مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۴، پیاپی ۲۳

شکل‌گیری نهضت پیش ـ رمانتیسم ادبی در شعر فارسی (با تکیه بر مثنوی *ناظر و منظور* وحشی بافقی)

سکینه عباسی* **روح‌اله هاشمی****
دانشگاه یزد آموزش و پرورش بوانات

چکیده

رمانتیسیزم، مکتبی اجتماعی- سیاسی- اقتصادی است که پس از ایجاد آرامش نسبی در جوامع مختلف بشری شکل گرفته و بر ابعاد هنری و ادبی تأثیر فراوان گذاشته است. ارزشمندترین تحول ایجادشده به وسیله‌ی این مکتب، خارج کردن اندیشه‌ی انسانی از ذهنیت قدسی و نوع‌گرا به ذهنیت فردی و نامقدس است.در مقاله‌ی حاضر، جایگاه فردیت‌گرایی را در خوانش وحشی بافقی، شاعر قرن دهم هـ . ق، از نوع ادبی عاشقانه در مثنوی ناظر و منظور، بررسی کرده‌ایم. حاصل کار نشان می‌دهد که شاعر با توجه به تجارب زیسته‌ی فقر و تنگدستی و عشق نافرجام که وی را به انزوا و گوشه‌گیری و جدال با اجتماع کشانده، نه تنها در حوزه‌ی بازآفرینی محتوای اثر، در حوزه‌ی زبان و ساختار آن نیز از شاعران پیش از خود فاصله گرفته است. همسو با این تجارب، وی با خلق تصاویر جاندارپندار براساس اجزای طبیعت که عمدتاً عواطف وی را بازتاب می‌دهند و نه غیر، جزء اولین پیشگامان پیش-رمانتیسم ایرانی به حساب می‌آید؛ همان نواندیشی که در شعر شاعران معاصر همچون نیما یوشیج به اوج خود رسیده است.

واژه‌های کلیدی: تخیل، رمانتیسم ادبی، فردیت‌گرایی، نوع عاشقانه، وحشی بافقی.

---

* دکترای زبان و ادبیات فارسی abbasisakineh@ymail.com (نویسنده مسئول)
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (دبیر آموزش و پرورش) Ruh_56@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۹/۳

۱. مقدمه

عصر صفویه یکی از دوران مهم تاریخ ایران از نظر ملی و سیاسی بـه حسـاب مـی‌آیـد. اهمیت این دوره به دلیل وحدت ایرانیان و اسـتقلال ایشـان در برابـر دو گـروه بـزرگ قدرتمند ترک یعنی ازبکان و عثمانی‌ها و نیـز رسـمیت بخشـیدن بـه تشـیع اسـت کـه زمزمه‌های آن از سده‌های نخستین هـجری در میان ایرانیان شنیده مـی‌شـد و در دوره‌ی مغول رواج تدریجی یافته بود. به این ترتیب، اقتدار صفویه در ایران محیطی امـن پدیـد آورد که حاصل آن شکل‌گیری اولین پایه‌های رشد ذهنـی ایرانیـان بـه سـمت و سـوی فردیت‌گرایی و به تبع آن ترقی و پیشرفت هنرها و صنایع و حرفه‌های آن روزگار بـود. پدیده‌های فرهنگی همچون ورود شعر و شاعری به میان عامـه‌ی مـردم، در کنـار رواج اشعار دینی و مذهبی با تشویق حکومت و به شیوه‌ی سروده‌های پیشینیان، منع سـرودن اشعار مدحی یا ستایش یا هر شعری که غیر از مدح خانـدان پیـامبر (ص) باشـد، ورود گسترده‌ی شاعران ایرانی به قلمرو دربار شاهان هند و.... از مهم‌تـرین علائـم تحـول در این دوره است.

نیز پدیده‌های اجتماعی و اقتصادی چون گسترش شهرنشینی، رشد طبقه‌ی اصناف و پیشه‌وران و شکاف در دو قطب طبقـاتی فرادسـت و فرودسـت کـه ویژگـی طبقـاتی دوران پیش بود و حاصل آن ایجاد یک طبقه‌ی متوسط شهری بود، رونق هنر با تشـویق شاهان صفوی و کشاندن هنرمندان و صنعت‌گـران بـه پایتخـت، سـاختار بـی‌انضـباط و خمود اجتماعی ایران را به تکاپو و حرکت واداشت.

پیدایش و تکوین نوع جدیدی از ادبیات در این دوره درخور توجـه اسـت کـه در آن کانون توجه شـاعران در تصـویرگرایی، ناخودآگـاه از تقلیـدگری طبیعـت و اشـکال «قدسی»،[1] به انواع جدیدتری سوق یافت که در آن شاعران به طـور جداگانـه، هـر یـک دستاوردهای متفاوتی را به قلمرو شعر کشاندند. نیز در حوزه‌ی محتوا به‌ویـژه در قالـب غزل، بیان شاعران به سمت و سوی «واقع‌گویی» در بـاب معشـوق سـوق یافـت... ایـن اتفاق در ادبیات شعری ایران، چهارصد سال زودتر از ادبیات نثر روایی (داسـتان) خـود را نشان داد؛ چنان که تحول در نوع اخیر، در حدود سال ۱۳۰۰ هـ ش رخ داد.

نکته‌ای که یادآوری آن در این‌جا ضروری می‌نماید و در پاره‌ای از نوشته‌هـا کمتـر به آن توجه شده، این است که ادبیات جدید فارسی در این دوره بیش از آن کـه تحـت تأثیر شرایط ادبی خود بوده باشد، متأثر از شرایط اجتمـاعی و اقتصـادی ایـران در قـرن

دهم هجری است. به این ترتیب، در طلیعه‌ی تشکیل اولین حکومت مستقل ایرانی با مذهب مستقل و بدون هر گونه وابستگی سیاسی، جامعه‌ی ایرانی و ادبیات فارسی، در حال عبور از وضعیت سنتی به وضعیت جدید بوده است و گرایشی پیش‌رمانتیستی را از سر گذرانده است. در این دوره، از آغاز به دلیل فضای پرجنب‌وجوش اجتماعی که از سوی صفویه تبلیغ می‌شد، «شعر به گونه‌ای مستقیم وارد مسائل اجتماعی شد و از یک‌سو، محتوای آن تغییر کرد و سخنان تکراری دوره‌ی قبل جای خود را به مسائل گوناگون اجتماعی در حوزه‌ی مذهب داد و از سوی دیگر، استفاده از زبان مردم و مخاطب قرار دادن آن‌ها، به شعر حالتی ساده و طبیعی بخشید؛ به بیانی دیگر، شعر این دوره رنگ و بوی رئالیستی به خود گرفت.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۲۷-۲۹)

این تحول، مشابه نمونه‌ای است که در تاریخ جدید غرب، پس از انقلاب‌های فرانسه و انگلیس و رشد صنعت و تکنولوژی در آن‌ها رخ داده است. از این نظر می‌توان وضعیت اجتماعی و ادبی ایران را با غرب مقایسه کرد و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را دید.

در اروپا رمانتیسم به گونه‌ای عمیق و پایدار اتفاق افتاد و اوضاع اجتماعی آن کشورها، پا به پای ادبیاتشان این تجربه را از سر گذراند؛ اما در ایران، هم تحولات اجتماعی ناشی از این پدیده و هم ادبیات آن فاقد عمق و پایداری و پیوستگی و توالی بوده است. علت آن از یک‌سو، پراکندگی مکان زندگی شاعران از پایتخت بوده و از دیگرسو، گسیختگی و تداوم نداشتن چرخه‌های متعدد ظهور و زوال است. به همین دلیل هم‌زمان، همزیستی و درآمیختگی انواع شعری فردیت‌گرا و سنتی در کنار هم دیده می‌شود.[۲]

یکی از اولین شاعرانی که متأثر از اوضاع بیرونی اجتماع، در تحول ذهنی شعر فارسی مؤثر بوده، وحشی بافقی است. این مقاله کوششی است در استخراج ذهنیت و اصالت احساس شاعر در بازآفرینی قصه، که حتی زبان وی را نیز متأثر ساخته است یا شاید بهتر است گفته شود، زبان او ذهنیتش را تحت تأثیر قرار داده است. آنچه محور این نوشته است، بازآفرینی ذهنیت وحشی بافقی درباره‌ی عناصر و اجزای قصه‌های عامیانه‌ی فارسی در خلق مثنوی *ناظر و منظور* است تا با نشان دادن برداشت عاشقانه‌ی شاعر از دو مقوله‌ی اسطوره و آیین، روند دگردیسی آن‌ها به روایت رمانسی روشن

گردد. در ادامه، رشد ساختار زبان و تخیل او را در منظومه بررسی می‌کنیم تا مهم‌ترین دستاورد آن، که خلق تصاویر شخصی است، آشکار شود:

۲. معرفی وحشی بافقی

مولانا شمس‌الدین (کمال‌الدین) محمد وحشی بافقی، یکی از شاعران زبردست ایران در دوره‌ی صفویه است. تولد او به احتمال زیاد در حدود ۹۴۰ هـ ق در بافق یزد اتفاق افتاده و مرگ او در ۹۹۱هـ .ق. در یزد بوده است (Losensky، ۲۰۰۴: ذیل وحشی بافقی) (صفا، ۱۳۷۸، ج۴: ۳۳۰) از او حدود ۹۰۰۰ بیت به جای مانده است که شامل قصیده، ترجیع و ترکیب بند، قطعه و رباعی است؛ نیز مثنوی‌های *خلدبرین*، *ناظر و منظور* و *شیرین و فرهاد* از آثار داستانی اوست که تحت تأثیر *خمسه‌ی نظامی* گنجوی سروده شده است.

۳. فرم عینی *ناظر و منظور* (Objective)

ناظر و منظور ماجرای عاشقانه‌ی اشرافی را به تصویر می‌کشد که شدیداً با سازه‌های آیینی و اسطوره‌ای درآمیخته است و نمونه‌های کوتاه شفاهی آن نیز، به وفور نه تنها در ادبیات ما، که در ادب جهانی با کد ۴۰۸ به نام سه پرتقال ثبت شده است. (Utter، ۲۰۰۴: تیپ ۴۰۸) نمونه‌های مختلف دیگری از آن با نام‌های دختر نارنج و ترنج، نارنج و ترنج طلا، دختر هفت نارنجی، دختران انار، دختر چهل انار، دختر سوسه خیار، خون برفی و... دیده می‌شود. (ر.ک: مارزلف،[1] ۱۳۷۱: تیپ ۴۰۸) اما اغلب، این قصه به نام دختر نارنج و ترنج شناخته شده است.

روایت *ناظر و منظور*، ماجرای پادشاه (نظر) و وزیری (نظیر) است که در چین زندگی می‌کنند، عدالت آن‌ها در جامعه فراگیر است؛ تنها چیزی که تعادل جامعه‌ی آنها را بر هم می‌زند، «بی‌فرزندی» است. به همین دلیل و به دنبال راه چاره، به صحرا می‌روند. در این مسیر، پس از جدایی از همراهان به خرابه‌ای می‌رسند و با پیری راهنما مشکل خود را در میان می‌گذارند. پیر به آن‌ها «انار» و «به»ای می‌دهد:

[1] Von Ulrich Marzolph

پس آنگه داد ایشان را بشارت که بر چیزی است آن هر یک اشارت

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۱۹)

پادشاه و وزیرش برای هر کدام از میوه‌ها، نخلی نو می‌کارند تا اینکه پس از نه ماه و نه روز صاحب دو پسر می‌شوند. (نیز بنگرید به اسکندرنامه، ۱۳۸۸: ۲۱۷-۲۱۸) پادشاه نام پسر خود را «منظور» و نام پسر وزیر را «ناظر» می‌گذارد. دو کودک می‌بالند و با هم به مکتب فرستاده می‌شوند. عشق بیش از حد ناظر به منظور، که هوش و حواس از سر کودکان مکتبی ربوده است، معلم را وا می‌دارد تا نزد وزیر شکایت برد. وزیر برای رفع مشکل، پسر را به سفر تجاری می‌فرستد؛ در حالی که ناظر پیش از این، خواب جدایی خود را از منظور بارها دیده است. ناظر پس از عبور از بیابان‌ها، مرغزارها، دریاها و کوه‌ها به مصر می‌رسد و دور از یاران، از غصه‌ی فراق به غاری در کوهی بلند پناه می‌برد. پس از آگاه شدن منظور از ماجرا، وی نیز آواره‌ی کوه و بیابان می‌شود و در جستجوی یار دیرینه، بیابان‌ها، مرغزارها و دریاها را سپری می‌کند تا آنکه به دنبال کشتن شیر بیشه‌ی مصر، به دربار شاه این سرزمین راه می‌یابد. وی به دنبال نشان دادن لیاقت خود در شکست قیصر روم، ملازم شاه مصر می‌شود. نزدیکی وی با شاه تا حدی است که برای دوری از گرمای هوا، به امر شاه به مرغزاری زیبا هدایت می‌شود تا در آن جا کاخی شخصی برای خود بنا کند. منظور غمگین از فراق یار، در جستجوی شکار، به غاری در حوالی مرغزار می‌رسد و ناظر ژولیده‌موی را در آن‌جا ملاقات می‌کند که با وحوش همدم شده است. در ادامه، دو دلداده در غار به هم می‌رسند و به اتفاق به دربار شاه مصر بازمی‌گردند. شاهِ پیر، به شکرانه‌ی دلاوری‌های منظور، دختر خود را به زنی به او می‌دهد و کناره‌گیری خود را از سلطنت اعلام می‌دارد و منظور را جانشین خود می‌کند. منظور نیز، ناظر را وزیر خود می‌سازد. پایان‌بخش قصه، نصیحت شاعر در باره‌ی ناپایداری هر چیزی در دنیای مادی است؛ حتی دوستی‌ها.

گرچه *ناظر و منظور* به دسته‌ی روایت‌های قهرمانان معصوم (و نه اهل تجربه) تعلق دارد، اما دستکاری‌ای که شاعر در آن انجام داده، جانشین کردن[۳] معشوق مرد به جای معشوق زن در فضای آن است که تحت تأثیر «تجربه‌ی واقعی و زیسته»ی وی قرار دارد. این جابه‌جایی، پیشتر در منظومه‌ی *مهر و مشتری* به‌وسیله‌ی عصار تبریزی (وفات ۷۲۹هـ ق) هم دیده می‌شود و جزء ویژگی‌های اصلی شعر عاشقانه‌ی این دوره

به شمار می‌رود. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۲۰) اما به هر حال در شرح زندگی واقعی وحشی بافقی نگرشی به معشوق مرد دیده شده است (به نقل از: نفیسی، ۱۳۷۹: مقدمه دیوان) از طرفی دیگر، سعی شاعر در بازآفرینی این قصه بر آن بوده است که تا حد ممکن، فضای قصه را واقعی جلوه دهد؛ از این نظر بافت قصه، فاقد عناصر فراواقعی و شگفت است که در نوع کهن‌تر آن می‌توان دید. به همین دلیل ساختار قصه را متعلق به دسته‌ی رمانس دانستیم و نه قصه. حتی در ابتدای قصه که تولد قهرمانان پس از گرفتن دو میوه از دست پیرمرد راهنما توصیف می‌شود، شاعر علاقه‌ای ندارد که بگوید دو کودک از میان دو میوه خلق می‌شوند؛ بلکه تمایل دارد بگوید آن‌ها با این نشانه‌های مقدس، از سوی مادری زاییده می‌شوند:

سوی بستان سرای خویش راندند　　برای میوه نخل نو نشاندند
از آن مدت چو شد نه ماه و نه روز　　شبی سر زد دو مهر عالم افروز

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۱۹-۳۲۰)

سوم آنکه، دو شاهزاده‌ی قصه (عاشق و معشوق)، هر دو جستجوگرند و می‌بایست به دریا و بیابان و مرغزاران دوردست سفر کنند تا شایستگی وصال بیابند. در این باب سفر ناظر به انگیزه‌ی فراموش کردن عشق (بن‌مایه‌ی رایج ادب غنایی فارسی و البته شعر رمانتیک) و به شکل تجارت و سفر منظور به انگیزه‌ی یافتن ناظر و به صورت اثبات قدرت فیزیکی و شاهی او توصیف می‌شود؛ چون بناست در پایان خوش متن، باز هم روند شاه و وزیری از سوی آنها تکرار شود. این طی طریق‌ها، ویژگی فنرگونگی (Spiral) رمانس‌های فارسی است که وحشی در مثنوی نسبتاً کوتاه *ناظر و منظور*، به صورتی بسیار کلی آورده است؛ چون اصلاً هدف بیان عشق است و نه نقل قصه.

۴. ساختار ذهنی(Subjective) شاعر در ساحت تجربه

بیشترین بخش رمانتیک شعر وحشی را در مثنوی‌های او، به‌ویژه *ناظر و منظور* می‌توان دید. به همین دلیل این اثر برای نشان دادن اندیشه و ذهن و زبان متفاوت او برگزیده شد. به نظر می‌رسد این مثنوی بعد از شکست شاعر در عشق سروده شده است و تصاویر اندوه‌ناک و تلخ او از زندگی‌اش را نشان می‌دهد. تنهایی و بی‌کسی، فقر و تنگدستی، درماندگی، طردشدگی و آوارگی و حاشیه‌نشین بودن شاعر و نیز جدال با

اجتماع مضامین اصلی این اثر است که بر محور قصه‌ی شفاهی تنیده می‌شود و شاعر که می‌داند این قصه بارها شنیده شده است، امیدوار است که با بازآفرینی جدید او هم مقبول خاطر مخاطبان افتد. (همان: ۳۶۳) در همین مسیر، کشف دوباره‌ی فرهنگ عامیانه به واقع‌گرایی و فردیت‌گرایی در شعر او منجر شده است و از این رو، او در قالب قصه‌ی *ناظر و منظور*، به خلق یک مثنوی رمانتیک با ابداعات شخصی پرداخته است. از این نظر فولکلور جلوه‌ای جادویی به شعر او داده است:

۴. ۱. تنگدستی و عشق بی‌فرجام

باید توجه داشت که اندوه وحشی، متأثر از ناکامی‌ها و نگاه بدبینانه‌ی او به پیرامون است و بر محور عشق و جدایی از یار می‌چرخد و محوریت متن با عاشق است؛ حال آنکه در نگاه عاشقانه‌ی شاعران پیشین، معشوق محور اصلی است و گله و شکایات مربوط به او.

بیان عشق وحشی بافقی از واقع‌گرایی شاعر ریشه گرفته است و وصف دنیای رئالیستی زندگی خود اوست که کشاکش با دیگری (محتشم کاشانی) را بر سر رسیدن به معشوق مرد (Phallogocentrism) نشان می‌دهد؛ اما قانون زمانه این است که یار از آنِ کسی شود که دارا است. گفته شده که «بین محتشم و وحشی نقار بود و اختلاف آن‌ها بر سر یاری بوده است و گویا محتشم مال‌دار تر از وحشی بوده است.» (به نقل از نفیسی، ۱۳۷۹: مقدمه دیوان) این موضوع، شاعر بافقی را می‌آزرده است؛ تا جایی‌که آرزوی ظهور منجی می‌کند تا عدالت در جهان فراگیر شود و امثال محتشم دست از نازش بی‌جا بردارند و خود را درویش بپندارند. (وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۱۳)

توجه به معشوق واقعی «مرد»، به جز معشوق سپاهی که پیوندی ناگسستنی با ادب غنایی فارسی دارد و از قرن پنجم نمونه‌های آشکاری از تأثیر سپاهیان و ابزارهای سپاهی در تصاویر غنایی فارسی دیده می‌شود، (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۰۵) در ادب فارسی، غیرمعمول یا کم‌کاربرد است یا پوشیده وصف شده است. این موضوع را توصیف‌های زنانه‌ی آغازین وحشی از منظور در قصه شدت می‌بخشد؛ چنان‌که برای مخاطب چندان واضح نیست که بحث از یک معشوق زن است یا مرد. به هر حال عشق شاعر به او، آلوده نیست و در قالب خویشکاری قهرمانان قصه، از ابتدای کودکی تا پایان عمر میان آن‌ها پا برجاست.

احساس او آن نوع حسی نیست که آلوده بـه مسـائل اروتیکـی باشـد؛ بلکـه نـوع پیراسته و افلاطونی آن است که جنبه‌ی معنـوی و فلسـفی دارد و نزدیـک بـه اصـطلاح ایرانی آن، الهی و زیبایی‌شناسانه است.[۴] محدوده‌ی عشق شاعر، تنهـا بـه هجـران و درد دوری و فرو رفتن عاشق در پوستین خیال و خودگویی اختصـاص دارد و تنهـا همـدل شاعر، طبیعت است. گرچه این معشوق (به لحاظ وصـف مؤنـث) همچنـان در جایگـاه آرمانی و دست‌نایافتنی ایستاده است و به شکل معشوقگان پیشـین ادب فارسـی ترسـیم شده است، محوریت شعر با او نیست و پس از کشاکش‌های طولانی عاشق بـا هجـران، وصال او میسر است؛ حال آن که در ادوار پیشین ادب فارسی، معشوق دست نایافتنی و توصیفات انتزاعی او،[۵] اساس شعر عاشقانه است.

اما معشوق وحشی، صرف‌نظر از زن یا مرد بودن، یک شـخص انتزاعـی نیسـت و واقعی است. حرکت ذهن شاعر به گونه‌ای رشد یافته است که دیگـر نمـی‌پسـندد یـک معشوق کلیت‌گرا و تیپیک را بستاید. اندیشه‌ی او نیز، از حالت برون‌گرایی ادوار اولیه‌ی ادب فارسی یا درونگرایی آرمانی خارج شده و به نوعی ذهنیت واقع‌گرا و اهل تجربه‌ی شخصی بدل شده است. او دیگر دنبال توصیف نمونه‌های ازلی و نـوعی نیسـت؛ بلکـه معشوقی واقعی را به تصویر می‌کشد و این بزرگ‌ترین هدیه‌ی این نوع نگـاه اسـت کـه هویت فردی به هر کدام از شاعران می‌دهد و آن‌ها را از هم متمایز مـی‌کنـد. بـه همـین دلیل است که وصال او در قصه میسر است و خود او به جستجوی عاشق می‌پردازد؛ اما چنان که پیشتر گفته شد، در *ناظر و منظور*، وحشی بافقی بیش از آنکه به دنبال معشـوق دست‌یافتنی و واقعی خود (غیر) باشد، به دنبال وصف دلتنگی‌هـای عاشـقانه‌ی خـویش است که از زبان عاشق قصه آن را نقل می‌کند.

ورود ادب فارسی به لحاظ ذهنی به این حوزه، ناشـی از ملالـت شـاعران عصـر صفوی به بعد، در رویگردانی از سبک تکراری و مبتذل پیشینیان و دنبـال چـاره گشـتن آن‌ها (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۷۰) نیست، بلکه نوعی رشد ذهنـی شـاعران ایـن دوره را نشـان می‌دهد که همزمان با تشکیل اولین حکومت مستقل و مقتدر ایرانـی پـس از نهـب‌هـا و غارت‌های اقوام بیگانه (عرب و ترک و مغول) در جامعه شکل گرفتـه اسـت و بایـد در جستجوی ریشه‌های این حرکت ذهنی (رشد ذهن شاعران از معصومیت ترسیم معشوق نوعی به تجربه کردن وصف معشوق واقعی) بود که خـود موضـوع پژوهشـی جداگانـه است. در این نگرش، «اولاً عاشق می‌تواند از معشـوق اعـراض کنـد و ثانیـاً معشـوق و

رابطه‌های عاشقانه باید جنبه‌ی واقعی بیابد؛ بر خلاف دوران پیشین که معشوق از عاشق رویگردان است و اگر واقعه‌گویی میان عاشق و معشوق دیده می‌شود، در برخورد با معاشیق حقیر نظیر غلامان و کنیزکان است که شاعر با خشونت با آن‌ها برخورد می‌کند و ایشان را به قطع رابطه تهدید می‌کند.» (همان: ۲۷۰ـ۲۷۷)

در اشعار وحشی شخصیت سودازده و عاشق‌پیشه‌ی وی به گونه‌ای متناقض‌نما، پابه‌پای روحیه‌ی مناعت طبع او، در مراحل مختلف زندگی این شاعر جلوه کرده است. اصولاً خود این خصیصه، یعنی بازتاباندن مسائل زندگی شخصی خود در شعر و مهم‌تر از آن بیان کردن بی‌پروای جزئیات مربوط به آن در بافت زندگی‌نامه‌ای خودنوشت، پدیده‌ای رمانتیک است. گرچه این روایت مفصل نیست و در واقع ناتمام مانده است؛ ولی با توجه به زمان نگارش آن منعکس کننده‌ی یک نوع ادبی تازه است. در بیان این نوع اعتراف‌گونه،[۶] وحشی زوایای پنهان و محرمانه‌ی زندگی شخصی خود را به روشنی آشکار می‌کند. او در بخش‌های مختلف وصف حال ناظر و منظور، به وضعیت شخصی خود گریز می‌زند که بی‌وفایی سرنوشت در جدا کردن جاودان او از یارش است؛ چنان که آرزو می‌کند کسی با عشق «خو» نگیرد تا در پی آن جدایی را تجربه نکند. از این رو وحشی عافیت را در جدایی از عشق و عاشقی می‌داند:

خوش‌آنکس را که خو با دلبری نیست — به وصل دلبران او را سری نیست
ز سوز عشق او را نیست داغی — ز عشق و عاشقی دارد فراغی
چنین تا کی پریشان حال گردیم — بیا وحشی که فارغ بال گردیم
به گنج عافیت منزل نماییم — در راحت به روی دل گشاییم
کسی را جای در پهلو نگیریم — به وصل هیچ یاری خو نگیریم
که باری محنت دوری نباشد — جفا و جور مهجوری نباشد

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۲۶)

او همواره هجران را بلا و ماتم می‌پندارد:

بلایی نیست همچون ماتم هجر — نبیند هیچکس یا رب غم هجر
به بزم وصل اگر عمری درآیی — نمی‌ارزد به یک ساعت جدایی
جفای هجر دشوار است بسیار — بر آنکس خاصه کو خو کرده با یار

(همان: ۳۲۹)

یا در نمونه‌ای دیگر در باره‌ی هجران و بی‌نوایی می‌گوید:

منم در گرد باد بی نوایی / به خاک افتاده در کوی جدایی
تنی پر خار غم اندوهگینی / بسان خار بن صحرانشینی
فرو رفته به کام محنت خویش / گیاه آسا سری افکنده در پیش
منم چون لاله در هامون نشسته / به خاک افتاده و در خون نشسته
تپیده آنقدر چون سیل بر خاک / که در دل خاک را افکند صد چاک
به بخت خود چو مجنون مانده درجنگ / نشسته تا کمر چون کوه در سنگ

(همان: ۳۳۳)

وحشی همواره داغ دوری خود را ابدی می‌داند و در نهایت ناامیدی می‌گوید:

مرا هجری است ناپیدا کرانه / که داغ اوست با من جاودانه
چه غم بودی در این هجران جانکاه / اگر بودی امید وصل را راه
فغان زین تیره شام ناامیدی / که در وی نیست امید سفیدی
قیامت صبح این شام سیاه است / شب ما را قیامت صبحگاه است

(همان: ۳۵۳)

۴. ۲. شوریدگی و آشفتگی

در وادی عشق‌ورزی‌های وحشی، نوعی روحیه‌ی تراژیک و حس درماندگی را می‌توان دید؛ چیزی نزدیک به «اضطرار وجودی». (نیز بنگرید به: کوبیچکووا،[1] ۱۳۶۸: ۳۹) چنان که از زندگی‌نامه‌ی این شاعر پیداست، او با جهان خارج ناسازگار است. گوشه‌گیری و انزوا، فرافکنی و گریزگاه‌هایی است که وحشی برای فرار از این وضعیت آزاردهنده، پیش روی خود می‌یابد. او بارها در قالب هجران ناظر از تلخ‌کامی‌ها و رنج خود سخن می‌گوید:

بیا وحشی که عنقایی گزینیم / وطن در قاف تنهایی گزینیم
چو مه با خور بود نقصان‌پذیر است / می از تنها نشستن شیرگیر است
مشو دمساز با کس تا توانی / اگر می‌بایدت روشن روانی
چو آیینه که با هرکس مقابل / ز تأثیر نفس گردد سیه دل

(همان: ۳۳۹)

[1] Vera Kvbychkv

یا در جایی دیگر در باره‌ی گوشه گرفتن از اجتماع می‌گوید:

به ره نتوان نهادن پای افکار — به عزلت خانه باید ساخت ناچار
دلا از پای همت بگسل این بند — نشینی در میان دو بلا چند
بیا چون ما کناری زین میان گیر — برو ترک وصال این و آن گیر
از این ناجنس یاران ریایی — بسی بیگانگی به ز آشنایی
کشندت گر به سوی خویش صدبار — طریق گوشه‌گیری را نگه دار

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۱۷-۳۱۸)

منشأ اصلی این خصلت وحشی، ماهیتی رمانتیک دارد و شخصیت و روحیه‌ی او در تضاد میان دنیای عشق تلخ و سرگردانی، وی را به سفر کردن و نیز عکس «ابنای زمانه» رفتار کردن فرا می‌خواند. این ناپایداری در شعر او با این ابیات انعکاس یافته است:

مثل باشد در این دیرینه مسکن — جهان گشتن به از آفاق خوردن
گرت باید به فر سروری دست — سفر کن زآنکه این فر در سفر هست
بنه سر در سفر منشین به هرجا — گرت باید ز اسفل شد به اعلا
در نامی شود هر قطره باران — ز ابرش چون سفر باشد به عمان

(همان: ۳۳۰)

۴. ۳. جدال با اجتماع و مبارزه با ریاکاری

روی دیگر سکه‌ی اندوه شاعر و تنهایی و انزوای او (واقعیات تلخ زندگی)، جدال با اجتماع و ریای مردم روزگار است که وی را به همنشینی با طبیعت و خوکردن با حیوانات فرا می‌خواند. در روحیه‌ی رمانتیک شاعر، طبیعت جای هر مخاطبی را گرفته و به پناهگاه شاعر آشفته تبدیل شده است. تصاویر طبیعت در شعر او، از بیابان و کویر و کوه‌های عریان اقلیم خشک و سوزان مرکز ایران وام گرفته شده است. حیوانات طبیعت نیز درندگان و گزندگان هستند؛ چنان که در بیان هجران ناظر، چنین شکواییه سرمی‌دهد:

فغان کردی ز بار کوه اندوه — فکندی های‌های گریه در کوه
چو یکچندی شد آن وادی مقامش — چو مجنون دام و دد گردید رامش
چو کردی جا در آن غار غم‌افزا — گرفتندی به دورش وحشیان جا
کند تا بزمگاهش را منور — چراغ از چشم خود می‌کرد اژدر

زدی دم بر زمین شیر پر آشوب مقامش را ز دم می‌کرد جاروب
منقش متکایش یوز می‌شد پلنگش بستر گلدوز می‌شد
ز غم یکدم نمی‌شد آرمیده به چشم آهوان می‌دوخت دیده

(همان: ۳۵۰-۲۴۹)

بسامد انس و الفت شاعر با طبیعت تا جایی است که تمام تصاویری که عواطف شاعر را بازمی‌تاباند و به بیانی دیگر *وجه عینی شعر وحشی* در بیان عواطف و ذهنیات او، تماماً اجزای طبیعت است؛ طبیعتی دژم‌خو و بدروی و زهرآلود و تیره و تار.

۵. ساختار تخیل نو

نخستین نکته‌ای که در نگاه اول، توجه مخاطب شعر وحشی را به خود جلب می‌کند، حضور متفاوت و آشکار «منِ» فردی و شخصیت غیرتکراری شاعر است. در بررسی آثار دوره‌های پیشین شعر فارسی، نمونه‌هایی از فردی و از خود گفتن رمانتیک دیده نمی‌شود. دغدغه‌های ورود شاعر به دربار و یا نفوذ شعر او در میان مخاطبان شعر رسمی، که اغلب طبقه‌ی باسواد و تحصیلکرده‌اند، ممکن است از علل اساسی این موضوع بوده باشد. ساختار زبانی این دوره در وصف و تصویرپردازی بیشتر جنبه‌ی آرایشی دارد، به گونه‌ای که «توصیف شاعران این دوره، که باید آن را «وصف خاطر» خواند، تصاویری هستند آفاقی و به دور از هر گونه زمینه‌ی عاطفی. عناصری که صور خیال این دوره را تشکیل می‌دهند، به طور طبیعی از اجزای دیگر طبیعت و دنیای ماده است و این کار نتیجه‌ی طبیعی موضوع شعر است. گرچه در این نوع شعرها، گاه یک روی تصویر طبیعت انتزاعی و ذهنی است، اما به هر حال نهفتگی‌های درون انسان در آن کشف نشده است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۲۳) اما در حرکت رو به جلو ذهن وحشی بافقی و اغلب معاصران او، زبان نیز حرکتی رو به جلو دارد. آن‌ها به نوع دیگری از تخیل در زبان، روی می‌آورند که اوج آن را در شعر رمانتیک معاصر می‌توان دید. در این شیوه، طبیعت برای شاعر حکم یک تابلو نقاشی را ندارد که بخواهد از آن تقلید کند؛ نظیر آنچه در سبک‌های پیشین و به‌خصوص در شعر خراسانی دیده می‌شود؛ بلکه رابطه‌ی او با طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود. ذهن رمانتیک او به جای توصیف دقیق طبیعت بیرونی می‌کوشد تا حالات و روحیات درونی خود را در طبیعت کشف کند. این حرکت ذهنی را می‌توان با تحول ذهنی شاعران

نهضت رمانتیسم مقایسه کرد که در اروپای قرن هجدهم، پس از ماشینیزم رخ داد و نه تنها اساس شعر، اساس بسیاری از دانش‌های دیگر را متحول ساخت. «برخی این حرکت را نتیجه‌ی تأثیر فلسفه‌ی کانت می‌دانند که فلسفه‌ای فرد گراست.» (ولک،[1] ۱۳۸۹، ج۱: ۱۹۶) در چنین ادبیاتی، تصویر فضایی را آماده می‌کند تا شاعر احساس و شعور فردی خود را در آن بریزد. در اینجا تصویر، هم‌رنگ احساس و شعور شاعرانه و سایه‌ی احساسات اوست و امکان نمایش فردیت و شخصیت هنری او را فراهم می‌آورد؛ از این رو نقش تعبیرکننده (Expressive) دارد؛ یعنی حساسیت عاطفی شاعر را در درون پدیده‌های حسی تعبیر می‌کند.»[۷] (جعفری، ۱۳۷۵: ۲۰)

از این رو تخیل وحشی بافقی نیز بافتی رمانتیک دارد و زبان اثر را از بیان پیشینیان در همین حوزه متمایز ساخته است. در زبان او اجزای طبیعت، ناخودآگاه به اصل خود در ذهن انسان بدوی بازگشته‌اند و جاندارند. نگاهی که او به غار و کوه، دریا و کشتی، بیابان و ناقه و جرس شتران، مرغزار و درختان و آسمان و اجزایش دارد، نگاهی است که انسان بدوی به آن‌ها دارد؛ از دید او همه‌ی آن‌ها جان دارند. به بیانی دیگر، گر چه اجزای صور خیال او حسی است و از طبیعت برگرفته شده، مفاهیم آن‌ها رمزی است. جهان در شعر او با چشم مادی توصیف نمی‌شود؛ بلکه از حلول و تجلی مثال در واقعیت بهره‌مند است. او زمانی که به شب می‌نگرد، آن را بلایی می‌بیند که از بخت بد وی سیاهی‌اش را وام گرفته و همچون خط ماتم سیاه است؛ این عین واقعیت است نه شکل آرمانی شب، که مانند گیسوی یار سیاه است. (وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۶۲)

با وجود این ، شب بزرگترین مونس وی است؛ چرا که رنگ تنهایی و فقر و سرگردانی شاعر را دارد. شاعر شیفته از مردمان می‌گریزد و سر به کوه و بیابان می‌نهد یا چنین برخوردی را پیشنهاد می‌کند. قهرمان مثنوی او در شب‌های تیره و تاریک در غارها، دریاها و کوهستان‌های ذهنی، در خواب یا بیداری، در شب یا در اوج گرمای سوزان کویر، در حالی که شاعر غرق در زاری و پریشانی است، با معشوق حدیث نفس می‌کند و از رنج‌هایی که به جانش ریخته شِکوه سرمی‌دهد. اغلب مخاطب او پژواک صدای او یا اشیاء و اجزای طبیعتند و این است که شاعر در می‌یابد که چاره‌ای جز سوختن و ساختن ندارد. پناه بردن شاعر به ارتباط خوش با یار، او را به خلوت و انزوا

[1] Rene Wellek

فرامی‌خواند و از مردمی که او را تنها گذاشته‌اند و از یار بی‌وفایی کـه او را رهـا کـرده، ناله سرمی‌دهد. شاعر به خود حق می‌دهد از مردمی که او را دیوانه پنداشته‌اند، بگریـزد؛ چون اساساً فقر او را از یار رانده و راندگی از مردم او را از مردم دور ساخته است.

کوتاه سخن آنکه آن‌چنان که یک عارف در مُثُل خود، همه چیز را امر متعالی فراتر از زمان و مکان می‌بیند، در مُثُل شاعرِ عاشق نیز این حرکت، بازگشتی بـه اصـل و مبـدأ بدوی ذهن انسانی دارد؛ به گونـه‌ای کـه طبیعـت و جهـان را سـایه‌ای از احساسـات و درونیات خود می‌یابد و می‌توان آن را حرکت از «معصـومیت» در تصـویرآفرینی ذهنـی شاعران ادوار اولیه، به دوران «تجربه» در خلق تصاویر ادبی دانست و خاص ادبیات هـر ملتی است. این ویژگی، به‌خصوص وقتی خـود را نشـان مـی‌دهـد کـه محـیط طبیعـی شباهت تام و تمامی با حالت و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا کند.

این نوع حس که در *ناظر و منظور* مبنای حرکت از ساحت دال به مـدلول حسـی است، همان احساسی است که حقیقت و معنای جهان را درمی‌یابـد؛ چـون بناسـت وی احساسات و عواطف شخصی خود را با استفاده از اجزای طبیعت و جهـان خـارج، کـه محیط کویر مرکزی ایران است، تعبیر نماید؛ یعنی اندیشه‌ای را با شئ نشـان دهـد؛ پـس حرکت او به سمت استعاره به‌ویـژه از نـوع جاندارپندارانـه‌ی آن بیشـتر اسـت. تصـویر رمانتیک او حاصل لذتی مبهم و رؤیاگونه است؛ به همین دلیـل از آغـاز روایـت، بـرای خبر دادن از جهان اندوه و غم، قهرمانانش را به جهان ناخودآگاه و رؤیاها مـی‌فرسـتد و خوابی را روایت می‌کند که در آن، قهرمـان ابتـدا خـود را در بـاغی مـی‌بینـد، امـا بـاد، سرسبزی بوستان را نابود می‌کند و به جای آن بیابانی آشکار مـی‌شـود کـه بـاد، ریـگ، گیاهان و گل‌های موجـود در آن ماننـد پـیچش افعـی، نقـش پشـت او، زبـان افعـی، و چشم‌های رعب‌انگیز آن است. (وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۲۳-۳۲۴)

از این رو در آغاز هر بحث، همه چیز را جاندار می‌کند تا به خدمت بیان موضـوع که «جدایی یار» است، درآورد؛ به بیان دیگر حس گم‌گشتگی و ترس همـراه بـا تنهـایی شاعر در فرافکنی‌های ذهنی به اجسام فیزیکی و بالعکس تبدیل مـی‌شـود. منـاظره‌هـای یک‌سویه‌ی قهرمان عاشقِ قصه، این حالت را القاء می‌کنـد کـه رابطـه‌اش بـا طبیعـت و نیروهای مرموز از قبیل ارواح طبیعت، از مردم عادی نزدیک‌تر است.

۶. ساختار زبانی

شاعرانه دیدن جهان، از دریچه‌ی چشم خود نگاه کردن به جهان، پیوند با طبیعت، بیان احساسات شخصی، خاطرات گذشته و عشق، شکایت از مردم و ستایش طبیعت در حوزه‌ی ذهنی، عینیت شعر وحشی یعنی زبان شعر او را به سمت پرداخت دو گونه تصویر پویا و ایستا با مشخصاتی نو می‌کشاند که براساس نمونه‌هایی از مثنوی *ناظر و منظور* درخور توجه است؛ برای نمونه تصاویر زیر از وحشی توجه برانگیز است که از زبان ناظر در مسیر سفر و جستجوی منظور بر زبان آورده است. تمامی این تصاویر، از هجران و دوری عاشق از یار حکایت دارد:

جرس را هر زمان گفتی به زاری — بگو دلبستگی پیش که داری
که هستت چون دل من اضطرابی — به خود داری در افغان پیچ و تابی
ز آهن در دهان داری زبانی — لب از افغان نمی‌بندی زمانی
نباشد یک زمان بی ناله‌ات زیست — زبان داری بگو کاین ناله از چیست

(همان: ۳۳۱)

نه دریا بلکه پیچان اژدهایی — از او افتاده در عالم صدایی
ز دوران هر زمان شوری دگر داشت — از آن رو کآب تلخی در جگرداشت
ز موج دم به دم در وقت طوفان — نهادی نردبان بر بام کیوان

(همان: ۳۳۵)

ز روی آب او عالی حصاری — کشیده خویشتن را بر کناری
عیان در زیر چادر خوش خرامی — عجب با لنگری عالی مقامی
زمام اختیار از کف نهاده — عنان خود به دست غیر داده
در آبش سینه چون مرغابیان گم — برون آورده از دریا سر و دم

(همان‌جا)

خروسا ناله‌ی شبگیر بردار — مرا بی همزبان در ناله مگذار
هم آواز منی بردار فریاد — چو لب بستی تو را آخر چه افتاد
تویی صوفی سرشت زهد پیشه — ردا افکنده در گردن همیشه
به شب خیزی بلند آوازه گشته — به ذکر از خواب‌خوش شبها گذشته
ز خرمنگاه گردون غم اندوز — به مشت جو قناعت کرده هر روز

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۲۹)

به زنجیر جنون چون گشت پابست — سری بر زانوی اندوه بنشست
چو آیین جنونش برد از کار — به زنجیر از جنون آمد گرفتار
که ای چون زلف خوبان دلارا — اسیر حلقه هایت اهل سودا
بسی منت به گردن از تو دارم — که یادم می‌دهی از زلف یارم
منم در راه تو از پا فتاده — به طوق خدمتت گردن نهاده
ز قید عقل از یمن تو رستم — عجب سر رشته‌ای دادی به دستم

(همان: ۳۴۶)

اگر به تصاویر جرس و دریا و کشتی و خروس و زنجیر در محور عمودی شعر توجه کنیم، آن‌ها را سازه‌هایی می‌یابیم که اجزای آن تفکیک شدنی نیست و یک «کل زنده» را به‌وجود می‌آورد؛ برای مثال در تصویر دریا، آب شور و تلخ و موج‌های بلند آن و وحشت‌انگیزی فضا، اجزایی به هم پیوسته‌اند و اگر بخواهیم اجزا و عناصر آن را به روش دستگاه بلاغی سنتی تحلیل کنیم، به چیزی دست نمی‌یابیم؛ چرا که عناصر آن، نقش و نگارهای مستقل و مجرد نیستند که کنش آن‌ها ارسال یک اندیشه و تزیین کلام باشد، بلکه چنان با حس و «حال» شاعر درآمیخته است که با شیوه‌های نقد نو باید آن را بررسی کرد و نه نقد سنتی. پویایی این تصاویر بیشتر ناشی از تجربه‌ی شخصی بودن حس‌هایی است که به وصف آمده است. از سوی دیگر، ممکن است تحت تأثیر کاربرد تشبیه در خلق آنها به‌وجود آمده باشد؛ «چون در تشبیه بیشتر فعل به کار می‌رود و همین فعل است که سهم عمده‌ای در حرکت و جنبش تصویرها دارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۵۴-۲۵۵) برای نمونه در ایماژ زنجیر، عاشق دل‌خسته، اسیر شدن و گردن نهادن و فراموش کردن عقل خود را که نوعی حس اسارت و جنون را تداعی می‌کند، به دست زنجیر می‌داند. این جنبش و پویایی از رهگذر همین افعال در تشبیه حاصل آمده است. عنوان *تصویر «تجربی»* برای این نوع تصاویر، بی‌ارتباط با پیام آنها نیست.

نکته‌ی درخور توجه دیگر در باره‌ی تصاویر نو وحشی، فضای دلهره‌انگیز و گوتیک (Gothic) آن با بافتی روایی و داستانی است که تعلیق و انتظار موجود در آن، خواننده را به دنبال شعر می‌کشاند. تأمل در اعماق طبیعت و بیان اکسپرسیونیستی شاعر، نگاه توتمی انسان بدوی را به یاد می‌آورد. غرض او از این کاربرد، در وهله‌ی اول خروج از هنجارهای کلاسیک در باب این اجزای طبیعت است؛ چنان که او «کوه، غار و خورشید و شب» که به منزله‌ی نمادهای «مقاومت و استواری، پناهگاه، زر ناب و

زلف یار» هستند یا هر چیز دیگر را، در ادبیات دوران قبل به جلوه‌گاه منفی دوزخی تشبیه کرده است. از این رو شاعر در جهان بینابین، در جهان رمانتیک قرار دارد. در ذهن وحشی، فراق و درد آن همچون عقرب و مار و افعی و دوزخ و مفاهیم مرتبط با آن است:

که بود اندر کنار مصر کوهی — نه کوهی سرفراز باشکوهی
به خون ریز اسیران پا فشرده — به بالای سر از کین تیغ برده
به کین دردمندانش کمر سخت — ز سنگ او شکسته شیشه‌ی بخت
ز خاک او ز راه سیل شد چاک — در او شد سینه چاکی هر طرف چاک
ز طرف خشک رودش خنجر خار — چو دندان از لب اژدر نمودار

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۴۹)

در آن کوه مصیبت بود غاری — بسان گور جای تنگ و تاری
پر از درد و بلا ماتم سرایی — دهان از هم گشوده اژدهایی
ز تار عنکبوتش در مرتب — ز دم زلفین آن در کرده عقرب
درونش چون درون زشت خویان — غم افزا چون درون تیره رویان

(همان)

تو گفتی مهر کز افلاک بنمود — ز آتشگاه دوزخ روزنی بود
فلک را گرمی‌خور سوخت چندان — که با خاک سیه گردید یکسان

(همان: ۳۶۱)

که شد چون مشعل مهر منور — نگون از طاق این فیروزه منظر
برآمد دود از کاشانه‌ی خاک — سیاه از دود شد ایوان افلاک

(همان: ۳۲۸)

اما نوع دیگری از تصویر نیز در شعر او دیده می‌شود که پویایی نوع پیشین را ندارند و می‌توان آن را تصاویر «پیش‌ساخته» خواند. نکته جالب توجه در باره‌ی هنر وصف از سوی وحشی هم در این ویژگی نهفته است. وی هر گاه به وصف حالات انسان دیگری «غیر» از عاشق در شعر می‌پردازد، کمیت خیالش پویایی خود را از دست می‌دهد و شعر به حالت ایستا درمی‌آید؛ چون اساساً شعر او حدیث عاشق است و نه معشوق. نمونه‌های زیر وصف معشوق (منظور) است که در قیاس با وصف عاشق (ناظر که انتزاعی از خود شاعر است) بسیار سطحی و تکراری است:

به خوبی شد چنان شهزاده منظور — که در عالم چوخور گردید مشهور
قدش سروی ز بستان نکویی — گل رویش ز باغ تازه رویی
کمانی بود ابرویش سیه پی — سیه چشم جهانی داشت در پی
فکنده فتنه‌ی او در جهان شور — مدامش نرگس بیمار مخمور
صف مژگان او از هم گذشته — کمینگاه هزاران فتنه گشته
پی خون خوردن عشاق جانباز — دو لعل او دو خونی گشته همراز
زنخدانش بر آن رخسار دلکش — معلق کرده آبی را در آتش
کمر پیچید عمری بر میانش — نگشت آگاه از سر میانش

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۲۰-۳۲۱)

چنانکه پیداست، قد و ابرو و چشم و مژه و لب و زنخدان و صورت و کمر این معشوق، همچون همه‌ی معشوق‌های ادب فارسی سرو و کمان و نرگس و تیر و لعل و آب حیات و آتش و سرّ است. این تصاویر کلیشه‌ای که ریشه در ناخوآگاه جمعی ایرانی دارد، از راه ادب رسمی، به دوره‌های مختلف راه یافته است و از ابزار تصویرآفرینی شعر غنایی فارسی بوده است. نظیر این توصیف در باره‌ی خوان نعمت شاه مصر، وصف فصل بهار و زمستان و وصف دختر شاه مصر، نیز دیده می‌شود. نگارنده، عنوان تصویر «معصوم» را برای این نوع مرجح می‌داند که کاملاً ایستاست. می‌توان علت این ایستایی را در کاربرد استعاره در خلق تصویر جستجو کرد. «در استعاره، که آوردن اسمی به جای اسم دیگر است به اعتبار همانندی و شباهت، استفاده از فعل کمتر مورد نظر است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۵۳) دور شدن استعاره از طبیعت، به همراه نبود تجربه‌ی واقعی شاعر، عامل ایستایی این نوع تصاویر است.

این حس‌گرایی و تقدس‌زدایی از اجزای آیینی و اسطوره‌ای قصه که با توصیفات طولانی جاندارپندار شاعر همراه است، حرکت تخیل شاعران دوران کلاسیک به دوران رمانتیک را نشان می‌دهد که برخی آن را ویژگی شعر معاصر و گاهی سبک هندی دانسته‌اند و شکوه آن را در شعر بیدل دهلوی (متولد ۱۰۵۴هـ‌ق) و شاعران پس از او دانسته‌اند، (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۶۲) بسیار پیش‌تر از آن در شعر وحشی بافقی آغاز شده بوده است. بر این اساس شاید بتوان این «نظریه» را مطرح کرد که زبان شعر فارسی بسیار زودتر از زبان در نثر (داستان)، وارد عرصه‌ی تجربه و جدایی از اندیشه‌ی کلاسیک شده است؛ چون اصولاً تاریخ خلق آثار واقع‌گرایانه و خارج از الگوهای

روایی و تکنیکی از پیش‌تعیین‌شده (نظیر اسطوره، قصه، حماسه و رمانس‌فارسی) از سال ۱۳۰۰ شمسی با نوشته‌های محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۱-۱۳۷۶ش) دانسته شده است؛ (میرعابدینی،۱۳۸۳، ج۱: ۱۶۳) حال آنکه این رشد زبانی در عرصه‌ی شعر، از حدود قرن دهم هـ ق (دوره صفویه) و بیش از چهارصد سال قبل از آن آغاز شده بوده است. نکته‌ی دیگر اینکه شعر شاعران دوره‌ی صفویه به بعد، صرف نظر از قالب سنتی آن، همان شعر ایماژگرای معاصر است که نقد سنتی، کارکرد تصاویر آن را مایه‌ی دشواری و معماگونه بودن آن دانسته است. تنها تفاوت آن‌ها این است که شعر رمانتیک معاصر، اغلب وصف اجتماع با تصاویر جاندارپندار شخصی است، اما شعر پیش از آن، به‌ویژه شعر دوره‌ی صفویه، بیان عواطف کاملاً شخصی با تصاویر جاندارپندار فردی است. برای نمونه دو تصویر زیر را از وحشی و نیما یوشیج با هم مقایسه می‌کنیم:

غم هجر تو ما را سوخت چندان که با خاک سیه گشتیم یکسان
ز ما خاکستری دور از تو مانده غمت ما را به خاکستر نشانده

(وحشی بافقی، ۱۳۷۹: ۳۳۳)

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/ و اندر او خاکستر سردی/ همچنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال‌انگیز/ طرح تصویری در آن هر چیز/ داستانش حاصل دردی. (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۸)

در حالی که در تصویر وحشی، اندوه شخصی شاعر از فراق، در تصویر خاکستر مانده از اجاق بیان شده است، در شعر نیما، ایران بازپس مانده از نهب‌ها و جنگ‌ها در طول تاریخ با همان تصویر تشریح شده است؛ از این نظر، خاکستر سرد وامانده، شبیه خاطرات اندوهناک شاعر است. شعر نیما به حوزه‌ی سمبول‌ها وارد شده، در حالی که شعر وحشی در بیان احساسات مانده است؛ به همین دلیل عنوان پیش‌رمانتیسم، برای این نهضت در دوره‌ی صفویه مناسب‌تر از عنوان رمانتیسم است.

۷. نتیجه‌گیری

۱. وحشی بافقی در ساختار رمانسی قصه، با انگیزه‌ی شخصی جابه‌جایی ایجاد کرده است و به جای شهبانوی قصه‌ی ایزد گیاهی، معشوق «مرد» قرار داده است تا به این صورت حس واقعی خود را به چنین معشوقی نشان دهد؛ نیز قهرمانان عاشق و معشوق قصه را به سفری دوردست فرستاده تا قدرت فیزیکی یکی و قدرت تحمل دیگری را

اثبات کند و در ضمن آن به بیان اندوه همیشگی خود از دوری یار بپردازد. این تغییر در ساختار روایی متن، آن را از حوزه‌ی قصه‌ی شفاهی خارج کرده و به ساحت رمانس فارسی رسانده است. دیگر اینکه گر چه معشوق قصه‌اش واقعی است، اما در حوزه وصف، شکلی دست‌نایافتنی و آرمانی دارد و شاعر در ترسیم او، ناخودآگاه به تصاویر کلیشه‌ای معشوق شعر فارسی پناه برده است. بنابراین تلاش‌های شاعر در جهت معرفی چهره‌ی معشوق واقعی خود و توصیف او، به حد تجربی و رئال نمی‌رسد و در همان جایگاه وصف تیپیک متوقف می‌شود؛ اما زمانی دخل و تصرف او در فضای قصه موفق ظاهر می‌شود که معشوق قصه را به جستجوی عاشق می‌فرستد و وصال آن‌ها را میسر می‌سازد. با این شگرد داستانی، نقیضه‌ی نسبت معکوس سازه‌های روایی و زبان (شعر غنایی) جبران می‌شود. ۲. محور رمانس عاشقانه‌ی ناظر و منظور، معشوق و یاد او نیست، بلکه حالات عاشق دور از یار بیشترین سهم را در متن داراست؛ حالات درونی عاشق نیز در طبیعت و اجزای آن بازتاب یافته است؛ همه‌ی طبیعت جان‌دار می‌شوند تا درونیات شاعر را به تصویر بکشند. این نگرش توتمی حاکی از انتزاعی آرمانی و معصومیتی زوال‌یافته است. تصاویر موجود در شعر که حکایت از تجربیات زیسته‌ی شاعر دارد و اغلب با تشبیه آفریده شده است، مربوط به درونیات شاعر است که در محور عمودی خیال، بافتی پویا و نظام‌مند را تشکیل داده و بهتر است با توجه به فضای کلی خود تحلیل شوند، نه به صورت جزء جزء؛ این تحلیل نیز با نقد نو میسر است نه نقد بلاغی سنتی. این تصاویر کاملاً شخصی هستند و حاکی از رشد ذهن شاعر به سمت فردگرایی و آزادی هنری وی هستند. نگارنده پیشنهاد می‌کند نام این تصاویر نوین، «تصویر تجربی» گذاشته شود. همین ویژگی، از اولین نشانه‌های تحول شعر فارسی دوره‌ی صفویه در حوزه‌ی اصالت احساس شاعران است که می‌توان آن را پیش‌رمانتیسم ادبی خواند. ۳. در *ناظر و منظور*، تصاویری که درباره‌ی تجارب واقعی شاعر نیست و گزارشی از معشوق، دربار شاهان، سپاه دشمن، وصف بهار و زمستان و نظیر این‌هاست و به طور خلاصه وصف «دیگری» است، به صورت کلیشه وصف شده و ایستاست؛ چون تجربه‌ی شخصی شاعر نیست، او در وصف آن‌ها از استعاره بهره برده است. بهتر است برای این تصاویر ارثی ادب فارسی، عنوان «تصاویر معصوم» به کار برده شود.

یادداشت‌ها

۱. به نظر نگارنده، نمونه‌هایی از وصف معشوق یا هر چیز دیگر را می‌توان تصاویر قدسی خواند که مستقیماً از روی ایزدان و ایزدبانوان کهن ساخته شده باشند. (نیز بنگرید به: کاسیرر (Ernst Cassirer)، ۱۳۹۰: ۲۷۴)

۲. شایسته‌ی توجه است که میان دو نوع شعری که در دوره‌ی صفویه دیده می‌شود، یعنی نمونه‌ای که وابسته به مذهب است و تحت تأثیر تشویق دولت صفویه قرار دارد و نمونه‌ای که در باره‌ی اوضاع و احوال شخصی شاعران سروده می‌شود، تفاوت بنیادینی به لحاظ محتوا و زبان وجود دارد. به بیانی دیگر، نمونه‌ی دوم را می‌توان از نشانه‌های حرکت ذهنی شاعران به سمت و سوی فردیت‌گرایی در خلق تصویر شعری و اصالت احساس و در یک کلام آزادی هنری دانست، چرا که در نوع اول همچنان، زبان شعر تابعی از تصاویر سنتی گذشته است؛ بنابراین در این دوره دو شیوه‌ی سرایش شعر با دو رویکرد تبعیت از سنت‌ها و آزادی هنر وجود دارد.

۳. در بازآفرینی انواع جدید این روایت‌ها، پردازنده با انگیزه‌های مختلف فردی یا اجتماعی جای برخی از عناصر این روایت‌ها را عوض می‌کند یا برخی از اجزا را کوتاه می‌نماید یا عنصر جدیدی به متن می‌افزاید. (پراپ(Vladimir Takovlcich Propp)، ۱۳۷۱: ۱۴۷-۱۶۸) اگر این روند در دورانی پیش بیاید که ذهن آفرینندگان تابعی از اندیشه‌های اصیل و تقلیدی (اسطوره، آیین و حماسه) باشد، بیشتر این دگردیسی‌ها با انگیزه‌ی اجتماعی بر فضای قصه اثر گذاشته است؛ اما اگر تغییرات، از عواطف شخصی پردازندگان متأثر باشد و تحت تأثیر واقعیت، فضای روایت را دیگرگون سازد، ذهن خالق طی فرایندی انتقالی به آفرینش‌های تجربی رسیده است. به هر حال سازه‌های آیینی و اسطوره‌ای روایت، دارای چنان قدرتی است که از فضای متن حذف نمی‌شود. (فرای (Northrop Frye)، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

۴. در این باره، رساله‌ای به نام «ضیافت» از افلاطون در دست است که به طور خلاصه در آن گفته شده که چون زیبایی افراد در نسبت به هم فرق نمی‌کند، عاشق از یک زیبایی، متوجه همه‌ی زیبایی ها و نهایتاً جوهر زیبایی می‌شود. معشوق هم از عاشق پرورش می‌یابد و به کمالات می‌رسد؛ به بیانی دیگر، این نوع عشق تفکراتی است در باب زیبایی مطلق و کامل و مجرد که زیبایی زمینی و این‌سری سایه‌ای از آن است، لذا عاشق افلاطونی، زیبایی جسمانی معشوق را نشانه‌ای از زیبایی حق و حقیقت می‌داند. (افلاطون، ۱۳۶۲: ۴۵-۵۱) به نظر عاشق افلاطونی همه‌ی زیبایان در این زیبایی سهیمند و این زیبایی پایین‌ترین پله‌ی نردبان است که می‌توان از آن بالا رفت و سرانجام به زیبایی ملکوتی رسید.

۵. نکته‌ی دیگر اینکه در آثار کلاسیک عاشقانه (چه غزل و تغزل قصیده و چه وصف عاشقانه‌ی داستانی)، محور شعر عاشقانه، معشوق است و نه عاشق. معشوقی که با ویژگی‌های آرمانی الهگان و ایزدان اساطیری ستوده می‌شود: قد سرو، لب لعل، گیسوی کمند، ناوک مژگان، چشم نرگس، ملازمت با آب، نقطه‌دهانی و نظیر این‌ها از برجستگی‌های این قهرمان آرمانی است که در یک واکاوی، منسوب به ایزدان و الهگان ادب اساطیری ایرانی (مظفری، ۱۳۸۱: ۸۵-۸۶) است و در ناخودآگاه ایرانی رسوب کرده است. معشوق ادوار اولیه آن چنان دست‌نایافتنی است که تنها شاعر در ذهن خود او را وصف می‌کند و هجران او را به وصالش برتری می‌دهد.

۶. نمونه‌ی برجسته‌ی از خود گفتن را در اعترافات ژان ژاک روسو می‌توان بررسی کرد. (نیز بنگرید به: جعفری، ۱۳۷۸: ۱۹۰)

۷. در این خصوص نظر کالریج (S T Coleridge) (۱۷۷۲-۱۸۳۴) نظریه‌پرداز مهم این مکتب فکری در خور توجه است. وی تخیل را عنصر بنیادین شعر رمانتیک می‌داند و *آن را به دو* دسته‌ی اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. تخیل اولیه، جهان معمول را مشاهده و دریافت می‌کند و در درون آن عمل می‌کند که ویژگی شعر کلاسیک است. شاعر کلاسیک به تقلید از طبیعت می‌پردازد و بنا را بر گزارشگری جهان واقعی می‌بیند. او به نشان دادن جاذبه‌هایی می‌پردازد که معمولاً همه می‌دانند و روزانه ادراک می‌کنند. از این جاست که تصاویر شاعران کلاسیک مشابه است و تنها مفاهیم آن‌ها متفاوت است؛ در حالی که تخیل ثانویه در جهان دخل و تصرف می‌کند. فرایندی که در آن کلمات از درون خود، واقعیتی را می‌سازند و این واقعیت را بر جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، تحمیل می‌کنند، فرایند استعاره است. (هاوکس (Terence Hawkes Methuen)، ۱۳۷۷: ۸۰) شاعر رمانتیک می‌کوشد تا همان حالتی را به خواننده نشان دهد که خود عیناً تجربه کرده است؛ از این رو شعر رمانتیک در پی تأثیرگذاری بر مخاطب است و نه رساندن پیام یا بیان اندیشه. (پریستلی (J B Priestly)، ۱۳۷۲: ۸۹)

فهرست منابع

آزادگان، جمشید. (۱۳۷۲). *ادیان ابتدایی؛ تحقیقی در توتمیسم*. تهران: مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

اسکندرنامه. (۱۳۸۸). به کوشش ایرج افشار، تهران: چشمه.

افلاطون. (۱۳۶۲). *پنج رساله*. ترجمه محمود صناعی، تهران: علمی- فرهنگی.

بهار، مهرداد. (۱۳۸۴). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۶). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.
پراپ، ولادیمیر. (۱۳۷۱). *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
پریستلی، جی. بی. (۱۳۷۲). *سیری در ادبیات غرب*. تهران: امیرکبیر.
جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: مرکز.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
ـــــــــــــ . (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی*. تهران: طوس.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). *سبک‌شناسی شعر فارسی*. تهران: فردوس.
ـــــــــــــ . (۱۳۸۱). *شاهدبازی در ادبیات فارسی*. تهران: فردوس.
صفا، ذبیح اله. (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران*. ج۴، تهران: فردوسی.
فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فضایلی، سودابه. (۱۳۸۴). *فرهنگ غرایب*. تهران: افکار و پژوهشکده مردم شناسی.
فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). *رمانتیسم*. ترجمه‌ی مسعود جعفری. تهران: مرکز.
کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۰) فلسفه صورت‌های سمبولیک. ترجمه‌ی یدالله موقن، ج۲، تهران: هرمس.
مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه های ایرانی*. ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.
مظفری، علیرضا. (۱۳۸۱). «فرضیه‌ای در باب همانندی‌های آناهیتا و معشوق شاعران ایرانی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، سال۳۵، شماره ۱ و ۲، صص۸۳-۱۰۰.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. ج۱، تهران: چشمه.
وحشی بافقی، کمال الدین. (۱۳۷۱). *دیوان اشعار*. با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، با تحشیه حسن مخابر، تهران: نامک.
کوبیچکو، ورا. (۱۳۶۷). *نگرشی بر ادبیات نوین ایران*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: طوس.
ولک، رنه. (۱۳۸۹). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج۱، تهران: نیلوفر.

هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). *استعاره*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۰). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. بـه کوشـش سـیروس طاهبـاز، تهران: نگاه.

Losensky, Paul. (2004). "Vahshi Bafghi" in Encyclopedia Iranica online, available at *www.iranicaonline.org*.

Utter, Hans-Jorge. (2004). *the Types of International Folktales*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی