

واسوخت و ضدّ رمانتیسیم

(بررسی تطبیقی مشخصه‌های دو مکتب با تأکید بر ترکیب‌بند‌های وحشی بافقی)

دکتر مجید بهره ور^۱

چکیده:

ضدّ رمانتیسیم در مخالفت و ردّ مواضع فکری و ذوقی رمانتیک‌ها در عرصه‌ی هنر و ادبیات غرب شکل گرفت. در ایران نه چنان تجربه‌ی فرهنگی-تاریخی، بلکه مضامین غنایی-عاشقانه و ساخت‌های رمانتیکی شبیه به آنچه در تجربیات پیش‌رمانتیسیم ادبیات اروپایی رخ داده، همزمان با شکل‌گیری ادبیات غنایی ایران به ویژه با مثنوی‌های عاشقانه‌ی نظامی گنجوی به وقوع پیوست که دنباله‌روان بسیاری یافت.

شاعر عصر صفویه، کمال الدین وحشی بافقی از یک سو غزلیات پرسوز و گداز و منظومه‌ی عشقی فرهاد و شیرین به تقلید از آثار نظامی دارد و از دیگر سو، از سر شوریدگی عکس‌العملی بنا بر تجربه‌ی حقیقی و نگاه واقعی به مفهوم عشق و تغزل نشان داده است. از جمله وحشی در دو ترکیب‌بند مشهورش طرز خاص واسوختی و به عبارتی نگرش ضدّ رمانتیک خود را فی‌المثل با ابراز خشونت نسبت به معشوق، روگردانی از او و تنهایی عاشقانه بیان داشته است. لذا در نوشتار حاضر به منظور بررسی مبانی دو مکتب واسوخت و ضدّ رمانتیسیم، در مبحث اصلی به مقایسه‌ی مشخصه‌های مشترک دو جنبش ایرانی و غربی خواهیم پرداخت که با نمونه‌هایی از شعر وحشی بافقی و برخی از آثار غربیان مستند شده است و نتیجه‌ی بحث نیز تحلیلی تطبیقی-سبک‌شناختی از عناصر واسوختی و ضدّ رمانتیک خواهد بود.

واژگان کلیدی: مکتب‌های ادبی، شعر فارسی، رمانتیسیم، ضدّ رمانتیسیم، مکتب واسوخت، وحشی بافقی

مقدمه

با نگاهی اجمالی به حجم غزلیات عاشقانه‌ی کمال‌الدین وحشی بافقی (۹۹۱-۹۹۳ ه.ق.) و اهمیت منظومه‌ی غنایی «فرهاد و شیرین» شایسته خواهد بود که او را در ردیف شاعران تغزلی-غنایی بررسی کنیم، به‌ویژه با توجه به گرایش سبکی‌اش در شمار زیادی از غزلیات وقوعی-واسوختی، قهرمان نمودن شخصیت فرهاد در مثنوی نامبرده و ترکیب‌بند‌های عاشقانه‌اش که از این مجموع به نوشته‌ی یان ریپکا، به سبب غزلیات عشقی‌اش محبوب عصرش بوده، مسمط (ترکیب‌بند) او شاهکاری واقعی است. نخستین‌بار همو اشعاری از نوع غزلیات و «فرهاد و شیرین» وحشی را با صفت رمانتیک نامید. (ریپکا، ۱۳۸۱: ۴۱۹)

شهرت وحشی از روزگارش تا به امروز غالباً وابسته به چنین نوع غنایی و سبک تغزلی آثار بوده که در آن شاعر به گفته‌ی خود گاه «طرز محبوبی» یار را بنده می‌شود و گاه آن را با «حرف درستانه» پاسخ می‌دهد و به عبارتی گاه به‌گاه در فضا‌های عاشقانه‌ی رمانتیک و ضدّ رمانتیک نفس می‌کشد. از روی غلبه‌ی همین معانی رمانتیک و دغدغه‌های فکری-سبکی است که او را شاعر وقوعی یا واسوخت‌گو دانسته‌اند.

تجربه‌های نزدیک به شاعران رمانتیک را می‌توان در شماری از غزلیات کلاسیک و وقوعی شاعر مشاهده کرد که از مایه‌های تغزلی سبک‌های خراسانی، عراقی و تیموری برخوردار بوده است. همچنین در منظومه‌ی ناتمام «فرهاد و شیرین» که وحشی در استقبال از منظومه‌ی غنایی نظامی گنجوی سروده است، روایت ایدآلیستی‌ئی از عشق ارائه می‌شود که قهرمان محوری آن، فرهاد کاملاً مشخصه‌ی رمانتیک و نمود ذهنی از مؤلف دارد و حال آن که فرهاد در حاشیه‌ی روایت نظامی بوده است. در نظر محقق و شاعر رمانتیک معاصر، پرویز ناتل خانلری پردازش شخصیت فرهاد در منظومه‌ی وحشی یکدست‌تر است؛ طبیعی است که «چهار قرن فاصله میان نظامی و وحشی (از قرن ششم تا قرن دهم) تصویر فرهاد را صیقل داده و صاف‌تر و خوش‌اندام‌تر ساخته و لطف طبع وحشی نیز در این امر موثر بوده است.» (ناتل خانلری، سخن، سال ۳: ۲۲۱؛ به نقل از آذران، ۱۳۸۸: ۱۳۲-۱۳۳) به خوبی می‌توان فهمید که یکدست‌تر شدن شخصیت فرهاد در منظومه‌ی دوم، مدیون پرداخت رمانتیک وحشی بوده است.

در کنار این موارد، نامبردارترین آثار این نوع دو ترکیب‌بند مربع و مسدّسی است که کمتر در مباحث نامبرده دخالت داده شده؛ در حالی که به لحاظ روایی بودن ماجرای عشقی، مخاطب عامیانه، توصیف یکجای تجربه‌ی واقعی و سبک شخصی مؤلف، زمینه‌ی بسیار مناسبی را برای تبیین مشخصات شعر واسوخت فراهم می‌آورد و غرض نوشتار حاضر از مطالعه‌ی شعر وحشی بافقی نیز رسیدن به آن توأم با رویکرد تطبیقی-سبک‌شناختی است. همان‌گونه که در منابع مربوط به دوره آمده است، واسوخت‌گویی انشعابی از شعر وقوع بوده و شاعران آن در خلال ربع اول قرن دهم هجری/شانزدهم میلادی تا حدود صد سال بوده و می‌سروده‌اند. در این میان از نظر برخی وقوع‌گویان چیزی بر ادبیات فارسی نیفزوده، بلکه از بعضی ویژگی‌های آن از جمله صنایع ادبی کاسته‌اند و آن وقوع‌گویی هم تنها به معانی عشقی محدود مانده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۸) از سویی دیگر و از آن‌جا که سبک وقوع مقدمه‌ای برای ظهور سبک هندی بوده است، تذکره نویسان هندی در بیان دستاوردها و نوآوری آن‌گاه راه اغراق را پیموده‌اند. کافی است به القابی که صاحب عرفات العاشقین در هند به شاعران وقوعی نسبت داده است، دقت کنیم. او در ترجمه‌ی احوال وحشی بافقی، نیز القابی چون «افصح المتکلمین، ابلغ المتأخرین، املح البلغا، شهر الفصحا، خلاصه الشعرا، کلدخای اقلیم سخنوری، استاد کارخانه معنی پروری، شیر بیشه سخن، نافه غزال چین، ادیب دبستان عاشقی...» (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۷: ۵۸۱) ردیف کرده است.

برخی شعر وحشی را مایل به طرز و فن وقوعی (فخر الزمانی قزوینی، ۱۳۷۵: ۱۸۱) و حتی او را پایه‌گذار روش وقوع دانسته‌اند و برخی دیگر با توجه به تقدم شاعرانی چون باباغانی و لسانی شیرازی در ساده‌گویی و وقوعیات، از او به عنوان شاعری که ابتدا و خاتمه‌ی شعر واسوخت از اوست، یاد کرده‌اند. (نعمانی، ج ۳، ۱۳۶۳: ۱۶)

اصطلاح شعر وقوعی به اختصار یعنی «آنچه را که در زندگی روزمره بر ما "رخ" می‌دهد در شعر قرار دهیم». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۷) که به اهداف مکتب واقع‌گرایی (Realism) در تجربه‌ی غربی آن بسیار نزدیک است؛ تنها با تفاوت‌هایی در کاربرد آفرینندگان فارسی که آن جنبش را به موضوع عشق و قالب شعر (اغلب غزل) محدود کرده‌اند. معنای واسوخت را هم «اعراض کردن و روی برتافتن و ترک عشق گفتن» آورده‌اند (گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۷۷۹) که به نظر می‌رسد با توجه به فرض نوشتار حاضر، ابعاد و عناصر آن گسترده‌تر و دقیق‌تر از این‌هاست. جالب است که آمدن پیشوند «وا» - مفید معنای «ضد» - بر سر لفظ «سوخت» که خود تداعی‌کننده‌ی سوزوگداز عاطفی و حالات رمانتیک است، مفهوم را به لحاظ اصطلاحی به ضد رمانتیسم (Anti-Romanticism) نزدیک‌تر کرده است. باید افزود که شباهت‌های موجود تنها به حوزه‌ی الفاظ و برچسب مصطلحات محدود نمانده، از این پس مواضع مشترک آن را بیشتر می‌کاویم. از منظر تاریخ ادبی نیز جای تأمل است که امروزه در ایران اصطلاح مکتب (School) را در خصوص ادوار ادبی کلاسیک و بومی تنها برای شعر وقوعی و واسوخت‌گویی قویاً به کار گرفته‌اند که شاید خالی از نکته نباشد و در این مقال بتوانیم با رویکرد تطبیقی به مجموعه‌ی بیشتری از عناصر مرامی آن به‌ویژه خصایص سبکی شعر واسوخت صحّه بگذاریم.

بحث

تحولات دوره‌ی ادبیات اغلب به اقتضای ذوق عصر و برآمده از نهضت‌های فکری و علمی جوامع بوده، نیز با توجه به نحوه‌ی تحول و تداوم مکاتب ادبی در تاریخ نقد، هر مکتب ادبی‌یی با تأکید بر جنبه‌هایی از فلسفه‌ی زیبایی‌برابرنهاد خود را در وجود خود می‌پروراند. همچنین باید دانست که حتی در تجربه‌ی غربی از تحول مکتب‌های ادبی به گفته‌ی نورتروپ فرای، مرزهای تاریخی و نظری میان مکتب‌ها مسئله‌ای نسبی است. از این رو می‌توان مواضع بینابینی را که از برهمکنش دیدگاه‌های مکتبی پیشین و پسین به وجود آمده است، رصد کرد. ویژگی مرام‌نامه‌ای نقاط برخورد، اغلب بر اساس سنتزی از چنان نهاد و برابر نهاد مکتبی به وجود آمده است.

جنبش رمانتیسم در هنر و ادبیات جهان در آغاز قرن نوزدهم میلادی پا گرفت و در ابتدا با مبارزه‌ی اندیشه‌ورزان و هنرمندان اروپای غربی علیه مبانی فکری عصر روشنگری بود. نویسندگان و شاعران رمانتیک در تقابل با مبانی

نئوکلاسیست بر احساسات فردی، آزادسازی تخیل و رهایی از قواعد قالبی پا می فشردند. یوهان ولفگانگ فن گوته، ویکتور هوگو، ژان ژاک روسو و فردریش فن شیلر از پیشگامان رمانتیسیم در ادبیات جهان بودند. همچنین ویلیام بلیک، لرد بایرون، ساموئل تیلور کالریج، جان کیتس، پرسی بیش شلی و ویلیام وردزورث را پیشرو رمانتیسیم در ادبیات انگلیسی می دانند.

عصیان رمانتیک‌ها که خود نوعی عدول از قواعد کهن ارسطویی بود، در کمتر از نیم قرن آن چنان در شکست قواعد نئوکلاسیک به راه افراط ذهن‌گرایانه و مالیخولیایی افتاد و از واقعیات پیرامون گریخت که مایه‌های واقع‌گرایی را از بطن خود به شکل رمانتیسیم اجتماعی بیرون داد. ویکتور هوگو و ژرژ ساند در فرانسه از پیش‌قراولان این جریان ادبی-اجتماعی-انقلابی در رمانتیسیم شدند و بینوایان هوگو که «نظم اجتماعی غیرعادلانه و قانون را مسئول تباهی‌های افرادی چون ژان والژان می‌داند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۴۰) از نمودهای عالی آن به شمار می‌رود. نویسندگان و شاعران در این جریان علی‌رغم جریان غالب رمانتیسیم احساس‌گرا و واقعیت‌گریز به مسائل سیاسی، تغییر در نظام اجتماعی و دغدغه‌های طبقات محروم توجه داشتند.

لذا پیشتر از شکل‌گیری جنبش‌های ضد رمانتیسیم، آفرینشگرانی در جریان اجتماع‌گرا بودند که توجه به بیرون و شرح مسائل پیرامون را با نگاهی رمانتیک رواج دادند که خود شکل شبه‌رئالیستی و تعدیل‌یافته‌ای از رمانتیسیم احساس‌گرا بود. به اختصار می‌توان گفت که تفاوت این جنبش با جریان احساس‌گرای رمانتیک در ترجیح دادن جمع بر فرد بود. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۷۰) با چنین مقدمه‌ای به تدریج برخی از نقدها و سوگیری‌ها از سوی چهره‌های برتر رمانتیسیم در گفتمان ادبی دوره تأثیرگذار گردید و به‌ویژه از طریق آثار گوته در آلمان، بایرون در انگلیس و هوگو در فرانسه، جنبش ضد رمانتیسیم پا گرفت.

از آن جا که بنا بر جزم‌نگری‌های نظری در مکتب‌ها، لاجرم هر مکتب فکری یا هنری با ضد خود مواجه می‌شود، رمانتیسیم ادبی نیز زمینه‌ی جنبش ضد رمانتیسیم را در خود پروراند و آن به نظر بسیاری اساساً مسئله‌ای خودزاد بود و ریشه در خود رمانتیسیم داشت. (Krieger, ۱۹۵۳: ۳۰۰) رمانتیسیم تحت تأثیر گرایش‌های علمی عصر چون رئالیسم (واقع‌گرایی)، ماتریالیسم (ماده‌گرایی) و پوزیتیویسم (اثبات‌گرایی) به شکل رئالیسم ادبی، ناتورالیسم ادبی و سپس پاراناس تحویل یافت که به تبع، ایشان نیز ضد خود را با ظهور جریان‌های ضد رئالیسم، رئالیسم ناتورالیستی، امپرسیونیسم و سوررئالیسم یافتند.

اما نخستین صحنه‌ی ادبی‌ئی که در برخورد رمانتیسیم و رئالیسم ادبی شکل گرفت، موضعی بینابین از ایستارها (Attitudes) و در لوای جنبش ضد رمانتیسیم بود. این گرایش نوین که در واقع جنبشی علیه خود رمانتیسیم بود، «ریشه و اساس آن مبتنی بر پیشرفت‌های علمی قرن نوزدهم - به خصوص پیشرفت‌های حاصل از ظهور نظریه تکامل - بود» (عباس، ۱۳۸۸: ۵۵) چنان برخوردی در ادبیات غرب از حد فاصل نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تا آغاز سده‌ی بیستم رخ داد و در ادبیات انگلیسی از اواخر دوره‌ی ویکتوریایی نضج یافت و از میان آفرینندگان و آثار برجسته می‌توان فی‌المثل در شعر رابرت برونینگ و لرد تینسن مشخصه‌های آن را مشاهده کرد (همان: ۵۸) از دیگران می‌توان به لرد بایرون، ویلیام باتلر ییتس، جین آوستین و از نقدهای بعدی به تی. ای. هولم، تی. اس. الیوت و ازرا پاوند اشاره کرد. (Frye, ۱۹۶۳: I)

البته دستاوردهای نظری و جنبه‌های هنری رمانتیسیم هیچ‌گاه به طور کامل از بین نرفت؛ چرا که از آن پس آمیزش مبانی دو مکتب راهی طبیعی می‌نمود و شکل‌گیری انواعی تحت عناوین «نئورمانتیسیم» یا «رئالیسم رمانتیک» از برون‌رفت‌های هنری برخورد بود. بر پایه‌ی بررسی‌های انجام شده، «آمیختگی رئالیستی و رمانتیک همانقدر که در شاعر رمانتیک‌ی چون وردزورث دیده می‌شود، در رمان نویس رئالیستی چون فلوربر هم قابل مشاهده است.» (فورست، ۱۳۸۰: ۹۹)

اگر به پدید آمدن تاریخی مکاتب و دوره‌ها در ادبیات - چنان که تأکید شد - با دید نسبی بنگریم، شکل‌گیری آن

مکاتب و ادوار ادبی نیز مسلماً نسبی و شکل‌گیری دوباره‌ی آن‌ها حتی در موقعیت دیگری امری محتمل و جهان‌شمول خواهد بود. با همه‌ی اختلافی که به لحاظ نظری و روش‌شناختی در باب تطبیق دادن مکاتب ادبی غرب با تحولات ادبیات فارسی مطرح است، در موضوع مورد بحث تا حدی قابل پیش‌بینی و طبیعی خواهد بود که از برخورد جهان‌نگری رمانتیک و واقع‌گرایی (رنالیسم) چه تلفیقی به دست خواهد آمد؛ چنان که در ادب فارسی با پیشینه‌ی طولانی ادب غنایی - تغزلی و ظهور وقوع‌گرایی به نظر می‌رسد که تحولی ادبی و تجربه‌ای تاریخی روی داده است. از این رو روش تطبیق مکاتب ادبی غرب با ادب فارسی در مطالعه‌ی موردی حاضر، حول مسئله‌ی تاریخ ادبی است و از لحاظ نظری فهمی از تاریخ است آن هم در سطح فراگیر و فراملی.

تحلیل نخست

از میان ترکیب‌بند‌های وحشی جز دو ترکیب‌بند غنایی-عشقی، اغلب در موضوع مرثیه و بعضاً مدح، هجو و منقبت سروده شده است. نکته‌ی مهم و مقدماتی این است که دو ترکیب‌بند مربع و مسدس مورد بحث از ساخت زبانی، الگوی وزنی و محتوای عاشقانه‌ی مشابهی برخوردارند و به نوعی گویا ادامه‌ی سبکی و محتوایی یکدیگرند. البته چنین قالب و وزنی در دوره‌ی مکتب وقوع چند بار آزموده شده، وحشی در شکل کار به هیچ وجه مبدع نیست. می‌دانیم که مهاجرات و مباحثات شاعرانه نزد هم‌عصران وحشی بسیار معمول بوده است و همان طوری که خود در محافل آن چنان شرکت کرده، شاگردان بسیاری نیز در شیوه‌ی خود پرورده است. ترکیب‌بند وحشی به پیروی از استادان پیشین وقوع، به ویژه لسانی شیرازی است که در ترکیب‌بند مربع سرود،

ای فلک ذات تو هر روز روالی دارد در سر از گردش بیهوده خیالی دارد
(صفا، ۱۳۷۱، ۲/۵: ۶۴۱)

چنین استقبالی با تحلیل ساختاری - بلاغی ژاک دریدا مناسب دارد که در آن هر متنی از رابطه‌ی تقلیدی با دیگر متون ساخته می‌شود و مجموع این متون شبکه‌های تمایزند. (Gebauer, ۱۹۹۵: ۲۹۴) همچنین اگر بخواهیم واسطه‌ای متنی میان اثر لسانی شیرازی و وحشی بافقی بجوییم باید به آثار هجری قمری از جمله ترکیب‌بند مسدس او با مطلع زیر اشاره کنیم:

ای که مستی ز می حسن و جمالست ترا رفتی از هوش بیکباره چه حالست ترا
(صفا، ۱۳۷۱، ۲/۵: ۷۳۶-۷۳۸)

در واقع وحشی نقیضه‌ای رمانتیک از روی ترکیب‌بند‌های مشهور در روزگارش سروده است و سبک محتوایی آن در گفت‌وگو با شاعرانی چون لسانی و هجری دست به کار رفته است. با وجود نمونه‌های یادشده و آن چنان که ادوارد براون در باره‌ی ترکیب‌بند مربع زیر نوشته، خوش‌نما و متفاوت است. (Browne, ۱۹۵۹: ۲۳۸) در محور عمودی این ترکیب‌بند می‌توان زبان روایی ساده و تجربه‌ی واقعی مؤلف را به طور برجسته دید که در آن شاعر به شرح پریشانی اش پرداخته، تجربه‌ی عشق دل‌آزارش را همچون آتشی جان‌سوز حقیقت‌نمایی می‌کند:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصه بی سر و سامانی من گوش کنید گفت‌وگوی من و حیرانی من گوش کنید
شرح این آتش جان‌سوز نگفتن تا کی سوختم سوختم این راز نهفتن تا کی
(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۱)

عبارت «گفت‌وگوی من و حیرانی من» خواننده را به یاد گفت‌وگوی شاعر «افسانه»، نیما یوشیج و شخصیت مجرد افسانه در شعر نوین فارسی می‌اندازد. البته این امر در تکوین و تحول شعر وقوعی و واسوخت (ضد رمانتیسیم) چندان عجیب نیست، چراکه بعدها در هند و ایران به ویژه در دوره‌ی بازگشت ادبی به خاطر شباهت تاریخی پیش‌آمده در برخورد واقع‌گرایی و پیشینه‌ی رمانتیسیم، گویی طرز مورد بحث چند بار تجدید حیات یافته است. (بنگرید به: گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۷۸۹-۸۲۲)^۱

از این پس و در چند بیت میانی شعر، رگه‌هایی از رمانتیسیم همچون بیان آزاد احساسات فردی و ظهور قهرمان رمانتیک (شخص شاعر) با بیان نوستالژیک نمودار می‌گردد:

<p>روزگاری من و دل ساکن کوی بودیم عقل و دین باخته، دیوانه روی بودیم کس در آن سلسله غیر از من و دل، بند نبود نرگس غمزه‌زنش اینهمه بیمار نداشت اینهمه مشتری و گرمی بازار نداشت اول آن کس که خریدار شدش من بودم عشق من شد سبب خوبی و رعنائی او بس که دادم همه جا شرح دلارایی او</p>	<p>ساکن کوی بت عریده جویی بودیم بسته سلسله سلسله مویی بودیم یک گرفتار از این جمله که هستند نبود سنبل پرشکنش هیچ گرفتار نداشت یوسفی بود ولی هیچ خریدار نداشت باعث گرمی بازار شدش من بودم داد رسوایی من شهرت زیبایی او شهر پرگشت ز غوغای تماشایی او</p>
--	---

(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۱-۵۷۲)

مایه‌های واسوختی و ضد رمانتیک در این شعر اندک و اثر آن‌ها تنها در حد ترساندن معشوق از اعراض و دل‌سپاری به دیگری است. در این جا نیز سادگی زبان هست به علاوه دقت در خیال:

<p>این زمان عاشق سرگشته فراوان دارد چاره این ست و ندارم به از این رای دگر چشم خود فرس کنم زیر کف پای دگر بعد از این رای من این ست و همین خواهد بود پیش او یار نو و یر کهن هر دو یکی ست قول زاع و غزل مرغ چمن هر دو یکی ست این ندانسته که قدر همه یکسان نبود</p>	<p>کی سر برگ من بی سر و سامان دارد که دهم جای دگر دل به دل آرای دگر بر کف پای دگر بوسه زنم جای دگر م برای هستم و البته چنین خواهد بود حرمت مدعی و حرمت من هر دو یکی ست نغمه بلبل و غوغای زغ هر دو یکی ست زاغ را مرتبه مرغ خوش‌الحان نبود</p>
---	--

(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۲)

زبان ساده یا سهل و ممتنع بودن شعر واسوخت را بنا بر رویکردهای جدید در سبک‌شناسی می‌توان تالیه‌های معنی‌شناختی و کاربردشناسی جملات ادامه داد تا میزان صداقت شاعر در محتوا و نیز بافت کاربردی سخن او ارزیابی شود. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۳۸) سادگی در زبان و بیان از تأثیر واقعی بر رمانتیسیم حاصل شده است: ذبیح الله صفا در باره‌ی سهل و ممتنع بودن دو ترکیب‌بند نامبرده و در ضمن بیان ارزش روانی زبان آن‌ها می‌نویسد: «از دل انگیزی و خوبی بدرجه یست که کمتر پارسی زبان شعردان نیست که همه یا بخشی از آن را بر لوح ضمیر نگاشته و در خاطر نگاه نداشته باشد.» (صفا، ۱۳۷۱، ۲/۵: ۷۶۵-۷۶۶) با زبانی ساده نزدیک به زبان تخاطب (همان: ۷۶۷) شفیع کدکنی آن را کاربرد زبان محاوره می‌داند که حتی در عنوان ترکیب‌بند بعدی (گله یار دل آزار) مشهود است. نیز افزون بر چنین تحلیل‌های زبان‌شناختی، به نظر می‌رسد که اگر دانش سبک‌شناسی را با رویکردهای میان‌رشته‌ای همراه کنیم و برای نمونه از تحلیل‌های مختلف روانشناختی و جامعه‌شناختی به طور توأمان بهره بگیریم، ابزار دقیق‌تر و تحلیل جامع‌تری خواهیم داشت. از این رو گاه لازم است که از تحلیل زبانی و حتی بلاغی-ادبی در سبک آثار فراتر رفته، به رابطه‌ی سبک متون با گفتمان‌های ادبی-اجتماعی حاکم در عصر برسیم. چنان که در ابیات زیر می‌بینیم و از آن جا که شاعر صمیمیت و یکدلی را با تغییر ارزش‌ها در روابط اجتماعی تجربه و احساس نمی‌کند، بر تصمیم به ترک عشق و تهدید معشوق پا می‌فشارد:

<p>چند روزی پی دلدار دگر باشم، به مرغ خوش‌نغمه گلزار دگر باشم به سازم از تازه جوانان چمن ممتازش می‌توان یافت که بر دل ز منش باری هست</p>	<p>چون چنین است پی کار دگر باشم، به عندلیب گل رخسار دگر باشم به نوگلی کو که شوم بلبل دستان‌سازش آنکه بر جانم از او دم به دم آزاری هست</p>
--	---

از من و بندگی من اگرش عاری هست
 به وفاداری من نیست در ای شهر کسی
 مدتی در ره عشق تو دویدیم، بس است
 قدم از راه طلب باز کشیدیم بس است
 بعد از این ما و سرکوی دل‌آرای دگر
 بفروشد که به هر گوشه خریداری هست
 بنده ای همچو مرا هست خریدار بسی
 راه صد بادیه درد بریدیم بس است
 اول و آخر این مرحله دیدیم بس است
 با غزالی به غزلخوانی و غوغای دگر
 (وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۲-۵۷۳)

اساساً تجربه‌ی وقوع با شناخت راه و رسم زندگی روزمره به شعر فارسی راه یافت و فضای عمومی عواطف و تصاویر شعری از درون‌گرایی به برون‌گرایی گرایید. اوحدی بلیانی در باره‌ی این ویژگی در شعر وحشی نوشته است که «اشعار او خصوصاً غزلیات همه حال اوست، هرچه از محبوب می‌دیده، به نظم می‌آورده، لهذا این قدر مؤثر است.» (اوحدی بلیانی، ج ۸، ۱۳۸۹: ۴۵۸۱):

گذشته از این، شاعر در نمونه‌ی شعری بالا از فریبکاری، سنگدلی و رفتار غیر انسانی طرف دیگر عشق در آزار است. در ارتباط با این رفتار شاعر، رنه گارد فرضیه‌ی ای را در باره‌ی رفتارهای عام مردم‌شناختی و اجتماعی جوامع ارائه داده، «همه‌ی کنش‌های انسانی را به واکنشی در برابر الگوهایی که توسط دیگران وضع می‌شود، نسبت می‌دهد. این الگوها هم مولد اهداف کنش و هم آزادکننده‌ی توان روانی است که تحقق اهداف را در فرد برمی‌انگیزاند (بی در نظر آوردن این که آیا فرصت واقع‌گرایانه‌ی ای برای نیل بدان هست یا نه).» (Gebauer, ۱۹۹۵: ۲۵۶) در نظر او خشونت امری است که با تقلید از روی کنش دیگران در افراد یک اجتماع ایجاد می‌شود.

چند کس از تو و یاران تو آزرده شود
 ای پسر چند به کام دگرانت بینم
 مایه عیش مدام دگرانت بینم
 تو چه دانی که شدی یار چه بی‌باکی چند
 یار این طایفه خانه‌برانداز مباش
 می‌شوی شهره به ای فرقه هم‌آواز مباش
 به که مشغول به این شغل نسازی خود را
 در کمین تو بسی عیب‌شماران هستند
 داغ بر سینه ز تو سینه‌فگاران هستند
 باش مردانه که ناگاه قفایی نخوری
 دوزخ از سردی این طایفه افسرده شود
 سرخوش و مست ز جام دگرانت بینم
 ساقی مجلس عام دگرانت بینم
 چه هوسها که ندارند هوسناکی چند
 از تو حیف است به این طایفه دمساز مباش
 غافل از لعب حریفان دغاباز مباش
 این ن‌کاری ست مبادا که بیازی خود را
 سینه پر درد ز تو کینه‌گذاران هستند
 غرض اینست ک در قصد تو یران هستند
 واقف کشی خود باش که پای نخوری
 (وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۳-۵۷۴)

در ابیات بالا که در ادامه‌ی تهدید شاعر عاشق به دل‌برگرفتن از محبوب آمده، وحشی توجه به بیرون و شرح مسائل پیرامون را همچون رمانیک‌های اجتماعی البته با نگاهی رمانتیک به شعرش افزوده است. با نگاهی جامعه‌شناختی به شاعران مکتب وقوع از جمله وحشی اغلب در می‌یابیم که چه جامعه‌ی پراسیب و زندگی غیرطبیعی‌ئی داشتند و آن عموماً با عشق انحرافی و تعشق با مردان هم توأم بود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۹) به نظر می‌رسد که شاعر در این جا به اندرزگویی معشوقش پرداخته، او را از همصحبتی با طایفه‌ی امردبازانی که به هیچ‌وجه خیرخواه او نیستند، بر حذر می‌دارد. آنان او را برای کام‌گیری خود می‌خواهند و بس، حال آن که شاعر خود را دوست‌دار حقیقی او معرفی می‌کند. همچنین با نگاهی به گذشته‌ی تاریخ اجتماعی و سنن شعری، دیگر انحرافات روانی چون مازوخیسم (آزاردوستی) نیز بر این مواردی افزوده خواهد شد که وقوع دست‌کم در سطح فرهنگ و ادب، عصیانی علیه آن سنت غیرانسانی بود.

سرانجام، شاعری که در آغاز ترکیب‌بند آتش جان‌سوز درونش را شرح می‌داده است و با این که از ناخوشی خوی محبوب خود دل‌آزرده است، اما وفاداری نسبت بدو را رها نمی‌کند و در پایان به قول خود، به حرف مصلحت‌اندیشانه‌ی دیگران گوش نمی‌دهد.

تحلیل دوم

ذبیح الله صفا دو ترکیب‌بند مورد بحث را از بهترین نمونه‌های طرز وقوع در شعر فارسی دانسته است؛ از آن جا که «نهایت قدرت شاعر در بیان دل‌باختگی و حالات دلدادگی خود و نیز توضیح ماجرای که میان او و معشوق در جریان بوده بکار رفته است و همین طرز زیبایی وقوع را هم شاعر در غزل‌های خود با چیره دستی تمام بکار داشته است.» (صفا، ۱۳۷۱، ۲/۵: ۷۴۶) اظهار نظر اخیر در مورد وقوعی بودن هر دو ترکیب‌بند وحشی، دست‌کم در خصوص ترکیب‌بند مسدس او (گله یار دل آزار) دقیق نمی‌نماید که دلایل آن ذیلاً خواهد آمد.

بنا بر نظر شفیع کدکنی، تجربه‌ی عشقی شاعران نخستین اندک اندک تبدیل به کلیشه شده، سخن از عاشق و معشوق و زندگی ایشان به کلیت واحدی مبدل گردیده بود و در نتیجه‌ی آن گویی عشق همه‌ی شاعران مثل هم است. شاعران وقوعی برای برون‌رفت از تقلید و تکرارهای شاعران حد فاصل عصر حافظ تا جامی کوشیدند تا در پی عوالم جدید شعری بروند و آگاهانه یا ناآگاهانه دریافتند که شعر باید رویکردی به تجارب زندگی داشته باشد. (همان: ۴۱۶-۴۱۷) همین آغاز شعر چهره‌ی معشوق را دگرگون شده و واقع‌گرایانه می‌نمایاند و حسن مطلعش نیز به سادگی زبان، حالات واسوختی-ضد رمانتیک و سخن از معشوق حقیقی برمی‌گردد:

ای گل تازه که بویی ز وفا نیست ترا	خبر از سرزنش خار جفا نیست ترا
رحم بر بلبل بی برگ و نوا نیست ترا	التفاتی به اسیران بلا نیست ترا
ما اسیر غم و اصلا غم ما نیست ترا	با اسیر غم خود رحم چرا نیست ترا
فارغ از عاشق غمناک نمی‌باید بود	جان من اینهمه بی باک نمی‌یابد بود
همچو گل چند به روی همه خندان باشی	همره غیر به گلگشت گلستان باشی
هر زمان با دگری دست و گریبان باشی	زان بینیش که از کرده پشیمان باشی
جم با جمع نباشند و پریشان باشی	یاد حیرانی ما آری و حیران باشی
ما نباشیم که باشد که جفای تو کشد	به جفا سازد و صد جور برای تو کشد
شب به کاشانه اغیار نمی‌باید بود	غیر را شمع شب تار نمی‌باید بود
همه جا با همه کس یار نمی‌باید بود	یاراغیار دل‌آزار نمی‌باید بود
تشنه خون من زار نمی‌باید بود	تا به این مرتبه خونخوار نمی‌باید بود

(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۵)

می‌دانیم که زبان ساده و کاربرد نزدیک به زبان محاوره در شعر وقوع و واسوخت یک ویژگی سبکی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۹)؛ آن چنان که در ابیات بالا برای نمونه شاعر گله‌ی یار را به جای گله از یار و دست و گریبان بودن را به جای دست به گریبان بودن به کار برده است و از تخیف‌های زبان تخاطب و محاوره است. از دیگر موارد «شرمندۀ یک حرف بودن از کسی» و «یک گام همراه کسی رفتن».

آنچه در این گونه از وقوعیات، یعنی شعرهای حقیقتاً واسوختی به نظر می‌رسد، جدال رمانتیسیم و ضد رمانتیسیم است که بیشترین بروز سبکی را دارد. از این روست که خشونت عاطفی و تهدید در این گونه رو به فزونی است. در جنبش ضد رمانتیسیم غرب عوامل دیگری نیز نقش داشته است و «گرایش‌های جدید علمی در درون مخاطبان هنر، موجد واکنش در برابر عاطفه‌گرایی و درون‌بینی رمانتیسیت‌ها شد. به همین دلیل، ادبیات این دوره به سمت برون‌گرایی رفت؛ در حالی که می‌کوشید تا اندازه‌ای خشونت کلاسیسم را همراه داشته باشد.» (عباس، ۱۳۸۸: ۵۶)

شاعر واسوختی دیگر از آزارگری محبوب به مازوخیسیم کلاسیک دچار نیست، بلکه روی‌گردان از اوست. به نظر شفیع کدکنی هدف کلی و بیانیه‌ی اصلی شاعران این سبک عبارت بود از این که «ما باید شعر را به تجارب زندگی روزمره نزدیک سازیم و از "عشق کلی" و "معشوق مطلق" و هر آنچه که مطلق و تجریدی است، روی بگردانیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۷) لذا وحشی چنان که با توسل به نظر گارد گفتیم این اعراض را از روی اعراض طرف مقابل عشقش آموخته است:

موجب شهرت بی باکی و خودکامی تست
جز تو کس در نظر خلق مرا خوار نکرد
هیچ سنگین‌دل بیدادگر این کار نکرد
هیچکس اینهمه آزار من زار نکرد
مُردم! آزار مکش از پی آزدن من
بر سر راه تو چون خاک فتادن غلط است
روی پر گرد به راه تو نهادن غلط است
جان شیرین به تمنای تو دادن غلط است
چون شود خاک بر آن خاک گذارت باشد
عاشق بی سر و سامانم و تدبیری نیست
خون دل رفته به دامانم و تدبیری نیست
چه توان کرد پشیمانم و تدبیری نیست
عاجزم چاره من چیست چه تدبیر کنم
(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۶-۵۷۷)

من اگر کشته شوم باعث بدنامی تست
دیگری جز تو مرا این‌همه آزار نکرد
آنچه کردی تو به من هیچ ستمکار نکرد
این ستمها دگری با من بیمار نکرد
گر ز آزدن من هست غرض مردن من
جان من سنگدلی دل به تو دادن غلط است
چشم امید به روی تو گشادن غلط است
رفتن اولی ست ز کوی تو، ستادن غلط است
تو نه آنی که غم عاشق زارت باشد
مدتی هست که حیرانم و تدبیری نیست
از غمت سر به گریبانم و تدبیری نیست
از جفای تو بدین سانم و تدبیری نیست
شرح درماندگی خود به که تقریر کنم

با دقت در نمونه‌های بالا افزون بر بیان دل‌کندن شاعر و اعراض از محبوب، ویژگی‌هایی از سبک زیبایی‌شناسی ادبیات ضد رمانتیک و مسئله‌ی تقلید ایشان از حقیقت نیز هست که از باورمندی به شهود به تشریح جزئیات گرایش دارد. گفته می‌شود که «آن چه مستقیماً به تصاویری که آفرینندگان ضد رمانتیک خلق می‌کنند، وارد می‌شود، نگاه دقیق، بیان اعراض و تنهایی است ... آنان از دیگران بریده اند. نوشتن برای ایشان دفاع از خود در برابر دیگران است... به عبارت دیگر مخالفتی بنیادین بین مؤلف و دیگران هست ... آنان هدف پیرنگ سخن اویند.» (Gebauer, ۱۹۹۵: ۲۴۰)

از منظر خاصی رمانتیسیم همان هدفی را که رئالیسم دنبال کرد، پیش رو قرار داده بود، اما در مسیر رسیدن به آن هدف، دو مانع بزرگ بر سر راه بود: «نخست جنبه "درونی" رومانتیسیم و دخالت احساسات خود نویسنده در تجسم دنیای خارج، دوم تسلط تخیل بر واقعیت و تحت شعاع قرار دادن آن. رئالیسم این دو جنبه رئالیسم را در هم شکسته و بدور انداخته است. یعنی رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل و هیجان شمرد.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۶۹)

نومیدی برخاسته از تجربه‌ی حقیقی عشق در روزگار شاعر، او را به نسبت دادن ویژگی‌های خشن به همه‌ی محبوبان می‌کشاند:

گل این باغ بسی، سرو روان بسیار است
تُرک زرین کمر موی میان بسیار است
نه که غیر از تو جوان نیست، جوان بسیار است
قصد آزدن یاران موافق نکنند
(وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۷)

نخل نوخیز گلستان جهان بسیار است
جان من همچو تو غارتگر جان بسیار است
بالب همچو شکر تنگ‌دهان بسیار است
دیگری این‌همه بیداد به عاشق نکنند

شاعر در میانه‌ی شعر معشوق را به ترک و اعراض تهدید کرده، پیوندی با پایان شعر پیشین برقرار می‌سازد و تکرار می‌کند که دیگر چنان خوی دل‌آزار را رها کند:

دست بر دل نهم و پا بکشم از کویت
نکنم بار دگر یاد قد دلجویت
سخنی گویم و شرمنده شوم از رویت
ورنه بسیار پشیمان شوی از کرده خویش
جان من این روشی نیست که نیکو باشد
چهره آلوده به خوناب جگر خواهم رفت
گر نرفتم ز درت شام، سحر خواهم رفت

مکن آن نوع که آزرده شوم از خویت
گوشه ای گیرم و من بعد نیایم سویت
دیده پوششم ز تماشای رخ نیکویت
بشنو پند و مکن قصد دل‌آزرده خویش
...کس چرا این همه سنگین‌دل و بدخو باشد
...از سر کوی تو با دیده تر خواهم رفت
تا نظر می‌کنی از پیش نظر خواهم رفت

نه که این بار چو هر بار دگر خواهم رفت
 از جفای تو من زار چو رفتم، رفتم
 نیست باز آمدنم باز اگر خواهم رفت
 لطف کن لطف که این بار چو رفتم، رفتم
 (وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۸-۵۷۹)

خشونت عاطفی در آثار ضد رمانتیک دیگر ویژگی برجسته‌ی سبکی است که از تأثیر نهادهای اجتماعی در بازتولید خشونت نباید غافل بود. از سویی دیگر، روانشناسی عشق رمانتیک بر همین نکته تأکید دارد. خود شعر وقوعی از منظر روانشناختی بیمار است که چنین بیماری در عشق تقریباً به همه‌ی شاعران رمانتیک نسبت داده شده است. نخستین بار ولفگانگ گوته رمانتیک‌ها را به حالات مالیخولیایی منسوب داشت. شمیسا شعر وقوع‌گویی چون محتشم کاشانی را «روانشناسی عاشقان رمانتیک شاعریشه» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۱۰) می‌داند. در مجموع به نظر می‌رسد که همه‌ی این اعراض‌های واسوختی برآمده از نوعی تجربه‌ی نفرت‌آوری است که روی دیگر سکه‌ی عاشقی روزگارشان بوده است.

رنه گراراد رفتارهای مشاجره‌ای و رقابت‌های تند اجتماعی را از سازوکارهای خشونت می‌داند. او اصطلاح رقابت تقلیدی را به کار می‌برد (Gebauer, ۱۹۹۵: ۲۵۶) و منظور، خشونت در ارتباط زبانی بین اشخاص (من شعری و دیگران). (Ibid: ۲۴۹) آن چنان که وحشی گاه آن را تا سطح مشاجره لفظی شاعر و معشوق در شعر پایین می‌آورد. همچون: «جان من سنگدلی دل به تو دادن غلط است»، «جان من این روشی نیست که نیکو باشد» و او را با عناوین «بت خونخوار»، «غارنگر جان» و «بت بدکیش» خطاب می‌کند.

کاربرد چنین تعبیرات خشن خود از ویژگی‌های نگاه واقع‌گرایانه‌ی شاعر وقوع و واسوخت به عشق و معشوق است. تئودور آدورنو تجربه‌ی زیباشناختی را شبیه به کار و تعامل دانسته، از آن با عنوان «تجربه‌ی حیاتی» یاد می‌کند. (Gebauer, ۱۹۹۵: ۲۹۱) اگر نگاه زیباشناسی رمانتیک، استعلاگرایانه بود و ایدآلیستی، وقوع‌گویان به رئالیسم در تفکر و هنر قائل بودند؛ چنان که وحشی همراه با ترسیم صادفانه‌ی زیبایی‌های معشوق، از معشوق خود به زبان ساده می‌پرسد که چه داری که عاشقت باشم:

خود بگو کز تو کشم ناز و تغافل، تا کی
 سبزه دامن نسرين ترا بنده شوم
 چین بر ابرو زدن و کین ترا بنده شوم
 حرف ناگفتن و تمکین ترا بنده شوم
 ... خرده بر حرف درشت من آزرده مگیر
 آنچنان باش که من از تو شکایت نکنم
 طاقتم نیست از این بیش تحمل تا کی
 ابتدای خط مشکین ترا بنده شوم
 گره ابروی پرچین ترا بنده شوم
 طرز محبوبی و آیین ترا بنده شوم
 حرف آزرده درشتانه بود، خرده مگیر
 از تو قطع طمع لطف و عنایت نکنم
 (وحشی بافقی، ۱۳۸۸: ۵۷۹-۵۸۰)

نزد ضد رمانتیک‌ها و واسوخت‌گویان که شباهت بیشتری نسبت به هم دارند، دقت در محاکات از عناصر پیرامون از ابعاد بلاغی-ادبی آثار نسبت به دوره‌های ادبی دیگر کاست. همچنان که در خیال‌بندی وقوعی «از صنایع بدیعی جز اغراق (که چندان هم خوشایند و دلچسب نیست) به کار نرفته است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱۷) وانهان استعاره، نارسایی تصویرپردازی، افراط در صنایعی چون تقابل و تضاد. (همان: ۴۱۸) از دیگر ویژگی‌های بلاغی-ادبی این سبک است.

در مجموع در ترکیب‌بند مسدس (گله یار دل آزار) مسئله‌ی روابط عشقی شاعر تا حدودی بغرنج‌تر است. وحشی در این جا به جای شرح پریشانی از شرح درماندگی سخن می‌گوید و طرز محبوبی توأم با ناز، تغافل و گستاخی معشوق را با حرف درشتانه پاسخ می‌گوید و از او می‌خواهد نرنجد، چراکه تقصیر از خود اوست که در آن مشخصاً می‌توان از خشونت عاطفی، نگاهی انتقاد به عشق، بیان روگردانی از معشوق و تنهایی‌گزیدن و نومیدی شاعر در یافتن عشق حقیقی سراغ گرفت.

نتیجه‌گیری:

اگر به تحولات انواع، دوره‌ها و پدیداری تاریخی مکاتب در ادبیات چنان که گفتیم با دید نسبی بنگریم، شکل‌گیری آن انواع، مکاتب و ادوار ادبی نیز مسلماً نسبی و شکل‌گیری دوباره‌ی آن‌ها حتی در موقعیت دیگری امری محتمل و جهان‌شمول خواهد بود. در باره‌ی سرگذشت تاریخی رمانتیسم باید افزود که در واقع با غلبه‌ی فلسفی-ادبی مبانی رئالیسم و سپس ناتورالیسم و پاراناس، مفهوم ضد رمانتیسم به صورت مخالفت و ردّ مواضع فکری و ذوقی رمانتیک‌ها در گفتمان هنر و ادبیات غرب شکل گرفت؛ اگرچه میراث فکری و آثار هنری رمانتیسم به طور کامل از بین نرفت.

در ادبیات ایران نیز تجربه‌ی تاریخی از رمانتیسم غنایی و برخورد مبنایی جهان‌نگری موجود در تغزلات عاشقانه‌ی عراقی با دیدگاه‌های عینی و روزمره در تجربه‌ی مکتب وقوع از عشق در هم آمیخت و به سنتز مشابهی تحت عنوان شعر واسوخت انجامید که می‌توان جلوه‌های سبکی و ترکیبی آن را در غزلیات وحشی و نقطه‌ی اوج آن را در روایت‌های شعری اش - دو ترکیب‌بند مشهور - مطالعه کرد. در روایت نخست (شرح پریشانی) به ترتیب رگه‌هایی از رمانتیسم، رمانتیسم اجتماعی و وقوع‌گویی در کنار هم جای گرفته است، حال آن که وحشی در روایت دوم (گله‌ی یار دل‌آزار) یک گام در تجربه‌ی عشقی و واقع‌گرایی هنری به جلو برداشته، اغلب رگه‌های رمانتیسم اجتماعی، وقوع‌گویی و به ویژه شعر واسوخت در آن قابل ردگیری است که نشان از تحول در جهان‌نگری و شعر وحشی بافقی دارد. او که در ترکیب‌بند نخست، شرح آن آتش جان‌سوز را با وفاداری به شرح دل‌ارایی محبوب پایان داده بود، در ترکیب‌بند دوم طرز محبوبی توأم با ناز، تغافل و گستاخی او را با حرف درشتانه پاسخ می‌گوید که در آن مشخصاً می‌توان از رویکرد ضد رمانتیک مؤلف شامل خشونت عاطفی، بیان اعراض و تنهایی عاشقانه سراغ گرفت.

در مجموع به نظر می‌رسد که مطالعه‌ی تطبیقی - سبک‌شناختی مکاتب ادبی شرق و غرب، می‌تواند با تحلیل‌های زبان‌شناختی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی همراه گردد تا افزون بر بیرون کشیدن شاخصه‌های بیشتر، تحلیل دقیق‌تری از سبک آثار آن مکاتب به دست دهد. بررسی تطبیقی - سبک‌شناختی عناصر واسوختی و ضد رمانتیک با تأکید بر دو ترکیب‌بند وحشی بافقی، به طور مشخص و در عمل نشان می‌دهد که سادگی و کاربردهای روزمره در سطح زبان، تلفیق ایدالیسم (کمال‌گرایی) و رئالیسم (واقع‌گرایی) در سطح فکری، گرایش از درون‌گرایی به برون‌گرایی در عاطفه و غلبه‌ی عینیت بر ذهنیت در خیال از مشخصه‌های محوری شعر واسوخت محسوب می‌گردد.

پی‌نوشت:

۱- گلچین معانی در خصوص از میان نرفتن مکتب وقوع و احیای دوباره آن در جنبش بازگشت ادبی به تمجید صاحب تذکره آتشکده از شاعران وقوعی اشاره نموده، در باره رواج بعدی سبک وقوع و واسوخت‌گویی افزوده است که اکنون در شعر «ریخته» واسوخت‌گویی عنوانی دارد. (گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۷۸۲) شعر ریخته از آمیختگی واژه‌های فارسی با هندی و نیز اردو در شبه قاره رواج یافته بود و شکل برجسته‌ی آن ملمع‌گویی به دو زبان بود. از آن جمله میرحسن، تذکره‌نویس و شاعر ریخته‌گو در قرن دوازدهم مشهور است. همچنین باید افزود که واسوخت‌گویی امروزه نیز در محتوای بخشی از ترانه‌های جوان‌پسند رواجی دوباره یافته است که مطالعه‌ی فرهنگی آن گره‌هایی را در باب مسائل تاریخ اجتماعی خواهد گشود.