باد و باده

(تحلیل ساختاری غزلی از مولوی)

علی محمدی آسیابادی
استادیار دانشگاه شهرکرد

چکیده

مولوی در غزلی که بررسی ساختاری آن موضوع این مقاله است، برخی از دیدگاه‌های عرفانی خود را نه به صورت بیان صریح، بلکه از طریق ساختار غزل بیان می‌کند. این غزل دارای فرمی اندام‌وار است و در آن، نشانه یا دالّی که بر "باد" دلالت می‌کند؛ اما در شعر حضور ظاهری ندارد، بلکه تبدیل به نماد شده است. غزل مورد بحث به دلیل ساختار ویژه‌ای که دارد می‌تواند بخشی از تشخّص سبکی مولوی را در شعر نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: غزل، ساختار، باد، مولوی.

تاریخ دریافت: ۸۶/۴/۱۹ **تاریخ پذیرش:** ۸۶/۱۱/۳

مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، س ۱۶، شماره ۶۰، بهار ۱۳۸۷

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

حمله‌شان پیدا و ناپیداست باد
آن‌که ناپیداست هرگز گم مباد

غزلی که تحلیل ساختاری آن موضوع این نوشتار است، از جمله غزل‌هایی از مولوی است که نه تنها تشخّص و فردیت سبکی مولوی را در آن می‌توان به خوبی ملاحظه کرد، بلکه به دلیل استعمال صناعت‌هایی ویژه در آن، از جملهٔ غزل‌هایی است که واجد وحدت ساختاری و انسجام واقعی در فرم است. این غزل که با مطلع:

هین کژ و راست می‌روی باز چه خورده‌ای بگو مست و خراب می‌روی خانه به خانه کو به کو
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۵/۵)

آغاز می‌شود، نه تنها واجد فرمی ارگانیک (اندام‌وار) است، بلکه هستهٔ اصلی و مرکزی آن را نمادی تشکیل می‌دهد که در نظام نشانه‌های متن، به نحوی متناقص‌نما (پارادوکسیکال) غایبِ حاضر است. یعنی از دالّ به عنوان نشانه خبری نیست، اما سراسر غزل، قلمرو مدلول است. واژه‌ای که در سراسر غزل غایب است، به مثابهٔ نمادی اصلی و محوری بسط می‌یابد و هم‌چون دانه‌ای است که نهال غزل و شاخ و برگ‌های آن محصول آن است. همهٔ اجزاء و عناصر غزل از موسیقی آن گرفته تا معنای آن، بر حضور غایبانهٔ این نماد دلالت می‌کنند. اگر در نظام سخن همواره دالّ حاضر و مدلول غایب است، در ساختِ ساختارشکنِ این غزل، مدلول حاضر اما دالّ غایب است. مولوی در این غزل، بخشی از جهان‌بینی و نگرش عرفانی خود را که در جاهای دیگر به طور مستقیم و صریح بیان کرده است، از طریق ساختار غزل و با زبان رمز و اشاره بیان می‌کند. در خصوص ساختار این غزل ـ تا جایی که نویسنده این سطور تحقیق کرده است ـ تحقیقی صورت نگرفته و این مقاله در نوع خود تازگی دارد و لذا نمی‌تواند از سهوها و لغزش‌ها به دور باشد. به طور کلی، موضوع این نوشتار را شرح تفصیلی آن‌چه در این مقدمه گفتیم تشکیل می‌دهد.

غزل مورد بحث در این نوشتار غزل زیر است:

۱. هین کژ و راست می‌روی، باز چه خورده‌ای؟ بگو
مست و خراب می‌روی خانه به خانه کو به کو
۲. با که حریف بوده‌ای؟ بوسه ز که ربوده‌ای؟
زلف که را گشوده‌ای؟ حلقه به حلقه مو به مو

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

۳. نی، تو حریف کی کنی؟ ای همه چشم و روشنی
خفیه روی چو ماهیان حوض به حوض، جو به جو
٤. راست بگو، به جان تو، ای دل و جانم آن تو
ای دل همچو شیشه‌ام خورده میت کدو کدو
٥. راست بگو نهان مکن، پشت به عاشقان مکن
چشمه کجاست تا که من آب کشم سبو سبو؟
٦. در طلبم خیال تو دوش میان انجمن
می نشناخت بنده را، می‌نگریست رو به رو
۷. چون بشناخت بنده را، بندهٔ کژ رونده را
گفت: «بیا به خانه، هی، چند روی تو سو به سو؟
۸. عمر تو رفت در سفر، با بد و نیک و خیر و شر
همچو زنان خیره سر حجره به حجره شو به شو»
۹. گفتمش: «ای رسول جان، ای سبب نزول جان
زان که تو خورده‌ای بده، چند عتاب و گفتگو؟»
۱۰. گفت: «شراره‌ای از آن گر ببری سوی دهان
حلق و دهان بسوزدت، بانگ زنی: گلو گلو!
۱۱. لقمهٔ هر خورنده را در خور او دهد خدا
آن‌چه گلو بگیردت، حرص مکن مجو مجو»
۱۲. گفتم: «کو شراب جان؟ ای دل و جان فدای آن
من نه‌ام از شتردلان تا برمم به های و هو
۱۳. حلق و گلو بریده با کو برمد ازین اَبا
هرکه بلنگد او ازین، هست مرا عدو عدو
١٤. دست کزان تهی بود گرچه شهنشهی بود
دست بریده‌ای بود مانده به دیر بر سمو
۱۵. خامش باش و معتمد، محرم راز نیک و بد
آن که نیازمودیش، راز مگو به پیش او

(همان، ٥/ ٢٦-٢٥)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

مولوی با این غزل متنی را به وجود آورده که از جنبه‌های مختلف قابل بررسی است. اولین پرسشی که در خصوص این غزل به ذهن خطور می‌کند، این است که مخاطب درونی شعر کیست و گویندهٔ شعر با چه کسی سخن می‌گوید؟ ویژگی‌های مخاطب درونی شعر در بیت‌های اول غزل به نحوی است که خواننده به درستی تصور می‌کند آن مخاطب، باد است؛ اما در عین حال همان ویژگی‌ها را مولوی در جاهای دیگر از غزلیات شمس به مخاطبی ـ یا مخاطب‌هایی ـ نسبت داده که باد نیست. ویژگی‌های این مخاطب به نحوی که در غزل منعکس شده، این است که: ۱) کژ و راست می‌رود ۲) دوش چیزی خورده است که باعث مستی او شده ۳) خانه به خانه و کو به کو می‌رود ٤) فرد قلّاشی است که احتمالاً بدون هیچ مانع و رادعی می‌تواند بوسه از معشوق یا کس دیگر برباید یا زلف او را بگشاید ٥) کسی است که برای خود حریفی انتخاب نمی‌کند و ویژگی او پنهان رفتن است ٦) گویندهٔ شعر از می او خورده است ۷) وی از چشمهٔ اصلی آن می با خبر است ۸) گوینده در طلب خیال اوست و خیال او با گوینده سخن می‌گوید ۹) او رسول جان و سبب نزول جان است ۱۰) کار او عتاب و گفت‌وگوست ۱۱) شرابی که وی خورده، شرابی است که ممکن است گوینده ظرفیت خوردن آن را نداشته باشد. و اما مهم‌ترین ویژگی او این است که ۱۲) در غزل نامی از او به میان نمی‌آید.

این مخاطب با این ویژگی‌ها چه کسی می‌تواند باشد؟ با جستجو در اشعار مولانا به موارد متعددی بر می‌خوریم که همین ویژگی‌ها یا ویژگی‌های مشابه آن به افراد متعدد نسبت داده شده است. مثلاً کژ و راست بودن در بیت زیر به دل نسبت داده شده است:

در این خانه کژی ای دل گهی راست برون رو هی که خانه خانهٔ ماست

(همان، ۱/ ۲۱۱)

و در ابیات زیر کژ و مژ شدن ـ که هم‌چون کژ و راست شدن دلالت بر مستی رونده می‌کند ـ به مخاطبی با ویژگی‌های رازآمیز نسبت داده شده است.

از خانه بـــرون رفتم مستیم به پیش آمد در هر نظرش مضمر، صد گلشن و کاشانه

چون کشتی بی لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد وز حسرت او مرده صد عاقل و فرزانه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

گفتم ز کجایی تو؟ تسخر زد و گفت «ای جان نیمیم ز ترکستان، نیمیم ز فرغانه...
(همان، ۵ /۱۲۰-۱۱۹)

ویژگی دیگر مخاطب غزل این است که دوش چیزی (شراب، باده) خورده است که باعث مستی او شده است. مولوی در جاهای دیگر در مطلع غزلیاتی که از لحاظ مخاطب قرار دادنِ مخاطب، ساختاری مشابه مطلع همین غزل دارند، همین ویژگی را به مخاطب‌هایی دیگر نسبت می‌دهد:

دوش چه خورده‌ای بگو، ای بت همچو شکرم تا همه سال روز و شب باقی عمر از آن خورم
گر تو غلط دهی مرا رنگ تو غمز می‌کند رنگ تو تا بدیده‌ام دنگ شده است این سرم
یک نفسی عنان بکش، تیز مرو ز پیش من تا بفروزد این دلم، تا به تو سیر بنگرم
(همان، ۱۸۸/۳)

دوش چه خورده‌ای بگو ای بت همچو شکرم تا همه عمر بعد از این من شب و روز از آن خورم
ای که ابیتَ گفته‌ای هر شب عِندَ ربِّکُم شرح بده از آن ابا بیشتر ای پیمبرم
لذت نامهای تو، ذوق پیام‌های تو می‌نرود سوی لبم، سخت شده است در برم
(همان، ۳/ ۱۸٦)

دوش چه خورده‌ای دلا؟ راست بگو نهان مکن چون خمشان بی‌گنه روی بر آسمان مکن
باده خاص خورده‌ای، نقل خلاص خورده‌ای بوی شراب می‌زند، خربزه در دهان مکن
روز الست جان تو، خورد میی ز خوان تو خواجهٔ لامکان تویی، بندگی مکان مکن
دوش شراب ریختی وز بر ما گریختی بار دگر گرفتمت، بار دگر چنان مکن
(همان، ٤ /۱۲۲)

چنان‌که ملاحظه می‌شود در همهٔ این موارد مولوی از مخاطب با نام‌هایی هم‌چون "دل"، "بت"، "خواجه" و "پیمبر" یاد می‌کند و ویژگی‌هایی را برای چنین مخاطبی برمی‌شمرد که ویژگی‌هایی فرامادی است و نشان می‌دهد چنین مخاطبی یک انسان عادی یا دست‌کم یک انسان در حالت عادی نیست. این‌که او پیامبر است و "ابیت عند ربکم" می‌گوید یا "خواجه لامکان" است، حاکی از همین واقعیت است. اما مهم‌تر این‌که، این مخاطب نام‌هایی بسیار دارد که در سینهٔ گوینده جا دارد و نمی‌تواند آن را بر زبان آورد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

ویژگی دیگر مخاطب غزل مورد بحث، "جایی قرار نگرفتن و خانه به خانه و کو به کو رفتن" اوست. مولوی در ابیات زیر همین ویژگی‌ها را به مخاطبی نسبت می‌دهد که او را "دل سرمست" می‌نامد:

ای دل سرمست، کجا می‌پری؟ بزم تو کو؟ باده کجا می‌خوری؟
مایهٔ هر نقش و ترا نقش نی دایهٔ هر جان و تو از جان بری
صد مثل و نام و لقب گفتمت برتری از نام و لقب، برتری
چون‌که ترا در دو جهان خانه نیست هر نفسی رخت کجا می‌بری؟
(همان، ۴۳/۷)

در ابیات فوق مولوی علاوه بر این‌که به ویژگی "بی‌مکان بودن" و "هر لحظه جایی بودن" مخاطب اشاره می‌کند، به یک مطلب مهم نیز اعتراف می‌کند و آن این‌که این مخاطب مورد بحث را با صد نام و لقب یاد کرده است، ولی در عین حال وی از نام و لقب برتر است.

و این اعتراف، اعتراف ضمنی به این مطلب است که در همهٔ این اشعاری که از لحاظ ساختار خطاب، مشابه ساختار غزل مورد بحث هستند، مخاطب یک نفر است که با نام‌ها و القاب و عناوین متفاوت از او یاد می‌شود. در ابیات زیر از او به اسم "جانی دهان‌آلوده" نام برده شده است:

ای دهان‌آلوده جانی، از کجا می خورده‌ای؟ وان طرف کاین باده بودت از کجا ره برده‌ای؟
با کدامین چشم تو از ظلمتی بگذشته‌ای؟ با کدامین پای راه بی رهی بسپرده‌ای؟
(همان،۱۱۸/٦)

و در بیت زیر از وی به اسم "جان و جهان" نام برده شده:

جان و جهان! دوش کجا بوده‌ای نی غلطم در دل ما بوده‌ای
(همان، ۴۳/ ۷)

و خلاصه این‌که مولوی از این مخاطب در اشعار خود با نام‌ها و صفات و عناوین مختلف یاد می‌کند و از آن‌جا که بررسی همهٔ موارد مجالی گسترده‌تر می‌طلبد در این جا به قدر ضرورت به آن اشاره می‌شود. در بیت زیر، مولوی از کسی که آواره و بی‌مکان است به اسم "خواجه" نام برده است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

رفتم به کوی خواجه و گفتم که خواجه کو؟ گفتند: «خواجه عاشق و مست است و کو به کو»
(همان، ۷٦/۵)

و در ابیات زیر این "دل" است که هر طرف می‌خواهد می‌رود:

بانگ زدم من که دل مست کجا می‌رود؟ گفت شهنشه: «خموش، جانب ما می‌رود»
گفتم: «تو با منی، دم ز درون می‌زنی پس دل من از برون خیره چرا می‌رود؟»
گفت که: «دل آن ماست، رستم دستان ماست سوی خیال خطا بهر غزا می‌رود
هر طرفی کاو رود بخت از آن سو رود هیچ مگو هر طرف خواهد تا می‌رود
گه مثل آفتاب گنج زمین می‌شود گه چو دعای رسول سوی سما می‌رود...
(همان، ۲ / ۲۰۱)

در ابیات زیر عشق است که خانمان مشخص ندارد:

گفتم عشق را شبی: «راست بگو، تو کیستی؟» گفت: «حیات باقی‌ام، عمر خوش مکررم»
گفتمش ای برون ز جا، خانه تو کجاست؟» گفت: «همره آتش دلم، پهلوی دیدهٔ ترم»
(همان، ۳ / ۱۸٦)

ویژگی دیگر مخاطب غزل مورد بحث، "بوسه ربودن (از کسی) است" که مولوی همین کار را در بیت زیر به مخاطبی که "خواجه" می‌نامد نسبت می‌دهد:

آمده‌ام که بوسه‌ای از صنمی ربوده‌ای باز بده به خوشدلی خواجه، که واستانمت
(همان، ۱ / ۱۹٤)

ویژگی دیگر مخاطب غزل "زلف‌گشایی" یا "زلف کسی را گشودن" است که در این غزل می‌توان آن را صفت ممیزهٔ مخاطبِ متعینِ غزل دانست و همین ویژگی است که تعین مادی مخاطب را مشخص می‌کند و به نحوی که بعداً خواهیم دید به صورت جلوه‌ای از جلوه‌های مخاطب مولوی در غزل‌هایی با ساختار مشابه غزل مورد بحث، ظاهر می‌شود.

ویژگی دیگر مخاطب غزل مورد بحث "پنهان بودن" یا "پنهان رفتن" اوست. در بیت زیر همین ویژگی به مخاطبی نسبت داده می‌شود که گوینده وی را "پری شب‌رو" می‌نامد:

هله ای پری شب رو که ز خلق ناپدیدی به خدا، به هیچ خانه، تو چنین چراغ دیدی؟
(همان، ٦ / ۱۳۷)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

در بیت فوق علاوه بر این‌که به صفت پنهان بودن مخاطب اشاره می‌شود، به روشنایی بخشی او که در غزل مورد بحث در عبارت "ای همه چشم و روشنی" بازتاب یافته است، نیز اشاره می‌شود. در بیت زیر نیز همین ویژگی را به مخاطبی که "دلبر عیار" می‌نامد، نسبت می‌دهد:

گرد دل من جانا دزدیده همی‌گردی دانم که چه می‌جویی، ای دلبر عیارم

(همان، ۳ / ۲۱۷)

ویژگی‌های دیگر مخاطب غزل مورد بحث نیز به همین نحو در غزل‌های دیگر به مخاطبی که با نام‌های مختلفی هم‌چون خواجه، پری، دلبر و غیره از او یاد می‌شود، نسبت داده می‌شود. در این‌جا به خاطر این‌که بررسی تک تک این ویژگی‌ها و ذکر شاهد برای آن‌ها موجب اطالهٔ کلام می‌شود و ضمناً برای بحث اصلی ما نیز ضرورتی ندارد، به همین میزان بسنده می‌کنیم.

از آن‌چه گفتیم و براساس شواهدی که از غزلیات مولوی نقل کردیم، معلوم می‌شود که مخاطب غزل مورد بحث ویژگی‌هایی دارد که مخاطب غزل‌هایی با همین ساختار نیز کمابیش این ویژگی‌ها را دارند. به‌طورکلی در این گونه غزلیات با مخاطبی مواجهیم که فاقد تعین مادی است و در موارد متعدد به فاقد تعین بودن آن اشاره شده است، از جمله در این ابیات که قبلاً نیز آن را نقل کردیم:

ای دل سرمست کجا می‌پری؟ بزم تو کو؟ باده کجا خورده‌ای؟
مایهٔ هر نقش و ترا نقش نی دایهٔ هر جان و تو از جان بری

این مخاطب را که مولوی از او با الفاظی هم‌چون "دل"، "خواجه"، "دلبر"، "عشق"، "پری شب‌رو"، "بت" و غیره نام می‌برد، پورنامداریان "فرامن" نامیده است و دربارهٔ ماهیت او تحقیق و بحث مستوفایی کرده است (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۵۲-۱۲۹). لیکن در این‌جا و تا جایی که به موضوع مورد بحث ما مربوط می‌شود، می‌توانیم نام‌های دیگری هم‌چون "معشوق"، "خدا" و غیره را نیز برای او در نظر بگیریم. در این‌جا به خاطر سهولت بحث از وی تحت عنوان "معشوق" یاد می‌کنیم. این معشوق که در یک تحلیل نهایی همان معشوق ازلی است، فاقد تعین مادی است، اما قادر است در همهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

مظاهر مادی متجلی شود یا به بیان دیگر هرکدام از مظاهر مادی به نوعی جلوهٔ اسماء و صفات او هستند. چنان‌که در دو بیت زیر:

تو هر روزی از آن پشته برآیی کنی مر تشنه جانان را سقایی
تو هر صبحی جهان را نور بخشی که جان جان خورشید سمایی
(مولوی،۱۳٦۳: ٦/۵۷)

همین مخاطب در بیت اول به صورت ابر و در بیت دوم به صورت خورشید متجلی می‌شود و مهم‌تر این‌که در بیت دوم شاعر هم بین مخاطب و خورشید قائل به این‌همانی می‌شود و هم بین آن‌ها فاصله می‌گذارد. به بیان دیگر، مخاطب وی به اعتبار این که خورشید جلوه‌ای از اوست، خورشید است و هر صبح جهان را روشن می‌کند، اما همین مخاطب به اعتبار این که فردی فاقد تعین مادی است، خورشید نیست، بلکه جان جان خورشید است.

و اما صفت و ویژگی "زلف‌گشایی" مخاطب در غزل مورد بحث که گفتیم صفت ممیزه‌ای است که تعین مخاطب را در آن غزل مشخص می‌کند، ویژگی‌ای است که در شعر فارسی از جمله به باد عموماً و باد صبا خصوصاً نسبت داده می‌شود. چنان‌که در ابیات زیر نمونه‌های آن را می‌توان ملاحظه کرد:

صبا تعرّض زلف بنفشه کرد شبی بنفشه سر چو درآورد این تمنا را
(انوری، ۱۳۷۲: ۱/۱)

من از زلفش سخن راندن نیارم تو بر زلفش زدن چون یاری ای باد
(خاقانی، ۱۳۷٤: ۵۹۳)

ای صبا گر بگذری بر زلف مشک افشان او هم‌چو من شو گرد یک یک حلقه سرگردان او
گاه از چوگان زلفش حلقهٔ مشکین ربای گاه خود را گوی گردان در خم چوگان او
خوش خوش اندر پیچ زلفش پیچ تا مشکین کنی شرق تا غرب جهان از زلف مشک افشان او
(عطار، ۱۳۷۱: ۵٤۸)

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها
(حافظ، ۱۳۸۲: ۲)

تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده است دل سودا زده از غصه دو نیم افتاده است
(همان، ۲٦)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

چو برشکست صبا زلف عنبر افشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش
(همان، ۱۸۹)

خود مولوی نیز در ابیات زیر به صورت تلویحی به رابطهٔ باد صبا با زلف معشوق و پرده از روی او برداشتن اشاره می‌کند:

مگر این دم سر آن زلف پریشان شده است که چنین مشک تتاری عبر افشان شده است
مگر از چهرهٔ او باد صبا پرده ربود؟ که هزاران قمر غیب درخشان شده است
(مولوی،۱۳٦۳: ۲٤٥/۱)

این ویژگی زلف‌گشایی مخاطب در غزل مورد بحث، از آن جهت صفت ممیزهٔ مخاطب خاص این غزل است که در هیچ غزل دیگری از مولوی، مخاطب واجد چنین ویژگی‌ای نیست. لذا می‌توان گفت مخاطب درونی این غزل "باد" است، اما به اعتبار این‌که جلوه‌ای از جلوه‌های معشوق است نه به خودی خود. پیش‌زمینه‌هایی را که باعث شده مولوی باد را در این غزل مخاطب خود قرار دهد، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی پیش‌زمینه‌های ادبی و دیگری پیش‌زمینه‌های عرفانی. از جمله پیش‌زمینه‌های ادبی این است که باد در شعر فارسی از همان دوره‌های نخست برای مضمون‌سازی مورد استفادهٔ شاعران قرار گرفته است و زمینه برای اقسام مضمون‌پردازی با آن فراهم شده است، چنان‌که در شعر شاعرانی هم‌چون رودکی[1] و کسایی مروزی[2] به آن برخورد می‌کنیم. دیگر این‌که در دوره‌های بعد گفتگو با باد و مخاطب قرار دادن آن در شعر شاعرانی هم‌چون مسعود سعد سلمان[3] و دیگران رواج می‌یابد و تبدیل به یک قرارداد و سنت شعری می‌شود. بنابراین گفت‌وگو با باد در شعر فارسی پیش از مولوی رواج نسبی یافته است و مولوی از یک نظر بر اساس همین پیش‌زمینه است که در غزل مورد بحث باد را مخاطب قرار می‌دهد. در خصوص پیش‌زمینهٔ عرفانی نیز، پیش از مولوی، سنایی از واژهٔ "باد" برای پرداختن مضامین عرفانی در آثار متعدد خود استفاده کرده (ر.ک. حسینی، ۱۳۸۵: ۵۰-۳۵) و راه را برای مضمون‌پردازی مولوی هموار نموده است. بنابراین، اهمیت کار مولوی در هیچ یک از این دو موضوع نیست. بلکه هنر و خلاقیت وی به نحوی که خواهیم گفت، در به کارگیری تمهیداتی دقیق و هنرمندانه است که کار او را از موارد مشابه متمایز می‌کند و به نوعی تکامل راه و سنتی است که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

در شعر فارسی پیش از او آغاز شده بود. مولوی در این غزل از همهٔ امکانات شعری استفاده می‌کند تا موضوع مورد نظر خود را به بهترین نحو ممکن و با بلاغت ویژه به خواننده منتقل کند. وی در همان بیت اول مخاطب خود، یعنی باد را به صورت فردی مست و لایعقل توصیف می‌کند که افتان و خیزان و کژ و راست می‌رود؛ اما نشان‌دادنِ مستی مخاطب محدود به این توصیف نمی‌شود. بلکه وزن شعر نیز که حاصل تکرار دو رکن متناوب مفتعلن و مفاعلن است، همین حالت را القاء می‌کند. افتان و خیزان بودن آهنگ‌های زبر زنجیری غزل که در همین ارکان عروضی متجلی می‌شود، بازتاب مستی و افتان و خیزان رفتن مخاطب است و این نوع دلالتِ موسیقی شعر بر معنا، همان چیزی است که یاکوبسن در مبحث "زبان‌شناسی و شعرشناسی" خود، ضمن پرداختن به نظریات کسانی چون والری که شعر را نوسان میان موسیقی و معنی می‌دانست و الکساندر پوپ که می‌گفت: «موسیقی در شعر باید بازتاب و پژواک معنی باشد» به اهمیت آن اشاره می‌کند و آن را دارای کاربردی گسترده می‌داند (Jakobson,1988: 23-57) و شفیعی کدکنی نیز دربارهٔ آن می‌گوید: «چیزی که در نظریه صورتگرایان روسی با این عبارت تین یانو، بیان شده است؛ در شعر، این موسیقی کلمات sounds است که معنی را "جهت می‌دهد" ولی در نثر معانی است که جهت کلمات را تعیین می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ٤۲۰). از طرف دیگر، در غزل مورد بحث مصوت بلند Ū حرف روی قافیه است و ابیات غزل با این مصوت پایان می‌یابند. این مصوت نیز به سهم خود صدای "هوهوی" باد را به ذهن متبادر می‌کند. البته این داوری نباید ما را به ورطهٔ نظریه انطباق بیندازد که طرفداران آن معتقدند هر الگوی آوایی و موسیقایی در شعر، منطبق با یک نوع معناست (cf. Empson,1961: 14-15) اما در عین حال باید در نظر داشته باشیم که مولوی می‌توانست از وزن‌ها یا قافیه‌های دیگری به جای این وزن و قافیه استفاده کند و طبعاً در آن صورت چنین توجیهی را نمی‌توانستیم برای آن بیاوریم. در خصوص این نحوه کاربرد اصوات در شعر که شمیسا آن را تحت عنوان "صدا معنایی" جزء صنایع بدیعی آورده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۸)، ریچادرز کوشیده است توجیهی علمی از آن به‌دست دهد. وی علت این نوع تداعی را در این می‌داند که «وجود گروهی از کلمات که صدا یا معنی مشترکی دارند، علت باور ما به انطباق و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

سازگاری بین آن‌هاست» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۷۰) و درست بر اساس همین تفسیر است که ما دلالت حرف روی را بر صدای هوهوی باد از گونهٔ صدامعنایی به حساب می‌آوریم، نه این‌که معتقد باشیم مصوت مذکور واقعاً بر صدای باد دلالت می‌کند.

علاوه بر آن‌چه گفتیم، پاسخ مقدّر به سؤالی که در بیت اول غزل مطرح شده، یعنی سؤال: «باز چه خورده‌ای؟» شراب یا یکی از مترادفات آن است. از میان مترادفات مختلف ″شراب″ واژهٔ ″باده″ تداعی‌کنندهٔ ″باد″ است. زیرا هم بین آن‌ها جناس مذیل وجود دارد و هم در سنت شعر فارسی ـ گرچه شواهد آن در شعر مولوی نادر است ـ به صورت یک زوج شعری در آمده‌اند، چنان‌که در ابیات زیر دیده می‌شود:

از باده و باد تو چون موج شده این دل — در مستی و پستی خوش، در رفعت و بالا هم
(مولوی،۱۳٦۳: ۳ /۲۲۱)

همه باد است حدیث فلک و سیر نجوم — باده دارد همه خوشی و دگر باده خوران
(سنایی،۱۳٦۲: ٤٤۲)

مایه ده از بوی باده، باد عنبربیز را — در کف ما رادی آموز ابر گوهر ریز را
(همان، ۷۹۳)

بس بود این باد سرد، باده نخواهم — کش دل مسکین بدام ذره در آویخت
(همان، ۸۰٤)

باده خور و مستی کن و دلداری و عشرت — و اندوه جهان باد شمار ای پسر خوش
(همان، ۹۰۸)

باده در ده چند از این باد غرور — خاک بر سر نفس نافرجام را
(حافظ، ۱۳۸۲: ۷)

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است — بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
(همان، ۲۷)

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است — به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
(همان، ۳۰)

بدین ترتیب مولوی بدون این‌که نامی از باد یا مترادفات آن ببرد، با تمهیداتی که برشمردیم خواننده را متوجه آن می‌کند. ممکن است این پرسش مطرح شود که آیا مولوی با آگاهی و اختیار چنین تمهیداتی را به کار برده است یا به طور اتفاقی این وحدت اجزاء و هماهنگی در شعر به وجود آمده است. برای پاسخ به این پرسش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

تمایزی که کولریج بین دو نوع فرم در شعر مطرح می‌کند، بسیار روشنگر است. چنان‌که ابرامز می‌نویسد:

«کولریج به پیروی از منتقد و فیلسوف آلمانی ویلهلم شلگل، بین دو نوع فرم، یعنی فرم مکانیکی (mechanic form) و فرم اندام‌وار(organic form) تمایز قائل شده است. فرم ماشین‌وار یا مکانیکی، فرمی ثابت و از پیش تعیین شده است و مانند این است که مقداری گل را در قالبی خشت‌زنی که از پیش وجود داشته بریزیم. ولی فرم اندام‌وار یا ارگانیکی فرمی است که از درون خود شکل می‌گیرد و کمال آن همان کمال فرم بیرونی است. شعر خوب شعری است که مانند گیاه با وحدتی اندام‌وار رشد می‌کند تا به فرم مطلوب خود برسد» (Abrams, 1985: 72).

بنابراین، فرم غزل مورد بحث، فرمی اندام‌وار است که همهٔ اجزای آن حاصل رشدی هماهنگ است و این‌طور نیست که شاعر ابتدا مضمون را انتخاب کرده باشد و سپس آن را در قالب این وزن ریخته باشد و قافیه آن را نیز متناسب با آن انتخاب کرده باشد. وزن و قافیه و مضمون همه با هم به وجود آمده است و فرم شعر را تشکیل داده است.

پرسش دیگری که در این‌جا مطرح می‌شود این است که چرا شاعر که می‌خواهد مخاطب را متوجه حضور باد در غزل بکند از کاربرد لفظ یا نام آن خودداری می‌کند؟ آیا این امری اتفاقی است یا علت دیگری دارد؟ در پاسخ باید گفت این‌که شاعر از به کار بردن نام "باد" پرهیز می‌کند، امری اتفاقی نیست. در شعر فارسی شاید بتوان موارد مشابهی را یافت که شاعر به طور اتفاقی نام مخاطب را در شعر ذکر نکرده باشد، اما در این غزل تعمّدی در کار است. سنایی غزنوی نیز در غزلی که با مطلع:

ای پیک عاشقان گذری کن به بام دوست　　برگرد بنده‌وار به گرد مقام دوست

(سنایی،۱۳۶۲: ۸۱۹)

سروده است و اتفاقاً مخاطب آن باد است، در سراسر غزل لفظ "باد" یا مترادفات آن را که نام مخاطب است ذکر نمی‌کند، اما این ذکر نکردن امری اتفاقی است، زیرا در غزل سنایی ماهیت باد در مقام مخاطب ثابت است و تغییر نمی‌کند. اما در غزل مولوی باد ماهیت ثابت و لایتغیری ندارد. به بیان دیگر، باد در غزل سنایی گرچه می‌تواند معنای عرفانی هم داشته باشد، اما به نحوی توصیف می‌شود که خود باد است، درحالی‌که در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

غزل مولوی باد هم باد است و هم باد نیست. در غزل مولوی باد جلوهٔ معشوق است و مانند هر جلوهٔ دیگر وضعیت ثابتی ندارد.

این جلوهٔ لغزان و متغیر باد در غزل مولوی وضعیتی را به وجود می‌آورد که باد در آن تبدیل به یک نماد ـ در مفهومی‌که باز هم کولریج از آن اراده می‌کرد ـ می‌شود. بنا به توضیح ریچاردز، نماد از نظر کولریج «نمونهٔ نیمه‌شفافی است که در حالی که بیانگر کلّ است، خود به صورت عضو زنده‌ای از یکپارچگی چیزی که نمایانگر آن است باقی می‌ماند» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۱۷). در شعر مولوی باد نمونه یا جلوهٔ نیمه‌شفافی است که بر معشوق که کلّ است و باد جلوه‌ای از آن است دلالت می‌کند، اما هرگز وجودی جدا از او ندارد؛ بلکه نسبت او با معشوق هم‌چون نسبت عضو یک موجود زنده به کلّ اندام آن موجود است که از آن جداشدنی نیست. این باد با این ویژگی‌ها باد نیست بلکه معشوق است؛ اما معشوق هم نیست بلکه تعین معشوق یا جلوه‌ای از اوست که به شکل باد متجلی شده است. در نتیجه نه می‌توان آن را باد نامید و نه می‌توان معشوق نامید، بلکه به قول خود مولوی:

لذت نام‌های تو، ذوق پیام‌های تو می‌نرود سوی لبم، سخت شده است در برم

(مولوی،۱۳۶۳: ۳ / ۱۸۶)

ماهیت متزلزل و متغیر باد در شهود عرفانی مولوی چنان است که پس از چند لحظه اثری از باد نمی‌ماند، بلکه هرچه هست خود معشوق یا خیال اوست. در بیت‌های اول و دوم غزل به راحتی می‌توان گفت مخاطب باد است اما در بیت سوم غزل، وقتی شاعر می‌گوید:

نی تو حریف کی کنی ای همه چشم و روشنی
خفیه روی چو ماهیان حوض به حوض جو به جو

آن‌چه به صورت باد متجلی شده بود، به تدریج محو می‌شود. درست است که باد حریف و هم‌نشینی برای خود اختیار نمی‌کند و مانند ماهیان که در حوض و جو پنهانی حرکت می‌کنند، پنهان حرکت می‌کند و دیده نمی‌شود، اما درست همین صفات و ویژگی‌هاست که باد را در معشوق که به طریق اولی واجد این صفات و ویژگی‌هاست

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

محو می‌کند و تعین مادی آن را متزلزل می‌کند. باد از نظر مولوی مظهر اسم لطیف است که از اسماء الهی است و به همین دلیل است که می‌گوید:

«نمی‌بینی نسیم بهار را چون ظاهر می‌شود در اشجار و سبزه‌ها و گلزارها و ریاحین، جمال بهار را به واسطهٔ ایشان تفرّج می‌کنی و چون در نفس نسیم بهار می‌نگری هیچ از این‌ها نمی‌بینی. نه از آن است که در وی تفرّج‌ها و گلزارها نیست. آخر نه این از پرتو اوست بلکه در او موج‌هاست از گلزارها و ریاحین، لیک موج‌های لطیف‌اند در نظر نمی‌آیند. الا به واسطه‌ای از لطف پیدا نمی‌شوند» (مولوی،۱۳۸۱: ٦۳).

و نیز در *غزلیات شمس* می‌گوید:

ماییم چون درختان، صنع تو باد گردان — خود کار باد دارد، هرچند شد نهانی
زان باد سبز گردیم، زان باد زرد گردیم — گر برگ را بریزی، از میوه کی ستانی

(مولوی،۱۳٦۳: ٦ / ۲۰٦)

از سوی دیگر باد علاوه بر این‌که مظهر اسم لطیف است، به اعتبار آثار متضادی که در جهان و طبیعت دارد، مظهر صفات جلالیه و جمالیه حضرت حق نیز هست و مولوی همین مطلب را در جاهای مختلف از *مثنوی* و مخصوصاً طی ابیات ۱۲۳ تا ۱۵۵ از دفتر چهارم *مثنوی* (مولوی،۱۳٦۰: ۲ / ۸٦-۲۸۵) به تفصیل بیان می‌کند و نیز در ابیات زیر از *غزلیات شمس*:

این چه باد صرصر است از آسمان پویان شده
صد هزاران کشتی از وی مست و سرگردان شده
مخلص کشتی ز باد و غرقهٔ کشتی ز باد
هم بدو زنده شده است و هم بدو بی‌جان شده
باد اندر امر یزدان چون نفس در امر تو
ز امر تو دشنام گشته و ز تو مدحت خوان شده
بادها را مختلف از مروحهٔ تقدیر دان
از صبا معمور عالم با وبا ویران شده
باد را یارب نمودی، مروحه پنهان مدار
مروحه دیدن چراغ سینهٔ پاکان شده

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

هرکه بیند او سبب باشد یقین صورت پرست
و آن‌که بیند او مسبب نور معنی‌دان شده

(مولوی،۱۳٦۳: ٥ /٥۱-۱٥۰)

نیز به همین آثار متضاد باد اشاره می‌کند. علاوه بر این، در شعر مولوی باد رمز و نماد عالم غیب است، و حتی وی اصطلاح "بادبین" را برای فرد باطن‌بین و غیب‌بین وضع کرده و به کار برده است:

چشم خاکی را به خاک افتد نظر بادبین چشمی بود نوعی دگر

(مولوی، ۱۳٦۰: ۲/ ۱۲۸٤)

این خصلت کلّی باد که از آن تحت عنوان "حضور غایبانهٔ" باد در طبیعت نام می‌بریم، ویژگی‌ای است که باد را به هستی نیست‌نما یا نیستی هست‌نما مبدّل می‌کند. باد از این جهت که پنهان است، نیست‌نماست و از این جهت که منشأ آثاری مشخّص است هست‌نماست. چنان‌که پنهان بودن باد اما آشکار بودن اثر و صفت آن در ابیات زیر آمده است:

باد پنهان است از چشم ای امین در غبار و جنبش برگش ببین
کز یمین است او وزان یا از شمال جنبش برگت بگوید وصف حال

(همان، ٦/ ۹۷-۱۲۹٦)

این ویژگی هستی در عین نیستی و نیستی در عین هستی باد، به بهترین نحو در غزل مورد بحث منعکس شده است و به همین دلیل است که مولوی نامی از باد نمی‌برد. ضمن این‌که مولوی وجود دالّ را نشان وجود مدلول می‌داند، چنان‌که گفته است:

دیده‌ای دلّال بی مدلول هیچ تا نباشد جاده نبود غول هیچ
هیچ نامی بی‌حقیقت دیده‌ای یا ز گاف و لام گل، گل چیده‌ای

(همان، ۳٤٥٤/۱)

و به همین دلیل که وجود نام بر وجود مدلول دلالت می‌کند، ذکر نامِ باد، به باد وجود و ماهیتی مستقل می‌دهد و این توهّم را به وجود می‌آورد که باد واقعاً خودِ باد است، گرچه به لحاظ مفهوم آن را جلوهٔ معشوق بدانیم. اما مولوی می‌خواهد بگوید باد واقعاً باد نیست بلکه معشوق است که به شکل باد متجلّی می‌شود، در نتیجه از بردن نام باد اجتناب می‌کند تا به آن وجود و ماهیتی مستقل نداده باشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

از بیت چهارم به بعد غزل مورد بحث، نشانه‌های باد به تدریج محو می‌شود و باد همه محو در معشوق شده است و دیگر نشانی مستقل که بر تعین آن دلالت کند، ندارد:

راست بگو به جان تو، ای دل و جانم آن تو
ای دل هم‌چو شیشه‌ام خورده میت کدو کدو

چنان‌که ملاحظه می‌شود در این بیت دیگر نمی‌توان مخاطب را باد فرض کرد، بلکه مخاطب خود معشوق است که گوینده، شراب عشق او را کدو کدو خورده است، در بیت پنجم:

راست بگو نهان مکن، پشت به عاشقان مکن
چشمه کجاست تا که من آب کشم سبو سبو؟

می‌توان نشانه‌هایی بسیار کمرنگ و البته با توجیهاتی که ممکن است همه کس آن را نپسندد، از باد پیدا کرد و آن این‌که چشمه را به اعتبار "چشمهٔ خورشید" کنایه از شمس بگیریم که معشوق مولوی است و رابطه‌گونه‌ای میان باد که پیامبر و پیام‌آور معشوق است با چشمه برقرار کنیم و یا به گونه‌ای دیگر چنان‌که خود مولوی در بیت:

روح‌ها مست شود از دم صبح از پی آنک
صبح را روی به شمس است و حریف نظر است

(مولوی،۱۳۶۳: ۱ / ۲۳۹)

میان دم صبح و شمس رابطه برقرار کرده است، دم صبح را کنایه از نسیم صبح بگیریم و با این توجیه بین باد و شمس و چشمه ارتباط برقرار کنیم، ولی حقیقت این است که، در این بیت نیز وجود باد در وجود معشوق فانی شده است و دیگر نشانی از او نیست. حتی اگر بتوان چشمه را کنایه از شمس گرفت، باز هم باد در بیت وجود مسجّلی ندارد.

در بیت ششم:

در طلبم خیال تو دوش میان انجمن می‌نشناخت بنده را می‌نگریست روبه‌رو

عبارت "در طلبم" واجد یک ایهام دقیق و سنجیده است؛ یک معنای این عبارت این است که خیال تو مرا طلب می‌کرد و در جستجوی من بود و معنای دیگر آن این است که من در جستجو و طلب تو یا خیال تو بودم. علت کاربرد این ایهام را باید در دیدگاه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

مولوی در خصوص دو سویه بودن طلب جستجو کرد. از نظر مولوی طالب آن گاه که از خودی خود فانی می‌شود، مطلب می‌شود و مطلب یا مطلوب، طالب او می‌شود، چنان‌که در *مثنوی* می‌گوید:

طالب اویی نگردد طالبت چون بمردی، طالبت شد مطلبت

(مولوی، ۱۳٦۰: ٥/ ٤۹٥)

و نیز در جای دیگر *مثنوی* طالب بودن را از خود رفع می‌کند و به معشوق ازلی نسبت می‌دهد:

ای دهندهٔ عقل‌ها فریاد رس تا نخواهی تو، نخواهد هیچ کس
هم طلب از توست هم آن نیکویی ما کییم؟ اول تـــویی، آخر تویی
هم بگو تو، هم تو بشنو، هم تو باش ما همه لاشیم، با چندین تراش

(همان، ٦/ ٤٤-۱٤٤۲)

این مطلوب شدنِ طالب یگانه محصول "لا" شدن نیست، بلکه نتیجهٔ دیگر آن آینه شدن عاشق برای معشوق است. چنان‌که مولوی در جای دیگر می‌گوید:

آینه هستی چه باشد؟ نیستی نیستی بر، گر تو ابله نیستی
هستی اندر نیستی بتوان نمود مال داران بر فقیر آرند جود

(همان، ۱/ ۱٥-۳۲۱٤)

و نیز در جای دیگر می‌گوید:

هرکه بی‌من شد، همه من‌ها خود اوست دوست جمله شد، چو خود را نیست دوست
آینه بی‌نقش شد، یابد بها زان‌که شد حاکی جمله نقش‌ها

(همان، ٥/ ٦۷-۲٦٦٦)

این خصلتِ آینه بودنِ نیست برای هست یا نیستی برای هستی، چیزی است که نه به صورت بیان مستقیم، بلکه در ساختار غزل مورد بحث منعکس شده است. در بیت هفتم و هشتم غزل اتفاق تازه‌ای رخ می‌دهد و گویندهٔ شعر همهٔ آن‌چه را در آغاز غزل به باد (مخاطب) نسبت داده بود، به خود نسبت می‌دهد:

چون بشناخت بنده را بندهٔ کژ رونده را
گفت: «بیا به خانه هی، چند روی تو سو به سو؟

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

عمر تو رفت در سفر، با بد و نیک و خیر و شر
هم‌چو زنان خیره سر، حجره به حجره، شو به شو»

چنان‌که دیده می‌شود همهٔ این ویژگی‌ها، ویژگی‌هایی است که در آغاز غزل به باد نسبت داده شده است، اما در این‌جا به توسط مخاطب به گوینده نسبت داده می‌شود. بدین ترتیب مولوی به وسیلهٔ ساختار غزل می‌خواهد این مطلب را القاء کند که همان طور که باد به سبب نیست‌بودن آینه‌ای است که صفات معشوق را در خود منعکس می‌کند، گویندهٔ شعر نیز در مقام عاشق و طالب فانی، از یک سو صفاتی را که در خودش بود، در باد که جلوه‌ای از معشوق است می‌دید و از سوی دیگر خود آن صفات هم در خودش، نتیجهٔ تجلّی معشوق بود. پیش‌زمینهٔ آینه تلقی کردنِ باد را در ادبیات فارسی که مولوی آن را در ساختار غزل مورد بحث نشان می‌دهد، باید در این سنت شعری جستجو کرد که هم باد و هم آینه هر دو در شعر فارسی به صفت غمّازی مشهورند. مولوی دربارهٔ غمّاز بودن آینه می‌گوید:

آینه‌ات دانی چرا غمّاز نیست زانکه زنگار از رخش ممتاز نیست
(مولوی،۱۳٦۰: ۱/ ۳٤)

و برای غمّازی باد شواهد بسیاری می‌توان از شعر فارسی نقل کرد که در این‌جا به چند مورد اکتفا می‌شود:

باد غمّاز است و عطاری کند هر صبحدم آن تواناییش بین کز ناتوانی آمده است
(سنایی،۱۳٦۲: ۸۵)

ترا صبا و مرا آب دیده شد غمّاز وگرنه عاشق و معشوق رازدارانند
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۳۲)

چو دام طره افشاند ز گرد خاطر عشاق به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(همان، ۸۲)

بنابر آن‌چه گفته شد و شواهدی که نقل کردیم، می‌توان نتیجه گرفت که باد آینه‌ای است که "زنگار از رخش ممتاز" شده است و در نتیجه به مرتبهٔ غمّازی (در لغت به معنی سخن‌چینی و افشای جای معشوق و در تأویل عرفانی آن به معنی جلوه و مظهر معشوق بودن) رسیده است. این خصلت آینه‌گون باد در ابیات زیر از *مثنوی* نیز منعکس شده است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

باد بر تخت سلیمان رفت کژ پس سلیمان گفت بادا کژ مغژ
باد هم گفت ای سلیمان کژ مرو ور روی کژ از کژم خشمین مشو
این ترازو بهر این بنهاد حق تا رود انصاف ما را در سبـق

(مولوی، ۱۳٦۰: ٤/ ۹۹-۱۸۹۷)

چنان‌که دیدیم مولوی این ویژگی غمّازی و آینگی باد را نه به صورت بیان مستقیم بلکه در ساختار غزل نشان داده است. اما غمّازی و آینگی فقط ویژگی باد نیست، بلکه ویژگی انسان یا دل انسان نیز هست. چنان‌که نجم‌الدین رازی می‌نویسد:

«و خلاصهٔ نفس انسان دل است، و دل آینه است و هر دو جهان غلاف آن آینه، و ظهور جملگی صفات جمال و جلال حضرت الوهیت به واسطهٔ این آینه که "سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم"

مقصود وجود انس و جان آینه است منظور نظر در دو جهان آینه است
دل آینه جمال شاهنشاهی است وین هر دو جهان غلاف آن آینه است»

(نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۳: ۳)

وقتی ـ چنان‌که نجم‌الدین رازی می‌گوید ـ هر دو جهان (عالم ملک و ملکوت) غلاف آینهٔ دل انسان باشد، آن‌چه در دل انسان منعکس می‌شود چیزی است که در هر یک از دو عالم غیب و شهادت یا ملک و ملکوت وجود دارد. پس در غزل مورد بحث نیز گویندهٔ شعر انسانی است که صفات و ویژگی‌های باد را که از عالم شهادت است در خود منعکس می‌کند؛ در نتیجه همان‌طورکه باد در حال از این سو به آن سو رفتن و کژ و راست رفتن و مستی و غیره است، خود این ویژگی‌ها در گوینده نیز منعکس می‌شود و مخاطب (معشوق) گوینده را درست با همین ویژگی‌ها توصیف می‌کند و البته همان‌طورکه باد به واسطهٔ نیستی آینهٔ هستی شده است، گوینده نیز با فانی شدن و به واسطهٔ نیستی آیینهٔ هستی معشوق شده است. نکتهٔ در خور توجه این است که مولوی فنا و نیستی خود را از طریق موازنه‌ای که میان خود (گویندهٔ غزل) و باد برقرار می‌کند، به خواننده القاء می‌کند. ویژگی‌هایی که در آغاز غزل به باد نسبت داده می‌شود و در ابیات مورد بحث به گوینده نسبت داده می‌شود، نوعی این‌همانی را میان باد و گوینده به وجود می‌آورد، به نحوی که خواننده تصور می‌کند باد جنبه‌ای از شخصیت گوینده یا خود گوینده است. در نتیجهٔ این‌همانی مذکور، ویژگیِ نیست‌بودن در عین هستی و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

هست‌بودن در عین نیستی از باد به گوینده نیز منتقل می‌شود و معلوم می‌شود که گوینده اگر در مقام مطلوب یا مطلب قرار گرفته و آینهٔ هستی شده است به واسطهٔ نیستی است.

در بیت نهم، گوینده، باد را به اعتبار جلوه‌ها و شکل‌های دیگر آن مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید:

گفتمش «ای رسول جان، ای سبب نزول جان
زان که تو خورده‌ای بده، چند عتاب و گفت‌وگو؟»

عبارت "رسول جان" به اعتبارهای مختلف بر باد دلالت دارد، یکی به اعتبار این که باد در ادبیات فارسی به رسول، پیک، پیامبر و غیره مشهور است و جان نیز استعاره از معشوق می‌آید، دیگر این‌که باد آن‌گاه که به شکل دم و بازدم در تنفس آدمی متجلّی می‌شود، رسول جان است و بر وجود جان در تن دلالت می‌کند، چنان‌که سنایی در مثنوی *عقل‌نامه* خطاب به باد می‌گوید:

جان‌ها را تو هر نفس مددی از طریق شمار بی‌عددی
یک دم ار وصل تو نیابد جان در تن از هجر تو شود بی‌جان

(سنایی، ۱۳۶۰: ۶۷)

عبارت "سبب نزول جان" در وصف باد، اشاره به آیهٔ «و نفختُ فیهِ مِن روحی» (حجر/۲۹) دارد که بر طبق آن، خداوند از روح خود در کالبد آدم می‌دمد و واضح است که دمیده شدن، جلوه و ویژگی دیگری از باد است، چنان‌که سنایی در همان مثنوی *عقل‌نامه* باد را "دم روح" می‌نامد و خطاب به او می‌گوید:

السلام علیک یا دم روح از تو بد زنده روح و مرکب روح

(همان، ۶۷)

بقیهٔ ابیات غزل حاوی گفتگوی باد به عنوان جلوه و رسول معشوق با گوینده است و گوینده از او می‌خواهد از شراب الست یا شراب عشق ازلی بهره‌مند گردد و باد می‌خواهد با یادآوری خطرات آن، گوینده را منصرف کند. از آن‌جا که در ابیات بعد حادثه جدیدی در ساختار غزل رخ نمی‌دهد و موضوع این نوشتار بررسی ساختار غزل است و نه شرح ابیات آن، از پرداختن به بقیهٔ ابیات صرف نظر می‌کنیم.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

نتیجه‌گیری

مولوی احتمالاً در برخی از غزلیاتش، که غزل مورد بحث در این مقاله نمونه‌ای از آن است، جهان‌بینی و نگرش عرفانی خود را نه به صورت بیان مستقیم، بلکه از طریق ساختار غزل نشان می‌دهد. در این گونه موارد برای تحلیل ساختار غزل باید به گفته‌های صریح او و نیز جهان‌بینی عرفانی او مراجعه کرد و ساختار غزل را به منزلهٔ بازگویی سخنان دیگر او، منتها به زبان رمز و اشاره دانست. ساختاری که این گونه بیانگر مواضع و جهان‌بینی شاعر است، حاصل فرمی اندام‌وار است و دالّ یا نشانهٔ اصلی در چنین ساختاری تبدیل به نماد می‌شود.

پی‌نوشت

۱. مثلاً در بیت:

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب

(رودکی، ۱۳۶۹: ۱)

۲. مثلاً در بیت:

باد صبا درآمد فردوس گشت صحرا وآراست بوستان را نیسان به فرش دیبا

(کسایی، ۱۳۸۳: ٦٥)

۳. از جمله در قصیده‌ای با مطلع:

ایا نسیم سحر فتح‌نامه‌ها بردار به هر ولایت از آن فتح نامه‌ای بسپار

(مسعود سعد، ۱۳٦۲: ۲٦۰)

و نیز در قصیده‌ای با مطلع:

الا ای باد شبگیری گذر کن سوی هندستان که از فرّ تو هندستان شود آراسته بستان

(همان، ٤٤٤)

منابع

انوری، اوحد الدین. (۱۳۷۲). *دیوان انوری*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. ۲جلد. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی. تهران: سخن.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۸۲). *دیوان اشعار*. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. چاپ سوم. تهران: زوار.

حسینی، مریم. (زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵). «رمزپردازی باد در آثار سنایی». *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. شمارهٔ ۵۶ و ۵۷. صص ۵۰-۳۵.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۷٤). *دیوان خاقانی شروانی*. به کوشش ضیاءالدین سجّادی. چاپ پنجم. تهران: زوار.

رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد. (۱۳۶۹). *رودکی*. به تصحیح خلیل خطیب رهبر. چاپ پنجم. تهران: کتابفروشی صفی علیشاه.

ریچاردز، ای.ا. (۱۳۸۲). *فلسفهٔ بلاغت*. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.

سنایی غزنوی، مجدود بن آدم. (۱۳۶۰). *مثنوی‌های حکیم سنایی*. تصحیح مدرس رضوی. چاپ دوم. تهران: بابک.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳٦۲). *دیوان سنایی غزنوی*. به تصحیح مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: کتابخانهٔ سنائی.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷٦). *موسیقی شعر*. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ چهاردهم. تهران: فردوس.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۷۱). *دیوان عطار*. به تصحیح تقی تفضلی. چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

کسایی، ابوالحسن. (۱۳۸۳). *کسایی مروزی*. به تصحیح محمدامین ریاحی. چاپ یازدهم. تهران: علمی.

مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۲). *دیوان مسعود سعد سلمان*. به تصحیح رشید یاسمی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳). *کلیات شمس تبریزی*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. ۷جلد. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳٦۰). *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون. ۳جلد. تهران: مولی.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳۸۱). *فیه ما فیه*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

نجم‌الدین رازی، ابوبکر عبدالله بن محمد. (۱۳۸۳). *مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد*. به تصحیح محمد امین ریاحی. چاپ دهم. تهران: علمی و فرهنگی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]

Abrams, M.H. (1985) . *Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: HARCOURT BRACE COLLEGE PUBLISHERS.

Empson, William. (1961) *Seven Types of Ambiguity*. Peregrine Books P.

Jacobson, Roman, (1988) "Linguistics and Poetics". Modern Criticism and Theory. Lodge, David. London and New York: Longman. P32-57.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.60.15.9]