Serenading prologues in Shahnameh

Mahmoud Abbasi [*]
Yaghoub Fouladi [**]

Abstract

When we look deeply at the structure of Iranian famous letter–Shahnameh of Ferdowsi- it becomes clear that besides its stable and rigid content, format and process of narration of its stories are also done scholarly and intelligently. The prologues of the stories are one of the most effective methods in the disciplined structure of stories. From among numerous numbers of story prefaces in Shahnameh, there are ten of them that are exhaustive prologue; three of which are more alike in structure and have some differences with other ones. These three prefaces include prologues of "KeyKhosrow", "Rostam and Esfandyar", and Kingdom of Hormozd" stories, which have a similar structure with Serenading. They have obvious similarities with Serenading in: a) number of verses, b) theme, situation, narration, and their characteristic, which recall the first Serenading of odes to mind. So, we can say that the three mentioned prefaces have some features in common both in prologue and serenading. According to the structure (number of verses, pseudonym verse, subject, narration and characteristic), they are like serenading and, from the aspect of prophecy, they take the burden of prologue. These three serenading prologues, however, have some differences with ode serenading.

They should have an amount of indirect and summarized expression of the text because they have the prophecy of being a prologue; on this basis, the story they narrate on the ground of nature is allegorical and the natural characters used within them are symbols of the original characters of the story which symbolically express the sense of the story.

The concept of these primary verses is somehow close to the whole text of the story; so, after reading them, we understand the feelings of happiness and sorrow which we would confront with in the whole text. But, ode serenading has not such a prophecy, since the main purpose of serenading is to create interest and emotion in the reader about the principal intention of the poet. There are three reasons why such prologues exist in Shahnameh: first, era of Ferdowsi; because in this era, Samanids and Ghaznavids, poetry in the genre of Khorasani was in its highest place and all around Iran and Khorasan was full of poets and poetry. Second, the genre of Khorasani poetry. The main sense of this genre was ode and the related poets had a realistic and concrete view to the surrounding nature.

It is good to say about the mentioned factors that living in an environment which is full of poetry would irresistibly affect the poets and their sensations. The third factor is the entire familiarity of Ferdowsi with the poetic genres and poetry technics of his era. All of these factors had affected Ferdowsi's serenading and Khorasani genre of poetry. A point to add is the fact that the art of prologue is not the result of serenading ode. However, this is not separated from serenading ode and hasn't been changed. Such an art has been existed independently and had been used in the poems, but without any special name until the 8th century which Khatib Ghazvini in his summary of "Meftah al-Olum" of Sakaki with the title of "Talkhis al-Meftah fi al-ma'ani val bayan val badie'" called it prologue.

[*] Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran
[**] Ph.D Student of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran
fouladi_yaghoub@yahoo.com
Received: 15.07.2015 Accepted: 17.10.2015
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Keywords: prologue, Serenading, Ferdowsi, Shahnameh, Khorasani genre

References

- Anvari, Hassan & Ja'far She'ar (1387). *Epic story of Rostam and Esfandyar*, 28 ed., Tehran: Ghatreh.
- Dehkhoda, AliAkbar (1377). *Dictionary*. Vols. 2, 3, 2nd ed., new issue, Tehran: University of Tehran.
- Fallah Ghahroudi, GholamAli (1389). *Rostam and Esfandyar*, 1st ed., Tehran: SAMT.
- Farrokhi-e Sistani, Ali Ibn Holough (1371). *Poetical works*, Mohammad Dabir Siyaqi (emend.), 4th ed., Tehran: Zavvar.
- Ferdowsi, Abolghasem (1386). *Shahnameh*, Djalal Khaleghi Motlagh (emend.), Tehran: The Center for the Great Islamic Encyclopedia.
- Ferdowsi, Abolghasem (1389). *Shahnameh*, from Manuscripts Florence Museum, Aziz-ollah Jovayni, (emend.), Tehran: University of Tehran.
- _____ (1392). *Shahnameh*. On the basis of the Version Printed in Moscow, 12 ed., Tehran: Qatreh.
- Hashemi, Ahmad (?), *Jawahralblagh at Rhetoric and Literary Figures*, Bayrout.
- Homayi, Jalal od-Din (1361). *Rhetoric and literary figures*, 2nd ed., Tehran: Tus.
- Ja'fari Parsa, Abdol'zim & Mozhgan Ja'fari Parsa (1389). *A Literary English-persian Glossery*, 1st ed., Tehran: Rahnama.
- Kazzazi, Mir Jalal-od-din (1381). *Ancient Book: The Edition and Inter pretation of Shahnameh of Ferdowsi*, vol 2, 1st ed., Tehran: SAMT.
- _____ (1384). *Ancient Book: The Edition and Inter pretation of Shahnameh of Ferdowsi*, vol 6, 1st ed., Tehran: SAMT.
- Khaleghi Motlagh, Jalal (1388). Beginning and end of Shahnameh stories, in *The Old Words: Articles about Shahnameh*, By Ali Dehbashi, Tehran: Afkar.
- _____ (1391). *Shahnameh notes*, vol 2, In collaboration with Mahmoud Omidsalar and A. Khatibi, 2nd ed., Tehran: The Center for the Great Islamic Encyclopedia.
- Khatib Ghazvini, Mohammad Ibn Abd or-Rahman (1363). *Summary of Almeftah at Rhetoric and Literary Figures*, Tehran: Ghom.
- Mahjjoub, Mohammad Ja'far (1345). *Khorasani genre in Persian poetry (to determine the coordinates of the beginning of the end of the fifth century Persian poem style).* Tehran: Printing of educational research and teacher training.
- Malmir, Taymour (1388). Prologue in Shahnameh and Ferdowsi Mission, *Journal of Iranian Studies*, Vol 16, PP 233 – 248.
- Manouchehri-e Damghani, Ahmad Ibn Qows (1369). *Poetical works*, Mohammad Dabir Siyaqi (emend.), Tehran: Zavvar.
- Mousavi, Maryam (Roudabeh) (1392). Ayeneh dari and its differences with the Prologue based on Shahnameh, Bhar-e Adab, Year 6. Vol 1st, Pp 377 – 393.
- Nourmand, Ahmad (1389). Opening the future and its frequency in some versified fictions and analyzing of its application in "Rostam and Esfandyar" Story, *Math Book of Literature*, No 37, Pp. 41 – 52, Tehran: Iran's Book House.
- Razi, Shams-e Ghays-e (1360). *Dictionary in Persian poetry criteria*, 3rd ed., Mohammad Ibn Abdolvahhab Ghazvini, Tehran: Zavvar.
- Sa'dounzadeh, Javad (1390). Ode Structure In Pre-Islamic Arabic Poetry and Its Impact on the First Ode-Composers Persian, *Journal of Comparative Literature*, University of Shahid Bahonar, Vol 4, PP 75 – 94.
- Sarrami, GhadamAli (1368). *From Flower Color on Pain of the Thorn (Shahnameh stories Morphology)*, 1st ed., Tehran: Elmi and Farhsngi.
- Shamissa, Sirous (1380). *Moving Ghazal in Farsi poetry*, 6 ed., Tehran: Ferdows.
- _____ (1381). *Literary Genres*, 10th ed., Tehran: Ferdows.
- _____ (1383). *A new look at Literary Figures*, 14th ed., Tehran: Ferdows.
- Tavakkoli, Hamid Reza (1387). Pause on Earnings of Shahnameh Stories, *Quārterly Journal of Art*. Vol 77, Pp 26 – 45.
- Vahidyan-e Kamyar, Taghi (1390). *Literary Figures: from the perspective of aesthetics*, 5th ed., Tehran: SAMT.

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۱ (پیاپی ۱۸) بهار ۱۳۹٦، ص ۱۸٦- ۱۷۳

براعت استهلال‌های تغزّل‌گونه در شاهنامه*

محمود عباسی* و یعقوب فولادی**

چکیده

وقتی به ساختار نامهٔ نامورِ قوم ایرانی، شاهنامهٔ فردوسی، ژرف می‌نگریم؛ علاوه بر محتوی و بُن‌مایه‌های سخت و سُتوارش، قالب داستان‌ها و روند روایت آن‌ها هم به جای خود بسیار هوشمندانه و عالمانه هستند. یکی از شگردهایی که سهم افزونی در این داستان‌ها دارد، براعت استهلال‌های آن‌ها می‌باشد. از شُمار فراوان مقدمه‌های داستان‌های شاهنامه ده مقدمه براعت استهلال کامل هست؛ که از این ده براعت استهلال، سه مقدمهٔ آن از نظر ساختار بیشتر به یکدیگر شباهت دارند و با هفت مقدمهٔ دیگر دارای تفاوت‌هایی می‌باشند. این سه دیباچه، براعت استهلال داستان‌های «کیخسرو»، «رستم و اسفندیار» و «پادشاهی هرمزد» هستند؛ که ساختاری شبیه تغزّل‌های قصیده دارند. یعنی از نظر: الف) تعداد بیت‌ها، ب) موضوع، فضا، روایت و شخصیت آن‌ها و ج) بیت تخلّص(گریز) هم‌خوانی‌های بارزی با تغزّل دارند، به گونه‌ای که تغزّل قصاید را به ذهن تداعی می‌کنند. در این پژوهش به روش تطبیقی- تحلیلی با نگاهی بر تغزّل در قصیدهٔ پارسی و براعت استهلال در ادب پارسی و کاربردِ آن در شاهنامه؛ ساختار سه براعت استهلال مذکور و قیاس و سنجش آن‌ها با دیگر براعت استهلال‌های شاهنامه و تغزّل قصاید بررسی شده است. در آخر نیز به چرایی و چگونگی به وجود آمدن این پدیده پرداخته‌ایم.

کلیدواژه ها: براعت استهلال، تغزّل، فردوسی، شاهنامه، سبکِ خراسانی

مقدمه

یکی از ویژگی‌های متعددی که در ارجمند شدن شاهنامه و ورجاوند شدن آن نقش دارد، هنر داستان‌پردازی فردوسی است. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت: «این هنر فردوسی، بی‌گمان در میان پدیدآورندگان میراث تناور ادبیات داستانی کهن ما، از منظومه‌های داستان غنایی و حَماسی و تعلیمی گرفته تا گونه‌های منثور و حتّی ادبیات شفاهی عامیانه بی‌بدیل است» (توکّلی، ۱۳۸۷: ۲٦). یکی از شگردهای داستان‌پردازی فردوسی براعت استهلال‌هایی است که او پیش‌درآمد داستان‌های خود آورده‌است. در این نوشتار به نمونه‌ای از این شگرد هنری پرداخته می‌شود و در یک پژوهش تطبیقی چگونگی تأثیرگذاری تغزّل قصیدهٔ پارسی و سبک

---

* پایهٔ کارِ این پژوهش، شاهنامهٔ چاپِ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان است.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران abbasi@lihu.usb.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (مسؤول مکاتبات) fouladi_yaghoub@yahoo.com

تاریخ وصول:۱۳۹٤/٤/۲٤ تاریخ پذیرش:۱۳۹٤/۷/۲۵

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

خراسانی بر ساختار این صنعت ادبی در شاهنامه و تأثیرپذیری فردوسی از تغزّل و شعر دورهٔ او نشان داده می‌شود.

با توجه به اهمیت شاهنامه در فرهنگ و ادب پارسی و ارجمندی آن در حَماسهٔ ملّی ایران و هم‌چنین تأثیر ساختار آن در آثار حَماسی پس از خود، پژوهش‌های فراوان و گسترده‌ای بر روی آن صورت گرفته است. بر همین اساس، سخنان گوناگونی در موردِ دیباچه‌ها و براعت استهلال‌های داستان‌های شاهنامه می‌بینیم؛ امّا اکثر قریب به اتفاقِ این پژوهش‌ها محتوای این براعت استهلال‌ها را بررسی کرده و چندان توجهی به فُرم و ساختار آن‌ها نداشته‌اند؛ مثلاً در خصوص براعت استهلال داستانِ «رستم و اسفندیار» حدود هفده شرح و تفسیر(در کتاب‌ها و مقالات) وجود دارد، که همگی به محتوای آنها و شرح و توضیح ابیات پرداخته‌اند. شرح‌هایی چون: میرجلال‌الدین کزازی در جلد٦ *نامهٔ باستان* (کزازی، ۱۳۸٤: ٦٤۱ – ٦۳٤)؛ حسن انوری و جعفر شعار در *رزمنامهٔ رستم و اسفندیار* (انوری و شعار، ۱۳۸۷: ٤۹ – ٤۷)؛ غلامعلی فلّاح قهرودی در *رستم و اسفندیار* (فلاح قهرودی، ۱۳۸۹: ۱٤۰ – ۱۳۸) و جلال خالقی‌مطلق در جلد ۲ *یادداشت‌های شاهنامه* (خالقی مطلق، ۱۳۹۱: ۲۷۳ – ۲۷۲). از آثاری که مستقلاً به آرایهٔ براعت استهلال در شاهنامه پرداخته‌اند و یا بخشی از آن اثر به این صنعت اختصاص یافته است؛ کتاب *از رنگ گُل تا رنج خار* از قدمعلی سرّامی است که به‌طور گسترده به مقدمات داستان‌های شاهنامه پرداخته و تمام این مقدمات معرفی و تحلیل محتوای آن‌ها و ارتباطشان با متن داستان‌ها بررسی شده است(سرّامی، ۱۳٦۸: ۱۵۳ – ۱۱۸). همچنین مریم(رودابه) موسوی در مقالهٔ «آینه‌داری و تفاوت آن با براعت استهلال با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی» پس از سخن در خصوص شگرد آینه‌داری و براعت استهلال و نمایاندن اختلاف این دو از یکدیگر؛ به بررسی صنعت آینه‌داری در شاهنامه و نشان دادن آن به عنوان یکی از شگردهای هنری فردوسی برای هدایت خواننده از فُرم به رمزگشایی داستان پرداخته است. تیمور مالمیر در مقالهٔ «دیباچه در شاهنامه و رسالت فردوسی»، با نگاهی اجتماعی «دیباچهٔ شاهنامه»، مقدمهٔ داستان‌های «رستم و سهراب»، «رستم و اسفندیار» و «بیژن و منیژه» را شرح کرده است (مالمیر، ۱۳۸۸: ۲٤۸ – ۲۳۳). احمد نورمند نیز در مقالهٔ «براعت استهلال و بسامد آن در بعضی منظومه‌ها، با تحلیل کاربرد آن در داستان رستم و اسفندیار» پس از بیان عناصر و ویژگی‌های این صنعت و انواع آن، براعت استهلال «داستان رستم و اسفندیار» را با توجه به متن داستان بررسی کرده است. از پژوهش‌های برجسته در این مورد، مقالهٔ «آغاز و انجام داستان‌های شاهنامه» از جلال خالقی مطلق است. خالقی مطلق در این مقاله بر خلاف دیگر پژوهش‌گران ـ که محتوای این مقدمات را بررسی کرده‌اندـ به شناساندن این آغازینه‌ها در ابتدای داستان‌ها و چگونگی تفکیک داستان‌های شاهنامه از هم‌دیگر بر اساس آن‌ها، سخن گفته است؛ و این‌که مصحّحان شاهنامه این موضوع را درنیافته‌اند و گاه دو یا سه داستان مستقل را به یکدیگر متّصل کرده‌اند (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۸۳ – ۱۷۷). همان‌گونه که در بالا گذشت، به جز مقالهٔ خالقی مطلق ـ که در مورد جایگاه و فُرم قرار گرفتن براعتِ استهلال‌های شاهنامه می‌باشدـ دیگر پژوهش‌ها به بررسی محتوای این آغازینه‌ها و شرح و تفسیر آن‌ها پرداخته‌اند.

وجه تمایز این مقاله با مطالب فراوان دیگری که در زمینهٔ براعت استهلال‌های شاهنامه نگارش یافته است، این است که: نویسندگان فارغ از محتوا و تحلیل محتوایی ابیات، به بررسی ساختار دیباچه‌های شاهنامه پرداخته‌اند و با روشی تطبیقی ـ تحلیلی نمونه‌هایی از براعت استهلال را که از نظر ساختاری با دیگر براعت استهلال‌های شاهنامه تفاوت دارند، معرفی نموده‌اند.

براعت استهلال

«براعت» در لغت به معنای: «فضیلت، برتری، فصاحت» و «استهلال» یعنی «جستجوی ماه کردن، بانگ کردن کودک به وقتِ تولد، بلند کردن متکلم آواز را» (دهخدا، ۱۳۷۷: ٤۵۰۵ و ۲۱۹۸) می‌باشد. در اصطلاحِ ادبی «براعت استهلال» نام یکی از صنایع بدیع معنوی در علم بلاغت است به این معنا که «دیباچهٔ کتاب یا تشبیب قصیده یا پیش‌درآمد مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد»(همایی،۱۳٦۱: ۳۰۳). این صنعت یکی از تکنیک‌های موجود در روایتِ داستان‌های کلاسیک پارسی می‌باشد، به این ترتیب که راوی در آغاز داستان با وصف طبیعت و یا کاربرد واژگانی ویژه، به محتوا

و درون‌مایهٔ داستان اشاره می‌کند. به گونه‌ای می‌توان گفت: براعت استهلال «نوعی حُسن مَطلَع است، منتها مضمون مَطلَع با مقصود و منظور اثر تناسب و هماهنگی دارد. مثلاً در آغاز داستان *داش آکُل* صادق هدایت چنین آمده است که داش آکُل و کاکارستم سایهٔ هم را با تیر می‌زدند. از این کنایه درمی‌یابیم که درگیری و دشمنی میان این دو شخص بسیار سخت است و ما با ماجرای غم‌انگیز و فاجعه‌ای دردناک روبه‌رو هستیم» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۱۵۱). براعت استهلال با پیش‌گفتار (Foreword Prologue _) در ادبیات انگلیسی مشابهت دارد. پیش‌گفتار «سخن کوتاهی است در ابتدای یک اثر ادبی که خواننده را از موضوع و مطلب کتاب آگاه می‌سازد» (جعفری پارسا، ۱۳۸۹: ۱٤۷). کاربردِ براعتِ استهلال دو گونه است: «یکی چنان است که نویسنده به توصیف کلّی مطلبی یا واقعه‌ای می‌پردازد و به گونه‌ای خواننده را در جریان کلّ مطلب یا کتاب قرار می‌دهد، مثل مقدمهٔ «رستم و سهراب» فردوسی؛ گونهٔ دیگر آن است که مؤلف در مقدمهٔ کتاب یا مقاله یا حتّی شعر خود به کلماتی اشاره کند که به طورِ رمزگونه، به محتوای اصلی مدرک اشاره داشته باشد، مانند مطلبی که علّامه همایی در مقدمهٔ کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* آورده است» (نورمند، ۱۳۸۹: ٤٥). با توجه به اینکه براعت استهلال نخستین برخورد مخاطب با داستان و منظومه-های داستانی است، از لحاظِ رابطهٔ آن با متن داستان (متنی که پس از براعت استهلال می‌آید)، این آرایه را می‌توان به چند نوع تقسیم کرد. در اینجا به چند نوع از آن اشاره می‌شود: ۱. براعتِ موضوعی و ماجرایی (شروع با معرفی ناگهانی، سریع و مات کنندهٔ حادثه)؛ ۲. براعت استهلال فضاساز (شروع با محور قرار دادن یک زمان استثنایی یا مکان خاصّ منحصر)؛ ۳. براعت ماجرایی ـ محتوایی ـ موضوعی (شروع با یک تکانه یا تنش برانگیزندهٔ تفکرانگیز)؛ ٤. ماجرایی ـ شیوه‌ای ـ سبکی (شروع با مشارکت دادن مخاطب در داستان و شخصیّت داستانی تلّقی کردن مخاطب، البته شخصیت فرعی)؛ ٥. ماجرایی ـ حادثه‌ای، شیوهٔ هیجان‌شکنی یا هیجان‌کُشی (شروع با پایان داستان)؛ ٦. چند عنصری (شروع با مقدمهٔ توضیحی ـ تشریحی دام‌گسترانهٔ واقع‌نمایانه از جانبِ نویسنده)؛ ۷. شروعِ ظاهراً مستقل از موضوع، امّا باطناً مربوط و فراهم‌آورندهٔ شرایطِ ویژه برای پذیرش موضوع و ماجرا؛ ۸. شروع با ارائهٔ خلاصه یا فشردهٔ کلّ داستان یا یک بخش از آن، به قصد سرکوب حسّ هیجان‌زدگی مخاطب و جانشین کردن تفکّر و تعقّل؛ ۹. فضاساز یا محتوایی (شروع با یک شعر، ترانه یا سرود و یا سخن ماندگاری از دیگران) (نورمند به نقل از ابراهیمی، ۱۳۸۹: ٤٦ ـ ٤٥).

گویندگان در متون روایی منظوم کلاسیک پارسی، از براعت استهلال بهره گرفته‌اند. البته نام خاصی برای این تکنیک نداشته‌اند و یا آن نام، اکنون در دسترس نیست؛ تا این‌که در قرن هشتم هجری قمری این تکنیک در قالب یک صنعت بدیعی توسط خطیب قزوینی نام‌گذاری می‌شود (خطیب قزوینی، ۱۳٦۳: ۳۸۷ – ۳۸٦). نمونهٔ کلاسیک براعت استهلال در شعر فارسی، ابیات آغازین «داستان رستم و سهراب» در شاهنامه است؛ ابیاتی که در آن راوی با بیانِ فلسفهٔ مرگ و حیات و قضا و قدر، فضایی پرسش‌خیز و ترحّم‌انگیز را ترسیم کرده است؛ فضایی که وقوع حادثه‌ای ناگوار را هشدار می‌دهد:

اگر تندبادی برآید ز کُنج، بخاک افگند نارسیده تُرُنج،
ستمکاره خوانیمش، ار دادگر؟ هنرمند دانیمش، ار بی‌هنر؟
اگر مرگ دادست، بیداد چیست؟ ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
ازین راز، جانِ تو آگاه نیست؛ بدین پرده اندر، ترا راه نیست
همه تا درِ آز، رفته فراز، به کس بر، نشد این درِ راز باز...
برین کارِ یزدان، ترا راز نیست؛ اگر جانت با دیو انباز نیست.

(فردوسی، ۱۳۹۲: ۱۷۰/۲ ـ ۱٦۹)

با خواندن براعت استهلال که «بیشتر به کمک استعمال لغات خاص علم یا مطلبی که کتاب در آن باره است و یا با اشاره به سرنوشت قهرمانان داستان» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳)، یا وصف صحنه‌ای از طبیعت به شکل نمادین، حال و هوای کلّی کتاب یا داستان بر مخاطب آشکار و روشن می‌گردد. در این صورت، براعت استهلال، از طرفی تقویت‌کنندهٔ فضا و رنگ داستان و از

سویی دیگر تداعی کنندهٔ احوال درونی شخصیت‌ها است. در براعت استهلال فوق، «تندباد» و «تُرُنج» نمادهایی هستند که علاوه بر معنای ظاهری خود، دست‌کم یک معنی ضمنی دیگر در بردارند که با پیشروی داستان در ذهن مخاطب تداعی می‌شود: کشته شدن سوزناک سهرابِ جوان و قضا و قدر بودن مرگ و داد بودن آن.

نگاهی به تغزّل در قصیدهٔ پارسی

در ساختمان قصیدهٔ کلاسیک (در قصیده‌های غیر مقتضب) به ابیاتِ آغازین آن که پیش‌درآمدی است برای قصد اصلی شاعر و تنهٔ اصلی شعر، تغزّل، نسیب یا تشبیب می‌گویند. باید گفت: این تکنیک یادگاری از قصیده‌های جاهلی عرب است که مورد تقلید و اقبال قصیده‌سرایان پارسی گشته است (محجوب، ۱۳۴۵: ۱۴۷). این مقدمهٔ غزل‌گونه معمولاً در خصوصِ عشق و عاشقی، مجلس بزم و باده‌گساری، وصف طبیعت از قبیل: بهار و خزان، طلوع و غروب خورشید و ماه و ستارگان، کوه، دریا، دشت، صحرا و امثالِ آن است که هدف شاعر از آوردن آن در اول قصیدهٔ خود، لطیف‌تر کردن آن و ایجاد محرّکی برای مخاطب که او را راغب به شنیدن و خواندن ابیات اصلی قصیده ـ که پس از آن می‌آید ـ بکند (رازی، ۱۳۶۰: ۱۵ – ۴۱۳؛ همایی، ۱۳۶۱: ۹۶؛ شمیسا، ۱۳۷۰: ۳۶). به گونه‌ای که شاعری که مثلاً قصد مدح ممدوحِ خود را که فاتح ازجنگ برگشته است و یا مرثیه‌ای در سوگ او و یا وصفِ بزم و سورِ ممدوح در ایّام بهار و... را دارد؛ برای سر ذوق آوردن و تحریک او به شنیدن سروده‌اش، قبل از خطابهٔ بلندبالای خود، شعری غزل‌گونه بر مبنای قافیه و ردیفِ قصیدهٔ خود، معمولاً در پنج تا پانزده بیت (گاهی بیشتر از پانزده بیت) می‌سراید و قبل از آن قرار می‌دهد. این تغزّل‌ها معمولاً پیش‌آهنگ بیت‌های اصلی قصیده هستند.

پس از تغزّل، تنهٔ اصلی قصیده ـ که محتوای آن مقصودِ شاعر را دربر دارد ـ می‌باشد. شاعران برای اینکه قصیدهٔ آنها ـ و مخاطب با خواندن این شعر ـ یکباره از تغزّل واردِ تنهٔ اصلی نشود و به نوعی دچار گسستگی نشود؛ یک یا دو بیت را پس از تغزّل می‌آورند که در اصطلاح بلاغی «تخلّص» نام دارند. ابن اثیر در کتاب *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر* در این‌باره چنین می‌نویسد: «در حقیقت تخلّص پیوند دادن سخنی به سخن دیگر است، با اشارهٔ لطیفی به کلام نخستین و آنچه اینک موردِ نظر است» (ر.ک: سعدون، ۱۳۹۰: ۸۸). تخلّص به معنی «گریزگاه» و «رهایی» است، زیرا شاعر از تغزّل سرودهٔ خود گریز به تنهٔ اصلی می‌زند و پس از آن مقصود خود را بیان می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۹۲؛ هاشمی، بی‌تا: ۲ – ۴۲۰). این بیت(یا بیت‌ها)، هم نمودهای تغزّل پیش از خود و هم تنهٔ اصلی پس از خود را دارا هستند و همچون پُلی بین تغزّل و تنهٔ اصلی قصیده می‌باشند که معمولاً ارتباطی جالب و هنری را برقرار می‌کند و شعر را دارای حُسن تخلّص می‌کنند. در زیر به نمونه‌هایی از تغزّل و تخلص چند قصیده از قصیده‌سرایان مشهور پارسی نظر می‌افکنیم تا چیستی و کارکرد این شگردِ شعری بهتر نمایانده شود:

فرخی سیستانی در چکامه‌ای پنجاه و هشت بیتی در صفت داغگاه ابوالمظفر فخرالدوله احمدبن محمد والی چغانیان و مدحِ او، هفت بیتِ آغازین را اختصاص به تغزّل داده است:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار — پرنیانِ هفت‌رنگ اندر سر آرد کوهسار
خاک را چون نافِ آهو مشک زاید بی‌قیاس — بید را چون پر طوطی برگ روید بی‌شمار
دوش وقتِ نیم‌شب بوی بهار آورد باد — حبَّذا باد شمال و خرَّما بوی بهار
باد گویی مشکِ سوده دارد اندر آستین — باغ گویی لعبتانِ ساده دارد در کنار
ارغوان لعلِ بدخشی دارد اندر مرسله — نسترن لؤلؤی لالا دارد اندر گوشوار
تا برآمد جام‌های سرخِ مُل بر شاخِ گُل — پنجه‌های دستِ مردم سر فرو کرد از چنار
باغ بوقلمون لباس و راغ بوقلمون‌نمای — آب مرواریدرنگ و ابر مرواریدبار

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۷۵)

شاعر پس از این پیش‌درآمد در یک بیت گریز به ممدوح می‌زند:

راست پنداری که خلعت‌های رنگین یافتند　　باغ‌های پرنگار از داغگاه شهریار

(همان: ۱۷٦)

و سپس به تنهٔ اصلی شعر که مدحِ ابوالمظفر فخرالدوله، وصفِ داغگاه و مجلسِ بزمِ اوست می‌پردازد:

داغگاه شهریار اکنون چنان خرّم بود　　کاندرو از نیکویی حیران بماند روزگار

سبزه اندر سبزه بینی، چون سپهر اندر سپهر　　خیمه اندر خیمه بینی، چون حصار اندر حصار

سبزه‌ها با بانگ رود مطربان چَربدست　　خیمه‌ها با بانگ نوش ساقیان می‌گسار...

(همان: ۱۷٦)

بر این بنیاد که قصد فرّخی از سرودنِ این قصیده وصفِ داغگاهِ ممدوح و مدح او می‌باشد، و زمان بهار، مکان باغ‌های پُر نگار و روایت بهارگون می‌باشد؛ تغزّل این چکامه(هفت بیت آغازین آن) هم دارای حال و هوای بهاری و وصف طبیعت بهار است. تخلّص که گریز از تغزّل به تنهٔ اصلی است، در اینجا از یک طرف با ویژگی‌های بهار و از طرفِ دیگر با ویژگی‌های توصیفِ داغگاهِ شهریار پرورده شده‌است؛ که علاوه بر گریز از تغزّل، مانع گسستِ بین دو قسمتِ قصیده می‌شود و هم اینکه مخاطب را می‌آگاهاند که مقصود شاعر در بیت‌های بعدی در موردِ کیست و در خصوصِ چیست.

نمونه‌ای از منوچهری دامغانی در مدح خواجه، که با تغزّلی بهارگون و وصف طبیعت شروع می‌شود:

همی‌ریزد میانِ باغ، لؤلؤها به زنبرها　　همی‌سوزد میانِ راغ، عنبرها به مجمرها

ز قرقویی به صحراها، فروافکنده بالش‌ها　　زِ بوقلمون به وادی‌ها، فروگسترده بسترها

زده یاقوتِ رمانی به صحراها به خرمن‌ها　　فشانده مشک خرخیزی، به بستان‌ها به زنبرها

به زیرِ پرِ قوش‌اندر، همه چون چرخ دیباها　　به پرکبک بر، خطی سیه چون خط محبرها...

بسانِ فالگویانند مرغان بر درختان بر　　نهاده پیش خویش اندر، پر از تصویر دفترها

عروسانند پنداری به گردِ مرز، پوشیده　　همه کف‌ها به ساغرها، همه سرها به افسرها

فروغ برق‌ها گویی ز ابر تیره و تاری　　که بگشادند اَکحَل‌های جمّازان به نِشترها

زمین محراب داوودست، از بس سبزه، پنداری　　گشاده مرغکان بر شاخ، چون داوود حنجرها

بهاری بس بدیعست این، گرش با ما بقا بودی　　ولیکن مندرس گردد به آبان‌ها و آذرها

(منوچهری دامغانی، ۱۳٦۹: ۳)

پس از این تغزّل نسبتاً بلند، منوچهری گریزی به ممدوح می‌زند و با یک بیت(تخلّص) خود را از تغزّل می‌رهاند:

جمال خواجه را بینم بهار خرّمِ شادی　　که بفزاید، به آبان‌ها و نگزایدشْ صَرصَرها

(همان: ۳)

و پس از آن به مدح خواجه که هدف غایی شاعر در این چکامه است می‌پردازد:

خجسته خواجهٔ والا، در آن زیبا نگارستان　　گرازان روی سنبلها و یازان زیر عَرعَرها

خداوندی که نام اوست، چون خورشید گسترده　　ز مشرق‌ها به مغرب‌ها، ز خاورها به خاورها

به پیشِ خشم او، همواره دوزخ‌ها چو کانون‌ها　　به پیش دستِ او جاوید دریاها چو فَرغَرها...

(همان: ۳)

منوچهری از طبیعت و فضای بهاری در پروراندن این تغزّلِ شانزده بیتی استفاده کرده است تا ممدوح و مخاطبان شعرش را به شور آورد و سپس با طرح این موضوع که بهار ناپایدار و بی‌وفاست، از توصیف آن دست می‌کشد و قصد مدح خواجهٔ ممدوحِ خود

را می‌کند؛ بر همین بنیاد با آوردن بیت تخلّص، زیرکانه گریز می‌زند و به تنهٔ اصلی می‌پردازد. همان‌گونه که در بالا نشان داده شد، تخلّصِ این چکامه با نشان دادن ویژگی‌های بهار در خواجهٔ ممدوح پیوند بین ابیات پیش و پس از خود را استوار کرده است.

بحث و بررسی

از خَیلِ فراوان داستان‌های شاهنامه، بیست و یک داستان آن دارای مقدمه هستند؛ مقدمه‌هایی که فردوسی آنها را گاه برای بیان احوال خود، اوضاعِ روزگار، مدحِ سلطان محمود، خطبهٔ داستان، براعتِ استهلال و پیش‌درآمدی بر داستان‌ها آورده است. از شمارِ مقدمه‌هایی که در شاهنامه زیرمجموعهٔ صنعت براعت استهلال قرار می‌گیرند، ده مقدمه براعت استهلال به معنای واقعی هستند؛ چون براعت استهلال داستان‌های «پادشاهی کی‌کاووس و رفتن او به مازندران»، «رستم و سهراب»، «سیاوش»، «کیخسرو»، «فِرودِ سیاوش»، «اَکوان دیو»، «رستم و اسفندیار»، «دوازده رُخ»، «پادشاهی هرمزد» و «پادشاهی یزدگرد». عده‌ای از داستان‌ها هم مقدمه‌هایی براعت استهلال‌گونه یا ویژگی‌هایی از براعت استهلال را دارند؛ مانند مقدمهٔ «داستان بیژن و منیژه». به این دلیل براعت استهلال‌گونه که: در یک چشم‌انداز کلی داستان «بیژن و منیژه» دارای چهار مقولهٔ اصلی است: *نیرنگ*(نیرنگ گرگینِ میلاد با بیژن)، *مِهر*(مهر بیژن و منیژه به هم‌دیگر)، *چاره*(اسیر شدنِ بیژن در چاه و چاره‌یابی رستم برای نجات او) و جنگ(جنگ رستم و لشکر ایران با افراسیاب و تورانیان)؛ در حالی‌که مقدمهٔ این داستان روایتی است از احوال فردوسی هنگامِ سرودن این داستان و چگونگی سرودن آن که تنها بیت‌های آغازین این مقدمهٔ سی و هفت بیتی را که در وصف شبِ دیریاز و دلتنگ‌آور فردوسی است، می‌توان به طور نمادین با قسمتی از داستان در پیوند گرفت و تداعی کنندهٔ چاهِ تنگ و تاریکِ بیژن دانست(که بر اساس همین مورد، بسیاری از پژوهش‌گران این مقدمه را براعت استهلال دانسته‌اند). در صورتی‌که از سه مقولهٔ دیگر(یعنی: نیرنگ، مهر و جنگ) از این چهار مقوله، همان‌طور که از زبان بُت خوب‌چهرِ فردوسی هم آمده است: **بپیمای می تا یکی داستان،/ بگویمت از گفتهٔ باستان. پر از *چاره* و *مهر* و *نیرنگ* و جنگ؛/ همان از درِ مردِ فرهنگ و سنگ**(فردوسی، ، ۱۳۹۲: ۵/ ۸) در این مقدمهٔ طولانی نمودی نمی‌بینیم. بر این بنیاد با نگاهی تساهل‌آمیز می‌توان این مقدمه را براعتِ استهلال‌گونه دانست.

با توجه به کارکردِ این صنعت که پیش‌درآمدی بر متن داستان هست و به گونه‌ای چشم‌اندازی کلّی بر داستان پیشِ روی خود می‌باشند که تقویت‌کنندهٔ فضا و رنگ داستان و از سویی دیگر تداعی‌کنندهٔ احوال درونی شخصیت‌هاست و مخاطب را با حال و هوای آن آشنا می‌کند؛ در زیر به براعت استهلالِ «داستان کی‌کاووس» و کارکرد آن در ارتباط با متن نظر می‌افکنیم:

درخت بَرومند چون شد بلند، گر آید ز گردون برو بر گزند،
شود برگْ پژمرده و بیخْ سست؛ سرش سوی پستی گراید نخست.
چو از جایگه بگسلد پای خویش، به شاخ نو آیین دهد جای خویش؛
مراو را سپارد گُل و برگ و باغ؛ بهاری به کردار روشن‌چراغ.
اگر شاخ بد خیزد از بیخِ نیک، تو با شاخ، تندی میاغاز، ریک.
پدر چون به فرزند ماند جهان، کند آشکارا برو بر نهان،
گر او بفگند فرّ و نامّ پدر، تو بیگانه خوانش؛ مخوانش پسر.
کرا گُم شود راهِ آموزگار، سزد گر جفا بیند از روزگار.
چنین است رسمِ سرای کهُن، سرش هیچ پیدا نبینی ز بُن.
چو رسمِ بدش بازداند کسی، نخواهد که ماند به گیتی بسی.

(فردوسی، ج۲، ۱۳۹۲: ۷۶)

کی‌قباد پادشاهی دانا و خردمند است، مردم، دربار و پهلوانان ایران از کردار و رفتار او خشنود می‌باشند. پس از او فرزندش

کی‌کاووس بر تخت می‌نشیند؛ شاهی خیره‌سر، سرکش، نابخرد و احساسی، که همین ویژگی‌ها باعث و بنیاد اتفاقات و رخدادهایی در دورهٔ فرمانروایی او بر ایرانشهر می‌شود. ماجراهایی چون: رفتن او به مازندران و پیش آمدن «هفت‌خوان رستم»، «داستان هاماوران»، «ماجرای رستم و سهراب» و «ماجرای سیاوش». بر همین بنیاد، فردوسی در دَه بیت آغازین این داستان که براعت استهلال آن می‌شوند، به گونهٔ تمثیلی و سمبلیک با استعارهٔ درخت برومند از کی‌قباد، شاخ نوآیین از کی‌کاووس و بهار از پادشاهی(کزازی، ۱۳۸۱: ۳٤۲)، شخصیت کاووس را در قیاس با پدرش و ماجرای پادشاهی او بیان می‌کند. این براعت استهلال خبر از این می‌دهد که این پادشاه چون سَلَف خود نیست و ما را هشدار می‌دهد که اگر او کانا است نباید پدرش را دشنام گوییم، و در آخِر با سخن گفتن از پیچیدگی کار جهان نشان می‌دهد که در این داستان حوادث ناگواری به وقوع خواهد پیوست(سرّامی، ۱۳٦۸: ۱۱۹؛ کزازی، ۱۳۸۱: ۳٤۲).

نکته‌ای که در خصوص براعت استهلال‌های شاهنامه باید افزود، این است که: این براعتِ استهلال‌ها یا مستقل از متنِ اصلی هستند و یا متصل به متن، مستقل از متن مانند براعت استهلال داستان‌های «رستم و سهراب»، «رستم و اسفندیار»، «دوازده رُخ» و «پادشاهی هرمزد». به این‌گونه که ابیات این پیش‌درآمدها با هم، یک بخش از داستان هستند و پس از آنها ـ با فاصله ـ داستان اصلی شروع می‌شود؛ در واقع بخش نخست داستان پس از آنها قرار دارد. مثلاً در داستان «دوازده رُخ» با خواندن هیجده بیت آغازینِ(براعت استهلال) (فردوسی، ۱۳۹۲: ۵/ ۸۷ – ۸٦) آن، سخن به پایان می‌رسد و بخش تمام می‌شود؛ با بیتِ بعد، بخش بعدی که آغاز داستان است شروع می‌شود، بر این حساب براعت استهلال و متن داستان به طور جداگانه و ناپیوسته از هم آمده‌اند. آنهایی که متصل و پیوسته به متن اصلی هستند، مانند براعت استهلال داستان‌های «پادشاهی کی‌کاووس و رفتن او به مازندران»، «کی‌خسرو»، «فرود سیاوش» و «اَکوان دیو». مثلاً با به پایان رسیدن براعت استهلال (نُه بیت آغازین) داستان «فرود سیاوش»(فردوسی، ۱۳۹۲: ٤/ ۳۲)، بدون وقفه خودِ داستان(متن اصلی) شروع می‌شود. به بیان دیگر براعت استهلال داستان و بیت‌های پس از آن به همراه یکدیگر بخش نخستِ داستان را تشکیل می‌دهند و همچون براعت استهلال‌های مستقل نیستند که خود بخشی مجزا از داستان باشند.

این مشخصه در بیشتر چاپ‌های *شاهنامه* مثل: چاپ ژول مول، چاپ بروخیم، چاپ دبیرسیاقی(که بر اساس چاپ مول و ترنر ماکان است)، چاپ مسکو و *شاهنامهٔ* ویرایش و گزارش شدهٔ کزازی (*نامهٔ باستان*) وجود دارد. اما عزیزالله جوینی و جلال خالقی مطلق در تصحیح خود از *شاهنامه*، تمام براعت استهلال‌های داستان‌های شاهنامه را به صورت منفصل و جدا از متن داستان آورده‌اند(شاهنامه، گزارش و برگردان جوینی، ۱۳۸۹؛ شاهنامه، تصحیح خالقی مطلق، ۱۳۸٦).

در میان ده براعت استهلالِ کامل و اصلی داستان‌های *شاهنامه* سه براعت استهلال را می‌بینیم که ساختار آنها با ساختار دیگر براعتِ استهلال‌های موجود در *شاهنامه* فرق می‌کند و در عین حال، با هم‌دیگر ساختی یکسان دارند. به نوعی می‌توان گفت: این سه براعت استهلال ساختاری شبیه تغزّل‌های قصیده دارند و تداعی‌کنندهٔ تغزّل به ذهن مخاطب می‌باشند. به این گونه که مثلِ اغلب تغزّل‌ها، شمار ابیات آنها حول و حوش پانزده بیت می‌باشد، و همانند تغزّل که پس از آن یک یا دو بیت تخلّص(گریز) وجود دارد، در آخر این براعت استهلال‌ها هم بیت یا بیت‌های تخلص وجود دارد؛ دیگر اینکه مانند تغزّل که در آنها یکی از عمده موضوع‌هایی که به کار برده می‌شود، موضوع طبیعت و وصفِ بهار هست، این سه براعت استهلال هم با به کارگیری فضا و عناصر طبیعت شکل گرفته‌اند. این سه براعت استهلال تغزّل‌گونه عبارتند از: آغاز داستان‌های «کیخسرو»، «رستم و اسفندیار» و «پادشاهی هرمزد». در زیر نخست به ساختار این سه براعت استهلال می‌پردازیم و پس از آن، آنها را با توجه به ساختار هفت براعت استهلال دیگر از داستان‌های *شاهنامه*(که براعت استهلال‌های کامل و اصلی شاهنامه هستند) و تغزّل قصیده، بررسی می‌کنیم، سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها با این براعت استهلال‌ها و تغزّل قصیده و چرایی این ویژگی‌ها نشان داده می‌شود.

براعتِ استهلال تغزّل‌گونه‌ی نخست، ابیات آغازینِ «داستان کیخسرو» است:

براعت استهلال

روایت ها و شخصیت های طبیعی

۱. به پالیز چون برکشد سرو شاخ — سرِ شاخِ سبزش برآید زِ کاخ
۲. به بالای او شاد باشد درخت — چو بیندشْ بیندل و نیکبخت
۳. سزد گر گُمانی برد بر سه چیز — کزین سه گذشتی چه چیز است نیز
٤. هنر با نژادست و با گوهر است — سه چیزست و هر سه به بند اندرست
٥. هنر کی بود تا نباشد گُهَر — نژاده بسی دیده‌ای بی‌هنر
٦. گهر آنک از فرّ یزدان بود — نیازد به بد دست و بد نشنود
۷. نژاد آنک باشد زِ تخمِ پدر — سزد کاید از تخمِ پاکیزه بر
۸. هنرگر بیاموزی از هرکسی — بکوشی و پیچی ز رنجش بسی
۹. ازین هر سه گوهر بود مایه‌دار — که زیبا بود خلعتِ کردگار
۱۰. چو هر سه بیابی خرد بایدت — شناسندهٔ نیک و بد بایدت
۱۱. چو این چار با یک تن آید بهم — براساید از آز وز رنج و غم
۱۲.مگر مرگ کزمرگ خود چاره نیست — وزین بدتر از بخت پتیاره نیست

تخلّص

۱۳. جهانجوی از این چار بُد بی‌نیاز — همش بخت سازنده بود از فراز

(فردوسی، ج٤، ۱۳۹۲: ۸)

نخست اینکه شمار این براعت استهلال سیزده بیت است که با تغزّل که بین پنج تا پانزده بیت(گاهی بیشتر از پانزده بیت) می‌باشد، یکسان است. دوم اینکه از فضا و شخصیت‌های طبیعی برای روایت و شکل گیری آن استفاده شده است که این ویژگی هم از خصوصیات بارز تغزّل است. موردِ سوم که با تغزّل مشترک است، بیت گریز یا تخلّص است. بیت پایانی این براعت استهلال، یعنی بیت سیزدهم، گریزی است از ابیات پیشین به ابیات پس از خود که با آنها داستان اصلی آغاز می‌شود. زیرا داستان در موردِ کیخسرو است که فردی نژاده، دانا، هنرمند و دارای مرگی رازآمیز و از پادشاهان آرمانی *شاهنامه* است؛ دوازده بیتِ دیباچه هم که از هنر و نژاد و گوهر و مرگ سخن رانده است در بیت سیزدهم ـ بیت آخر ـ که سخن در مورد جهانجوی است، ـ و جهانجوی هم استعاره از کیخسرو است ـ پُلی بین دیباچه و تنهٔ اصلی داستان زده است، دقیقاً همچون بیت‌های تخلّص قصیده.

براعت استهلال تغزّل‌گونهٔ دوم، دیباچهٔ «داستان رستم و اسفندیار» است:

براعت استهلال

روایت ها و شخصیت های طبیعی

۱. کنون خورد باید مَی خوشگُوار — که مِی بوی مُشک آید از جویبار
۲. هوا پُر خروش و زَمین پر زِ جوش — خُنُک آنک دل شاد دارد به نوش!
۳. درم دارد و نُقل و جامِ نبید — سرِ گوسفندی تواند بُرید
٤. مرا نیست، فرّخ مر آن را که هست — ببخشای بر مردمِ تنگدست!
۵. همه بوستان زیرِ برگِ گلست — همه کوه پُر لاله و سنبلست!
٦. به پالیز بلبل بنالد همی — گل از نالهٔ او ببالد همی
۷. چو از ابر بینم همی باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دُژَم؟
۸. شبِ تیره بلبل نخسپد همی — گُل از باد و باران بجنبد همی
۹. بخندد همی بلبل از هر دوان — چو بر گل نشیند گشاید زبان:
۱۰. ندانم که عاشق گُل آمد گر ابر — چو از ابر بینم خروشِ هِژبر،
۱۱. بدرّد همی باد پیراهنش — درفشان شود آتش اندر تنش
۱۲. به عشقِ هوا بر زَمین شد گُوا — به نزدیکِ خورشیدِ فرمانروا
۱۳. که داند که بلبل چه گوید همی؟ — به زیر گل اندر چه موید همی؟

تخلّص

۱٤. نگه کن سحرگاه تا بشنوی — زِ بلبل سَخُن گفتنِ پهلوی
۱۵. همی نالد از مرگِ اسفندیار — ندارد بجز ناله زو یادگار!
۱٦. چو آواز رستم شب تیره ابر — بدرّد دل و گوشِ غُرّان هِژبر!

(فردوسی، ج٦، ۱۳۹۲: ۲۱۷ ـ ۲۱٦)

از نظر شمار ابیات، شانزده بیت و برابر با موازین تغزّل و از لحاظ فضا و شخصیت و حال و هوای روایت، از طبیعت و فضای بهارگون تشکیل شده است. ویژگی سوم، تخلّص است که در این براعت استهلال بیت‌های چهارده، پانزده و شانزده این رسالت را بر عهده دارند؛ زیرا دیباچه دارای حال و هوای بهاری و شخصیت‌های طبیعی می‌باشد و متن اصلی داستان هم که همه رزم و خروش و ناوَرد است؛ این سه بیت، هم‌چون بیت تخلّص، با دارا بودن شخصیت‌ها و حال و هوای قسمت پیش از خود و هم قسمتِ پس از خود مثل تخلّص توانسته است بین قسمت‌های قبل و بعد از خود ارتباط برقرار کند.

سومین براعت استهلال تغزّل‌گونه، آغازنامهٔ «پادشاهی هرمزد» است:

براعت استهلال

روایت ها و شخصیت های طبیعی

۱. بخندید تمّوز بر سرخْسیب — همی‌کرد با بار و برگش عتاب
۲. که آن دستهٔ گل بوقتِ بهار — بمستی همی‌داشتی در کنار
۳. همی بادِ شرم آمد از رنگِ اوی — همی یاد یار آمد از چنگ اوی
٤. چه کردی که بودت خریدار آن — کجا یافتی تیز بازارِ آن
٥. عقیق و زبرجد که دادت بهم — زِ بارِ گران شاخ تو هم بخم
٦. همانا که گُل را بها خواستی — بدان رنگِ رخ را بیاراستی
۷. همی رنگِ شرم آید از گردنت — همی مشک بوید زِ پیراهنت
۸. مگر جامه از مشتری بستدی — به لؤلؤ بر از خون نقط برزدی
۹. زبرجدتْ برگست و چرمت بنفش — سرت برتر از کاویانی درفش
۱۰. به پیرایهٔ زرد و سرخ و سپید — مرا کردی از برگِ گُل ناامید
۱۱. نگارا بهارا کجا رفته‌ای — که آرایشِ باغ بنهفته‌ای
۱۲. همی مهرگان بوید از بادِ تو — به جامِ مَی اندر کنم یادِ تو

تخلص

۱۳. چو رنگت شود سبز بستایمت — چو دیهیمِ هرمز بیارایمت
۱٤. که امروز تیزست بازارِ من — نبینی پس از مرگ آثارِ من

(فردوسی، ج۸، ۱۳۹۲: ۳۱٦ ـ ۳۱٥)

این براعتِ استهلال نیز هم‌چون دو براعت استهلال پیشین در تعدادِ ابیات مطابق اصول تغزّل در چهارده بیت است. از نظر موضوع و شخصیت‌های روایت، طبیعت و صحنه‌ای از آن است؛ دیگر اینکه دو بیتِ پایانی آن، تخلص این دیباچه می‌باشد. به این گونه که موضوع داستان، پادشاهی هرمز و ماجرای دوازده سال سلطنت اوست، دو بیت پایانی با دارا بودن ویژگی‌های طبیعی که مربوط به بیت‌های پیش از آنهاست و اشارتی به هرمز، از قسمت براعت استهلال گریز به متن اصلی می‌زند.

وقتی این سه براعت استهلال را با هفت‌تای دیگر براعت استهلال کامل و اصلی داستان‌های شاهنامه قیاس کنیم و ویژگی‌های آن‌ها را با هم بسنجیم، مشخصه‌های این سه دیباچه در شباهت با یکدیگر و تغزّل قصاید و همچنین تفاوت آنها با دیگر براعت استهلال‌های شاهنامه نمایان‌تر می‌شود. از نظر شمار ابیات، براعت استهلال‌های مذکور با دیگر براعت استهلال‌های شاهنامه تقریباً هم‌شمار هستند. زیرا همانطور که در پیش گذشت، براعت استهلال داستان «کیخسرو» ۱۳ بیت؛ داستان «رستم و اسفندیار» ۱٦ بیت و داستان «پادشاهی هرمزد» هم ۱٤ بیت می‌باشد که دیگر براعت استهلال‌های کامل شاهنامه، همچون: «کاووس» ۱۰ بیت؛ «رستم و سهراب» ۱٤ بیت؛ «سیاوش» ۱۹ بیت؛ «فِرود سیاوش» ۹ بیت؛ «اَکوان دیو» ۱۹ بیت؛ «دوازده رُخ» ۱۸ بیت و «یزدگرد» هم ۱۳ بیت می باشد.

از لحاظِ فضا و روایت، هر سه براعت استهلال از فضا و عناصر طبیعی استفاده شده و شکل گرفته است که این ویژگی، از هفت براعت استهلال کامل دیگر شاهنامه، تنها در براعت استهلال داستان «کاووس» و داستان «رستم و سهراب» وجود دارد. در پنج داستان دیگر، فردوسی بنا به مقتضای داستان و حال و هوای آنها با زبانی کنایی دیباچهٔ آنها را آفریده است و مانند دیگر براعت استهلال‌های شاهنامه تمثیلی و نمادین بر مبنای فضا و شخصیت‌های طبیعت نیستند. مثلاً فضا و محتوای آغازنامهٔ داستان «سیاوش» از خرد، دانایی، بی‌خردی و پند و اندرز تشکیل شده است که به طور کنایی کار و بار سیاوش، سودابه، کاووس و نتیجهٔ اخلاقیِ داستان را در ذهن تداعی می‌کند. یا داستان «یزدگرد»، با توجه به سر آمدن حکومت ساسانیان و فرمانروایی بیگانگان بر

ایرانشهر، با دیباچه‌ای تلخ و غم‌بار آغاز می‌شود که از بی‌مروّتی جهان و ناخوش‌فرجامی آن صحبت می‌کند.

از نظر تخلّص، از هفت براعت استهلال کامل مورد قیاس با سه براعت استهلال تغزّل‌گونهٔ مذکور، تنها آغازنامهٔ داستان «یزدگرد» دارای این ویژگی می‌باشد، که بیت دوازدهم آن گریزی است از ابیات پیش از خود به داستان:

* چو بگذشت زو شاه شد یزدگرد — به ماه سفندارمذ روزِ ارد

۱. چه گفت آن سخنگوی مردِ دلیر — چو از گردشِ روز برگشت سیر

۲. که باری نزادی مرا مادرم — نگشتی سپهرِ بلند از بَرَم

۳. به پرگار تنگ و میان دو گوی — چه گویم جز از خامشی نیست روی

٤. نه روزِ بزرگی نه روزِ نیاز — نماند همی بر کسی بر، دراز

۵. زمانه زمانیست چون بنگری — ندارد کسی آلتِ داوری

٦. بیارای خوان و بپیمای جام — زِ تیمار گیتی مبر هیچ نام

۷. اگر چرخِ گردان کشد زینِ تو — سرانجام خاکست بالین تو...

۱۲. ...به ژرفی نگه کن که با یزدگرد — چه کرد این برافراخته هفت گِرد

۱۳. چو بر خسروی‌گاه بنشست شاد — کلاهِ بزرگی به سر بر نهاد

۱٤. چنین گفت کز دورِ چرخ روان — منم پاک فرزندِ نوشین‌روان

۱۵. پدر بر پدر پادشاهی مراست — خور و خوشه و برج ماهی مراست...

(فردوسی، ج۹، ۱۳۹۲: ۳۱۲ ـ ۳۱۱)

نخلص

براعت استهلال

در خصوصِ نخستین بیتِ این دیباچه ـ که ما آن‌را با ستاره نشان داده‌ایم ـ باید گفت: در اصل این بیت متعلق به داستان پیشین، یعنی داستان پادشاهی فرّخ‌زاد است. زیرا در شاهنامه پس از پایان یافتن هر داستان، معمولاً شاعر بیت یا بیت‌هایی آورده است مبنی بر اینکه این داستان تمام شده و حالا داستان بعدی که در موردِ فلان موضوع و فلان شخص است را می‌آوریم (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۸: ۱۷۷). برخی از این بیت‌ها بعداً به‌وسیلهٔ کاتبان و ناسخان شاهنامه جابه‌جا شده و از آخرِ داستان خود به اول داستان بعدی انتقال داده شده‌اند که در دورهٔ جدید هم قریب به اتفاق مصحّحان نسخه‌های شاهنامه جای این ابیات را با توجه به نسخهٔ اصلِ خود تغییر نداده‌اند. از تصحیح‌هایی که این مورد در آن رعایت شده و این بیت‌ها در جای اصلی خود قرار گرفته‌اند، شاهنامهٔ تصحیح جلال خالقی مطلق است(بر اساس نسخهٔ اساس و نسخه‌بدل‌های کار خود و یا این‌که خود خالقی مطلق متوجهٔ این نکته شده‌اند). مثلاً در *شاهنامهٔ* تصحیحِ وی، بیتِ نخستین دیباچهٔ مذکور (چو بگذشت زو شاه شد یزدگرد/ به ماه سفندارمذ روز ارد) آخرین بیتِ داستان پادشاهی فرّخ‌زاد(که داستان پیش از پادشاهی یزدگرد است)می‌باشد(شاهنامه، تصحیح خالقی‌مطلق، دفتر هشتم، ۱۳۸٦: ٤۰۵ و ٤۰۹).

بر بنیادِ آنچه گذشت، با توجه به ساختار هفت براعت استهلال دیگر کامل و اصلی *شاهنامه*، هرچند همگی از نظر تعداد ابیات مطابق با فرمول تغزّل هستند(با این حساب که تغزّل بین ۵ تا ۱۵ بیت است، گاهی بیشتر از ۱۵ بیت هم می‌شود)؛ ولی از نظر ویژگی های دیگر، یعنی موضوع، فضا، روایت، شخصیت و بیت تخلّص(گریز) طبق ساختار تغزّل نیستند. اگر هم در یک جنبه دارای آن ویژگی می‌باشند، در جنبهٔ دیگر فاقد آن هستند. مثلاً براعت استهلال داستان «کاووس» و «رستم و سهراب» از نظر موضوع, شخصیت و روایت طبیعی هستند، ولی تخلّص ندارند؛ یا داستان «یزدگرد» تخلّص دارد؛ ولی موضوع و روایت آن طبیعت نیست(افسوس و اندرز و نکوهش جهان است). نکتهٔ دیگر اینکه با توجه به این بررسی درمی‌یابیم که سه براعت استهلال شاهنامه ـ که در اینجا موردِ بحث ما است ـ یعنی براعت استهلال داستان‌های «کیخسرو»، «رستم و اسفندیار» و «هرمزد» دارای

مؤلفه‌های تغزّل قصیده هستند و ساختاری تقریباً یکسان با آنها دارند. به این گونه که هر سه الف) از نظر شُمار بیت‌ها ب) از نظر موضوع، فضا، روایت و شخصیت و ج) از نظر بیت تخلّص(گریز) دارای مشخصه‌های تغزّل هستند که در مجموع با دارا بودن این ویژگی‌ها، براعت استهلال‌هایی تغزّل‌گونه می‌باشند. جدول زیر این شباهت‌ها و تفاوت‌ها را بهتر نمایان می‌کند:

ردیف	براعت استهلال	شُمارِ بیت‌ها	موضوع و روایت	تخلّص
۱	پادشاهی کیکاووس	۱۰	√	×
۲	رستم و سهراب	۱٤	√	×
۳	سیاوش	۱۹	×	×
٤	کیخسرو	۱۳	√	√
٥	فِرودِ سیاوش	۹	×	×
٦	اَکوانِ دیو	۱۹	×	×
۷	رستم و اسفندیار	۱٦	√	√
۸	دوازده رُخ	۱۸	×	×
۹	پادشاهی هرمزد	۱٤	√	√
۱۰	پادشاهی یزدگرد	۱۳	×	√

امّا این سه براعت استهلال تغزّل‌گونه، تفاوت‌هایی هم با تغزّل قصیده دارند. به این‌گونه که چون اینها رسالت براعت استهلال را بر عهده دارند، پس باید به نوعی بیان غیر مستقیم و اجمالی را از متن به مخاطب بدهند؛ بر همین اساس، داستانی که بر بستر طبیعت در آنها روایت می‌شود تمثیلی است و شخصیت‌های طبیعی به‌کار رفته در آن، نمادهایی هستند برای شخصیت‌های اصلی متن داستان که به طور نمادین مفهوم داستان را بیان می‌کنند. این بیت‌های آغازین تقریباً در حال و هوایی همسان با متن اصلی داستان هستند؛ به این‌سان که با خواندن آنها تلنگرهای مثلاً شادباشی یا غم‌باری‌ای که قرار است در این داستان با آن روبه‌رو شویم به ما وارد می‌شود، امّا تغزّل قصیده این‌چنین رسالتی را ندارد؛ زیرا مقصود از تغزّل ایجاد شور و علاقه در مخاطب و سرِ ذوق آوردن او برای قصد اصلی شاعر و مدیحهٔ اوست. از تفاوت‌های دیگر براعت استهلال‌های تغزّل‌گونهٔ شاهنامه با تغزّل قصیده این است که شاعر در برخی موارد(مثلاً دیباچهٔ داستان کیخسرو)، موارد اخلاقی و پند و اندرز را در آن آورده است، ولی در تغزّل از پند و پیام اخلاقی خبری نیست که این مورد هم برمی‌گردد به تفاوت رسالت این دو صنعت. از دیگر تفاوت‌هایی که در این دو گونه شگرد شعری می‌بینیم این است که چون براعت استهلال‌های تغزّل‌گونه در بافت شاهنامه و مربوط به نوع ادبی حَماسی هستند، ولی تغزّل در بدنهٔ قصیده و جزء نوع ادبی غنایی است، از نظر سبکی اختلاف‌های آشکاری دارند؛ به این‌گونه که واژگان و نحوِ به‌کار رفته در تغزّل لطیف‌تر و غنایی و در براعت استهلال‌های تغزّل‌گونه حَماسی است و دیگر این‌که روحیهٔ حَماسی در این و روحیهٔ غنایی در آن بسیار مُبرهَن است.

بر این اساس می‌توان گفت: این سه دیباچه (سه براعت استهلال مورد بحث) یک پایشان در براعت استهلال و پای دیگرشان در تغزّل است. به این‌سان که از نظر ساختار (تعداد ابیات، بیت تخلّص، موضوع، روایت و شخصیت)، ساختار تغزّل را دارند و از نظر رسالت، رسالت براعت استهلال را بر دوش می‌کشند.

در خصوص چرایی و چگونگی این‌گونه براعت استهلال‌ها در شاهنامه می‌توان گفت: سه عامل اصلی دخیل هستند. نخست دورهٔ فردوسی؛ زیرا این دوره، یعنی عصر سامانی و غزنوی دورهٔ اوج شعر و شاعری در سبکِ خراسانی است و فضای زبان

پارسی و ایران آن دوره، خصوصاً سرزمین خراسان بزرگ سرشار از هنر شعر و شاعریست. دوم سبک شعر خراسانی. چون قالب غالب این سبک قصیده است و این‌که نگاه این شاعران نگاهی عینی و واقع‌گرا به اطراف و طبیعت پیرامون خود است. در خصوص این دو عامل باید گفت: پرورش و زندگی در فضای آکنده از شعر و شاعری با معیارهای بارز خود، ناخودآگاه موجب بده‌بستان‌های هنری با روحیهٔ هنر غالب موجود، می‌شود. سومین عامل، آشنایی کامل فردوسی با شعرِ دورهٔ خویش و شناختن سبک و تکنیک‌های شعری آن است. در مجموع همهٔ این‌ها سه عامل عمده هستند در تأثّر فردوسی از تغزّل قصاید دورهٔ خویش و تأثیر شعر و تغزّل سبک خراسانی بر این سه براعت استهلال. نکته‌ای که باید افزود، این است که: صنعت براعت استهلال از تغزّل قصیده به‌وجود نیامده است. مثلاً این‌که بگوییم: این صنعت از تغزّل قصیده جدا می‌شود و تغییر شکل و کاربرد می‌دهد و به صورت ثابت خود در می‌آید. نه؛ بلکه خود این شگرد به‌طور مستقل وجود داشته است و در دفتر و دیوان شاعران و نویسندگان به کار برده می‌شده، ولی نام خاصی نداشته است؛ تا این‌که در قرن هشتم خطیب قزوینی(متوفی ۷۳۹) در تلخیص خود از *مفتاح العلوم سکاکی*، به نام *تلخیص المفتاح فی المعانی و البیان و البدیع* ، آن را «براعت استهلال»"(خطیب قزوینی، ۱۳٦۳: ۳۸۷ – ۳۸٦) نامید.

نتیجه

آن‌چه در بالا گذشت، بررسی ساختار براعت استهلال‌های *شاهنامه*(ده براعت استهلال کامل *شاهنامه*) و مشخص نمودن سه براعت استهلال با ویژگی‌های تغزّل قصیده بود. این سه براعت استهلال در داشتن روایت، فضا و شخصیت‌ها، تخلّص و تعداد ابیات با تغزّل هم‌سان هستند؛ در حالی که دیگر براعت استهلال‌ها در شاهنامه این ویژگی‌ها را ندارند و یا یکی از آن‌ها را دارند. بر همین اساس ساختاری تغزّل‌گونه در این سه مورد، یعنی: براعت استهلال داستان‌های «کیخسرو»، «رستم و اسفندیار» و «پادشاهی هرمزد» می‌بینیم. امّا در عین حال با داشتن این خصوصیات، خصیصهٔ اصلی خود را هم دارند، به این معنی که هم‌چون براعت استهلال‌های دیگر، مضمون آن‌ها با منظور داستان تناسب و هماهنگی دارد. باید گفت: وجودِ چنین ویژگی‌ای در شگرد شعری فردوسی نشان از آشنایی فردوسی با شعر و اصول شعری دورهٔ خویش و تأثیرپذیری از آن‌ها است و دیگر این‌که تأثیر جریان و فضای شعری سبک خراسانی و قصیده بر شاهنامه است.

منابع

۱. انوری، حسن و شعار، جعفر (۱۳۸۷). *رزمنامهٔ رستم و اسفندیار*، ویرایش دوم، چ۳٤، تهران: قطره.

۲. جعفری‌پارسا، عبدالعظیم و جعفری‌پارسا، مژگان (۱۳۸۹). *فرهنگ واژگانِ ادبی انگلیسی فارسی*، چ۱، تهران: نشر رهنما.

۳. خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸). «آغاز و انجامِ داستان‌های شاهنامه»، در کتاب *سخن‌های دیرینه*: مجموعه مقالات دربارهٔ شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر افکار.

٤. ـــــــــــــ (۱۳۹۱). **یادداشت‌های شاهنامه**، جلد ۲، بخش ۳: با همکاری محمود امیدسالار و ابوالفضل خطیبی، چ۲، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۵. خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن (۱۳٦۳). *تلخیص المفتاح فی المعانی و البیان و البدیع*، قم.

٦. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، جلد دوم و سوم، چ۲ از دورهٔ جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۷. سَرّامی، قدمعلی (۱۳٦۸). *از رنگِ گُل تا رنجِ خار(شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)*، چ۱، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. شمس قیس رازی (۱۳٦۰). *المُعجم فی معاییر اشعار العجم*، چ۳، تصحیح: محمدبن عبدالوهاب قزوینی، تهران: زوّار.

۹. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *سیرِ غزل در شعرِ فارسی*، چ۳، تهران: فردوس.

۱۰. ـــــــــــــ (۱۳۸۱). *انواع ادبی*، چ۹، ویرایش سوم، تهران: فردوس.

۱۱. ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چ۱٤، تهران: فردوس.

۱۲. فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳۷۱). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، چ٤، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، تهران: زوّار.

۱۳. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۲). *شاهنامه*، بر اساس چاپ مسکو، چ۱۲، به کوشش و زیر نظر دکتر سعید حمیدیان، ۹ جلد، تهران: قطره.

۱٤. ـــــــــــــ (۱۳۸٦). *شاهنامه*، به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق، ۸ دفتر، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۵. ـــــــــــــ (۱۳۸۹). *شاهنامه*، از دستنویس موزهٔ فلورانس، گزارش واژگان دشوار و برگردان: دکتر عزیزالله جوینی، ٦جلد، تهران، دانشگاه تهران.

۱٦. فلاح قهرودی، غلامعلی (۱۳۸۹). *رستم و اسفندیار*، چ۱، تهران: سمت.

۱۷. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱). *نامهٔ باستان: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، جلد ۲، چ۱، تهران: سمت.

۱۸. ـــــــــــــ (۱۳۸٤). *نامهٔ باستان: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، جلد ٦، چ۱، تهران: سمت.

۱۹. محجوب، محمدجعفر (۱۳٤۵). *سبکِ خراسانی در شعر فارسی(بررسی مختصاتِ سبک شعری فارسی از آغاز ظهور تا پایان قرن پنجم هجری)*، تهران: چاپخانه سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی.

۲۰. منوچهری دامغانی، احمدبن قوص (۱۳٦۹). *دیوان منوچهری دامغانی*، تصحیح: سید محمّد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.

۲۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۰). *بدیع: از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، چ۵، تهران: سمت.

۲۲. هاشمی، احمد (بی‌تا). *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*، بیروت.

۲۳. همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۱). *فنونِ بلاغت و صناعاتِ ادبی*، چ۲، تهران: توس.

۲٤. توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۷). «درنگی بر درآمدهای داستان‌های شاهنامه»، *فصلنامهٔ هنر*، پاییز، ش ۷۷، صص ۲٦ – ٤۵.

۲۵. سعدون‌زاده، جواد (۱۳۹۰). «ساختار قصیده در شعر عربی پیش از اسلام و تأثیر آن بر نخستین قصیده‌سرایان پارسی‌گو»، نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر، دوره جدید، سال دوم، ش٤، صص۷۵ – ۹٤.

۲٦. مالمیر، تیمور (۱۳۸۸). «دیباچه در شاهنامه و رسالت فردوسی»، *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، سال هشتم، ش ۱٦، صص ۲۳۳ – ۲٤۸.

۲۷. موسوی، مریم(رودابه) (۱۳۹۲). «آینه‌داری و تفاوتِ آن با براعت استهلال با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی»، *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثرِ فارسی (بهارِ ادب)*، سال ششم، ش۱، صص ۳۷۷ – ۳۹۳.

۲۸. نورمند، احمد (۱۳۸۹). «براعت استهلال و بسامدِ آن در بعضی از منظومه‌ها، با تحلیلِ کاربرد آن در داستان رستم و اسفندیارِ شاهنامه»، *ماهنامهٔ کتاب ماه ادبیات*، سال چهارم، ش ۳۷، صص٤۱ – ۵۲.