مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۵، پیاپی ۳۰

جلوه‌های هنری و تصویری در رباعیات مولوی

سعاد سواری* **محمدرضا صالحی مازندرانی** ** **پروین گلی‌زاده*****
دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

تصاویر شعری، از عوامل مهمّ ایجاد زیبایی، گیرایی و تأثیرگذاری کلام، به‌ویژه در شعر هستند که سخن را بلاغت و تازگی می‌بخشند. این نوع زیبایی‌ها نظیر تشبیه، استعاره، کنایه و نماد، در رباعیات مولوی به شیوه‌ای طبیعی و متناسب با نیاز سخن و نیز به دور از نگرش‌های صرفاً شاعرانه و صنعت‌گرایانه به کار رفته‌اند. با توجه به بعد معنی‌گرایانه‌ی شعر مولوی و گرایش او به ساده‌سازی و پرهیز از ابهام در سخن، در رباعی‌های او تشبیه و استعاره، نسبت به کنایه و نماد از بسامد بیش‌تری دارند؛ زیرا قدرت این دو تصویر در تبیین مفاهیم مجرّد و غیرمحسوس، بیش از تصاویر دیگر است. در این جستار ضمن بررسی و تحلیل رباعیات مولوی بر مبنای جنبه‌های تصویری و بلاغی، میزان بهره‌گیری شاعر از هریک از انواع تصویرهای شعری، در قالب جدول‌های آماری، بررسی و تبیین شده است. همچنین تلاش بر آن بوده که تا حدّ امکان، دلایل میزان کاربرد هریک از تصاویر با توجّه به ابعاد شخصیتی مولوی، تحلیل، نقد و بررسی گردد.

واژه‌های کلیدی: رباعیات مولوی، جلوه‌های هنری و تصویری، تشبیه، استعاره، بلاغت.

۱. مقدّمه

براساس قراینی دریافته می‌شود که مولوی بیش‌تر اشعار خود را بالبداهه و هنگام سکر و مستی معنوی و یا شور عارفانه، می‌سروده و «وقت و حوصله برای این‌که آن‌ها را از مراحل مختلف پرداخت انتقادی بگذراند، نداشته است.» (فرزاد، ۱۳۴۹: ۲۲۳)

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی Nasim.savari1393@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیّات فارسی Salehi-mr20@yahoo.com
*** دانشیار زبان و ادبیّات فارسی Dr_golizadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۸/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/٤/۱۵

«تقریباً تمام زیبایی‌های هنری و تصویری در دیوان او، حاصل جوشش و سرریزی جوهر شعر از ذهن و طبع اوست و نه نتیجه‌ی صرف وقت در سخن گفتن مطابق اقتضای مجلس شرم و ادب بزرگان.» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۰۲) با این حال، وی به جنبه‌ی تصویرآفرینی و زیبایی در شعر، بی‌توجّه نبوده و در اشعار خود، جهانی از بهترین و زیباترین و پرجذبه‌ترین خلاّقیت‌های هنری را در دو حوزه‌ی تصویر و آرایه‌های بدیعی، به نمایش گذاشته است. (صالحی مازندرانی، ۱۳۸۱: ۵-۱۵۳) مولوی انواع تصاویر هنری و زیبایی‌آفرین را در اشعارش به خدمت می‌گیرد؛ هرچند بسیاری از این تصاویر، در شعر شاعران پیش از اوسابقه دارند، وی این تصاویر را در خدمت معنی و با نگرشی خاص و به شیوه‌ای غیرصنعت‌گرایانه و متفاوت از دیگران به کار می‌گیرد و از طریق آن‌ها سخن را تازگی بیش‌تری می‌بخشد.

همان‌طور که پیش از این ذکر شد، مولوی اشعار خود را بدون تأمّل قبلی و تحت شرایط خاص روحی می‌سرود و به الفاظ و ظواهر کلام، اهمّیّت چندانی نمی‌داد؛ اگر آرایشی در اشعار وی دیده می‌شود، به تناسب و ضرورت معناست؛ ولی در عین حال، این عارف شیدا برای بیان اندیشه‌های بلند و آسمانی و حالات و تجربه‌های درونی خود، ضرورتاً انواع صور خیال از جمله تشبیه، استعاره، کنایه و نماد را به زیبایی و هنرمندی تمام و با بسامدی بالا، به خدمت می‌گیرد؛ زیرا «تصویرهای شعری، تجربه‌ی شعری را صادقانه نشان می‌دهند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸) عناصر سازنده‌ی تصاویر رباعی‌های مولوی، مفاهیمی هستند از قبیل عشق، هستی و نیستی، مرگ و زندگی، ساقی و می و مستی، دریا و بحر، ذرّه و خورشید، شب‌زنده‌داری، شادی و غم‌ستیزی و ... . میدان تخیّل مولوی چنان فراخ و گسترده است که هر چیزی می‌تواند در عرصه‌ی پهناور آن، مجال زندگی و جولان بیابد و عشق عارفانه‌ی وی نه تنها مانع خلق تصاویر متنوّع و زیبا در رباعیات نشده، بلکه خود این موضوع نیز موجب آفرینش تصاویری زنده، پویا و هنری گردیده است که این تصاویر، حاصل حس و تجربه‌ای واقعی هستند این شاعر عارف را به خوبی بازمی‌شناسانند.

۲. تشبیه و انواع آن در رباعیات مولوی

آدمی شیفته‌ی تشبیه است و همواره از کشف اشتراک میان چیزهای متشابه، لذّت می‌برد؛ زیرا توسّل به دامن تشبیه در سخن، علاوه بر ایجاد زیبایی، گیرایی و «تأثیر کلام را قوی‌تر و برد آن را بیش‌تر می‌کند.» (تجلیل، ۱۳۶۵: ۴۶) همچنین این شیفتگی انسان

به تشبیه «بدان جهت است که او در مقایسه‌ی اشیا و امور، صفات مشترک و اوصاف همانندی بین آن‌ها می‌یابد و ظرافت‌هایی در آن میان کشف می‌کند که به یاری تشبیه، پیوند ارجمندی بین آن‌ها برقرار می‌سازد و بعد و برد کلام را گسترش می‌دهد و سخن را شکوه و رفعت و نفوذ و اعتلا می‌بخشد.» (همان: ۵۱)

مولوی در رباعیات خود، برای بیان عواطف خویش به امور متفاوت، انواع تشبیه را با زیبایی و شگردی هنرمندانه، بیش از دیگر تصاویر به کار می‌گیرد و «سبب آن نیز عدم تکلّف و مستانه شعر سرودن اوست. تشبیه، آسان‌یاب‌ترین صورت‌هاست.» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۴) بر اساس جدول شماره ۱، مولوی در هزار رباعی اوّل از رباعیات خود، ۴۹۴ بار از تصویر تشبیه بهره برده است که از میان آن‌ها به ترتیب، تشبیه بلیغ (اضافی و غیراضافی)، مفرد، تمثیل، تفضیل و مرکّب، از بیش‌ترین بسامد برخوردارند. از آن‌جا که مولوی در تصویرسازی خود معتدل و میانه‌رو است و متناسب با مضمون و محتوای شعر، از ترفندهای بدیعی و خیالی سود می‌جوید، در رباعی‌های خود، از تشبیه خیالی و وهمی استفاده نکرده و تشبیهات ظاهری و لفظی را بسیار کم به کار برده است. یکی از مضامین و موادّ سازنده‌ی تصاویر مولوی در رباعیات که بسیار مورد توجّه وی قرار دارد، عشق است. مولوی تصاویر متنوّع و بسیار زیبایی از عشق به دست می‌دهد. گاه عشق را به «بحر» عظیمی مانند می‌کند که لب و کران ندارد (مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۳۲) زمانی عشق را به صورت «آب حیات» تصوّر می‌کند که برخورداری از آن، موجب جاودانگی می‌شود (همان: ۱۳۱۶)؛ گاهی آن را به صورت «گازر»ی می‌بیند که جهان آلوده از غم و غصّه را پاکیزه می‌سازد (همان: ۱۳۸) و در مواردی نیز عشق را «آتش»ی می‌داند که عاشق را کامل و پخته می‌کند. (همان: ۱۲۱۳).

جدول ۱: بسامد انواع تشبیه در هزار رباعی اوّل مولوی

تشبیه	مورد	تعداد کل تشبیهات	درصد
بلیغ	۱۸۱	۴۹۴	۳۶/۶
مفرد	۱۱۱	۴۹۴	۲۲/۴
مرکّب و تمثیل	۹۴	۴۹۴	۱۹
تفضیل	۳۷	۴۹۴	۷/۴
مضمر	۲۴	۴۹۴	۴/۸
ملفوف	۶	۴۹۴	۱/۲

مفروق	۱۵	۴۹۴	۳
جمع	۱۴	۴۹۴	۲/۸
تسویه	۳	۴۹۴	۰/۶۰
موقوف‌المعانی	۱۰	۴۹۴	۲
جمع کل	۴۹۴	۴۹۴	۱۰۰

همان‌طور که جدول آماری نشان می‌دهد، تشبیه بلیغ با ۱۸۱ مورد، بیش‌ترین بسامد را به خود اختصاص داده است. چنان‌که می‌دانیم، به دلیل حذف ادات و وجه‌شبه، اغراق و تخیّل در تشبیه بلیغ، در اوج است و دلیل کثرت کاربرد این نوع تشبیه از سوی مولوی همین خیال‌انگیز بودن آن است؛ زیرا تشبیه بلیغ به علت حذف ادات و وجه‌شبه، زیباتر، هنری‌تر و تأثیرگذارتر است؛ گویی شاعر به وجه اشتراکی فراتر از همانندی بین مشبّه و مشبّه‌به می‌اندیشد و مشبّه و مشبّه‌به را یکی می‌بیند. «سبب قوّت و تأثیر این‌گونه تشبیهات نیز این است که از شدّت شباهت، مشبّه‌به عین مشبّه فرض شده و تشبیه به استعاره نزدیک گردیده است و به اصطلاح، تناسی تشبیه روی داده است. تناسی یعنی خود را به فراموشی زدن.» (فرشیدورد، ۱۳۵۴: ۴۸) این نوع کاربرد با روحیه‌ی شاعر عارف و عاشق و شیفته‌ای که به تصریح خود او، شعر به صورتی ناخودآگاه و بدون تأمّل قبلی بر وی الهام می‌شود:

بی من به زبان من سخن می‌آید من بی‌خبرم از آن‌که می‌فرماید
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۶)

کاملاً سازگار است. مولوی چنان‌که پیش از این نیز ذکر کردیم، با وجود پرهیز از صرف وقت برای تزیین و آرایش سخن، از آن‌جا که احساس و تخیّل ژرف و گسترده‌ای دارد و براساس غلیان احساسات و هیجانات درونی شعر می‌سراید، واژه‌ها و عبارات به شکلی زیبا، عاطفی و خیال‌انگیز از دایره‌ی ذهن وی خارج می‌شوند و این تشبیهات، عمق احساس و عاطفه و هنر این شاعر شیدا را به نمایش می‌گذارند.

اینک به بررسی نمونه‌هایی از کاربرد تشبیه بلیغ اضافی و غیراضافی در رباعی‌های مولوی می‌پردازیم. تشبیه بلیغ: «تشبیه بلیغ یعنی تشبیهی که در آن، ادات تشبیه و وجه‌شبه حذف شده باشد؛ می‌تواند به صورت غیراضافی نیز به کار رود.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۸) در ادامه، نمونه‌هایی از تشبیهات بلیغ اضافی یا همان اضافه‌ی تشبیهی، در رباعی‌های مولوی آورده می‌شود:

آن روز که جان **خرقه‌ی قالب** پوشید　　**دریای عنایت** از کرم می‌جوشید
سرنای دل از بس که می لب نوشید　　هم بر لب تو مست شد و بخروشید
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۵۵)

در رباعی اخیر، شاعر تن و قالب انسان را به خرقه؛ عنایت بی‌نهایت خداوند را به دریا و دل عاشق و بی‌قرارخود را به سرنا مانند کرده است:

از **شبنم عشق** خاک آدم گل شد　　صد فتنه و شور در جهان حاصل شد
صد **نشتر عشق** بر **رگ روح** زدند　　یک قطره از آن چکید و نامش دل شد
(همان: ۱۳۵۸)

مولوی در این رباعی به گونه‌ای بسیار زیبا و هنرمندانه، دلیل آفرینش انسان را «عشق» می‌داند. در بیت اوّل، «عشق» را شبنمی دانسته که با خاک آدم، عجین شده و در بیت دوم، «عشق» را به صورت نشتری تصوّر کرده است که آن را بر رگ روح زدند و بدین ترتیب، دل آفریده شد.

مولوی در تشبیهات اضافی، بیش‌تر یک امر معنوی و معقول را به یک امر حسی، مانند می‌کند؛ همچون: «گلبن وصل» (همان:۱۳۵۷)، «درّ اناالحق»(همان: ۱۳۴۹)، «ساغر وفا»(همان: ۱۳۵۷)، «قدح شرع»(همان: ۱۳۶۷)، «مادر عشق»(همان: ۱۳۸۰)، «بضاعت قناعت»(همان: ۱۲۵۴)، «شب عمر»(همان: ۱۳۶۵)، «آتش سودا» و «جوی دل» (همان: ۱۳۵۸)، «بحر صفا»(همان: ۱۳۶۵)، «آتش اقبال»(همان: ۱۳۷۷)، «تیغ جفا»(همان: ۱۳۷۸) و... نمونه‌های دیگر از اضافه‌های تشبیهی در رباعی‌های مولوی عبارتند از: «خوان فلک» و «نطع دل»(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۲)، «آتش عشق»(همان: ۱۳۱۳)، «مسلخ عشق» (همان: ۱۳۷۳)، «قند لب»(همان: ۱۳۱۵)، «باغ فلک»(همان: ۱۳۸۶)، «منزل تن»(همان: ۱۳۶۵)، «خانه‌ی دل»(همان: ۱۳۷۶)، قدّ الف(همان: ۱۳۸۲) و...

در رباعیات مولوی غیر از اضافه‌ی تشبیهی، اضافه‌ی تلمیحی نیز ارزش هنری خاصّی دارد که این نوع اضافه را در ۴ رباعی، مشاهده می‌کنیم. «در این اضافه، فهم وجه‌شبه یا وجه ربط، در گرو آشنایی با داستان و اسطوره و به اصطلاح، تلمیحی است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۹)؛ برای مثال:

در مهر «الست و بلی» (مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۴۱)، «مهر الست» وقتی فهمیده می‌شود که ما داستان آغاز آفرینش انسان و پیمان گرفتن خداوند از انسان‌ها را بر مبنای آیه‌ی شریفه «أَلَستُ بِرَبِّکُم» بدانیم.

«صفیر ارجعی» (همان: ۱۳۵۵) تلمیح دارد به هنگام مرگ و بازگشت روح به سوی مبدأ خود و نیز به آیه‌ی ۲۸ سوره فجر: «یا أَیَّتُهَا النَّفسُ المُطمَئِنَّةُ ارجِعی إلی رَبِّکِ راضِیَةً مَرضِیَة». (فجر/۲۸)

«گاو گردون» (همان: ۱۳۷۹) تلمیح دارد به باور عامیانه‌ی قدما که معتقد بودند کره‌ی خاک، بر شاخ گاوی نهاده است و آن گاو، بر پشت ماهی است، در دریایی.

«پیرهن حسن» (همان: ۱۳۸۳) تلمیح دارد به فرستادن پیراهن حضرت یوسف(ع) برای یعقوب (ع) تا آن را ببوید و بینایی خود را دوباره به دست آورد.

به طور کلّی باید گفت که به کارگیری ترکیبات فشرده و اضافی در اشعار مولوی بسامد بالایی دارد و این‌گونه ترکیبات، ویژگی سبکی رباعیات وی به شمار می‌رود.

شواهدی از تشبیه بلیغ غیراضافی در رباعیات مولوی:

دلدارم گفت کآن فلان زنده‌ی چیست جانش چو منم عجب که بی‌جان چون زیست
گریان گشتم گفت که این طرفه‌تر است بی‌من که دو دیده‌ی وی‌ام چون بگریست
(همان: ۱۳۴۰)

مولوی در این رباعی به شیوه‌ای بسیار زیبا و هنرمندانه، معشوق را به دو دیده‌ی خود مانند کرده است.

خاموش مرا ز گفت و گفتار تو کرد بی‌کار مرا حلاوت کار تو کرد
بگریختم از دام تو در خانه‌ی دل دل دام شد و مرا گرفتار تو کرد
(همان: ۱۳۷۰)

مولوی در بیت دوم این رباعی زیبا، دل را به خانه‌ای مانند کرده است که او از دام معشوق، به آن پناه برده؛ امّا سرانجام، خود این دل دامی می‌شود و او را در خود گرفتار می‌کند. تشبیه بلیغ غیراضافی در رباعی‌های دیگری نظیر رباعی‌های ۴(همان: ۱۳۱۱)، ۳۳(همان: ۱۳۱۳)، ۳۹(همان: ۱۳۱۴)، ۵۰(همان: ۱۳۱۵)، ۵۷(همان: ۱۳۱۶)، ۹۰ (همان: ۱۳۱۹)، ۱۰۷(همان: ۱۳۲۰)، ۱۲۰(همان: ۱۳۲۲)، ۱۳۶(همان: ۱۳۲۳)، ۱۵۷ (همان: ۱۳۲۵)، ۱۸۵(همان: ۱۳۲۸)، ۱۹۶(همان: ۱۳۲۹)، ۲۳۴(همان: ۱۳۳۲)، ۲۵۳ (همان: ۱۳۳۴)و ... نیز به کار رفته است.

در بررسی و تحلیل رباعی‌های مولوی، متوجّه می‌شویم که اغلب صور خیال او را امور حسّی به حسّی و غیرحسّی به حسّی تشکیل می‌دهد و با این‌که گفته می‌شود که مولوی برای دل خود شعر می‌گوید و در پی این نیست که شعر خود را برای دیگران محسوس و قابل فهم بسازد، با این‌همه او بسیاری از امور انتزاعی و تجریدی را به امور محسوس و مادی و نیز امور حسّی را به

حسّی شناخته شده، مانند می‌کند و بدین وسیله، مفاهیم ذهنی و درونـی خـود را بـرای مخاطـب، محسوس و عینی می‌نماید؛ البتّه امور مجرّد مانند دل، جـان، عشـق، روزه، صـبر و ... در رباعیـات مولوی دارای تصاویر خاصّی است که با دیگر شاعران، متفاوت است؛ زیرا مولوی به جهان و امور متفاوت، نگاهی ویژه دارد؛ خصوصاً تصاویری که در مورد عشق، دل و جان می‌آفریند، کم‌تـر بـه تصاویر شاعران دیگر شبیه است؛ بلکه می‌توان گفت این تصـاویر، حاصـل تجربـه و احساسـات واقعی اوست. مولوی در توصیف عشق و حالت‌های عشقی، بسیار موفّق عمل کرده اسـت؛ زیـرا به جرأت می‌توان گفت هیچ شاعری به اندازه‌ی مولوی، عشق را درک نکـرده و در مـورد آن نیـز نیندیشیده است؛ از این رو، در رباعیات وی، به فراوانی با تصاویر متنوّع و زیبایی در مورد عشق و عاشق و معشوق و نیز امور مجرّد دیگری همچون توبه، دل و جان، روزه، صبر، غم و شـادی و ... روبه‌رو می‌شویم. او «توبه کردن» را که یک امر معنوی و معقول است، به «شیشه‌گـری» کـه امـری محسوس است، تشبیه می‌کند:

چون دید مرا مست به‌هـم بـرزد دسـت گفتا که شکست توبـه بازآمـد مسـت
چون شیشه‌گری است توبه‌ی ما پیوست دشوار توان کردن و آسـان بشکسـت
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۳۷)

یا عشق را که امری تجریدی است، همواره در چهره‌ی امور حسّی و مـادی جلـوه می‌دهد؛ اموری از قبیل:

با شب مـی‌گـو کـه روز مـا را شـب نیسـت در مذهب عشق و عشق را مـذهب نیسـت
عشق آن بحری‌است کش کران و لب نیست بس غرقـه شـوند و نالـه و یـا رب نیسـت
(همان: ۱۳۳۲)

در این رباعی، عشق به بحری بی‌کران مانند شده است.نمونه‌هـایی از تشـبیه حسّـی بـه حسّی در رباعیات مولوی:

مانند رخـت بـه بـاغ دیـدم دی نـار رنگ رخ من گشـت بـه سـان دینـار
چون درزده‌ای به جان چاکر دی نار ای کـافر کافربچـه آخـر دیـن دار
(همان: ۱۳۹۴)

مولوی در این رباعی پراحساس، به جـای آن‌کـه چهـره‌ی محبـوب خـود را بـه صورت مستقیم، به «آتش» مانند کند، در اقدامی جالـب، آتـش را بـه چهـره‌ی سـرخ و برافروخته‌ی معشوق خود تشبیه کرده است و به این نحو، با اغراقـی هنرمندانـه، تشـبیه معکوس زیبایی می‌آفریند.

تا ظن نبری که این زمین بی‌هوش است بیدار دو چشم‌بسته چون خرگوش اسـت

چون دیگ هـزار کـف بـه سـر مـی‌آرد تا خلـق ندانـنـد کـه او در جـوش اسـت
(همان: ۱۳۳۵)

مولوی در این رباعی، زمین را به جانـداری ماننـد کـرده کـه هماننـد خرگـوش، باهوش است و به ظاهر در خواب و غافل و چشم‌بسته است؛ امّـا در حقیقـت، بیـدار و هشیار است و مانند دیگی است که هزار کف بالا می‌آورد تا مردم متوجّه نشـوند کـه او در حال جوشیدن است. با این حال، در برخـی از رباعیـات مولـوی نشـانه‌هـای نـوعی گرایش به امور انتزاعی که امری محسوس و مـادی را بـه امـری مجـرّد و معقـول و یـا غیرمحسوس مانند می‌کند، دیده می‌شود:

چشـــم تـــو هـــزار ســـحر مطلـــق دارد هـر گوشـه هـزار جـان معلّـق دارد
زلفت کفر است و دین رخ چـون قمـرت از کفر نگر که دیـن چـه رونـق دارد
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۹)

شاعر، «زلف سیاه» معشوق را به کفر و رخِ چون قمرِ زیبا و درخشـان وی را بـه «دین» مانند کرده است که تشبیه حسّی به غیرحسّی است.

عشق تو سلامت ز جهان مـی‌ببـرد هجر تو اجل گشته که جـان مـی‌ببـرد
آن دل که به صدهزار جان می‌ندهم یک خنده‌ی تو بـه رایگـان مـی‌ببـرد
(همان: ۱۳۸۱)

مولوی «فراق» و «هجر» محبوب را در تشبیهی غیرحسّـی بـه غیرحسّـی، همچـون «اجل»، کشنده و جان‌سوز دانسته است.

چنان‌که در نمونه‌های بررسی شـده از رباعیـات مولـوی مشـاهده کـردیم، عناصـر خیالی و مضامین رباعی‌های وی چه در تشبیهات محسوس و مـادی و چـه در تصـاویر مجرّد و انتزاعی، مضامین عاشقانه، عارفانه، دینـی، فلسـفی، پنـدآموز و ... هسـتند و «او طبیعت را با دید مستقل و صور خیالی تازه و بیش و کـم شخصـی نمـایش مـی‌دهـد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۴۹) از تصاویر طبیعت نیز جـز بـرای توصـیف احساسـات و حالات درونی و نظرات و عقاید خود بهره نمی‌گیرد؛ بـرای مثـال: رخ زرد خـود را بـه «رنگ خزان» و چهره‌ی زیبا و شاداب محبوب را به «رنگ بهار» ماننـد مـی‌کنـد. ربـاعی ۸۹۲ (مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۹۳) یا خوش‌رو و خندان بودن عارف را به «گل خندان» تشـبیه می‌نماید. رباعی ۷۵۶(همان: ۱۳۸۰) یا «مرگ» را بـه «خـزان» و حیـات پـس از مـرگ و نشور را به «بهار» مانند می‌کند. ۱۷۴(همان: ۱۳۲۷).

همان‌گونه که در جدول شماره ۱ مشاهده کردیم، تشبیهات مفرد و مرکّب نیز در رباعیات مولوی از بسامد بالایی برخوردارند. تشبیه مفرد، در ۱۱۱ رباعی و تشبیه مرکّب، در ۹۴ رباعی از هزار رباعی اوّل مولوی به کار رفته است. تشبیه مفرد «تصوّر و تصویر یک هیات یا یک چیز است: گل، جام، دزد.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۸۵) البتّه مفرد، لزوماً یک واژه نیست؛ بلکه تکیه بر یک تصویر است. (همان:۸۵) و «مقصود از مرکّب، لزوماً جمله یا عبارت یا مجموعه‌ی چند واژه نیست؛ بلکه مرکّب یک هیأت ترکیبی است و به قول قدما، مرکّب، منتزع از چند چیز است و با زبان امروز، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن نقش داشته باشند.» (همان: ۸۶) وحیدیان کامیار معتقد است: «تشبیه مرکّب، صرف همانندی دو چیز یا بیش‌تر به دو چیز یا بیش‌تر نیست؛ بلکه در آن دو حادثه، دو ماجرا یا دو منظره‌ی متغایر را می‌بینیم که عاطفه‌ی شاعر، آن‌ها را به هم پیوند داده؛ بنابراین در تشبیه مرکّب، هم کشف است و هم وحدت در کثرت. این تشبیه ... برخاسته از عاطفه و احساسات شدید شاعر است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۱۸)

تشبیهات مفرد و مرکّب در رباعی‌های مولوی به صورتی زیبا، هنری و استادانه به کار رفته‌اند و هرچند بعضی از این تشبیهات در اشعار دیگر شاعران نیز تکرار شده‌اند؛ امّا مولوی آن‌ها را به شیوه‌ای که خاصّ خود اوست، به کار می‌برد؛ البتّه گاه عوامل دیگری از قبیل همراه شدن تشبیه با اندیشه‌های عمیق عرفانی، صنایع و آرایه‌های ادبی دیگر و غیره نیز به زیباسازی و تکامل تشبیه در رباعیات او افزوده است. اینک به بررسی نمونه‌هایی از تشبیه مفرد و مرکّب در رباعی‌های مولوی می‌پردازیم؛ ابتدا تشبیه مفرد:

شب چون دل عاشقان پر از سودا شد　　از چشم بد و نیک جهان تنها شد
با خون دلم چون سفر پنهانی　　گویند اشارتی که وقت آن‌ها شد
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۷۸)

مولوی «شب» تاریک را به شکل «دل عاشقان» که پر ازعشق و سوداست، مانند کرده است. زیبایی و تازگی تصویر در آن است که دل عاشقان که امری غیرمحسوس است، به شب که امری است حسّی و مادی، مانند شده است. «سودا» در ارتباط با شب، به معنی سیاهی و تاریکی است و در مورد عاشقان، عشق و سودا مقصود است.

تا چهره‌ی آفتاب جان رخشان است　　صوفی به مثال ذرّه‌ها رقصان است

گویند که این وسوسه‌ی شیطان است　　شیطان لطیف است و حیات جان است
(همان: ۱۳۳۵)

هنگامی که چهره‌ی زیبا و آفتاب‌مانند جان (=معشوق) درخشان می‌شود، صوفی همانند ذرّه در مقابل آفتاب، بی‌قرار و جنبان می‌شود. این، تصویری عاشقانه و زیباست. مولوی از ذرّه و خورشید، تصاویر متنوّع و زیبایی آفریده است.

رباعی‌هایی چون: ۶(همان: ۱۳۱۱)، ۶۶(همان: ۱۳۱۷)، ۷۶(همان: ۱۳۱۷)، ۸۱ (همان: ۱۳۱۸)، ۸۴(همان: ۱۳۱۸)، ۸۵(همان: ۱۳۱۸)، ۸۸(همان: ۱۳۱۹)، ۹۰(همان: ۱۳۱۹) ۹۷(همان: ۱۳۱۹)، ۹۸(همان: ۱۳۲۰)، ۱۰۱(همان: ۱۳۲۰)، ۱۲۰(همان: ۱۳۲۲)، ۱۲۷ (همان: ۱۳۲۲)، ۱۳۰(همان: ۱۳۲۳)، ۱۳۷(همان: ۱۳۲۳)، ۱۳۸(همان: ۱۳۲۳)، ۱۵۱ (همان: ۱۳۲۴)، ۱۵۷(همان: ۱۳۲۵)، ۱۵۹(همان: ۱۳۲۵) و ...نیز تشبیه مفرد دارند.

در بیست مورد از تشبیهات مفرد مولوی ، وجه‌شبه آرایه‌ی استخدام دارد؛ یعنی با مشبّه، یک معنی و با مشبّه‌به، معنی دیگر دارد؛ استفاده‌ی مولانا از این شیوه‌ی سخن، علاوه بر ایجاد زیبایی و بدیع بودن، موجب رعایت ایجاز در کلام شده است؛ زیرا همان‌گونه که وحیدیان کامیار نیز اشاره کرده است، استخدام «به علّت دوبعدی بودن یک لفظ، ایجاز نیز دارد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۴۰) برای نمونه:

گر در طلب خودی ز خود بیرون آ　　خود را بگذار و جانب جیحون آ
چون گاو چه می‌کشی تو بار گردون　　چرخی بزن و بر سر گردون آ
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۶)

مولوی کسی را که از وجود مادی و جسمی خود بیرون نیامده، به «گاو»ی مانند کرده که بار گردون را به دوش می‌کشد. وجه‌شبه، کشیدن بار گردون است که در ارتباط با شخصی که از خود بیرون نیامده، به معنی توجّه به مسایل دنیوی و مادی است و در مورد گاو، اشاره دارد به باور قدما که معتقد بودند کره‌ی خاک بر شاخ گاوی نهاده شده است و آن گاو بر پشت ماهی است.

ای دل دو سه شام تا سحرگاه مخسب　　در فرقت آفتاب چون ماه مخسب
چون دلو در این ظلمت چه ره می‌کن　　باشد که برآیی به سر چاه مخسب
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۸)

شاعر «نخسبیدن» خود به سبب فراق یار را یک بار به نخسبیدن ماه در فرقت آفتاب مانند کرده است؛ آفتاب در ارتباط با ماه همان کوکب آسمانیِ شناخته شده است؛ امّا در ارتباط با شاعر، «معشوق» مدّنظر است و بار دیگر به «در ظلمت چه ره کندن

دلو» تشبیه کرده است که در ظلمت چه ره کندن، در ارتباط با دلو، به معنی انداختن دلو در چاه تاریک برای کشیدن آب است و در مورد شاعر یا دل، مقصود ترک تعلّقات جسمانی و دنیوی است. در رباعی‌های زیر نیز تشبیه با وجه‌شبه دوگانه وجود دارد: ۱۹(همان: ۱۳۱۲)، ۲۳(همان: ۱۳۱۳)، ۲۹(همان: ۱۳۱۳)، ۷۶(همان: ۱۳۱۷)، ۸۱(همان: ۱۳۱۸)، ۸۵(همان: ۱۳۱۸)، ۹۰ (همان: ۱۳۱۹)، ۱۵۷(همان: ۱۳۲۵)، ۲۷۲(همان: ۱۳۳۶)، ۳۵۹(همان: ۱۳۴۳)، ۴۳۶ (همان: ۱۳۵۰)، ۳۷۱(همان: ۱۳۴۴)، ۹۳۶(همان: ۱۳۹۶)، ۷۵۶(همان: ۱۳۸۰)، ۶۱۵ (همان: ۱۳۶۸)، ۴۷۱(همان: ۱۳۵۴).

شواهدی از تشبیه مرکّب در رباعیات مولانا:

دشنام که از لب تو مه‌وش باشد　　چون لعل بود که اصلش آتش باشد
برگوی که دشنام تو دلکش باشد　　هر باد که بر گل گذرد خوش باشد
(همان: ۱۳۷۴)

دشنامی که از لب محبوب زیبارو باشد، همچون لعلی است که اصلش آتش باشد. وجه‌شبه آن نیز چیز به ظاهر زیبا و ارزشمندی است که اصل آن زشت و مضرّ باشد. این تصویر، نتیجه‌ی باریک‌اندیشی و هنرمندی شاعر است. بیت دوم نیز تشبیه تمثیل زیبایی دارد: شاعر خطاب به محبوب می‌گوید: به من دشنام بده که دشنام تو دلکش است؛ همان‌گونه که هر بادی که بر گل بگذرد، برایش خوش است.

آن دم که مرا به گرد تو دوران است　　ساقی و شراب و قدح و دوران است
و آن دم که تو را تجلّی احسان است　　جان در حیرت چو موسی عمران است
(همان: ۱۳۴۲)

حیرت عاشق به هنگام تجلّی معشوق بر وی، به حیرت موسی (ع) در زمان تجلّی خداوند به کوه طور مانند شده است که تشبیهی است بدیع و زیبا.

تشبیه مرکّب در رباعی‌های زیر نیز به کار رفته است: ۲۰۵(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۹)، ۲۴۲ (همان: ۱۳۳۳)، ۲۶۵(همان: ۱۳۳۵)، ۳۳۴(همان: ۱۳۴۱)، ۳۵۲(همان: ۱۳۴۳)، ۴۲۱ (همان: ۱۳۴۹)، ۴۲۶(همان: ۱۳۴۹)، ۵۰۴(همان: ۱۳۵۷)، ۵۰۴(همان: ۱۳۵۷)، ۵۱۱ (همان: ۱۳۵۷)، ۵۳۲(همان: ۱۳۵۹)، ۵۳۸(همان: ۱۳۶۰)، ۵۶۹(همان: ۱۳۶۳)، ۵۸۰ (همان: ۱۳۶۴)، ۶۰۱(همان: ۱۳۶۶)، ۶۲۲(همان: ۱۳۶۸)، ۶۲۸(همان: ۱۳۲۸)، ۶۴۸ (همان: ۱۳۷۰) و ...

یکی از ویژگی‌های بارز تصاویر مولوی، گرایش او به نوعی تمثیل است که «معانی را محسوس‌تر می‌کند و در القای مفاهیم، سهمی بسزا دارد.» (شفیعی کدکنی،

۱۳۴۹: ۴۵۵) به همین دلیل، مولوی این ترفند هنری را به کار می‌گیرد تا معانی عمیق و بلند عرفانی را برای مخاطبان خود، عینی‌تر و قابل درک‌تر سازد و نیز از این طریق، مفاهیم موردنظر خود را به سالکان و مخاطبان بیاموزد؛ زیرا چنان‌که فتوحی نیز اشاره کرده است: «تمثیل از مؤثّرترین شکل‌های ادبی برای تبلیغ آموزه‌های دینی و اخلاقی بوده است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۵۰) عبدالقاهر جرجانی معتقد است که تعبیر با تمثیل، بیش از تعبیر با غیر آن اثر دارد. (عبدالقاهر جرجانی، ۱۳۶۱: ۷۲) محمدتقی جعفری نیز بر آن است که «اگر هنر شعری در قلمرو ادبیات، ارمغانی جز عمل تشبیه و تمثیل و تجسیم و تنظیر معقول بر محسوس به بشریّت نداده بود، شایسته بود که بگوییم: این هنر زیبا رسالت خود را به بهترین وجهی برای بشریّت انجام داده است.» (جعفری، ۱۳۶۹: ۲۱۷) تشبیه تمثیل «تشبیهی است که مشبّه‌به آن جنبه‌ی مثل یا حکایت داشته باشد. در تشبیه تمثیل، مشبّه امری معقول و مرکّب است که برای تقریر و اثبات آن، مشبّه‌بهی مرکّب و محسوس ذکر می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۱) تمثیل‌های مولوی زیبا، شاعرانه و هنری هستند و درک و دریافت مضمون و محتوای مورد نظر شاعر را آسان می‌سازند؛ برای مثال:

با دشمن تو چو یار بسیار نشست با یار نشایدت دگربار نشست
پرهیز از آن عسل که با زهر آمیخت بگریز از آن مگس که بر مار نشست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۳۱)

یا در رباعی زیر:

بی‌یار نماند هرکه با یار بساخت مفلس نشد آن‌که با خریدار بساخت
مه نور از آن گرفت کز شب نرمید گل بوی از آن یافت که با خار بساخت
(همان: ۱۳۳۴)

رباعی‌هایی چون: ۲۱(همان: ۱۳۱۲)، ۳۴(همان: ۱۳۱۳)، ۴۰(همان: ۱۳۱۴)، ۱۳۸(همان: ۱۳۲۳)، ۲۰۷(همان: ۱۳۳۰)، ۲۷۵(همان: ۱۳۳۶)، ۳۵۳(همان: ۱۳۴۳)، ۳۵۹(همان: ۱۳۴۳) ،۳۸۳(همان: ۱۳۴۶) ، ۴۰۰(همان: ۱۳۴۷)، ۴۰۵(همان: ۱۳۴۷)، ۴۲۶(همان: ۱۳۴۹)، ۴۳۱(همان: ۱۳۵۰)، ۴۵۶(همان: ۱۳۵۲)، ۴۷۷(همان: ۱۳۵۴)، ۴۸۱(همان: ۱۳۵۵)، ۵۷۶(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۳)، ۵۹۰(همان: ۱۳۶۵)، ۶۱۷(همان: ۱۳۶۷)، ۶۲۷ (همان: ۱۳۶۸) ، ۶۳۴(همان: ۱۳۶۹)، ۶۹۱(همان: ۱۳۷۴) و ...نیز تشبیه تمثیل دارند.

نوعی دیگر از تشبیه که به نسبت انواع دیگر، بسامد بالایی در رباعیات مولوی دارد، تشبیه تفضیل است. آن گونه که در جدول آماری شماره ۱ مشاهده کردیم، تشبیه

تفضیل در ۳۷ رباعی از هزار رباعی نخست مولوی، به کار رفته است. در تعریف تشبیه تفضیل آمده است: «مشبّه را به چیزی تشبیه کنند و سپس از گفته‌ی خودعدول کرده، مشبّه را بر مشبّه‌به ترجیح دهند.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۳۳) مولوی تشبیه تفضیل را بسیار زیبا، بی‌تکلّف و با چیره‌دستی تمام، به کار می‌برد تا معانی و مفاهیم موردنظر خود را برجسته‌تر نماید:

ای خاک درت ز آب کوثر خوش‌تر　　اندر ره تو پای من از سر خوش‌تر
چون بانگ دف عشق تو را ماه شنید　　مه گشت دوتا و گفت چنبر خوش‌تر
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۹۱)

یا در رباعی زیر:

ای ظلّ تو از سایه‌ی طوبی خوش‌تر　　ای رنج تو از راحت عقبی خوش‌تر
پیش از رخ تو طالب معنی بودم　　ای نقش تو از هزار معنی خوش‌تر
(همان: ۱۳۹۱)

تشبیه تفضیل در رباعی‌های: ۸(همان: ۱۳۱۱)، ۱۶(همان: ۱۳۱۲)، ۲۹(همان: ۱۳۱۳)، ۸۹ (همان: ۱۳۱۹)، ۱۴۳(همان: ۱۳۲۴)، ۱۷۷(همان: ۱۳۲۷)، ۱۸۶(همان: ۱۳۲۸)، ۲۶۳ (همان: ۱۳۳۵)، ۲۸۴(همان: ۱۳۳۷)،۲۹۷(همان: ۱۳۳۸)، ۳۵۲(همان: ۱۳۴۳)، ۳۷۲ (همان: ۱۳۴۵)، ۴۳۷(همان: ۱۳۵۰)، ۴۹۹(همان: ۱۳۵۶)، ۵۶۰(همان: ۱۳۶۲)، ۵۶۱ (همان: ۱۳۶۲) و ... نیز به کار رفته است.

از دیگر انواع تشبیه که مولانا به زیبایی و با هنرمندی و به شیوه‌ای کاملاً طبیعی و به دور از تصنّع و تکلّف آن را به کار می‌گیرد، تشبیه مضمر است. «تشبیه مضمر یعنی تشبیه پنهان، بدین معنی که ظاهراً با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم؛ ولی مقصود گوینده، تشبیه است و به هر حال، جمله قابل تأویل به جمله‌ی تشبیهی است.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۳۱) این شیوه‌ی مانندسازی در کلام، با روحیه‌ی مولوی کاملاً سازگار است؛ زیرا همچنان‌که در چند جای این جستار نیز اشاره کردیم، در رباعیات مولوی، معنا و تصویر چنان در هم عجین شده‌اند که گویی تصاویر و آرایه‌ها به همراه معنی، بر قلب شاعر عارف، الهام می‌شده است و هیچ نشانی از تکلّف در آوردن آن‌ها دیده نمی‌شود؛ برای نمونه:

عاشق که تواضع ننماید چه کند　　شب‌ها که به کوی تو نیاید چه کند
گر بوسه زند زلف تو را تیره مشو　　دیوانه که زنجیر نخاید چه کند
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۸۰)

بوسه زدن بر زلف معشوق، به طور مضمرً به زنجیر خاییدن دیوانه تشبیه شده است.

دل آمد و گفت هست سوداش دراز　　شب آمد و گفت زلف زیباش دراز
سرو آمد و گفت قـد و بـالاش دراز　　او عمر عزیز ماست گو بـاش دراز
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۹۸)

هرچند تشبیه زلف به شب و قد به سرو، مکـرّر در اشـعار شـاعران بـه کـار رفتـه است، مولوی در این رباعی به شکلی بسیار زیبا و شاعرانه و به طور ضمنی، «زلف» زیبا و دراز محبوب را به «شب» و «قد» و «بالا»ی دراز وی را به «سرو» ماننـد کـرده اسـت. بیان این تشبیه در قالب استعاره‌ی مکنیّه، زیبایی و تازگی خاصّی بـه ربـاعی داده اسـت. این تصویر قوّت تخیّل و هنرمندی شاعر را به نمایش گذاشته است.

مولوی تشبیه مضمر را در رباعی‌های زیر نیز به کار برده اسـت: ۸(همـان: ۱۳۱۱)، ۱۶ (همـان: ۱۳۱۲)، ۳۳(همـان: ۱۳۱۴)، ۱۱۲(همـان:۱۳۲۱)، ۳۰۲(همـان: ۱۳۳۸)، ۱۲۵ (همـان: ۱۳۲۲)، ۳۲۶(همـان: ۱۳۴۰)، ۳۵۲(همـان: ۱۳۴۳)،۴۳۷ (همـان: ۱۳۵۰)، ۵۴۰ (همـان: ۱۳۶۰)، ۵۷۸(همـان: ۱۳۶۴)، ۵۸۴(همـان: ۱۳۶۴)، ۷۰۷(همـان: ۱۳۷۶)، ۷۵۶ (همان: ۱۳۸۰)، ۷۵۹(همان: ۱۳۸۰)، ۹۵۴(همان: ۱۳۹۸)، ۹۳۲(همان: ۱۳۹۶).

تشبیه ملفوف نیز از انواع تشبیه به لحاظ شکل ظـاهری اسـت کـه مولـوی آن را استادانه، زیبا و به دور از صنعت پردازی و متناسب با محتوای رباعی به خدمت می‌گیرد. تشبیه ملفوف آن است که «چنـد مشـبّه (حـدّاقل دوتـا) جداگانـه ذکـر شـود و سـپس مشبّه‌به‌های هرکدام به ترتیب، جداگانه گفته شود. پس این‌گونه تشبیه مبتنی بـر صـنعت بدیعی لفّ و نشر است.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۷) برای نمونه:

هرگـز حـق صـحبت قـدیمت نبـود　　و اندیشـه‌ی ایـن سـیه‌گلیمـت نبـود
بـر دیـده نشـینی و بـه دل‌در باشـی　　وز آتـش و آب هـیچ بیمـت نبـود
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۸۸)

دیده و دل در مصرع سوم، مشبّه هستند که شاعر به طریق لفّ و نشـر مشـوّش، آن‌ها را به آتش و آب مانند کرده است.

در باغ من ار سرو و اگر گلـزار اسـت　　عکس قد و رخساره‌ی آن دلدار اسـت
بالله به نـامی کـه تـو را اقـرار اسـت　　امـروز مـرا اگـر رگـی هشـیار اسـت
(همان: ۱۳۳۸)

شاعر در این رباعی به طور ضمنی، «قدّ» محبوب را به «سرو» و «رخساره»ی زیبای او را به «گلزار» مانند کرده است. تشبیه ملفوف در رباعی‌هایی چون: ۱۸۲(همان: ۱۳۲۷)، ۶۹۴(همان: ۱۳۷۴)، ۷۳۴(همان: ۱۳۷۴) نیز به کار رفته است.

نوعی دیگر از تشبیهاتی که مولوی در رباعیات خود از آن بهره گرفته، تشبیه مفروق است. در تشبیه مفروق نیز «چند مشبّه و مشبّه‌به داریم؛ امّا هر مشبّه با مشبّه‌به خود همراه است.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۸) مولوی این نوع تشبیه را نیز زیبا و هنرمندانه و در پیوند با معنای رباعی به کار گرفته است؛ برای نمونه:

چون دیده بر آن عارض چون سیم افتاد　　جان در لب تو چو دیده‌ی میم افتاد
نمرودصفت ز دیدگان رفت دلم　　در آتش سودای براهیم افتاد
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۸۷)

معشوق چو آفتاب تابان گردد　　عاشق به مثال ذرّه گردان گردد
چون باد بهار عشق جنبان گردد　　هر شاخ که خشک نیست رقصان گردد
(همان: ۱۳۸۶)

تشبیه مفروق در رباعی‌های زیر نیز به کار رفته است: ۳۳(همان: ۱۳۱۴)، ۸۷(همان: ۱۳۱۹)، ۱۲۰(همان: ۱۳۲۲)، ۴۰۴(همان:۱۳۴۷)، ۴۰۵(همان:۱۳۴۸)، ۶۳۲ (همان:۱۳۶۸)، ۶۵۶ (همان:۱۳۷۱)، ۶۷۳(همان:۱۳۷۲)، ۹۳۷(همان: ۱۳۹۶).

مولوی تشبیه جمع را نیز در رباعیات خود به زیبایی و استادانه به کار می‌گیرد:

معشوقه‌ی ما کران نگیرد هرگز　　وین شمع و چراغ ما نمیرد هرگز
هم صورت و هم آینه والله که وی است　　این آینه زنگی نپذیرد هرگز
(همان: ۱۳۹۹)

مولوی معشوقه‌ی خود را یک بار به «شمع» و «چراغ» و یک بار به «صورت» و «آینه» مانند کرده است.

این عشق شه است و رایتش پیدا نیست　　قرآن حق است و آیتش پیدا نیست
هر عاشق از این صیّاد تیری خورده است　　خون می‌رود و جراحتش پیدا نیست
(همان: ۱۳۳۰)

مولوی در بیت اوّل این رباعی، «عشق» را یک بار به «شهی که رایتش پیدا نیست» و یک بار به «قرآن حقی که آیتش پیدا نیست» و در بیت دوم، به «صیّاد» مانند کرده است.

تشبیه جمع در رباعی‌های زیر نیز آمده است: ۱۰۴(۱۳۲۰)، ۲۲۱(همان: ۱۳۳۱)، ۲۲۸(همان:۱۳۳۱)، ۳۳۵(همان:۱۳۴۱)، ۴۰۳(همان:۱۳۴۷)، ۴۴۲(همان: ۱۳۵۱)، ۵۶۸ (همان: ۱۳۶۳)، ۸۵۲(همان: ۱۳۸۸)، ۹۶۲(همان: ۱۳۹۹).

تشبیه تسویه نیز که عکس تشبیه جمع است، در سه رباعی از هزار رباعی نخست مولوی به کار رفته است:

زان ابروی چون کمانت ای بدر منیر　　دل شیشه‌ی پرخون شود از ضربت تیر
گویم ز دل و شیشه و خون چیست نظیر　　بردارم جام باده و گوید گیر
(همان: ۱۳۹۳)

شاعر در بیت دوم، «دل» و «شیشه» و «خون» را به «جام باده» تشبیه کرده است.

بر هر جزوم نشان معشوق من است　　هر پاره‌ی من زبان معشوق من است
چون چنگ و نی‌ام در بر او تکیه زده　　این ناله‌ام از بنان معشوق من است
(مولوی، ۱۳۷۶ :۱۳۳۳)

مولوی خود را به «چنگ» و «نی»ای مانند کرده که در بر معشوق، تکیه زده است.

ای دوست مکن که روزها را فرداست　　نیکی و بدی چو روز روشن پیداست
در مذهب عاشقی خیانت نه رواست　　من راست روم تو کج روی ناید راست
(همان: ۱۳۲۸)

در این رباعی «نیکی» و «بدی» از نظر پیدایی، به «روز روشن» مانند گردیده است. تشبیه موقوف‌المعانی نیز از دیگر انواع تشبیه است که مولوی تصاویر زیبایی از آن خلق کرده است. در تعریف این تشبیه آمده است: «فهم وجه‌شبه یک تشبیه (چه به صورت اضافی و چه به صورت غیراضافی) در گرو تشبیه دیگری باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

خون دل عاشقان چو جیحون گردد　　عاشق چو کفی بر سر آن خون گردد
جسم تو چو آسیا و آبش عشق است　　چون آب نباشد آسیا چون گردد
(مولوی، ۱۳۷۱ :۱۳۷۶)

مولوی در این رباعی عشق و عاشقی را بسیار زیبا توصیف کرده است. در بیت دوم می‌گوید جسم تو مانند آسیایی است که آب این آسیا، عشق است و همان گونه که آسیا بدون آب نمی‌گردد، جان تو نیز به عشق وابسته است و بدون عشق، امور آن نمی‌گردد و سر و سامان نمی‌یابد.

آمد آمد آن‌که نرفت او هرگز　　بیرون نبد آن آب از این جو هرگز

او نافه‌ی مشک و ما همه بوی وی‌ایم　　از نافـه شـنیده‌ای جـدا بـو هرگـز
(همان:۱۳۹۵)

شاعر «معشوق» خوش‌بوی خود را به «نافه‌ی مشک» مانند کرده و می‌گوید همـه‌ی ما بوی آن نافه هستیم و همان‌طور که بو از نافه جدا نمی‌گردد، ما نیـز از معشـوق جـدا نمی‌شویم و وابسته‌ی او هستیم. این تشبیه در رباعی‌های ۳۳(همان: ۱۳۱۴)، ۶۳۲(همان: ۱۳۶۹)، ۶۷۳(همان: ۱۳۷۲) و ۶۹۳(همان: ۱۳۷۴) نیز به کار رفته است.

در بسیاری از رباعیات مولـوی، تشـبیه در تشـبیه وجـود دارد؛ یعنـی «مشـبّه یـا مشبّه‌به، خود اضافه‌ی تشبیهی یا استعاره هستند.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۳) برای نمونه:

سلطان ملاحت مه موزون من اسـت　　در سلسله‌اش ایـن دل مفتـون مـن اسـت
بر خاک درش خون جگر مـی‌ریـزم　　هرچند که خاک آن به از خون من اسـت
(مولوی، ۱۳۴۳:۱۳۷۱)

«مه موزون» که خود استعاره‌ی مصرّحه از محبوب خوش‌اندام است، مشـبّه نیـز هست که مشبّه‌به آن، «سلطان ملاحت» و وجه‌شبه، زیبایی و بانمکی است.

دوش آن بت من همچو مه گردون بـود　　نی نی که به حسن از آفتاب افزون بـود
از دایـره‌ی خیـال مـا بیـرون بـود　　دانـم کـه نکـو بـود نـدانم چـون بـود
(همان:۱۳۷۵)

در این رباعی بسیار زیبا و شاعرانه که تشـبیه تفضـیل زیبـایی نیـز دارد، بـت کـه خـود، استعاره مصرّحه است از معشوق زیبا، در عین حال مشبّهی است کـه مشـبّه‌بـه آن، مه گردون و وجه‌شبه، زیبایی است.

چنان‌که دیدیم، مولوی از انواع تشبیه به لحاظ شکل ظاهری (به جز تشبیه ملفـوف و مفروق؛ آن هم فقط در چند مورد)، استفاده نمی‌کند و دلیل آن هم عدم اعتنای وی به ظاهر الفاظ و کلمات و اصالت دادن به معنـا و محتواسـت؛ ولـی در عـوض، تشـبیهات معنوی مانند مرکّب، مضمر، تفضیل و ... را برای غنی و پربار سـاختن محتـوای کـلام و تأکید بر مضمون مورد نظر، با بسامد بالایی به کار می‌گیرد؛ زیرا مولوی برای معنا، شـعر می‌گوید و از نظر وی، الفاظ و واژه‌ها فقط برای بیان این معنا و مفهوم هسـتند و هرجـا آراستن ظاهر کلام را یاری‌رسان معنا و مضمون ببیند، با چیـره‌دسـتی تمـام آن‌هـا را بـه زیور آرایه‌های گوناگون می‌آراید.

۳. استعاره در رباعیات مولوی

یکی دیگر از ترفندهای شاعرانه و هنری که در طول تاریخ شعر فارسی با اغراض گوناگونی مورد استفاده‌ی شاعران قرار گرفته، استعاره است. «استعاره در لغت مصدر باب استفعال است؛ یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقه‌ی مشابهت، به جای واژه‌ی دیگری به کار می‌برد.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۳) برای استعاره، فواید و کارکردهای بسیاری از سوی اهل ادب بیان شده است. کزّازی می‌گوید: «استعاره دامی است تنگ‌تر و نهان‌تر از تشبیه که سخنور در برابر خواننده یا شنونده‌ی خود می‌گسترد؛ از این روی پروردگی هنری و ارزش زیباشناختی آن از تشبیه فزون‌تر است؛ زیرا سخن‌دوست را بیش‌تر به شگفتی درمی‌آورد و به درنگ در سخن برمی‌انگیزد.» (کزّازی، ۱۳۷۲: ۹۴) شمیسا نیز استعاره را بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه‌ی زبان هنری می‌داند که دیگر پیش‌تر از آن نمی‌توان رفت. وی بر آن است که «استعاره، کارآمدترین ابزار تخییل و به اصطلاح، ابزار نقّاشی در کلام است.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۶) فتوحی نیز معتقد است که «استعاره به شاعر امکان می‌دهد تا یک معنا را در رباعیات مختلف تکرار کند؛ به‌گونه‌ای که نامکرّر بنماید و هر بار بر قدرت کلام خود نیفزاید.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۳) استعاره در رباعیات مولوی دارای وسعتی چشم‌گیر است. از دیدگاه مولوی همه‌ی پدیده‌های این جهان و حتّی امور معنوی نیز از زندگی و تحرّک و پویایی برخوردارند. مولوی برای «قابل شناخت ساختن مفاهیم و پدیده‌های ناشناخته، جاندار نمایاندن مفاهیم و پدیده‌ها و بیان عواطف عرفانی» (سوسن جبری، ۱۳۸۷: ۳۶) خود استعاره را با بسامد بالایی به کار می‌گیرد.

جدول ۲: بسامد انواع استعاره در رباعیات مولوی

استعاره	مورد	تعداد کل استعاره‌ها	درصد
مصرّحه	۸۷	۲۹۱	۲۹/۸
مکنیّه	۱۱۹	۲۹۱	۴۰/۸
اضافه استعاری	۷۹	۲۹۱	۲۷/۱
تبعیه	۶	۲۹۱	۲/۰۶
جمع کل	۲۹۱	۲۹۱	۱۰۰

همان‌گونه که در جدول آماری شماره ۲ مشاهده کردیم، مولـوی در هـزار ربـاعی نخست خود، ۲۹۱ مرتبه استعاره را به خدمت گرفته است؛ این بسامد بالای به کارگیری استعاره در رباعی‌های مولوی نمایانگر آن است که وی بی‌تردیـد آگـاه بـوده اسـت کـه استعاره و سخن گفتن از طریـق آن، یکـی از بهتـرین و مـؤثّرترین راه‌هـا بـرای تجسّـم بخشیدن و محسوس گردانیدن مفاهیم پیچیده‌ی ذهنی و عرفانی است. مشخصّه‌ی بـارز این استعاره‌ها، توجّه به امور معنوی در ساخت آن‌هاست کـه مـی‌توانـد نشـان‌دهنـده‌ی گرایش مولوی بـه امـور معنـوی و فرامـادی و عرفـانی باشـد؛ امّـا از آن‌جـایی کـه «در استعاره‌ی مصرّحه، مشبّه‌به همیشه حسّـی اسـت» (شمیسـا، ۱۳۸۷: ۱۶۱) اسـتعاره‌هـای مصرّحه‌ی مولانا نیز حسّی هستند؛ البتّـه در بسـیاری از آن‌هـا ملایمـات مشـبّه، امـوری معنوی و غیرمحسوس هستند. مولوی در ۸۷ مورد، اسـتعاره‌ی مصـرّحه را در رباعیـات خود به کار گرفته است؛ هرچند بسـیاری از ایـن اسـتعاره‌هـا را دیگـران نیـز اسـتعمال کرده‌اند، مولوی با روشی که خاصّ خود اوست، این تصاویر را به کـار مـی‌گیـرد و بـه آن‌ها لطف و تازگی می‌بخشد؛ برای نمونه:

جانی که حریف بود بیگانه شده است　　عقلی که طبیب بود دیوانه شده است
میزان همـه گـنج‌هـا بـه ویرانـه نهنـد　　ویرانه‌ی ما ز گنج ویرانه شده اسـت
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۳۶)

در بیت اوّل این رباعی، «عقل» طبیبی پنداشته شده که براثـر عشـق، دیوانـه شـده است و در بیت دوم نیز تصویری برگرفته از باور عامیانه مشاهده می‌شود. شاعر با توجّه به این باور عامیانه که گنج در ویرانه‌ها یافت می‌شود، جسـم و روح خـود را ویرانـه‌ای تصویر کرده که گنج با ارزش عشق را در خود گنجانده و این ویرانی جسم و روح، بـه دلیل گنجاندن این گنج ارزشمند در خود، حاصل شده است. نمونه‌ای دیگر:

پرسید مهم که چشم تو مه را دیـد　　گفتم که بدید و مه ز مه می‌پرسـید
گفتـا کـه ز مـاه مـی‌پرسـم مـن　　گفتم که بلی عید همی‌پرسـد عیـد
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۴)

هرچند تصویر معشوق زیبا به صورت «ماه» و «عید» در شعر دیگران هم سـابقه دارد، آوردن این تصاویر در قالب سؤال و جواب و نیز جناس تامّ موجود در رباعی، آن را زیبا و لطیف جلوه داده است. در ربـاعی‌هـای: ۸(همـان: ۱۳۱۱)، ۱۸(همـان: ۱۳۱۲)، ۴۵(همـــان: ۱۳۱۵)، ۷۰(همـــان: ۱۳۱۷)، ۹۴(همـــان: ۱۳۱۹)، ۱۰۳(همـــان: ۱۳۲۰)،

۱۶۵(همـــان: ۱۳۲۶)، ۲۳۴(همـــان: ۱۳۳۲)، ۲۹۱(همـــان: ۱۳۳۷)، ۳۰۲(همـــان: ۱۳۳۸)، ۳۴۵(همان: ۱۳۴۲)، ۴۱۴(همان: ۱۳۴۸) و ... نیز استعاره‌های مصرّحه به کار رفته‌اند.

همان‌گونه که در جدول شماره ۲ مشاهده کردیم، در رباعیات مولوی، اسـتعاره‌ی مکنیّه نیز به نسبت انواع استعاره‌های دیگر، از بسامد بالاتری برخوردار اسـت. «یکـی از زیباترین گونه‌های صورخیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصـر بی‌جان طبیعت می‌کند و از ره‌گذر نیـروی تخیّـل خـویش، بـدان‌هـا حرکـت و جنـبش می‌بخشد و در نتیجه، هنگامی که از دریچه‌ی چشم او به طبیعت می‌نگریم، همه‌چیـز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۱۵) بـیش تر استعاره‌های مکنیّه‌ی مولوی از نوع جان بخشیدن به اشـیا اسـت؛ زیـرا همـان‌طورکـه پیش از این ذکر کردیم، در جهان ذهنی مولوی همه‌چیز سرشـار از حیـات و تحـرّک و پویایی است؛ حتّی بسیاری از امور معنوی همچون جان و دل، عشق، غـم و شـادی و... نیز همانند موجود زنده، مورد خطاب شاعر واقع می‌شوند؛ زیرا وی از جهـانی شـهودی و فرامادی سخن می‌گوید. به همین دلیـل، تصـاویر اسـتعاری وی، زنـده، نـاب و پویـا هستند و احساسات و عقاید واقعی او را به نمایش می‌گذارند؛ زیرا چنان‌که می‌دانیم «در تشخیص، بررسی کیفیت معنایی کلماتی کـه بـه آن‌هـا شخصـیت داده شـده اسـت، در گره‌گشایی ذهن شاعر بسیار مؤثّر است.» (بهمنی و شادی، ۱۳۹۰: ۲۲) به همین دلیل بـا دقّت در رباعی‌هایی که در آن‌ها به کلماتی شخصیت داده شده، می‌توان فهمیـد در ایـن قسمت نیز توجّه شاعر بیش از هرچیز به اسم‌های معنی بوده است.

قسمت عمده‌ی موادّ سازنده‌ی تشخیص‌های مولوی مربوط به عقـل، دل، جـان، خواب، شب، غم و شادی است که این تصاویر، دیدگاه‌ها و اندیشه‌های عرفانی مولـوی را نمایان می‌سازد؛ برای مثال: عشق: سخن گفتن در مـورد عشـق در بـاور مولـوی کـار آسانی نیست. او با عشق زندگی می‌کند؛ همه‌چیز را در عشـق مـی‌بینـد و بـه نظـر وی «خود چیست به جز عشق که آن را نگرد» (مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۷۰)و به گفتـه‌ی محمـود فتوحی: «عشق، بزرگ‌ترین و شگرف‌ترین عالمی است که مولوی از آن خبـر مـی‌دهـد. این عالم، همان حضرت احدیت و نقطـه‌ی علیـای هسـتی و مرحلـه‌ی کمـال وحـدت اضداد است که در آن، شکل‌ها و صفت‌ها فرومی‌پاشند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۴۲)

مولوی نگاه ویژه‌ای به عشـق دارد و ارتبـاط و زنـدگیش بـا عشـق، بـا دیگـران متفاوت است. او به عشق می‌گوید: «با تو نـه چنـان زیـم کـه آنـان داننـد.» ربـاعی۵۵۸ (مولوی، ۱۳۶۲:۱۳۷۶) عشق به دیدار وی می‌آید و شاعر عاشق از او خـواهش مـی‌کنـد

که دو سه روزی بنشیند و میهمان او باشد. عشق هم برای مدّتی طولانی می‌نشیند؛ به طوری که رفتن را فراموش می‌کند:

عشق به دلم درآمد و شاد برفت　　بازآمد و رخت خویش بنهاد برفت
گفتم به تکلّف دو سه روزی بنشین　　بنشست و کنون رفتنش از یاد برفت
(همان: ۱۳۴۴)

گاه عشق را مایه‌ی رنج و عذاب خود می‌داند:

ای عشق تویی إنَّ عَذابی لَشَدید　　ای عاشق تو به زخم تیغ تو شهید
شب آمد و جمله خلق را خواب ببرد　　کو خواب من ای جان نگرش گرگ درید
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۲)

در این رباعی، شاعر بی‌خوابی خود را بسیار زیبا توصیف کرده است. او خواب خود را جانداری فرض کرده که گرگ آن را دریده و از بین برده است. تازگی و نوآوری خاصّی در این تصویر وجود دارد.

زمانی نیز عشق را خوش و مایه‌ی آبادانی همه‌ی جهان می‌داند:

ای عشق‌خوشی چه‌خوش که ازخوش خوش‌تر　　آتش به من اندر زن کآتش خوش‌تر
هر شش جهت از عشق خوش‌آباد شده است　　با این‌همه بیرون شدن از شش خوش‌تر
(همان: ۱۳۹۱)

در موارد دیگری چون رباعی‌های: ۱۴۰(همان: ۱۳۲۳)، ۳۶۰(همان: ۱۳۴۴)، ۳۶۱ (همان: ۱۳۴۴)، ۳۶۳(همان: ۱۳۴۴)، ۳۶۴(همان: ۱۳۴۴)، ۸۳۶(همان: ۱۳۸۶) و ... نیز این نوع استعاره به کار رفته است.

عقل همواره در آثار مولوی در مقابل عشق به کار می‌رود و هرجا عشق قدم می‌نهد، عقل پا به فرار می‌گذارد؛ زیرا عقل، درپی اصلاح و سود و منفعت است؛ درحالی‌که عشق، بی‌پروا و بی‌اعتنا به سود و زیان، پیش می‌رود. با ظهور آفتاب عشق، عقل مانند چراغی، فروغ خود را در مقابل آن از دست می‌دهد؛ بنابراین جایی که عشق باشد، عقل طرد می‌شود:

ای عقل برو که عاقلی این‌جا نیست　　گر موی شوی موی تو را گنجا نیست
روز آمد و روز هر چراغی که فروخت　　در شعله‌ی آفتاب جز رسوا نیست
(همان: ۱۳۲۹)

و حتّی بالاتر از این، در عشق معشوق، عقل ذوفنون به خواب می‌رود:

در عشق تو عقل ذوفنون می‌خسبد　　مشتاق در آتش درون می‌خسبد

بی‌دیده و دل اگر نخسبم چه عجب　　خون گشته مرا دو دیده چون می‌خسبد
(همان: ۱۳۷۲)

گاه عقل به پند و اندرز عاشقان می‌پردازد؛ امّا کار به جایی نمی‌برد و مأیوسانه راه خود را در پیش می‌گیرد و می‌رود:

عقل آمد و پند عاشقان پیش گرفت　　در ره بنشست و رهزنی کیش گرفت
چون در سرشان جایگه پند ندید　　پای همه بوسید و ره خویش گرفت
(همان: ۱۳۳۵)

مولوی از آن‌جا که شاعری عاشق و عارف است و «عموماً در اشعار عارفانه و عاشقانه، دل جای خاصّی دارد؛ اوست که شیدا می‌شود و شاعر را به دنبال خودش به سرزمین‌های عشق و وارستگی که برای عقل ناآشناست، می‌برد. هرچه عقل و دانش پیش عاشقان بی‌مقدار است، عشق و دل، عزیز و گرامی می‌باشد. در زبان فارسی، درباره‌ی کم‌تر چیزی به اندازه‌ی دل سخن گفته شده و مولوی نیز که از پیشوایان شوریدگان و یکی از سردستگان عشّاق می‌باشد در این کار سنگ تمام گذاشته است.» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۱۸۰) او تصاویر بسیار زیبا و متنوّعی از دل به دست داده است؛ گاه مانند ندیمی با دلش سخن می‌گوید و او را غیرمستقیم، سوخته‌ی خام و عاشق غیرصادق می‌خواند:

ای دل اثر صبح گه شام که دید　　یک عاشق صادق نکونام که دید
فریاد همی‌زنی که من سوخته‌ام　　فریاد مکن سوخته‌ی خام که دید
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۱)

و گاه او را به تسلیم کامل در برابر معشوق فرامی‌خواند:

ای دل اگرت رضای دلبر باید　　آن باید کرد و گفت کاو فرماید
گر گوید خون گری مگوی از چه سبب　　ور گوید جان بده مگو کی شاید
(همان: ۱۳۶۱)

گاهی با شگفتی از دل خویش می‌پرسد: چگونه از محبوب، یاری می‌خواهی؛ درحالی‌که او بسیاری چون تو را هلاک کرده است؟ و دل در پاسخ می‌گوید: من فقط برای اتّحاد با محبوب این کار را کرده‌ام:

ای دل به چه زهره خواستی یاری را　　کاو کرد هلاک چون تو بسیاری را
دل گفت که تا شوم همه یکتایی　　این خواستم از بهر همین کاری را
(همان:۱۳۱۳)

در رباعی‌های: ۱۸۴(همان: ۱۳۲۷)، ۱۹۰(همان: ۱۳۲۸)، ۱۹۱(همان: ۱۳۲۸)، ۳۳۱(همان: ۱۳۴۱)، ۳۳۲(همان: ۱۳۴۱)، ۲۸۲(همان: ۱۳۳۶)، ۵۵۴(همان: ۱۳۶۱) و ... نیز استعاره‌ی مکنیّه به کار رفته است.

مولوی درباره‌ی شب‌زنده‌داری و بی‌خوابی، باز هم تصاویر گوناگون و زیبایی خلق کرده است. گاه «خواب» را مانند انسانی مورد خطاب قرار می‌دهد و با آن سخن می‌گوید:

گر آب حیات خوش‌گواری ای خواب　　امشب بر ما کار نداری ای خواب
گر با عدد موی سر توست امشب　　یک سر نبری و سر نخارم ای خواب
(همان: ۱۳۲۰)

مولوی گاه «خواب» را به صورت انسانی تصوّر می‌کند که خیره شده است و روبه‌رو را می‌نگرد:

امشب چه لطیف و بانوا می‌گذرد　　لطفی دارد که کس بدان پی‌نبرد
اندر گل و سنبلی که ارواح چرد　　خیره شده خواب و روبه‌رو می‌نگرد
(همان: ۱۳۶۰)

به تناسب خواب، «شب» نیز مورد توجّه خاصّ مولوی قرار گرفته است؛ زیرا شب، بهترین زمان برای مناجات و راز و نیازهای عاشقانه و خلوت عاشق و معشوق است. در آن شبی که معشوق در کنار عاشق است و با وی راز می‌گشاید، شاعر آرزو می‌کند که عمر آن شب، دراز شود:

امشب که گشاده است صنم با ما راز　　ای شب چه شبی که عمر تو باد دراز
زاغان سیاه امشب اندر طربند　　با باز سپید جان شده در پرواز
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۹۷)

و از شب خواهش می‌کند که از کتم عدم بیرون نیاید و از خورشید می‌خواهد خود را به چرخ بدوزد:

می‌گوید مرا نگار دلسوز　　می‌باید رفت چون به پایان شد روز
ای شب تو برون میای از کتم عدم　　خورشید تو خویش را بدین چرخ بدوز
(همان: ۱۳۹۹)

امّا هنگامی که احساس می‌کند شبش زار و ضعیف است، از شب می‌خواهد که زود بگذرد:

امشب شب من ضعیف و زار است　　امشب شب پرداختی اسرار است

اسرار دلم جمله خیال یار است ای شب بگذر زود که ما را کار است
(همان: ۱۳۲۶)

از دیگر موارد جان بخشیدن به اشیا در رباعیات مولوی، غم و شادی است. گاه غم به صورت شخصی تصویر شده که شاعر او را تهدیدش می‌کند اگر بیاید، سبلت و ریشش را می‌کند:

هر شب که ز سودای تو نوبت نزنند آن شب همه جان شوند هرجا که تنند
در چادر شب چه دختران دارد عشق گر غم آید سبلت و ریشش بکنند
(همان: ۱۳۸۸)

شاعر آرزو می‌کند که شب شادی، به درازی قیامت باشد و غم و غصّه را تهدید می‌کند که به سراغش نیاید:

ای شب شادی همیشه بادی شادا عمرت به درازیّ قیامت بادا
در یاد من آتشی است از صورت دوست ای غصّه اگر تو زهره داری یادا
(همان: ۱۳۱۳)

علاوه بر مواردی که ذکر شد، در رباعیات مولوی، عناصر دیگری نیز موضوع استعاره قرارگرفته‌اند؛ برای مثال، مولوی مرگ را انسانی تصوّر می‌کند که به نزد او می‌آید و چون بوی معشوق را که آب حیات است، در او می‌یابد از وی ناامید می‌شود:

از شربت سودای تو هر جان که مزید زان آب حیات در مزید است مزید
مرگ آمد و بو کرد مرا بوی تو دید زان روی اجل امید از من ببرید
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۵۸)

مولوی در رباعیات، با نی سخن می‌گوید و به درد دل او گوش می‌سپارد و دلیل ناله و فریادش را می‌پرسد و نی نیز بریده شدنش را از شکرستان (اصل و مبدأ)، دلیل این ناله و فریاد مطرح می‌کند:

با نی گفتم که بر تو بیداد ز کیست بی‌هیچ زبان ناله و فریاد ز چیست
گفتا که ز شکّری بریدند مرا بی‌ناله و فریاد نمی‌دانم زیست
(همان: ۱۳۳۲)

مضمون این رباعی دقیقاً همسو با بیت اوّل *مثنوی* است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

نی در رباعی یادشده نیز مانند این بیت، رمز و سمبلی است برای خود مولوی یا هر انسانی که از اصل وجودی یا از معشوق خود جدا افتاده است.

استعاره‌ی مکنیّه در رباعی‌های زیر نیز به کار رفته است: ۷(همان: ۱۳۱۱)، ۱۸(همان: ۱۳۱۲)، ۳۰(همان: ۱۳۱۳)، ۴۹(همان: ۱۳۱۵)، ۵۶(همان: ۱۳۱۶)، ۹۴(همان: ۱۳۱۹)، ۱۱۲(همان: ۱۳۲۱)، ۱۴۰(همان: ۱۳۲۳)، ۱۸۴(همان: ۱۳۲۷) و ... .

در هزار رباعی نخست مولوی استعاره در ۷۹ مورد به صورت اضافی آمده است. در اضافه‌های استعاری نیز توجّه مولوی بیش‌تر به اسم‌های معنی است؛ هرچند امور محسوس نیز در میان ترکیبات استعاری وی مشاهده می‌شود؛ برای نمونه:

تا عرش ز سودای رخش ولوله‌هاست　　در سینه ز بازار رخش غلغله‌هاست
از باده‌ی او بر **کف جان** بلبله‌هاست　　در **گردن دل**ز زلف او سلسله‌هاست
(همان: ۱۳۳۵)

هرچند فراق **پشت امّید** شکست　　هرچند جفا دو **دست آمال** ببست
نومید نمی‌شود دل عاشق مست　　مردم برسد به هرچه همّت دربست
(همان: ۱۳۵۱)

برای رعایت اختصار، فقط به آوردن ترکیب استعاری و شماره‌ی رباعی، بسنده می‌کنیم: «دل آتش‌پا» ۲۸(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۳)، «کوی غم»۳۱۳(همان: ۱۳۳۹)، «آواز دف»۳۴۳(همان: ۱۳۴۲)، «سلطان ملاحت»۳۵۱(همان: ۱۳۴۳)، «شمشیر ازل»۳۵۶(همان: ۱۳۴۳)، «رگ روح»۵۲۱(همان: ۱۳۵۸)، «داغ هجران»۵۳۲(همان: ۱۳۵۹)، «وثاق عقل»۵۳۵(همان: ۱۳۶۰)، «کعبه‌ی عشق»۸۹۷(همان: ۱۳۹۳)، «در مذهب»۳۰(همان: ۱۳۱۳)، در اندیشه۸۲(همان: ۱۳۱۸)و ...

گذشته از استعاره‌های اسمی و ترکیبی، مولوی گاهی استعاره را در فعل می‌آورد. استعاره در فعل (تبعیّه)، در ۶ مورد از هزار رباعی اوّل مولوی به کار رفته است:

روزی ترش است و دیده‌ی ابر تر است　　این گریه برای خنده‌ی برگ و بر است
آن بازی کودکان و خندیدنشان　　از گریه‌ی مادر است و قبض پدر است
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۴۱)

در این رباعی، دیده‌ی ابر یک ترکیب استعاری است و ترش بودن روز، استعاره‌ی تبعیّه است از غمگین و گرفته بودن روز. تر بودن دیده‌ی ابر، استعاره‌ی تبعیّه از بارانی بودن ابر و خنده‌ی برگ و بر، استعاره‌ی تبعیّه از شکفتن و تازه شدن برگ و بر است.

برقی که ز میغ آن جهان روی نمود　　چون سوخته‌ای نیست که را دارد سود
از هر دو جهان سوخته‌ای می‌بایست　　کآن برق که می‌جهد در او گیرد زود
(همان: ۱۳۶۴)

سوخته، استعاره‌ی تبعیّه است از عاشق یا عارفی که در عشق، بـه کمـال رسـیده باشـد. گرفتن نیز استعاره‌ی تبعیّه است از اثر کردن. رباعیات زیـر نیـز دارای اسـتعاره‌ی تبعیّـه هستند: ۳۳۸(همان: ۱۳۴۱)، ۲۸(همان: ۱۳۱۳)،۳۳۱(همان: ۱۳۴۱) و ۷۳۴(همان: ۱۳۷۸).

۴. کنایه در رباعیات مولوی

یکی دیگر از ترفندهای زیبایی‌آفرین شاعرانه در سخن، کنایه است. کنایه یعنی پوشـیده سخن گفتن. بدین ترتیب که گوینده به جای آن‌کـه سـخنش را بـه صـورت مسـتقیم و آشکارا بیان کند، آن را در لفافه‌ی کنایه فرومی‌پیچد. «ارزش زیباشناختی کنایه نیز در آن است که سخن‌دوست، با درنگ و تلاشی ذهنی می‌یابد، سرانجام، بـه معنـای پوشـیده و فروپیچیده در کنایه راه برد؛ راز آن را بگشاید؛ از این روی، گفته‌اند که کنایـه رسـاتر از آشکارگی در سخن است.» (کزّازی، ۱۳۷۲: ۱۵۶) مولوی در هزار رباعی اوّل خود، ۱۲۰ کنایه به کار برده است. وی از جمله شاعرانی است که از کنایـه بـه صـورت طبیعـی در کلام خود استفاده کرده است. از لحاظ تازگی کنایات در اشعار او نیز باید گفت، بیش‌تر کنایاتی که او به کار گرفته، برداشتی است از آثـار پـیش از خـود و در کـار او نـوآوری خاصّی دیده نمی‌شود. کنایاتی که او به کار گرفته، بیش‌تر از نوع فعلی و مصدری اسـت که در این‌جا نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود:

ای آن‌که نیافت ماه شب گـرد تـو را　　از ماه تو تحفه‌هاست شب‌گرد تـو را
هرچند که سرخ‌روست اطراف شـفق　　شـهمات همـی‌شـوند رخ زرد تـو را
(همان: ۱۳۱۲)

«شهمات شدن» در این رباعی کنایـه اسـت از «مغلـوب شـدن». (میرزانیـا، ۱۳۸۷: ۵۸۳) و «رخ زرد» کنایه از «ناراحتی و بیماری» است. عامل اصلی زیبـایی و لطافـت در این رباعی علاوه بر وجود کنایه‌ها، در تشبیه تفضیل و اغـراق لطیفـی اسـت کـه شـاعر هنرمندانه به کار برده است.

اوّل بـه هـزار لطـف بنواخـت مـرا　　آخر بـه هـزار غصّـه بگـداخت مـرا
چون مهره‌ی مهر خویش می‌باخت مرا　　چون من همه او شدم بینـداخت مـرا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۲)

«به هزار غصّه گداختن» در این رباعی کنایه است از گرفتار عشق و سـختی‌هـای آن شدن. «همه او شدن» نیز کنایه از فانی شدن عارف در راه حق و رسیدن به اتّحـاد بـا

محبوب ازلی است و سرانجام «انداختن» در این‌جا کنایه است از حالت بازگشت عارف به صحو و بیداری و رجوع من الحقّ إلی الخلق.

آن‌کس که بر آتش جهانم بنهاد صد گونه زبانه بر زبانم بنهاد
چون شش جهتم شعله‌ی آتش بگرفت آه کردم و دست بر دهانم بنهاد
(همان: ۱۳۵۶)

«شش جهت» کنایه از تمام وجود و «بر آتش نهادن کسی» کنایه از عاشق و بی‌قرار کردن آن‌کس است. «زبانه بر زبان کسی نهادن» و «دست بر زبان کسی بنهادن» هردو کنایه هستند از «ساکت کردن و مانع حرف زدن آن‌کس شدن».

اینک برای پرهیز از اطاله‌ی کلام فقط به ذکر برخی از کنایات و شماره‌ی رباعی بسنده می‌کنیم: «آتش‌پا»: کنایه از جلد و چست و تیزرو۱۸(همان: ۱۳۱۲)، «سیاه‌گلیمی»: کنایه از تیره‌بختی ۸۵۰(همان: ۱۳۸۸)، «جگرخسته»: کنایه از ملول و غمگین و پشیمان ۵۳۷(همان: ۱۳۶۰)، «از بن دندان»: کنایه از با تمام وجود ۳۷۳(همان: ۱۳۴۵)، «خون گریستن»: کنایه از اشک حسرت ریختن، سخت گریستن ۳۴۱(همان: ۱۳۴۲)، «شربت گرفتن از مشرب کسی»: کنایه از پیروی کردن و اقتدا کردن به آن‌کس ۳۰(همان: ۱۳۱۳)، «گره بستن ابرو»: کنایه از ناراحت و عصبانی شدن ۷۰(همان: ۱۳۱۷)، «در دور درآمدن»: کنایه از چرخ زدن، به گرد خود گشتن در رقص و سماع ۹۰(همان: ۱۳۱۹)، «انگشت‌نما شدن»: کنایه از مشهور شدن و «از سر کوی کسی برخاستن»: کنایه از ترک کردن آن‌کس ۳۶۸(همان: ۱۳۴۴) و ...

۵. نمادگرایی در رباعیات مولوی

زبان با همه‌ی وسعت و امکاناتش، گاه از رساندن مراد و مقصود گوینده و از بیان بعضی از احساسات و عواطف درونی و معنوی، قاصر است. این امر در مورد عارفان بیش‌تر مصداق پیدا می‌کند؛ زیرا آنان با توجّه به این نکته و دلایل بسیار دیگر، برای بیان معانی و اندیشه‌های بلند و آسمانی خود نمی‌توانند این زبان ساده و معمولی را به کار بگیرند؛ بنابراین ناگزیر به زبان رمزی و سمبلیک روی می‌آورند. «سمبل بر آن است تا معمولاً موردی ذهنی را عینی کند. سمبل معمولاً بهترین کوشش و نهایت امکان، برای بیان مطلبی است که چندان روشن نیست و بهترین ارائه‌ی آن هم به صورت سمبل است.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۸) «چدویک» سمبل را «هنر بیان افکار و عواطف از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف

و افکار در ذهن خواننده» می‌داند. (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱) پورنامداریان نیز در تعریف رمز یا سمبل آورده است که «رمز، چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آن‌که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلّم آن تلقّی نگردد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۴) مولوی نیز که سردمدار عرفا و بزرگ‌مرد و شناخته‌شده‌ترین چهره‌ی سرزمین عرفان اسلامی است، معانی عرفانی و مجرّد خود را در کسوت نماد می‌پوشاند و این امور مجرّد و معنوی را عینی می‌سازد. عرفان مولوی، عرفانی خشک و ایستا و محدود به رموز و اصطلاحات تکراری نیست؛ بلکه «عرفان در شعر مولوی، مثبت و پویاست و سمبل های آن که به رمز، این راز سربسته‌ی عشق را بیان می‌کند، هم ایجادکننده‌ی این پویایی و تازگی و هم خود از این صفت‌ها برخوردارند. بعضی سمبل‌ها مثل مستی، در شعر دیگران آمده است؛ ولی در شعر مولوی به گونه‌ای دیگر است و تصویرهای رمزی که ساخته خاصّ خود اوست.» (همان: ۲۱۶)

مولوی برای بیان امور مجرّد و انتزاعی خود، بیش‌تر از مواردی مانند جام، مستی، می، میخانه، ساقی و مواردی همچون آلات موسیقی مانند نی، چنگ، طنبور، دف، رباب، سرنا و دیگر آلات موسیقی و موارد دیگری از قبیل ذرّه و خورشید، غمزه، بوسه، زلف، لب و ... بهره می‌گیرد. این امور هرچند به فراوانی در اشعار عرفانی دیگران نیز آمده است، همان گونه که پیش از این نیز گفتیم، تصاویری که مولوی از این امور به دست می‌دهد، خاصّ خود اوست و با آن‌چه در اشعار دیگران آمده، متفاوت است. مولوی در حدود ۱۰۰ رباعی از هزار رباعی نخست خود، سمبل را به کار گرفته است؛ برای مثال:

از باده‌ی لعل ناب شد گوهر ما آمد به فغان ز دست ما ساغر ما
از بس که خوریم می بر سر می ما در سر می شدیم و می در سر ما
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۱)

در این رباعی، مولوی «باده» را رمزی برای نصرت الهی و عشق عرفانی گرفته است. (سجّادی، ۱۳۵۰: ۸۶) «گوهر» را نیز نمادی برای روح، نفس و حقیقت انسان کامل که همچون گوهری گران‌بها و ارزشمند است، در نظر گرفته است. (همان: ۱۴۰۰) «ساغر» در نظر مولوی، دل عارف است یا چیزی که در وی مشاهده‌ی انوار غیبی شود.

(همان: ۲۵۲) همچنین مولوی از شراب عشق و معرفت و ذوقی که از دل برمی‌آید و او را خوش‌وقت می‌گرداند، به «می» تعبیر می‌کند. (کی‌منش، ۱۳۶۶: ۸۴۹)

ساقی درده برای دیدار صواب　　زان باد که او نه خاک دیده است و نه آب
بیمار بدن نیم که بیمار دلم　　شربت چه بود شراب درده تو شراب
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۰)

«ساقی» در شعر مولوی، در هردو معنای معشوق زمینی و ازلی به کار رفته است. گاه مقصود از ساقی در شعر مولوی، «فیّاض مطلق» یعنی خداوند است و در بعضی موارد بر پیامبر اکرم (ص) که ساقی کوثر است، اطلاق شده است. مولوی گاه مرشد کامل و شمس تبریزی را نیز ساقی خوانده است؛ البتّه در این رباعی برای فهم معنای ساقی، مرز مشخصّی میان محبوب ازلی و معشوق زمینی یعنی شمس تبریزی، مراد مولوی، نمی‌توان مشاهده کرد:

افسوس که بی‌گاه شد و ما تنها　　در دریایی کرانه‌اش ناپیدا
کشتی و شب و غمام و ما می‌رانیم　　در بحر خدا به فضل و توفیق خدا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۲)

مولوی در این رباعی، «دریا» را نمادی برای عشق و هستی و سلوک باطنی و احوال و مقامات گرفته است. (کی‌منش، ۱۳۶۶: ۵۳۱) مقصود مولوی از بحر در این رباعی نیز مقام ذات و صفات بی‌نهایت حق است. (سجّادی، ۱۳۵۰: ۹۲) کشتی و شب و غمام نیز «اشاره به مشکلات و مصایب عشق و سودا و احوال مولانا در آغاز سلوک عاشقانه و سودای آسان‌نمای مشکل‌آفرین و سهمگین است.» (مرتضوی، ۱۳۹۰: ۲۴۸) امّا بسیاری از نمادها در رباعیات مولوی ثابت نیستند؛ بلکه متحوّل و متغیّر می‌شوند؛ برای مثال، مولوی گاه بحر را سمبلی برای معشوق خود در نظر می‌گیرد که جهان در برابر او همچون کف، بی‌ارزش و ناچیز است:

آن پیش‌روی که جان او پیش صف است　　داند که تو بحری و جهان همچو کف است
بی‌دفّ و خوشی رقص کند عاشق تو　　امشب چه‌کند که هر طرف نای و دف است
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۲)

گاهی نیز باطن مردان الهی را به «بحر» مانند می‌کند:

از یاد خدای مرد مطلق خیزد　　بنگر که ز نور حق چه رونق خیزد
این باطن مردان که عجایب بحری است　　چون موج زند از آن نااحق خیزد
(همان: ۱۳۵۹)

در مواردی نیز بحر را رمزی برای جهان در نظر می‌گیرد که خلق در این بحر مقیم هستند و فقط تعداد معدودی از این انسان‌ها به گهر تبدیل می‌شوند:

زان آب که چرخ از آن به سر می‌گردد استاره‌ی جانم چو قمر می‌گردد
بحری است محیط و در وی این خلق مقیم تا کیست کزین بحر گهر می‌گردد
(همان: ۱۳۷۷)

در یکی از رباعی‌ها مولوی دریا را سمبلی برای خداوند در نظر گرفته است:

آن شه که ز چاکران بدخو نگریخت وز بی‌ادبی و جرم صد تو نگریخت
او را تو نگوی لطف و دریا گویش بگریخت ز ما دیو سیه او نگریخت
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۳)

کی گفت که آن زنده‌ی جاوید بمرد کی گفت که آفتاب امّید بمرد
آن دشمن خورشید درآمد بر بام دو دیده ببست و گفت خورشید بمرد
(همان: ۱۳۸۴)

هم عابد و هم زاهد و هم خون‌ریز است خون‌ریزی او خلاصه‌ی پرهیز است
خورشید چو با بنده عنایت دارد عیبی نبود که بنده بی‌گه‌خیز است
(همان: ۱۳۵۲)

«آفتاب» و «خورشید» در شعر مولوی گاه رمزی است برای معشوق ازلی و گاه نمادی است برای شمس تبریزی، مرید مولانا. در این دو رباعی، آفتاب و خورشید مظهر شمس تبریزی هستند؛ امّا در رباعی زیر، مقصود از خورشید، خداوند بی‌همتا و بی‌چون است:

هر ذرّه که در هوا و در هامون است نیکو نگرش که همچو ما مفتون است
هر ذرّه اگر خوش است اگر محزون است سرگشته‌ی خورشید خوش بی‌چون است
(همان: ۱۳۵۱)

برجه که سماع روح برپای شده است وان‌دف‌چوشکراست‌حریف آن نای‌شده‌است
سودای قدیم آتش‌افزای شده است آن های تو گوی که وقت هیهای شده است
(همان: ۱۳۳۳)

یکی دیگر از مضامین رباعیات مولوی که به شکلی نمادین مطرح می‌شود، وصف مجالس سماع و رقص و موسیقی و انواع آلات موسیقی از جمله نی، دف، چنگ، رباب، طنبور، سرنا و ... است؛ زیرا چنان‌که مشهور است «بسیاری از رباعیات *دیوان*، برای قوّالان و نوازندگان فتح بابی بوده و در لحظات شور و جذبه‌ی رقص، زاده

شده‌اند.» (شیمل، ۱۳۸۹: ۲۱۱) استفاده از این ابزار و وسایل، آن‌گونه که محمود فتوحی در کتاب خود، *بلاغت تصویر*، اشاره می‌کند: «تا آن زمان چندان در سنت شعر صوفیانه رایج نبود و نمادپردازی با امثال آن‌ها در شعر فارسی سابقه نداشت.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۳۳) زرّین‌کوب در اثر ارزشمند خود، *بحر در کوزه*، اشاره کرده است که از نظر مولوی، سماع، غذای عاشقان و محرّک خیال وصل و اجتماع آن‌ها با جناب قدس است. مولوی معتقد است که «سماع سبب می‌شود تا هرچه در وجود سالک هست، مجال ظهور و بروز بیابد؛ بدین جهت آن‌ها را که مظروف وجودشان تعلقات جسمانی نیست، به عالم ارواح سوق می‌دهد و جز کسانی را که اهل تن باشند، به اقلیم شهوات حسّی نمی‌کشاند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۷: ۳۴) مولوی از «ناله‌ی نی»، حدیث راه عشق و از «صدای رباب»، ناله‌ی عاشق دورافتاده از محبوب را می‌شنود و این، طرز تلقّی یاران وی را از سماع و از موسیقی و رقص صوفیانه نشان می‌دهد. (زرّین‌کوب، ۱۳۶۷:۳۴)

زان رونق هر سماع آواز دف است　　زان‌است که دف زخم‌وستم را هدف است
می‌گوید دف که آن‌کسی دست ببرد　　کاین زخم پیاپی دل او را شرف است
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۴۲)

«دف» در این رباعی نماد سالکی است که برای رسیدن به پختگی و کمال، باید ریاضت بکشد و رنج و سختی‌های راه سلوک را به جان بخرد.

زان مقصد صنع تو یکی نی ببرید　　از بهر لب چون شکر خود بگزید
وان نی ز تو از بس که می لب نوشید　　هم بر لب تو مست شد و بخروشید
(همان: ۱۳۷۷)

تا نی ببرید از نیستان استاد　　با نه سوراخ آدمش نام نهاد
ای نی تو از این آمده‌ای در فریاد　　آن لب را بین که این لبت را دم داد
(همان: ۱۳۶۷)

«دم» در این رباعی، رمزی است برای «نفس رحمانی که فیض حق باشد.» (سجّادی، ۱۳۵۰: ۲۱۵) نی در اشعار مولوی «تجسم و رمز عاشق ازخودرسته و صورت حال عارف سوخته‌جان دم فروبسته‌ای است» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۷: ۳۵) که از اصل و مبدأ و معشوق خود دور مانده است. نی یکی از محبوب‌ترین سازها در نزد مولوی است؛ زیرا «نی بهترین سازی است که می‌تواند به عنوان نماد و مظهر انسان، به کار رود و گذشته از این، صدای آن، نزدیک‌ترین صدا به صدای انسان است... مولانا نای (نی) را

بهترین کنایه برای خود، نغمه‌های عاشقانه‌اش و اشتیاق بی‌پایانش برای بازگشت به موطن اصلی، نیستان خدا، یافت.» (شیمل، ۱۳۸۹: ۲۱۰)

دانی که چه می‌گوید این بانگ رباب　　اندر پی من بیا و ره را دریاب
زیرا به خطا راه بری سوی صواب　　زیرا به سؤال ره بری سوی جواب
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۰)

از دیگر آلات موسیقی مورد توجّه مولوی در سماع، «رباب» است. رباب «ساز زهی کوچکی است که در سماع مولویه نقشی اساسی دارد.» (شیمل، ۱۳۸۹: ۲۱۱) در رباعی یادشده، مولوی بانگ رباب را هدایت‌کننده به سوی صواب در نظر گرفته است. مولوی در ۸ مورد، سمبل را به صورت اضافی می‌آورد که به آن اضافه‌ی سمبلیک گفته می‌شود که در این حالت سمبل به معنای خود اضافه می‌شود: «ظلمت چه» ۸۸(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۱۹): چاه نماد ظلمت و تاریکی؛ «سگ نفس» ۱۹۱(همان: ۱۳۲۸): سگ نماد نفس امّاره؛ «گوهر جان» ۶۱۰(همان: ۱۳۶۶): گوهر مظهر جان ارزشمند عارف؛ «زهره‌ی عیش» ۷۰۰(همان: ۱۳۷۵): زهره سمبل عیش و عشرت؛ «دریای وجود» ۷۷۹(همان: ۱۳۸۲): دریا مظهر وجود؛ «مرغ جان» ۸۷۵(همان: ۱۳۹۱): مرغ سمبل جان و روح و «قفس قالب» ۷۶۶(همان: ۱۳۸۱): قفس نماد تن و قالب است.

جدول ۳: بسامد تصاویر شعری در رباعیات مولوی

آرایه	مورد	تعداد کل رباعیات	درصد
انوع تشبیه	۴۹۴	۱۰۰۰	۴۹/۴
انواع استعاره	۲۹۱	۱۰۰۰	۲۹/۱
کنایه	۱۲۰	۱۰۰۰	۱۲
سمبل	۱۰۰	۱۰۰۰	۱۰

۶. نتیجه‌گیری

بررسی رباعیات مولوی نشان داد که مولوی اوّلا، تصویرها را صرفاً برای تصویر نیاورده است؛ بلکه تصاویر به کار رفته در رباعیات او در خدمت معنی و برای القای بهتر و بیش‌تر اندیشه‌های عرفانی اوست؛ ثانیاً، تصاویر زیبای او آن‌چنان با اندیشه‌های وی پیوند یافته‌اند که هرگز نمی‌توان این دو را از یک‌دیگر جدا ساخت و دلیل این

موضوع آن است که گویا همان قوّه و نیرویی که اندیشه‌های ناب عرفانی را در شعر او جاری ساخته است، راه بیان آن را نیز به او آموخته است.

آن گونه که در جدول آماری شماره ۳ مشاهده می‌کنیم، درصد به‌کارگیری تشبیه و استعاره در رباعیات مولوی، بیش از کنایه و سمبل است؛ زیرا این دو تصویر برای بیان مفاهیم و معانی مجرّد و انتزاعی و محسوس گردانیدن آن‌ها، مناسب‌ترند. مولوی از میان انواع تشبیه، از تشبیهات معنوی همچون تشبیه بلیغ (اضافی و غیراضافی)، مفرد، تمثیل، تفضیل و مرکّب با بسامد بالایی بهره می‌گیرد و تشبیهات به لحاظ شکل ظاهری (ملفوف و مفروق) را جز در چند مورد، به کار نمی‌برد. دلیل این امر نیز آن است که چنان‌که مشهور است، مولوی شاعری معناگراست و به آراستگی ظاهری کلام و لفظ-پردازی، اعتنایی نمی‌کند. همچنین استعاره‌ی مکنیّه و مصرّحه و نیز اضافه‌ی استعاری در رباعی‌های مولوی با بسامد بالایی به کار رفته‌اند. درصد کاربرد سمبل و کنایه به نسبت تشبیه و استعاره، کم‌تر است. شاید دلیل این امر، چنان‌که پیش از این اشاره شد، علاقه‌ی مولوی به صراحت در سخن و پرهیز از پیچیدگی و پوشاندن کلام باشد.

فهرست منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۴)، ترجمه‌ی الهی قمشه‌ای، مهدی، قم: مرکز طبع و نشر قرآن کریم جمهوری اسلامی ایران.

انوار محمود و دیگران. (۱۳۸۹). «مبانی زیبایی‌شناسی استعاره از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی». *پژوهش‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲، شماره ۸، صص ۱-۲۰.

بهمنی، یدالله و مهران شادی. (۱۳۹۰). «صور خیال و صنایع ادبی در غزلیات عرفی شیرازی». *مطالعات زبان بلاغی*، سال ۲، شماره۴، صص ۹-۳۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.

تجلیل، جلیل. (۱۳۶۵). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جبری، سوسن. (۱۳۸۷). «استعاره در زبان عرفانی میبدی». *کاوش‌نامه*، سال ۹، شماره ۱۷، صص۲۹- ۵۸.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۱). *اسرارالبلاغه*. ترجمه ی جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

جعفری، محمدتقی. (۱۳۶۹). *زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام*. تهران: حوزه‌ی هنری.

چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). *سمبولیسم*. ترجمه‌ی مهدی سحابی، تهران: مرکز.
زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۷). *بحر در کوزه*. علمی.
سجّادی، جعفر. (۱۳۵۰). *فرهنگ لغات و تعبیرات عرفانی*. تهران: کتابخانه طهوری.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *بیان*. تهران: میترا.
شیمل، آنماری. (۱۳۸۹). *من بادم و تو آتش* (درباره‌ی زندگی و آثار مولانا). ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
صالحی مازندرانی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «ماهیّت شعر به روایت شاعران». پایان‌نامه‌ی دوره‌ی دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز.
فاطمی، حسین. (۱۳۶۴). *تصویرگری در غزلیات شمس*. تهران: امیرکبیر.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). «عروض مولوی». *خرد و کوشش*، شماره ۵، صص ۱۴۱– ۲۲۵.
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۵۴). «ساختمان تشبیه و استعاره در شعر حافظ». *خرد و کوشش*، شماره ۱۸، صص ۷۲–۳۵.
قیس رازی، شمس. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. به کوشش سیروس شمیسا تهران: فردوسی.
کزّازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۷۲). *بیان (زیباشناسی سخن پارسی)*. تهران: مرکز.
کی‌منش، عباس. (۱۳۶۶). *پرتو عرفان*. تهران: سعدی.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۹۰). *جهان‌بینی و حکمت مولانا*. تهران: توس.
میرزانیا، منصور. (۱۳۷۸). *فرهنگ‌نامه‌ی کنایه*. تهران: امیرکبیر.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۶). *وزن و قافیه‌ی شعر فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: دوستان.
همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.