THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 32, Summer 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Semantic Opposites and Puns in *Masnavi Ma'navi:* Linking Structure of Thought and Language

Hayati.Zahra1*-**Somayyeh.Jabbari**2

1: Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute of Human Sciences and Cultural Studies, Tehran, Iran: Corresponding Author (Hayati.zahra@gmail.com)

2: PhD Student of Kashan University, Kashan, Iran.

In traditional rhetoric, pun and saj' (Persian rhymed prose) are two figures of speech that shape the beauty of language through musicality of speech. Abdolghaher Jorjani considers the merit of pun in conceptual requirement; it is well received when meaning calls for it. In *Masnavi Ma'navi*, by Jalaleddin Mohammad Balkhi aka. Rumi, the use of pun and saj' is remarkable, but the linkage created between these figures of speech and meaning gives a distinctive feature to Rumi's poetry. This can be observed, for instance, in binary oppositions which have made use of the literary device of pun and saj'. Accordingly, the hypothesis of this research is that many binary oppositions in *Masnavi* are related to those words which have pun or saj' in them, and the opposition between verbal balance and conceptual distinction adds to the eloquence. As the theoretical background of the research, a structuralist approach to literary criticism is initially considered to extract binary oppositions, which are then are separated and classified based on the puns and saj/. The research method is descriptive and the results of analyses are as follows: (1) binary oppositions in *Masnavi* are accompanied by puns and saj'; (2) among all types of binary oppositions in pun and saj', pun in different initial letters and parallel use of saj', which both have the strongest sense of musicality, show the most frequency; (3) many of the binary oppositions appearing in the words with pun or saj'are not included in diction rules of the language and are Rumi's poetical innovations; (4) the function of binary oppositions accompanied by pun and saj; is considerable in rhyme making or verse making.

Keywords: *Masnavi*, Rumi, binary opposition, Saj', Pun

- Z. Hayati, S. Jabbari (2023). Semantic Opposites and Puns in Masnavi Ma'navi: Linking Structure of Thought and Language, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(32), 77-110.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27364.2115

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۲ ـ تابستان ۱۴۰۲
صفحات ۷۷ـ۱۱۰ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۳/۱۲ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۶/۳۰ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۰۴

تقابل معنایی و تجانس لفظی در مثنوی معنوی؛ پیوند ساختار اندیشه و زبان

زهرا حیاتی۱*/ سمیه جباری۲

۱: دانشیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
Hayati.zahra@gmail.com

۲: دانشجوی دکتری دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

چکیده: در بلاغت سنّتی، جناس و سجع، دو آرایهٔ لفظی هستند که با ایجاد موسیقی در کلام، زیبایی سخن را رقم می‌زنند. عبدالقاهر جرجانی، فضیلت جناس را موقوف معنی می‌داند و جناس، زمانی مقبول است که معنی کلام آن را اقتضا کند. در مثنوی معنوی، سرودهٔ جلال‌الدین محمّد بلخی، بهره‌گیری از سجع و جناس چشمگیر است؛ امّا شیوهٔ پیوند این صنعت لفظی با معنا، ویژگی متمایزی به سخن مولوی داده است و نمونهٔ آن را می‌توان در تقابل‌های دوگانهٔ واژگانی مشاهده کرد که از آرایهٔ تجنیس یا تسجیع بهره دارند. بر این اساس، فرضیهٔ پژوهش حاضر این است که بسیاری از تقابل‌های دوگانه در مثنوی، کلمات متجانس یا مسجّع هستند و در مقابلِ هم قرار گرفتنِ توازن لفظ و تباین معنا، به بلاغت کلام افزوده است. در ادبیات نظری پژوهش، نخست رویکرد ساختارگرایانهٔ زبان‌شناسی و نقد ادبی در استخراج تقابل‌های دوگانه لحاظ شده و سپس، تقابل‌های واژگانی بر اساس جناس و سجع، جداسازی و دسته‌بندی شده‌اند. روش تحقیق، توصیفی است و نتایج تحلیل‌ها عبارت است از: ۱. تعداد زیادی از تقابل‌های دوگانهٔ مثنوی با آرایهٔ لفظی جناس و سجع همراه هستند؛ ۲. از میان انواع تقابل-تجانس و تقابل-تسجیع، نخست جناس اختلاف حرف اوّل و بعد، سجع متوازی، بیشترین بسامد را دارند که هر دو از لحاظ موسیقایی، قوی‌ترین شکل سجع و جناس هستند؛ ۳. بسیاری از تقابل‌های دوگانه که در کلمات متجانس یا مسجّع بروز و ظهور کرده‌اند، در دایرهٔ واژگان قاموسی زبان قرار ندارند و از ابداعات شاعرانهٔ مولوی برآمده‌اند؛ ۴. نقش تقابل‌های دوگانه‌ای که با سجع و جناس همراهند، در قافیه‌سازی یا ترصیع قابل توجّه است.

کلیدواژه: مثنوی، مولوی، تقابل‌های دوگانه، سجع، جناس.

- حیاتی، زهرا؛ جباری، سمیه (۱۴۰۲). تقابل معنایی و تجانس لفظی در مثنوی معنوی؛ پیوند ساختار اندیشه و زبان. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۲، صفحات ۷۷-۱۱۰.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27364.2115

۱. مقدّمه و طرح بحث

علاقهٔ بی‌حدّ جلال‌الدین محمّد بلخی به وزن و آهنگ و آشنایی او با موسیقیِ علمی و عملی، در ابیات گونه‌گون *مثنوی* و *دیوان شمس*، شاهد دارد؛ چنان‌که در غزلی با مطلع «ای چنگ، پرده‌های سپاهانم آرزوست/ وی نای، نالهٔ خوش سوزانم آرزوست»، اِشراف او بر پرده‌ها و گوشه‌های موسیقی مشهود است. در جای‌جای *مثنوی* نیز، مولوی با اصطلاحات و تعابیر موسیقایی، مانند ارغنون، ابریشم، آواز، پرده، چنگ، خنبک، دف، سُرنا، صفیر، طبل، طبلک، نای و...، تصاویر هنری بسیاری آفریده است. تجلّی این هنر و معرفت در موسیقی کلام *مثنوی* و *دیوان شمس* چشمگیر است؛ چنان‌که تنوّع و تعدّد بحور عروضی در غزلیات، بی‌بدیل است و نیز بهره‌گیری از آرایه‌های بدیع لفظی در *مثنوی معنوی*، به‌گونه‌ای متفاوت و متمایز، معانی عمیق را با الفاظ آهنگین پیوند داده است؛ ازاین‌رو، واکاوی نقش ابزار و فنون بلاغی در زیبایی‌آفرینی *مثنوی*، جای پرسش و پژوهش دارد.

ملاحظات بلاغی از دوران پیش از اسلام آغاز شد و پس از ظهور اسلام، فرازوفرودهایی را پشت‌سر گذاشت تا اینکه در قرن پنجم هجری، به یکی از نقاط عطف اصلی و شاید نقطهٔ اوج آن رسید؛ یعنی ظهور عبدالقاهر بن عبدالرحمان ابوبکر جرجانی در سدهٔ پنجم هجری قمری. او را پایه‌گذار نظریهٔ دو علم معانی و بیان می‌دانند. دو کتاب *دلائل‌الإعجاز* و *اسرارالبلاغة* او در مطالعات بلاغی مشرق‌زمین، دگرگونی بنیادین ایجاد کرد.

یکی از مباحث اصلی که جرجانی در کتاب *دلائل‌الإعجاز* طرح کرده، بحث دربارهٔ نقش معانی یا الفاظ در ایجاد بلاغت است: «بدین ترتیب، عبدالقاهر، نقش معانی را در ایجاد بلاغت انکار می‌کند. او در آغاز کتاب، نقش لفظ، بما هو لفظ را نیز در پدیدآوردن بلاغت رد کرده بود؛ پس باید نتیجه گرفت که بلاغت به‌واسطهٔ نظم و اسلوب لفظی و ترکیب کلام حاصل می‌شود [...] اعجاز قرآن، یعنی آنچه باعث شد که قوم عرب از معارضهٔ با قرآن و آوردن مثل آن ناتوان گردند، وجود ویژگی‌هایی است

که همراه با آن نازل شده است. این ویژگی‌ها برخاسته از لفظ، بما هو لفظ [...] نیستند، بلکه از رهگذر معانی‌ای به وجود آمده‌اند که در ارتباط با ترکیب‌ها و اسلوب‌های ویژهٔ قرآن قرار دارد» (ضیف، ۱۳۹۰: ۲۱۷). عبدالقاهر جرجانی نخستین کسی است که به ارتباط میان ساختار اندیشه و ساختار زبان توجّه کرد و در همین زمینه، به بازتعریف جناس و سجع دست زد: «عبدالقاهر کتاب *اسرارالبلاغه* را با بحث پیرامون جناس و سجع می‌آغازد و تلاش می‌کند نشان بدهد که ارزش این دو، برخاسته از زنگ و آهنگ کلمات و ظاهر وضع لغوی نیست؛ بلکه ناشی از مسائل معنوی خاصّی است که خوشایند عقل را می‌تواند در پی داشته باشد» (همان: ۲۵۵).

بنابراین، آنچه اساس پژوهش پیش‌رو را شکل می‌دهد، این پرسش است که باتوجّه به احاطه و اشراف مولوی بر ظرفیت موسیقایی واژه‌ها و ترکیبات و حضور چشمگیر تکرارهای آوایی در ابیات او، چه فایدهٔ تازه‌ای از سجع و جناس‌های شعر مولوی حاصل می‌شود؟ این پرسش در رابطهٔ کلمات «مسجّع» و «متجانس» با «تقابل‌های دوگانه» که امری مربوط به ساحت معناست، واکاوی شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش و ادبیات نظری

توجّه به تقابل‌های دوگانه یا جفت‌های متضاد[1]، به‌عنوان یکی از سازه‌های بنیادین متن، از ایده‌های ساخت‌گرایانهٔ فردینان دو سوسور[2] سر برآورد. با توسعهٔ پژوهش‌های ساخت‌گرا در نقد و تحلیل متون ادبی و هنری، به تفسیر کنش‌های فرهنگی بر پایهٔ تقابل‌ها توجّه شد. به‌طور خلاصه، سوسور در کتاب دورهٔ *زبان‌شناسی عمومی*[3] به این گزاره توجّه داد که یکی از اساسی‌ترین سازوکارهای ذهن و زبان در فهم و شناخت جهان، تقسیم امور به دو قطب مثبت و منفی متقابل است. از بی‌شمار دوگانه‌هایی که انسان‌ها برای امور عینی و ذهنی فهرست کرده‌اند، ذهن فردی و جمعی ما به یکی از سویه‌ها اهمیت و ارزش بیشتر می‌دهد و اینجاست که بازشناسی تقابل‌های دوگانه در هر

1. Binary Opposition
2. Ferdinan de Saussre
3. Cours de general linguistique

متن، بخشی از جهان‌بینی و سبک فکری مؤلّف را آشکار می‌کند؛ امّا این، آغاز ماجراست و داستان برخورد ذهن با دوگانه‌ها ادامه دارد. پذیرفتن برتری یکی از دو سویهٔ تقابل، در نگاه منتقدانهٔ اهل دانش و فرهنگ، همیشه قطعی نیست و گاه با چالش‌هایی روبه‌روست. این چون‌وچرا از وجوه مختلف، شایستهٔ بررسی است؛ زیرا یکی از جلوه‌های هنر، برخورد هنرمندانه با واقعیت‌های پذیرفته‌شده و تغییر آن است. در نتیجه، منتقدان ساخت‌گرا با یافتن تقابل‌های هر متن و پاسخ به این پرسش که نویسنده یا شاعر چه رابطه‌ای میان دو سویهٔ سفید و سیاه تقابل‌ها ایجاد کرده است، به جهان‌بینی و ایدئولوژی پنهان آن متن دست می‌یابند. نکته این است که نوع تقابل‌ها و نوع رابطهٔ میان آن‌ها در متون ادبی و هنری، با شگردهای هنری و صناعات ادبی پردازش می‌شود و در واقع، شیوهٔ بیان مؤلّف است که دوگانه‌ها و رابطهٔ آن‌ها را نزد مخاطب پذیرفتنی می‌کند. واکاوی این رابطه، به تبیینِ نظام معنایی و ساختاری متن کمک می‌کند.[۱]

با این مقدّمه، می‌توان بحث دربارهٔ تقابل‌های دوگانه در *مثنوی معنوی* را آغاز کرد و با مرور پیشینهٔ پژوهش، مسئلهٔ تحقیق را در این جستار روشن ساخت.

مثنوی معنوی، اثر جلال‌الدین محمّد بلخی، سروده‌ای بالغ بر بیست‌وچندهزار بیت در شش دفتر است که ذیل ادبیات تعلیمی، شاخهٔ ادبیات عرفانی قرار می‌گیرد؛ امّا شگردهای ادبی و صناعات زبانی، پیوسته مسیر این کتاب را از دایرهٔ تعالیم عرفانی به حوزهٔ التذاذ هنری و نقد ادبی تغییر می‌دهد. واکاوی تقابل‌های دوگانه نیز این ادّعا را ثابت می‌کند.

۱. برای مطالعهٔ بیشتر، رک: احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز؛ اسکولز، رابرت (۱۳۸۶)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ۲، تهران: آگه؛ برتنس، هانس (۱۳۷۰)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی؛ چندلر، دنیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمّد پارسا، چ۴، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و سورهٔ مهر؛ سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چ۳، تهران: قصّه؛ صفوی، کورش (۱۳۹۰)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سورهٔ مهر؛ گیر رتس، دیرک (۱۳۹۳)، *نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: علمی؛ گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمّد نبوی، چ۲، تهران: آگاه.

نگاه عارفانهٔ مولوی درپی تعلیم یک حقیقت کلان است و آن، انتخاب یکی از دو سویهٔ اللّه/ماسوی‌اللّه است؛ امّا این تقابل کانونی که از هر اثر عرفانی بیرون می‌آید، در *مثنوی معنوی* با خلاقیت‌های زبانی و ادبی بسیار گره خورده است. در مطالعات سنّتی، بدون رویکردهای جدید نقد ادبی، دو مقالهٔ «حکمت اضداد در مثنوی مولوی» از محمّدصادق بصیری (۱۳۸۶) و «تحلیلی از مبانی نظریهٔ تقابل در هستی در مثنوی مولانا» از مهدی دهباشی (۱۳۷۸)،کلّیت تقابل‌ها را در جهان‌نگری مولانا توصیف کرده‌اند. پس از آن، پژوهش‌هایی با محوریت تقابل‌های دوگانه با رویکرد ساختارگرایانه دربارهٔ اشعار مولانا انجام شده که عمدتاً پایان‌نامه و رساله‌های دانشگاهی هستند و مقالات علمی-پژوهشیِ مستخرج از آن‌ها نیز به چاپ رسیده است.

در مقالهٔ «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا» به این مسئله توجّه شده است که اصلی‌ترین تقابل‌های دوگانهٔ *مثنوی* و *غزلیات شمس*، عبارت‌اند از: حق/خلق، خدا/بنده، روح/مادّه، جان/جسم، دل/نفس، غیب/شهادت، معنا/صورت، وحدت/کثرت، کل/جزء، اصل/فرع، حقیقت/مجاز، حق/باطل، باقی/فانی، اهل/نااهل، صوفی/دنیاپرست، انسان کامل/سالک مبتدی، انبیا و اولیا/عامه، کمال/نقص، خیر/شر و نهایت/بدایت. شیوهٔ تمثیل‌گویی و روایت‌پردازی مولوی برای ایضاح این معانی، از تقابل‌های تصویری و تخییلی بهره می‌برد؛ مانند دریا/قطره، مشک/پشک، هما/کبوتر، آفتاب/ذرّه، طلا/مس، گوهر/سنگ، طبیب/بیمار، شاهین/کبوتر، باز/گنجشک و شیر/آهو.

تصویرهای تمثیلی که مولوی با این دوگانه‌ها ساخته و رابطه‌ای که میان آن‌ها برقرار کرده، هم کانون جهان‌بینی او را نشان می‌دهد و هم شگرد و شیوهٔ هنرمندانهٔ شاعر را بازتاب می‌دهد. طبیعی‌ترین رابطهٔ تقابلی که در تصویرهای متن دیده می‌شود، گزینش سویهٔ برتر است؛ مثلاً ترجیح روح بر مادّه یا ترجیح عالم معنا بر عالم صورت با این تصویر بیان می‌شود که گندم را باید در مزرعه کاشت نه در شوره‌زار و بدین ترتیب، میان دوگانهٔ مزرعه/شوره رابطه‌ای منطقی و طبیعی برقرار است. ای **مزرعه** بگذاشته، در

شوره گندم کاشته/ای شعله را پنداشته روزن تو چون پروانه‌ای (غزلیات، ۲۴۳۱). بعد از این لایهٔ اوّلیه، سطوح دیگری از معنا بر رابطهٔ تقابل‌ها سایه انداخته که آن، اندیشهٔ وحدت وجود است. ذهن وحدت‌گرای مولوی، تقابل پدیده‌ها را امری صوری می‌داند نه ماهوی و در نتیجه، تصویرهایی شاعرانه می‌سازد که در آن‌ها به رفع ماهیت تقابلی از دوگانه‌ها می‌پردازد؛ مثلاً می‌گوید تقابل آستان/صدر در جایی که یار آنجاست، معنی ندارد و دوگانگی مرد/زن در برابر روح واحد رنگ می‌بازد. **آستان** و **صدر** در معنی کجاست/**ما** و **من** کو کان طرف کان یار ماست... **مرد** و **زن** چون یک شود آن یک تویی/ چونک یک‌ها محو شد آنک تویی (مثنوی، ۱-۱۷۸۶و۱۷۸۸). شگرد دیگر مولوی این است که برای به وحدت رساندن اضداد، گاه امکان تبدیل یکی به دیگری را طرح می‌کند؛ برای نمونه، می‌گوید بلبل می‌تواند با سلوک به باز تبدیل شود. **بلبلی** زین‌جا برفت و بازگشت/ بهر صید این معانی **باز** گشت (مثنوی، ۲-۸) (حیاتی، ۱۳۸۸: ۸-۲۴).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، این نتایج از بررسی تقابل‌ها در دو ساحت محتوا و صور خیال به دست آمده است.

در مقالهٔ «بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس (مطالعهٔ موردی: کلان‌نمادهای شیر و خورشید)»، به این پرسش پاسخ داده شده است که نمادهای اصلی مانند خورشید (آفتاب، شمس و نور) و شیر، چه تقابل‌هایی را در اشعار مولانا ساخته‌اند و میان این تقابل‌ها چه رابطه‌ای برقرار است. نتیجهٔ نخست اینکه، معمولاً شیر در تقابل با آهو، سگ، روباه، گربه- موش، یوز و کفتار قرار دارد و خورشید- آفتاب- شمس در تقابل با شب- سواد- ظلمت، اختر- ستاره، برف- یخ- زمهریر، چراغ- شمع- سایه و خفّاش قرار می‌گیرد. رابطهٔ تقابلی این دوگانه‌ها گاه طبق هنجار و گاه هنجارشکنانه است. در مواردی هنجارشکنی‌ها در *مثنوی* بیشتر است و در مواردی، در *دیوان شمس*. برای مثال، گاه میان شیر و آهو رابطهٔ غالب/مغلوب برقرار است و آهو

ناگزیر است در برابر شیرِ خون‌خوار، در مقام رضا و تسلیم باشد و گستاخی نکند. هین از او بگریز چون **آهو** ز **شیر**/ سوی او مشتاب ای دانا دلیر (مثنوی، ۲۵۶۹/۳) و گاه میان این دو، رابطه‌ای عاشقانه برقرار می‌شود و ماهیت تقابلی از میان برمی‌خیزد و برای آهو، خوش است که شیر بر او پنجه نهد و شکار خود را عزیز خطاب کند. چو **شیر** پنجه نهد بر شکسته **آهوی** خویش/ که ای عزیز شکارم چه خوش بود به خدا (غزلیات، ۱۳۰) (حیاتی و جباری، ۱۳۹۶: ۳۱-۶۴).

در مقالهٔ «تقابل‌سازی با کلان‌نمادِ باز در مثنوی و غزلیات شمس»، نویسندگان نقش کلان‌نماد باز را در پردازش تقابل‌ها واکاوی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که در اشعار مولانا، باز در تقابل با زاغ (غراب)، جغد، خفّاش، کبوتر، بط، تیهو، موش، کرکس، عنکبوت، کبک، صعوه، بلبل، سمانه (بلدرچین)، مرغ، زغن، کلب و مگس، دوگانه‌های معنادار ساخته است. واکاوی رابطهٔ تقابل این پرنده با حیوانات دیگر نشان می‌دهد در *مثنوی* و *غزلیات شمس*، معنای نمادین روح الهی و اولیاءاللّه برای «باز»، بیشترین بسامد را دارد و گروه حیوانات متقابل با معنای نمادین متقابل، یعنی بنده، جسم و نفس در این دوگانه‌ها تصویرپردازی شده‌اند. البته در *غزلیات شمس*، جانوارن بیشتری در برابر «باز» قرار گرفته‌اند و به همین دلیل، دوگانه‌سازی‌های غزلیات با نماد «باز»، با تصویرهای بیشتر و بدیع‌تری همراه است. رابطهٔ تقابل‌های ساخته‌شده با «باز» در *مثنوی* و *غزلیات*، اغلب همان رابطهٔ طبیعی در جهان واقع است که ذیل معنای غالب/مغلوب یا فراتر/فروتر فهرست می‌شود؛ بااین‌حال، گاه با هنجارگریزی در رابطهٔ طبیعی تقابل‌ها مواجهیم؛ برای مثال، در *غزلیات* مشاهده می‌شود گاه سویهٔ فروتری مانند زاغ می‌تواند با همّت خویش به باز تبدیل شود و این تصویر در ایضاح معنای فنای فی اللّه خلق شده است. فرّخا **زاغی** که در **زاغی** نماند بعد از این/ پیش شمس‌الدین درآید، گشت **باز** راستین (غزلیات، ۱۹۷۹) (جبّاری و حیاتی، ۱۴۰۱). چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این پژوهش، تقابل‌های دوگانه در ساحت تصویرهای ادبی و مفاهیم عرفانی بررسی شده است.

در مقالهٔ «تقابل‌های هم‌جوار؛ عنصری بلاغی و معنی‌ساز در مثنوی»، تقابل‌های دفتر اوّل و دوم *مثنوی* در حوزهٔ ساختارِ نحوی زبان بررسی شده‌اند. نویسندگان بر اساس نظریهٔ معانیِ نحو عبدالقاهر جرجانی به این مسئله توجّه کرده‌اند که مولانا چگونه تقابل‌ها را در الگوهای نحوی متعدّد و متنوّع آفریده است و نتیجه گرفته‌اند که هم‌جواری یا همنشینی دو رکن متقابل در *مثنوی*، بسامد چشمگیری دارد و مولانا با کنار هم قرار دادن واژه‌های متقابل، عنصر بلاغی را فعّال و پویا ساخته است. برخی از این تقابل‌ها هویت دستوری یکسان دارند و در ترکیبات عطفی، مانند «آب و آتش» یا ترکیبات اضافی، مانند «نحوِ محو» ظهور کرده‌اند. آب دریا جمله در فرمان تست/ **آب و آتش** ای خداوند آنِ تست (مثنوی، ۱-۱۳۳۵). مرد نحوی را از آن در دوختیم/ تا شما را **نحو محو** آموختیم (مثنوی، ۱-۲۸۴۶). تعداد دیگری از تقابل‌ها با هویت دستوری متفاوت در کنار هم آمده و بر تأثیر بلاغی بیت افزوده‌اند؛ مانند حافظ/محفوظ با هویت دستوری فاعل/مفعول: **لوحِ حافظ لوحِ محفوظی** شود/ عقل از او روح محظوظی شود (مثنوی، ۱-۱۰۶۴). این دسته‌بندی، زیرشاخه‌های دیگری هم دارد و در نهایت، نویسندگان نتیجه می‌گیرند تقابل‌های هم‌جوار در شعر مولانا ساخت‌های گوناگون و متنوّعی آفریده است و هم‌سو با زمینهٔ معنایی ابیات، تأثیر بلاغی دارد (پورنامداریان و معرفت، ۱۳۹۵: ۳۷-۵۶). گفتنی است همنشینی دو رکن متقابل، موضوعی است که در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی تقابل‌های هم‌جوار در دو منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی» نیز واکاوی شده و یکی از دریافت‌های نویسندگان این است که جادوی مجاورت، یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است که نمود آن در شعر نظامی به‌صورت تکرار واژه، جناس، ایهام تضاد، تقابل جزئی از واژه با واژهٔ مجاور و موسیقی تقابل‌های هم‌جوار است (اسفندیاری مهنی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۰). چنان‌که ملاحظه می‌شود، این تحقیقات، نقش تقابل‌ها را در حوزهٔ دستور زبان و بلاغت بررسی کرده‌اند.

بدیع لفظی در بلاغت سنّتی، بستر مناسبی برای تبیین کارکرد صنایع لفظی در پردازش تقابل‌های دوگانه است. نتایج برآمده از این تحقیق به‌سهولت با مبحث قاعده‌افزایی در زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی پیوند می‌یابد.

مجموعهٔ یافته‌های پیش‌گفته، ایدهٔ تدوین فرهنگ تقابل‌ها را در *مثنوی* ایجاد کرد. به‌منظور انجام این طرح کلان، فیش‌برداری از ابیات مشتمل بر تقابل صورت گرفت و ابیات فهرست‌شده، این فرض را تقویت کرد که هم‌سویی بسیاری از تقابل‌های دوگانه با آرایه‌های لفظی، یعنی همراهیِ تباین معنا و تناسب صورت، وجه دیگری از القای معنی با بلاغت ادبی در *مثنوی معنوی* است. تقابل‌های استخراج‌شده، نتیجهٔ بررسی شش دفتر *مثنوی* است که حتّی اگر سهوی صورت گرفته و ابیاتی جا مانده باشد، نتیجه‌گیری و دریافت‌های آن شایستهٔ اعتماد می‌نماید. ابیات مشتمل بر دوگانه‌ها که با آرایهٔ لفظی همراه هستند، در دو دستهٔ تسجیع و تجنیس قرار گرفته‌اند و در نوشتن تقابل‌ها شکلِ «سویهٔ مثبت/سویهٔ منفی»، به‌عنوان روشی یکدست اعمال شده است. در نوشتن منبع نیز شمارهٔ دفتر در سمت راست قید شده و بعد از علامتِ / شمارهٔ بیت آمده است. در چینش شاهدمثال‌ها هم شمارهٔ دفترها معیار قرار گرفته است. افزون بر موضوع که تازه است و حلقهٔ پژوهش‌های پیشین را تکمیل می‌کند، یکی از وجوه تمایز این پژوهش با پیشینهٔ خود، دربرگرفتن کلّ ابیات *مثنوی* است و تقریباً قریب به اتّفاقِ ابیات یا شمارهٔ آن‌ها همراه با ذکر تقابل‌های دوگانه در مقاله آمده است.

۳. همراهیِ تقابل- تجنیس در *مثنوی معنوی*

واژهٔ جناس مشتق از «جنس» است و در بلاغت سنّتی، ذیل آرایه‌های لفظی و زبانی دسته‌بندی شده و با نام‌های دیگر «تجنیس»، «مجانسه» و «تجانس» نیز شناخته می‌شود. جناس در معنای اصطلاحی، بر اشتراک لفظی دلالت می‌کند که گونه‌ها و درجات مختلفی را برای آن در نظر گرفته و انواع جناس را با نام‌های متفاوت، از جمله جناس تام، جناس ناقص و جناس اشتقاق مشخّص کرده‌اند. واکاوی تعریف جناس نزد قدما نشان می‌دهد شرط اصلی جناس، یکسان‌بودن لفظ و داشتن ریشهٔ واحد در زبان است و

یکسان‌بودن معنی پذیرفته نیست. نتیجهٔ تعاریف بلاغیون این است که در جناس، شباهت صورت و تفاوت معنی، شرط اصلی است (طهرانی ثابت و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲۰)؛ بنابراین، اگر تفاوت معنی در حدّ تضاد معنی باشد، بلاغت کلام بیشتر است. شاعرانی که در هنر شاعری خود از تشابه لفظی واژگان با تضاد معنا بهره می‌برند، از تأثیر موسیقی در القای معنا استفاده می‌کنند و آشکار است که جلال‌الدین محمّد بلخی از صدرنشینان این هنر است. میزان روی‌آوردن مولوی به جناس در *مثنوی* که یک اثر تعلیمی است، نشان می‌دهد آنچه او را از شاعران دیگر ممتاز کرده، سبک و شیوهٔ بیان است. برای مثال، یکی از جلوه‌های موسیقی کلام در *مثنوی معنوی*، جناس خط و جناس مرکّب، به‌ویژه در قافیه‌سازی است؛ مانند بهره‌گیری از جناس مرکّب مقرون در ابیات زیر (گلی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۲):

- چون نباشد عشق را **پروای** او او چو مرغی ماند بی**پر، وای** او (۳۱/۱)
- غیرت من بر سر تو **دورباش** می‌زند کای خس، از اینجا **دور باش** (۲۱۱۴/۲)

همچنین کاربرد جناس مرکّب مفروق در ابیات زیر:

- یاد آرید ای مِهان زین **مرغِ زار** یک صبوحی در میان **مرغزار** (۱۵۵۸/۱)
- زن درآمد از طریق **نیستی** گفت: من خاک شمایم، **نی، ستی** (۲۳۹۶/۱)

همچنین است کاربرد جناس خط در قافیه‌سازی این ابیات:

- با نماز او بیالودست **خون** ذکر تو آلودهٔ تشبیه و **چون** (۱۷۹۸/۲)
- دست هر نااهل **بیمارت** کند سوی مادر آ که **تیمارت** کند (۳۲۷/۲)

زیبایی لفظ، به درک عمیق‌تر معنا کمک می‌کند و القای معنی از طریق موسیقی، از دلایلی است که *مثنوی* را خواندنی‌تر کرده است. تقابل‌های معنایی که در *مثنوی* با جناس لفظی درآمیخته‌اند، تأثیرگذاری بیشتری دارند و ترکیب تقابل معنا و تجانس لفظ، توازن و تقارن را به اوج می‌رساند.

در بلاغت سنّتی، هرچه جناس با معنا ارتباط بیشتری داشته باشد، زیباتر است و اگر صرفاً برای هنرنمایی لفظی به کار رود، از ارزش زیبایی‌شناسانهٔ آن کاسته می‌شود.

جرجانی معتقد است آنچه تجنیس را برتری و فضیلت می‌دهد، معنی است؛ «زیرا الفاظ خدمتگزاران معانی‌اند و فرمانبَر حکم آن‌ها می‌باشند و این معانی هستند که زمام الفاظ را به کف گرفته و سزاوار فرمانروایی بر الفاظند؛ پس کسی که لفظ را بر معنی چیره سازد، مانند کسی است که اشیا را از جهت طبیعی خود منحرف کرده و این چیزی است که همیشه مورد نکوهش و محکوم به زشتی است» (جرجانی، ۱۳۸۶: ۵). در ادامه، به انواع جناس‌های تقابل‌ساز در *مثنوی* پرداخته می‌شود.

۳-۱. تقابل- جناس تام در *مثنوی*

جناس تام، بحث لغات مشترک چندمعنایی است. «آن است که الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن، یعنی حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند؛ مانند کلمهٔ تیر در فارسی و عین در عربی که به معانی مختلف استعمال می‌شود» (همایی، ۱۳۸۶: ۴۴). این جناس را به دو نوع تقسیم کرده‌اند: جناس تام متماثل و جناس تام مستوفی. جناس تام متماثل آن است که کلمات از یک نوع دستوری، مثلاً هر دو اسم یا هر دو فعل باشند (**کام** در **کام** نهنگ است بباید طلبید) و جناس تام مستوفی آن است که یکی از دو رکن جناس، اسم و دیگری فعل است (پدرم نیز **بهشت** ابد از دست **بهشت**) (موسایی، ۱۳۹۱: ۶۳). جناس تام، محلّ التقای مباحث لفظی و معنایی است و حقیقی یا ادّعایی‌بودن معنای متفاوت متجانسین، در میزان ادبی‌بودن جناس مؤثّر است. «گاهی جناس تام ادّعایی یا معموله است؛ به این معنی که حقیقتاً بین دو لغت، اختلاف معنی نیست؛ امّا شاعر در معنی یکی از دو طرف جناس تصرّف می‌کند و مثلاً آن را استعاره یا سمبل قرار می‌دهد: به یاد **لعل** تو و چشم مست میگونت/ ز جام غم می **لعلی** که می‌خورم خون است (حافظ). لعل نخست، استعاره از لب و لعل دوم، مجازاً به‌معنی سرخ است. در این صورت، یکی از شیوه‌های هنری این است که یکی از دو لغت، ایهام داشته باشد... و شاعر از آن مضمونی بیافریند یا در جهت تعلیل استفاده کند: ز **شمس** مفخر تبریز جوی شیرینی/ از آنکه هر ثمر از نور **شمس** یابد فر (مولوی). شمس دوم (سمبل شمس تبریزی) خورشید است که به میوه شیرینی می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۵۰). جناس

تام فقط از راه دوگانگی معنا شناخته شده و بر کاربرد کلمات تأکید می‌شود. «به دیگر سخن، جناس تام، یعنی واژه‌ای مشترک و چندمعنایی را چند بار به چند معنیِ گونه‌گون به کار بردن، مانند کاربرد دوبارهٔ واژهٔ غریب در این بیت حافظ (دیوان، ۶۷)، یک بار به‌معنی شگفت و عجیب و دیگربار به‌معنی غریب و بیگانه: گر آمدم به کوی تو چندان **غریب** نیست/ چون من در آن دیار هزاران **غریب** هست» (راستگو، ۱۳۸۲: ۵۶).

در این پژوهش، آن نوع از جناس تام که تقابل معنایی می‌سازد مدّنظر است. مولوی‌شناسان می‌دانند مولوی از جناس، بسیار بهره گرفته است؛ امّا جناس تام با تقابل معنایی، بلاغت بیشتری دارد. به نظر می‌رسد هنرنمایی مولوی بیشتر در حوزهٔ معنای ادّعایی یکی از متجانسین شایستهٔ بررسی است؛ چنان‌که «قلب» به‌معنای باطن راستین در برابر «قلب» به‌معنای دروغ و تقلّب قرار می‌گیرد یا «شیر» به‌معنای غذای طفل که جسم انسان را پرورش می‌دهد، می‌تواند با تزکیه و سلوک، همان انسان را به مقام «شیر» در معنای نمادین آن برساند.

- چون شود جانش محک نقدها پس ببیند **قلب** را و **قلب** را (۳۱۴۸/۱)
- شو غذی و قوّت و اندیشه‌ها **شیر** بودی **شیر** شو در بیشه‌ها (۴۱۸۱/۳)

نوع معنای ادّعایی یکی از دو طرف جناس، با سبک فکری و سبک ادبی شاعر مرتبط است و همان‌طور که گفته شد، ممکن است شاعری یک رکن جناس را در معنای استعاری آن لحاظ کند و برای رکن دیگر، معنای حقیقی را در نظر بگیرد. در *مثنوی*، چنین کاربرد ادبی، جای خود را به تفسیر عرفانی کلمات می‌دهد. ازآنجاکه در جهان‌بینی عارفانهٔ مولوی، این جهان، وجه مجازی و دروغین عالم غیب و شهادت است، برای بسیاری چیزها، یک برابر واقعی وجود دارد که با یک کلمهٔ مشترک شناخته می‌شوند؛ امّا در واقع یکی نیستند. غالباً مولانا دو رکن متجانس متقابل را با صفت اشارهٔ این/آن متمایز می‌کند و از مخاطب می‌خواهد این امر غیرواقعی را در برابر آن امر واقعی فروگذارد؛ چنان‌که می‌گوید **رنگ**هایی غیر از این **رنگ**ها وجود دارد یا این **اژدها**ی فرعونی را آن **اژدها**ی موسی می‌بلعد. گاه یکی از دو رکن تجانس، با اضافه‌شدن به

کلمه یا صفتی دیگر، معنای جدید به خود می‌گیرد؛ مانند شمع تو/ شمع حق یا مرغ خسیس خانگی/ مرغ دانش و فرزانگی.

- گفت نی، من آشنا آموختم — من به جز **شمع** تو **شمع** افروختم
...باد قهر است و بلای **شمع**‌کش — جز که **شمع** حق نمی‌پاید، خمش (۱۳۱۰/۲)
- **رنگ**‌ها بینی به‌جز این **رنگ**‌ها — گوهران بینی به‌جای سنگ‌ها (۷۵۷/۲)
- **هوش** را بگذار و آنگه **هوش** دار — **گوش** را بربند و آنگه **گوش** دار (۱۲۹۱/۳)
- **خوف** آن کس راست کو را **خوف** نیست — غصّه آن کس راست کین‌جا طوف نیست (۴۹۶/۳)
- **اژدها** بود و عصا شد **اژدها** — این بخورد آن را به توفیق خدا (۹۶۶/۳)
- خلق گفتند این **سلیمان** بی‌صفاست — از **سلیمان** تا **سلیمان** فرق‌هاست (۱۲۶۷/۴)
- خواجه بازآ از منی و از سری — **سروری** جو، کم طلب کن **سروری** (۲۰۲۹/۴)
- لیک نه **مرغ** خسیس خانگی — بلکه **مرغ** دانش و فرزانگی (۳۰۰/۴)
- که بخور که هم بدین ارزانیی — تو نه‌یی **مرغ**آب **مرغ**نانیی (۲۸۰۴/۵)
- غیر از این **معقول**‌ها **معقول**‌ها — یابی اندر عشق با فرّ و بها (۳۲۳۳/۵)

۳-۲. تقابل- جناس ناقص در مثنوی

برای جناس ناقص یا جناس محرّف، تعریف واحدی آمده است: «آن است که ارکان جناس در حروف، یکی و در حرکت، مختلف باشند؛ چنان‌که در حدیث نبوی است: اللهمّ حَسّنتَ خَلقی فَحَسّن خُلقی و در فارسی گوییم: فلان به غفلت، کار ناستوده گُزیده و به حسرت، پشت دست گزیده است» (همایی، ۱۳۸۹: ۴۵). نمونه‌های این جناس که با تقابل معنایی در مثنوی آمده، کلمات تُرکان/تَرکان (بانو، زن)، سِر/سَر، کُه/کَه، آخَر/آخُر، شِعر/شَعر و سخن‌کَش/سخن‌کُش است.

- گر **سخن‌کَش** یابم اندر انجمن — صد هزاران گل برویم در چمن
ور **سخن‌کُش** یابم آن دم زن به مزد — می‌گریزد نکته‌ها از دل چو دزد (۱۳۱۹/۴)
- چشم **آخُربین** ببست از بهر حق — چشم **آخِربین** گشاد اندر سبق (۱۵۶۸/۲)
- قسمتی کرده‌ست هریک را رهی — کی **کَهی** گردد به جهدی چون **کُهی** (۲۹۰۸/۳)
- چشم کودک همچو خر در **آخُر** است — چشم عاقل در حساب **آخر** است (۳۷۴/۳)

- هرکه **آخِربین‌تر** او مسعودتر هرکه **آخُربین‌تر** او مطرودتر (۱۶۱۴/۴)
- کار **تُرکان** است نه **تَرکان** برو جای **تَرکان** هست خانه، خانه شو (۳۷۷۹/۵)
- چشم **سِر** با چشم **سَر** در جنگ بود غالب آمد چشم سِر حجّت نمود (۳۹۳۵/۵)

۳-۳. تقابل- جناس اشتقاق در مثنوی

اشتقاق، جناس اشتقاق، جناس کلمات هم‌خانواده، جناس ریشه، جناس پسوند، جناس اختلاف مصوّت بلند (جناس اقتضاب) و جناس اختلاف مصوّت بلند و کوتاه، همه نام‌هایی است که ذیل جناس اشتقاق درج شده‌اند. وجه مشترک تعریف علمای علم بلاغت این است که جناس اشتقاق به کلماتی گفته می‌شود که از یک خانواده یا یک ریشه هستند. در این معنا، «جناس اشتقاق از موارد معدودی در بدیع لفظی است که در آن، معنا هم دخالت دارد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۵۹). برخی بلاغیون، جناس اشتقاق را به هم‌ریشه‌بودن محدود نمی‌کنند و در کنار کلماتی مانند رسول، رسیل و رسایل یا خواهان، خواهش و خواهنده، واژگانی مانند آستان و آستین یا زمین و زمان یا کمان و کمین را قرار می‌دهند که حروفی بسیار شبیه و نزدیک دارند و توهّم اشتقاق ایجاد می‌کنند که آن را شبه‌اشتقاق می‌نامند (همایی، ۱۳۸۹: ۵۱)؛ ازاین‌رو برخی گردآورندگان فرهنگ اصطلاحات ادبی، در جمع‌بندی خود از جناس اشتقاق، آن را بر دو نوع می‌دانند: ۱. جناس اختلاف مصوّت بلند؛ ۲. جناس اختلاف مصوّت بلند و کوتاه. جناسِ اختلاف مصوّت بلند آن است که کلمات متجانس در یک مصوّت بلند باهم اختلاف دارند و این اختلاف در وسط یا آخر کلمات است؛ مانند زیر و زار یا یاری و یارا. جناس اختلاف مصوّت بلند و کوتاه وقتی است که کلمات متجانس در یک مصوّت باهم اختلاف دارند؛ به‌نحوی که در یکی از متجانسین پس از یک صامت، مصوّت کوتاه و در دیگری بعد از همان صامت، مصوّت بلند باشد؛ مانند جام و جم یا سینه و سینا (موسایی، ۱۳۹۱: ۶۳).

بازبینی بلاغت سنّتی در مطالعات زبان‌شناسی، مبحث جناس اشتقاق را ذیل قاعده‌افزایی‌های زبان و شاخهٔ توازن واژگانی و زیرشاخهٔ تکرارهای واژگانی جای داده

است (صفوی، ۱۳۸۰: فصل‌های ۸-۱۱)؛ امّا این تعریف، جناس اشتقاق را به کارکرد آوایی و موسیقایی آن محدود کرده و شرط معنا را لحاظ نمی‌کند. تعریف قدما از شبه‌اشتقاق نیز همین ویژگی را دارد. «ارتباط موسیقایی کلمات در جناس ریشه چندان قوی نیست؛ مخصوصاً اگر دو واژه با واک‌های همسان آغاز شوند: تحویل و احوال یا مصوّت مشترکی نداشته باشند: اسفی و یوسف. باید اذعان کرد که آنچه در میان این کلمات ارتباط ایجاد می‌کند، بیشتر عامل معنایی است، نه موسیقایی. به عبارت دیگر، ارتباط معنایی، قوی‌تر از ارتباط آوایی است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۶۰).

به‌طور خلاصه، «در میان علمای بلاغت، برخی، اشتقاق را جناس نمی‌دانند؛ امّا برخی دیگر، آن را از ملحقات جناس دانسته و گروهی آن را به‌صورت صنعت مستقلی مطرح کرده‌اند. ازآنجاکه کتاب‌های بلاغت فارسی، متأثّر از عربی است و نیز واژگان عربی در زبان فارسی به‌وفور دیده می‌شود و از طرفی، ساختار زبان عربی با فارسی متفاوت است. اگر بخواهیم اشتقاق را از گروه جناس به شمار آوریم، باید اشتقاقات زبان فارسی را نیز به آن بیفزاییم. این مشتقّات، گاه از ترکیب اسم و صفت با پسوند ساخته می‌شوند؛ مانند «غم و غم‌خوار» و «ناز و نازنین» و گاه از ترکیب بن فعل و پسوند، مانند «خواهش و خواهنده» که شمیسا آن‌ها را جناس پسوند و جناس ریشه نامیده است که می‌توان همهٔ آن‌ها را از انواع اشتقاق دانست و اشتقاقات عربی را که به فارسی راه یافته‌اند، نظیر «رسل و رسائل» به آن‌ها افزود» (طهرانی ثابت و پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۷).

باتوجّه‌به تأکیدی که بر نقش معنی در ارتباط کلمات جناس اشتقاق شده، اکنون می‌توان رابطهٔ این جناس و تقابل معنایی را در *مثنوی* بررسی کرد. در ابیاتی که مشتمل بر تقابل معنایی و در عین حال، جناس اشتقاق هستند، کلمات عربی هم‌ریشه با تقابل معناییِ فاعل/مفعول یا مفعول/فاعلی (بر اساس سویهٔ مثبت/منفی) غلبه دارد. شگرد زبانی *مثنوی* با سبک فکری و جهان‌بینی عارفانهٔ مولوی پیوند دارد؛ زیرا هدف شاعر، تعلیم مخاطب و هدایت خلق به‌سمت انتخاب یکی از موقعیت‌های فاعل/مفعول در رابطه با حق یا نمایندهٔ حق است. برای نمونه، جناس ریشهٔ کلمات عربی با رابطهٔ فاعل/مفعول

(برتری فاعل) را می‌توان در تقابل‌های خالق/مخلوق، امیر/مأمور، غالب/مغلوب و مالک/مملوک مشاهده کرد:

- پرتو حق است آن معشوق نیست — **خالق** است آن گویا **مخلوق** نیست (۲۴۳۷/۱)
- پس نشین ای گنده‌جان از دور تو — تا **امیر** او باشد و **مأمور** تو (۱۰۱۶/۲)
- یار **غالب** شو که تا **غالب** شوی — یار **مغلوبان** مشو هین ای غوی (۲۸۷۷/۴)
- کین زمان هستید خود **مملوک** مُلک — **مالک** مُلک آنک بجهید او ز هُلک (۶۵۰/۴)

تقابل‌های مشابه در کلماتی با رابطهٔ مفعول/فاعل آمده است و معمولاً در این نوع تقابل‌ها، غرض مولوی، تشویق متعلّم به حالاتی چون خضوع و خشیت و مانند آن است. واژگان معشوق/عاشق، محمول/حامل، مقبول/قابل و مسجود/ساجد، نمونهٔ تقابل‌های معنایی ساخته‌شده با جناس اشتقاق (کلمات عربی هم‌ریشه) و با رابطهٔ مفعول/فاعل است.

- جمله **معشوق** است و **عاشق** پرده‌ای — زنده **معشوق** است و **عاشق** مرده‌ای (۳۰۱/۱)
- چون دهد قاضی به دل رشوت قرار — کی شناسد **ظالم** از **مظلوم** زار (۳۳۵/۱)
- **حاملی محمول** گرداند تو را — **قابلی مقبول** گرداند تو را (۹۳۶/۱)
- **حامل** دین بود او **محمول** شد — **قابل** فرمان بُد او **مقبول** شد (۱۰۴۷/۱)
- **ظالم** از **مظلوم** کی داند کسی — کو بود سخرهٔ هوا همچون خسی
  ظالم از **مظلوم** آن کس پی برد — کو سرِ نفس ظلوم خود بُرد (۲۴۳۴/۳)
- همره خورشید را شب‌پر مخوان — آن‌که او **مسجود** شد **ساجد** مدان (۳۱۸۹/۶)

گونهٔ دیگرِ کلمات متقابل که دارای رابطهٔ اشتقاق‌اند، کلمات عربی هم‌ریشه بدون تقابلِ فاعل/مفعول یا مفعول/فاعل هستند. در بیشتر موارد، یکی از کلمات، مصدر یا ریشهٔ فعل و طرف دیگر، اسم فاعل یا اسم مفعولِ آن است؛ مانند صنع، صنعت/مصنوع، صانع، مطلوب/طلب، لابس/لباس و مظروف/ظرف.

- عاشق **صنع** توام در شکر و صبر — عاشق **مصنوع** کی باشم چو گبر
  عاشق **صنع** خدا با فر بود — عاشق **مصنوع** او کافر بود (۱۳۶۱/۳)
- من دعا کورانه کی می‌کرده‌ام — جز به **خالق** کدیه کی آورده‌ام
  کور از **خلقان** طمع دارد ز جهل — من ز تو، کز توست هر دشوار سهل (۲۳۵۹/۳)
- نیست **مثل** آن **مثال** این سخن — قاصر از معنی نو، حرف کهن (۱۱۵۵/۳)

- چون به **مطلوبت** رسیدی ای ملیح شد **طلبکاری** علم اکنون قبیح (۱۴۰۱/۳)
- میر **احوال** است نه موقوف **حال** بندهٔ آن ماه باشد ماه و سال (۱۴۲۰/۳)
- تا بدانی که تن آمد چون **لباس** رو بجو **لابس**، **لباسی** را ملیس (۱۶۰۱/۳)
- اندر آن عالم که هست این **سحرها** **ساحران** هستند جادویی گشا (۴۰۷۵/۳)
- چون فراق **نقش** سخت آید تو را تا چه سخت آید ز **نقّاش** جدا (۳۲۱۱/۴)
- زیرکان با **صنعتی** قانع شده ابلهان از **صنع** در **صانع** شده (۲۳۷۴/۶)
- **نقش**ها گر بی‌خبر گر باخبر در کف **نقّاش** باشد محتضر (۳۳۳۲/۶)

کلمات فارسیِ هم‌خانواده با تقابل معنایی، نمونه‌های کمتری در *مثنوی* دارند؛ مانند رهرو/رهزن، هوشمند/بیهوش، یک‌رنگ/ رنگارنگ. گاه مولوی از ترکیب فارسی و عربی نیز سود جسته است؛ مانند بی‌وزر/وازر.

- خویشتن از **رهروان** کمتر شمر تو حریف **رهزنانی**، گه مخور (۶۹۵/۳)
- باقیانش جمله تأویلی کنند کین ز **بیهوشی**ست و ایشان **هوشمند** (۱۶۶۶/۳)
- هیچ **وازر وزر** غیری برنداشت من نیم **وازر**، خدایم برفراشت
  آن‌که **بی‌وزر** است، شیخ است ای جوان در قبول حق، چو اندر کف کمان (۱۷۸۸/۳)

چنان‌که گفته شد، شمیسا جناس اشتقاق را جناس کلمات هم‌خانواده نیز نامیده و علاوه بر مصادیق عربی این جناس که در کتاب‌های بدیع و تعریف‌های قدما آمده، نمونه‌های فارسی را مدّنظر قرار داده است. وی به دو نوع «جناس پسوند» و «جناس ریشه» قائل شده، به‌ویژه در مثال‌های جناس پسوند، به کلمات فارسی نظر داشته است؛ مانند ناز و نازنین. تأکید شمیسا بر هم‌خانوادگی در دستور است و ارتباط معنایی را بر ارتباط موسیقایی مرجّح می‌داند. از سوی دیگر، کزّازی معتقد است: «در این آرایه، هم‌ریشگی یا اشتقاق از دید بدیعی در نظر است، نه از دید دستوری و از این نام، معنای کنایی آن خواسته شده است، نه معنای قاموسی» (کزّازی، ۱۳۷۳: ۶۳). این‌گونه اختلاف‌نظرها در مبحث جناس، بسیار است و زبان‌شناسان به همین دلیل، پیشنهاد می‌کنند به‌جای عنوان‌گذاریِ قدما، از اصطلاحات جدید زبان‌شناسی استفاده شود؛ امّا در این فروکاستنِ صوتی و آوایی، معنا مغفول می‌ماند. «در واقع، جناس از یک سو، ایجاد موسیقی در

کلام می‌کند و از سویی دیگر، سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه، به گسترش تخیّل و ایجاد کشش و جلب‌توجّه شنونده می‌انجامد و این، از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است؛ زیرا زیبایی و فخامت در سخن، از دو سرچشمه جاری است: یکی، آنچه مربوط به آهنگ و طنین واژه‌هاست و دیگر، آنچه به نیروی لذّت‌زای تداعی معانی مربوط می‌شود» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۸). بی‌توجّهی به رابطهٔ لفظ و معنا، به‌ویژه پردازش تقابل‌های دوگانه با موسیقی کلام، عرصه را بر تحلیل‌های زیبایی‌شناسانه-روان‌شناسانه تنگ می‌کند. «همین پیوند تنگاتنگ مسائل بلاغی و بیانی با تحلیل‌های روان‌شناسانه چیزی است که در آرای عبدالقاهر جرجانی در کتاب *اسرارالبلاغه*، جای‌جای در نمایش بلاغت تشبیه و مخصوصاً نوع تمثیلی آن و جناس مورد تحلیل قرار می‌گیرد و مبادی و قواعد آن بررسی می‌شود» (همان: ۹)؛ بنابراین، چون در این پژوهش، ارتباط معنایی واژه‌ها بیشتر مدّنظر است و نیز تعدّد تقابل‌های معنایی *مثنوی* که با آرایه‌های لفظی ارتباط دارند، موضوع تحقیق را شکل داده، هم‌خانوادگی دستوری در تقابل‌ها دسته‌بندی ما را کامل‌تر می‌کند.

از نمونه‌هایی که حین پژوهش، محلّ پرسش بود، کلمات قرینه‌ای است که با پیشوند نفی «بی» و «نا» تقابل معنایی مدّنظر شاعر را ساخته و بخشی از ویژگی سبکی او را بروز داده، ولی ذیل جناس اشتقاق نیامده است. در اینجا وندهای اشتقاقی در کلمات قرینهٔ هم‌خانواده با تقابل معنایی، ذیل این جناس قرار می‌گیرد؛ مانند ادب/بی‌ادب، اهل/نااهل، هوش/بیهوش، مکان/لامکان، صالح/ناصالح، جنس/ناجنس. در واقع، برابرِ معنایی و لفظی بسیاری خوب‌ها در مثنوی ناخوب‌هاست و بسیاری بدها را باید در تقابل نه‌بدها گذاشت؛ چنان‌که **گُمان** حجاب خداوند است و حق را باید **بی‌گُمان** شناخت؛ **تردّد** در راه حق عقبه است و باید **بی‌تردّد** گام برداشت؛ برای رسیدن به **کسان** باید **ناکسان** را ترک کرد؛ **کام** دنیا مرد را **بی‌کام** می‌کند؛ باید از **نامحرم** نهان بود و بر **محرم** عیان؛ **صورت**ها در برابر **بی‌صورت** که از آن در وجود آمده‌اند هیچ‌اند.

- از خدا جوییم توفیق **ادب** **بی‌ادب** محروم گشت از لطف رب (۷۸۱/۱)

- وعدهٔ **اهل** کرم نقد روان وعدهٔ **نااهل** شد رنج روان (۱۸۱/۱)
- **بیهشان** را وادهد حق، **هوش**ها حلقه‌حلقه، حلقه‌ها در گوش‌ها (۳۶۷۴/۱)
- تو **مکانی** اصل تو در **لامکان** این دکان بربند و بگشا آن دکان (۶۱۲/۲)
- در وجود ما هزاران گرگ و خوک **صالح** و **ناصالح** و خوب و خشوک (۱۴۱۷/۲)
- کی پرد مرغی مگر با **جنس** خود صحبت **ناجنس** گور است و لحد (۲۱۰۲/۲)
- این **تردّد** عقبهٔ راه حق است ای خنک آن را که پایش مطلق است
بی‌تردّد می‌رود در راه راست ره نمی‌دانی، بجو گامش نخست (۴۹۰/۳)
- کز **سفرها** ماه کیخسرو شود بی **سفرها** ماه کی خسرو شود (۵۳۴/۳)
- این سزای آن‌که شد یار خسان یا **کسی** کرد از برای **ناکسان** (۶۳۷/۳)
- این از آن آمد که حق را **بی‌گمان** هرکه بشناسد بود دائم بر آن
وانکه در عقل و **گمان** هستش حجاب گاه پوشیده‌ست و گه بدریده جیب (۱۱۴۳/۳)
- مردم **نادیده** باشد روسیاه مردم **دیده** بود مرآت ماه (۳۵۲۳/۳)
- **ناکسان** را ترک کن بهر **کسان** قصّه را پایان بر و مخلص رسان (۳۸/۴)
- عقل جزوی عقل را بدنام کرد **کام** دنیا مرد را **بی‌کام** کرد (۴۶۳/۵)
- جمله ناخوش از **مجاعت** خوش جمله خوش‌ها **بی‌مجاعت**ها رد است
شده‌ست (۲۸۳۳/۵)
- بس نهان از دیدهٔ **نامحرمان** لیک بر **محرم** هویدا و عیان (۳۳۰۶/۵)

۳-٤. تقابل- جناس زائد در مثنوی

چنان‌که از عنوان جناس زائد برمی‌آید، یکی از دو کلمهٔ قرینه، حرف یا حروفی اضافه دارد. علمای بلاغت برای تفاوت حروف اضافه در اوّل، وسط یا آخر و تعداد حروف اضافه، اصطلاحاتی مانند مُتوّج، مُذیّل و مُطرّف وضع کرده‌اند. «جناس مُتوّج آن است که یکی از دو واژهٔ متجانس، در آغاز، دو حرف بیش از دیگری داشته باشد؛ مانند: دون و گردون، خم و افخم، اکرم و رم... جناس مذیّل را چنین تعریف کرده‌اند که در آخر یکی از دو متجانس، دو حرف زائد باشد؛ مانند: لقمه و لقمانی، یم و یمین، جبل و جبلت... مذیّل و متوّج هر دو از انواع تجنیس زائد شمرده می‌شوند، جز آنکه در اوّلی، یکی از متجانسان دو حرف زائد دارد در آخر و در دومی، این دو حرف زائد در آغاز

است و تفاوت جناس مطرّف و مذیّل این است که در اوّلی، یک زائد و در دومی، دو یا چند زائد در پایانِ یکی از متجانس‌ها دیده می‌شود» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۳۵). شمیسا این سه نوع را مختلف‌الاوّل، مختلف‌الوسط و مختلف‌الآخر نامیده است (۱۳۹۵: ۶۱)؛ امّا چون صفتِ «مختلف» بر تفاوت حروف دلالت دارد که به جناس لاحق مربوط است، نه کم یا اضافه‌بودن آن، تعابیر زائد اوّل، زائد وسط و زائد آخر مناسب‌تر است. جناس زائد اوّل آن است که یکی از دو کلمهٔ متجانس نسبت به دیگری در آغاز، حرفی بیشتر زیادت داشته باشد (جان، مرجان). جناس زائد وسط آن است که حرف اضافه در وسط یکی از متجانسین باشد (جان، جهان) و جناس زائد آخر آن است که حرف یا حروف اضافه در آخر یکی از دو کلمهٔ جناس باشد (دام، دامن) (رک: فشارکی، ۱۳۷۹: ۲۰-۲۴). این نوع جناس در همراهیِ تقابل‌های معنایی، کمتر مورد توجّه مولوی است و از هرکدام، نمونه‌هایی اندک مشاهده شد. نمونهٔ جناس زائد اوّل در کلمات حال/محال، یار/اغیار، کان/دکان، نور/تنور، یاقوت/قوت و آب/سراب دیده می‌شود. نمونه‌های جناس زائد وسط و آخر، انگشت‌شمار است. کلمات کوه/که، بحر/بر و حاجت/حجت، نمونه‌های جناس زائد وسط است و نفخ/نفخه نمونه‌ای از جناس زائد آخر.

تقابل-جناس زائد اول

- بد **محالی** جست کو دنیا بجست — نیک **حالی** جست کو عقبی بجست (۹۷۹/۱)
- خلوت از **اغیار** باید نی ز **یار** — پوستین بهر دی آمد نه بهار (۲۵/۲)
- آن نه کو بر هر **دکانی** برزند — بل جهد از کون و **کانی** برزند (۳۹۵۰/۳)
- چون خوری یک بار از مأکول **نور** — خاک ریزی بر سر نان و **تنور** (۱۹۵۹/۴)
- لعل او گویا ز **یاقوت** القلوب — نه رساله خوانده نه **قوت**القلوب (۲۶۵۳/۶)
- می‌نماید در نظر او دور **آب** — چون روی نزدیک، باشد آن **سراب** (۳۱۷/۶)
- عاد را آن باد ز استکبار بود — **یار** خود پنداشتند، **اغیار** بود (۴۶۷۷/۶)

تقابل- جناس زائد وسط

- **که** نیم **کوهم** ز حلم و صبر و داد — **کوه** را کی دررُباید تندباد (۳۷۹۴/۱)
- بلبلان را جای می‌زیبد **چمن** — مر جُعَل را در **چمین** خوشتر وطن (۲۱۱۶/۲)

- از همه کار **جهان** پرداخته کو و کو می‌گو به **جان**، چون فاخته (۲۳۰۳/۳)
- **حاجت** خود عرضه کن **حجّت** مگو همچو ابلیس لعین سخت‌رو (۳۴۸/۴)

تقابل-جناس زائد آخر

- **نفخ** او این عقده‌ها را سخت کرد پس طلب کن **نفخهٔ** خلاق فرد (۳۲۰۲/۴)

۳. ۵ تقابل- جناس لاحق در *مثنوی*

جناس لاحق را مضارع، مطرّف، و جناس اختلاف حرف اوّل، حرف وسط و حرف آخر نیز گفته‌اند. میرزاحسین واعظ کاشفی سبزواری در *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، ذیل تعریف و دسته‌بندی تجنیس، قسم دهم و یازدهم را با عنوان‌های تجنیس مطرّف و تجنیس لاحق آورده است. تجنیس مطرّف آن است که حرف اوّل یا حرف آخر (طرف) دو قرینهٔ جناس اختلاف داشته باشد؛ مانند رنج/گنج یا مقام/مقال و تجنیس لاحق آن است که فقط حرف وسط دو کلمه اختلاف داشته باشد که اگر آن حرف، از حروف صحیح باشد، به آن لاحق مصحّح می‌گویند؛ مانند: شادی/شاهی و اگر حرف علّت باشد، به آن لاحق معلّل می‌گویند؛ مانند: نور/نار یا دیر/دور» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۹۰). جلال‌الدین همایی ذیل جناس مضارع و لاحق می‌آورد: «آن است که دو رکن جناس در حرف اوّل یا وسط مختلف باشند. پس اگر مخرج دو حرف، یعنی آهنگ تلفّظ آن‌ها به یکدیگر نزدیک (=قریب‌المخرج) باشد، از قبیل حروف (ر، ل) و (ه، ء) و (ب، پ)، آن را جناس مضارع، یعنی مشابه گویند... و در صورتی که مخرج حروف از هم دور (=بعیدالمخرج) باشد، از قبیل حروف (ر، ز) و (د، ه) و (ج، ن)، آن را جناس لاحق نامند... ممکن است اختلاف متجانسین را در حرف آخر که جناس مطرّف نامیده می‌شود، به اسم جناس مضارع و لاحق نیز بنامیم» (همایی، ۱۳۸۹: ۴۸). میرجلال‌الدین کزّازی که در نام‌گذاریِ برابرهای پارسی همّت گماشته است، جناس مطرّف را جناس یک‌سویه می‌نامد و به دو گونهٔ «یک‌سویه در آغاز» و «یک‌سویه در پایان» بخش کرده و از جناس لاحق به ناسازی در میانهٔ دو پایه یاد می‌کند (کزّازی، ۱۳۷۳: ۵۷ و ۵۸). سیروس شمیسا جناس مطرّف را ذیل جناس زائد آورده و به همین سبب، آن را نقد

کرده است: «جناس مطرّف در اصطلاحات بدیعی، گاهی به‌معنی کاملاً مختلف دیگری به کار می‌رود: به اسجاع متوازنی که اختلاف آن‌ها فقط در واک روی باشد، جناس مطرّف گفته‌اند: آزاد/آزار، یاد/یار، شراب/شرار، طعان/طعام، جام/جان، خیل/خیر. این مثال‌ها نوع قوی‌ای (به‌لحاظ موسیقی) از سجع متوازن‌اند که اختلاف آن‌ها فقط در واک آخر است و ازاین‌رو برعکس سجع متوازی‌اند (که اختلاف آن‌ها فقط در واک آغازین کلمه یا هجای قافیه است). دلیل اینکه ما این موارد را جناس مطرّف نمی‌نامیم، به این سبب است که اوّلاً با این تعریف، از انواع جناس زائد (که باید چیزی اضافه داشته باشد) نخواهد بود و ثانیاً شائبهٔ هم‌جنسی در آن چندان قوی نیست. در سجع، تکیه بر موسیقی است؛ امّا در جناس (علاوه بر موسیقی)، تکیه بر هم‌جنسی است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۹۳).

قالب مثنوی به‌سبب قافیهٔ جداگانهٔ هر بیت، یکی از بهترین عرصه‌ها برای هنرنمایی لفظی شاعر با جناس مضارع و لاحق است؛ چنان‌که «در مثنوی *لیلی و مجنون*، جناس مضارع و لاحق، کارکردی شبیه به سجع متوازی دارند و ضرب‌آهنگ طبیعی و دل‌نشینی را به پیکرهٔ شعر نظامی تزریق می‌کنند. گفتنی است جنبهٔ موسیقایی واژه‌های همسان و هم‌آوا موجب انسجام هنری واژگان و درهم‌تنیدگی صورت و معنای شعر می‌شود. درنگ خواننده بر سر درک دلالت‌های معنایی واژه‌های قریب‌المخرج، التذاذ ادبی وی را از کشف معنای هریک از واژگان متجانس فراهم می‌آورد... ظاهراً دلیل بسامد بالای جناس مضارع و توجّه نظامی به آن، این است که شاعر برای استفاده از این نوع جناس، گنجینهٔ لغات گسترده و عرصهٔ فراخ‌تری در مقایسه با انواع دیگرِ آن در اختیار داشته و در قید کلمات خاصّی گرفتار نشده است» (امیدی و جلوداریان، ۱۴۰۰: ۴۶).

ازآنجاکه در تعریف انواع سجع، بر «وزن» و «حرف روی» تأکید می‌شود؛ امّا در جناس لاحق (مضارع، مطرّف)، تأکید بر همانندی حروف غیر از یک حرف است، کلماتی که فقط در اوّل یا وسط یا آخر باهم تفاوت دارند، از لحاظ موسیقی هم‌جنس‌تر هستند و در همین بخشِ جناس به آن‌ها پرداخته می‌شود و برای سهولت نام‌گذاری، به روش دسته‌بندی جناس زائد که به سه نوع جناس زائد اوّل، جناس زائد وسط و جناس

زائد آخر تقسیم شد، اینجا سه نوعِ جناس اختلاف اوّل، جناس اختلاف وسط و جناس اختلاف آخر در نظر گرفته می‌شود.[۱]

از میان همهٔ جناس‌ها، به جناس اختلاف اوّل بسیار توجّه شده است و چون این نوع جناس به‌لحاظ موسیقایی بسیار قوی است، بسامد زیاد همراهیِ تباین معنا و تشابه لفظ، یکی از رازهای زیبایی‌شناسی *مثنوی* را آشکار می‌کند. وجه شاعرانگی، یعنی میزان تخییل در این تقابل- تجانس‌ها قابل‌توجّه است؛ زیرا معنای برساختهٔ مولانا برای کلمه‌ای که آن را در تقابل با کلمهٔ متجانس قرار داده، آن را به «شعر» تبدیل کرده است که ذهن را افزون بر معنا، به لفظ و زبان متوجّه می‌کند.

چنان‌که ذیل جناس تام مطرح شد، گاه شاعر برای یکی از دو کلمهٔ متجانسی که در برابر هم قرار می‌دهد، معنای استعاری را لحاظ می‌کند؛ مانند لعل (لب)/لعل (سرخ). در جناس‌های دیگر، به‌ویژه جناس‌های اختلافی نیز این مسئله مطرح است که آیا تقابل- تجانسِ ابیات از زبان قراردادی گرفته شده یا روایت مولاناست. برای مثال، کلماتی مانند وصل/فصل، حال/قال یا صالح/طالح و مانند آن، در معنای قاموسی خود، تقابل معنایی دارند؛ امّا تقابل‌هایی مانند صبا/وبا، عقل/بقل، هوش/گوش، محو/نحو، طیّار/عیّار، دُر/بُر (گندم= ظاهر لفظ)، مرد/گرد، یار/مار، مرگ/برگ و مانند آن، از گزینش‌های شاعرانهٔ مولوی و معانی استعاری یا نمادین سر برآورده است. نمونهٔ اعلای این ابداعات، کلماتی هستند که تقابل معنایی و تجانس لفظی دارند و مولوی آن‌ها را وضع کرده است؛ مانند عیبستان/غیبستان و کورگیر/گورگیر. برخی از این تقابل- تجانس‌ها در پی تکرار در متون ادبی، به دایرهٔ گفتمان‌های عارفانه راه یافته‌اند؛ مانند عرش/فرش، دل/گل و یار/بار.

---

۱. از کنار هم گذاشتن تعریف‌ها، دسته‌بندی‌ها و نقدهای مبحث تجنیس، پرسش‌هایی به ذهن متبادر می‌شود که مسئلهٔ اصلی این پژوهش نیست؛ امّا برای مطالعهٔ بیشتر، این منابع معرّفی می‌شوند: *ترجمان‌البلاغه* از محمّدبن‌عمر رادویانی، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر* از رشیدالدین وطواط، *المعجم فی معاییر اشعار العجم* از شمس قیس رازی، *انوارالبدیع فی انواع‌البدیع* از علی صدرالدین‌بن‌معصوم مدنی و *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع* از احمد هاشمی.

تقابل- جناس اختلاف حرف اوّل

- چیست مستی‌بند چشم از دید چشم تا نماند سنگ، گوهر، **یشم، پشم** (۱۲۰۰/۱)
- ای زبان هم **گنج** بی‌پایان تویی ای زبان هم **رنج** بی‌درمان تویی (۱۷۰۲/۱)
- در زمستانشان اگرچه داد **مرگ** زنده‌شان کرد از بهار و داد **برگ** (۲۰۱۹/۱)
- تو گمان بردی که کرد **آلودگی** در صفا غش کی هلد **پالودگی** (۲۳۱/۱)
- ناقهٔ صالح چو جسم **صالحان** شد کمینی در هلاک **طالحان** (۲۵۱۲/۱)
- **محو** می‌باید نه **نحو** اینجا بدان گر تو **محوی**، بی‌خطر در آب ران (۲۸۴۱/۱)
- مرد **نحوی** را از آن در دوختیم تا شما را **نحو محو** آموختیم (۲۸۴۶/۱)
- آن **منافق** با **موافق** در نماز از پی استیزه آید نه نیاز (۲۸۵/۱)
- علم چون بر دل زند **یاری** شود علم چون بر تن زند **باری** شود (۳۴۴۷/۱)
- گر بخواهد بر عدو **ماری** شود ور بخواهد بر ولی **یاری** شود (۳۵۷۲/۱)
- اهل **دین** را بازدان از اهل **کین** همنشین حق بجو با او نشین (۳۷۱۹/۱)

ازآنجاکه تعداد این تقابل‌ها زیاد است، برای سایر نمونه‌ها به ذکر کلمات متقابل و شمارهٔ دفتر/بیت بسنده می‌شود: گرد/مرد (۳۹۵۹/۱)؛ صفا/جفا (۷۶۵/۱)؛ بارد/وارد (۹۸۰/۱)، زندگی/ژندگی (۱۰۷۶/۲)، فصل/وصل (۱۲۰۸/۲)، مار/خار (۱۵۴/۲)، حال/قال (۱۷۵۹/۲)، عرش/فرش (۲۱۰۶/۲)، نور/کور (۲۱۰۸/۲)، لین/کین (۲۲۷/۲)، گور/کور (۲۳۶۲/۲)، دل/گل (۲۴۴۲/۲)، مشک/پشک (۲۶۹۲/۲)، غیبستان/عیبستان (۳۰۳۵/۲)، نور/کور (۳۱۶/۲)، چاه/جاه (۳۴۵۳/۲)، طیّار/عیّار (۳۵۶۵/۲)، جاریه/عاریه (۳۵۶۵/۲)، زنده/گنده (۳۷۷۲/۲)، منفق/ممسک (۳۸۱/۲)، حال/قال (۸۵۸/۲)، جلیل/ذلیل (۹۰۷/۲)، فکر/ذکر (۹۸۵/۲)، دل/ گل (۱۲۲۲/۳)، هوش/گوش (۱۹۹۵/۳)، عرش/فرش (۲۱۵۲/۳)، یجوز/عجوز (۲۶۵۰/۳)، پیش/نیش (۲۷۰۶/۳)، قبا/عبا (۳۰۱۲/۳)، سبطی/قبطی (۳۰۲۸/۳)، نور/کور (۳۲۵۳/۳)، یار/مار (۳۴۵۵/۳)، طرب/حرب (۳۵۱۷/۳)، یار/مار (۳۷۸۷/۳)، برگ/مرگ (۳۹۴۸/۳)، عرش/فرش (۴۴۳۵/۳)، ماه/چاه (۴۷۹۶/۳)، دل/گل (۵۱۴/۳)، دُر/بُر (۵۲۵/۳)، غیب‌دان/عیب‌دان (۵۷۱/۳)، وفا/جفا (۶۲۴/۳)، عقل/نقل (۶۴۳/۳)، سالک/هالک (۸۳۲/۳)، یار/مار

(۹۹۴/۳)، گورگیر/کورگیر (۱۰۵۲/۴)، دین/طین (۱۶۱۷/۴)، دارالسرور/دارالغرور (۳۰۸۳/۴)، (۳۱۸۷/۴)، صالح/کالح (۳۱۲/۴)، مشک/پشک (۳۴۶۵/۴)، طرب/کرب (۷۳۸/۴)، گلشن/گلخن (۱۲۶۳/۵)، صبا/وبا (۲۱۲۸/۵)، دل/گل (۲۸۷۸/۵)، وفا/جفا (۳۱۵۱/۵)، گنج/رنج (۳۵۲۱/۵)، یسر/عسر (۳۶۰/۵)، فرج/حرج (۱۰۹۷/۶)، برگ/مرگ (۱۳۷۸/۶)، فکر/ذکر (۱۴۷۶/۶)، زین/شین (۱۵۵۳/۶)، بزم/رزم (۲۰۶/۶)، پیچ/هیچ (۲۳۳۲/۶)، کام/دام (۲۹۶۹/۶)، هوش/گوش (۳۷۸۸/۶)، شرق/برق (۴۱۰۵/۶)، یم/نم (۴۱۰۹/۶)، عقل/بقل (۴۶۴۹/۶)، دل/گل (۴۶۵۰/۶)، فن/تن (۶۵۴/۶).

تقابل- جناس اختلاف حرف وسط

- **کوهم** و هستی من بنیاد اوست ور شوم چون **کاه** بادم باد اوست (۳۷۹۷/۱)
- من چنان مردم که بر خونی خویش **نوش** لطف من نشد در قهر **نیش** (۳۸۴۴/۱)
- تو **معسّر** از **میسّر** بازدان عاقبت بنگر جمال این و آن (۴۸۹/۱)
- آن امیران در **شفاعت** آمدند وان مریدان در **شناعت** آمدند (۶۵۱/۱)
- یا به گلبن وصل کن این خار را وصل کن با **نار نور** یار را
  تا که **نور** او کشد **نار** تو را وصل او گلشن کند خار تو را (۱۲۴۵/۲)
- گویدش بگذر ز من ای شاه زود هین که **نورت** سوز **نارم** را ربود (۱۲۴۹/۲)
- پس هلاک **نار**، **نور** مؤمن است زانکه بی‌ضد دفع ضد لایمکن است (۱۲۵۰/۲)
- **نار** ضدّ **نور** باشد روز عدل کان ز قهر انگیخته شد این ز فضل (۱۲۵۱/۲)
- قسمتش **کاهی** نه و حرصش چو **کوه** وجه نه و کرده تحصیل وجوه (۴۶۵/۲)
- **ناریان** مر ناریان را جاذب‌اند **نوریان** مر نوریان را طالب‌اند (۸۳/۲)
- خود فزون آن به که آن از **فطرت** است تا ز افزونی که جهد و **فکرت** است (۱۵۴۴/۳)
- کشتن این **نار** نبود جز به **نور** نورک اطفا نارنا نحن شکور (۳۴۸۱/۳)
- آن نه کو بر هر دکانی برزند بل جهد از **کون** و بر **کانی** زند (۳۹۵۰/۳)
- بازگونه ای **اسیر** این جهان نام خود کردی **امیر** این جهان (۶۵۱/۴)

٤. همراهیِ تقابل- تسجیع در *مثنوی معنوی*

در کتاب‌های بلاغی، هرجا سخن از سجع است، سخن از قرینه و قافیه نیز هست. «سجع آن است که کلمات آخر قرینه‌ها در وزن یا حرف روی یا هر دو موافق باشند و

جمع آن اسجاع است. به‌جای سجع در قرآن مجید، به‌خصوص فاصله و جمع آن را فواصل باید گفت» (همایی، ۱۳۸۹: ۳۹). تأکید بر وزن، یعنی اشتراک در مصوّت‌ها و تأکید بر حرف روی، یعنی قافیه‌سازی. اشتراک در وزن را «سجع متوازن»، اشتراک در حرف روی را «سجع مطرّف» و اشتراک در وزن و حرف روی را «سجع متوازی» می‌گویند. پیداست که موسیقایی‌ترین اسجاع، سجع متوازی است که دو کلمه علاوه بر همهٔ مصوّت‌ها، در صامت پایانی نیز اشتراک دارند.

مقولهٔ سجع و جناس، گاه با یکدیگر خلط می‌شوند یا مشترکاتی می‌یابند. چنان‌که در بخش قبل ملاحظه شد، شمیسا جناس لاحق را که در آن، دو کلمه در حرف اوّل اختلاف دارند، برترین نوع سجع متوازی می‌داند؛ «امّا باید دانست که جناس بر یکسانی صامت‌ها و مصوّت‌های دو کلمه استوار است که گاه با اختلافِ یک یا دو حرف ظاهر می‌شود؛ درحالی‌که سجع مبتنی بر همسانی مصوّت‌هاست و جایگاه مشخّصی دارد. کلمات متجانس، تکرار را به ذهن متبادر می‌کنند و سجع، قافیه را. در بسیاری از مواقع، از جناس برای سجع استفاده می‌شود؛ همان‌طور که گاه جناس در جایگاه قافیه قرار می‌گیرد و صنعت التزام را به وجود می‌آورد» (طهرانی ثابت و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۷).

بر این اساس، تقسیم اوّلیهٔ تقابل‌ها در این پژوهش، به تعریف مورد توافق بلاغیون از سجع متّکی است و در ادامه، به تقابل‌هایی که در قافیه رخ نموده‌اند، پرداخته شده است.

٤-١. تقابل- سجع متوازی- قافیه در مثنوی

از میان تقابل‌های دوگانه‌ای که مسجّع هستند، سجع متوازی، یعنی کلماتی که هم در وزن و هم در حرف روی اشتراک دارند، بسامد بیشتری داشته و به‌طور تقریبی می‌توان گفت تقابل‌های دوگانه با سجع متوازی در جایگاه قافیه، دوبرابر تقابل‌هایی هستند که میان آن‌ها رابطهٔ سجع متوازی برقرار است، ولی در جایگاه قافیه نیستند؛ مانند آگاه/گمراه، شفاعت/شناعت، لطیف/کثیف، اکبر/اصغر، پروردگی/پژمردگی و ملبوسات/محسوسات در ابیات زیر:

- باز در خم او شود **تلخ و حرام** در مقام سرکگی **نعم الادام** (۲۶۰۲/۱)

- قد رجعنا من جهاد **اصغریم** با نبی اندر جهاد **اکبریم** (۱۳۸۷/۱)
- هست باران از پی **پروردگی** هست باران از پی **پژمردگی** (۲۰۳۷/۱)
- آن بهاری **نازپروردش** کند وین خزانی **ناخوش و زردش** کند (۲۰۳۹/۱)
- جمله عالم زین سبب **گمراه** شد کم کسی ز ابدال حق **آگاه** شد (۲۶۴/۱)
- وانمایم من پلاس **اشقیا** بشنوانم طبل و کوس **انبیا** (۳۵۳۴/۱)
- گر بخواهد سوی **محسوسات** رفت ور بخواهد سوی **ملبوسات** رفت (۳۵۶۴/۱)
- طاعت و ایمان کنون **محمود** شد بعد مرگ اندر عیان **مردود** شد (۳۶۴۰/۱)
- رسته‌ای از کفر و **خارستان** او چون گلی بشگفت به **سروستان** هو (۳۸۲۸/۱)
- صبغه‌اللّه نام آن رنگ **لطیف** لعنه‌اللّه بوی آن رنگ **کثیف** (۷۶۶/۱)

برای سایر نمونه‌ها، به ذکر تقابل‌ها و شمارهٔ دفتر/بیت بسنده می‌شود: بگزیده/پوسیده (۱۰۵۹/۲)، ثری/علی (۱۲۹۴/۲)، صدیق/زندیق (۱۳۱۲/۲)، قمر/بش (۱۴۲۰/۲)، ثمر/شجر (۱۹۶۹/۲)، پروین/سرگین (۲۱۰۹/۲)، فزون/زبون (۲۴۹۶/۲)، کمال/ضلال (۲۵۰۰/۲)، رحمت/لعنت (۲۵۲۲/۲)، سرور/ابتر (۲۶۸۲/۲)، کریم/لئیم (۳۳۵/۲)، آسمان/ساحران (۱۲۳۵/۳)، لطیف/عنیف (۱۳۲۸/۳)، قدر/حذر (۱۶۴۶/۳)، تأیید/تقلید (۱۸۱۳/۳)، عناق/فراق (۱۸۲۱/۳)، انبیاء/اشقیاء (۲۰۳۵/۳)، حضور/فجور (۲۲۷۵/۳)، راستگو/ظلم‌جو (۲۳۲۷/۳)، نافع/قاطع (۲۷۰۵/۳)، رحمت/علّت (۲۷۲۵/۳)، عیان/گمان (۲۹۶۶/۳)، کریم/لئیم (۳۰۰۹/۳)، احسان/کفران (۳۰۱۰/۳)، گلشن/گلخن (۳۰۴۵/۳)، عین‌الحیات/سم‌الممات (۳۲۹۵/۳)، برین/زمین (۳۴۲/۳)، کامل/غافل (۳۵۶۲/۳)، حکیم/سقیم (۴۲۹۱/۳)، اولیاء/اشقیاء (۴۳۴۳/۳)، بیدل/عاقل (۴۴۷۲/۳)، کرام/لئام (۷۵۴/۳)، خلود/کبود (۱۰۹۹/۴)، عقلی/سفلی (۱۵۰۳/۴)، نظر/ خبر (۲۰۶۵/۴)، جان‌افروز/عالم‌سوز (۲۳۰۷/۴)، سبحانی/هامانی (۲۷۱۷/۴)، کرام/عوام (۲۹۸۲/۴)، مردانه/افسانه (۳۲/۴)، عاقل/هازل (۳۵۵۹/۴)، هدایت/غوایت (۳۵۸۹/۴)، تعریش/چالیش (۳۷۸۴/۴)، شریف/ضعیف (۶۴۷/۴)، سرگین/نسرین (۱۷۳۸/۵)، شریف/کثیف (۱۷۴۳/۵)، حلوا/سرکا (۲۱۳۰/۵)، حلوایی/صفرایی (۲۵۲۹/۵)، عاشق/فاسق (۲۷۱۳/۵)، منیر/حقیر (۳۴۰۵/۵)، گور/صور (۴۱۷۱/۵)، روحانی/زندانی

(۶/۵)، نبی/کپی (۱۸۲۹/۶)، کرم/ستم (۲۵۹۰/۶)، بصیر/ضریر (۳۷۱/۶)، گشاد/فساد (۳۷۹/۶)، عیون/ظنون (۴۱۳۵/۶)، فرزانگی/دیوانگی (۵۷۳/۶)، قیّومی/محرومی (۶۲۸/۶)، حیات/ممات (۶۵۱/۶)، رحمان/شیطان (۶۵۸/۶)، دل‌خوشی/بیهشی (۹۲۳/۶).

تقابل- سجع متوازی- غیر قافیه در مثنوی

نمونهٔ کلماتی که میان آن‌ها رابطهٔ تقابل معنایی و سجع متوازی است و نقشی در قافیه ندارند، یکتا/دوتا، عاقل/جاهل، نورانی/ظلمانی، کریم/لئیم و... در ابیات زیر است:

- نیست سوزن را سر رشته **دوتا** چون که **یکتایی** درین سوزن درآ (۳۰۶۴/۱)
- پس **دوتا** باید کمند اندر صور گرچه **یکتا** باشد آن دو در اثر (۳۰۸۰/۱)
- **عاقلان** خود نوحه‌ها پیشین کنند **جاهلان** آخر به سر بر می‌زنند (۱۶۲۲/۳)
- هر **طروقی** این فروقی کی شناخت جز **دقوقی** تا درین دولت بتاخت (۱۹۲۳/۳)
- کانچه **جاهل** دید خواهد عاقبت **عاقلان** بینند ز اوّل مرتبت (۲۱۹۷/۳)
- عقل **نورانی** و نیکو طالب است نفس **ظلمانی** بر او چون غالب است (۲۵۵۷/۳)
- با **کریمی** گر کنی احسان سزد مر یکی را او عوض هفتصد دهد
با **لئیمی** چون کنی قهر و جفا بنده‌ای گردد تو را بس باوفا (۲۹۸۰/۳)

نمونه‌های دیگر که به ذکر تقابل‌ها و شمارهٔ دفتر/بیت‌های آن‌ها بسنده می‌شود، عبارت‌اند از: رحمان/شیطان (۳۴۹۷/۳)، الوصال/الفراق (۳۵۲۷/۳)، بینش/دانش (۳۸۵۵/۳)، بینش/دانش (۳۸۵۶/۳)، باقی/فانی (۱۰۶۲/۴)، نظر/خبر (۲۰۶۷/۴)، موزه‌دوز/پاره‌دوز (۳۳۵۱/۴)، عاقل/غافل (۳۷۴۰/۴)، باقی/فانی (۶۸۱/۵)، گلشن/گلخن (۱۷۳۹/۵)، تبدیل/تأویل (۳۱۲۶/۵)، نبی‌خو/کپی‌خو (۱۸۲۸/۶)، ماکو/کوکو (۳۳۲۱/۶) و پردل/بددل (۲۹۱۷/۴).

نکته این است که اگرچه بسیاری از کلمات متقابل با رابطهٔ سجع متوازی در قافیه‌سازی نقش ندارند، در ترصیع، نقش‌آفرینی می‌کنند و موسیقی کلام را افزایش

می‌دهند. ترصیع در تعریف، از مصادیق روش تسجیع است و «[...] عبارت است از هماهنگ‌کردن دو یا چند جمله به‌وسیلهٔ تقابلِ اسجاع متوازی [...مانند:] شکرشکن است یا سخن‌گوی من است؟/ عنبرذقن است یا سمن‌بوی من است؟ (ابوطیب مصعمی)» (موسایی، ۱۳۹۱: ۴۵). نمونهٔ تقابل‌های دوگانه با رابطهٔ سجع متوازی را در آفرینش ترصیع، می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

- **صبغةالله** نام آن رنگ لطیف — **لعنةالله** بوی آن رنگ کثیف (۷۶۶/۱)
- آن أنا منصور **رحمت** شد یقین — آن أنا فرعون **لعنت** شد ببین (۲۵۲۳/۲)
- معبد مرد **کریم** اکرمته — معبد مرد **لئیم** اسقمته (۲۹۹۳/۳)
- مر **لئیمان** را بزن تا سر نهند — مر **کریمان** را بده بر دهند (۲۹۹۴/۳)
- رحم **ایمانی** از او ببریده شد — کین **شیطانی** برو پیچیده شد (۱۱۱/۴)
- مال **دنیا** دام مرغان ضعیف — ملک **عقبی** دام مرغان شریف (۶۴۷/۴)
- **ذِلَّةُ** الأرواحِ مِن أشباحِها — **عِزَّةُ** الاشباحِ مِن اَرواحِها (۸۴۸/۴)
- هست می‌های **شقاوت** نفس را — هست می‌های **سعادت** عقل را (۲۶۸۸/۴)
- طالب **یزدان** و آنگه عیش و نوش — بادهٔ **شیطان** و آنگه نیم‌هوش (۳۴۶۹/۵)
- معده **حلوایی** بود، **حلوا** کشد — معده **صفرایی** بود، **سرکا** کشد (۲۱۳۰/۵)
- نه ز **گلخن‌ها** بر او ننگی بماند — نه ز **گلشن‌ها** بر او رنگی بماند (۱۲۶۳/۵)
- آن لجاج کفر، قانون **کَپی**‌ست — وان سپاس و شکر، منهاج **نبی**‌ست (۱۸۲۹/۶)
- با **کَپی‌خویان** تهتّک‌ها چه کرد؟ — با **نبی‌رویان** تنسّک‌ها چه کرد؟ (۱۸۳۰/۶)
- بر یکی خر، بار لعل و **گوهرست** — بر یکی خر، بار سنگ و **مرمرست** (۳۲۴۱/۶)

٤-۲. تقابل- سجع مطرّف در *مثنوی*

سجع مطرّف آن است که دو کلمه فقط در حرف روی اشتراک داشته باشند. تقابل‌های دوگانهٔ *مثنوی* که میان لفظ آن‌ها فقط اشتراک در روی وجود داشته باشد و ذیل سجع مطرّف قرار گیرند، کمتر از تقابل- سجع متوازی است و اغلب این کلمات، در جایگاه قافیه قرار گرفته‌اند، مانند متّقی/شقی، دید/تقلید، افلاکی/خاکی، برخاستن/کاستن و صفی/فلسفی در ابیات زیر:

- می‌بلرزد عرش از مدح **شقی** بدگمان گردد ز مدحش **متّقی** (۲۴۰/۱)
- وانچه للّه می‌کنم، **تقلید** نیست نیست تخییل و گمان، جز **دید** نیست (۳۸۰۶/۱)
- کیمیای زهر و مار است آن **شقی** برخلاف کیمیای **متّقی** (۱۵۵/۲)
- آن یکی خورشید **علّیین** بود وین دگر خفّاش کز **سجّین** بود (۲۱۰۷/۲)
- صنع بیند مرد محجوب از **صفات** در صفات آن است کو گم کرد **ذات** (۲۸۱۲/۲)
- پاکشان کرد از مزاج **خاکیان** بگذرانید از تک **افلاکیان** (۹۰۸/۲)

نمونه‌های دیگر که به ذکر تقابل‌ها و شمارهٔ دفتر/ بیت‌های آن‌ها بسنده می‌شود، عبارت‌اند از: همام/عام (۱۸۰۷/۳)، متّقی/شقی (۲۱۸۸/۳)، فلسفی/صفی (۲۵۲۷/۳)، آفتاب/کلاب (۳۰۰۴/۳)، افلاک/خاک (۳۵۹۲/۳)، ربّانی/بازرگانی (۴۲۵/۳)، آسمان/ ناودان (۵۶۰/۳)، گلناک/پاک (۳۰۲۵/۴) و طهور/ شور (۳۵۹۵/۵).

از نمونه‌های اندک تقابل‌هایی که رابطهٔ میان الفاظ آن‌ها سجع مطرّف است، ولی نقشی در قافیه ندارند، می‌توان به سوخته‌جانان و روانان/آداب‌دانان یا نیک‌بخت/بدبخت در ابیات زیر اشاره کرد:

- موسیا **آداب‌دانان** دیگرند **سوخته‌جانان و روانان** دیگرند (۱۷۶۴/۲)
- لیک چون رنجی دهد **بدبخت** را او گریزاند به کفران رخت را
نیک‌بختی را چو حق رنجی دهد رخت را نزدیک‌تر وامی‌دهد (۲۹۱۵/۴)

٤-۳. تقابل- سجع متوازن در مثنوی

سجع متوازن آن است که کلمات فقط در وزن اشتراک داشته باشند و پیداست که نمی‌توانند در جایگاه قافیه قرار گیرند. فقط اشتراک در صامت‌هاست که موسیقی ایجاد می‌کند و البته همین تناسب صوری در کنار تباین معنی در تقابل‌های دوگانه تأثیر بلاغی دارد؛ مانند زاهد/کافر، صادق/کاذب، وصال/فراق و باز/زاغ در ابیات زیر:

- صاحب **ده** پادشاه جسم‌هاست صاحب **دل** شاه دل‌های شماست (۱۶۷۸/۱)
- نار ضدّ نور باشد روز عدل کان ز **قهر** انگیخته شد این ز **فضل** (۱۲۵۱/۲)
- گه بلندش می‌کند گاهیش پست گه **درستش** می‌کند گاهی **شکست** (۱۳۰۱/۲)
- گه **یمینش** می‌برد گاهی **یسار** گه گلستانش کند گاهیش خار (۱۳۰۲/۲)
- ساعتی **کافر** کند صدّیق را ساعتی **زاهد** کند زندیق را (۱۳۱۲/۲)

-بی‌ادب **حاضر** ز **غایب** خوش‌تر است حلقه گرچه کژ بود، نه بر در است؟ (۱۳۶۰/۲)

برای سایر نمونه‌ها، به ذکر کلمات متقابل و شمارهٔ دفتر/بیت بسنده می‌شود: وصال/ فراق (۲۶۳۴/۲)، شریف/خسیس (۲۷۰۷/۲)، منفق/ممسک (۳۸۱/۲)، دخل/خرج (۶۸۹/۲)، صادق/کاذب (۷۵۵/۲)، ناظر/غایب (۲۲۵/۳)، ناطق/صامت (۱۵۰۰/۳)، صادق/کاذب (۳۷۷۵/۳)، عاشق/عاقل (۴۴۷۱/۳)، محتاج/محتال (۸۶۴/۳)، مقبل/مدبر (۷۹/۴)، باز/زاغ (۱۸۷۹/۶) و وصال/فراق (۹۲۳/۶).

۵. نتیجه‌گیری

یکی از نمودهای توجّه توأمان مولانا به لفظ و معنا، تقابل‌های دوگانه در سطح واژه است که با کلمات مسجّع و متجانس بیان شده‌اند. تسجیع و تجنس، در *مثنوی معنوی* به آوردن کلمات آهنگین محدود نیست و به‌سبب ارتباط با معنا، مخاطب را تحت‌تأثیر قرار داده است. درهم‌تنیدگی تقابل‌های دوگانه با شگردهای سجع و جناس و نیز آرایهٔ ترصیع و قافیه‌سازی بر بلاغت اشعار افزوده است.

در بیشتر تقابل‌های دوگانه‌ای که میان دو سویهٔ آن‌ها رابطهٔ جناس تام برقرار است، معنای کلمات، حقیقی نیست و ادّعایی است و معمولاً یکی از دو سویهٔ تجانس، با آوردن صفت اشاره پیش از آن یا صفتی پس از آن، معنای جدید به خود می‌گیرد.

در ابیاتی که مشتمل بر تقابل معنایی و درعین حال، جناس اشتقاق هستند، کلمات عربیِ هم‌ریشه که تقابل معنایی فاعل/مفعول یا مفعول/فاعل (بر اساس سویهٔ مثبت/منفی) دارند، غالب هستند. معمولاً وقتی معنای غلبهٔ حق بر مغلوبی بنده مدّنظر مولوی باشد، سویهٔ مثبت فاعل است (فاعل/مفعول) و اگر ترجیح خضوع و خشوع بر دیگر حالات، مدّنظر باشد، سویهٔ مثبت مفعول است (مفعول/فاعل).

گاه کلمات قرینه با پیشوند نفی «بی» و «نا» تقابل معنایی مدّنظر شاعر را ساخته و این صورت لفظی- معنایی را در تقابل‌ها ایجاد کرده‌اند: خوب/ نه خوب، خوب/ ناخوب.

از میان انواع تقابل- تجانس و تقابل- تسجیع، نخست، جناس اختلاف حرف اوّل و بعد، سجع متوازی، بیشترین بسامد را دارند که هر دو از لحاظ موسیقایی، قوی‌ترین شکل سجع و جناس هستند.

بسیاری از تقابل‌های دوگانه که در کلمات متجانس یا مسجّع بروز و ظهور کرده‌اند، در دایرهٔ واژگان قاموسی زبان قرار ندارند و از ابداعات شاعرانهٔ مولوی برآمده‌اند. این ابداعات، گاه از گزینش در محور جانشینی زبان برآمده، گاه حاصل استفادهٔ شاعر از معنای استعاری یا مجازی کلمه است و گاه نتیجهٔ وضع کلمه و ساختن تعبیر جدید از سوی خود مولوی است.

نقش تقابل‌های دوگانه‌ای که با سجع و جناس همراهند، در قافیه‌سازی یا ترصیع اهمیت دارد و کشف معنای متقابل همراه با فهم صناعات لفظی، تأثیر روانی زیبایی‌شناسی *مثنوی* است.

منابع

- احمدنژاد، کامل (۱۳۷۴)، **فنون ادبی**، چ۲، تهران: پایا.
- اسفندریاری مهنی، فاطمه، محمّدرضا نجاریان و محمّد خدادادی (۱۴۰۰)، **بررسی تقابل‌های هم‌جوار در دو منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۶، صص ۷-۳۲.
- امیدی، ایّوب و امید جلوداریان (۱۴۰۰)، **بررسی زیبایی‌شناسی جناس در لیلی و مجنونِ نظامی گنجوی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۵، صص ۶۸-۸۹
- پورنامداریان، تقی و لاله معرفت (۱۳۹۵)، **تقابل‌های هم‌جوار، عنصری بلاغی و معنی‌ساز در مثنوی**، ادب فارسی، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۷-۵۶
- تجلیل، جلیل (۱۳۸۵)، **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، چ۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- جبّاری، سمیّه و زهرا حیاتی (۱۴۰۱)، **تقابل‌سازی با کلان نماد باز در مثنوی و غزلیات شمس**، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، شمارهٔ ۳۴، صص ۲۰۳-۲۴۵.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۹)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چ۵، تهران: دانشگاه تهران.

- حیاتی، زهرا (۱۳۸۸)، **بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا**، فصلنامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ۶، صص ۸-۲۴.

- حیاتی، زهرا و سمیّه جبّاری (۱۳۹۶)، **بررسی و تحلیل کلان‌نمادهای تقابل‌ساز در مثنوی و غزلیات شمس (مطالعهٔ موردی: کلان نمادهای شیر و خورشید)**، دوفصنامهٔ ادبیات عرفانی، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۱-۶۴.

- راستگو، سیدمحمّد (۱۳۸۲)، **هنر سخن‌آرایی (فنّ بدیع)**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، **نگاهی تازه به بدیع**، چ۶، ویراست سوم، تهران: میترا.

- صادقیان، محمّدعلی (۱۳۸۸)، **زیور سخن در بدیع فارسی**، چ۲، یزد: دانشگاه یزد.

- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اوّل: نظم، چ۲، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

- ضیف، شوقی (۱۳۹۰)، **تاریخ و تطوّر علوم بلاغت**، ترجمهٔ محمّدرضا ترکی، چ۲، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- طهرانی ثابت، ناهید و تقی پورنامداریان (۱۳۹۰)، **نگاهی دیگر به جناس**، فنون ادبی، سال ۳، شمارهٔ ۳، صص ۲۱-۲۸.

- فشارکی، محمّد (۱۳۷۹)، **نقد بدیع**، چ۲، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، **زیبایی‌شناسی سخن پارسی (۳). بدیع**، تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

- گلی‌زاده، پروین، قدرت قاسمی‌پور و رضا گورویی (۱۳۹۲)، **نقش جناس مرکّب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک‌شناسی صورت‌گرا**، بهار ادب، شمارهٔ ۲۱، صص ۳۸۷-۴۰۰.

- موسایی، معصومه (۱۳۹۱)، **فرهنگ تخصّصی اصطلاحات ادبی: معانی، بیان، بدیع**، تهران: کلک سیمین.

- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۹)، **مثنوی معنوی**، تصحیح نیکلسون، چ۳، تهران: پیمان.

- _____ (۱۳۸۱)، **کلّیات غزلیات شمس تبریزی**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: میلاد.

- واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹)، **بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار**، ویراسته و گزیدهٔ میرجلال‌الدین کزّازی، تهران: نشر مرکز.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: اهورا.