

بلاغت کنایه در رباعیات عطار نیشابوری

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی *

سید محسن زکی نژادپان **

چکیده

کنایه به‌عنوان یکی از ابزارهای بلاغی ارزشمند، دارای کارکردهای متفاوتی است. عطار نیشابوری در رباعیات (مختارنامه) با بسامد بالایی از کنایه بهره‌جسته و توانسته‌است، غیرمستقیم، معانی گسترده‌ی عارفانه را با بهره‌گیری از این ویژگی زبانی و تصویری به مخاطبان منتقل نماید. می‌توان یکی از دلایل فراوانی کنایه در رباعیات عطار را تناسب آن با قالب مذکور دانست؛ زیرا رباعی، شعری است با خاستگاه مردمی؛ از این‌رو فرهنگ کنایات در آن نمود بیش‌تری دارد. در این پژوهش، آشکار می‌گردد که بالاترین بسامد کمی و کیفی استفاده از بلاغت کنایه در ساختارهای سه‌گانه به ترتیب، مربوط به «کنایه در ساختار فعل، کنایه در ساختار صفت و کنایه در ساختار موصوف» است. از طرفی، عطار در رباعیاتش از کنایات قریب، بسیار بهره می‌جوید که یکی از علل این موضوع، ساده‌گویی و استفاده‌ی بی‌تکلف این شاعر از زبان برای انتقال مفاهیم عرفانی است. همچنین این عارف شاعر، علاوه بر بهره‌گیری از کنایاتی که شاعران پیش از او به کار برده‌اند، نوآوری‌هایی در این زمینه داشته است که اغلب این نوآوری‌ها در ساختار کنایه‌ی صفت یا موصوف هستند. گفتنی است که این پژوهش به پیوند کنایات رباعیات عطار با آرایه‌ی بدیعی تضاد نیز اشاراتی دارد.

واژه‌های کلیدی: عطار، رباعیات، تصویر، کنایه، تضاد.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۷

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده‌ی مسؤول)

salehi_mr20@yahoo.com

Zakinezhad_m@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

(۱) مقدمه

کنایه یکی از مهم‌ترین عناصر زبانی در شعر و نثر است و شاعران و نویسندگان همواره برای هنری‌تر کردن شعر و نثر خود از این عنصر بیانی بهره جسته‌اند. عطار نیشابوری به‌عنوان یکی از شاعران توانای ادب پارسی در رباعیاتش با بسامد بالایی از کنایه و انواع آن استفاده کرده است. در این پژوهش بعد از نگاهی گذرا به کنایه و ارزش هنری و ادبی آن به ارزیابی و تحلیل بلاغت و زیباشناختی کنایات موجود در رباعیات این عارف شاعر، به‌ویژه کاربردهای کمی و کیفی آن همراه با شیوه‌ی آماری و آوردن جدول بسامدی می‌پردازیم. گفتنی است که توجه پژوهشگران اغلب بر تصاویر دیوان عطار در حوزه‌های غزلیات، ترجیعات و ترکیبات، معطوف بوده و رباعیات او کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه «تیمور مال‌میر» مقاله‌ای با عنوان «صورخیال در دیوان عطار نیشابوری» دارد که در آن تصاویر شعری عطار را به تکراری و غیرتکراری دسته‌بندی کرده و نویسنده صرفاً به تشبیه و استعاره پرداخته و در آن هیچ اشاره‌ای به کنایه نشده است. همچنین پایان‌نامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «تحلیل زیباشناسانه‌ی غزلیات عطار نیشابوری» از «مرتضی بوالحسنی» به راهنمایی «احمد خیالی خطیبی» به انجام رسیده که در آن به شکلی موجز به کنایه در غزلیات عطار پرداخته شده است. «محمدرضا شفیع‌ی کدکنی» نیز در توضیحات و تعلیقات «مختارنامه» تنها به توضیح برخی از کنایات دشوار موجود در رباعیات عطار پرداخته است؛ بنابراین به نظر می‌رسد تا کنون هیچ پژوهش مستقلاً در مورد کنایه در رباعیات عطار انجام نشده است.

(۲) کنایه و ارزش هنری و ادبی آن در رباعیات عطار

علمای بلاغت، تعاریف مختلفی از کنایه ارائه داده‌اند که گاه تفاوت‌هایی بایکدیگر دارند. قدیم‌ترین تعریف فارسی کنایه از «محمد بن عمر رادویانی» در کتاب «ترجمان البلاغه» آمده است که بدون هیچ شرح و توضیحی می‌گوید: «و یکی از بلاغت‌ها کنایت گفتن است و آن چنان بود کی [که] شاعر بیتی گوید به کنایت؛ چنان‌که عنصری گوید: چو دیده باز گشاید قرار یابد مرغ چو لب به خنده گشاید پیرد...»

(رادویانی، ۱۳۸۰: ۹۹)

شمس العلماء گرگانی نیز کنایه را این گونه تعریف می‌کند: «تدبیح آن است که متکلم دو یا زیاده، در کلام بیاورد؛ خواه مقصود معانی اصلیه باشد خواه کنایه و استعاره باشد. این صنعت از جهتی داخل مطابقه است؛ زیرا هر لونی ضدّ سایر الوان است و از جهتی داخل تناسب است؛ زیرا که دو نوع شریک‌اند.» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۱۳)

بلاغیون معاصر نیز همین مفهوم را با زبانی ساده‌تر و بیانی روشن‌تر در تعریف کنایه ذکر کرده‌اند؛ «علاّمه‌ی همایی» در تعریف کنایه می‌نویسد: «در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند؛ پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برَد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد.» (همایی، ۱۳۸۳: ۲۵۵) همچنین دیگر معاصران، تعریف کنایه را با اختلافی جزئی نسبت به تعریف علاّمه‌ی همایی آورده‌اند. (ر.ک: تجلیل، ۱۳۹۰: ۸۰؛ تقوی، ۱۳۶۳: ۱۹۹؛ شمیسا، ب، ۱۳۷۱: ۲۳۵) چنان‌که از مفاهیم ذکر شده بر می‌آید، در کنایه می‌توان معنای ظاهری را نیز در نظر آورد؛ زیرا قرینه‌ای که ما را از معنای واقعی دور کند، وجود ندارد؛ بنابراین به‌طور کلی می‌توان گفت: «تفاوت کنایه با مجاز و استعاره در این است که در کنایه اراده‌ی معنی اصلی امکان دارد اما در مجاز و استعاره، اراده‌ی معنی اصلی ممکن نیست.» (احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۶۵) با توجّه به تعاریف مختلف متقدّمان و معاصران می‌توان در یک تعریف ساده، کنایه را دوری از تصریح و پوشیده سخن گفتن دانست. این نوع بیان هنری به شاعر یا نویسنده در انتقال معنا و مقصود به شیوه‌ی غیر مستقیم و مؤثر، همراه با ابهام هنری، یاری قابل توجّهی می‌رساند. «مالارمه» ادیب فرانسوی، عقیده دارد که «اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی نام اصلی خودش بنامیم، سه چهارم لذّت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم؛ زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند معانی و ارتباط اجزای سازنده‌ی خیال دارد، بدین گونه از میان می‌رود.» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۳۹)

اصولاً آنچه باعث لذّت خواننده از یک اثر ادبی، به ویژه شعر می‌شود، تلاش ذهنی اوست برای دریافت مقصود گوینده. اگر سراینده‌ی یک شعر، سخن خود را واضح و روشن و به دور از هرگونه بیان هنری عرضه کند، گاهی ممکن است سخن او از شعر به نظم تنزّل یابد؛ زیرا ابهام معنایی، یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی

شناخته شده است. شاعر باید برای تأثیر بیش‌تر سخن خود و نهادینه کردن مفاهیم آن در ذهن مخاطب، اجازهی کشف روابط پنهان میان واژه‌ها و لذت بردن از این کشف را به او بدهد. کنایه هر چند به زبان ادبی اختصاص ندارد و در زبان کاربردی و معمول گفتار کارکردی گسترده دارد اما در زبان ادبی با بهره‌گیری از جنبه‌های بلاغی در جهت ایجاد ابهام و در نهایت زیباسازی کلام و ارتقای زبان از جنبه‌های زیباشناختی بسیار موثر است. می‌توان ارزش ادبی یک کنایه را در استفاده‌ی به‌جا و شایسته‌ی شاعر از آن، متناسب با موضوع شعری و مخاطبان‌ش ارزیابی کرد؛ به عبارت دیگر، آنچه کنایه را بیش از پیش جنبه‌ی هنری می‌بخشد، توجه به جنبه‌های بلاغی آن است. ارزش زیباشناسی کنایه و ساختار هنری آن، تنها در زنجیره‌ای پیوسته و منطقی است که دو معنای کنایه را به یکدیگر پیوند می‌دهد و خواننده با درنگ و تلاشی ذهنی به معنای پوشیده و نهفته در کنایه پی می‌برد و رمز و راز آن را می‌گشاید و در نتیجه در آفرینش هنری شریک و از لذت ادبی بهره‌مند می‌شود. شاید همین دلیل است که «بسیاری، کنایه را ابلغ از تصریح می‌دانند.» (سنجولی، ۱۳۹۱: ۱۱۹)

بلبل به سحر نعره‌زنان می‌آشفست وز غنچه‌ی سر تیز حدیثی می‌گفت
چون غنچه درون پوست زر داشت نهفت در پوست نگنجید و ز شادی بشکفت
(عطارد، ۱۳۸۶: ۳۰۶)

«در پوست نگنجیدن» کنایه از خوشحالی بسیار و همچنین معنی دور آن «شکفته شدن گل» است.

کنایه در حقیقت، فشرده‌سازی معنایی و غیرمستقیم‌گویی است: «اگر بخواهیم بسیاری از معانی را با منطق ادبی گفتار ادا کنیم، لذت‌بخش نیست ولی از رهگذر کنایه می‌توانیم آن‌ها را به صورتی ادا کنیم که زیبا و دلکش باشد.» (همان: ۱۴۱) «زرین‌کوب» نیز ارزش هنری و ظرافت کنایه را این‌گونه بیان می‌کند: «استعمال کنایه از باب ظرافت است در فکر یا بیان و گویی به کلام عادی، رنگی از شعر می‌دهد و تیزهوشی و ظرافت را به چالش می‌خواند. باری کنایه در غزل، تقاضا، انتقاد و در هجو خدمت بسیار به شاعران می‌کند.» (زرین‌کوب، ش، ۱۳۵۶: ۷۶) عطارد در تقاضای بوسه‌ای از لب یار و بدعهدی‌اش از دو کنایه بهره می‌جوید:

زهرم آید شکرستان بی لبِ تو بگرفت مراد دل از جهان بی لبِ تو
گفتی که تو زود از لب من سیر شوی بس سیر شدم بُتا زجان بی لبِ تو
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۷۲)

«سیر شدن» کنایه از «دل زده شدن، به ستوه آمدن» (انوری، ۱۳۸۳: ۹۸۰)؛ «دل گرفتن : غمگین، افسرده یا بی حوصله شدن.» (همان: ۶۷۶)

علمای بلاغت کنایه را از دیدگاه‌های مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند؛ در این جا برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، صرفاً به انواع این تقسیم‌بندی اشاره و از بیان تعاریف صرف نظر می‌شود. کنایه از لحاظ معنای کنایی، یعنی دلالت «مکنی‌به» به «مکنی‌عنه» به سه دسته تقسیم می‌شود؛ هرگاه مکنی‌عنه، صفت باشد کنایه از «صفت»، هرگاه مکنی‌عنه، اسم باشد کنایه از «موصوف» و هرگاه مکنی‌عنه، عبارتی فعلی یا جمله باشد کنایه از «فعل» است. در این نوع تقسیم‌بندی، کاربرد کنایه از فعل در ادب فارسی بیش تر و رایج تر است.

کنایه دارای تقسیم بندی دیگری نیز هست؛ گاه کنایه را از نظر انتقال معنی به دو نوع «قریب» و «بعید» تقسیم می‌کنند. شاید مرز کاملاً مشخص و دقیقی برای تشخیص کنایات قریب و بعید وجود نداشته باشد؛ زیرا ممکن است کنایه‌ای برای اهل ادب قریب باشد ولی همان کنایه برای فرد دیگری بعید محسوب شود؛ بنابراین تفکیک کنایات قریب و بعید تا حد زیادی امری قراردادی و نسبی است. از سوی دیگر، ممکن است یک کنایه در عصر شاعر، قریب محسوب گردد ولی امروزه به دلیل از بین رفتن زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی آن، کنایه بعید به‌شمار آید؛ برای نمونه «آستین افشاندن» که به معنی بخشنده بودن و گاهی به تبع آن در معنای «ترک دنیا کردن» به کار می‌رود، کنایه‌ای بعید است؛ بنابراین یافتن مرز دقیقی بین کنایات بعید و قریب دشوار می‌نماید. در رباعیات عطار تعداد بسیاری از کنایات، قریب و زودیاب‌اند؛ زیرا عطار در پی استفاده‌ی بی‌تکلف از زبان برای بیان مقاصد عرفانی خویش است. تکیه‌ی نگارندگان در این پژوهش بر تقسیم‌بندی نوع اول کنایه، یعنی دلالت «مکنی‌به» به «مکنی‌عنه» است که به سه دسته‌ی کنایه در ساختار جمله (فعل)، صفت و موصوف تقسیم‌بندی می‌شود.

۳) کمیت کنایه در رباعیات عطار

عطار نیشابوری، همانند بسیاری از سخنوران نامی با هدف غنی‌تر و خیال‌انگیزتر کردن سخنش از انواع صورخیال بهره می‌جوید. پژوهش حاضر با بررسی تمام رباعیات عطار، آشکار می‌سازد که وی در این قالب شعری با بسامد بالایی از کنایه و انواع آن استفاده و بسیاری از مفاهیم عرفانی را از رهگذر این ظرفیت تصویری به مخاطب، منتقل می‌کند: «این شیوه‌ی بیانی، هم با روح عرفان و رازآلودگی این مکتب، سازگاری دارد و هم می‌توان مفاهیم سخت و پیچیده‌ی عرفانی را در قالب کنایه‌های ساده و قابل فهم بیان کرد.» (زکی‌نژادیان، ۱۳۹۳: ۵۹) به جرأت می‌توان گفت اولین و پرکاربردترین جنبه‌های هنری، زبانی و تصویری در رباعیات عطار، کنایه است؛ چنان‌که از مجموعه‌ی تعداد ۲۰۸۸ رباعی ۱۰۷۳ کنایه در انواع گوناگون آن در ساختارهای مختلف به کار رفته که در جدول صفحه‌ی ۲۸ به تفکیک، بسامد انواع کنایه ذکر شده است. به طور کلی باید گفت که این ظرفیت بیانی در رباعیات عطار نسبت به تصاویر دیگر چون تشبیه، استعاره، مجاز و نماد در مرتبه‌ی اول قرار می‌گیرد؛ به گونه‌ای که در شعر او گاهی در قالب کوتاه یک رباعی، سه کنایه وجود دارد؛ برای نمونه:

چون من بگذشته‌ام به جان زین دو سرا تاکی ز گرانجانی تن بهر خدا
از پای فُتاده‌ام به روزی صد جا خود را به دروغ چند دارم برپا
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

به ترتیب «دو سرا» کنایه از «دنیا و آخرت» است که کنایه در ساختار موصوف است. «از پای فُتادن» نیز به معنی «ضعیف و ناتوان شدن» (ثروت، ۱۳۷۴: ۲۷) و «خود را به دروغ برپای داشتن» کنایه از «به زور ایستادن و تحمل نمودن در امری یا کاری» معادل «با سیلی صورت خود را سرخ کردن» در کنایات امروزی است. وی در برخی از رباعیات خویش مفهوم اصلی رباعی را در قالب کنایه بیان می‌کند و از هیچ ابزار بیانی دیگری بهره نمی‌جوید؛ در واقع می‌توان گفت تمام رباعی از چهار کنایه تشکیل شده است:

نردِ هوسِ خیال می‌باید باخت اسبِ طمعِ محال می‌باید تاخت
یک لحظه سپر همی‌نباید انداخت می‌باید سوخت و کار می‌باید ساخت
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۸)

«نرد هوس باختن»، «اسب طمع تاختن»، «سپرانداختن» و «سوختن و ساختن» چهار کنایه‌ای است که این رباعی را تشکیل داده است؛ به ترتیب به معنای نرد چیزی (کاری) باختن: «به آن پرداختن، به آن مشغول شدن» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۵۹۲)، «سپرانداختن»: «عاجز شدن» (همان: ۸۸۸) و «باید سوختن: تحمل کردن مشکلات و ناراحتی‌ها» (همان: ۹۶۶)

به نظر می‌رسد که بتوان علت بسامد بالای کنایه در رباعیات عطار را در دو نکته‌ی زیر جست‌وجو کرد: نخست این‌که قالب رباعی نسبت به سایر قالب‌های شعری قالبی مردمی‌تر است. «شمس قیس رازی» در کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» برای باور است: «وزن رباعی را ادیبان زمانه از کلام مردم کوچه و بازار استخراج کرده‌اند و با قوانین عروض مطابقت داده‌اند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۱۱۲) «میرافضلی» نیز در تأیید مردمی بودن قالب رباعی چنین می‌نویسد: «گوینده‌ی اصلی این نوع شعر مردم بوده‌اند که در نقاط مختلف این سرزمین، هر کدام به گویش خویش بدان درد دلی می‌کرده‌اند و حسب حالی می‌گفته‌اند.» (میرافضلی، ۱۳۷۵: ۹) از سوی دیگر، این ظرفیت بیانی نیز به دلیل ایجاز و کارکردهای گوناگونش مردمی‌ترین تصویر به‌شمار می‌آید: «بیشینه کنایه‌هایی که در ادب به‌کاربرده می‌شود از زبان مردم ستانده شده است و پدیدآورندگان این کنایات، مردم بوده‌اند نه سخنوران... کنایه‌هایی که هنجارهای زیستی، باورها، رسم و راه‌ها و ویژگی‌های مردمی دیگر را بازمی‌تابند.» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۷۲) گاه مردم از انواع کنایه در مکالمات روزمره به صورت طبیعی بهره می‌جویند. ظاهراً این شیوه‌ی بیان هنری با زبان مردم و قالب رباعی که خاستگاه مردمی دارد، باعث بسامد بالای کنایه در رباعیات عطار گردیده است.

علاوه بر دو عامل ذکر شده در بهره‌گیری گسترده‌ی عطار از کنایه در رباعیاتش، شاید بتوان دوری این شاعر را از تکلف و تصنع در بیان هنری خود، در این زمینه بی‌تأثیر ندانست؛ به‌ویژه که غالب کنایات عطار از نوع قریب و آشنا هستند. در زیر نمونه‌های دیگری از بسامد بالای کنایه را در رباعیات عطار ملاحظه می‌کنیم:

دل، بسته‌ی روی چون نگار او کن جان بر کف دست نه، نثار او کن
بنگر سرِ کار و زود کار از سر گیر پس کار و سر اندر سرِ کار او کن

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۹)

«دل بسته‌ی روی نگار کردن» کنایه از «عاشق و شیفته‌ی روی یار شدن»، «جان بر کف دست نهادن» کنایه از «ویژگی آن‌که در راه آرمان یا رسیدن به هدفی، از سختی نمی‌ترسد و از جان می‌گذرد.» (انوری، ۱۳۸۳: ۳۴۵) «کار از سر گرفتن» کنایه از «دوباره شروع کردن»، «سر اندر سر کار کسی کردن» «تباه و نابود شدن و از میان رفتن به خاطر او (آن).» (همان: ۹۱۸)

چون کار ز دست رفت گفتار چه سود چون دیده سفید گشت دیدار چه سود
هر چند که جوش می‌زند جان و دلم لیکن چو زبان می‌نکند کار چه سود
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۴۲)

«کار از دست رفتن» کنایه از «اختیار امور را از دست دادن؛ زیان و خسران پیش آمدن» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲۰۸)، «دیده سپید گشتن» کنایه از «نابینا شدن چشم» (همان: ۷۶۲)، «دل و جان جوش زدن: تلاش و تقلا کردن» (همان: ۳۷۳)، «کار نکردن زبان: عدم توانایی در سخن گفتن» کنایاتی است که عطار در رباعی بالا به دور از تکلف و بسیار ساده و طبیعی به کار گرفته است تا معانی به آسانی به مخاطب منتقل گردد.

۴) کیفیت و بلاغت کنایه در رباعیات عطار

فراوانی عنصر کنایه در رباعیات عطار از بلاغت سخنوری وی نکاسته بلکه سخنش با وجود بسامد بالای کنایه، هم‌چنان بلیغ است؛ به بیانی دیگر، عطار کنایه را به شکلی طبیعی، ساده، به دور از تعقید و تکلف در شعرش به خدمت می‌گیرد. زرین کوب در مورد شعر عطار چنین می‌نویسد: «طرفه آن است، بی آن‌که پای‌بند صنعتگری شاعرانه باشد، صنعت‌ها غالباً به طور طبیعی و ناخواسته بارها در کلام او جلوه می‌کند.» (زرین کوب، ص ۱۳۸۳: ۱۱۹) اگر سخنور کلامش همراه با تعقید باشد، چه بسا مخاطب مفهوم پیام وی را در نیابد و در القای اندیشه‌ی خویش ناتوان باشد. «عبدالقاهر جرجانی» در کتاب «اسرار البلاغه» می‌نویسد: «تعقید در شعر از این رو ناپسند نیست که دریافت آن محتاج تفکر است بلکه از این لحاظ ناپسند است که گوینده، تو را در قلمرو اندیشه‌ی خود به لغزش انداخته و راه رسیدن به معنی را ناهموار ساخته است.» (جرجانی، ۱۳۶۱: ۸۶) عطار

برای بیان کردن مفهوم احوال خویش در راه رسیدن به حق در رباعی زیر با هنرمندی تمام در یک بیت به دور از هرگونه تعقید و تکلف از سه کنایه بهره می‌جوید:

بستیم میان و خون دل بگشادیم پندار وجود خود ز سر بنهادیم
 مارا چه کنی ملامت، ای دوست که ما در وادی بی‌نهایتی افتادیم
 (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۵)

در رباعی بالا «میان بستن»، «خون دل گشادن» و «پندار وجود ز سر نهادن» سه کنایه‌ای است که عطار با بهره‌گیری از آن‌ها به بلاغت سخن خود افزوده و همچنین هنرمندانه مقصود خویش را بیان کرده است.

کنایه دارای ویژگی‌هایی است که به زیبا و هنری کردن شعر و داستان رونق می‌بخشد. «وحیدیان کامیار» از جمله ویژگی‌های هنری و بلاغی کنایه را «دو بُعدی بودن، نقاشی زبان، عینیت بخشیدن به ذهنیت، ابهام، آوردن جزء و اراده‌ی کل، ایجاز، مبالغه، غرابت و آشنایی‌زدایی و استدلال نام می‌داند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۴۲) هر سخنور با توجه به مقتضای حال و رعایت حال مخاطب با یکی از اهداف فوق از کنایه بهره می‌گیرد. در ادامه نمونه‌هایی از این ویژگی‌ها و کارکردهای خاص کنایه در رباعیات عطار را ذکر می‌کنیم. برای نمونه در مثال زیر عطار با هدف «اغراق» از کنایه استفاده می‌کند:

ای کرده شب بازپسین ماتم خویش گل کرده زمین ز دیده‌ی پر نَم خویش
 در راحت و رنج غمگسارم تو بُدی چون تو بشدی با که بگویم غم خویش
 (عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۰)

«گل کردن زمین از دیده‌ی پر نَم خویش» کنایه از بسیار گریستن است که همراه با آرایه‌ی اغراق آمده است. یکی دیگر از انگیزه‌های استفاده از کنایه «ایجاز» است و گاه می‌توان بیان حالات و جملات بسیاری را با یک عبارت کنایی به ایجاز تمام ذکر کرد: «یکی از دلایل مهم کاربرد کنایه در هر زبان، به ویژه در زبان فارسی، گویایی و رسایی آن است. این ویژگی، زیبایی دیگری را با خود به همراه دارد و آن ایجاز است؛ زیرا رسایی، گوینده را از شرح و توضیح باز می‌دارد.» (آقا حسینی، ۱۳۸۴: ۲۶۱) عطار در رباعی زیر با بهره‌گیری

از کنایه، مفهوم سخن خود را با ایجاز هرچه تمام‌تر بیان کرده است:
 ای ماه زمین به برج افلاک شدی یارب که چه پاک آمدی و پاک شدی
 ناخورده در آتش جوانی آبی چون باد در آمدی و در خاک شدی
 (عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۹)

«ناخورده آبی» کنایه از بهره نبردن و محروم ماندن و «در خاک شدن» کنایه از مردن می‌باشد.

ای رحمت عالمین، رحمت از توست عصیان از ما، چنانکه عصمت از توست
 لطفی بکن و روی مگردان از ما چون پستی عاصیان امت از توست
 (عطار، ۱۳۸۶: ۸۸)

کاربرد کنایه در رباعی بالا با هدف بیان «بزرگی و عظمت» است و صفت «رحمت عالمین» کنایه از پیامبر اکرم (ص) است که در آیه ۱۰۷ سوره‌ی انبیا به آن اشارت رفته است: «و ما أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ»؛ ترجمه: و ای رسول ما تو را نفرستادیم مگر آن‌که رحمت برای عالم باشی. همان‌گونه که ذکر شد، عطار به شکلی بلیغ و هنری از انواع کنایه با اهداف گوناگون در جای‌جای رباعیات استفاده کرده است. برای پرهیز از اطاله‌ی کلام به ذکر همین موارد بسنده می‌کنیم.

۴-۱) کنایه در جایگاه قافیه و ردیف در رباعیات عطار

قافیه و ردیف در شعر، کارکردهای متنوعی دارند که نقش موسیقایی، یکی از مهم‌ترین آن‌هاست. ردیف نیز پیوندی عمیق با شعر فارسی دارد: «ردیف ویژگی شعر ایرانی است و با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد.» (شفیعی کدکنی، م، ۱۳۸۹: ۱۳۲) همچنین: «برترین نقش ردیف، غنابخشیدن به موسیقی قافیه است.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳) اهمیت و تأثیر قافیه و ردیف در قالب‌های گوناگون متفاوت است؛ در قالب مورد بحث ما یعنی رباعی باید گفت: «رباعی از همان آغاز مردف بود و کم‌تر رباعی بی‌ردیفی خوب و موفق در زبان فارسی می‌توان یافت. رباعی‌های خوب و موفق تقریباً همه دارای ردیف هستند.» (شفیعی کدکنی، م، ۱۳۸۹: ۱۵۸) از طرفی گفته شده: «اهمیت ردیف در رباعی

به گونه‌ای است که جامی رباعی‌ای دارد که تقریباً تمام کلمات آن ردیف‌اند:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشکِ حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش»
(شفیعی کدکنی، م، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

در برخی از رباعیات عطار که بسامد کنایه در آن‌ها بالاست، کنایات موجود در رباعی - به علت قالب کوتاه و فشرده‌ی آن - در جایگاه قافیه و ردیف می‌نشینند و این نکته، استفاده از کنایات را برای شاعر محدود می‌کند؛ در واقع شاعر مجبور است، از کنایاتی بهره بگیرد که یک واژه‌ی مشترک (در اکثر موارد، فعل) داشته باشند تا در جایگاه ردیف قرار بگیرند؛ مثل «نشستن» در رباعی زیر و نیز واژه‌های «رهنمون»، «خون»، «چون» که در جایگاه قافیه هستند. با وجود این تنگناها، عطار با هنرمندی توانسته است به صورت طبیعی و به دور از تکلف، کنایات مختلفی را در جایگاه ردیف و قافیه به کار گیرد:

گر دل بر امید رهنمون بنشیند
ور در غم خود میان خون بنشیند
در ششدره‌ی خوف و رجا مانده است
تا آخر کار مهره چون بنشیند
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۸۸)

رباعی بالا دارای چهار کنایه است: «دل بر امید رهنمون نشستن: امیدوار بودن»، «میان خون نشستن: غم‌زده بودن» (انوری، ۱۳۸۳: ۵۳۸) «چگونه نشستن مهره: چه اتفاقی رقم بخورد» و «ششدره‌ی خوف و رجا: گرفتار شدن» (همان، ۱۰۰۵) در زیر به نمونه‌های دیگر کنایه در جایگاه ردیف و قافیه اشاره می‌کنیم:

تا خرقه‌ی سروری ز سر بفکنیم
خود را ز نظر چو خاک در بفکنیم
هر چند ز لاف، تیغ بر میغ زنیم
امروز زعجز خود سپر بفکنیم
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۹)

در رباعی بالا علاوه بر کنایات در جایگاه قافیه و ردیف، یعنی کنایات: «خرقه‌ی سروری ز سر افکندن: ترک سروری کردن»، «از نظر در افکندن: چیز بی‌ارزشی که بدان توجه نکنند» و «سپر افکندن: عاجز شدن» (انوری، ۱۳۸۳: ۸۸۸) که «افکندن» در آن‌ها ردیف و واژه‌های «سر»، «در»، «سپر» قافیه‌اند. کنایه مصرع سوم نیز قابل توجه است «تیغ بر میغ

زدن» که کنایه از «افتخار و مباهات کردن» است. اغلب در رباعی فقط مصرع‌های اول، دوم و چهارم هستند که هم قافیه‌اند ولی عطار در مصرع سوم نیز کنایه‌ای با ساختی جداگانه ذکر کرده است که به این نحو در چهار مصرع کنایه را گنجانده است. عطار گاه، یک کنایه‌ی واحد را در سه مصرع اصلی رباعی به عنوان ردیف تکرار می‌کند. در واقع «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند.» (شفیعی کدکنی، م، ۱۳۸۹: ۹۹):

او را خواهی، از زن و فرزند بُیر مردانه همی ز خویش و پیوند بُیر
چون هر چه که هست، بند راه است تو را با بند چگونه می‌روی، بند بُیر
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۲)

«بریدن از کسی (چیزی)» کنایه از «قطع ارتباط و پیوند با او (آن)» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲۸) است. در این جا عطار با آرایه‌ی تکرار از عبارت کنایه‌ی «بریدن» در جایگاه ردیف برای بیان مفهوم عرفانی رهایی از تعلقات و مسائلی که انسان را از سیر و سلوک عارفانه باز می‌دارد، بهره جسته، نشان می‌دهد طی مسیر سلوک در رهایی از ماسوی الله است.

گل گفت: اگر چه ابر، صد گاهم سُست آن دست همی ز عمر کوتاهم سُست
بلبل بر گل از این سخن، زار گریست یعنی همه روز خون به خون خواهم سُست
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۲)

در رباعی بالا فعل «شستن» عنصر مشترک سه کنایه است. در مصرع اول «شستن» به تنهایی کنایه است در مصرع دوم «دست شستن: کنار گذاشتن، ترک کردن» (انوری، ۱۳۸۳: ۶۱۰) و در مصرع چهارم «خون به خون شستن» که کنایه از «جزای عمل زشتی را به زشتی دادن» (عطار، ۱۳۸۶: ۴۱۵) کنایه می‌باشد.

۴-۲) زمینه‌های مضمونی برخی از کنایات در رباعیات عطار

اگر به بررسی و ریشه‌یابی کنایات پردازیم، در دل آن‌ها بسیاری از وقایع تاریخی، فرهنگی و مذهبی نهفته شده است که برخی از این زمینه‌های فرهنگی برای ما امروزه روشن است؛ برای نمونه: «نعل باژگونه» که در قدیم برای فریب دشمن، نعل اسب‌ها را

برعکس می‌زدند تا دشمنی که در تعقیب آنان است، مسیر را گم کند. برخی از کنایات در گذر زمان به دست فراموشی سپرده شده است؛ مانند «آب‌دندان» که کنایه از احمق و نادان است. «بسیاری از کنایه‌های فارسی، ژرفایی دارند که به گذشته برمی‌گردند و کنکاش در آن‌ها خالی از لطف نیست؛ همچنان‌که بیش‌تر ضرب‌المثل‌ها برگرفته از حکایت‌هایی است که کم و بیش به آن‌ها اشارت رفته است. وقتی به اصل کنایه‌ها دقت می‌کنیم و به ریشه‌یابی آن‌ها می‌پردازیم، می‌بینیم که سررشته‌ی بیش‌تر آن‌ها در آیات قرآنی، اعتقادات پیشینیان، آداب و رسوم اجتماعی، باورهای اساطیری، بینش‌های مذهبی و غیره یافت می‌شود.» (میرزانی، ۱۳۷۳: ۵۴) در بررسی کنایات رباعیات عطار نیز این ارتباط فرهنگی، مذهبی و تاریخی آشکار است و اغلب کنایات او از آن‌هایی هستند که زمینه و پیشینه‌ی آن امروزه برای ما مشخص است. برای نمونه گاه ریشه‌ی کنایات در بازی‌هایی چون نرد نهفته است:

جانی اگر از حق خبری می‌داری جسم از زسر خود نظری می‌داری
هرچند که مهره می‌زنم لیک چه سود چون نقش ز مهره‌ی دگر [ی] می‌داری
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۸۲)

«مهره زدن» کنایه از «اختیار داشتن از اصطلاح نرد گرفته شده و مجازاً به معنی دارای اختیار و استقلال بودن در کار است.» (همان: ۴۳۹)

از هستی خود دمِ تولا چه زنیم وز نیستی آن دمِ تبرا چه زنیم
ای مردِ سلیم قلب! می‌پنداری کاین مهره به دست ماست تا ما چه زنیم؟
(همان: ۱۸۲)

در این جا برای پرهیز از اطاله‌ی کلام فقط کنایاتی که ریشه در قرآن یا حدیث دارند، ذکر می‌شوند و پیشینه‌ی سایر کنایات در ضمن شاهد مثال‌های بخش‌های بعد بررسی می‌گردد.

۴-۲-۱) کنایات با زمینه‌های قرآنی در رباعیات عطار

در بررسی کنایات رباعیات عطار، برخی از کنایات ریشه در آیات و احادیث قرآنی دارند که در زیر به چند نمونه اشاره می‌کنیم: «موی‌کشان‌بردن» که کنایه از «با ذلت،

تندی و خواری بردن» است و ریشه در آیه‌ی ۴۱ سوره‌ی الرحمن دارد: «يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيْمَاهُمْ فَيُوْخَذُ بِالْأَوْصِي وَالْأَقْدَامِ»؛ ترجمه: (آن روز) بدکاران به سیمایشان شناخته شوند (که سیه‌روی و ازرق چشمند) پس موی پیشانی آن‌ها را با پاهایشان بگیرند و در آتش دوزخ افکنند. کنایه‌ی «جاروب در تو از محاسن کردم» که کنایه از «نهایت تواضع و خاکساری» در برابر معشوق آسمانی است، گویا همان بافت عارفانه‌ی کنایه‌ی «خاک در میخانه (معشوق) را به مژگان رُفتن» است در مورد معشوق زمینی و در بافت عاشقانه که عطار به زیبایی و هنرمندی تمام این کنایه را در بافت عرفانی به کار گرفته است.

کارم ز دل گرم و دم سرد گذشت هر خشک و ترم که بود در درد گذشت
 عمری که ز جان عزیزتر بود بسی چون باد به من رسید و چون گرد گذشت
 (عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۳)

عبارت کنایه‌ی «خشک و تر» نیز که به معنی «خوب و زشت، نیک و بد» (ثروت، ۱۳۷۴: ۱۸۱) است، در قرآن کریم، آیه‌ی ۵۹ سوره‌ی الانعام نیز آمده است: «وَلَا رَطْبٌ وَلَا يَابِسٌ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ»؛ ترجمه: و هیچ تر و خشکی در جهان نیست مگر این که در کتاب مبین، مسطور است. در رباعیات عطار، کنایات متعددی با زمینه‌ی قرآنی وجود دارد که در این جا برای پرهیز از اطاله‌ی کلام از ذکر آن‌ها خودداری می‌کنیم.

۴-۲-۲) کنایات مبهم و ناآشنا در رباعیات عطار

کنایاتی در مختارنامه نیز وجود دارد که امروزه جزو کنایات دیربایی هستند که مفهوم آن‌ها برای ما روشن نیست: «زیرا ممکن است اوضاع اجتماعی و زمینه‌های فرهنگی به وجود آورنده‌ی آن کنایه اکنون از میان رفته باشد و یا آن کنایه از دایره‌ی واژگان زبان به کنار رفته باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۸۵) در رباعیات عطار با وجود آن که این قبیل کنایات دارای بسامد کمی هستند، به چند نمونه بر می‌خوریم:

گل گفت: نقاب برگشادیم و شدیم از دست به دسته افتادیم و شدیم
 چون عمر وفا نکرد هم بر سر پای ما دسته‌ی خویش باز دادیم و شدیم
 (عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۳)

عبارت کنایه «از دست به دسته افتادن» از کنایاتی است که معنای آن به درستی مشخص نیست. شفیع کدکنی در توضیحات رباعیات عطار می‌نویسد: «معنای دقیق این کنایه بر من روشن نشد؛ شبیه "از تخت به تخته گردیدن" که نفرینی بود در داستان‌های قدیم برای سلاطین ظالم می‌گفتند: الاهی از تخت به تخته برگردی که منظور تخته‌ی تابوت بود.» (عطار، ۱۳۸۶: ۴۱۸)

جانا! غم تو با تن چون مویم داشت وز بس خواری چو خاک در کویم داشت
من نیز به چشم بر نیایم هرگز چشمم ز سرشک دست بر رویم داشت
(همان: ۲۰۶)

«دست بر روی کسی گذاشتن، ظاهراً معنای کنایه خاصی داشته که امروز از یاد رفته است و گویا به معنی احساس شرم است.» (همان: ۴۱۷)

برخاست دلم، چو باد در خم بنشست وز طلعت گل هزارستان شد مست
دستی بزیم با تو امروز به نقد زان پیش که از کار فروماند دست
(همان: ۲۹۶)

شفیع کدکنی: «با این که حدود مفهومی این کنایه روشن است، در باب معنی دقیق آن نتوانستم تصمیمی بگیرم.» (همان: ۴۱۸)

تعدادی از کنایات نیز در رباعیات عطار وجود دارد که امروزه مقداری یا به کلی تغییر یافته و با ساختاری متفاوت به همان معنای قدیم استفاده می‌شود:

از تیرِ غمت بسی جگر دوخته‌ای بر مشک خطت بسی جگر سوخته‌ای
مگذار که خطّ تو ز دستم بشود چون دست مرا بدان خطّ آموخته‌ای
(همان: ۲۶۹)

«شبیه آنچه در فارسی معاصر می‌گویند: دستش را خوانده است.» (همان: ۴۱۷)

ای ماه به چهره یا گلی یا سمنی وز خوش‌بویی شکوفه یا یاسمنی
شیرین لب و پسته دهن و خوش‌سخنی المنه لله که به دندان منی!
(همان: ۲۷۱)

«به دندان کسی بودن، شبیه به آنچه در فارسی معاصر گویند: بابِ دندانِ فلان کس است؛ یعنی مناسب اوست.» (عطار، ۱۳۸۶: ۴۱۸)

چون من بگذشته‌ام به جان زین دو سرا تاکی ز گرانجانی تن بهر خدا
از پای فُتاده‌ام به روزی صد جا خود را به دروغ چند دارم برپا
(همان: ۱۹۰)

به نظر نگارندگان، کنایه‌ی «خود را به دروغ برپا داشتن» معادل مفهوم کنایی «صورت خود را با سیلی سرخ کردن» در فرهنگ و ادب امروز است.

۴-۳) پیوند کنایه و تضاد در رباعیات عطار

تضاد یکی از آرایه‌های شاخص بدیع معنوی است که در تعریف آن گفته‌اند: «بین دو یا چند لفظ، تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد؛ یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند.» (شمیسان، ۱۳۸۶: ۱۰۹) تضاد اغلب به تنهایی به عنوان یک آرایه و گاه در دل سایر صور خیال، جلوه می‌کند؛ برای نمونه، استعاره تهکمیّه: «در این استعاره ربط بین مستعارُله و مستعارُمنه، کمال تضاد است نه شباهت.» (همان، م، ۱۳۸۳: ۷۰) که در واقع همان مجاز به علاقه‌ی تضاد می‌باشد: «در کتب سنتی معمولاً این آیه از قرآن مجید را مثال زده‌اند: فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ: کافران را به عذاب سخت مژده ده!» (همان: ۷۰) تضاد در نظر عارفان اهمیّت خاصی دارد و آنان از آن در انتقال معانی و مفاهیم بهره جسته‌اند: «ممکن است از شنیدن چیزی، ضدّ آن به ذهن خطور کند و بدین سبب است که می‌گویند، اشیا به ضدّ خود شناخته می‌شوند و به همین جهت است که تضاد را از نوع تناسب و ملازمت در فلسفه، یکی از اسباب تداعی معانی و انتقال افکار شمرده‌اند.» (همایی، ۱۳۸۳: ۲۷۵) عطار نیز در رباعیاتش نظر ویژه‌ای به تضاد دارد و می‌توان پرکاربردترین آرایه‌ی بدیعی وی را تضاد شمرد؛ زیرا «با بهره‌جویی از تضاد می‌توان مفاهیم را برجسته‌تر نشان داد... و شاعران و ادیبان خلاق با ابداع تضادهای نو و غریب نه تنها کلام خود را گیرایی و جاذبه می‌بخشند بلکه با این شیوه به راحتی عواطف و نیات خود را نیز می‌توانند عینیت و تجسّم دهند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۷۳) همان‌گونه که اشاره شد، در رباعیات

عطار نیز گاه آرایه‌ی بدیعی تضاد به تنهایی و گاه در بطن سایر عناصر خیالی به‌ویژه در ساختار کنایه به‌کار گرفته می‌شود. در واقع عطار می‌خواهد از این رهگذر مفاهیم عرفانی و یا غیرعرفانی را بهتر به مخاطب بفهماند. باید توجه داشت که به‌کارگیری تضاد در شعر به‌خصوص رباعیات عطار صرفاً برای زینت بخشی به کلام به‌کار نمی‌رود بلکه همان‌گونه که ذکر شد، با توجه به اصل مفهوم «تُعرف الاشیاء باضدادها» در جهت روشن ساختن مفاهیم به‌کار می‌رود. تضادهای به‌کار گرفته شده در کنایات رباعیات عطار گاه فقط در سطح واژگان و گاه در سطح معنایی کنایه با هدف انتقال هرچه بهتر مفاهیم ظاهر می‌شوند. در زیر به نمونه‌هایی از هر دو شکل اشاره می‌شود:

ای صبح! اگر تو یاری‌ای خواهی کرد آن است که پرده‌داری‌ای خواهی کرد
من خود ز سیه‌گری شب می‌ترسم تو نیز سفیدکاری‌ای خواهی کرد
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۹)

«سفیدکاری» در رباعی بالا «کنایه از سیاهکاری و بی‌شرمی و از مقوله‌ی روسپید (روسپی) است.» (همان: ۴۲۵)

جانمی که به راه رهنمون دارد رای وز حسرت خود میان خون دارد جای
عقلی که شود به جرعه‌ای درد از دست در معرفت خدای چون دارد پای؟
(همان: ۲۱۲)

در بیت دوم رباعی بالا دو کنایه‌ی «از دست شدن» و «پای داشتن» به دو معنای متضاد «از اختیار، تصرف یا تملک خارج شدن» (انوری، ۱۳۸۳: ۶۲۳) و «پای‌داری و مقاومت کردن» (همان: ۱۷۵) هستند که عطار بسیار طبیعی و به دور از تکلف، این کنایات متضاد را برای بیان مقاصد خویش که همانا ناکارآمدی عقل در سفر به سوی حق تعالی است، به‌کار گرفته است. در زیر به چند نمونه‌ی دیگر اشاره می‌کنیم:

ز آن روز که در روی تو چشمم نگریست از گریه‌ی من مردم چشمم بنزیست
جان بر سر آتش است و دل بر سر آب از بس که دلم بسوخت و چشمم بگریست
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۶)

«بر سر آتش بودن» کنایه از «بی‌قرار شدن، در تب و تاب بودن» و «بر سر آب بودن» کنایه از «نیست و نابود شدن، هلاک شدن» در این دو کنایه مثل کنایات قبل، تضاد در مفهوم کنایات نیست بلکه هر دو کنایه به یک مفهوم هستند؛ با وجود این، باز در بافت واژگان «آتش» و «آب» تضاد وجود دارد. عطار حتی در به‌کاربردن کنایات مترادف و هم‌مفهوم بازهم از تضاد، در سطح واژگانی، استفاده می‌کند. عطار در برخی از موارد هر دو وجه مثبت و منفی یک کنایه را در رباعی خویش به‌کار برده است؛ برای مثال کنایه‌ی «سر نهادن» به معنی «مطیع بودن و پذیرفتن» در رباعی زیر:

با روی تو ماه را منور نهم با زلف تو مشک را معطر نهم
گر هر دو جهان زیر و زبر خواهد شد سر بنهم و سودای تو از سر نهم
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۲۴)

عطار گاه در بیان مفاهیم کنایی خود از تضاد فراتر رفته و از «متناقض‌نما» بهره می‌جوید. متناقض‌نما «عبارت است از بیانی به‌ظاهر متناقض یا مهمل اما حامل حقیقتی است که از راه تأویل می‌توان به آن دست یافت.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۷) متناقض‌نما یکی از پایه‌های زیباشناسی در شعر عرفانی است که برای بیان مفاهیمی که در عقل و منطق جهان مادی جایی ندارند، به‌کار گرفته می‌شود. همچنین اغلب دارای مفهومی غیرمنطقی و عقلانی است و تنها «با توجیحات عرفانی، مذهبی، ادبی قابل توجیه است.» (شمیسان، ۱۳۸۶: ۱۱) در تضاد، تقابل بین کلمات است ولی در متناقض‌نما، تقابل و تضاد در ترکیب کلام است و از این‌رو دارای ارزش زیبایی‌شناسی بیش‌تری است. در رباعی زیر عطار با استفاده از تصویر کنایی، یک عبارت متناقض‌نما خلق کرده است:

بهرتر زگشادگی، گرفتاری من برتر ز هزار عزت، این خواری من
گر دیده‌وری بین که برده‌است سبق از قدر همه جهان نگونسازی من
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۶)

«سبق‌بردن» که کنایه است از «پیشی گرفتن» و در مورد امور مثبت به‌کار گرفته می‌شود ولی در این‌جا عطار با تصویری متناقض‌نما معتقد است: «نگون‌سازی او از قدر جهان سبق برده» است.

چون نیست کسی در دوجهان دمسازت کس نتواند شناخت هرگز رازت
در حاضریت ز خویش غایب شده‌ام ای حاضرِ غایب! ز که جویم بازت
(عطار، ۱۳۸۶: ۸۱)

در بیت بالا عبارت متناقض‌نمای «حاضرِ غایب» نیز کنایه از «خداوند» است؛ منظور آن است که خداوند از فرط پیدایی، پنهان است.

۴-۴) کنایه در پیوند با دیگر گونه‌های صور خیال در رباعیات عطار

کنایه در اصل به علمی چون معناشناسی و زبان‌شناسی مربوط می‌گردد و کم‌تر در حوزه‌ی علم بیان قرار می‌گیرد اما چون برخی از کنایات، ساخت تشبیهی و استعاری دارند، آن را جزو مباحث «بیان» قرار داده‌اند. در رباعیات عطار نیز گاه کنایه‌ها علاوه بر نقش کنایه، در ساختارهای بیانی مذکور نقش ایفا می‌کنند؛ گاه کنایه در وجه شبه تشبیهی می‌آید:

چون قاعده‌ی وجود پنداشتن است و افزون‌طلبی ما کم انگاشتن است
تا چند چو کرم، پيله بر خویش تنیم چون هر چه تنیده، رسم بگذاشتن است
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۸۵)

«تیندن» که در تشبیه بالا در جایگاه وجه شبه قرار دارد؛ کنایه در «ساختار جمله» نیز هست و «کرم ابریشم» مشبّه‌به است و در معنای کنایه «دور و بر چیزی یا کسی گشتن، اظهار علاقه و توجه کردن به کسی یا چیزی» (انوری، ۱۳۸۳: ۳۰۶) به کار رفته است و در این بیت به معنای «خویشتن پرستی و به خود پرداختن» است.

خود را به محال خود دچار آیی تو چون خاک رهی چه بادپیمایی تو؟
کم کاستی تو باشد ای بی‌حاصل هرچیز که از خویش درافزایی تو
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۷)

در تشبیه فوق «مشبّه»، «تو» و «خاک ره»، «مشبّه‌به» است که در واقع کنایه از «چیز بی‌ارزش» است. این کنایه که از نوع کنایه در ساختار صفت است نیز در قالب وجه شبه تشبیهی به کار گرفته شده است. همچنین «باد پیمودن» در رباعی بالا کنایه از «کار بیهوده

انجام دادن» (انوری، ۱۳۸۶: ۸۶) است که تقابل «باد» و «خاک» همان‌گونه که بیان شد، به نوعی تضاد در سطح واژگان نه معنی، بین دو کنایه ایجاد کرده است.

تا کی باشم عاجز و مضطر مانده بادی در دست و خاک بر سر مانده
هر روزم اگر هزار در بگشایند من زان همه همچو حلقه بر در مانده
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۴)

در بیت بالا سه کنایه در ساختار صفت وجود دارد؛ به ترتیب «باد در دست» کنایه از «بی‌نصیب» (انوری، ۱۳۸۶: ۸۹)، «خاک بر سر» کنایه از «محتاج، آواره، آفت زده» (ثروت، ۱۳۷۴: ۱۶۹) و «حلقه بر در» که به معنای «محروم» است. «حلقه بر در مانده» مثل شاهد مثال قبل، کنایه‌ای در ساختار وجه شبه یک تشبیه است.

از گریه‌ی زار ابر، گل تازه و پاک خندان بدمید دامن خود زده چاک
زان می‌گیرم چو ابر بر خاک تو زار تابو که چو گل شکفته گردی از خاک
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۲)

«گل دامن خود را چاک زده» کنایه از «شکفته شدن» است؛ در واقع زیر ساخت آن، استعاره و معنی آن، کنایه از شکفته شدن گل است.

چون صبح دمید و دامن شب شد چاک برخیز و صبوح کن چرای غمناک
می نوش دمی که صبح بسیار دمد او روی به ما کرده و ما روی به خاک
(همان: ۲۹۸)

«چاک شدن دامن شب» کنایه از به «پایان رسیدن شب و طلوع صبح» است و مثل شاهد پیشین، استعاره‌ای است که حاصل معنی آن، کنایه می‌باشد.

۵) نوآوری در کنایات عطار

عارفان شاعری همانند عطار عمدتاً در پی تکیه بر زبان و خلق تصاویر نو و متکلف کردن شعر خود با آرایه‌های متنوع نیستند و در سخنوری بیش‌تر تکیه‌شان بر معناست تا لفظ؛ با وجود این در زمینه‌ی زبان و تصاویر شعری نیز نوآوری‌هایی دارند که می‌توان این نوآوری‌ها را بیش‌تر ناشی از دیدگاه عرفانی آنان دانست؛ برای نمونه عطار

در تشبیهی «گل» را به «طفلی که دهنی پر از آتش دارد» تشبیه کرده که تصویری بدیع و خلاقانه است:

گل قصه‌ی بی خویشتی خواهد گفت و افسانه‌ی شیرین سخنی خواهد گفت
 گل کیست به طفلی دهنی پُراتش موسی است مگر او «آرنی» خواهد گفت
 (عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۶)

گل در این بیت به طفلی با دهنی پر از آتش تشبیه شده است که به داستان حضرت موسی در دوران کودکی اشاره دارد: هنگامی که فرعون به هوش و ذکاوت موسی ظن برد، دو تشت، یکی پر از خوردنی و دیگری پر از ذغال گذاخته شده پیش وی نهاد و موسی به فرمان خدا ذغال گذاخته شده را در دهن نهاد تا ظن فرعون از او برخیزد. عطار در این تصویر بدیع، گل را به کودکی با دهانی پر آتش (حضرت موسی) به سبب سرخی تشبیه نموده است.

در زمینه‌ی نوآوری در کنایات رباعیات عطار نیز او را فردی خلاق می‌یابیم که نوآوری‌های جالبی در این زمینه داشته است: «نباید پنداشت که شاعران و نویسندگان همیشه کنایه را از زبان مردم اخذ می‌کنند بلکه شاعران و نویسندگان بزرگ در زمینه‌ی کنایه نیز مانند زمینه‌های دیگر نوآرند.» (شمسیا، ب، ۱۳۷۱: ۲۹۱)؛ برای نمونه در تشبیه بیت بررسی شده، «مشبه‌به» آن، یعنی «طفلی دهنی پُراتش» در واقع کنایه‌ای تازه در ساختار موصوف است که مراد از آن، کنایه از حضرت موسی (ع) می‌باشد. نمونه‌های دیگر:

چون بحر، ز شوق راز جان، می‌جو شم لیکن ز خود و ز دیگران می‌پوشم
 ای خواجه! برو، که دُرد صافی‌رویی من صافی دل اگر چه دردی نوشم
 (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۸)

در بیت بالا «دُرد صافی‌رو» کنایه از انسان «متظاهر و ریاکار» است، کنایه‌ای در «ساختار صفت» و نزدیک به معنای کنایی «جو فروش گندم نما». در بحث نوآوری در کنایات، باید بدین نکته اشاره کرد که اغلب نوآوری‌های شاعران در کنایات در قالب «موصوف» یا «صفت» جلوه می‌کند و کنایه در قالب جمله (فعل) معمولاً

مسبوق به سابقه و بیش‌تر معطوف به زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اساطیری است و به تعبیری باید توسط جامعه و با گذشت زمان ساخته شود و پس از آن در زبان مردم، شاعران و نویسندگان جریان یابد؛ برای مثال عبارت کنایی «نعل وارونه زدن» که به رسمی در قدیم اشاره دارد، از این قبیل کنایات است. عطار گویا در کنایاتی که در قالب «صفت» و «موصوف» هستند، بیش‌تر توانایی خود را نشان داده است؛ زیرا می‌تواند از رهگذر تشبیه و یا یافتن ویژگی‌های پنهان (چیزی یا کسی) که از نظر دیگران دور مانده، نگاهی متفاوت به اشیا، افراد و جهان داشته باشد. در بیت فوق عطار از طریق تشبیه، فرد ریاکار را که دارای ظاهری موجه اما باطنی خراب است، به شرابی تشبیه نموده که همه دُرد است و فقط قسمت فوقانی و سطح آن صافی است و در نهایت، کنایه‌ی «دُرد صافی‌رو» را که کنایه از فرد «ریاکار و متظاهر» می‌باشد، ساخته است. نمونه‌های دیگر از نوآوری عطار:

آن وقت که گفتمی که ناشاد منم چون دانستم که برچه بنیاد منم
در حلقه‌ی نیست‌هست چون زنجیری در هم افتاده و آنچه افتاد منم
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۱۲)

«حلقه‌ی نیست‌هست، کنایه از زنجیره‌ی وجود است» (همان: ۴۱۲) که با توجیهی «نیست» و با توجیهی «هست» می‌باشد.

بگذشت ز فرق دو جهان گوهر ما وز گوهر ماست این عظمت در سر ما
ما اعجمیانِ بارگاه عشقیم این سر تو ندانی به چه آیی بر ما؟
(همان: ۳۴۰)

«اعجمیانِ بارگاه عشق» کنایه در قالب موصوف از عارفان است.

بلبل به سحر نعره‌زنان می‌آشفت وز غنچه‌ی سرتیز حدیثی می‌گفت
چون غنچه درون پوست زر داشت نهفت در پوست نگنجید و ز شادی بشکفت
(همان: ۳۰۶)

«سرتیز» کنایه در قالب صفت است و به معنی «نشکفته» و در واقع صفتی است برای غنچه به دلیل شکل خاص آن.

۶) بررسی کنایات عطار به لحاظ ساختار زبانی

۶-۱) کنایه در ساختار جمله (فعل)

هرگاه مکنی به و مکنی عنه هر دو جمله، مصدر یا فعل و یا عبارت باشند، به آن کنایه‌ی فعل گفته می‌شود: «کنایه‌ای که چونان نسبت، به اثبات یا نفی برای کسی یا چیزی در سخن آورده می‌شود.» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶۴) به تعبیری دیگر: «فعلی یا مصدری یا جمله‌ای یا اصطلاحی (مکنی به) در معنای فعل یا مصدر یا جمله یا اصطلاح دیگر (مکنی عنه) به کار رفته باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۳۸) به تعبیری دیگر: «این گونه از کنایه، آمیغی (ترکیب) فعلی است که چونان گزاره، به نهاد جمله بازخوانده می‌شود یا در ساخت امر یا نهی در سخن می‌آید.» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶۵) این نوع کنایه در رباعیات عطار نیشابوری بالاترین بسامد را نسبت به سایر ساخت‌های کنایه دارد و به نظر می‌رسد، پرکاربردترین نوع کنایه باشد. کنایه از فعل «رایج‌ترین نوع کنایه است.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۳۸) در زیر به چند نمونه کنایه در ساختار جمله، اشاره می‌شود:

تن پست شد از درد اگر پست نبود جان مست شد از دریغ اگر مست نبود
از پای درآمدم که تا چشم زدم از دست بشد دلی که در دست نبود
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۳)

در رباعی بالا سه کنایه در ساختار جمله وجود دارد و ویژگی کنایات در ساختار فعل این است که مفهوم را به تمامی بیان می‌دارند. «از پای در آمدن» کنایه از «خسته شدن و از حال رفتن» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۷۸) عبارت «چشم زدن» کنایه از «لحظه‌ای کوتاه» و «از دست شدن» نیز کنایه از «از اختیار، تملک و تصرف خارج شدن» است. (همان: ۶۲۲)

تن از دو جهان بس که خرابی برداشت اُمی شد و دل ز هر کتابی برداشت
چون مرگ ملازم است، از هر چه که هست می‌توانم هیچ حسابی برداشت
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۵)

در این رباعی «حساب برداشتن» کنایه در ساختار فعل است و شفیعی کدکنی در مورد معنی این کنایه چنین می‌نویسد: «نظیر آنچه در فارسی معاصر می‌گویند: روی فلان چیز یا فلان کس حساب کرده بودند؛ کنایه از این که به او امیدوار بوده‌اند و یا از او امید برداشته‌اند.»

(همان: ۴۱۲)

ماهی که چو مهر عالم‌آرای افتاد تا هر کس را به مهر او رای افتاد
دی می‌شد و می‌کشید موی اندر پای امروز چو موی گشت و از پای افتاد
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۹)

در رباعی بالا نیز سه کنایه در قالب جمله مشاهده می‌گردد: «موی اندر پای کشیدن» کنایه از «خرامیدن با ناز و تکبر» (همان: ۴۳۹)، «چون موی گشتن» کنایه از «لاغر و نحیف شدن» و «از پای افتادن» کنایه از «خسته شدن و از حال رفتن». (انوری، ۱۳۸۳: ۱۷۸)

ای مورچه‌ی خط! بدمیدی آخر برگرد مهش خط بکشیدی آخر
گویند که در مه نرسد هرگز مور ای مور! به ماه چون رسیدی آخر؟
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۶۸)

شفیعی کدکنی «مور در ماه نرسیدن» را «کنایه از امر مُحال» دانسته است. (همان: ۴۳۹)

بسامد کنایات در ساختار جمله در رباعیات عطار بسیار بالاست؛ به طوری که در کل رباعیات این شاعر از ۱۰۷۳ کنایه ۶۹۸ کنایه از این نوع است که معادل ۶۵.۰۵ درصد کنایات او می‌شود.

۶-۲) کنایه در ساختار صفت

هرگاه صفتی به کنایه، صفتی دیگر را بیان کند، یعنی «مکنی به صفتی باشد که باید از آن متوجه صفت دیگری (مکنی عنه) شد؛ مثلاً از بی‌نمک، بی مزه و از سر افکنده، خجل و از سیاه کاسه، کثیف و بخیل و از سیاه گلیم، بدبخت را فهمید.» (شمیسا، ب، ۱۳۷۱، ۲۳۷) کنایه از صفت است. همچنین گفته شده: «این گونه از کنایه، خود بر دو گونه است: الف- نزدیک (قریب)، ب- دور.» (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶۳)

گاهی ز سلوک عقل چون نسناسیم گاهی ز شبه چون نمله اندر طاسیم
زان گشت نهان حقیقت از دیده‌ی خلق تا در طلبش قیمت او بشناسیم
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۳۰)

«نمله اندر طاس» کنایه از «گرفتار و درمانده» است. شفیعی کدکنی در مورد معنی این

کنایه چنین می نویسد: «مورچه‌ی افتاده در طاس لغزنده، کنایه از درمانده.» (عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۲) این کنایه وقتی با زمینه‌ی تشبیهی همراه شده، تصویر زیبایی از درماندگی آدمی به نمایش گذاشته است.

چون نیست درین چاه بلا دسترسیت بر پشتی کیست هر زمانی هوسیت
بر چرخ سیاه کاسه‌ی بی سر و بن صد کوزه توان گریست در هر نفسیت
(همان: ۱۵۳)

در رباعی بالا صفت کنایه «سیاه کاسه» برای چرخ، کنایه از «خسیس، بخیل و ممسک» (انوری، ۱۳۸۳: ۹۷۹) است و «بی سر و بن» هر چند در «فرهنگ کنایات سخن» در معنی بی کران و پهناور آمده است (ر.ک: همان: ۱۶۴) اما به نظر می‌رسد در رباعی فوق در معنای مرموز و ناشناخته به کار رفته باشد. برای پرهیز از اطاله‌ی کلام به همین تعداد شاهد مثال بسنده می‌شود. گفتنی است که کنایه در ساختار صفت در کل رباعیات عطار بعد از کنایه در ساختار فعل با تعداد ۲۳۶ از کل ۱۰۷۳ کنایه، بالاترین بسامد را دارد که حدوداً ۲۲ درصد کنایات را تشکیل می‌دهد.

۶-۳) کنایه در ساختار موصوف

هر گاه وصف و صفتی بیان شود و مقصود از آن موصوف باشد، کنایه از موصوف است. در این کنایه مکنی‌عنه، اسم (موصوف) است؛ به عبارت دیگر: «مکنی‌به صفت یا مجموعه‌ی چند صفت یا جمله و عبارتی وصفی (صفت و موصوف، مضاف و مضاف الیه) یا بدلی (مضاف و مضاف الیه) است که باید از آن متوجه‌ی موصوفی شد؛ یعنی به طور خلاصه وصف و صفتی را می‌گوییم و از آن موصوف را اراده می‌کنیم؛ مثلاً از بیت‌الرب (خانه‌ی خدا) متوجه دل می‌شویم یا مراد ما از آزاده‌ی تهیدست، درخت سرو است.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۳۶) کزازی این نوع کنایه را به دو گونه تقسیم کرده؛ چنان‌که می‌گوید: «این گونه از کنایه خود بر دو گونه است: الف) آن‌گاه که صفتی همواره، کنایه به موصوفی ویژه داشته باشد، بدان‌سان که از آن صفت همیشه آن موصوف را بخواهند؛ مانند "دشت سواران نیزه‌گذار" که همواره در "شاهنامه" کنایه‌ای است از سرزمین تازیان.

«ب) آن است که چند صفت را با هم در سخن بیاورند و از آن‌ها به کنایه موصوفی را بخواهند. عنصری در چامه‌ی بلند و پر آوازه‌ی خویش، آن‌گاه که دهش‌های امیر سامانی را با بخشش‌های محمود غزنوی می‌سنجد، زر را به کنایه، «خزینگی زرد چهره‌ی لاغر» خوانده است:

به یک عطا، سه هزار از گهر به شاعر داد از آن خزینگی زرد چهره‌ی لاغر»
(کزازی، ۱۳۸۹: ۱۶۰)

در ادامه نمونه‌هایی از این نوع کنایه را در رباعیات عطار بررسی می‌کنیم:

صاحب‌نظری که هیچ افکنده نبود تا از نظرش شفاعتش زنده نبود
سلطان دو کون و بنده‌ی خاص حق اوست آن بنده که خواجه‌تر از او، بنده بود
(عطار، ۱۳۸۶: ۸۷)

سه‌کنایه‌ی «صاحب‌نظر»، «سلطان دو کون» و «بنده‌ی خاص حق» کنایه از پیامبر اکرم (ص) است و هر سه کنایه در ساختار موصوف هستند؛ چنان‌که: «در این کنایه معمولاً یکی از صفات موصوف را به کار می‌برند. این صفت خاص همان موصوف است و مصداق دیگری ندارد؛ البته موصوف بدان صفت شهرت یافته، این صفت از بزرگی موصوف حکایت می‌کند.» (آقاحسینی، ۱۳۸۴: ۲۵۶) چنان‌که «سلطان دو کون» و «بنده‌ی خاص حق» دارای چنین ویژگی هستند.

جان رفت و به ذوق زندگانی نرسید تن رفت و به هیچ کامرانی نرسید
وین غمکش شبرو که دلش می‌خواند هرگز روزی به شادمانی نرسید
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۴)

«غمکش شبرو» کنایه از «دل» است. کنایه در ساختار موصوف کم‌ترین آمار کنایه در رباعیات عطار را به‌خود اختصاص داده است؛ به طوری که از کل ۱۰۷۳ کنایه تعداد ۱۳۹ کنایه در ساختار موصوف هستند که در جدول آماری داده شده ۱۲.۹۵ درصد را تشکیل می‌دهند.

جدول کنایه از نظر ساختار زبانی (فعل، صفت و موصوف) در رباعیات عطار

کنایه	تعداد	درصد
فعلی	۶۹۸	۶۵.۰۵
صفت	۲۳۶	۲۲
موصوف	۱۳۹	۱۲.۹۵
مجموع	۱۰۷۳	۱۰۰

نتیجه‌گیری

کنایه و انواع آن در رباعیات عطار بسامد بسیار بالایی دارد. علت این امر را می‌توان علاوه بر توان شاعری عطار، تناسب آن با قالب رباعی دانست؛ زیرا شعری است که خاستگاه مردمی دارد و از این‌رو فرهنگ کنایات و اشارات در آن تجلی می‌یابد. در واقع عطار برای بیان مفاهیم عرفانی از این عنصر بیانی بهره‌جسته و ضمن عنایت به ابهام هنری و ارزش بلاغی کنایه معانی بسیاری را در قالب رباعی به مخاطبان منتقل کرده‌است. همچنین عطار در به‌کارگیری کنایه صرفاً متکی به کنایات رایج در زبان نبوده بلکه نوآوری‌هایی در این زمینه داشته‌است که بیش‌تر در ساختار «صفت» و «موصوف» در شعر او کاربرد یافته‌اند. با توجه به جدول ارائه شده، کنایات موجود در رباعیات عطار عمدتاً در قالب «جمله یا فعل» هستند؛ به‌طوری که ۶۵.۰۵ درصد از کنایات را به خود اختصاص داده‌اند؛ البته این نوع کنایه در آثار دیگر نیز رایج‌ترین نوع کنایه محسوب می‌شوند. در مورد دو نوع دیگر کنایه، در ساختارهای «صفت» و «موصوف» با ۲۲ درصد و ۱۲.۹۵ درصد بقیه‌ی کنایات رباعیات عطار را دربرمی‌گیرند. بخش بسیاری از کنایات موجود در رباعیات عطار، زودیاب و قابل فهم (قریب) هستند؛ شاید به آن دلیل که اولاً رباعی قالبی است مردمی و مفاهیم در آن به سادگی بیان می‌شود. ثانیاً عطار در کل اشعارش با مخاطبان به سادگی و بی‌پیرایگی سخن گفته‌است و از دشوارگویی پرهیز دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

- الهی قمشه‌ای، مهدی (۱۳۸۹). *قرآن کریم*. چاپ چهارم. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- آقاحسینی، حسین؛ محبوبه همتیان (۱۳۹۴). *نگاهی تحلیلی به علم بیان*. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.
- احمد نژاد، کامل (۱۳۸۵). *معانی و بیان*. تهران: زوآر.
- انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*. دوره دو جلدی. چاپ اول. تهران: سخن.
- تجلیل، جلیل (۱۳۹۰). *معانی و بیان*. چاپ دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تقوی، نصرالله (۱۳۶۳). *هنجار گفتار (در فن معانی و بیان و بدیع فارسی)*. اصفهان: فرهنگ‌سرای اصفهان.
- ثروت، منصور (۱۳۷۴). *فرهنگ کنایات*. چاپ سوم. تهران: سخن.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱). *اسرار البلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۸۰). *ترجمان البلاغه*. به اهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش. ترجمه و مقدمه و توضیحات به کوشش توفیق سبحانی و اسماعیل حاکمی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶). *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*. تهران: جاویدان.
- (۱۳۸۳). *صدای بال سیمرغ (درباره‌ی زندگی و اندیشه عطار)*. چاپ چهارم. تهران: نشر سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ سیزدهم. تهران: انتشارات آگاه.
- (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*. چاپ دوازدهم. تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). *بیان*. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.
- (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوس.
- (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: نشر میترا.
- عطار، محمدبن ابراهیم (۱۳۸۶). *مختارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن.

قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی. تهران: انتشارات زوآر.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۹). *زیباشناسی سخن پارسی ۱ (بیان)*. چاپ نهم. تهران: کتاب‌ماد.
گرگانی، شمس‌العلماء (۱۳۷۷). *ابداع البدایع*. به اهتمام حسین جعفری و با مقدمه جلیل تجلیل. چاپ اول. تبریز: احرار.

محسنی، احمد (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ بیست و دوم. تهران: مرکز نشر هما.

ب) مقالات

سنجولی، احمد (۱۳۹۲). «کنایه در شعر نیما یوشیج». *مجله تاریخ ادبیات*. شماره ۳/ ۷۱. صص ۱۳۰-۱۱۷.

میرافضلی، سیدعلی (۱۳۷۶). «پارسی و عربی». *مجله شعر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ش ۲۱. صص ۱۹-۸.

میرزانی، منصور (۱۳۷۳). «سخن در پرده می‌گوییم...». *ادبستان* (دانشکده علوم و ادبیات شهرکرد). شماره ۵۳. صص ۵۷-۵۴.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). «ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی». *فصل‌نامه‌ی تخصصی ادبیات فارسی*. دانشگاه آزاد اسلامی مشهد. ش ۱ و ۲. صص ۳۴-۱۹.

ج) پایان‌نامه

زکی‌نژادیان، سید محسن (۱۳۹۳). *بررسی و تحلیل کنایه و کارکردهای آن در غزلیات مولانا*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید چمران اهواز.