فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: نوزدهم ـ بهار ۱۳۹۳
از صفحهٔ ۱۱۷ تا ۱۳۲

تصویر دوگانهٔ مرگ در نگاه وحشیِ بافقی و تناسبِ آن با مرگ وی در گزاره‌های تذکره‌نویسان*

محمدرضا بیرنگ[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.
جلیل تجلیل[۲]
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

چکیده

وحشی‌بافقی، در بافق یزد بالیده و پرورش یافته و حضور دو پادشاه صفوی را در مسندِ قدرت درک کرده است. درگذشتِ مؤسس این سلسله؛ یعنی شاه اسماعیل صفوی، با تولد وی در سال ۹۳۰ هـق اتفاق افتاده است. چند روایت گوناگون از مرگ وحشی وجود دارد و با تأسف باید گفت که هیچ پژوهشی دربارهٔ چیستی و چگونگی مرگ در نگاه وی صورت نگرفته است. چنین پژوهشی مشخصاً می‌تواند برخی از ابهامات را راجع به چراییِ «چندگزاره» بودنِ مرگ وحشی، برطرف کند. به عبارت روشن‌تر، چرایی و چگونگی مرگ در نگاه وحشی، در هاله‌ای از ابهام فرو رفته و سبب شده تا چند گزاره درباره مرگ وحشی مطرح شود. چنین به‌نظر می‌رسد که در بررسی این «چگونگی» و «چرایی»، از توجه به برخی از اشعار و یا روابط وحشی غفلت شده است. این نوشتار، در تلاش است تا به شکلی مشخص، گزارش‌های متفاوتی را که از چرایی و چگونگیِ مرگ وحشیِ‌بافقی در دست است، بررسی کرده، برخی از نکات مورد غفلت را یادآوری کند.

کلیدواژه‌ها: وحشیِ‌بافقی، حقیقت و عشق، صداقت، مرگ، شعر.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۷ تاریخ پـذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۱

۱- پست الکترونیک نویسندهٔ مسؤول:

مقدمه

وحشی‌بافقی، درمیان صاحب‌نظران و در مقایسه با هم‌قطارانش، تنها با ویژگیِ «بنیانگذار مکتب وقوع» (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۷۷) ممتاز نیست؛ بلکه ویژگی‌های دیگری نیز او را از صفِ شاعران قرن دهم متمایز می‌کند. یکی از این ویژگی‌ها به قول صاحب تاریخ عالم‌آرای عباسی، اقامتِ «همیشه» مولانا وحشیِ‌یزدی در «دارالعباد یزد» (اسکندربیک، ۱۳۸۷: ۱۸۱) است؛ آن‌هم در عصری که اشتیاق سفر، دل از شاعران مکتب هند ربوده و صائب هم درباره‌اش گفته است:

هـم چـو عـزم سفـرِ هـند که در هر سر هـست
رقص سودای تو در هیچ سری نیست که نیست

(صائب، ۱۳۷۸: ۱۲۳).

به‌نظر می‌رسد که وحشی‌بافقی نیز به نوعی ویژگی مبتلا بوده که حافظ هم – دو قرن پیش از وحشی– در نگاه محققان بدان متصف است؛ آن ویژگی که بهاءالدین خرمشاهی درباره‌اش گفته است: «روان شناسان امروز امساک و اکراه از سفر را جزو هراس‌های وسواسی و مرضی (=phobia) به حساب می‌آورند و آن را "ترس بیمارگونه از سفر" نام می‌گذارند.» (خرمشاهی، ۱۳۷۵، ج۲: ۹۵۶). برخی از پژوهشگران نیز بی‌میلی وحشی را به اصل مسافرت با صفت «وارستگی» وی پیوند زده، بی‌توجهی وی را در سفر به هند، محصول وارستگی و گوشه‌گیری وحشی دانسته‌اند (صفا، ۱۳۸۹: ۷۶۴). منتهی این تفاوت هست که گوشه‌گیری وحشی نه روایتگر خمودگی که مبشر شادخواری و باده‌نوشی اوست که نوعی نگرشِ خیامی را که مبتنی بر «خوش‌باشی تا لحظه مرگ» است، تداعی می‌کند:

به دست آور بتی جان‌بخش و عیش جاودانی کن
حیـات خـضر خـواهی، فکر آب زندگـانی کـن

(وحشی بافقی، ۱۳۸۹: ۳۴۰).

اگر سال قمری را ملاک قرار دهیم، وحشی‌بافقی، بر سرِ هم ۵۳ سال زیسته است (همایی، ۱۳۷۵: ۳۰۱) و طی این مدت نه چندان بلند، حوادث جانکاه و سختی را تجربه کرده که

نشانه‌هایش را در میان آثار وی می‌توان مشاهده کرد. یکی از این تجربه‌های دردناک، مرگ برادرش – مرادی کرمانی – (فخرالزمانی، ۱۳۷۵: ۱۸۰) است و دیگر، مرگ یکی از دوستان صمیمی‌اش – قاسم‌بیک‌قسمی – است که در حقیقت، شاگردش نیز به شمار می‌آمده است (سیدان، ۱۳۸۹: ۲۲). ناسازگاریِ معشوقی که هیچ‌گاه با وحشی از درِ صلح و آشتی در نیامد (همان، ۲۰) هم، رنج دیگرِ وحشی است که کمتر از فقدان حبیب و برادر او را آزار نداده است؛ منتهی به روشی دیگر. شاید بتوان این دو گروه از اتفاقات را به‌عنوان زمینه‌ای به حساب آورد که سبب شد تا وحشی به فلسفهٔ مرگ و چیستیِ آن، دو نگاه متفاوت داشته باشد؛ نگاهی که وقتی با صداقت وی، در بیان حقایق در می‌آمیزد، وجوه تفاوت او را با گروه کثیری از شاعران هم‌عصرش بیشتر به چشم می‌آورد.

طبیعی است که تنها جایگاه تخلیه این رنج‌ها و ناسازگاری‌ها برای وحشی، دنیای شعر و سخن بود. البته وحشی هم به شیوه‌ای نادر این دنیا را زیر تاخت‌وتاز مرکبِ بی‌قرارِ احساسش قرار داد و از همین روست که این اعتقاد درباره‌اش ساری و جاری است که «وحشی بافقی، تا نسوخته، غزلی نساخته» است (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۸۴). واقعیت آن است که در شعر وحشی، صداقتی وجود دارد که موضوع انتقال عاطفه را به مخاطب بسیار آسان می‌کند؛ زیرا به قول قاسم غنی، سخنِ «نویسنده [یا شاعر] وقتی جاذب، مؤثر و فریبنده [واقع] می‌شود که در آنچه می‌گوید، "صادق" باشد؛ یعنی قبل از همه خود به گفتار خویش عمیقاً ایمان داشته باشد» (غنی، ۱۳۸۹، ج۲: ۷۶-۶۷۷). در حقیقت، چیرگیِ وحشی بر قالبِ شعر، دیگر است و صداقت وی در بیان احساسات دیگر. حتی جلال‌الدین همایی معتقد است که وحشی زیاد درگیر چگونگی چینش و نظم الفاظ نیست؛ بلکه بیشتر متوجه انتقال تأثرات قلبیِ خویش به مخاطبش است (همایی، ۱۳۷۵: ۳۰۲). این صداقت، تا آنجا ریشه دوانیده که مخاطب می‌تواند از طریق مطالعه آثار وحشی، از خصوصیات ظاهری‌اش گرفته، (نظیر اینکه آیا وحشی موی سر داشته یا نه) تا داغی که از سوک برادر تحمل کرده و ... را در شعر وحشی دریافته، بدان‌ها آگاهی یابد. این دو ویژگی در کنار یکدیگر چنان نیرویی در شعر او ایجاد کرده که عبدالحسین زرین‌کوب، بخشی از تفاوتِ نظر تذکره‌نویسان را دربارهٔ گزارش

چگونگی و چرایی مرگِ وحشی مربوط به جریان زنده و پویایی می‌داند که در شعر وی وجود دارد (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۵۴۳).

از سوی دیگر، نگرش خاص وحشی به موضوع مرگ و اثری که به خاطر این نگرش در آثارش برجاست – وقتی شکلِ واقع‌گرایانهٔ شعرش در نظر گرفته می‌شود و چاشنیِ صداقت عاطفه را نیز به آن اضافه می‌کنیم – محصولش، گمانه‌های گوناگونی است که راجع به فرایند زندگی و مرگ وحشی‌بافقی، پس از درگذشتش توسط دیگران مطرح شده و بعد به شکل یک «نظریه» بروز کرده است. تا آنجا که کسانی که خواسته‌اند دیدگاه‌هایشان را راجع به شعر، شخصیت، زندگی و... وحشی مستند کنند، معمولاً به غزل یا قطعه‌ای از وی استناد کرده‌اند، اما بدیهی است که این گروه از استنادها ضرورتاً شکل آشکاری از حقیقت را ارائه نمی‌کند و گوناگونی این روایت‌ها هم بر ابهام موضوع چرایی و چگونگی مرگ وحشی افزوده است؛ به قول میر جلال الّدین کزازی، وحشی «به گونه‌ای درگذشت که [برای همگان] مایه چند و چون است» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۰۴). در این نوشتار، از این گمانه‌ها سخن به میان آمده و با تکیه بر شعر وحشی راجع به هر یک سخنی رفته است.

حقیقت شعرِ وحشی

رویّه وحشی در شعر، مبتنی بر ویژگی‌های مکتب «وقوع» تعریف می‌شود. چنان‌که در تعریف مکتب وقوع آمده، در این نوعِ از شعر، شاعر با خود و پیرامونش به شکلی واقع‌گرایانه برخورد می‌کند. زین‌العابدین مؤتمن از قول شبلی نعمانی نوشته که اساساً وجه نام‌گذاری این مکتب همین مناسبت معنی با لفظ است (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۸۵). در مکتب وقوع، همچنین شاعر، سوزهای حقیقیِ درونش را باز می‌نماید؛ به‌گونه‌ای که هیچ خلأیی نمی‌توان میان شعر و احساسات حقیقی شاعر در نظر گرفت و اساساً «اتحاد معنی» که در زیر یکی دیگر از مشخصه‌های مکتب وقوع فهرست می‌شود، مبتنی بر آن است که هر شعر، سلسله‌جنبانی داشته باشد (همان، ۳۸۹). صادقانه بودن احساسات، همان اصلی است که ممکن است حتی در شماری از شعر شاعران بزرگ نیز دیده نشود؛ چنان‌که برخی درباره‌اش گفته‌اند گاهی حتی محرّکِ شاعری مثل حافظ نیز در ساختن غزل، عواملی غیر از عوامل

درونی بوده است (همان، ۷۵). این گروه اذعان می‌کنند که شعر وحشی، نمونه بی‌بدیلی برای آثار مبتنی بر صداقت در بیان احساس است که خود نمایندگیِ این مکتب را برای همیشه به عهده گرفته است. زین‌العابدین مؤتمن می‌نویسد: «سبک وحشی [=وقوع]، زودتر به مرحلهٔ کمال نهایی نائل گردید و این سلسله به وحشی خاتمه پذیرفت» (همان، ۳۸۵). وحشی، حتی در مثنوی‌هایش هم این واقع‌گویی را فرو ننهاده و تلاش کرده که شعرش آیینه تمام‌نمای احساسش باشد. هم از این روست که همایی، مثنوی «فرهاد و شیرین» را «شاهکار» برشمرده و تأثرات قلبی وحشی را در خلق آثاری تا این دست تأثیرگذار، عامل اصلی ارزیابی می‌کند (همایی، ۱۳۷۵: ۳۰۲).

مرگ به روایت وحشیِ‌بافقی

وقتی وحشی و شعرش در چارچوب مکتب وقوع قرار می‌گیرد، آن موقع آشکار می‌شود که وی استنباطِ صادقانه‌ای را که از مفهوم مرگ داشته، در دو آیینه بازتاب داده است. یکی از این آیینه‌ها، شمار زیادی از ترکیب‌بندهای اوست که آنها را در قالب «سوک‌سروده»هایی برای برادر، دوستان و یا ممدوحانش گفته و دیگر غزل‌های اوست که عاری از موضوع مرگ نیست، ولی مرگ را به شکلی دیگر تعریف می‌کند. هر چند باید به این نکته توجه داشت که او اساساً شاعری را از آن زمان که برادرش چهره در نقاب خاک کشیده، به صورت جدی پیشهٔ خود کرده است. وحشی، خود این‌گونه گفته است: «من در کاشان به "مکتب‌داری" اشتغال داشتم [و] شعر نمی‌گفتم، فامّا برادرم قبل از من شعر می‌گفت و وحشی تخلص می‌کرد» (فخرالزمانی، ۱۳۷۵: ۱۸۱) و چون متوجه می‌شود که «موزونیت، اعتبارِ سرشاری دارد» (همان، ۱۸۲)، به حرفهٔ شاعری رو آورده، جای برادر را می‌گیرد.

اگر از شمار اندکی رباعی و قطعه در شعر وحشی صرف‌نظر شود، این واقعیت رخ می‌نماید که چهار قالب شعری، بیشتر مورد توجه وحشی بوده است: غزل، قصیده، ترکیب‌بند و مثنوی. به‌طور کلی، می‌توان گفت که نگاهِ عاشقانهٔ وحشی به مرگ، در غزل‌هایش بازتاب یافته و نگاهِ حقیقت‌گرایانهٔ وی به مرگ در ترکیب‌بندهای او به نمایش درآمده است. ۲- به بیان دیگر، آنجا که وحشی بافقی در حقِ خود مرگ را می‌ستاید،

عاشقانه به مرگ نگریسته و هرگاه از پنجرهٔ چشم دیگران مرگ را باز نمایانده، آن را شوم و دوست‌نداشتنی شرح کرده است و به همین علت است که این دو نگرش را در دو قالب جداگانه بازتاب داده است: یکی غزل‌های اوست که مشحون از نگاه نخستین وی به فلسفه و چرایی مرگ و یکی ترکیب‌بندهایی است که بیانگرِ نگرش دوم وحشی به مقوله مرگ است. دو بخش دیگر از قالب‌های مورد توجه وحشی، یکی قصیده‌های اوست که وحشی طی آنها، به شرح کمالات کسانی چون: غیاث‌الدین میرمیران – حاکم یزد – شاه تهماسب و... پرداخته و دیگر، مثنوی‌هایی که روایتگر داستان‌های عاشقانه اوست. جالب آن است که در این دو بخش اخیر کمتر نشانه‌ای از توجه وحشی بافقی به موضوع مرگ دیده نمی‌شود و حتی – چنان‌که می‌دانیم – وی آن‌قدر از اجل مهلت نیافت که مرگ فرهاد را در مثنوی «شیرین و فرهاد» به تصویر کشد و این وظیفه را ۲۵۰ سال پس از وی، صابر شیرازی به پایان آورد. اکنون، نگاه غزل‌گرایانهٔ وحشی را به مرگ مورد بررسی قرار می‌دهیم:

موازنه مرگ و عشق

در این حالت، اگرچه ویژگیِ مرگ و فقدان، اندوه و تأثر است، ولی این با مذاق شاعری چون وحشی که قاطبهٔ آثارش نمایانگر و بازگو کننده عشقی نامیراست، سازگار نیست. این تضاد باعث شده تا مرگ نیز در اشارات باقی‌مانده از وحشی، طلیعه و مبشّر عشق باشد؛ عشقی که از جاودانگی حکایت می‌کند. وحشی در این نگاه، پیکری دوست‌داشتنی از مرگ تراشیده، فراروی مخاطبش می‌نهد و از این روست که در یک روایت، در بیان چگونگی یا چرایی مرگ وی آمده است که وحشی در واپسین شامِ زندگی دستور داد: «بساط عشرتی را فراهم آورده، زیر پای مجلسیان گل بریزند و لباسشان را به گلاب آمیزند؛ [و خود] عود بر مجمر و می در ساغر افکند و گفت:

می در قدح کنید حریفان و گل به جیب رسم عزای ما نه گریبان دریدن است

(سیدان، ۱۳۸۹: ۲۱)

زیرا وحشی اعتقادی به عزاداری – آن‌هم به سبب مرگ – ندارد و معتقد است همین که دیگران از «درگذشتش» مطلع شوند، کفایت می‌کند:

روزی که میرم از غم محمل‌نشینِ خود بهر عزا بس است فغان جرس مرا!

(وحشی بافقی، ۱۳۸۹: ۷)

گویی اتفاق مهمی روی نداده و تنها کافی است که درباره موضوع مرگ، اطلاع رسانی شود. این «اطلاع‌رسانیِ صِرف»، از درون یکی از غزل‌های وحشی که گروهی دیگر آن را سلسله‌جنبانِ پایان زندگی‌اش تصور کرده‌اند (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۹۰) این‌گونه نمایانده شده است:

ز شب‌های دگر دارم تبِ غم بیشتر امشب وصیت می‌کنم باشید از من با خبر امشب

مباشید ای رفیقان غافل از احوال زار من که از بزم شما خواهیم بردن درد سر امشب...

(وحشی بافقی، ۱۳۸۹: ۱۲)

مرگ در نظر وحشی، تنها در سطح همین «آگاهی‌بخشی» باقی می‌ماند. او حتی در موقع مرگ دوست ندارد تنهایی‌اش با لمس دست‌های دیگران که پیِ برداشتنش آمده‌اند، به هم بخورد؛ به همین خاطر، بهانه‌ای ساز کرده، می‌گوید:

گذاریدم همان‌جایی که میرم؛ بر مداریدم نمی‌خواهم که بر دوش کسی باری زمن باشد!

(همان، ۴۰)

زیرا وحشی، وقتی عاشقانه به مرگ می‌نگرد، در حقیقت به دنبال رهایی از قفسی است که – به تعبیر مولانا – دو سه روزی از قالب تن بر او استوار و محکم شده است. وحشی، چنین نگرشِ مولوی‌واری را به مرگ این‌گونه در یکی از غزل‌هایش جریان داده است:

تو زمن پرس قدر روز وصال تشنه داند که چیست آب زلال

ذوق آن جستن از قفس ناگاه من شناسم، نه مرغ فارغ‌بال

می‌توان مُرد بهر آن هجران کِش وصال تو باشد از دنبال

(همان، ۷۹)

و یا در غزلی دیگر، اوج آرزویش را که همانا جان‌فشانی در مسیر یافتن معشوق است، این‌گونه بیان می‌کند:

خوشا در پای او مردن، خدایا بخت آنم ده نشان این چنین مرگی کجا یابم، نشانم ده

(همان، ۱۰۸)

این آستین‌افشانی از دنیا و بی‌دغدغگی دربارهٔ مرگ، تأثیر زیادی در شکل‌گیریِ بسته‌ای که مجموعهٔ زندگی و مرگ وحشی در آن تعریف شده، گذاشته است. در این نگاه، مرگ برای وحشی شاد و خوش‌آهنگ است. چنان‌که محرز است «جرس»، در ادبیات، نشانه «آگاهی» است و معروف است که در روان‌شناسی امروز نیز رنگ آگاهی «سپید» است که امید را با خود به همراه می‌آورد و یا «گل به جیب[=گریبان] زدن» نشانه شادمانی و مهرورزی است. در این بخش، مرگ از نظرِ وحشی چنین مفهومی دارد؛ چون وی جان را برای باختن در پای معشوق می‌خواهد؛ معشوقی که عینیت یافته و خیالی نیست و تفاوت وحشی در این نوعِ از نگاه به مرگ – در مقایسه با شاعرانی که برای خود معشوقی خیالی ساخته‌اند – در همین موضوع نهفته است. در حقیقت، همین تعلقِ حقیقی است که شایستگی‌های وحشی را به‌عنوان نماینده‌ای بی‌بدیل برای مکتب وقوع به نمایش گذاشته است. با این توصیف، می‌توان در نظرآورد که اگر وحشی توفیق می‌یافت که خود داستان مرگ شیرین و فرهاد را روایت کند، چه تصویر عاشقانه‌ای از مرگ فرهاد خلق می‌کرد؛ مأموریتی که ۲۵۰ سال پس از درگذشت وحشی، ابتدا «وصال» و بعد از او صابر شیرازی، آن را به انجام رساند. صابر، مرگ فرهاد را در سه بیت این‌گونه شرح کرده است:

در آخر از حدیث مرگ شیرین به جان کوهکن افکند زوبین

نبودش چون ز عشق او فروغی به جانش زد خدنگی از دروغی

به تیشه دست خود سر کوفت فرهاد شد از کوه دو صد اندوه آزاد...

(همان، ۴۴۳)

موازنه مرگ و حقیقت

نگاه حقیقت‌گرایانهٔ وحشی به مرگ، چنان‌که اشاره شد، بیشتر در ترکیب‌بندهای وی قابل جست‌وجوست. در این قسمت شکل واقعی مرگ که در نگاه عموم ناپسند و

ناخوش‌گوار است، خود را نشان می‌دهد. در شعر وحشی، مرگ در این بخش تیره و سیاه است. خانمان برانداز است؛ به‌گونه‌ای که تلخی‌اش کام مخاطب را نیز آزار می‌دهد و این هم بخشی از واقع‌گویی وحشی است. در نگرش دومِ وحشی به مرگ، «فقدان» به مصیبتی جانکاه بدل می‌شود که وحشی را از پای درآورده است. در این نگاه، مرگ، آن موجود دوست‌داشتنی نیست که وحشی نشانش را مثل گم‌شده‌ای از هر صادر و وارد می‌گیرد؛ بلکه موجودی وحشت‌آفرین و فراق‌زاست. این بخشی از ترکیب‌بندی است که وحشی آن را در فراق دوست و شاگردش – قاسم‌بیگ قسمی- سروده است:

در جهان نایاب شد خاک سیه چون کیمیا
بس کزین ماتم به سر کردند در هر کشورش
سوکواران رایگان دانند و از گردون خرند
قیمت مشک ار نهد بر تودهٔ خاکسترش
اینکه می‌خوانی شبش روز است؛ رفته در عزا
گشته شب عریان و کرده جامهٔ خود در برش
نی همین ما را سیه پوشید و ماتم‌دار کرد
این مصیبت در شب و رو زمانه کار کرد

(همان، ۲۲۲)

بیشتر ترکیب‌بندهای وحشی بیانگر همین نوع از حقیقت مرگ است. وحشی، در سوگ شاه تهماسب، مرگ را در ترکیب‌بندی دیگر این‌گونه به تصویر کشیده است:

از چه رو خاک سیه گردون به فرق ماه کرد
مشعلِ خورشید را گردون چرا پرکاه کرد
از چه رو بر نیل ماتم زد لباس عافیت
هر که جا در ساحت این نیلگون خرگاه کرد
این چه صورت بود، کز هر گوشه زرین افسری
زد به خاک ره سر و افسر زخاک راه کرد
چیست افغانِ غلامانِ شهِ باقی مگر

آسمـان بـی‌مـهـــری‌ای بـا بـنـدگـان شـاه کـرد
آه از بـی‌مـهری گـردون که شـه بـاقـی نماند
از چه باقی ماند عالم، چون‌که شـــه باقی نماند...
(همان، ۲۲۷)

غلام حسین یوسفی در مقاله‌ای از نقش رنگ‌ها در شعر حافظ سخن گفته‌است. وی معتقد است که رنگ و تصویری که شاعران از محتوای سخنشان ارائه می‌دهند، در حقیقت بخشی از «غربت‌انگاری» آنان را باز می‌نماید؛ زیرا به تعبیر وی: «جهان پهناوری که در پیش چشم شاعر گسترده است، رنگارنگ است و گوناگون» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۲۹۱). با توجه به این عبارت آشکار است که تعابیری چون: مرگ را نیلی به تصویر کشیدن و یا آن را به «خاک سیاه» تشبیه کردن و یا خرگاه سلطنتی را «نیلگون» نامیدن و...، تا چه اندازه دوست‌ناداشتنی و مردم‌گریز است. وحشی، همچنین در ترکیب‌بندی دیگر که در سوک «شرف‌الدین علی» نامی سروده، چنین آورده است:

دوستان! چرخ همان دشمن جان است که بود
همه را دشمن جان است؛ همان است که بود
ای که از اهل زمانـی، ز فلـک مـهر مجـــوی
کاین همه دشمن اربـــاب زمـان اسـت که بود
هیچ بیـمـار در ایـن دور به سـامـان نـرسـید
مهر بنگر که همانـش خفقـــان است کـه بود
گریهٔ ابـــر بـــهـاری نـــگـر ای غنـچه مـخـند
که در این باغ همـــان بـاد خزان است که بود
زین غـم‌آبـــاد مـــگر مـــولویِ اعـظم رفـــت
شرف‌الـدین علـی آن بی‌بـــدلِ عـالـــم رفت...
(وحشی بافقی، ۱۳۸۹: ۲۲۸)

باید در این موضوع دقیق شد که آن حقیقتِ زیبایی که وحشی را به سوی «عاشقانه نگریستن» به مرگ سوق می‌دهد، در این نگاه اخیر تبدیل به حقیقتی دوست‌نداشتنی شده و چنان‌که در ترکیب‌بند اخیر مشاهده می‌شود، وحشی از آن به عنوان یک «دشمن» یاد می‌کند. وی از یک سو (در نگرش عاشقانه‌اش) از دوستان و همراهانش می‌خواهد که هنگام مرگش، گل به جَیب بزنند و از سوی دیگر، در نمونه‌هایی از آن دست شعرها که نشانگر آن جنبهٔ دوست‌نداشتنیِ مرگ در نگاه وحشی است، می‌گوید که چرا گردون در مرگ فلان، خاک سیاه بر سر نمی‌کند. این تعارض، آشکارا نمایش‌دهندهٔ دو نگاه متفاوت وحشی به مقوله مرگ است. وحشی، نگاه نخستین را از آنِ خود و نگاه اخیر را متعلق به دیگران می‌داند و حسن این مقال، همان صداقتی است که از این پیش راجع به اهمیت آن در انتقال عاطفه به مخاطب سخن به میان آمد. حال باید دید که این دو طرز تلقی از شعر وحشی، در میان تذکره‌نویسان چگونه علتی برای به‌وجود آمدن گزاره‌هایی چند در باب مرگ وی شده است.

گویی تذکره‌نویسان، با آگاهی از دو نگاه عاشقانه و در عین حال حقیقت‌گرایانه وحشی به مرگ، تلاششان پس از مرگ وحشی همواره بر آن معطوف بوده که از میان غزل‌های وی، محملی بیابند که بیشترین ظرفیتِ بیان احساسِ مرگ را در خود نهفته داشته باشد. مثلاً درباره مرگ وحشی در یک روایت چنین ساز کرده‌اند که وی دلبری بدرفتار و ستم‌کار داشته که روی خوش به وحشی نشان نمی‌داده؛ تا آنجا که خبر مرگ و در آستانهٔ احتضار قرار گرفتنِ وحشی به گوشش می‌رسد و به قول پژمان بختیاری، «سپندوار» به سوی او می‌جهد، اما «...وحشی از میانه غایب شد و چون به جست‌وجویش پرداختند، او را دیدند که زیر درختی خفته و زندگی را بدرود گفته، پاره کاغذی در دست دارد که این اشعار بر آن نوشته [شده:]

کردیم نـــامزد به تو بود و نبـود خویـــش گشتـیم هـیچ‌کارهٔ ملـک وجـود خـویـش
گو جـان و دل برو، هوس ما زیان تـوست حاشا که ما زیان تو خواهیم و سود خویش
مـن بـودم و نمـــودی و باقی خـــیال تـو رفتم که پرده‌ای بکشـم بر نمـود خـــویش
غمـاز در کمـــین گهـــــرهـــای راز بـود قفلی زدیم بر درِ گفت و شنـــود خـویش

یک وعده خواهم از تو که باشم در انتظار حاکم تویی درآمدنِ دیر و زود خویش
بزم نشاط یار کجا وین فغان زار وحشی! نوای مجلس غم کن سرود خویش
(بختیاری، ۱۳۸۹: ۲۱)

گروه دیگری، وحشی را مقتولِ معشوقش دانسته‌اند و صاحب «خلاصه‌الافکار» یکی از آنان است (صفا، ۱۳۸۹: ۷۶۳). طبق این اظهار نظر، معشوقِ وحشی‌بافقی که بسیار بدطینت و سنگ‌دل بوده، اصرارهای وحشی را راجع به تمنای وصل نادیده گرفته، او را زهر می‌نوشاند. البته از این اظهار نظر، استقبال چندانی توسط گروه محققان متأخر صورت نگرفته و از جمله ذبیح الله صفا وقتی موضوع قتل وحشی را توسط معشوق شرح می‌کند، با درج یک علامت تعجب در برابر این اظهار نظر، مطلقاً آن را رد می‌کند (صفا، ۱۳۸۹: ۷۶۳).

شاید بی‌راه نباشد اگر راجع به این اظهار نظر گفته شود که ممکن است در این بخش، تواردی (بدون توجه به معنی ادبی کلمه) – دانسته یا نادانسته – صورت گرفته که ابهام در مرگ وحشی را دوچندان می‌کند. پرسش آن‌گاه رخ می‌نماید که در این اظهارِنظر، میان قتل وحشیِ‌بافقی و شاگردش – قاسم‌بیک افشار– مشابهتی تام‌وتمام دیده می‌شود. وحشی بافقی، طی یک ترکیب‌بند دیگر در ادبیات جانکاهی که در سوک شاگردش، قاسم‌بیک افشار سروده – قتل قاسم‌بیک را که آن به دست معشوق صورت گرفته، تعزیت گفته، وحشی حتّی او را «شهید» خطاب می‌کند:

یارب آن شب کز جهان می‌بست بار درد عشق
برد از این عالم به آن عالم چه راه‌آورد عشق؟
خون او گلگونهٔ رخسارهٔ جور است از آنک
شد شهید و رو نگردانید از ناورد عشق
عاشق مردانه رفت و حسرت صد مُرده برد
پُر بگردد حسن او چون کم بیابد مرد عشق...
رفت تا بی‌دوست سوزد از تفِ جانش بهشت
آتش دوزخ شود افسرده زآه سردِ عشق
روز استقبال روحش آمدند از راه خلد

روح مجنون پیش و در پس صد بیابان‌گرد عشق...

ماتـم عـشـق و عـزای او چـــه با عـالم نـکـرد
کیست در عالـم که بـر خـود نـوحهٔ مـاتم نـــکرد
(وحشی بافقی، ۱۳۸۹: ۲۲۱)

قاسم‌بیک، شاگرد وحشی، شاعر پرآوازه‌ای نیست و اگر چنان‌که سیدان از قول تقی‌الدین اوحدی نوشته، قاسم‌بیک به دست معشوق کشته شده باشد (سیدان، ۱۳۸۹: ۲۲)، می‌توان چنین نیز استنباط کرد که موضوع قتل وحشی‌بافقی به دست معشوقه، محصولِ خلطِ قتلِ قاسم‌بیک به دست معشوقه و آن‌گاه تسری آن قتل به استاد است. به‌ویژه وقتی معلوم می‌شود که تذکره‌نویسان برای به میان کشیدنِ پای معشوق در قتلِ شاعر عاشقی چون وحشی – که بنا بر تأیید اشعارش، عاشقی راستین، واقعی و آماده سراندازی در پای محبوب است – بی‌میل نبوده‌اند، این گمان تقویت می‌شود. منتهی این گزینه را هم نباید از نظر دور داشت که حتماً باید قتلی صورت گرفته باشد تا تذکره‌نویسانی چون صاحب خلاصه‌الافکار آن را به پای معشوق بنویسند. بنابراین، ممکن است قتل وحشی، چندان هم دور از گمان نباشد؛ لیکن نه با زمینه‌های عشقی.

گروه دیگر، قتل وحشی‌بافقی را نتیجه باده‌نوشی‌ها و شادخواری‌های بی‌شمار وی خوانده‌اند. این گروه اخیر، برای مستند کردنِ این ادعا، غزل زیر را هم ضمیمهٔ سخنانشان کرده‌اند و این عین عبارتی است که زین‌العابدین مؤتمن برای شرح غزلی که در ادامه خواهد آمد، درج کرده است: «وحشی این غزل را در شبِ مرگ خویش و در حال عشق و مستی سروده است»:

ز شـب‌های دگـر دارم تـبِ غم بیشـتر امشب
وصیـت مـی‌کنـم باشـید از مـن باخـبر امـشب
مباشـید ای رفیـقان غـافـل از احـوال زار مـن
که از بزم شـما خـواهیـم بـردن درد سـر امشب
مگر در من نشان مرگ ظاهـر شد که می‌بینم
رفیقـان را نهـانی آسـتین بر چشـم تـر امشـب

مکن دوری خـدا را از سر بالینـم ای همـــدم
که من خود را نمی‌بینم چو شب‌های دگر امشب
شرر در جان وحشی زد غم آن یار سیمین تن
ز وی غافل مبـاشید ای رفـیقان تا سحـر امـشب
(مؤتمن، ۱۳۵۲: ۳۹۰)

برخی از پژوهشگران معاصر هم در باب درگذشت وحشی، نظرِ مؤلف کتاب «روز روشن» را روایت کرده‌اند که معتقد است وحشی به سبب تبِ سوزانی که او را در خود گرفته – و حتماً کار به تشنج کشیده – درگذشته است (صفا، ۱۳۸۸، ج۵/۲: ۷۶۳). این هم یک روایت دیگر از مرگ وحشی است که نشانه‌هایی برای آن نیز می‌توان در شعر وحشی یافت. حتی می‌توان این اشاره وحشی را راجع به تب داشتنش – در غزلی که در سطور پیش از آن یاد شد– زمینه‌ساز به وجود آمدن چنین تلقی‌ای از مرگ وحشی به حساب آورد. بی‌گمان، وجود این چندگانگی‌ها راجع به مرگ وحشی، متأثر از تفاوتِ نگاه وحشی به فلسفه مرگ و نیستی است که آن را در دو شکل گوناگون در آثارش بازتاب داده است. به بیان دیگر، سوز واقع‌گرایانهٔ شعر وحشی که صداقتی آشکار در آن موج می‌زند، سبب شده تا تذکره‌نویسان و حسبِ‌حال گویان، اظهارنظرهای عاشقانهٔ وی را راجع به چگونگی و چیستیِ مرگ، به‌عنوان زمینه‌ای برای بیان چگونگی قتل وی در نظر آورده، هر یک داستانی دربارهٔ آن ساز کنند. بنابراین می‌توان در نظرآورد که نگاه عاشقانهٔ وحشی به مرگ – با این تکیه که او یک شاعر واقع‌گراست – از درون آثارش سرچشمه گرفته و حتی در تشریح ابعاد مرگ وی نیز تأثیر گذاشته است.

نتیجه

مرگ وحشی بافقی، بر خلاف بسیاری دیگر از شاعران، به شکل‌های گوناگونی روایت شده است. این گوناگونی می‌تواند متأثر از مکتبی به نام «وقوع» باشد که واقع‌گویی، یکی از ویژگی‌هایش به شمار رفته، وحشی، نماینده بلا شرط آن خوانده شده است. در نگاه وحشی بافقی و به روایت آثارش، مرگ دو چهره متفاوت دارد: یکی آن مرگی که وحشی را به

دنبال خود می‌کشد و هبهٔ وصال یار به شمار می‌رود و دیگر، مرگی که خانمان‌سوز، برانداز و دوست‌ناداشتنی است. مرگ در نگاه نخست، برآمده از احساسات بی‌دریغ وحشی است که می‌توان آن را «مطالبه عشق» از درون ناخودآگاه وحشی قلمداد کرد و مرگ در نگاه دوم وحشی، محصول رنج‌هایی است که وی در طی زندگانی نه چندان درازش متحمل شده است: رنج از دست دادنِ برادر – مرادی کرمانی – و اندوه سوکواری برای یکی از دوست‌داشتنی‌ترین و مخلص‌ترین شاگردهایش؛ یعنی قاسم بیک. این نگرش دوگانه، سبب شده تا تذکره‌نویسان که از سوز درون وحشی هم چندان ناآگاه نبوده‌اند، هر یک از جلوه‌های عاشقانهٔ مرگ را که وحشی به تصویر کشیده، به عنوان زمینه‌ای برای چگونگی درگذشت وی در نظرآورند. برای همین منظور، گاه وحشی را مقتول معشوق، گاه وی را کشته شادخواری‌ها و باده‌نوشی‌ها و گاه وی را درگذشته بر اثر تبِ محرقه دانسته‌اند. هر کدام از این روایت‌ها ریشه در بخشی از آثار وحشی دارد که شعرش مبتنی بر مکتب وقوع شناخته شده است. بر همین اساس می‌توان گفت آنچه سلسله‌جنبان چنین اندیشه‌هایی از سوی دیگران شده، همان سوز واقع‌گرایانه‌ای است که جلال الدین همایی راجع به آن گفته است که وحشی اساساً در فکر تنظیم الفاظ نبوده، بلکه در اندیشه نمایش درونِ گداخته‌اش بوده که تمایل داشته آنها را به گونه‌ای تخلیه کند.

منابع و مآخذ

۱. بختیاری، پژمان، نقل در: دیوان وحشی بافقی (۱۳۸۹). تصحیح محمدحسن سیدان، تهران: طلایه. چ یازدهم،
۲. ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۷). تاریخ عالم‌آرای عباسی، تصحیح ایرج افشار، تهران: امیرکبیر. چ چهارم،
۳. خرمشاهی، بهاالدین (۱۳۷۵). حافظ‌نامه (دو جلد)، تهران: علمی و فرهنگی. چ هفتم،
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). با کاروان حله، تهران: سخن.
۵. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹). تاریخ ادبیات ایران (هشت جلد)، چ یازدهم، تهران: فردوس.
۶. قهرمان، محمد (۱۳۷۸). گزیده دیوان صائب. تهران: سخن. چ چهارم،
۷. غنی، قاسم (۱۳۸۹). تاریخ تصوف در اسلام (۲جلد)، تهران: زوار. چ یازدهم،

۸. فخرالزمانی، عبدالنبی (۱۳۷۵). تذکره میخانه، تصحیح گلچین گیلانی، تهران: اقبال.
۹. کزازی، جلال‌الدین (۱۳۶۸). دُرِّ دریای دری، تهران: نشر مرکز.
۱۰. مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۵۲). تحول در شعر فارسی، تهران: طهوری، چ دوم.
۱۱. وحشی‌بافقی، کمال‌الدین (۱۳۸۹). دیوان وحشی بافقی، تصحیح محمدحسن سیدان، تهران: طلایه. چ یازدهم،
۱۲. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۵). تاریخ ادبیات ایران، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: نشر هما.
۱۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶). برگ‌هایی در آغوش باد، تهران: علمی.