

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

Sahand Soltandoost¹  | Mehdi Keshavarz Afshar^{2✉}  | Amir Hossein Davoodvandi³ 

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

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

8 April 2024

Received in revised form:

10 May 2025

Accepted:

16 November 2025

Published online:

21 March 2026

Keywords:

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

Muḥammad ibn Sulaymān, known by the pen name Fuḏūlī, 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 Ṭahmāsp Ṣafavī and the Ottoman ruler Sultan Murād, Fuḏūlī 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 Fuḏūlī’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, Fuḏūlī ultimately speaks of the prohibition of instruments.

Cite this article: Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein. (2026). Analysis of the Debate with Musical Instruments in Fuzuli Baghdadi's Sāqīnāmah. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 133-148.

<http://doi.org/10.22111/jllr.2025.48406.3246>



© Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Maulana Muhammad ibn Sulayman, pen name Fuzuli, is one of the prominent poets of the tenth century of the Islamic calendar who has gained a special place in the history of regional literature by creating works in three languages: Azerbaijani, Persian, and Arabic. He should not only be considered an exceptional figure in the Turkish literary tradition, but also an important and influential figure in the field of Persian poetry in the Ottoman Empire. Fuzuli, who according to Masoudiyah (1391: 147) was born in Baghdad and died around 968 or 970 AH, created an artistic connection between the multilingual and multicultural traditions of his era in his poems and created works that are considered important sources for understanding the literary taste and artistic taste of the Ottoman period. Fuzuli Baghdadi's Persian Saqinama, known as the Saqinama of the Seven Cups, is one of the prominent examples of lyrical literature in Persian and a notable poetic work in connection with music and feasting. This poem is composed in 327 verses and is structured in seven sections or "cups" and has a debate-based structure. In each section, the poet engages in a symbolic, imaginative, and sometimes critical dialogue with one of the common instruments of the feasts of that time, such as the reed, the daf, the harp, the oud, the tambourine, and the qanun. These debates, in addition to the creative structure of the work, are also noteworthy in terms of content, because they contain most of the indicators of lyrical literature. Indicators of lyrical literature include being emotional and sentimental, being romantic and mystical, a sad atmosphere, a negative view of the world, precise descriptions, introspection, and reflection on human weaknesses and moral characteristics (Mushtaq Mehr, 2016: 183-184). On the other hand, mystical and moral themes such as advice to the singer, distrust of instruments, and reflection on the relationship between music and reality also have a central place in this work; as Mohammad Taqi Masoudieh (1391: 147) and Mohammad Taqi Daneshpajouh (1391: 219) have mentioned this work in their lists as an illustrative example of musical compositions with a mystical-literary perspective. Thus, the Saqinameh of the Seven Cups not only has a special place in the tradition of Saqinameh writing, but also plays a prominent role in the continuous discourses with lyrical, mystical, and musical literature. This article, titled "Analysis of the Debate with Festive Instruments in Fuzuli Baghdadi's Saqiname," attempts to examine the poet's view of instruments and the relationships between music, festivities, and religious approach by focusing on the debate structure of this work. In the meantime, it also recognizes the place of Fuzuli's Saqiname in the Persian tradition of Saqiname writing.

2. Research Methodology

The present study has examined Fuzuli Baghdadi's Saqinameh using a descriptive-analytical method. Despite several manuscripts of this work in different libraries, the revised version by Hasibeh Mazioglu in the book *Divan Farsi Fuzuli* was the basis of the researchers' work. The method of collecting information in this article was to write a list and take notes from library sources, which was ultimately accompanied by a qualitative analysis by the researchers.

3. Discussion and Results

The Saqinameh of Fuzuli in the printed version we are examining contains 320 verses, and consists of an introduction, seven sections entitled "The Awakening of the Cup" from the first to the seventh, as well as a debate with the instruments of the ney, daf, harp, oud, tambour, qanun, and finally with the singer himself, which are placed as a dramatic interlude between the sections respectively designated as "The Awakening of the Cup...". Saqinameh of Fuzuli is a mystical-musical poem in which debates between various instruments are used as a means to express mystical and philosophical concepts. In this work, the poet explores themes such as love, asceticism, truth, and spirituality using instruments such as ney, daf, harp, tambour, and qanun. Each of these instruments has specific symbols, and through the dialogues between these instruments, different human characteristics and romantic and spiritual relationships are analyzed. At the beginning of the work, the ney instrument is introduced as a symbol of separation and connection to the beloved. In the debate with the ney, the poet speaks of separation and distance from the beloved and recognizes the ney as a tool for expressing sadness and loneliness. On the other hand, the daf, which reveals the complexities and contradictions of love by

playing it, is used in the debates as a sign of suffering and at the same time hope. In the debate with the harp, this instrument is introduced as a representative of emotional and introspective poetic feelings. In the following sections, the debate with the tambourine and the law discusses different levels of spirituality and truth. The tambourine is initially introduced by the poet as a symbol of error and error. The poet sees this instrument as the source of many mistakes and objects to it, arguing that it can somehow cause ignorance of spirituality and truth. But in the sequel, the tambourine itself speaks from other perspectives and defends its position. The tambourine emphasizes that truth is universally hidden in music, and in this regard, the negative view of this instrument changes. In the debate with the law, this instrument is introduced as a symbol of wisdom and silence in the face of the secrets of the world. By playing itself, the law tries to prevent man from endless thoughts and pride and to guide him to an inner truth. In this part, the instrument of the law is placed as a symbol of submission and satisfaction before God and time. Finally, in the debate with the singer, the poet severely criticizes the instruments and emphasizes that instruments cannot in fact represent the original truth. The singer, who is a kind of representative of wisdom and deep understanding, clearly states that instruments are only appearances and tools for expressing feelings and that the real truth is beyond them. The singer emphasizes that inner secrets should be preserved and that one should not easily reveal everything. This part of the work refers to a return to the inner self and the search for the truth hidden in the heart of man. Finally, the poet emphasizes using phrases that only someone who is pure from within can understand the truth and show it in action. In this part, the nosy implicitly recommends inner goodness and avoiding ostentation, and finally finds its way to the core of the law.

4. Conclusion

Fuzuli Baghdadi's Saqinama is a unique work in the Persian Saqinama tradition, which, with its structure centered on a debate between the poet and musical instruments, provides a symbolic and mystical space for a conversation about existence, love, and mystical conduct. By bringing instruments such as the reed, daf, harp, oud, and tambour to life, Fuzuli has made each one represent a human and vocal state to express existential philosophy and the path to liberation, thus transforming the language of music into a channel for explaining mystical concepts. At the climax of the work, the singer, as the last speaker, questions all previous conversations and characters, calling the instruments revealing and disloyal. This sudden tonal shift indicates the poet's internal conflict between the charms of music and religious considerations. This transformation not only surprises the reader, but also indicates the complexity of the poet's thought and the conflict between mystical and ethical traditions in his cultural context. In this poem, Fuzuli has used music not as an independent knowledge, but as an allegory for human states and the path to mystical truth. Symbolic language, literary devices, and multilayered allusions have shaped the rich and multidimensional linguistic structure of the work. His Saqinama is ultimately a thought-provoking work about man, love, mystery, and truth that, in a poetic oscillation between praise and denial, accompanies the reader in a mystical and aesthetic reflection.

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: Pajooreshkade-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].

تحلیل مناظره با آلات بزم در «ساقی‌نامه» فضولی بغدادی

سه‌اند سلطان‌دوست^۱ | مهدی کشاورز افشار^۲ | امیرحسین داودوندی^۳

۱. دانش‌آموخته 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	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	محمد بن سلیمان متخلص به فضولی، شاعر شیعه سده دهم هجری قمری است که اشعاری به زبان‌های ترکی آذربایجانی، فارسی و عربی سروده است. وی معاصر شاه‌طهماسب صفوی و سلطان‌مراد، حاکم عثمانی بوده است. اهمیت اصلی فضولی را در عرصه ادبیات ترکی قلمداد کرده‌اند. ساقی‌نامه وی مشهور به «ساقی‌نامه هفت جام» دربردارنده ۳۲۰ بیت و مشتمل است بر یک مقدمه و هفت‌بخش که مناظره با سازهای نی، دف، عود، طنبور، قانون و در آخر خود مطرب را دربرمی‌گیرد. این مقاله، به‌روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، ساقی‌نامه را به‌لحاظ 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 ساقی‌نامه فضولی بازتاب یافته است؟ بلا تکلیفی شاعر در بیان رویکردش به آلات موسیقی و نحوه تأثیر افکار مذهبی وی درباره موسیقی از نتایج تحلیل موضع کلی او در ساقی‌نامه است. شاعر پس از سیصد بیت در وصف مجلس عیش-وعشرت و محفل بزم و طرب و آن‌همه گفتارهای عارفانه با سازها که هریک آموزه‌ای از قبیل وارسنگی و از خودگذشتگی دارند، از حرمت آلات سخن می‌گوید.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱	
واژه‌های کلیدی:	
فضولی بغدادی، ساقی‌نامه، مناظره، آلات موسیقی.	

استناد: سلطان‌دوست، سه‌اند؛ کشاورز افشار، مهدی؛ داودوندی، امیرحسین. (۱۴۰۵). «تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامه فضولی بغدادی». پژوهشنامه ادب غنایی، ۲۴(۴۶)، ۱۴۸-۱۳۳.

<http://doi.org/10.22111/jllr.2025.48406.3246>



۱- مقدمه

مولانا محمدبن سلیمان، متخلص به فضولی، از شاعران برجسته سده 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 نه تنها باید چهره‌ای استثنایی در سنت ادبی ترکی دانست، بلکه باید در حوزه شعر فارسی قلمرو عثمانی نیز شخصیتی مهم و اثرگذار به شمار آورد. فضولی -که به نوشته مسعودیه (۱۳۹۱: ۱۴۷) زاده بغداد و درگذشته حدود سال ۹۶۸ یا ۹۷۰ هجری قمری است- در اشعارش میان سنت‌های چندزبانه و چندفرهنگی عصر خود پیوندی هنرمندانه پدید آورده و آثاری خلق کرده که در زمره منابع مهم برای شناخت ذوق ادبی و ذائقه هنری دوره عثمانی محسوب می‌شوند.

ساقی‌نامه فارسی فضولی بغدادی، مشهور به «ساقی‌نامه هفت جام»، از نمونه‌های برجسته 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 منظره‌محور دارد. شاعر در هر بخش با یکی از سازهای متداول مجالس بزم آن روزگار چون: نی، دف، چنگ، عود، طنبور و قانون به گفت‌وگویی نمادین، خیال‌پردازانه و گاه انتقادی می‌نشیند. این مناظره‌ها، در کنار ساختار خلاق اثر، از نظر محتوایی نیز درخور توجه‌اند؛ چرا که واجد اغلب شاخص‌های ادبیات غنایی اند. شاخص‌های ادبیات غنایی را می‌توان احساسی و عاطفی‌بودن، عاشقانه‌و عارفانه‌بودن، فضای غم‌آلود، دید منفی نسبت به جهان، وصف‌پردازی‌های دقیق، درون‌گرایی و تأمل در ناتوانی‌ها و ویژگی‌های اخلاقی انسان برشمرد (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۸۴-۱۸۳).

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: ۱۴۷) و محمدتقی دانش‌پژوه (۱۳۹۰: ۲۱۹) در فهرست‌های خود از این اثر به‌عنوان نمونه‌ای گویا از منظومه‌های موسیقایی با نگاهی عرفانی-ادبی یاد کرده‌اند. بدین‌سان، ساقی‌نامه هفت جام نه تنها 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 ساقی‌نامه 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 ساقی‌نامه فضولی را در سنت ساقی‌نامه‌نویسی فارسی نیز بازشناسی نماید.

۱-۱- بیان مسئله و سؤال تحقیق

مسئله ساز و موسیقی در عصر صفوی و رویکرد حاکمیت و مذهب به آن، از مسائل بحث‌برانگیز در تاریخ، 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 ساقی‌نامه او می‌توان تا حدی به پاسخ پرسش‌هایی نظیر چگونگی موضع دینی و اجتماعی غالب در این عصر نسبت به موسیقی و آلاتش پی‌برد. 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 بلا تکلیفی 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 ساقی‌نامه هفت جام تصحیح و منتشر شده، اما بررسی انتقادی و تحلیلی این متن به‌لحاظ ادبی و هنری و برخورد با عناصر موسیقایی آن چندان طرف توجه نبوده است. از اهداف این تحقیق، مذاقه در احوال شاعر در منابع مختلف و تفحص در آثار و زمانه او است. همچنین پژوهندگان، بررسی مشخصات اثر و شرح و تحلیل آن را به‌لحاظ ادبی و هنری

مدنظر قرارداده‌اند 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 ساقی‌نامه فضولی بغدادی پرداخته‌است. با وجود چندین نسخه خطی از این اثر در کتابخانه‌های مختلف، نسخه تصحیح‌شده 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.

۱-۴- پیشینه 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.

حسینی‌کازرونی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان: «تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناسی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی»، با رویکردی کلی، به ماهیت و کارکرد این گونه شعری، بر ویژگی‌های فلسفی، اخلاقی و عرفانی ساقی‌نامه‌ها تأکید کرده‌است. او ساقی‌نامه را مثنوی‌ای در بحر متقارب می‌داند که در آن خطاب به ساقی، مفاهیمی چون: ناپایداری جهان، مرگ، اندرز و معرفت ربّانی بازتاب می‌یابد و معتقد است این آثار جلوه‌گاه «تجلیات انوار حق» در صورت شعر هستند. همچنین، شیدا (۱۳۸۵) در مقاله «ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی»، به بررسی تاریخی و گونه‌شناختی این قالب پرداخته و ضمن مرور نمونه‌های برجسته، به نقش ساقی‌نامه در پیوند میان شعر غنایی و عرفانی اشاره کرده‌است.

برزگرخالقی و نیساری‌تبریزی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان: «بررسی مضامین مشترک ساقی‌نامه‌های ابن‌فارض و فضولی بغدادی»، با مقایسه دو اثر خمیه‌گون، به تحلیل مضامین مشترک عرفانی پرداخته 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 مقاله «هفت جام فضولی در وادی شریعت» نوشته طوسی (۱۳۷۷) اشاره کرد. طوسی در این مقاله با نگاهی عرفانی و فقهی به تحلیل مضامین ساقی‌نامه فضولی می‌پردازد و تلاش می‌کند چگونگی تلفیق عناصر شرعی و طریقتی را در این اثر برجسته‌سازد. تمرکز اصلی او بر مواجهه 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 ساقی‌نامه فضولی و نقش شخصیت‌بخشی به سازهای موسیقی در انتقال مفاهیم عرفانی نپرداخته‌است. مقاله حاضر در پی آن است تا این خلأ را با تمرکز بر مناظره با آلات بزم و تحلیل نحوه ترسیم شخصیت سازها در بستر تحولات فکری شاعر در متن جبران کند.

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

محمدبن سلیمان فضولی، از شاعران برجسته قرن دهم هجری، شاعری سه‌زبانه بود که به ترکی، فارسی و عربی شعر می‌سرود و بیشترین شهرت او در حوزه 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 ۹۴۰ق، در قلمرو آنان زیست (براون، ۱۳۳۵، ۴: ۱۸۰). ریپکا تولد او را پیش از ۹۰۰ق در کربلا و وفاتش را در

۹۶۳ق دانسته و او را «باحساس‌ترین غزل‌سرا و داستان‌سرا در زبان ترکی آذربایجانی» معرفی کرده که گرچه فعالیت‌های ادبی خود را در حوزه ادبیات فارسی آغاز کرد، اما از نظر تأثیرگذاری و اهمیت در شعر و ادب فارسی جایگاهی برجسته نیافت و آثارش در این زمینه نتوانست به شکلی قابل توجه مطرح شود (ریپکا، ۱۳۸۵: ۴۲۰).

در منابع تذکره‌نویسی، فضولی به منزله فردی فاضل، شیعه‌مذهب و شاعر سه‌زبان 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 هفت‌قلیم از او با تحسین یاد کرده و «برهان فصاحتش» را دیوان ترکی‌اش دانسته است (رازی، ۱۳۷۸، ۱: ۱۰۱). سام میرزای صفوی در تحفه سامی فضولی را شاعری اهل بغداد می‌خواند و از او به‌عنوان شاعری با گرایش‌های مذهبی و شیعی یاد می‌کند (صفوی، ۱۳۱۴: ۱۳۶).

محمدطاهر نصرآبادی در تذکره خود در به سال ۱۰۷۲ق او را شیعه اثنی‌عشری و نویسنده رساله حسن و عشق به نثر معرفی می‌کند و رباعی معروفی از او درباره امام علی (ع) نقل می‌کند (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۵۱۹). حدیقه‌السعداء 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، ۴: ۱۸۰). والّه داغستانی شاعر قرن دوازدهم هجری و زاده دوران شاه‌سلطان حسین صفوی در ریاض‌الشعراء با تحسین از دیوان ترکی و لیلی و مجنون فضولی یاد می‌کند و وفاتش را در ۹۷۶ق در کربلا ذکر می‌کند (واله، ۱۳۸۴، ۳: ۱۶۴۲). در تذکره روز روشن اثر صبا نیز با تأکید بر سه‌زبان بودن او، وی را از شاعران شیرین‌زبان می‌داند (صبا، ۱۳۴۳: ۶۳۳). مدرس تبریزی در ریحانه‌الادب او را شاعری با بیان آتشین و گرایش‌های حکمی و شیعی معرفی می‌کند و آثار متعددی چون: ساقی‌نامه، حدیقه‌السعداء، بنگ و باده، صحت و مرض، مطلع‌الاعتقاد و دیوان‌های سه‌گانه او را می‌شمارد (مدرس تبریزی، ۱۳۷۴، ۴: ۳۴۳-۵).

نفیسی نیز ضمن تأکید بر جایگاه برجسته فضولی در شعر ترکی آذربایجانی، او را از پس شاه‌اسماعیل صفوی، دومین چهره 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، ۱۳۴۰، ۱: ۴۳۶؛ همان، ۲: ۸۲۵).

۳- مشخصات، محتوا و تحلیل اثر

۳-۱- مشخصات کلی اثر

با توجه به این‌که ساقی‌نامه فضولی در دیوان اشعار فارسی او به تصحیح خانم حبیبیه مازی‌اوغلی به چاپ انتقادی رسیده است و نظر به حجم زیاد این منظومه که چیزی در حدود ۳۵ صفحه 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 مطالعه کامل ساقی‌نامه می‌تواند به فضولی (۱۳۷۴: ۷۰۸-۶۷۴) مراجعه‌کند و از خواندن این مثنوی خوشخوان و روان در بحر مقارب مستفیض شود. ساقی‌نامه فضولی در نسخه چاپی مورد بررسی ما دربردارنده ۳۲۰ بیت، و مشتمل است بر یک مقدمه، هفت بخش با عنوان: «نشئه جام اول تا هفتم» و نیز مناظره با سازهای نی، دف، چنگ، عود، طنبور، قانون و درنهایت با خود مطرب که این بخش‌ها همچون میان‌پرده‌ای نمایشی به ترتیب در بین بخش‌هایی قرار گرفته‌اند که با عنوان: «نشئه جام...» مشخص شده‌است.

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

فضولی در آغاز ساقی‌نامه خود از می‌کده و پیر مغان در مقام مرشد کامل سخن می‌گوید و بنای شکوه و شکایت از «جور دور» می‌گذارد؛ اما خردمند پیر چنین مشکل کارش را می‌گشاید: «که در رشته روزگارت گره ز عقل است؛ بر دور تهمت منه» (فضولی، ۱۳۷۴: ۶۷۴). به این ترتیب شاعر چاره رستن از غم را در گرو رستن از عقل و روی آوردن به «دارالشفای مغان» می‌بیند و مداوای این مرض را به مدد باده می‌داند. همین‌جاست که سخن از هفت جام به میان می‌آید و شاعر می‌گوید هر

هفت روز هفته را باید به «زَرِّین قَدَح» طرب کرد. جالب این‌که از روز یکشنبه می‌آغازد و می‌سراید که «چو یکشنبه آید، چنان می‌بنوش/ که یکشنبه دیگر آیی به هوش» (همان: ۶۷۵). این توصیه به میخواریِ مدام در ابیات بعدی و برای همهٔ دیگر روزهای هفته (هفت روز و هفت جام) نیز تکرار می‌شود. نخستین اشارهٔ موسیقایی در بیت ۲۵ آمده که «ورت ساز باید اشارت نمای/ که خنیاگری زهره آید بجای» (همان: ۶۷۶).

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

می‌ای ده که گیرد خرد نور ازو نه آن می که گردد خرد دور ازو
می‌ای ده که کزو شرع گیرد نظام نه آن می که در شرع باشد حرام
(همان: ۶۷۷)

به این ترتیب و به ارشاد پیر مغان، جامی از ساقی می‌گیرد و نشئهٔ شوق و ذوق و فرح می‌یابد و در معرفت به رویش باز می‌شود. حال بند از زبان شاعر گشوده شده و می‌خواهد راز نهان را ظاهر سازد. دومین اشارهٔ موسیقایی در آخرین بیت پیش از عنوان «نشئهٔ جام اول» آمده که می‌گوید: «به سبع‌المثانی که تا هفت جام/ پیایی بده جام و پُر کن تمام» (همان). شاعر به «سبع‌المثانی» سوگند می‌خورد و ساقی را قسم می‌دهد که هفت جام پی‌درپی به او بنوشاند. هرچند «سبع‌المثانی» به سورهٔ فاتحه‌الکتاب قرآن نیز می‌گویند که هفت آیه دارد، اما باید به یاد داشت که «مثانی» در عربی جمع «مَثْنَا» است و معنای موسیقی هم می‌دهد. همچنین تار دوم عود را «مَثْنی» می‌گویند؛ بنابراین، می‌توان گمان کرد که شاعر «سبع‌المثانی» را با صنعت ایهام به‌کار برده و احتمالاً «هفت مقام» قدیم موسیقی و وجه نمادین سنتی عدد هفت را هم درنظر 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 آتش مزاج»، «آتش آب‌وش» و «راح راحت‌فزای» ندارد و به این بیت ختم می‌شود که «کنون بشنو از من که از گنج راز/ به روی تو خواهم دری کرد باز» (همان: ۶۷۸) و نوبت به مناظرهٔ نخست با ساز نی می‌رسد. شاعر می‌گوید که شبی ذوق می در سر داشته و مذاق می او را دمساز نی کرده است. او از نی که «همدم اهل درد» است می‌پرسد که چرا مثل خودش «زار و زرد» شده و «وجه زردی رخسار» و «موجب نالهٔ زار»ش چیست. نی هم شاعر را محرم رازِ نهان خود می‌سازد و حکایت می‌کند که پیش از این در فضای نیستی، دلی خالی از غم داشته، اما قضا بر آسایش وی رشک برده و او را به‌دست بلای حوادث سپرده است:

که از باد شد جنبش خلقتم به آتش گهی گرم شد الفتم
که از خاک نشو و نما یافتم که از آب ذوق و صفا یافتم
(فضولی، ۱۳۷۴: ۶۷۹)

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 نبوده است. در ادامه استدلال می‌کند که چون سرسبزی و خرمی و خوشی، «رایت سرکشی» برافراخته و از برگ و نوایی که داشته مغرور شده، از «حادثات قضا» غفلت ورزیده و به‌ناگاه اسیر چشم‌زخم آن شده و زمانه با او از در نامهربانی درآمده است؛ یعنی دوستان و دوست‌دارانش، همان عناصر اربعه، بدل به دشمنان جانش شده‌اند: همان نسیمی که بر پیکرش می‌وزیده با 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 بوستان رمز عجیبی را از تاک و باغبان دیده: «ز تاکی که بگرفت دهقان شراب/ همان دم به او در عوض داد آب» (همان: ۶۸۰). همان درخت

انگوری که باغبان آبیاری کرده، در عوض «شهد شیرین» به او سپرده است. نتیجتاً هیچ‌کس از انقلاب حوادث رهایی ندارد و دور فلک چنین است که «اگر می‌ستاند، دگر می‌دهد/ دگر می‌ستاند اگر می‌دهد» (همان: ۶۸۱). این بیت بسیار استادانه 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 شکرانه آرزوی رجعت سردهد و اگر هم چنین نشود دیگر هراسی ندارد. اشاره‌ی نی به موضوع «ترک تعلّق» است. او دوباره از منشأ مادی‌اش؛ یعنی عناصر اربعه و «برگ‌ونوا»ی دو سه روزه‌اش یاد می‌کند و می‌گوید همه این‌ها هرآن‌چه به او بخشیده بودند ربودند و درنهایت «همان مانند با من که در اصل بود» (همان). نی دیگر از فقدان علایق غم نمی‌خورد و با وارستگی می‌گوید: «چه آورده بودم که با خود برم؟» (همان).

حال شاعر در پنج بیت پایانی این بخش نتیجه مدنظرش را از مناظره با نی بیان می‌کند و خطاب به مغنی می‌گوید «اقتضای زمان» را ببیند و دریابد؛ در نی بدمد و از آن آتش بستاند. آتشی که اول او را همچون خاشاک بسوزاند و بعد روانش را مثل شمع برافروزد: «به کار فضولی می‌فکن گره/ قراری کزو برده‌ای باز ده» (همان: ۶۸۲). کلام نهایی این بخش همین است که «رند بی‌قید رسوای مست»، همچون همان نی که ترک تعلق کرده، از این خوش است که هرچه را هست وقف می‌کند و از غوغای «دادوستد» کناره می‌گیرد: «نه چیزی ستاند، نه چیزی دهد» (همان).

۳-۴- نشئه جام دوم و مناظره دف: بازتاب اسطوره، فنا و رنج آفرینش در زبان موسیقایی ساقی‌نامه فضولی

در ابیات «نشئه جام دوم» درخواست چندباره «جام آینه‌فام» از ساقی می‌آید و می‌با عباراتی چون: «راحت‌افزای روح»، «مظهر سرّ ذات» و «آب حیات» توصیف می‌شود. دومین مناظره با دف است که نسبتاً طولانی‌ست. شاعر می‌گوید که شبی در محفلی بنای طرب نهاده و بساط ساز و کتاب و ریاض شمع و شراب را فراهم کرده است. در این میانه، دف همچون دیوانه‌ای که کف بر لب آورده می‌رقصیده، شاعر او را با عنوان عجیب «پیر خم‌گشته قد» که نیک‌وید جهان را بسیار دیده مخاطب قرار 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، ۱۳۷۴: ۶۸۴). در این جا 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 حال 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 فرسوده» جهان و «خیالات بیهوده» را واگذاری 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 «ملک جهان» مقید 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 نوع شریف و سه جنس رشید»؛ یعنی جماد و نبات و حیوان، با تیغ و تیشه و ارّه آشنا شدند تا ترکیبش کامل شود. اما دف به نوعی 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 راحت‌شنونده در رنج ساز است. دف درنهایت تمنا دارد که شاعر به کلی دل از دهر برکند و بیش از این خودش و او را عذاب ندهد. حال دوباره نوبت به شاعر می‌رسد که از مغنی بخواهد از زبان دف «کیفیت ماسکلف» 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 مأل/ خبر کن که دل برکند از محال» (همان: ۶۸۷) و باز به نتیجه قبلی در مناظره با نی می‌رسد که خوش به حال آن رندی که از مستی جام می، روز و شب را نمی‌شناسد و مست در عالم افتاده، از آن بی‌خبر است.

۳-۵- مناظره چنگ در نشئه سوم ساقی‌نامه: تداوم تمثیل فناء و وصال در آینه اسطوره و موسیقی

شاعر در ابیات «نشئه جام سوم» باز با عباراتی چون: «جوهر صاف و پاک»، «ساغر سینه‌سوز» و «راح 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 به کار می‌بندد. سومین سازی که شاعر به مناظره با او پرداخته، چنگ است. وی از شبی و محفلی پرسرور سخن می‌گوید که «چراغ می» در آن بزم نورافکن و سرش از «می لاله‌رنگ» گرم بوده و همدم تار چنگ شده است. چنگ زار و زبون را می‌پرسد که «چرا ناله‌ای داری از حد برون؟» (همان: ۶۸۸). چنگ بر خود می‌پیچد و رشته راز خود را چنین می‌گشاید که در ازل و وادی نیستی، ولی نعمتی داشته که به لطف او، «طول امل» بسته و عمری دست به دامانش و غرق بحر احسانش بوده است تا آن‌جا که «ذوق هستی» نداشته، اما لطف او راهنمای هستی‌اش شده است.

بعد از هست شدن و دوری از آن منبع فیض، «زمان وصال» بدل به غم دوری و هجران شده: «سرافراز بودم شدم پایمال» (همان: ۶۸۹) 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 سر رشته کار را بار دیگر به دست 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 این که «عزیزی به صد خواری ام بُرد دوش/ که بندد به کاری، ز من رفت هوش» (فضولی، ۱۳۷۴: ۶۹۰). باری، عزیز مذکور چنگ بی‌خبر را به منزل می‌برد و برای تعلیم پیش دبیری می‌سپرد که وی را «جوان بخت پیر پسندیده» و «خمیده‌قد و نیک‌وبد دیده» توصیف می‌کند. صاحب چنگ که به نوبه 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: ۶۹۱). چنگ چنین می‌پندارد ولی نعمت پیشین خویش را دوباره از راه دور و دراز بازیافته و شکر خدا می‌کند. چنگ در این‌جا آغاز موعظه می‌کند و می‌گوید:

مپنــدار بیهــوده دم می‌زنیم	دم از پرسشــ حال هم می‌زنیم
چنین بــوده آیین کون و فساد	یکی بــوده 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، در نهایت آن دو را به هم می‌رساند. در این‌جا خطاب به مغنی آمده که «جدا چند مانی ز چنگ؟» (همان) و از او خواسته شده که چنگ را تنگ در بغل گیرد. و این اشاره‌ای به شیوه واقعی نواختن چنگ است. فضولی ناکام در فراق تمنا می‌کند که به یک «مژده وصل» کام‌گیرد و در پایان این بخش هم، «خراباتی باده‌نوش» را که باده هوش از مغز او ربوده می‌ستاید؛ چرا که چنین کسی «نه از محنت وصل یابد اثر/ نه از راحت وصل پرسد خبر» (همان: ۶۹۲).

۳-۶- 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 تشویش 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 سخن‌بگوید، خاموش می‌ماند. ظاهراً عود در این جا 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: ۶۹۴). این ذوقِ ذاتی عود را از خود ربوده و در بیخودی را به‌رویش گشوده، درحالی‌که 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 آن استاد نوازنده‌ای است که باید بر او آفرین گفت. استادی که این حال را نه فقط به او، بلکه در هر که در این «محفّل بیخودی» هست عطا کرده است، اما این استاد نوازنده هم درواقع از حال خود غافل و از «انجام اعمال» جاهل است:

ولسی هست ســازنده‌ای در ازل که او نقش‌بند است در هر عمل
من‌وتو در این کارگه آلتیم نه صـنعتگری، آلت صـنعتیم
(فضولی، ۱۳۷۴: ۶۹۵)

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 مغنی را خطاب می‌کند که عود را گوشمال دهد (یعنی کوک کند) و بنواز 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 غبطه‌می‌خورد که به پیر مغان ارادت دارد و از «مستی می‌مدام» ساقی را از ساغر باز نمی‌شناسد.

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

ابیات «نشئهٔ جام پنجم» با استخدام عباراتی چون «آب کوثرسرسشت» 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 رقتی 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 عصمت» (همان: ۶۹۷). شاعر صدای طنبور را «منشأ هر خطا» از جمله این حواس‌پرتی می‌داند و از این ساز می‌خواهد که «هیمةٔ 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 «کلید در گنج هر آفت» و سرمایهٔ حیلِ 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 به یکباره خشکه مقدس شده به طنبور پیشنهاد می‌کند که بیاید و همچون او از آتش اندیشه‌کند و راه توبه گیرد و زهد پیشه سازد! اما «طنبور صاحب‌خبر» در مقام دفاع از خود برمی‌آید و به شاعر می‌گوید بر پرده‌داری چون او (اشاره به پرده‌های دسته ساز) پرده‌داری نکند و اگر هم عیبی دارد به رویش نزنند. 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 نزنند. درعین حال به او گوشزد می‌کند که از کارگاه جهان ناآگاه است و به‌واقع نمی‌داند مَقْبِل و مُدَبِّر در آن کیست. وانگهی، در دریای احسان الهی، از خسی چون او غباری نمی‌نشیند: «در آن‌جا که دیوان عفو و عطاست / غم معصیت لاف طاعت خطاست» (همان: ۶۹۸). نظر شاعر برمی‌گردد و از مغنی 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. مناظره 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 مناظره قانون

ابیات «نشئه جام ششم» هم تکرار همان مکررات 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 اندوه و نه غم بدان راه نداشته است: «پری‌چهره‌ای بود قانون به‌دست / چو می‌نغمه‌اش خلق را کرده مست» (فضولی، ۱۳۷۴: ۷۰۰). از واژه پری‌چهره می‌توان حدس زد که نوازنده قانون حتی در تخیل شاعرانه اغلب زن است. شاعر قانون را «طرفه صندوق راز» توصیف می‌کند که خازن معرفت درش را باز کرده است. وقتی نوای حزین قانون را می‌شنود، او را با عبارت «لعبت نازنین» - که باز وصفی زنانه است - 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 تجربه او، همه عاشقان شام و سحر اشک‌ریزند و از دست غم 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 رتبه برتری در میان عاشقان داری چرا شیوه‌ات چنین نیست، بل به‌خلاف، پسندیده طبع جانان و همراز و همخانه‌اویی: «سرت راست بالین زانوی دوست / تو را متصل روی بر روی دوست» (همان: ۷۰۲). این بیت اشاره جالبی دارد به این‌که قانون را بر روی زانو می‌گذاشته و می‌نواخته‌اند. در بیت بعدی هم «آغوش یار» را مأوای این ساز می‌داند و تکرار می‌کند از «غایت قرب» او که شب و روز دست دلدار را می‌بوسد در عجب است. پس می‌پرسد:

چه کردی تو را این مقام از کجاست؟ بگو راز خود را به عشاق راست
دلیل ره وصل جانانه باش به ما کاری آموز و مردانه باش
(همان: ۷۰۲)

هرچند پیش‌تر لفظ «نوا» به‌عنوان نام یکی از مقامات دوازده‌گانه آمده بود، ولی در این‌جا «عشاق» و «راست» که در کنار هم آمده‌اند، به قرینه «مقام» در مصراع قبلی، ایهام تناسب زیبایی می‌سازند. همچنین بعد از «نقش» و «عمل»، استفاده از «کار» به‌عنوان یکی از اقسام تصانیف در این‌جا ایهام‌آمیز است. نکته دیگر اینکه شاعر از قانون می‌خواهد «مردانه» باشد و این باز

مؤید شخصیت «زنانه» این ساز در فرهنگ موسیقایی ماست. نوبت به پاسخ قانون می‌رسد که شاعر را سست‌رای می‌خواند و می‌گوید همه 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 گذاشتن می‌بیند: «ندادم سر خود به آزار 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 کسی 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 نه خونی چکانده است. بدین ترتیب دست به دامن اهل دل و رضاجوی همه دل‌ها، «مقبول جانان» و «سزاوار تشریف احسان» شده است. توصیه قانون به شاعر این است که خودنمایی را کنار بگذارد تا دوست رام شود. شاعر رو به مغنی می‌کند و می‌گوید قانون بگیرد و بنوازد. درعین حال، در بیت «کجا عاشقی و کجا جمع سیم/ بکش سر ز سیم و مکش هیچ بیم» (همان: ۷۰۴) با ایهامی که در لفظ «سیم»، یکی در معنای نقره و مجازاً مال و دیگری به معنای رشته ساز زهی، آفریده طعنه خود را هم نثار قانون ساخته و تفاخر کرده که «فضولی صفت باش بی سیم، زار». کلام نهایی این بخش ترک جلوه‌گری و عزلت‌گزینی در جوار خم می‌است.

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

پس از ابیات «نشئه جام هفتم» سرانجام نوبت مناظره با مطرب می‌رسد که پرده 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 رتبه این فیض را می‌پرسد و پاسخ می‌گیرد که این فیض روحانی است و نسبت غیر به آن دادن از سر نادانی: «مشو مایل غیر، کاسرار دوست/ همیشه خود از خود شنیدن نکوست» (فضولی، ۱۳۷۴: ۷۰۶). منظور مطرب این است که همه آن سازها که شاعر با آن‌ها از درد دل و اظهار راز و نیاز درآمده آلتی بیش نیستند. پایان‌بندی *ساقی‌نامه* فضولی بی‌تردید جالب‌ترین بخش آن است که خود مطرب همه سازها را از دم تیغ 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 آن‌را به هر گوش باز
ز عود ار تو را هست رازی، پپوش	که خالی ست 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: ۷۰۶)

شاید به‌راستی خواننده *ساقی‌نامه* فضولی انتظار چنین خاتمه‌ای را نداشته باشد که از قول مطرب بخواند: «ملاقات این فرقه زان شد حرام/ که غماز 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 «عرض امانت» کرد (اشاره به آیه إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ، جمادات مستعد حمل آن نبودند و این امانت عشق به دست تو افتاد تا آن‌را از نامحرمان مخفی نگه‌داری 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).

در نهایت شاعرِ نادم ما رو به مغنی 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 آب‌گر می‌شوید و می‌برد:

خوشا آن‌که هر جا نشیند به من ز تقوا بگویند 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

در خاتمه 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 به ناله دف و نی در خروش و ولوله بود
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۹۱)

به صوت چنگ بگویم آن حکایت‌ها که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۸۳)

ز باده‌خوردن پنهان ملول شد حافظ به بانگ بریط و نی رازش آشکاره کنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ۴۷۶)

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کار چنگ و بریط و آواز نی کنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ۴۷۶)

و معروف‌تر از همه این بیت حافظ است که می‌توان آن‌را چکیده سخن مطرب با شاعر در ساقی‌نامه فضولی دانست:
راز سربسته ما بین که به دستان گفتند هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
(حافظ، ۱۳۹۹: ۳۴۱)

۴- نتیجه

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

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

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

۵- منابع

- افشار، صادقی بیگ. (۱۳۲۷). *تذکره مجمع الخواص (به زبان ترکی چغتای)*. ترجمه عبدالرسول خیامپور. تبریز: چاپخانه اختر شمال.
- براون، ادوارد. (۱۳۳۵). *تاریخ ادبی ایران*. چاپ دوم. تهران: کتابخانه ابن سینا.
- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۹۹). *دیوان غزلیات حافظ*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
- دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۹۰). *فهرست آثار خطی در موسیقی (فارسی، عربی و ترکی)*. به کوشش قدرت‌الله پیشنمازاده. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- رازی، امین احمد. (۱۳۷۸). *تذکره هفت‌قلیم*. تصحیح، تعلیقات و حواشی سیدمحمدرضا طاهری «حسرت». تهران: انتشارات سروش.
- ریپکا، یان و دیگران. (۱۳۸۵). *تاریخ ادبیات ایران؛ از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمه عیسی شهابی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- صبا، مولوی محمد مظفر حسین. (۱۳۴۳). *تذکره روز روشن*. تصحیح و تحشیه محمدحسین رکن‌زاده آدمیت. تهران: انتشارات کتابخانه رازی.
- صفوی، سام میرزا. (۱۳۱۴). *تحفه سامی*. تصحیح و مقابله وحید دستگردی. تهران: مطبعة ارمغان.
- فضولی، محمدبن سلیمان. (۱۳۷۴). *دیوان فارسی فضولی (از شعراء و عرفاء قرن دهم هجری)*. تصحیح و حواشی حسیه مازی‌اوغلی. تهران: انتشارات دوستان.
- مدرس تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۴). *ریحانه‌الادب*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات خیام.
- مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۱). *فهرست نسخ خطی موسیقی ایرانی*. به کوشش قدسیه مسعودیه، ویراستار محمدتقی حسینی. تهران: پژوهشکده هنر.
- مشتاق‌مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی». *پژوهشنامه ادب غنایی*. ۱۴ (۲۶)، تابستان. صص ۱۸۳-۲۰۳.
- مهدی‌پور، محمد؛ میرزایان‌فر، لیلا. (۱۳۹۲). «مقایسه و تحلیل مضامین رندانه و قلندرانه و مغانه در غزل‌های حافظ و فضولی». *پژوهشنامه ادب غنایی*. ۱۱ (۲۱)، پاییز و زمستان. صص ۱۸۱-۲۰۰.
- نصرآبادی اصفهانی، میرزاحمد طاهر. (۱۳۱۷). *تذکره نصرآبادی*. تهران: چاپخانه ارمغان.
- نفیسی، سعید. (۱۳۴۰). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی (تا پایان قرن دهم هجری)*. تهران: کتابفروشی فروغی.
- واله داغستانی، علی‌قلی خان. (۱۳۸۴). *تذکره ریاض‌الشعراء*. مقدمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی. تهران: انتشارات اساطیر.