*کهن‌نامه ادب پارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۱–۳۸

# جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی

**محمود فتوحی رودمعجنی***

## چکیده

مسألهٔ این مقاله فرانمایی (صنعتِ اغراق) به عنوان 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 می‌کند. و به همسویی اسلوب اغراق شاعران پارسی زبان با زیبایی‌شناسی اغراق در بلاغت هندی اشاره می‌کند. گرچه اغراق نقطهٔ پیوند جمال‌شناسی شعر فارسی با ذوق و بلاغت هندی بود اما 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 دوازهم دانسته‌اند. مقاله ضمن اشاره مبانی نظری اغراق‌ستیزی تأکید دارد که اسلوبِ اغراق با نگرش زیباشناختی و سیاقِ باریک‌اندیشی مطابقت دارد و سبک هندی بدون عنصر اغراق از ماهیت خود ساقط می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** فرانمایی؛ اغراق؛ غلو؛ سبک هندی؛ نازک خیالی؛

## ۱. طرح مسأله: 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 مکتب، اغراق به مثابه یک صناعت شعری، نقش برجسته ای در بازنمایی خیالین جزئیات پدیده‌ها و 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 بازی می کرد. برای آشنایی بـا موضـوع بحـث نخسـت یـک نمونه از اغراقهای ویژهٔ سبک هندی را از نظر می گذرانیم:

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

(صائب، ٦/ ٣٦٣٣)

پنهان شدن شاعر در دل مور، ادعایی است که عادتاً و عقلاً ناممکن است. او چقدر بایـد خُرد و باریک شود تا این ادعا رخ بدهد؟ این بیت، دو ویژگی بارز مکتب نازک‌خیـالی را در خود دارد: نازک‌اندیشی (دقت) و اغراق. اغراقهای محال و مستحیلی از این دسـت ، همـان تصویرهای شاخص و پرهوادار در میـان نـازک‌خیـالان شـعر فارسـی بـود کـه در انجمنهـا، سفینه‌ها و منتخبات شعری قرن یازدهم دسـت بـه دسـت مـی‌چرخیـد. اصـطلاحات ادبـی پرکاربردی مانند خیالات غریب، استعارات عجیبه، مضامین غریبه، دقتهای نـازک بـی‌انـدازه، دقتهای بیگانه، فکرهای دور، معانی رنگین، مضامین ادعایی، خیـال‌بنـدی و خیـال‌تراشـی در تـذکره هـای قـرن یـازدهم و دوازدهـم هـر کـدام وصـفی اسـت از صـناعت اغـراق در نازک‌اندیشی.

منتقدان و شاعران سبک هندی از نقش تعیین کنندهٔ اغـراق در اسـلوب شـعری روزگـار خویش کاملاً آگاه بودند. تذکره‌نویس هندی در اوایل قرن دوازدهم در شرح حـال ظهـوری ترشیزی در تذکرهٔ مرآت الخیال می‌نویسد: «اغراقات وی زبان‌زد است» (شیرعلی‌خان لـودی، ۱۱۰۲ ق: ٦٢)؛ آنچه شعرخوانان هندی از شعر ظهـوری مـی‌پسـندیدند اغـراق بـود. محمـد سعید اشرف مازندرانی (ف ١١١٦ق) معتقد است که اعتبـار شـاعری از خیـال‌هـای غریـب اغراق‌آمیز حاصل می‌شود:

از «خیالات غریب» است اعتبار شاعری  ورنـــه بـــی‌اغـــراق در مـــدح تـــو گفـــتن می‌توان[1] (اشرف، ٦٧)

از نظر اشرف شعر بدون اغراق، فاقدِ خیالِ غریـب اسـت و اعتبـاری نـدارد؛ بـه عبـارت دیگر «خیالات غریب » در شعر نتیجهٔ اغراق است. گرچه بدون اغراق هم می‌تـوان ممـدوح را ستود ، اما آن سخنِ بی‌اغراق و فاقد خیالات غریـب در تـرازوی شـاعری وزنـی نـدارد. روشن‌تر از این سـخن را شـاهنوازخان خـوافی معـروف بـه صمصـام الدولـه (١١٦٠ ق) تذکره‌نویس قرن دوازدهم در باب نقش بنیادی مبالغه در سبک نازک‌خیالان باز گفتـه اسـت. او در تذکرهٔ *بهارستان سخن* با صراحت نوشته که «صنعتِ خیالی کـه نزدیـک نـازک‌خیـالان

باریک‌بین حال ظهور دارد همان صنعت مبالغه است .» (شاهنواز خان خوافی، ۱۱۶۰ق: ۱۲۲). وی در توضیح این مطلب ادامه می دهد که دلفریبی و روان‌پروری شعر نازک‌خیالان به جهت مبالغه‌ای است که در دقت معانی، رنگینی ادا، بلندی انداز، و شدت نزاکت، متصاعد شده و «از بسِ نزاکتِ معنی، زبان تقریر از ادای لطف آن قاصر است».

منتقد دیگری که به نقش اغراق در سبک هندی توجه ویژه داشته غلامعلی آزاد بلگرامی (ف ۱۱۷۸ ق) است. او در رسالهٔ بلاغی *غزلان الهند* ذیل تحلیل «صناعات بلاغیهٔ هندیه» نشان داده که بسیاری از صناعات موجود در شعر نازک‌خیال بر بنیاد اغراق استوار است. (در ادامهٔ مقاله به روش وی در تحلیل اغراقها خواهم پرداخت).

نقش پر رنگِ شگردهای فرانُمایی در تشخص یافتن سبک نازک‌خیال ، ایجاب می‌کند که این صناعت به مثابه یکی از سازه‌های سبکیِ مکتب نازک‌خیالی بررسی و تحلیل شود و خاستگاه ذوق معطوف به اغراق و دلیل رواج فزایندهٔ این صناعت در شعر قرن یازدهم بازشناخته شود.

**دربارهٔ اصطلاحات**: در این مقاله، اصطلاح «فرا نمایی» مشتمل است بر همه‌ی اسلوبهای زیاده‌روی در بیان (اعم از مبالغه و اغراق و غلو). سه اصطلاح مبالغه و اغراق و غلو، سه درجه از فرانمایی است که منابع بلاغت سنتی ما در معنی و تعریف آنها تقریباً اتفاق نظر دارند. مبالغه: زیاده‌روی است در وصف چنان که عقلاً و عادتاً پذیرفتنی باشد. اغراق: مدعایی است که عقلاً ممکن و عادتاً مُحال باشد. و غلوّ: سخنی است که عقلاً ، عادتاً و شرعاً مُحال باشد. در نوشتار حاضر اصطلاح اغراق، بیش از دو اصطلاح مبالغه و غلو به کار رفته است. دلیل این امر آن است که در میراث بلاغی ما اصطلاح «اغراق» برای بیان وجهِ صناعی و هنری فرانمایی مأنوس‌تر و پرکاربردتر است؛ اصطلاح «غلو» را در خلال بحث آنجایی به کار می‌برم که بخواهم به افراط در فرانمایی اشاره کنم.

## ۲. ممیزه‌های فرانُمایی در مکتب نازک‌خیالی

اگر می گوییم فرانمایی یک ویژگی شاخص در سبک نازک‌خیالان است، باید کیفیتِ و نقش این صناعت را در آثار شاعران این مکتب به‌گونه‌ای نشان دهیم که وجه ممیزهٔ آن مکتب از دیگر مکتبها و سبکهای شعر فارسی باشد. ممیزهٔ فرانمایی‌های نازک‌خیالان را در دو زمینه می‌توان نشان داد: الف) درموضوع ب) در شگردهای بیانی.

## ۱.۲ موضوع فرانمایی چیست؟

چه چیز موضوع اغراقهای شاعران نازک خیال است؟ اموری که بسامد چشمگیری در فرانمایی‌های نازک‌خیالان دارد عبارت‌است 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، 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 در طرز نازک‌گویی را تشدید می‌کنند و بسا که شعرشان را با غُلُوّهای خیالی از مرز ادراک بیرون می‌برند. توصیف اغراق‌آمیز جنبهٔ خُرد و ذره‌ای هستی را می‌توان «فَرا خُردنُمایی»[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 تا دهان تنگ معشوق را تصویر کند:

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

(شوکت، 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 می کند» (صائب، ۳۸/۱).

### 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 تخییل 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 بر می‌انگیزاند. 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، ٦/ ۳۵۵۲)

در خیال شوکت بخاری «نرمی طبیعت در بهار» به حدی 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 اما تصویر غلوآمیز آن هیجان انگیر و حیرت‌آفرین است:

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

(شوکت، 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، چنان که مانند نور در ورود به چشم جا نمی‌گیرد، بدنی که در آغوش شاعر احساس نمی‌شود، جرمانیّت ندارد، نامرئی است و 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، ۷۰۸/۲)

لطافت در معنی زلالی و بلورین بودن: بدن معشوق چونان بلور، زلال و بی‌جِرم است چندان که 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)

جویای 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 سر به سر اعضای او همچو کفش افتد برون رنگ حنا از پای او
(جویا تبریزی، ۸۳۷)

چنین تخیلات مُحالی در عصر صنعت دیجیتال – که نرم‌افزارها امور مُستحیل را به تصویر درمی‌آورند – هنوز می‌تواند اعجاب و شگفتی خوانندگان را برانگیزاند. نازک‌خیالان، شیدای تماشای بعد لطیف و نازک وجود و موجود هستند و حُسن را مولود جوش نزاکت می‌دانند؛ مصوَّر ساختن «حُسن لطیف» آرزوی صائب است. می گوید اگر حُسن لطیف باشد جهان وسعت می‌یابد چندان که چشم مور، چونان صحرا می نماید. 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 ااندیشهٔ نازک‌خیالان گاه لطافت مترادف است با نزاکت[۴]؛ در آن موارد نزاکت درمعنی 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، ۲۱۹/۱)

نزاکت را در صفت رنگ هم به کار برده‌اند :

حسن کز جوش نزاکت یک‌قلم رنگ‌ست و بس بوالفضولی چند می‌خواهند پیمانش زسنگ
(بیدل، ۸۰٤)

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

گرچه نزاکت و لطافت دو مفهوم نزدیک به هم و گاه مترادف به کار 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 به معنیِ خُردی و باریکی آن‌هاست؛ ولی لطافت، وصفِ کیفیت است به معنی نرمی، مَلاسَت، ملایمت، طراوت و تُردی است مانند

لطافت شبنم، لطافت رنگ، گل، بو، هوا. واژهٔ نزاکت گرچه از ریشهٔ نازک گرفته شده است اما گاه به معنی 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 اما 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 به شکل دوری بدل شود: «به آغاز از نهایت بازگشتی».

سمندی زیر رانش در تک و تاز　　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
شب و روز از خیال خود گذشتی　　به آغاز از نهایت بازگشتی

(زلالی، ٦٢٤)

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

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

(زلالی، ٥٦٧)

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

(زلالی، ٤٢٣)

در تصویری دیگر سرعت اسب در رفت و برگشت از روی آب به قدری است که در زمانِ برگشت اسب هنوز عکس رفتنش بر روی آب است:

گر به دریا در خرامد بی‌شتاب  عکس افتد گاهِ برگشتن در آب

( زلالی، ٢٤١)

یا سرعت اسب به قدری است که آسمان عکس رفت و برگشت اسب را نتوانسته ادراک کند.

رفت و برگشتِ از او ادراک عکسی درنیافت  آسمان با نه شط اندیشه در پهناوری

(زلالی، ٦٣ پانوشت)

و 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، ٧٢١)

اغراق در نمایش شتاب را می‌توان «فرا تُند نمایی» 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.[٦] زمان و حرکت دو مفهوم درهم پیوسته‌اند به قول ارسطو «زمان در حرکتْ مستتر است». وقتی ادعا می‌شود که پدیدهٔ متحرک از زمان پیشتر افتاده یعنی از ذات خود پیش افتاده است، چنان که اسب از شدت جست، از وجود مادی خود پیش افتد. این نوع غلو از جنس خیالهای محال است اما هیجان انگیز و مؤثر است.

### ۴.۱.۲ فرانمایی تغییرات طبیعی

تغییرات شدید آب و هوا مانند گرما و سرمای شدید، و حوادث طبیعی مثل سیل، طوفان و زلزله از آن رو زمینهٔ مناسبی برای فرانمایی هنری است که نامتعارف است و انگیزنده. طالب آملی (۱۰۳٦ ق) در وصف گرمای تابستان می‌گوید از شدت تابش خورشید نزدیک است که خال چهرهٔ زیبارویان ذوب شود و به شکل زلف بر صورتشان روان گردد:

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

(طالب، 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 (نک 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: گرما چنان شدید است که آب هم از شدت تشنگی زبانش (فواره) را بیرون آورده است:

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

(صائب، ٦/ ۳۵۷۳)

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

چنان افسردگی گرمی شکن بود  که آتش، پنجه‌هایش در دهن بود

(زلالی، 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 غمگنامهٔ 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 غم خوردن 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، ۳۱٤۸/٦)

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 که از ضعف اگر آتشم بزنند دود من هم توان رفتن تا روزن را ندارد:

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

(طالب، ٤٦۰)

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

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

(طالب، ٥٦۰)

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! در واقع مُحال است چنان وضعیتی برای صائب وطالب 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 در عین حال 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 به جای تحریک عواطف همدلانه و حس همدردی خواننده، حیرت و حس زیباشناختی وی را بر می‌انگیزد. 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 بر می‌انگیزند.

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 یک لذت هنری بدل می‌کند.

معانی بسیاری همچون تفاخر، هجران، عشق، غربت، نامرادی، سختی سفر، و مانند آن‌ها 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، خلق چنان مضامین بیگانه‌ای امکان‌پذیر نیست.

## ۲.۲ شگردهای فرانمایی کدام است؟

اغراق حاصل ترفندهایی است که به مدد آن‌ها بیان از شکل طبیعی و متعارف فراتر می‌رود و مُدعای سخن، 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 تا حدی امور را می‌بیند. اما شاعر دامنهٔ توان حواس پنج‌گانه‌اش را فراتر از مرزهای عادی ادراک می‌برد. ادعای ادراک خارج از حدود متعارف، گرچه عقلاً و عادتاً کذب است اما بیان شاعرانهٔ آن مُوجد لطف و اعجاب در شنونده است. شوکت بخاری دربارهٔ ادراک شاعرانهٔ «باریک بینان» می‌گوید که اگر دیدهٔ ادراک روشن شود بوی گل، برگِ گل می‌نماید یعنی تبدل حواس صورت می‌گیرد:

شود اشیا عیان چون دیدهٔ ادراک روشن شد  که بوی گل نماید برگ گل باریک‌بینان را

(شوکت، ۸۲)

برخی از فرادریافت‌های حسی در شعر نازک خیال از این قرارند:

#### ۱.۱.۲.۲ اغراق شنیداری

شاعران سبک هندی گزارش‌های اغراق‌آمیزی از ادراکات حس شنوایی آن به تصویر می‌کشند. آنها در تجربهٔ خیالین خویش، مدعی شنیدن صداهایی هستند که به قول قدامهٔ بن جعفر «در عالم واقع معدوم است و ابداً موجود نیست». مثلاً «صدای پریدن رنگ» «صدای حرکت نگاه در کاسهٔ چشم»، «صدای شکُفتن غنچه»، «صدای خون در جوی رگ». در این فرایندها، صدا به حرکت‌هایی اسناد داده‌شده که در واقع بی‌صدا هستند. شاعر از عادت ادراکی ما که عمدتاً تغییر جسمانی را با صدا تجربه کرده‌ایم بهره گرفته و برای پریدن رنگ که جابجایی ناگهانی یک کیفیت است صدا تخیل کرده است. او به وجهی غلوآمیز – که ادعایی دروغ است – صدای باز شدن غنچه و صدای پریدن رنگ را گزارش می‌کند.

در بخشی از اغراق‌ها شاعر در قالب صناعت تشخیص و استعارهٔ مکنیه ادعای محال طرح می‌کند: «صدای خندهٔ گل»، «صدای تیر از بوی گل»، و «صدای پایِ نگاه» «صدای تارِ

نگاه»، «صدای پای خیال». در بوطیقـای سـبک هنـدی، چنـین تعبیرهـایی را نـازک‌گـویی و نزاکت‌بندی می‌نامند.

صدای کاسه چشم است در تار نظر پنهان (بیدل، ۱۰٦۷)، صدای کاسه چشم اسـت پـیچ و تاب نظر (بیدل، ۷۱٤)، خروش ساز قیامت صدای تار نگاه است (بیدل، ۳۱٤)

### ۲.۱.۲.۲ اغراق بویایی

حس بویایی شاعر هم قدرتی خارق عادت دارد. صائب مدعی است که از بوی گل مـی تواند رنگ آن را ادراک کند: «ما رنگ گل ز بوی گل ادراک کـرده ایـم» (صـائب، ٦/ ۲۸۳۵). تصور کنید که بوی پیراهن محبوب با بوی گل‌ها درهم‌آمیخته و شاعر مـدعی اسـت کـه بـا چشم بسته بوی پیراهن محبوبش را از دیگر بوها جدا می‌کند:

گر درآمیزد به گـل‌هـا بـوی آن گـل پیـرهن　　من به چشم بسته مـی‌سـازم ز یکـدیگر جـدا

(صائب، ۵/۱)

چـون گـل روی تـو از خـاطر بلبـل گـذرد　　شنود بوی گـل از سـایه‌ی بـال و پـر خـویش

(میرالهی همدانی)

### ۳.۱.۲.۲ اغراق دیداری

ادعای رؤیت امور محال هم از ادراکات اغراق آمیز است. ببینید طالب آملـی چـه چیـزی را قادر است ببیند؟ خیال جنبش مژگان چشم مور را:

بـه روی بـالش هـر نقطـه از اوراق دیـوانش　　سـر ژولیـدهٔ صـد لعبـت مخمـور را دیـدم

چو کردم دیده را باریک انـدر دقـت فکـرش　　خیـال جنـبش مژگـان چشـم مـور را دیـدم

(طالب، ۷۰۸)

خیالِ جنبش چیزی، یعنی ارادهٔ جنبیدن آن یا قوهٔ قبل از وقوع فعل. دیـدن ایـن خیـال، امری است محال. یا دیدنِ بوی گل به شکل دود (تبدل امر بویا بـه امـر دیـداری) در شـعر بیدل:

بسکه بیدل کلفت‌اندود اسـت گـل‌زار جهـان　　بوی گل در دیده‌ام دود زآتش جسـته‌ای‌اسـت

(بیدل، 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 جابجایی و درهم آمیزی حواس مختلف و تداخل ادراکات هستیم. فراوانی حسامیزی همراه با اغراق و با پیچیدگی و تودرتویی استعاره‌ها ویژگی منحصر به فرد سبک بیدل است. در دیوان وی پدیده‌ها به سهولت **تغییر ماهیت** می‌دهند و کیفیات آن‌ها جابجا 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 در هم می‌آمیزند. نغمه دارای رنگ است و در صدای بلبل، رنگ خفته است؛ نگاه، تار دارد و تار 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، ۸٦٦) || که در گوشم ز بوی گل صدای تیر می‌آید (بیدل، ٤٦٤)

تبدل دیداری با شنیداری: دیدیم سرمه‌ای که نگه شد صدای ما (بیدل، ۹)

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

(بیدل، ۱۲٦)

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

تداخل بوییدنی در شنیداری و دیداری: پنهان‌تر از بو در ساز رنگیم (بیدل، ۸٦۹)

اسناد شنیداری به دیداری:

تا به شوخی نشکند زمزمهٔ ساز نگاه  مردمک شد ز ازل سرمهٔ آواز نگاه

(بیدل، ۱۱۰۸)

جز بگوش گل صدای بوی گل نشنیده‌ام (بیدل، ۸٤۷)

بعید نیست که پاره‌ای از این تبدل حواس و حالات شگفت ادراکی، نتیجهٔ تأثیر روانگردان‌هایی مانند بنگ و تریاک و 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 (متوفی 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 *غزلان الهند*، به «تفریس صناعات هندیه» دست یازیده یعنی کوشیده صناعات بلاغی هندی را برای فارسی زبانان با شواهدی از اشعار شاعران سبک هندی و به‌ویژه صائب، به پارسی درآورد. آن صناعاتی که او فارسی کرده 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 کرده اند. (Gerow, 1971: 322-327).[۸] برخی از صناعاتی که آزاد بلگرامی (۱۱۷۸ ق: غزلان الهند: 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 هر کدام بیاورم.

**قلب الماهیت:** ماهیت چیزی دگرگون شود (غزلان ، ۵۳): بوی می‌آخر صدا شد از شکست شیشه‌ام (بیدل، ٨٦٦)

عقیق شدن 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 شمع، مژگان گشت از شوق تماشایت

(مهربان اورنگ‌آبادی)

استبداد: وقتی معلول مستقل از علت باشد و بدون علت پدید آید: (غزلان ،۵۳)

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

(آزاد بلگرامی)

**طغیان**: معلول از علت تامهٔ خود نافرمانی کند:

دارم از شمشیر ا زخمی کـه بعـد از سـوختن  گـر بیفشـارند از خاکسـترم خـون مـی‌چکـد

می‌توان ناله شنید از کف خاکستر من|| بعد مردن هم بـه دام خـود گرفتـاریم مـا|| نشـکند در سنگ‌باران چینی فغفور من (آزاد بلگرامی) (غزلان، ۵۵–۵٤)

**تسلط**: علت ناقصه جای علت تامه را بگیرد (غزلان ، ۵۵): «از تنور سرد آید گـرم بیـرون نان ما» (صائب)

**اعتساف**: علت تأثیر نکند در آنچه علت برای اوست بلکه تأثیر کنـد در غیـر او (غـزلان، ٥٦): آتش به دیگری زد و ما را کباب ساخت (اوجی)

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

(شوکت، ۲۲۸)

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

خـــواب را شـــیوه غفلـــت اســـت ولـــی  خـــواب مـــن بـــین کـــه پاســـبان مـــن اســـت

(ثنایی مشهدی، ۱۳۳)

در بلاغت هندی صناعتی به نام abhāva هست که در آن، علـت اصـلی غایـب اسـت و معلول، نقیض و مخالف علت. (Gerow, 1971: 327). این شکلی از بیان تناقض‌نما اسـت کـه بلاغیان هند آن را از انواع اغراق دانسته‌اند مانند این بیت صائب:

می‌شود از روزنِ مسدود دل روشن مرا (همان، ۵۵–۵٤)

**مخالطه**: «امر صادق، علت امر کاذب باشد: هندیان در تعریف این صنعت چنین کرده‌انـد و فقیر بَعدِ اِمعانِ نظر آن را در بعضی معانیِ مبالغه یافتم و چـون علـی‌حـده اسـت آن را در صنایع هندیه به قلم آوردم».(غزلان، ٦۰) :

طالب آملی:

ز غـــارت چمنـــت بـــر بهـــار منتهاســـت  که گـل بـه دسـت تـو از شـاخ تـازه‌تـر مانـد

**تقوی**: متکلم ثابت کند که عملِ قوی از ضعیف صادر شود. مثل این که شبنم خورشـید را در دیدهٔ خود جا می‌دهد (غزلان، ٦٤):

صائب:

مبین در سر فرازی 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 هر که در این حلقهٔ دام است». (غزلان، 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 بجاست:

صائب:

شکست آینهٔ ما و توتیا گردید  همان خیال تو استاده در مقابل ما

(غزلان ص ٧٤)

ناصر علی:

خاک گردیدیم و می‌رقصد هنوز افغان ما  خم شکست اما نمی‌ریزد می‌جوشان ما

(غزلان ص ٧٤)

**غصب**: وقتی شیء خاصیت غیر را بگیرد: ماهی نگر که خوی سمندر گرفته است (غزلان، 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

(غزلان ۸۳)

صائب:

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

(صائب، ١٩٥٣/٤)

**خارق**: «عبارت از وقوع امری که عقلاً و یا عادتاً مستحیل باشد»؛ آزاد بلگرامی خارق را به منزلهٔ جنس و اعم از دیگر صناعات اغراق می‌داند. «صنایع خمسهٔ هندیه متعلقه به علل و صنایع دیگر مشتمل بر خلاف عادت چون قلبِ ماهیت، وفاق، تشبث و غصب به منزلهٔانواع خارق» هستند. (غزلان، ۸۳) آنگاه در نسبتِ میان خارق و مبالغه بحث می‌کند که در واقعی بحثی است تطبیقی در باب مبالغه در بلاغت هندی و عربی.

بسیاری از صناعاتی که بلگرامی در رسالهٔ غزلان الهند آورده است از نوع خارق است یعنی خلاف عادتهایی که عقلاً و عادتاً مستحیلند. 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 نماید.

### ۳.۲.۲ ساخت نحوی جملهٔ اغراقی

نازک‌خیالان برای بیان اغراق و غلو ساختارهای نحوی ویژه‌ای به کار می‌برند. یکی از ساخت‌های نحوی پرکاربرد که عموماً متضمن اغراق است، جملهٔ مرکب است با پیوندهایی مثل «چنان... که»، «آن‌چنان... که»، «آنقدر ... که»، « بس‌که»، « از بس‌که». 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، ۱۷۳٦/٤)

از بس که:

ز بس که آینهٔ خاک تهنما گردید — چو می ز شیشه نماید گل از پس دیوار

(صائب،٦/ ۳۵۵۲)

بس که:

صائب دل رمیدهٔ ما بس که نازک است — ز آواز پا شکست به این خانه می‌رسد

(صائب، ۱۹٦۸/٤)

آنچنان ... که:

ز ضعف تن شده‌ام آنچنان‌که افغانم — درون سینه به مرغ شکسته پر ماند

(قدسی مشهدی، ٤٤١)

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 بلگرامی، ۱۱۷۸ ق: ٨٤). او در توضیح نقش افعال مقاربه در مُوجَّه ساختن 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 خرقِ عادت و خروجِ مستحیلَ از تنگنای استحاله در فضای امکان است و اداتِ تقریب دلالتَ می‌کند برخلاف آنچه مُنافی خارق خواهد شد». (همان: ٨٤–٨٥) .

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

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

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

(طالب، ٥٠)

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، ٢٨٩٩/٦)

دلم ز شکوه خونین پرست، می‌ترسم  که زور می، شکند شیشه شراب مرا

(صائب، ٢٩٧/١)

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

این شکوهی که بـه رخسـار تـو داده اسـت خـدا　　بـیم آن اسـت کنـد شـق چـو قمـر آینـه را

(صائب، ۲۷۲/۱)

شاعر اگر می‌گفت «رخسار، آینه را شق می‌کند» یک ادعای محال، مطرح کـرده بـود امـا گفته «بیم آن است که چنین شود»؛ پس او ادعای محال نکرده بلکـه نگرانـی خـود را طـرح کرده است؛ طرح این نگرانی را عقل می‌پذیرد. عبارات شرطی دیگـری ماننـد «**اگـر نبـوُد**»، «عجب نبْوَد اگر»، «جای حیرت نیست اگر»، هم در شمار اداتِ تقریب هستند.

از سـخن‌هـای تـو صـائب کـه ازو آب چکـد　　عجبـی نیسـت اگـر لـوح و قلـم سـبز شـود

(صائب، ۱۷۳٦/٤)

مسأله «خروج کلام از استحاله به امکـان» در میـان بلاغیـان مسـلمان سـابقه‌ای دیرینـه و خاستگاهی اعتقادی دارد. طرح نقش افعال مقاربه در خارج ساختن کلام از اسـتحاله، اساسـاً برای دفاع از برخی مبالغه‌ها در آیات قرآن بوده است.[۹] ادبـای مسـلمان مـی‌گوینـد در قـرآن اغراق و غلو همه‌جا با ادات تقریب (ادات شرط، ادات تشبیه، افعـال مقاربـه و ماننـد آن‌هـا) همراه است. ادات تقریب کلام را از امتناع و اسـتحاله خـارج مـی‌کنـد و آن را بـه امکـان و احتمال وقوع نزدیک می‌سازد (ابن ابی الصبع، ٦٥٤ق: ۳۲۱؛ ابن الحجهٔ الحمـوی، ۸۳۷ ق: ۲ /١٤؛ ابن المعصوم، ۱۱۱۹ق: ۳۱٦). به همین دلیل است که آنان معتقدنـد «اغـراق و غلـو از محاسن شعری نیستند مگر اینکه با ادات مقاربه همراه شوند مانند قـد (بـرای احتمـال) لـولا (برای امتناع) کادَ (نزدیک است) و مانند آن از ادات تقریب ... این ادات مدعای اغـراق را از امتناع به امکان تغییر می‌دهند». (ابن حجهٔ الحموی، ۸۳۷ ق: ۱۲ و ١٤).

## ۳. کارکرد هنری فرانمایی

صناعت اغراق دو نقش عمده در هنر بازی می‌کند یکی فراهم سـاختن مجـال آزادی عمـل 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(**یعنـی خیـال و عاطفه**) است. کـار خیـال، جـولان در عرصـه‌هـای مُحـال و سـاختن امـور شـگرف و

باورناپذیر است. هر گزارشی از مُحالات خود بخود غلوّ است و مستحیل. مدعا هر چه مُحال‌تر باشد فرانمایی شگرف‌تر خواهد بود. اغراق از آن رو که یک فرایند بیانیِ رها و بی‌حد و مرز 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 آدمی، قدرت آفرینش امر محال است. به برکت خیال است که آدمی قادر به آفرینش محال می‌شود. محی الدین عربی در بحثی کلامی که در مسألهٔ 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».[۱۰]

جرجانی در ذیل فصل معانی تخییلی، بحثی مستوفا در باب 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 به همراه دارد (جرجانی، ٤٧١ق: ١٩٦–١٩٧).

**عاطفه**: اما طغیان عاطفه و احساس، آدمی را از بستارِ عقل و ادراک حسی بیرون می‌برد. هیجانها و احساسات تند، چنان نیرویی در وجود آدمی بر می‌انگیزد که گفتار و رفتارش، مرزهای واقعیت و 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 آن که اغراق، زمینهٔ بازی و بازنمایی برای خیال و عاطفه (دو عنصر اصلی شعر) است. از این روست که گفته‌اند، «اغراق صنعت اجباری شعر است» (صفوی، ۱۳۷۹: ج ۲ ص ١٤٩ ) زیرا آنجا که شعر آغاز می‌شود عادت و واقعیت فرو می‌نشیند؛ کار شاعری بدون اغراق از پیش نمی‌رود؛ بدون اغراق، ارزش هنری بسیاری از تصویرها و تشبیهات و استعاره‌ها از بین می‌رود.

## ۲.۳ اغراق: عامل حیرت هنری

ارزش هنری اغراق در چیست؟ چرا اغراق خوشایند است؟ راز خوشایندی 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 به شمار می‌رود. انگیختن این عاطفه، سبب تکانه در روان آدمی شده و جانش را سرزنده و بیدار می‌کند. از این روست امر شگفت برای آدمی خوشایند 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 چارچوب قواعد واقع‌گرایی بیرون می‌زنند وصفها و رویدادها بی‌شک دستخوش اغراق و غلو می‌شوند. سبک رئالیسم جادویی از اغراق سرشار است. اگر قرار بود ماکرز 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؛ برآمدن بوی باروت بعد از دهها سال از گور خوزه. حرکت خون مقتول در خیابان به سوی خانهٔ اورسلا تا آشپزخانه و ... همچنین در سبکهای سوررئالیسم ، سمبولیسم، و پسامدرنیسم اغراق در بیان محالات نقش کلیدی آن سبکها را بر عهده 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 همه این سبکها بر خروج از منطق علیت و واقعیت استوار است.

## ٤. روند فزایندهٔ فرانمایی از قرن دهم

اسلوب اغراق در مکتب نازک‌خیالی طی دو سده (پایان قرن دهم تا پایان دوازدهم) روندی فزاینده و شدت یابنده را طی کرد. سیر تحول یکی از مضمونهای رایج در میان نازک‌خیالان می‌تواند تصویر روشنی از روند فزایندهٔ اغراق به دست دهد. توصیف قلم نقاشی که امور نازک را نقش می‌زند یکی از تصویرهای دلپسندِ نازک‌خیالان است. میزان

اغراق در تصویر این قلم طی پنجاه سال از قدسی مشهدی (۱۰۵٦ ق) تا شوکتِ بخاری (۱۱۰۷ ق) به طرز محسوسی از نازکی به خیالات دور دگرگون شده است. به این چهار بیت در وصف بستن قلم مو از امور نازک مختلف دقت کنید:

۱. مصوّر ار قلمِ مو نسازد از مژه‌ام  کجا درست کشد چهرهٔ تو را تمثال

(قدسی مشهدی، ۱۷۳-۱۷٤)

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

(قدسی مشهدی، ۸۸٤)

۳. مصوّرانْ قلمِ موی بسته از رگِ لعل  کشیده نقش دهانت به رنگ خنده‌ی مور[۱۱]

(شوکت، ۵۱۸)

٤. ز سایه‌ی مژه‌ی چشمِ مور بست قلم  چو می‌کشید مصوّر دهان تنگ تو را

(شوکت، ۹۹)

قدسی مشهدی قلم موی 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 ٤) می‌بندد. از آنجا که آفریدن مضمون بیگانه بر اسلوب اغراق مبتنی است شاعر بعدی برای ایجاد غرابت ناگزیر در اغراق می‌افزاید. شاعر موی قلم نقاشی از مُژه خود می‌سازد؛ شاعر بعدی از مژهٔ تصویر، بعد از مژهٔ مور و آخری فراتر رفته 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 بابا فغانی 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 مورد پسند هندیان قرار می‌گیرد. زلالی خوانساری (ف ۱۰۲۵ ق) در خلق خیال‌های اغراق‌آمیز منفرد است او به لحاظ زمانی پیشگام طالب و صائب است و از نظر سبکی نیز منفرد. او در توصیف دقیق و ظریف 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 علاوه بـر معـانی و تصـاویر دور از ذهـن و انتزاعـی، اسـتعاره‌هـای پیچیـده و حرکت بخشی به پدیده‌های غیر عینی و ... به چشم می‌خـورد. تصـویرهایی کـم سـابقه کـه عمدتاً با شگرد تشخیص ساخته شده است مانند: «قلم کام و زبان خود را می‌لیسـد؛ آتـش از شدت سرما پنجه‌هایش را در دهان گرم می‌کند؛ حرارت از جگر بر خاک می‌ریزد؛ اسـب بـر بالای آواز گام می‌زند». همچنین ادعاهای محالی کـه بـاور نکردنـی امـا زیباسـت: خنـده از شیرینی بر لب می‌چسبد، رنگ خون در خون نمی‌گنجـد. ناگفتـه نمانـد کـه ایـن شـعرهای سراسر غلوِّ زلالی بسـیار مـورد پسـند و ذوق اسـتادش، میردامـاد (ف ۱۰٤۰ ق) فیلسـوف پیچیده‌نویس قرن یازدهم بوده است.

در دیوان طالب آملی اغراق به مدد تشبیه، استعاره و تشخیص شکل می‌گیرد. صائب هـم اغراق در نازک‌اندیشی و تأمل در ذرات را به اوج می‌رساند. صائب تبریزی گرچـه در یکـی از غزل‌هایش (ج ٦ /٦٠٤٢) نسبت به اغراق و اغلاق (پیچیدگی) روی خـوش نشـان نـداده است اما دیوان شعرش سرشار از اغراق‌های شگرف است. او در آن غزل در نقد اغراق گفتـه است که سادگی، مایهٔ حُسن سخن است و «زیورِ اغراق» صفای سخن را از میان مـی‌بـرد. از نظر وی اغراق و اغلاق سبب ناگواری سخن می‌شود:

بکـر معنـی را بـود در سـادگی حسـن دگـر　　بـی‌صـفا از زیـور اغـراق مـی‌گـردد سـخن
رشـته را انـدازد از چشـم گهـر صـائب گـره　　نـاگوار طبـع از اغـلاق مـی‌گـردد سـخن

(صائب، ٦/ ۲۹۲٤)

مخالفت صائب با اغراق شاید پیش از رفتنش به هنـد در سـنین سـی و دو سـه سـالگی باشد. احتمالاً در اثر معاشرت با هندیان، به اغراق و پیچیده‌گـویی روی آورد؛ در بسـیاری از شعرهایش او به دیریابی و دشواری شعرش بالیده است. اغراقهای دیوان صائب کمـاً و کیفـاً اگر از دیگر شاعران سبک هندی بیشتر نباشد کمتر نیست. چنان‌که در مقاله حاضـر مشـاهده می‌کنید بیشتر شواهد اغراق از شعر صائب است.

فرایند خیال‌پردازی در میان شاعران طـرز دورخیالی(کـه غالبـاً هنـدیان هسـتند) شـدت بیشتری دارد. اغراق با مفاهیم دور از ذهن و تو در تو و اندیشه‌هـای پیچیـده، در پایـان قـرن یازدهم در شعر شوکت بخاری ، بیدل دهلـوی ، ناصـرعلی سـرهندی، اراد خـان واضـح و شاعران شاخهٔ هندوستانی شعر پارسی (طرز دورخیال) بـه مشخصـهٔ اصـلی و مـورد پسـند هندیان بدل می‌شود. پارسی‌گویان هند به سوی اغراق‌آمیزترین خیالات و مُحالات غیر قابـل

ادراک گراییدند. اغراق‌هایی از این دست در میان هندیان پارسیگوی فزونی گرفت. مثلاً این بیت از ناصر علی سرهندی (ف ۱۱۰۸ ق):

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

(ناصرعلی، 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 به جوش 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 پر تنشِ 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 پارسگویان 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 این است که 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 اغراق و بویژه غلو را در شعر ناپسند می‌شمردند بلاغیان هند بر خلاف آنها از دوران باستان این صناعت را ستوده و در صدر صناعات بلاغی نشانده‌اند. کِندی (۱۹۹۸: ۱٦۵، ۱۸۸) در فهرستی که از اصطلاحات مهم نقد ادبی هندی داده، ذیل اغراق[۱۲] می‌گوید: «اغراق در بلاغت هندی پس از تشبیه، دومین صناعت پرکاربرد است» (Claridge, 2010: 219). نویسندگان و گویندگان سنسکریت، اغراق را یکی از بهترین صناعات بدیعی می‌شمارند ( ۹۸) و بنابر این فرانمایی (اَتیشَیُکتی)[۱۳] یکی از عام‌ترین نشان‌ها در خطابه‌های عمومی هندی است (McLeod, 2013:116). دستگاه بلاغی هند، برای اغراق سه اسلوب کلان متمایز ساخته و برای هر اسلوب انواعی برشمرده است:

الف: اغراق ساده: ترسیم فراتر از اندازهٔ یک ویژگی یا یک جنبه مشابه از موضوع (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 این سه اسلوب حدود ۲۳ نوع اَتیشیُکتی (فرانمایی) تبیین شده است. علاوه بر آن صناعات مربوط به بازی با قواعد علی و پارادوکس هم عمدتاً به اغراق منجر می‌شوند.

رودراتا (Rudrata) شاعر و شعرشناس کشمیری و یکی از بلاغیان هندی است که در قرن دهم میلادی زیسته است. او در کتاب خود *کاوَیالنکارَ*[۱۴] اَتیشَیُکتی را دومین صناعت مهم در تصویرپردازی (figuration) در فرهنگ هندی می‌داند. رودارتا چهار صناعت مهم در نظام بلاغی هندی را به ترتیب چنین بر شمرده است: تشبیه، اغراق، جناس، وصف طبیعی (همان، ۳۵–٤۸). کتاب *کاوَیالنکارَ* در قرن نهم میلادی همزمان با آغاز شعر فارسی در زمان رودکی نوشته شده است. بحث مستوفا در باب اَتیشَیُکتی (اغراق) در این کتاب نشان می‌دهد که در زمانی که شعر فارسی هنوز در آغاز راه بوده (قرن نهم میلادی) و پیوند مستقیم با طبیعت و واقعیات ساده داشته، بلاغیان هند، اغراق را در صدر ارکان بلاغت نشانده بودند. آن‌ها در آن زمان ده‌ها نوع اَتیشَیُکتی را با ویژگی‌های متفاوت معرفی و نام‌گذاری کرده‌اند.[۱۵] سه گونه اَتیشَیُکتی، بر اساس انتقالِ خیالیِ یک صفت از یک سوژه به سوژهٔ دیگر تعریف شده‌اند. این انواع تنها در صورتی قابل تشخیص هستند که دیگر صناعات به‌طور متنوع با شکل بسیار دقیقی تعریف شوند (همان،ص ۹۸). مثلاً اَنَنیَتْوَ (Ananyatva): نوعی از اَتیشیُکتی است که در آن دو کیفیت یا صفت حتی دو امر واقعاً متقابل چنان در هم آمیخته شوند که قابل تشخیص نباشند (ص ۹۹). متداول‌ترین نوع اَتیشیُکتی (در آثار نویسندگانی مانند بهاماها، دیندین، وامانا، اودبهاتا) آن است که دو پدیده در یک ویژگی چندان مشترک شوند که تشخیص آن دو از هم ممکن نباشد.

در یک تقسیم‌بندی دیگر، دیندین نویسندهٔ کلاسیک هندی، اغراق در اندازه را به دو نوع تا نهایت خُرد و تا نهایت بزرگ تقسیم کرده است: آدهیکیا (ādhikya): به معنی بزرگ‌نمایی: نوعی اغراق که کیفیت یا خصوصیت چیزی را بیش از اندازه بزرگ جلوه دهد. (همان، ۹۹). سامسایا (saṃśaya): به معنی شک، نوعی اغراق که کیفیت یا ویژگی یک امر را آنقدر ناچیز نشان دهند که در وجود آن شک کنیم. (همان، ۱۰۱). اگر مفاهیم و مصطلحات مرتبط با اغراق و غلو را در کتاب *فرهنگنامهٔ صناعات سخنوری هندی* نوشتهٔ ادوین گِرو (۱۹۷۱ م)

دنبال کنید خواهید دید که بخش عمدهٔ صناعات هندی برخاسته از اغراق است. وجود این گونه های 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 *سبحةُ المرجان* و *غزلان الهند* از بدیع هندی به عربی و فارسی ترجمه کرده است عمدتاً از نوع بازی با قواعد نظام علییت هستند. روش تحلیل و مفاهیمی که آزاد بلگرامی در پی آن است بسیار شبیه است به روش و مباحث کتاب *کاوَیالنکارَ*.

## ٦. 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 به سوی خُردنمایی می‌گراید و در بازنمایی ذره‌وار هستی اغراق می‌کند. این تفاوت ناشی از تغییر نگرش زیباشناختی از درشت‌نگری خراسانی است به ذره‌نگری هندی. بسامد اغراق خردنمایی در مکتب نازک‌خیالی قابل مقایسه با شعر ادوار پیشین نیست. اگر در دیوان منوچهری دامغانی یا قوامی رازی، اغراق خردنمایی در تک بیت‌های 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 گام به گام با انباشت تجربه و پیچیده‌تر شدن ذهن آدمیان پیچیده‌تر و شدیدتر شده و به همین سبب اغراق‌ها در گذر تاریخ روز به روز شدت بیشتری یافته است.

۳) پیش از روزگار نازک‌خیالان فرانمایی بیشتر در قصاید مدحی [۱۸] و منظومه‌های حماسه فارسی رایج بود؛ اما از قرن یازدهم، غزل فارسی زمین اصلی اغراق‌های شاعرانه شد؛ تا آنجا که مضمون آفرینی 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 در خدمت مدح و معنی است اما در مکتب نازک‌خیال، معانی دستمایهٔ اغراق و زمینهٔ خلق شگفتی و بیگانه‌سازی معنی است.

## ۷. اغراق، محور مخالفت با سبک هندی

مخالفان سبک هندی که معتقد به انحطاط این طرز شعری هستند، بیش از هر چیز بر افراط در باریک‌اندیشی آن سبک تاخته‌اند. والهِ داغستانی (ف ۱۱۷۱ ق) از نخستین منتقدانی است که بر شاعران دورخیال هندی می‌تازد. وی در تذکرهٔ *ریاض الشعرا* 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، ۱۱۷۱ ق: ۲/ ۱۳۰٤) و «طرز نازک مُهمَلی» (همان، ٤/ ۲۳٤٥) خوانده و از رواج نازک‌مهملی‌های این شاعران در میان مردم هندوستان شکوه کرده است. (همان، ٤/ ۲۳٤٤-۲۳٤٥). حزین لاهیجی هم بر این شیوه اعتراض نمود 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 ص۹۹۳). موهوم بودن مضامین، بیشتر ناظر بر غلو در نازک‌خیالی و «خیالات دور از فکر» است. ملک الشعراء بهار با صراحت بیشتری انگشت روی صنعتِ اغراق گذاشته است و «اغراقات ناخوش» شاعران سبک هندی را موجب انحطاط این سبک دانسته است. (بهار، ۱۳۱۲: ۵۳ و٥٤). پس از بهار ، دیگر شاعر خراسانی، اخوان ثالث، نازک‌خیالان را مبتلایان به «اغراق‌های حشیشی» وصف کرده است (اخوان ثالث، ۱۳۷۳ : ۲۲٤). بسیاری از ادیبان آغاز قرن بیستم مانند رضازادهٔ شفق، حسین مکی، و ... نیز بر ترکیبات غریب معانی پیچیده و خیالبافیهای بدون معنی مفاهیم نامأنوس، معانی بی‌سابقه و دور از ذهن (مکی، ۱۳۲۰ ش: 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 (عمود الشعر) و دیگری اعتقاد دینی بلاغیان مسلمان.

عمر رادویانی (ف ۵۰۷ ق) صاحب نخستین کتاب بلاغی فارسی معتقد است که خرد از پذیرش اغراق آشفته می‌شود. او در کتاب *ترجمان البلاغه* در ذیل «الاغراق فی الصفه» می‌گوید که «پارسیِ وی "دررفتن" بود اندر صفت، چنان کی خِرَد اندر پذیرفتن وی بِشَمَد» (رادویانی، ۵۰۷ ق: ٦٢). (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، ٦٣٠ق: ذیل اغراق).

اما مخالفت ادیبان مسلمان با اغراق و غلو در شعر به مسألهٔ صدق و کذب مربوط می‌شود. از سدهٔ چهارم هجری در فرهنگ اسلامی دربارهٔ صدق و کذب در شعر، دو دیدگاه متضاد رویاروی هم قرار گرفتند: «بهترین شعر، راست‌ترین شعر» در برابر « 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، ٤٧١ق: ١٩٦–١٩٧). این مجادله در سراسر تاریخ بلاغت و نقد الشعر عربی و فارسی ادامه داشته است. مخالفان اغراق می‌گویند: 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 که حاوی حکمت و حقیقتی باشد که عقل آن را بپذیرد، و ادب و فضل و اندرز و تقوی و نیکوکاری و خصال نیک را بیان کند و مبتنی بر 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، ۳۸۸ ق: ۱۹۵). ابن رشیق قیروانی (ف ٤٦٣ق) 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 مبتنی بر حقایق باشد.» (ابن رشیق، ٤٦٥ ق: ٦٠–٦١). غلو و اغراق کذب است و افراط در کذب و بیان محال مغایر با عرف و 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 مشتمل بر محالات و مستحیلات عقلی باشد. چرا که به سخافت عقل می‌انجامد. این

دیدگاه تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید غلو اگر به مدح غیر پیامبر (ص) پردازد به کفر محض می‌انجامد (ابن الحجهٔ الحموی، ۸۳۷ ق: ۲ /۲۰). غلوی که به کفر انجامد قبیح است و مردود (ابن معصوم، ۱۱۱۹ ق: ۳۱٦) . 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 ابی الاصبع، ٦٥٤ ق: ص ۳۲۱، باب الاغراق)

در طرف مخالف، موافقان با اغراق ، عمدتاً ادیبان و شاعران هستند که این صناعت را لازمهٔ شعر می‌دانند. نابغهٔ ذبیانی از شاعران عصر جاهلی و صدر اسلام بر ضعف مبالغه در شعر حسان بن ثابت ایراد می‌گیرد. قدامهٔ بن جعفر در کتاب *نقدالشعر* دو دیدگاه مخالف و موافق غُلُوّ را به‌طور مبسوط گزارش کرده و در نهایت می‌گوید که «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، ۳۳۷ق: ۱۹). ابن وکیع می‌گوید هیچ کس از شاعر سخن صادق نمی‌خواهد بلکه از او سخن زیبا می‌خواهند. صدق را در اخبار صالحان و شاهدان مسلمان باید جست (ابن وکیع التنیسی، ۳۹۳ق: ۱۸۷). عبدالقاهر جرجانی معتقد است اغراق میدان اختراع و ابداع شعری است. (جرجانی، ٤٧١ق: ۱۹۷).

## ۲.۷ دروغ شعری و دروغ شرعی

می‌دانیم که سخن در هر سه شکلِ فرانمایی (مبالغه، اغراق، 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 غیر اخلاقی. سخن ناراست غیراخلاقی مشمول مجازات قانونی هم می‌شود. اما هنگامی که دروغ بزرگی را در یک بافت شعری می‌شنویم اصلاً مسأله این نیست که آن دروغ را باور کنیم یا نه؟ به هیچ روی در پی راستی‌آزمایی منبع خبر یا باورپذیری آن دروغ بر نمی‌آییم. بلکه شگفت‌زده و شاد می‌شویم و لذت می‌بریم. اما از شنیدن دروغ در یک بافت اجتماعی، آشفته می‌شویم. معلوم است که کارکرد سخن به اعتبار بافت آن است. اگر هدف از سخن ارتباط‌گیری و ایجاد مناسبات اجتماعی باشد هر دروغی مانع تحقق آن

هدف می‌شود، در نتیجه 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) به قصد آفرینش حیرت و التذاذ هنری ساخته می‌شود. شنونده هم از آنجا که قصد گوینده را می‌داند دروغ و غلو در شعر را امر غیراخلاقیِ خلافِ هنجار اجتماعی نمی‌داند. دروغ در سخن اجتماعی سبب نفرت و ناخوشایندی 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» مبتنی بر همین وجه شگفت‌آفرین و نشاط‌بخش کذب در شعر است.

## ۸. نتیجه‌گیری

۱) شعر نازک‌خیال (سبک هندی) که در خدمت اندیشه و عقیده‌ای نیست، غایت هنری خود را که آفرینش مضمون‌های شگفت است در خیال‌های اغراق‌آمیز یافته و بیشتر به غلو چنگ می‌یازد چرا که 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 تا آنجا که 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 به سوی اغراق به ذوق هندیان که از ازمنهٔ کهن تا امروز شیفتهٔ اغراق بوده 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 روز افزون به جانب اغراقهای تند توانست در دربارها و محافل عمومی هندوستان نفوذ کند.

۳) تطور تاریخی شعر از سادگی و واقع‌نمایی به جانب اغراق‌های شگفت بوده است. بررسی سیر تطور فرانمایی در شعر فارسی نشان می‌دهد که با وجود مخالفت‌های بلاغیان، هرچه از سده های نخست به جانب امروز می‌آییم گرایش شاعران به اغراق و غلو فزونی یافته است؛ گویی شعر روز به روز 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 به جانب تخیّلات اغراق‌آمیز و معانی باریک حرکت کرده و در این مسیر روز به روز 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.

٤) حملهٔ ادیبان مکتب بازگشت به سبک هندی عمدتاً معطوف به غلوّهای دور از عقل آن سبک بود. از آنجا که ذوق بازگشتیان پابند اصول فصاحت – به معنی 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 آراء بلاغیان مسلمان مایه می‌گرفت.

۵) اغراق آنجا به کار می رود که لازم است یک اندیشه مورد تأکید قرار گیرد. در طرز نازک‌خیالی اغراق شگردی بلاغی است برای برجسته کردن بُعد نازک و لطیف هستی و تأکید بر آن. اغراق در هر بافتی (در بحث ما با هر فرم، سبک، 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 می شود؛ تحلیل اغراق بر اساس نظریهٔ مطابقت با واقع گرچه به صدق نمی‌انجامد اما با اقتضائات بافت خود مطابقت دارد مثلاً فضاسازی می کند، شگفت‌آفرین است، طنز ایجاد می کند؛ اندیشه را برجسته می کند و ...

## پی‌نوشت‌ها

۱. صائب نیز در اعتبار خیالات غریب می گوید:

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

(صائب، ۲ /۱۱۳٦)

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

3 . minimization

٤. فارسیان اشتقاق این لفظ از لفظ نازک به طور عربی کرده اند و حال اینکه فارسی است و در عربی هیچ اصلی ندارد. (غیاث اللغات ).

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

نزاکت آنچنانش نقش بستی  که بارِ رنگْ شاخِ گل شکستی

(زلالی، ٥٦۹)

٦. اغراق حاصل از غلبه بر زمان در تک بیتهای 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

(انوری)

دی به رجعت شود به فردا باز  گر اشارت کنی که بازپس آی

(انوری)

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 به حنجره رسید) متضمن یک غلوّ است اما مفسرین در توجیه آن گفته‌اند که فعل «کاد» در جمله مستتر است. (آلامدی، ۳۷۰ق: ۱ /۴۱ و العسکری، ۳۹۵ق: ۳۵۷). نقش افعال مقاربه در تقلیل معنای غلو را ابوهلال عسکری (ف ۳۹۵ق: ۳۵۷) در کتاب *الصناعتین* (باب الغُلوّ) و ابن رشیق قیروانی (٤٦٣ق : ۲/ ٦١) در *العمدة*، و ابن سنان خفاجی (ف ٤٦٦ ق) در کتاب سرالفصاحهٔ و ابن ابی الاصبع (ف ٦٥٤ ق) در کتاب *تحریر التحبیر* (باب الاغراق) مطرح کرده اند.

۱۰. تقول إن اللّٰه غیر قادر علی المحال و أنت تشهد من نفسک قدرة الخیال علی المحال و الخیال خلق من خلق اللّٰه (ابن عربی ، ٦٢٨ ق. *فتوحات المکیه*، الباب التاسع و التسعون فی مقام النوم ، ج۳ ص۲۷۵).

۱۱. بیت از نسخهٔ خطی نقل شده (برگ ۲۰پ) اما در دیوان شوکت، تصحیح دکتر شمیسا (ص ۵۱۸ ) مصرع دوم چنین است: «کسی که نقش دهانت به رنگ خنده‌ی مور».

12. hyperbole

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

۱٤. *کاوَیالنکارَ* Kāvyālaṅkāra به معنی «آرایش شعر» نام دو کتاب است در بلاغت هندی، یکی در قرن هفتم میلادی به قلم بهاماها و دیگری در قرن نهم میلادی به قلم 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 شاعران قدیم از تعداد انگشتان یکدست هم کمتر است:

آفرین بر مرکبی کو بشنود در نیمه‌شب　　بانگ پای مورچه از زیر چاه شصت باز

(منوچهری دامغانی)

از غایت لطافت تو ناورد به هم　　گر تو سوار بر مژهٔ مور بگذری

(قوامی رازی ، دیوان ص ٤١)

اگـــر جـــز وی ز رای تـــوچراغ راه او بـــودی  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 خـود معترفنـد کـه راز بلاغت شعر مدحی مبالغه است و بدون اتکا به صناعت اغراق قـادر بـه آفـرینش مـدایح قـوی نیستند. امیر معزی اشاره می‌کند که شاعران مبالغت را برای بلاغـت شـعر بـه کـار مـی‌برنـد. کمـال اسماعیل اصفهانی نیز به زیبندگی مبالغه در مدح اشاره کرده است.

بلاغـــت تـــو فـــزون‌تـــر ز هـــر مبـــالغتی  کـــه جملـــهٔ شـــعرا کـــرده‌انـــد در اشـــعار

(امیرمعزی)

زیبـــد کـــه در محامـــد او منـــتظم شـــود  در مـــدح هـــر مبالغـــه کـــز بـــاب اَفعَـــل اســـت

(کمال اسماعیل)

۱۹. دکتر شفیعی کدکنی در *کتاب صور خیال شـعر فارسـی* (۱۳۸۹ش: ۱۳۰–۱۳۸) ضـمن بحـث تاریخی مبسوطی دربارهٔ حدود اغراق و موافقان و مخالفان آن، **اغراق** را به قارچ تشبیه کـرده کـه «در کنار هر یک از انواع خیال می‌روید، گاه زیبا و گاه مایهٔ انحطاط»، و حد و مرزی برای زیبـایی و زشتی آن نمی‌توان تصور کرد. ایشان دوران انحطاط هر دورهٔ شعری را با **اغراق** همراه می‌دانـد. از نظر ایشان گرایش فارسیان به اغراق بیشتر از اعربهاست. وی معتقد است که اغراق‌ها از مـدایح درباری اندک اندک به مسائل دیگر کشیده می‌شد و سبب انحطاط شعر فارسی شد. ایشـان یکـی از عوامل گسترش مبالغه و اغراق در شعر فارسی را انتشار شیعه و عقاید غلـوآمیز شـیعی دانسـته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ش: ۱۳۸ و نیز ۱۳۰–۱٤۳). احتمالاً سخن ایشـان نـاظر بـر روش غلو در مدح امام علی است که میان غُلات شیعه و برخی رافضیان رایج بـود و همیشـه اعتـراض علمای اهل سنت را بر می‌انگیخـت؛ مـثلاً ابـن تیمیـهٔ حَرّانـی (۷۲۸ ق: ۸/ ۱٦۸) گفتـه کـه سـید الحمیری (۱۰۵–۱۷۹ ق) شاعر شیعی اهل غلو ست و «در مدح و ذم چیزی را منظـوم مـی‌سـازد که درستی آن محقق نمی‌شود». البته اثبات نقش مشخص انتشار تشیع در گسترش اغـراق و غلـوّ در شعر پارسی چندان آسان نیست. چرا که اغراق در قصـاید مـدحی و حماسـه هـای پارسـی و حتی شعر غنایی از دیرباز وجود داشته است. در یکصد سال نخست ظهـور تشـیع صـفوی غـزل فارسی کاملاً وقوع‌گرا و خالی از خیال و استعاره و اغراق اسـت امـا یکصـد سـال بعـد بـا رواج نازک‌خیالی اغراق وارد غزل فارسی می‌شود.

۲۰. آیهٔ قرآن: « قُلْ یا أَهْلَ الْکِتَابِ لَا تَغْلُوا فِی دِینِکُمْ غَیرَ الْحَقِّ». (مائـدهٔ ، ۷۷). و حـدیث منقـول از آثار احمد حنبل : «إیاکُم والغُلو، فإنَّما أهلَکَ مَن کانَ قبلَکم الغُلُوّ» (النحّـاس، ۱٤۳۰: جـزء ۱۵، ص ۳۷۷، رقم ۹۱۷).

۲۱. ابن حجهٔ الحمـوی در کتـاب خزانـهٔ الادب وغایـهٔ الأرب (ج ۲ صـص ۷–۲۰) و ابـن معصـوم الحسنی در کتاب أنوار الربیع فی أنواع البدیع (صص ۳۱۰–۳۲۳) در بارهٔ اقسام سه گانـهٔ فراگـویی و جوانب اخلاقی و شرعی آن به تفصیل سخن گفته‌اند.

۲۲. نک. محمود فتوحی رودمعجنی. «نقش حلقهٔ ادبی برهان‌پور هند در دگرگـونیِ شـعر فارسـی در آغاز قرن یازدهم هجری» در *ایران نامه*. سال سی، شماره ٤، زمستان ۱۳۹٤.(صص ۲٤۰–۲۷٤)

## کتاب‌نامه


ابن أبی الإصبع العدوانی، عبد العظیم بن الواحد بن ظافر.(ف ٦٥٤ق). *تحریر التحبیـر فـی صـناعهٔ الشـعر والنثر وبیان إعجاز القرآن*. تقدیم وتحقیق: الدکتور حفنی محمد شرف. القاهره: ۱۹٦۳ م.

ابن تیمیهٔ الحرانی،تقی الدین أبو العباس أحمد. (ف ۷۲۸ ق). *منهاج السنهٔ النبویهٔ فی نقـض کـلام الشـیعهٔ القدریهٔ*. المحقق: محمد رشاد سالم. الناشر: جامعهٔ الإمام محمد بن سعود الإسـلامیهٔ . الطبعـهٔ الأولـی، ۱٤۰٦ ق/ ۱۹۸٦ م.

ابن حجهٔ الحموی، تقی الدین أبو بکر بن علی. (ف ۸۳۷ ق). *خزانهٔ الأدب وغایهٔ الأرب*. المحقق: عصـام شقیو. بیروت: دار ومکتبهٔ الهلال– دار البحار. ۲۰۰٤م.

ابن رشیق القیروانی الأزدی، أبو علی الحسن. (ف ٤٦۳ ق). *العمـدهٔ فـی محاسـن الشـعر وآدابـه*. تحقیـق: محمد محیی الدین عبد الحمید. الناشر: دار الجیل. الطبعه الخامسه، ۱٤۰۱ ق/ ۱۹۸۱ م.

ابن معصوم الحسنی. (۱۱۲۰ ق). *انوار الربیع فی انواع البدیع*. حققه شـاکر هـادی شـکر. نجـف اشـرف: مکتبهٔ النعمان. ۱۳۸۸ق/ ۱۹٦۸م.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۳) . *در حریم سایه‌های سبز*. مقالات مهدی اخـوان ثالـث (م. امیـد). زیـر نظـر مرتضی کاخی. تهران: زمستان. ج ۲.

آزاد بلگرامی، میر غلامعلی. (۱۱۷۸ ق).*غزلانُ الهند*. تصـحیح سـیروس شمیسـا.تهران: انتشـارات صـدای معاصر. ۱۳۸۲ش.

اشرف مازندرانی، محمد سعید. (۱۱۱٦ ق). *دیوان اشعار*. به کوشش محمد حسـین سـیدان. تهـران: بنیـاد موقوفات محمود افشار. ۱۳۷۳ ش.

اعتماد السلطنه، محمد حسن بن علی. (۱۲۹۹؟). *تاریخ منتظم ناصری*. تصحیح محمداسماعیل رضـوانی. تهران: دنیای کتاب. ۱۳٦۳.

الآمدی، أبو القاسم الحسن بن بشر. (ت ۳۷۰ ق). *الموازنة بین شعر أبی تمام والبحتری*. تحقیق لسید أحمد صقر.(مجلد ۱ و ۲) الناشر: دار المعارف – الطبعة الرابعة [سلسلة ذخائر العرب (۲۵)].

بهار، محمدتقی. (۱۳۱۲ ش.). « بازگشت ادبی» درمجلهٔ *ارمغان*. سال ۱۳. صفحات ٤٤١–۷۵۲ و سال ١٤ ص ۱۳۱۱–۱۳۱۲. و نیز در *بهار و ادب فارسی*. به کوشش محمد گلبن. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۵۵چاپ سوم ۱۳۸۸ ش. (ص ٤٣–٦٦).

بیدل، میرزا عبدالقادر. (۱۱۳۱ ق). *دیوان*. به کوشش علیرضا قزوه . تهران: انتشارات تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر. ۱۳۸۹ش.

الجرجانی، أبو بکر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (ف ٤٧١ق). *أسرار البلاغة*. المحقق: عبد الحمید هنداوی. بیروت: دار الکتب العلمیة. الطبعة الأولی. ١٤٢٢ ق/ ۲۰۰۱ م.

جویا تبریزی، میرزا داراب بیگ. (ف ۱۱۱۸ ق). *کلیات دیوان*. به اهتمام دکتر محمد باقر. پنجاب: دانشگاه پنجاب. ۱۳۳۷ خورشیدی/ ۱۹۵۹ میلادی.

الحاتمی، أبو علی محمد بن الحسن بن المظفر. (ف ۳۸۸ ق).*حلیة المحاضره*. المحقق: د. جعفر الکتانی. بغداد: دار الرشید للنشر. ۱۳۹۹ ق/ ۱۹۷۹م .

رادویانی، محمد بن عمر. (ف ۵۰۷ ق). *ترجمان البلاغه*. تصحیح احمد آتش. تهران: اساطیر. ١٣٦٢ ش. (چاپ دوم).

زلالی خوانساری. (۱۰۲۵ ؟ ق). *کلیات زلالی خوانساری*. به تصحیح سعید شفیعیون. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. ۱۳۸۵.

سرهندی، ناصرعلی. (۱۱۰۸ ق). *دیوان*. تصحیح دکتر رشیده حسن هاشمی. مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان. اسلام آباد. ١٣٨٤ ش / ۲۰۰۵ م.

شاهنوازخان خوافی، میر عبدالرزاق بن میرحسین [صمصام الدوله]. (١١٦٠ ق).*بهارستان سخن*. تصحیح و تعلیق عبدالمحمد آیتی و حکیمه دسترنجی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. ۱۳۸۸ش.

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

شمس الدین محمد بن قیس رازی. (تألیف ٦٣٠ ق). *المعجم فی معاییر اشعار العجم* به کوشش: سید محمدتقی مدرس رضوی مصحح: محمد قزوینی. طهران: مجلس،١٣١٤.

شوکت بخاری، محمد اسحاق. (۱۱۰۷). *دیوان شوکت بخاری*. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: انتشارات فردوس. ۱۳۸۲ش.

شیرعلی‌خان لودی. (۱۱۰۲ ق). *مرآت الخیال*. به اهتمام حمید حسنی و با همکاری بهروز صفرزاده. تهران: ۱۳۷۷ش.

صائب تبریزی. (۱۰۸۷ ق). *دیوان*، تصحیح محمد قهرمان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. ١٣٦٦.

صفوی، کورش. ( ۱۳۷۹ش). *از زبانشناسی به ادبیات*. (نظم و شعر). تهران: انتشارات سورهٔ مهر. چاپ پنجم ١٣٩٤ش.

طالب آملی. (ف ۱۰۳٦ ق). *کلیات اشعار طالب*. تصحیح طاهری شهاب. تهران: انتشارات سنایی. ۱۳٤٦ ش.

العسکری، ابو هلال. (۳۹۵ ق). *الصناعتین فی الکتابة و الشعر*. صححه علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم. القاهره. مصر. ۱۹۵۲

قدامة بن جعفر بن قدامة بن زیاد البغدادی، أبو الفرج.(ف ۳۳۷ق).*نقد الشعر. قسطنطینیة: مطبعة الجوائب. الطبعة الأولی، ۱۳۰۲ ق.*

قدسی مشهدی، محمد جان. (۱۰۵٦ ق). *دیوان اشعار*. تصحیح محمد قهرمان. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی . ۱۳۷۵ ش.

محیی الدین بن العربی، ابوبکر. (ف ٦۲۸ ق). *الفتوحات المکیه*. تحقیق أحمد شمس الدین. بیروت: دارالکتب العلمیة . ۱٤۲۰ ق/ ۱۹۹۹ م.

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

النحاس، إبراهیم. (۱٤۳۰ ق). *الجامع لعلوم الإمام أحمد* ( شرح الأحادیث والآثار الإمام أبو عبد الله أحمد بن حنبل). جمهوریة مصر العربیة، الفیوم : دار الفلاح للبحث العلمی وتحقیق التراث. الطبعة الأولی. ۱٤۳۰ ق/ ۲۰۰۹ م

والهِ داغستانی، علی‌قُلی‌خان. (۱۱٦۱ق). *ریاض الشعرا*. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر، ۱۳۸٤ش.

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

Rudrata. (9th cent). *The Kâvyâlankâra.* (a treatise on rhetoric) with the commentary of Namisâdhu. edited by Mahâmahopâdhyâya Pandit Durgâprasad and Wâsudev Laxman Śâstrî Panśîkar. Bombay: Nirnaya Sâgar, 1928.

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

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