

تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۱۰

فصلنامه علمی عرفان اسلامی

تاریخ پذیرش: ۹۷/۸/۲۲

سال هفدهم، شماره ۶۷، بهار ۱۴۰۰

مقاله پژوهشی

[DOR: 10.1001.1.2008.0514.1400.17.67.15.3](https://doi.org/10.1001.1.2008.0514.1400.17.67.15.3)

## تحلیل و بررسی بازنمایی عناصر منادمه در خمربه عرفانی

(موردکاوی: ترجیع‌بند فخرالدین عراقی)

فاضل عباس زاده<sup>۱</sup>

### 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 خمربه‌سرایی که شکل داستانی بر آن غلبه دارند، با کاربرد 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 می‌کشند؛ حال مسأله اصلی چگونگی ظهور و تعامل شاعر در خمربه عرفانی با چنین عناصری است. آیا در خمربه 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 می‌کشد. بنابراین این مقاله در صدد است با بررسی و نقد چستی و چگونگی منادمه و عناصر آن در ترجیع‌بند خمری - عرفانی عراقی به این مسائل پاسخ دهد و ماهیت و نحوه بازنمایی و کمیت به کارگیری این عناصر را در خمربه عرفانی بسنجد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که عراقی به مانند دیگر خمربه‌سرایان 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 خمربه عرفانی صبغه خاص خود را دارد. روش به کار رفته در این پژوهش توصیفی تحلیلی است.

### کلید واژه‌ها:

منادمه، فخرالدین عراقی، خمربه عرفانی، عناصر منادمه.

<sup>۱</sup> - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد پارس آباد مغان، دانشگاه آزاد اسلامی، پارس آباد، ایران.

## ۱- پیشگفتار

باده‌سرایبی از دیرینه‌ترین رویکردهای ادبیات است که ابتدا به صورت خمیره 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 خمیره عرفانی، اقتباسی برابر و تحت اللفظی از خمیره 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 مقید 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، می‌اش با می شرابخوار، ساغر و ساقی و معشوقش با ساغر و ساقی و معشوق شرابخوار چه 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، ۱۳۶۰: 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 خمیره‌سرایبی 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 خمیره‌سرایان مادی به تعدد توصیف شده است، اما ورود آن به خمیره مادی یکی از جلوه‌های همسانی میان رویکرد خمیره عرفانی با مادی است که پیشاپیش ذکر کردیم. اینکه منادمه در خمیره

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 خمربه‌سرایی پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که ذکر همه آنها در اینجا میسر نیست. برخی از این پژوهش‌ها مرتبط با خمربه 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 و حافظ شیرازی)» از جهاد فیض‌الاسلام که به بررسی خمربه عرفانی و الهی در خمریات این دو شاعر پرداخته است. یا مقاله (۱۳۹۶) با عنوان «بررسی تطبیقی عشق و غنای عرفانی در خمریات ابن فارض مصری و عبدالقادر گیلانی» که به بررسی رویکرد عرفانی در خمربه در اشعار این دو شاعر پرداخته است یا پژوهش‌هایی که در حوزه خمربه مادی و شاعران خمربه-سرایی مادی به بحث نشست‌اند مانند مقاله (۱۳۹۰)، نگاه‌شاعرانته‌رودکیو ابونواسبه‌خمیریات، از محمدرضا نجاریان و همکار، که نویسندگان به اختصار صور خیال و عناصر و ارکان خمربه را در شعر این دو شاعر بررسی کرده‌اند و در خصوص همین دو شاعر هم مقاله‌ای دیگر (۱۳۹۰)، با عنوان «بررسی تطبیقی باده‌سرایی مادی 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 خمربه‌سرایی مادی و معنوی نگارش یافته است، اما تاکنون پژوهشی درباره منادمه به عنوان یکی از مهم‌ترین سازوکارهای خمربه عرفانی و عناصر، ماهیت و ویژگی‌های آن با نیم‌نگاهی به تفاوت آن در خمربه 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. ماهیت خمربه عرفانی

خمربه (Xamriye) به اشعاری گفته می‌شود که در وصف «می‌و میگساری» و لوازمات آن از قبیل: ساقی، ساغر، مینا، جام، خم، سبو، میکده، پیرمی فروش، دخترزر، تاک، محتسب، صبحی، توبه‌زومی، 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، ۱۳۵۶: ۳۷). خمربه 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، ۱۳۷۴: ۱۳۴).

خمیره‌سرایی یک شکل ادبی مهمی به شمار می‌آید که در تمامی ادبیات‌های جهان سرآمد گونه‌ها و انواع ادبی و شعری است. در ادبیات فارسی در زبان فارسی "رودکی نخستین کسی است که خمیره سرود. این خمیره، قصیده معروف اوست با مطلع مادر را بکرد قربان و ... (محبوب، 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 خمیره را در ادب فارسی به کمال رساند (اداره چپ، 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 مضمون‌هایی می‌کشید. بی‌دردی شاعر و وابستگی او به دربار که چنین مراسم‌هایی جزء لاینفک زندگی درباری و اشرافی محسوب می‌شد. باعث شده بود آنچه از شراب و شرابخواری توصیف می‌کردند 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 می‌پرستی و ... به صورت خمیریات بیان شده است و گاه این آمیختگی به قدری است که نمی‌توان می مجازی را از می حقیقی جدا کرد (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۷۲).

#### ۴. تحلیل عناصر منادمه

در این بخش از مقاله به تحلیل عناصر منادمه در ترجیع‌بند مورد نظر که جزو دسته خمیره‌سرایی مادی است می‌پردازیم. لازم به ذکر است که در خمیره‌سرایی عناصر مختلفی به کار می‌رود؛ این عناصر گاهی اشخاص زنده هستند که در صحنه خمیره‌سرایی 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 خمیره عرفانی و چه در خمیره مادی عیناً به کار می‌رود. در خمیره مادی استفاده حقیقی از این افراد و لوازم موردنظر است، اما در خمیره 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 نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و تلاش می‌کند تجربه‌های متفاوتیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند. این گونه است که گاه شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند 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 گونه‌ای که عناصر منادمه به کلی و با همان فرم و شکل در خمربه عرفانی به کار رفته‌اند. در ذیل تنها به چند عنصر مهم و شاخص در ترجیع‌بند عرفانی عراقی به عنوان دلیلی بر کاربرد آن در خمربه عرفانی و شناخت ماهیت و ابعاد آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

#### ۱- ۴. 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 خمربه عرفانی به عنوان سالک راه حق شناخته می‌شود. خمربه عرفانی به عنوان کپی برابر اصل با خمربه 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 خمربه عرفانی بدان متصف است:

در مجلس عشق مفلسی را / پیر کنن دو سه رطل رایگانی

(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۴۲)

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 خمربه عرفانی مکنت و ثروتمندی و بخشش و عطا به ساقی و باده‌فروش از ویژگی‌های خمار است. بدین طریق این عنصر هرچند عیناً در خمربه 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 خمیره 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 رفتی به مسجد      اکنون چو قلندران شب و روز  
در صومعه مدتی نشستم      بریویت و چون نیافتم کام  
(همان، ۲۳۹ - ۲۴۱)

بنابراین خمار در خمیره 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 خمیره عرفانی، کلماتی ملموس‌تر از عناصر منادمه و باده‌سرایی برای القاء هدف خود نیافته، و از خمار و میگسار به عنوان گرداننده مجلس و حامل موتیف‌ها و مضامین عرفانی بهره برده است.

## ۲- ۴. ندیم

یکی از عناصر مهم منادمه، ندیم، هم‌پیاله و حریف است. ندیم بار موافق فرد در امر شراب‌نوشی است. این عنصر در خمیره‌سرایی مادی با هویتی مشخص و با جلوه‌ها و ابعادی خاص حضور دارد. در آغاز این‌گونه به نظر می‌رسد که در خمیره 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 خمیره عرفانی خالی نیست، بلکه وی با همان صورتک‌های خمیره 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 و باعث و بانی منادمه و میگساری است و جلوه جذابی دارد؛ از نگاه او ندیم، قلاش و مفلس و حيله‌گر است:

در میکده با حریف قلاش      بنشین و شراب نوش و خوش باش  
(عراقی، ۱۳۶۲: 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 خمربه 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 می‌سازد که در آن روزگار سخت بی سابقه و تکان دهنده است. رؤیاهای روزبهران 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 می‌کند و در رؤیای خود پیامبر اکرم را در میان دریای شراب می‌بیند، چنین تصویرهایی فقط در آثار روزبهران دیده می‌شود» (چراغی، ۱۳۹۷: ۲۴۰). 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 عشاقی 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 نورو» (۲۴۰)؛ 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 می‌ترب 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 مبار 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 نمادگراییه با زبان صریح و مادی دیده می‌شود.

### ۳- ۴. 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 منادیه 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. صورت 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: ۴۵۲). بنابراین ساقی نه تنها در غزل عرفانی محو نمی‌گردد، بلکه با تغییر کارکرد و با معنا و مفهومی دیگر به کار می‌رود و در خمربه عرفانی نیز که مجلس منادیه‌ای عرفانی بر پا است، ساقی با همان صفات شناخته شده و با همان کارکردها مشغول شراب‌نوشی است، هرچند محتوای آنچه در جام ساقی خمربه عرفانی است با آنچه در خمربه مادی است متفاوت است، لیکن صورت و شکل واحد است. با توجه به اهمیت این عنصر در ادب منادیه، 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 شناخته شده خطابی که در آن میگساران ساقی را مورد خطاب قرار می‌دهد تا می و شراب حاضر آورد:

مخـمور میـم، بیـنار ساقی      نقل و می از آن لب شکرپاش  
(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۳۹)

ساقی با همان گفتمان و با همان رویکرد در منادیه 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 که گفتار هر چند با شیوه خطاب‌انگیز اما نرم و سلیس باشد تا این فیضان‌دهنده فیوضات الهی از دادن شراب امتناع نوزد:

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



ساقی بسوده، آب زندگانی اکسیر حیات جاودانی

(همان، ۲۴۰)

این گونه تعامل سازنده و صمیمانه و خواهشانه با ساقی در خمربه 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:

ساقی قدحی که از می عشق چون چشم خوش تو نیم مستم

ساقی می مهریزد در کام بنما به شب آفتاب از جام

ساقی بنما رخن کسویت تاجام طرب کشم به بسویت

(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۴۱ - ۲۴۲).

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 دیگر اصطلاحات 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، ۱۳۹۶: 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.

#### ۴-۴. 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

معنی نامه می‌شناسیم. آن‌گونه که نام ساقی‌نامه یکی دیگر از اسامی است که بر این نوع سروده‌ها اطلاق می‌شود. باده‌سرایی عرفانی با تبعیت از خمیره‌سرایی 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 ماهیت و جلوه خاصی در خمیره عرفانی برخوردار است و هرچند در کلیات با مطرب متعارف در خمیره مادی برابری می‌کند، اما تأمل و تعمق در خمیره‌های عرفانی ویژگی‌های خاص و متمایز این عنصر را فاش می‌کند.

سروده زیبای عراقی به نشانه تشکیل کامل روایتی منادیه این رکن یا به تعبیر گریماس عامل مهم در منادیه 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 منادیه 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 منادیه، ساقی است. بنابراین هر چقدر شاعر بیشتر روی طلب به ساقی گشوده از هم‌نوایی با مطرب سرباز زده است. لیکن اشارات و فضایی موسیقایی ترجیح‌بند 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 منادیه در سروده عرفانی هرچند به طور کمرنگ حضور دارد.

#### ۵- ۴. معشوق

مسلماً برقراری مجلس منادیه جهت دستیابی به معشوق ازلی است. از این رو بیراه نیست اگر بگوییم این عنصر در منادیه 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 خمربه 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 بی قید و بند حضور دارد. این نوع از باده‌سرای، به تقلید از باده‌سرای ماد، معشوق را به عنوان رکن جدایی ناپذیر 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 هم و غم و غرض و هدف آن از برپایی مجلسی چنین باشکو، یافتن بویی از معشوق است که آن را کمر بند بندهند ترجیع بندش قرار داده‌اند:

در میکیده میکشم سبب بویی      باشد که بیابم از تو بویی  
(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۳۹)

عراقی زیباترین تعبیرها را نثار معشوق می‌کند، کل سروده وی تحت الشعاع 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 مجلس افروز      سودای تو آتش جگرسوز  
رخسار خوششت و عاشقان را      خوشتر ز هزار عید نوروز  
بگشای لب‌ت به خنده، بنمای      از لعل تو گوهرش بافروز  
(همان، ۲۳۹ - ۲۴۱)

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، ۲۴۰-۲۴۱)

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؛ «کرشمه معشوق، سختی‌ها و مشکلات راه پریچ 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 دل‌ربا باقی می‌ماند. جلوه‌هایی که همه را گرفتار می‌کند» (نصر، ۱۳۸۱: ۵۵). اما کرشمه معشوق در منادیه 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 دلالت و ناز، از عاشق مدد دارد و بی او راست نیاید. لاجرم معشوق را عاشق دریابد. نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر (غزالی، ۱۳۸۸: ۲۶). این الفاظ برای عیان‌سازی و تجسم مقصود است. و گرنه 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 لطف در من تو ز مهر جامه‌ای پوش

بردر گه لطف تو فتادیم در رحمت تو امی‌دب

(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۴۴)

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 "واکس کل عریان"*، یا آیه دوم که در گه 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 منادیه در خمیه عرفانی و مادی است.

#### ۶- ۴. می و میکده

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

میگساری مادی جز ضروریات بشمار می‌رود. اما اینکه این موضوع در خمربه عرفانی چسان به منصفه 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 خمربه‌سرایان 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 نهدیم در میکده معتکف نشستیم

(عراقی، ۱۳۶۲: ۲۴۴)

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 ریابری 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 خمربه مادی را به کار می‌برد، چون می در ساغر و می در جام و هم معانی مرسوم در آن را، زیرا می در اینجا نیز مست‌کننده و از بین برنده هوش است:

ساقی ز شراب خـانه نوش یک جام بیـاور و بیر هوش  
مستـمکن، آنچنان که در حال از هستی خود کنـم فـراموش  
(همان، ۲۴۰)

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 خمیره عرفانی را دارد اما از جهت کارکرد با آن متفاوت است. می در نگاه وی باده عشق الهی است و به مانند عرفان شراب الـست را می نوشد، زیرا «تشبیه محبت به باده و مترادف‌های آن، نخستین مرحله شکل‌گیری معنای عرفانی شراب است. بر اساس این اصطلاح محبت ازلی و با توجه به تشبیه محبت و عشق به باده، ترکیبات تازه‌ای مانند باده الـست، شراب ازل و می الـست که همگی کنایه از محبت ازلی‌اند، وارد زبان شعر عرفانی گردید» (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۳۰۳). بنابراین عراقی در کاربرد این واژگان و داخل کردن چنین تعبیری سهیم است، آنجا که می‌گوید:

ساقی، قدحی، که نیم مستیم مخـمور صبـوحی الـستیم  
(همان، ۱۳۶۲: ۲۴۴)

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

یک جرعه ز جام می به من ده تا درد کشم که خاکسارم  
(همان، ۲۴۰)

و تعبیری 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) و غیره که نشان می‌دهد عناصر منادمه هر چند برابر و با همان واژگان در خمیره 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 خمیره عرفانی عراقی، این نتیجه به دست آمد که جملگی عناصر منادمه در خمیره عرفانی مورد بحثه کار رفته است و از جهت کمیت تفاوتی با آنچه در خمیره‌های 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 باده‌الست 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 خمیه عرفانی عراقی به کار رفته است. در خمیه 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 وصله‌ای که میان خمّار و معشوق دارد می‌باشد. خمّار که در خمیه 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 خمیه 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 سروده‌ای در وصف معشوق می‌گذرد. شاعر سعی نموده معشوق را با جلوه‌ها و عناصر مختلف بستاید. بنابراین از نظر کمی 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 متلون و گوناگون می‌شود حضور پیدا می‌کند و وجود پویایی دارد.

## منابع و مأخذ:

- 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، صص ۳۷۲ و ۳۷۳.
- ۴- بهنام، مینا، (۱۳۸۹). «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامه علمی - پژوهشی نقد ادبی، سال سوم، شماره دهم، صص ۹۱-۱۱۴.
- ۵- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۶۰). سلطان طریقت، تهران: آگاه.
- ۶- چراغی، زهرا، (۱۳۹۷). زبان نمادین در اشعار عارفانه سنایی، مجله عرفان اسلامی، دوره پانزدهم، شماره پنجاه و هفتم، پاییز ۱۳۹۷، صص ۲۳۵-۲۵۶.
- ۷- چیتیک، ویلیام، (۱۹۸۱). طریق عرفانی معرفت از دیدگاه اب نعربی، ترجمه 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، (۱۳۹۶). 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، (۱۳۷۴). عشق صوفیانه، تهران: نشر مرکز.
- ۱۲- سجادی، جعفر، (۱۳۷۰). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.
- ۱۳- عراقی، فخرالدین، (۱۳۶۲). کلیات دیوان، تهران: انتشارات گلشائی.
- ۱۴- غزالی، احمد، (۱۳۸۸). سوانح، تهران: ثالث.
- ۱۵- کاشفی، واعظ، (۱۳۵۶). رشحات عین الحیات، تهران: انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- ۱۶- 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، صص ۵۵-۷۶.



**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<sup>1</sup>*

### **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.*

---

<sup>1</sup>. Assistant Professor of Literature Group, Pars Abad Moghan Branch, Islamic Azad University, Iran.