Classical Persian Literature, **Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)**
Biannual Journal, Vol. 10, No. 2, Autumn and Winter 2019-2020, 285-323

A study on aesthetic of exaggeration in the Indo-Persian poetry

Mahmood Fotoohi Rudmajani*

Abstract

Exaggeration as one of the main devices of Indian style poetry is the subject of this article. The article examines methods of making exaggeration and the artistic role of hyperbole in Persian poetry at 11th century through the exaggerated themes, the techniques of exaggeration, and the artistic function of this manner. It also points to the alignment of the exaggerated style of the Persian poets with the aesthetics of exaggeration in Indian rhetoric. Although the exaggeration was the aesthetics erea between Persian poetry and Indian rhetoric, in Iran it became the focal point of opposition to the Indo-Persian poetry. Iranian critics and scholors have considered the exaggerations of imaginative poets to be the main cause of the decline of Persian poetry in the 11th and 12th centuries. While pointing to the theoretical foundations of exaggeration, the paper emphasizes that the style of exaggeration is consistent with the thin-minding and atomistic attitude, and that the Indo-Persian style without the element of exaggeration falls short of its nature.

Keywords: Exaggeration; hyperbole; Indo-Persian poetry; thin-minding and atomistic poetry.

* Professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, fotoohirud@gmail.com

Date of receipt: 9/15/98, Date of acceptance: 11/20/98

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۲۸۷–۳۲۳

جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی

محمود فتوحی رودمعجنی*

چکیده

مسئلهٔ این مقاله فرانمایی (صنعتِ اغراق) یکی از ارکان اصلی شعر سبک هندی است. مقاله شیوه‌های فرانمایی و نقش هنری اغراق در شعر فارسی قرن یازدهم از خلال موضوعات اغراق، شگردهای فرانمایی، و کارکرد هنری این اسلوب را بررسی و به هم‌سویی اسلوب اغراق شاعران پارسی‌زبان با زیبایی‌شناسی اغراق در بلاغت هندی اشاره می‌کند. اگرچه اغراق نقطهٔ پیوند جمال‌شناسی شعر فارسی با ذوق و بلاغت هندی بود، در ایران نقطهٔ کانونی مخالفت با سبک هندی شد؛ ادیبان ایرانی اغراق‌ها و ابیاتِ مستحیل شاعران خیال‌بند را عامل اصلی انحطاط شعر فارسی در قرن یازدهم و دوازدهم دانسته‌اند. این مقاله، ضمن اشاره به مبانی نظری اغراق‌ستیزی، تأکید دارد که اسلوبِ اغراق با نگرش زیباشناختی و سیاقِ باریک‌اندیشی مطابقت دارد و سبک هندی بدونِ عنصر اغراق از ماهیت خود ساقط می‌شود.

کلیدواژه‌ها: فرانمایی، اغراق، غلو، سبک هندی، نازک‌خیالی.

۱. طرح مسئله: فرانمایی در شعر قرن یازدهم

افراط در نازک‌اندیشی ویژگی برجستهٔ شعر فارسی در مکتب نازک‌خیالی است که از قرن یازده تا سیزده شیوهٔ غالب در ایران و هندوستان بود. در این مکتبْ اغراق، به‌مثابهٔ یک صناعت شعری، نقش برجسته‌ای در بازنمایی خیالین جزئیات پدیده‌ها، ذرات هستی، و

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، fotoohirud@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۰

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

بستن مضامین بیگانه و غریب ایفا می‌کرد. برای آشنایی با موضوع بحث نخست یک نمونه از اغراق‌های ویژهٔ سبک هندی را از نظر می‌گذرانیم:

ز دقت تو به معنی چنان شدم باریک که می‌توان به دل مور کرد پنهانم

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۳۶۳۳)

پنهان‌شدن شاعر در دل مور ادعایی است که از روی عقل و عادت ناممکن است. او چه‌قدر باید خُرد و باریک شود تا این ادعا رخ بدهد؟ این بیت دو ویژگی بارز مکتب نازک‌خیالی را در خود دارد: نازک‌اندیشی (دقت) و اغراق. اغراق‌های محال و مستحیلی از این دست همان تصویرهای شاخص و پرهوادار در میان نازک‌خیالان شعر فارسی بود که در انجمن‌ها، سفینه‌ها، و منتخبات شعری قرن یازدهم دست‌به‌دست می‌چرخید. اصطلاحات ادبی پرکاربردی مانند خیالات غریب، استعارات عجیبه، مضامین غریبه، دقت‌های نازک بی‌اندازه، دقت‌های بیگانه، فکرهای دور، معانی رنگین، مضامین ادعایی، خیال‌بندی، و خیال‌تراشی در تذکره‌های قرن یازدهم و دوازدهم هرکدام وصفی است از صناعت اغراق در نازک‌اندیشی.

منتقدان و شاعران سبک هندی از نقش تعیین‌کنندهٔ اغراق در اسلوب شعری روزگار خویش کاملاً آگاه بودند. تذکره‌نویس هندی در اوایل قرن دوازدهم در شرح‌حال ظهوری ترشیزی در تذکرهٔ *مرآت‌الخیال* می‌نویسد: «اغراقات وی زبان‌زد است» (لودی ۱۳۷۷: ۶۲)؛ آن‌چه شعرخوانان هندی از شعر ظهوری می‌پسندیدند اغراق بود. محمدسعید اشرف مازندرانی (د. ۱۱۱۶ق) معتقد است که اعتبار شاعری از خیال‌های غریب اغراق‌آمیز حاصل می‌شود:

از «خیالات غریب» است اعتبار شاعری ورنه بی‌اغراق در مدح تو گفتن می‌توان[1]

(اشرف ۱۳۷۳: ۶۷)

از نظر اشرف شعر بدون اغراقْ فاقدِ خیالِ غریب است و اعتباری ندارد؛ به‌عبارت‌دیگر «خیالات غریب» در شعر نتیجهٔ اغراق است. بدون اغراق هم می‌توان ممدوح را ستود، اما آن سخنِ بی‌اغراق و فاقد خیالات غریب در ترازوی شاعری وزنی ندارد. روشن‌تر از این سخن را شاهنوازخان خوافی، معروف به صمصام‌الدوله (۱۱۶۰ ق)، تذکره‌نویس قرن دوازدهم، درباب نقش بنیادی مبالغه در سبک نازک‌خیالان باز گفته است. او در تذکرهٔ *بهارستان سخن* باصراحت نوشته است که «صنعتِ خیالی که نزدیک نازک‌خیالان باریک‌بین حال ظهور دارد همان صنعت مبالغه است» (شاهنوازخان

خـوافی ۱۳۸۸: ۱۲۲). وی در توضـیح ایـن مطلـب ادامـه مـی‌دهـد کـه دل‌فریبـی و روان‌پروری شعر نازک‌خیالان به‌علت مبالغه‌ای اسـت کـه در دقـت معـانی، رنگینـی ادا، بلندی انداز، و شدت نزاکت متصاعد شده و «از بسِ نزاکتِ معنـی، زبـان تقریـر از ادای لطف آن قاصر است».

منتقد دیگری که به نقش اغراق در سبک هندی توجه ویـژه داشـته اسـت غلامعلـی آزاد بلگرامی (د. ۱۱۷۸ق) است. او در رسالهٔ بلاغی *غزلان‌الهنـد* ذیـل تحلیـل «صـناعات بلاغیـهٔ هندیه» نشان داده است که بسیاری از صناعات موجود در شعر نـازک‌خیـال بـر بنیـاد اغـراق استوار است (در ادامهٔ مقاله به‌روش وی در تحلیل اغراق‌ها خواهم پرداخت).

نقش پررنگِ شگردهای فرانُمایی در تشخص‌یافتن سبک نازک‌خیال ایجاب می‌کند کـه این صناعت به‌مثابهٔ یکی از سـازه‌هـای سـبکیِ مکتـب نـازک‌خیـالی بررسـی و تحلیـل و خاستگاه ذوق معطوف به اغراق و دلیل رواج فزایندهٔ این صناعت در شـعر قـرن یـازدهم بازشناخته شود.

دربارهٔ اصطلاحات: در ایـن مقالـه، اصـطلاح «فرانمـایی» مشـتمل اسـت بـر همـهٔ اسلوب‌های زیاده‌روی در بیان (اعـم از مبالغـه، اغـراق، و غلـو). سـه اصـطلاح مبالغـه، اغراق، و غلو سه درجه از فرانمایی است که منابع بلاغت سنتی ما در معنـی و تعریـف آن‌ها تقریباً اتفاق‌نظر دارند. مبالغه زیاده‌روی در وصـف اسـت چنـان‌کـه عقـلاً و عادتـاً پذیرفتنی باشد. اغراق مدعایی است که عقلاً ممکن و عادتاً مُحال باشـد و غلـوّ سـخنی است که عقلاً، عادتاً، و شرعاً مُحال باشد. در نوشتار حاضر، اصطلاح اغراق بـیش از دو اصطلاح مبالغه و غلو به‌کار رفته است. دلیل این امر آن است کـه در میـراث بلاغـی مـا اصطلاح «اغراق» برای بیان وجهِ صناعی و هنری فرانمایی مأنوس‌تر و پرکاربردتر است؛ اصطلاح «غلو» را در خلال بحث آن‌جایی به‌کار می‌برم که بخواهم به افراط در فرانمایی اشاره کنم.

۲. ممیزه‌های فرانُمایی در مکتب نازک‌خیالی

اگر می‌گوییم فرانمایی یک ویژگی شاخص در سبک نازک‌خیالان است، باید کیفیت و نقـش این صناعت را در آثار شاعران این مکتب به‌گونه‌ای نشان دهیم که وجه ممیـزهٔ آن مکتـب از دیگر مکتب‌ها و سبک‌های شعر فارسی باشد. ممیـزهٔ فرانمـایی‌هـای نـازک‌خیـالان را در دو زمینه می‌توان نشان داد: الف) موضوع، ب) شگردهای بیانی.

۱.۲ موضوع فرانمایی چیست؟

چه چیز موضوع اغراق‌های شاعران نازک‌خیال است؟ اموری که بسامد چشم‌گیری در فرانمایی‌های نازک‌خیالان دارند عبارت اند از باریکی، لطافت، حرکت، غم، ضعف جسمانی شاعر، تغییرات طبیعت، و ... .

۱.۱.۲ فرانمایی نازکی

افراط در باریک‌بینی و بازنمایی کیفیات جزئی پدیده‌ها، مکتب نازک‌خیالی را از دیگر مکاتب شعری فارسی، یعنی شعر عرفانی، مکتب وقوع، و سبک خراسانی، جدا می‌کند. فراوانی اصطلاحات ادبی در توصیف «نزاکت، دقت، نکته»[۲] حاکی از نقش مرکزی نازک‌اندیشی در مکتب نازک‌خیالی است؛ نازک‌خیالان با اسلوب اغراق کیفیات شاعرانه را در طرز نازک‌گویی تشدید می‌کنند و بسا که شعرشان را با غُلُوّهای خیالی از مرز ادراک بیرون می‌برند. توصیف اغراق‌آمیز جنبهٔ خُرد و ذره‌ای هستی را می‌توان «فَراخُردنُمایی»[۳] نامید. شگرد فراخُردنمایی چنین است که شاعر امری بسیار خرد و جزئی را موضوع تخیل خود می‌سازد و مدعاهایی اغراق‌آمیز دربارهٔ آن امر جزئی طرح می‌کند. مثلاً مژهٔ مورچه بسیار خُرد است و سایهٔ آن نامرئی است. شاعر می‌گوید: نقاش از سایهٔ مژهٔ مور قلم‌مو ساخته است تا دهان تنگ معشوق را تصویر کند:

ز سایهٔ مژهٔ چشم مور بست قلم چو می‌کشید مصور دهان تنگِ تو را

(شوکت ۱۳۸۲: ۹۹)

ذوق شاعر نازک‌خیال متمایل به تماشای ذرات هستی است. او نگاهی اتمیستیک به هستی دارد و در ادراک ذرات و جزئیات هستی لذتی جمال‌شناختی می‌یابد. او که مشتاقِ ادراکِ نهایتِ نازکی در وجود و موجود است از ره‌گذر اغراق در بازنمایی نازکی‌ها بر لذتِ ادراکِ نزاکت می‌افزاید؛ حتی در طرز بیان هم به نازکی لفظ تأکید دارد و می‌گوید: «لفظ نازک، حُسن معنی را دو بالا می‌کند» (صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۱، ۳۸).

۲.۱.۲ فرانمایی لطافت هستی

شاعر نازک‌خیال از کشف و تماشای حد اعلای لطافت و ظرافت در هستی به هیجان می‌آید و این هیجان را با آفرینش خیال‌های شعری لطیف با اسلوب غلوّ و اغراق به بی‌نهایت می‌رساند. پدیده‌ها را چنان لطیف تخیل می‌کند که اوج حیرت و لذت را ایجاد

کند. هستی هم بعد لطیف و روحانی دارد و هم بعدی کثیف و جرمانی. بعد لطیف وجود است که خیال و عاطفهٔ شاعر نازک‌خیال را برمی‌انگیزاند. صائب وقتی لطافت بهار را زیر نگاه خود می‌آورد اجرام را این‌گونه بلورین ادراک می‌کند:

ز بس لطیف شد اجرام، می‌توان دیدن چو زلف از آینه در خاک ریشهٔ اشجار

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۳۵۵۲)

در خیال شوکت بخاری «نرمی طبیعت در بهار» به‌حدی است که سنگِ کوه از بسیاری باران چنان نرم شده که از رگ سنگ می‌توان تار ابریشم ساخت؛ این میزان از لطافت گرچه محال و ناممکن است، تصویر غلوآمیز آن هیجان‌انگیز و حیرت‌آفرین است:

وجود کوه چنان نرم شد ز ابر مَطیر که می‌توان ز رگ سنگ کرد تار حریر

(شوکت ۱۳۸۲: ۵۲۱)

شاعر نزاکت‌جوی لطافت را بیش از هر امر جمالی دیگری در بدنِ معشوق خود ادراک می‌کند. معشوق آرمانی او بدنی دارد لطیف و فاقد جسمانیت، چنان‌که مانند نور در ورود به چشم جا نمی‌گیرد، بدنی که در آغوش شاعر احساس نمی‌شود، جرمانیّت ندارد، نامرئی است یا بلورین است و رگ‌های جان از پیکرش پیداست و چنان لطیف است که سخن را در دلش می‌توان خواند:

از لطافت، سخنی چند که در دل داری می‌توان خواند ز لب‌های خموشی که تو راست

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۲، ۷۰۸)

لطافت در معنی زلالی و بلورین‌بودن: بدن معشوق چونان بلور زلال و بی‌جِرم است، چندان‌که آواز را مثل شعله در گلویش می‌توان دید:

از لطافت می‌توان چون شمع در فانوس دید از زلال گردن او شعلهٔ آواز را

(نجفعلی بک، والی بختیاری)

جویا تبریزی (۱۱۱۸ ق) در وصف نرمی و صافی بدن معشوق غلو را فراتر از تصور ما برده است. از بس بدن معشوق نرم و صاف است رنگ حنا مانند کفش از پایش بیرون می‌افتد:

بس که نرم و صاف باشد سربه‌سر اعضای او هم‌چو کفش افتد برون رنگ حنا از پای او

(جویا تبریزی ۱۳۷۷: ۸۳۷)

چنین تخیلات مُحالی در عصر صنعت دیجیتال، که نرم‌افزارها امور مُستحیل را به‌تصویر درمی‌آورند، هنوز می‌تواند اعجاب و شگفتی خوانندگان را برانگیزاند. نازک‌خیالانْ شیدای تماشای بعد لطیف و نازک وجود و موجود هستند و حُسن را مولود جوش نزاکت می‌دانند؛ مصوَّرساختن «حُسن لطیف» آرزوی صائب است. می‌گوید اگر حُسن لطیف باشد، جهان وسعت می‌یابد، چندان‌که چشم مور چونان صحرا می‌نماید. موضوعاتی که بسامد چشم‌گیری در اسلوب اغراق نازک‌خیالان دارند از این قرارند: طراوت و زلالی آب، لطافت بهار، ماهتاب، بدن معشوق، طراوت لب، لطافت رنگ، لطف بو، نرمی صداها، لطافت نگاه، پردهٔ دل، پردهٔ چشم، و حتی لطافت روح و روحانیت جان.

در اندیشهٔ نازک‌خیالان گاه لطافت مترادف است با نزاکت[۴]؛ در آن موارد نزاکت در معنی نازکی و شکنندگی نیست،[۵] بلکه دقیقاً مترادف لطافت است. صائب می‌گوید بدن معشوق آن‌قدر نزاکت (لطافت و شفافیت) دارد که از پشت پایش می‌توان نقش روی قالی را دید:

نزاکت آن‌قدر دارد که در وقت خرامیدن　　توان از پشت پایش دید نقش روی قالی را

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۱، ۲۱۹)

نزاکت را در صفت رنگ هم به‌کار برده‌اند:

حسن کز جوش نزاکت یک‌قلم رنگ‌ست و بس　　بوالفضولی چند می‌خواهند پیمانش زسنگ

(بیدل ۱۳۸۹: ۸۰۴)

نزاکت در وصف اموری که لطیف‌اند و نه نازک (خرد و ریز) بسیار به‌کار رفته است: نزاکت بدن، نزاکت برگ گل، نزاکت خط چهره، نزاکت رنگ، نزاکت نغمه (بدیل)، نزاکت فکر، نزاکت مضمون، نزاکت معنی، و نزاکت حسن.

نزاکت و لطافت دو مفهوم نزدیک به‌هم و گاه مترادف به‌کار رفته‌اند، اما نازکی با لطافت مترادف نیامده است. میان لطافت و نازکی می‌توان فرقی قائل شد؛ نازکی عمدتاً وصف کمیت و اندازه است و مترادف باریکی، خُردی، و کوچکی که بر حجم و اندازه دلالت دارد. مثلاً نازکی مو، نازکی رگ یا مُژه به‌معنیِ خُردی و باریکی آن‌هاست، ولی لطافتْ وصفِ کیفیت است به‌معنی نرمی، مَلاسَت، ملایمت، طراوت، و تُردی است؛ مانند لطافت شبنم، لطافت رنگ، گل، بو، و هوا. واژهٔ نزاکت اگرچه از ریشهٔ نازک گرفته شده است، گاه به‌معنی لطافت و زُلالی است.

۳.۱.۲ فرانمایی شتاب

این‌که کسی دنبال آواز خود بدود و از آوازش پیش‌تر افتد در چهار قرن پیش یک تخیل مُحال بود. اگرچه امروز تجربهٔ سرعت فراتر از صوت محال نیست، مشاهدهٔ صدا هنوز ناممکن است؛ یعنی به چشم سر صدا را نمی‌تواند دید و نیز نمی‌توان دید که کسی از صدای خودش پیش‌تر افتاده است. رُکنای کاشی سروده است:

وصل تو را ز پیش زنم بانگ و از شعف　　خود پیش‌تر دویده ز آواز بگذرم

(رکنای کاشی)

در این نوع اغراق شاعر سرعت حرکت شیء را با غلبه بر سرعت صدا نمایش می‌دهد. در این چند بیت از مثنوی زلالی خوانساری، اسب بر بالای آواز گام می‌زند (سرعت مافوق صوت)؛ اسب (پیماینده) از وجود خود پیش می‌افتد و در برگشت به خودش می‌رسد؛ پیمایندهٔ مکان (اسب) از زمان سبقت می‌گیرد و به آینده (روز محشر) می‌رسد. فرانمایی شدت سرعت تا آنجا می‌رسد که حرکت از شکل خطی به‌شکل دوری بدل شود: «به آغاز از نهایت بازگشتی».

سمندی زیر رانش در تک‌وتاز　　که می‌زد گام بر بالای آواز
به مغرب گر به مشرق رفتی از دشت　　به برگشتن دچار خویش می‌گشت
سمندی از مه و هفته رمیده　　به روز حشر از تندی رسیده
شب‌وروز از خیال خود گذشتی　　به آغاز از نهایت بازگشتی

(زلالی ۱۳۸۵: ۶۲۴)

گاه نیز شدت سرعت چنان بازنمایی می‌شود که وجود مادی پدیده یا سایهٔ آن برجا می‌ماند. جستن اسب چنان تند است که وجود مادی او به‌جای می‌ماند و باز در جَست بعدی صد قرن می‌راند:

به یک جستن چنان از خویش می‌ماند　　که در جستن ز پی، صد قرن می‌راند

(همان: ۵۶۷)

بُراق پیامبر آن‌قدر سریع می‌دود که سایه‌اش در دشت از اسب جا می‌ماند و مانند زاغِ آشیان‌گم‌کرده سرگردان است:

ز جستن جستن او سایه در دشت چو زاغ آشیان‌گم‌کرده می‌گشت

(همان: ۴۲۳)

در تصویری دیگر، سرعت اسب در رفت‌وبرگشت از روی آب به‌قدری است که در زمانِ برگشت اسب هنوز عکس رفتنش بر روی آب است:

گر به دریا درخرامد بی‌شتاب عکس افتد گاهِ برگشتن در آب

(همان: ۲۴۱)

یا سرعت اسب به‌قدری است که آسمان عکس رفت‌وبرگشت اسب را نتوانسته ادراک کند.

رفت‌وبرگشتِ از او ادراک عکسی درنیافت آسمان با نه شط اندیشه در پهناوری

(همان: ۶۳، پانوشت)

یا طالب آملی که مرکبش (نی) بر رنگ پریده سبقت می‌گیرد:

سبک چنین که به گلگونِ نی سوار شدم امید هست که رنگ پریده را گیرم

(طالب ۱۳۴۶: ۷۲۱)

اغراق در نمایش شتاب را می‌توان «فراتُندنمایی» نامید. این موضوع در *دیوان زلالی* بیش از دیگر شاعران نازک‌خیال مشاهده می‌شود. سرعت حرکت اسب در قصاید فارسی معمولاً به باد، برق، و گردباد تشبیه شده است، اما حرکت در خیال‌های زلالی خوانساری از هندسهٔ زمان و مکان بیرون می‌زند، حرکت و زمان و مکان درهم می‌آمیزد، و خیال‌های مُحال شاعرانه شکل می‌گیرد.[۶] زمان و حرکت دو مفهوم درهم پیوسته‌اند. به‌قول ارسطو، «زمان در حرکتْ مستتر است». وقتی ادعا می‌شود که پدیدهٔ متحرک از زمان پیش‌تر افتاده است، یعنی از ذات خود پیش افتاده است، چنان‌که اسب از شدت جست، از وجود مادی خود پیش افتد. این نوع غلو از جنس خیال‌های محال است، اما هیجان‌انگیز و مؤثر است.

۴.۱.۲ فرانمایی تغییرات طبیعی

تغییرات شدید آب‌وهوا مانند گرما و سرمای شدید و حوادث طبیعی مثل سیل، طوفان، و زلزله ازآن‌رو زمینهٔ مناسبی برای فرانمایی هنری است که نامتعارف است و انگیزنده. طالب آملی (۱۰۳۶ق) در وصف گرمای تابستان می‌گوید از شدت تابش خورشید نزدیک است که خال چهرهٔ زیبارویان ذوب شود و به‌شکل زلف بر صورتشان روان گردد:

زتاب آتش رخسار مهر نزدیک است که بر عذار بتان شکل زلف گیرد خال

(طالب ۱۳۴۶: ۵۰)

طاهری شهاب، مصحح *دیوان طالب آملی*، در پانوشت این بیت گفته: این بیت «از استعاراتِ مبتذلِ سبک هندی است». ذوق طاهری و اغلب ادیبان فارسی که پروردهٔ مکتب بازگشت بودند مبالغه‌هایی را مجاز می‌دانست که پذیرفتنی باشد. ناگفته نماند که اغراق در بیت طالب آملی مقرون به امکان است. یعنی طالب با قید «نزدیک است» کلام را از استحاله خارج و به امکان نزدیک ساخته است. این نحوهٔ اغراق در نظر بلاغیان مسلمان پذیرفتنی بوده است (بنگرید به ادامهٔ مقاله، بخش ساخت نحوی اغراق).

اغراق‌های شاعران سبک هندی بسی محال‌تر از این نمونه است. صائب شدت حرارت تابستان را در قصیده‌ای در صفت گرما چنین تصویر کرده است: گرما چنان شدید است که آب هم از شدت تشنگی زبانش (فواره) را بیرون آورده است:

این نه فواره است هرسو جلوه‌گر در حوض‌ها کرده است از تشنگی بیرون زبان خویش آب

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۳۵۷۳)

فواره به زبان انسان تشنه تشبیه شده است، علاوه‌بر شخصیت‌بخشی به آب، آن‌چه سخن را شاعرانه ساخته، بازی با اصل علیت است. علت (در این‌جا آب) مُحتاج خودش می‌شود. به‌دیگرسخن، آب که علت رفع تشنگی است خود تشنه است. همین قاعده (نیازمندی علت به خویش) را زلالی خوانساری در توصیف شدت سرما نیز به‌کار بسته است:

چنان افسردگی گرمی شکن بود که آتشْ پنجه‌هایش در دهن بود

(زلالی ۱۳۸۵: ۷۳۰)

چنان سرد بود که آتش، که علت دفع سرماست، خود سرما می‌خورد و از شدت سرما پنجه‌هایش را در دهان می‌کرد تا گرم شود.

۵.۱.۲ فرانمایی غم

سویهٔ غمگنانهٔ زندگی بر غزل نازک‌خیالی غالب است. شاعران این مکتب در بیان وضعیت غم‌بار خود گوی سبقت از هم برده‌اند. بازنمایی افراطی این موضوع شکلی از اندوه رمانتیک شدید را بر غزل سبک هندی چیره کرده است. صائب غم‌خوردن خویش را چنین غلوآمیز تصویر کرده است:

بس که خوردم زهر غم، چون ریزد از هم پیکرم سبزپوش از خاک برخیزد غبارم هم‌چو سرو

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۳۱۴۸)

شاعر غمِ مانند زهر را می‌خورد، می‌میرد، و تنش غبار می‌شود و از مزارش غباری سبز مانند سرو سبز بلند می‌شود (سبزی زهر با سبزی سرو تناسب دارد). این تصویری جادویی است از آن نوع که در رئالیسم جادویی (رمان‌های *صد سال تنهایی* و *آئورا*) مشهود است.

۶.۱.۲ فرانمایی ضعف

بیان ضعف جسمانی از مضامین دل‌پسند شاعران نازک‌خیال است که با اسلوب اغراق دست‌مایهٔ شگفت‌آفرینی می‌شود. شاعران در بیان غلوآمیز ضعف بدن خویش گوی سبقت از هم می‌ربایند. طالب آملی خود را چنین وصف کرده است که از ضعف اگر آتشم بزنند دود من هم توان رفتن تا روزن را ندارد:

گشتم چنان ضعیف که گر آتشم زنند دودم به پای خویش به روزن نمی‌رود

(طالب ۱۳۴۶: ۴۶۰)

در بیتی دیگر طالب از ضعف خود مضمونِ غلوآمیزتری ساخته است:

ضعیف‌ام تا بدان غایت که گر آتش زنی بر من بسان سایه دودم تکیه بر دیوار برخیزد

(همان: ۵۶۰)

آیا شاعر قصد بیانِ درماندگی خودش را دارد یا می‌خواهد مضمونی شاعرانه و شگفت بسازد؟ بدیهی است که با شنیدن این بیت، به‌جای آن‌که بر ضعف طالب دل بسوزانیم، تحسینش می‌کنیم که چه بیان حیرت‌انگیزی! درواقع مُحال است چنان وضعیتی برای صائب و طالب اتفاق بیفتد. پس غم ایشان را جدی نمی‌گیریم، ضرورتی نیست تا با آن‌ها هم‌دلی کنیم، و با غم‌هایشان اشک بریزیم. برعکس، از تصویری که آفریده‌اند لذت می‌بریم.

در مدایح درباری موضوعات اغراق (قدرت، ثروت، و عظمت) خود نشاط‌بخش و شادی‌افزاست، اما در سبکِ هندی موضوع اغراق غم است و ناتوانی، تنهایی، ضعف، ناامیدی، و دل‌مردگی که درعین‌حال به اسلوبی حیرت‌آور و لذت‌بخش تصویر شده است. فضای عمومی تغزل پارسی در عصر صفوی اندوه‌زده و غم‌بار است، اما غلوّهای هنری شاعران، سنگینی، و اندوه‌باری فضا را با لذت هم‌راه می‌کند و خواننده را به حیرت و اعجاب می‌افکند و او را به تحسین شاعر برمی‌انگیزد. اسلوب غلوآمیز، به‌جای تحریک

عواطف هم‌دلانه و حس هم‌دردی خواننده، حیرت و حس زیباشناختی وی را برمی‌انگیزد. توجه شنونده به اسلوب بیان جلب می‌شود، نه به معنا و بار عاطفی شعر.

افراط در بیان ناتوانی البته امری روان‌شناختی است و منحصر به شاعران نیست. «فلاکت‌نمایی»[۷] یکی از ویژگی‌های شخصیتیِ اغراقی است این شخصیت عموماً در بیان فلاکت خویش یا بیان یک فاجعه اغراق می‌کند. از طریق فلاکت‌نمایی آن‌ها توجه دیگران را به خویش جلب می‌کنند و حس ترحم دیگران را برمی‌انگیزند.

ناگفته نماند که غم شاعران نازک‌خیال صرفاً غم شخصی شاعر نیست، بلکه یک «اندوه ادبی» است که در سنت تغزل فارسی رایج بوده است. اما شاعر نازک‌خیال این اندوه تغزلی را دست‌مایهٔ آفرینش مضمونِ بیگانه می‌سازد. غایت اصلی وی از تصنیفِ شعر حیرت‌آفرینی از ره‌گذر اغراق است و نه بیانِ درد و غم شخصی. می‌بینیم که در این شیوه از بیان، نقش هنری بر وجه عاطفی و محتوای سخن چیره می‌شود و شکل پیام بیش‌تر از محتوای پیام توجه ما را به خود جلب می‌کند. به همین دلیل است که تراکم محتوای غمگنانه در شعر سبک هندی آزارنده و ملال‌آور نیست؛ برعکس، شگفتی و غرابتِ اغراق استماع آن محتوای غم‌بار را به لذت هنری بدل می‌کند.

معانی بسیاری هم‌چون تفاخر، هجران، عشق، غربت، نامرادی، سختی سفر همه در دیوان‌های شاعران نازک‌خیال دست‌مایهٔ خلق مضمون‌های غریب و اغراقات شگرف شده‌اند. هنرسازهٔ اصلی برای آفرینش مضمون‌های غریب و معانی بیگانه در کار آن‌ها عمدتاً اغراق است. بدون اغراق، خلقِ چنان مضامین بیگانه‌ای امکان‌پذیر نیست.

۲.۲ شگردهای فرانمایی کدام است؟

اغراق حاصل ترفندهایی است که به‌مدد آن‌ها بیان از شکل طبیعی و متعارف فراتر می‌رود و مُدعای سخنْ محال و مستحیل می‌نماید. برای برخی از آن ترفندها می‌توان قاعده‌هایی شناسایی و تعریف کرد.

۱.۲.۲ شکستن مرزهای ادراک

حواس آدمی در عالم واقع مرزهای ادراکی محدودی دارند، گوش تا جایی صدا را می‌شنود و چشم تاحدی امور را می‌بیند. اما شاعر دامنهٔ توان حواس پنج‌گانه‌اش را فراتر از مرزهای عادی ادراک می‌برد. ادعای ادراک خارج از حدود متعارف اگرچه عقلاً و عادتاً کذب است،

بیان شاعرانهٔ آن مُوجد لطـف و اعجـاب در شـنونده اسـت. شـوکت بخـاری دربـارهٔ ادراک شاعرانهٔ «باریک‌بینان» می‌گوید که اگر دیدهٔ ادراک روشن شود، بوی گلْ برگِ گل مـی‌نمایـد؛ یعنی تبدل حواس صورت می‌گیرد:

شود اشیا عیان چون دیدهٔ ادراک روشـن شـد که بوی گل نماید بـرگ گـل باریـک‌بینـان را

(شوکت ۱۳۸۲: ۸۲)

برخی از فرادریافت‌های حسی در شعر نازک‌خیال از این قرارند:

۱.۱.۲.۲ اغراق شنیداری

شاعران سبک هندی گزارش‌های اغراق‌آمیزی از ادراکات حس شـنوایی آن بـه‌تصـویر می‌کشند. آن‌ها در تجربهٔ خیالین خویشْ مدعی شنیدن صداهایی هستند که بـه‌قـول قدامـة بن جعفر «در عالم واقع معدوم است و ابداً موجود نیست». مـثلاً «صـدای پریـدن رنـگ»، «صدای حرکت نگاه در کاسهٔ چشم»، «صدای شکُفتن غنچه»، و «صـدای خـون در جـوی رگ». در این فرایندها، صدا به حرکت‌هایی اسناد داده شده است که درواقـع بـی‌صـدایند. شاعر از عادت ادراکی ما، که عمدتاً تغییر جسمانی را با صدا تجربه کرده‌ایم، بهره گرفته و برای پریدن رنگ، که جابه‌جایی ناگهانی یک کیفیت است، صدا تخیل کـرده اسـت. او بـه وجهی غلوآمیز، که ادعایی دروغ است، صدای بازشدن غنچـه و صـدای پریـدن رنـگ را گزارش می‌کند.

در بخشی از اغراق‌ها شاعر در قالب صناعت تشخیص و اسـتعارهٔ مکنیـه ادعـای محـال طرح می‌کند: «صدای خندهٔ گل»، «صدای تیر از بوی گل»، «صدای پایِ نگـاه»، «صـدای تـارِ نگاه»، و «صدای پای خیال». در بوطیقای سـبک هنـدی چنـین تعبیرهـایی را نـازک‌گـویی و نزاکت‌بندی می‌نامند.

صدای کاسهٔ چشم است در تار نظر پنهـان (بیـدل ۱۳۸۹: ۱۰۶۷)، صـدای کاسـهٔ چشـم است پیچ‌وتاب نظر (همان: ۷۱۴)، خروش ساز قیامت صدای تار نگاه است (همان: ۳۱۴).

۲.۱.۲.۲ اغراق بویایی

حس بویایی شاعر هم قدرتی خارق عادت دارد. صائب مدعی است که از بوی گـل می‌تواند رنگ آن را ادراک کند: «ما رنـگ گـل ز بـوی گـل ادراک کـرده‌ایـم» (صـائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۲۸۳۵). تصور کنید که بوی پیراهن محبوب با بوی گل‌ها درهـم‌آمیختـه و شاعر مدعی است که با چشم بسته بوی پیراهن محبوبش را از دیگر بوها جدا می‌کند:

گر درآمیزد به گل‌ها بوی آن گل پیرهن　　من به چشم بسته می‌سازم ز یک‌دیگر جدا
(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۱، ۵)

چون گل روی تو از خاطر بلبل گذرد　　شنود بوی گل از سایهٔ بال و پر خویش
(میرالهی همدانی)

۳.۱.۲.۲ اغراق دیداری

ادعای رؤیت امور محال هم از ادراکات اغراق‌آمیز است. توجه کنید که طالب آملی چه چیزی را قادر است ببیند؛ خیال جنبش مژگان چشم مور را:

به‌روی بالش هر نقطه از اوراق دیوانش　　سر ژولیدهٔ صد لعبت مخمور را دیدم
چو کردم دیده را باریک اندر دقت فکرش　　خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم
(طالب ۱۳۴۶: ۷۰۸)

خیالِ جنبش چیزی، یعنی ارادهٔ جنبیدن آن یا قوهٔ قبل از وقوع فعل. دیدن این خیال امری است محال. یا دیدنِ بوی گل به‌شکل دود (تبدل امر بویا به امر دیداری) در شعر بیدل:

بس که بیدل کلفت‌اندود است گل‌زار جهان　　بوی گل در دیده‌ام دود زآتش جسته‌ای است
(بیدل ۱۳۸۹: ۳۲۰)

۴.۱.۲.۲ درآمیختن دامنه‌های ادراک (حس‌آمیزی)

وقتی شاعر مدعی است که با یک حاسهٔ (مثلاً شنوایی) چیزهایی را ادراک می‌کند که متعلق به حاسهٔ دیگر (چشایی) است، او از یک امر محال سخن می‌گوید و سخنش باورناپذیر و آمیخته با غلو است. در *دیوان بیدل دهلوی* فراوان شاهد جابه‌جایی و درهم‌آمیزی حواس مختلف و تداخل ادراکات هستیم. فراوانی حس‌آمیزی هم‌راه با اغراق، پیچیدگی، و تودرتویی استعاره‌ها ویژگی منحصربه‌فرد سبک بیدل است. در دیوان وی پدیده‌ها به‌سهولت تغییر ماهیت می‌دهند و کیفیات آن‌ها جابه‌جا می‌شود؛ بوی می به صدا بدل می‌شود، نگاه به صدا بدل می‌شود، بوی گل صدای تیر می‌شود، و در جهان یک‌رنگ خیال وی پدیده‌ها به‌سادگی درهم می‌آمیزند. نغمه دارای رنگ است و در صدای بلبلْ رنگ خفته است؛ نگاهْ تار دارد و تارِ نگاه هم صدا دارد. تبدل حواس در تجربهٔ شعری بیدل به چند شکل نمودار شده است:

تبدل بوییدنی به شنیداری: بوی می آخر صدا شد از شکست شیشه‌ام (بیدل ۱۳۸۹: ۸۶۶)|| که در گوشم ز بوی گل صدای تیر می‌آید (همان: ۴۶۴).

تبدل دیداری با شنیداری: دیدیم سرمه‌ای که نگه شد صدای ما (همان: ۹).

نغمه‌رنگ افتاده نقش بی‌نشان تأثیر ما مطربی کو کز سر ناخن کشد تصویر ما

(همان: ۱۲۶)

تداخل دیداری در شنیداری: رنگ‌ها خفته‌ست بیدل در صدای عندلیب (همان: ۱۵۵)

تداخل بوییدنی در شنیداری و دیداری: پنهان‌تر از بو در ساز رنگیم (همان: ۸۶۹)

اسناد شنیداری به دیداری:

تا به‌شوخی نشکند زمزمهٔ ساز نگاه مردمک شد ز ازل سرمهٔ آواز نگاه

(همان: ۱۱۰۸)

جز به‌گوش گل صدای بوی گل نشنیده‌ام (همان: ۸۴۷).

بعید نیست که پاره‌ای از این تبدل حواس و حالات شگفت ادراکی نتیجهٔ تأثیر روان‌گردان‌هایی مانند بنگ، تریاک، افیون، و معجون بوده باشد. اسناد مسلم از استعمال افیون‌ها و معجون‌ها در دست داریم که برخی از تجربه‌های شعری بیدل و طالب آملی مولود آن روان‌گردان‌هاست.

۲.۲.۲ بازی با قواعد علیت

بخش عمدهٔ جوهرهٔ شعر نازک‌خیال از ره‌گذر دست‌کاری در قواعد علیّت حاصل می‌شود. تحلیل موشکافانهٔ آزاد بلگرامی (د. ۱۲۰۰ ق) از فرایندهای مبالغه‌آفرینی در سبک هندی از معدود تحلیل‌های روش‌مند برای شناخت شگردهای تخیل در سبک هندی است. آزاد بلگرامی، در کتاب بلاغی *غزلان‌الهند*، به «تفریس صناعات هندیه» دست یازیده است؛ یعنی کوشیده است تا صناعات بلاغی هندی را برای فارسی‌زبانان با شواهدی از اشعار شاعران سبک هندی و به‌ویژه صائب به پارسی درآورد. آن صناعاتی که او فارسی کرده است بیش‌تر از دست‌کاری در روابط منطقی علت و معلول پدید می‌آید. صناعات شعری مربوط به علت و معلول در بلاغت هندی hetu نامیده می‌شود. در بلاغت هندی حدود سیزده صناعت مربوط به علیت فهرست کرده‌اند (Gerow 1971: 322-327).[۸] برخی از صناعاتی که آزاد بلگرامی (۱۳۸۲: ۵۳–۷۵) به

فارسی آورده است، عیناً زیرمجموعهٔ hetu است. لازم است برخی از صناعات هندیه را، که از ره‌گذر دست‌کاری در نظام علیت موجب اغراق می‌شود، با یکی دو شاهد برای هرکدام بیاورم.

قلب الماهیت: ماهیت چیزی دگرگون شود (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۵۳): بوی می آخر صدا شد از شکست شیشه‌ام (بیدل ۱۳۸۹: ۸۶۶).

عقیق‌شدن لب:

به صد زبان نتوان گفت عذر این فطرت　　که شد عقیق لب لعش از مکیدن ما

(موسوی خان فطرت)

تار شمع به مژگان تغییر ماهیت می‌دهد:

چنان گردید محفل تشنهٔ نظاره رویت　　که تار شمعْ مژگان گشت از شوق تماشایت

(مهربان اورنگ‌آبادی)

استبداد: وقتی معلول مستقل از علت باشد و بدون علت پدید آید (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۵۳).

دیدهٔ مجلسیان آینهٔ حیرانی است　　چه گهرها که لبت ریخت به این بی‌دهنی

(آزاد بلگرامی ۱۳۸۲)

طغیان: معلول از علت تامهٔ خود نافرمانی کند:

دارم از شمشیر زخمی که بعد از سوختن　　گر بیفشارند از خاکسترم خون می‌چکد

می‌توان ناله شنید از کف خاکستر من‖ بعد مردن هم به دام خود گرفتاریم ما‖ نشکند در سنگ‌باران چینی فغفور من (همان: ۵۴–۵۵).

تسلط: علت ناقصه جای علت تامه را بگیرد (همان: ۵۵): «از تنور سرد آید گرم بیرون نان ما» (صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰).

اعتساف: علت تأثیر نکند در آن‌چه علت برای اوست، بلکه تأثیر کند در غیر او (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۵۶): آتش به دیگری زد و ما را کباب ساخت (اوجی).

ز بس اعضای او دارند از هم کسب رنگینی　　به رویش رنگ آید چون به دست خود حنا بندد

(شوکت ۱۳۸۲: ۲۲۸)

موالاتُ العدو: علت ضد معلول خود را دوست دارد و او را ایجاد می‌کند. مثلاً بیماری ضد شفاست، اما شاعر بگوید «بیماری نسیم شفا می‌دهد مرا»؛ یا این‌که شاعر خواب را که علت غفلت است عامل هشیاری می‌داند و مدعی است که خوابْ پاسبان شخص است:

خواب را شیوهٔ غفلت است ولی　　خواب من بین که پاسبان من است

(قدسی مشهدی ۱۳۷۵: ۱۳۳)

در بلاغت هندی صناعتی به نام abhāva هست که در آن علت اصلی غایب و معلولْ نقیض و مخالف علت است (Gerow 1971: 327). این شکلی از بیان تناقض‌نماست که بلاغیان هند آن را از انواع اغراق دانسته‌اند؛ مانند این بیت صائب:

می‌شود از روزنِ مسدود دل روشن مرا (صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ۵۴–۵۵).

مخالطه: «امر صادق علت امر کاذب باشد: هندیان در تعریف این صنعت چنین کرده‌اند و فقیر بَعدِ اِمعان‌نظر آن را در بعضی معانیِ مبالغه یافتم و چون علی‌حده است آن را در صنایع هندیه به‌قَلم آوردم» (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۶۰):

طالب آملی:

ز غارت چمنت بر بهار منتهاست　　که گل به‌دست تو از شاخ تازه‌تر ماند

تقوی: متکلم ثابت کند که عملِ قوی از ضعیف صادر شود. مثل این‌که شبنم خورشید را در دیدهٔ خود جا می‌دهد (آزاد بلگَرامی ۱۳۸۲: ۶۴):

صائب:

مبین در سرفرازی هیچ خُردی را به چشمِ کم　　که جا در دیدهٔ خود می‌دهد خورشید شبنم را

وفاق: دو ضد با هم موافقت کنند و یکی بر دیگری صادق آید: «آزاد بود هرکه در این حلقهٔ دام است» (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۷۱–۷۲).

تشبث: معلول پس از فنای علت مبقیهٔ خود هم‌چنان باقی بماند. آفتاب علتِ موجدهٔ حرارت است و هم علتِ مُبقِیَهٔ آن. تصویر در آینه تا زمانی است که آینه باشد. عجب که آینه نیست، اما تصویر هم‌چنان به‌جاست:

صائب:

شکست آینهٔ ما و توتیا گردید　　همان خیال تو استاده درمقابل ما

(آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۷۴)

ناصر علی:

خاک گردیدیم و می‌رقصد هنوز افغان ما　　خم شکست اما نمی‌ریزد می جوشان ما

(همان: ۷۴)

غصب: وقتی شیء خاصیت غیر را بگیرد: ماهی نگر که خوی سمندر گرفته است (همان: ۷۵).

تحول آن است که معاملهٔ مُقرره میان دو امر منقلب شود. مثلاً نسبت پل و سیلاب برعکس شود و پل از سیلاب بگذرد:

صائب:

دیدن خورشید تابان گرچه آب آرد به چشم　　دیدهٔ خورشید را روی تو می‌سازد پرآب

(همان: ۸۳)

صائب:

پیری به صد شتاب جوانی ز من گذشت　　پل را ندیده‌ام که ز سیلاب بگذرد

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۴، ۱۹۵۳)

خارق: «عبارت از وقوع امری که عقلاً و یا عادتاً مستحیل باشد»؛ آزاد بلگرامی خارق را به‌منزلهٔ جنس و اعم از دیگر صناعات اغراق می‌داند. «صنایع خمسهٔ هندیه متعلقه به علل و صنایع دیگر مشتمل‌بر خلاف عادت چون قلبِ ماهیت، وفاق، تشبث، و غصب به‌منزلهٔ انواع خارق» هستند (آزاد بلگرامی ۱۳۸۲: ۸۳)، آن‌گاه در نسبت میان خارق و مبالغه بحث می‌کند که درواقع بحثی است تطبیقی درباب مبالغه در بلاغت هندی و عربی.

بسیاری از صناعاتی که بلگرامی در رسالهٔ *غزلان‌الهند* آورده است از نوع خارق است؛ یعنی خلاف عادت‌هایی که عقلاً و عادتاً مستحیل‌اند. او سعی می‌کند انوع اغراق را با الگوهای منطق علیّت تحلیل کند و رابطهٔ میان علت و معلول و یا روابط میان پدیده‌ها در یک گزارهٔ اغراقی را تبیین کند.

۳.۲.۲ ساخت نحوی جملهٔ اغراقی

نازک‌خیالان برای بیان اغراق و غلو ساختارهای نحوی ویژه‌ای به‌کار می‌برند. یکی از ساخت‌های نحوی پرکاربرد که عموماً متضمن اغراق است، جملهٔ مرکب است با پیوندهایی

مثل «چنان... که»، «آن‌چنان... که»، «آن‌قدر... که»، «بس که»، و «از بس که». این قیدها غالباً با حرف ربط «که» همراه است.

آن‌قدر... که:

آن‌قدر در حرم از شوق تو اشک افشانم که چو طوطی پر مرغان حرم سبز شود
(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۴، ۱۷۳۶)

از بس که:

ز بس که آینهٔ خاک تهنما گردید چو می ز شیشه نماید گل از پس دیوار
(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۳۵۵۲)

بس که:

صائب دل رمیدهٔ ما بس که نازک است ز آواز پا شکست به این خانه می‌رسد
(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۴، ۱۹۶۸)

آن‌چنان... که:

ز ضعف تن شده‌ام آن‌چنان‌که افغانم درون سینه به مرغ شکسته پر ماند
(قدسی مشهدی ۱۳۷۵: ۴۴۱)

اگر قید اغراق در بخش پایهٔ جملهٔ مرکب و در آغاز سخن صدرنشین شود، بر میزان تأکید و شدت اغراق افزوده می‌شود، اما وقتی قید در مصرع دوم مؤخر بیاید از شدت معنا می‌کاهد.

یکی دیگر از بحث‌های نحوی در صناعت اغراق که ریشه در عقاید دینی بلاغیان دارد، شیوهٔ «خروج کلام از استحاله به امکان» است. آزاد بلگرامی در ذیل صنعت خارق به نقش ساخت نحوی در تحقق معنای اغراق پرداخته است (آزاد بلگرامی۱۳۸۲: ۸۴). او در توضیح نقش افعال مقاربه در مُوجَّه‌ساختن اغراق می‌گوید:

> ادبای عرب گفته‌اند، بهترین غلوّ آن است که مقترن به ادات تقریب باشد؛ مثل کلمهٔ لو و در فارسی مثل "نزدیک است"... فایدهٔ ادات تقریب آن است که مستحیل را قریب‌الوقوع [می‌کند] و کلام را نزدیک به صدق سازد. در [صنعتِ] خارق ضرور است که ادات تقریب نباشد؛ زیرا که مدارِ خارق بر خرقِ‌عادت و خروجِ مستحیل از تنگنای استحاله در فضای امکان است و ادواتِ تقریب دلالت می‌کند، برخلاف آن‌چه مُنافی خارق خواهد شد (همان: ۸۴–۸۵).

بلاغیان هندی برای غلوّ مستحیل (خارق: آتیشیُکتی) هیچ شرط و شروطی نگذاشته‌اند، اما در بلاغت اسلامی مبالغه مشروط به صدق است.

آزاد افزوده است که در زبان فارسی افعال «نزدیک است» و «می‌ترسم» غلوّ مستحیل را ممکن و مقبول می‌سازد. مثالی هم از طالب آملی آورده است:

زتاب آتش رخسار مهر نزدیک است　　که بر عذار بتان شکل زلف گیرد خال

(طالب ۱۳۴۶: ۵۰)

صائب نیز در این ابیات با عبارات «نزدیک است» و «می‌ترسم» غلو را محتمل ساخته است:

برگ‌ها از بس به رغبت دست افشانی کنند　　سرو نزدیک است گردد پایکوبان از خزان

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۲۸۹۹)

دلم ز شکوهٔ خونین‌پرست می‌ترسم　　که زور میْ شکند شیشه شراب مرا

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۱، ۲۹۷)

هم‌چنین تعبیر «بیم آن است» در فارسی نیز غلو را از استحاله خارج می‌کند.

این شکوهی که به رخسار تو داده است خدا　　بیم آن است کند شق چو قمر آینه را

(همان: ۲۷۲)

شاعر اگر می‌گفت «رخسارْ آینه را شق می‌کند» ادعایی محال مطرح کرده بود، اما گفته «بیم آن است که چنین شود»؛ پس او ادعای محال نکرده است، بلکه نگرانی خود را طرح کرده است؛ طرح این نگرانی را عقل می‌پذیرد. عبارات شرطی دیگری مانند «اگر نبوُد»، «عجب نبْوَد اگر»، و «جای حیرت نیست اگر» هم در شمار اداتِ تقریب‌اند.

از سخن‌های تو صائب که ازو آب چکد　　عجبی نیست اگر لوح و قلم سبز شود

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۴، ۱۷۳۶)

مسئلهٔ «خروج کلام از استحاله به امکان» در میان بلاغیان مسلمان سابقه‌ای دیرینه و خاستگاهی اعتقادی دارد. طرح نقش افعال مقاربه در خارج‌کردن کلام از استحاله اساساً برای دفاع از برخی مبالغه‌ها در آیات *قرآن* بوده است.[۹] ادبای مسلمان می‌گویند در *قرآن* اغراق و غلو همه‌جا با ادات تقریب (ادات شرط، ادات تشبیه، افعال مقاربه، و مانند آن‌ها)

هم‌راه است. ادات تقریب کلام را از امتناع و استحاله خارج می‌کند و آن را به امکان و احتمال وقوع نزدیک می‌سازد (ابن ابی‌الاصبع ۱۹۶۳: ۳۲۱؛ ابن‌الحجه ۲۰۰۴: ج ۲، ۱۴؛ ابن‌المعصوم ۱۳۸۸ ق: ۳۱۶). به همین دلیل است که آنان معتقدند:

> اغراق و غلو از محاسن شعری نیستند، مگر این‌که با ادات مقاربه هم‌راه شوند؛ مانند قد (برای احتمال)، لولا (برای امتناع)، کادَ (نزدیک است)، و مانند آن از ادات تقریب... این ادات مدعای اغراق را از امتناع به امکان تغییر می‌دهند (ابن‌حجه ۲۰۰۴: ۱۲، ۱۴).

۳. کارکرد هنری فرانمایی

صناعت اغراق دو نقش عمده در هنر بازی می‌کند؛ یکی فراهم‌ساختن مجال آزادی عمل برای خیال و عاطفه و دیگری آفریدن حیرت و اعجاب.

۱.۳ اغراق: عرصهٔ رهایی عاطفه و خیال

صناعت اغراق، میدانی گسترده و مجالی آزاد برای بازی دو سازهٔ بنیادی شعر (یعنی خیال و عاطفه) است. کار خیال جولان در عرصه‌های مُحال و ساختن امور شگرف و باورناپذیر است. هر گزارشی از مُحالات خودبه‌خود غلوّ است و مستحیل. مدعا هرچه مُحال‌تر باشد، فرانمایی شگرف‌تر خواهد بود. اغراق ازآن‌رو که یک فرایند بیانیِ رها و بی‌حدومرز است، عُلقه‌های عقل و بند و بست علیّت را از هم می‌گسلاند. گوینده پیکان بیان را به هرسو و هراندازه که بخواهد پرتاب می‌کند. این همان صناعتی است که برای خیال شاعر مجالِ پرواز آزاد در لایتناهی را فراهم می‌سازد. مجالی برای سیر در بیکران‌های محال و بیان امورِ ناممکن. برتری خیال بر دیگر قوای دِماغی آدمیْ قدرت آفرینش امر محال است. به برکت خیال است که آدمی قادر به آفرینش محال می‌شود. محی‌الدین عربی در بحثی کلامی که در مسئلهٔ قدرت خداوند در خلق محال مطرح بوده است به کسی که معتقد است خداوند قادر به خلق محال نیست می‌گوید: «تو در وجود خود نیروی خیال در خلق محالات را می‌بینی؛ و خیال آفریدهٔ خداست» (ابن‌عربی ۱۴۲۰: ج ۳، ۲۷۵).[۱۰]

جرجانی در ذیل فصل معانی تخیلی بحثی مستوفا درباب صدق و کذب در شعر دارد و در دفاع از اغراق می‌گوید اغراق و مبالغه راهی برای ابداع و اختراع معانی و صور خیال تازه است؛ اتساع و تخیل و تلطف و تأویل از روش اغراق حاصل می‌شود. او در داوری میان دو گروه که یکی صدق و دیگری کذب را ملاک برتری شعر می‌دانند دیدگاه هر دو

گروه را تحلیل می‌کند و نهایتاً می‌گوید که دروغ (مبالغه و اغراق) برای شعر ابداع و اتساع و اختراع به‌هم‌راه دارد (جرجانی ۱۴۲۲: ۱۹۶–۱۹۷).

عاطفه: اما طغیان عاطفه و احساس آدمی را از بستار عقل و ادراک حسی بیرون می‌برد. هیجان‌ها و احساسات تند چنان نیرویی در وجود آدمی برمی‌انگیزند که گفتار و رفتارش مرزهای واقعیت، عرف، و عادت را می‌شکند. در چنین حالتی، فرد هرچه کند و گوید اغراق‌آمیز است. اغراق به صاحب عواطف تند این مجال را می‌دهد تا شدت و ضعف هیجان ادراکی خود را بازنماید.

فرجام آن‌که اغراقْ زمینهٔ بازی و بازنمایی برای خیال و عاطفه (دو عنصر اصلی شعر) است. ازاین‌روست که گفته‌اند: «اغراق صنعت اجباری شعر است» (صفوی ۱۳۹۴: ج ۲، ۱۴۹)، زیرا آن‌جاکه شعر آغاز می‌شود عادت و واقعیت فرومی‌نشیند؛ کار شاعری بدون اغراق از پیش نمی‌رود؛ بدون اغراق ارزش هنری بسیاری از تصویرها، تشبیهات، و استعاره‌ها از بین می‌رود.

۲.۳ اغراق: عامل حیرت هنری

ارزش هنری اغراق در چیست؟ چرا اغراق خوش‌آیند است؟ راز خوش‌آیندی اغراق در حیرتی نهفته است که از ادراک شگفتیِ امر مُحال حاصل می‌شود. حیرت حالتی ذهنی و روانی است که با لذت یا رنج هم‌راه است و از عواطف آدمی به‌شمار می‌رود. انگیختن این عاطفه سبب تکانه در روان آدمی می‌شود و جانش را سرزنده و بیدار می‌کند. ازاین‌روست که امر شگفت برای آدمی خوش‌آیند است. جذابیت اغراق در شگفت‌آفرینی و اعجابی است که از خَلق مُحالات پدید می‌آورد.

اغراق میدان خلاقیت و شگفت‌آفرینی در بسیاری از سبک‌های ادبی است. در آن دسته از سبک‌ها و مکتب‌های ادبی که از چهارچوب قواعد واقع‌گرایی بیرون می‌زنند، وصف‌ها و رویدادها بی‌شک دست‌خوش اغراق و غلو می‌شوند. سبک رئالیسم جادویی از اغراق سرشار است. اگر قرار بود مارکز رمان *صد سال تنهایی* را بدون اغراق بنویسد رمانش به جای رئالیسم جادویی یک اثر رئالیستی می‌شد. در آن رمان، اغراق‌های شگرف وجود دارد: پیش‌بینی‌های عجیب، اغراق در قدرت حس بویایی و شنوایی اورسُلا، شنیدن صدای روییدن علف‌های هرز، صدای جویدن پارچه توسط بید، صدای جویدن چوب توسط موریانه، و برآمدن بوی باروت بعد از ده‌ها سال از گور خوزه. حرکت خون مقتول در

خیابان به‌سوی خانهٔ اورسلا تا آشپزخانه، و ... هم‌چنین در سبک‌های سوررئالیسم، سمبولیسم، و پسامدرنیسم اغراق در بیان محالات نقش کلیدی آن سبک‌ها را برعهده دارد. نظریهٔ ادبی معاصر، به‌ویژه بوطیقای پست‌مدرنیسم، اغراق و غلو مُفرط را با منطق ناهشیاری و ناخودآگاه مرتبط می‌داند و با اغراق در بازی با زبان به واسازی نظم جهان و تمرد از مسلمات روی می‌آورد. خلاقیت در همهٔ این سبک‌ها بر خروج از منطق علیت و واقعیت استوار است.

۴. روند فزایندهٔ فرانمایی از قرن دهم

اسلوب اغراق در مکتب نازک‌خیالی طی دو قرن (پایان قرن دهم تا پایان دوازدهم) روندی فزاینده و شدت‌یابنده را طی کرد. سیر تحول یکی از مضمون‌های رایج در میان نازک‌خیالان می‌تواند تصویر روشنی از روند فزایندهٔ اغراق به‌دست دهد. توصیف قلم نقاشی که امور نازک را نقش می‌زند یکی از تصویرهای دل‌پسند نازک‌خیالان است. میزان اغراق در تصویر این قلم طی پنجاه‌سال از قدسی مشهدی (۱۰۵۶ق) تا شوکتِ بخاری (۱۱۰۷ق) به‌طرز محسوسی از نازکی به خیالات دور دگرگون شده است. به این چهار بیت در وصفِ بستنِ قلم‌مو از امور نازک مختلف دقت کنید:

۱. مصوِّر ار قلم‌مو نسازد از مژه‌ام　　کجا درست کشد چهرهٔ تو را تمثال

(قدسی مشهدی ۱۳۷۵: ۱۷۳–۱۷۴)

۲. گر افتد ز دستش قلم در رقم　　ز مژگان تصویر بندد قلم

(همان: ۸۸۴)

۳. مصوِّرانْ قلم‌موی بسته از رگِ لعل　　کشیده نقش دهانت به رنگ خندهٔ مور[۱۱]

(شوکت ۱۳۸۲: ۵۱۸)

۴. ز سایهٔ مژهٔ چشمِ مور بست قلم　　چو می‌کشید مصوِّر دهان تنگ تو را

(همان: ۹۹)

قدسی مشهدی قلم‌موی نقاشی را از مژهٔ خود (ب ۱) یا مژگان تصویر (ب ۲) می‌سازد، اما به شوکت بخاری که می‌رسد او قلم نقاش را از رگ لعل (ب ۳) و سایهٔ مژهٔ مور (ب ۴) می‌بندد. ازآن‌جاکه آفریدن مضمون بیگانه بر اسلوب اغراق مبتنی است، شاعر بعدی برای ایجاد غرابت ناگزیر در اغراق می‌افزاید. شاعر موی قلم نقاشی را از مُژهٔ خود می‌سازد؛ شاعر

بعدی از مژهٔ تصویر، بعد از مژهٔ مور، و آخری فراتر رفته است و قلم نقاشی را از «سایهٔ مژهٔ مور» می‌سازد. مضمون در هر مرحله یک درجه بیگانه‌تر و از واقعیت دورتر می‌شود:

موی قلم نقاشی ساخته از کمر معشوق> از مژهٔ شاعر>> از مژهٔ غزال>>> از مژهٔ تصویر>>>> از مژهٔ مور>>>>> از سایهٔ مژهٔ مور.

بزرگ‌نمایی اوصاف و افراط در وصف پدیده‌ها که در شعر بابافغانی با اغراق در تشبیه آغاز می‌شود، در شعر عرفی به استعاره‌های انتزاعی می‌گراید و در دیوان زلالی خوانساری و جلال اسیر شهرستانی به خیال‌بندی‌های دور از ذهن می‌رسد که سخت موردپسند هندیان قرار می‌گیرد. زلالی خوانساری (د. ۱۰۲۵ق) در خلق خیال‌های اغراق‌آمیز منفرد است. او به‌لحاظ زمانی پیش‌گام طالب و صائب است و از نظر سبکی نیز منفرد. او در توصیف دقیق و ظریفِ پدیده‌ها اغراق را به کمال می‌رساند. اغراق‌های زلالی اغراق‌های لطیف، نازک، و انتزاعی است که بیش‌تر با روش شخصیت‌بخشی به امور ظریف و ذهنی بیان می‌شود. در اغراق‌های او، علاوه‌بر معانی و تصاویر دور از ذهن و انتزاعی، استعاره‌های پیچیده و حرکت‌بخشی به پدیده‌های غیرعینی و ... به‌چشم می‌خورد. تصویرهایی کم‌سابقه که عمدتاً با شگرد تشخیص ساخته شده است، مانند: «قلم کام و زبان خود را می‌لیسد؛ آتش از شدت سرما پنجه‌هایش را در دهان گرم می‌کند؛ حرارت از جگر بر خاک می‌ریزد؛ اسب بر بالای آواز گام می‌زند». هم‌چنین ادعاهای محالی که باورنکردنی اما زیباست: خنده از شیرینی بر لب می‌چسبد، رنگ خون در خون نمی‌گنجد. ناگفته نماند که این شعرهای سراسر غلوِّ زلالی بسیار موردپسند و ذوق استادش، میرداماد (د. ۱۰۴۰ق) فیلسوف پیچیده‌نویس قرن یازدهم، بوده است.

در *دیوان طالب آملی* اغراق به‌مدد تشبیه، استعاره، و تشخیص شکل می‌گیرد. صائب هم اغراق در نازک‌اندیشی و تأمل در ذرات را به اوج می‌رساند. صائب تبریزی در یکی از غزل‌هایش (ج ۶، ۶۰۴۲) نسبت به اغراق و اغلاق (پیچیدگی) روی خوش نشان نداده است، اما دیوان شعرش سرشار از اغراق‌های شگرف است. او در آن غزل در نقد اغراق گفته است که سادگی مایهٔ حُسن سخن است و «زیورِ اغراق» صفای سخن را از میان می‌برد. از نظر وی، اغراق و اغلاق سبب ناگواری سخن می‌شود:

بکر معنی را بود در سادگی حسن دگر　　بی‌صفا از زیور اغراق می‌گردد سخن
رشته را اندازد از چشم گهر صائب گره　　ناگوار طبع از اغلاق می‌گردد سخن

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۶، ۲۹۲۴)

مخالفت صائب با اغراق شاید پیش از رفتنش به هند در سنین سی‌ودو یا سی‌وسه‌سالگی باشد. احتمالاً براثر معاشرت با هندیان به اغراق و پیچیده‌گویی روی آورد؛ در بسیاری از شعرهایش او به دیریابی و دشواری شعرش بالیده است. اغراق‌های *دیوان صائب* کماً و کیفاً اگر از دیگر شاعران سبک هندی بیش‌تر نباشد، کم‌تر نیست. چنان‌که در مقالهٔ حاضر مشاهده می‌کنید بیش‌تر شواهد اغراق از شعر صائب است.

فرایند خیال‌پردازی در میان شاعران طرز دورخیالی (که غالباً هندیان هستند) شدت بیش‌تری دارد. اغراق با مفاهیم دور از ذهن و تودرتو و اندیشه‌های پیچیده در پایان قرن یازدهم در شعر شوکت بخاری، بیدل دهلوی، ناصرعلی سرهندی، ارادخان واضح، و شاعران شاخهٔ هندوستانی شعر پارسی (طرز دورخیال) به مشخصهٔ اصلی و موردپسند هندیان بدل می‌شود. پارسی‌گویان هند به‌سوی اغراق‌آمیزترین خیالات و مُحالات ادراک‌ناشدنی گراییدند. اغراق‌هایی از این دست در میان هندیان پارسی‌گوی فزونی گرفت؛ مثلاً این بیت از ناصر علی سرهندی (د. ۱۱۰۸ ق):

جوهر اندر استخوان ماهیان پروانه شد　　شمع روشن کرد تا عکست به فانوس حباب

(ناصرعلی ۱۳۸۴: ۷۰)

شرح بیت چنین است: «عکس روی تو در حباب افتاد. روی تو گویی شمعی در حباب (که مانند فانوس است) روشن کرد. ماهیان زیر آب با دیدن عکس تو چنان به‌جوش آمدند که جوهر در استخوانشان خود را مانند پروانه به شمع عکس تو می‌زد». چنین خیال‌های دور و غلوآمیزی اعتراض شعرشناسان ایرانی مثل واله داغستانی و حزین لاهیجی را در همان زمان در هند برانگیخت. گویی شاعران ایرانی و هندی از آغاز قرن یازدهم در یک مسابقهٔ پرتنشِ غلوّ شرکت کردند و صناعت فرانمایی چنان بر ذوق شعری عمومی غلبه کرد که بدون این صناعت شعر هیچ اعتباری نداشت. این روند فزاینده در میان پارسی‌گویان هند ادامه داشت تا این‌که به بیگانه‌سازی مُفرط شعر انجامید و از پایان قرن دوازدهم زمینهٔ بازگشت به فصاحتِ متقدمان در اصفهان را فراهم ساخت.

۵. فرانمایی: رکنِ دوم بلاغت هندی

پرسشی که در این‌جا باید به آن پاسخ داد این‌که آیا میان طرز اغراق در نازک‌خیالی با فرهنگ و سلیقهٔ هندی مناسبتی هست. با قطعیت می‌توان گفت آری، مناسبتی استوار وجود

دارد. اگر بلاغیان مسلمان و ادیبان فصاحت‌مدار اغـراق و بـه‌ویـژه غلـو را در شـعر ناپسـند می‌شمردند، بلاغیان هند برخلاف آن‌ها از دوران باستان این صـناعت را سـتوده و در صـدر صناعات بلاغی نشانده‌اند. کِندی (۱۹۹۸: ۱۶۵، ۱۸۸) در فهرسـتی کـه از اصـطلاحات مهـم نقد ادبی هندی داده است، ذیل اغراق[۱۲] می‌گوید: «اغراق در بلاغـت هنـدی پـس از تشـبیه، دومین صناعت پرکاربرد است» (Claridge 2010: 219). نویسندگان و گوینـدگان سنسـکریت اغراق را یکی از بهترین صناعات بدیعی می‌شمارند و بنابراین فرانمـایی (اَتیشَـیُکتی)[۱۳] یکـی از عام‌ترین نشان‌هـا در خطابـه‌هـای عمـومی هنـدی اسـت (McLeod 2013: 98, 116). دستگاه بلاغی هند برای اغراقْ سه اسلوب کـلان متمـایز سـاخته و بـرای هـر اسـلوب انواعی برشمرده است:

الف) اغراق ساده: ترسیم فراتر از اندازهٔ یـک ویژگـی یـا یـک جنبـهٔ مشـابه از موضـوع (هشت نوع)؛

ب) دست‌کاری روابط شیء با ویژگی آن به‌طور متافیزیکی (پنج نوع)؛

ج) دست‌کاری در روابط خصوصیات یک شیء (نه نوع) (Gerow 1971: 58-59).

در ذیل ایـن سـه اسـلوب، حـدود ۲۳ نـوع اَتیشـیُکتی (فرانمـایی) تبیـین شـده اسـت. علاوه‌برآن، صناعات مربوط به بـازی بـا قواعـد علـی و پـارادوکس هـم عمـدتاً بـه اغـراق منجر می‌شوند.

رودراتا (Rudrata) شاعر و شعرشناس کشمیری و یکی از بلاغیـان هنـدی اسـت کـه در قرن دهم میلادی زیسته است. او در کتاب خود *کاوَیالنکـارَ*[۱۴] اَتیشَـیُکتی را دومـین صـناعت مهم در تصویرپردازی (Figuration) در فرهنگ هندی می‌داند. رودراتـا چهـار صـناعت مهـم در نظام بلاغی هندی را به‌ترتیب چنین برشـمرده اسـت: تشـبیه، اغـراق، جنـاس، و وصـف طبیعی (ibid.: 35-48). کتاب *کاوَیالنکارَ* در قرن نهم میلادی هم‌زمان با آغـاز شـعر فارسـی در زمان رودکی نوشته شده است. بحث مستوفا درباب اَتیشَیُکتی (اغراق) در ایـن کتـاب نشـان می‌دهد که در زمانی‌که شعر فارسی هنـوز در آغـاز راه بـوده (قـرن نهـم مـیلادی) و پیونـد مستقیم با طبیعت و واقعیات ساده داشته است، بلاغیان هند اغراق را در صدر ارکان بلاغـت نشانده بودند. آن‌ها در آن زمان ده‌ها نـوع اَتیشَـیُکتی را بـا ویژگـی‌هـای متفـاوت معرفـی و نام‌گذاری کرده‌اند.[۱۵] سه گونه اَتیشَیُکتی براساس انتقال خیالیِ یک صـفت از یـک سـوژه بـه سوژهٔ دیگر تعریف شده‌اند. این انواع تنها درصورتی قابل‌تشـخیص‌انـد کـه دیگـر صـناعات به‌طور متنوع با شکل بسیار دقیقـی تعریـف شـوند (ibid.: 98). مـثلاً اَنَـن‌یَـتْوَ (Ananyatva)

نوعی از اَتیشیُکتی است که در آن دو کیفیت یا صفت، حتی دو امر واقعاً متقابل، چنان درهم آمیخته شوند که قابل‌تشخیص نباشند (ibid.: 99). متداول‌ترین نوع اَتیشیُکتی (در آثار نویسندگانی مانند بهاماها، دیندین، وامانا، و اودبهاتا) آن است که دو پدیده در یک ویژگی چندان مشترک شوند که تشخیص آن دو از هم ممکن نباشد.

در یک تقسیم‌بندی دیگرْ دیندین، نویسندهٔ کلاسیک هندی، اغراق در اندازه را به دو نوع تا نهایت خُرد و تا نهایت بزرگ تقسیم کرده است: آدهیکیا (ādhikya)، به‌معنی بزرگ‌نمایی، نوعی اغراق که کیفیت یا خصوصیت چیزی را بیش از اندازه بزرگ جلوه دهد (ibid.). سامسایا (saṃśaya)، به‌معنی شک، نوعی اغراق که کیفیت یا ویژگی یک امر را آن‌قدر ناچیز نشان دهد که در وجود آن شک کنیم (ibid.: 101). اگر مفاهیم و مصطلحات مرتبط با اغراق و غلو را در کتاب *فرهنگ‌نامهٔ صناعات سخن‌وری هندی*، نوشتهٔ ادوین گِرو (۱۹۷۱م)، دنبال کنید خواهید دید که بخش عمدهٔ صناعات هندی برخاسته از اغراق است. وجود این گونه‌های متعدد از اَتیشَیُکتی در بلاغت هندی حکایت از این دارد که این صناعت رکن عمدهٔ فن شعر هندیان است و جمال‌شناسی اغراق[۱۶] بر صدر تحلیل‌های بلاغی و شعرشناختی هندیان نشسته است. صناعاتی که آزاد بلگرامی در دو کتاب *سبحة‌المرجان* و *غزلان‌الهند* از بدیع هندی به عربی و فارسی ترجمه کرده است عمدتاً از نوع بازی با قواعد نظام علیت‌اند. روش تحلیل و مفاهیمی که آزاد بلگرامی درپی آن است بسیار به روش و مباحث کتاب *کاوَیالنکارَ* شبیه است.

۶. تفاوت اغراق نازک‌خیالان با پیشینیان

اسلوب اغراق در مکتب نازک‌خیالی در چند زمینه با اغراق‌های ادوار پیش از آن تفاوت دارد:

۱) اسلوب اغراق در شعر سبک خراسانی بر مدار بزرگ‌نمایی حرکت می‌کند، اما اسلوب اغراق نازک‌خیالان به‌سوی خُردنمایی می‌گراید و در بازنمایی ذره‌وار هستی اغراق می‌کند. این تفاوت ناشی از تغییر نگرش زیباشناختی از درشت‌نگری خراسانی به ذره‌نگری هندی است. بسامد اغراق خردنمایی در مکتب نازک‌خیالی قابل‌مقایسه با شعر ادوار پیشین نیست. اگر در دیوان منوچهری دامغانی یا قوامی رازی اغراق خردنمایی در تک‌بیت‌های معدودی دیده می‌شود،[۱۷] دیوان شاعران شعر سبک هندی سرشار از اغراق در بازنمایی جزئیات و ذرات است.

۲) شدت غلوّ در شعر نازک‌خیال بسیار بیش از شعر ادوار پیشین است. امر شگفت گام‌به‌گام با انباشت تجربه و پیچیده‌ترشدن ذهن آدمیان پیچیده‌تر و شدیدتر شده و به همین سبب اغراق‌ها در گذر تاریخ روزبه‌روز شدت بیش‌تری یافته است.

۳) پیش از روزگار نازک‌خیالان فرانمایی بیش‌تر در قصاید مدحی[۱۸] و منظومه‌های حماسهٔ فارسی رایج بود، اما از قرن یازدهم، غزل فارسی زمین اصلی اغراق‌های شاعرانه شد؛ تاآن‌جاکه مضمون‌آفرینی با اسلوب اغراق جای محتوای احساسی و عاشقانه را گرفت؛ گویی شاعران جز ایجاد شگفتی و حیرت از طریق اغراق هدفی نداشتند. اغراق در مدایح درباری درخدمت مدح و معنی است، اما در مکتب نازک‌خیالْ معانی دست‌مایهٔ اغراق و زمینهٔ خلق شگفتی و بیگانه‌سازی معنی است.

۷. اغراق محور مخالفت با سبک هندی

مخالفان سبک هندی که به انحطاط این طرز شعری معتقدند، بیش از هرچیز بر افراط در باریک‌اندیشی آن سبک تاخته‌اند. والهِ داغستانی (د. ۱۱۷۱ق) از نخستین منتقدانی است که بر شاعران دورخیال هندی می‌تازد. وی در تذکرهٔ *ریاض‌الشعرا* می‌گوید که «خون مذلت شعر بعد از زلالی خوانساری، میرزا جلال اسیر، و شوکت بخاری در گردن میرنجات اصفهانی است»، از دید وی، این شاعران «در برخی اشعار به وادی مهملات افتاده‌اند». داغستانی شعر آنان را «خیالات دور از کارِ بنگیانه» (والـه داغستانی ۱۳۸۴: ج ۲، ۱۳۰۴) و «طرز نازک مُهمَلی» (همان: ج ۴، ۲۳۴۵) خوانده و از رواج نازک‌مهملی‌های این شاعران در میان مردم هندوستان شکوه کرده است (همان: ج ۵، ۲۳۴۴–۲۳۴۵). حزین لاهیجی هم بر این شیوه اعتراض کرد و مدتی با شاعران هند در مجادله بود.

یکی دیگر از مخالفان بر شعر سبک هندی گفته: «اغلب مضامین آن موهوم است» (اعتمادالسلطنه ۱۳۰۰ق: ج ۲، ۹۹۳). موهوم‌بودن مضامین بیش‌تر ناظر بر غلو در نازک‌خیالی و «خیالات دور از فکر» است. ملک الشعرای بهار با صراحت بیش‌تری انگشت روی صنعتِ اغراق گذاشته و «اغراقات ناخوش» شاعران سبک هندی را موجب انحطاط این سبک دانسته است (بهار ۱۳۱۲: ۵۳، ۵۴). پس از بهار، دیگر شاعر خراسانی، اخوان ثالث، نازک‌خیالان را مبتلایان به «اغراق‌های حشیشی» وصف کرده است (اخوان ثالث ۱۳۷۳: ۲۲۴). بسیاری از ادیبان آغاز قرن بیستم، مانند رضازاده شفق و حسین مکی، نیز بر ترکیبات غریب معانی پیچیده، خیال‌بافی‌های بدون معنی مفاهیم نامأنوس، معانی بی‌سابقه و دور از ذهن (مکی ۱۳۲۰: مقدمه)، و دورخیالی شاعران سبک هندی تاخته‌اند.

۱.۷ بنیادهای نظری مخالفت با اغراق

ادیبان مخالف اغراق در سبک هندی عمدتاً از هواداران مکتب بازگشت ادبی بودند. سلیقهٔ ادبی ایشان با معیارهای فصاحتِ خِرَدبُنیادِ سبک خراسانی و بلاغت اسلامی پرورده شده بود. این ذوق تا روزگار ما هنوز هم در مطالعات دانشگاهی حضوری مستمر و مؤثر دارد.[۱۹] مخالفت با اغراق و غلوّ دو خاستگاه نظری دیرینه دارد: یکی نظریهٔ فصاحت قُدمایی (عمودالشعر) و دیگری اعتقاد دینی بلاغیان مسلمان.

عمر رادویانی (د. ۵۰۷ق)، صاحب نخستین کتاب بلاغی فارسی، معتقد است که خرد از پذیرش اغراق آشفته می‌شود. او در کتاب *ترجمان‌البلاغه* در ذیل «الاغراق فی الصفه» می‌گوید که «پارسیِ وی "دررفتن" بود اندر صفت، چنان کی خِرَد اندر پذیرفتن وی بِشَمَد» (رادویانی ۱۳۶۲: ۶۲)؛ (شَمیدَن یعنی آشفتن). شمس قیس رازی در *المعجم* به پرهیز از افراط و رعایت اعتدال در اغراق‌های مدحی سفارش می‌کند؛ در مدح ممدوحان درجهٔ اغراق «بر موجب اختلاف احوال ایشان در ارتفاع و اتضّاع متفاوت» باید باشد (شمس قیس ۱۳۱۴: ذیل «اغراق»).

اما مخالفت ادیبان مسلمان با اغراق و غلو در شعر به مسئلهٔ صدق و کذب مربوط می‌شود. از قرن چهارم هجری در فرهنگ اسلامی دربارهٔ صدق و کذب در شعر دو دیدگاه متضاد رویاروی هم قرار گرفتند: «بهترین شعر راست‌ترین شعر» دربرابر «بهترین شعر دروغ‌ترین شعر». گروه نخست اغراق (افراط در کذب) را نهی می‌کنند و گروه دوم آن را مایهٔ ابداع و اتّساع شعر می‌دانند (جرجانی ۱۴۲۲: ۱۹۶–۱۹۷). این مجادله در سراسر تاریخ بلاغت و نقد الشعر عربی و فارسی ادامه داشته است. مخالفان اغراق می‌گویند که اغراق و غلو اساساً افراط در کذب است که هم عقلاً مردود است و هم شرعاً.

منظر عقلی در رد اغراق: از دیدگاه اهل فصاحت، شعر باید حاوی حکمت و حقیقتی باشد که عقل آن را بپذیرد و ادب، فضل، اندرز، تقوی، نیکوکاری، و خصال نیک را بیان کند و مبتنی‌بر صدق باشد و به حقیقت و صحت نزدیک و بر مجرای عقل و اصول درست مبتنی باشد. این دیدگاه حدود منطق و عقل را بر شعر جاری می‌کند. وقتی نابغه ذبیانی، شاعر عرب، گفت که «شاعرترین مردم اوست که دروغ را نیک بپرورد و زشتی را خنده‌دار بیان کند»، پیروان «اصل صدق شعر» بر او طعن زدند و گفتند که دروغ با حقیقت منافات دارد و با عقل جور نمی‌آید (حاتمی ۱۳۹۹: ۱۹۵). ابن‌رشیق قیروانی (د. ۴۶۳ق) معتقد است که «اغراق و غلو چنان‌که برخی می‌پندارند برای شاعر فضیلت نیست، زیرا خلاف

حقیقت و خارج از وجوب و عرف است. حاذقان گویند که بهترین سخن آن است که مبتنی‌بر حقایق باشد» (ابن‌رشیق ۱۴۰۱: ۶۰-۶۱). غلو و اغراق کذب است و افراط در کذب و بیان محال مغایر با عرف، عقل، و حقیقت است.

منظر شرعی در نفی غلوّ: غلوّ شرعاً مردود است؛ مسلمانان طبق آیهٔ *قرآن* و حدیثی از پیامبر (ص) از غلو نهی شده‌اند.[۲۰] کلام صادق و فصیح نباید از باب امکان خارج شود و نباید مشتمل‌بر محالات و مستحیلات عقلی باشد، چراکه به سخافت عقل می‌انجامد. این دیدگاه تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گوید غلو اگر به مدح غیر پیامبر (ص) پردازد، به کفر محض می‌انجامد (ابن‌الحجه ۲۰۰۴: ج ۲، ۲۰). غلوی که به کفر انجامد قبیح است و مردود (ابن‌معصوم ۱۳۸۸ ق: ۳۱۶). بلاغیان مسلمان مبالغهٔ محدود را می‌پذیرند و برای آن شروطی قائل‌اند.[۲۱] چنان‌که پیش‌تر گفتیم اغراقی مقبول ایشان است که با ادات تقریب و حرف تشبیه به امکان و صحت نزدیک شود یا در مدح نبی (ص) باشد (ابن ابی‌الاصبع ۱۹۶۳: ۳۲۱، باب الاغراق).

در طرف مخالف، موافقان با اغراق عمدتاً ادیبان و شاعران‌اند که این صناعت را لازمهٔ شعر می‌دانند. نابغه ذبیانی، از شاعران عصر جاهلی و صدر اسلام، بر ضعف مبالغه در شعر حسان بن ثابت ایراد می‌گیرد. قدامة بن جعفر در کتاب *نقدالشعر* دو دیدگاه مخالف و موافق غُلُوّ را به‌طور مبسوط گزارش کرده است و درنهایت می‌گوید: «از دیدِ من غلوّ، نیکوترین روش [درشعر] است؛ شاعران و شعرشناسان قدیم بر این شیوه رفته‌اند و گفته‌اند "اَحسَنُ الشعرِ اَکذَبُه". فیلسوفان یونان نیز در زبان خود بر همین باورند» (قدامه ۱۳۰۲: ۱۹).

ابن‌وکیع می‌گوید هیچ‌کس از شاعر سخن صادق نمی‌خواهد، بلکه از او سخن زیبا می‌خواهند. صدق را در اخبار صالحان و شاهدان مسلمان باید جست (ابن‌وکیع ۳۹۳ق: ۱۸۷). عبدالقاهر جرجانی معتقد است اغراق میدان اختراع و ابداع شعری است (جرجانی ۱۴۲۲: ۱۹۷).

۲.۷ دروغ شعری و دروغ شرعی

می‌دانیم که سخن در هر سه شکلِ فرانمایی (مبالغه، اغراق، و غلو) با واقع مطابقت ندارد و دروغ است. اما این‌که این دروغ‌ها اخلاقی است یا غیراخلاقی به قصد گوینده و موقعیتی بستگی دارد که سخن در آن اجرا می‌شود. اگر در یک بافت اجتماعی دو نفره غرض از سخن ایجاد ارتباط و اطلاع‌رسانی باشد، هر نوع فرارفتن از واقعیت دروغ است و امری

است غیراخلاقی. سخن ناراست غیراخلاقی مشمول مجازات قانونی هم می‌شود، اما هنگامی‌که دروغ بزرگی را در یک بافت شعری می‌شنویم، اصلاً مسئله این نیست که آن دروغ را باور کنیم یا نه، به‌هیچ‌روی درپی راستی‌آزمایی منبع خبر یا باورپذیری آن دروغ برنمی‌آییم، بلکه شگفت‌زده و شاد می‌شویم و لذت می‌بریم، اما از شنیدن دروغ در یک بافت اجتماعی آشفته می‌شویم. معلوم است که کارکرد سخن به‌اعتبار بافت آن است. اگر هدف از سخن ارتباط‌گیری و ایجاد مناسبات اجتماعی باشد، هر دروغی مانع تحقق آن هدف می‌شود، درنتیجه غیراخلاقی است، اما دروغ‌های بزرگ در بافتِ ادبی مُجاز است، زیرا زبان در این بافت نقش ارتباطی و رسانگی ندارد، بلکه نقش هنری دارد و دروغ (در این‌جا اغراق) به‌قصد آفرینش حیرت و التذاذ هنری ساخته می‌شود. شنونده هم ازآن‌جاکه قصد گوینده را می‌داند دروغ و غلو در شعر را امر غیراخلاقیِ خلافِ هنجار اجتماعی نمی‌داند. دروغ در سخن اجتماعی سبب نفرت و ناخوش‌آیندی مخاطب می‌شود، اما دروغ در ادبیات موجب شادی و شوق و طرب است. پس می‌توان گفت دروغ دو نوع است؛ دروغ شرعی و دروغ شعری. دروغِ شَرعی خلاف هنجارهای اجتماعی و موجب ناراحتی و نفرت شنونده است، اما دروغ شعری مایهٔ شگفتی و شادمانی افراد می‌شود. باور به «اَحسَنُ الشعرِ اَکذَبُه» مبتنی‌بر همین وجه شگفت‌آفرین و نشاط‌بخش کذب در شعر است.

۸. نتیجه‌گیری

۱. شعر نازک‌خیال (سبک هندی) که درخدمت اندیشه و عقیده‌ای نیست، غایت هنری خود را، که آفرینش مضمون‌های شگفت است، در خیال‌های اغراق‌آمیز یافته است و بیش‌تر به غلو چنگ می‌یازد، زیرا جاذبهٔ این شعر در شکل بیان آن است، نه در پیام و محتوای پیشینی. اغراق در خیال‌بندی‌های شاعران قرن یازده و دوازده تا آن‌جا پیش می‌رود که شعر را به وادی مُحالات می‌کشاند و فضایی حیرت‌آور در مخاطب پدید می‌آورد، تاآن‌جاکه مقصود از شعر چیزی نیست جز ایجاد حیرت و شگفتی. اگر عنصر اغراق را از شعر نازک‌خیالان سبک هندی حذف کنیم، دیوان بسیاری از شاعران از ابداع و تازگیِ طرز و معانی بیگانه تهی خواهد شد.

۲. یکی از نقاط پیوند شعر نازک‌خیال با تمدن و فرهنگ هندی نگرش جمال‌شناسانه به اغراق است. شعر پارسی در قرن یازدهم توانست با حرکت به‌سوی اغراق به ذوق هندیان، که از ازمنهٔ کهن تا امروز شیفتهٔ اغراق بوده است، نزدیک شود و در سرزمین‌های شبه‌قاره

گسترش یابد. بخشی از اقبال هندیان به شعر نازک‌خیال ایرانی مرهون اسلوب اغراق در معانی باریک و خیال‌های انتزاعی بود که در شعر فارسی از اواخر قرن دهم رواج یافت. شعر نازک‌خیال فارسی هم ذره‌نگر بود و هم اغراق‌آمیز؛ این دو صفت با اصول جمال‌شناختی هندیان سازگار می‌نمود. دربارهای آگره، برهانپور،[۲۲] و دهلی محل تلاقی باریک‌اندیشی ایرانی و هندی شد. دلیل اقبال هندیان به شعر نازک‌خیالان فارسی وجود هنر اغراق در نازک‌بندی و نگرش ذره‌بینی بود که ذوق جمالی هندیان را سیراب می‌ساخت. شعر فارسی با گرایش روزافزون به‌جانب اغراق‌های تند توانست در دربارها و محافل عمومی هندوستان نفوذ کند.

۳. تطور تاریخی شعر از سادگی و واقع‌نمایی به‌جانب اغراق‌های شگفت بوده است. بررسی سیر تطور فرانمایی در شعر فارسی نشان می‌دهد که باوجود مخالفت‌های بلاغیان، هرچه از سده‌های نخست به‌جانب امروز می‌آییم، گرایش شاعران به اغراق و غلو فزونی یافته است؛ گویی شعر روزبه‌روز به سرشت اصلی خویش، که آفریدن امر محال و سخن گفتن از معدوم و ناموجود است، نزدیک‌تر گردیده است. شعر فارسی از تصویرهای واقع‌گرای سادهٔ در عصر سامانی به‌جانب تخیّلات اغراق‌آمیز و معانی باریک حرکت کرده و در این مسیر روزبه‌روز از واقعیت و میانه‌روی دور شده است. اعتراضات دینی، اخلاقی، و فصاحت‌مدار بر اغراق‌های شعری در هیچ دوره‌ای مانع اقبال شاعران به صناعت اغراق نشد و آن را از ارزش نینداخت.

۴. حملهٔ ادیبان مکتب بازگشت به سبک هندی عمدتاً معطوف به غلوّهای دور از عقل آن سبک بود. ازآن‌جاکه ذوق بازگشتیان پابند اصول فصاحت، به‌معنی صحت سخن و تناسبش با عقل، بود، دل‌بستگی به اغراق مُحال و غلو مُستحیل را موجب سخافت عقل می‌دانست. افراط در غُلوهای دور از ذهن در میان شاعران قرن دوازدهم شعر پارسی سبب شد تا شاعران و ادیبانِ عهد قاجار و پهلوی به انکار و طرد مکتب نازک‌خیالی برخیزند و آن را هندیانه، منحط، و مبتذل قلمداد کنند. این مخالفت از مبانی نظری فصاحت متقدمان و آرای بلاغیان مسلمان مایه می‌گرفت.

۵. اغراق آن‌جا به‌کار می‌رود که لازم است یک اندیشه موردتأکید قرار گیرد. در طرز نازک‌خیالی اغراق شگردی بلاغی است؛ برای برجسته‌کردن بُعد نازک و لطیف هستی و تأکید بر آن. اغراق در هر بافتی (در بحث ما با هر فرم، سبک، و ژانر) مناسبات ویژهٔ آن بافت را دارد و مطابق با منطق آن موقعیت ایفای نقش می‌کند. اغراق در یک رمان رئالیستی

جادویی یا در یک شعر سوررئالیستی مناسب با آن بافت ایفای نقش می‌کند و جزو سرشت بافت می‌شود؛ تحلیل اغراق براساس نظریهٔ مطابقت با واقع اگرچه به صدق نمی‌انجامد، با اقتضائات بافت خود مطابقت دارد؛ مثلاً فضاسازی می‌کند، شگفت‌آفرین است، طنز ایجاد می‌کند، اندیشه را برجسته می‌کند، و ...

پی‌نوشت‌ها

۱. صائب نیز در اعتبار خیالات غریب می‌گوید:

سخن نگردد رنگین به سرخی سر باب　　که از خیال غریب است روی دیوان سرخ

(صائب ۱۳۶۴–۱۳۷۰: ج ۲، ۱۱۳۶)

۲. این اصطلاحات از این قرارند: نزاکت، نازک‌گویی، نازک‌ادایی، نازک‌بندی، نازک‌تلاشی، نازک خیالی، خیالات دقیق؛|| دقت، دقت‌آفرینی، دقیقه‌رسی، دقیقه‌سنجی، دقیقه‌یابی، دقیقه‌یابی؛|| نکته، نکته‌اندیشی، نکته‌انگیزی، نکته‌پردازی، نکته‌رسی، نکته‌سنجی، نکته‌طرازی، نکته‌نثاری؛|| غایت، اغراق، غایت نزاکت و لطافت، دورخیالی، خیالات دور از کار، خیالات دور، و قصدهای دور.

3. Minimization.

۴. فارسیان اشتقاق این لفظ از لفظ نازک را عربی دانسته‌اند و حال‌این‌که فارسی است و در عربی هیچ اصلی ندارد (*غیاث اللغات*).

۵. نزاکت به‌معنی تردی و شکنندگی را زلالی خوانساری در وصف شاخهٔ درخت آورده و در توصیف باغ سلطان محمود می‌گوید شاخه‌ها چنان نازک (تُرد) بودند که رنگ گل بر آن‌ها سنگینی می‌کرد و زیر بار رنگ می‌شکستند:

نزاکت آن‌چنانش نقش بستی　　که بارِ رنگْ شاخِ گل شکستی

(زلالی ۱۳۸۵: ۵۶۹)

۶. اغراق حاصل از غلبه بر زمان در تک‌بیت‌های انوری ابیوردی، شاعر قرن ششم، هم هست، اما چنین تصویرهایی در آن دوره بسیار اندک است:

زمانه‌سیری کام‌روزش ار برانگیزی　　به عالمی بردت کان‌درو بود فردا

(انوری)

به جذب همت ار دور زمان را بازگرداند　　کند امروز بر عکس توالی باز فردایی

(همان)

دی بـه رجعـت شـود بـه فـردا بـاز　　گـر اشـارت کنـی کـه بـازپس آی

(همان)

7. Catastrophization.

۸ مثلاً صناعت kāryānantaraja آن است که علت پس از معلول پدید آید. در صناعت Sahaja علت و معلول هم‌زمان پدید می‌آیند.

۹. مثلاً آیهٔ «وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ» (قلب‌هاشان بـه حنجـره رسـید) متضـمن یـک غلـوّ اسـت، امـا مفسران در توجیه آن گفته‌اند که فعـل «کـاد» در جملـه مسـتتر اسـت (آلامـدی ۱۹۹۴: ج ۱، ۴۱؛ العسکری ۱۹۵۲: ۳۵۷). نقش افعال مقاربه در تقلیل معنای غلـو را ابـوهلال عسـکری (د. ۳۹۵ق: ۳۵۷) در کتاب *الصناعتین* (باب الغُلوّ)، ابن‌رشیق قیروانی (۱۴۰۱: ج ۲، ۶۱) در *العمـدة*، ابـن‌سـنان خفاجی (د. ۴۶۶ق) در کتاب *سرالفصاحة*، و ابن ابـی‌الاصـبع (د.۶۵۴ق) در کتـاب *تحریـرالتحبیـر* (باب الاغراق) مطرح کرده‌اند.

۱۰. تقول إن اللّه غیر قادر علی المحال و أنت تشهد من نفسک قدرة الخیال علی المحال و الخیال خلـق من خلق اللّه (ابن‌عربی ۱۴۲۰: الباب التاسع و التسعون فی مقام النوم، ج ۳، ۲۷۵).

۱۱. بیت از نسخهٔ خطی نقل شده است (برگ ۲۰پ)، اما در *دیوان شوکت*، به‌تصحیح دکتـر شمیسـا (ص ۵۱۸) مصرع دوم چنین است: «کسی که نقش دهانت به رنگ خندهٔ مور».

12. Hyperbole.

۱۳. مترجمان انگلیسی واژهٔ سنسکریت atišayokti را به Hyperbole یعنی اغراق ترجمه کرده‌اند.

۱۴. *کاوَیالنکَارَ* Kāvyālaṅkāra به‌معنی «آرایش شعر» نام دو کتاب است در بلاغـت هنـدی، یکـی در قرن هفتم میلادی به‌قلم بهاماها و دیگری در قرن نهم میلادی به‌قلم رودراتا، عالم بلاغی کشمیری.

15. a) atišayokti (hyperbole); b) adhyavasāna; c) ananyatva; d) ādhikya; e) kāryakāranapaurvāparyavipayaya; f) nanatva; g) nirnaya; h) smasaya; i) sambhavāsambhava; j) sambhāvyamānārtha (Gerow 1971: 97-103).

16. Aesthetics of Exaggeration.

۱۷. مانند این ابیات که شمارشان در کل دیوان شـاعران قـدیم از تعـداد انگشـتان یـک دسـت هـم کم‌تر است:

آفـرین بـر مرکبـی کـو بشـنود در نیمـه‌شـب　　بانـگ پـای مورچـه از زیـر چـاه شصـت بـاز

(منوچهری دامغانی)

از غایـت لطافـت تـو نـاورد بـه هـم　　گـر تـو سـوار بـر مـژهٔ مـور بگـذری

(قوامی رازی، ۴۱)

اگـر جـز وی ز رای تـو چـراغ راه او بـودی　　بدیـدی در شـب تاریـک گـام مـور بـر مرمـر

(ازرقی هروی)

۱۸. در بلاغت عربی، اصطلاح «الإطراء» را برای افراط در مدح ساخته‌انـد. تفکیـک ایـن اصـطلاح برای مدح حاکی از تخصیص اغراق به ژانر مدح در ادب قدیم است. از قـرن پـنجم بـار بلاغـتِ مدح در قصاید شاعران پارسی بر دوش صناعت اغراق بوده است. شاعران قدیم خود معتـرفـانـد که راز بلاغت شعر مدحی مبالغه است و بدون اتکا به صناعت اغـراق قـادر بـه آفـرینش مـدایح قوی نیستند. امیرمعزی اشاره می‌کند که شاعران مبالغت را برای بلاغت شعر به‌کار می‌برنـد. کمـال اسماعیل اصفهانی نیز به زیبندگی مبالغه در مدح اشاره کرده است.

بلاغـت تـو فـزون‌تـر ز هـر مبـالغتی　　کـه جملـهٔ شـعرا کـرده‌انـد در اشـعار

(امیرمعزی)

زیبـد کـه در محامـد او منـتظم شـود　　در مدح هر مبالغه کـز بـاب اَفعَـل اسـت

(کمال اسماعیل)

۱۹. دکتر شفیعی کدکنی در *کتاب صور خیال شعر فارسی* (۱۳۸۹: ۱۳۰–۱۳۸)، ضمن بحث تـاریخی مبسوطی دربارهٔ حدود اغراق و موافقان و مخالفان آن، **اغراق** را به قـارچ تشـبیه کـرده اسـت کـه «درکنار هریک از انواع خیال می‌روید، گاه زیبا و گاه مایهٔ انحطاط»، و حد و مرزی برای زیبـایی و زشتی آن نمی‌توان تصور کرد. او دوران انحطاط هر دورهٔ شعری را با **اغـراق** هـم‌راه مـی‌دانـد. از نظر وی، گرایش فارسیان به اغراق بیش‌تر از عرب‌هاست. معتقـد اسـت کـه اغـراق‌هـا از مـدایح درباری اندک‌اندک به مسائل دیگر کشیده می‌شدند و سبب انحطاط شعر فارسـی شـدند. او یکـی از عوامل گسترش مبالغه و اغراق در شعر فارسی را انتشار شیعه و عقاید غلـوآمیز شـیعی دانسـته است (شفیعی کدکنی ۱۳۸۹: ۱۳۰–۱۴۳). احتمالاً سخن ایشان ناظر بـر روش غلـو در مـدح امـام علی است که میان غُلات شیعه و برخی رافضیان رایـج بـود و همیشـه اعتـراض علمـای اهـل سنت را برمی‌انگیخت؛ مثلاً ابن‌تیمیه حَرّانی (۱۴۰۶: ج ۸، ۱۶۸) گفته است کـه سـیدالحمیـری (۱۰۵–۱۷۹ق) شاعر شیعی اهل غلو است و «در مدح و ذم چیزی را منظوم می‌سازد کـه درسـتی آن محقق نمی‌شود». البته اثبات نقش مشخص انتشار تشـیع در گسـترش اغـراق و غلـوّ در شـعر پارسی چندان آسان نیست، چراکه اغراق در قصاید مدحی و حماسه‌هـای پارسـی و حتـی شـعر غنایی از دیرباز وجود داشته است. در یک‌صد سال نخسـت ظهـور تشـیع صـفوی غـزل فارسـی کاملاً وقوع‌گرا و خالی از خیال، استعاره، و اغراق است، اما یک‌صد سال بعد با رواج نازک‌خیـالی اغراق وارد غزل فارسی می‌شود.

۲۰. آیهٔ *قرآن*: «قُلْ یا أَهْلَ الْکِتَابِ لَا تَغْلُوا فِی دِینِکُمْ غَیرَ الْحَقِّ» (مائده: ۷۷) و حدیث منقول از آثار احمـد حنبل: «إیاکُم والغُلو، فإنَّما أهلَکَ مَن کانَ قبلَکم الغُلُوّ» (النحّاس: ۱۴۳۰: جزء ۱۵، ۳۷۷، رقم ۹۱۷).

۲۱. ابن‌حجة الحموی در کتاب *خزانة الادب و غایة الأرب* (ج ۲، ۷–۲۰) و ابن‌معصوم الحسنی در کتاب *أنوار الربیع فی أنواع البدیع* (۳۱۰–۳۲۳) دربارهٔ اقسام سه‌گانهٔ فراگویی و جوانب اخلاقی و شرعی آن به‌تفصیل سخن گفته‌اند.

۲۲. بنگرید به (فتوحی رودمعجنی ۱۳۹۴: ۲۴۰–۲۷۴).

کتاب‌نامه

ابن أبی‌الإصبع العدوانی، عبدالعظیم (۱۹۶۳)، *تحریر التحبیر فی صناعة الشعر و النثر و بیان إعجاز القرآن*، تقدیم و تحقیق: الدکتور حفنی محمد شرف، القاهره.

ابن‌تیمیه الحرانی، تقی‌الدین (۱۴۰۶)، *منهاج السنة النبویة فی نقض کلام الشیعة القدریة*، المحقق: محمد رشاد سالم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامیة، الطبعة الأولی.

ابن‌حجة الحموی، تقی‌الدین أبوبکر (۲۰۰۴)، *خزانة الأدب و غایة الأرب*، المحقق: عصام شقیو، بیروت: دار و مکتبة الهلال– دار البحار.

ابن‌رشیق القیروانی الأزدی، أبوعلی الحسن (۱۴۰۱)، *العمدة فی محاسن الشعر و آدابه*، تحقیق: محمد محیی الدین عبد الحمید، دار الجیل، الطبعة الخامسة.

ابن‌عربی، محمد بن علی (۱۴۲۰)، *الفتوحات المکیه*، تحقیق أحمد شمس‌الدین، بیروت: دارالکتب العلمیة.

ابن‌معصوم الحسنی (۱۳۸۸ق)، *انوار الربیع فی انواع البدیع*، حققه شاکر هادی شکر، نجف اشرف: مکتبة النعمان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۳)، *در حریم سایه‌های سبز؛ مقالات مهدی اخوان ثالث (م. امید)*، زیرنظر مرتضی کاخی، تهران: زمستان.

اشرف مازندرانی، محمدسعید (۱۳۷۳)، *دیوان اشعار*، به‌کوشش محمدحسین سیدان، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۶۳)، *تاریخ منتظم ناصری*، تصحیح محمداسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی (۱۳۸۲)، *غِزْلانُ‌الهند*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر.

الآمدی، أبوالقاسم الحسن بن بشر (۱۹۹۴)، *الموازنة بین شعر أبی تمام و البحتری*، تحقیق لسید أحمد صقر، الناشر: دار المعارف – الطبعة الرابعة [سلسلة ذخائر العرب (۲۵)].

بهار و ادب فارسی (۱۳۸۸)، به‌کوشش محمد گلبن، تهران: علمی و فرهنگی.

بهار، محمدتقی (۱۳۱۲)، « بازگشت ادبی»، مجلهٔ *ارمغان*، س ۱۳، س ۱۴.

بیدل، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۹)، *دیوان بیدل دهلوی*، به‌کوشش علیرضا قزوه، تهران: تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر.

الجرجانی، عبدالقاهر (۱۴۲۲)، *أسرار البلاغة*، المحقق: عبدالحمید هنداوی، بیروت: دار الکتب العلمیة، الطبعة الأولی.

جویا تبریزی، میرزا داراب‌بیگ (۱۳۷۷)، *کلیات دیوان*، به‌اهتمام محمد باقر، پنجاب: دانشگاه پنجاب.

الحاتمی، محمد بن الحسن (۱۳۹۹ق)، *حلیة المحاضرة*، المحقق جعفر الکتانی، بغداد: دار الرشید للنشر.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲)، *ترجمان البلاغه*، تصحیح احمد آتش، تهران: اساطیر.

زلالی خوانساری، محمدحسن (۱۳۸۵)، *کلیات زلالی خوانساری*، به‌تصحیح سعید شفیعیون، تهران: کتاب‌خانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

سرهندی، ناصرعلی (۱۳۸۴)، *دیوان سرهندی*، تصحیح دکتر رشیده حسن هاشمی، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

شاهنوازخان خوافی، میرعبدالرزاق (صمصام‌الدوله) (۱۳۸۸)، *بهارستان سخن*، تصحیح و تعلیق عبدالمحمد آیتی و حکیمه دسترنجی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.

شوکت بخاری، محمداسحاق (۱۳۸۲)، *دیوان شوکت بخاری*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۴–۱۳۷۰)، *دیوان صائب تبریزی*، تصحیح محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

صفوی، کوروش (۱۳۹۴)، *از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم و شعر)*، تهران: سورهٔ مهر.

طالب آملی، عبدالله بن محمد (۱۳۴۶)، *کلیات اشعار طالب*، تصحیح طاهری شهاب، تهران: سنایی.

العسکری، ابوهلال (۱۹۵۲)، *الصناعتین فی الکتابة و الشعر*، صححه علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، القاهره.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۴)، «نقش حلقهٔ ادبی برهان‌پور هند در دگرگونیِ شعر فارسی در آغاز قرن یازدهم هجری»، *ایران‌نامه*، س ۳۰، ش ۴.

قدامة البغدادی، أبوالفرج (۱۳۰۲ ق)، *نقد الشعر*، قسطنطنیه: مطبعة الجوائب، الطبعة الأولی.

قدسی مشهدی، محمدجان (۱۳۷۵)، *دیوان اشعار*، تصحیح محمد قهرمان، مشهد: دانشگاه فردوسی.

قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۱۴)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به‌کوشش سیدمحمدتقی مدرس رضوی، تصحیح محمد قزوینی، طهران: مجلس.

لودی، شیرعلی‌خان (۱۳۷۷)، *مرآت‌الخیال*، به‌اهتمام حمید حسنی و با همکاری بهروز صفرزاده، تهران: کتاب‌خانهٔ ملک.

مکی، حسین (۱۳۲۰)، مقدمه بر *دیوان* مشتاق اصفهانی، تهران: مروج.

النحاس، إبراهیم (۱۴۳۰)، *الجامع لعلوم الإمام أحمد؛ شرح الأحادیث و الآثار الإمام أبوعبدالله أحمد بن حنبل*، جمهوریة مصر العربیة، الفیوم: دار الفلاح للبحث العلمی و تحقیق التراث.

واله داغستانی، علی‌قُلی‌خان (۱۳۸۴)، *ریاض الشعرا*، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

Claridge, Claudia (2010), *Hyperbole in English: A Corpus-Based Study of Exaggeration*, Cambridge University Press.

Gerow, Edwin (1971), *A Glossary of Indian Figures of Speech*, Walter de Gruyter.

Macleod, Marian B. (2013), "Establishing a Canon of Commonwealth Public Address", in: *Canon of Commonwealth Literature: Essays in Criticism*, Alan Lindsey McLeod (ed.), Publisher Sterling Publishers Pvt. Ltd.

Rudrata. (9th cent) (1984), *The Kâvyâlankâra* (a Treatise on Rhetoric) with the Commentary of Namisâdhu, Mahâmahopâdhyâya Pandit Durgâprasad and Wâsudev Laxman Śâstrî Panśîkar (eds.). Bombay: Nirnaya Sâgar,