دکتر علی محمدی

داستان ورقه وگلشاه

منظومهٔ «ورقه و گلشاه»[۱] از قدیمیترین منظومه های غنائی زبان فارسی است که نخستین بار دکتر احمد آتش، نسخهٔ خطی آن را در کتابخانهٔ استانبول یافت و آن را تحت عنوان «یک مثنوی گمشده» معرفی کرد[۲].

ناظم منظومه، بنا بر دو بیت، یکی در آغاز و دیگری در پایان منظومه، عیوقی نام دارد[۳].

بیش از این دربارهٔ شاعر، اطلاعی نداریم اما آنچه تقریباً مسلم است، این که داستان، اقتباس یا ترجمه گونه ای از حکایت دو دلدادهٔ عرب به نامهای عروه (عاشق) و عفراء (معشوق) بوده است. حوادث دو حکایت عربی و فارسی، کاملاً با هم مطابق است. ترجمهٔ موجود کردی و ترکی منظومهٔ عربی، در کتابخانهٔ دانشگاه تهران، شاهد این ادعاست.

نظم این منظومه یک بار توسط عیوقی و بار دیگر با بحری متفاوت توسط شاعر دیگری سروده شده که نسخهٔ ناقص آن هم اکنون در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران موجود است.

زمان سرودن منظومه، ممکن است در دورهٔ غزنویان، اواخر سدهٔ چهارم یا سدهٔ پنجم و با احتمالات دیگر تا پایان قرن پنجم باشد.

کوشش نگارنده در این مقاله، نگاهی به ویژگیهای بارز این منظومه و نقدی بر کلیت آن است که احتمالاً راهگشای پژوهندگان منظومه های غنائی خواهد بود.

ویژگیهای بارز منظومه را به طور کلی می توان در دو دسته جا داد: یکی در فرم و دیگری در محتوا. آنچه مربوط به فرم است، از جهات مختلف قابل توجه است که ما بخش فرم را به بحث در موسیقی و زبان، عمدتاً، و بخش محتوا را به فضاسازی، نقد شخصیتها و ایجاز و تطویل تقسیم کرده ایم.

موسیقی

وزن عروضی منظومه، بحر متقارب مثمن مقصور

(محذوف) است؛ یعنی وزن شاهنامهٔ فردوسی، اما چنان که می دانیم، انتخاب بحر متقارب برای شاهنامه یکی از وجوه امتیاز و اعتبار شاهنامه است. تناسب وزن با نوع منظومه که حماسی است، به آن کلیت و وحدت ادبی که منتقدان جدید از آن سخن می گویند، کمک کرده است[۴].

اقتضای حماسه وزنی پُرهیمنه و مطنطن و کوبنده است. وزنی که با چکاچاك تیغها و کوفتن گُرز و فرو بردن نیزه ها و پیچاندن عنان و طنین چرخش کمند، متناسب باشد. وزنی که گُرد را در میدان جنگ، وادار به رجزخوانی کند. متناسب با موسیقی تقریر اسبان و تازش آنها در میدان باشد. همهٔ این ویژگیها، در وزن شاهنامه (فعولن فعولن فعولن فعول) تبلور می یابد.

درست است که وزن شاهنامه متقارب است و مثلاً وزن بوستان سعدی متقارب، اما هیچ منتقد آگاهی اوزان و تناسب اوزان این دو منظومه را در یک ردیف جا نمی دهد.

ما وقتی بوستان می خوانیم، خودمان را در یک فضای موعظه و پند و اندرز می یابیم در حالی که وقتی شاهنامه می خوانیم احساس دیگری داریم. بخشی از این تفاوت ناشی از به کارگیری وزن با فنون خاص شاعرانه است که در حیطهٔ موسیقی درونی و انتخاب واژه، قابل توجیه است.

حال پرسشی پیش می آید که انتخاب وزن موجود در منظومه، با توجه به زمینهٔ غنائی آن چه وجه و ربطی دارد؟

منظومهٔ غنائی، اگر طبیعتاً سروده شده باشد، اصولاً با این وزن سریع، همخوانی ندارد.

اگرچه اصل حکایت «ورقه و گلشاه» در حرمان دو دلداده تنظیم شده اما کشاکش میان ورقه با رقیبان و گلشاه با مدعیان، زمینهٔ نوعی حماسه را پدید آورده است، لیکن غفلت ناظم در این است که او میان جنگ و جدالی که بر سر مسألهٔ عشق است با

جنگ و جدالی که زمینهٔ ملی -میهنی دارد، فرق نگذاشته است.

ما به موضوع عدم توانائی شاعر در زمینهٔ توصیف میدان جنگ، در جای خود اشاره کرده‌ایم، این جا گفت و گو بر سر انتخاب وزن و عدم تناسب آن با نوع منظومه است که عاطفهٔ غالب در منظومه، عاطفهٔ اندوه و فراق است که این وزن را برنمی تابد.

موسیقی برونی، زمانی نقش تناسب و هارمونیک خود را ایفا می کند که متناسب با نوع داستان باشد. چون زمینهٔ کلی منظومه حماسی نیست و چون فنون شاعری خاصی وزن را مطابق با نوع منظومه نکرده است، آن وحدت ادبی که بخشی از آن به عهدهٔ وزن است، شکل نگرفته و از این دیدگاه، منظومه دچار ضعف و سستی شده است. اما نوعی بدعت در این منظومه هست که نه قبل از عیوقی و نه بعد از او در هیچ منظومه ای یافت نمی شود.

پس از دریافت نقص تقسیمبندیهای شعر به غزل و قصیده و مثنوی و ... و توجه به تقسیمبندیهای اروپائی، متوجه شدیم که در شعر فارسی گاه دو قالب در یک قطعه گنجانده شده است. مثلاً حافظ غزل قصیده دارد و مولانا غزل مثنوی؛ اما این که کسی فرم مثنوی را با فرم غزل تلفیق کرده باشد، دیده نشده است. در این منظومه غزلهائی در میان مثنوی از فرم درج شده که از بدعتهای شاعر است و این بدعت اتفاقاً نه از سر تبحر، بل که از سر سادگی و صداقت سراینده است.

آن جا که شاعر دست به چنین کاری زده، به خاطر تقویت موسیقی بیرونی و کنائی و تکرار، خواننده، شاهد نوعی لطافت و غنا و هماهنگی می شود. اگرچه در وزن تغییری صورت نگرفته، اما به واسطهٔ ردیف و قافیه بنحوی فقدان هارمونیک در وزن و نوع منظومه، جبران شده است:

ایا ماه گل چهر دلخواه من
دراز از تو شد عمر کوتاه من
اگر وصل من در خور آید تو را
نهد بخت بر مشتری گاه من
منم شاه گردنکشان جهان
تو شاه ظریفانی و ماه من
گرم در چَه غم نخواهی فکند
چرا کندی اندر زنخ چاه من [۵]

این لطافت و زیبائی و نوآوری، اگرچه می توانست تا پایان منظومه، با اندکی ابتکار، به نحو احسن ادامه داشته باشد، ولی با رسیدن به غزلهای بعدی این لطف نیز گرفته می شود و طرح غزلها نیز در مسیر یکدستی، طراوت و تازگی خود را از دست می دهد.

یکدستی یادشده، تکرار ردیف یکسان در پایان غزلهاست. اگر چه قافیه ها در بعضی از غزلها تغییر کرده است، اما رشتهٔ ردیف، برخی از غزلهای متن را به یکدیگر متصل می گرداند. آن سادگی که به شاعر نسبت داده شد، در این جا بروز کرده است. شاعر می توانست با عدم تغییر در وزن (که اگر تغییر می داد شاید شاهکاری می آفرید) با طرح گوناگون ردیف و قافیه، این بدعت را زنده و جاندار باقی بگذارد، اما در غزل دوم که از زبان ورقه در فراق گلشاه است، باز ما شاهد آن تکرار هستیم:

کجا رفتی ای دل گُسل یار من
مگر سیر گشتی ز دیدار من
نجستم بتا هرگز آزار تو
چرا جُستی ای دوست آزار من
چگونه است بی من بتا کار تو
که با جان رسید از عنا کار من
زمن زارتر گردی اندر فراق
اگر بشنوی نالهٔ زار من
بر توست زنهار جان و دلم
نگه دار زنهار زنهار من [۶]

و نیز غزلی دیگر که چند صفحه بعد آمده:

ایا نزهت و راحت جام من
دل و دیده و جان و جانان من
تو درمان جانی و درد دلی
کجا رفتی ای درد و درمان من
گسستندم از تو نکردند رحم
بر این خسته دو چشم گریان من
ز درد دلم گشت رخساره زرد
زغم گوژ شد سرو بستان من
ز بهر درم به غریبی مرا
بدادند بی امر و فرمان من

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تو بر جان خود بر، مخور زینهار
که خوردند زنهار بر جان من [۷]

در غزلهای دیگر نیز بنحوی قافیه و ردیف من خودنمائی دارد:

بگفت ای چراغ دل و جان من
بت گل رخ [و] جان جانان من [۸]

نکتهٔ دیگر در زمینهٔ موسیقی و وزن، وجود سکته های وزنی و واژه های مؤکد از نظر وزن است که در متن بسامد بالائی دارد و متن را از این نظر با توجه به کمیت آثار قبل و بعد از خود، ممتاز می کند.

سبک شناسان این سکته ها را، اگر طبیعتاً، نه به خاطر ضعف شاعر به کار برده شده باشد، منتسب به دورهٔ اول و سبک خراسانی می دانند [۹].

اما با توجه به این که شاعر شهرت کافی ندارد و متن نیز از متون برگزیدهٔ ادب فارسی نیست، شاید نشود این انتساب را پذیرفت؛ ولی می شود آن را یکی از دلائل قدمت متن دانست. ابیاتی چون:

یکی خاتم آورد و یکی زره
نگین پرنگاره و زره پُرگره
طمع به شما من جز این داشتم
دریغا که تان مرد پنداشتم [۱۰]
بدو به زنی ده تو گلشاه را
مر آن عاشق زار و گمراه را [۱۱]
بدان وقت کان هر دو پژمرده بود
پینبر سپه به غزا برده بود [۱۲]
به چه فال زادم من از مادرم
که تا زاده ام به عذاب اندرم [۱۳]
بدادش یکی خوب دستی سلیح
یکی تیغ هندی و یکی رمیح [۱۴]

در ادبیات فوق، تأکید و ثقل آهنگ، در واژگان یکی، طمع، به زنی، به غزا، به عذاب، و یکی به ترتیب دیده می شود.

نکتهٔ دیگر در مبحث موسیقی، قافیه است که چنانچه ضبط ابیات درست باشد، عیب قافیه در متن دیده می شود که میان عیوب، بسیار بارز و غیرقابل اغماض است [۱۵].

زهجران بر آتش فکند این تنم
ندانم چه خواهد همی زین دلم [۱۶]
رخش لعل باد و دلش شاد باد
همیشه جهان را جهان دار باد [۱۷]
همه جمله بر وی فرامشت کرد
گذارید چون کشت بی آب گشت [۱۸]

که تنم با دلم و شادباد با درباد و فراموشت کرد و بی آب گشت را متناسب دانسته.

«زبان»

مقولهٔ زبان از بارزترین و مؤثرترین ارکان یک اثر ادبی است. یکی از ویژگیهای قابل توجه این گونه متنها (متنهای متوسط) استفادهٔ زبان شناسان و سبک شناسان از چگونگی کاربرد زبان آن است. در متنهای عالی که نویسندگانی توانا دارند، معمولاً زبانشان با زبان دربار یا زبان فخیم معیار نزدیک است. نویسندهٔ توانای متون برگزیدهٔ گذشته، عدم توجه به زبان معیار و زبان رسمی دربار را برای خود لغزش می داند. به همین دلیل نوعی وحدت از این نظر، میان متنهائی چون «کلیله و دمنه»، «راحة الصدور»، «مرزبان نامه» و حتی «تاریخ بیهقی» دیده می شود. در آثار شعر نیز این وحدت حاکم است. درست است که زبان حافظ با زبان فردوسی و مولانا و سعدی یکی نیست (یعنی کاملاً طرز یگانه ای ندارد) اما نوعی وحدت که ناشی از فخامت کلام و استواری زبان است در این آثار به چشم می خورد. ویژگیهای مختص زبان که در متون دست دوم و سوم یافت می شود، بمراتب در خور توجه تر از متون دست اول است. چگونگی ساختار نحوی، انتخاب و کاربرد واژه، ضمائر و کاربرد آنها، همه، ما را به چگونگی تطور و تحول زبان آگاه می کند. در این بخش به نکته هائی دست می یابیم که ممکن است بنحوی آن نقص را در بخش موسیقی، جبران کند.

ضبط واژه ها به صورت مشکول در نسخهٔ قدیمی، چگونگی کاربرد برخی از واژگان را برای ما روشن می کند. در این گونه متنها، به واژه هائی برمی خوریم که یا اثری از آنها در زبان نیست یا کاربردشان بسیار اندك است، یا به گونهٔ دیگری و معنای دیگری به کار می روند. با کاربرد غریب ضمائر رو به رو می شویم که هر یک از این اشارات می تواند موضوعی خاص در بررسیهای زبانی یک متن باشد. عدم تعمد نویسنده به یکدست کردن زبان، فاضلانه نکردن کلام، فخامت نبخشیدن به سخن، و... اگر چه به متنی رجحان ادبی نداده اما شاهد خوبی است برای چگونگی کاربرد گویشها و لهجه ها و زبان محاوره در ادوار مختلف.

از دیگر ویژگیهای زبانی، کاربرد واژه های کهن است که یا در زبان معیار امروز به کار نمی روند، یا اگر به کار بروند به معنائی که مورد ملاحظهٔ متن بوده، نیستند. ضبط این واژه ها از جهاتی اهمیت دارد. یکی پی بردن به چگونگی تطور و تحول واژه هاست. دیگر مقایسه این واژگان با گویشها و کاربردهای مختلف است که در گوشه و کنار ایران، هنوز به کار می روند و می شود بنحوی سرعت تحول و تطور یا موانع و عوامل تحول را یادآوری و روشن کرد. چگونگی ضبط و کاربرد واژه ها نیز قابل توجه است. واژه هائی چون سون(Sown) به معنی امروزی سو، جهت، طرف:

سخن بر تو نیکو کند کار زشت
سخن ره نماید به سون بهشت [۱۹]

واژهٔ پیامبر که چند شکل در متن دارد:

۱ـ پیغمبر Payganbar
۲ـ پَیَنبر Payanbar
۳ـ پیغامبر Payganbar

شکل یکم:

چو از مکه پیغنبر ابطحی
به یثرب شد و کار دین شد قوی [۲۰]

شکل دوم:

بدانت وقت کان هر دو پژمرده بود
پینبر سپه به غزا برده بود [۲۱]

شکل سوم:

ز دود از دل کافران کافری
به شمشیر و برهان پیغانبری [۲۲]

قابل توجه است که این کاربردها، هم اکنون در بسیاری از گویشهای محلی رواج دارند.

واژه دیگر خنج (Xanj) است که احتمالاً شکل دیگر آن یا شکل تحول یافتهٔ آن در قرون بعد واژهٔ غنج (ganj) گردیده. این واژه در زبان معیار نیست اما هم اکنون نیز در شعر و کلام بعضی از کهن گرایان یافت می شود. ملک الشعرا بهار در قطعهٔ بسیار زیبائی آن را به همین صورت به کار برده:

دیدم به بصره دخترکی اعجمی نسب
روشن نموده شهر به نور جمال خویش
می خواند درس قرآن در پیش شیخ شهر
دل برده بُد ز شیخ به غنج و دلال خویش [۲۳]

دکتر محمد معین این واژه را به صورت غنج (gonj) نیز ضبط کرده است. [۲۴]

ضبط کتاب ورقه و گلشاه:

زمین برنتابد همی گنج اوی
زمانه نیاسد از خنج اوی [۲۵]

واژهٔ دیگر فرهنگ است. فرهنگ به دو معنا در متن به کار رفته؛ یکی به معنی ادب و دانش و دیگری به معنای زور و نیرو است:

به معنی ادب و دانش:

اگر چند در عشق می سوختند
بی اندازه فرهنگ آموختند [۲۶]

به معنی زور و قوت:

چنان گشت ورقه ز فرهنگ ورای
که کُه را به نیرو بکندی ز جای [۲۷]

جالب است که در بیت فوق فرهنگ را مترادف «رای» آورده که ممکن است ترادف در کار نباشد، بل که منظور نیرو و خرد باشد.

واژهٔ دیگر پراشیدن (Parasidan) است که به معنی افشاندن و پراکندن به کار رفته است:

ز خیمه تن خویش بیرون فکند
پراشید بر سر و مشکین کمند [۲۸]

واژهٔ دیگر انبهی (anbohi) است که به معنی اعجاب و حیرانی به کار رفته است:

نبود آگه از مکر سرو سهی
به دام اندر آویخت از انبهی [۲۹]

که البته ممکن است این حیرانی و سرگردانی حاصل نوعی گولی و کودنی نیز باشد.

واژه دیگر نوفه (nufa) است که به معنی بانگ و فریاد و شور و غوغا ست:

ز بس مطرد و رایت خوب رنگ
ز بس نوفهٔ شیر مردان جنگ [۳۰]

واژه های دیگر را برای جلوگیری از تطویل کلام، بدون ذکر ابیات با معنای امروزین می آوریم:

بَختَه (baxta) به معنی گوسفند نر [۳۱]، هنباز و هنبر که احتمالاً مترادف انباز و همبر است [۳۲]، نیازی برابر محبوب [۳۳]، هنجار جوی: دلیل و پیش رو، هوازی به معنی ناگهان [۳۴]، عمر پیموده به معنی سالخورده [۳۵]، ره انجام: راه بر [۳۶]، بریز به معنی میدان اسب [۳۷]، خدیش: خدیو [۳۸]، دنسان: شادی کردن [۳۹]، زنهار خوار: پیمان شکن، کانه: (ظاهراً) خانه: [بشد سوی کانه دو تا کرده پشت/ جگر سوخته، دل گرفته به مشت] [۴۰]، کش خُرام: خرامنده [۴۱]، گم بودگان که ترکیب غریبی است و به دو صورت آمده:

ز دزدان چهل مرد گم بودگان
از این راه داران بیهوده گان [۴۲]

و نیز:

بخواندش یکی زال گم بودگان
خرف زالکی عمر پیمودگان [۴۳]

و پذیرفتن به معنی قبولاندن:

مراورا بسی مال پذرفت و چیز
وزو راز دل هیچ ننهفت نیز [۴۴]

از دیگر ویژگیهای زبانی، یکی کاربرد ضمائر متصل است که به صورت منفصل به کار رفته است. جلوهٔ این کاربرد در خط دو گونه است. یکی این که طرفداران تجزیهٔ خط می گویند که مثلاً کتابتان را حتی می شود نوشت: کتاب تان؛ اما کاربرد دیگری که در این متن آمده و اندکی غریب می نماید، جدا کردن ضمائر از مضافشان و به کارگیری آنها به صورت منفرد است که سابقهٔ آن در متون بسیار کم است. مانند:

ویا شان ز جائی مدد آمدست
یکی لشکری بی عدد آمدست [۴۵]

که امروزه به صورت: و یا برایشان از جائی مدد آمده که حرف اضافهٔ آن محذوف است.

و نیز:

طمع به شما من جزین داشتم
دریغا که تان مرد پنداشتم [۴۶]

که ممکن است مردتان پنداشتم یا مرد پنداشتمتان بوده باشد.

در پایان این مبحث ذکر دو نکته خالی از ضرورت نیست. یکی این که نسخهٔ مورد استفادهٔ دکتر صفا نسخهٔ پاکیزه ای نبوده و بسیاری از ابیات را ایشان بحدس و گمان خوانده و دیگر این که ایشان برخی از کلمات را به گمان این که کاربردشان غلط بوده، عوض کرده اند. مثلاً در متن واژهٔ «خورشید» به همین صورت ضبط بوده که دکتر صفا آن را به صورت خورشید درآورده یا شمشاد به صورت Somsad بوده که دکتر صفا به صورت Semsad درآورده. نکتهٔ دیگر این که از نظر ساختار

نحوی، دکتر صفا جلوی برخی از ابیات نشان پرسش (؟) گذاشته که نشاندهندهٔ ابهام معنوی بیت است در حالی که آن ابیات تماماً مبهم نیستند، مانند:

دو گیسوش بر چوب بسته چو سنگ
ببسته چنان چوب بر رشته چنگ [۴۷]

ایشان جلوی هر دو مصرع نشان ابهام آورده که اتفاقاً خالی از ابهامند. چو سنگ یعنی سخت بسته شده بود و در مصرع دوم یعنی همان گونه که رشتهٔ ساز چنگ، به چوب آن محکم بسته می شود. مصرع دوم ضعف تألیف و مشکل ساخت دستوری دارد اما خالی از ابهام است. یا جلوی مصرع اول این بیت:

چو شب مایهٔ قیرگون خواستی
فلک را به گوهر بیاراستی

البته این موارد در کل منظومه اندك و سعی دکتر صفا بسیار مشکور است. یادش به خیر و راهش پررهرو باد.

«نقد منظومه ورقه و گلشاه»

برای به نظم درآوردن یک قصهٔ خیالی، یا بازسازی یک اسطورهٔ اصلی، کافی است کسی هنر شاعری داشته باشد اما برای برگردان یک حکایت از زبانی به زبان دیگر، علاوه بر سرمایهٔ شاعری، نیاز به معرفت تاریخی و جغرافیائی و جامعه شناسی، بویژه از زمان و مکانی که مربوط به زبان اصلی حکایت است، لازم و ضروری است. وقایع حکایت باید متناسب با شؤون تاریخی و ملی و متناسب با شخصیتها و نیز

زمان و مکان باشد تا خواننده بهرهٔ کافی از آن ببرد. مثلاً شاعری که از ویژگیهای محیطی در عربستان آگاه نیست، ممکن است جغرافیای آن سرزمین را مطابق با جغرافیای سرزمین خویش بداند. در آن صورت بپندارد که سرمای شدید زمستان شمال غربی ایران هم ممکن است بر سرزمینهای عربستان حاکم شود و دقیقاً حال آن ملای منبری لُر را پیدا کند که در توصیف ناراحتی امام حسین(ع) از مرگ هفتاد و دو تن از یارانش گفت: «چنو ناراحت وابید، که دو قوری چای داغ آرومس نی کرد.» یعنی شدت ناراحتی او آن قدر بود که دو تا قوری چای نمی توانست او را آرام کند! اما اگر شاعر این منظومه عیوقی بوده، این شاعر از این هر دو هنربری بوده؛ یعنی نه هنر والای شاعری داشته، نه قدرت تخیل این که حکایت حال و هوای سرزمین عرب را دارد.

در بررسی فرم منظومه از غزلهای مندرج سخن گفتیم، شاعر زیباترین اشعار غنائی منظومه ـ که همان طرح غزلها باشد ـ را نخست از زبان ربیع بن عدنان بیان می کند که درواقع مدعی ورقه و دشمن گلشاه است. کسی که رقیب ورقه بود و سپس قصد جان عاشق و معشوق کرد و این عدم توانائی نگاه ناقص شاعر، به طور کلی به وحدت و یکپارچگی هنری است که هماهنگ با ساخت هنری منظومه نیست. شخصیت ربیع بن عدنان در داستان اندکی بیش نمی پاید اما شاعر زیباترین غزل را از زبان او بیان می کند:

ایا ماه گل چهر دلخواه من
دراز از تو شد عمر کوتاه من
گرم در چه غم نخواهی فکند
چرا کندی اندر زنخ چاه من

گفتیم داستان در بحر متقارب سروده شده، زمینهٔ حماسی دارد، و صحنه های جنگ و گریز و خونریزی در آن است اما فضاسازی حماسی بسیار ضعیف و نارساست. مثلاً در صحنهٔ جنگ اول، ربیع بن عدنان (رقیب ورقه) وارد میدان می شود و از طرف ورقه نیز مبارزی:

سواری برون زد ستور از مصاف
به دل سدّ آهن به تن کوه قاف [۴۸]

این سوار، با آن توصیفات در یک حمله، بدون هیچ مقدمه ای کشته می شود:

ربیع بن عدنان به حمله برش
درآمد یکی تیغ زد بر سرش
سر تیغ آن شه سواری گزین
درآمد به فرق و فرو شد به زین
به دو نیمه بفگند اندر مصاف
همی کرد بر گرد میدان طواف [۴۹]

اما همین ربیع بن عدنان که آن قدر دلیر است، بدون هیچ مقاومتی با یک ضربهٔ نیزهٔ دست زنی، کشته می شود:

یکی نیزه زد آن ستوده هنر
ربیع فرومایه را بر جگر

سنانش گذارید از سون پشت
بر آن سان به زاری مر او را بکشت [۵۰]

گلشاه، زنی که قبلاً بدون بروز هیچ رشادتی دزدیده شده بود، از این به بعد چون یلی جنگجو وارد میدان می شود و پسران ربیع را می کُشد؛ صحنه هائی بسیار ناباورانه که به وحدت حماسه ضربه زده است.

داستان ورقه و گلشاه (چنان که قبلاً نیز گفتیم) بیشتر جنبهٔ عاشقانه دارد. یعنی شرح یک فراق است اما متأسفانه از جهاتی این جنبه (غنائی بودن) نیز در موضع ضعف و سستی است. شاعر کوشیده نوعی تقدس دروغین به عاشق و معشوق بدهد و اگر چه ممکن است در اصل حکایت این حرمان وجود داشته باشد، اما اگر ضعف این قسمت را به محیط فرهنگی شاعر نسبت ندهیم، بی شک متوجه شاعر می شود. عاشق و معشوق که پسرعمو دخترعمو هستند، در دورهٔ جوانی و درس و تعلیم، توانسته اند چند بوسه از یکدیگر بگیرند، حتماً برای توجیه این بوسه ها، چه از نظر داستان، چه از نظر شاعر، جوانی و نوجوانی آن دو مورد نظر بوده است. یعنی لابد زمانی که بوسیدن از نظر شرع، برای آنها حلال بوده:

چو خالی شدی جای آموزگار
دل آن دو آسیمهٔ روزگار
به شوق وصال اندر آمیختی
فراق از بر هر دو بگریختی
گه این از لب آن شکرچین شدی
گه آن عذر خَواهندهٔ این شدی
گه از زلف این آن گشادی گره
گه از جعد آن این ربودی زره
گه این شکر ناب آن خَورد خَوش
گه آن زلف پرتاب این گیر و کش
چو آموزگار آمدی باز جای
شدندی سراسیمه و سَست رای [۵۱]

تمام عشقبازی این دو عاشق کثیب و ماتمزده در همین چند بوسه خلاصه شده. از این به بعد هر کجا ارتباطی میان این دو صورت گرفته، شاعر کوشیده نوعی قداست به این ارتباط بدهد. یعنی از جنون عاشقی و عشقبازی، که در حکایت ویس و رامین در اوج است، لمحه ای در این حکایت به چشم نمی خورد. در بعضی صحنه ها، خواننده حیران می ماند که

چگونه این دو این قدر ناکام مانده اند:

ز دل دادن آن دو سرو سهی
ز احوالشان یافتند آگهی
چو هنگام بیداری و جای خواب
ندیدند از ایشان ره ناصواب
دل هر دو مسکین نگه داشتند
ز همشان جدا کرد نگذاشتند
گه این بر گشادی بر آن راز خویش
گه آن عرضه کردی بر این ناز خویش
گه عشق بر هر دو غم بیختی
گه این زان و آن زین درآویختی
دو غمشان گه عشق گشتی هزار
دو لبشان گه بوسه گشتی چهار
که در دیده شان نامدی هیچ خواب
نرفتی میانشان سخن ناصواب (۵۲)

اگر در واژگان ابیات فوق حساس نشویم و نخواهیم برای واژه هائی چون راز و ناز، مجاز قائل شویم، و میان غم و لب نخواهیم استعاره ای در نظر بگیریم، تمام عشقبازی این دو دلداده که در یک خانه و یک مدرسه و یک قبیله بوده اند، همین است. اگر چه شاعر در این جا بوس و کنار را ره ناصواب ندانسته (ره ناصواب همان است که فردوسی هم در حکایت دلدادگی زال به رودابه بیان می کند: همی بود بوس و کنار و نبید/ مگر شیر کو گور را نشکرید) (۵۳) اما این قداست کم کم پررنگتر می شود. گوئی هر چه این دو نوجوان به مرحلهٔ جوانی و بلوغ نزدیکتر می شوند، فاصله ها میان آن دو باید بیشتر گردد.

پس از گرفتاری گلشاه به دست ربیع بن عدنان، ورقه کوشش بسیار می کند تا معشوق را از دست رقیب می رهاند، خون خوردن ورقه در مسیر نجات گلشاه بسیار مشهود است، پس از نجات معشوق از دست دشمن، زمانی که باید جشن و نیایش و آرامش و چنگ و دلدادگی حاکم گردد، خانوادهٔ گلشاه از ورقهٔ بدبخت کابین و مال و ثروت می خواهد. ورقهٔ ماتمزده، بخت برگشته، اکنون باید راهی کشوری دیگر شود تا بتواند کابین معشوق را فراهم کند.

تمام جلوه های عاشقی آن دو دلداده، در همین ابیاتی بود که آورده شد. این ناهماهنگی و فراق و جدائی و حرمان متوجه شاعر و خاستگاه داستان است. هنگامی که ورقه در کشوری دیگر مشغول جمع کردن ثروت و کابین است، شاه متمول شام، از زیبائی گلشاه خبر می یابد و با قدرت مالی خود، گلشاه را به دست می آورد. ورقه در بازگشت پس از آن که او را فریب می دهند، متوجه شام می شود و در شام خودش را به گلشاه می رساند. در خانهٔ شاه شام، ورقه مهمان گلشاه می شود، اما این جا او فرشته ای است که دیگر عشق ندارد و به همین دلیل، شاه شام با خیال راحت آن دو را به حال خود باز می گذارد:

برون رفت با مکر و تلبیس و بند
ز نزد دو بیچارهٔ مُستمند
به بیغوله ای در،نهان گشت شاه
همی کرد دزدیده زان سو نگاه
که تا در میانشان خطائی رود
حدیثی بدو ناسزائی رود
بدین حال می بود تا صبح روز
که رخشید خرشید گیتی فروز
نه زین و نه زان دید نامردمی
چو این باوفا دید و آن آدمی (۵۴)

شاه وقتی به توصیف شاعر، این رفتار آدمی را از آن دو می بیند، دیگر با خیال راحت آن دو را همبستر می کند، اما آن دو در بستر، به توصیف شاعر هیچ راه ناصوابی نمی روند! تا بالاخره هنگام جدائی فرا می رسد، شاعر راضی نمی شود این عاشق و معشوق که چندماه همبستر بوده اند همراه بوسه ای، خداحافظی کنند، بنابراین آنها را در حسرت آن رها می کند. دو دلداده با نگاههائی پرحسرت به یکدیگر می نگرند و ورقه راه فراق را در پیش می گیرد.

شاعر این منظومه، بی شک از ناکامیهائی در زندگی بهره مند بوده است. با توجه به زبان متوسط او در منظومه، به نظر می رسد که خود او هم از طبقهٔ متوسط و پائین جامعه بوده. اگرچه بیشتر شاعران ابتدا از همین طبقه بوده اند اما پس از اندکی خود زندگی متجمل داشته و از فخامت کلام آنها می شود به فراغت آنها در زندگی پی برد. اما این شاعر بدبخت، زندگی گلشاه در شام را که اکنون باید هزاران کنیز درباری داشته باشد، با زندگی فلاکتبار خویش قیاس می کند، از آن رو که هنگام جدائی ورقه از گلشاه، گلشاه شروع به پختن غذا می کند تا توشهٔ سفر ورقه باشد:

جگرخسته گلشاه ایزدپرست
سوی پخت توشه بیازید دست
همی پخت آن توشه را با شتاب
همی راند از دیدگان سیل آب (۵۵)

شاعر در این جا گوئی فراموش کرده که گلشاه اکنون مهین بانوی دربار شاه شام است. منظومه ضعفهای دیگری نیز دارد که نشان از عدم پختگی و کمال شاعر است. مثلاً در هنگام جنگ، با این که ورقه و گلشاه دو نوجوانند، قدرتنمائی معجزه آسائی دارند. گوئی پلانی کار آزموده اند، هنگام رجزخوانی چنان رجز می خوانند که گوئی پیران تجربه اندوخته اند. جلوه های عاشقی، در این منظومهٔ غنائی آن قدر ناچیز است که جز

ویژگیهای زبانی، واقعاً نمی شود ارزشی برای منظومه قائل شد. از دیگر ویژگیهای کلی منظومه نداشتن تطویل است. این عدم تطویل و کوتاه بودن بیش از حد مطالب و گاه بدون ذکر شرحی و توضیحی یکراست به اصل مطلب رسیدن، به پیکرهٔ داستان ضربه زده است و درواقع ایجازش زننده شده، مثلاً در یک جای داستان که شاه شام گلشاه را به خانه برده، شاه از او طلب کامروائی می کند، گلشاه مخالفت می کند. شاه هم بدون هیچ اصرار دیگری فقط به دیدار گلشاه راضی می شود. این ایجاز در مقابل زحمتهای فراوان شاه شام در دستیابی به گلشاه، و تمایل نسبی او به شاه شام، شوکی به داستان وارد می کند که خواننده حیران می گردد.

اما به حکم «عیب آن چون که بگفتی، هنرش نیز بگوی» علاوه برفایده هائی که از نظر سبک شناسی و پژوهشهای زبانی می توان از متن بُرد (که در جای خود بدان اشاره شد) گاه مثلها و ابیاتی زیبا در متن دیده می شوند که از این منظر قابل توجهند. مثلاً در باب مثلها، اگر چه اندکند اما خواندنی اند!:

به جز پیری از من چه آمد گناه
تو از لنگ اشتر لگد راست خواه
چو مر مار را عمر آید به سر
بخوابانندش مرگ بر ره گذر

که مثل اول غریب و مثل دوم شایع است.

در باب ابیات زیبا نیز حکمِ الواحد کالمعدوم بر آن جاری است:

همه روی حسن و همه موی میم
همه زلف تاب و همه جعد جیم

تو عیوقیا گرت هوش است ورای
به خدمت بپیوند به مدحت گرای

ص ۳ از چاپ دکتر صفا و نیز:

ز عیوقی وامتان خاص و عام
ثنا بر محمد علیه السلام، ص ۱۲۲ همان.

۴ـ Poetic و Literary theory، تحت عنوان نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، اثر رنه ولک و آوستن وارن، مقالهٔ «چگونگی وجود اثر ادبی ـ هنری» از ولک ص ۱۶۶.

۵ـ ورقه و گلشاه، به اهتمام دکتر ذبیح الله صفا، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۴۳، ص ۱۳.

۶ـ همان ص ۱۵، ۷ـ همان ص ۷۵، ۸ـ همان ص ۱۷

۹ـ «سبک شناسی»، محمدتقی بهار، ج اول، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹ ص ۲۸۴ به بعد

۱۰ـ «ورقه و گلشاه»، دکتر صفا، ص ۵۶

۱۱ـ همان ص ۷۲، ۱۲ـ همان ص ۱۱۹، ۱۳ـ همان ص ۱۱۴، ۱۴ـ همان ص ۱۰۴

۱۵ـ در کتب بلاغت، معمولاً بابی تحت عنوان عیوب قافیه آورده اند و منظور از آنها عیوبی است که قابل اغماضند. یعنی وقتی شاعری بزرگ آن عیب را به کار می برده، باب کاربردش بر دیگران باز بوده، مثلاً قافیه احتیاط و اعتماد و فردوسی و توسی و... اگر چه عیب است اما از عیوب پذیرفته شده است. اما عیوب در این منظومه بعضاً غلطند. نگاه کنید به «المعجم»، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، کتابفروشی زوار، چاپ سوم، ۱۳۶۰، صص ۱۹۶ـ ۱۹۵.

۱۶ـ «ورقه و گلشاه»، چاپ دکتر صفا، ص ۵۶

۱۷ـ همان ص ۳، ۱۸ـ همان ص ۷۶، ۱۹ـ همان ص ۴، ۲۰ـ همان ص ۵، ۲۱ـ همان ص ۱۱۹، ۲۲ـ همان ص ۵

۲۳ـ «ادبیات دورهٔ بیداری»، دکتر محمد استعلامی، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب، ۲۵۳۵، ص ۳۶۳.

۲۴ـ «فرهنگ فارسی»، دکتر محمد معین، ج دوم، ص ۲۴۴۳.

۲۵ـ ورقه و گلشاه»، چاپ دکتر صفا، ص ۲

۲۶ـ همان ص ۶، ۲۷ـ همان ص ۷، ۲۸ـ همان ص ۵۵، ۲۹ـ همان ص ۱۴، ۳۰ـ همان ص ۱۷، ۳۱ـ همان ص ۵۲، ۳۲ـ همان ص ۱۱۹، ۳۳ـ همان ص ۵۳، ۳۴ـ همان ص ۱۰۹، ۳۵ـ همان ص ۷۰، ۳۶ـ همان ص ۸۹، ۳۷ـ همان ص ۲۲، ۳۸ـ همان ص ۱۲۱، ۳۹ـ همان ص ۴۳، ۴۰ـ همان ص ۵۴، ۴۱ـ همان ص ۹۷، ۴۲ـ همان ص ۸۸، ۴۳ـ همان ص ۷۰، ۴۴ـ همان ص ۷۰، ۴۵ـ همان ص ۶۰، ۴۶ـ همان ص ۶۴، ۴۷ـ همان ص ۴۵، ۴۸ـ همان ص ۲۱، ۴۹ـ همان ص ۲۱، ۵۰ـ همان ص ۳۶، ۵۱ـ همان ص ۷، ۵۲ـ همان ص ۸، ۵۳ـ «شاهنامهٔ فردوسی» شرکت سهامی کتابهای جیبی تهران ۱۳۶۹، ترجمهٔ جهانگیر افکاری ـ اثر ژول مول، ۵۴ـ «ورقه و گلشاه»، چاپ دکتر صفا، ص ۹۹، ۵۵ـ همان ص ۱۰۳.

■ پانویسها:

۱ـ دربارهٔ مأخذ داستان، نگاه کنید به «الاغانی»، چاپ بیروت، جلد بیستم صص ۳۷۹ـ ۳۶۶ و نیز «الاعلام الزرکلی» ج ۵ص۱۷ و «فوات الونیات الکتبی» چاپ مصر، ج ۲ صص ۷۴ـ ۷۰ و نیز «الشعر والشعراء»، ابن قتیبهٔ دینوری، چاپ لیدن، ص ۳۹۴ و «خزانة الادب البغدادی»، چاپ بولاق ج ۱ ص۵۳۴ و «تزئین الاسواق»، چاپ بولاق، ج ۱ ص ۸۴، به نقل از ورقه و گلشاه، تصحیح دکتر ذبیح الله صفا، صفحه ده در پابرگ.

۲ـ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، شمارهٔ چهارم، سال اول، دکتر احمد آتش.

۳ـ آن دو بیت: