Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Newly-Found Kenayeh (irony, metonymy) in the Divan of Shapur Tehrani

Hossein Ettehadi

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University Zabol Branch, Zabol, Iran. . Email: Hossein.ettahadi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 01 May 2025
Received in revised form 09 June 2025
Accepted 22 June 2025
Published online 01 July 2025

Keywords:
Shapur Tehrani, Rhetoric, Kenayeh, Innovative expressions, New meanings.

ABSTRACT

Kenayeh is one of the expressive techniques in the art of rhetoric that creates ambiguity and imaginative quality in speech. In Kenayeh, the audience must grasp the underlying meaning of the words beyond their literal interpretation, which is the intended message of the speaker. The goal of this research is to determine whether Shapur Tehrani has made any innovations in the use of various Kenayehs. The results indicate that the Kenayehs in Shapur's works can be divided into two distinct categories: first, those that are recorded in lexicons or dictionaries, and the second, those that are the result of the poet's creative ingenuity. This research focuses on the latter category of Kenayehs, which are employed in three ways in the Divan of Shapur. The first group includes Kenayehs where both their literal form and their allegorical meaning are not found in dictionaries. The second group consists of those Kenayehs whose literal significance are recorded in lexicons, but the poet has intended a new meaning that is absent in the dictionaries. In some instances, Shapur has also altered the structure of the words in the Kenayehs, thus intending a new meaning as well.

Cite this article: Ettehadi, H. (2025)., Newly-Found Kenayeh (irony, metonymy) in the Divan of Shapur Tehrani. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (1). 83-99. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.12853.1691

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.12853.1691

Publisher: University of Qom

Introduction

In each of the four expressive styles, the transmission of meaning has its specific characteristics. In Kenayeh, the phrase and sentence used by the speaker imply another meaning besides the obvious one. Abd al-Qahir al-Jurjani defines Kenayeh as "when the speaker intends to convey a meaning but does not express it with the words designated for that meaning; instead, he refers to a meaning that exists as a derivative and subordinate to the apparent meaning of the word and uses this apparent meaning to hint at the intended meaning" (67: 2004). Some have preferred Kenayeh and metonymy over other expressive methods, stating that "Kenayeh and metonymy express the intention and aim better than reality and explicit statements, as they convey the speaker's intention with reason, whereas reality, explicitness, and simile do so without reason" (Amin Shirazi, 529: 1998). Researchers have regarded the use of Kenayeh, especially in its extreme forms, as a characteristic of Sabke Hendi (the Indian style). Therefore, one can see part of the complexity and ambiguity of Sabke Hendi (the Indian style) intertwined with the use of Kenayeh. In this style, presenting strange and new meanings has been the ultimate aim of the poets; thus, they have sometimes succeeded in creating extraordinary and imaginative Kenayehs that have enriched the rhetorical beauty of Persian poetry. One poet of the Indian style who, based on the evidence presented in this research, seems to have had considerable success in creating fresh and imaginative Kenayehs is Shapur Tehrani.

Materials & Methods

This research employs an analytical-descriptive method, utilizing reliable and scholarly sources in the field of rhetoric to analyze and study Kenayehs in the Divan of Shapur Tehrani. The data have been gathered and analyzed through library studies.

Research findings

Kenayeh Whose Literal Form and Figurative Meaning are not Recorded in Lexicons.

"I gaze so hungrily that my eyes are pinned to yours,
Like a spear with an iron tip aimed at me."
(Shapur Tehrani, 294:2003)

The poet expresses such eagerness and desire to gaze upon his beloved that he does not avert his eyes, even if her gaze is as sharp as a spear aimed at him. The expression "hungry eyes" is to be understood as someone with a strong desire to look. In other words, his eyes are hungry for watching. A similar Kenayeh is "hungry eyes," which is used figuratively to describe someone who is stingy or miserly. (Refer to Burhan, 1983: under "hungry eyes")

Kenayehs Whose Word Structure is Recorded in Lexicons but New Meanings are Intended by Shapur.

Another group of Kenayehs examined in this research comprises those that are recorded in dictionaries, but the meanings that Shapur derives from them are new and unprecedented, which cannot be found in the lexicons.

In the following verse, the descriptive expression "problem solver" is understood as a Kenayeh representing the beloved.

" Shapur! I will not close the doors of desire on myself,
If one day my problem solver casts a glance at me."
(Shapur Tehrani, 151:2003)

If one day my problem solver pays attention to me, I will achieve all my desires. In the lexicon Anandaraj, "problem solver" is defined as a servant or something similar. (Refer to Shad, 1984: under "problem solver") Nafisi has also recorded descriptors such as artist, handmaiden, acceptable, and agreeable for the word "problem solver." (Refer to Nafisi, 2535: under "problem solver") However, from the above couplet, such meanings cannot be inferred. It seems that "problem solver" in Shapur's view is a Kenayeh for someone who puts the poet's affairs in order and leads him to his goals.

Kenayehs that have both changed in their wording and imply a new meaning.

In some cases, Shapur has made minor changes to the structure of familiar and historical metaphors, making them feel fresh and unfamiliar.

" Oh, tall sapling, how long will you be arrogant?
Our short hand has no thorns "
(Shapur Tehrani, 526:2003)

The phrase "tall sapling" is a metaphor for the beloved. In the first line, the poet complains about the beloved's indifference and arrogance. In the second line, to express his kindness, the poet claims that his short hand has no thorns. The expression "having no thorns in his hand" is a Kenayeh to being gentle and harmlessness.

Discussion of Results & Conclusion

A part of the Kenayehs that Shapur has utilized is in a way the invention of the poet himself, allowing him to create fresh and imaginative combinations and convey new meanings through them. These Kenayehs can be categorized into three distinct sections. The first section consists of Kenayehs whose both surface form and Kenayehical meaning are not recorded in dictionaries and Kenayeh references. These Kenayehs are used more frequently in Shapur's divan (book of poetry). The second category includes Kenayehs whose words are recorded in dictionaries, but the poet has intended a new meaning for them that is not found in dictionaries. As stated in the text, this category of Kenayehs can help elucidate some of the difficulties encountered in literary texts. In other cases, the poet has made alterations to the structure of the Kenayehs and sometimes sought new meanings from them.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

کنایه‌های نویافته در دیوان شاپور تهرانی

حسین اتحادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زابل، زابل، ایران. رایانامه: Hossein.ettahadi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
شاپورتهرانی، بلاغت، کنایه، ترکیبات نو، معانی‌نو.

چکیده

کنایه یکی از شگردهای بیان معنا در علم بیان است که موجب ابهام و خیال انگیزی کلام می‌گردد. درکنایه مخاطب باید از ظاهر عبارت، معنای پوشیدهٔ کلام را که مقصود سخنور است، دریافت کند. در پژوهش حاضرکه به شیوهٔ توصیفی تحلیلی و بر اساس منابع کتابخانه‌ای انجام‌گرفته، این شگرد بیانی در دیوان شاپور تهرانی بررسی و تحلیل شده است. هدف پژوهش آن است که بررسی کند آیا شاپور تهرانی توانسته است در زمینهٔ کاربرد انواع کنایه ابداعاتی داشته باشد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کنایه را در دیوان شاپور به دو دسته مجزا می‌توان تقسیم کرد. نخست کنایه‌هایی که در فرهنگ‌های لغت یا کنایه ثبت شده‌اند و گروه دیگر کنایه‌هایی است که حاصل ذوق آفرینشگر شاعراند. موضوع این تحقیق دستهٔ دوم کنایه‌ها است. این کنایه‌ها نیز به سه طریق در دیوان شاپور به کار رفته‌اند؛ گروه نخست کنایه‌هایی هستندکه هم صورت ظاهر و هم معنای کنایی آنها در فرهنگ‌ها ثبت نشده است. دستهٔ دیگر کنایه‌هایی هستند که صورت ظاهر عبارات آنها در فرهنگ‌ها ضبط شده اما شاعر از آنها معنایی تازه اراده کرده که آن معنا از فرهنگ‌ها فوت شده است. در مواردی هم شاپور در ساختار الفاظ کنایه‌ها، تغییراتی ایجاد کرده و گاه معنای تازه‌ای از آنها اراده کرده است. شاپور از این طریق توانسته هم دایرهٔ کنایات ادبی و در نتیجه معانی کلامش را گسترده‌تر کند و هم بر غنای بلاغی اشعارش بیفزاید.

استناد: اتحادی، حسین. (۱۴۰۴). «کنایه‌های نویافته در دیوان شاپور تهرانی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۷. صص: ۹۹-۸۳.
https://doi.org/10.22091/jls.2025.12853.1691

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

فن بیان به چهار شاخهٔ تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه تقسیم می‌شود. بیان به سخنور کمک می‌کند تا واژه یا ترکیبی از واژه‌ها را در معنایی غیر از صورت ظاهری کلام به‌کار ببرد و از این طریق با امکانات بیشتری به ارائهٔ مضامین مورد نظرش بپردازد. می‌توان گفت اساس همهٔ شگردهای بیانی بر نوعی مجاز استوار هستند. مجاز در منظر علمای بلاغت، در مقابل حقیقت قرار دارد. شمس قیس رازی در تعریف مجاز آورده است «مجاز آن است که از حقیقت درگذرند و لفظ را بر معنی دیگر اطلاق کنند که در اصلِ وضع، نه برای آن نهاده باشند، لکن با حقیقتِ آن لفظ، وجهِ علاقه‌ای دارد که بدان مناسبت مراد متکلّم از آن اطلاق فهم توان کرد» (قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۷).

در هر یک از چهار شیوهٔ بیانی، انتقال معنا ویژگی‌های خاصی دارد. در کنایه عبارت و جمله‌ای که گوینده به کار می‌برد، افزون بر معنای ظاهری، به طور غیرصریح و ضمنی بر مفهوم و معنای دیگری نیز دلالت دارد. «کنایات معمولاً از دل وقایع معمول زندگی مردم بیرون می‌آیند و در طول زمان ایجاد می شوند» (اخیانی، ۱۴۰۲: ۲۲۷). عبدالقاهر جرجانی در تعریف کنایه گفته است «مراد از کنایه آن است که متکلّم درصدد اثبات معنایی است، ولی آن را با لفظی که جهت آن معنا وضع شده است، بیان نمی‌کند بلکه سراغ معنایی می‌رود که در وجود تالی و تابع معنای ظاهر لفظ است و به وسیلهٔ این معنای ظاهری، به معنای مورد نظر خود اشاره می‌کند» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۶۷).

برخی از بلاغیون مجاز وکنایه را بر دیگر روش‌های بیانی ترجیح داده‌اند «مجاز و کنایه، مراد و مقصود را بهتر از حقیقت و تصریح بیان می‌کنند. به دلیل آن که مقصود متکلّم را با دلیل بیان می‌کنند و غیر این‌ها که حقیقت، تصریح و تشبیه است، بدون دلیل مقصود را می‌فهمانند و معلوم است که اثبات حکم با دلیل، بهتر از بیان حکم بدون دلیل است» (امین شیرازی، ۱۳۷۷: ۵۲۹). غلامحسین یوسفی معتقد است «کاربردکنایه، به ویژه صورت افراطی آن، از ویژگی‌های سبک هندی است» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۲۹۴). از همین رو می توان بخشی از دلایل پیچیدگی و ابهام سبک هندی را در کاربرد کنایات درهم تنیده دانست. در این سبک ارائهٔ معنای غریب و تازه هدف غایی شاعران بوده و به همین دلیل شاعران گاه به خلق کنایات بدیع و گاه دور از ذهن توفیق یافته که بر غنای بلاغی شعر فارسی افزوده است. یکی از شاعران سبک هندی، که بنا بر شواهد پژوهش حاضر می توان گفت در خلق کنایات تازه و خیال انگیز توفیق زیادی داشته، شاپور تهرانی است.

در مورد تاریخ ولادت و همچنین وفات شاپور، همچون غالب بزرگان ادب فارسی، نمی‌توان اطلاعات دقیقی به دست آورد. ذبیح الله صفا در شرح حال وی می‌نویسد «آقا شاپور تهرانی پسر خواجه خواجگی از شاعران استاد سدهٔ یازدهم و از رجال معروف هند درعهد گورکانیان بود. وی از یک خاندان بزرگ و اصیل تهرانی است که بسیاری از رجال آن هم در دولت صفوی و هم در دولت گورکانی هند مقامات بلند داشته، شعر می سروده و مشوق شاعران روزگار خود بوده اند» (صفا، ۱۳۷۳: ۱۰۹۷). آنگونه که از نوشتهٔ تذکره‌ها برمی‌آید، وی در جوانی وطنش را به عزم هند ترک‌می‌کند «در ایام شباب از وطن خروج نموده به دارالامان هندوستان که خانهٔ عافیت هنرمندان و نشو و نما دهندهٔ خردمندانست آمده» (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۵۳۶). گویا در هند تجارت می‌کرده و ثروتی اندوخته بوده است. «به عنوان تجارت به هندوستان رفته، اسبابی بهم رسانیده به ایران آمد. موزونان بعضی توقع‌ها از او داشتند، چون به فعل نیامد او را اهاجی رکیک کردند» (نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۳۴۰).

نویسندهٔ تذکرهٔ میخانه، ضمن ارائهٔ گزارشی از دیدارش با شاپور، وی را نادرهٔ عصر دانسته است «در سنهٔ ۱۰۲۵ مسود این اوراق پریشان را در لاهور سعادت ملازمت آن نادرهٔ عصر میسر گردید، در آن ایام فرمود که مدتی شد که ما تخلص فریبی را برطرف کرده‌ایم و شاپور که نام ماست تخلص خود قرار داده، هم در آن سال در حضور این کمترین روانهٔ ایران شد و در سنهٔ ۱۰۲۷ از عراق به دارالامان هندوستان خبر رسید که آن عندلیب گلزار معانی از طهران به زیارت مکهٔ معظمه رفت و بعد از دریافت کعبهٔ مقصود، به شهر مذکور معاودت نمود. الحال در وطن خویش متوطن است» (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۵۳۹). از این تاریخ به بعد خبری از شاپور در منابع موجود نیست. از این رو دربارهٔ تاریخ و مکان مرگ شاپور نمی‌توان اظهار نظر درستی کرد.

۲) اهداف و ضرورت پژوهش

هدف از پژوهش حاضر، بررسی کنایه‌هایی است که در شعر شاپور تهرانی به کار رفته اما در فرهنگ‌های لغت و کنایه ضبط نشده است. بدیهی است انجام چنین پژوهش‌هایی از یک سو دایرهٔ واژگانی و معنایی زبان فارسی را گسترده‌تر می‌کند و از سوی دیگر، همان‌گونه که در متن شواهدی ارائه شده، می‌تواند در توضیح و رفع ابهام دشواری‌های متون ادبی گره‌گشا باشد.

۳) روش پژوهش

روش این پژوهش تحلیلی توصیفی است که با بهره‌گرفتن از منابع مکتوب و معتبر در زمینهٔ بلاغت به تحلیل و بررسی کنایه در دیوان شاپور تهرانی پرداخته شده و داده‌ها بر اساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای گردآوری و تحلیل شده است.

۴) پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شعر شاپور تهرانی و کنایه در سبک هندی، چندین پژوهش انجام شده که به صورت مستقیم به موضوع پژوهش حاضر ارتباط ندارد. از این تعداد به چند اشاره می‌گردد.

در پایان‌نامهٔ «تلمیحات و اشارات دیوان شاپور تهرانی» از مهدی اسماعیلی طاهری (۱۳۹۱) مؤلف نتیجه‌گرفته است که تلمیحات و اشارات دیوان شاپور طیف گوناگونی از مسائل مذهبی، آداب و رسوم مردمی و عامیانه را شامل می‌شود. در مقالهٔ «غربت کنایه در پژوهش‌های مکتب وقوع» مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۹) نتیجه گرفته که حضور گسترده کنایه در شعر وقوع نه تنها منافاتی با زبان سادهٔ این مکتب ندارد، بلکه به دلیل ماهیت کوچه بارازی و مردمی بودنش، سبب روانی و سادگی بافت زبان شعر شده است. در مقالهٔ «بررسی و تحلیل استعاره در دیوان شاپور تهرانی» از حسین اتحادی، محمود عباسی و عبدالعلی اویسی (۱۳۹۶) مشخص شده که شاپور تمایل زیادی به آرایش استعاره از طریق همراه کردن آن با دیگر شگردهای بلاغی از جمله تشبیه، کنایه، ایهام، استخدام و اغراق داشته است. مقالهٔ «بازتاب ادب تعلیمی در شعر غنی‌کشمیری و شاپور تهرانی» از احمد بومری و همکاران (۱۴۰۰)، نتایج پژوهش‌حاکی ازآن است که هر دو شاعر ازطریق اشعار خود توانسته‌اند، مفاهیم تعلیمی مورد نظرخود را به مخاطبان انتقال دهند. در مجموع می‌توان گفت، هیچ یکی از پژوهش‌های فوق، ارتباطی با موضوع پژوهش حاضر ندارند.

۵) بحث و بررسی

همانگونه که ذکر شد، در پژوهش حاضر از کنایه‌هایی بحث شده که حاصل ذوق شاعر هستند. این کنایه‌ها نیز به سه روش در دیوان شاپور به‌کار رفته‌اند که در ادامه هر یک از این روش‌ها به صورت جداگانه بررسی می‌شوند. در تحلیل هر یک از کنایه‌ها، سعی برآن بوده تا سابقهٔ احتمالی آنها در فرهنگ‌های لغت و کنایه بررسی گردد.

۵ـ۱) کنایه‌هایی که لفظ و معنای آنها در فرهنگ‌ها ثبت نشده

دستهٔ نخست از کنایه‌هایی که در پژوهش حاضر بررسی می‌شوند، کنایه‌هایی هستند که هم صورت نوشتاری و هم معنای پوشیدهٔ آنها در فرهنگ‌ها ثبت نشده است. این دسته از کنایه‌ها از نظر بسامد،کاربرد بیشتری در دیوان شاپور دارند.

چنان گرسنه نگاهم که دیده دوخته‌ام　　به ناوک تو که پیکان آهنین دارد

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۲۹۴)

شاعرچنان مشتاق و حریص نگاه‌کردن به معشوق است‌که حتی اگر نگاه معشوق همچون نیزه‌ای با نوک آهنین باشد و به سوی او بیاید، باز هم دیده‌اش را از نگاه معشوق برنمی‌دارد. ترکیب گرسنه نگاه را بایدکنایه ازکسی دانست‌که اشتیاق شدیدی به نگاه کردن دارد. به عبارت دیگر چشمش گرسنهٔ نگاه کردن است. شبیه به این کنایه ترکیب گرسنه چشم است که در معنای کنایی« بخیل و ممسک » (برهان، ۱۳۶۲: ذیل «گرسنه چشم»). به کار می‌رود.

چو شمعِ صبح، تار و تیره سوزم　　چو صبح اولین کوتاه روزم

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۶۰۲)

در مصراع دوم، شاپور خودش را در کوتاه روز بودن به صبح اولین مانند کرده است. در توضیح اصطلاح صبح اولین باید گفت، هنگامی که شب به پایان می رسد، ابتدا انوار خورشید گِرد بر گِرد قسمتی از زمین در افق شرقی دیده می‌شود که این همان صبح کاذب و صبح نخستین است. «این صبح چندان نمی پاید و به دنبال آن سپیدی دیگری در پهنای افق پراکنده می‌شود که صبح صادق یا صبح دوم نام دارد» (ماهیار، ۱۳۹۴: ۴۲۱). بنابراین باید گفت ترکیب کوتاه روز نسبت به شاعر در معنای کنایی عمر و فرصت کوتاه داشتن است.

در جایی دیگر هم از تصویر صبح اول یا کاذب بهره برده است:

صد صبحِ کاذبم بدمید از نفس که دوش　　آهی ز دل نخاست که کار سحر نکرد

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۳۱۳)

شاعر با استفاده از آرایهٔ اغراق اعتقاد دارد، همراه با هر آهی که دیشب از دل برمی‌آورده، صد صبح کاذب از نفس او دمیده شده است. همان‌گونه که در توضیح بیت قبل‌گفته شد، صبح اول یا صبح کاذب، روشنایی دارد اما این روشنایی چندان پایدار نیست. از آنجایی که شاعر آه خود را به صبح کاذب مانند کرده، پس باید آه او مانند صبح نور و روشنی داشته باشد. برای دریافت معنای پوشیدهٔ کنایه باید چند واسطه را در نظر گرفت. آه من کار سحر کرده است/ سحر روشن است/ آه من هم روشن است/ آه من آتشین است. بنابراین در مصراع دوم، منظور شاعر از اینکه آهش کار سحر کرده به طور کنایی یعنی آهش آتشین است.

شاپور در یکی از غزل‌هایش خطاب به معشوق گفته است:

دهی‌صد وعده‌ام امسال چون پار است پنـداری به هیچم می‌فروشی این‌هم آن بار است پنداری
ز بس زهــد و ریـا در معرض بَیع و شِری آری به روز جمعه، مسجد جمعه بازار اسـت پنـداری
(همان: ۴۸۸)

بَیع و شِری در لغت به معنای خرید و فروش و داد و ستد است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بیع و شری»). شـاعر در بیـت نخست از بد عهدی معشوق گلایه کرده و در بیت دوم نیز مدعی شده که از بس معشوق به عاشقانش در روز جمعـه و در مسجد زهد و ریا می‌فروشد،گویا مسجد جمعه بازار شده است. جمعه بازار «بازاری است که در روز جمعه منعقد می‌شود و مردم پس از فراغت از نماز جمعه، در آنجا آمده خرید و فروش می‌کنند» (نفیسی، ۲۵۳۵: ذیـل «جمعـه بـازار»). بـدیهی است که بازار معمولاً جای شلوغ و پر ازدحامی است، بنابراین عبارت مسجد جمعه بازار است کنایه از شـلوغی و ازدحـام جمعیت است. این شلوغی نشان دهندهٔ آن است که معشوق هواخواهان بی‌شماری دارد.

در آن‌کشـورکه دردی نیسـت در بـار خریـداران متـاع یوسـفی تـا حشـر در بـازار مـی‌مانـد
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

شاعر ضمن تلمیح به داستان حضرت یوسف ، در مصراع دوم مفهومی کنایی خلق کرده است. کالا وقتی در بـازار می ماند که به فروش نرسد. نخست باید گفت یوسف به کالایی تشبیه شده که برای عرضه به بازار آورده شده است. اگر خریدارن دردی (عشق) نداشته باشند، به ارزش متاع یوسفی هم پی نمی‌برند، از این رو این کالای بـا ارزش را نمـی‌خرنـد و به همین دلیل تا ابد در بازار می‌ماند. بنابراین متاع در بازار ماندن کنایه از به فروش نرسیدن کالا است.

شاپور با تلمیح به داستان حضرت یوسف (ع) کنایه‌های زیادی ارائه کرده است. در یکی از قصاید کـه در توصـیف بهار سروده، به شرح زایش و نشو و نمای پدیده‌های مختلف طبیعی در این فصل پرداخته است. شـاعر وانمـودکرده کـه - گویی عناصر مختلف طبیعت در انتظار هستند تا با فرار رسیدن بهار، شکوفایی و سرزندگی دوباره را از سـر بگیرنـد. پـس از ارائهٔ توصیفات زیاد در یکی از ابیات گفته است:

متـاعِ حُسـنِ زلیخـای وقـت رونـق یافـت بـه غـایتی کـه بـه یوسـف نمـی رسـد بـازار
(همان: ۵۱۹)

شاعر ابتدا وقت (بهار) را به زلیخا و سپس به کالایی پرخریدار مانندکرده است. رونق این کالا به گونه‌ای است کـه نوبتِ بازار، به یوسف نمی‌رسد. در مصراع دوم عبارت بازار به کسی نرسیدن کنایه از شلوغی و ازدحام زیاد بـازار اسـت. این کنایه در فرهنگ‌های لغت و کنایی موجود، ضبط نشده است اما درگویش سیستانی،که مؤلف مقالـهٔ حاضـر یکـی از گویشوران آن است، این کنایه رواج دارد.

از این ویرانه‌کی بیرون توانم شدکه بی‌رویـت بـه صـحرا دامـنم در زیـر دیـوار اسـت پنـداری
(همان: ۴۸۹)

شاعر عالم عاشقی را به ویرانه‌ای تشبیه کرده که راه بیرون رفتن از آن دیدن روی معشوق است امـا اکنـون کـه دور از روی معشوق است، حال کسی را دارد که دامنش در زیر دیواری در صحرا گیر کرده است. بنابراین عبارت دامن‌کسی در زیر دیوار گیر کردن کنایه ازگرفتار و درمانده شدن است. قید صحرا به این دلیل اضـافه شـده تـا تنهـایی و بـی‌یـاوری شاعر را ملموس‌تر نشان دهد.

گریه گر مانَد از این گونه به امداد جگر　　مژه را کارگه رنگرزان خواهم کرد
(همان: ۳۱۱)

برای روشن‌تر شدن مقصود کلام ابتدا باید گفت که بنا بر اعتقاد قدما «خون جگر می‌سوزد و بخار می‌شود. بخار به دماغ می‌رود و به اشک گرم مبدل می‌شود و سپس از راه چشم و ناودان مژه بیرون می‌آید. از این رو منبع اشک، خون جگر است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۹). شاعر ادعا کرده است که اگر جگر من یاری کند و گریه‌ام ادامه داشته باشد، مژهٔ چشمم را به کارگاه رنگرزان بدل خواهم کرد. با این توضیح باید گفت تمام مصراع دوم مفهوم کنایی دارد. مفهوم کنایی آن که با اغراق همراه شده گریهٔ فراوان است. شاعر به حدی می‌گرید تا از سرخی اشک که از جگرش می‌آید، رنگرزان بتوانند پارچه ها را رنگ کنند. در جایی دیگر نیز، از این‌کنایه بهره برده است:

زان رنگرزی‌ها که به ما چشم تو فرمود　　رنگی که نیامد به قرار از رخ ما برد
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۳۰۴)

رنگرزی چشم شاعر، کنایه از اشک سرخی است که از جگر شاعر سرچشمه می‌گیرد.

در بیت زیرکه محتوایی تعلیمی دارد، شاعر کنایه را با تشبیه همراه کرده است:

خاک ره باش که سردفتر خاصان گردی　　خضر شد هر که چو پل برگذر عام افتد
(همان: ۲۷۹)

مصراع دوم تمثیلی برای القا و تأکید معنای مصراع نخست است. در این تمثیل شاعر ادعاکرده که هرکس همچون پل برگذر عام بیفتد، مثل خضر از زمرهٔ خاصان درگاه الهی می‌شود. درمصراع دوم از عبارت برگذر عام افتادن معنای ضمنی و کنایی فروتنی و تواضع دریافت می‌شود.

روم شاپور در بازار تا جایی فروچینم　　بساط عاشقی تا کار بی کاران شود پیدا
(همان: ۱۳۲)

بیت متضمن مفهوم مفاخره‌آمیز است. شاعر مدعی شده که اگر بساط عاشقیش را در بازار بگسترد، کار بی‌کاران پیدا می‌شود. از فحوای کلام می‌توان دریافت، عبارت کار کسی پیدا شدن کنایه از آشکار شدن حقیقت است که این آشکارشدن حقیقت، می‌تواند موجب رسوایی کسی هم بشود. به بیان دیگر، خواست شاعر از بیان مصراع دوم آن است تا مدعیان دروغین عاشقی را رسوا کند. ضمن اینکه واژهٔ بی‌کاران وصفی کنایی است که می‌توان آن را کنایه از عاشقان غیر حقیقی و مدعیان دروغین دانست. شاپور در یکی از قصایدش که در توصیف فصل بهار و جوش و خروش عناصر طبیعت است، این چنین مطرح می‌کند:

ز شوقِ نشو و نما گل به شاخسار چنان　　نشسته است که گویی نشسته بر سرِ خار
(همان: ۵۱۹)

غنچهٔ گل بر روی شاخه، از شوق نشو و نما (شکوفا شدن) چنان حالتی داردکه گویی بر سرِ خار نشسته است. مشخص است،کسی‌که بر روی بوتهٔ خار بنشیند، آزار می‌بیند و آرام و قرار ندارد. بنابراین باید گفت عبارت بر سر خار نشستن کنایه از بی‌تاب و بی‌قرار بودن است. در بیت زیر شاعر کنایه را با تلمیح و اغراق پیوند زده است:

صد نوح را سفینه به گرداب افکنم چون در غمش به دیده بگردانم آب را
(همان: ۱۳۹)

شاعر ادعاکرده‌که اگر از غم معشوق، آب را در دیده بگرداند، صد سفینه (کشتی) همچون سفینهٔ نوح را به گرداب خواهد افکند. بنابراین ترکیب آب را در دیده گرداندن کنایه از گریستن است. این کنایه را صائب تبریزی نیز به کار برده است:

کیستم من که ز فرمان تو سرگردانم؟ آب در دیده به صد خون جگر گردانم
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۷۳۵)

شاپور در مثنوی خسرو و شیرین، در وصف جاه و منزلت خسرو پرویز این چنین گفته است:

فلک با قدرش اَر یک جا نشیند ز بیم جان به زیرِ پا نبیند
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۶۰۶)

مصراع دوم، در معنایی کنایی به کار رفته است. شاعر به دو عنصر فلک و قدر ممدوح شخصیت داده و ادعا کرده است که اگر این دو در کنار یکدیگر بنشینند، فلک از ترس جان به زیر پایش نگاه نمی‌کند. طبق باور قدما، فلک در اوج آسمان قرار دارد اما اینکه وقتی در کنار قدر ممدوح قرار بگیرد و از ارتفاع بترسد، نشان دهندهٔ آن است که قدر ممدوح از جایگاه فلک، بلندتر است. پس در مصراع دوم به کنایه مقصود شاعر آن است که قدر و منزلت ممدوح از فلک هم بالاتر است.

تن که از هجران چنین فرسوده گردد پس چرا طعمهٔ مرغی نسازد استخوان خویش را
(همان: ۱۴۴)

جسم شاعر، از هجران و دوری یار فرسوده شده، پس بهتر است استخوان‌هایش را طعمهٔ پرندگان سازند. برای دریافت معنای ضمنی شعر باید به یکی از آداب ایرانیان باستان توجه داشت. اقوام ایرانی در گذشته‌های دور، جسد مردگانشان را در مکانی بلند قرار می‌داده‌اند، تا اجساد به وسیلهٔ پرندگان شکاری خورده شود (رضی،۱۳۸۲: ۲۵۲). بر این اساس مراد از مصراع دوم، کنایه از مردن است. شاعر اظهار داشته، اکنون که جسمش از فراق یار، نحیف شده، بهتر است تن به مردن دهد.

دل بی رخت از زندگی خویش نفور است هر شب که رود بی تو، شبِ اولِ گور است
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۱۹۷)

شاعر در مصراع دوم ادعا کرده، هر شبی که در فراق از معشوق به سر شود، به شب اول قبر می‌ماند. شب اول قبر، نخستین شبی است که مرده دفن شده و در روایات اسلامی از ویژگی‌ها و دشواری‌های آن بسیار سخن رفته است؛ از جمله اینکه «مرده باید به سؤال و جواب نکیر و منکر پاسخ دهد و همچنین فشار قبر را تحمل کند. این موارد به ویژه برای گناهکاران بسیار دشوار و آزاردهنده است» (شجاعی، ۱۳۶۲: ۲۴۹). بنابراین، شب اول گور، کنایه از شب بسیار سخت و دشوار است.

در بیت زیر شاعر در دو مصراع، دو جنبه از ویژگی‌های صوری معشوق را ستوده است:

نه همین گوش ز حرفش شکرستان کردم　　بس که دیدم به لبش دیده نمکدان کردم
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۴۳۱)

گوشم از شنیدن حرف‌های شیرین معشوق شکرستان و دیده‌ام نیز از نگاه کردن به لبش، نمکدان شده است. شاعر ترکیب دیدم به را در معنای نگاه کردن به کار برده است. محتشم نیز دیدن به را در همین معنا به کار می‌برد:

نمی‌دیدم به سویش تا نمی‌شد مدعی غافل　　به او عشق نهان خود چنین اظهار می‌کردم
(محتشم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۷۷)

به سوی معشوق نگاه نمی‌کردم، مگر زمانی که مدعی (رقیب) از او غافل می‌شد. بنابراین اگر شاپور ادعا کرده که با نگاه کردن به لب معشوق، دیده‌اش را نمکدان‌کرده، کنایه از جذاب و خوشایند بودن سخنان معشوق است. همانگونه که گوش را شکرستان کردن،کنایه از دلنشین و مطبوع بودن سخنان معشوق است.

در بیت زیر شاعر از بی‌اعتنایی و بی‌توجهی معشوق شکوه می‌کند:

گر به‌چشمم پای ننهد هیچم از وی شکوه نیست　　بلکه دارم شکوه از چشم غبارآلود خویش
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۴۰۸)

شاعر مطرح می‌کند اگر معشوق به چشم من پای ننهد، از او گله‌ای نمی‌کنم، بلکه گلهٔ من از چشم غبارآلود خودم است. چشم غبار آلود، چشمی است که آن قدر در انتظار رسیدن کسی باز بوده که از گرد و غبار عبور رهگذران، غبارآلود شده است. پس غبارآلود بودن چشم، کنایه از منتظر بودن است. شاعر از چشمش‌گله دارد به این دلیل که به عبث منتظر رسیدن معشوق مانده است. شاپور این کنایه را در یکی از رباعیاتش نیز به کار برده است:

آن کز رهِ او غبار دارد چشمم　　چون یافت که انتظار دارد چشمم
آمد به صد اضطراب در چشمم و گفت　　رفتم که هزار کار دارد چشمم
(همان: ۶۱۳)

در یکی از غزل‌هایش خطاب به معشوق گفته است:

سینهٔ زاغ و زغن یا شکم دام و دد است　　کشتهٔ عشق تو گر زان که مزاری دارد
(همان: ۳۰۰)

شاعر معتقد است اگر کشته‌های عشق معشوق، مزاری هم داشته باشند، آن مزار سینهٔ زاغ و زغن یا شکم دام و دد است. برای دریافت مقصود شاعر از مصراع نخست، باید چند واسطهٔ معنایی را در نظر گرفت: کشته های معشوق در سینهٔ زاغ و زغن یا شکم دام و دد هستند؛ معلوم می‌شود که کشته‌های معشوق دفن نشده‌اند؛ کشته‌های معشوق به دلیل کثرت دفن نشده‌اند یا فرصت دفن شدن همهٔ آنها نبوده است؛ نتیجه اینکه کشته‌های معشوق بسیار زیاد هستند. بنابراین مقصود شاعر از مصراع نخست، کنایه از این است که معشوق دوستداران بسیار زیادی دارد.

شاپور در یکی از ترجیع بندهایش که از بی‌وفایی معشوق گلایه کرده، از این نوع کنایه که چند واسطهٔ معنایی دارد، استفاده کرده است:

یـــک بـــار نشـــد کـــه وعـــدهٔ او شـــب را بـــه دَمِ ســـحر نینـــداخت

(همان: ۵۸۴)

برای دریافت مفهوم مصراع دوم باید چند واسطهٔ معنایی را در نظر گرفت: معشوق شب را به دَمِ سحر انداخته؛ یعنی انتظار شاعر از اولِ شب، به سحرکشیده شده؛ معشوق نیامده؛ پس معشوق بی‌وفا است. بر اساس پیوند میان این واسطه‌ها، مصراع دوم کنایه از بی‌وفا بودن معشوق است.

در بیت زیر که مضمونی عرفانی دارد، کنایه با تلمیح، اغراق و تشبیه پیوند خورده است:

کلبهٔ ما از تو شد سنگ ملامت را نشان همسر منصور شد آخر سرِ دیوار ما

(همان: ۱۶۳)

بیت به داستان منصور حلّاج اشاره دارد. ملامت همچون سنگی است که کلبهٔ شاعر را نشانه گرفته، از همین رو سرِ دیوار خانه‌اش، با منصور (که بر دار بوده) همسر شده است. پس می‌توان مصراع دوم را کنایه از همپایگی شاعر با منصور دانست؛ در اصل نشانِ سنگِ ملامت شدن کلبهٔ شاعر، موجب همپایگی او با منصور شده است.

شـــب نیســـت کـــه از فـــراق رویـــش دردســـــرِ پاســـــبان نباشـــــم

(همان: ۵۸۸)

شاعر از فراق روی معشوق شکوه کرده و مدعی شده که در نتیجهٔ این فراق، هـر شـب مـوجب دردسـرِ پاسبـان می‌شود. مصراع دوم، این معنی ضمنی را همراه دارد که رنج فراق، موجب شده تا شاعر هر شب نتواند بخوابد و در نتیجه داد و فغان می‌کند و از این فغان و فریاد، پاسبانی که درکوی و برزن نگاهبانی می‌دهد، به آزار و درد سر می‌افتد.

بی قبـول نَفَـس و سـوز دل و سـینهٔ ریـش چاکی از تیر دعاهای اثر نتـوان دوخـت

(همان: ۱۸۱)

بیت بر مضمونی عارفانه دلالت دارد. شاعر اعتقاد دارد که برای پذیرش دعا هم قبـول نَفَـس از جانـب پروردگـار و هم سوز دل و سینهٔ مجروح از طرف دعاکننده لازم است. تمام مصراع دوم، مفهومی کنایی دارد؛ چاک از تیر دعـا نتـوان دوختن کنایه از تأثیر نداشتن دعا است.

بـه شـرم، از نظـر پـاک مـن نهـان گـردی رَوی به دیدهٔ نامَحرم از تو نیست عجب

(همان: ۱۷۲)

شاعر از محبوب خویش شکوه کرده که از دیدهٔ پاک او شرمگین است اما در مقابلِ دیدهٔ نامحرم مـی‌رود. عبـارت به دیدهٔ نامحرم رفتن کنایه از خود را به نامحرم نشان دادن است.

۵ـ۲) کنایه‌هایی‌که لفظ آنها در فرهنگ‌ها ضبط شده اما شاپور تهرانی معنایی تازه برای آنها اراده کرده

دستهٔ دیگر از کنایات اشعار شاپور تهرانی، کنایاتی هستند که در فرهنگ‌های لغت ضبط شده اما معنایی که شاپور از آنها اراده کرده تازه و بی‌سابقه است. در یکی از قصایدش در مدح اسب ممدوح این‌چنین گفته است:

نعلـــی اَر بفکنـــد در آخـــرِ مَـــه آن گـــران ســـایهٔ ســـبک رفتـــار

نعـــل نـــو گـــر نباشـــدی حاضـــر از مـــهِ کهنـــه‌اش کننـــد قیـــار

(همان:۵۲۷)

مقصود کلی کلام آن است‌که اگر نعل اسب ممدوح بیفتد و نعل تازه‌ای نباشد، ازماهِ کهنه (ماه شب‌های آخر ماه قمری) برای اسبش نعل می‌سازند. گران سایه و سبک رفتار اوصافی است که برای اسب ممدوح ذکر شده است. گران سایه ترکیبی کنایی است که برای آن معانی زیادی در فرهنگ‌ها ثبت شده است. « فرد جاهل و متکبر و آنچه سایه‌ای دراز و طولانی دارد» (عفیفی، ۱۳۷۶: ذیل«گران‌سایه»). «شخص عالی مرتبه»(انجو شیرازی، ۱۳۷۵: ذیل«گران سایه»). صاحب فرهنگ بهار عجم نیز ذیل ترکیب گران سایه نوشته است «گران پایه» (بهار، ۱۳۸۰: ذیل«گران سایه»). اما از بیت شاپور برمی‌آیدکه گران سایه در معنای کنایی بزرگ و تنومند به‌کار رفته باشد. چراکه شاعر ادعا کرده که اسب ممدوح، در عین تنومندی و بزرگی جثّه تیزرو نیز هست. کمال‌الدین اصفهانی نیز، ترکیب گران سایه را در همین معنای کنایی به کار برده است.

همچو ابرست دست خواجه فلان　　خود که را دستی آنچنان افتد؟
لیک ابری گران سایه فکن　　که از او خلق را زیان افتد
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۹۴: ۵۵۴)

کمال‌الدین دست ممدوحش را به ابری گران سایه تشبیه کرده است. ابری چنان بزرگ که از بارش آن مردم به دردسر می‌افتند.

مُلک‌جهان یک‌دم است خاک‌خور و شاد باش　　همچو سکندر مدوز کیسه بر آب بقا
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۵۰۱)

بیت مفهومی تعلیمی دارد. شاعر از مخاطب خواسته تا عمر کوتاهش را غنیمت بداند و حتی خاک بخورد و شاد باشد. خاک خوردن در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای «به امور پست توجه‌کردن است» دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «خاک خوردن»). در فرهنگ کنایات سخن نیز همین معنا ضبط شده است (انوری، ۱۳۸۳: ذیل «خاک خوار»). برای دریافت مقصود شاعر، باید به مصراع دوم بیت توجه کرد. در مصراع دوم شاپور مخاطب را از کیسه دوختن برآب بقا، منع کرده است. کیسه دوختن در معنای‌کنایی«توقع و طمع داشتن است» (ادیب طوسی، ۱۳۸۸: ذیل«کیسه بردوختن»). بنابراین می‌توان گفت خاک خوردن و کیسه ندوختن هر دو در معنای کنایی قناعت کردن به‌کار رفته است. شاعر از مخاطب خواسته تا بدانچه دارد، قناعت کند، شاد باشد و طمع نکند. نظامی هم این ترکیب را در همین معنا به‌کار برده است.

خاک خور و نان بخیلان مخور　　خاک نِه‌ای زخم ذلیلان مخور
(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۹: ۱۱۷)

یعنی بهتر است انسان هرچه دارد (حتی اگر خاک باشد) بخورد اما نان بخیلان را نخورد، تو خاک نیستی که زخم ذلیلان (فرومایگان) را بخوری. مقصود از زخم ذلیلان، پایی است که بر روی زمین (خاک) می‌گذارند.

در شعر زیر ترکیب وصفی کارساز کنایه از معشوق است:

دری از آرزو شاپور بر خود بسته نگذارم　　اگر روزی نظر افتد به کارم کارسازم را
(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۱۵۱)

اگر روزی کارسازم به من توجه‌کند، به همهٔ آرزوهایم خواهم رسید. فرهنگ آنندراج، ذیل کارساز نوشته است «خدمتکار ومانند آن» (شاد، ۱۳۶۳: ذیل«کارساز»).نفیسی هم برای واژهٔ کارساز چند وصف آورده است «هنرمند، دست آموز، مقبول و موافق» (نفیسی، ۲۵۳۵: ذیل«کارساز»). اما از بیت فوق چنین مفاهیمی را نمی‌توان برداشت کرد. به نظر می‌رسدکار ساز در نظر شاپورکنایه از معشوق است که کار شاعر را سامان می‌دهد و او را به مقصودش می‌رساند.

در یکی از غزل‌هایش نکته‌ای تعلیمی بیان کرده است:

ده زبان باشی اگر خامُشیت پیشه بِه است　　بندگی بایدت از سوسن آزاد آموخت

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۱۸۳)

بیت فوق به تصویری پرکاربرد در شعر فارسی اشاره دارد که آن هم تشخیص گل سوسن به زبان‌دار بودن است. «آنچه سوسن را در شعر فارسی از دیگر گل‌ها ممتاز می‌کند، از یک سو زبان و زبان‌آوری آن به جهت شباهت تام گلبرگ‌های دراز آن به زبان است و از سوی دیگر خاموشی آن در عین زبان داشتن است» (گرامی، ۱۳۸۹: ۱۹۹). شاپور معتقد است که اگر انسان خاموشی پیشه کند، می‌تواند ده زبان باشد. در فرهنگ‌های لغت، تمامی معانی‌ای که برای ده زبانی ثبت کرده‌اند، منفی است. در فرهنگ چراغ هدایت ده زبانی یعنی: «هر لحظه چیزی‌گفتن و در حرف خود ثابت نبودن» (علیخان‌اکبرآبادی، ۱۳۷۵: ذیل«ده زبانی»). آنندراج هم همین‌معنا را ثبت‌کرده است (شاد، ۱۳۶۳: ذیل«ده زبانی»). نفیسی در توضیح ده‌زبانی نوشته است«پرحرفی و زیاده‌گویی» (نفیسی، ۲۵۳۵: ذیل«ده زبانی»).

از فحوای کلی شعر شاپور مشخص است که ده زبان بودن در نظر شاعر صفتی ارزشمند و اخلاقی است و به صورت کنایی بر مفاهیمی چون سخن با ارزش داشتن، خوش صحبت بودن و حرف زیاد برای گفتن داشتن دلالت دارد.

۵ـ۳) کنایه‌های دارای لفظ و معنای جدید

در برخی موارد، شاپور تغییراتی جزئی در ساختارکنایه‌های آشنا ایجاد و از معنای آنها نیز آشنایی‌زدایی کرده است.

کی بود غم خودم که باشد　　پروای دلی که در برم نیست

زینم چه که شد سرم به راهت　　سودای تو هست اگر سرم نیست

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۵۸۶)

در مصراعِ نخستِ بیت دوم، ترکیب سر به راه شدن معنای کنایی دارد. در فرهنگ نظام، عبارت سربه راه صفت کسی دانسته شده که «وفق قانون کار می‌کند» (داعی الاسلام، ۱۳۶۲: ذیل«سربهراه»). همچنین دربارهٔ ترکیب سر به راهی نوشته‌است: «این لفظ در هند، به معنای تهیهٔ اسباب‌کاراست» (همان: ذیل«سربه راهی») اما شاپور لفظ کسی را به ترکیب فوق افزوده و سر به راه کسی شدن را در معنای‌کنایی نیست و نابود شدن به کار برده است.

در بیت زیر نیز از واژهٔ آشنا و پرکاربرد زنّاربندآشنایی‌زدایی کرده و ترکیب‌کنایی تازه‌ای از معشوق آفریده است:

اگر زنّاربند من گره از طرّه بگشاید　　کدامین سنگدل باشد که ایمان را نگه دارد

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۲۹۹)

در فرهنگ برهان قاطع ذیل‌واژهٔ زُنّار آمده است: «رشته‌ای بوده است‌که بت‌پرستان عموماً و آتش‌پرستان خصوصاً با خود دارند»(برهان، ۱۳۶۲: ذیل«زنّار»). در فرهنگ نفیسی زنّاربندکنایه است از«بت‌پرست»(نفیسی، ۲۵۳۵: ذیل «زنّاربند»). اما در بیت فوق با اضافه شدن ضمیر من، این ترکیب آشنا در معنای تازه وکنایه از معشوق به‌کار رفته است.

مقصود شاپور از ترکیب زنّاربند من، کسی است که عشق او سبب شده تا شاعر کافر و در نتیجه مجبور به بستن زنّار شود. چنین کسی در شعر غنایی، کنایه از معشوق است.

شاپور مثنوی کوتاهی دربارهٔ داستان خسرو و شیرین سروده است. در بخشی از این مثنوی در توصیف شیوهٔ کوه کَنی فرهاد گفته است:

به هر کوهی که ناخن بند کردی　　به خاکش زود خویشاوند کردی

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۶۰۳)

مقصود از بیت، بیان چابکی و چالاکی فرهاد درکندن کوه است. دست فرهاد به هر کوهی که می‌رسید، خیلی زود آن را با خاک خویشاوند می‌کرد. مصراع دوم کنایه از این است که فرهاد به سرعت کوه را از میان بر می‌داشت.

سرکشی تا کی ای نهال بلند　　دستِ کوتاه ما ندارد خار

(همان: ۵۲۶)

نهال بلند استعارهٔ مصرحه از معشوق است. در مصراع نخست، شاعر به دلیل بی‌توجهی و غرور معشوق از او گله کرده است. در مصراع دوم، شاعر برای نشان دادن مهربانی و عطوفت خود، مدعی شده که دست کوتاهش خار ندارد. خار نداشتن دست، کنایه از نرم‌خویی و بی‌آزار بودن است.

شاپور، دل ز صحبت خاموشی‌ام گرفت　　تا چند برنهم سرِ گفتارِ خویش را؟

(همان: ۱۴۲)

شاپور از این‌که سکوت و گوشه‌گیری پیشه کرده ناراحت است، به همین دلیل برآن شده تا به این سکوت و خاموشی پایان دهد. ترکیب برنهادنِ سرِ چیزی در معنای«پوشاندن و بستن چیزی به‌کار می‌رود» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «برنهادن»). بنابراین مقصود از عبارت سرِگفتار خویش بر نهادن، معنای کنایی سکوت کردن و سخن نگفتن است.

شاعر بیت زیر را که مضمونی از تواضع و فروتنی دارد، در پایان یکی از قصایدش آورده است:

نیستم هر چند در تعداد استادان پیش　　لیکن از دنبال، پایی در میان آورده‌ام

(شاپور تهرانی، ۱۳۸۲: ۵۵۲)

عبارت پای در میان آوردن، در فرهنگ نفیسی، به شکل پای بر میان آوردن، ضبط شده و به معنای «مشغول به کاری بودن و مغلوب کاری شدن» (نفیسی، ۲۵۳۵: ذیل «پای») دانسته شده است. مقصود شاپور از مصراع دوم، بیان این نکته است که توانسته خودش را اندکی به سخنوران استاد پیش از خود، نزدیک کند. بنابراین پای در میان آوردن کنایه از توفیق اندک در انجام کار است.

۶) نتیجه

کنایه یکی از شگردهایی است که سخنور می‌تواند با استفاده از آن کلامش را مؤثرتر کند. شاپور تهرانی برای بیان مضامین مورد نظرش از این شیوه بهرهٔ فراوانی برده است. بخشی از کنایه‌هایی که شاپور از آنها بهره برده، به نحوی ابداع خود او است و از این طریق توانسته ترکیبات تازه و خیال انگیزی خلق و معانی تازه‌ای را از آنها اراده کند. کنایات اشعار شاپور تهرانی را می‌توان در سه بخش دسته‌بندی کرد؛ نخست کنایاتی که لفظ و معنای آنها در فرهنگ‌های لغت و کنایه

ثبت نشده و این کنایه‌ها کاربرد بیشتری در دیوان شاپور داشته است. دستهٔ دیگر کنایه‌هایی هستند که صورت ظاهر عبارات آنها در فرهنگ‌ها ضبط شده اما شاعر از آنها معنایی تازه اراده کرده است و دستهٔ آخر شامل کنایاتی است که شاعر در ساختار الفاظ کنایه‌ها، تغییراتی ایجاد و گاه معنای جدیدی را از آنها اراده کرده است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

اتحادی، حسین؛ عباسی، محمود و اویسی، عبدالعلی. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل استعاره در دیوان شاپور تهرانی». مطالعات شبه قاره. شمارهٔ ۳۳. صص: ۵۰ـ۲۹.

اخیانی، جمیله. (۱۴۰۲). «نگاهی به کنایهٔ «گربه در انبان داشتن» و دیگر کاربردهای بلاغی گربه در انبان». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۳. صص: ۲۳۷ـ۲۲۴.

ادیب طوسی، محمّد امین. (۱۳۸۸). فرهنگ لغات ادبی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران.

اسماعیلی طاهری، مهدی. (۱۳۹۱). «تلمیحات و اشارات دیوان شاپور تهرانی». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه کاشان.

امین شیرازی، احمد. (۱۳۷۷). آیین بلاغت، شرح فارسی مختصرالمعانی. تهران: انتشارات فروغ قرآن.

انجو شیرازی، جمال الدین حسین بن حسن. (۱۳۷۵). فرهنگ جهانگیری. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

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

برهان محمدحسین بن خلف تبریزی. (۱۳۶۲). برهان قاطع. به اهتمام محمد معین. تهران: امیرکبیر.

بومری، احمد؛ واثق عباسی، عبدالله و مشهدی، محمد امیر. (۱۴۰۰). «بازتاب ادب تعلیمی در شعر غنی کشمیری و شاپور تهرانی». نشریهٔ مطالعات شبه قاره. شمارهٔ ۴۰. صص: ۱۲۰ـ۱۰۳.

بهار، لاله‌تیک چند. (۱۳۸۰). بهار عجم. تصحیح کاظم دزفولیان. تهران: انتشارات طلایه.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۸۳). دلائل الاعجاز فی‌القرآن. ترجمه و تلخیص سیّدمحمّد رادمنش. اصفهان: گروه انتشارات شاهنامه پژوهی.

داعی الاسلام، سید محمّدعلی. (۱۳۶۲). فرهنگ نظام. تهران: انتشارات فاروس ایران.

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

رضی، هاشم. (۱۳۸۲). دین و فرهنگ ایرانی پیش از عصر زرتشت. تهران: سخن.

شاپور تهرانی، ارجاسب بن خواجگی. (۱۳۸۲). دیوان. تصحیح و تحقیق یحیی کاردگر. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

شجاعی، محمّد. (۱۳۶۲). معاد. تهران: امیرکبیر.

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

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات. تهران: نشر میترا.

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

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس.

عفیفی، رحیم. (۱۳۷۶). فرهنگنامهٔ شعری. تهران: سروش.

علیخان اکبرآبادی، سراج الدین. (۱۳۷۵). فرهنگ چراغ هدایت. به کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.

فخر الزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی. (۱۳۴۰). تذکره میخانه. تصحیح و تنقیح و تکمیل تراجم به اهتمام احمد گلچین معانی. تهران: انتشارات - شرکت نسبی حاج محمد حسین اقبال و شرکاء.

قیس رازی، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: انتشارات فردوس.

کمال‌الدین اسماعیل. (۱۳۹۴). دیوان. به اهتمام حسین بحرالعلومی. تهران: انتشارات سنایی.

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

ماهیار، عباس. (۱۳۹۴). نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب پارسی. تهران: انتشارات اطلاعات.

محتشم کاشانی، علی ابن احمد. (۱۳۹۱). کلیّات. تصحیح مصطفی فیضی کاشانی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۹). «غربت کنایه در پژوهش‌های مکتب وقوع». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۱۸. صص: ۳۴۷ـ۳۱۵.

نصرآبادی، محمدطاهر. (۱۳۷۸). تذکرهٔ نصرآبادی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۹). مخزن‌الاسرار. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

نفیسی، علی اکبر. (۲۵۳۵). فرهنگ نفیسی (ناظم الاطبّاء). تهران: کتابفروشی خیام.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸۶). چشمهٔ روشن. تهران: انتشارات علمی.

References

Adib toosi, M.A. (2009). *Farhang-e Loghat- e Adabi*. Tehran:The Institute of Islamic Studies University Tehran. [In Persian]

Afifi, R. (1988). *Farhangname-ye Sheri*. Vol.3. Tehran: Soroosh. [In Persian]

Akhyani, J. (2023). Negahi be Kenayeye Gorbe dar Anban Dashtan. *Rhetoric and grammar studies*, 23, 224-237. [In Persian]

Alikhan Akbarabadi, S. (1996). *Farhang-e Cheragh-e Hedayat*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Amin Shirazi, A. (1998). *Aein e Balaghat*.V 1. Tehran: Foroogh-e Ghoran. [In Persian]

Anvari, H. (2004). *Farhang-e Kenayat e Sokhan*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Bahar, L.CH. (2001). *Bahar e Ajam*. Tehran: Talaye. [In Persian]

Bomari, A., Vasegh abbassi, A & Mashhadi, M. (2021). Baztabe Adabe Talimi dar Shere Qani Keshmiri va Shapur Tehrani. *Subcontinental Reaserches*, 40, 103-120. [In Persian]

Borhan, M.H. (1982). *Borhan e Ghate*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Daei ol Islam, M.A. (1983). *Farhang-e Nezam*. Vol.3. Tehran: Faroos e Iran. [In Persian]

Dehkhoda, A. (1998). *Loghatname*. Tehran: University Tehran. [In Persian]

Enjoo Shirazi, J.H. (1996). *Farhang-e Jahangiri*. Vol.3. Mashhad: Mashhad University Press. [In Persian]

Ettehadi, H., Abbasi, M & Oveysi, A. (2017). The Study and Analysis of Metaphor in Divan e Shapur Tehrani. *Subcontinental Reaserches*, 33, 29-50. [In Persian]

Esmaeili Taheri, M. (2012). *Talmihat va Esharate Divane Shapure Tehrani*. Master's thesis. Kashan: University of Kashan. [In Persian]

Fakhr- al zzamani, M.A. (1961). *Tazkare-ye Meykhane*. Tehran: Sherkat-e Eghbal va Shoraka. [In Persian]

Gerami, B. (2010). *Gol va Giyah dar Hezar Sal She'r-e Farsi*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Jorjani, A. (2004). *Dayel al - Ejaz fel Ghora'n*. Esfahan: Shahname Pazhoohi. [In Persian]

Kamal-aldin Esmaiel. (2015). *Divan*. Tehran: Sanaei. [In Persian]

Mahyar, A. (2015). *Nojoom-e Ghadim va Baztab-e an dar Adab-e Farsi*. Tehran: Ettelaat. [In Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2020). Qorbat e Kenaye dar Pazhuheshhaye Maktabe Voqoo. *Rhetoric and grammar studies*, 18, 315-347. [In Persian]

Motasham Kashani ,A.A. (2012). *koliyat*. Vol.2. Tehran: Sore-ye Mehr. [In Persian]

Nafisi, A. (1954). *Farhang-e Nafisi*. Vol.1. Tehran: Khayyam bookstore. [In Persian]

Nasr Abadi, M. (1999). *Tazkare-ye Nasr Abadi*. Tehran: Asatir. [In Persian]

Nezami Ganjeei, EL. (2010). *Makhzan ol Asrar*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Qeys e Razi, SH.M. (1994). *Almojam fi Maaier-e Ashar-e Ajam*. Tehran: Ferdos. [In Persian]

Razi, H. (2003). *Din va Farhang e Irani Pish az Asre Zartosht*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Saeb Tabrizi, M.A. (2008). *Divan*. Vol.5. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Safa, Z. (1994). *History of Iranian Literature*. Vol.5. Tehran: Ferdaws. [In Persian]

Shaad, M.P. (1983). *Farhang-e Anandraaj*. Tehran: Khayyam Bookstore. [In Persian]

Shamisa, S. (2006). *Farhan-e Eshsarat*. Vol.1. Tehran: Mitra. [In Persian]

Shapur Tehrani, A.Kh. (2003). *Divan*. Tehran: Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Consultative Assembly. [In Persian]

Shojaei, M. (1983). *Maa'd*. Vol.3. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Yosefi. Q. (2006). *Cheshme-ye Roshan*. Tehran: Elmi. [In Persian]