University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analysis of the Debate with Musical Instruments in Fuzuli Baghdadi's Sāqīnāmah

Sahand Soltandoost[1] | Mehdi Keshavarz Afshar[2]✉ | Amir Hossein Davoodvandi[3]

1. PhD graduate, Department of Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran., Iran. E-mail: sahand.soltandoost@modares.ac.ir
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran. E-mail: m.afshar@modares.ac.ir
3. PhD Student, Department of History, University of Tehran, Tehran.. E-mail: amir.davoodvandi@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Keywords:
Fuzuli Baqdadi, *Saqinama*, Debate, Musical Instruments.

ABSTRACT

Muḥammad ibn Sulaymān, known by the pen name Fużūlī, was a Shi'i poet of the 10th century AH (16th century CE) who composed poetry in Azerbaijani Turkish, Persian, and Arabic. A contemporary of Shah Tahmāsp Ṣafavī and the Ottoman ruler Sultan Murād, Fużūlī is primarily celebrated for his contributions to Turkish literature. His Sāqī-nāma, famously known as the "Sāqī-nāma of Seven Cups," contains 320 verses and is structured into a preface and seven sections, each depicting a dialogue with a musical instrument—ney, daf, oūd, ṭanbūr, qānūn, and finally the minstrel himself. This article adopts a descriptive-analytical approach based on library sources to examine the Sāqī-nāma through religious, literary, and artistic views, particularly analyzing its musical terminology. The central research question is: how do the religious and social attitudes toward musical instruments in the Safavid era manifest in the personification of instruments in Fużūlī's Sāqī-nāma? The poet's ambivalence regarding musical instruments, and the religious overtones influencing his stance on music, emerge from the analysis. After over 300 verses of mystical praise for festivity and musical gatherings, Fużūlī ultimately speaks of the prohibition of instruments.

Cite this article: Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein. (2025). Analysis of the Debate with Musical Instruments in Fuzuli Baghdadi's Sāqīnāmah. *Journal of Lyrical Literature Researches*,

© Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

5. References

Afshar, S. (1948). *Tazkareh-ye Majma' al-Khavas.* Tehran: Akhtar Shomal. [In Persian].

Browne, E. (1956). *A Literary History of Persia*. Tehran: Ibn Sina. [In Persian].

Danesh Pajouh, M.T. (2011). *Fehrest-e Asar Khati dar Moosighi* (Persian, Arabic, Turkish). Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi. [In Persian].

Fuzuli Baqdadi, M. (1995). *Divan-e Farsi-e Fuzuli*. Tehran: Doostan. [In Persian].

Hafez, SH. (2020). *Divan-e Hafez*. Tehran: Safialishah. [In Persian].

Massoudieh, M. (2012). *Fehrest-e Noshakh-e Khati-e Moosighi-e Irani.* Tehran: Pajooheshkade-ye Honar. [In Persian].

Mehdipour, M., & Mirzayanfar, L. (2013). A comparative analysis of libertine, Qalandari, and Magian motifs in the ghazals of Hafez and Fuzuli. *Pajuheshname-ye Adab-e Ghanayi (Research Journal of Lyrical Literature)*. 11(21), 181–200. [In Persian].

Modarres Tabrizi, M.A. (1995). *Reihanat al-Adab*. Tehran: Khayyam. [In Persian].

Moshtaq-Mehr, R., & Bafkar, S. (2016). "Thematic and formal indicators of lyrical literature". *Pajuheshname-ye Adab-e Ghanayi (Research Journal of Lyrical Literature)*. 14(26), 183–302. [In Persian].

Nafissi, S. (1961). *Tarikh-e Nazm va Nasr dar Iran va Adabiyat-e Farsi*. Tehran: Foroughi. [In Persian].

Nasrabadi Isfahani, M.T. (1938). *Tazkareh-ye Nasrabadi*. Tehran: Armaghan. [In Persian].

Razi, A.A. (1999). *Tazkareh Haft Eghlim.* Tehran: Soroush. [In Persian].

Rypka et al. (2006). *History of Iranian Literature*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Saba, M. (1964). *Tazkareh-ye Ruz-e Roshan*. Tehran: Razi. [In Persian]

Safavi, S. (1935). *Tohfeh-ye Sami*. Tehran: Armaghan. [In Persian].

Valeh Daghestani, A. (2005). *Tazkareh-ye Riaz al-Sho'ara*. Tehran: Asatir. [In Persian].

آماده انتشار

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی

سهند سلطاندوست[۱] | مهدی کشاورز افشار[۲]✉ | امیرحسین داودوندی[۳]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. رایانامه: sahand.soltandoost@modares.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. رایانامه: m.afshar@modares.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری، گروه تاریخ، دانشگاه تهران، تهران. رایانامه: amir.davoodvandi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

واژه‌های کلیدی:
فضولی بغدادی، *ساقی‌نامه*، مناظره، آلات موسیقی

چکیده

محمدبن سلیمان متخلص به فضولی شاعر شیعهٔ سدهٔ دهم هجری قمری است که اشعاری به زبان‌های ترکی آذربایجانی و فارسی و عربی سروده است. وی معاصر شاه طهماسب صفوی و سلطان مراد، حاکم عثمانی بوده است. اهمیت اصلی فضولی را در عرصهٔ ادبیات ترکی قلمداد کرده‌اند. ساقی‌نامهٔ وی مشهور به ساقی‌نامهٔ هفت جام دربردارندهٔ ۳۲۰ بیت و مشتمل است بر یک مقدمه و هفت بخش که مناظره با سازهای نی، دف، عود، طنبور، قانون و در آخر خودِ مطرب را دربرمی‌گیرد. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای ساقی‌نامه را به لحاظ مذهبی، ادبی و هنری به‌ویژه بررسی اصطلاحات مرتبط با موسیقی بررسی می‌کند. پرسش اصلی پژوهش آن است که موضع‌گیری مذهبی و اجتماعی نسبت به ساز و موسیقی در عصر صفوی چگونه در شخصیت‌بخشی به سازها در ساقی‌نامهٔ فضولی بازتاب یافته است. بلاتکلیفی شاعر در بیان رویکردش به آلات موسیقی و نحوهٔ تأثیر افکار مذهبی وی دربارهٔ موسیقی از نتایج تحلیل موضع کلی او در ساقی‌نامه است. شاعر پس از سیصد بیت در وصف مجلس عیش و عشرت و محفل بزم و طرب، و آن‌همه گفتارهای عارفانه با سازها که هریک آموزه‌ای از قبیل وارستگی و ازخودگذشتگی دارند، از حرمت آلات سخن می‌گوید.

استناد: سلطاندوست، سهند؛ کشاورز افشار، مهدی؛ داودوندی، امیرحسین. « تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*،

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© سلطاندوست، سهند؛ کشاورز افشار، مهدی؛ داودوندی، امیرحسین.

۱- مقدمه

مولانا محمد بن سلیمان، متخلص به فضولی، از شاعران برجستهٔ سدهٔ دهم هجری قمری است که با آفرینش آثاری به سه زبان ترکی آذربایجانی، فارسی و عربی، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ادبیات منطقه یافته است. او را نه‌تنها باید چهره‌ای استثنایی در سنت ادبی ترکی دانست، بلکه در حوزهٔ شعر فارسیِ قلمرو عثمانی نیز شخصیتی مهم و اثرگذار به شمار آورد. فضولی، که به نوشتهٔ مسعودیه (۱۳۹۱: ۱٤۷) زادهٔ بغداد و درگذشتهٔ حدود سال ۹٦۸ یا ۹۷۰ هجری قمری است، در اشعارش میان سنت‌های چندزبانه و چندفرهنگی عصر خود پیوندی هنرمندانه پدید آورده و آثاری خلق کرده که در زمرهٔ منابع مهم برای شناخت ذوق ادبی و ذائقهٔ هنری دورهٔ عثمانی محسوب می‌شوند.

ساقی‌نامهٔ فارسی فضولی بغدادی، مشهور به *ساقی‌نامهٔ هفت جام*، از نمونه‌های برجستهٔ ادبیات غنایی در زبان فارسی و از آثار منظوم قابل توجه در پیوند با موسیقی و بزم به‌شمار می‌آید. این منظومه در ۳۲۷ بیت و در قالب هفت بخش یا «جام» سروده شده و ساختاری مناظره‌محور دارد. شاعر در هر بخش با یکی از سازهای متداول مجالس بزم آن روزگار چون نی، دف، چنگ، عود، طنبور و قانون به گفت‌وگویی نهادین، خیال‌پردازانه و گاه انتقادی می‌نشیند. این مناظره‌ها، در کنار ساختار خلاق اثر، از نظر محتوایی نیز درخور توجه‌اند؛ چرا که واجد اغلب شاخص‌های ادبیات غنایی‌اند. شاخص‌های ادبیات غنایی را می‌توان احساسی و عاطفی بودن، عاشقانه و عارفانه بودن، فضای غم‌آلود، دید منفی نسبت به جهان، وصف‌پردازی‌های دقیق، درون‌گرایی و تأمل در ناتوانی‌ها و ویژگی‌های اخلاقی انسان برشمرد (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۸٤ـ۱۸۳).

از سوی دیگر، مضامین عرفانی و اخلاقی نظیر اندرز به مطرب، بی‌اعتمادی به سازها و تأمل در نسبت میان طرب و حقیقت نیز در این اثر جایگاهی محوری دارند؛ چنان‌که محمدتقی مسعودیه (۱۳۹۱: ۱٤۷) و محمدتقی دانش‌پژوه (۱۳۹۰: ۲۱۹) در فهرست‌های خود از این اثر به‌عنوان نمونه‌ای گویا از منظومه‌های موسیقایی با نگاهی عرفانی–ادبی یاد کرده‌اند. بدین‌سان، *ساقی‌نامهٔ هفت جام* نه‌تنها در سنت ساقی‌نامه‌نویسی جایگاه ویژه‌ای دارد، بلکه در گفتمان‌های پیوسته با ادبیات غنایی، عرفانی و موسیقایی نیز نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند.

این مقاله با عنوان «تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی» می‌کوشد تا با تمرکز بر ساختار مناظره‌ای این اثر، نوع نگاه شاعر به سازها و روابط میان موسیقی، بزم و رویکرد مذهبی را بررسی کند و در این میان، جایگاه *ساقی‌نامهٔ* فضولی را در سنت ساقی‌نامه‌نویسی فارسی نیز بازشناسی نماید.

۱-۱- بیان مسئله و سؤال تحقیق

مسئلهٔ ساز و موسیقی در عصر صفوی و رویکرد حاکمیت و مذهب به آن از مسائل بحث‌برانگیز در تاریخ و هنر و ادبیات مکتوب آن دوره است. با توجه به اینکه فضولی بغدادی خود شیعه بوده، با پادشاه شیعه و متشرع صفوی یعنی شاه‌طهماسب هم‌عصر بوده است، با تدقیق و غور در مناظرات *ساقی‌نامهٔ* او می‌توان تا حدی به پاسخ پرسش‌هایی نظیر چگونگی موضع دینی و اجتماعی غالب در این عصر نسبت به موسیقی و آلاتش پی برد. همچنین دیدگاه شاعر را به شخصیت و انسان‌انگاری هر ساز بررسی کرد. عدم رازداری سازها که از مضامین رایج در ادب فارسی است و نیز بررسی ابهام حول آلات موسیقی، که تحت تأثیر بلاتکلیفی و عقاید دینی شاعر بیان می‌شود و از طرب تا حرمت آلات را در خود جای می‌دهد، از موارد قابل بررسی در این مقاله است

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

با اینکه سال‌هاست *ساقی‌نامهٔ هفت جام* تصحیح و منتشر شده، اما بررسی انتقادی و تحلیلی این متن به لحاظ ادبی و هنری و برخورد با عناصر موسیقایی آن چندان طرف توجه نبوده است. از اهداف این تحقیق مداقه در احوال شاعر در منابع مختلف و تفحص در آثار و زمانهٔ او است. همچنین پژوهندگان بررسی مشخصات اثر و شرح و تحلیل آن را به لحاظ ادبی و هنری

مدنظر قرار داده‌اند تا رویکرد شاعر را در خلال هر مناظره دریابند و جوانب فکری وی را نسبت به موسیقی و سازهایش واکاوی کنند.

۱-۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی *ساقی‌نامهٔ* فضولی بغدادی پرداخته است. با وجود چندین نسخهٔ خطی از این اثر در کتابخانه‌های مختلف، نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ حسیبه مازی‌اوغلی در کتاب *دیوان فارسی فضولی* اساس کار پژوهندگان قرار گرفت. روش گردآوری اطلاعات در این مقاله، فیش‌نویسی و یادداشت‌برداری از منابع کتابخانه‌ای بود که درنهایت با تحلیل کیفی پژوهندگان همراه شد.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

ساقی‌نامه‌نویسی یکی از گونه‌های مهم شعر عرفانی–غنایی در ادبیات فارسی است که در آن مفاهیمی چون باده، طرب، عشق و رهایی در قالبی نمادین و گاه تمثیلی عرضه می‌شود. در این حوزه، پژوهش‌هایی به بررسی ساقی‌نامه‌های فارسی از منظر ساختار، درون‌مایه و مضامین مشترک پرداخته‌اند.

سید احمد حسینی کازرونی در مقاله‌ای با عنوان «تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناسی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی» (نشریهٔ *ادبیات تطبیقی جیرفت*) با رویکردی کلی به ماهیت و کارکرد این گونهٔ شعری، بر ویژگی‌های فلسفی، اخلاقی و عرفانی ساقی‌نامه‌ها تأکید کرده است. او ساقی‌نامه را مثنوی‌ای در بحر متقارب می‌داند که در آن خطاب به ساقی، مفاهیمی چون ناپایداری جهان، مرگ، اندرز و معرفت ربانی بازتاب می‌یابد و معتقد است این آثار جلوه‌گاه «تجلیات انوار حق» در صورت شعرند. همچنین شهرزاد شیدا در مقالهٔ «ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی» (نشریهٔ *رودکی*) به بررسی تاریخی و گونه‌شناختی این قالب پرداخته و ضمن مرور نمونه‌های برجسته، به نقش ساقی‌نامه در پیوند میان شعر غنایی و عرفانی اشاره کرده است.

محمدرضا برزگر خالقی و رقیه نیساری تبریزی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضامین مشترک ساقی‌نامه‌های ابن فارض و فضولی بغدادی» در نشریهٔ *لسان مبین* با مقایسهٔ دو اثر خمریه‌گون، به تحلیل مضامین مشترک عرفانی پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که هر دو اثر با زبانی رمزی و نمادین از تجربه‌های شهودی و سلوکی سخن گفته‌اند و مفاهیمی همچون حیات‌بخشی، تهذیب نفس، فرح‌زایی و رهایی از رنج را در قالب باده و مجلس بیان کرده‌اند. همچنین می‌توان به مقالهٔ «هفت جام فضولی در وادی شریعت» نوشتهٔ بهرام طوسی اشاره کرد که در شمارهٔ نهم فصلنامهٔ *ایران‌شناخت* منتشر شده است. طوسی در این مقاله با نگاهی عرفانی و فقهی به تحلیل مضامین ساقی‌نامهٔ فضولی می‌پردازد و تلاش می‌کند چگونگی تلفیق عناصر شرعی و طریقتی را در این اثر برجسته سازد. تمرکز اصلی او بر مواجههٔ شاعر با مفاهیم شرع، طرب و موسیقی است و نشان می‌دهد که چگونه فضولی درگیری درونی خود را با احکام شرعی بازمی‌تاباند.

با وجود تلاش‌های صورت‌گرفته در تحلیل مضامین عرفانی و غنایی ساقی‌نامه‌ها، تاکنون پژوهشی مستقل به بررسی ساختار مناظره‌محور *ساقی‌نامهٔ فضولی* و نقش شخصیت‌بخشی به سازهای موسیقی در انتقال مفاهیم عرفانی نپرداخته است. مقالهٔ حاضر در پی آن است تا این خلأ را با تمرکز بر مناظره با آلات بزم و تحلیل نحوهٔ ترسیم شخصیت سازها در بستر تحولات فکری شاعر در متن جبران کند.

۲- مؤلف اثر و شرح احوال، آثار و زمانهٔ او

محمدبن سلیمان فضولی، از شاعران برجستهٔ قرن دهم هجری، شاعری سه‌زبانه بود که به ترکی، فارسی و عربی شعر می‌سرود و بیشتر شهرت او در حوزهٔ ادب ترکی آذربایجانی است. نوشته‌اند دوران جوانی فضولی با تغییرات سیاسی مختلفی در عراق

همزمان بود (مهدی‌پور، ۱۳۹۲: ۱۸۵). او را معمولاً تبعه‌ای از دولت عثمانی می‌دانند، چراکه پس از تصرف بغداد به‌دست عثمانی‌ها در ۹٤۰ق، در قلمرو آنان زیست (براون، ۱۳۳۵، ٤: ۱۸۰). ریپکا تولد او را پیش از ۹۰۰ق در کربلا و وفاتش را در ۹٦۳ق دانسته و او را «بااحساس‌ترین غزل‌سرا و داستان‌سرا در زبان ترکی آذربایجانی» معرفی کرده که گرچه فعالیت‌های ادبی خود را در حوزهٔ ادبیات فارسی آغاز کرد، اما از نظر تأثیرگذاری و اهمیت در شعر و ادب فارسی جایگاهی برجسته نیافت و آثارش در این زمینه نتواست به شکلی قابل توجه مطرح شود. (ریپکا، ۱۳۸۵: ٤۲۰).

در منابع تذکره‌نویسی، فضولی به‌منزلهٔ فردی فاضل، شیعه‌مذهب و شاعر سه‌زبانه شناخته می‌شود. صادقی کتابدار در *مجمع‌الخواص* ضمن انتساب فضولی به ایل بیات و ذکر اقامتش در حله، او را در سه زبان بی‌مانند معرفی کرده و آثارش را به سه زبان ترکی، فارسی و عربی برشمرده است (افشار، ۱۳۲۷: ۱۰۳). امین احمد رازی نیز در *هفت‌اقلیم* از او با تحسین یاد کرده و «برهان فصاحتش» را دیوان ترکی‌اش دانسته است (رازی، ۱۳۷۸، ۱: ۱۰۱). سام میرزای صفوی در *تحفهٔ سامی* فضولی را شاعری اهل بغداد می‌خواند و از او به‌عنوان شاعری با گرایش‌های مذهبی و شیعی یاد می‌کند (صفوی، ۱۳۱٤: ۱۳٦).

محمدطاهر نصرآبادی در تذکرهٔ خود در به سال ۱۰۷۲ق او را شیعهٔ اثنی‌عشری و نویسندهٔ رسالهٔ *حسن و عشق* به نثر معرفی می‌کند و رباعی معروفی از او دربارهٔ امام علی (ع) نقل می‌کند (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۵۱۹). *حدیقهٔ‌السعداء* نثری از فضولی به زبان ترکی است که در آن به تبیین واقعه کربلا پرداخته و نشانگر دلبستگی عمیق وی به مکتب تشیع می‌باشد (براون، ۱۳۳۵، ٤: ۱۸۰).

والهٔ داغستانی شاعر قرن دوازدهم هجری و زادهٔ دوران شاه‌سلطان‌حسین صفوی در *ریاض‌الشعراء* با تحسین از دیوان ترکی و لیلی و مجنون فضولی یاد می‌کند و وفاتش را در ۹۷٦ق در کربلا ذکر می‌کند (واله، ۱۳۸٤، ۳: ۱٦٤۲). در تذکرهٔ *روز روشن* اثر صبا نیز با تأکید بر سه‌زبانه‌بودن او، وی را از شاعران شیرین‌زبان می‌داند (صبا، ۱۳٤۳: ٦۳۳). مدرس تبریزی در *ریحانهٔ‌الأدب* او را شاعری با بیان آتشین و گرایش‌های حکمی و شیعی معرفی می‌کند و آثار متعددی چون *ساقی‌نامه*، *حدیقهٔ‌السعداء*، *بنگ و باده*، *صحّت و مرض*، *مطلع‌الاعتقاد* و دیوان‌های سه‌گانهٔ او را می‌شمارد (مدرس تبریزی، ۱۳۷٤، ٤: ۵_۳٤۳).

نفیسی نیز ضمن تأکید بر جایگاه برجستهٔ فضولی در شعر ترکی آذربایجانی، او را از پس شاه‌اسماعیل صفوی، دومین چهرهٔ مهم این ادب می‌داند و معتقد است که فضولی به‌رغم وفاداری مذهبی‌اش به تشیع، عملاً خود را وابسته به هیچ دولت–ملتی نمی‌دانسته و برای سلاطین عثمانی نیز مدیحه می‌سروده است (نفیسی، ۱۳٤۰، ۱: ٤۳٦؛ همان، ۲: ۸۲۵).

۳- مشخصات، محتوا و تحلیل اثر

۳-۱- مشخصات کلی اثر

با توجه به اینکه *ساقی‌نامهٔ* فضولی در دیوان اشعار فارسی او به‌تصحیح خانم حسیبه مازی‌اوغلی به چاپ انتقادی رسیده است و نظر به حجم زیاد این منظومه که چیزی در حدود ۳۵ صفحهٔ دیوان فارسی فضولی را شامل می‌شود، ما در اینجا صرفاً به توضیح مشخصات کلی این اثر و شرح نکات و اشارات موسیقایی آن می‌پردازیم. خواننده برای مطالعهٔ کامل *ساقی‌نامه* می‌تواند به فضولی (۱۳۷٤: ۷۰۸_٦۷٤) مراجعه کند و از خواندن این مثنویِ خوشخوان و روان در بحر متقارب مستفیض شود.

ساقی‌نامهٔ فضولی در نسخهٔ چاپی مورد بررسی ما دربردارندهٔ ۳۲۰ بیت، و مشتمل است بر یک مقدمه، هفت بخش با عنوان نشئهٔ جام اول تا هفتم و نیز مناظره با سازهای نی، دف، چنگ، عود، طنبور، قانون و درنهایت با خودِ مطرب کـه ایـن بخش‌هـا همچون میان‌پرده‌ای نمایشی به‌ترتیب در بین بخش‌هایی قرار گرفته‌اند که با عنوان «نشئهٔ جام...» مشخص شده است.

۳-۲- مقدمه و آغاز ساقی‌نامهٔ فضولی: تحلیل مضامین عرفانی و موسیقایی

فضولی در آغاز *ساقی‌نامهٔ* خود از میکده و پیر مغان در مقام مرشد کامل سخن می‌گوید و بنای شِکوه و شکایت از «جـورِ دور» می‌گذارد. اما خردمندِ پیر چنین مشکل کارش را می‌گشاید: «که در رشتهٔ روزگارت گـره/ ز عقـل اسـت؛ بـر دوْر تهمـت مَنـه» (فضولی، ۱۳۷٤: ٦٧٤). به این ترتیب شاعر چارهٔ رستن از غم را در گرو رسـتن از عقـل و روی‌آوردن بـه «دارالشـفای مغـان» می‌بیند و مداوای این مرض را به مدد باده می‌داند. همین‌جاست که سخن از هفت جام به میان می‌آیـد و شـاعر می‌گویـد هـر هفت روز هفته را باید به «زرّین قدح» طرب کرد. جالب اینکه از روز یکشنبه می‌آغازد و می‌سراید که «چو یکشنبه آید، چنـان می بنوش/ که یکشنبهٔ دیگر آیی به هوش» (همان: ٦٧٥). این توصیه به میخـواریِ مـدام در ابیـات بعـدی و بـرای همـهٔ دیگـر روزهای هفته (هفت روز و هفت جام) نیز تکرار می‌شود. نخستین اشارهٔ موسـیقایی در بیـت ۲۵ آمـده کـه: «ورت سـاز بایـد اشارت نمای/ که خنیاگری زهره آید بجای» (همان: ٦٧٦).

نکتهٔ مهم این است که فضولی در ابیات ۳۰ و ۳۱ به‌صراحت تمام بر این نکته تأکید دارد که مرادش از مـیْ شـراب مُسـکِر که حرمت شرعی دارد نیست، بلکه مِی طهورِ حقیقت عرفانی را مطابق نظام شرع مدنظر دارد:

مـــی‌ای ده کـــه گیـــرد خِـــرَد نـــور ازو — آشنایش چون شدی از خویش هم بیگانـه بـاش
مـــی‌ای ده کـــزو شـــرع گیـــرد نظـــام — نـــه آن مـــی کـــه در شـــرع باشـــد حـــرام
(همان: ٦٧٧)

به این ترتیب و به ارشاد پیر مغان، جامی از ساقی می‌گیرد و نشئهٔ شوق و ذوق و فرح می‌یابد و درِ معرفت به رویـش بـاز می‌شود. حال بند از زبان شاعر گشوده شده و می‌خواهد راز نهان را ظاهر سازد. دومین اشارهٔ موسیقایی در آخرین بیـت پـیش از عنوان «نشئهٔ جام اول» آمده که می‌گوید: «به سبع‌المثانی که تا هفت جام/ پیاپی بده جام و پُر کن تمـام» (همـان). شـاعر بـه «سبع‌المثانی» سوگند می‌خورد و ساقی را قسم می‌دهد که هفت جام پی‌درپی به او بنوشـاند. هرچنـد «سـبع‌المثانی» بـه سـورهٔ فاتحةالکتاب قرآن نیز می‌گویند که هفت آیه دارد، اما باید به یاد داشت که «مثانی» در عربی جمع «مَثنا» است و معنای موسیقی هم می‌دهد. همچنین تار دوم عود را «مَثنی» می‌گویند. بنابراین، می‌توان گمان کرد که شاعر «سـبع‌المثانی» را بـا صـنعت ایهـام به‌کار برده و احتمالاً «هفت مقام» قدیم موسیقی و وجه نمادین سنّتی عدد هفت را هم در نظر داشته است.

۳-۳- نشئهٔ جام اول و مناظرهٔ نی: تأملی در بازتاب عناصر اربعه و ترک تعلّق

ابیات «نشئهٔ جام اول»، مطابق اسلوب ساقی‌نامه‌ها، چیزی جز طلب مکرر می از ساقی با ترکیبات زیبایی چون «آب آتش‌مزاج»، «آتش آب‌وش» و «راح راحت‌فزای» ندارد و به این بیت ختم می‌شود که: «کنون بشنو از من که از گنج راز/ به روی تو خـواهم دری کرد باز» (همان: ٦٧٨) و نوبت به مناظرهٔ نخست با ساز نی می‌رسد. شاعر می‌گوید کـه شـبی ذوق مِـی در سـر داشـته و مذاق می او را دمساز نی کرده است. او از نی که «همدم اهل درد» است می‌پرسد کـه چـرا مثـل خـودش «زار و زرد» شـده و

«وجه زردی رخسار» و «موجب نالهٔ زار»ش چیست. نی هم شاعر را محرم رازِ نهان خود می‌سازد و حکایت می‌کند کـه پـیش از این در فضای نیستی، دلی خالی از غم داشته اما قضا بر آسایش وی رشک برده و او را به دست بلای حوادث سپرده است:

که از بـاد شـد جنـبش خلقـتم / بـه آتـش گهـی گـرم شـد الفـتم
که از خـاک نشـو و نمـا یـافتم / کـه از آب ذوق و صـفا یـافتم
(فضولی، ۱۳۷٤: ٦۷۹)

از این دو بیت که عناصر اربعه در آنها ذکر شده پیداست که نی دارد از زمانی سخن می‌گوید که هنوز گیاهی بوده است که با باد تکان می‌خورده، به آتش گرم می‌شده، از خاک رشد می‌کرده و با آب صفا می‌یافته است؛ خلاصه هنوز ساز نبـوده اسـت. در ادامه استدلال می‌کند که چون سرسبزی و خرمی و خوشی، «رایت سرکشی» برافراخته و از برگ و نوایی که داشـته مغـرور شده، از «حادثات قضا» غفلت ورزیده و به‌ناگاه اسیر چشم زخم آن شده و زمانـه بـا او از در نامهربـانی درآمـده اسـت؛ یعنـی دوستان و دوست‌دارانش، همان عناصر اربعه، بدل به دشمنان جانش شده‌اند: همان نسیمی که بـر پیکـرش می‌وزیـده بـا وزش مخالف قدش را شکسته، آب «دامان الفت» از او برکشیده، از آتش صد ضرر به او رسیده و از دل خاک برکنده شده است. پس نی دلیل زردی رخساره‌اش را همین دردها می‌شمارد. در ادامه سراغ حدیث دیگری می‌رود و می‌گوید دیشب در بوسـتان رمـز عجیبی را از تاک و باغبان دیده: «ز تاکی که بگرفت دهقان شراب/ همـان دم بـه او در عـوض داد آب» (همـان: ٦۸۰). همـان درخت انگوری که باغبان آبیاری کرده، در عوض «شهد شیرین» به او سپرده است. نتیجتاً هیچ‌کس از انقـلاب حـوادث رهـایی ندارد و دور فلک چنین است که «اگر می‌ستاند، دگر می‌دهد/ دگر می‌ستاند اگر می‌دهد» (همان: ٦۸۱). این بیت بسیار اسـتادانه سروده شده است و ناظر بر اینکه همه‌چیز در این ایام به «دادوستد» مرسوم است. جان کلام نی این است که اگر حیات گیاهی خود را از دست داده، حالا «هنگام عرض نیاز» می‌تواند در هر محلی سرودی به شکرانهٔ آرزوی رجعت سـر دهـد و اگـر هـم چنین نشود دیگر هراسی ندارد. اشارهٔ نی به موضوع «ترک تعلّق» اسـت. او دوبـاره از منشـأ مـادی‌اش یعنـی عناصـر اربعـه و «برگ‌ونوا»ی دو سه روزه‌اش یاد می‌کند و می‌گوید همهٔ اینها هرآنچه به او بخشیده بودند ربودند و درنهایت «همان مانْد با مـن که در اصل بود» (همان). نی دیگر از فقدان علایق غم نمی‌خورد و با وارستگی می‌گوید: «چه آورده بودم کـه بـا خـود بـرم؟» (همان).

حال شاعر در پنج بیت پایانی این بخش نتیجهٔ مدنظرش را از مناظره با نی بیان می‌کند و خطاب به مغنّی می‌گوید «اقتضای زمان» را ببیند و دریابد؛ در نی بدمد و از آن آتش بستاند. آتشی که اول او را همچون خاشاک بسوزاند و بعـد روانـش را مثـل شمع برافروزد: «به کار فضولی میفکن گره/ قراری کزو بُرده‌ای باز ده» (همان: ٦۸۲). کلام نهایی این بخش همین است که «رندِ بی‌قیدِ رسوای مست»، همچون همان نی که ترک تعلق کرده، از این خوش است که هرچه را هست وقف می‌کند و از غوغـای «دادوستد» کناره می‌گیرد: «نه چیزی ستاند، نه چیزی دهد» (همان).

۳-٤- نشئهٔ جام دوم و مناظرهٔ دف: بازتاب اسطوره، فنا و رنجِ آفرینش در زبان موسیقایی *ساقی‌نامهٔ فضولی*

در ابیات «نشئهٔ جام دوم» درخواست چندبارهٔ «جام آیینه‌فام» از ساقی می‌آید و می با عباراتی چون «راحت‌افزای روح»، «مظهـر سرّ ذات» و «آب حیات» توصیف می‌شود. دومین مناظره با دف است که نسبتاً طولانی‌ست. شاعر می‌گوید که شبی در محفلـی بنای طرب نهاده و بساط ساز و کتاب و ریاضِ شمع و شراب را فراهم کرده است. در این میانـه، دف همچـون دیوانـه‌ای کـه کف بر لب آورده می‌رقصیده. شاعر او را با عنوان عجیب «پیر خم‌گشته قد» که نیک و بدِ جهان را بسیار دیـده مخاطـب قـرار

می‌دهد و در چند بیت متوالی به توصیف این ساز، مثلاً پوست آن، می‌پردازد و می‌گوید: «به ما را ز عالم به گفتار نغز/ بیان کن برون آر از پوست مغز» (فضولی، ۱۳۷٤: ٦٨٤). در اینجا تلمیحی به شخصیت‌های اساطیر ایرانی، فریدون و اسفندیار، دارد و دف را یادگار بزم آن دوران می‌داند و از او می‌خواهد راز درون سینه را بیرون بریزد و احوال شاهان دیرین را بازگوید «که چون شد فریدون؟ چه شد حالِ کی؟/ چرا رفت جم را ز کف جام می؟» (همان). و نیز از دف می‌پرسد که سواران میدان اکنون «در آن جای تنگ» (شاید منظور جهان دیگر) در صلح و اجتماع‌اند یا جنگ و نزاع و افتراق.

دف در پاسخ می‌گوید که در آن «بارگاه کمال»، همه آسوده و از درد پالوده‌اند، نه بابت مال و منال جفایی می‌کشند و نه از فوت و فنا تشویشی دارند؛ بلکه دل از هر هوا و هوسی بریده‌اند و اتفاقاً منتظر تو، یعنی شاعر، هستند که «کاخ فرسودهٔ» جهان و «خیالات بیهوده» را وابگذاری و با جان‌دادن از این حصار خارج شوی و آن جمع را هم از انتظار درآوری! دف خود را پیک همین پیغام معرفی می‌کند که شاعر به «مُلک جهان» مقیّد نماند. ابیاتی که در ادامه آمده توصیف ساخت ساز دف است که ابتدا شاخ بارآوری را با ارّه زده و بریده‌اند و به شکل چنبر (دایره) درآورده‌اند. بعد به جلاجل یعنی حلقه‌های فلزی دور دف اشاره می‌کند که با آتش، دل سنگ (فلز) را گداخته و این حلقه‌ها را زیور او ساخته‌اند. سپس سر حیوان بی‌زبانی از تن جدا شده که پوست آن صرف ساخت دف شود. دف می‌گوید «سه نوعِ شریف و سه جنسِ رشید» (یعنی جماد و نبات و حیوان) با تیغ و تیشه و ارّه آشنا شدند تا ترکیش کامل شود. اما دف به‌نوعی شاکی است که حالا روز و شب از دست هر بی‌ادب «طپانچه» (سیلی) می‌خورد تا شنونده به صدای این سیلی مایل و لحظه‌ای از غم روزگار غافل شود. درواقع راحتِ شنونده در رنج ساز است. دف درنهایت تمنا دارد که شاعر به‌کلی دل از دهر برکند و بیش از این خودش و او را عذاب ندهد. حال دوباره نوبت به شاعر می‌رسد که از مغنّی بخواهد از زبان دف «کیفیت ماسَلَف» را بیان کند. او از سرنوشت دف در دست فلک و ضرب طپانچه عبرت می‌گیرد و به خود نهیب می‌زند «فضولی که دارد به گیتی مآل/ خبر کن که دل برکند از محال» (همان: ٦٨٧). و باز به نتیجهٔ قبلی در مناظره با نی می‌رسد که خوش به حال آن رندی که از مستیِ جام می، روز و شب را نمی‌شناسد و مست در عالم افتاده، از آن بی‌خبر است.

۳-۵- مناظرهٔ چنگ در نشئهٔ سوم ساقی‌نامه: تداوم تمثیل فناء و وصال در آینهٔ اسطوره و موسیقی

شاعر در ابیات «نشئهٔ جام سوم» باز با عباراتی چون «جوهر صاف و پاک»، «ساغرِ سینه‌سوز» و «راحِ ریحان‌شمیم» از ساقی طلب جام می‌کند و این بار اشارات و تلمیحات بیشتری به ایران باستان، از جمله جمشید و ملک او، جام جم و دین آتش‌پرستی به‌کار می‌بندد. سومین سازی که شاعر به مناظره با او پرداخته چنگ است. وی از شبی و محفلی پرسُرور سخن می‌گوید که «چراغ می» در آن بزم نورافکن و سرش از «میِ لاله‌رنگ» گرم بوده و همدم تارِ چنگ شده است. چنگِ «زار و زبون» را می‌پرسد که «چرا ناله‌ای داری از حد برون؟» (همان: ٦٨٨). چنگ بر خود می‌پیچد و رشتهٔ راز خود را چنین می‌گشاید که در ازل و وادی نیستی، ولی‌نعمتی داشته که به لطف او، «طول امل» بسته و عمری دست به دامانش و غرقِ بحر احسانش بوده است؛ تا آنجا که «ذوق هستی» نداشته، اما لطف او راهنمای هستی‌اش شده است.

بعد از هست‌شدن و دوری از آن منبع فیض، «زمان وصال» بدل به غم دوری و هجران شده: «سرافراز بودم شدم پایمال» (همان: ٦٨٩) که این مصراع اشاره‌ای به خمیدگی قامت چنگ دارد. چنگ از کار و آزار چرخ که او را سرگشته و بی‌تاب کرده گله می‌کند و «چرخ دولابی واژگون» را مقصر «زار و زبون»بودنش معرفی می‌کند. این ساز هم حسرت «جمعیت سابق» را می‌خورد که از یاد رفته و «هواهای پیشینه» که بر باد رفته است. در اینجا تصمیم گرفته که از این حال درآید و سررشتهٔ کار را

بار دیگر به‌دست گیرد تا به همان مقصود اصلی متصل شود. پس با نومیدی می‌سازد و «قطع رجا» می‌کند و دل به «فوت و فنا» می‌بندد تا مقصود دور را حاصل کند؛ غافل از اینکه «عزیزی به صد خواری‌ام بُرد دوش/ که بندد به کاری، ز من رفت هوش» (فضولی، ۱۳۷٤: ٦۹۰). باری، عزیز مذکور چنگِ بی‌خبر را به منزل می‌برد و برای تعلیم پیش دبیری می‌سپرد که وی را «جوان‌بختِ پیرِ پسندیده» و «خمیده‌قد و نیک‌وبد دیده» توصیف می‌کند. صاحب چنگ که به‌نوبهٔ خود در وادی حیرت اندیشناک است و همچون چنگ محنت روزگار و شب‌های تار را دیده، «حال ایام غم» را از چنگ می‌پرسد، پس از احوال هم مطلع می‌شوند و درمی‌یابند که این همان شخصی بوده که از روز نخست پیگیر و جست‌وجوگر چنگ بوده و صورت حال آن را هم دگرگون کرده است: «درین دور، غافل ز هم عمرها/ من او را طلب کرده‌ام او مرا» (همان: ٦۹۱). چنگ چنین می‌پندارد ولی‌نعمت پیشین خویش را دوباره از راه دورودراز بازیافته و شُکر خدا می‌کند. چنگ در اینجا آغاز موعظه می‌کند و می‌گوید:

مپندار بیهوده دم می‌زنیم — دم از پرسش حال هم می‌زنیم
چنین بوده آیین کون و فساد — یکی بوده هم منشأ و هم معاد
(همان)

به اعتقاد چنگ بر اهل حال چنین مقرر است که از فراق، وصال می‌خیزد و اگر فلک با ستم دو کس را از هم جدا می‌کند، درنهایت آن دو را به هم می‌رساند. در اینجا خطاب به مغنّی آمده که «جدا چند مانی ز چنگ؟» (همان) و از او خواسته شده که چنگ را تنگ در بغل گیرد. و این اشاره‌ای به شیوهٔ واقعی نواختن چنگ است. فضولیِ ناکام در فراق تمنا می‌کند که به یک «مژدهٔ وصل» کام گیرد و در پایان این بخش هم، «خراباتی باده‌نوش» را که باده هوش از مغز او ربوده می‌ستاید؛ چرا که چنین کسی «نه از محنتِ وصل یابد اثر/ نه از راحتِ وصل پرسد خبر» (همان: ٦۹۲).

۳-٦- مناظرهٔ عود در نشئهٔ چهارم: تمثیل بیخودی و ظهور حقیقت در آینهٔ ساز و صانع

صحبت با ساقی در ابیات «نشئهٔ جام چهارم» از سر گرفته می‌شود و شاعر از او «لالهٔ باغ ذوق»، «صیقلِ ژنگِ [چروکیدگی] غم» و «مرهم دل ریش» می‌خواهد تا بلکه پیش از مرگ، از دست غم و تشویشِ دل خلاص شود و در شیدایی اسرار را اظهار کند. چهارمین مناظره با عود است. شاعر یاد شبی می‌کند که بزمی آراسته و سرودی برای طرب خواسته، که ناگهان صدای عود به گوشش رسیده و دودِ عود از سرش برآمده است. شاعر عود را «خازن گنج راز» و «اهل سوز و ساز» می‌خواند و از او می‌پرسد که این نوا را از که آموخته و چه سرّی در «مضمون گفتار» و «پردهٔ کار» او نهفته که با «نواهای تر» از خلاف‌آمدِ عادت می‌سوزاند و با این که جان ندارد، اما از جان اثری دارد. شاعر اصل عود را «یک مشت چوب» می‌انگارد و بر آن است که اگر دردی در دل داشت، جز گردی از او باقی نمی‌ماند. از همین‌روست که عود چنین «فارغ‌دل» است و اگر کسی از او نخواهد که سخن بگوید، خاموش می‌ماند. ظاهراً عود در اینجا نقش سازی بزمی و «مسرت‌اثر» و البته بی‌خبر را بازی می‌کند.

عود به شاعر پاسخ می‌دهد که از آنچه او می‌گوید بی‌خبر است؛ بلکه «مرا روز اول که می‌ساختند/ درون دلم ذوقی انداختند» (همان: ٦۹٤). این ذوقِ ذاتی عود را از خود ربوده و در بیخودی را به‌رویش گشوده، در حالی که او اصلاً نمی‌داند که پیکرش را چه کسی و برای چه کار ساخته است. عود اعتراف می‌کند که این نالهٔ زار و حزین از او نیست، بلکه از آنِ استاد نوازنده‌ای است که باید بر او آفرین گفت. استادی که این حال را نه فقط به او، بلکه در هرکه در این «محفل بیخودی» هست عطا کرده است. اما این استاد نوازنده هم درواقع از حال خود غافل و از «انجام اعمال» جاهل است:

ولی هست سازنده‌ای در ازل — که او نقش‌بند است در هر عمل
من و تو در این کارگه آلتیم — نه صنعتگری، آلت صنعتیم

آماده انتشار

(فضولی، ۱۳۷٤: ٦۹۵)

باید گفت که میزان کاربرد اصطلاحات تخصصی موسیقی در *ساقی‌نامهٔ* فضولی ناچیز است و الفاظ «نقش» و «عمل» در ابیات فوق از معدود شواهد این‌چنینی‌اند. در پایان این گفت‌وگو، شاعر دوباره مغنّی را خطاب می‌کند که عود را گوشمال دهد (یعنی کوک کند) و بنوازد تا به «بانگ بلند» بگوید که ذات آن استاد ازل چیست و صفاتش چند است. فضولی می‌خواهد از این داستان مجازی، ظهور حقیقت کند و باز به حالِ آن سرمستی غبطه می‌خورد که به پیر مغان ارادت دارد و از «مستیِ میِ مدام» ساقی را از ساغر بازنمی‌شناسد.

۳-۷- مناظرهٔ طنبور در نشئهٔ پنجم: از انکار زاهدانه تا اقرار به طرب قدسی

ابیات «نشئهٔ جام پنجم» با استخدام عباراتی چون «آب کوثرسرشت» و «حور بهشت»، و بیت «به من ده که مدّاح پیغمبرم/ نصیب است البته در کوثرم» رنگی دینی‌تر می‌گیرد (همان). شاعر از ساقی می‌خواهد آن «لعل عالی‌ثمن» را به بهای عقلِ رسوایی به او بدهد که دیوانه‌اش ساخته و دیگر تاب و پروای آن را ندارد. مناظرهٔ پنجم با طنبور صورت می‌گیرد و آغاز متفاوتی دارد. شاعر می‌گوید شبی در نماز رقّتی داشته و در قیام و قعود و رکوع و سجود به معبود افشای راز می‌کرده که در همین اثنا، از جایی صدایی را سه بار می‌شنود: «ز دل رفت اندیشهٔ طاعتم/ درید از هوا پردهٔ عصمتم» (همان: ٦۹۷). شاعر صدای طنبور را «منشأ هر خطا» از جمله این حواس‌پرتی می‌داند و از این ساز می‌خواهد که «هیمهٔ آتش کفر» او نشود. خطاب او با این ساز عتاب‌آمیز است و به‌شدت بر او می‌تازد که چرا رسم و راه آن گمراهی و سرش از خیال قیامت خالی است؛ به باور او، طنبور «کلیدِ درِ گنجِ هر آفت» و سرمایهٔ حیلت ابلیس است. هر رشته‌ای در دست طنبور دامی است که مدام دل خلق را صید می‌کند و آثار طاعت و عبادت را از دل می‌زداید. دو بیت زیر گواهی بر نگاه منفی به این آلت موسیقی است:

اگر سینه‌ای را وطن ساختی ازو رسم تقوا برانداختی
ور انگشتی از تو به جنبش رسید ز تحریک تسبیح رغبت برید
(همان)

شاعر که در این مقال به‌یکباره خشکه‌مقدس شده به طنبور پیشنهاد می‌کند که بیاید و همچون او از آتش اندیشه کند و راه توبه گیرد و زهد پیشه سازد! اما «طنبورِ صاحب‌خبر» در مقام دفاع از خود برمی‌آید و به شاعر می‌گوید بر پرده‌داری چون او (اشاره به پرده‌های دستهٔ ساز) پرده‌دری نکند و اگر هم عیبی دارد به رویش نزند. طنبور می‌گوید از بیابان دور، از غیب، سوی ملک ظهور آمده و در این راه همنشین بسیاری کسان بوده و از اعتراض ایشان هم غمی نخورده است. پس از شاعر می‌خواهد که اگر مددی ندارد، لااقل دست رد به سینه‌اش نزند. در عین حال به او گوشزد می‌کند که از کارگاه جهان ناآگاه است و به‌واقع نمی‌داند مُقبِل و مُدبِر در آن کیست. وانگهی، در دریای احسان الهی، از خسی چون او غباری نمی‌نشیند: «در آنجا که دیوان عفو و عطاست/ غم معصیت لافِ طاعت خطاست» (همان: ٦۹۸). نظر شاعر برمی‌گردد و از مغنّی می‌خواهد به طنبور رغبت کند و با این کلید دری برگشاید. فضولی دیگر می‌خواهد «بیم عذاب» را ترک و در این بساط نشاطی کند. این بار او حتی به حال آن مستی حسرت می‌خورد که از گور برخاسته و بی‌شعور به دوزخ روانه شده؛ اما شرر آتش عذاب بر او همچون قطره‌های شراب می‌نماید. مناظرهٔ با طنبور را می‌توان از فرازهای مهم *ساقی‌نامه* دانست که شاعر به‌نوعی گناه غنا و طرب را می‌شوید.

۳-۸- بررسی وجوه جنسیتی، عرفانی و موسیقایی در مناظرهٔ قانون

ابیات «نشئهٔ جام ششم» هم تکرار همان مکرّرات قبلی است و برای پرهیز از اطناب کلام مستقیم به سراغ مناظره با آخرین ساز یعنی قانون می‌رویم. شاعر از شبی می‌گوید که مجلسی مثل باغ ارم برپا داشته که نه انـدوه و نـه غـم بـدان راه نداشـته اسـت: «پری‌چهره‌ای بود قانون به‌دست/ چو می نغمه‌اش خلـق را کـرده مسـت» (فضـولی، ۱۳۷٤: ۷۰۰). از واژهٔ پری‌چهـره می‌تـوان حدس زد که نوازندهٔ قانون حتی در تخیل شاعرانه اغلب زن است. شاعر قانون را «طرفـه صـندوُقِ راز» توصـیف می‌کنـد کـه خازن معرفت درش را باز کرده است. وقتی نوای حزین قانون را می‌شنود، او را با عبارت «لعبت نازنین» ـ که باز وصفی زنانـه است ـ خطاب می‌کند و می‌گوید که شنیده او هم عاشق، و در این شیوه بر دیگر عاشقان برتر است. ولی شاعر از کار قانون در حیرت می‌ماند و اطوار او را از عشق دور می‌بیند؛ چرا که طبق تجربهٔ او، همهٔ عاشقان شام و سحر اشک‌ریزند و از دسـت غـم ستم می‌کشند و دل‌خسته‌اند؛ از شفا نصیب ندارند و رگ جان را به طبیب سپرده‌اند. ماه و سال در هجران گذاشته و به‌جز نامی از وصال نشنیده‌اند.

شاعر از قانون می‌پرسد تو که رتبهٔ برتری در میان عاشقان داری چرا شیوه‌ات چنین نیسـت، بـل بـه‌خلاف، پسـندیدهٔ طبـع جانان و همراز و همخانهٔ اویی: «سرت راست بالین زانوی دوست/ تو را متصل روی بر روی دوست» (همان: ۷۰۲). این بیـت اشارهٔ جالبی دارد به اینکه قانون را بر روی زانو می‌گذاشته و می‌نواخته‌اند. در بیت بعدی هم «آغوش یار» را مـأوای ایـن سـاز می‌داند و تکرار می‌کند از «غایت قرب» او که شب و روز دست دلدار را می‌بوسد در عجب است. پس می‌پرسد:

چـه کـردی تـو را ایـن مقـام از کجاسـت؟ بگـو راز خـود را بـه عشّـاق راسـت
دلیـلِ رهِ وصـلِ جانانـه بـاش بـه مـا کـاری آمـوز و مردانـه بـاش
(همان: ۷۰۲)

هرچند پیش‌تر لفظ «نوا» به‌عنوان نام یکی از مقامات دوازده‌گانه آمده بود، ولی در اینجا «عشّاق» و «راست» که در کنار هـم آمده‌اند، به قرینهٔ «مقام» در مصراع قبلی، ایهام تناسب زیبایی می‌سازند. همچنـین بعـد از «نقـش» و «عمـل»، اسـتفاده از «کـار» به‌عنوان یکی از اقسام تصانیف در اینجا ایهام‌آمیز است. نکتهٔ دیگر اینکه شاعر از قانون می‌خواهـد «مردانـه» باشـد؛ و ایـن بـاز مؤید شخصیت «زنانهٔ» این ساز در فرهنگ موسیقایی ماست. نوبت به پاسخ قانون می‌رسد که شاعر را سست‌رای می‌خوانـد و می‌گوید همهٔ آنچه گفتی را ادا کردم، اما حبیب به آنها از من راضی نشد و فریب رنگ و زیور را نخورد. قانون هم راز را در از خود گذشتن می‌بینید: «ندادم سرِ خود به آزارِ خود» (همان). او می‌گوید طریق رضای همه را گزیده و سر خود را متواضعانه به پای همه نهاده است. سراپا گوش شده تا پند اهل هوش را بشنود و هرچند «چندین دهن» برای سخن داشته، یکی پیش کسـی نگفته است: «به رویم کسی گر زد و کرد بد/ زدم بوسه بر دست آن کس که زد» (همان: ۷۰۳). پس قانون رضا و تسلیم را دلیل جایگاه خود می‌داند و می‌گوید حتی اگر کسی رگی (سیمی) را از جسمش بریده، نه آهی کشیده و نـه خـونی چکانـده اسـت. بدین ترتیب دست به دامن اهل دل و رضاجوی همهٔ دل‌ها، «مقبول جانان» و «سزاوارِ تشریف احسان» شده است. توصیهٔ قانون به شاعر این است که خودنمایی را کنار بگذارد تا دوست رام شود. شاعر رو به مغنّی می‌کند و می‌گوید قانون بگیرد و بنـوازد. در عین حال، در بیت «کجا عاشقی و کجا جمع سیم/ بکش سر ز سیم و مکش هیچ بیم» (همان: ۷۰٤) با ایهـامی کـه در لفـظ «سیم»، یکی در معنای نقره و مجازاً مال و دیگری به‌معنای رشتهٔ ساز زهی، آفریده طعنهٔ خود را هم نثار قانون ساخته و تفـاخر کرده که «فضولی‌صفت باش بی‌سیم، زار». کلام نهایی این بخش ترک جلوه‌گری و عزلت‌گزینی در جوار خم می است.

۳-۹- نقد نهایی مطرب بر سازها: گسست از مظاهر و بازگشت به باطن

پس از ابیات «نشئهٔ جام هفتم» سرانجام نوبت مناظره با مطرب می‌رسد که پردهٔ آخر این منظومه است. شاعر می‌گوید شبی در بزمی همنشین مطربی بوده و از او خواسته سازی بگیرد و نشاطی برانگیزد. مطرب اما دست به ساز نمی‌زند ولیکن «کاری» را «با قوت نطق و تحریک دست» به زبان ادا می‌کند. شاعر از او رتبهٔ این فیض را می‌پرسد و پاسخ می‌گیرد که این فیض روحانی است و نسبتِ غیر به آن دادن از سرِ نادانی: «مشو مایلِ غیر، کاسرار دوست/ همیشه خود از خود شنیدن نکوست» (فضولی، ۱۳۷٤: ۷۰٦). منظور مطرب این است که همهٔ آن سازها که شاعر با آنها از درِ درد دل و اظهارِ راز و نیاز درآمده آلتی بیش نیستند. پایان‌بندی *ساقی‌نامهٔ* فضولی بی‌تردید جالب‌ترین بخش آن است که خودِ مطرب همهٔ سازها را از دمِ تیغِ نقدی تند می‌گذراند:

به نی راز مگشا که آن سست‌رای — گشاده‌دهان است و هرزه‌درای
به دف مصلحت نیست اظهار درد — که خواهد به یک ضرب اقرار کرد
مکن چنگ را محرم هیچ راز — که می‌گوید آن را به هر گوش باز
ز عود ار تو را هست رازی، بپوش — که خالی‌ست او را سر از عقل و هوش
نهان کن ز طنبور راز درون — که از پرده رازت نیفتد برون
به قانون مکن راز دل را عیان — که دارد به اظهار آن صد زبان

(همان: ۷۰٦)

شاید به‌راستی خوانندهٔ *ساقی‌نامهٔ* فضولی انتظار چنین خاتمه‌ای را نداشته باشد که از قول مطرب بخواند: «ملاقات این فرقه زان شد حرام/ که غمّازِ رازند در هر مقام» (همان). جالب است که پس از سیصد بیت در وصف مجلس عیش و عشرت و محفل بزم و طرب، و آن‌همه گفتارهای عارفانه با سازها که هریک آموزه‌ای از قبیل وارستگی و ازخودگذشتگی داشتند، به حرمت آلات برسد.

استدلال مطرب این است که تو از ماجرا واقف نیستی، وقتی قضا «عرضِ امانت» کرد (اشاره به آیهٔ إِنّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ)، جمادات مستعد حمل آن نبودند و این امانتِ عشق به‌دست تو افتاد تا آن را از نامحرمان مخفی نگه داری و به دست سپارنده‌اش بسپاری. پس تو نباید خلاف قضا بر هر جمادی، از جمله این سازها، رازی آشکار کنی. بعد از چند بیت، توصیه می‌کند: «چنان کن که گفتار تو سربه‌سر/ دهد از نکات شریعت خبر» (همان: ۷۰۷).

درنهایت شاعرِ نادمِ ما رو به مغنّی می‌گوید که وقتی «با ضرب نطق و اصول» مجلس اهل قبول را می‌آراید، وصف حال کسان دیگر را نخواند و صرفاً مختصری از حالش بگوید: «که هستم فضولی‌صفت مانده لال/ ز دستم نمی‌آید اظهار حال» (همان: ۷۰۸). دو بیت پایانی درواقع هرچه شاعر تا اینجا سروده را با آب کُر می‌شوید و می‌برد:

خوشا آنکه هر جا نشیند به من — ز تقوا بگوید نه از می سخن
از آن وصف باده نه کار من است — که کیفیتش بر همه روشن است

(همان)

۳-۱-۱۰- سخن‌گویی سازها در سنت شعر فارسی

درخاتمه باید گفت سخن‌گویی سازها در باب عشق و بعضاً افشای رازها از زبان آنها از مضامین رایج در شعر و ادب فارسی است. مثلاً این ابیات از دیوان غزلیات حافظ همگی چنین مضمونی دارند:

حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی‌ست — بـه نالـهٔ دف و نـی در خـروش و ولولـه بـود
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۹۱)

بـــه صـــوت چنـــگ بگـــوییم آن حکایت‌هـــا — کـه از نهفـتن آن دیـگ سـینه مـی‌زد جـوش
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۸۳)

ز بـــاده‌خوردنِ پنهـــان ملـــول شـــد حـــافظ — بـه بانـگ بـربط و نـی رازش آشـکاره کـنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ٤٧٦)

مطرب کجاست تا همـه محصـول زهـد و علـم — در کـــار چنـــگ و بـــربط و آواز نـــی کـــنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ٤٧٦)

و معروف‌تر از همه این بیت حافظ است که می‌توان آن را چکیدهٔ سخن مطرب با شاعر در ساقی‌نامهٔ فضولی دانست:

راز سربسـتهٔ مـا بـین کـه بـه دسـتان گفتنـد — هـر زمـان بـا دف و نـی بـر سـر بـازار دگـر
(حافظ، ۱۳۹۹: ۳٤۱)

٤- نتیجه

ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی اثری منحصربه‌فرد در سنت ساقی‌نامه‌نویسی فارسی است که با ساختاری مناظره‌محور میان شاعر و سازهای موسیقی، فضایی نمادین و عرفانی برای گفت‌وگو دربارهٔ هستی، عشق، و سلوک عرفانی فراهم می‌آورد. فضولی با جان‌بخشی به سازهایی چون نی، دف، چنگ، عود و طنبور، هر یک را نمایندهٔ حالتی انسانی و صوتی برای بیان فلسفهٔ وجودی و مسیر رهایی قرار داده و بدین ترتیب، زبان موسیقی را به مجرایی برای تبیین مفاهیم عارفانه بدل ساخته است.

در نقطهٔ اوج اثر، مطرب به‌عنوان آخرین سخنگو، تمامی گفت‌وگوها و شخصیت‌های پیشین را زیر سؤال می‌برد و سازها را افشاگر و بی‌وفا می‌خواند. این چرخش لحنی ناگهانی، نشان‌دهندهٔ تضاد درونی شاعر میان جذابیت‌های طرب و ملاحظات دینی است. این دگرگونی، نه تنها خواننده را غافلگیر می‌کند، بلکه از پیچیدگی اندیشهٔ شاعر و تقابل سنت‌های عرفانی و اخلاقی در بافت فرهنگی او حکایت دارد.

فضولی در این منظومه، موسیقی را نه به‌مثابهٔ دانشی مستقل، بلکه به‌عنوان تمثیلی برای حالات انسانی و مسیر وصال حقیقت عرفانی به‌کار گرفته است. زبان نمادین، صنایع ادبی و ایهامات چندلایه، ساختار زبانی غنی و چندبعدی اثر را شکل داده‌اند. ساقی‌نامهٔ او در نهایت، اثری تأمل‌برانگیز دربارهٔ انسان، عشق، راز و حقیقت است که در نوسانی شاعرانه میان ستایش و انکار، خواننده را در تأملی عرفانی و زیبایی‌شناسانه همراه می‌سازد.

٥- منابع

افشار، صادقی‌بیگ. (۱۳۲۷). *تذکرهٔ مجمع‌الخواص (به‌زبان ترکی چغتای)*. ترجمهٔ عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: چاپخانهٔ اختر شمال.

براون، ادوارد. (۱۳۳۵). *تاریخ ادبی ایران*. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۹). *دیوان غزلیات حافظ*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۹۰). *فهرست آثار خطی در موسیقی (فارسی، عربی و ترکی)*. به‌کوشش قدرت‌الله پیشنماززاده. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رازی، امین احمد. (۱۳۷۸). *تذکرهٔ هفت‌اقلیم*. تصحیح، تعلیقات و حواشی سیدمحمدرضا طاهری «حسرت». تهران: انتشارات سروش.

ریپکا، یان، و دیگران. (۱۳۸۵). *تاریخ ادبیات ایران؛ از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

صبا، مولوی محمدمظفر حسین. (۱۳۴۳). *تذکرهٔ روز روشن*. تصحیح و تحشیه محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیّت. تهران: انتشارات کتابخانهٔ رازی.

صفوی، سام میرزای. (۱۳۱٤). *تحفهٔ سامی*. تصحیح و مقابله وحید دستگردی. تهران: مطبعهٔ ارمغان.

فضولی، محمدبن سلیمان. (۱۳۷٤). *دیوان فارسی فضولی (از شعراء و عرفاء قرن دهم هجری)*. تصحیح و حواشی حسیبه مازی‌اوغلی. تهران: انتشارات دوستان.

مدرس تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷٤). *ریحانهٔ‌الادب*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات خیّام.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۱). *فهرست نسخ خطی موسیقی ایرانی*. به‌کوشش قدسیه مسعودیه، ویراستار محمدتقی حسینی. تهران: پژوهشکدهٔ هنر.

مشتاق‌مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی». در *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۱٤(۲٦)، تابستان. صص ۲۰۳ـ۱۸۳.

مهدی‌پور، محمد؛ میرزایان‌فر، لیلا. (۱۳۹۲). «مقایسه و تحلیل مضامین رندانه و قلندرانه و مغانه در غزل‌های حافظ و فضولی». در *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۱۱(۲۱)، پاییز و زمستان. صص ۲۰۰ـ۱۸۱.

نصرآبادی اصفهانی، میرزامحمدطاهر. (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. تهران: چاپخانهٔ ارمغان.

نفیسی، سعید. (۱۳٤۰). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی (تا پایان قرن دهم هجری)*. تهران: کتابفروشی فروغی.

والهٔ داغستانی، علی‌قلی‌خان. (۱۳۸٤). تذکرهٔ *ریاض‌الشعراء*. مقدمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی. تهران: انتشارات اساطیر.

آماده انتشار