متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۸، زمستان ۱۳۹۷

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 آرایهٔ ایهام تناسب و تحلیل عناصر سازندهٔ این صنعت در *مثنوی* مولاناست. نتایج این تحقیق که به شیوهٔ تحلیل محتوا صورت گرفته‌است، نشان می‌دهد مولوی علی‌رغم اینکه در سرایش *مثنوی* به صورت ارتجالی عمل کرده‌است 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 شده‌است تا ظرافت و دقت‌های خاصی را نیز در زمینهٔ 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 علاقهٔ او بوده‌است و نسبت به آن‌ها تعلّق خاطر خاصی داشته و توانسته با استفاده از این شگرد بلاغی ظرفیت بالایی برای خلق معانی دربارهٔ آن‌ها ایجاد کند.

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

* E-mail: mbehnamfar@birjand.ac.ir

** E-mail: ar.sanchooli@gmail.com (نویسندهٔ 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؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱). بر طبق نظر شفیعی کدکنی، موسیقی شعر را می‌توان به چهار دستهٔ موسیقی کناری، بیرونی، درونی و معنوی تقسیم کرد (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۱-۳۹۳). اشعار مولانا در سه دستهٔ نخست ذکرشده، یعنی کناری، درونی و بیرونی از متنوع‌ترین و متشخّص‌ترین اشعار فارسی به حساب می‌آید، اما موسیقی معنوی یا همان ارتباط‌ها، تناسب‌های معنوی و یا زنجیره‌های مراعاتی در شعر او به اندازهٔ بعضی قله‌ها، مانند حافظ، سعدی و یا حتی برخی از شاعران فرمالیست، از قبیل رشید وطواط و دیگران چندان بارز نیست؛ چراکه شعر او یک تجربهٔ حیاتی محسوب می‌شود و سازوکار آن متفاوت‌تر از کلام دیگر شعراست (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۷: ۱۱۹ـ۱۲۰). 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 تأمّل و اندیشه به سبب عدم فعالیت عقل و هیجانات شدید عاطفی وجود ندارد، دیگر مجالی 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: ۲۰۶ـ۲۰۷). این هیجانات که ناشی از ذهنیت هوشیار و تأمّل‌برانگیز 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 احاطهٔ او به علوم مختلف، از جمله طب، نجوم، حساب، حکمت و علوم دیگر (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۰۶) باعث شده‌است تا تناسب‌هایی نیز خودآگاه یا ناخودآگاه در کلام او ایجاد شود. زرین‌کوب در این زمینه چنین اظهار نظر می‌کند:

«کلام مولانا در نوع خود نمونهٔ جالبی از شیوهٔ بیان سهل و ممتنع را عرضه می‌کند که هر چند در ظاهر صنعت هم دارد، اما از تصنع عاری است. او هرچند به صنایع بدیعی توجه و علاقهٔ 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 طیّ 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 زیرکانهٔ مولانا نسبت به معانی است و نشان می‌دهد که برخلاف مشهور، مولوی در انتخاب الفاظ همواره و بدون استثناء چندان بی‌قید و لاابالی نیست و با وجود جنبهٔ ارتجالی و بداههٔ سرایش اثری چون *مثنوی*، دقت و ظرافت‌هایی نیز به خرج می‌دهد که خالی از سختی و صعوبت نیست» (همان: ۲۵۸ـ۲۵۹).

دقت و ظرافت‌هایی که منجر به خلق ایهام تناسب‌های مختلفی در زمینهٔ علوم گوناگون، مانند طب، نجوم، موسیقی و مسائل اعتقادی و دینی می‌شود و یا حتی به گونه‌ای بازتاب‌دهندهٔ 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، بپردازیم 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 حوزهٔ معنایی که به آن اختصاص دارند، به نُه حوزهٔ موسیقی، نجوم، طب، شراب و ملائمات آن، حوزهٔ اساطیری و تاریخی، مذهبی و دینی، بازی و سرگرمی، عناصر رزم و جنگ و امور گیاهی و جانوری تقسیم کرده‌ایم و با بیان نمونهٔ ابیاتی از هر یک از موارد، شواهدی را نیز از حیطهٔ نظم و نثر و نیز فرهنگ‌های معتبر، برای تأیید معانی ثانوی واژگان ذکر نموده‌ایم.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ 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 ضیاءالدّین 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 زرین‌کوب در کتاب *سرّ نی* و نظرات شفیعی کدکنی در مقدمهٔ *گزیدهٔ غزلیات شمس* است. زرین‌کوب در فصلی از کتاب *سرّ نی* 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؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۵۹ـ۲۵۸). شفیعی 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 شکل‌گرفته در کلام او را گاهی آگاهانه و گاه ناآگاهانه می‌داند (ر.ک؛ شفیعی 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 «تخییل»، «توهیم» و «توریه» نیز خوانده می‌شود. علامه زمخشری در باب اهمیت این آرایه بر این اعتقاد است که در علم بیان بابی لطیف‌تر، دقیق‌تر و نیز سودمندتر و یاری‌کننده‌تر از آن برای تأویل متشابهات کلام خدا و کلام انبیاء دیده نشده‌است (ر.ک؛ سجادی، ۱۳۵۱: ۹۶). از جمله کهن‌ترین تعریف‌هایی که در کتب بلاغی از این صنعت و آرایه شده، از رشیدالدّین وطواط است. او در تعریف ایهام چنین بیان می‌کند:

> «پارسی ایهام، به گمان افکندن باشد و این صنعت را تخییل نیز خوانند و چنان بُوَد کی دبیر یا شاعر در نثر یا نظم الفاظی به‌کار 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 أبی‌الأصبع 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 نداده‌است و نه آنچه که آن را استعمال نموده‌است» (ابن‌أبی‌الأصبع، ۱۹۵۷م.، ج ۲: ۱۰۲).

تفتازانی نیز در قرن هشتم در *مطوّل* خویش ایهام را با همان مضامین وطواط تعریف می‌کند و آن را به دو دستهٔ مجرده و مرشحه تقسیم می‌کند (ر.ک؛ تفتازانی، ۱۴۳۴ ق.: ۵۶۲). مدت‌ها بعد همایی در دورهٔ معاصر، ضمن ارائهٔ 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 به‌کار 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 سَرِ یک دوراهی می‌شوند و اسباب تلذذ خاطر و روان او را فراهم می‌آورند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۷).

در قرن دوازدهم هجری، ابوطالب فندرسکی با دقت در صنعت مراعات‌النظیر و آرایهٔ ایهام، برای اولین بار مبحث ایهام تناسب را در شعر فارسی مطرح کرد و در کتاب *رسالهٔ 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 مرشّحه می‌نامیدند؛ ایهامی که از اعتقاد قدما مبنی بر مجرّده یا مرشّحه بودن ایهام ناشی می‌شد. شمیسا در همین زمینه چنین اظهار نظر می‌کند:

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

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

«ایهام تناسب از گونهٔ نخستین آن است که واژه‌ای دو معنا داشته باشد، اما سخنور یا شاعر آن را تنها در یک معنا در بیت به‌کار 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 گونهٔ دوم چنین بیان می‌کند: ایهام تناسب از گونه دوم نیز آن است که دو واژه در بیت به‌کار 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 سازندهٔ ایهامات در *مثنوی* همچون موسیقی، طب، نجوم و امور اعتقادی و دینی، هر یک از آن‌ها را تحلیل خواهیم کرد و شواهد استخراج شدهٔ مورد نظر دربارهٔ هر یک از آن‌ها را ارائه خواهیم داد.

۲ـ۱. موسیقی

یکی از عرصه‌هایی که مولانا بسیار به آن تعلق خاطر دارد، عرصهٔ موسیقی است. علاقهٔ 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 برنداشت 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 نشان‌دهندهٔ 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 گوشهٔ رباب ما شارح سَرِ شش گوشهٔ 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 دروازهٔ 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؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۰۴). از جمله تناسب‌سازی‌های زیبایی که مولوی در عرصهٔ 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).

کلمهٔ «راح» در بیت بالا در معنای «آسایش و راحتی» به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «گوشه‌ای از دستگاه شور» و نیز «لحن و پرده‌ای از موسیقی قدیم ایران» (پورمندان، ۱۳۷۹: ۲۶۴)، با کلماتی همچون «خوش‌الحان» و «خوش‌آواز» ایهام‌تناسب ساخته‌است. ترکیب «راح روح» نیز علاوه بر معنی مدّ نظر بیت، یعنی «آسایش و آرامش روح»، از اصطلاحات موسیقی است و از جملهٔ الحان عهد ساسانیان و از سی لحن باربد به شمار می‌آید (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۷۴، ج ۱: ۴۹۵-۴۹۷) که آن نیز با «خوش‌الحان» و «خوش‌آواز» 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، خوش‌طعم و لطیف‌القوام 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 گونهٔ دوم می‌سازد.

ایهام تناسب‌های به‌کار رفته در بیت زیر نیز جالب توجه است:

«چون که زاغان خیمه بر بهمن زدند　　بلبلان پنهان شدند و تن زدند»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۲: ۱۸۰).

«بهمن در این بیت اگرچه برای اشاره به فصل زمستان به‌کار رفته‌است، 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 ساخته‌است. 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 بوده‌است (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 زِ دریا سوی ساحل بازگشت　　چنگ شعر *مثنوی* باساز گشت»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۲: ۱۷۹).

«بازگشت» علاوه بر معنای متداول خود، در موسیقی به دو معنا به‌کار 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: ۱۹۷ـ۱۹۸). 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، د۱: ۹۷).

مولوی در اینجا با کاربرد کلمهٔ «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 کلمهٔ «راهزن» نیز هرچند در معنای دزدی که اموال مسافران را غارت می‌کند، به‌کار 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 نبینی لیک بهر گوششان　　برگ‌ها بر شاخ‌ها هم کف‌زنان
مطربانشان از درون دَف می‌زنند　　بحرها در شورشان کف می‌زنند»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ۳۳۹).

در بیت اول، «برگ» اگرچه در معنای اندامی از گیاه به‌کار 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 *لغت‌نامهٔ* خود بر اساس یکی از نسخه‌های *مثنوی*، بیتی را ذکر می‌کند که کلمهٔ «برگ» در آن به معنای «آواز» و «نغمه» آمده‌است:

«جمله مرغان برگ کرده جیک‌جیک　　با سلیمان گشته افصح مِن اخیک»
(مولوی، ۱۳۷۵، د 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 ساخته‌است. همچنین، «شور» در معنای «پرنمک» نیز با بحر ایهام تناسب می‌سازد. علاوه بر این موارد، «کف» نیز که در معنای «دستک زدن» به‌کار رفته، در معنای دیگر خود، یعنی «حباب‌های آب» با «بحر» ایهام تناسب ساخته‌است.

۲ـ۲. طب

با توجه به آنچه که فریدون سپهسالار از احوال مولوی نقل می‌کند، او چندان توجه و اعتنایی به علم طب ظاهری نداشته‌است و یا حتّی در جواب شخص طبیبی که تریاقی برای او آماده کرده بود، می‌گوید: «ای مولانا اکمل‌الدّین! اژدهایی که در درون ما نیش زده‌است، 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 مجموعهٔ اصطلاحات پزشکی، شامل امراض و نشانه‌ها و نیز شیوهٔ مداوای آن‌ها را در شعر خویش نسبتاً زیاد به‌کار می‌برد و آن دردها و رنج‌ها را به صورت صُوَر بلاغی گوناگون، برای بیان تجربه‌های روحانی متعالی خود مورد استفاده قرار می‌داد (ر.ک؛ شیمل، ۱۳۸۶: ۲۱۹). ابیات زیر شواهدی برای این موضوع به شمار می‌آید:

«گر تو کوری، نیست بر اعمی حرج وَرنه رو، کالصَّبر مفتاح الفَرَج
پرده‌های دیده را داروی صبر هم بسوزد، هم بسازد شرح صدر»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۲: ۱۸۱).

در این دو بیت، «صبر» در معنای معروف خود به‌کار رفته‌است، 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 داشته‌است (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 «مفتاح‌الفرج» 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 سقمونیای صبر　　وقت است اگر به تنقیه کوشی زِ 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 آرایهٔ ایهام تناسب بهره برده‌است:

«خاک او هم‌سیرت جان می‌شود　　سرمهٔ چشم عزیزان می‌شود»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۲: ۱۰۲۱).

در بیت بالا، کاربرد کلمهٔ «عَزیز» در کنار «سرمهٔ چشم»، واژهٔ «عُزیز» که یکی از اقسام سرمه و یا کحل محسوب می‌شد و برای از بین بردن تاریکی چشم و خشک کردن رطوبات آن به‌کار 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، د 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)، ایهامِ تناسب دیگری را به وجود آورده‌است:

«از غبار مرکّب آن شاه نر　　یافت او کحل عزیزی در بصر»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۲: ۱۰۸۹).

۲ـ۳. نجوم

کاربرد اصطلاحات نجومی و مسائل مربوط به آن در *مثنوی* نشان‌دهندهٔ 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؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۰۷). او در اشعار خویش بارها دربارهٔ 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؛ شیمل، ۱۳۸۶: ۱۰۴)؛ مانند ابیات زیر:

«با تو ما را خاک بهتر از فلک ای سماک از تو منور تا سمک»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۲: ۲۹).

در این بیت، واژهٔ «سمک» در معنای نوعی ماهی به‌کار 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، د۲: 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 به‌کار رفته‌است: واژهٔ «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 به‌کار 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 زِ گلزار برخاست بانگ چکاو»
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۸۳۲).

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

از طرف دیگر، گردون در معنای «ارّابه» 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 دوازده‌گانهٔ آسمان بازی کرده‌است 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 پُرآب است زرع و میو را
حوت اگرچه کشتی غی بشکند دوست را چون ثور کشتی می‌کند
شمس اگر شب را بدرّد چون اسد لعل را زو خلعت اطلس رسد»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۵: ۸۹۴).

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

۲ـ٤. 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 گستردهٔ ناآگاهی به عرصهٔ آگاهی، به‌زودی محکوم و مسخّر معانی می‌شود و در این حین، بخشی از احوال و عوالم روحانی و سرّ ضمیر خود را افشا می‌کند. این تکرار و تناوب هوشیاری و ناهوشیاری و نیز این جریان تسلیم‌پذیری و خودسپاری به سیل معانی و مفاهیم برآمده از ناآگاهی، در بیان داستان‌های پیامبران و مسائل دینی و اعتقادی که از مهم‌ترین سرچشمه‌های فکری و اندیشگانی او به حساب می‌آیند و نیز شیوهٔ بهره‌گیری او از آن‌ها بسیار تأثیر دارد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۹: ۵۵ـ۵۶) و باعث خلق مضامین و معانی بسیاری در زمینه‌های مختلف، از جمله صنعت ایهام تناسب می‌شود؛ مانند:

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

در این بیت، کلمهٔ «عصا» در معنای «چوبدستی» به‌کار رفته‌است، ولی در معنای «نافرمانی، عصیان و دشمنی» با واژهٔ «استیزه»، ایهام تناسب از نوع ایهام تبادر ایجاد می‌کند. مولوی در بخش دیگری از *مثنوی* نیز این واژه را به همین معنا به‌کار برده‌است:

«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 می‌کند:

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

«باد» در اینجا به معنای «غرور و تکبر» به‌کار رفته‌است، 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 شده‌است؛ مانند آیهٔ ۱۶ سورهٔ فصّلت که در آن خداوند چنین فرموده‌است: ﴿**فَأَرْسَلْنَا عَلَيهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيامٍ نَّحِسَاتٍ لِّنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيا**﴾. کلمهٔ «ذنب» نیز از آن دست کلماتی است که مولانا از طریق آن توانسته‌است ایهام تناسب‌های بدیعی پدید بیاورد:

«گنـدمی خورشـید آدم را کسـوف چون ذنب شعشاع بـدری را خسـوف»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ۱۷۲).

«ذَنَب» در بیت فوق ایهام تبادر به کلمهٔ «ذَنْب» به معنای «گناه و خطا» دارد کـه بـا توجـه به کلماتی همچون «گندم» و «خورشید»، تداعی‌کنندهٔ گناه حضرت آدم(ع) به سبب خوردن گندم و رانده شدن او از بهشت است که در *قرآن* نیز به آن اشاره شده‌است: ﴿**وَ عَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى:** آدم از امر پروردگارش سرپیچی کرد و گمراه شد﴾ (طه/۱۲۱).

در نمونه‌های دیگر، مولانا با کاربرد ایهام‌گونهٔ کلمـهٔ «ذَنَـب»، پیونـد بـین اجـزای کـلام خود را مستحکم و استوار ساخته‌است:

«آفتـاب انـدر فلـک کـژ مـی‌جهـد در سـیه‌رویـی کسـوفش مـی‌دمـد
کـز ذَنَـب پرهیـز کـن هـین هـوش‌دار تـا نگـردی تـو سـیه‌رو دیـگ‌وار»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۶: ۹۳۸).

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

علاوه بر این موارد، داستان حضرت یوسف(ع) نیز از زمینه‌هایی است کـه مولـوی بـرای ایجاد موسیقی معنوی در ابیات خویش و تقویت بلاغت آن‌ها، از آن استفاده کرده‌است:

«ای دریـــده پوســـتین یوســـفان گر بـدرّد گرگـت آن از خـویش دان»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۵: ۸۴۷).

«پوستین دریدن» هرچند به معنـی کنـایی «افشـای راز کـردن» و «رسـوا نمـودن» بـه‌کـار رفته‌است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۴: ۵۷۹۲)، اما در معنای اصلی و مصطلح، با «گـرگ» و «یوسف» ایهام تناسب از نوع تلمیحی دارد. از جمله موارد دیگری کـه مولانـا بـا تلمـیح بـه داستان حضرت یوسف(ع)، ایهام تناسب به وجود می‌آورد، ابیات زیر است کـه در آن‌هـا بـا کلمهٔ «عزیز» بازی ظریفی انجام شده‌است:

«آنچنـان‌کـه یوسـف از زنـدانیی بـا نیـازی خاضـعی سـعدانیی
خواست یاری، گفت چون بیرون روی پـیش شـه گـردد امـورت مسـتوی

یـاد مـن کـن پـیش تخـت آن عزیـز تـا مـرا هـم واخـرد زیـن حـبس نیـز»
(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۶: ۱۰۳۷).

کلمهٔ «زبانه» در بیت پایین، با توجه به واژه‌هایی چون «نار» و «خوی بد»، «زبـانی: موکـل دوزخ» را که «مالک» نیز خوانده می‌شود، به ذهن متبادر می‌نماید. بنابراین، ایهام تناسـب از نوع تبادر دارد:

«رو که رَسـتی از خـود و از خـوی بَـد وَز زبانـــهٔ نـــار و از دنـــدان دَد»
(همان، د ۴: ۶۸۴).

۲ـ۵. شراب و ملائمات آن

اشعار صوفیانه یا عرفانی که به‌تدریج از قرن پنجم به بعـد ابتـدا در خراسـان و آنگـاه در مناطق دیگر در زبان فارسی پدید آمد، از لحاظ صورت یا قالب تفاوتی با اشـعار قبلـی ایـن زبان نداشت و شعرای صوفی از لحاظ صوری مقلّد شاعران درباری و یا غیر صوفی بودند و از همان قالب‌ها و مضامینی استفاده می‌کردند که دیگران نیز به‌کار می‌بردند. از جمله معانی و مضامینی که شعرای اهل معنی به تقلید از شاعران غیر عارف در شعر خود بـه‌کـار بردنـد، مضامین مربوط به گفتمان میخانه‌ای است؛ گفتمـانی کـه بعـدها بـا توجـه بـه تناسـب آن بـا مواجید و شور و حال فوق‌العادهٔ صوفیان بر اساس تجارب معنوی، بـه یکـی از مهـم‌تـرین و اساسی‌ترین مسائل عرفانی در شعر فارسی، به‌ویژه شعر صوفیانه مبدّل گردید (ر.ک؛ ر.ک؛ پورجوادی، ۱۳۷۰: ۵-۴). در این بین، مولانا نیز با توجه به اینکه خود شاعری صوفی‌مشرب و وامدار عارفان بزرگی چون سنایی و عطار است، با استفاده از گفتمان میخانه‌ای و عناصـر مربوط به شراب و ملائمات آن، برای شرح نکات روحانی خویش، علاوه بر اینکه تصاویر، ترکیبـات و تعبیـرات فراوانـی سـاخته، گـاهی نیـز از آن‌هـا بـرای شـکل‌دهـی بـه برخـی از شگردهای بلاغی *مثنوی* نیز استفاده کرده‌است؛ نظیر این ابیات:

«چون به خرگوش آمد این ساغر به دور بانـگ زد خرگـوش آخـر چنـد جـور؟»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۱: ۴۷).

جور در بیت بالا به معنای ستم و ظلـم بـه‌کـار رفتـه‌اسـت، ولـی در معنـای دیگـری کـه دهخدا آورده‌است؛ یعنی «جور نام یکی از خطوط جام جم است کـه خـط لـب جـام پیالـه باشد و پیالهٔ جور به معنی پیالهٔ مالامال است؛ چه هرگاه حریف را دانسته پیالهٔ مالامال بدهند

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

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

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

«همچنان دور دوم هابیل شد ضدّ نور پاک او قابیل شد
همچنان این دو علم از عدل و جور تا به نمرود آمد اندر دور، دور»
(مولوی، ۱۳۷۵، د۶: ۹۸۸).

در بیت فوق، کلمهٔ «عدل» در معنای «مساوات، قسط و انصاف» و در مقابلِ «ظلم و بیداد» به‌کار رفته‌است، ولی در معنای رطل و پیمانه (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۷۶۷) با «دور» و «جور» ایهام تناسب دارد.

کاربرد کلمهٔ «مدام» به معنی «شراب و پیوسته»، با واژه‌هایی همچون «می» و «مست» نیز از جمله صنعت‌پردازی‌هایی است که مولانا برای خلق ایهام تناسب در اشعار خود به‌کار برده‌است که نمونه‌هایی از آن در برخی از اشعار *مثنوی* دیده می‌شود:

«زآن عرب بنهاد نام می مدام زآنک سیری نیست می‌خور را مدام»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ۵۳۴).

«بر کنار بامی ای مست مدام پَست بنشین، یا فرودآ، والسلام»
(همان، د ۴: ۶۳۱).

۲ـ٦. اساطیری و تاریخی

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

اندیشهٔ حماسی اوست؛ روحیه‌ای که صورتی دگرگون‌یافتهٔ معنوی از حماسه‌های ملّی 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 کِی تابَد هِلال　　با چنان رستم، چه باشد زور زال؟»
(همان، د ۶: ۱۰۲۹).

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

«بر رسول حق فسون‌ها خواندند　　رَخش دستان و حیل می‌راندند»
(همان، د ۲: ۲۹۰).

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

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

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

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

«خسرو شیرین جان نوبت زِ دست　　لاجرم در شهر قند ارزان شدست
(همان، د ۵: ۸۱۹).

«یک تُرُش در شهر ما اکنون نماند　　چونکِ شیرین خسروان را برنشاند»
(همان: ۸۱۹).

«عشـــق قهارســـت و مـــن مقهـــور او چـون شـکر شـیرین شـدم از شـور او»
(همان، د ۶: ۹۳۷).

از داستان‌های دیگری که دستمایه‌ای برای خلـق تناسـب‌هـای بـدیعی در *مثنـوی* شـده، داستان محمود و ایاز است که به همراه داستان *خسرو و شیرین* و سایر داسـتان‌هـای دیگـر، نشانگر تأثیر داستان‌های عاشقانه بر مولانا و آشـنایی و مطالعـهٔ او دربـارهٔ مسـائل تـاریخی و قصه‌های عامیانه و مشهور است:

«چـون ایـاز آن چـارقش مـورود بـود لاجـــرم او عاقبـــت محمـــود بـــود»
(همان، د ۵: ۷۹۲).

«گـر بـدانی رحـم ایـن محمـود راد خـوش بگـویی عاقبـت محمـود بـاد»
(همان، د ۶: ۵۷).

کلمهٔ «محمود» در ابیات مذکور، اسـم مفعـول و بـه معنـای «سـتایش‌شـده» اسـت، ولـی یادآور نام سلطان مقتدر آل سبکتکین، یعنی سلطان محمود غزنوی نیز هسـت کـه بـا «ایـاز» ایهام تناسب برقرار نموده‌است.

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

«مســجدا گــر کــربلای مــن شــوی کعبـــهٔ حاجـــت‌روای مـــن شـــوی
هـــین مـــرا بگـــذار ای بگزیـــده دار تـــا رســـن‌بـــازی کـــنم منصـــوروار»
(همان، د ۳: ۵۱۱).

۲ـ۷. بازی و سرگرمی

از جمله تناسب‌های دیگری که می‌توان در *مثنوی* مشاهده کرد، تناسب‌های مربـوط بـه بازی شطرنج است که آشنایی گویندهٔ *مثنوی* را با این گونه تفریحات معلوم می‌نماید. شاید او نیز مانند علما و ارباب هنر این نوع بازی‌ها را لهو و لعب نمـی‌دانسـت و لعـب شـطرنج را موجب تقویت ذهن و افزودن عقـل تلقـی مـی‌نمـود (ر.ک؛ زریـن‌کـوب، ۱۳۷۴: ۲۲۷). از نمونهٔ این نوع تناسب‌ها، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

«جـــان بابـــا گویـــدت ابلـــیس هـــین تـــا بـــه دَم بفریبـــدت دیـــو لعـــین

ایـن چنـین تلبـیس بـا بابـات کـرد　　آدمـی را ایـن سـیه‌رُخ مـات کـرد»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۲: ۱۸۴).

«ای رُخ شـاهان بَـرِ مـن بیـدقی　　نـیم اسـپم در ربایـد بـی‌حقـی»
(همان، د ۶: ۱۰۳۵).

کلمهٔ «رُخ» هرچند در این ابیات به معنای «صورت» به‌کار رفته‌است، اما در معنای «مهرهٔ قلعهٔ بازی شطرنج» بـا کلمـات «مـات»، «شـاه» و «بیـدق» و نیـز کلمـهٔ «اسـپ» ایهـام تناسـب می‌سازد.

«آزمـودی تـو بسـی آفـات خـویش　　یـافتی صـحّت ازیـن شـاهان کـیش»
(همان، د ۳: ۳۴۷).

«کیش» در بیت بالا به معنای «دین و مذهب» به‌کار رفته‌است، ولی در معنای حرکتی در بازی شطرنج که علاوه بر تهدید مهرهٔ شاه، آن را وادار به تغییر خانهٔ خـود مـی‌کنـد (ر.ک؛ معین، ۱۳۵۴، ج ۳: ۳۱۵۳)، با کلمهٔ «شاه» در معنای «مهرهٔ شاه شطرنج» که در اینجا مـدّ نظـر نیست، ایهام تناسب از گونهٔ دوم ایجاد می‌کند.

«چون چنین بُردیسـت مـا را بَعـد مـات　　راسـت آمـد إنَّ فِـی قَتْلـی مَمـات»
(مولوی، ۱۳۷۵، د ۳: ۵۱۰).

«مات» در این بیت به معنای «مرگ» آمده‌است، ولی در معنای اصطلاحی خود در بازی شطرنج؛ یعنی «باختن در این بازی»، با کلمهٔ «بُـرد» ایهـام تناسـب از نـوع ایهـام تضـاد دارد. همچنین، «مات» در معنای «مرگ» نیز با «قتلی» ایهام تناسب دارد.

۲ـ۸. امور گیاهی و جانوری

مولانا در *مثنوی* معنوی علاوه بر اینکه از عناصر گیاهی و جانوری بـه صـورت تخیلـی، تمثیلی و نمادین استفاده می‌کنـد و در قالـب آن‌هـا، بسـیاری از پیـام‌هـا و معـانی اخلاقـی و عرفانی خویش را به مخاطبان القا می‌نمایـد، از ایـن عناصـر در امـر تناسـب‌سـازی و ایجـاد موسیقی معنوی و پیوند میان زنجیرهٔ گفتمانی خود نیز بهره می‌برد. آنه مـاری شـیمل معتقـد است که محیط جغرافیایی و طبیعت قونیه و نیز فضای روستایی آن در خیال‌بندی و کـاربرد عناصر گیاهی و جانوری بسیار مؤثر بود و نقش مهمی در اسـتفادهٔ مولـوی از آن‌هـا داشـت

(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 دستهٔ 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 پروانهٔ نسیان رسید جانتان را جانب آتش کشید»
(همان: ۴۵۴).

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

۲ـ۹. امور رزم و جنگ

در میان ایهام‌های مختلف به‌کار 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 گونهٔ دوم وجود دارد. دو کلمهٔ «قربان» و «کیش» هر دو در معنای دومشان که مربوط به رزم و جنگ است، با یکدیگر تناسب دارند. «کیش» در معنای

«ترکش» و یا «جعبهٔ 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 می‌کنند» (همان، ج ۱۱: ۱۷۴۹۶)، با یکدیگر پیوند و هماهنگی دارند.

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

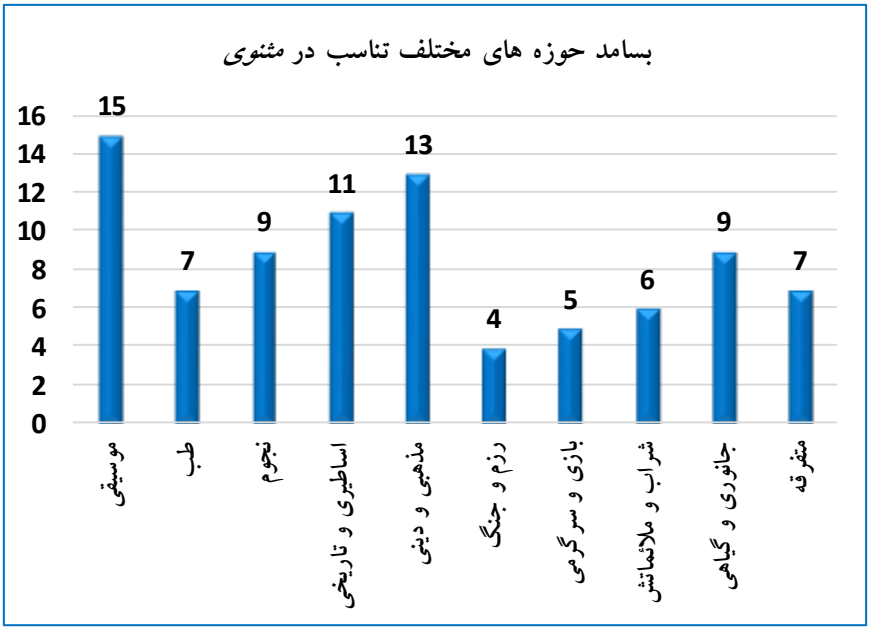
«چرخ» معانی مختلفی همچون نوعی «کمان سخت»، «منجنیق» یا «کمان حکمت» دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۶: ۸۱۰۱) و در بیت زیر، با کلماتی چون «حرب»، «تیر» و «کمان» ایهامِ تناسب ایجاد کرده‌است:

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

نتیجه‌گیری

در این تحقیق مشخص گردید که هرچند *مثنوی* به صورت ارتجالی و فی‌البداهه سروده شده‌است و گویندهٔ آن چندان دلبستهٔ لفظ و در گیر آن نبوده، اما شاعر گاهی بر اثر حضور خودآگاه و یا برای تفنن خوانندگان و شنوندگان، دست به ظرافت‌ها و دقت‌های زیرکانه‌ای نیز می‌زد که علاوه براینکه، تسلط شاعر را بر فنون و ریزه‌کاری‌های بلاغی نشان می‌دهد، نشانهٔ احاطهٔ 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 کرده‌است، 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 حوزهٔ رزم و جنگ می‌باشد که هر یک بنا بر علل و عوامل خاصی به وجود آمده‌اند. آشنایی او دربارهٔ موسیقی و مهارت در آن و افزون بر آن‌ها، متعالی و الهی دانستن موسیقی، سماع و رقص، تأثیر بسزایی در ایجاد تناسب‌سازی در این حیطه داشته‌است و بخش زیاد و متنوعی از برساخته‌های مولانا را در زمینهٔ ایهام شامل شده‌است. 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 حوزهٔ مورد نظر او،

داستان‌های اساطیری و تاریخی است که به دلیل داشتن روحیه و اندیشهٔ حماسی و اشتغال شخصی و خانوادگی به حرفهٔ وعظ و تذکیر ایجاد شده‌است. بسیاری تناسب‌سازی‌ها و آشنایی مولوی در حیطهٔ علومی 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 خمریات در *مثنوی* را نیز باید حاصل سنّت صوفیه دربارهٔ کاربرد گفتمان میخانه‌ای برای بیان معارف عرفانی دانست.



منابع و مآخذ

قرآن کریم.

ابن‌ابی‌الأصبع. (۱۹۵۷). ***بدیع القرآن***. تحقیق حفنی محمد شرف. ج۲. قاهره: نهضة المصر.

افلاکی العارفی، شمس‌الدّین احمد. (۱۳۶۲). ***مناقب‌العارفین***. با تصحیحات، حواشی و تعلیقات حسین یازیجی. ج۱. تهران: دنیای کتاب.

انوری، حسن. (۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ سخن***. ج۶. تهران: انتشارات سخن.

انوری، علی‌بن محمد. (۱۳۷۲). ***دیوان انوری***. به اهتمام محمدتقی مدرس‌رضوی. ج۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۷۰). «باده عشق (۱): سیر تاریخی باده یا می در شعر فارسی». ***نشر دانش***. س۱۱. ش۶. صص ۴-۱۳.

پورمندان، مهران. (۱۳۷۹). ***دایرةالمعارف موسیقی کهن ایران***. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی (حوزهٔ هنری).

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۹). ***داستان پیامبران در کلیات شمس***. ج۱. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۰). ***در سایهٔ آفتاب***. تهران: سخن.

تفتازانی، سعدالدین. (۱۴۳۴ق.). ***مطول (شرح تلخیص مفتاح‌العلوم)***. تحقیق عبدالحمید هنداوی. بیروت: دارالکتب العلمیة.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و یاسر دالوند. (۱۳۹۴). «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ». ***متن‌پژوهی ادبی***. س۱۹. ش۶۴ .صص ۳۱ـ۵۳.

حسینی جرجانی، اسماعیل‌بن حسن. (۱۳۸۴). ***ذخیرهٔ خوارزمشاهی***. به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: المعی.

خیام نیشابوری، عُمَربن ابراهیم. (بی‌تا). ***نوروزنامه***. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: کتابخانهٔ کاوه.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راستگو، سید محمد. (۱۳۷۹). ***ایهام در شعر فارسی***. تهران: سروش.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). ***جستجو در تصوف ایران***. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۴). ***سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی***. تهران: علمی.

سپهسالار، فریدون‌بن احمد. (۱۳۲۵). ***رسالهٔ در احوال مولانا جلال‌الدین مولوی***. تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: انتشارات کتابخانه و چاپخانهٔ اقبال.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۴). ***واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین***. ج ۱. تهران: اطلاعات.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۵). ***واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین***. ج ۲. تهران: اطلاعات.

سجادی، ضیاءالدین. (۱۳۵۱). «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی***. ش ۷۹ـ۸۰. صص ۹۵ـ۱۱۰.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۵۶). ***بوستان***. شرح محمد خزایلی. تهران: جاویدان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***گزیدهٔ غزلیات شمس تبریزی***. ج ۱. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: فردوس.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۷۵). ***شکوه شمس***. مقدمه سیدجلال‌الدین آشتیانی. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱۳۸۴). «خاقانی و ایهام». ***مجلهٔ نامهٔ پارسی***. س ۱۰. ش ۱. صص ۹۹ـ۱۱۶.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). ***شاهنامه***. براساس چاپ مسکو. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

فرید، طاهره. (۱۳۷۶). ***ایهامات دیوان حافظ***. تهران: طرح نو.

قائم مقام فراهانی، ابوالقاسم‌بن عیسی. (بی‌تا). ***دیوان کامل***. تصحیح و حواشی وحید دستگردی. تهران: چاپخانهٔ ارمغان.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). ***زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بدیع)***. تهران: مرکز.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). ***فردوسی و شاهنامه***. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

المصری، ابن‌ابی‌الاصبع. (۱۹۵۷). ***بدیع القرآن***. تحقیق حفنی محمد شرف. ج ۲. قاهره: نهضة المصر.

معین، محمد. (۱۳۵۳). ***فرهنگ معین***. ج ۱. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۴). ***فرهنگ معین***. ج ۳. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدّین محمد. (۱۳۷۵). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: گلی.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). ***گزیده غزلیات شمس تبریز***. با مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین حمیدالدین. (۱۳۷۲). ***دیوان ناصر خسرو***. تهران: دنیای کتاب.

وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). ***فرهنگ جامع موسیقی ایران***. ۲ج. تهران: گندمان.

وطواط، رشیدالدین. (بی‌تا). ***حدائق السحر فی دقائق الشعر***. بتصحیح عباس اقبال. تهران: کتابخانهٔ کاوه.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۱). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: موسسهٔ نشر هما.