https://rpll.ui.ac.ir/?lang=fa
Textual Criticism of Persian Literature
E-ISSN: 2476-3268
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue 4, No. 68, 2026
Received: 24/05/2025 Accepted: 11/08/2025

Critique and Analysis of the "Cultural Dictionary of Saeb's Poetry" by Ahmad Golchin Ma'ani

Hossein Ettehadi *
Assistant professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Zabol Branch, Zabol, Iran
Hossein.ettahadi@gmail.com

Abstract
Sa'eb Tabrizi is widely regarded as the most distinguished poet of the Safavid era, epitomizing the Hindi style of Persian poetry. His work has inspired extensive scholarly research, notably the two-volume "Cultural Dictionary of Sa'eb's Poetry" by Ahmad Golchin Ma'ani. This book offers a comprehensive introduction to Sa'eb's life and literary contributions followed by a detailed analysis of the meanings of words and phrases within his poetry. This study employed a descriptive-analytical methodology to address various inaccuracies in Golchin's interpretations, particularly regarding allegorical meanings. His frequent reliance on dictionary definitions has led to misinterpretations that often overlook the nuanced richness of Sa'eb's language. This research contended that many of these errors could be corrected through a close examination of Sa'eb's own texts, thereby enhancing the understanding of his poetic artistry.

Keywords*:* Golchin Ma'ani, Poetry Culture, Sa'eb Tabrizi, Allegorical Meaning, Literal Meaning.

Introduction
Within the rich tapestry of Persian poetry, the Hindi or Isfahani style—prevalent from the 10th to the 12th centuries—stands out for its intricate expressions and profound meanings. This era is marked by a harmonious blend of lyrical beauty and philosophical depth, making it a pivotal period in Persian literary history. Among the luminaries of this time, Mirza Mohammad Ali Sa'eb Tabrizi emerges as a true paragon of poetic excellence. His work not only reflects the artistic sensibilities of his era, but also introduces innovative themes and stylistic techniques that continue to resonate today. As noted by Amiri Firuzkuhi, the depth of Sa'eb's wisdom, the complexity of his thoughts, and the eloquence of his language are unparalleled among his contemporaries. This recognition has captivated scholars and enthusiasts alike, leading to numerous studies exploring various dimensions of his poetic oeuvre. Sa'eb's remarkable ability to weave allegory and metaphor into his verses has solidified his status as a timeless figure in Persian literature. A significant contribution to the understanding of Sa'eb's poetry is Ahmad Golchin Ma'ani's "Cultural Dictionary of Sa'eb's Poetry", which seeks to illuminate the linguistic and thematic richness of Sa'eb's work, offering valuable insights into his unique style and the cultural context in which he created.

Materials & Methods
This research employed a descriptive-analytical approach by utilizing both Golchin's work and a diverse array of credible literary sources to meticulously compile and organize pertinent data. A thorough examination of Sa'eb's poetry coupled with extensive library research enabled a comprehensive critique of the interpretations presented in Golchin's dictionary. By analyzing specific verses and their contexts, we aimed to uncover deeper meanings and identify areas where Golchin's interpretations might require further clarification or revision. This process ultimately enhanced the understanding of Sa'eb's poetic contributions

*Corresponding author

2476-3268© The Author(s). Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0).

10.22108/rpll.2025.145356.2455

and offered a more nuanced appreciation of his work.

Research Findings

Morning of the Shroud: An Allegory of Mortality

A striking example of allegorical interpretation in Sa'eb's poetry was found in the phrase "morning of the shroud". Golchin translated this as a metaphor for the passage of time and inevitability of death:

"When your hair turns white, prepare for the journey; when this morning passes, the morning of the shroud will emerge." (Golchin-e Ma'āni, 2002)

This imagery likened the shroud to morning—a time of awakening that inevitably follows the night of life. The poet suggested that aging symbolized by white hair serves as a precursor to death, prompting readers to reflect on the transient nature of existence. The phrase "morning of the shroud" acted as a poignant reminder of mortality, urging individuals to remain mindful of their life choices in light of life's impermanence.

Perseverance and Patience

Another couplet that exemplified Sa'eb's philosophical depth was as follows:

"To obtain something from the air, where it would be impossible to gain anything, like the date palm, our patient heart from every side the stones that are thrown at it; it takes from the air." (Bahár e Ajam Dictionary, Anandaraj)

In this passage, Sa'eb employed the image of a date palm, resilient amidst adversity. The poet's heart, much like the date palm, endured the hardships symbolized by the stones hurled at it. This metaphor underscored the theme of perseverance, suggesting that true strength lies in the ability to endure suffering and rise above challenges. While Golchin's interpretation of this couplet was insightful, it might overlook the broader existential implications embedded within Sa'eb's metaphor.

Discussion of Results & Conclusion

Golchin Ma'ani's "Cultural Dictionary of Sa'eb's Poetry" sought to unravel the intricate layers of meaning within Sa'eb's verses. While it provided valuable insights, several inaccuracies merited attention. Many of Golchin's interpretations fell short, particularly in capturing the allegorical dimensions of Sa'eb's expressions. His reliance on dictionary definitions often resulted in a reductionist understanding, stripping the poetry of its rich connotations. Sa'eb's work was characterized by a continual quest for novelty and depth, employing phrases that resonated with multiple meanings. This linguistic complexity was not sufficiently addressed in Golchin's analysis, which frequently favored literal interpretations. For example, in cases where a phrase could embody several allegorical meanings, Golchin tended to select a singular definition, thus limiting the reader's comprehension of the text. Furthermore, instances of misreading could lead to erroneous interpretations. Sa'eb's poetic style often invited multiple readings, encouraging readers to engage with the text on a deeper level. By confining interpretations to dictionary meanings, Golchin overlooked the opportunity to explore the broader contexts and emotional nuances that Sa'eb so masterfully weaved into his poetry. This limitation ultimately diminished the richness of Sa'eb's work, underscoring the need for a more nuanced and contextualized approach to his poetry. To deepen the understanding of Sa'eb Tabrizi's poetry, future studies should adopt a holistic approach that takes into account the poet's unique stylistic choices and thematic concerns. Scholars should explore the intertextual connections within Sa'eb's body of work, examining how individual poems engage with and respond to one another. This approach will enable researchers to uncover the layers of meaning that emerge from Sa'eb's innovative use of language. Additionally, a comparative analysis of Sa'eb's work alongside that of his contemporaries can yield valuable insights into the evolution of Persian poetry during the Safavid era. Understanding the historical and cultural contexts, in which Sa'eb composed his poetry, will shed light on how his work reflects and engages with the societal dynamics of his time. Such research can enhance our appreciation of Sa'eb's contributions to Persian literature and help situate his legacy within a broader literary framework. In conclusion, Sa'eb Tabrizi's poetry is a profound reservoir of wisdom, beauty, and complexity. While Ahmad Golchin Ma'ani's "Cultural Dictionary of Sa'eb's Poetry" makes valuable contributions to our understanding of Sa'eb's work, it is essential to approach his interpretations with a critical perspective. By recognizing the limitations inherent in dictionary reliance and embracing the multifaceted nature of Sa'eb's language, scholars can uncover the full richness of this remarkable poet's oeuvre. Future research should aim to capture the essence of Sa'eb's artistry, enabling readers to fully appreciate the depth and beauty of his poetic legacy.

متن‌شناسی ادب فارسی
سال هفدهم، شماره چهارم (پیاپی ۶۸)، ۱۴۰۴، ص ۷۲-۵۷
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۳/۳ ، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۲۰

مقاله پژوهشی

نقد و تحلیل کتاب فرهنگ اشعار صائب

حسین اتحادی * ، استادیارگروه زبان وادبیات فارسی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زابل، ایران
hossein.ettahadi@gmail.com

چکیده

صائب تبریزی را می‌توان مشهورترین شاعر عهد صفوی و سبک هندی محسوب کرد. از همین رو، تحقیقات دامنه‌داری دربارهٔ وجوه مختلف شعر او انجام شده است. یکی از این پژوهش‌ها کتاب «فرهنگ اشعار صائب» است که در دو جلد و توسط احمدگلچین معانی تألیف شده است. مؤلّف پس از مقدمه‌ای مبسوط دربارهٔ شرح احوال و آثار صائب، لغات و ترکیبات شعر او را شرح و توضیح داده است. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، به سهوها و لغزش‌هایی پرداخته شده که در توضیح پاره‌ای از لغات و ترکیبات این کتاب راه یافته است. این سهوها بیشتر مربوط به مواردی هستند که مؤلّف قصد توضیح معنای کنایی عبارت را داشته است. در پاره‌ای موارد نیز مؤلّف یا تنها به ذکر معنای لغوی ترکیبات یا واژه‌ها بسنده کرده یا کنایه را با کنایه‌ای دیگر معنا کرده که در مجموع تأثیری در رفع ابهام از کلام نداشته است. می‌توان گفت آنچه در پدیدآمدن بخش زیادی از این لغزش‌ها تأثیر داشته، اعتماد زیاد گلچین به فرهنگ‌های لغت بوده است. گویا از هر ترکیب و یا عبارتی که در شعر صائب به کار رفته، باید همان معنای ضبط‌شده در فرهنگ‌ها را دریافت کرد. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که بخشی از این خطاها را می‌توان با مراجعه به شعر خود صائب برطرف کرد.

واژه‌های کلیدی

گلچین‌معانی، فرهنگ اشعار، صائب تبریزی، معنای کنایی، معنای لغوی.

* مسؤول مکاتبات

2476-3268© The Author(s). Published by University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0).

10.22108/rpll.2025.145356.2455

۱-مقدمه

در تقسیم‌بندی دوره‌های مختلف شعرفارسی، شیوهٔ شاعران قرن‌های ده، یازده و نیمهٔ دوازده، سبک هندی یا اصفهانی نامیده شده است. دربارهٔ سبک هندی، محققان پژوهش‌های بسیاری انجام داده‌اند. در این تحقیقات، ویژگی‌های این سبک را از جنبه‌های مختلف زبانی، نحوی، بیانی و فکری بررسی کرده که خلاصه‌ای از آن‌ها عبارتند از: واقعه‌گویی، خیال‌پردازی، غرابت در تشبیهات و استعارات، کثرت تمثیلات و ارسال‌المثل‌ها، استعمال لغات محاوره و الفاظ بازاری، اخذ الهام از تجارب روزمره و اشخاص و اشیای محیط، اظهار دعاوی غریب شاعرانه و سعی در توجیه این دعاوی، وجود نوعی درد و شور غریب در غزل، رواج نوعی حکمت عامیانه، بیان احوال شخصی و عواطف و احساسات مربوط به زن و فرزند و خویش و پیوند، اجتناب از اوزان نادر، عدم مبالات‌کافی در رعایت ترتیب درست در ارکان کلام (رک. آریان، ۱۳۵۲، ص. ۲۶۱)

یکی از شاعرانی که به نظر امیری فیروزکوهی، باید او را فرد اکمل سبک هندی دانست، میرزا محمدعلی صائب تبریزی است. «زیرا این قدر جواهر معانی و لطایف حِکَم و دقایق افکار که در شعر این مرد موجود و منتخب آنها از حیث فصاحت و یکدستی نیز به حد کمال و غایت تمامی رسیده است، در اشعار هیچ یک از معاصرین او وجود ندارد» (صائب تبریزی، ۱۳۳۳، ص. ۱۴).

صائب که در قرن یازدهم هجری می زیسته، بنا به گفتهٔ صاحب تذکرهٔ نصرآبادی، «از کمال علوّ فطرت و نهایت شهرت محتاج به تعریف نیست» (نصرآبادی اصفهانی، ۱۳۱۷، ص. ۲۱۷). آنچه که موجب شهرت و اهمیّت صائب در شعر فارسی شده، افزون بر کثرت اشعار بدان سبب است که او «هم قدرتی شگفت انگیز در تخیّل و ایجاد تصویرهای ذهنی بدیع، با استفاده از عالم مجاور خود داشت و هم با زبان توانای خود توانست آن تصویرهای بدیع ذهنی و نکته‌های دقیق شعری را در لباس آراسته‌ای ازکلام نمایش دهد» (ناتل خانلری، ۱۳۷۱، ص. ۴۹۵). از همین رو، صائب همواره مورد توجّه محققان بوده و پژوهش‌های زیادی دربارهٔ وجوه مختلف شعرش انجام شده است. یکی از آثاری که بنا به گفتهٔ مؤلّف آن از لحاظ فواید لغوی می‌تواند راهگشا باشد، کتاب «فرهنگ اشعار صائب» تألیف احمدگلچین معانی است. این کتاب که در دو جلد و۱۰۶۳صفحه تألیف شده، به چاپ سوم نیز رسیده است. مؤلّف کوشیده تا در کنار بهره از فرهنگ‌های لغت معتبر، دشواری‌های کلام صائب را گزارش دهد. احمد گلچین معانی، استاد دانشگاه، مصحّح و شاعر در سال ۱۲۹۵ در تهران به دنیا آمد. مقاله‌های ادبی، تاریخی و کتاب‌شناسی او در مجلات معتبری چون ارمغان، دانش و یغما چاپ می‌شد. او تحقیقات و مطالعات زیادی در شعر سبک هندی داشته و در این‌باره آثاری چون: کاروان هند، شهرآشوب در شعرفارسی، مکتب وقوع در شعر فارسی و فرهنگ اشعار صائب برجای گذاشته است (رک. انوری، ۱۳۸۷، ص. ۴۹۲).

گلچین در فرهنگ خود بیشتر سعی داشته تا عبارات کنایی شعر صائب را توضیح دهد؛ زیرا در شعر صائب نیز، همچون خصوصیت عمومی سبک هندی، کنایه کاربرد زیادی دارد. اصولاًمحققان کاربردکنایه، به‌ویژه صورت افراطی آن را از ویژگی‌های سبک هندی محسوب کرده‌اند (رک. یوسفی، ۱۳۸۶، ص. ۲۹۴). از همین رو، می‌توان بخشی از دلایل پیچیدگی و ابهام شعر صائب و سبک هندی را در کاربرد کنایات درهم تنیده دانست. البته بایدگفت شاعران این سبک، به خلق کنایات بدیع و گاه دور از ذهنی توفیق یافته‌اندکه در بر غنای شعر فارسی افزوده است.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از پژوهش حاضر، بررسی تعبیرات و کنایه‌هایی از شعر صائب تبریزی است که در کتاب «فرهنگ اشعار صائب» گردآوری شده‌است. بدیهی‌است انجام چنین پژوهش‌هایی، همان‌گونه که در متن شواهدی ارائه شده، می‌تواند در توضیح و رفع ابهام از دشواری‌های متون ادبی گره گشا باشد.

۱-۳- روش تحقیق

روش انجام این پژوهش تحلیلی-توصیفی است. داده‌های این تحقیق، افزون بر مطالعه و بررسی کتاب فرهنگ اشعار صائب، با بهره از منابع مکتوبِ معتبر و براساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای گرد آوری و تنظیم شده است.

۱-۴-پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که گفته شد، درباره توضیح و تفسیر شعر صائب، پژوهش‌های زیادی انجام شده، اما در نقد و تحلیل این پژوهش‌ها، کوشش چندانی انجام نگرفته است. از جملهٔ این آثار معدود باید به مقالهٔ «گزیده‌ها و شرح‌های اشعار صائب در ترازوی نقد ادبی» تألیف محمدحسین کرمی و مرضیه طاهری نام بردکه در سال ۱۳۹۶ در مجلهٔ «متن‌شناسی ادب فارسی» به چاپ رسیده است. در این مقاله، پنج کتاب نقد و بررسی شده که عبارتند از: *دویست و یک غزل صائب*، *گزیدهٔ اشعار صائب تبریزی*، *مجموعهٔ رنگین‌گل*، *شعلهٔ آواز* و کتاب *نقش پای‌غزالان*. همچنین مقالهٔ «نقد صائب» نوشتهٔ حسین اتحادی که در سال ۱۳۹۸در مجلهٔ «نقد کتاب ادبیات» به چاپ رسیده است. این مقاله توضیحاتی را نقد و تحلیل کرده که مؤلّف کتاب«گزیدهٔ غزلیات صائب و دیگر شاعران سبک هندی» دربارهٔ شعر صائب ارائه کرده است.

۲- بحث و بررسی

در ابتدای بحث اشاره به این نکته ضروری است که «گلچین‌معانی» در بیشتر مواقع برای عبارت و ترکیب بحث‌شده، گاه چند بیت به منزلهٔ شاهد مثال ذکرکرده که در تحقیق پیش‌رو، شواهدی بررسی و تحلیل شده که به نحوی سهو و خطایی در توضیح آن‌ها راه یافته است. روش مؤلّف بدین‌گونه بوده که ابتدا عبارت مدنظرش را ذکر می‌کند سپس معنای کنایی آن را توضیح می‌دهد. برای توضیح نیز اغلب از منابع دیگر استفاده کرده است. پس از آن هم شواهدی از شعر صائب برای آن عبارت ذکر می‌کند. در ذکر منابع استفاده‌شده نیز فقط حرف اول نام اثر را در پرانتز قید کرده، اما در پژوهش حاضر برای مزید اطلاع، نام کامل اثر ذکر شده است. بدیهی است جاهایی هم که نام اثری ذکر نشده، نظر خود گلچین بوده است.

«آب در باده (شراب، شیر) کردن، کنایه از دغلی به کار بردن (برهان قاطع)، غش و غل در آن به کار بردن

از ترحم حُسن جولان می نماید در نقاب　　ساقی از بی ظرفی ما می کند در باده آب»

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مانند شیوهٔ رایج سبک هندی، شعر فوق دارای اسلوب معادله است. مقصود از مصراع نخست آن است که اگر حسُن معشوق در زیر نقاب قرار گرفته، به دلیل رحم و شفقتی است که معشوق به عاشق دارد؛ زیرا اگر معشوق

نقاب از رخ بردارد، عاشق تاب تحمل آن همه زیبایی را ندارد. از همین رو، حُسن معشوق در زیر نقاب او قرار گرفته است. اگر ساقی هم، در بادهٔ ما آب می‌کند، به دلیل آن است که ما ظرفیت و گنجایش نوشیدن شراب خالص را نداریم؛ زیرا وقتی آب در شراب خالص ریخته شود، از قدرت گیرایی و سُکرآوری آن کاسته می‌شود. با این توضیحات می‌توان گفت که در بیت فوق، مفهومی از دغلکاری و غل و غش به کار بردن به کار نرفته است.

«آستین از چشم (دیده) برداشتن، کنایه از پیدا گریستن، مقابل: آستین بر چشم گذاشتن که کنایه از پنهان گریستن است.

اگر دیوانهٔ من آستین از چشم بردارد　　کند فوارهٔ خون، گردبادِ این بیابان را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

با توجه به مصراع دوم نمی‌توان گفت مقصود شاعر فقط آشکار گریستن است؛ زیرا اگر قرار است گردباد به فوّارهٔ خون تبدیل شود، نیاز به جاری‌شدن اشک زیاد است، نه اینکه تنها گریه‌اش را آشکار کند. در بیت دیگری هم که به‌منزلهٔ شاهد آورده، مقصود فقط آشکارکردن گریه نیست.

بگو تا آستین از دیدهٔ خونبار بردارم　　غباری هست اگر بر خاطرت از رهگذار من

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

اگر شاعر از چشم خونبارش آستین بردارد (مانع از ریزش اشک‌هایش نشود)، می‌تواند غباری را که بر خاطر معشوق نشسته را بشوید و پاک کند. با توجه به توضیحات فوق، عبارت «آستین از چشم برداشتن»، معنای کنایی جاری‌کردن اشک را نیز همراه دارد.

«از هوا گرفتن، از جایی که غیرممکن باشد چیزی حاصل کردن (بهارعجم، آنندراج)

چون نخل میوه دار دلِ بردبار ما　　سنگی ز هر طرف که رسید، از هوا گرفت».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مقصودکلی بیت بر شکیبایی و صبوری شاعر دلالت دارد. همچنان‌که درخت خرما، به دلیل میوه‌دار بودنش، سنگ‌هایی را که به سوی او پرتاب می‌شود، پذیرا می‌گردد، دل صبور شاعر نیز از هر سنگی (رنج و آزاری) که به سوی او پرتاب می‌شود، استقبال می‌کند. بیت زیر را هم که به‌منزلهٔ شاهد مثالی دیگر ذکر کرده، بر معنای مدنظر ما دلالت دارد.

شود آسان دل از جان برگرفتن در کهنسالی　　که در فصل خزان، برگ از هوا گیرد جدایی را

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

همچنان‌که در کهنسالی به مرگ راضی‌شدن برای انسان آسان‌تر است، در فصل خزان هم برگ با کمترین نسیمی از درخت جدا می‌شود. صائب در یک جای دیگر نیز ترکیب «از هوا گرفتن» را در معنای کنایی با رضایت خاطر پذیرفتن، به کار برده است.

از قبول سکّه گردد سیم و زر صاحب رواج　　از هوا گیرد هنرور سیلی استاد را

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷، ص. ۲۸)

مصراع دوم به این معنی است که شاگرد با رضایت خاطر و اشتیاق، سیلی استاد را پذیرا می‌شود. نتیجه آنکه، ترکیب «از هوا گرفتن» کنایه از پذیرفتن امری است با رضایت خاطر.

«انگشتر پا: انگشتری که زنان در انگشت پا می‌کنند و به مجاز چیز بی‌رتبه و بی‌اعتبار (بهار عجم)

شدی هر حلقه ای، انگشتر پای نگارینش　　نمی‌زد بر کمر آن شوخ، گر زلف بلندش را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

بایدگفت هیچ مفهومی از بی‌اعتباری و بی‌ارزشی از بیت فوق به ذهن نمی‌رسد. برای درک درست مقصود شاعر ابتدا باید مصراع دوم را در نظر گرفت. اگر آن شوخ (کنایه از معشوق) زلف بلندش را بر کمر گره نمی‌زد، هریک از حلقه‌های زلف بلندش مانند انگشتری برای پای نگارینش می‌شد. شاعر حلقه‌های زلف معشوق را به حلقهٔ انگشتر مانند کرده است. ضمن اینکه به موهای بلند نیز معشوق اشاره دارد که به پایش می‌رسیده است. درواقع، به حُسنی از معشوق اشاره دارد نه به بی‌اعتباری چیزی.

«بار بر زمین ماندن، کنایه از سنگینی و گرانی بار

کی سبکباری ز همراهان کند غافل مرا　　بارِ هر کس بر زمین مانَد بوَد بر دل مرا»

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مؤلّف «بار بر زمین ماندن» را کنایه از سنگینی و گرانی بار دانسته است؛ در حالی‌که سنگینی دلیل بر زمین ماندن بار است نه مقصود پوشیدهٔ کلام. منظور شاعر آن نیست که باری که بر زمین مانده سنگین است، بلکه مقصود به کنایه آن است که بار موجب درماندگی و گرفتاری فرد شده است. ترکیب «سبکباری» هم در مصراع نخست، کنایه است از راحتی و فارغ بالی (رک. داعی‌الاسلام، ص. ۱۳۶۳). شاعر ادعا کرده هرچند خودش سبکبار (فارغ بال و راحت) است، اگر دیگران را در گرفتاری و درماندگی ببیند، گویی خود او دچار گرفتاری و درماندگی است.

«بر آب و آتش زدن: سعی بی فایده کردن (بهارعجم)

عبث آن جنگجو بر آب و آتش می‌زند خود را　　براتِ خط چو حکمِ آسمانی بر نمی گردد».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

گویا با توجه به کاربرد واژهٔ «عبث» در مصراع نخست، مؤلّف عبارت »بر آب و آتش زدن» را کنایه از سعی بی‌فایده دانسته است، اما مقصود آن است که فرد جنگجو در میدان مبارزه، برای زنده‌ماندن دست به هرکاری می‌زند و هرخطری را پذیرا می‌شود. در بیت زیر هم، گلچین ترکیب « بر آب و آتش زدن» را کنایه از تلاش بیهوده دانسته است.

این که گاهی می زدم بر آب و آتش خویش را　　روشنی در کار مردم بود مقصودم چو شمع

(گلچین معانی، ۱۳۸۱)

اگر من همچون شمع خود را به آب و آتش می‌زنم (هرکاری را که از دستم برمی‌آید انجام می‌دهم)، به دلیل آن است تا برای دیگران روشنگری بکنم. بدیهی است که تلاش و کوشش‌کردن، همیشه نمی‌تواند بیهوده و عبث باشد. ضمن اینکه در منابع دیگر نیز ترکیب «بر آب وآتش زدن»، کنایه از تلاش‌کردن و خود را به خطر انداختن آمده است (رک. عفیفی، ۱۳۷۶)

«بر قفا افتادن: به پشت افتادن چنان که از خندهٔ بسیار، کنایه از نهایت شاد و خندان بودن

پی تحصیل روزی دست و پایی می‌زنم صائب　　نمی روید زر از جیبم که چون گل بر قفا افتم».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

برای توضیح بیت فوق ذکر چند نکته لازم است. «بر قفا افتادن» یعنی بر پشت افتادن و«بر پشت افتادن» هم به معنای خوابیدن است (رک. دهخدا، ص. ۱۳۷۷). عبارت «دست و پا زدن» نیز کنایه است از «طلب‌کردن به جِدّ و جَهد تمام» (شاد، ۱۳۶۳). «زر» هم که به «گل» نسبت داده شده از آن روست که شاعران «پرچم‌های زرد در میان جام گل را به خرده‌های زر تشبیه کرده‌اند» (گرامی، ۱۳۸۹، ص. ۲۹۴). بنابراین، صائب معتقد است که برای کسب روزی باید دست و پایی بزنم (تلاش کنم). من همچون گل نیستم که اگر بر قفا هم بیفتم (بخوابم) زر از جیبم بروید. به بیان دیگر ساده‌تر، منظور شاعر این است که برای به دست‌آوردن روزی، باید کارکرد، نه خواب و استراحت. ضمن اینکه مقابل و مخالف تلاش و کوشش، استراحت و خواب قرار می‌گیرد، نه خندیدن و شاد بودن.

«به ریسمان کسی به چاه رفتن: به مکر و تزویر کسی مبتلا شدن (بهار عجم)

صائب چه اعتماد بر اخوان روزگار؟ یوسف به ریسمان برادر به چاه شد».

(گلچین معانی، ۱۳۸۲)

بیت به داستان حضرت یوسف تلمیح دارد. شاعر از این شکوه کرده که نمی‌تواند به دوستانش اعتماد کند؛ همچنان‌که نتیجهٔ اعتماد یوسف به برادرانش، آن بود که در چاه افتاد. توضیحی که گلچین از فرهنگ بهار عجم نقل کرده، نمی‌تواند مقصود کلام را به درستی منتقل کند. واژهٔ «اعتماد» در مصراع نخست، قرینه‌ای است برای اینکه منظور از این کنایه به اعتماد و «به امید کسی به کار خطرناکی دست زدن» است (انوری، ۱۳۸۳) سلیم تهرانی هم از این عبارت، همین معنا را اراده کرده است.

از بس ندیده کار تو بی مصلحت کسی یوسف به ریسمان تو در چاه می رود

(سلیم تهرانی، ۱۳۸۹، ص. ۳۹۹)

«پای در حنا داشتن، کنایه از معطّل و بی‌کار بودن.

پای رفتن از حریم او کجا دارد سپند؟ در تماشاگاه او پا در حنا دارد سپند».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

از فحوای کلی مصراع نخست می‌توان به معنای کنایی «پا درحنا داشتن» پی برد. چون معنای ثانوی استفهام، در مصراع نخست، بیان عجز و ناتوانی است. یعنی «سپند» پای رفتن از حریم معشوق را ندارد. به بیان دیگر، سپند، حتی اگر بخواهد، نمی‌تواند برود؛ زیرا حنایی که به پای سپند است، مانع از حرکت‌کردن او شده. پس درست‌تر آن است که عبارت «پای درحنا داشتن» را کنایه از قادر به انجام کاری نبودن دانست. خود گلچین در جایی دیگر، معنای مدنظر ما را از این کنایه برداشت کرده است.

«حنای پا شدن: کنایه از سدّ راه شدن

نعمت الوان نگردد سدّ راه زندگی کی حنای پا شود این خاک رنگین سیل را؟».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

«دندان بر سرِ دندان گذاشتن، کنایه از تحمل ناملایم کردن (بهار عجم)

چون صدف هرکس‌که دندان بر سرِ دندان نهد گوهر شهوار جای حرفش آید بر زبان».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

شعر فوق بر پایهٔ یکی از باورهای رایج قدما دربارهٔ نحوهٔ درست‌شدن مروارید شکل گرفته است «مشهور است که آن وقت که باران نیسان می‌آید، صدف با روی آب آید، دهان گشاده و قطرات باران را می‌گیرد. و چون

این قطرات به باطن صدف می‌رسد، به خاصیّتی که در جوف صدف، قدرت ازلی تعبیه کرده، مروارید متولد می‌شود» (خواجه‌نصیرتوسی، ۱۳۴۸، ص .۸۵). بر اساس این، صائب هم معتقد است که هرکس هم‌چون صدف، دهانش را ببندد و جلوی خودش را بگیرد، سخن در دهانش، به مروارید گرانقیمت بدل خواهد شد. بنابراین، ترکیب «دندان برسرِ دندان‌گذاشتن»کنایه از خاموش ماندن و صحبت نکردن است.

«شیشه بر سنگ زدن: کنایه از منغّص کردن عیش (بهار عجم)

نیست از مستی، زنم گر شیشهٔ خالی به سنگ　　جلوه گاه یار را بی یار دیدن مشکل است».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

در توضیح باید گفت شیشه (جام شراب)اگر پُر باشد و بشکند عیش را تلخ می‌کند. چون پس از شکستن شراب بر زمین می‌ریزد و در نتیجه عیشی درپی نخواهد بود. اما در بیت فوق، شاعر شیشهٔ خالی را بر سنگ می‌زند. خود صائب در مصراع دوم دلیل این‌کارش را توضیح داده است. پیش از این، زمانی که شیشه پر بوده، چهرهٔ معشوق در جام شراب بازتاب می‌یافته، اما اکنون‌که خالی شده، دیگر چهرهٔ معشوق درآن جلوه نمی‌کند. به همین دلیل هم در نظر شاعر، شیشه دیگر ارزش ندارد و آن را بر سنگ می‌زند. بنابراین ترکیب «شیشه بر سنگ زدن» کنایه از شکستن شیشه است.

«صبحِ کفن: کنایه از سفیدی کفن.

مویت سفید چون شد، آمادهٔ سفر شو　　کاین صبح طی چو گردید، صبحِ کفن برآید».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

ترکیب «صبحِ کفن» اضافه‌ای تشبیهی است. شاعر کفن را به صبح مانند کرده که به وقتش برخواهد آمد. همچنان‌که، موی سپید را به صبح تشبیه کرده است. مقصود کلام آن است که وقتی موی انسان سپید شود، باید آمادهٔ رفتن (مرگ) باشد، زیرا، وقتی این صبح (پیری) زمانش به پایان برسد، صبح کفن (زمان پوشیدن کفن) بر خواهد آمد. به نظر می‌رسد شاعر به صبح حقیقی که پس از صبح کاذب برمی‌آید نظر داشته است. بنابراین، ترکیب «صبحِ کفن» کنایه از زمان مرگ است.

«طبل خوردن: رمیدن و خود را کنارکشیدن وکنایه از رَم خوردن، چون صید از آواز طبل رم می‌خورد، به این علاقه به معنی مأخوذ استعمال کرده‌اند (بهارعجم، آنندراج)

از بس که مرغ من ز قضا طبل خورده است　　گل را خیال چنگل شهباز می کند».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مصراع دوم بیت، با مثل معروف «مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد» مترادف است. صائب خودش را به مرغی تشبیه کرده که از بس از حوادث روزگار ترسیده، حتی گل شکفته هم برای او چنگال شهباز را تداعی می‌کند. اگر «طبل خوردن» را کنایه از «رَم کردن» بدانیم، باید بگوییم که از بس مرغ من فرار کرده، گل برای او مانند چنگال شهباز به‌نظر می‌رسد. مشخص است که چنین توضیحی توجیه‌پذیر و مفید مقصود کلام نیست. در غزلی دیگر صائب «طبل خوردنش»را متأثر از وحشت‌کردنش دانسته است.

از کمینگاه حوادث طبلِ وحشت خورده ایم　　کار پیکان می کند هر کس که در پهلوی ماست

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

«آیینهٔ محشر:کنایه از میزان اعمال نیک و بد، ترازوی قیامت

به میزان می شود سنگ تمام از سنگ کم ظاهر　　غنا و فقر در آیینهٔ محشر شود پیدا

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

در این بیت هم «آیینهٔ محشر» اضافه‌ای تشبیهی است. مصراع نخست برای تثبیت معنای مصراع دوم آمده است. همان‌گونه که تفاوت سنگِ کامل از سنگِ کم را ترازو مشخص می‌کند، ثروت و فقر (نیکوکاری یا گناهکاری) افراد هم، در آیینه محشر آشکار می‌شود.

«آبله پا: کسی که پای او آبله برآورده باشد (بهار عجم)

بود ز قافلهٔ عشق چرخِ آبله پا　　پیاده ای که به دنبال کاروان ماند».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۲)

معنایی که گلچین ذکر کرده، کامل نیست. شاعر چرخ را به پیاده‌ای مانند کرده که از بس به دنبال قافلهٔ عشق بوده، پایش آبله آورده است. حرکت چرخ ناظر به باوری است که قدما دربارهٔ گردش افلاک به دور زمین داشتند. اما آبلهٔ پای چرخ استعارهٔ مصرّحه از ستارگانی است که در تاریکی شب درآسمان می‌درخشند و سفید به نظر می‌رسند. این تصویر به صراحت در شعر کمال‌الدین اسماعیل به کار رفته است.

پای چرخ آبله گشت از انجم　　چون که با عزم تو همراهی جست

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۶، ص. ۳۷۸)

«برقْ نگاه: دارای نگاه نافذ و گیرا (لغت نامه دهخدا)

فریاد از این برق نگاهان که نکردند　　رحمی به گل کاغذی حوصلهٔ ما».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

در فرهنگ‌های لغت برای صفت «گیرا»، معانی زیادی همچون دلفریب، دلکش و جذّاب ضبط کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷) اما به دو دلیل می‌توان گفت صفت«برق نگاه» در این معانی به کار نرفته است. نخست از آنجایی‌که دو خاصیّت اصلی برق (آذرخش)، آتشین‌بودن و شتابندگی آن است، پس برق نگاه یعنی کسی که نگاهش آتشین و سوزنده است. دلیل دوم، قرینهٔ «گلِ کاغذی» است. شاعر عمداً حوصله‌اش را با وجه‌شبه نازکی، به گل کاغذی تشبیه کرده، برای اینکه کاغذ معمولی به ذهن خواننده متبادر شود و در نتیجه آتش‌گرفتن حوصلهٔ شاعر، عینی‌تر و باور پذیرتر شود. صائب به خاصّیت سوزندگی نگاهِ معشوق، در جاهای دیگری هم اشاره کرده است.

هر که را برق نگاه تو کند خاکستر　　آتش طور توان یافت ز خاکستر او

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷، ص. ۳۱۶۱)

«نالهٔ شبخیز(شبگیر): ناله‌ای که شبانگاه از دل برآید.

بی اثر تا چند باشد نالهٔ شبگیر من؟　　تا کی از گوشِ گران بر سنگ آید تیر من؟».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

نویسنده نالهٔ شبخیز را ناله‌ای دانسته که هنگام شب از دل برمی‌آید. درحالی‌که، «شبگیر» وقت سحر و پیش از صبح را گویند. (رک. حسینی‌مدنی‌تتوی، بی‌تا)

«نعل وارون: کنایه از کاری است که مردم بدان پی نبرند و خبردار نگردند (برهان قاطع)

عشق خوش دارد مرا بهر فریب دیگران　　پیش پای ساده لوحان نعل وارونش منم».
(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

شاعر ادعا کرده است که عاشق به ظاهر و برای اینکه دیگران (ساده لوحان) را فریب دهد، با من خوش‌رفتاری می‌کند.

باید گفت «خوش‌رفتاری عاشق با شاعر»، معادل «نعل وارون زدن» است. بنابراین، ترکیب «نعل وارون» کنایه است از «فریب دادن و گمراه ساختن دیگران» (دهخدا، ۱۳۷۷).

«دست و گریبان: کنایه از آویزش و پیکار و با لفظ بودن و شدن و کردن و گسستن مستعمل شده، دست به یقه که جنگ و کتک کاری باشد (بهار عجم)

گر چه خار رهگذارم، همّتم کوتاه نیست　　هر زمان با دامنی دست و گریبان نیستم».
(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

در مصراع نخست ادعا کرده که با وجود آن‌که در نظر دیگران خوار و بی مقدار است، همتی بلند دارد. بلندهمتی، یعنی بزرگ‌منشی و بلندنظری (رک. معین، ۱۳۸۳). کسی‌که بلندنظر باشد، دست به دامن وگریبان کس دیگری نمی‌شود. بنابراین، باید عبارت«دست وگریبان نشدن با دامن» را هم در همان مفهوم کنایی درخواست‌نکردن از کسی دانست.

مقصود شاعر آن است که بلند نظر است و درخواست کمک از کسی نمی‌کند. ضمن اینکه برای پیکار و کتک کاری، باید به گریبان شخص دست انداخت نه به دامن آن.

«در به گِل برآوردن (زدن): بند کردن در به گِل، کنایه از مأیوس و ناامید کردن

برآورند به رویش درِ بهشت به گِل　　میان ما و تو هر کس حجاب می گردد».
(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

صائب مدعی شده هرکس میان او و معشوق، حجاب شود (جدایی افکند)، درِ بهشت را به‌رویش گِل می‌کنند. از منظر شاعر، کسی که میان او و معشوق حایل شود، باید مجازات گردد نه اینکه مأیوس و ناامید شود. بنابراین، عبارت «در به‌گِل برآوردن» کنایه از مانع کسی‌شدن است. اینکه مانع ورود شخص به بهشت شوند، از نظر شاعر، خود نوعی مجازات و عذاب محسوب می‌شود.

«آبِ خشک: مجازاً آسمان

ز فکر دانه مخور زیر آسمان دل خویش　　به آبِ خشک محال است آسیا گردد».
(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مصراع دوم تمثیلی برای مصراع نخست است. در توضیح مصراع دوم باید گفت که «در ادبیات فارسی مراد از آسیا، آسیای آبی است نه بادی. آب از پشت آسیا وارد آن می‌شد و سنگ را می‌چرخاند» (شمیسا، ۱۳۸۷). بنابراین، مقصود از آبِ خشک، بی‌آبی است. بدیهی است که اگر بی‌آبی باشد، سنگ آسیا هم به گردش درنمی‌آید.

«آتش از سنگ رویانیدن: کنایه از ایجاد کردن آتش از سنگ و این استعاره است.

نیم پروانه تا بر گِردِ شمعِ دیگران گردم　　سپندِ شوخِ من از سنگ می رویانَد آتش را
(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

مضمون بیت مفاخره‌آمیز است. اما گلچین همان معنای ظاهری عبارت را با جایگزینی لفظ «ایجادکردن» به جای «رویانیدن» کنایه دانسته است. اگر قصد شاعر تفاخر است، پس باید امری مهم و کاری سخت از او سربزند تا بتواند بدان کار فخر کند. شاعر ادعا کرده حاضر است سخت‌ترین کارها (آتش از سنگ آوردن) را انجام دهد، اما همچون پروانه برگِرد شمع دیگران نگردد. صائب در غزلی دیگر هم «آتش از سنگ برون آوردن» را در معنای کنایی انجام کار سخت و یا غیرممکن به کار برده است.

کام دل نتوان گرفتن از جهان بی روی سخت　　آتش آوردن برون از سنگ کار آهن است

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷، ص. ۵۳۲)

«پیمانه بر سر کشیدن: کنایه از یکباره شراب خوردن (بهارعجم، نفیسی)

دامن فرصت مده از کف که دوران بهار　　نیست چندانی که گل بر سر کشد پیمانه را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

قصد کلی شعر، انتقال این پیام تعلیمی است که باید از مدّت کوتاه عمر بهرهٔ کافی را برد؛ زیرا عمر انسان همچون عمر گل کوتاه است. بر اساس این، عبارت «بر سرکشیدن» در معنای حقیقی به‌کار رفته است نه کنایی. آنچه از مصراع دوم به‌طور کنایی دریافت می‌شود، فرصت کوتاه داشتن است نه یکباره سرکشیدن. فرصت (عمر) گل آنقدر کم است که حتی نمی‌تواند پیمانه را بر سر کشد. تشبیه گل به پیمانه، تصویری بسیار پرکاربرد در ادب فارسی بوده‌است. «گلِ شکفته به اعتبار شکل و رنگ، به جام یا ساغر تشبیه گردیده است» (گرامی، ۱۳۸۹، ص. ۲۹۵). صائب هم گل شکوفاشده را به پیمانه‌ای مانندکرده که گویا بر دست ساقه قرار گرفته است.

«آتش بیان، همچنین آتش زبان، آتش دم، آتش نفس، کنایه از تیزطبع و تیز زبان و عاشق و پرشور و کسی که تقریر او در گیرد.(برهان قاطع، بهارعجم، آنندراج)

جادوگرست دختر رز، دست ازو بشوی　　آتش دم است شیشهٔ می، روی از او بتاب».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

بیت مضمونی‌تعلیمی دارد. شاعر از مخاطب خواسته تا دختر رَز (شراب) را ترک کند و از «شیشهٔ می» نیز که آتشین دَم است، بپرهیزد. بدیهی است که منظور از «آتش دم بودنِ می» نمی‌تواند تیززبانی و تیزطبعی یا عاشق‌بودن آن باشد، بلکه جنبهٔ سوزندگی و ویرانگری «می» مدنظر شاعر بوده است.

«از دور بوسه زدن: مبالغه در ادب و تعظیم (مصطلحات‌الشعرا، بهارعجم).

می‌گرفتم پیش از این از دست ساقی می به ناز　　این زمان از دور می بوسم لب پیمانه را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

شاعر در مصراع دوم، در این حسرت است که پیش از این، «می» (مجاز از جام) را از دست ساقی می‌گرفته (از نزدیک به جام بوسه می‌زده) اما اکنون که ساقی حضور ندارد، جام هم در دست او نیست؛ بنابراین، مجبور است از دور به جام بوسه بزند. اگر مصراع دوم را به معنای کنایی مبالغه در ادب و تعظیم بگیریم، باید بگوییم که اکنون که ساقی نیست، به لب پیمانه بسیار ادب و تعظیم می‌کنم. درواقع، گلچین از دور بوسه زدن را نشانهٔ مبالغه در احترام و یا به بیان دیگر، احترام زیاد گذاشتن دانسته است. روشن است که این معنا با آنچه در مصراع نخست گفته شده، تناسب و پیوندی ندارد. خود فعل «بوسه‌زدن» می‌تواند نشانهٔ تعظیم و تکریم باشد، اما قید «از دور»،

نشان‌دهندهٔ دوری و فراق شاعر از مطلوب است. بنابراین، «از دور بوسه زدن» کنایه است از «تعظیم به مطلوبی که در دسترس نیست». این تعبیر در شعر حافظ معروف است.

روی نگار در نظرم جلوه می نمود　　وز دور بوسه بر رخ مهتاب می زدم

(حافظ، ۱۳۷۵، ص. ۶۴۲)

حافظ ماه را دیده و یاد روی نگار افتاده، اما چون یار در کنارش نیست، از دور(به یاد یار) بوسه بر رخ مهتاب می‌زند.

«حلوای بی‌دود: کنایه از بوسه (بهارعجم)

که باور می کند از ما اگر مژگان تر نَبْوَد　　که از حلوای بی‌دودِ تو ما را رزق، دود آمد؟».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

نخست باید گفت که در شعر فارسی یکی از مشبّه‌به‌های موی روییده بر صورت و لب معشوق «دود» بوده است (رک. شاد، ۱۳۴۶). ادیب صابر قبل از صائب، خطّ معشوق را به دود مانند کرده است.

روی تو به چشم آتش بی دود نمود　　دل گفت که بی دود کدام آتش بود

خطّ تو برون دمید چون ز آتش دود　　دودی که از او آتش عشقم بفزود

(ادیب صابر، بی‌تا، ص. ۴۳۷)

افزون بر این، خود ترکیب «حلوای بی‌دود» هم در معنای استعاری لب معشوق به کار رفته است.

غم عشقش، زهی سودای پر سود　　لب لعلش، زهی حلوای بی دود

(عطّار، ۱۳۸۶، ص. ۲۱۸)

واژهٔ «دود» هم بارها در شعر فارسی استعاره از «آه» گرفته شده است.

نخفته است مظلوم از آهش بترس　　ز دودِ دلِ صبحگاهش بترس

(سعدی، ۱۳۸۴، ص. ۶۳)

با این توضیحات، باید گفت منظور صائب آن است که اگر چشم گریان من نبود، هیچ‌کس باور نمی‌کرد که از لب معشوق (حلوای بی‌دود) نصیب من فقط دود (آه) آمده است. درواقع، معنای کنایی از تمام مصراع دوم شعر صائب، بی‌نصیب و بی‌بهره ماندن است.

«حلقه بر در زدن و کوفتن: کنایه از طلبِ فتحِ باب کردن (بهارعجم)

حلقه بر در کوفتن چون مار دل را می گزد　　بسته بهتر آن دری کز سخت رویی وا شود

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

گلچین معنای ظاهری کلام را کنایه دانسته است؛ در حالی‌که، در بیت فوق، معنای کنایی «حلقه بر در زدن»، درخواستن و طلب‌کردن است. شاعر معتقد است که اگر از کسی چیزی طلب کنی مانند نیش مار است که بر دل زده شود. بنابراین، دری که صاحب آن، انسان سخت‌رویی (خسیس و فرومایه)ا ست، همان بهتر که وا نشود.

«توتیا شدن: کنایه از بسیار سوده شدن (بهارعجم)

از بصیرت نیست مردم را نیاوردن به چشم　　من که در اندک زمانی توتیا خواهم شدن».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

«توتیاشدن» به تغییر فیزیکی جسم انسان پس از مرگ اشاره دارد؛ پس به کنایه «مُردن» را از آن باید دریافت کرد. عبارت «کسی را به چشم آوردن» که از فرهنگ‌های لغت هم فوت شده، هم‌اکنون در گویش سیستانی، که مؤلّف مقالهٔ حاضر از گویشوران آن است، در معنای کنایی برای کسی ارج و احترام قائل‌شدن به‌کار می‌رود. مقصود شاعر آن است که انسان که در اندک زمانی پس از مرگ، توتیا خواهد شد، از بصیرت و دانایی به دور است که برای مردم ارج و احترام قائل نشود. شاعر به ایهام تناسب میان چشم و توتیا، در معنای داروی چشم هم نظر داشته است. صائب یک‌بار دیگر هم «توتیاشدن» را در معنای کنایی مردن به کار برده است.

فرداست استخوان تنش توتیا شده است　　بر روی خاک هر که به لنگر گذشته است

(صائب‌تبریزی، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۹۹)

«دست بر سر زدن: کوفتن دست بر سر به نشانهٔ اندوهی، غمی و اَسَفی (لغت‌نامه دهخدا)

دعوی عشق ز هر بلهوسی می آید　　دست بر سر زدن از هر مگسی می آید».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

این بیت هم بر اسلوب‌معادله استوار است. همچنان که هر هوسناکی می‌تواند به دروغ ادعای عاشقی بکند، هر مگسی هم می‌تواند دست بر سرش بزند. منظور شاعر از «دست بر سر زدنِ مگس»، ناظر به حرکتی است که از این حشره دیده می‌شود؛ آن‌گونه که گویی دستانش را بر سرش می‌زند. درواقع، قصد شاعر بیان این نکته است که ادعای باطل هوسبازان، همچون دست بر سر زدن مگس، هم کاری ساده و آسان است که از هر کسی برمی‌آید و هم کاری بی‌اهمیّت است.

«آب دادن (رساندن) به تیغ: آبگیری‌کردن (بهارعجم)

مکن بی بهره یارب از قبول دل بیانم را　　به زهر چشم خوبان آب ده تیغ زبانم را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

آنچه گلچین از فرهنگ بهار عجم نقل کرده، مربوط به تیغ (شمشیر)حقیقی است، اما «تیغ» در ترکیب «تیغ زبان» معنای مجازی دارد. شاعر در مصراع نخست دعا کرده تا خداوند بیانش را از قبول اهل دل بی‌بهره نکند، پس «تیغ زبان را آب دادن» نیز در معنای کنایی قدرت تأثیرگذاری دادن است. شاعر از خدا خواسته به شعرش قدرت تأثیری عنایت کند تا مقبول اهل دل قرار بگیرد.

«دست بهم دادن: کنایه از حاصل شدن (بهارعجم)

مرا به بند چه حاجت؟ که داغ های جنون　　چو داد دست بهم حلقه های زنجیرست

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

شاعر مدعی شده که به بند و زنجیر نیازی ندارد، زیرا جنونش داغ‌هایی ایجاد کرده که وقتی این داغ‌ها دست به دست هم دهند، مانند حلقه‌های زنجیر می‌شوند. بنابراین، از عبارت« دست بهم دادن»، مفهوم کنایی به‌هم‌پیوستن را می‌توان دریافت کرد، نه حاصل شدن را. گویا گلچین «دست بهم دادن» را با «دست‌دادن» خلط کرده است.

«روی به دیوار آوردن: بی دماغ شدن و روی گردانیدن از چیزی و بر این قیاس: روی در دیوار کردن

گرد کُلفَت بس که از دوران به روی من نشست　　هر که رو آورد در من روی در دیوار کرد».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

بیت مضمونی شکوه آمیز دارد. «کُلفت» یعنی زحمت، رنج و محنت (رک.نفیسی، ۲۵۳۵). از بس که از گردش روزگار، گَرد محنت و رنج به روی من نشسته، هرکس به من روی بیاورد گویی روی به دیوار آورده است. شاعر ضمن اغراقی لطیف، چهره‌اش را از انبوهی گرد و غبار درد و رنج، به دیوار مانند کرده است.

«زرّین چنگ: به مجاز پر زور و قوی پنجه.

بر رگِ جانِ نواپرداز صائب همچو چنگ　　دستی ای دلدارِ زرّین چنگ می باید کشید».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

صائب جانش را به ساز چنگ مانند کرده و از دلدارش خواسته تا بر رگِ جانش (مانند تار چنگ) دستی بکشد. به کنایه یعنی دلش را بنوازد. مسلّم است دستی که چنگ را می‌نوازد باید دستی هنرمند و متبحّر باشد نه دستی پر زور و قوی.

نظامی هم در منظومهٔ هفت‌پیکر آنجا که می‌خواهد از هنر و مهارت «سنمار» در معماری سخن بگوید، او را به داشتن چنگی زرّین ستوده است.

تا هم آخر به دست زرّین چنگ　　کرد سیمین رواقی از گِل و سنگ

(نظامی، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۹)

یعنی «سنمار» با مهارت و تبحّر، قصری سفید از گِل و سنگ درست کرد.

«پاک دهان: پاکیزه دهان

اگر از تشنه لبانِ گوهرِ سیرابی　　سعی کن همچو صدف پاک دهان کن خود را».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

هردو ترکیب «پاک دهان» و «پاکیزه دهان» مفهومی کنایی در بردارند. این ترکیب نسبت به ضمیر(خود)کنایه است از «آن که گفتار وی پاک و بی‌غش است» (نفیسی، ۲۵۳۵)

«خونریز: ریزندهٔ خون (بهار عجم)

سر مژگان خونریز تو آسایش نمی داند　　ز شوخی آب این شمشیر با جوهر کند بازی»

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

خونریز کنایه است از«قاتل، جلاد و آدم کش» (نفیسی، ۲۵۳۵)

«خامهٔ فولاد: خامهٔ فولادی

در انتظام کارِ جهان اهتمام خلق　　مشق سخن به خامهٔ فولاد کردن است».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

معنای بیت آن است که اگر مردم جهان در به قاعده‌کردن کارهای جهان سعی دارند، مانند آن است که کسی بخواهد با قلم فولادی بنویسد. در روزگار شاعر، قلم را از نی می‌تراشیده و سرِ قلم را شکاف می‌داده‌اند. بدیهی است که این کار را با قلم فولادی نمی‌توان کرد. بنابراین مصراع دوم، کنایه از تلاش بیهوده‌کردن است.

«پیشانی باز: پیشانی گشاده

می برند اهل جهان دست به دستش چون گل　　هر که خُلق خوش و پیشانی بازی دارد».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

پیشانی باز یا پیشانی گشاده، عبارتی کنایی است که «مردم خوش خُلق را گویند» (بهار، ۱۳۸۰)

«طرْفِ کلاه شکستن: کنایه از خَم دادن گوشهٔ آن (بهار عجم)

از شکستن می فزاید رتبهٔ طرْف کلاه　　سر به پیش انداختن از سرکشان زیبنده است».

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

نویسنده، ترکیب «طرْفِ کلاه شکستن» را با واژگانی ساده‌تر بازنویسی کرده و آن را کنایه دانسته است؛ در حالی‌که شکستن گوشهٔ کلاه، رسمی بوده که بزرگان در گذشته «از روی غرور و نخوت گوشهٔ کلاه را تو می‌کرده‌اند» (ادیب طوسی، ۱۳۸۸). بنابراین، عبارت «طرْفِ کلاه شکستن» را باید کنایه از فخر ورزیدن و نازش‌کردن دانست نه کنایه از خم دادن گوشهٔ کلاه. درواقع، گوشهٔ کلاه را شکستن، کاری است که به قصد تفاخر انجام می‌شود.

«عنان داری: نگهداری عنان

نیست ممکن دود را آتش عنان داری کند　　آه، بی تاب از دلِ غمناک می آید برون»

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

شاعر معتقد است که همچنان که دل غمناک نمی‌تواند آه را درونش حبس کند، آتش هم نمی‌تواند دود را تحت کنترل خود داشته باشد. بنابراین، ترکیب «عنان‌داری»، کنایه از در اختیار و تحت کنترل داشتن است.

«در زیرِ سر بودن: در قبض و تصرف بودن (برهان قاطع)

عافیت می طلبی، پای خُم از دست مده　　که بلاها همه در زیرِ سرِ هشیاری ست

(گلچین‌معانی، ۱۳۸۱)

شاعر از مخاطبش خواسته برای اینکه از بلاها بدور باشد، به شراب روی بیاورد؛ زیرا مسبّب همهٔ بلاها هشیاری است. بنابراین، عبارت «در زیرِ سر بودن» را باید کنایه از «از جانب‌بودن و مسبّب‌بودن» دانست. (انوری، ۱۳۸۳)

نتیجه‌گیری

کتاب «فرهنگ اشعار صائب» اثری است که به‌طور مفصّل، لغات و عبارات شعر صائب را توضیح داده است. رویکرد عمدهٔ مؤلّف، ذکر معانی کنایی عبارات بوده که در گزارش دشواری‌های شعر صائب می‌تواند استفاده شود. در این میان، در توضیحات کتاب، سهوها و لغزش‌هایی راه یافته که نیاز به بازبینی کتاب را در چاپ احتمالی بعدی ضروری کرده است. غالب این خطاها هم به توضیح معنای کنایی ترکیبات و عبارت‌ها مربوط است. به نظر می‌رسد آنچه که در این لغزش‌ها تأثیر عمده‌ای داشته، رویکرد زیاد گلچین در استفادهٔ مستقیم از فرهنگ‌های لغت بوده است. گویا از هر ترکیب و یا عبارتی که در شعر صائب به کار رفته، باید همان معنای ضبط‌شده در فرهنگ‌ها را دریافت کرد؛ درحالی‌که، صائب شاعری است که همواره در پی نوجویی و نوگویی بوده و گاه یک ترکیب و عبارت را در چندین معنای متفاوت به کار برده است. در نمونه‌هایی نیز مؤلّف تنها معنای لغوی واژه‌ها را ذکر کرده یا عین عبارت را تنها با تغییری جزیی، معنای کنایی کلام دانسته است. گاه نیز خوانش نادرست شعر موجب خطای توضیحی کلام شده است. این سهوها نه تنها کمکی به رفع ابهام کلام صائب نمی‌کند بلکه از ارزش یک کار تحقیقی و پژوهشی می‌کاهد. پژوهش حاضر نشان داد که بخشی از این خطاها را می‌توان با مراجعه به شعر خود صائب برطرف کرد.

منابع

آریان، قمر (۱۳۵۲). ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی*، (۳۴)، ۲۶۱-۲۹۶. https://elmnet.ir/doc/2080153-30241

اتحادی، حسین (۱۳۹۸). نقد صائب؛ نقد کتاب گزیده غزلیات صائب و دیگر شاعران سبک هندی. *نقد کتاب ادبیات و هنر*، (۱۷)، ۱۷-۵۸. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1685376

ادیب صابر (بی‌تا). *دیوان* (به تصحیح و اهتمام محمدعلی ناصح). مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی.

ادیب طوسی، محمّدامین (۱۳۸۸). *فرهنگ لغات ادبی* (با مقدمهٔ منوچهر مرتضوی). مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران.

انوری، حسن (۱۳۸۷). *فرهنگ شاعران و نویسندگان معاصر سخن*. سخن.

انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*. سخن.

بهار، لاله‌تیک چند (۱۳۸۰). *بهار عجم* (کاظم دزفولیان، مصحح). انتشارات طلایه.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). *دیوان* (به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری). خوارزمی.

حسینی مدنی تتوی، عبدالرشید بن عبدالغور (بی‌تا). *فرهنگ رشیدی* (به تحقیق و تصحیح محمّد عباسی). کتابفروشی بارانی.

خواجه نصیر توسی، محمّد بن محمّد (۱۳۴۸). *تنسوخ نامهٔ ایلخانی* (با مقدّمه و تعلیقات مدرّس رضوی). انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

داعی الاسلام، سید محمّدعلی (۱۳۶۳). *فرهنگ نظام* (ج. ۳). انتشارات فاروس ایران.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامه*. انتشارات دانشگاه تهران.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۴). *بوستان سعدی* (تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی). خوارزمی.

سلیم تهرانی، محمد قلی (۱۳۸۹). *دیوان* (با مقدمه و تصحیح محمّد قهرمان). انتشارات نگاه.

شاد، محمد پادشاه (۱۳۴۶). *فرهنگ مترادفات و اصطلاحات*. کتابفروشی خیام.

شاد، محمد پادشاه (۱۳۶۳). *فرهنگ جامع فارسی آنندراج* (زیر نظر محمّد دبیرسیاقی). کتابفروشی خیام.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *فرهنگ اشارات* (ج. ۱). نشر میترا.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۳۳). *کلّیات* (به اهتمام بیژن ترقّی). کتابفروشی خیّام.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۸۷). *دیوان*. به کوشش محمد قهرمان. انتشارات علمی و فرهنگی.

عطّار، فریدالدین محمّد (۱۳۸۶). *اسرارنامه* (مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی). سخن.

عفیفی، رحیم (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ شعری* (ج. ۳). سروش.

کرمی، محمدحسین، و طاهری، مرضیه (۱۳۹۶). گزیده‌ها و شرح‌های اشعار صائب در ترازوی نقد ادبی. *متن شناسی ادب فارسی*، ۹(۱)، ۱-۱۸. https://doi.org/10.22108/rpll.2017.21409

کمال‌الدین‌اسماعیل، اسماعیل بن محمد (۱۳۹۶). *دیوان* (به اهتمام حسین بحرالعلومی). انتشارات سنایی.

گرامی، بهرام (۱۳۸۹). *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی*. سخن.

گلچین معانی، احمد (۱۳۸۱). *فرهنگ اشعار صائب*. امیرکبیر.

معین، محمّد (۱۳۸۳). *فرهنگ فارسی*. امیرکبیر.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۱). *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی* (به کوشش و تألیف محمد رسول دریاگشت). نشر قطره.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمد طاهر (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. چاپخانهٔ ارمغان.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۹). *هفت پیکر* (تصحیح بهروز ثروتیان). امیرکبیر.

نفیسی، علی اکبر (۲۵۳۵). *فرهنگ نفیسی (ناظم الاطّباء)* (ج. ۱). کتابفروشی خیام.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶). *چشمهٔ روشن*. انتشارات علمی.

References

Adib saber (n.d.). *Divan* (by M. A. Naseh). Elmi Press Institution. [In Persian]

Adib, T. (1980). *Farhang-e Loghat e Adabi*. Institute of Islamic Studies, University of Tehran. [In Persian]

Afifi, R. (1980). *Farhang Nameye she'ri* (Vol.3). Soroosh. [In Persian]

Anvari, H. (2004). *The dictionary of metaphors*. Sokhan. [In Persian]

Anvari, H. (2008). *The dictionary of contemporary poets and writers*. Sokhan. [In Persian]

Aryan, Q. (1973). Characteristics and Origin of Indian Style in the Evolution of Persian Poetry, *Journal of the Faculty of Literature and Humanities of Ferdowsi University*, (34), 261-296. https://elmnet.ir/doc/2080153-30241 [In Persian]

Attar, F. (2007). *Asrsrname* (Corrected and explained by M. Shafiei Kadkani). Sokhan. [In Persian]

Bahar, L. (2001). *Bahar e Ajam* (Corrected by K. Dezfooliyan). Talaye. [In Persian]

Daei al Eslam, M. (1984). *Farhang e Nezam.* (Vol.3). Faroos e Iran. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (1998). *Dictionary*. Tehran University Press. [In Persian]

Etehadi, H. (2019). Saeb's Review; Book Review of Selected Lyric Poems of Saeb and Other Poets of the Indian Style. *Literature and Art Book Review*, (17), 47-58. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1685376 [In Persian]

Gerami, B. (2010). *Flower and Plants in a Thousand Years of Persian Poetry*. Sokhan. [In Persian]

Golchin Ma'ani, A. (2002). *The* d*ictionary of Saeb's poetry*. Amirkabir. [In Persian]

Hafez, Sh. M. (1996). *Divan* (Corrected and explained by P. Natel Khanlari). Kharazmi. [In Persian]

Hosseini Madani, A. (n.d.). *Farhang e Rashidi* (Corrected and explained by M. Abbasi). Barani Bookstore. [In Persian]

Kamal al-din Esmaeil, E. (2017). *Divan* (by H. Bahr-ol Oloomi). Sanaei Publications. [In Persian]

Karami, M., & Taheri, M. (2017). The Explanations of Poems of Saeb in literary criticism. *Textual Criticism of Persian Literature*, *9*(1), 1-18. https://doi.org/10.22108/rpll.2017.21409 [In Persian]

Khaje Nasir Toosi, M. (1969). *Tansukhname ye Ilkhani* (Corrected and explained by M. Razavi). Iranian Culture Foundation Publications. [In Persian]

Moin, M. (2003). *A Persian Dictionary*. Amirkabir. [In Persian]

Nafisi, S. (1954). *Dictionary of Nafisi*. Khayyam bookstore. [In Persian]

Nasrabadi Esfahani. M. (1938). *Tazkare ye Nasabadi.* Armaqan Publications. [In Persian]

Natel Khanlari, P. (1992). *Saeb and Indian Style in the Scope of Literary Research* (By M. R. Daryagasht). Qatre Publications. [In Persian]

Nezami, E. (2010). *Haft Peykar* (Corrected by B. Servatiuan). Amir Kabir. [In Persian]

Saadi, M. (2005). *Boostan e Saadi* (Ccorrected and explained by Q. H. Yosefi). Kharazmi. [In Persian]

Saeb Tabrizi. M. A. (1954). *Kolliyat* (by B. Tarraqi). Khayyam Bookstore. [In Persian]

Saeb Tabrizi. M. A. (2008). *Divan* (by M. Qahreman). Elmi and Farhangi Publications. [In Persian]

Salim Tehrani. M. (2010). *Divan* (by M. Qahreman). Negah Publications. [In Persian]

Shaad, M. P. (1967). *Dictionary of Synonym Terms*. Khayyam Bookstore. [In Persian]

Shaad, M. P. (1984). *Farhang e Fasi ye Anandraj* (By Mo. Dabir Siyaghi). Khayyam Bookstore. [In Persian]

Shamisa, S. (2001). *Farhang e Esharat* (Vol.3). Ferdow. [In Persian]

Yoosefi, Q. (2007). *Bright spring.* Elmi Publications. [In Persian]