بررسی موسیقی ساقی‌نامه‌های آزاد (نسخهٔ خطی)

رحیم سلامت آذر*Rahim.salamatazar@Gmail.com
دکترای زبان و ادبیات فارسی

واژگان کلیدی
* آزاد
* ساقی‌نامه
* ردیف
* قافیه
* موسیقی

چکیده:
ساقی‌نامه یکی از گونه‌های شعر غنایی است که بیشتر در قالب مثنوی و بحر متقارب مثمّن محذوف سروده می‌شود؛ شاعر در آن ساقی و مغنی را مخاطب قرار می‌دهد و به توصیف می و باده، بث‌الشکوی، ناپایداری و بی‌وفایی دنیا و مضامینی از این قبیل می‌پردازد.
هدف از این پژوهش، بررسی موسیقی درونی، بیرونی و کناری ساقی‌نامه‌های آزاد کشمیری با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و نشان دادن این مسئله است که موسیقی تا چه میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذاشته و اینکه آزاد چگونه با استفاده از ردیف‌های متنوع و ترفندهای بدیعی، معنی شعر را به خواننده القا کرده است.
آزاد در این ساقی‌نامه‌ها که در لابلای حماسه دینی- تاریخی دلگشانامه ذکر شده است، علاوه بر توصیف باده، ساقی و مغنی، بیان بی‌وفایی و ناپایداری دنیا، اشاره به سرگذشت بزرگان دینی و اسطوره‌ای با استفاده از ترفندهای ادبی و بدیعی جناس، ایهام، تکرار، واج‌آرایی، تلمیحات و اشارات و ... با نگاهی زیبایی‌شناسانه حالت معنوی، درونی و غیر محسوس خود را محسوس‌تر نمایانده و ایده‌های ناگفتنی و دریافت‌ها و معانی غیبی خود را با زبان اشارت بیان نموده است. وی از بیشتر امکانات زبان برای موسیقیایی و آهنگین کردن کلام و غنا بخشیدن به اشعارش استفاده کرده است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۹/۱۹

هدف و مسأله تحقیق

منظومۀ دلگشانامه اثری از قرن دوازدهم، نمونه‌ای از ذخایر ارزشمند خفته در کتابخانه‌هاست که بررسی آن می‌تواند در راستای کمک به بخشی از تاریخ اسلام مخصوصاً تاریخ تشیع مؤثّر باشد. اکنون که این مثنوی توسط نگارنده تصحیح شده است، به نظر می‌رسد برای حصول شناختی واقع‌بینانه باید با معیارهای علمی نقد شعر، جوانب مختلف این اثر را سنجید تا منظومه ارزشمند و سترگ دلگشانامه جایگاه واقعی خود را در بین آثار ادب فارسی پیدا کند.

در این پژوهش ساقی‌نامه‌های آزاد از منظر موسیقی درونی، بیرونی و کناری نگریسته شده است. مسأله تحقیق این است که منظومه دلگشانامه به‌ویژه ساقی‌نامه‌های آن چه ویژگی‌هایی دارد و آزاد برای غنای اشعار خود چه نوع‌آوری‌ها و برجستگی‌هایی داشته است؟

مقدمه

ساقی‌نامه «ابیاتی است خطابی در بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن به مغنی، مکنونات خاطر خود را دربارۀ دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کجروی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی بخت و بی‌وفایی یار و جفای اغیار و دورویی ابنای زمان و صفای اهل دل و مذمّت زاهدان ریایی و مانند اینها ظاهر و آشکار می‌سازد و در ضمن بیان این مطالب، کلمات حکمت آمیز و نکات عبرت انگیز نیز بر آن می‌افزاید.» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱). ساقی‌نامه‌ها، شکل تحوّل یافتۀ خمریّاتی است که ابتدا در ادبیّات عرب متداول بود و سپس به شعر فارسی راه یافت. «اما بزرگ‌ترین تفاوت میان خمریات و ساقی‌نامه‌ها در این است که اشعار خمری بیشتر جنبۀ عاشقانه دارد، در حالی که در ساقی‌نامه چنین نیست و با یک روح فلسفی و اخلاقی و عرفانی آمیخته است» (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۳۵). محمد جعفر محجوب اولین ساقی‌نامه سرای ادب فارسی را، فخرالدین اسعد گرگانی و پس از آن نظامی گنجوی دانسته است. (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۱). «در حقیقت ساقی‌نامه‌ها امکان خوبی به شاعر می‌داده است تا به بهانۀ می و میخانه و مستی، فارغ از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها، ناگفتنی‌های روزگار خود را در قالب نکوهش روزگار و اهل آن بر زبان آورند. از این منظر ساقی‌نامه شعری اجتماعی، آرمان‌خواهانه و شورشگرانه است» (جوکار، ۱۳۸۵: ۹۹)

پیشینهٔ تحقیق

در زمینه ساقی‌نامه‌ها، پژوهش‌های درخور توجهی انجام گرفته و مقالات شایان ذکری در این مورد نگاشته شده است؛ برای نمونه می‌توان به کتاب‌های: تذکره میخانه از محمد علی وامق (۱۳۷۱)، نوبت‌زن کوی ساقی از رضا اشرف زاده (۱۳۷۸)، و مقالات: ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونهٔ گذشته و معاصر از منوچهر جوکار (۱۳۸۵)، نکته‌ای چند دربارهٔ تحول شکلی و معنایی ساقی‌نامه‌ها با تأکید بر تذکرهٔ میخانه از سیّد مرتضی هاشمی (۱۳۹۳)، تأملی بر ساقی‌نامهٔ حکیم فغفور گیلانی از سیده مریم ابوالقاسمی (۱۳۸۶)، ساقی‌نامه‌های نظامی گنجه‌ای و تعداد واقعی ابیات آن از سید احمد پارسا و محمّد آزاد مظهری (۱۳۸۹) و ... اشاره کرد. ولی با وجود پژوهش‌های ارزنده در زمینه ساقی‌نامه‌ها تا کنون پژوهشی درباره دلگشانامه صورت نگرفته چراکه این اثر به تازگی توسط نگارنده تصحیح شده است؛ تنها به صورت گذرا در کتب تاریخ ادبیات در ایران (صفا، ج ۵، ۱۵۱۵)، تاریخ ادبیات فارسی (هرمان اته، ترجمه رضازاده شفق،۶۱)، حماسه‌سرایی در ایران (صفا، ۳۸۹ و ۳۹۰)، نام‌شناخت توصیفی منظومه‌های دینی فارسی (راشد محصل، ۹۳)، معرفی و بررسی اجمالی منظومه‌های حماسی تاریخی و دینی دوره صفوی (زنگی‌آبادی، ۲۰۷)، بررسی سبک‌شناسانه حماسه‌های دینی در ادب پارسی (شمشیرگرها، ۱۳۸)، قلمرو ادبیات حماسی ایران (رزمجو، ۲۶۱)، بررسی بینامتنیت قرآنی در نسخه خطی دلگشانامه (سلامت آذر، نوین و صلاحی، ۱۳۹۹) و فهارس نسخ خطی به این اثر اشاره گردیده است.

روش تحقیق

نوع تحقیق، بنیادی، روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و بسیاری از اطلاعات مربوط به پژوهش از طریق کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده است.

بحث و بررسی

معرفی منظومه دینی- تاریخی دلگشانامه

دلگشانامه منظومه‌ای حماسی در وزن «فعولن فعولن فعولن فعل(فعول)» و در بحر «متقارب مثمن محذوف (مقصور)» و در ۱۵۴۴۲ بیت است که میرزا ارجمند آزاد کشمیری آن را دربارهٔ قیام مختار و خونخواهی از مسببین حادثهٔ خونین عاشورا در قرن دوازدهم، در قالب مثنوی به نظم کشیده است. سرایش این اثر در سال ۱۱۳۱ قمری شروع شده و به مدت شش سال طول

کشیده است. از نظر محتوا و مضمون جنبه حماسی، تاریخی، دینی و مذهبی دارد. «وجه تسمیه دلگشانامه، بدان جهت است که به واسطه انتقامی که مختار، از مسبّبین واقعه غم‌انگیز کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یاران او، در روز عاشورای ۶۱ هـ .ق می‌گیرد، دل شیعیان، از خواندن این منظومه، گشاده و شادمان می‌شود.» (رزمجو، ۱۳۸۱: ۲۶۱) شاعر در این منظومه بعد از تحمیدیه و نعت حضرت رسول و ائمه معصومین علیهما السّلام در سه محور اساسی بر اساس روایات تاریخی اشعار خود را پیش برده است: خروج عبدالله عفیف و جنگ‌های پیاپی با عبیدالله زیاد و اعدای دین، قیام‌های سلیمان صرد خزاعی، مختار ثقفی و شهادت ایشان که در اثنای کلام حوادث دیگر تاریخ اسلام در آن سال‌ها از جمله مرگ یزید، ماجرای پیوستن مختار به زبیریان و ... را به نظم کشیده است.

ستایش ائمه معصومین و حوادث کوفه بعد از عاشورا، توصیف دقیق صحنه‌های نبرد حق علیه باطل، آوردن ساقی‌نامه‌ها در لابلای متن حماسی، ذکر اندیشه‌های حکیمانه، آمیختگی فرهنگ ایرانی- اسلامی در بیان حماسی، شجاعت، مفاخره و رجزخوانی، نام‌خواهی و نام‌پوشی، کین‌خواهی، بزم و رزم، و ... از جمله ویژگی‌ها و درون‌مایه‌های بارز این اثر حماسی است.

در خصوص دلگشانامه و سراینده آن آزاد، معتبرترین منبع محتوای اثر است. شاعر در بخش «**سبب تألیف کتاب**» آغاز نظم کتاب را ۱۱۳۱ قمری و عنوان اثر را دلگشانامه معرفی می‌کند.

چو من ابتدا کردم این نامه را به نام خداوند روز جزا

ز هجرت هزار و صد وسی و یک سنه بود تحقیق بی‌ریب و شک

چو دورانم این باده در جام کرد خرد دلگشانامه‌اش نام کرد

ز احوال مختار نصرت قرین گُشایم در داستان را چنین

(دلگشانامۀ نسخۀ کتابخانۀ ملی، ابیات ۲۹۱ الی ۲۹۴)

همچنین شاعر در لابلای حکایات تخلّص خود را «آزاد» ذکر می‌کند:

تخلص گر آزاد دارم چه سود که از غم زمانی رهایی نبود(۵۶)

در خاتمه اثر می‌فرماید:

به طهران که اصل و نژاد من است رسانی مرا کان مراد من است

به کشمیر دلگیر دیگر ممان ز هندم برآور به ایران رسان

(همان، ابیات ۱۵۴۴۵ و ۱۵۴۴۶)

به ترتیب این نامۀ دلگشا کشیدم به شش سال من رنج‌ها

به نامت پذیرفت چون اختتام ز تو چشم دارم صله والسّلام

(همان، ابیات ۱۵۴۴۹ و ۱۵۴۵۰)

نگاهی به ابیات بالا نشان می‌دهد میرزا ارجمند آزاد، نظم دلگشانامه را در سال ۱۱۳۱ شروع کرده و سرایش آن به مدت شش سال طول کشیده است.

ساقی‌نامه‌های آزاد

از قرن دهم هجری، ساقی‌نامه‌سرایی، رواج کلّی یافته و هر شاعری سعی کرده چه به صورت مثنوی و در بحر متقارب و چه به صورت ترجیع بند و قالب‌های دیگر شعری ساقی‌نامه‌ای بسراید. آزاد نیز از خیل این شاعران است که به شیوۀ نظامی، در حماسۀ دینی خود، هر جا که اقتضای سخن ایجاب کرده خطاب به ساقی و مغنی ابیاتی آورده و در چند جا با عنوان کلی ساقی‌نامه در این منظومه اشعاری سروده است.

آزاد ساقی‌نامه‌های خود را در وصف ساقی و می و میخانه و مغنی، اسباب و آلات موسیقی، شکوه از بی‌اعتباری و ناپایداری دنیا، انتقاد از روزگار و فلک و نامرادی‌ها و دگرگونی‌ها و کجروی‌های زمانه، استفاده از شکوه و عظمت شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی از قبیل:

جمشید، کاووس، خسرو، دارا، اسکندر، رستم، زال و ... در بی‌اعتبار نشان دادن دنیا و ترک تعلقات مادی با لحن خاص حماسی سروده است.

آزاد تحت تأثیر شاعران غزل‌سرا و عرفای قبل از خود، همچنین به تقلید از اسکندر نامهٔ نظامی، در ابتدای داستان‌ها و قبل از شرح وقایع و گاه بین آنها به سرایش ابیاتی غنایی با مضامین عاشقانه و عارفانه پرداخته‌اند که به ساقی‌نامه شهرت یافته است. وجود چنین ساقی‌نامه‌هایی را می‌توان از ویژگی‌های بارز حماسه‌های دینی از جمله دلگشانامه دانست.

زبان آزاد در ساقی‌نامه‌ها به زبان عرفانی و غنایی شاعران سبک عراقی نزدیک می‌شود و یادآور برخی مضامین، ترکیبات خاص مکتب عراقی در این منظومه مخصوصاً در قسمت ساقی‌نامه‌ها و توصیف می و ساقی و ... است.

پیوند گونهٔ حماسی و غنایی در شعر آزاد، افزون بر آبشخورهای شعر فارسی، جنبهٔ دیگری هم دارد. «به عقیدهٔ گروهی از محقّقان شعر حماسی از شعر غنایی متأخّر و حتی نتیجه و دنبالهٔ آن است زیرا بنابر آنچه از ظواهر امر برمی‌آید، آدمی زودتر از آنکه به وصف حوادث خارجی و اجتماعی و سایر امور بپردازد، خود را با سروده‌های مذهبی یا عشقی یا اساطیری که بیشتر جنبهٔ غنایی داشت، سرگرم می‌کرد (صفا، ۱۳۳۳: ۱۴). در منظومهٔ دلگشانامه نیز به ویژه در قسمت ساقی‌نامه‌ها روح غنایی و عشقی بیشتر به نظر می‌رسد.

اگرچه آزاد، در بیان حوادث تاریخی منظوم خود، به حوادث عینی پرداخته است و از نظر بیانی و توصیف، برون‌گرا می‌نماید و از این جهت به مضمون و زبان حماسه نزدیک می‌شود. اما در ساقی‌نامه‌ها مضمون و حوزهٔ واژگانی زبان شعر او تغییر می‌کند، مضمون و اندیشهٔ شعر او، به مکتب درونگرایی نزدیک می‌شود و از واژگان نامحسوس و عقلی بهره می‌جوید و از همین جاست که حماسهٔ دینی دلگشانامه از شاهنامهٔ فردوسی فاصله می‌گیرد. عناصر تجریدی و انتزاعی، نه تنها شیوهٔ دلگشانامه را از شاهنامه متمایز می‌کند بلکه حتی شعر اسدی طوسی را نیز از شعر فردوسی، جدا می‌سازد. از این روی برخی از منتقدان معاصر می‌گویند «در سراسر شاهنامه، یک تصویر که در آن از عناصر تجریدی و انتزاعی کمک گرفته شده باشد، وجود ندارد. در صورتی که گرشاسب نامهٔ اسدی سرشار است از تشبیهات و استعاراتی که جنبهٔ انتزاعی و تجریدی دارند و اینگونه تصویرها با حماسه هیچ تناسبی ندارد. زیرا تصویر در حماسه باید قاطع و مشخص باشد و بدین جهت است که مادی بودن اجزاء تصویر امری است که نباید

فراموش شود. حتی معانی انتزاعی و تجریدی باید در قالب امور مادی عرضه شود تا چه رسد به امور مادی». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۹۸)

آزاد در این منظومه ۲۳ ساقی‌نامه در ۴۹۷ بیت سروده است که دو مورد عنوان مستقل ساقی‌نامه دارد و بقیه در ضمن داستان‌های دیگر ذکر شده است. بلندترین ساقی‌نامه، ساقی‌نامهٔ ۹۸بیتی است در «در بی‌وفایی دنیای ناپایدار و منقبت صاحب‌الامر و الزمان علیه‌السَّلام» و کوتاه‌ترین ساقی‌نامه، ساقی‌نامهٔ ۴ بیتی است در قسمت «خبر یافتن عریف از لشکر بصره برای عبدالرّحمن ابن سعید و ... ». دربارهٔ علت آوردن این ساقی‌نامه‌ها در یک متن حماسی، جلالی پنداری معتقد است که شاعران حماسه‌سرای دینی به خاطر کاستن از یکنواختی متن و ایجاد نوعی تنوع و براعت استهلال اقدام به درج چنین اشعاری کرده‌اند (جلالی پنداری، ۱۳۸۹: ۲۱۱/۱۴). همچنین باید اضافه کرد بحر متقارب و قالب شعری مثنوی که از ویژگی‌های مشترک حماسه و ساقی‌نامه است این امکان را برای شاعران فراهم کرده است.

ساقی‌نامه‌های آزاد، در لابلای مثنوی دلگشانامه به مناسبت‌های گوناگون، گاه در آغاز داستان‌ها به عنوان تشبیب، گاه در اثنا و گاهی در پایان داستان‌ها، به منظور تأکید و تمثیل و بی‌وفایی روزگار و نتیجه‌گیری آمده است.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی بنابراین بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۵). به جرأت می‌توان اذعان کرد که مشخص‌ترین جنبه موسیقی شعر، عروض یا همان موسیقی بیرونی است. «زبان‌ها بر اساس عنصری که مبنای وزن هر زبان است باهم تفاوت پیدا می‌کنند» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹۲) در شعر نیز می‌توان به چنین دیدگاهی قائل بود به این معنی که اشعار بر اساس محتوایی که هر کدام وزن متناسبی را می‌طلبند، از هم متفاوت می‌شوند. به عنوان مثال از عوامل عمده انتقای محتوای غنایی ساقی‌نامه‌ها، استفاده شاعران از بحر متقارب است.

آزاد ساقی‌نامه‌های خود را در وزن «فعولن فعولن فعولن فعل(فعول)» و در بحر «متقارب مثمن محذوف (مقصور)» سروده است.

موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقیایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر شعر قابل مشاهده نیست. برعکسِ موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت یا مصراع یکسان است و به طور مساوی و در همه جا به طور یکسان حضور دارد. جلوه های موسیقی کناری بسیار زیاد است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷۱)

تعاریف ردیف

ردیف قسمتی از موسیقی کناری شعر فارسی را تشکیل می‌دهد و از نوآوری‌های شاعران ایرانی است. «که با زبان فارسی پیوندی طبیعی دارد و از قدیم‌ترین روزگاران به صورت مشخص و برجسته در شعر فارسی وجود داشته است» (شفیعی، ۱۳۷۰: ۱۳۳). با پیشرفت شعر فارسی به‌خصوص در قرون هفتم و هشتم هـ . حضور این مقولهٔ ادبی در شعر پررنگ‌تر و محسوس‌تر می‌شود و همزمان مورد توجه نویسندگان، پژوهشگران و منتقدین قرار می‌گیرد و هر کدام به جهاتی از تعریف شعری ردیف، نظر داشته‌اند. ردیف در لغت به معنی سواری است که پس سوار دیگر بر یک اسب می‌نشیند (پادشاه، ۱۳۶۳، ج ۲: ۲۰۷۲). واعظ کاشفی در بدایع‌الفکار فی صنایع‌الاشعار ردیف را در صنعت شعر اینگونه تعریف می‌کند: «ردیف آن است، که حرفی از حروف ضمیر و یا یک کلمه و یا بیش از آن بعد از قافیه آورده شود و این ردیف از آن گویند، که بعد از قافیه آید» (واعظ، ۱۳۶۹: ۷۵). در این صورت، رابطه مفهوم لغوی ردیف با تعریف اصطلاحی و علت نامگذاری آن مشخص می‌شود.

تعریفی که شمس قیس رازی از ردیف ارائه می‌کند، مبین استقلال این واژه است. «ردیف، کلمه‌ای می‌باشد مستقل و منفصل از قافیت که بعد از اتمام آن در لفظ آید بر وجهی که شعر در وزن و معنی بدان حاجت باشد، و به همان معنی در آخر ابیات متکرر شود» (شمس، ۱۳۶۰: ۲۰۲). وطواط در حدائق‌السحر آورده است: «ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد از روی آید در شعر پارسی، و این شعر را اهل صنعت مُرَدَّف خوانند» (وطواط، ۱۳۶۲: ۷۹).

بنابر تعاریف فوق، دیگر حروف قافیه از قبیل خروج، مزید و نایره بعد از روی (آخرین حرف اصلی قافیه) تکرار می‌شوند، ردیف به‌شمار می‌روند.

اقسام ردیف در ساقی‌نامه‌های آزاد

بر اساس پژوهش در ساقی‌نامه‌های آزاد می توان گفت از مجموع ۴۹۷ بیت، ۳۳۱ بیت بدون ردیف و در ۱۶۶ بیت ردیف وجود دارد. وی بیشتر از ردیف‌های فعلی استفاده کرده و اکثر ردیف‌های فعلی، اسمی و حرف و ضمیر استفاده شده تکراری است و تنوع چندانی ندارد. آزاد در ردیف و قافیه بیشتر گرایش به کلمه‌ها و افعال ساده دارد و با استفادهٔ بهتر و زیباتر از این موسیقی کناری به اشعار خود آب و رنگی خاص می‌بخشد.

ردیف یک و چند کلمه ای (فعل)	۱۱۸	کند،ده،می‌روم،اوست،کجاست،کن،بود،چه شد و ...
ردیف یک و چند کلمه ای (حرف و ضمیر)	۳۹	خویش، من، چرا، تو، را، مرا، تو من، ز تو،
ردیف یک و چند کلمه ای (اسم و صفت)	۹	غم، سخن، دل، خوشی، مست،

موسیقی کناری به ترتیب در قافیه و ردیف جلوه‌گر می‌شود. قافیه در شعر فارسی از جایگاه خاصی برخوردار است. «قافیه نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری باهم متفاوتند، ولی از نظر لحن و آهنگ هم‌نوا هستند، لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم» (ملاح، ۱۳۸۵: ۸۳). با این که در حماسه‌های دینی مخصوصاً در قسمت ساقی‌نامه‌ها رزم با بزم و زبان غنایی با حماسه آمیخته شده و شعر از لحن حماسی در برخی موارد فاصله گرفته است؛ باز هم بنا به اقتضای لحن حماسی و مضمون کلی این منظومه‌ها کاربرد قوافی اسمی بر فعلی برتری دارد. «قافیه در شعر حماسی باید تداعی کنندهٔ فضای حماسی و در واقع مکمّل لحن حماسی باشد و موسیقی حاصل از آواها و کلمات را غنا بخشد و تکمیل کند، حسّی و عینی باشد و با فضای حماسی هماهنگی داشته باشد». (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۴۰). چنان که بیان شد، بیشتر ساقی‌نامه‌های آزاد به علت تقدیم فعل، دارای قافیه اسمی هستند و تعداد ابیاتی که به طور کامل دارای قافیه فعلی باشند در اشعار او اندک است، به طوری که از میان ۴۹۷ بیت او ۱۰۰ بیت است که قافیه فعلی در آنها بکاررفته است و بقیهٔ

ابیات دارای قافیه اسمی هستند. یعنی دقیقاً ۷۹/۱۸ ٪ ساقی‌نامه‌ها قوافی اسمی دارد و در ۲۰/۱۲٪ ابیات قوافی فعلی بکار رفته است.

گر افراسیاب است و ور **بیژن** است شود گر گرفتار این زن **زن** است
(بیت ۲۹۱۱)

بپیچید در گنبد **آبنوس** صدای دف و کف چو آواز **کوس**
(بیت ۳۶۸۶)

به ماتم مبدّل شبِ **سور** شد لب خنده چون زخم **ناسور** شد
(بیت ۳۶۹۷)

با توجه به آمیختگی زبان حماسی و غنایی در ساقی‌نامه‌های دلگشانامه ابزار و عناصر حماسی و غنایی هر دو در جایگاه قافیه مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

جدول بسامد حروف روی

روی	ر	ن	ه	ت	ی	الف	م	د	ز	ب
بسامد	۱۳۷	۵۴	۳۷	۳۵	۳۵	۳۴	۳۲	۲۵	۱۹	۱۷
روی	ل	ش	و	گ	ف	س	غ	ک	ق	
بسامد	۱۷	۱۴	۱۰	۸	۶	۶	۵	۵	۱	

از مجموع ۴۹۷ ساقی‌نامه، ۵۶ بیت دارای حرف وصل است که در جدول زیر نمایان است:

وصل	ی	م	ا	ت	ن	ه
بسامد	۲۰	۱۸	۱۰	۳	۳	۲

موسیقی درونی

تجنیس

بسامد انواع جناس در ساقی‌نامه‌های شاعر بالاست و اغلب جناس‌ها در کلمات قافیه مشاهده می‌شود؛ و این باعث زیبایی ذاتی کلمات، گوشنوازی و آهنگین شدن ابیات شده و جنبهٔ موسیقیایی شعر را بسیار غنی کرده است.

جناس تام

مغنی به **چنگت** اگر **چنگ** نیست سر جنگ دارم به من جنگ نیست
(بیت ۷۴)

چنگ اول به معنی پنجه و چنگال و چنگ دوم به معنی چنگ نواختنی از آلات موسیقی است. از موارد دیگر آدم «ابوالبشر» با آدم به معنی «انسان، آدمی» (بیت ۴۰۸) و زن «دنیا» و زن «مادینه انسان» (بیت ۴۶) را می‌توان نام برد.

جناس اشتقاق

بده ساغری رسم **افلاک** نیست مروت، مرا از **فلک** باک نیست
(بیت ۱۴۸۶۰)

مورد دیگر: ببخشا، بخشنده (بیت ۴۸۰۵)

جناس شبه اشتقاق

تو بودی **زمین** و **زمانی** نبود کجا کی کند رو میانی نبود
(بیت ۷۵۴۲)

جناس خط یا اختلاف در صامت

پلنگی است در بیشهٔ نام و **ننگ** دل من نمی‌آید از داغ **تنگ**
(بیت ۸۲۳۵)

موارد دیگر: چنگ- جنگ (بیت ۳۶۴۰)، جام- خام (بیت ۳۶۸۹)، یافت-تافت (ابیات ۱۱۹۸۷ و ۱۳۶۳۹)

جناس ناقص حرکتی یا اختلاف در مصوت

کسی را که ساقی تو باشی چه غم ز بی‌مهری این **خُم** پشت **خَم**
(بیت ۱۴۸۶۱)

جناس زاید یا به تعبیر دیگر افزایش صامت یا مصوّت

جناس زاید در اول

کشیدند سر از کمین **شیرها** برون از میان جست **شمشیرها**
(بیت ۳۶۹۵)

مـوارد دیگـر: سـیلاب- آب (بیـت ۲۴۷، ۳۶۹۲)، بـدم- دم (۹۲۵)، نـاب- آب (۲۱۶۵، ۳۷۱۱، ۷۵۲۶، ۱۱۹۸۲، ۱۳۶۵۷)، مـــاه- آه (۲۵۰۸)، رکـــاب- آب (۲۹۰۸)، آه- راه (۲۹۲۳، ۴۰۷۴)، صاف- انصاف (۲۹۲۵، ۴۷۸۸، ۷۵۱۶)، سور- ناسـور (۳۶۹۷)، سـرانجام- جـام (۴۷۷۹)، اسـت- ماست (۷۵۳۷)، آب- کباب (۸۲۳۹)، رباید- باید (۱۱۵۰۵)، چـین- مـاچین (۱۳۶۰۵)، بعیـد- عید (۱۳۶۱۰)، برفـروز- روز (۱۳۶۱۶)، سـر- افسـر (۱۳۶۲۳)، شمشـیر- شـیر (۱۳۶۴۷)، آب- خراب (۱۵۳۱۹)، دربار- بار (۱۵۳۹۰)

جناس زاید در وسط

تو و سرکشیها به گردون **ناز** من و سجده بر آستان **نیاز**
(بیت ۲۹۲۱)

مـوارد دیگـر: جـم- جـام (بیـت ۲۹۲۶، ۷۵۲۵، ۹۶۶۱، ۱۱۹۸۶، ۱۳۶۱۴، ۱۵۳۷۹)، نـاز- نیـاز (۴۰۷۷، ۴۷۸۴)، بهار- بار(۱۵۳۷۴)

جناس زاید در آخر

بیا ای **گل** باغ بی‌خار من سهی سرو من زیب **گلزارِ** من
(بیت ۴۷۸۱)

موارد دیگر: دم- دمی(۹۲۵)، گهی- گه (۲۹۰۵)، گل- گلـزار (۷۵۳۶)، بیشـتر- بـیش(۹۶۶۵)، گردش- گرد (۱۱۹۷۴)

جناس مضارع و لاحق

بده ساغری گوش کن **داستان** که بشنیده‌ام از لب **راستان**
(بیت ۵۵۶۶)

مرا گیر از من کرم **پیشه** کن اگر صانعی سنگ را **شیشه** کن
(بیت ۲۹۱۸)

موارد دیگر: هستی- مستی (بیت ۲۴۶)، نام- جـام (۳۷۳، ۱۱۹۷۹، ۱۳۶۱۴)، دف- کـف (۹۲۷، ۳۶۸۶)، نهفتن- نگفـتن (۲۱۶۶)، گـر- ور (۲۹۱۱)، راسـتان- داسـتان(۲۹۱۳)، تنـگ- جنـگ (۲۹۲۲)، می- هی (۲۹۳۰)، نی- کی (۳۳۵۲)، دهر- زهر (۳۳۵۶)، چنگ- رنـگ (۶۴۳۹)، داد- یاد (۳۷۰۲)، چنگ- تنـگ (۳۷۰۳)، نـوش- دوش (۴۰۷۰)، چنـد- پنـد (۴۰۷۵)، جـام- کـام (۴۰۸۲، ۱۱۹۷۶)، می- کـی (۴۷۸۲، ۱۱۴۹۹)، رنـگ- ننـگ (۴۷۸۵)، نـوش- گـوش (۴۷۸۹،

۱۱۹۸۹، ۱۳۶۰۹)، بُرده- مُرده (۴۷۹۲)، خری- بری (۴۷۹۴)، کیستی- نیستی (۴۸۱۵)، گُل- مُل (۱۰۸۰۹)، مست- دست (۱۰۸۱۱، ۱۰۸۱۸، ۱۰۸۲۲)، باغ- راغ (۱۱۵۰۳)، شنگ- ننگ (۱۱۹۸۰)، صاف- لاف(۱۱۹۸۸)، است- مست (۳۶۱۲)، روی- سوی (۱۳۶۳۶)، خامه- نامه (۱۳۶۴۸)، کور- نور (۱۳۶۵۸)، است- دست (۱۳۶۶۱)، رنگ- جنگ (۱۴۸۵۵)، دام- نام (۱۴۸۵۷)، شور- زور (۱۴۸۶۶)، بست- رست (۱۴۸۶۸)، دیر- غیر (۱۵۳۲۰)، پیر- گیر (۱۵۳۲۴)، جُست- شست (۱۵۳۲۶)، رنگ- سنگ (۱۵۳۳۲)، تخت- رخت (۱۵۳۳۴)، تور- مور (۱۵۳۳۶)، خار- دار (۱۵۳۶۸)، مور- مار (۱۵۴۰۹).

قلب بعض

غم سبحه و **فکر** زنار نیست ورع پیشکش **کفر** در کار نیست
(بیت ۱۳۶۱۱)

مورد دیگر: برآ- ابر (بیت ۴۰۷۹)

تلمیحات و اشارات

مرا هست در پیش راه دراز که گردش دهد مشک **زلف ایاز**
(بیت ۲۴۸)

داستان زلف ایاز و عشق محمود به او د رادبیات فارسی معروف است. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۳۶)

ازین **زال** اگر دل رهایی نکوست که آزردن **رستم** آیین اوست
(بیت ۲۹۱۰)

زال: استعاره از دنیا که در معنی پدر رستم و پسر سام با رستم ایهام تناسب دارد.

موارد دیگر: افراسیاب ، بیت ۲۹۱۱، ۱۵۳۳۵- بیژن،۲۹۱۱، ۳۳۸۳، ۱۵۳۳۸- جم (جمشید)، ۳۳۵۲، ۷۵۲۵، ۸۰۰۱، ۹۶۶۱، ۱۱۹۸۶، ۱۳۶۱۴، ۱۳۶۲۱، ۱۵۳۳۰، ۱۵۳۷۹- کی (کاوس)، ۳۳۵۲، ۱۵۳۳۳- دارا، ۳۳۵۳، ۱۵۳۳۳، ۱۵۳۸۷- رستم، ۳۳۵۳، ۱۵۳۳۷- اسکندر و آیینه‌اش، ۳۳۵۴، ۸۰۰۰ ، ۹۶۶۰، ۱۰۸۱۴، ۱۵۳۳۱- روشنک (دختر دارا، زن اسکندر)، ۳۳۵۴- بهرام، ۳۶۸۵- سکندر، ۳۶۸۷، ارسطو، ۳۶۸۷- فلاطون و خمخانه، ۳۶۸۷، ۷۵۱۷، ۷۵۲۴، ۷۹۹۷، ۱۰۸۱۶، ۱۳۶۲۱- خضر و چشمهٔ زندگی (آب حیوان)، ۴۰۸۲، ۷۵۲۶، ۸۰۰۷ ، ۱۳۶۱۹، ۱۳۶۵۷، ۱۵۳۲۶، ۱۵۳۵۰، ۱۵۳۹۸- خیرالورا، ۴۷۹۱، ۵۵۶۷- آل رسول، ۴۸۰۷- عیسی (مسیح) و زنده کردن مرده، ۴۸۰۹، ۱۵۴۰۰، (استعاره از ساقی)۱۱۹۷۲- ساقی کوثر، ۷۵۳۰،

۱۳۶۲۵- افضل انبیا، نبی، مصطفی (حضرت محمد)، ۷۵۳۱، ۷۵۴۹، ۱۵۳۹۵- خیرالانام، ۷۵۴۶، ۱۵۳۲۷- آل پیمبر، ۷۵۵۰- حضرت علی ،مرتضی، شیرخدا (و ذوالفقارش)، ۱۳۶۲۷، ۱۵۳۲۸، ۱۵۳۹۶- سلیمان ، ۱۳۶۵۵،۱۵۴۰۰- زال (دنیا)، ۱۴۸۶۴، ۱۵۳۲۱- تهمتن، ۱۵۳۲۱- آدم، ۱۵۳۲۵- کسری، ۱۵۳۳۲- خسرو، ۱۵۳۳۳- کیقباد، ۱۵۳۳۳- فریدون، ۱۵۳۳۴- سلم و تور (پسران فریدون)، ۱۵۳۳۶- امام زمان، ۱۵۳۸۶، نور چشم نبی، ۱۵۴۱۳- روح‌الامین، ۱۵۳۹۷- اسفندیار، ۱۵۴۰۸- خوارج، ۱۵۴۱۲

اقتباس

نه زان می که مخمور و مستم کند ازان می که مست الستم کند
(بیت ۳۷۱)

«خداوند آدمیان را از صلب آدم بیرون آورد و به ایشان فرمود: الستُ بربّکم: آیا من پروردگار شما نیستم؛ و آدمیان گفتند: قالوا بلی: آری هستی». (شمیسا، ۱۳۷۳: ۷۵) قسمتی از آیۀ ۱۷۱ سورۀ الاعراف است.

موارد دیگر: ما عرفناک، ۴۷۹۱، ۷۵۴۴- روحی فداک، ۴۸۱۰

واج‌آرایی و هم صدایی

شاعر از این امکان زبانی نیز به وفور و به خوبی بهره برده است؛ به طوری که در اکثر ابیات ساقی‌نامه‌های سروده شده در منظومۀ دلگشانامه تکرار یک صامت، تکرار یک مصوت و حتی تکرار چند صامت و مصوت دیده می‌شود:

بیا ساقیِ بادۀ پر طرب ز هجر تو جانم رسیده به لب
(بیت ۲۴۳)

به رویم ببین چشم رحمت مپوش بده می به گفتار من دار گوش
(بیت ۲۵۱۴)

مغنی به چنگت اگر چنگ نیست سر جنگ دارم به من جنگ نیست
(بیت ۳۶۴۰)

نیاز از من و ناز باید ز تو ترّحم ولی باز باید ز تو
(بیت ۴۷۸۴)

موارد دیگر: «آ» ۴۸۱۱، «ب» بیت ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۹۱۶، ۲۹۳۰، ۴۰۷۹، ۴۷۸۲، ۷۵۲۰، ۷۵۲۸، ۸۲۳۹، «پ» ۴۷۸۲، ۱۵۳۲۴، «چ» ۴۷۹۳، «ز» ۴۰۷۷، «س» ۲۹۲۸، ۳۶۸۴، ۳۶۹۳، ۳۶۹۵، ۳۷۰۵، ۴۰۷۰، ۴۷۷۹، ۵۵۶۶، ۷۵۳۷، ۸۰۰۳، ۸۰۰۸، ۸۲۴۲، ۹۰۷۳، ۹۶۵۵، ۹۶۶۹، ۱۰۸۲۲، ۱۱۹۸۹، ۱۳۶۰۸، ۱۳۶۰۹، ۱۳۶۱۲، ۱۳۶۶۱، ۱۴۸۵۸، ۱۵۳۷۳، ۱۵۳۹۹، ۱۵۴۰۳،«ش» ۳۳۵۴، ۳۶۹۴، ۳۶۹۵، ۳۷۰۵، ۳۷۰۷، ۴۰۷۰، ۵۵۴۹، ۵۵۶۰، ۵۵۶۶، ۸۲۳۹، ۸۲۴۲، ۹۰۷۳، ۹۶۶۵، ۱۱۴۹۷، ۱۱۹۸۹، ۱۳۶۰۶، ۱۵۳۹۹،«ص» ۲۹۲۵، «ک» ۱۳۶۳۰، ۱۵۳۲۵، «گ» ۱۳۶۳۰، ۱۵۳۴۵،۱۵۳۵۳، «ن» ۷۵۴۰، «م» ۳۷۱، ۲۵۱۱، ۴۰۷۲، ۴۰۷۳، ۴۷۸۹، ۹۶۵۸، ۱۰۸۲۲، ۱۱۹۷۳

تضاد (طباق)

تضادها از جمله مواردی هستند که لایهٔ واژگانی شعر را به خوبی معرفی می‌کنند. شیوهٔ آزاد در آوردن این تضادها بیشتر در استفاده از واژگان ساده و محسوس و ملموس است به طوری که از امور انتزاعی و تضادهای دور از ذهن کمتر استفاده کرده و سعی داشته از کلمات مربوط به حال و هوای ساقی‌گری مثل: درد و صاف، کهنه و نو، غم و شادی، پخته و خام و موارد مشابه استفاده کند.

به من ده ازان بادهٔ خوشگوار — که **تلخ** است و **شیرین** چو دشنام یار
(بیت ۲۴۵)

به **صافت** چو دستم به **درد** شراب — رسد پا زنم بر سر آفتاب
(بیت ۴۷۸۸)

موارد دیگر: صبح- شام ۸۲۳۰،۲۵۰۹، ۱۳۶۳۸، مهر- کین ۲۹۰۵، کهنه- نو ۲۹۱۵، سرد- گرم ۳۹۲۴، شهد- زهر ۳۳۵۶، پخته- خام ۳۶۸۹، ماتم- سور ۳۶۹۷، امید- بیم ۴۷۹۸، اوج- پستی ۴۸۰۱، گل- خار ۹۶۵۷،۴۸۰۸،مرده- زنده ۴۸۰۹، سنگ- شیشه ۵۵۴۷، دُرد- صاف ۴۷۸۸، ۹۶۵۴، ۱۱۵۰۱، عاقل- دیوانه ۵۵۵۴، پیر- جوان ۵۵۶۳، بسیار- اندکی ۷۵۴۳، صورت- معنی ۷۵۴۶، مُرده- زنده ۷۵۵۲، پیر- جوان ۸۰۰۵، شب- روز ۸۲۴۲، ۱۳۶۱۰، ۱۳۶۱۶، ۱۳۶۳۵، گدا- شاه ۱۳۶۲۳، غم- شاد ۱۳۶۵۰، صلح- جنگ ۱۴۸۵۵، مراد- نامراد ۱۴۸۵۶، خزان- بهار ۱۵۳۴۰، ۱۵۳۴۱، ۱۵۳۸۱.

تناسب

چینش واژگانی و جنبهٔ موسیقیایی ابیات گاه به صورت تناسب جلوه‌گر می‌شود چراکه واژه‌های هماهنگ و همسو در یک جا دیده می‌شود؛ در این ساقی‌نامه‌ها تناسب از اصلی‌ترین و بیشترین صنایع ادبی است که در اغلب ابیات دو و گاهی بیشتر واژه‌های دارای تناسب مشاهده می‌گردد.

به گلزار باغ سخن می‌روم چو بلبل به سوی چمن می‌روم
(بیت ۲۴۹)

بیا ساقی مست و می نوش آ سبو شیشه در دست و بر دوش آ
(بیت ۴۰۷۰)

موارد دیگر: ۲۴۷، ۲۱۷۰، ۲۵۱۵، ۲۹۰۶، ۲۹۱۷، ۳۳۵۴، ۳۶۴۰، ۳۶۸۴، ۴۷۸۱، ۴۸۱۰، ۵۵۵۴، ۷۵۴۱، ۸۲۳۷، ۸۲۴۱، ۱۰۸۱۵، ۱۱۵۰۳، ۱۱۹۷۴، ۱۱۹۷۵، ۱۱۹۸۹، ۱۳۶۱۲، ۱۴۸۶۶، ۱۵۳۴۱، ۱۵۳۵۷، ۱۵۳۶۲، ۱۵۳۶۴، ۱۵۳۷۷

علاوه بر تناسب در هر بیت به صورت مستقل گاهی واژه‌های تناسب در محور عمودی شعر و در ابیات متوالی به چشم می‌خورد مثلاً واژه‌های مربوط به ساقی و می و باده یا آلات موسیقی و مغنی و ... از این گروه کلمات است که تناسب در ابیات متوالی و پشت سرهم دیده می‌شود.

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، ۱۳۸۶: ۲۱). آزاد نیز از شیوه‌های مختلف تکرار به ویژه تکرار کامل یک واژه در بیت برای غنی‌تر ساختن موسیقی شعر خود بهره گرفته است.

بده می پیاپی پیاپی بده به من هی بده هی بده هی بده
(بیت ۲۹۳۰)

بهار است و در مست و دیوار مست گل و غنچه و بلبل و خار مست
(بیت ۱۳۶۱۲)

کجا رفت حوّا و آدم کجاست کز آدم کند یاد آدم کجاست
(بیت ۱۵۳۲۵)

در بسیاری از این ابیات تکرار واژگانی با تکرار همخوانی مانند یکی از همخوان‌های واژهٔ تکرارشونده بار موسیقیایی شعر را بر دوش می‌کشند.

موارد دیگر: ۹۲۳، ۹۲۵، ۲۱۶۵، ۴۰۷۱، ۴۷۸۷، ۵۵۵۸، ۵۵۶۳، ۵۵۶۴، ۷۵۲۳، ۷۵۲۸، ۷۵۳۷، ۸۲۳۳، ۹۶۵۸، ۹۶۶۲، ۹۶۶۹، ۱۰۸۱۸، ۱۳۶۰۹

شیوهٔ دیگر تکرار که در این ساقی‌نامه‌ها از بسامد بالایی برخوردار است، آوردن کلمه‌های تکراری در آغاز ابیات پی در پی به منظور ساختن نوعی ابیات موقوف‌المعانی و برای تأکید بیشتر استفاده شده است.

میِ ده که گردم سراپا چمن زند غنچه‌ام خنده بر یاسمن

نه زان می که مخمور و مستم کند ازان می که مست الستم کند

ازان می که گردم ترنم‌سرا به آغاز نامه به نام خدا

(ابیات ۳۷۰ الی ۳۷۲)

موارد دیگر: مغنی بیا، مغنی تو و ... (بیت ۹۲۶ و ۹۲۷)، بیا ساقیا (۲۱۶۴ و ۲۱۶۵)، (۲۱۶۹ و ۲۱۷۰)، بده بادهٔ کهنه، بده بادهٔ ارغوانی (۲۹۱۵ و ۲۹۱۶)، مغنی فغانی، مغنی کجایی، مغنی به چنگت ... (۳۳۵۶، ۳۶۳۹ و ۳۶۴۰)، تو و جام لبریز، تو و عالم ناز، تو و خنده بر لب (۴۰۷۶ تا ۴۰۷۸)، بیا ساقیا، بیا ساقی، بیا ای گل... (۴۷۷۹ تا ۴۷۸۱)، بیا ساقی، بیا ای چراغ... (۵۵۴۱ و ۵۵۴۲)، بده می، بده باده (۵۵۵۸ و ۵۵۵۹)، بیا ساقیا، بیا ای فلاطون ...، بیا ای ز هر (۷۵۱۶، ۷۵۱۷، ۷۵۱۹)، بیا ساقی (۷۹۹۶، ۷۹۹۷)، بیا ای پری (۷۹۹۸)، مئی ده، بده باده، مئی ده، می معنیم ده (۱۰۸۱۷، ۱۰۸۱۸، ۱۰۸۱۹، ۱۰۸۲۲)، سرت گردم (۱۱۴۹۶ تا ۱۱۴۹۸)، مئی ده (۱۱۵۰۰ تا ۱۱۵۰۸) در نه بیت متوالی «مئی ده» در اول ابیات تکرار شده است.

پارادوکس

مکن نا امید از شرابم مکن بده **آتش تر** کبابم مکن

(بیت ۴۰۷۲)

پر از **جام خالی** به تنگ آمدم به جنگ سپهر دو رنگ آمدم

(بیت ۲۹۲۲)

مورد دیگر: خزان در بهار داشتن (بیت ۲۹۰۷، ۲۹۱۶)

حسن تعلیل

نمک بس که دارد میِ ناب تو حلال است در کیش احباب تو
(بیت ۲۱۷۲)

ایهام

ز سنگ فلک شیشهٔ دل شکست چه بخل این قدر مومیاییت هست
(بیت ۲۹۱۷)

مومیایی در ارتباط با شکست به معنی داروی شکستی و در بیت استعاره از می و باده هست.

ندانم در این **پرده** نالم چو نی بر احوال جم یا بر احوال کی
(بیت ۳۳۵۲)

پرده ایهام دارد: ۱- نه پردهٔ آسمان ۲- پردهٔ موسیقی

خرامت ز کبک دری دل رُبود به ره بازآ بازآ این چه بود
(بیت ۴۰۷۱)

با ناز رفتن ساقی را به خرامیدن کبک دری مانند کرده، به راه باز آمدن اشاره به خارج شدن موسیقی از پردهٔ خاص دارد که شاعر می‌خواهد آهنگ در پرده نواخته شود؛ از طرفی «باز» دوم می‌تواند با ایهام تبادر یادآور پرندهٔ شکاری باشد.

به می شیشه و ساغر و خم درست نمودند پیمان عهد نخست
(بیت ۱۳۶۰۸)

ایهام دارد به می الست و الست بربکم.

ایهام تناسب

به این روبه پیر **آهو** مگیر به چنگش زبون است درنده شیر
(بیت ۲۹۰۶)

آهو به معنی عیب است ولی در معنی حیوان با روباه و شیر ایهام تناسب دارد.

تو و خنده بر لب چو ساغر **مدام** من و گریه در آستین صبح و شام
(بیت ۴۰۷۸)

مدام در معنی شراب ایهام تناسب دارد، در بیت ۱۱۹۸۵ نیز این ایهام با کلمهٔ مدام دیده می‌شود.

حسن طلب

ز من گر گنه آمد از چوب تاک ادب کن چو دُردم میفکن به خاک
(بیت ۹۶۶۳)

شاعر با آرایهٔ حسن تعلیل و حسن ادب از ساقی باده می‌طلبد.

تشخیص

که انجام هر کار از نام اوست سخن سرخوش از باده و جامِ اوست
(بیت ۳۷۳)

پیاپی به دف سیلیِ غم رسید ز هر سو دگر روی راحت ندید
(بیت ۳۷۰۱)

غجک را قضا گوشمالی که داد نه طنبور دارد نه قُبّز به یاد
(بیت ۳۷۰۲)

خنده زدن غنچه بر یاسمن (بیت ۳۷۰)، خراشیدن دل از نوای موسیقی (۹۲۲)، سر برآوردن بنفشه با سبزه (۱۳۶۰۴)، دکان طرب گشادن روزگار (۱۵۳۶۶)، گوش دادن جهان بر آواز شاعر (۱۵۳۸۲)، ظفر در رکاب امام زمان شاطری کردن (۱۵۴۰۷)

نتیجه‌گیری

ساقی‌نامه‌های آزاد در میان اشعار حماسهٔ دینی ذکر شده است، وی در اغلب موارد مغنّی‌نامه را بعد از ساقی‌نامه آورده و گاهی هر دو را در هم ادغام کرده است. مضامینی از قبیل: درخواست از ساقی و مغنی، توصیف باده با ترکیبات و استعارات متنوع؛ گلایه از اوضاع جامعه، بثّ‌الشّکوی، مدح حضرت صاحب‌الزمان، آلات و دستگاه‌های آوایی موسیقی و ... از موارد برجسته در ساقی‌نامه‌های اوست.

ساقی‌نامه‌های آزاد در بحر «متقارب مثمن محذوف (مقصور)» و ۴۹۷ بیت سروده شده است. ۳۲ درصد ساقی‌نامه‌های آزاد دارای ردیف هستند که از میان ردیف فعلی ۷۱/۰۸ درصد، ردیف حرف و ضمیر ۲۳/۴۹ و ردیف اسم و صفت ۵/۴۳ درصد می‌باشد، در مورد قافیهٔ ابیات

ساقی‌نامه ۷۹/۸۸٪ قوافی اسمی و ۲۰/۱۲٪ ابیات دارای قوافی فعلی هستند. حرف روی «ر» با ۱۳۸ مورد تکرار بیشترین بسامد را دارد.

اشعار آزاد در ساقی‌نامه‌ها از نظر سطح آوایی و استفاده ازآرایه‌ها و ترفندهای بدیعی از بسامد بالایی برخوردار است در عوض در زمینهٔ ساختار نحوی و دستوری به سادگی و استفاده از کلمات و جملات کوتاه و روشن گرایش دارد. استفاده بیشتر شاعر از کنایات و اشارات و کنایی بودن ساقی‌نامه‌ها نشان از مخاطبان عام‌تر اینگونه اشعار است.

فهرست منابع

آزاد بلگرامی، میرزا غلامرضا، ۱۱۳۱ ق، دلگشانامه (خطی)، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

آزاد کشمیری، میرزا ارجمند محمد خلف ابوالقاسم عبدالغنی بیگ مت، ۱۱۳۱، دیوان نامه دلگشا (خطی)، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

پادشاه، محمد، ۱۳۶۳، آنندراج، تهران، انتشارات خیام.

جلالی پنداری، یدالله، ۱۳۸۹، «حملهٔ حیدری»، دانشنامهٔ جهان اسلام، ج ۴، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، بنیاد دایرهٔ المعارف اسلامی، ص ۲۰۹- ۲۱۳.

جوکار، منوچهر، ۱۳۸۵، ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونه گذشته و معاصر، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۳ و ۱۲، صص ۹۹- ۱۲۲.

حمیدیان، سعید، ۱۳۷۲، درآمدی بر هنر و اندیشهٔ فردوسی، تهران، انتشارات مرکز.

رزمجو، حسین، ۱۳۸۱، قلمرو ادبیات حماسی ایران، جلد ۱، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، مشهد، سخن گستر.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۷۲، صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران،انتشارات آگاه.

ـــــــــــــــــــ ، ۱۳۷۰، موسیقی شعر، تهران، آگاه.

ـــــــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، زمینه اجتماعی شعر فارسی، تهران، نشر اختران.

شمس قیس رازی، شمس الدین محمد بن قیس، ۱۳۶۰، المعجم فی معاییرالاشعارالعجم، تصحیح علامه قزوینی و مقابله مدرس رضوی، تهران، انتشارات زوار.

شمیسا، سیروس، ۱۳۷۳، فرهنگ تلمیحات، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوسی.
ـــــــــــــ ، ۱۳۷۴، آشنایی با عروض و قافیه، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات فردوسی.
ـــــــــــــ، ۱۳۹۰، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهارم از ویراست سوم، تهران، انتشارات میترا.
صفا، ذبیح الله، ۱۳۳۳، حماسه سرایی در ایران، چاپ اوّل، تهران، انتشارات امیرکبیر.
ـــــــــــــ ، ۱۳۷۳،تاریخ ادبیّات در ایران (جلد پنجم- بخش سوم)، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوس.
گلچین معانی، احمد، ۱۳۶۸، تذکرهٔ پیمانه (در ذکر ساقی‌نامه‌ها و احوال و آثار ساقی‌سرایان)، کتابخانه سنایی.
محجوب، محمد جعفر، ۱۳۳۹، ساقی‌نامه- مغنی‌نامه، مجلّه سخن، سال یازدهم، صص ۶۹-۷۹.
ملاح، حسنعلی، ۱۳۸۵، پیوند موسیقی و شعر، تهران، نشر فضا، چاپ اول .
مؤتمن، زین‌العابدین، ۱۳۶۴، شعر و ادب فارسی، تهران، زرین.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین، (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ۹۳۹ق، ویراسته و گزارده، کزازی، میرجلال الدین، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۸۶، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، انتشارات سمت، چاپ ششم.
وطواط، رشیدالدین عمر کاتب بلخی. (۱۳۶۲). حدایق السحرفی دقایق الشعر، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری.
ولک، رنه، ج ۱، ۱۳۷۳، ج ۲، ۱۳۷۴، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر.