

بررسی تغییرات سبکی مشهورترین ساقی نامه‌های قرن دهم با تکیه بر سبک‌شناسی لایه‌ای

لیلا الهیان^۱

لیلا میرزایی^۲

چکیده:

ساقی نامه از انواع شعر غنایی است که به طور رسمی از نظامی گنجوی در قرن ششم شروع شد اما پس از مثنوی ساقی نامه حافظ رواج و کم کم در دیوان بسیاری از شاعران حضور یافت. از آغاز قرن دهم تفاوت‌های اساسی در قالب، مضمون، شیوه استفاده از شگردهای ادبی و به طور کلی سبک آن رخ داد. در این پژوهش دو ساقی نامه‌ی ممتاز این عصر که در این تغییر نقشی بسزا داشته‌اند انتخاب شده و با تکیه بر سبک‌شناسی پیشنهادی در کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی (بررسی لایه‌ای یعنی تحلیل آوایی، تحلیلواژگانی، تحلیل نحوی، تحلیل معناشناختی و کاربرد شناختی) مشخصه‌های برجسته آنها در مقایسه با ساقی نامه‌های قرن نهم بررسی و تحلیل می‌گردد تا سهم و نقش هر کدام در تغییر سبک ساقی نامه‌ها آشکار گردد. در نتیجه بررسی‌های ذکر شده سیر تحول این گونه از شعر و تأثیرات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی بر آن به تصویر کشیده خواهد شد.

واژگان کلیدی: ساقی نامه، سبک‌شناسی، قرن دهم

دیباچه

ساقی نامه شعری است که شاعر در آن ساقی را خطاب می‌کند و با وصف‌های مختلف از «می»، «ساقی» و «مطرب» با او از اندیشه‌های خویش سخن می‌گوید و می‌طلب می‌کند. فخر الزمانی قزوینی (۱۳۶۳: سی و یک) ساقی نامه را نظم مخصوصی می‌داند که در قالب مثنوی و بحر متقارب سروده شود. صفا (۱۳۶۶: ۶۱۹) نیز ساقی نامه را مثنوی ای در بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف بر می‌شمارد؛ با این اوصاف در سیر تحول این گونه شعر تغییر قالب شعری را شاهدیم.

محبوب (۱۳۳۹: ۶۹-۷۹) آغازین ساقی نامه‌ها را ابیات پراکنده‌ای از فخرالدین اسعدگرکانیدانسته که در فرهنگها باقی مانده است مانند فرهنگ رشیدی ذیل واژه وروغ (به معنی تاریکی و تیرگی):

بیا ساقی آن آب آتش فروز

که از دل برد زنگ وز جان وروغ

(ص ۱۴۵۹)

و در فرهنگ جهانگیری ذیل واژه زنده (در معنی زاینده رود):

مغنی بیاو بیار آن سرود

که ریزم زهر دیده صد زنده رود

(۱۲۶/۲)

آنچه بیش از این ابیات آغازگر ساقی نامه شناخته می‌شود ابیاتی از نظامی گنجوی است که در اسکندر نامه (البته نه به طور مستقل) آمده است. سپس ساقی نامه‌های مستقل در مثنوی‌های امیر خسرو دهلوی، خواجوی کرمانی و به طور رسمی با ساقی نامه حافظ جلوه یافت، تا جایی که برخی او را به ناصواب مبدع ساقی نامه سرایی دانسته‌اند. اما به یقین حافظ را در این شیوه متأثر از نظامی و نظامی متأثر از فخرالدین اسعدگرکانی دانسته‌اند (محبوب، ۱۳۳۹: ۶۹-۷۹). این شیوه با حافظ نمود و رسمیت بیشتری یافت و تا دوره صفویه هم به همان شیوه حافظ ادامه یافت (صفا، ۱۳۷۹: ۸۴/۲).

در ساقی نامه شاعر ساقی یا مغنی را خطاب قرار می‌دهد و در قالب در خواستها و تمناهایی از او مانند گرداندن باده و خواندن سرودی دیگر با او به سخن می‌نشیند؛ این اشعار که از لطیف‌ترین و سوزناک‌ترین اشعار فارسی

هستند به بیان مسایل فلسفی نزدیک به اندیشه‌های خیامی چون اغتنام فرصت و دریافتن دم، گذر سریع عمر و گذرایی دنیا می‌پردازد و با یادآوری تلخی مصایب اجتماعی از ساقی می‌خواهد با آوردن شراب لحظه‌ای او را از محنت این خردورزی دور سازد (شمیسا، ۲۵۹: ۱۳۸۱). شکوفایی ساقی‌نامه در سخت‌ترین دوران حیات اجتماعی ایرانیان شاید به سبب همین امکان یعنی مجال واگویه شکوهایی از بد سگالی دنیا و فوج اندیشه‌های فلسفی است که فرصت بیان آنها تنها در قالب شعر فراهم می‌آمد؛ در عین حال آگاهی شاعر را از شرایط زمانه و آلام اجتماع به رخ می‌کشد؛ این نکته در خور تأمل است که رباعی که فضای اندکی برای بیان این اندیشه‌ها دارد کنار گذاشته شد و تا یافتن قالبی مناسب تر برای این مفاهیم (مانند ترجیع‌بند و ترکیب‌بند) مثنوی که محمل مناسبی برای سخن‌پردازی است و دست شاعر را در پروردن سخن و شرح جزئیات باز می‌گذارد انتخاب شد. با این اوصاف می‌توان ساقی‌نامه‌ها را صورت تفصیلی رباعیات به حساب آورد. طرح منطقی این دو نیز گاه شبیه به هم است؛ ساختاری شبه استدلالی و منطقی که برای گستردن مفاهیم از تلمیح به داستانهای اساطیری و در دوره‌های بعدی به ویژه عصر صفوی از چهره‌های مذهبی استمداد می‌طلبد. همچنین گاه در موضوعاتی چون اغتنام فرصت، یاد کرد اوصاف می، مرگ اندیشی و حیرت با هم مشترکند (پارسا و مظهری، ۸۳: ۱۳۸۹). اساس تفاوت ساقی‌نامه با خمربه در همین بیان مفاهیم فلسفی و اندیشگانی است در حالی که خمربه صرفاً عاشقانه است؛ البته در سیر تحول این نوع شاهد آنیم که در قرن دهم به شدت با مفاهیم عرفانی در می‌آمیزد حتی در بیان شکایت از روزگار و کج رفتاریهای آن که به ظاهر سنخیتی با مفاهیم عرفانی ندارد این دو با هم امتزاج یافته‌اند. عرفان در این آثار اگر چه با نمادهایی چون می و ساقی و... بیان می‌گردد اما متأثر از حکومت صفویان رنگ و بوی مذهبی آن بسیار قوی است. در ساقی‌نامه‌های دوره وقوع گاه ویژگیهای وقوعی در آنها دیده می‌شود. به باور جوکار (۱۰۳: ۱۳۸۵) این نمونه‌ها می‌تواند ناظر بر کیفیت حضور اصحاب می و میخانه در آن روزگار و در مورد شاعران هندی گویای حضور در بزم شاهان آن دیار نیز باشد.

شخصیتها در ساقی‌نامه‌ها همان شخصیتهای مألوف ادبیات فارسی هستند و چهره‌هایی نزدیک به عاشق و معشوق دارند حتی آنجا که با مدح در می‌آمیزد این حکم باقی است اما فحوای کلام و گفتگوی میان آنها از این دست نیست و به همین علت از غزل یا هر قالب دیگری چشم پوشیده‌اند تا قالبی سازگار با محتوا بیابند؛ نیز به همین دلیل ساقی‌نامه در قالب مثنوی آغاز می‌شود اما در گذر زمان به ویژه در قرن دهم قالبهای ترجیع‌بند و ترکیب‌بند را به لحاظ شکل و ظرفیتهای بیان مناسب‌تر می‌یابند و از هر دو بهره می‌جویند. در محتوا نیز به سبب رنگ باختن بازار قصیده و پس از ابداعات حافظ در نوع بیان و قالب مدح، ساقی‌نامه نیز کم کم محمل بیان مدح می‌گردد. هر چند این مسأله در ساقی‌نامه حافظ هم دیده می‌شود اما مدح اینچنینی در قرن دهم رواج بیشتری می‌یابد؛ متناسب با اقتضانات حکومت صفویه مدح شاه یا وزیر با ارجاع به امامان شیعه به ویژه امام علی (ع) گفته می‌شده و گاه حتی تنها به مدح امامان پرداخته می‌شده است. معمولاً ساقی‌نامه‌ها بخشهای مختلفی دارند که در هر کدام موضوعات مختلفی بیان می‌شود. برخی از ساقی‌نامه سرایان قرن دهم (مانند رضی الدین آرتیمانی) در آغاز مناجاتهای پر سوز و سوگندهای بسیار شاعرانه آورده‌اند که سوگندهای درون آن گرایشات مذهبی شاعر و جامعه را نشان می‌دهد؛ نعت پیامبر (ص) و اولیا با همان اصطلاحات میخانه‌ای، وصف معشوق، بیان پند و اندرز و حکمت و اخلاق، وصف ساقی و می و میخانه یا بهار و صبح، اسباب و آلات موسیقی و...، شکوه از بی اعتباری دنیا و گله از روزگار، انتقاد از مردم روزگار، ناصح و زاهد و عقل و فلک و دگرگونیهای زمانه که خصیصه‌های روحی و روانشناختی شاعر و نگاه او را به جامعه‌اش نشان می‌دهد، همچنین وصف الحال و وصیت‌نامه، یا تمثیل و حکایت همه از موضوعاتی است که در ساقی‌نامه‌ها بدان پرداخته می‌شود. به نظر می‌رسد ساقی‌نامه موضوع همه قالبهای شعری از قصیده و غزل تا رباعی و قطعه را در خود گنجانده است (زرین‌چیان، ۵۷۷: ۱۳۵۵). به نظر می‌رسد شاعران قرن دهم در مجاهده‌ای هوشمندانه پس از درک ضرورت تغییر قالب متناسب با تغییر موضوعات و موتیفهای شعر فارسی در حال آزمون و خطا برای یافتن قالبی مناسب برای بیان این موضوعات بوده‌اند و دیگر به قراردادهای موضوعی قالبها کفایت نمی‌کرده‌اند. باید توجه

داشت که اولین عامل تغییر در موضوع کلی شعر در هر دوره تحولات اجتماعی است. در قرن دهم هنوز جریان عرفان و تصوف با همان اصطلاحات میخانه‌ای و همزمان با حکومت صفویه با گرایش‌های مذهبی حضور داشته است؛ از طرفی خاطر تلخ قدرت و جلال از دست رفته ایرانیان که به دست مغول به باد رفت و تا قرن‌ها خاطر اندیشمندان و شاعران را از تبعات فرهنگی - سیاسی پس از آن می‌آزرد در این اشعار پیداست به همین دلیل این موضوعات با بسامد بالای واژگان میخانه‌ای همراه است. همچنین معمولاً ابیات با افعال امر خطاب به ساقی مانند بیا با بده همراه است. این لحن خطابی که در هر مصرع به کرات تکرار می‌شود به همراه اوزان پر شور به شعر پویایی و حسی حماسی می‌بخشد؛ به دیگر سخن ساختار نحوی و نوع چینش ارکان جمله‌ها شبیه به آثار حماسی و محتوای غیر حماسی و بزمی است (جوکار، ۱۰۲: ۱۳۸۵) با این ویژگیها و مقدمات به نظر می‌رسد نگاه موشکافانه سبک شناختی به سیر تحول و ویژگیهای هر یک از ساقی‌نامه‌ها زوایای پنهان و مغفول مانده این دوره از شعر فارسی را اندکی بر ما روشن خواهد کرد.

روش بررسی سبک شناختی متون

روشی که نگارندگان برای بررسی ساقی‌نامه‌ها برگزیده‌اند برگرفته از «سبک‌شناسی» نوشته فتوحی است. فتوحی (۱۳۹۰) در روش پیشنهادی خود سبک را در پنج سطح آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیکی در خور بررسی دانسته و به شرح مبسوط هر یک پرداخته است. پیشتر از فتوحی، شمیسا (۱۳۸۴) بی‌آنکه نام خاصی بر آن نهد همین پنج سطح را معرفی کرده و آن را راه مناسبی برای گشودن رموز متن دانسته است اما شمیسا در مقام معرفی، اطلاعات آغازین مورد نیاز را عرضه کرده است؛ از سویی در فاصله میان اولین چاپ کلیات سبک‌شناسی، پژوهشهای سبک‌شناختی و دانشهای پیرامون آن مانند زبان‌شناسی سیر تکامل را با سرعتی افزون‌تر طی کردند؛ با این اوصاف کتاب فتوحی کامل‌تر و میزان استمداد او از این دانشها نیز در خور توجه است. با بررسی پنج لایه «مشخصه‌های برجسته سبک و نقش و ارزش آنها در هر لایه جداگانه مشخص می‌شود. این روش، کشف و تفسیر پیوند مشخصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان‌تر می‌سازد؛ زیرا سهم و نقش هر زبان در شکل دادن به سبک به روشنی نشان داده می‌شود». (فتوحی، ۲۳۸: ۱۳۹۰)

تحلیل آوایی: که سطح موسیقایی متن هم دانسته می‌شود نحوه به خدمت گرفتن واحدهای آوایی چه به صورت وزن و آهنگ است، چه به صورت الگوهای صوتی و چه شیوه تلفظ زبان به گونه ای که به صورت یک برجستگی زبانی تلقی گردد؛ بی‌شک این مؤلفه‌ها در معنا نیز تأثیر دارند. در تحلیل این لایه باید متغیرهای جغرافیایی، تاریخی، فیزیولوژیکی و جنسیتی را در نظر داشت. (همان: ۲۴۴-۲۴۵) بسیاری از صنایع بدیعی ما گرچه از منظر زیبایی‌شناختی به این امر نگریسته‌اند اما بر اساس اهمیت نقش آوایی متن ادبی شکل گرفته‌اند. همچنین توجه به ویژگیهای وزنی و عروضی در همین بخش در خور بررسی است.

تحلیل واژگانی: مهم‌ترین بخش تحلیل سبکی توجه به گزینشهای معنادار و جهت‌مند واژگانی است. از آنجا که مایه اصلی هر متن ادبی واژه است در بررسی سبکی اثر باید به بسامد کاربرد آنها توجه داشت. میزان استفاده از واژگان حسی یا ذهنی، عام یا خاص، نشان‌دار یا بی‌نشان، عادی یا ابداعی، رسمی یا محاوره‌ای و صریح یا ضمنی می‌تواند با اهداف خاصی کم یا زیاد گردد. شناخت نوع واژه‌های مسلط بر متن (از هر یک که ذکر شد) علاوه بر ویژگیهای سبکی نقبی به اندیشه‌ها و جهانبینی نویسنده است. (برای توضیحات بیشتر رک همان: ۲۵۰-۲۶۶)

تحلیل نحوی: بررسی کیفیت ساخت جمله‌ها و ساختمان آنها (ساده، مرکب، پیچیده و...)، گزینش زمان، کیفیت نظم واژه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، شیوه ایفای نقش جمله‌ها (همپایگی، وابستگی و...)، نقش معنایی آنها (خبر، امر، پرسش و...) همه در تحلیل نحوی بررسی می‌شوند. البته بسامد بالای ساخت نحوی و توجه به شم زبانی کاربران بومی در بررسی این سطح بسیار اهمیت دارد. به همین دلیل ابتدا باید نحو پایه را به خوبی شناخت سپس هنجار گریزیهای متن را از آن بررسی نمود. (همان: ۲۶۸ و ۲۷۱)

تحلیل بلاغی: اساس ادبیت یک متن با شگردهای بلاغی و صورتهای مجازی آن شناخته می‌شود. این بخش به میزان زیادی به شخص نویسنده، سبک او و فردیت او در اثرش مربوط است. طیف وسیعی از بررسیهای ادبی مانند عروض و قافیه، صنایع بدیعی، معانی و بیان در این بخش بررسی می‌شود؛ این لایه تا بدان جا اهمیت دارد که با نظر به رویکرد غالب نویسنده به یکی از صنایع بلاغی می‌توان برای متون سبکی آبرونیک، تشبیهی، تمثیلی یا نمادگرا قائل شد. نویسنده با گزینشی خاص از میان صنایع بدیعی و همنوایی آنها با کلیتی نظم یافته با این رویکردها متن خود را منفرد می‌سازد. بخشی از ابداع و یگانگی متن با این معیار سنجیده می‌شود.

تحلیل لایه ایدئولوژیک: سطوح مختلف زبان حامل ایدئولوژی استو خود به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از آن شکل می‌پذیرد. متن شکل صوری ذهنیت و شخصیت نویسنده، ارزشها، باورها، احساسات و داوریهای وی درباره امور است و از این روی با ویژگیهای فکری و وضعیت اجتماعی نویسنده و نگاه نویسنده به آنها رابطه ای تنگاتنگ دارد. چه گفتن و چگونه گفتن همه را ایدئولوژی تعیین می‌کند و بر همه سطوح کلام، آواها و واژگان و نحو و... سیطره دارد. حتی نوع و میزان صنایع بلاغی با توجه به آن متغیر است. (همان: ۳۴۵)

با معرفی بسیار موجز هریک از لایه‌ها، تلاش شده است در تحلیل اشعار بر این اساس آشنایی بیشتر با آنها صورت پذیرد تا از تکرار مباحث نظری صرف پرهیز گردد.

شاعر در لایه آوایی زبان برای ساخت با استفاده از آرایه‌های لفظی، بدیعی و موسیقی کلام صورتهای زیباشناختی برجسته‌ای می‌سازد. این عوامل چند دسته‌اند

تکرار: به نظر می‌رسد عامل اصلی در موسیقی شعر تکرار است؛ به همین دلیل تمام ترفندهای لفظی و حتی قافیه و وزن بر اساس تکرار به وجود می‌آید. (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۱: ۲۱) رضی الدین و وحشی از شیوه‌های مختلف تکرار برای غنی تر ساختن موسیقی شعر خود بهره گرفته‌اند. صنایع بدیعی که اساس آنها تکرار است نیز در همین گروه می‌گنجد. تکرار کامل یک واژه را اگر چه در لایه‌واژگانی بررسی می‌کنند اما از نظر طنین آوایی که ایجاد می‌کند و نوعی سمت و سوی موسیقایی خاص به کلیت آن می‌بخشد در اینجا بررسی می‌شود. هر دو ساقی نامه مورد بحث، دارای بسامد بالای تکرار یک واژه در یک بیت اند:

میی ده که چون ریزیش در سبو برآرد سبو از دل آواز هو
رضی الدین، ۱۵
هفتمین همایسی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی
به ویژه در این بیت انتخاب واژه ای که همخوان ش در آن تکرار شده در کنار تکرار همخوان برجستگی آوایی را
دو چندان می‌کند:

از آن می که چون شیشه بر لب زند لب شیشه تبخاله از تب زند
رضی الدین، ۲۰
هم عهد در او سود و زیان همه عالم وین طرفه که در وی نه زیان است و نه سود است
وحشی، ۶

در بیشتر این ابیات تکرار واژگانی با تکرار همخوانی مانند یکی از همخوانهای واژه تکرار شونده بار موسیقایی شعر را بر دوش می‌کشند.

این میکده وقف است و سبیل است شرابش بر جمله صلابی ز کران تا به کران زن
وحشی، ۱۴

از این دست تکرار (صرف نظر از بههای سوگند) در میان حدود سی و هشت بیت ساقی نامه رضی الدین و بیست و سه بیت وحشی (با توجه به اینکه ترجیع بند وحشی ۳۲ بیت کمتر از مثنوی رضی الدین است و اساس ترجیع بند به طور کل بر تکرار نهاده شده است) دیده می‌شود؛ در حالی که در ساقی نامه‌های سده‌های دیگر دارای این گونه تکرار با چنین بسامدی نیستند.

نوع دیگری از تکرار را که در شعر رضی الدین می‌توان دید تکرار واژه ای از مصرع دوم بیت اول در مصرع اول بیت بعدی (گاه به صورت رد العجز الی الصدر) است؛ به نظر می‌رسد وی از این شیوه برای ایجاد پیوند میان ابیات مثنوی بهره برده است؛ در حالی که وحشی به دلیل انتخاب قالب ترجیع بند (که در آن هر بند دارای قافیه و گاه ردیف است و یک بیت در میان بندها تکرار می‌شود) خود را از این نوع تکرار بی‌نیاز دیده است؛ نکته جالب توجه آنکه ساقی نامه‌های سده‌های پیش با اینکه در قالب مثنوی است نیز این شگرد برای پیوستگی ابیات چندان بسامد بالایی ندارد. نمونه‌هایی از آن در مثنوی رضی الدین:

به این عالم ار آشنایی کنی	ز خود بگذری و خدایی کنی
کنی خاک میخانه گر توتیا	خدا را ببینی به چشم خدا
ب. ۴۹-۵۰	
مغنی سحر شد خروشی برآر	زخامان افسرده جوشی برآر
که افسرده صحبت زاهدم	خراب می و ساغر و شاهدم
	ب. ۹۶-۹۷

شیوه دیگر تکرار که در هر دو ساقی نامه بسامد بالایی دارد، آوردن کلمه‌های تکراری در آغاز ابیات پی در پی به منظور ساختن نوعی ابیات موقوف المعانی است که در ترجیع بند وحشی پانزده بار و در مثنوی رضی الدین بیست و سه بار استفاده شده است. برای مثال ابیات دوم تا ششم مثنوی رضی الدین با «به» سوگند آغاز می‌شود و بیت هفتم جواب سوگند است؛ همچنین دو بیت بعد نیز چنین آغاز می‌شود وقتی هنوز خواننده سوگندهای پیشین را در اثر تکرار در ذهن دارد. همچنین شروع ابیات شانزده تا بیست و سه نیز با از آن می‌است و شاعر این شگرد را تا پایان همچون حلقه‌هایی برای اتصال زنجیره مثنوی گاه رعایت می‌کند.

رضی الدین کار را در تکرار به جایی می‌رساند که یک بیت را با اندک تغییری پس از چند بیت دوباره می‌آورد؛ آنچه در ساقی نامه‌های دیگر کمتر دیده می‌شود:

میی ده که چون ریزیش در سبو برآرد سبو از دل آواز هو

ب. ۱۵

از آن می که چون ریزیش در سبو برآرد سبو از دل آواز هو

ب. ۲۲

البته این ابیات همزمان ویژگیهای دیگری دارند که در لایه‌های دیگر در خور بررسی است.

تمام آنچه در این زمینه ذکر شد با چشم پوشی از ردیف‌هایی بود که از تأثیر آن در انسجام متن آگاهیم و گاه در دو بیت پایایی نیز ردیف تکراری به چشم می‌خورد و تأثیر را دو چندان می‌نماید؛ ۷۱ بیت مثنوی رضی الدین و ۷۵ بیت ترجیع بند وحشی داری ردیف است، اما به ناچار از آوردن مثال چشم پوشی می‌گردد.

جناس: بسامد جناس در شعر هر دو شاعر بالاست با این تفاوت که در مثنوی رضی الدین اغلب جناس‌ها در قافیه مشاهده می‌شود؛ به طوری که از میان ۶۸ جناس موجود در ساقی نامه او تنها ۹ جناس در جایگاهی غیر از قافیه قرار دارد؛ زیرا «توجه به زیبایی ذاتی کلمات در قافیه بیشتر از دیگر قسمت‌های شعر است چرا که چشم و گوش هر دو در این ناحیه به نقطه ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به زودی از آن بگذرند و همین فرصتی که ذهن و گوش و چشم در این نقطه به دست می‌آورند باعث می‌شود که به زیبایی ذاتی و فیزیکی کلمات - صرف نظر از معانی آنها- بیشتر توجه کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸۶). بنابر این، تکرار حروف در پایان واژه‌های قافیه هر چند در دو واژه با دو معنی آمده باشد، به شعر انسجام می‌بخشد. رضی الدین از این امکان بهره بسیار برده است. در ترجیع بند وحشی نیز حدود ۷۷ جناس به کار رفته (نه در جایگاه قافیه) که جنبه موسیقایی شعر را بسیار غنی گردانده است.

در این میان برخی ابیات از دو یا چند نوع جناس برخوردارند که هر چند بسامد کمتری دارند، نقش آنها در موسیقی شعر و ماندگاری آن در ذهن شنونده چشمگیر است:

فرو رفته اشک و فرا رفته آه که باشند بر دعوی ما گواه

رضی الدین، ب. ۱۳۳

روان پاک سازیم از آب تاک که آلوده کفر و دین است پاک

رضی الدین، ب. ۱۴۰

دیگر آنکه گاه جناس را در ذوقافیتین می‌توان یافت:

بگرییم یکدم چو باران به هم که اینک فتادیم یاران ز هم

ب. ۷۲

و گاه با قافیۀ میانی همراه است:

از آن می حلال است در کیش ما که هستی و بال است در پیش ما

از آن می حرام است بر غیر ما که خارج مقام است در سیر ما

ب. ۴۶-۴۷

آنچه گفته شد مربوط به جناس در محور افقی ابیات بود؛ اما شگردی دیگر در پیوند ابیات آوردن جناس در محور عمودی شعر است؛ برای مثال هوش و گوش در پایان مصرع اول بیت‌های ۲۷ و ۲۸ بسیار گوشنواز است:

آن نغمه که چون شعله فروزد به در گوش از راه نفس بوی کباب جگر آید

آن نغمه که چون گام نهد بر گذر هوش جان رقص کنان بر سر آن رهگذر آید

همین ویژگی را در بیت دو و سه مثنوی رضی الدین نیز می‌توان مشاهده کرد:

به دردی کش لجه کبریا که آمد به شانش فرود انما

به دری که عرش است او را صدف به ساقی کوثر به شاه نجف

این ویژگی در ساقی نامه‌های پیشینیان یا کمتر دیده می‌شود یا این تکرارها را با فاصله بیت یا ابیاتی آورده‌اند (که دیگر ویژگی موقوف المعانی جلوه دادن ابیات را ندارد)؛ برای مثال حافظ این گونه آن را به کار گرفته است:

بیا ساقی آن می که حال آورد کرامت فزاید کمال آورد

به من ده که بس بی دل افتاده ام وزین هر دو بی حاصل افتاده ام

بیا ساقی آن می که عکسش ز جام به کیخسرو و جم فرستد پیام

بده تا بگویم به آواز نی که جمشید کی بود و کاووس

در پایان ذکر این نکته ضروری است که بهره‌گیری از این ویژگی زبانی در شکل‌گیری سبک این شاعران بسیار پررنگ‌تر از شاعران پیش جلوه می‌کند. حتی حافظ که در استفاده از زیبایی‌های لفظی آشکارا عمد دارد نیز تا به این اندازه از جناس در ساقی نامه خود بهره نبرده و تنها حدود ۲۴ جناس در آن یافت می‌شود؛ به‌ویژه که حضور این عنصر در قافیه در ۱۰ مورد دیده می‌شود.

واج آرایی و هم صدایی: هر دو شاعر از این امکان زبانی به وفور بهره برده‌اند؛ گویی اساس ساقی نامه‌های آنان بر تکرار آوایی مجزا در هر بیت بنا شده است؛ به طوری که در همه ابیات به شکلی یعنی یا تکرار یک صامت، تکرار یک مصوت یا حتی تکرار چند صامت و مصوت به چشم می‌خورد.

تکرار صامت (ز، ش) (ب، س ص):

زان زخمه که بی حوصله از شحنه هراسد خنجر کش و زخمش به دل بی جگران زن

وحشی، ب. ۱۱

صبح است ساقی برو می بیار / فتوح است مطرب دف و نی بیار
رضی الدین، ب. ۹۳

تکرار چند صامت و مصوت (ب، س، آ، و) (د، ر، آ، و):

ساقی بده آن باده که اکسیر وجود است / شوینده آرایش هر بود و نبود است
وحشی، ب. ۱

از آن می که چون ریزش در سبو / برآرد سبو از دل آواز هو
رضی الدین، ب. ۲۲

در هر دو ساقی نامه از میان مصوت‌های بلند، تکرار مصوت «آ» از بسامد بیشتری برخوردار است. به طوری که در ساقی نامه رضی الدین در ۱۱۵ بیت و در مثنوی وحشی در ۶۷ بیت به گوش می‌رسد و بی تردید در القای لحن حماسی به ساقی نامه تأثیر فراوان دارد. همین بسامد بالا را در ساقی نامه‌های دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد برای مثال در مثنوی حافظ نیز تکرار مصوت «آ» در ۴۵ بیت از ۵۸ بیت به گوش می‌رسد؛ به نظر می‌رسد این امر خود آگاه یا ناخودآگاه، به سبب انتخاب وزن و قالب حماسی بوده است، تأثیر ناخودآگاه آن در ساقی نامه‌هایی با قالب ترجیع بند نیز دیدنی است. آنچه به این لحن حماسی یاری می‌رساند، آمدن مصوت‌های کشیده به ویژه «آ» در قافیه، ردیف یا پیش از آنهاست؛ برای مثال ۸ بند از ۱۲ بند وحشی دارای ردیف می‌باشد که از آن میان ۶ ردیف دارای مصوت کشیده است: ۴ ردیف مصوت «آ» و ۲ ردیف مصوت «ی» دارد. در چهار بند باقیمانده ۲ بند دارای مصوت «آ» و ۲ بند دارای مصوت «ی» است.

لایه‌واژگانی:

نمایشهای واژگانی در شعر را گاه تناسبهای آن نشان می‌دهد زیرا واژه‌های تداعی کننده همسو را در یک محیط جمع می‌آورد. اتفاقاً یکی از بیشترین و اصلی‌ترین صنایعی که در این دو ساقی نامه مشاهده می‌شود، تناسب است؛ به طوری که از میان ۱۲۵ بیت ترجیع بند تنها ۱۵ بیت و از میان ۱۵۷ بیت مثنوی ۶۹ بیت فاقد این صنعت است. تعداد واژه‌های دارای تناسب در یک بیت اغلب دو و گاه بیش از آن است:

چه درمانده دل و سجاده ای / مکش بار محنت، بکش باده ای
رضی الدین، ب. ۱۰۶

قلم بشکن و دور افکن سبق / بسوزان کتاب و بشویان ورق
همان، ب. ۱۱۴

گاه نیز در یک بیت دو گروه تناسب دیده می‌شود:

ز قطره سخن پیش دریا مکن / حدیث فقیهان بر ما مکن
همان، ب. ۱۰۷

ساقی بده آن می که ز جان شور برآرد / بر دار اناالحق سر منصور برآرد
وحشی، ب. ۱

در محور عمودی ابیات نیز نوعی تناسب به چشم می‌خورد بدین معنی که یکی از واژگان بیتی با واژه ای از بیت بعدی تناسب می‌سازد و به این شکل در ضمن حفظ رابطه ابیات، تناسب از بیتی به بیت دیگر کشیده می‌شود و ادامه می‌یابد:

گر خدمت خنزیر کند امر چه تدبیر / گیرم ره خدمت که طریق دگرم نیست
شیخی پس صد چله پی دختر ترسا / آن کرد از او غیرت دین بیشترم نیست
همان، ب. ۶۰-۶۱

ز قطره سخن پیش دریا مکن
مکن قصه زاهدان هیچ گوش
حدیث فقیهان بر ما مکن
قدح تا توانی بنوشان و نوش
رضی الدین، ب. ۱۰۷-۱۰۸

همین شیوه استفاده از تناسب را در ساقی نامه‌های پیشین نیز می‌توان مشاهده کرد، چه در تعداد واژه‌های متناسب با یکدیگر در محور افقی ابیات و چه در تناسب‌های به کار رفته در محور افقی اشعار. مثال از مثنوی حافظ:

همان منزل است این جهان خراب
کجا رای پیران لشکرکشش
که دیده ست ایوان افراسیاب
کجا شیده آن ترک خنجرکشش
ب. ۱۰-۱۱

نکته اینجاست که تناسبها در ساقی نامه‌های پیش از این در واژگان تخصصی تصوف مشترکند اما در بقیه موارد این دو ساقی نامه واژه‌هاحسی است، گاه از دایره واژگانی محاوره‌ای و شفاف است به همین دلیل اقبال کلی به آنها بیشتر است در حالیکه تناسبهای ساقی نامه‌های پیشین به شدت از زبان محاوره گریزان است، واژگان تیره در آنها بیشتر است، واژه‌ها بیشتر ضمنی اما نشان دار و ذهنی‌اند.

کو مطرب خوش نغمه که آتش اثر آید
کان نغمه برآرد که زجان دود برآید
وحشی بافقی، ب. ۲۵

تضادها نیز لایه واژگانی شعر را به خوبی معرفی می‌کند. در ترجیع بند ۶۰ و در مثنوی ۶۱ تضاد (اگر پارادوکس‌ها را نیز در این مجموعه بگنجانیم) دیده می‌شود. شیوه وحشی در این ابیات سادگی اعضای هر مجموعه است؛ بدین معنا که عناصر بسیار محسوس و ملموس طرفین تضاد را تشکیل می‌دهند؛ حتی از امور انتزاعی یا تضادهای دور از ذهن که نیاز بیشتری به اندیشیدن دارند، کمتر استفاده شده است.

چون کاسه شکستیم نه پر ماند و نه خالی
بی کیسه بازار نه سود و نه زیانیم
ب. ۳۵

دیگر آنکه در ابیات دارای تضاد اغلب از دو یا چند تضاد استفاده شده است:

دشنام دعا را بر ایشان دویی نه
شادی ز غم و زهر ز شکر نشناستند
ب. ۴۶

البته در این ابیات بسامد صنایع دیگر کمتر است؛ اما شاعر در برخی ابیات یکی از اعضای تضاد را عضو مجموعه تکرار یا تناسب قرار داده و به این ترتیب از واژه‌ها در چند مجموعه سود جسته است:

می خوردن ما عذر سخن کردن ما خواست
بر مست نگیرند سخن مردم هشیار
ب. ۷۷

مست در تضاد با هشیار و دارای تناسب با می است.

در میان ۶۱ تضاد در مثنوی رضی الدین، ۲۴ تضاد انتزاعی و غیر محسوس اما نزدیک به ذهن و قابل دریافت می‌باشد:

می صاف زآلودگی بشر
مبدل به خیر اندر او جمله شر
ب. ۲۴

از میان ما بقی تضادها در ۱۰ تضاد یک سوی انتزاعی و ذهنی و سوی دیگر محسوس و عینی است:

برون‌ها سفید و درون‌ها سیاه
فغان از چنین زندگی آه آه
ب. ۱۳۰

همان‌گونه که در بیت بالا دیده می‌شود، گاهی از زنجیره در هم تنیده ای از تضاد یا دو تضاد در یک بیت نیز

استفاده شده است.

این صنعت در ساقی نامه‌های این دوره علاوه بر ایجاد زیبایی، بار درگیر کردن ذهن خواننده با موضوع را نیز بر عهده دارد؛ گفتنی است تعداد تضادها در ساقی نامه‌های پیشین از بسامد کمتری برخوردار بوده و به مرور افزایش یافته است؛ همین امر به تکامل تدریجی این نوع (و شاید تکامل و پذیرش تدریجی اندیشه مخاطب در این زمینه) و ورود آن به حوزه شریعت به مرور اشاره دارد که به این موضوع در لایه ایدئولوژیک بیشتر خواهیم پرداخت.

لایه نحوی

دو ساقی نامه مورد بحث از دیدگاه نحوی تا حدودی دارای خصایص مشترک‌اند و تفاوت‌های آنها بیشتر ناشی از اختلاف قالب و وزن است، زیرا وزن انتخابی وحشی بلند تر از وزن مثنوی رضی الدین است و همین امر برای مثال باعث شده است که بسامد ابیات ۳ و ۴ جمله ای در ترجیع بند وحشی بالا باشد (هر چند که ابیات ۷ جمله ای هم در آن مشاهده می‌شود)؛ اما اغلب ابیات رضی الدین دارای ۲ یا ۳ جمله است. همین تعداد جمله در یک بیت باعث شده که ابیات، دارای جمله‌های کوتاه باشد و همین ویژگی به سادگی آن یاری می‌رساند و وقوعی بودن شعر در کنار عوامل دیگر مرهون آن است:

من و تو، تو و من همه گم کنیم رضی الدین، ب. ۳۰	بیا تا سری در سر خم کنیم
درویش ندانند و توانگر نشناسند وحشی، ب. ۴۲	بی خود شده و برده وجود و عدم از یاد

طول جمله در ساقی نامه‌های پیش از قرن دهم بلند است و ابیات از تعداد جمله‌های کمتری برخوردارند؛ یعنی حتی بیت‌های ۱ جمله ای هم دیده می‌شود و بسامد ابیات ۲ جمله ای بالاست. در این میان حتی جمله‌هایی با طول چند بیت نیز دیده می‌شود که شعر را از حیطة دریافت سریع دور می‌نماید و انتظار و تعلیق را شکل می‌دهد.

به رقص آیم و خرقة بازی کنم بهین میوه خسروانی درخت مه برج دولت شه کامران تن آسایش مرغ و ماهی از اوست حافظ، ب. ۳۴-۳۶	...که تا وجد را کارسازی کنم به اقبال دارای دیهیم و تخت خدایو زمین پادشاه زمان که تمکین اورنگ شاهی از اوست
--	--

سبک هر دو ساقی نامه قرن دهم همپایه و وابسته است؛ یعنی هم جمله‌های وابسته و هم جمله‌های همپایه دارای بسامد است با این تفاوت که استفاده از واو عطف در ساقی نامه وحشی دارای بسامد است، اما رضی الدین اغلب جمله‌های معطوف را بدون این حرف می‌آورد و واو عطف در ساقی نامه او اغلب محذوف است. اما در دوره‌های پیش سبک وابسته و متصل و تودرتو دارای بسامد است که بویژه جمله‌های تودرتو پیچیدگی جمله و معنا را در پی دارد و از ذهن پیچیده گویندگان آن و اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی روزگار خبر می‌دهد:

پایم شد و گم گشت و سراغی ز سرم نیست وحشی، ب. ۶۰	آنجا که صلیب است نمودار سر دار
که با گنج قارون عمر نوح در کامرانی و عمر دراز حافظ، ب. ۵-۶	بیا ساقی آن کیمای فتوح بده تا به رویت گشایند باز

در هر دو ساقی نامه جمله‌های مطابق با ترتیب اجزای جمله در نحو زبان فارسی دارای بسامد است و در اغلب جمله‌هایی که این چیدمان رعایت نشده است، نامرتبی در جابه‌جایی فعل جمله (که البته در تأکید بر انجام کار بویژه در جمله‌های امری و دعایی نقش مؤثری ایفا می‌کند) یا دور افتادن اجزای فعل مرکب (که در نثر امروز هر

چند غلط اما رایج است) بیشتر به چشم می‌خورد. حذف فعل هم دارای بسامد است که این دو گروه را نیز می‌توان در زمره جمله‌های مرتب جای داد؛ زیرا جا به جایی فعل در فهم جمله دشواری ایجاد نمی‌کند و ذهن به سرعت آن را در جای خود دریافت می‌نماید؛ پیشینیان نیز در این ویژگی با شاعران قرن دهم وجه اشتراک دارند. مثال نظم دستوری اجزای جمله:

از آن می که چون شیشه بر لب زند لب شیشه تبخاله از تب زند
رضی الدین، ب. ۲۰

مرا با عدو عاقبت فرصتست که از آسمان مژده نصرتست
حافظ، ب. ۴۴

مثال جابه جایی در اجزای جمله:

که خاکم گل از آب انگور کن سراپای من آتش طور کن
رضی الدین، ب. ۱۰

به جای سکندر بمان سالها به دانا دلی کشف کن حالها
حافظ، ب. ۴۰

در ساقی نامه‌های مورد بحث قرن دهم، وجوه افعال بین امری، خبری و تعجیبی در نوسان است اما وجه شرطی از بسامد کمتری برخوردار است. وجه امری دارای شدت و ضعف می‌باشد؛ یعنی از دعایی تا درخواستی و امری به چشم می‌خورد؛ اما در ادوار پیش وجه امری و انشایی نمود بیشتری دارد و از میان وجوه انشایی مضمون حسرت، آن هم حسرت بر شکوه و امنیت از دست رفته ایران بسامد بسیار دارد که در این باره در جای خود سخن خواهیم گفت:

دم از سیر این دیر دیرینه زن صلائی به شاهان پیشینه زن
حافظ، ب. ۹

لایه بلاغی

دو ساقی نامه مورد بحث قرن دهم درمیزان استفاده از صنایع ادبی به‌ویژه در حوزه کنایه نزدیک به هم اند؛ یعنی سبک هر دو کنایی است؛ زیرا در مقایسه سه صنعت که بیش از صنایع دیگر در ساقی نامه کاربرد دارد (کنایه، استعاره و تشبیه)، کنایه - با اندک تفاوتی - از بسامد بیشتری برخوردار است. این صنعت، ۴۴/۸ درصد ترجیع بند وحشی و ۴۹ درصد مثنوی رضی الدین را تشکیل می‌دهد. در ساقی نامه وحشی و رضی الدین، استعاره به ترتیب ۳۹/۲ و ۱۴/۶۴ درصد؛ و تشبیه ۳۷/۶ و ۲۴/۲۰ درصد را تشکیل می‌دهد. نکته حائز اهمیت آنکه برخلاف ساقی نامه‌های قرن دهم، پیشینیان بیشتر استعاره گرا بوده اند؛ برای مثال ۶۸/۹ درصد مثنوی حافظ را استعاره تشکیل می‌دهد که اختلاف آن در مقایسه با کنایه بسیار زیاد است؛ زیرا درصد کنایه در ساقی نامه او ۲۵/۸۰ می‌باشد. چنین ویژگی ای ممکن است به چند جهت باشد؛ نخست آنکه گرایش حافظ به زیبایی آفرینی در شعر آشکار است و به عقیده بسیاری «پروردگی هنری و ارزش زیبا شناختی [استعاره] از تشبیه فزون تر است زیرا سخن دوست را بیشتر به شگفتی در می‌آورد و به درنگ در سخن بر می‌انگیزد.» (کزازی، ۱۳۹۱: ۹۴) دیگر آنکه همین درنگ در سخن به دلیل پیچیدگی در آن است و ذهن پیچیده شاعران سده‌های پیش از سده دهم به نسبت ذهن وقوعی و ساده گرایانه شاعران قرن دهم گرایش بیشتری برای پیچیدگی دارد. اما ناگفته پیداست که کنایه در این دوره به دلیل علاقه بیشترش به زبان عوام و سبک وقوع به پسندهای شاعران این دوره نزدیک تر است. شگفت آنکه شاعران دوره بعد یعنی سبک هندی نیز به شدت استعاره گرا هستند. دیگر آنکه تشبیهات حسی به حسی در هر سه ساقی نامه از بسامد بیشتری نسبت به انواع دیگر تشبیه برخوردار است.

لای ته خم صندل سر ساخته یعنی
چون کاسه شکستیم نه پر ماندو نه خالی
ایمن شده از دردسر کون و مکائیم
بی کیسه بازار چه سود و چه زیانیم
وحشی، ب. ۳۴-۳۵

کنی خاک میخانه گر توتیا ببینی خدا را به چشم خدا
رضی الدین، ب. ۵۵

لایه ایدئولوژیک

نگرش شخصی و ذهنیت هستی‌شناختی، ارزش‌ها، تلقی‌ها، باورها، احساسات و... در لایه ایدئولوژیک ساقی نامه‌های مورد بحث به طور محسوسی آشکار است. در هر دو ساقی نامه واژگان حوزه میخانه با معنای استعاری آن‌ها بسامدی بالا دارد. در ترجیع بند ۸/۶۸ درصد و در مثنوی ۷/۲۸ درصد واژگان در این حوزه قرار دارند. درصد واژگان حوزه شریعت از حدود ۲ درصد تجاوز نمی‌کند. خود شاعران با صراحت بهاستعاری بودن این واژه‌ها اشاره کرده‌اند؛ در حالی که در ساقی نامه‌های پیش خواننده تا پایان شعر دچار شک و دودلی است که این می کدام می و این ساقی کدام ساقی است و آیا او اجازه دارد آن را استعاری و عرفانی فرض کند یا خیر.

دل زنده و جان آگاه ده	به میخانه وحدتم راه ده
رضی الدین، ب. ۱۲	
مکن ترک می تا نفس باقی است	رضی روز محشر علی ساقی است
همان، ب. ۱۵۷	
بر دار انالحق سر منصور برآرد	ساقی بده آن می که ز جان شور برآرد
وحشی، ب. ۱۷	
تا بوی می هست در این میکده مستیم	ما گوشه نشینان خرابات الستیم
همان، ب. ۸	

در ساقی نامه حافظ اسامی شخصیت‌های ملی - اساطیری با بسامد بالا به سه حوزه واژگانی دیگر اضافه می‌شود. آنچه در دو ساقی نامه دیگر به چشم نمی‌خورد؛ این به دلیل حکومت شیعی صفویان و تغییر معیارهای ارزشگذاری در میان شاعران است. به گونه‌ای که می‌توان آشکارا جایگزینی شخصیت‌های دینی را با شخصیت‌های اساطیری و گاه ملی مشاهده کرد. در ساقی نامه حافظ هنوز میان انتخاب این شخصیت‌ها نوسان دیده می‌شود. این تردید شاید نتیجه فضای زمانه او باشد که بر شعر او نیز تأثیر گذاشته است. مخاطب در سراسر ساقی نامه با شخصیت‌های ملی و به نوعی شاهنامه‌ای روبرو است و البته جامعه پر آشوب آن روزگار در ایجاد حس نوستالوژیک بر ذهن و زبان شاعر تأثیر فراوان داشته که باعث شده حافظ در کنار مدح ممدوح از خسروان دوره شکوه و عظمت امپراتوری ایران با حسرت یاد کند و به نوعی مقایسه پنهان دست زند. همچنین وزن و قالب حماسی شعر نیز بر آن سایه گسترده است و ممدوح شاعر نیز پادشاهی است که در حوزه شریعت نام و آوازه‌ای ندارد و یا تعمدی بر منسوب داشتن خود به آنها ندارد؛ پس او به پادشاهان پیش از اسلام تشبیه شده است و نه شخصیت‌های دینی و مذهبی:

به اقبال دارای دیهیم و تخت	بهین میوه خسروانی درخت
خدیو زمین پادشاه زمان	مه برج دولت شه کامران...
فلک را گهر در صدف چون تو نیست	فریدون و جم را خلف چون تو نیست
	ب. ۳۴-۳۵-۳۹

مثنوی رضی‌الدین از نظر ساختار شبیه مثنوی حافظ است؛ یعنی هر چند قالب شعر مثنوی است، اجزای قصاید

مدحی در آن قابل شناسایی است. به طوری که ساقی نامه و مغنی نامه را می‌توان در جایگاه مقدمه قرار داد و سپس مدح ممدوح را داشت؛ هر چند که ساقی نامه رضی الدین از این دیدگاه کامل تر است یعنی دعای تأیید و آرزوی دلخواه ممدوح (هر چند شهادت باشد) را نیز در پایان آن می‌توان مشاهده کرد؛ اما تفاوت این ممدوح با ممدوح حافظ آن است که او در عین پادشاهی و جهة دینی و مذهبی دارد و بر پادشاهان دیگر (از جمله ممدوح حافظ) برتری دارد زیرا کلب آستان علی است! پس این ممدوح به دلیل متدین و شیعه بودن است که ستایش می‌شود و همین امر آغاز تفاوت‌های ایدئولوژیکی میان این دو گروه یعنی ساقی نامه سرایان قرن دهم و پیشینیان را به روشنی آشکار می‌نماید:

سکندر توان و سلیمان شدن	ولی شاه عباس نتوان شدن...
سگش بر شهان دارد از آن شرف	که باشد سگ آستان نجف...
نگهدار این دولت از چشم بد	بکش مد اقبال او تا ابد...
شراب شهادت به کامش رسان	به جد علیه سلامش رسان

ب. ۱۴۹-۱۵۶

در بیتی جد او را معرفی می‌کند و در اصل همین که در فضای شیعی حاکم بر آن روزگار جد او را علی (ع) معرفی می‌نماید، به نوعی قصد بیان مدح دارد:

رضی روز محشر علی ساقی است مکن ترک می تا نفس باقی است
ب. ۱۵۷

به همین دلیل است که بر خلاف مدایح دیگر از آرزوی مرگ ممدوح هراسی ندارد زیرا آن مرگ مقدس است و در اعتقادات دینی ممدوح نوعی سعادت به شمار می‌رود؛ حال آنکه شاعر با این دعای دیگرگون در پس پرده تا چه اندازه نارضایتی خود را از دربار زمانه بیان می‌کند نیاز به بررسی‌های بیشتر بر این لایه سبک شناختی شعر او دارد. در شعر وحشی اما شکوه او به شکل پنهانی از روی وریاست بی آنکه رنگ و بوی پر رنگ مذهبی در آن جلوه کند:

صد بوسه به هر تار دهیم از پی تعظیم تسبیح بتش بر سر هر تار ببندیم
گر صومعه داران مقلد نیستند تسبیح بتش بر سر هر تار ببندیم

در شعر او از مدح خبری نیست. تنها مدح ساقی است که گاه می‌توان برای شخصیتی نا شناخته نیز آن را قائل شد. با این حال در استعارات و تشبیهات هنوز شخصیت‌های شعر او و رای مذهب خاصی دینی هستند مانند نوح و خضر که در گذشته شعر پارسی نیز مرسوم بوده است. زبان او در شکوه از روزگار گلایه آمیز نیست بلکه با او سر ستیز دارد. گاه زبان او تند و گزنده و به شدت نزدیک به شعر وقوعی است:

در بشکنم و از پس هر پرده زرقی بیرون فکنم از دل او صد بت پندار

افعالی که استفاده می‌شود بسیاری اراده شاعر برای انجام آرزوها و آمالی است که برآورده نشده باقی مانده است. یا منفی است مانند نشنیدم، نرسیدم، ننوشتند، نچشیدم و.. حتی در اشارات عرفانی این ناکامی و تردید به چشم می‌آید و این برخاسته از ناکامیهای اجتماعی دوران شاعر است که همه شئون اجتماعی، سیاسی را در برمی‌گرفت و حتی دامنگیر عرفان و تصوف هم شده بود.

کافر شدم از بس که کنم سجده به پایش این است که زناری از او برکرم نیست

شاید به همین دلیل و شکل گیری تمایلاتی نزدیک به سبک هندی است که ابیات او گاه در مصرعی بیان مسأله و در مصرع دیگر بیان دلیل آن است. این استدلالها کماکان دلایل هنری و شاعرانه است اما با جملات ساده و کوبنده مخاطبان عام را نیز اقناع می‌کند و نشان دهنده ذهن پرسشگر و استدلال کننده شاعر است.

نتیجه‌گیری:

در مفایسه دو ساقی نامه قرن دهم با ساقی نامه‌های پیشین معلوم گردید سطح آوایی آنها بسیار غنی‌تر از ساقی نامه‌های پیشین است. در عوض ساختار نحوی آنها ساده‌تر گردیده است؛ جمله‌ها کوتاه و ترتیب واژه‌نزدیک به نظم دستوری است. این ویژگی به علاوه شکل همپایه آنها به آنه خصلتی وقوعی میبخشد در حالی که در ساقی نامه‌های پیشین جمله‌ها وابسته و تو در تو هستند. کنایی بودن دو ساقی نامه نشانی از مخاطبان عام‌ترین اشعار نسبت به ساقی نامه‌های پیشین است. همچنین بسامد تشبیهات حسی به حسی که مورد پسند شاعران وقوعی است فراوان است. انعکاس رویدادها، ایدئولوژی فردی و اجتماعی در این ساقی نامه‌ها کاملاً مشهود است به ویژه ساقی نامه آرتیمانی به طور آشکار از فضای شیعی حاکم بر ذهن شاعر و جامعه نشان دارد. این خصیصه با وجه دعایی و تمنایی افعال نمودی دو چندان می‌یابد و می‌توان امید و اعتماد شاعر را از آن دریافت اما ساقی نامه‌های پیشین به ویژه شعر حافظ یادکرد عظمت و شکوه گذشته را در خود دارد و از پیامدهای حمله مغول و نابسامانی جامعه به ظاهر مسلمان عهد شاعر خبر می‌دهد. بی‌شک با بررسی بیشتر این اشعار زوایای پنهان این گونه داز شعر که بدان پرداخته نشده آشکار خواهد شد.

فهرست منابع:

- ۱- آرتیمانی، رضی الدین، *دیوان رضی الدین آرتیمانی*، به کوشش علی امامی، تهران، خیام، ۱۳۵۵
- ۲- پارسا، سید احمد و آزاد مظهر، محمد، «ساقی نامه‌ها نزدیک‌ترین نوع ادبی به رباعیات خیام»، ادب پژوهی، شماره ۱۱، بهار ۱۳۸۸، صص ۶۱-۸۶
- ۳- جوکار، منوچهر، «ملاحظات در ساختار ساقی نامه با تأکید بر دو نمونه گذشته و معاصر»، پژوهش‌های ادبی، تابستان و پاییز ۱۳۸۵، شماره ۱۲ و ۱۳، صص ۹۹-۱۲۲
- ۴- زرین چیان، غلامرضا، «ساقی نامه در ادب فارسی» جستارهای ادبی، پاییز ۱۳۵۵، شماره ۴۷، صص ۵۷۱-۵۸۷
- ۵- شمیسا، سیروس، کلیات سبک شناسی، میترا، تهران، میترا، ۱۳۸۴
- ۶- -----، *انواع ادبی*، تهران، فردوس، ۱۳۸۱
- ۷- صفا، ذبیح الله، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران، فردوس، ۱۳۶۶
- ۸- -----، *خلاصه تاریخ ادبیات در ایران*، تهران، فردوس، ۱۳۷۹
- ۹- فتوحی، محمود، *سبک شناسی نظریه‌ها رویکردها و روشها*، تهران، سخن، ۱۳۹۰
- ۱۰- حافظ، خواجه شمس الدین محمد؛ *دیوان*؛ به تصحیح محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی؛ انتشارات اقبال؛ تهران: ۱۳۷۱
- ۱۱- کزازی، میر جلال الدین؛ *بیان ۱ زیبا شناسی سخن پارسی*؛ انتشارات کتاب مادر وابسته به نشر مرکز؛ تهران: ۱۳۹۱
- ۱۲- گلچین معانی، احمد، *تذکره پیمانان*، تهران، کتابخانه سنایی، ۱۳۶۸
- ۱۳- محجوب، محمد جعفر، «ساقی نامه، معنی نامه»، سخن، سال یازدهم، شماره ۱، اردیبهشت ۱۳۳۹، صص ۶۹-۷۹
- ۱۴- وحشی بافقی، کمال الدین؛ *دیوان کامل*؛ انتشارات فرهنگ و قلم؛ تهران: ۱۳۹۰
- ۱۵- وحیدیان کامیار، تقی؛ *بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی*؛ انتشارات سمت؛ تهران: ۱۳۹۰