶۶، ص. ۵۹۹؛ موحد، ۱۳۷۳، ص. ۱۵؛ شمیسا، ۱۳۷۵، ص. ۲۱۶؛ ریپکا، ۱۳۸۳، صص. ۴۵۶ و ۴۵۷؛ حسن‌لی، ۱۳۸۹، ص. ۷۶؛ صدر الحفاظی، ۱۳۸۹، ص. ۸۰؛ حمیدیان، ۱۳۹۳، ص. ۱۳۸؛ دادبه، ۱۴۰۰، ص. ۴۵؛ و ...). در این مطالعات، سبب‌های مختلفی در خصوص «سهل ممتنع»سرایی سعدی ذکر شده است:

برخی این مختصات ویژهٔ سعدی را در زبان خاص و تأثیرگذار او می‌دانند (سعدی، ۱۳۷۸، ص. ۱۴)؛ زبانی موجز و «خالی از زرق‌وبرق و دور از طنطنه و طمطراق [... که] در گریز از زیاده‌گویی و پرهیز از مترادف‌آوردن‌ها و دوری جستن از حشو و زواید است». از سبب‌های این سادگی و ساده‌سرایی سعدی (در دورهٔ دشوار سرودن‌ها)، گرایش او به شاعران سبک خراسانی (دشتی، ۱۳۳۹، ص. ۳۴۵؛ جعفری، ۱۳۹۴، ص. ۶۷)، تأثیرپذیری از انوری (ملک‌زاده، ۱۳۹۷)، «حذف» (فتوحی، ۱۳۹۷)، بهره‌گیری از زبان محاوره (موحد، ۱۳۷۳، ص. ۱۳۲) و آگاهی او از تمام امکانات زبانی و شناخت راست و درست ویژگی‌های روان‌شناسی واژه‌ها و ترکیب‌ها (حسن‌لی، ۱۳۸۹، صص. ۴۴ و ۴۵) ذکر شده است. یکی دیگر از رازهای سبک خاص سعدی در فصاحت کلام دانسته شده است 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، ص. ۱۲۱۸؛ زرّین‌کوب، ۱۳۴۳، ص. ۳۵۷؛ دشتی، ۱۳۳۹، ص. ۳۴۵).

راز دیگر این شیوهٔ سعدی در اعتدال همه‌جانبهٔ او دانسته شده است: «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 کلیهٔ 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. به‌گونه‌ای که نتوان مرز یا حیطهٔ دقیق عمل کرد و تأثیر هرکدام را در چنین شعری و به تفکیک تعیین کرد یا به تعبیر دیگر، هریک از آن‌ها نتواند خود را به‌وضوح به رخ بکشد» (حمیدیان، ۱۳۹۳، ص. ۲۹۵). در واقع، هنر سعدی در زبان و بیان، و درونی‌شدنِ 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، ص. ۷۶) و از دیگر سو، اوضاع اجتماعی زمانهٔ خود را با همهٔ خوبی‌ها و بدی‌های ویژهٔ مردم ایران در آثارش بازتابانده است (ریپکا، ۱۳۸۳، ص. ۴۵۱؛ یوسفی، ۱۳۵۵/ ۱، ص. 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، ص. ۲۱۶). به دیگر بیان، «شگردهای بدیعی و بلاغی، چنان در متن نوشتهٔ او جا می‌افتند که در نگاه اول به چشم نمی‌آیند» (موحد، ۱۳۷۳، ص. ۳۰) و «قدرت صنعت، آن را به جایی رسانیده که در آن هیچ نشان صنعت دیده نمی‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۴۶، ص. ۸۵). برخی حتّی اذعان می‌دارند که غالب این شعرها، بدون به‌کارگیری هرگونه آرایه یا با حداقل آرایه آفریده شده‌اند (دشتی، ۱۳۳۹، ص. ۳۴۶؛ موحد، ۱۳۷۳، ص. ۱۰۲؛ انوری، ۱۳۸۴، ص. ۵۹؛ حسن‌لی، ۱۳۸۹، ص. ۷۷؛ دادبه، ۱۴۰۰، ص. ۵۰).

فرضیهٔ جستار حاضر این است که یکی از ابزارهای بایستهٔ سعدی برای «سهل ممتنع» سرایی عنصر بلاغی کنایه است؛ ابزاری منشعب از فرهنگ‌عامه که سعدی برای تصویرآفرینی، از آن در بافت محاوره‌ای زبان و بیانش استفاده می‌کند. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده است. با این‌که مدعای این جستار همهٔ آثار سعدی را شامل می‌شود، امّا ازآنجایی‌که نبوغ واقعی سعدی در غزلیاتش جلوهٔ بیشتری دارد (زرّین‌کوب، ۱۳۸۳، ص. ۳۵۷؛ یوسفی، ۱۳۶۹، ص. ۲۵۵)، محدودهٔ 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 به‌اصطلاح، مواد مطالعه گزینشی بوده است. برای پرهیز از این مشکل، غزل‌ها یا بیت‌هایی مورد وارسی قرار می‌گیرند که پژوهشگران پیشین در قالب مقاله و کتاب، آن مصالح ادبی (بیت‌های غزل) را به‌عنوان شاهدی برای «سهل ممتنع» گویی سعدی ذکر کرده‌اند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

چنان‌که در بخش مقدمه مشاهده شد، پژوهندگان بسیاری در خصوص «سهل ممتنع» سرایی سعدی سخن گفته‌اند و جملهٔ این منابع می‌توانند در حکم پیشینهٔ پژوهش این جستار باشند؛ خاصه مقاله‌ها و کتاب‌هایی که در ادامه موردبررسی قرار می‌گیرند. امّا 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 ممتنع‌سرایی، وجهی از وجوه شگرد کنایه (صفت کنایی) موردبررسی 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 صنفت و روابط و مناسبات آن در غزلیات سعدی شیرازی است. از سوی دیگر، شیوهٔ پژوهش آن مقاله آماری است و نکتهٔ مهم دیگر این‌که بر اساس نتایج آن جستار، سهم سعدی در کاربرد صفت‌های کنایی به‌طور محسوسی کمتر از هم‌عصران خود است.

۲- پیکرهٔ اصلی

پیش از بررسی منابعی که در خصوص «سهل ممتنع» سرایی سعدی سخن گفته‌اند، لازم است به آمار و ارقامی که پیشتر در مطالعه‌ای (میردار رضایی، ۱۳۹۷) با رویکرد سبک‌شناختی و تعیین بسامد شگردهای بیانی در هندسهٔ تصویر ۲۱ شاعر انجام گرفته است، توجه کنیم. در نمودار زیر، مقیاس حضور شگردهای «تشبیه، کنایه، استعارهٔ مصرّحه و استعارهٔ مکنیه» در ساختمان تصویرهای ۵۰۰ بیت از شعر شاعران سبک خراسانی، آذربایجانی، عراقی و هندی موردبررسی قرار گرفته است:

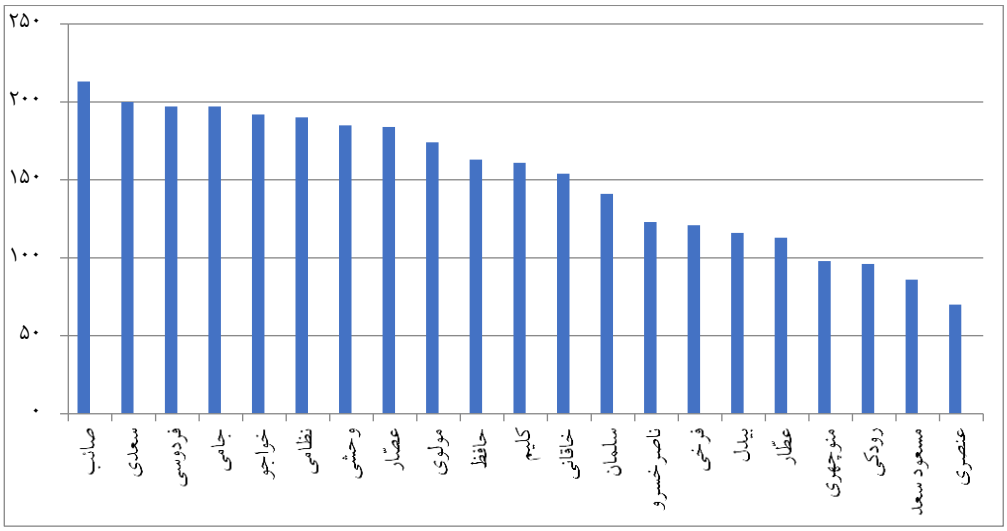
جدول ۱ ـ جدول شمار شگردهای بیانی در ۲۱ شاعر

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
ناصرخسرو	۲۳۳	۱۲۳	۵۰	۲۴	۴۳۰
مسعودسعد	۲۵۶	۸۶	۴۷	۵۸	۴۴۷

شاعر	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	مجموع
خاقانی	۳۳۹	۱۵۴	۱۰۴	۶۸	۶۶۵
نظامی	۲۲۰	۱۹۰	۲۲۰	۱۵۱	۷۸۱
عطّار	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

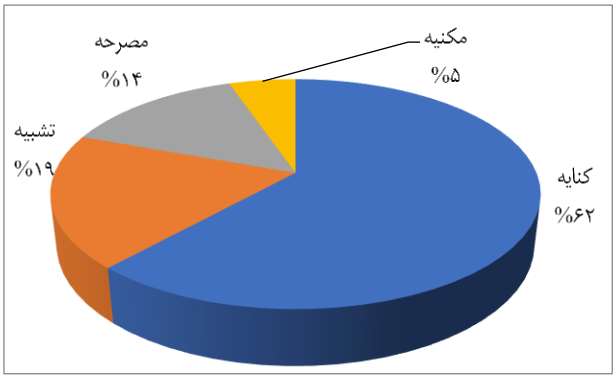
سه نکتهٔ بسیار مهم در این جدول وجود دارد:

۱ ـ 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 مرتّب شوند، نمودار آن بدین‌ترتیب خواهد بود:



نمودار ۱ ـ نمودار ترتیبی شاعران در بهره‌گیری از شگرد کنایه

۲ ـ 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 بررسی‌شدهٔ 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)، «استعارهٔ مصرحه» با ۴۶ دفعه استعمال (۱۴ درصد) و «استعارهٔ مکنیه» با ۱۷ مرتبه به‌کارگیری (۵ درصد) در تصویرسازی نقش دارند.

۳ ـ 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 امّا 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 این‌که چنان‌که 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.

امّا کنایه چگونه سبب «ممتنع سرایی» سعدی می‌شود؟ چنان‌که می‌دانیم «کنایات [ابزار] مشترک همهٔ افراد بشر است» (برزین‌مهر، ۱۳۷۸، ص. ج) و ریشه در آداب و رسوم و هنجارهای اجتماعی و زیستی و باورهای مردمی دارد (خضری و دیگران، ۱۳۹۶، ص. ۹۳). کنایه‌ها ریشه در فرهنگ عامیانه دارند و بخش عمده‌ای از آن‌ها به اصطلاح، کنایه‌های مردمی‌اند؛ یعنی کنایه‌هایی که در زبان و در میان عموم مردم رایج‌اند (کزازی، ۱۳۶۸، ص. ۱۷۲). این شگرد که از طبیعی‌ترین راه‌های بیان است، در گفتار عامه و امثال‌وحکم رایج در زبان مردم فراوان یافت می‌شود و تقسیم‌بندی‌های علمای بلاغت هیچ‌گاه نمی‌تواند جدولی برای حدود آن تعیین کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۱٤۸). به همین دلیل، کنایه‌ها علاوه بر متن‌های فاخر ادبی، در ذهن و زبان مردم عادی هم حضوری پویا دارند؛ زیرا بیشتر کنایه‌های موجود در زبان فارسی توسط مردم کوچه و بازار آفریده شده‌اند. سعدی در جریان هم‌زیستی اجتماعی‌اش با مردم، با تأمل در فرهنگ مردم عامه، ستون‌های اصلی سخن خود را از فرهنگ این مردم می‌گیرد و لذا ترکیب‌های «کنایی به‌عنوان یکی از اجزای سازندهٔ زبان محاوره در غزلیات سعدی نمودِ بسیار روشن و آشکاری دارند» (شبان قوچان عتیق و دیگران، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۲). نیز ازآنجاکه «کنایه‌های مردمی بیشتر از گونهٔ ایمایند» (کزازی، ۱۳۶۸، ص. ۱۷۲)، به تبع، بیشتر کنایه‌های سعدی نیز از گونهٔ ایما و لذا ساده‌اند؛ برای نمونه، او بیت زیر را به‌دستیاری سه ترکیب کنایی (ایما) «در گل ماندن»، «دست کسی را گرفتن» و «فروتر نشستن پای» ـ که از زبان مردم عامه گرفته و در بافتی محاوره‌ای مورد استفاده قرار داده ـ آفریده‌است:

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

از سوی دیگر، کنایه نقّاشی زبان است؛ یعنی سخن را تا حدّ تصویر اعتلا می‌دهد: هم سخن است و هم نقّاشی. سخن است و دارای مفهومی و پیامی، و نقّاشی است چون می‌تواند مفهوم پیام را نشان دهد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵،

ص. ۵۵). در بیت بالا هم سعدی می‌کوشد تا به‌جای توضیح و تبیین مطلب یا حالتی (مثلاً گرفتار و ناتوان‌شدن)، به‌شیوهٔ داستان‌نویسان و به یاری شگرد کنایه (که وجه لازمی آن یک تصویر است) آن حالت (در گل ماندن) را نمایش دهد و بی‌تردید تماشا و درک نمایش یک کیفیت عام بشری حتّی برای عامه‌ترین مخاطب‌ها نیز قابل فهم است.

۲-۱- بررسی مقاله‌ها

ترکاشوند در مقالهٔ «عیار صفت سهلِ ممتنع در شعر سعدی و متنبی (از ساختارگرایی تا هرمنوتیک فلسفی)»، غزل زیر را از منظر هرمنوتیک فلسفی بررسی می‌کند:

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 می‌دهد ز دوست	۲	صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم
چون شبنم 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 به‌سر 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، صص. 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 قابل‌تحلیل است. اشتیاق بسیار به دیدار معشوق و جان گرفتن به دیدار او که به‌منزلهٔ 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 زیباییِ 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، ۱۳۹۷، صص. 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 شده است؛ به تعبیری دقیق‌تر، در نه بیت از ده بیت بالا بین یک تا سه مرتبه از هنرسازهٔ 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 ـ «اوفتاده 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 ـ «دست ندادن» (میسّر و ممکن نشدن) و «به سر شدن» (با شوق و شتاب رفتن)؛

بیت ۶ ـ «همه سمع و بصر شدن» (منتهای دقت و توجه خود را به‌کار بستن)؛

بیت ۷ ـ «چشم از ... نگاه داشتن» (چشم‌پوشیدن از ...؛ نگاه نکردن به ...)؛

بیت ۸ ـ «مجموع نشستن» (آسوده‌خاطر و خاطرجمع بودن) و «بیزار بودن از وفای ...» (بی‌وفایی نسبت به ...)؛

بیت ۹ ـ «صید کردن یا صید شدن» (کسی را شیفته و عاشق خود کردن یا دل‌بستهٔ کسی شدن)؛

بیت ۱۰ ـ «سرخ‌رویی» (شادابی و صحّت 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 تبدیل‌شدن به یک مقالهٔ 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 کنایهٔ «از خود به در شدن»: تکرار واژهٔ «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 واژهٔ «جهان» موجود در کنایه (مردن) با واژهٔ جهان (در این جهان).

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

چنـــان در قیـــد مهـــرت پایبنـــدم　　کـــه گـــویی آهـــویی ســـر در کمنـــدم

(ترکاشوند، ۱۳۹۷، ص. ۶۱)

«پایبند بودن» (هواخواه و دل‌بستهٔ کسی بودن) در مصراع نخست و «سر در کمند بودن» (گرفتار و شکار شدن) در مصرع دوم کنایه است. واژه‌های «پای» در کنایهٔ مصراع نخست با واژهٔ «سر» در کنایهٔ مصرع دوم تضاد و تناسب دارد. بین واژهٔ قید (در معنای بند و زندان) با واژهٔ 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 مجنونم که دل بردارم از دوست　　مـــده گـــر عـــاقلی ای خواجـــه پنـــدم

(ترکاشوند، ۱۳۹۷، ص. ۶۱)

ترکاشوند در بخش «رویکرد ساختارگرایی، معناگشایی و صفت سهلِ ممتنع» غزلی با مطلع زیر می‌آورد:

ای که انـکار کـنی عـالـم درویـشـان را　　تو ندانی که چه سودا و سر است ایشان را

که حضور شگرد «کنایه» در بیشتر بیت‌های آن مشهود است:

آن بـه در می‌رود از باغ به دلتنگی و داغ　　ویـن بـه بـازوی فـرح مـی‌شکند زندان را

دسـتـگاهـی نه که تشویش قیامت باشـد　　مـرغ آبـی‌ست چـه انـدیشه کند طوفان را

چشم همت نه به دنیا کـه به عقبی نـبود　　عـارف عـاشق شـوریـدهٔ سـرگـردان را

در ازل بـود کـه پـیـمـان مـحبت بستند　　نشکند مـرد اگـرش سـر بـرود پـیـمان را

عاشقی سوخته‌ای بـی‌سـر و سامان دیدم　　گفتم ای یار مکن در سـر فـکرت جـان را

نفسی سرد برآورد و ضـعیف از سـر درد　　گفت بگذار مـن بـی‌سـر و بـی‌سـامـان را

پند دلبند تو در گوش مـن آیـد هیهـات　　مـن کـه بـر درد حریصم چه کنم درمان را

سعدیا عمر عزیز است به غـفلت مگـذار　　وقـت فـرصـت نـشود فـوت مگر نادان را

(سعدی، ۱۳۸۸، صص. ۸۵۰ و ۸۵۱)

در این غزل، این کنایه‌ها دیده می‌شود: «به در رفتن از ...» (خارج‌شدن)، «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)، «بی‌سر و

بی‌سامان بودن» (محتاج و مفلس‌بودن)، «جان در سر ... کردن» (فدا کردن جان)، «نفس سرد برآوردن» (آه کشیدن)، «فوت‌شدن وقت» (از دست رفتن فرصت).

فتوحی رودمعجنی در مقالهٔ «بلاغت حذف در غزل سعدی» (۱۳۹۷) به بررسی مقولهٔ 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 قصهٔ دل می‌نویسد، حاجت گفتار نیست

(سعدی، ۱۳۷۸، ص. 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؛ واژهٔ ایهامینِ «بیاض» هم از یک‌سو 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. واژهٔ «بر» هم در معنای «بالا، طرف، سوی، پیش و جلو» با واژهٔ «روی» (در کنایهٔ روی زرد) ایهام تناسب دارد.

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

بی‌حسرت از جهان نرود هیچ‌کس به در الّا شهید عشق، به تیر از کمان دوست

(فتوحی، ۱۳۹۷، ص. 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، ص. ۲۳) و سپس این بیت را به‌عنوان نمونه می‌آورد:

او سخن می‌گوید و دل می‌برد او نمک می‌ریزد و مردم کباب

(سعدی، ۱۳۷۸، ص. ۴۱۰)

پژوهنده در ذیل این بیت می‌نگارد: «در مصرع آخر، قرینهٔ لفظی برای تعیین عنصر محذوف نیست، اما قرینهٔ 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، ص. ۲۳). در این بیت که با تناسب سه واژهٔ «دل»، «نمک» و «کباب» آفریده‌شده، ترکیب‌های «دل‌بردن» (عاشق و مفتون کردن)، «نمک ریختن» (تشدید داغ و اندوه کسی) و «کباب شدن مردم» (متألم شدن از درد و رنج، سخت آزرده شدن) کنایه است.

فتوحی در ادامهٔ 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 جملهٔ «حذف فعل در بیت زیر مخل معنی نیست. عبارت «گوشم به راه...» به‌جای جملهٔ «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 مقالهٔ ترکاشوند) ذکر آن گذشت.

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

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

در این بیت، دو ترکیبِ متضادِ «مجموع بودن» معشوق (آسوده‌خاطر و خاطرجمع بودن او) و «پراکنده‌دل بودن» عاشق (مشوش و پریشان بودن او) کنایه است.

در بخش «حذف فعل اصلی (تام)؛ ۱ ـ 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، ص. ۲۴) و بیت زیر را برای نمونه ذکر می‌کند:

آورده‌اند صحبت خوبان که آتش است　　بر من به نیم‌جو که بسوزند خرمنم
(سعدی، ۱۳۷۸، ص. 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، صص. 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، ص. ۶۴۷)

«چشم دوختن از ...» در مصراع دوم کنایه است که با معنای دوم واژهٔ ایهامین «باز» (۱ ـ پرندهٔ شکاری؛ ۲ ـ 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 هرکه 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 هرکه جهانم کینی است

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

گوی ظفر از هرکه جهان خواهی برد دشمن چه کری کند که خونش ریزی

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

ز هرچه هست، گریز است و ناگزیر از دوست به قول هرکه 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 هرچه وجود از نظر افتاد

ترکیب «از نظر افتادن» در مصرع 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، ص. ۲۶) و نمونه‌های زیر را به‌عنوان شاهد ذکر می‌کند:

به چشم‌های تو کان چشم کز تو برگیرند 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

کنایهٔ 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 واژهٔ ایهامین «سخت» (۱ ـ برای دل به معنای سخت‌دل و ظالم؛ ۲ ـ 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 نکردنِ ... از دل» هم می‌تواند کنایه (از وفاداری و استمرار عشق و علاقه) باشد. تکرار در واژهٔ «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 **دل**ت کز **دل**م برون نکنم»؛ و تکرار واژهٔ «سر» (به **سر**ت کز **سر** پیمان محبت نروم) در بیت زیر:

به **سر**ت کـز **سر** پیمـان محبـت نـروم　　گـر بفرمـایی رفـتن بـه سـر پیکـانم

ترکیب «از سر پیمان رفتن» در مصرع نخست کنایه (از خروج از عهد) است. مابین واژهٔ «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 برود، از سر پیمان نخواهم رفت!». در مصرع دوم هم ترکیب «به سر پیکان رفتن» می‌تواند کنایه (از به استقبال مرگ رفتن) باشد.

بخش بعدی مقالهٔ 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، ص. 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» (فتوحی، ۱۳۹۷، ص. ۲۹). نمونه‌هایی که فتوحی برای نمونه می‌آورد، بدین قرارند:

آواز دهـــــل نهـــــان نمانـــــد　　در زیـــر گلـــیم و عشـــق پنهـــان

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

گرت به گوشهٔ چشـمی نظـر بـود بـه اسـیران　　دوای درد مـــن اول کـــه بـــی‌گنـــاه بخســـتی

ترکیب «به گوشهٔ 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 قرینهٔ لفظی حذف می‌کند، به‌ویژه وقتی که فعل مرکب در دو بند پیاپی تکرار شود» (فتوحی، ۱۳۹۷، ص. ۲۹)؛ مثال مقاله:

مـــن بـــا تـــو نـــه مـــرد پنجـــه بـــودم　　افکنـــــدم و مـــــردی آزمـــــودم

«مرد پنجه بودن» در مصراع اول کنایه (از داشتن جسارت هماوردی و ستیز) است و ترکیب «پنجه افکندن با کسی» کنایهٔ دیگر این بیت است. به اذعان فتوحی، «پنجه، در مصرع نخست در بند «مرد پنجه بودن» آمده و به قیاس از بند «پنجه افکندن» در مصرع دوم حذف شده است» (فتوحی، ۱۳۹۷، ص. ۲۹).

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

مکـن کـه روز جمالـت سـرآید ار سـعدی　　شبی به دست دعـا دامـن سـحر گیـرد

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 نِه، هرچه هست که فردا به دندان بری پشت دست

(سعدی، ۱۳۷۸، ص. ۷۹)

در این نمونه از مقالهٔ فتوحی ـ که البته از کتاب بوستان است ـ 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 ساختنِ ...) است.

چرا به سرکشی از من عنان بگردانی مکن که بی‌خودم اندر جهان بگردانی

در این بیت، سه کنایه وجود دارد: ۱ ـ «سرکشی کردن» (کنایه از نافرمانی کردم)؛ ۲ ـ «عنان گرداندن» (کنایه از روی برتافتن و تغییر مسیر دادن)؛ و ۳ ـ «بی‌خود گشتن» (مدهوش شدن).

غم تو دست برآورد و خون چشمم ریخت مکن که دست برآرم به ربنا ای دوست

در این بیت زیبا، سعدی ترکیب «دست برآوردن» را با دو مفهوم کنایی متفاوت عرضه می‌کند؛ ۱ ـ در مفهوم «غلبه کردن و چیرگی» (برای غم که تشخیص هم دارد)؛ ۲ ـ 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، ص. ۳۲) و در ادامه، این مثال را ذکر می‌کند:

ویـــن پـــردهٔ راز پارســـایان چنـدان کـه تـو مـی‌دری، ندیـدم

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

نه سعدی در این گل فرورفت و بس کـه آنـان کـه بـر روی دریـا رونـد

ترکیب «در گل فرو رفتن» کنایه (از درماندگی و گرفتار بودن) است.

گـر دسـت دهـد کـه آسـتینش گیـرم ورنـه بـروم بـر آسـتانش میـرم

ترکیب‌های «دست دادن (میسّر شدن)» و «آستین گرفتن» (تقاضا و اظهار نیاز کردن، در این‌جا وصال) در مصرع نخست کنایه‌اند. کنایهٔ «آستین گرفتن» یا «به دست آوردنِ آستین دوست» را در بیت زیر ـ که بحث بعدی (حذف مسند بعد از عطف) مقالهٔ فتوحی است ـ 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 مقالهٔ فتوحی پرداخته شده و بررسی بیش از این هم در محدودهٔ این جستار نمی‌گنجد؛ اما این پژوهنده مقالهٔ دیگری با عنوان «جادوی نحو در غزل سعدی» (۱۳۹۰) هم دارد که بسیاری از ابیات موردبررسی دو مقاله یکسان‌اند. در ادامه، چند نمونه از ابیات این مقاله هم موردبررسی قرار خواهد گرفت:

گر تیغ برکشد که محبّان همی زنم　　اول کسی که لاف محبّت زند، منم

ترکیب‌های «تیغ برکشیدن» (آمادهٔ 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 واژهٔ «دست» در طول بیت، سه ترکیب زیبای کنایی آفریده است، بی‌آن‌که این تکرار در خواننده ایجاد ملالت کند. در مصرع نخست، ترکیب‌های «از دست ندادن» (قدر دانستن)، «دست دادن (میسّر 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 واژهٔ «سر» سه ترکیب کنایی دل‌نشین آفریده است:

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

در این بیت، ترکیب‌های «سر رفتن» (مُردن)، سر بازپیچیدن (نافرمانی و سرکشی کردن) و «به سر بردن» (به پایان رساندن و سازگاری نمودن) کنایه‌اند. جالب این‌که فتوحی نیز پیش از ارائهٔ این بیت (بدون پرداختن و دامن زدن به این مسأله)، با ذکر این جملهٔ 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 درانداختن قوت او می‌کند بر سر ما تاختن

در این بیت، «پنجه درانداختن 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 مقالهٔ کوتاهی با عنوان «نگاهی به روش‌سهل 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، ص. ۴۶). او در ادامه چند بیت از غزلِ:

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

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

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 زنم جان سپر کردند مردانْ ناوکِ دلدوز را
عاقلان خوشه‌چین از سر لیلی غافلند این کرامت نیست جز مجنون خرمن‌سوز را
عاشقان دین و دنیاباز را خاصیتی‌ست کان نباشد زاهدان مال و جاه‌اندوز را
دیگری را در کمند آور که ما خود بنده‌ایم ریسمان در پای حاجت نیست دست‌آموز را
سعدیا دی رفت و فردا هم‌چنان 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» (جان‌فشانی کردن)، «خوشه‌چین» (گدا و بی‌چیز)، «خرمن‌سوز» (در اینجا کنایه از دیوانه)، «دین و دنیا باز» (پاکباز و وارسته)، «در کمند آوردن» (رام و مطیع کردن)، «ریسمان در پای داشتن» (اسیر و فرمانبر)

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

عشـق و درویشـی و انگشـت‌نمایی و ملامـت همـه سـهل اسـت، تحمـل نکـنم بـار جـدایی

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

ما را سری است با تـو کـه گـر خلـق روزگـار دشمن شـوند و سـر بـرود هـم بـر آن سـریم

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 واژهٔ «سر» در طول بیت، سه ترکیب زیبای کنایی آفریده است؛ باز هم بی‌آن‌که این تکرار در خواننده ایجاد ملالت کند. سر موجود در مصرع نخست که مجاز و به معنی خیال است، در «سر با کسی داشتن» به‌صورت ترکیب کنایی آمده است و در مصرع دوم، ترکیب‌های «سر برود: سر رفتن» (مردن) و «بر سری بودن» نیز کنایه‌اند.

گفتی ز خـاک بیشـترند اهـل عشـق مـن از خاک بیشتر نـه کـه از خـاک کمتـریم

ترکیب «از خاک کمتر بودن» کنایه (از نهایت بی‌ارزش بودن) است. می‌توان «از خاک بیشتر بودن» را هم کنایه (بی‌شمار و بی‌اندازه بودن) دانست.

۲-۲- بررسی کتاب‌ها

حسن‌لی در فصل دوم کتاب دریچهٔ 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 همهٔ آرایه‌های مرسوم تهی است» (حسن‌لی، ۱۳۸۹، ص. ۷۷)، اما در همان نخستین بیتی که به‌عنوان نمونه ذکر می‌کند، شگرد کنایه دیده می‌شود:

ندانم از من خسـته‌جگـر چـه مـی‌خـواهی دلم به غمزه ربودی، دگـر چـه مـی‌خـواهی

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 شیفتهٔ خود کردن) باشد.

حسن‌لی در ادامه هم تکرار و تأکید می‌کند که «سعدی به ساده‌ترین شیوهٔ ممکن با ما حرف می‌زند، بدون آویزش به صنایع و آرایه‌های ادبی، سخن سعدی بدون آرایه‌های ادبی زیباست و ...» (حسن‌لی، ۱۳۸۹، ص. ۷۸) و نمونه‌های زیر را به‌عنوان شاهد می‌آورد:

هـر دَم کـه در حضـور عزیـزی بـرآوری دریـاب کـز حیـات جهـان حاصـل آن دَم اسـت

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

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

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

هرگز حسد نبرده و حسرت نخورده‌ام 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. امّا نکتهٔ جالب در این بیت آن است که این دو ترکیب (به گونهٔ 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 محبّان همی زنم اول کسی که لاف محبّت زند، منم
گویند پای دار اگرت 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 یاد نیاید نشیمنم
دردیست 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 خیالی‌ست یا تنم
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

گـویـنـد سعدیـا مکن از عشق توبه کن مشکـل تـوانـم و نـتـوانـم کـه نشکنم

ترکیب‌های «تیغ برکشیدن» (آمادهٔ 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 دقّت تمام گوش دادن)، «به نیم‌جو» (اهیمت نداشتن و مهم نبودن)، «خرمن کسی را سوزاندن» (بدبخت و مفلس کردن او)، «در قید کسی بودن» (عاشق و دل‌بستهٔ کسی بودن)، «آستین برگرفتن» (جلوی گریه را نگرفتن، آزادانه گریستن)، «تا به دامن رفتنِ 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، صص. ۱۱۶ ـ ۹۴). یکی از غزل‌هایی که پژوهنده در این بخش طرح می‌کند، غزل زیر است که پیشتر ذکر آن (در بررسی مقالهٔ فتوحی و ترکاشوند) گذشت:

از در درآمـدی و من از خود به در شدم ۱. گـفـتـی کز این جهـان به جهان دگر شدم
گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست ۲. صـاحـب خـبـر بیـامد و من بی‌خبر شدم
چـــون شـبنم اوفـتـاده بدم پیش آفتاب ۳. مـهـرم بـه جـان رسید و به عیوق بر شدم
گـفـتـم بـبـینمش مـگـرم درد اشتیـاق ٤. سـاکـن شـود بـدیـدم و مشتاق‌تر شـدم
دستـم نـداد قـوت رفـتن بـه پیش یار ٥. چـنـدی بـه پای رفتم و چندی به‌سر شدم
تـا رفتنش ببـینـم و گـفتنش بـشـنـوم ٦. از پـای تـا بـه سر همه سمع و بصر شدم
مـن چشم از او چگونه توانم نگاه داشت ۷. کـاول نـظـر بـه دیـدن او دیـده‌ور شـدم
بـیـزارم از وفای تو یک روز و یک زمان ۸. مـجـمـوع اگـر نشستم و خرسند اگر شدم
او را خود الـتـفـات نـبـودش به صید من ۹. مـن خـویـشـتن اسیـر کمند نـظـر شـدم
گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟ ۱۰. اکسیر عـشـق بـر مـسـم افـتاد و زر شدم

موحد این‌دست ابیات را «سادهٔ گفتاری بی‌تصویر» (موحد، ۱۳۷۳، ص. ۱۰۲) می‌داند. دیگر ابیاتی که نویسنده در این بخش طرح می‌کند و از شگرد کنایه بهره‌ورند:

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

موحد بیت بالا را که متعلق به حوزهٔ 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 «به‌هم 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» (منتهای خوشی: وصال) کنایه‌اند. واژهٔ خُمار در کنایهٔ نخست، با توجّه به واژهٔ «سر»، واژهٔ خِمار (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 «دل‌مرده» (ملول و دل‌تنگ) و «زنده‌دل» (روشن‌روان و شاد) کنایه‌اند.

من خود ای ساقی از این شوق که دارم مستم تو به یک جرعهٔ 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.

صاحبا عمر عزیزست غنیمت دانش گوی خیری که توانی ببر از میدانش

ترکیب «گوی بردن از ...» در مصرع دوم، کنایه (از زیادتی 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 نیازردن او) در این بیت کنایه‌اند.

چو دیده دید و دل از دست رفت و چاره نماند　　نه دل ز مهر شکیبد نه دیده از دیدار

ترکیب «گوی بردن از ...» در مصرع دوم، کنایه (از زیادتی 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 دنیی و نفس　　چو دوست دست دهد هرچه هست هیچ انگار

ترکیب «دست دادن» در مصرع دوم، کنایه (از میسّر 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، ص. ۳۴۵)، امّا در مثال‌هایی که ذکر می‌کند (دشتی، ۱۳۳۹، صص. ۳۵۱ ـ 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 به‌سر 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 زمرهٔ 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 «سنگین‌دل» (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 هرچه 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 درِ 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 پوییدن» (با تمام وجود جستن) کنایه‌اند.

خواستم گفت: «خاک پای توام» عقلم اندر زمان نصیحت کرد
گفت در راه دوست خاک مباش 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 زمینهٔ «سهل ممتنع» سرایی سعدی وجود دارد که به سبب محدود بودن محدودهٔ مقاله امکان بررسی آن‌ها وجود ندارد، امّا اگر با نگرهٔ 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 قابل‌توجه، علاقهٔ خاصی دارد. کافی است با رویکرد سبک‌شناختی و با محاسبهٔ بسامد صناعات ادبی، بخش مشخصی از آثار او ـ خاصه غزل‌هایش ـ کاویده شود، تا شمار چشمگیر و نقش بایستهٔ 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 همین‌جاست؛ آفرینش کلام فاخر هنری با استفاده از یکی از برجسته‌ترین مصالح فرهنگ‌عامه، و نمایش عظیم‌ترین مفاهیم بشری برای عامه‌ترین مخاطب‌ها با زبانی ساده. پس یکی از رموز سادگی زبان محاوره‌ای سعدی در آثارش ـ خاصه در غزل‌ها ـ بهره‌گیری از شگرد کنایه است.

منابع

انوری، ح. (۱۳۸۴)، شوریده و بی‌قرار: دربارهٔ سعدی و آثار او، تهران: قطره.

برزین‌مهر، ع. (۱۳۷۸)، ضرب الامثال و کنایات، کابل: دانش خپرندویه تولنه.

جعفری، ع. (۱۳۹۴)، «سبک زبانی غزلیّات سعدی»، بهارستان ادب، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۸، بهار و تابستان، صص: ۴۹-۶۸.

حسن‌لی، ک. (۱۳۸۹)، دریچهٔ صبح: بازشناسی و زندگی سخن سعدی، تهران: خانهٔ کتاب.

حمیدیان، س. (۱۳۹۳)، سعدی در غزل، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

خضری، ع.، بلاوی، ر.، و فتحی‌مقدّم، م. (۱۳۹۶)، «مطالعهٔ تطبیقی ساختار کنایه در زبان فارسی و عربی»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص: ۱۰۶ ـ ۸۹.

خطیبی، ح. (۱۳۶۶)، فن نثر در ادب فارسی، تهران: زوار.

ترکاشوند، ف. (۱۳۹۷)، «عیار صفت سهلِ ممتنع در شعر سعدی و متنبی (از ساختارگرایی تا هرمنوتیک فلسفی)، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳، صص: ۶۳ ـ ۴۵.

دادبه، ا. (۱۴۰۰)، «نگاهی به روش‌سهل ممتنع‌گویی و جایگاه سعدی در آن»، نشریه سعدی‌شناسی، شمارهٔ ۹، صص: ۴۵-۵۵.

دشتی، ع. (۱۳۳۹)، قلمرو سعدی، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

ریپکا، ی. (۱۳۸۳)، تاریخ ادبیّات ایران، جلد اول، ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سرّی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۴۳)، با کاروان حله، تهران: آریا.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۴۶)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب: بحث در فنون شاعری سبک و نقد شعر فارسی، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

سعدی شیرازی (۱۳۱۶)، گلستان، به تصحیح عبدالعظیم قریب، تهران.

سعدی شیرازی (۱۳۷۸)، کلیات سعدی، به تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران: نشر هستان.

سعدی شیرازی (۱۳۸۸)، کلیات کامل اشعار، به کوشش فضل‌الله دروش، تهران: نگاه.

شبان قوچان عتیق، ک.، و طاووسی، م.، و ماحوزی.، م. (۱۳۸۹)، «صفات بلاغی با تکیه بر جنبه‌های کنایی آن در غزلیات سعدی شیرازی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص: ۱۷۴ ـ ۱۵۵.

شفیعی‌کدکنی، م. ر. (۱۳۷۰)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: آگه.

شمیسا، س. (۱۳۷۵)، سبک‌شناسی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوسی.

صدرالحفاظی، س. م. (۱۳۸۹)، «مختصات زبانی سبک خراسانی در گلستان سعدی»، فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۳، شمارهٔ ۹، صص: ۹۹ ـ ۷۹.

صفا، ذ. (۱۳۶۴)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، بخش ۱، تهران: فردوسی.

فتوحی رود معجنی، م. (۱۳۹۰)، «جادوی نحو در غزل سعدی»، سعدی‌شناسی، دفتر چهاردهم: ویژهٔ غزل، صص: ۱۷۰-۱۵۹.

فتوحی رود معجنی، م. (۱۳۹۷)، «بلاغت حذف در غزل سعدی»، نشریه سعدی‌شناسی، شمارهٔ ۶، صص: ۴۸-۱۸.

کزازی، م. ج. (۱۳۶۸)، بیان: زیبایی‌شناسی سخن پارسی، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

ملک‌زاده، د. (۱۳۹۷)، «سهل‌وممتنع‌نویسی سعدی و میزان تأثیرش از انوری»، فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی نامهٔ شهریار، دانشگاه شهریار آستارا، شمارهٔ ۳، زمستان ۹۷. روزنامهٔ اطلاعات.

موحد، ض. (۱۳۷۳)، سعدی، تهران: نیلوفر.

میردار رضایی، م. (۱۳۹۷)، فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران.

وحیدیان‌کامیار، ت. (۱۳۷۵)، «کنایه، نقاشیِ زبان»، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۸، صص: ۶۹ ـ ۵۵.

یوسفی، غ. ح. (۱۳۵۵)، دیدار با اهل قلم، جلد اول، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

یوسفی، غ. ح. (۱۳۶۹)، چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.