ملاحظاتی در ساختار ساقی نامه

با تأکیدبر دو نمونهٔ گذشته و معاصر

دکترمنوچهرجوکار

عضوهیأت‌علمی‌دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

ساقی‌نامه و مغنی‌نامه را در یک نگاه کلی می‌توان «شعر میخانه‌ای» گفت، به ویژه از قرن نهم تا دوازدهم هجری از « ژانر»های پرطرفدار شعر فارسی بوده و نمونهٔ کامل و مفصل آن بیشتر در قابل مثنوی بحر متقارب سروده شده است. این نوع شعر امکان خوبی به شاعر می‌داده است تا به بهانهٔ می و میخانه و مستی، فارغ از محدودیتها و ممنوعیتها ، ناگفتنیهای روزگار خود را در قالب نکوهش روزگار و اهل آن برزبان آورده و ای بسا یاد کرد او از می و میخانه و ساقی، بهانه‌ای بوده برای اعتراض و انتقاد از آنچه او نمی‌خواهد و ناروا می‌پنداردا از این منظر، ساقی‌نامه شعری اجتماعی، آرمانخواهانه و بلکه شورشگرانه است.

در این مقاله، ابتدا به تعریف و بررسی ساختار و ویژگیها و زمینهٔ سرایش این نوع شعر پرداخته می‌شود و سپس در ادامه با اشاره به سابقهٔ آن در شعر فارسی، یک نمونهٔ پیشین از ظهوری ترشیزی (به جهت تفصیل و ساختار کامل آن) با یک نمونهٔ معاصر از هوشنگ ابتهاج بررسی و مقایسه خواهد شد.

کلید واژه: ساقی‌نامه، شعر میخانه‌ای، ظهوری ترشیزی، هوشنگ ابتهاج .

تاریخ دریافت : ۱۳۸۵/ ۲/۱۰ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۵/ ۶ /۱۲

تعریف، ساختار و ویژگی‌های ساقی‌نامه

ساقی‌نامه شعری است که شاعر در آن از ساقی به گونه‌های مختلف و به طور مکرّر با وصفهای متفاوت درخواست «می» می‌کند؛ از خود «می» و ویژگی‌هایش می‌گوید؛ سپس متوجه مغنّی (مطرب) می‌شود و از او نیز سرودی مناسب حال خود و بزم میخواران می‌خواهد؛ از روزگار می‌گوید و... گویی شاعر در عالم واقع یا خیال، در میخانه‌ای، بزمی، مهمانی‌ای و احتمالاً در جمع بزرگان و دوستان خود نشسته و همه چیز فراهم است. درچنین فرصتی است ککه طبعش شکوفا می شود و حالی پیدا می‌کند و در شأن و شوکت ساقی و مغنی و می و میخانه و... داد سخن می‌دهد! با این توصیف، ساقی نامه « نوعی » است با موضوعیت می و میخانه و هر آنچه مربوط به این حوزه است؛ اما این یک تلقی کلی و عمومی از ساقی نامه است و برای مشخص شدن حدود کار و رسیدن به تعریفی روشن‌تر، مناسب‌تر آن است ویژگیهای مشترک و تکرارشوندهٔ این نوع شعر را در نمونه‌های مختلف موجود، مبنا قرار دهیم.

هرچند ساقی نامه به وزنها و در قالبهای دیگر (همچون ترجیع‌بند عراقی و وحشی بافقی و رباعیات پیوستهٔ اهلی شیرازی) هم دیده شده، اساساً «ساقی‌نامه آن نظم مخصوصی است که به‌صورت مثنوی و در بحر متقارب گفته می‌شود.» (فخرالزمانی قزوینی،۳٤۰ : ص‌سی و یک). روان شاد دکتر صفا نیز ساقی‌نامه «به معنی مشهور و متداول آن» را به بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف می‌داند.(صفا، ۱۳٦٦ :ص٦۱۹). بنابراین (صرف نظر از استثناها) با توجه به نمونه‌های فراوان، قالب مثنوی و بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور قالب و وزن ساقی‌نامه است.دیگر ویژگیهای مهم و مشترک این نوع شعردر کار شاعران مختلف بدین قراراست:

۱. مخاطب قرار دادن ساقی و مغنی (مطرب)، ۲. بسامد بالای واژگان میخانه‌ای ،۳. توصیف مفصل و مکرر می و بیان دقیق ویژگیهای آن از قبیل رنگ و مزه و قدرت تأثیر و ... ٤. اشاره به بی‌ثباتی عالم ، ٥. شکایت از روزگار و اهل روزگار، ٦. بیان حال و اظهار اندوه و رنج خویش، ۷ . گریزگاه و بی گاه به ممدوح، ۸. آوردن تلمیحات فراوان اساطیری ، تاریخی و دینی. در برخی از ساقی نامه های کامل و مفصل، توحید خداوند و توصیف بهار و وصف میخانه و اسباب و آلات آن و نیز سازهای موسیقی و قسمیه (سوگند نامه) از بخشهای دیگر ساقی نامه محسوب است.

از اواخر قرن نهم هجری به بعد و به خصوص در دورهٔ صفویه، این نوع شعر در میان شاعران ایرانی و فارسی‌گوی هندی با اقبال بیشتری نسبت به گذشته روبه رو گردید تا آنجا که بسیاری از شاعران صاحب‌نام آن روزگار، همچون وحشی بافقی، طالب آملی و عرفی شیرازی هم بدان روی آوردند.[1] این میزان از توجه، موجب شد تا ساقی‌نامه‌ها از قرن دهم به بعد، به عنوان نوع ادبی پرطرفدار در شعر فارسی، مورد توجه شاعران قرار گیرد ورفته رفته نظم و نسق و شکل و شمایل نسبتاً یکسانی بیابد و شاعران نیز در سرودن آن به یک وحدت روشن برسند؛ در نتیجه، این دوره به‌طور واقع، دورهٔ تثبیت و ترویج و رشدساقی‌نامه در شعرفارسی است.

ممدوح در ساقی‌نامه‌های این عصر، پادشاه و گاه حاکم محلی یا وزیرو امیری است و گاهی به جهت تأثیر اوضاع فرهنگی و گرایشهای مذهبی و یا الزامات دیگر، یکی از امامان شیعه، به ویژه امام اول شیعیان است. در ساقی‌نامهٔ برخی شاعران نیز گاه به هر دو مورد به عنوان ممدوح گریز زده می‌شود. در بیشتر این ساقی‌نامه‌ها، ذکری هم از دستگاه پر شوکت و بزم پر شکوه شاهان نامدار گذشته همچون جمشید، کیقباد، کاووس، خسرو، انوشیروان، اسکندر و برخی لوازم آن دستگاهها چون جام‌جم، نکیسا و باربد به میان می‌آید. در بعضی از ساقی‌نامه‌های عصر صفوی که شاعر گرایش بیشتری به مذهب داشته یا الزامات دیگری ایجاب می‌کرده، این تلمیح‌ها از نوع عناصر مذهبی و دینی همچون نوح، ابراهیم، موسی، ساقی کوثر، شاه نجف، خیبر گشا و... است.

به لحاظ ساختار صرفی و نحوی، گذشته از بسامد بالای «واژگان و ترکیبهای میخانه‌ای»، این نوع شعر معمولاً با دو فعل امر «بده» و «بیا» آغاز می‌شود و بعلاوه، سر مصراع هر بند آن نیز، اغلب با یکی از همین دو فعل شروع می‌گردد. گذشته از این موارد ، بیشتر مصراعها امری یا خطابی‌اند و در درون یا پایان مصراعها نیز اغلب، فعلهای امر (بریز، نزن، ببین، برآر...) به کار رفته است. آشکار است که کاربردفعل امر به ویژه در آغاز مصراعها – که حاصل آن لحن خطابی و حماسی جمله‌ها و مصراعها و در نتیجه کل شعر است – به علاوهٔ وزن عروضی پر شور و پر جنب و جوش فعولن فعولن فعول (فعل) چه مایه از تحرک و پویایی به شعر می‌دهد! تا آنجا که اگر به‌طور مثال نتیجهٔ شرکت در چنین بزمی با حضور ساقی و می و مطرب، سرخوشی و گرم شدن و جنب و جوش و تحرک انگاشته شود، در سراسر این گونه شعرها نیز همین عنصر «حرکت» به خوبی دیده می‌شود؛ یعنی گویی این حس از خود موضوع

بـه عناصر سازندهٔ شعر نیز سرایت کرده و به آنها منتقل شده است؛ بنابراین می‌توان گفت ساقی نامه شعری بزمی است با لحنی رزمی! محتوای آن غیر حماسی است؛ اما ساختار نحوی و نوع چینش ارکان جمله ها اغلب آن را به یک اثر حماسی شبیه ساخته است .

سـاقی‌نامـه – بـه ویـژه نمونه های مربوط به قرن دهم و پس از آن – در واقع یک منظومهٔ مستقل اسـت کـه آغاز و انجام و طرح معین و مشخصی دارد و این مسأله چندان به حجم آن ارتـباط نـدارد. یعنـی خواه ساقی‌نامهٔ – به روایتی – چهار هزار و پانصد بیتی ظهوری ترشیزی باشـد و خـواه سـاقی‌نامـهٔ سـی بیتـی ابتهاج. البته باید افزود که از این منظر، ساقی‌نامه‌ها اغلب دسـتخوش نوعـی تکـرارند و بـه نظـر مـی رسـد احـتمالاً، ابـراز هنر و اثبات قدرت شاعر در مضمون‌پردازیهای گوناگون موجب این تطویلها گردیده است.

زمینه‌های فردی و اجتماعی سرودن ساقی‌نامه

اسـتاد صـفا مـی‌نویسد: «باید ساختن این ساقی نامه‌ها را به منزلهٔ کفارهٔ ستایشگری‌های قصیده گویان و بی پروایی غزل سرایان دانست و در آنها جلوهٔ اندیشهٔ گویندگان را با سازو سامانی نو تماشـا کرد و شاعران را به واقع از مطاوی بیتهای این منظومه‌ها شناخت.»(صفا، ١٣٦٦:ص٦١٦). می‌توان گفت این ساقی‌نامه‌ها با اوصاف پیش‌گفته، نوعی واکنش فردی است در قبال زندگی و جهانـی که مطلوب شاعر نیست؛ شعری آرمانخواهانه و حتی اعتراض‌آمیز است. این شعر میدان تاخـت و تـاز طـبع خسـته و درمانـدهٔ کسـانی اسـت که برای فراموشی غمها و اثبات بی‌ثباتی خوشـیها بـه مسـتی و بـی‌خویشی پناه می‌برند، شاعر، شورشگرانه، برای گریزاز ریا، دم از باده مـی‌زند و برای دوری از ریا کار دست به دامن ساقی می‌شود و رندانه و مستانه در لابلای شعر خـویش و بـا عـنوان « در مـذمت روزگـاز و...» داد خـود از کهتر و مهتر می‌ستاند و گاه چنان بی‌پرده سخن می‌گوید که شعرش با شطح و طامات درمی‌آمیزد:

سخن را معطر کنم زان عصیر — که منکر بگوید جواب نکیر
ز محشرچه پروا؟گرازدرد دَن — نویسی دعای قدح بر کفن

(ساقی‌نامهٔ ظهوری، ص ۳۹۷ تذکره میخانه)

امـا باید دانست همهٔ شاعران در این ساقی‌نامه‌ها، یکسر سرمت و سیاه مست نیستند، اغلب رندنـد ، گـنگ خـواب دیده‌اند؛ و پیداست که «می» هم در این‌گونه شعر، لزوماً می انگور و به

قـول حـافظ «ام الخـبائث» نیسـت. گـاه (مثلاً در ساقی‌نامهٔ حکیم پرتوی شیرازی) ناظر به می حقیقت است که می‌تواند آدمی را از غمها رها کند و آرامش بخشد؛ بی شباهت به می موصوف عارفـان هـم نیسـت، امـا ایـن شـاعران بـا وصـفی مـتفاوت و بسـیار وسـیع‌تر و قلندرانه‌تر و خوشباشانه‌تر و متکلّفانه‌تر، از کراماتش سخن می‌گویند!

البـته باید افزود از آنجا که برخی از این ساقی‌نامه‌ها در دورهٔ شعری وقوعی (خصوصاً نیمهٔ قـرن اول قـرن دهـم) و نیز آغاز سبک هندی سروده شده‌اند، - زمانی که هنوز در شعر فارسی عنصـر وقوع به کلی از میان نرفته بود – نمی‌توان منکر خصیصهٔ «وقوعی» آنها شد؛ یعنی برخی از ایـن نمـونه‌هـا (همچـون اشـعار میخانه‌ای وحشی بافقی) ناظر به میخانه‌ها و کیفیت حضور اصـحاب می و میخانه در آن روزگار هم می‌تواند بود. همچنین، برای آن دسته از شاعران ساقی نامـه کـه در هند بوده یا دست کم سفری به آنجا داشته‌اند (همچون نوعی خبوشانی درگذشته بـه سال ۱۰۱۹ و ظهوری ترشیزی در گذشته به سال ۱۰۲۵ هجری) به طور قطع حضوردر بزم پرشـکوه شـاهان و امیـران و خانـان هـند و دیـدن طبـیعت فریبنده و پرجاذبهٔ آن سرزمین، می توانسـته در کـار سـرودن سـاقی‌نامـهٔ ایـن شـاعران که خود یک پای ثابت و اصلی آن بزمها و مجالس عشرت بوده اند، مؤثر بوده باشد.

مهمترین بخش این ساقی‌نامه‌ها - که از منظر روانشناسی و جامعه‌شناسی قابل توجه است- قسـمت «نکوهش روزگار و بیان اندوه شاعر از وضع موجود» است که گاه با عنوانی مشخص، از سایر بخشها جداست و گاه بی‌عنوان و در لابلای بیتهای ساقی‌نامه آورده شده است. می‌توان گفـت ایـن بخـش، سـایر قسمتها را نیز به دنبال خود توجیه می‌کند. در همین جاست که شاعر مـی‌گـوید حـالا کـه نمـی‌شود در عالم هوشیاری بر جهل و جاهلان و ریا و ریا کاران و زوال خوشـیها اعتراض کرد و از ستم و ستمگران انتقام گرفت، پـس باید به عالم ناهوشیاری پناه برد یا دست کم چنین وانمود کرد! در این صورت می‌توان ناگفتنیها را فارغ از هر که و هرچه فریاد کـرد؛ لـذا مسـتانه و رندانـه پرده از رخ «چرخ انجم نما» برمی‌دارد تا «بخیه‌ها»یش آشکار شود! پرتوی شیرازی در ساقی‌نامه‌اش گوید:

بکن ناخوش دهر برخویش خوش — به مستی از و انتقامی بکش
بکش پردهٔ خرج انجم نما — که بر روی کار افتدش بخیه‌ها!
(تذکرهٔ میخانه / ۱۲۷)

هـرچند نباید باور کهن «تأثیر افلاک و ستارگان» را در سرنوشت انسان از نظر دور داشت، اساساً مـا مـردمان، در دو حالـت گـناه و تقصـیر ، ناکامیهای خود را به گردن چرخ و فلک و سرنوشـت و... انداخته‌ایم؛ یکی وقتی که خود از سر کاهلی - و البته با نام مناعت و زهد و غیر آن - نخواسـته‌ایـم تغییری در وضع خویش ایجاد کنیم؛ دوم زمانی که احتمالاً خواسته‌ایم کاری کنـیم، امـا نتوانسـته‌ایم؛ یعنی اوضاع حاکم و محدودیتها و ممنوعیتهای بجا و نابجای جمعی و فـردی و فرهنگـی و... در قالـب استعمار و استبداد و جز آن نگذاشته‌اند که کاری کنیم! هر دو حالت از آسیبهای تاریخی و فرهنگی جامعهٔ ما محسوب است و بخوبی در آثار ادبی و تاریخی مـا نیـز نمـود دارد. در چنین وضعی، پیداست که باید گناه هر چیز را به وجودی موهوم نسبت داد و در ایـن مـیان دیـوار فلک و چرخ و آسمان از همه کوتاهتر است و زبان اعتراض و انکار هـم نـداردا البـته بایـد دانسـت در آثار شاعران اندیشمند، بیشتر حالت دوم موجب انتساب علل ناکامـیها به فلک شـده است و این انتسابی آگاهانه و بلکه رندانه است... ساقی‌نامه‌ها از این منظر جای بررسی فراوان دارند.

سابقهٔ ساقی‌نامه در شعر فارسی

سـاقی‌نامـه سـابقه‌ای طولانـی در تـاریخ شـعر فارسـی دارد و هر چند می‌توان آن را برآمده از خمـریات عربی و فارسی، به ویژه در شعر رودکی سمرقندی و بشار مرغزی و منوچهر دامغانی دانسـت[۲]، شـاید درسـت‌تـر و بهتر آن باشد که ساقی‌نامه‌های واقعی را مولود بیتهای پراکنده و فـراوان نظامـی گـنجه‌ای در آغـاز و انجام داستانها و مباحث اسکندرنامه بدانیم. هرچند نظامی سـاقی‌نامـه یـا مغنی‌نامهٔ مستقلی ترتیب نداد، این سبک و انتخاب این بحر عروضی برای چنین اندیشه‌ای ابتکار وی بوده است. (ر.ک. صفا، ۱۳۶۹: ص۳۳٤).

از سـوی دیگر بنا بر پژوهش روان شاد دکتر محجوب، پیش از نظامی نیز ساقی‌نامه سروده شـده است. از میان شعرهایی که صریحاً به فخرالدین اسعد گرگانی نسبت داده شده، چند بیتی هـم بـه بحر متقارب مثمن مقصور(محذوف) است و پیداست که او منظومه‌ای هم بدین بحر و وزن داشـته اسـت. ایـن بیتها به طور پراکنده و در ذیل برخی واژه‌ها در بعضی از فرهنگها آمده است. از جمله:

اگر دشمنت تیز آمد فراز　　تو اسپی بگیر و برو بر متاز

چنان شو تواضع کنان سوی او — که باز آید از دُژخمی خوی او
(فرهنگ جهانگیری، ص٤٣٤)

اما دو بیتی که از هرجهت می‌تواند باقیماندهٔ یک ساقی‌نامه تلقی شود، ذیل دو واژهٔ «وروغ» (به معنی تاریکی و تیرگی) و «زنده» (در معنی زاینده رود) آمده‌اند:

بیا ساقی آن آب آتش افروز — که از دل برد زنگ و زجان وروغ
(فرهنگ رشیدی، ص ١٤٥٩)

مغنّی بیا و بیار آن سرود — که ریزم ز هر هردیده صد زنده رود
(فرهنگ جهانگیری، ج٢، ص١٢٦)

استاد محجوب پس از نقل این نمونه‌ها، تصریح کرده است تا سندی دیگر به دست نیاید، این نمونه‌ها قدیمترین خطابی است که در شعر فارسی به مغنی و ساقی شده است. ایشان هم در این پژوهش و هم در مقدمهٔ ویس و رامین مصحّح خود (ص ٩١ به بعد مقدمه) به موارد تأثیر و تقلید نظامی در سرودن منظومه‌های خویش از آثار فخرالدین اسعد گرگانی پرداخته و می‌نویسند همان‌طور که حافظ در سرودن ساقی‌نامهٔ خود نظامی را همچون الگویی در نظر داشته، نظامی نیز آثار فخرالدین اسعد گرگانی را پیش چشم داشته است. (محجوب، ١٣٣٩: ص ٧٩-٦٩) صاحب تذکرهٔ میخانه (نوشته شده به سال ١٠٢٨ هجری) نیز در ضمن مطلب دیگری، به تأثیرنظامی از آثار فخرالدین اسعد گرگانی اشاره کرده است (ر.ک. فخر الزمانی قزوینی، ١٣٤٠: ص ١٤).

در شعر فارسی و در باب نخستین ساقی‌نامهٔ مستقل و موجود در قالب مثنوی، به دو شاعر اشاره شده است. برخی آن را از خواجوی کرمانی (در گذشته به سال ٧٥٣ هجری) در مثنوی «همای و همایسون» وی می‌دانند (ر.ک. همان: ص ٣٢)[٣] هرچند که نامش «در نکوهش روزگار» است و نه ساقی نامه؛ و بعضی هم خواجه حافظ را صاحب نخستین ساقی‌نامهٔ مستقل می‌دانند (گلچین معانی ١٣٦٨: ص ٧) . به هر روی، این هر دو نمونه به قرن هشتم تعلق دارند. در نتیجه به طور قطع قدیمیترین ساقی‌نامهٔ مستقل موجود در شعر فارسی از قرن هشتم عقب‌تر نمی‌رود.

در پایان این بخش اگر بخواهیم از ساقی‌نامه‌های معروف و برجستهٔ شعر فارسی چند نمونه نام ببریم، باید به ترتیب تاریخی از ساقی‌نامهٔ نظامی گنجه‌ای، فخرالدین عراقی، خواجه حافظ ،

وحشی بافقی، پرتوی شیرازی، نوعی خبوشانی، ظهوری ترشیزی و میر سنجر کاشانی یاد کنیم.

بررسی ساقی‌نامهٔ ظهوری

مولانا نورالدین محمد ظهوری (متوفی ۱۰۲۵هـ) اهل ترشیز (کاشمر) خراسان بود در جوانی به یزد و شیراز رفت و سرانجام به «کاروان هند» پیوست. ظهوری در اصل قصیده پرداز و غزل سراست و در عین حال یکی از کاملترین و مفصلترین ساقی‌نامه‌ها را دارد. این ساقی نامه که به نام یکی از ممدوحان ظهوری، نظام شاه برهان ثانی از حکمرانان هند ساخته شده در روزگار خودش بسیار معروف شد و مورد استقبال و تقلید قرار گرفت. محمد افضل سر خوش صاحب «کلمات الشعرا» در ذیل کلمهٔ ظهوری می‌گوید: همت خان [از ملازمان اورنگ زیب و صاحب تذکرهٔ خمکده] صد و بیست ساقی‌نامه از سخن‌سنجان تازه‌گو جمع کرده است، کلام کسی به پایهٔ کلام ظهوری نمی‌رسد» (به نقل از فخرالزمان قزوینی، ۱۳٤۰: ص ۳۵).

ساختار و بخشهای ساقی‌نامهٔ ظهوری

ساقی‌نامهٔ ظهوری، مطابق نسخهٔ چاپ کانپور هند (۱۸۷٦م) ٤۵۰۰ بیت است و مطابق ضبط تذکرهٔ میخانه (رک، همان: ص ٤۱۲-۳٦۵) و با احتساب غزلهای پیوست، هشت صد و چهل و هشت بیست. و ما در این مقاله منبع اخیر را اساس کار خود قرار داده‌ایم. این ساقی‌نامه شامل بخشهای مستقل به این عنوان‌هاست: توحید، در تعریف بهار، خطاب بازاهد، تعریف میخانه، تعریف اهل میخانه، تعریف می فروش، تعریف ساقی، تعریف شراب، مجدداً خطاب به زاهد، خطاب به ساقی، در مذمت روزگار، در مذمت اهل روزگار، مجدداً خطاب به ساقی، قسمیه (سوگند نامه)، در تعریف دل، خطاب به ناصح، در تعریف عشق، در بیان شام، خطاب به مطرب(مغنی)، غزل اول، غزل دوم (البته به فاصلهٔ چند بیت مثنوی)، گریز مختصر به ممدوح.

ساقی‌نامهٔ ظهوری، علاوه بر برخورداری از مایه‌های اصیل و استوار شاعرانه و در حد خود استحکام لفظ و معنی، در چند مورد نیز کاملاً نوآورانه است. از جمله در آوردن بخشهایی چون: خطاب با زاهد، خطاب با ناصح، در تعریف دل، در تعریف عشق، در بیان شام – که توصیفات بسیار زیبایی از بزم شبانهٔ میخوران است – و مهمتر از همه، دو غزلی است که در لابلای ساقی‌نامهٔ خود به همان وزن و در همان بحر افزوده است؛[٤] این کاری است که تا آن

زمان در میان ساقی‌نامه‌های مستقل بی‌سابقه است. ظهوری پس از ۷۳۵ بیت مثنوی، چون اساساً شاعر غزل است، در اوج شور و حال و با تسلط شاعرانه، گویی برای تغییر ذائقهٔ خود و مخاطب و رفع ملال ناشی از یکدستی و تکرار، همچون نوازنده‌ای که نغمه دیگر کند، و در حالی که خطابش با مطرب (مغّنی) است می‌گوید:

چو سیر مقامات منظور ماست　　غزل خوانیی گرشود خوش بجاست

(تذکرهٔ میخانه /٤٠٦)

سپس غزل یازده بیتی را باردیف «ساختیم» و با مطلع:

به راه غمت پا زسر ساختیم　　ز هر موی، صد بال و پر ساختیم

وارد مثنوی می‌کند و نام خود را نیز در پایان غزل می‌آورد. برای بار دوم و از بیت ۸۰٤ به بعد غزل دیگری وارد می‌کند و این بار خطابش با ساقی است؛ می‌گوید:

سرت گردم ای ساقی بی بدل　　زکام دگر برده شوق غزل

(همان /٤٠٩)

و بعد غزل را در شانزده بیت با ردیف « ما » و رعایت بیت تخلّص و با مطلع زیر می آورد:

ز گل عار دارد گریبان ما　　درآویخت خاری به دامان ما

ساقی‌نامهٔ ظهوری بسیار پر تلمیح است و هرچند تلمیحات وی آمیخته ای از عناصر ایرانی و سامی است، غلبه با تلمیحات ایرانی (غیر سامی) است: قباد، جم، ضحاک، فغفور، فریدون، خضر، مسیح، مانی، رستم، زال، جبرئیل، نوشیروان، افراسیاب، گیو، سیاووش، حجاج، بیژن، نمرود، ساقی، کوثر، کی‌خسرو، فلاطون، زرتشت، دارا، کی، شدّاد، حاتم، جوحی، فرهاد ، شیرین، لیلی، مجنون، خلیل، کربلا، هاروت، قارون، دجله،... دربارهٔ استفادهٔ مناسب شاعر از این تلمیحات در بخش دیگر این مقاله سخن خواهیم گفت.

ساقی‌نامهٔ ظهوری در قیاس با نمونه‌های برجستهٔ دیگر (همچون آثار حکیم پرتوی و نوعی خبوشانی) بسیار پرشورتر و شاعرانه‌تر و رندانه‌تر و جسورانه‌تر است؛ بویژه در مذمت روزگار و اهل روزگار، و بیان نامرادیها و نامردمیها، از صراحت گفتاربیشتری برخوردار است. از این جهت و نیز از جهت استفادهٔ مناسب از تلمیحات، و حتی داشتن تلمیحات مشترک، شباهتهای زیادی با ساقی نامهٔ ابتهاج دارد.

روان شـاد استاد صفا دربارهٔ ساقی‌نامهٔ ظهوری نوشته‌اند: هم از آغاز به سبب تازگی مطلب و برداشـتهای ویـژهٔ شـاعرانه و عارفانـه وتفصیل شهرت یافته است... (صفا، ۱۳۶۸:ص۹۸۰) این نظـر اسـتاد صـفا درخصوص « برداشتهای عارفانهٔ» ساقی‌نامهٔ ظهوری مقرون به درستی نیست؛ یعنـی عارفانـه بـودن برداشـتهای شـاعر مثلاً از می و میخانه و ساقی، نمی تواند درست باشد. بـه‌عنـوان عناصـر سازندهٔ سبک، حضور پر بسامد تلمیحات غیردینی (اساطیری و تاریخی) در مقابـل تلمـیحات دینـی خود، بیانگر این مطلب است که ساقی‌نامهٔ ظهوری بویژه در خصوص عناصـر مـیخانه‌ای، رنـگ عرفانـی نـدارد، و یـا حداقل دریافتهای عمیق تر و رندانه تر و البته شـاعرانه‌تـری ازیـن مقـوله‌هاسـت. هـرچند ظهـوری در توحید پروردگار بیتهای بلندی دارد، عناصـری کـه نشان دهد مثلاً «می» موصوف وی همان «می» معرفت و حقیقت است، تقریباً در این شعر وجود ندارد؛ حال آن که قراین عکس آن فراوان است، از جمله:

زدم سـردی واعظـان پـر مجـوش　　غفـور اسـت ایـزد تو ساغر بنوش

(تذکره میخانه، ۳۷۰)

مـه روزه و روز آدیـنه چیسـت ؟　　بـده مـی بده الغفور اسم کیست ؟

(همان /۳۷۲)

و حتی با لحنی آمیخته با طنز و بسیا رجسورانه و پرده درانه می‌گوید:

سـخن را معطـر کـنم زان عصـیر　　کـه منکـر بگـوید جـواب نکیـر

ز محشـر چـه پروا ؟ گراز دُرد دن　　نویسـی دعـای قـدح بـر کفـن

(همان /۳۹۷)

ظهـوری بـه زاهـد و ناصحی، که احتمالاً رفتار و گفتارشان با ریاکاری همراه است، نگاهی سـخت بـی‌باکانه، انتقادی و طنزآمیز دارد؛ بویژه، غرور، عیب‌جوی، ریا و عوام فریبی آنها را به بـاد انـتقاد تمسخرآمیز می‌گیرد و در مقابل از می فروش و اصحاب میخانه تمجیدها می‌کند؛ از این منظر بی‌شباهت به حافظ نیست:

بـرو زاهـد از صـافی دل مـلاف　　که دُرد خواری شوی سینه صاف !

ریـا خـوش تو را زنده در گورکرد　　جهـان بـرتو چـون دیـدهٔ مورکـرد

(همان/۳۷۳)

چـه خواهی ای ناصح از جان‌خویش　　هلاکم زخجلت، لبت‌گشت ریش!

(همان / ۳۹۸)

بـنازم بـه آن قصـر گـردون جـناب — کـه بـردرگهش خضرپاشـیده آب
(همان/۳۷٤)

بـه آیـین جـم حضـرت مـی فـروش — بـه کف جام از بهرارباب هوش
(همان /۳۷٦)

در انـتقاد از روزگـار و نکوهـش اهل آن - از درخشـان‌ترین بخشهای این ساقی‌نامهٔ است - بسیار بی‌پرده سخن می‌گوید و روحیات و رفتارحاکمان و مردم زمان خویش را بخوبی بازتاب می‌دهد؛ از این نظر نیز ساقی‌نامهٔ ظهوری بسیار مغتنم است:

عـیان اسـت بـیداد و عـدل جهـان — نـه حجـاج مانـد نـه نوشـیروان
(همان/۳۸۳)

بشـو دسـت از صـلح ایـن پرنبـرد — که خون سیاوویش در طشت کرد
نگـوید بـه خـون سـیاوش دریـغ — و انـدازد افراسـیابانه تـیغ
(همان/ ۳۸۳)

بـرآورده از شهدشـان زهـر، جـوش — گـرفته ز پیمانشـان نقـض، گـوش
همـه گـرگ طـبعان ضـرغام کـین — همـه زیردسـتان بالانشـین
همـه در مـروت همـین محض گفت — بـه کـوی تـرفع شـهیدان مفـت
همـه خـائن سـکهٔ همدمـی — کـه محرمـی نـنگ نامحرمـی ...
(همان/ ۳۸۵)

سـاقی‌نامـه‌هـای مفصل، به‌طور معمول بخش قسمیهٔ (سوگندنامه) مستقل نیز دارند و شاعر پس از آنکه خداوند را به بزرگان دین و دیگر مقدسات و گاه به پیر مغان و عاشقان و عناصر و اسـباب میخانه و اهل آن سوگند می‌دهد، برای خود و گاه برای دیگر اصحاب میخانه و در نهایـت ممـدوح دعا هم می‌کند؛ اما سوگندنامه ظهوری سه ویژگی و تفاوت عمده با نمونه‌های دیگـر دارد: نخست آنکه طولانی‌ترین سوگند نامه در میان ساقی نامه‌هاست؛ دوم اینکه شاعر به دنـبال آن اصلاً دعا نمی‌کند، حتی برای خودش! و سوم آنکه وی خدا را سوگند نمی‌دهد، بلکه سـاقی را به خط و خال و لب شیرین زیبا رویان و به می و مطرب و رندان و... قسم می‌دهد تا دیگـر بـا او قهر و ناز نکند و همکلام و همدمش شود! بیت جواب قسم این سوگندنامهٔ مفصّل در خطاب به ساقی این است:

... کـه دیگـر مکـن بـر نگاهـت جفا　　بـه زنجیـر نـازش مفرسـای پـا

(همان /۳۹۲)

مسائل زبانی وادبی

ظهـوری ترشـیزی، شـاعر دورهٔ رواج سـبک هـندی (اصفهانی) است و سالها در هندو در میان شـاعران آن سـرزمین زیسـته و ساقی‌نامهٔ خود را نیز در آنجا سروده است، طبیعی است که این مـنظومه از برخـی ویـژگیهای سـبک هـندی خالـی نباشـد. تلمـیحات فراوان، اغراق (بویژه در توصـیف شـراب و سـاقی)، پـارادوکس و تـرکیبهای پارادوکسـی همچـون: حجـاج دیـرمغان، بیت‌الحرام خرابات نام، افتداگان ثریا مقام، تسبیح‌خوانان بتخانه گرد؛ کاربرد واژهها و ترکیبهایی که از مردم کوچه و بازار گرفته شده و تا پیش از دورهٔ سبک هندی در شعر آورده نمی‌شده مثل خمیازه، گنجشک، اشتلم، عینک، نزاکت، ساطور سربزرگ – صفت کسی که فهم بالایی دارد – سـرت گردم – قربان سرت شوم – و... از ویژگیهای شعر اوست که کم و بیش در سبک هندی رایج بوده است.

گـاه ساختار مصراع یا بیت از محاوره وارد شعر شده و اغلب قاعده کاهی (هنجار گریزی) سبکی ایجاد کرده است، به‌طور مثال مصراعهای دوم نمونه‌های زیر چنین ساختی دارند:

نگـردد خـراب تـو از بـاده مسـت　　بـه انـدازه سـاغر بده ظرف هست

(همان/۳۷۱)

زبـان بـار ایـن نـنگ برداشـت سـت　　به جان تو گرد دل خبرداشته ست

(همان/۳۷۸)

... که این سر فدای می و شاهد است　　دگـرگون نگـردد خـدا شاهد است

(همانجا)

بـه ایـن نشـأه باشـد اگـر سلسـبیل　　بـول اسـت زهـاد را، مـن وکـیل

(هما / ۳۸۱)

زشـوق لـبت چـند خـایم جگـر　　بـیا سـاقی ای از خـدا بـی‌خبـر

(همان/۳۹۳)

البـته، گاهـی در مضـمون‌سـازی به شیوهٔ هندی سرایان سخنش اندکی پیچیده می‌شود و از آنجـا که مثنوی بحر متقارب مثمن محذوف، به لحاظ تعداد سیلابس‌ها، مثلاً به اندازهٔ بحر رمل

ظرفیت ندارد، شاعر مجال کمتری برای مضمون‌سازی‌های عجیب و غریب دارد، لذا گاه شعرش به سبب همین تنگنا مبهم و پیچیده می‌شود. این مسأله در توصیف ساقی و در بخش «تعریف ساقی» و «خطاب باساقی» نمود بیشتری دارد:

حیات ابد خنده را پیشرو — صفای گهر پیش دندان گرو
در آئینهٔ چهرهٔ صبر کاه — ز حیرت به دیوار، پشت نگاه
دیار تحمل، خراب نظر — نزاکت پرستار تاب کمر
(همان /۳۷۸)

پیداست که این دشواری‌ها و پیچیدگیها به نسبت حجم ساقی‌نامه‌اش که عموماً ساده است، چندان به حساب نمی‌تواند آمد، ولی به هر روی، در کنار دیگر ویژگیهایی که نقل کردیم، بیانگر تعلق شاعر به دورهٔ رواج سبک هندی (اصفهانی) است.

ترکیب‌سازی و آوردن ترکیبهای اضافی و وصفی از مهمترین ویژگیهای زبانی ساقی‌نامهٔ ظهوری است. گاهی هر دو مصراع یک بیت را صفات فاعلی مرکب با ترکیبهای وصفی و اضافی تشکیل داده است که همین مسأله صور خیال شعر را نیز تحت تأثیر قرار داده و به خود مربوط کرده است، تا آنجا که استعاره‌ها و تشبیه‌های این شعر را اغلب در واژه های مرکب یا ترکیبهای اضافی و وصفی می‌توان دید:

صبوحی کنان صبح، از جام مهر — سیه مست دائم، شب دیو چهر
مضرت ربای غم سینه گز — به جان داروی مهرهٔ مار رز
(همان /۳٦۸)

در توصیف ساقی:

نمکدان خوان ملاحت دهن — ترنج نهال لطافت ذقن
(همان/۳۷۸)

در سوگند نامه:

به زنجیر خایان مجنون نهاد — به مهر آشنایان لیلی نژاد
(همان/۳۸۹)

از این‌گونه ترکیبها در سراسر ساقی‌نامهٔ ظهوری فراوان است و او به‌خوبی از ظرفیت ترکیب‌پذیری و ترکیب‌سازی زبان فارسی استفاده کرده و از این کار – بویژه با ترکیبهایی که

یک جزء آن تلمیح است – نهایت بهره را در مضمون‌سازی و معنی‌آفرینی برده است؛ برخی از این ترکیبهای تلمیحی از این قرارند: قباد احتشام، فریدون حَشَم، ضحاک غم، آیین جم، فرق طغرل، شهپر جبرئیل، خون سیاووش، غار کیخسرو، افراد سیابانه، لجلاج ششدرنشین کام داراوشان، زنجیرخایان مجنون نهاد، مهر آشنایان لیلی‌نژاد، جگر تشنهٔ دجله‌خوار، بقراط رنج، نمرود حسرت.

طبیعی است که پربسامدترین ترکیبها و واژگان در این ساقی‌نامه، واژگان و ترکیبهای «میخانه‌ای» است از قبیل: پیر خرابات، رند، میخانه، می، باده، شراب، مطرب، ساقی، مست، خم، صبوحی، ... جالب این است که ظهوری به جای «مغنّی– جز دو وسه مورد – از «مطرب» استفاده کرده؛ یعنی خطابش با مطرب است و این امر نشان می‌دهد این کلمه که ازمحاوره گرفته شده در زبان او رفته‌رفته، جای مغنّی را گرفته و احتمالاً تازه‌تر و قابل فهم‌تر از «مغنّی» تلقی می‌شده است. نکتهٔ دیگر آنکه، ظهوری واژه «رند» را فراوان به کار برده و اساساً اصرار دارد که خودش را – خصوصاً در مقابل زاهد و ناصح – رند بخواند:

منم آری آن رند بی‌خان و مان که آوردم از بی‌نشانی نشان ...

(همان/۳٦۸)

انواع تشبیه (اغلب به صورت ترکیب های اضافی) و انواع استعاره، خصوصاً استعارهٔ مکنیه، در ساقی‌نامهٔ ظهوری کم نیست. همصدایی (تکرار مصوت) و همحروفی (تکرار صامت) از آرایه‌های مورد توجه شاعر است:

زشوق شراب شبستان راز دهان مه نوبه خمیازه باز

(همان / ۳٦۸)

تکرار و جناس تام (که کی کی طرب کرد و جمشید کی ؟) و دیگر انواع جناس، تضاد و تقابل که معمولاً با مقایسه‌کردن و مقابل آوردن مسجد با میخانه و خرابات و دیرمغان، عاقلی با مستی، خرابی یا آبادی، رند با زاهد و ناصح و ... صورت گرفته، از دیگر عناصر بدیعی ساقی‌نامهٔ ظهوری است.

اشاره به یک نکتهٔ سبک‌شناختی در این بخش خالی از فایده نیست و آن اینکه گاهی ظهوری به شیوهٔ شاعران سبک عراقی در مقابل ساقی (که گاه گویی معشوق و مطلوب شاعر

اوست و نه شراب) خاکسار است و اغلب با تعبیر «سرت گردم» به او خطاب می‌کند و حتی یک بار هم خودش را « سگ کوی» ساقی می‌خواند:

بیا ساقی ای من سگ کوی تو بده می که شاید به نیروی تو...

(همان /۳۷۱)

اما، چون به دورهٔ دیگری تعلق دارد و تجربهٔ «واسوخت» را در شعر دیگران دیده این اظهار ارادت و خاکساری اش پایدار نیست و در مواردی شبیه شاعران وقوعی و واوسوخت، با ساقی تند هم می شود و لج می کند و او را با تعبیر هایی چون « از خدا بی خبر » مخاطب می سازد ! این مسأله نشان می‌دهد که ساقی‌نامهٔ ظهوری خالی از عناصر و مایه های وقوع و واسوخت نیست و تماماً نمی‌تواند ساختهٔ ذهنیات و تخیلات شاعر باشد؛ برخی ماجراها و توصیفات شاعر از بهار و میخانه و بزم شبانه و ساقی و دیگر لوازم آن، دست کم مراتبی از واقعیات تجربه شدهٔ خود شاعر به ویژه در سرزمین هند است و ما پیش از این در بخش زمینه‌های فردی و اجتماعی سرودن ساقی‌نامه به آن اشاره کردیم.

حضور ساقی‌نامه در شعر فارسی کما بیش تا دورهٔ بازگشت نیز محسوس است و خصوصاً در دورهٔ فتح علیشاه و ناصرالدین شاه که شعر رونقی یافت، ساقی‌نامه نیز سروده می‌شد و حتی ملک‌الشعرای بهار نیز ساقی‌نامه‌ای دارد؛ با این همه پس از مشروطه و با پیدایش جریانهای تازه در شعر، رویکرد به این موضوعات نیز به کلی تغییر کرد و تقریباً از دایرهٔ توجه شاعران بیرون گذاشته شد .

بررسی ساقی‌نامهٔ ابتهاج

هوشنگ ابتهاج (تولد ۱۳۰۶) با نام شعری «سایه» شاعری است که هم در قالب نیمایی و هم در بیشتر قالبهای گذشته شعر سروده است. اگرچه باید او را شاعر غزل دانست، مثنویهایش را هم نباید از نظر دور داشت. یکی از این مثنویهای ده گانهٔ او در سی بیت و با موضوع و عنوان «ساقی‌نامه» (ابتهاج، ۱۳۷۸ : ص ۲۷۳) موضوع بررسی ما در این بخش از مقاله است.

هرچند ابتهاج از همان ابتدا، جریان نو گرای نیمایی را در شعر معاصر پذیرفته و در درون آن شعر هم سروده است. به هرحال گرایشهای سنتی خود را نیز رها نکرده است؛ بنابراین، پرداختن به موضوع «ساقی نامه» آن هم با رعایت چارچوب کلی ساقی‌نامه‌های پیشین توسط

شاعری هم روزگار ما و نیز استفادهٔ روزآمدی که این شاعر معاصر از « ژانر» کهن ساقی‌نامه کرده است، ما را واداشت تا این شعر را بررسی و با نمونهٔ کم و بیش مشابهی از گذشته مقایسه کنیم.

ساختار و بخشهای ساقی نامهٔ ابتهاج

ساقی‌نامهٔ ابتهاج، بخشهای مستقل عنوان دار ندارد، اما با توجه به بندهای شعر می‌توان موارد خطاب او را بدین قرار از هم مجزا کرد: خطاب به ساقی (که مکّرر است)، توصیف می، بیان اندوه خود از اوضاع روزگار، شکایت از بی‌ثباتی روزگار و ستمهای آن، یادکرد دوستان و یاران رفته، سوگندنامه و گریز به ممدوح. مبنای این نحوه از چینش اجزای شعر، ساقی‌نامه‌های پیشین است و ابتهاج با توجه به حجم سی بیتی شعر خود، که در قیاس با ساقی‌نامه‌های چند صد بیتی گذشته، اندک است. امکان جولان در همهٔ آن بخش‌ها را نداشته است. از سوی دیگر، او اساساً به دنبال چنین ساختاری از ساقی‌نامه نبوده و به عنوان مثال واژهٔ مغنی یا مطرب را به کار نمی‌برد، اما به شیوه‌ای دیگر از او با کارکردی کاملاً اجتماعی و آرمانی و می‌توان گفت به صورت نمادی از یک آموزگار (ونه لزوماً یک عنصر شادی‌آفرین و گرمی بخش محفل) با تغییر«نواسنج خوش خوان» یاد می‌کند. گویی این به اصطلاح مغنی کسی است که دیگر در این بزم حضور ندارد و تنها یادی از او می‌شود. جایش سبز و ذکرش بخیر!

ساقی‌نامهٔ ابتهاج هر چند درحد یک بیت یا بیشتر در بردارندهٔ بخشهای پیش گفته است، اساساً بزم مختصری است و شاید بشود گفت بزمی نیست! به نظر می‌رسد شاعر از روی عمد چنین خانه تکانی‌ای در اجزا و بخشهای این بزم شاعرانه کرده است تا نمادی باشد از جامعهٔ سوت و کور و بی‌جان و خلوت شدهٔ روزگار خود، عدم حضور محسوس و تأثیرگذار مغنی هم در جهت به این شادمانه نبودند و افسردگی و دلمردگی این بزم است؛ بزمی که می‌تواند جامعهٔ غم زده و منجمد زمانهٔ شاعر باشد.

وصف بهار، بزم شبانهٔ میخواران، توصیف می و میخانه و اهل آن، تعریف مطرب و آلات موسیقی و صدای ساز و سرود مغنی و آمد و شد ساقی و همهمهٔ باده‌نوشان (مثلاً از آن دست که در ساقی‌نامهٔ ظهروی ترشیزی ملاحظه می‌شود) در ساقی‌نامهٔ ابتهاج جای خود را به مویهٔ

شـاعر و خطاب مکررش به ساقی داده است؛ می و ساقی و شاعر و یک سینه غم، حاضران این بزم اند!

اگـر بخواهـیم دربـارهٔ هـویت می و ساقی در این ساقی‌نامه سخنی بگوییم، باید گفت: این «مـی» آفـریده یـا آفـرینندهٔ جام[۵] است، جان جان است و جان، ظرف و جامهٔ آن. این می چون خونـی اسـت کـه در رگ کاینـات جاری می‌شود و به همهٔ اجزای آن هویت و هستی می‌دهد؛ طـراوت و زیبایـی و شـکفتگی را بـه بهار می‌دهد، گل را می‌شکوفاند، حتی روح به واسطهٔ آن نغمـه سرمی‌کند. می‌ای است که یادآور خون مظلومان همهٔ سیاوشان تاریخ است؛ می‌ای است کـه نـه مـیخواران و فـرومایگان، کـه فـرزانگان بـا آن دفع گزند می‌کنند. در پرتو تابناکش شام اهریمنـی چـون روز روشـن مـی‌شـود و... چنین باده ای با این توصیفات در هیچ میخانه‌ای به دست هیچ می‌ای در هیچ جامی ریخته نشده است. این می، می امید است، نیرویی هستی بخش و عشـق‌آفـرین اسـت؛ بهانـهٔ زندگی است و همچون نیرویی نگهدارنده در کالبد کاینات جاری است، بـا چنـین می‌ای است که می‌شود این گونه هوشیارانه و دردمندانه نجوا کرد و «او» را به یـاری طلبـید! شـاعر دقـیقاً ضـمیر«او» را برای این می در بیت دوم به کار می‌برد. چنین می ای است که خطاب «او» (تشخیص) و صفت آفرینندگی را به درستی سزاوار است.

ساقی‌نامهٔ ابتهاج دردمندانه است و ساقی او نیز دردمندی چون خودش (و حتماً با امیدواری بیشتر) کـه مـی‌تواند، به شاعر می عشق و امید بدهد. چند بیت از بخشهای مختلف این ساقی نامه را می‌خوانیم:

بـیا سـاقی آن مـی کـه جـام آفـرید — بـه مـن ده که جان جامه بر تن درید
کجـا تـن کشـد بـار هـنگامه اش — که او جان جان است جان جامه اش
بـیا سـاقی آن مـی کـه خـون حـیات — ازوشـــد روان در رگ کایـــنات
بـه مـن ده که خورشید رخشان شوم — ز گـنج نهـان گوهـر افشـان شـوم
بـده سـاقی آن مـی کـه جـان بهـار — ازو جـرعه‌ای خـورد و شـد پـرنگار
بـده سـاقی آن مـی کـه هسـتم هنوز — همـان عاشـق مـی‌پرسـتم هـنوز ...
بـه مسـتی کـه جـان در سـرمی‌کـنم — همـه عمـر در پـای خـم طـی کـنم
بـیا سـاقی آن مـی کـه دفـع گـزند — ازو جســـت فـــرزانهٔ دردمـــند
بـه مـن ده کـه اسـب سخن زین کنم — ســـرود کهـــن را نوآیـــین کـــنم

نواسنج خوشخوان من یاد باد که چندین نوای خوشم یاد داد

(سیاه مشق / ۲۷٤-۲۷۳)

پیشتر گفتیم که یکی از مهمترین دستمایه‌های شاعران ساقی‌نامه، استفاده فراوان از تلمیح است و دیدیم که مثلاً ظهوری ترشیزی برای مضمون‌سازی و خیال‌پردازی و غنی‌کردن پشتوانهٔ فرهنگی شعر خود، اغلب آنها را به صورت ترکیبی به کار برده است .ابتهاج ساقی‌نامهٔ خود را در اوایل دههٔ پنجاه سروده یا منتشر کرده است و از آنجا که شاعری است با موضع اجتماعی مشخص، بخوبی از تلمیحات در جهت این «موضع» استفاده کرده: خون سیاوش، ستمکاره، بدان، پاکان، نیکان (همگی در پیوند با افراسیاب و سیاوش) تشت خون، گذر از آتش، گرانمایه سروجوان، تضمین مصراعی از شاهنامه و خردمند دیرینه، عناصر تلمیحی است که همه متعلق به اسطورهٔ سیاوش و افراسیاب است. برای ابتهاج می گل رنگ ساقی، یادآور خون سیاوش است و ماجرای مرگش داغ دل تاریخی او و نسل او را تازه می‌کند:

نگه کن که راه دلم چون زدند که این زخمه در پردهٔ خون زدند

بیا ساقی آن می که چون بنگریم ز خون سیاوش یاد آوریم

به من ده که داغ دلم تازه شد سردردمندم پر آوازه شد

(همان / ۲۷۵-۲۷٤)

در بند بعد، به گونه‌ای سخن می‌گوید که خواننده ابتدا تردید می‌کند که آیا منظور از کسانی که از آتش گذشتند سیاوش است یا ...؟ دو بند بعد از «گرانمایه سروی جوان» یاد می‌کند که ناگاه پژمرده شد و در ادامه مصراعی از از ابتدای داستان رستم و سهراب تضمین می‌کند تا خواننده را بیشتر در گزینش مصداق آنچه وآنکه پیش از این گفت مردّد کند.

البته، جسارت و صراحت شاعران و نویسندگان منتقد و معترض در دههٔ پنجاه بیشتر شد، اما ابتهاج با روایت این‌گونهٔ شعر و کاربرد این چنینی تلمیحها، در پی روز آمد کردن این اسطوره‌های کهن است، تا بدین شکل میان گذشته و حال پیوندی بزند و غمنامهٔ سیاوش را تاروزگار خود امتداد بدهد، به عبارت دیگر شعر به ما می‌گوید آن «گرانمایه سروجوان» فقط سیاوش یا سهراب (به قرینهٔ آن مصراع شاهنامه) نیستند، مصداق امروز هم دارند و شاعر در شعرهای دیگرش به طور مستقیم از مبارزانی نام می‌برد که گه‌گاه می‌توانند مابازای امروزی این اسطوره‌ها باشند[٦]. از آنجا که هم بیداد و مظلوم‌کشی افراسیابی هست، هم مرگ و مظلومیت

سیاوشی؛ هم فریب و مصلحت‌بینی رستمانه هست و هم غرور و شجاعت همراه با ناپختگی و فریب‌خوردگی سهراب‌ها، در نتیجه آن «خردمنددیرینهٔ» موصوف در شعر، علاوه بر فردوسی، ناظر به همهٔ خردمندان دردمندی هم است که در طول تاریخ و تا روزگار شاعر، همچنان بر سر گذشت انسان گریسته‌اند و خواهند گریست و شاعر خود اکنون یکی از آنها تواند بود؛ این گونه است که سیاوش و افراسیاب برای خوانندهٔ این شعر موجودیتی این زمانی پیدا می‌کند و بالاخره شاعر در بند پیش از آخر ساقی‌نامه‌ها، با قرینه‌های «شام اهریمنی» و «دامگاه هلاک» به صراحت از وضع موجود و حاکم انتقاد می‌کند و بر آنچه می‌بیند اعتراض دارد. اکنون بیتهای توضیح داده شده را می‌خوانیم:

از آتش گذشتند با جان پاک — که پاکان از آتش ندارند باک
ولیکن بدی چون کند داوری — ز نیکان همان طشت خون آوری
ستم بود آن خون فرو ریختن — سزای ستمکاره آویختن
دریغ آن گرانمایه سرو جوان — که ناگه فرو ریخت چون ارغوان
چه پر خون نوشتن این سرگذشت — دلی کو کزین غصه پرخون نگشت؟
خردمند دیرینه خوش می‌گریست: — «اگر مرگ داداست بیداد چیست؟»
بیا ساقی آن می که چون روشنی — به روز آرد این شام اهریمنی
به من ده کزین دامگاه هلاک — برآیم به تدبیر آن تابناک

(همان /۲۷۶-۲۷۵)

دربارهٔ تضمین مصراع شاهنامه نیز باید افزود، ابتهاج استفاده‌ای تقریباً متفاوت از کاربرد فردوسی کرده است و با توجه به حال و هوای کلی شعر، بیداد مورد نظر وی، سراسر متوجه بیدادگران جامعه است و ربطی به تقدیر و سرنوشت ندارد. آشکار است چنین «مرگی» که نتیجهٔ این بیدادها باشد، دیگر « داد» [= حق] نیست و می تواند ناظر بر اعدامها و کشته شدن برخی مبارزان در عصر پهلوی باشد . از سوی دیگر باتوجه به روح حزن آلود شعر ، شاعر می گوید خردمند دیرینه (مثلاً فردوسی) «خوش می‌گریست» و نه «خوش می‌گفت»! با این تعبیر، عنصر«تردید» و «پرسش» مندرج در بیداد یا داد بودن «مرگ» را نیز مورد تأکید قرار می‌دهد و در این مورد البته تفاوتی با تلقی استاد توس ندارد.

ابتهاج در بند پایانی ساقی‌نامه، هم اندوه خود را (که اندوهی جمعی است) از وضع

پریشـان و بـی‌خبـری مردم نشان می‌دهد و هم سطح اجتماعی و انتقادی شعر را به شکلی کامـل بـالا می‌برد و بر آن تأکید می‌ورزد و در بیت پایانی - با لحنی که خالی از امید هم نیست - گویـی دعا نیز می‌کند و بدین‌شکل، ساقی‌نامه‌اش همچون بسیاری از نمونه‌های پیشین با دعا به پایان می‌رسد:

جهـان در ره سـیل و مـا در نشـیب — بـــرآمد ز آب خروشـــان نهـــیب
کـه خـواهد رسـید ای شب آشفتگان — بـه فـریاد ایـن بـی‌خبـر خفـتگان
مگـر نـوح کشـتی بـر آب افکـند — کمـندی بـه غـرقاب خـواب افکـند.

(همان / ۲۷۶)

اگـر بخواهـیم بـرای ایـن ساقی‌نامه ممدوحی قائل شویم، باید بگوییم که ممدوح شاعر نیز مـتفاوت از نمـونه‌هـای پیشـین اسـت و همچنـین «متشکّک»؛ ساقی، می، سیاوش (اساطیری و امـروزی) خردمند دیرینه»، « نواسنج خوش‌خوان» به همه گریز زده است، اما کدام یک ؟ شاید همه، شاید ... ؟

بـاری، در این ساقی‌نامهٔ مختصر، لحن صمیمانهٔ نظامی، مویهٔ همراه با بیان حماسی فردوسی و رگـه‌هایی از اندیشهٔ عمیق حافظ را می‌توان احساس کرد؛ یعنی ابتهاج چکیده‌ای از تلقی‌های سـاقی‌نامـه‌سـرایان بـزرگ از نظامـی تا بعد را در کار خود گنجانیده و از درازگویی‌های عموماً مـتکلفانهٔ برخـی ساقی‌نامه سرایان سلف و گریزهای غیر لازم و حاشیه‌ای پرهیز نموده و از این ظرف کهن استفاده‌ای روز آمد کرده است؛ شاید اگر طولانی‌تر از این می‌شد ملال‌آور می‌بود.

مسائل زبانی و ادبی

بـه جز واژگان میخانه‌ای که بدانها اشاره خواهد شد، ابتهاج ترکیبات وصفی و اضافی کهنه و نو و نیـز صـفات مرکب فراوان به کار برده که مجموعاً مشخصات زبانی و صور خیال این شعر بر آنهـا اسـتوار اسـت: بار هنگامه، جان جان، خون حیات، رگ کاینات، جیب غم، خون سیاوش، کشـتی نوح، چنگ صبوح، پای غم، سراپرده عاشق می پرست، آواز روح، اسب سخن، خردمند دیسرینه، شـام اهریمنـی، دامگاه هلاک، شب آشفتگان و غرقاب خون؛ از این میان پردهٔ خون – پرده به عنوان اصطلاح موسیقی – (که این زخمه در پردهٔ خون زدند)، شام اهریمنی، آواز روح و شـب آشفتگان ترکیب‌های تازه‌ای هستند. همچنین تعبیرهای «هستم هنوز» (بده ساقی آن می

که هستم هنوز)، یعنی هنوز طالب و خواهان می هستم و «گل کردن» (بیا ساقی آن می که چون گـل کند) دربارهٔ می یعنی تأثیر کردن و رونق گرفتن و «داغ دلم تازه شد» (به من ده که داغ دلم تـازه شـد) همـه از محـاوره وام گرفته شده و تازه هستند و در مقابل، آثار کهنگی هم در زبان ابـتهاج دیده می شود، از جمله؛ آوردن «ب» سوجگند (به مستی که جان در سر می‌کنم) و نیز جان در سر... کردن، راه چیزی را زدن، سربرنکردن، نوآیین کردن، کمند افکندن، بر آب افکندن و کاربرد واژهٔ جیب (گریبان)

بخش دیگر این ترکیبها، ترکیبهای تلمیحی است که در ساقی‌نامهٔ ظهوری نیز نقش مهمی در ایجـاد زبـان خـاص و صور خیال شعر او دارند: خون سیاون، تشت خون، گرانمایه سروجوان، دشـت خون، فرزانهٔ دردمند، خردمند دیرینه، کشتی نوح، شام اهریمنی و جان پاک (در پیوند با سیاوش).

واژگـان و ترکیب های میخانه ای در ساقی‌نامهٔ ابتهاج منحصر به این موارد است که البته به مـراتب تکـرار مـی‌شوند؛ ساقی، جام، می، جرعه، می‌پرست، مستی، صبوح، سرود، زخم، پرده، راه (اصـطلاح موسـیقی) و خُـم؛ امـا اثری از واژه‌ها و ترکیبهای پر بسامد دیگر ساقی‌نامه‌ها از جملـه سـاقی‌نامهٔ ظهوری همچون؛ خرابات، میخانه، دیر مغان، مغْنی، مطرب، پیرمغان، رند و ... نیسـت. دلایـل این امر، علاوه بر تحولات زبان درحوزهٔ ترکیب و واژگان و محدود بودن حجم ساقی‌نامهٔ ابتهاج می‌تواند به استفادهٔ وی از این نوع شعر باشد. ساقی‌نامه‌های گذشته، حداقل در بخش‌نکوهش روزگار و در تقابل با ریا و زهد رنگ اجتماعی به‌خود می‌گرفت و به‌طور طبیعی در سـایر بخشـهای سـاقی‌نامه از واژگان و ترکیبهای مربوط به آن حوزه (میخانه، خرابات، دیر مغان و...) استفادهٔ بیشتر می‌کردند؛ در حالی که ابتهاج «ژانر» ساقی‌نامه و گفتگو با ساقی واقعی یا خیالی و آرمانی را بهانهٔ بیان دغدغه‌های فردی و جمعی جامعهٔ خود قرار داده و طبیعی است از واژگـان مخصـوص ایـن حـوزه بیشـتر اسـتفاده کند. در اینجا، برای او مبارزه با بیداد و بیان دردهای جامعه و مویه بر مرگ دوستان و عزیزان، مهمتر از بیان تقابل میان زاهد با رند و می و مستی با زهد و هوشیاری و میخانه و دیر مغان و خرابات با مسجد و کعبه است.

مهمتـرین عناصـر صور خیال در ساقی‌نامهٔ ابتهاج عبارت است از: تشبیه (می به خون، می بـه گـل ...)، چـند مورد استعارهٔ مکنیه در خصوص می، کنایه (اسب سخن را زین کردن)، و عناصـر بدیعـی چـون: اسـتخدام (نگه کن که راه دلم چون زدند / که این زخمه در پردهٔ خون

زدنـد) راه زدن اصـطلاح موسـیقی و نیـز قطـع طریق کردن، رعایت تناسب میان اصطلاحات موسـیقی (راه زدن، زخمـه، و پرده، در بیت اخیر)، تکرار صامت ج و کلمه جان در بیت دوم، جناس زاید در بیت اول (جام و جامه) و مهمتر از همه تلمیح.

پی نوشت

۱. بـرای آشنایی بیشتر با این نوع شعر و دیدن نمونه‌های آن از شاعران دوره‌های مختلف، از جمله می‌توان به دو کتاب ارزشمند زیر مراجعه کرد:

- تذکـرهٔ میخانه از ملاعبدالنبی فخرالزمانی قزوینی با تصحیح و مقدمهٔ مرحوم احمد گلچین معانـی، ایـن کـتاب کـه در سال ۱۰۲۸ هجری تألیف شده شرح حال و ساقی‌نامه و نمونهٔ شعر نود شاعر را از نظامی تا زمان مؤلف در بردارد.
- تذکرهٔ پیمانه؛ احمد گلچین معانی، چاپ اول، کتابخانه سنایی، تهران ۱۳۶۸، که شرح حال و ساقی نامه دیگری از شاعران را دربردارد.

۲. چـنانکه پـیش از ایـن نیـز گفتیم هر شعر میخانه‌ای ساقی‌نامه نیست؛ آنچه ساقی‌نامه را به معنی اصطلاحی و متداول خود از شعرهای خمری امثال رودکی و منوچهری جدا می‌کند، در گـام نخسـت ایـن اسـت کـه ساقی‌نامه با قصد آفرینش یک «نوع» تازه از شعر، سروده می‌شود و اجزا و بخشهای کاملی دارد؛ حال آنکه «خمریات» لزوماً این‌گونه نیستند و شاعر در قالـب قصـیده یا مسـمط از «می» و کیفیت ساخت آن سخن می‌گوید و حداقل از ساقی سـیم انـدام و دیگر زیبا رویان وممدوح نیز یادی می‌کند؛ یعنی دیگر اجزای این بزم اغلب وارد شعر نمی‌شوند، مثلاً هیچ اشاره‌ای به مغنی به عنوان عضو اصلی ساقی‌نامه، نمی‌شود.

۳. بـه نقـل از مقدمـهٔ پرفسـور محمـد شـفیع استاد پاکستانی اولین مصحح تذکرهٔ میخانه. در ضمن، ساقی‌نامهٔ خواجودر تذکرهٔ میخانه نقل شده اسـت.

٤. هـرچند در شعر معاصر پس از انقلاب اسلامی غزل – مثنوی رواجی یافت، دربارهٔ سابقهٔ آن بیراه نیست اشاره کنیم. گویا نخستین شاعری که اقدام به این کار کرده، عیوقی (احتمالاً معاصـر سـلطان محمـود غزنوی) سرایندهٔ منظومهٔ عاشقانهٔ «ورقه و گلشاه» اسـت؛ شاعر در

ایـن مـنظومه کـه اتفاقاً به بحر ساقی نامه (بحر متقارب) هم سروده شده، مجموعاً ده غزل آورده است. [ر.ک. ص ۱۵ مقدمهٔ دکتر صفا بر ورقه و گلشاه چاپ دوم، فردوس، تهران ۱۳٦۲]. غیـر از عیوقـی و تـا زمان ظهوری گویا در میان منظومه ها یادست کم در ساقی نامه ها ، کسـی ایـن کار را تکرار نکرده باشد. البته پـس از ظهوری و شاید به تقلید از او چند شاعر دیگـر نیـز درفحوای ساقی نامهٔ خود غزل آورده اند، از جمله ملا محمد سعید مازندرانی ، مـتخلص بـه اشرف (در گذشته به سال ۱۱۱٦ هجری) معاصر صائب که یک غزل را در سـاقی نامـهٔ ٤۱٤ بیتـی خـود وارد کـرده اسـت. [ر.ک. ص ۹۵ ، تذکـرهٔ پیمانه] دیگری میر ابـوطالب میـر فندرسکی اصفهانی ، شاعر عهد شاه سلیمان و زنده تا سال ۱۲٤ هجری، که سـاقی‌نامهٔ مفصل و کاملی در ۱۱۷۱ بیت دارد و سه غزل در آن آورده است. [ر.ک. ص ۳۵ تذکرهٔ پیمانه]

۵. «جـام» در مصـراع «بـیا سـاقی آن مـی که جام آفرید» بسیار خوش نشسته است و با فعل «آفـرید» استخدام گونه‌ای ایجاد کرده است؛ یعنی هم می‌تواند مفعول باشد و هم فاعل. در صـورت مفعول دانستن آن یعنی می ای که جام را آفرید و جام ملهم و متبادر «جم» است کـه می را به او نسبت می‌دهند. در این صورت یعنی می ای که نه ساختهٔ جم بلکه سازنده و پدیدآورنـدهٔ اوسـت. اگـر فاعـل فـرض شـود یعنـی مـی ای که از جام (پیالهٔ شراب) می‌تراود. اضافه کنیم که جام استعاره از دهان معشوق نیز تواند بود.

٦. ابتهاج برخی شعرهای اجتماعی و سیاسی خود را به بعضی از شخصیتهای مبارز آن سالها تقـدیم کـرده یا از آنها در شعر خود یادی کرده است. برای دیدن این شعرها و توضیحات شـاعر دربـارهٔ ایـن اشخاص مراجعه شود به توضیحات پایانی مجموعهٔ یادگار خون سرو، چاپ اول، توس، تهران ۱۳٦۰ .

منابع

۱. ابتهاج، هوشنگ (هـ ا .. سایه)؛ سیاه مشق، تهران: نشر کارنامه، ۱۳۷۸.
۲. صفا ، ذبیح الله؛ تاریخ ادبیات در ایران (ج ۵/۱)، چاپ سوم، تهران: فردوس،۱۳٦٦.

۳. _____ ؛تاریخ ادبیات در ایران (ج ۵/۲)، چاپ سوم، تهران: فردوس، ۱۳٦۸.
٤. _____ ؛ تاریخ ادبیات در ایران (ج ۵/۲)، چاپ سوم، تهران: فردوس، ۱۳٦۹.
۵. فخرالزمانی قزوینی، ملا عبدالنبی، تذکرهٔ میخانه، با تصحیح و مقدمهٔ احمد گلچین معانی، چاپ اول، تهران: اقبال، ۱۳٤۰.
٦. گلچین معانی، احمد؛ تذکرهٔ پیمانه، چاپ اول، تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳٦۸ .
۷. محجوب ، محمد جعفر؛ مقالهٔ «ساقی نامه – مغّنی نامه» مجلهٔ سخن، سال یازدهم، ش یکم (اردیبهشت ۱۳۳۹)، ص ۷۹ – ٦۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی