تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۱۰ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش: ۹۷/۸/۲۲ سال هفدهم، شماره ٦٧، بهار ١٤٠٠
مقاله پژوهشی DOR:۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۰۰۸۰۵۱٤.۱٤۰۰.۱۷.٦۷.۱۵.۳

تحلیل و بررسی بازنمایی عناصر منادمه در خمریه عرفانی (موردکاوی: ترجیع‌بند فخرالدین عراقی)

فاضل عباس زاده[۱]

چکیده

منادمه در لغت به معنی باهم شراب خوردن و با یکدیگر میگساری نمودن و هم‌نشینی و همراهی در امر باده‌نوشی و باده‌خواری است. شاعر معمولاً در خمریه‌سرایی که شکل داستانی بر آن غلبه دارند، با کاربست عناصر حسی و ارکان داستانی از قبیل اشخاص و ابزارهایی چون ساقی و ندیم و مطرب و خمار و می و معشوق و جام و میکده و غیره فرایند منادمه را به تصویر می کشد؛ حال مسأله اصلی چگونگی ظهور و تعامل شاعر در خمریه عرفانی با چنین عناصری است. آیا در خمریه عرفانی منادمه‌گری وجود دارد و شاعر یا عارف، عناصر آن را به کار می‌گیرد و یا اینکه کدام یک از عناصر منادمه در آن جلوه خاصی پیدا کرده و کدام یک در متن محو می‌شود؛ این مسأله همواره ذهن مخاطب پرسش‌گر ادبیات عرفانی را به چالش می‌کشاند. بنابراین این مقاله در صدد است با بررسی و نقد چیستی و چگونگی منادمه و عناصر آن در ترجیع‌بند خمری ـ عرفانی عراقی به این مسائل پاسخ دهد و ماهیت و نحوه بازنمایی و کمیت به کارگیری این عناصر را در خمریه عرفانی بسنجد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که عراقی به مانند دیگر خمریه‌سرایان عرفانی، تمامی عناصر منادمه و قالب اصلی منادمه مادی را به کار گرفته است، اما نحوه پرداختن به این عناصر و جلوه‌ها و مظاهر آن در خمریه عرفانی صبغه خاص خود را دارد. روش به کار رفته در این پژوهش توصیفی تحلیلی است.

کلید واژه‌ها:

منادمه، فخرالدین عراقی، خمریه عرفانی، عناصر منادمه.

[۱]- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد، ایران.
fazil.abbaszade@gmail.com

۱- پیشگفتار

باده‌سرایی از دیرینه‌ترین رویکردهای ادبیات است که ابتدا به صورت خمریه مادی ظهور کرد و سپس وارد ادبیات عرفانی گشت و به یکی از ابزارهای مهم عرفان جهت القاء اندیشه‌های عرفانی و الهی تبدیل شد. نکته‌ای که این تحقیق با آن سروکار دارد این همانی و یکسانی میان دو رویکرد از جهت عناصر و تعبیرات و واژگان مختلف است. یعنی خمریه عرفانی، اقتباسی برابر و تحت اللفظی از خمریه مادی به شمار می‌رود و تمامی عناصر آن را با همان شکل و فرم به کار می‌گیرد و تفاوت تنها در نیت و هدف سراینده نهفته است. این همسانی به قدری شدید است که مرز میان این دو بسیار تنگاتنگ و نزدیک به هم است. به حدی که مستی شرابخوار در فرهنگ ما بر جای عارفی خداشناس تکیه زده است و یا اینکه عارفی مقیّد به شریعت به عنوان مست و کافر و بی‌دین معرفی می‌گردد. تعدد این نگاه‌ها و دیدگاه‌ها در خصوص شاعران بزرگ ایرانی چون حافظ، خیام، مولانا و ... مؤید این مطلب است. برای محققین و مخاطبین ادبیات نیز این علامت سؤال بزرگی است که چگونه این دو را از هم بشناسند و تمییز دهند؛ اصولاً جام عارف با جام شرابخوار، می اش با می شرابخوار، ساغر و ساقی و معشوقش با ساغرو ساقی و معشوق شرابخوارچه تفاوتی دارد. لازم به ذکر است که «مسأله معنای عرفانی الفاظ شراب و باده و می و میخانه و خرابات و جام و ساقی و ... نیز در شعر صوفیانه یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین مسائل عرفانی است که در تاریخ شعر فارسی به خصوص شعر صوفیانه و عرفانی می‌توان مطرح کرد» (چیتیک، ۱۹۸۱: ۱۹۳). ظهور معنای مجازی و عرفانی شراب به واسطه یک مفهوم اساسی دیگر در تصوف بوده و آن مفهوم سکر است که در معنایی با جنبه باطنی به کار می‌رفت که مبتنی بر مفهوم اساسی دیگری در تصوف بوده و آن مفهوم محبت بود. تشبیه محبت به شراب اولین مرحله شکل‌گیری معنای عرفانی شراب است» (پورجوادی، ۱۳٦۰: ۸). اما باید اذعان کرد که این استعاره و اقتباس به قدری زیاد شد که تشخیص میان این دو بسیار دشوار است و هرکس می‌تواند بر حسب توجیه و تفسیری جای این دو را با هم عوض کند. اما رسالت این پژوهش در این است که می‌خواهد عناصر منادمه را به عنوان یکی از عملکردهای شراب‌نوشی که بیشتر عناصر خمریه‌سرایی را در بردارد، در ترجیع‌بند عرفانی عراقی مورد کنکاش و بررسی قرار دهد. منادمه که در اصطلاح با هم شراب‌خوردن است، از فرمی داستانی برخوردار است که حاوی شخصیت‌ها، رویدادها و موتیف‌های داستانی خاص است؛ این نوع عملکرد توسط خمریه‌سرایان مادی به تعدد توصیف شده است، اما ورود آن به خمریه مادی یکی از جلوه‌های همسانی میان رویکرد خمریه عرفانی با مادی است که پیشاپیش ذکر کردیم. اینکه منادمه در خمریه

عرفانی چگونه است؟ و از چه عناصر و عواملی تشکیل شده است؟ و ویژگی‌های خاص آن که بعد عرفانی آن را تشکیل می‌دهد چیست؟ از سؤالات اساسی پژوهش حاضر است که در این مقاله قصد بررسی آن را داریم.

۲. پیشینه بحث

در خصوص خمر و خمریه‌سرایی پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که ذکر همه آنها در اینجا میسر نیست. برخی از این پژوهش‌ها مرتبط با خمریه مادی و عرفانی است که در اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود: مانند مقاله (۱۳۹۰) با عنوان «شراب گوارای الهی (بررسی تطبیقی خمری الهی ابن فارض وحافظ شیرازی)» از جهاد فیض‌الإسلام که به بررسی خمریه عرفانی و الهی در خمریات این دو شاعر پرداخته است. یا مقاله(۱۳۹٦) با عنوان «بررسی تطبیقی عشق و غنای عرفانی در خمریات ابن فارض مصری و عبدالقادر گیلانی» که به بررسی رویکرد عرفانی در خمریه در اشعار این دو شاعر پرداخته است یا پژوهش‌هایی که در حوزه خمریه مادی و شاعران خمریه-سرایی مادی به بحث نشسته‌اند مانند مقاله (۱۳۹۰)، نگاهئشاعرانئهرودکیوابونواسبهخمریات، از محمدرضا نجاریان و همکار، که نویسندگان به اختصار صور خیال و عناصر و ارکان خمریه را در شعر این دو شاعر بررسی کرده‌اندو در خصوص همین دو شاعر هم مقاله‌ای دیگر (۱۳۹۰)، با عنوان «بررسی تطبیقی باده‌سرایی مادّی در شعر ابونواس و رودکی» که به بررسی شیوه‌ها و مضامین باده-سرایی مادی در شعر این دو شاعر پرداخته است و مقالات متعدد دیگری که به گونه تکی و مجزا در خصوص خمریه‌سرایی مادی و معنوی نگارش یافته است، اما تاکنون پژوهشی درباره منادمه به عنوان یکی از مهم‌ترین سازوکارهای خمریه عرفانی و عناصر، ماهیّت و ویژگی‌های آن با نیم‌نگاهی به تفاوت آن در خمریه مادی صورت نگرفته است. این پژوهش با قرار دادن این موضوع و تطبیق بر روی سروده ترجیع‌بند عرفانی عراقی موضوعی جدید و نو است که تاکنون کسی بدان نپرداخته است.

۳. ماهیّت خمریه عرفانی

خمریه (Xamriye)به اشعاری گفته می‌شود که در وصف «می‌ومیگساری» و لوازمات آن از قبیل: ساقی، ساغر، مینا، جام، خم، سبو، میکده، پیرمی‌فروش، دخترزر، تاک، محتسب، صبوحی، توبهازمی، فصل گل، شکستن توبه، حریفان مخمور، نعره مستانه و... سروده شده باشد (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۷۳). به عبارتی دیگر «سروده‌هایی که درون مایه اصلی آنها باده و باده‌خواری و ملزومات و مقتضیات آن باشد (کاشفی، ۱۳۵٦: ۳۷). خمریه در حقیقت تصوف عاشقانه، خداپرستی به ضائقه

عشق و محبت است و صوفیه که معتقد بودند، کمالیت دین در کمالیت محبت است رابطه خالق صاحب کمال، جلال و جمال مطلق را با مخلوق همچون پیوند عاشق و معشوق می‌بیند و باور دارند که هیچ آفریده‌ای نیست که در وی آتش عشق خدا نیست (ستاری، ١٣٧٤: ١٣٤).

خمریه‌سرایی یک شکل ادبی مهمی به شمار می آید که در تمامی ادبیات‌های جهان سرآمد گونه‌ها و انواع ادبی و شعری است. در ادبیات فارسی در زبان فارسی "رودکی نسختین کسی است که خمریه سرود. این خمریه، قصیده معروف اوست با مطلع مادر را بکرد قربان و ... (محجوب، بی تا: ۹۲). بعد از او بشار مرغزی قصیده ای سی و یک بیتی در وصف زر (تاک) و می، سرود و برای نخستین بار در شعر فارسی چیدن انگور و شراب انداختن، را وصف کرد هر چند شیوه رودکی را شاعران بعد تقلید کردند؛ اما از آن میان تنها منوچهری بسیار موفق عمل کرده و خمریه را در ادب فارسی به کمال رساند (اداره چی، ۱۳۷۰: ۵۵). تا اواخر سد پنجم هجری در شعر فارسی هر جا سخن از می و میگساری به میان آمده، همان عصاره و مفهوم واقعی آن مورد نظر بوده است (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۷۲). زندگی مرفه شاعران قرن‌های چهارم و پنجم بیشتر آنها را به سوی بیان چنین مضمون هایی می کشید. بی دردی شاعر و وابستگی او به دربار که چنین مراسم هایی جزء لاینفک زندگی درباری و اشرافی محسوب می شد. باعث شده بود آنچه از شراب و شرابخواری توصیف می کردند بسیار صریح و در معنی واقعی و حقیقی آن برده باشد (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۰۰). اما از سده ششم و با گسترش عرفان و تصوف و آمیختن شعر با عرفان، بسیاری از اصطلاحات ادبی به معنای مجازی به کار رفته و بخش مهمی از معانی و مفاهیم عرفان در قالب اصطلاحاتی چون شراب و می و می پرستی و ... به صورت خمریات بیان شده است و گاه این آمیختگی به قدری است که نمی توان می مجازی را از می حقیقی جدا کرد (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۷۲).

٤. تحلیل عناصر منادمه

در این بخش از مقاله به تحلیل عناصر منادمه در ترجیع‌بند مورد نظر که جزو دسته خمریه‌سرایی مادی است می‌پردازیم. لازم به ذکر است که در خمریه‌سرایی عناصر مختلفی به کار می‌رود؛ این عناصر گاهی اشخاص زنده هستند که در صحنه خمریه‌سرایی به ایفای نقش می‌پردازند؛ از قبیل ساقی و مغنی و باده‌فروش و خمار و میگسار و می‌خواران و غیره و یا شامل ابزارها و آلات به کار رفته در آن مجلس است که شامل جام و می و ساغر، کاسه و رح و قدح و غیره و همچنین مکان‌های مختلف چون میکده و کوی خرابات و کوی مغان و غیره. این عناصر چه در خمریه عرفانی و چه در خمریه مادی عیناً به کار می‌رود. در خمریه مادی استفاده حقیقی از این افراد و لوازم موردنظر است، اما در خمریه عرفانی استفاده نمادین و سمبولیک. در ادبیات منادمه این عناصر

به گونه استعاره به کار می‌رود؛ «زبان عرفان زبان روشن منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد؛ بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هر کسی توانایی زبانی داشته باشد نمی تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره رسالت پیام رسانی را بر عهده میگیرد و تلاش میکند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست یاقتنی تبدیل کند. این گونه است که گاه شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می بیند و از ابزار استعاره بهره میگیرد» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۳). استعاره و نماد در عناصر منادمه به طرز لطیف و ظریفی به کار رفته است به گونه ای که عناصر منادمه به کلی و با همان فرم و شکل در خمریه عرفانی به کار رفته‌اند. در ذیل تنها به چند عنصر مهم و شاخص در ترجیع‌بند عرفانی عراقی به عنوان دلیلی بر کاربرد آن در خمریه عرفانی و شناخت ماهیت و ابعاد آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱ـ ٤. میگسار

اولین عنصر در منادمه که فاعل و سبب برپایی این مراسم است و علت تام و رهنورد این مسیر عرفانی است خود شخص میگسار و میخواره است که در خمریه عرفانی به عنوان سالک راه حق شناخته می‌شود. خمریه عرفانی به عنوان کپی برابر اصل با خمریه مادی از جهت فرمیک، این عنصر را به کار گرفته است؛ با توجه به رویکرد خاص خود به توسعه مفهوم خمار در سروده پرداخته و وی را به جای اینکه شخصی متکبر، مغرور و سر به هوا باشد، شخصیتی متواضع، درویش‌نما و مفلس است؛ زیرا وی این راه را برای دستیابی به معشوق برگزیده است؛ می‌خواهد خود را فنا کند تا به حقیقت دست یابد. گام اول در چنین فرایندی از خود گذشتن است که میگسار در خمریه عرفانی بدان متصف است:

در مجلس عشق مفلسی را پر کن دو سه رطل رایگانی

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲٤۲)

همانطور که دیده می‌شود، میگسار که خود سراینده قصیده و راوی روایت سلوک خویشتن است، خود را مفلس و بی‌چیز نامیده و تمنای شراب‌نوشی رایگاندارد. حال آنکه در خمریه عرفانی مکنت و ثروتمندی و بخشش و عطا به ساقی و باده‌فروش از ویژگی‌های خمار است. بدین طریق این عنصر هرچند عیناً در خمریه عرفانی به کار رفته اما با دقت و تأمل در آن ابعاد خاص آن مشخص می‌گردد که اولین نشانه آن تواضع و خاکساری است که خمار بدان ممتاز است. ویژگی مشترک میان خمار مادی و عرفانی در بیزاری از زهد و خشک‌اندیشی است. بنابراین میگسار در

عرفان نیز با رهایی از این زندان فقهاء و با استعاره از صفات خمریه مادی راه رهایی و اوباش‌گری را برگزیده است و خود را آشکارا قلندر می‌داند و از مسجد و صومعه بیزار است:

من نیز به ترک زهد گفتم اینک، شب و روز همچو اوباش
آنروز که رفتمی به مسجد اکنون چو قلندران شب و روز
درصومعه مدتی نشستم بربویت وچون نیافتم کام

(همان، ۲۳۹ ـ ۲٤۱)

بنابراین خمار در خمریه عرفانی نیز تابع هیچ قید و بندی نیست. رها از هر شریعت و قانون و هنجاری است. وی هر چند حقیقتاً شراب نمی‌نوشد، اما چون میگساران واقعی در پی التذاذی فوق‌العاده است. او برای کسب این لذت و دستیابی به معشوق دنبال از خود بیخود شدن است. از این رو سراینده خمریه عرفانی، کلماتی ملموس‌تر از عناصر منادمه و بادەسرایی برای القاء هدف خود نیافته، و از خمار و میگسار به عنوان گرداننده مجلس و حامل موتیف‌ها و مضامین عرفانی بهره برده است.

۲ـ ٤. ندیم

یکی از عناصر مهم منادمه، ندیم، هم‌پیاله و حریف است. ندیم بار موافق فرد در امر شراب‌نوشی است. این عنصر در خمریه‌سرایی مادی با هویّتی مشخص و با جلوه‌ها و ابعادی خاص حضور دارد. در آغاز این‌گونه به نظر می‌رسد که در خمریه عرفانی که قصد شراب‌نوشی نیست، چنین شخصیتی که ملازم امر شراب‌نوشی مادی است حضور نداشته باشد، اما بررسی ترجیع‌بند موردنظر نشان می‌دهد نه تنها عرصه برای ندیم و هم‌پیاله در خمریه عرفانی خالی نیست، بلکه وی با همان صورتک‌های خمریه مادی و حتی فراتر از آن با جنبه زمینی حضور دارد. عراقی سروده بلند خود را با این عنصر شروع کرده است. گویی این عنصر اساس شکل‌گیری منادمه عرفانی شاعر است. ندیم، همراه و همدم شاعر وباعث و بانی منادمه و میگساری است و جلوه جذابی دارد؛ از نگاه او ندیم، قلاش و مفلس و حیله‌گر است:

در میکده با حریف قلاش بنشین و شراب نوش و خوش باش

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲۳۹)

قلاش در شعر عراقی، با همان قلاش شعر مولوی در متون صوفیانه برابری می‌کند، با رند حافظ و قلندر عطار. بدون شک در اینکه هم‌پیاله شاعر قلاش است، مسلماً معنای نمادین و سمبلیک آن به

کار رفته است. بنابراین باید در اینجا توجه نمود که عراقی با قرار دادن یک رمز عرفانی و شناخته شده در زبان صوفیانه جهت محتوایی متن را مشخص کرده و به خواننده کد می‌دهد که خمریه یک ساقی‌نامه عرفانی است که در آن، حریفان و ندیمان، قلاشان مست درگاه الهی هستند. لازم به ذکر است که «صوفیان بزرگ هر کدام دارای زبان و نظام تصویری و نمادین خاصی هستند. آنه از واژه‌های قمار، خرابات، قلندر، لباسات و طامات و کن زن و قلاش و رند و رمزهای بدیع می سازد که در آن روزگار سخت بی سابقه و تکان دهنده است. رؤیاهای روزبهان بقلی در کتاب کشف الأسرار، از حیث تصاویر خیال بسیار ارزنده و زیبا و مختص به خود اوست، او خدا را به شکل ستون زر سرخ، و گل سرخ رؤیت می کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهان دیده می شود» (چراغی، ۱۳۹۷: ۲٤۰).همچنین باید توجه نمود که در انتخاب واژه حریف به جای ندیم یک گونه نواخت معنایی خاصی به مخاطب القاء می‌شود. اینکه در جهان صوفیانه شاعر همگی در رقابت و تنافس با هم قرار ندارد: «فلیتنافس المتنافسون»؛ پس مست‌شدگان درگاه الهی با رقابت سعی در پیروزی در غلبه بر حریفان دارند و هر یک سعی دارد بهره و حظ بیشتری از این عرصه ببرد.

عراقی در ادامه ترجیع‌بند خود دیگر به هم‌پیاله و ندیم اشاره‌ای نمی‌کند و صفات و ویژگی‌های آن را بر نمی‌شمرد. وی مست شور صوفیانه و عارفانه و دیدار معشوق خود گشته و دیگر ندیم خود را فراموش کرده است اما با این حال در لابلای سروده خویش با غلبه زبان صوفیانه از حریفان و ندیمان خود با نام عاشقان یاد می‌کند و دیگر زبان کنایه را کنار می‌زند و شراب‌نوشان میکده الهی را عشّاقی خطاب می‌کند که در این مسیر قصد دارند بعد از فنا فی‌الله به وصال و تقرب برسند: «رخسار خوش تو عاشقان را/ خوشتر ز هزار عید نوروز»(۲٤۰)؛ مستی و خماری عشق الهی ازلی شاعر را میان من و ما گرفتار کرده، وی گاهی خود را تنها و بدون ندیم می‌بیند «ساقی بده آن می طرب را/ بستان ز من این دل غم‌اندوز»(همانجا) و گاهی هم خود را با حریف و ندیم همراه و همگام می‌بیند: «چون زلف تو کج مباز با ما، از قد تو راستی بیاموز» (همانجا). بنابراین عراقی در منادمه عرفانی خود ندیم را به یاد دارد و وی را همراه خویش می‌بیند لیکن حال و هوای صوفیانه در این میگساری عرفانی به مانند میگساری مادی به گونه‌ای است که گاهی ندیم را به فراموشی می‌سپارد و خود می‌خواهد به تنهایی بهره و توشه خود را ببندد، همچنان که این پارادوکس و دوگانگی در انتقال زبان صوفیانه و نمادگرایه با زبان صریح و مادی دیده می‌شود.

۳ـ ٤. ساقی

یکی دیگر از عناصر مهم ادبیات منادمه چه منادمه به طور کلی ساقی است که مسئول رساندن

می به شراب‌نوشان و میگساران است. ساقی آن است که می در ساغر ندیمان می‌ریزد و پیاله میگساران را پر می‌گرداند. آیا این ساقی در شعر عرفانی و منادمه عرفانی به عنوان عنصری لاینفک و رکنی جدایی‌ناپذیر وجود دارد یا خیر، مبحثی است که در این بخش از پژوهش بدان پاسخ گفته می‌شود. «ساقی در اصطلاح نزد صوفیه فیض رسانندگان و ترغیب‌کنندگان را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق دل‌های عارفان را معمور دارند. نزد سالکان پیر کامل و مرشد مکمل. صور جمالیه که از دیدن آن سالک را خماری و مستی حق پیدا شود، حق تعالی ساقی صفت گشته شراب عشق و محبت به عاشقان خود می‌دهد و ایشان را محو و فانی می‌گویند (دهخدا، ۱۳۳۱: ذیل ساقی). ساقی در ادبیات عرفانی بر معانی متعدد اطلاق شده است، گاه کنایه از فیاض مطلق و گاه بر ساقی کوثر اطلاق شده و به استعار از آن مرشد کامل نیز اراده کرده‌اند. همچنین گفته‌اند مراد از ساقی ذات به اعتبار حب و اظهار است (سجادی، ۱۳۷۰: ٤٥٢). بنابراین ساقی نه تنها در غزل عرفانی محو نمی‌گردد، بلکه با تغییر کارکرد و با معنا و مفهومی دیگر به کار می‌رود و در خمریه عرفانی نیز که مجلس منادمه‌ای عرفانی بر پا است، ساقی با همان صفات شناخته شده و با همان کارکردها مشغول شراب‌نوشی است، هرچند محتوای آنچه در جام ساقی خمریه عرفانی است با آنچه در خمریه مادی است متفاوت است، لیکن صورت و شکل واحد است. با توجه به اهمیت این عنصر در ادب منادمه، عراقی در همان بند اول ترجیع‌بند خویش که اساس و بنای اولیه سروده‌اش را از جهت بن‌مایه و مقاصد عرفانی می‌باشد، از این عنصر مهم بهره گرفته است، با همان گفتار معمول و شناخته‌شده خطابی که در آن میگساران ساقی را مورد خطاب قرار می‌دهد تا می و شراب حاضر آورد:

مخمور میم، بیار ساقی نقل ومی از آن لب شکرپاش

(عراقی، ١٣٦٢: ٢٣٩)

ساقی با همان گفتمان و با همان رویکرد در منادمه عرفانی عراقی بازخوانی می‌شود؛ با همان افعال خطابی که به صورت امر ساقی را فرامی‌خواند تا شراب را به محفل عشاق ببرد. گویی ساقی ناجی و باعث و بانی زدودن غم از دل‌هاست و با شرابی که دارد اگر آن را بر میگساران دریغ کند آنها را بی‌بهره می‌گیرد. از این رو جای دارد گه گفتار هر چند با شیوه خطاب‌انگیز اما نرم و سلیس باشد تا این فیضان‌دهنده فیوضات الهی از دادن شراب امتناع نورزد:

ساقی بده، آن می طرب را بستان ز من این دل غم اندوز

ســـاقی بـــــــــده، آب زندگـــــــانی اکســـــــیر حیـــــــــات جـــــــاودانی

(همان، ۲٤۰)

این گونه تعامل سازنده و صمیمانه و خواهشانه با ساقی در خمریه عرفانی، نشان از جایگاه پسندیده و بزرگ وی در منادمه عرفانی است. وی عنصری حیات‌بخش و حلقه ارتباط و واسطه‌ای مؤثر میان مخلوق و خالق است. بنابراین با توجه به جایگاه درخور ساقی در منادمه عرفانی، این عنصر به مانند واحد مؤثر مورد توجه شاعر قرار گیرد. بنابراین هر چه به پایان قصیده نزدیک می‌شویم، ساقی از حالت مادی خود دور می‌گردد و حالت‌های عرفانی می‌گیرد، یعنی دیگر ابهام و غموضی که می‌تواند برای مخاطب ایجاد بگیرد به مانند یک داستانی طرب‌انگیز و دراماتیک روی به پایان خوش و مشخص می‌انجامد:

ســاقی قـــدحی کـــــه از مـــی عشـــق چـون چـــشم خـــوش تـو نـیم مسـتم

ساقـــــــــی مـــــی مهرریزدرکـــــــام بنمـا بـه شـب آفتـــــــــاب از جـــــام

ساقـــــــی بنـــــما رخـــن کـــــویت تاجـام طـرب کشـــــــم بـه بـــــــویت

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲٤۱ ــ ۲٤۲).

بنابراین ساقی در منادمه عرفانی هر چقدر به جلو می‌رویم ماهیت واقعی خود را نشان می‌دهد؛ این فیضان‌دهنده الهی، خود و چهره‌اش باعث نشاط است، نه فقط می و ساغری که در دست دارد. این عنصر معمولاً در اول بسیاری از بندهای ترجیع‌بند شاعر حضور دارد و با همان صفات مشخص به خواننده ارائه می‌گردد. ساقی در کنار دیگراصطلاحات عرفانی همچون شراب، جام، مستی، باده، مطرب و... به کارگرفته شده تا عمیق‌ترین مباحث و احوال عرفانی را با پوشیده‌ترین شکل ممکن برای اهل معرفت بیان نماید» (زهرانی، ۱۳۹٦: ۵۹). از این رو این عنصر سازنده در دسترس شاعر و سالک حقیقی راه حق قرار دارد تا وی را به لقاء الله برساند. ساقی در منادمه عرفانی معمولاً اهل پوشش‌کاری و دریغ نمودن شراب و به نوعی در پی اذیت و آزار سالکان نیست، بلکه به عنوان همدم و همراه شاعر یاری‌دهنده وی در راه دستیابی به وصال الهی است.

٤ــ ٤. مغنی یا مطرب

یکی از اصول و ارکان مجلس منادمه، شادی و طرب‌انگیزی است. ضرورت وجود این طرب‌انگیزی وابسته به وجود عنصر مهم به نام مغنی است که در غالب مجالس منادمه حضوری فعال دارد. گرچه وجود این عنصر ضروری نیست، اما غالباً در منادمه، شاهد چنین عنصری هستیم. حتی نقش این عنصر به مانند ساقی به قدری زیاد است که پاره‌ای از سروده‌های خمری را با نام

مغنّی‌نامه می‌شناسیم. آن‌گونه که نام ساقی‌نامه یکی دیگر از اسامی است که بر این نوع سروده‌ها اطلاق می‌شود. باده‌سرایی عرفانی با تبعیت از خمریه‌سرایی مادی که در قالب تمامی عناصر و ارکان آن را به کار می‌گیرد عنصر مغنی یا مطرب را به کار گرفته است. اما این عنصر نیز از ماهیّت و جلوه خاصی در خمریه عرفانی برخوردار است و هرچند در کلیات با مطرب متعارف در خمریه مادی برابری می‌کند، اما تأمل و تعمق در خمریه‌های عرفانی ویژگی‌های خاص و متمایز این عنصر را فاش می‌کند.

سروده زیبای عراقی به نشانه تشکیل کامل روایتی منادمه این رکن یا به تعبیر گریماس عامل مهم در منادمه را به کار می‌گیرد. در میان دیگر عوامل چون ساقی و می و معشوق و غیره مکانی خاص به مطرب هم اختصاص یافته است. شاعر به مانند عنصر ساقی اولین تعامل وی با مطرب تعاملی خطابی است، اما خطابی نرم و گیرا، که در پی طلب یاری و استمداد از مطرب به عنوان یکی از عوامل فرح‌بخش و فیض‌بخش مجلس منادمه باده الهی است. از این رو از وی می‌خواهد تا زمانی که یار همدم و همساز وی نشده است، به نی‌لبک‌زنی و چنگ‌نوازی ادامه دهد:

ای مطرب عشق، ساز بنواز کان یار نشد هنوز دمساز

اما این مورد، تنها موردی است که شاعر مطرب را ندا می‌دهد و از وی استمداد می‌طلبد. حلقه وصل وی با معشوق دیگر رکن منادمه، ساقی است. بنابراین هر چقدر شاعر بیشتر روی طلب به ساقی گشوده از هم‌نوایی با مطرب سرباز زده است. لیکن اشارات و فضایی موسیقایی ترجیع‌بند وی نشانگر حضور چنین عنصری هست، حتی می‌توان این عنصر را شخصیتی کرنش‌پذیر و منفعل دانست که بر خلاف ساقی وظیفه‌شناس است و کمتر از مأموریت خود سرباز می‌زند تا به هشدار مفلس و سالک راه حق نیاز داشته باشد. بدین‌سان مطرب به عنوان یک عنصر مهم در منادمه در سروده عرفانی هرچند به طور کمرنگ حضور دارد.

۵ـ ٤. معشوق

مسلماً برقراری مجلس منادمه جهت دستیابی به معشوق ازلی است. از این رو بیراه نیست اگر بگوییم این عنصر در منادمه عرفانی جایگاهی بس رفیع و فضایی بس وسیع به خود اختصاص داده است. «عشق یا محبت نیز در حقیقت مهم‌ترین مضمونی بود که از اشعار شعرای پیشین به ویژه قصیده‌سرایان وارد شعر صوفیانه گردید که خود یکی از اصطلاحات مهم صوفیه و از اساسی‌ترین مفاهیم تصوف و عرفان گشت که بحث بر سر حقیقت آن و اقسام و مراتب آن به یکی از عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین مباحث تاریخ تصوف و عارفان تبدیل شده است» (چیتیک، ۱۹۸۱: ۸).بنابراین جای

دارد تا در خمریه عرفانی این عنصر مهم و این رکن اصیل و هدف توسط شاعر به کار گرفته شود.

در منادمه عرفانی این معشوق با صراحت تمام و آزادی بی‌قید و بند حضور دارد. این نوع از باده‌سرایی، به تقلید از باده‌سرایی مادی، معشوق را به عنوان رکن جدایی‌ناپذیر مورد عنایت قرار داده و سبب وجودی آن جایی برای شک و تردید باقی نگذاشته است. بنابراین عراقی در ترجیع‌بند خود آشکار با جلوه‌های گوناگون و اسامی مختلف از معشوق ازلی خود سخن می‌گوید و تمام همّ و غم و غرض و هدف آن از برپایی مجلسی چنین باشکو، یافتن بویی از معشوق است که آن را کمربند بندبند ترجیع بندش قرار داده‌اند:

در میکده میکشم سبویی باشد که بیابم از تو بویی

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲۳۹)

عراقی زیباترین تعبیرها را نثار معشوق می‌کند، کل سروده وی تحت‌الشعاع این عنصر مهم است، حتی بیش از ساقی و خمار جهان قصیده عراقی به تسخیر معشوق درآمده است. همچنان که دیگر ارکان و عناصر منادمه پلی است برای دستیابی و وصال به معشوق ازلی. مجلس منادمه با همه ارکان و ابزار و افرادش معطوف به حضور پررنگ معشوق است. بیشتر ابیات وی اختصاص به معشوق یافته و شاعر مست و شیدای او، او را می‌ستاید و مقامش را بر می‌افرازد:

ای روی تو شمع مجلس‌افروز سودای تو آتش جگرسوز

رخسار خوشت و عاشقان را خوشتر زهزار عید نوروز

بگشای لبت به خنده، بنمای از لعل تو گوهرشبافروز

(همان، ۲۳۹ ـ ۲٤۱)

بنابراین عشق شاعر با معشوق در منادمه عرفانی نیز به مانند غزل عادی، فاش و از حالت راز درآمده است. ناز معشوق و نیاز عاشق، همگان را متوجه این عشق نموده است. عراقی واژگان و تعابیر و شیوه‌های معمول در معشوق مادی را برای به تصویر کشیدن معشوق ازلی و عرفانی خود به کار می‌گیرد. بنابراین چنانچه می‌بینیم این معشوق از این حیث با معشوق متعارف و شناخته شده در غزل مادی فرقی نمی‌کند و تفاوت آن را باید در جای دیگر جست:

هر لحظه کرشمه‌ای دگر کن بفریب مرا چنان که دانی

در آرزوی لب تو بودم چون دست نداد کامرانی

دشنام دهد به جای بوسه و آن نیز به صد کرشمه و ناز

(همان، ۲٤۰ـ ۲٤۱)

شاعر در اینجا با افزودن واژگانی چون کرشمه و لب و بوسه، قاعده غزل مادی را در هم نمی‌ریزد و علاقه به کاربرد واژگان انتزاعی و ذهنی ندارد، بلکه از واژگان حسی و ملموس و متعارف در غزل مادی استفاده می‌کند. این معشوق از جهت حرکت، تفاوتی با معشوق مادی ندارد. او نیز اهل کرشمه و ناز است؛ «کرشمهٔ معشوق، سختی‌ها و مشکلات راه پرپیچ و خم عشق را آسان می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در مستی عشق و زیبایی مطلق معشوق، همه اغیار رنگ می‌بازند و تنها جلوه‌های او دل‌انگیز و دل ربا باقی می‌ماند. جلوه‌هایی که همه را گرفتار می‌کند» (نصر، ۱۳۸۱: ۵۵). اما کرشمه معشوق در منادمه عرفانی، آن کرشمه و ناز مادی نیست، بلکه بنابر تعبیر صوفیان بر دو نوع کرشمه حسن و کرشمه معشوقی است؛ «کرشمه حسن را روی در غیر نیست و از بیرون پیوندی نیست. اما کرشمه معشوقی، غنج و دلال و ناز، از عاشق مدد دارد و بی او راست نیاید. لاجرم معشوق را عاشق دریابد. نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر (غزالی، ۱۳۸۸: ۲٦). این الفاظ برای عیان‌سازی و تجسم مقصود است. وگرنه مناسبتی با معشوق بی‌همتای غزل الهی ندارد. از این رو عراقی برای اینکه قاعده را به نحو خویش تمام کند در پاره‌ای از مواضع معشوقی با ابعاد معنوی به کار می‌برد:

مگذار برهنه‌ام ز لطفت در من تو ز مهر جامه‌ای پوش

بردر گه لطف تو فتادیم در رحمت تو امیدوار

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲٤٤)

همانطور که دیده می‌شود، عراقی در این ابیات از واژگان فقهاء و دینداران و کلماتی نزدیک به بیان آنها استفاده کرده است. بیت اول که یادآور این بند از دعای ماه مبارک رمضان است که میگوید: الله "واکسِ کل عریان"، یا آیه دوم که درگه لطف، و رحمت وی واژگانی آشنا و متعارف برای معبود ازلی است. با این حال این نشانه‌ها کم است و واژگان حسی و مادی از بوی معشوق گرفته تا رخسار و زلف و لبش به معشوق عراقی جلوه مادی داده است. این نشان‌دهنده گوشه‌ای دیگر از مسأله تحقیق یعنی مرز تنگانگ میان عناصر منادمه در خمریه عرفانی و مادی است.

٦ـ ٤. می و میکده

یکی دیگر از عناصر مجلس منادمه که جزو عناصر بی‌جان به شمار می‌رود، می و میکده است. این دو عنصر هم از جهت بعد مکانی و ابزاری جزو لاینفک مجلس منادمه و میگساری هستند و در

میگساری مادی جز ضروریات بشمار می‌رود. اما اینکه این موضوع در خمریه عرفانی چسان به منصه ظهور نشسته و شاعر با چه تعابیر و ماهیتی آن را به کار می‌برد، موضوعی است که در این بخش از مقاله باید بدان پاسخ داده شود؛ آیا اینکه می و مکیده همان کارکرد و صورت و فرم مادی را دارند، یا اینکه با فرمی متفاوت و کارکردها نمادین و گوناگون در متن حضور پیدا کرده‌اند.

عراقی برای تبیین ابعاد جغرافیایی منادمه عرفانی لاجرم به ارائه مکانی به نام میکده شده است. وی عنصر مکانی منادمه مادی را به کار گرفته است. از نظر وی محل منادمه همان میکده است؛ مسجد و کلیسا و صومعه و دیر و خرابات نیست. بنابراین همان واژه میکده را به کار برده است (در میکده می‌کشم سبویی)؛ دیگر شاعر به پردازش ابعاد مکان مورد نظر نمی‌پردازد و نمی‌گوید که این میکده چه خصوصیت‌هایی دارد و چه محل و مکانی جایگاه الهام فیوضات الهی است. بدین خاطر واله و حیران است و به توصیف معشوق و راز و نیاز با او می‌پردازد، در این هنگام دیگر بعد جغرافیایی برای وی معنا ندارد. عالم همه جا در نظر او جلوه‌گاه معشوق است. او نه نیاز به پاسبان و مراقبتی دارد و نه دچار اضطراب و دلهره‌ای است؛ بنابراین معشوق و جلوه‌های آن، جایگاه عنصر مکان که همان میکده است را اشغال کرده و دیگر شاعر به دلالت‌افزایی به این عنصر توجه نکرده، هرچند این مکان در شعر دیگر خمریه‌سرایان بزرگ چون حافظ و عطار و مولوی با کارکردها و جلوه‌های خاصی بروز یافته است، لیکن مضمون عشق و چیرگی آن بر کل سروده شاعر، اجازه تکوین دیگر عناصر از جمله مکان و میکده را به وی نداده است. اما در پاره‌ای اوقات وجود نشانه‌های میکده عراقی را از میکده مادی متمایز می‌کند، آنجایی است که شاعر در آنجا معتکف نشسته است:

از صومعه پا برون نهادیم در میکده معتکف نشستیم

(عراقی، ۱۳٦۲: ۲٤٤)

همان طور که حافظ از دیار زاهدان دوری می‌کند و معشوق را در خرابات مغان می‌جوید، عراقی نیز دست از صومعه دشت شسته، به دلیل ریاپرستی در آن؛ از این رو اعتکاف و اعمالی که باید در صومعه انجام گیرد، در میکده انجام می‌دهد که محل و محفل عاشقان مست و لاقبای الهی است. اما درباره می، شاعر علاوه بر آنکه به فرم و قالب غزل مادی پایبند مانده است از نوپردازی در این مضمون اجتناب نکرده است. می در ترجیع‌بند عرفانی عراقی، هم واژگان معمول در خمریه مادی را به کار می‌برد، چون می در ساغر و می در جام و هم‌معانی مرسوم در آن را، زیرا می در اینجا نیز مست‌کننده و از بین برنده هوش است:

ساقی ز شراب خانه نوش یک جام بیاور و ببر هوش
مستمکن، آنچنان که در حال از هستی خود کنم فراموش
(همان، ٢٤٠)

اما عراقی به این معانی اکتفاء نکرده و بیشتر بعد عرفانی و معنوی می را در نظر گرفته است. بنابراین می در شعر خود هر چند همان شکل خمریه عرفانی را دارد اما از جهت کارکرد با آن متفاوت است. می در نگاه وی باده عشق الهی است و به مانند عرفان شراب الست را می‌نوشد، زیرا «تشبیه محبت به باده و مترادف‌های آن، نخستین مرحله شکل‌گیری معنای عرفانی شراب است. بر اساس این اصطلاح محبّت ازلی و با توجه به تشبیه محبت و عشق به باده، ترکیبات تازه‌ای مانند باده الست، شراب ازل و می الست که همگی کنایه از محبت ازلی‌اند، وارد زبان شعر عرفانی گردید» (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۳۰۳). بنابراین عراقی در کاربرد این واژگان و داخل کردن چنین تعابیری سهیم است، آنجا که می‌گوید:

ساقی، قدحی، که نیم مستیم مخمور صبوحی الستیم
(همان،١٣٦٢: ٢٤٤)

یا اینکه این می بر خلاف می مادی نه تنها از میان‌برنده درد نیست، بلکه شاعر از برای نوشیدن آن می‌خواهد درد بکشد:

یک جرعه زجام می به من ده تا دردکشم که خاکسارم
(همان، ٢٤٠)

و تعابیری دیگر چون می مهر (ساقی می مهر ریز در کام)، یا می عشق: (ساقی قدحی که از می عشق). و یا اینکه می باعث مستی وقت نیز و حیات جادوانه به انسان عطا می‌کند (اکسیر حیات جادوانی؛ یا (پیش آر حیات جادوانی) وغیره که نشان می‌دهد عناصر منادمه هرچند برابر و با همان واژگان در خمریه عرفانی به کار رفته‌اند اما از جهت کارکرد با آن متفاوت است به حدی که مرز میان این دو علی‌رغم اینکه کاملاً دور از هم نیست، لیکن می‌توان آن‌دورا از هم جدا نمود.

۵. نتیجه‌گیری:

بعد از بررسی عناصر منادمه در خمریه عرفانی عراقی، این نتیجه به دست آمد که جملگی عناصر منادمه در خمریه عرفانی مورد بحثبه کار رفته است و از جهت کمیت تفاوتی با آنچه در خمریه‌های مادی می‌بینیم ندارد؛ اما شاعر در چنین قصاید عرفانی با استفاده از رمز و نمادهای عرفانی به عنوان

کدهایی برای جهت‌یابی ذهن خواننده استفاده کرده که همین کدها وجه تمایز میان منادمه مادی با عرفانی می‌باشد. اما عراقی این کدها را کمتر به کار می‌گیرد و کنکاش ذهنی خواننده را برای اینکه در هر دو فضا حرکت کند بیشتر می‌کند و تا آخرین بند از ترجیع‌بند خود، چندان محتاطانه و محافظه‌کارانه سخن نمی‌گوید. اما در آخرین بند سروده خود، به مثابه آخرین پلان فیلم و یا داستان منادمه، ابعاد برخی از این عناصر چون نامیدن باده به باده الست و غیره را مشخص می‌گرداند.

اصلی‌ترین عنصر منادمه در خمّار و هم‌پیاله و ساقی و مطرب و معشوق و می و میکده است که این عناصر اصلی در خمریه عرفانی عراقی به کار رفته است. در خمریه عرفانی، معشوق در صدر قرار دارد و نقش خمّار نسبت به او در درجه دوم اهمیت قرار دارد. حتی نقش ساقی نیز به مراتب از نقش خمّار به عنوان بازیگر اصلی و مهره اصلی این حلقه بیشتر و بارزتر است. این به‌خاطر نقش مهم ساقی در واسطه‌گری و نقش واصله‌ای که میان خمّار و معشوق دارد می‌باشد. خمّار که در خمریه عرفانی نقش سالک راه حق را دارد خود را مفلس و بی‌چیز قلمداد می‌کند و این با توجه به صفات فناء لله است که بایستی در این مسیر بدان دچار گردد.

عناصر منادمه در خمریه عرفانی هم جلوه و ویژگی‌های مادی دارد و هم جلوه معنوی. اما جلوه مادی بر جنبه عرفانی آن چیرگی دارد. زیرا این یک ساقی‌نامه است با رعایت تمام ارکان اصول آن؛ هر چند در حقیقت هیچ از اصول باطنی آن وجود ندارد و تنها مجلس و محفلی ذهنی و انتزاعی یا مراسمی عرفانی برای کسب التذاذ بیشتر از محضر ربانیت است. بیشتر ابیات چنین سروده ای در وصف معشوق می‌گذرد. شاعر سعی نموده معشوق را با جلوه‌ها و عناصر مختلف بستاید. بنابراین از نظر کمّی معشوق بیش از همه مورد کاربرد است و مطرب و میکده کمتر. زیرا این دو عنصر عناصری ایستا هستند و یا ذکر یکباره آن جهت تداعی آنها کافی است لیکن ساقی و معشوق با جلوه‌ها و ابعاد مختلف و رنگارنگ که دم به دم متلوّن و گوناگون می‌شود حضور پیدا می‌کند و وجود پویایی دارد.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم

۲- ادارهچی، احمد،(۱۳۷۰). شاعران رودکی،تهران: .مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات محمود افشاریزدی.

۳- انوشه، حسن، (۱۳۷۵).دانشنامه ادب فارسی به سرپرستی حسن انوشه، چاپ اول، جلد اول، تهران: موسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه،ص ۳۷۲و۳۷۳.

٤- بهنام، مینا، (۱۳۸۹). «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامهٔعلمی- پژوهشی نقد ادبی،سال سوم، شمارهٔ دهم،صص ۹۱-۱۱٤.

۵- پورجوادی، نصرالله، (۱۳٦۰). سلطان طریقت، تهران: آگاه.

٦- چراغی، زهرا، (۱۳۹۷). زبان نمادین در اشعار عارفانه سنایی، مجله عرفان اسلامی، دوره پانزدهم، شماره پنجاه و هفتم، پاییز ۱۳۹۷، صص ۲۳۵_ ۲۵٦.

۷- چیتیک، ویلیام،(۱۹۸۱). طریق عرفانی معرفت از دیدگاه اب نعربی، ترجمهٔ مهدی نجفی افرا، چاپ دوم، تهران: جامی.

۸- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۸). دیوان اشعار، تهران: انتشارات گنجینه.

۹- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۳۱). لغت‌نامه دهخدا، چاپ اول، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۰- زهرانی، مرضیه و دیگران، (۱۳۹٦).چهره ساقی در غزل شاعران عارف دوره قاجار، فصلنامه علمی تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنائی،دوره هفتم، شماره بیست و سوم، صص: ۵۹-۸۲.

۱۱- ستاری، جلال، (۱۳۷٤). عشق صوفیانه، تهران: نشر مرکز.

۱۲- سجادی، جعفر، (۱۳۷۰). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.

۱۳- عراقی، فخرالدین، (۱۳٦۲). کلیات دیوان، تهران: انتشارات گلشائی.

۱٤- غزالی، احمد، (۱۳۸۸). سوانح، تهران: ثالث.

۱۵- کاشفی، واعظ، (۱۳۵٦). رشحات عین الحیات، تهران: انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی.

۱٦- محجوب، محمدجعفر، (بیتا).سبک خراسانی در شعر فارسی، فردوسی: و جام، تهران: چاپ اول.

۱۷- میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت، (۱۳۷۳). واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ اول، تهران: کتاب مهناز.

۱۸- نصر اصفهانی، محمدرضا، (۱۳۸۱). کرشمه معشوقی در دیوان حافظ و ابن فارض، مجله علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره چهاردهم، ش دوم، صص۵۵-۷٦.

Received: 2018/5/31
Accepted: 2018/11/13

Investigating Representation of Monademeh Elements in Vinous-Mystical Poetry (A Case Study of Fakhroddin Iraqi)

Fazel Abbaszadeh[1]

Abstract:

Monademeh means drink wine together and flush and companionship in apologetic. Poet usually in vinous poetry which overwhelmed by the form of fiction, with using sensory elements and story elements such as persons and tools like butler and boon companion, minstrel, hangover, wine, sweetheart, cup, taverns and etc, narrates the process of Monademeh. Already the main issue is the circumstance of appearance and interaction of poet in Vinous-Mystical poetry with such elements. Is there any application of Monademeh in Vinous-Mystical poetry and whether poet or gnostic applies its elements and which elements of Monademeh has the main effects on it and which one disappears within the text. This issue always challenges the quizzer mind of mystical literature addresser. Therefore the current article aims by investigation and criticism of circumstance of Monademeh and its elements in Iraqi Vinous-Mystical chorus solve this issue, and measures the nature and the way of representation and quantity of application of these elements in Vinous-Mystical poetry. Result of the current study indicates that Iraqi like other Vinous-Mystical poets used all of Monademeh elements and its original template of physical Monademeh, but manner of dealing with these elements and looks and its manifestations in vinous-Mystical poetry has its own style. The descriptive-analytical method was used in the implementation of the current study.

Key Words: *Monademeh, Fakhroddin Iraqi, Vinous-Mystical, Elements of Monademeh.*

[1]. Assistant Professor of Literature Group, Pars Abad Moghan Branch, Islamic Azad University, Iran.