

## تحلیل بازتاب ایهام تناسب و حوزه‌های معنایی آن در مثنوی

محمد بهنام‌فر\*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران

اردشیر سنچولی جدید\*\*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۱)

### چکیده

هدف از این پژوهش، بررسی کاربرد آرایه ایهام تناسب و تحلیل عناصر سازنده این صنعت در مثنوی مولاناست. نتایج این تحقیق که به شیوه تحلیل محتوا صورت گرفته است، نشان می‌دهد مولوی علی‌رغم اینکه در سرایش مثنوی به صورت ارتجالی عمل کرده است و در مجالس خود تحت تأثیر جرّ جرار کلام و تداعی معانی و افکار قرار داشته، اما دانش و آگاهی او نسبت به برخی از علوم باعث شده است تا ظرافت و دقت‌های خاصی را نیز در زمینه صنایع بدیعی، به‌ویژه ایهام‌تناسب و انواع آن؛ نظیر ایهام تناسب تلمیحی، تضاد، ترجمه و تبادر داشته باشد و تناسب‌هایی را پدید آورد که بیش از همه در ارتباط با حوزه‌هایی همچون موسیقی، نجوم، طب، مسائل دینی و قرآنی و نیز امور اساطیری و تاریخی است؛ حوزه‌هایی که برخی از آن‌ها با توجه به نگرش و جهان‌بینی وی، مورد علاقه او بوده است و نسبت به آن‌ها تعلق خاطر خاصی داشته و توانسته با استفاده از این شگرد بلاغی ظرفیت بالایی برای خلق معانی درباره آن‌ها ایجاد کند.

واژگان کلیدی: مولوی، مثنوی، موسیقی معنوی، ایهام تناسب.

\* E-mail: mbehnafar@birjand.ac.ir

\*\* E-mail: ar.sanchooli@gmail.com (نویسنده مسئول)

## مقدمه

مولوی از جمله شاعرانی است که عنصر موسیقی در کلام وی بسیار مطرح است و می‌توان اشعار (خصوصاً غزلیات) او را از موسیقایی‌ترین و آهنگین‌ترین سروده‌های ادب فارسی به شمار آورد، به گونه‌ای که برخی بر این اعتقاد هستند که زبان فارسی در شعر مولانا به چنان غنایی از منظر موسیقایی رسیده‌است که هیچ زبانی یارای رقابت با آن را ندارد (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱). بر طبق نظر شفیع کدکنی، موسیقی شعر را می‌توان به چهار دسته موسیقی کناری، بیرونی، درونی و معنوی تقسیم کرد (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۱-۳۹۳). اشعار مولانا در سه دسته نخست ذکر شده، یعنی کناری، درونی و بیرونی از متنوع‌ترین و مشخص‌ترین اشعار فارسی به حساب می‌آید، اما موسیقی معنوی یا همان ارتباطها، تناسب‌های معنوی و یا زنجیره‌های مراعاتی در شعر او به اندازه بعضی قله‌ها، مانند حافظ، سعدی و یا حتی برخی از شاعران فرمالیست، از قبیل رشید و طوطا و دیگران چندان بارز نیست؛ چراکه شعر او یک تجربه حیاتی محسوب می‌شود و سازوکار آن متفاوت‌تر از کلام دیگر شعراست (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۷: ۱۱۹-۱۲۰). در واقع، وقتی ذهنیت مولانا از معارفی سرشار است که تنها ناشی از تجربه‌های عمومی و آگاهانه و دانش کسبی نیست و شاعر در شرایطی سخن می‌گوید که در آن شرایط فرصت تأمل و اندیشه به سبب عدم فعالیت عقل و هیجانات شدید عاطفی وجود ندارد، دیگر مجال برای ایراد تناسب‌سازی و معنی‌اندیشی نمی‌ماند و دیگر زبان وسیله‌ای برای بیان و ابراز اندیشه و ایراد تناسب نیست، بلکه ابزاری است که هیجانات عاطفی با آن صورت محسوس پیدا می‌کند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۰۶-۲۰۷). این هیجانات که ناشی از ذهنیت هوشیار و تأمل‌برانگیز شاعر نیست، حاصل احوال روحی و عارفانه‌ای است که احساس و تجربه شده‌اند و با واقعه‌ها، مکاشفه‌ها و رؤیاهای عارف پیوند دارد و سرچشمه‌ای برای بسیاری از معانی مضامین شعری مولانا محسوب می‌شود (ر.ک؛ همان: ۲۱۳).

البته باید توجه داشت که معنی‌اندیشی یا توجه بیش از اندازه به معنی، هر چند موجب می‌شود موسیقی معنوی و برخی از تناسب‌ها در شعر مولوی کم‌رنگ شود، اما احاطه او به علوم مختلف، از جمله طب، نجوم، حساب، حکمت و علوم دیگر (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۷۴: ۲۰۶) باعث شده‌است تا تناسب‌هایی نیز خودآگاه یا ناخودآگاه در کلام او ایجاد شود. زرین کوب در این زمینه چنین اظهار نظر می‌کند:

«کلام مولانا در نوع خود نمونه‌ی جالبی از شیوه‌ی بیان سهل و ممتنع را عرضه می‌کند که هر چند در ظاهر صنعت هم دارد، اما از تصنع عاری است. او هر چند به صنایع بدیعی توجه و علاقه‌ی خاصی نشان نمی‌دهد و بنا بر اقتضای حال خود و مستمع مثنوی چندان به صنعتگری‌های نمایشی نمی‌پردازد، ولی با وجود این، انواع جناس، طباق و مراعات نظیر در کلام او از روی تفنن یا بدون عمد انعکاس دارد و این نکته نشان می‌دهد که گوینده، حتی در لحظه‌های استغراق نیز دانش‌هایی که در طی ممارست، مطالعه و سالیان تحصیل و تجربه آموخته، در خاطر سپرده‌است و آن‌ها را به یاد می‌آورد. در این میان، بعضی تناسب‌های معنوی، همچون ایهام در کلام او وجود دارد که حاکی از توجه و ریزبینی زیرکانه‌ی مولانا نسبت به معانی است و نشان می‌دهد که برخلاف مشهور، مولوی در انتخاب الفاظ همواره و بدون استثناء چندان بی‌قید و لاپالی نیست و با وجود جنبه‌ی ارتجالی و بداهه‌سرایش اثری چون مثنوی، دقت و ظرافت‌هایی نیز به خرج می‌دهد که خالی از سختی و صعوبت نیست» (همان: ۲۵۸-۲۵۹).

دقت و ظرافت‌هایی که منجر به خلق ایهام تناسب‌های مختلفی در زمینه‌ی علوم گوناگون، مانند طب، نجوم، موسیقی و مسائل اعتقادی و دینی می‌شود و یا حتی به گونه‌ای بازتاب‌دهنده‌ی نوع نگرش و جهان‌بینی او نسبت به بسیاری از موضوعات است. با توجه به همین مسئله، در این مقاله کوشیده‌ایم تا به شگردها و ظرافت‌هایی که مولانا در کاربرد ایهام تناسب در هنگام سرایش مثنوی انجام داده‌است، پردازیم و عناصر و حوزه‌هایی را که او بیش از همه در تناسب‌سازی‌های خویش به آن‌ها توجه کرده‌است، نشان دهیم و آن‌ها را تحلیل و بررسی کنیم. در همین راستا، با استفاده از روش تحلیل محتوا، ابتدا با مبنا قرار دادن هشتادوپنج مورد کاربرد ایهام تناسب در مثنوی، هر یک از ایهام‌ها را با توجه به حوزه‌ی معنایی که به آن اختصاص دارند، به‌نوع‌ی حوزه‌ی موسیقی، نجوم، طب، شراب و ملائمت آن، حوزه‌ی اساطیری و تاریخی، مذهبی و دینی، بازی و سرگرمی، عناصر رزم و جنگ و امور گیاهی و جانوری تقسیم کرده‌ایم و با بیان نمونه‌ی ابیاتی از هر یک از موارد، شواهدی را نیز از حیطة نظم و نثر و نیز فرهنگ‌های معتبر، برای تأیید معانی ثانوی واژگان ذکر نموده‌ایم.

## پیشینه پژوهش

در بارهٔ صنعت ایهام و ایهام تناسب، پژوهش‌ها و تحقیقات بسیاری صورت گرفته‌است که بیشتر آن‌ها در ارتباط با غزلیات حافظ و اشعار خاقانی است. به این دلیل که بر طبق نظر بسیاری از محققان، کاربرد ایهام و ایهام تناسب یکی از خصایص اصلی شعر این دو، به‌ویژه حافظ به شمار می‌آید. از جمله تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته‌است، می‌توان به کتب و مقالاتی، همچون ایهام در شعر فارسی از سید محمد راستگو (۱۳۷۹)، ایهامات دیوان حافظ از طاهره فرید (۱۳۷۶)، ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ از ضیاءالدین سجادی (۱۳۵۱)، مقالهٔ خاقانی و ایهام از احمد غنی‌پور ملک‌شاه (۱۳۸۴) و نیز مقالهٔ ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ از محمدحسن حسن زاده نیری و یاسر دالوند (۱۳۹۴) اشاره نمود. دربارهٔ بررسی ایهام در اشعار مولانا نیز تاکنون هیچ تحقیقی صورت نگرفته‌است. در واقع، تنها پیشینهٔ قابل ملاحظه‌ای که می‌توان در این باب به آن اشاره نمود، اظهار نظرهای زرین کوب در کتاب *سرّنی و نظرات شفیع کدکنی در مقدمهٔ گزیدهٔ غزلیات شمس است*. زرین کوب در فصلی از کتاب *سرّنی* با عنوان قافیه‌اندیشی به بحث دربارهٔ الفاظ و جایگاه آن در مثنوی می‌پردازد و ضمن اینکه مولانا را شاعری متوجه به معنا می‌داند، او را فرد زیرکی می‌خواند که گاهی با دقت در معانی، ایهام‌های زیبایی را پدید می‌آورد. او پس از این بحث، با تجزیه و تحلیل سه بیت از مثنوی، به اثبات این نظر خویش مبادرت ورزیده‌است (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۷۴: ۲۵۸-۲۵۹). شفیع کدکنی نیز در مقدمهٔ مفصل کتاب *برگزیدهٔ غزلیات شمس*، علاوه بر بررسی انواع موسیقی در شعر مولانا، کلام او را به دلیل متمایز بودن ماهیت شعر او با دیگران، در زمینهٔ موسیقی معنوی ضعیف‌تر از شاعرانی چون حافظ و سعدی برمی‌شمرد و برخی از تناسب‌های شکل گرفته در کلام او را گاهی آگاهانه و گاه ناآگاهانه می‌داند (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

با این تفاسیر، این پژوهش را می‌توان نخستین تحقیقی دانست که به صورت مستقل به بررسی ایهام تناسب و انواع آن در شعر مولانا پرداخته‌است و عناصر سازندهٔ تناسب‌های شعری او را تحلیل و بررسی کرده‌است.

## ۱. ایهام تناسب از نظر اهل بلاغت

ایهام در لغت به معنای «به وهم، شک و گمان انداختن است» و در معنای اصطلاحی نیز یکی از آرایه‌های علم بدیع به شمار می‌آید که به نام‌های دیگری همچون «تخیل»، «توهیم» و «توریه» نیز خوانده می‌شود. علامه زمخشری در باب اهمیت این آرایه بر این اعتقاد است که در علم بیان بابت لطیف‌تر، دقیق‌تر و نیز سودمندتر و یاری‌کننده‌تر از آن برای تأویل متشابهات کلام خدا و کلام انبیاء دیده نشده است (ر.ک؛ سجادی، ۱۳۵۱: ۹۶). از جمله کهن‌ترین تعریف‌هایی که در کتب بلاغی از این صنعت و آرایه شده، از رشیدالدین وطواط است. او در تعریف ایهام چنین بیان می‌کند:

«پارسی ایهام، به گمان افکندن باشد و این صنعت را تخیل نیز خوانند و چنان بود کی دبیر یا شاعر در نثر یا نظم الفاظی به کار برد کی آن الفاظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیگری غریب، و چون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ، خود معنی غریب بود» (وطواط، بی‌تا: ۳۹).

ابن ابی‌الأصبع مصری نیز که از بلاغیان قرن ششم و هفتم هجری به حساب می‌آید، ضمن تعریف ایهام یا توریه، آن را چنین توصیف می‌کند:

«توریه، توجیه نیز نامیده می‌شود و آن کلمه‌ای است که دارای دو معنی احتمالی است و متکلم یکی از معانی را استفاده می‌کند و دیگری را مدّ نظر قرار نمی‌دهد و مراد او نیز در اصل، آن چیزی است که آن را مدّ نظر قرار نداده است و نه آنچه که آن را استعمال نموده است» (ابن ابی‌الأصبع، ۱۹۵۷م، ج ۲: ۱۰۲).

تفتازانی نیز در قرن هشتم در مطول خویش ایهام را با همان مضامین و طواط تعریف می‌کند و آن را به دو دسته مجرده و مرشحه تقسیم می‌کند (ر.ک؛ تفتازانی، ۱۴۳۴ ق: ۵۶۲). مدت‌ها بعد همایی در دوره معاصر، ضمن ارائه تعریف دقیق‌تری از ایهام، آن را این گونه تعریف می‌نماید: «و در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار برند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (همایی، ۱۳۷۱: ۲۶۹).

از جمله انواع گوناگونی که اهل بلاغت برای ایهام برمی‌شمرند، می‌توان از ایهام‌هایی چون ایهام تضاد، تبادر، ترجمه و استخدام نام برد. این ایهام‌ها از طریق ایجاد تناسب‌های

معنوی، تقابل‌ها، تضادها و تناظرهایی که در شعر پدید می‌آورند، علاوه بر اینکه موجب افزایش موسیقی معنوی کلام می‌شوند، منجر به درنگ خواننده نسبت به سخن و قرار گرفتن او بر سر یک دوراهی می‌شوند و اسباب تلذذ خاطر و روان او را فراهم می‌آورند (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۷).

در قرن دوازدهم هجری، ابوطالب فندرسکی با دقت در صنعت مراعات‌النظیر و آرایه ایهام، برای اولین بار مبحث ایهام تناسب را در شعر فارسی مطرح کرد و در کتاب رساله بیان بدیع خویش، به شرح آن پرداخت (ر.ک؛ حسن‌زاده نیری و دالوند، ۱۳۹۴: ۳۳)؛ آرایه‌ای که گذشتگان نیز پیش از این به آن اشاراتی داشتند و آن را با عنوان ایهام مرشحه می‌نامیدند؛ ایهامی که از اعتقاد قدما مبنی بر مجرد بودن یا مرشحه بودن ایهام ناشی می‌شد. شمیسا در همین زمینه چنین اظهار نظر می‌کند:

«مراد از ایهام مجرد این است که در کلام از ملائمت معنی قریب چیزی ذکر نشود و مراد از ایهام مرشحه نیز این است که از ملائمت معنی غریب چیزی ذکر شود. در نظر ایشان، ایهام مجرد همان ایهام و ایهام مرشحه نیز همان است که امروزه ایهام تناسب خوانده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲).

کزازی نیز با توجه به مباحث مطرح درباره ایهام تناسب، آن را به دو دسته تقسیم می‌کند: «ایهام تناسب گونه نخستین و ایهام تناسب گونه دوم. وی در تعریف گونه نخست چنین می‌گوید:

«ایهام تناسب از گونه نخستین آن است که واژه‌ای دو معنا داشته باشد، اما سخنور یا شاعر آن را تنها در یک معنا در بیت به کار برده باشد. پس واژه‌ای در معنایی که خواست سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت همبستگی و پیوند داشته باشد» (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۷). همچنین، او در تعریف گونه دوم چنین بیان می‌کند: ایهام تناسب از گونه دوم نیز آن است که دو واژه در بیت به کار برده شده باشد که هر یک دو معنا داشته باشند، اما سخنور تنها یک معنا را از آن‌ها خواسته باشد. پس آن دو معنای خواسته نشده نیز با یکدیگر و همبستگی داشته باشند (ر.ک؛ همان: ۱۳۸-۱۳۹).

## ۲. ایهام تناسب در مثنوی

در این بخش، ضمن برشمردن حوزه‌های معنایی مختلف سازنده ایهامات در مثنوی همچون موسیقی، طب، نجوم و امور اعتقادی و دینی، هر یک از آن‌ها را تحلیل خواهیم کرد و شواهد استخراج شده مورد نظر درباره هر یک از آن‌ها را ارائه خواهیم داد.

### ۲-۱. موسیقی

یکی از عرصه‌هایی که مولانا بسیار به آن تعلق خاطر دارد، عرصه موسیقی است. علاقه او به موسیقی چنان بارز است که انعکاس آن را می‌توان در غزلیات او به‌خوبی مشاهده کرد. بنا بر روایت افلاکی، مولانا پس از غیبت همیشگی شمس، از شور و حرارت عشق او لحظه‌ای از حالت سماع، تواجد و موسیقی دست برداشت و گویا به این واسطه مجالی برای آرامش و آسایش نمی‌یافت (ر.ک؛ افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۸۹). افلاکی در بیان همین ماجرا مطلبی را می‌آورد که نه تنها نشان‌دهنده نگاه الهی و مقدس مولانا به موسیقی است، بلکه بیانگر خلاقیت‌های او در این عرصه و مهارت او در نواختن ابزارآلاتی چون رباب نیز می‌باشد: «و فرمود که رباب را شش‌خانه ساختند؛ چه از قدیم‌العهد رباب عرب چهارسو بوده و فرمود: شش گوشه رباب ما شارح سر شش گوشه عالم است و الف تار رباب مبین تألف ارواح است به الله» (همان: ۸۸). شخص مولانا از موسیقی افلاک و سماع چرخ به گونه‌ای صحبت می‌کند که یادآور قول اصحاب فیثاغورث است و وقتی خود تصریح می‌کند که عارف در صدای رباب، آواز باز و بسته شدن دروازه بهشت را می‌شنود، جای تعجب نیست که در کلام خود اشارات و نکته‌اندیشی‌های فراوانی نسبت به این حوزه داشته باشد و سخنش را در مثنوی با این صدای آسمانی و با نوای نی آغاز کند (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴). از جمله تناسب‌سازی‌های زیبایی که مولوی در عرصه موسیقی انجام داده، موارد زیر است:

ای دریغا مرغ خوش‌آواز من	ای دریغا همدم و هم‌راز من
ای دریغا مرغ خوش‌الحان من	راح روح و روضه و ریحان من

(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ۷۶).

کلمه «راح» در بیت بالا در معنای «آسایش و راحتی» به کار رفته است، لیکن در معنای «گوشه‌ای از دستگاه شور» و نیز «لحن و پرده‌ای از موسیقی قدیم ایران» (پورمندان، ۱۳۷۹: ۲۶۴)، با کلماتی همچون «خوش الحان» و «خوش آواز» ایهام تناسب ساخته است. ترکیب «راح روح» نیز علاوه بر معنی مد نظر بیت، یعنی «آسایش و آرامش روح»، از اصطلاحات موسیقی است و از جمله الحان عهد ساسانیان و از سی لحن باربد به شمار می‌آید (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۷۴، ج ۱: ۴۹۵-۴۹۷) که آن نیز با «خوش الحان» و «خوش آواز» ایهام تناسب دارد. علاوه بر این، «راح» در معنای «شراب» نیز هست که در اینجا مورد نظر شاعر نیست، اما با ریحان در معنای گونه‌ای از شراب که رقیق، اخضر، خوشبوی، خوش طعم و لطیف القوام بود (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۸: ۱۲۴۶۱) و به قول خیام در نوروزنامه، دل و معده را قوی می‌کرد و موجب شکستن بلاها می‌شد (ر.ک؛ خیام نیشابوری، بی‌تا: ۶۳)، ایهام تناسب از گونه دوم می‌سازد.

ایهام تناسب‌های به کار رفته در بیت زیر نیز جالب توجه است:

«چون که زاغان خیمه بر بهمن زدند      بلبلان پنهان شدند و تن زدند»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۸۰).

«بهمن در این بیت اگرچه برای اشاره به فصل زمستان به کار رفته است، ولی در معنای نام پرده و آهنگی خاص از موسیقی که قدیم آن را بیشتر به مناسبت جشن بهمن‌جنه می‌نواختند» (ستایشگر، ۱۳۷۴، ج ۱: ۱۶۳-۱۶۴). با تن زدن به معنای «خاموشی و عدم آوازخوانی»، ایهام تناسب ساخته است. همچنین، این کلمه با بلبل نیز ایهام تناسب دارد؛ زیرا بلبل نیز یکی دیگر از پرده‌های موسیقی است (ر.ک؛ معین، ۱۳۵۳، ج ۱: ۵۶۵). علاوه بر بلبل، گویا زاغ نیز از اقوال موسیقی بوده است (ر.ک؛ وجدانی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۵۲۴) که در این حالت، همراه با «بهمن» و «بلبل» شبکه‌ای از ایهام تناسب‌ها را در این بیت پدید می‌آورد.

از دیگر مواردی که مولانا به کمک اصطلاحات موسیقایی در شعر خود ایهام تناسب به وجود آورده، بیت زیر است:

«چون ز دریا سوی ساحل باز گشت      چنگ شعر مثنوی با ساز گشت»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۷۹).



«بازگشت» علاوه بر معنای متداول خود، در موسیقی به دو معنا به کار رفته‌است: معنی نخست، فرود آمدن از لحن یا گوشه‌ای به لحن یا مقام اصلی است و معنای دوم، علامتی است که یک یا چند میزان از ریتم موسیقی را تکرار می‌کند (ر.ک؛ پورمندان، ۱۳۷۹: ۱۹۷-۱۹۸). در اینجا، «بازگشت» با این معانی با «چنگ» و «ساز» ایهام تناسب دارد.

داستان پیر چنگی در دفتر اول مثنوی نیز از جمله بخش‌هایی است که در آن می‌توان مواردی از تناسب‌سازی‌های مولانا را مشاهده کرد:

«چون بسی بگریست و از حد رفت درد      چنگ را زد بر زمین و خُرد کرد  
گفت ای بوده حجابم از اله      ای مرا تو راهزن از شاهراه»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ۱۵: ۹۷).

مولوی در اینجا با کاربرد کلمه «راهزن»، نه تنها در ابیات مذکور ایهام تناسب ایجاد کرده، بلکه به صورت ارتجالی از کلمه‌ای استفاده نموده‌است که با محتوای قصه، یعنی داستان پیر چنگی نیز پیوند و پیوستگی دارد؛ زیرا یکی از معانی «راه»، «پرده و مقام موسیقی» است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۸: ۱۱۸۲۱) و کلمه «راهزن» نیز هرچند در معنای دزدی که اموال مسافران را غارت می‌کند، به کار رفته‌است، اما در معنای «نغمه‌خوان» و «سرودگوی» با «چنگ» ایهام تناسب دارد. در ابیات زیر نیز ارتباط «برگ» و «کف‌زنان» و نیز «شور» و «کف» با «مطربان» و «دریا» جالب توجه‌است:

«تو نینی لیک بهر گوششان      برگ‌ها بر شاخ‌ها هم کف‌زنان  
مطربانشان از درون دف می‌زنند      بحرها در شورشان کف می‌زنند»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ۳: ۳۳۹).

در بیت اول، «برگ» اگرچه در معنای اندامی از گیاه به کار رفته‌است، اما به معنای «آواز، ساز، نغمه و آهنگ» نیز آمده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۳: ۴۶۱۹) که در این حالت، با «کف‌زنان» و «گوش» ایهام تناسب می‌سازد. دهخدا در لغت‌نامه خود بر اساس یکی از نسخه‌های مثنوی، بیتی را ذکر می‌کند که کلمه «برگ» در آن به معنای «آواز» و «نغمه» آمده‌است:

«جمله مرغان برگ کرده جیک جیک      با سلیمان گشته افصح من اخیک»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ۳: ۳۳۹).

در بیت دوم نیز چند ایهام تناسب وجود دارد: «شور» در این بیت به معنای «هیجان، جنبش و وجد» آمده، ولی در معنای «دستگاهی در موسیقی قدیم» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۴۵۵۰) با «دف، کف و مطربان» ایهام تناسب ساخته است. همچنین، «شور» در معنای «پرنمک» نیز با بحر ایهام تناسب می‌سازد. علاوه بر این موارد، «کف» نیز که در معنای «دستک زدن» به کار رفته، در معنای دیگر خود، یعنی «حباب‌های آب» با «بحر» ایهام تناسب ساخته است.

## ۲-۲. طب

با توجه به آنچه که فریدون سپهسالار از احوال مولوی نقل می‌کند، او چندان توجه و اعتنایی به علم طب ظاهری نداشته است و یا حتی در جواب شخص طبیبی که تریاقی برای او آماده کرده بود، می‌گوید: «ای مولانا اکمل‌الدین! ازدهایی که در درون ما نیش زده است، اگر بحر محیط تریاک باشد، علاج آن نتواند کرد و در حال باز غایب شد» (سپهسالار، ۱۳۲۵: ۸۲). اما به هر حال، با توجه به آنچه که از مثنوی مشخص است، او برای درمان خود و مریدانش و یا در حدود آموزش عمومی، نسبت به مسائل طبی آگاهی داشت و مجموعه اصطلاحات پزشکی، شامل امراض و نشانه‌ها و نیز شیوه مداوای آن‌ها را در شعر خویش نسبتاً زیاد به کار می‌برد و آن دردها و رنج‌ها را به صورت صور بلاغی گوناگون، برای بیان تجربه‌های روحانی متعالی خود مورد استفاده قرار می‌داد (ر.ک؛ شیمیل، ۱۳۸۶: ۲۱۹). ابیات زیر شواهدی برای این موضوع به شمار می‌آید:

«گر تو کوری، نیست بر اعمی حرج ورنه رو، کالصبّر مفتاح الفرج  
 پرده‌های دیده را داروی صبر هم بسوزد، هم بسازد شرح صدر»  
 (مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۸۱).

در این دو بیت، «صبر» در معنای معروف خود به کار رفته است، ولی در معنای «گیاهی دارویی که برای شستن زخم‌ها و درمان درد چشم» استفاده می‌شد (ر.ک؛ حسینی جرجانی، ۱۳۸۴، ج ۳: ۵۳۱) و نیز برای تنقیه سینه و گشایش آن نیز کاربرد داشته است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۴۸۵۵). با واژگان «کور، اعمی و مفتاح» در بیت نخست و با کلمات «پرده‌های دیده»، «دارو» و «شرح صدر» در بیت دوم ایهام تناسب می‌سازد. در واقع، کاربرد جملات و ترکیباتی همچون «مفتاح الفرج» به معنای «کلید گشایش» و «شرح

صدر» و «سوزاندن پرده‌های دیده»، همگی ناظر بر اثرات صبر همچون درمان درد چشم، گشایش سینه و پاک کردن آن است که برخی از شاعران همچون انوری نیز به این موارد اشارات داشته‌اند:

«ای دل به عون مسهل سقمونای صبر      وقت است اگر به تنقیه کوشی ز امتلا»  
(انوری، ۱۳۷۲، ج ۲: ۵۱۲).  
«درد چشم من قرون شد بهر آنک      توتیا از صبر بگذاری نداشت»  
(همان: ۷۹۲).

چشم، داروها و امراض آن نیز از جمله عناصری هستند که مولانا به آن‌ها توجه دارد و از آن‌ها برای ایجاد آرایه ایهام تناسب بهره برده‌است:

«خاک او هم سیرت جان می‌شود      سرمه چشم عزیزان می‌شود»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۲۱).

در بیت بالا، کاربرد کلمه «عزیز» در کنار «سرمه چشم»، واژه «عزیز» که یکی از اقسام سرمه و یا کحل محسوب می‌شد و برای از بین بردن تاریکی چشم و خشک کردن رطوبات آن به کار می‌رفت (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۸۷۲) را به ذهن تداعی می‌کند و از این نظر ایهام تبادر دارد. مولانا در اشعارش بارها از این سرمه یاد کرده‌است:

«گویدش عیسی بزن در من دو دست      ای عمی کحل عزیزی با منست»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۶۷).

او در بیت دیگری نیز با کاربرد کحل عزیزی و غبار که یکی از انواع بیماری‌های چشمی است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۶۵۹۳)، ایهام تناسب دیگری را به وجود آورده‌است:

«از غبار مرگب آن شاه نر      یافت او کحل عزیزی در بصر»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۰۸۹).

## ۲-۳. نجوم

کاربرد اصطلاحات نجومی و مسائل مربوط به آن در مثنوی نشان‌دهنده توجه و آشنایی بسیار مولانا با این نوع علوم است. وی حتی برای توجیه اشتغال خود و بعضی از مشایخ کبرویه در خراسان به فراگیری مبادی و مباحث نجوم، در اشارتی آن را مأخوذ از وحی انبیا می‌داند (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۷۴: ۲۰۷). او در اشعار خویش بارها درباره ستارگان و خصوصیات نجومی آن‌ها و نیز اهمیت و تأثیر آن‌ها در زندگی و رفتار بشر سخن می‌گوید و حتی با نام‌ها و صفات ستارگان بازی می‌کند و از این طریق به آن‌ها خصلت‌هایی زنده و پویا اعطا می‌کند (ر.ک؛ شimmel، ۱۳۸۶: ۱۰۴)؛ مانند ابیات زیر:

«با تو ما را خاک بهتر از فلک ای سماک از تو منور تا سمک»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د: ۲۹).

در این بیت، واژه «سمک» در معنای نوعی ماهی به کار رفته که بنا به عقاید گذشتگان، زیر زمین قرار داشته‌است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۷۵۹). ولی در معنای «برج حوت» با فلک و سماک [منزل چهاردهم ماه و نام دو ستاره (ر.ک؛ همان: ۱۳۷۵۱)] ایهام تناسب می‌سازد. در ابیات دیگر مثنوی نیز می‌توان نظیر این ایهام تناسب را مشاهده کرد:

«هم زمین، هم بحر و هم مهر و فلک زنده از وی همچو از دریا سمک»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د: ۲۱۸).

«سمک» در این بیت به معنای «ماهی» است، اما در معنای «برج حوت» که پیش از این نیز به آن اشاره شد، با «مهر» و «فلک» ایهام تناسب می‌سازد. همچنین، این واژه در معنای دیگر خود، یعنی ماهی زیرزمین نیز با زمین ایهام تناسب دارد. ایهام تناسب‌های موجود در بیت زیر نیز جالب توجه است:

«هین مشو غره بدان گفت حزین بار بر گاوست و بر گردون حنین»  
(همان، د: ۱: ۱۹۸).

در این بیت، دو ایهام تناسب به کار رفته‌است: واژه «گاو» در این بیت، اشاره به همان گاوی دارد که بر اساس باور قدما، زمین بر روی شاخ آن قرار دارد (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۷۵۹). اما در معنای «برج ثور» که گذشتگان آن را به کار می‌بردند، با کلماتی چون

گردون به معنای آسمان و فلک ایهام تناسب ایجاد می‌کند. ابیات زیر شواهدی برای این موضوع است:

«چو خورشید برزد سر از برج گاو      ز گلزار برخاست بانگ چکاو»  
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۸۳۲).

«ز گاو و کژدم و خرچنگ و ماهی      نیاید کار کردن زین نکوتر»  
(ناصرخسرو، ۱۳۷۲: ۱۸۲).

از طرف دیگر، گردون در معنای «ارابه» که برای کشیدن آن عمدتاً از گاوان قوی هیکل استفاده می‌کردند (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۲: ۱۹۰۵۲)، با «گاو» ایهام تناسب می‌سازد.

مولوی در ابیات دیگری نیز به صورت آگاهانه با اسامی سیارگان و برج‌های دوازده گانه آسمان بازی کرده است و توانسته ایهام تناسب‌های جالب توجهی را از طریق آن‌ها بیافریند:

«اختران با دید همچون عقرب است      مشتری را او ولی‌الأقرب است  
قوس اگر از تیر دوزد دیو را      دلو پُر آب است زرع و میو را  
حوت اگرچه کشتی غی بشکند      دوست را چون ثور کشتی می‌کند  
شمس اگر شب را بدرد چون اسد      لعل را زو خلعت اطلس رسد»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۵: ۸۹۴).

از جمله تناسبات این ابیات می‌توان به ارتباط «شمس» و «اسد (خانه خورشید)»، «قوس» و «تیر» و نیز «حوت» و «ثور» و «کشتی» در معنای صورت فلکی در نیمکره جنوبی اشاره نمود (ر.ک؛ انوری، ۱۳۸۱، ج ۶: ۵۸۲۷) که در اینجا مد نظر نیست.

## ۲-۴. مذهبی و دینی

هرچند مولوی سخن خود را در مثنوی هوشیارانه و به قصد بیان مفاهیمی مشخص در طرحی اجمالی و از پیش تعیین شده آغاز می‌کند، اما پیش از آنکه آن معنی مورد نظر را در طرح اجمالی از پیش معلوم، از ذهن به عین بیاورد، تراکم معانی و مفاهیم ناشی از تداعی‌ها او را از خط سیر مورد نظر جدا می‌کند و او که در آغاز حاکم بر کلام و طرح و

معنی بود، با هجوم معانی و مفاهیم متنوع از قلمرو گسترده ناآگاهی به عرصه آگاهی، به زودی محکوم و مسخر معانی می شود و در این حین، بخشی از احوال و عوالم روحانی و سرّ ضمیر خود را افشا می کند. این تکرار و تناوب هوشیاری و ناهوشیاری و نیز این جریان تسلیم پذیری و خودسپاری به سیل معانی و مفاهیم برآمده از ناآگاهی، در بیان داستان‌های پیامبران و مسائل دینی و اعتقادی که از مهم ترین سرچشمه‌های فکری و اندیشگانی او به حساب می آیند و نیز شیوه بهره گیری او از آن‌ها بسیار تأثیر دارد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۹: ۵۵-۵۶) و باعث خلق مضامین و معانی بسیاری در زمینه‌های مختلف، از جمله صنعت ایهام تناسب می شود؛ مانند:

«ساحران موسی از استیزه را بر گرفته چون عصای او عصا»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۶).

در این بیت، کلمه «عصا» در معنای «چوبدستی» به کار رفته است، ولی در معنای «نافرمانی، عصیان و دشمنی» با واژه «استیزه»، ایهام تناسب از نوع ایهام تبادر ایجاد می کند. مولوی در بخش دیگری از مثنوی نیز این واژه را به همین معنا به کار برده است:

«دامن او گیر کو دارد عصا در نگر آدم چه‌ها دید از عصی»  
(همان: ۹۵).

در جایی دیگر نیز مولوی با کاربرد واژگان «باد» و «عاد»، به صورت ضمنی به عاقبت شوم قوم عاد اشاره می کند:

«عقل از سر بنهد این هستی و باد چون شنید انجام فرعونان و عاد»  
(همان: ۱۳۷).

«باد» در اینجا به معنای «غرور و تکبر» به کار رفته است، ولی در معنای «جریان هوای سخت و تند»، یادآور عذاب خداوند بر قوم حضرت هود، یعنی قوم عاد است که در این حالت «باد» و «عاد» ایهام تناسب تلمیحی دارند. در قرآن، بارها به سرنوشت شوم قوم عاد اشاره شده است؛ مانند آیه ۱۶ سوره فصلت که در آن خداوند چنین فرموده است: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾. کلمه «ذنب» نیز از آن دست کلماتی است که مولانا از طریق آن توانسته است ایهام تناسب‌های بدیعی پدید بیاورد:

«گندمی خورشید آدم را کسوف چون ذنب شعشاع بدری را خسوف»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ۱۷۲).

«ذنب» در بیت فوق ایهام تبادر به کلمه «ذنب» به معنای «گناه و خطا» دارد که با توجه به کلماتی همچون «گندم» و «خورشید»، تداعی کننده گناه حضرت آدم<sup>(ع)</sup> به سبب خوردن گندم و رانده شدن او از بهشت است که در قرآن نیز به آن اشاره شده است: ﴿وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى: آدم از امر پروردگارش سرپیچی کرد و گمراه شد﴾ (طه/۱۲۱).

در نمونه‌های دیگر، مولانا با کاربرد ایهام گونه کلمه «ذنب»، پیوند بین اجزای کلام خود را مستحکم و استوار ساخته است:

«آفتاب اندر فلک کژ می‌جهد در سیه‌رویی کسوفش می‌دمد»  
«کز ذنب پرهیز کن هین هوش دار تا نگردي تو سیه‌رو دیگوار»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۶: ۹۳۸).

در اشعار فوق، «ذنب» به معنای شکلی در آسمان و از اصطلاحات نجومی است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۸: ۱۱۵۱۸) که در پیوند با «سیه‌رویی»، ذنب به معنای «گناه» را به ذهن تداعی می‌کند و ایهام تبادر دارد.

علاوه بر این موارد، داستان حضرت یوسف<sup>(ع)</sup> نیز از زمینه‌هایی است که مولوی برای ایجاد موسیقی معنوی در ابیات خویش و تقویت بلاغت آن‌ها، از آن استفاده کرده است:

«ای دریده پوستین یوسفان گر بدرّ گرگت آن از خویش دان»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۵: ۸۴۷).

«پوستین دریدن» هرچند به معنی کنایی «افشای راز کردن» و «رسوا نمودن» به کار رفته است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۴: ۵۷۹۲)، اما در معنای اصلی و مصطلح، با «گرگ» و «یوسف» ایهام تناسب از نوع تلمیحی دارد. از جمله موارد دیگری که مولانا با تلمیح به داستان حضرت یوسف<sup>(ع)</sup>، ایهام تناسب به وجود می‌آورد، ابیات زیر است که در آن‌ها با کلمه «عزیز» بازی ظریفی انجام شده است:

«آنچنان که یوسف از زندانی با نیازی خاضعی سعدانی»  
«خواست یاری، گفت چون بیرون روی پیش شه گردد امورت مستوی»

یاد من کن پیش تخت آن عزیز تا مرا هم واخرد زین حبس نیز»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۶: ۱۰۳۷).

کلمه «زبان» در بیت پایین، با توجه به واژه‌هایی چون «نار» و «خوی بد»، «زبانی: موکل دوزخ» را که «مالک» نیز خوانده می‌شود، به ذهن متبادر می‌نماید. بنابراین، ایهام تناسب از نوع تبادر دارد:

«رو که رستی از خود و از خوی بد و ز زبانه نار و از دندان دد»  
(همان، د ۴: ۶۸۴).

## ۲-۵. شراب و ملائمت آن

اشعار صوفیانه یا عرفانی که به تدریج از قرن پنجم به بعد ابتدا در خراسان و آنگاه در مناطق دیگر در زبان فارسی پدید آمد، از لحاظ صورت یا قالب تفاوتی با اشعار قبلی این زبان نداشت و شعرای صوفی از لحاظ صوری مقلد شاعران درباری و یا غیر صوفی بودند و از همان قالب‌ها و مضامینی استفاده می‌کردند که دیگران نیز به کار می‌بردند. از جمله معانی و مضامینی که شعرای اهل معنی به تقلید از شاعران غیر عارف در شعر خود به کار بردند، مضامین مربوط به گفتمان میخانه‌ای است؛ گفتمانی که بعدها با توجه به تناسب آن با مواجید و شور و حال فوق‌العاده صوفیان بر اساس تجارب معنوی، به یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مسائل عرفانی در شعر فارسی، به‌ویژه شعر صوفیانه مبدل گردید (ر.ک؛ ر.ک؛ پورجوادی، ۱۳۷۰: ۴-۵). در این بین، مولانا نیز با توجه به اینکه خود شاعری صوفی مشرب و وامدار عارفان بزرگی چون سنایی و عطار است، با استفاده از گفتمان میخانه‌ای و عناصر مربوط به شراب و ملائمت آن، برای شرح نکات روحانی خویش، علاوه بر اینکه تصاویر، ترکیبات و تعبیرات فراوانی ساخته، گاهی نیز از آن‌ها برای شکل‌دهی به برخی از شگردهای بلاغی مثنوی نیز استفاده کرده است؛ نظیر این ابیات:

«چون به خرگوش آمد این ساغر به دور بانگ زد خرگوش آخر چند جور؟»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ۴۷).

جور در بیت بالا به معنای ستم و ظلم به کار رفته است، ولی در معنای دیگری که دهخدا آورده است؛ یعنی «جور نام یکی از خطوط جام جم است که خط لب جام پیاله باشد و پیاله جور به معنی پیاله مالا مال است؛ چه هرگاه حریف را دانسته پیاله مالا مال بدهند



تا مست شود و بیفتد و بی‌شعور گردد، به او جور و ستم کرده خواهند بود (برهان)» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۷۸۹۹). با کلمه ساغر و دور دارای ایهام تناسب است:

«هفت خط داشت جام جمشیدی هر یکی در صفا چو آینه  
جور و بغداد و بصره و ازرق اشک و کاسه‌گر و فرودینه»  
(قائم مقام فراهانی، بی تا: ۷۳۹).

همچنین، مولانا در جایی دیگر با کاربرد کلمه «دور» به معنی «پیاله شراب» و یا «دست به دست رساندن پیاله‌های شراب» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۸: ۱۱۲۱۳)، به همراه «جور» دقت و ظرافت خاصی را به خرج داده است:

«همچنان دور دوم هابیل شد ضد نور پاک او قایل شد  
همچنان این دو علم از عدل و جور تا به نمرود آمد اندر دور، دور»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۶: ۹۸۸).

در بیت فوق، کلمه «عدل» در معنای «مساوات، قسط و انصاف» و در مقابل «ظلم و بیداد» به کار رفته است، ولی در معنای رطل و پیمان (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۷۶۷) با «دور» و «جور» ایهام تناسب دارد.

کاربرد کلمه «مدام» به معنی «شراب و پیوسته»، با واژه‌هایی همچون «می» و «مست» نیز از جمله صنعت پردازی‌هایی است که مولانا برای خلق ایهام تناسب در اشعار خود به کار برده است که نمونه‌هایی از آن در برخی از اشعار مثنوی دیده می‌شود:

«ز آن عرب بنهاد نام می مدام ز آنک سیری نیست می خور را مدام»  
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۵۳۴).  
«بر کنار بامی ای مست مدام پست بنشین، یا فرود آ، والسلام»  
(همان، د ۴: ۶۳۱).

## ۶-۲. اساطیری و تاریخی

منوچهر مرتضوی در کتاب فردوسی و شاهنامه، مثنوی و غزلیات مولانا را جامع‌ترین و بزرگ‌ترین حماسه عرفانی جهان می‌داند (روک؛ مرتضوی، ۱۳۶۹: ۲۴) که این سخن بیانگر تأثیرپذیری بسیار مولانا از شخصیت‌ها و داستان‌های اساطیری ایران و نیز روحیه و

اندیشه حماسی اوست؛ روحیه‌ای که صورتی دگرگون‌یافته معنوی از حماسه‌های ملی است. با توجه به همین موضوع مشاهده می‌کنیم که مولانا بسیاری از عناصر حماسی و اساطیری (به‌ویژه رستم و زال) را در آثار خویش جای داده‌است و علاوه بر اینکه از آن‌ها به صورت رمزی و سمبلیک استفاده می‌کند، ظرافت‌های خاصی را نیز با آن‌ها انجام می‌دهد که بخشی از آن‌ها را می‌توان در ابیات مثنوی مشاهده کرد:

«مرد میراثی چه داند قدر مال      رستمی جان کند و مجان یافت زال»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۲: ۱۹۳).  
«پیش این خورشید کی تا بد هلال      با چنان رستم، چه باشد زور زال؟»  
(همان، د ۶: ۱۰۲۹).

در این دو بیت، «زال» در معنای «پیرزن» به کار رفته‌است که با رستم ایهام تناسب ساخته‌است. کاربرد داستان که لقب «زال» نیز محسوب می‌شود و با «رخش» در پیوند است، ایهام تناسب بدیعی را پدید آورده‌است:

«بر رسول حق فسون‌ها خواندند      رخش داستان و حیل می‌رانند»  
(همان، د ۲: ۲۹۰).

در بیت زیر نیز ایهام تناسب بین «دیوان» و «پری‌رویان» جالب توجه است:

«هست دیوان محاسب عام را      و آن پری رویان حریف جام را»  
(همان، د ۴: ۶۹۹).

واژه «دیوان» در بیت فوق به معنای «دفتر محاسبه» به کار رفته‌است، اما در معنای موجود اساطیری معروف، با «پری» ایهام تناسب دارد.

از جمله داستان‌های مورد توجه مولانا، داستان عاشقانه خسرو و شیرین است که با توجه به دوپهلوی بودن معنای «شیرین»، موجبات پدید آوردن چندین ایهام تناسب را برای او فراهم آورده‌است:

«خسرو شیرین جان نوبت ز دست      لاجرم در شهر قند ارزان شد دست»  
(همان، د ۵: ۸۱۹).  
«یک تُرُش در شهر ما اکنون نماند      چونک شیرین خسروان را برنشانند»  
(همان: ۸۱۹).

«عشق قهارست و من مقهور او چون شکر شیرین شدم از شور او»  
(همان، د ۶: ۹۳۷).

از داستان‌های دیگری که دستمایه‌ای برای خلق تناسب‌های بدیعی در مثنوی شده، داستان محمود و ایاز است که به همراه داستان خسرو و شیرین و سایر داستان‌های دیگر، نشانگر تأثیر داستان‌های عاشقانه بر مولانا و آشنایی و مطالعه او درباره مسائل تاریخی و قصه‌های عامیانه و مشهور است:

«چون ایاز آن چارقش مورود بود لاجرم او عاقبت محمود بود»  
(همان، د ۵: ۷۹۲).

«گر بدانی رحم این محمود راد خوش بگویی عاقبت محمود باد»  
(همان، د ۶: ۵۷).

کلمه «محمود» در ابیات مذکور، اسم مفعول و به معنای «ستایش شده» است، ولی یادآور نام سلطان مقتدر آل سبکتکین، یعنی سلطان محمود غزنوی نیز هست که با «ایاز» ایهام تناسب برقرار نموده است.

در بیت زیر نیز مولانا با استفاده از ماجرای بر دار زدن حلاج، ایهام تناسب زیبایی را از طریق کاربرد ترکیب «بگزیده‌دار» (منزل برگزیده) و «منصوروار» ایجاد کرده است:

«مسجداً گر کربلای من شوی کعبه حاجت‌روای من شوی  
هین مرا بگذار ای بگزیده دار تا رسن‌بازی کنم منصوروار»  
(همان، د ۳: ۵۱۱).

## ۲-۷. بازی و سرگرمی

از جمله تناسب‌های دیگری که می‌توان در مثنوی مشاهده کرد، تناسب‌های مربوط به بازی شطرنج است که آشنایی گوینده مثنوی را با این گونه تفریحات معلوم می‌نماید. شاید او نیز مانند علما و ارباب هنر این نوع بازی‌ها را لهو و لعب نمی‌دانست و لعب شطرنج را موجب تقویت ذهن و افزودن عقل تلقی می‌نمود (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۲۷). از نمونه این نوع تناسب‌ها، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

«جان بابا گویدت ابلیس هین تا به دم بفریادت دیو لعین

این چنین تلبیس با بابات کرد      آدمی را این سیه رُخ مات کرد  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۲: ۱۸۴).  
«ای رُخ شاهان بَرِ من بیدقی      نیم اسپم در رباید بی حقی»  
(همان، د ۶: ۱۰۳۵).

کلمه «رُخ» هر چند در این ابیات به معنای «صورت» به کار رفته است، اما در معنای «مهره» قلعه بازی شطرنج» با کلمات «مات»، «شاه» و «بیدق» و نیز کلمه «اسپ» ایهام تناسب می سازد.

«آزمودی تو بسی آفات خویش      یافتی صحّت ازین شاهان کیش»  
(همان، د ۳: ۳۴۷).

«کیش» در بیت بالا به معنای «دین و مذهب» به کار رفته است، ولی در معنای حرکتی در بازی شطرنج که علاوه بر تهدید مهره شاه، آن را وادار به تغییر خانه خود می کند (ر.ک؛ معین، ۱۳۵۴، ج ۳: ۳۱۵۳)، با کلمه «شاه» در معنای «مهره شاه شطرنج» که در اینجا مد نظر نیست، ایهام تناسب از گونه دوم ایجاد می کند.

«چون چنین بُردیست ما را بعد مات      راست آمد ان فی قتلی مَمات»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ۵۱۰).

«مات» در این بیت به معنای «مرگ» آمده است، ولی در معنای اصطلاحی خود در بازی شطرنج؛ یعنی «باختن در این بازی»، با کلمه «بُرد» ایهام تناسب از نوع ایهام تضاد دارد. همچنین، «مات» در معنای «مرگ» نیز با «قتلی» ایهام تناسب دارد.

## ۸-۲. امور گیاهی و جانوری

مولانا در مثنوی معنوی علاوه بر اینکه از عناصر گیاهی و جانوری به صورت تخیلی، تمثیلی و نمادین استفاده می کند و در قالب آن‌ها، بسیاری از پیام‌ها و معانی اخلاقی و عرفانی خویش را به مخاطبان القا می نماید، از این عناصر در امر تناسب سازی و ایجاد موسیقی معنوی و پیوند میان زنجیره گفتمانی خود نیز بهره می برد. آنه ماری شیمل معتقد است که محیط جغرافیایی و طبیعت قونیه و نیز فضای روستایی آن در خیال بندی و کاربرد عناصر گیاهی و جانوری بسیار مؤثر بود و نقش مهمی در استفاده مولوی از آن‌ها داشت

(ر.ک؛ شیمل، ۱۳۷۵: ۱۷۸-۱۲۱). ابیات زیر نمونه‌هایی از کاربرد عناصر گیاهی و جانوری در ایجاد موسیقی معنوی در ابیات مثنوی می‌باشند:

«می‌گریزند از اصول باغ‌ها      بر خیالی می‌کنند آن لاغ‌ها»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۴: ۵۹۹).

«لاغ» در اینجا به معنی «بیهودگی و مسخرگی» است، ولی در معنای «شاخه»، یا «برگ سبزی و دسته اسپرغم» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۱۹۵۳۸)، با «اصول» در معنای «ریشه و باغ» ایهام تناسب دارد.

در این بیت نیز می‌توان نظیر این ایهام‌پردازی را مشاهده کرد:

«نقش گل در زیر بینی بهر لاغ      بوی گل بر سقف و ایوان دماغ»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۴: ۵۳۸).  
«باز چون پروانه نسیان رسید      جاتنان را جانب آتش کشید»  
(همان: ۴۵۴).

در این بیت، «پروانه» به معنای «جواز و اجازه‌نامه» آمده‌است، اما در معنای حشره معروف با «آتش» ایهام تناسب می‌سازد. علاوه بر این، «پروانه» در معنای ذکرشده، با واژه «باز» در معنای پرنده شکاری که در اینجا مورد نظر نیست، به نوعی ایهام تناسب از گونه دوم می‌سازد.

## ۹-۲. امور رزم و جنگ

در میان ایهام‌های مختلف به کار رفته از سوی مولوی، ایهام‌هایی نیز وجود دارند که به موضوعاتی همچون رزم و جنگ ارتباط دارند و نمونه‌هایی از آن‌ها را می‌توان در ذیل مشاهده کرد:

«ترس مویی نیست اندر پیش عشق      جمله قربانند اندر کیش عشق»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۵: ۸۰۳).

در این بیت، ایهام گونه دوم وجود دارد. دو کلمه «قربان» و «کیش» هر دو در معنای دوشمن که مربوط به رزم و جنگ است، با یکدیگر تناسب دارند. «کیش» در معنای

«ترکش» و یا «جعبه ترکش» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۲: ۱۸۸۲۸) و «قربان» نیز در معنای «کماندان» و یا «دوالی که آن را در ترکش دوخته و بر گردن حمایل می کنند» (همان، ج ۱۱: ۱۷۴۹۶)، با یکدیگر پیوند و هماهنگی دارند.

«چه خوش گفت گرگین به فرزند خویش چو قربان پیکار بر بست و کیش»  
(سعدی شیرازی، ۱۳۵۶: ۱۵۲).

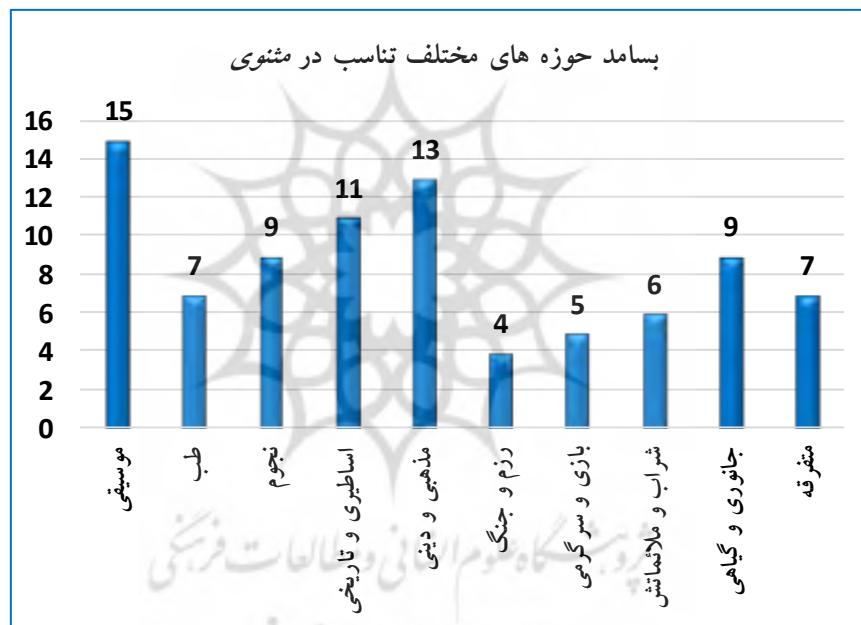
«چرخ» معانی مختلفی همچون نوعی «کمان سخت»، «منجیق» یا «کمان حکمت» دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۸۱۰۱) و در بیت زیر، با کلماتی چون «حرب»، «تیر» و «کمان» ایهام تناسب ایجاد کرده است:

«من ترا بر چرخ گشته نردبان تو شده در حرب من تیر و کمان»  
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۶: ۱۰۹۴).

### نتیجه گیری

در این تحقیق مشخص گردید که هر چند مثنوی به صورت ارتجالی و فی البداهه سروده شده است و گوینده آن چندان دلبسته لفظ و در گیر آن نبوده، اما شاعر گاهی بر اثر حضور خود آگاه و یا برای تفنن خوانندگان و شنوندگان، دست به ظرافت‌ها و دقت‌های زیرکانه‌ای نیز می‌زد که علاوه بر اینکه، تسلط شاعر را بر فنون و ریزه کاری‌های بلاغی نشان می‌دهد، نشانه احاطه بسیار او به علوم و اصطلاحات مختلف و مسائل مربوط به آن‌هاست. علاوه بر این، تحلیل‌ها و بررسی‌های پژوهش حاضر بیانگر این نکته است که بیشتر ایهام تناسب‌هایی که او در مثنوی خلق کرده است، بنا بر داده‌های موجود، به ترتیب مربوط به حوزه‌های موسیقی، مسائل دینی و اعتقادی، امور اساطیری و تاریخی، امور جانوری و گیاهی، نجوم، طب، خمریات، بازی و سرگرمی و حوزه رزم و جنگ می‌باشد که هر یک بنا بر علل و عوامل خاصی به وجود آمده‌اند. آشنایی او درباره موسیقی و مهارت در آن و افزون بر آن‌ها، متعالی و الهی دانستن موسیقی، سماع و رقص، تأثیر بسزایی در ایجاد تناسب‌سازی در این حیظه داشته است و بخش زیاد و متنوعی از برساخته‌های مولانا را در زمینه ایهام شامل شده است. علاوه بر این، امور دینی و مذهبی با توجه به استغراق ذهن مولوی در این زمینه‌ها و نیز مسلک، حالات و تجربیات روحانی وی، دومین حوزه‌ای است که او بیش از سایر حوزه‌ها به آن توجه نشان می‌دهد. سومین حوزه مورد نظر او،

داستان‌های اساطیری و تاریخی است که به دلیل داشتن روحیه و اندیشه حماسی و اشتغال شخصی و خانوادگی به حرفه و عظم و تذکیر ایجاد شده‌است. بسیاری تناسب‌سازی‌ها و آشنایی مولوی در حیطه علمی همچون طب و نجوم نیز بر اساس مأخوذ دانستن آن‌ها از وحی انبیا، مطالعات عمیق و آموزش‌های عمومی صورت گرفته‌است. محیط جغرافیایی قونیه و طبیعت و فضای روستایی آن نیز در خلق تناسب‌های مربوط به امور گیاهی و جانوری تأثیرگذار بوده‌است. ایهام تناسب‌های حوزه‌ای همچون شراب و خمیریات در مثنوی را نیز باید حاصل سنت صوفیه درباره کاربرد گفتمان میخانه‌ای برای بیان معارف عرفانی دانست.



## منابع و مأخذ

### قرآن کریم.

- ابن ابی‌الأصبع. (۱۹۵۷). *بديع القرآن*. تحقیق حنفی محمد شرف. ج ۲. قاهره: نهضة المصر.
- افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۶۲). *مناقب العارفين*. با تصحیحات، حواشی و تعلیقات حسین یازجی. ج ۱. تهران: دنیای کتاب.

- انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. ج ۶. تهران: انتشارات سخن.
- انوری، علی بن محمد. (۱۳۷۲). *دیوان انوری*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. ج ۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پورجواد، نصرالله. (۱۳۷۰). «باده عشق (۱): سیر تاریخی باده یا می در شعر فارسی». *نشر دانش*. س ۱۱. ش ۶. صص ۴-۱۳.
- پورمندان، مهران. (۱۳۷۹). *دایرةالمعارف موسیقی کهن ایران*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی (حوزه هنری).
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۹). *داستان پیامبران در کلیات شمس*. ج ۱. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. تهران: سخن.
- تفتازانی، سعدالدین. (۱۴۳۴ق.). *مطول (شرح تلخیص مفتاح العلوم)*. تحقیق عبدالحمید هنداوای. بیروت: دارالکتب العلمیة.
- حسن زاده نیری، محمدحسن و یاسر دالوند. (۱۳۹۴). «ایهام تناسب های پنهان در شعر حافظ». *متن پژوهی ادبی*. س ۱۹. ش ۶۴. صص ۳۱-۵۳.
- حسینی جرجانی، اسماعیل بن حسن. (۱۳۸۴). *ذخیره خوارزمشاهی*. به کوشش محمدتقی دانش پژوه. تهران: المعی.
- خیام نیشابوری، عمربن ابراهیم. (بی تا). *نوروزنامه*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: کتابخانه کاوه.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت نامه*. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۴). *سرّنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*. تهران: علمی.
- سپهسالار، فریدون بن احمد. (۱۳۲۵). *رساله در احوال مولانا جلال الدین مولوی*. تصحیح و مقدمه سعید نفیسی. تهران: انتشارات کتابخانه و چاپخانه اقبال.



- ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۴). *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*. ج ۱. تهران: اطلاعات.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۵). *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*. ج ۲. تهران: اطلاعات.
- سجادی، ضیاء‌الدین. (۱۳۵۱). «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. ش ۷۹-۸۰. صص ۹۵-۱۱۰.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۵۶). *بوستان*. شرح محمد خزاییلی. تهران: جاویدان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۷). *گزیده نغزلیات شمس تبریزی*. ج ۱. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *تگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.
- شیمیل، آنه ماری. (۱۳۷۵). *شکوه شمس*. مقدمه سیدجلال‌الدین آشتیانی. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.
- غنی‌پور ملک‌شاه، احمد. (۱۳۸۴). «خاقانی و ایهام». *مجله نامه پارسی*. س ۱۰. ش ۱. صص ۹۹-۱۱۶.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). *شاهنامه*. براساس چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- فرید، طاهره. (۱۳۷۶). *ایهامات دیوان حافظ*. تهران: طرح نو.
- قائم‌مقام فراهانی، ابوالقاسم بن عیسی. (بی‌تا). *دیوان کامل*. تصحیح و حواشی وحید دستگردی. تهران: چاپخانه ارمغان.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بدیع)*. تهران: مرکز.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). *فردوسی و شاهنامه*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- المصری، ابن‌ابی‌الاصبع. (۱۹۵۷). *بدیع القرآن*. تحقیق حنفی محمد شرف. ج ۲. قاهره: نهضة المصر.
- معین، محمد. (۱۳۵۳). *فرهنگ معین*. ج ۱. تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۵۴). *فرهنگ معین*. ج ۳. تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: گلی.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۸۷). *گزیده غزلیات شمس تبریز*. با مقدمه، گزینش و تفسیر  
محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین حمیدالدین. (۱۳۷۲). *دیوان ناصر خسرو*. تهران: دنیای کتاب.  
وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). *فرهنگ جامع موسیقی ایران*. ج ۲. تهران: گندمان.  
وطواط، رشیدالدین. (بی تا). *حدائق السحر فی دقائق الشعر*. بتصحیح عباس اقبال. تهران:  
کتابخانه کاوه.

همایی، جلال الدین. (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: موسسه نشر هما.

