مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۳ ـ بهار ۱۴۰۰
صفحات ۶۷- ۹۲ (علمی ـ پژوهشی)

مقایسهٔ عنصر بلاغی اغراق در دو منظومهٔ حماسی شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی

محمود بشیری*/ مولود شاگشتاسبی**

چکیده

حوزهٔ عمومی خیال شاعرانه، مباحث اصلی و گسترده‌ای را دربر می‌گیرد که شامل چهار بحث مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه و دگرگونی‌ها و شاخه‌های هرکدام می‌شود؛ امّا در میان مباحث علم بدیع، چند بحث را بر آن می‌توان افزود و بدین‌گونه دایرهٔ اصطلاح، صور خیال و تا حدی ایماژ را شعاع بیشتری داد؛ زیرا در این صورت‌ها نیز آن چیزی که ادای معانی را از حالت عادی بیان به گونه‌های مختلف درمی‌آورد، عنصر خیال و نیروی تخّیل شاعرانه است. یکی از مهم‌ترین عناصری که باید از آن سخن گفت، اغراق و تقسیم‌بندی‌های گوناگون آن است. نقش اغراق در بعضی از ادوار شعری و نیز در بعضی از انواع ادبی، برجسته‌ترین نقش به شمار می‌رود که مهم‌ترین آن، حماسه است. اهمیت نقش اغراق در حماسه تا بدان حد است که همهٔ آرایه‌های بلاغی دیگر اثر حماسی، در زیرمجموعهٔ این نقش تعریف می‌شوند. این پژوهش به بررسی و مقایسه این ویژگی در دو اثر برجستهٔ حماسه‌سرایی ایران، یعنی شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی خواهد پرداخت و در ضمن آن، درجه پختگی حماسه و کاربرد ویژگی‌های بلاغی آن را در این دو اثر مقایسه کرده، در نهایت، به این نتیجه می‌رسد که هرچند عناصر بلاغی در اغراق‌های گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی، شدت و حضور بیشتری دارند، اغراق در شاهنامه از جهت در نظر گرفتن روح کلّی حماسه و تناسب با اجزای دیگر متن، حماسی‌تر است.

کلیدواژه: *شاهنامه فردوسی، گرشاسب‌نامه، اسدی طوسی، اغراق، حماسه.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی (نویسندهٔ مسئول)
shahgoshtasbi.molood@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۴/۲۹ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۱/۱۴

مقدّمه

از انواع صور خیال در ساختمان حماسه، مبالغه، نیرومندترین عنصر خیال شاعرانه است. شعر، هنر تجسّم عواطف با ابزار زبان است؛ بنابراین، وقتی یکی از عواطف مثبت یا منفی بجوشد، مناسب‌ترین وسیلهٔ تجسّم این‌گونه عواطف، اغراق است. با اغراق می‌توان در توصیف چهره، حالات و خصایص انسانی، اثری را با طنز درآمیخت و در چشم خواننده، شاخص و برجسته ساخت. بزرگانی چون فردوسی (۳۲۹-۴۱۶ ق) و نظامی (۵۳۷-۶۰۸ ق) به شیوهٔ برجسته‌سازی و اغراق، به توصیف صحنه‌های داستان و شخصیت‌های خود می‌پردازند.

شایان ذکر است اغراق و مبالغهٔ غنایی با اغراق حماسی تفاوت دارد؛ زیرا مبالغهٔ حماسی، ذاتی و جوهری است (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۳۰). اغراق به گونه‌های مختلف لفظی و معنوی، فضای ادبیات منظوم و منثور فارسی را پرکرده و همهٔ آن‌ها بیانگر توصیف حیرت‌انگیز از یک موضوع، تأثیر عاطفی، برجسته‌سازی و... است؛ خواه در جهت نفی یا اثبات موضوعی باشد. در این پژوهش به‌طور مشخص به مقایسهٔ عنصر مبالغه و اقسام آن در *شاهنامهٔ* فردوسی و *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی (۳۹۰-۴۶۵ ق) پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ آرایهٔ اغراق و انواع آن در *شاهنامه* می‌توان به مقالهٔ «اغراق در زبان حماسی فردوسی و متنبّی»، نوشتهٔ حسن شوندی و سامان خانی، مقالهٔ «آمیختگی اغراق با شگردهای بیانی در شعر فردوسی»، نوشتهٔ یحیی طالبیان و مقالهٔ «اغراق و شوخی اغراق‌آمیز در شاهنامه»، نوشتهٔ منوچهر احترامی، اشاره کرد. پژوهشی که به‌طور مشخص به بررسی آرایهٔ اغراق در *گرشاسب‌نامه* پرداخته باشد، یافت نشد. این پژوهش به بررسی و مقایسه آرایهٔ اغراق و انواع آن در دو منظومهٔ *شاهنامه* و *گرشاسب‌نامه* می‌پردازد که تاکنون پژوهشی از این منظر برای مقایسه این دو اثر انجام

نشده است.

تعریف مبالغه و اقسام آن با تکیه بر برخی کتاب‌های بدیع

قدیم‌ترین کتاب بلاغت اسلامی که در آن، بحثی از اغراق شده، کتاب *البدیع* ابن‌معتز است که از آن به‌عنوان «*الافراط فی الصّفه*» نام می‌برد. بعضی از اهل ادب، مبالغه را نپسندیده و آن را از مقولهٔ هنر ندانسته‌اند (مدنی، ۱۳۰۴: ۵۰۵)؛ ولی بسیاری مبالغه را در قلمرو هنر شاعری قرار داده و به‌تفصیل دربارهٔ آن بحث کرده‌اند. صاحب *انوار الربیع* که در حقیقت، آخرین ادیبی است که با در نظر داشتن آرای پیشینیان، به نگارش یکی از گسترده‌ترین آثار بدیع در ادبیات اسلامی پرداخته، برای مبالغه، اغراق و غلوّ، سه بحث جداگانه مطرح کرده و از هرکدام تعریفی جداگانه به دست داده است. او می‌گوید: «مبالغه، فروتر از اغراق است و اغراق، فراتر از غلوّ، زیرا در مبالغه (صفت مورد ادّعا) هم به عقل و هم به عادت امکان دارد و در اغراق، عقلاً ممکن است؛ امّا عادتاً ممکن نیست؛ ولی در غلوّ، محال است هم از نظر عقل و هم از نظر عادت» (مدنی، ۱۳۰۴: ۵۱۳).

سیروس شمیسا در تقسیم‌بندی صنایع معنوی، ژرف‌ساخت برخی از آن‌ها را عنصر تشبیه می‌داند و از جملهٔ آن‌ها، مبالغه و اغراق را به‌صورت مترادف به کار می‌برد و می‌گوید: مبالغه، اغراق و غلوّ، توصیفی است که در آن، افراط و تأکید باشد و بر سه نوع است: الف. بیانی: یعنی افراط و تأکید در توصیفی که حاصل تشبیه و استعاره باشد؛ ب. حماسی: مبالغه و اغراق و غلوّ، جزو ذات آثار حماسی است و نباید بدان صنعت اطلاق کرد؛ ج. بدیعی: مبالغه و اغراق و غلو در موارد عادی و به‌صورت عادی پسندیده نیست. «مبالغه و اغراق و غلوّ وقتی جنبهٔ بدیعی دارد که با صنعتی همراه باشد یا در آن، نکته و لطیفه‌ای باشد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۷۷).

شفیعی کدکنی در *صور خیال در شعر فارسی* می‌نویسد: «شاید یکی از دشوارترین مباحث زیباشناسی و هنر، رسیدگی به همین مسئلهٔ اغراق و صورت‌های زیبا و یا ناپسند

آن باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۴). علاوه بر این، معتقد است مرزی که قدما برای ارزیابی سه شکل یادشده قائل‌اند، چندان دقیق و مشخص نیست؛ زیرا این سه چنان درهم آمیخته‌اند که گاه قابل تشخیص نیستند. از این رو، این سه شکل را تحت عنوان «اغراق» بررسی می‌کنیم. وی آرای قدما را در باب زیبایی و زشتی یا پذیرش و عدم پذیرش انواع مبالغه، قابل‌قبول نمی‌داند. این نکته شاید به این دلیل باشد که نگرش ما از زشتی و زیبایی در مقایسه با بینش قدما به‌تدریج دگرگون شده و به عبارت دیگر، نسبت به این موضوع تغییر زاویهٔ دید داده‌ایم. اغراق از آنجا که در همهٔ ادوار شعر فارسی، بیش‌وکم حضور دارد، خواه‌ناخواه با بسیاری از عناصر زیبایی‌آفرینی درهم‌تنیده است. شفیعی کدکنی در مورد اغراق می‌نویسد: «اغراق چیزی است مانند قارچ که در کنار هریک از انواع خیال می‌روید، گاه زیبا و گاه مایهٔ انحطاط» (همان: ۱۳۶). این آرایه اگرچه در کتاب‌های متأخّرین، در حوزهٔ صنایع معنوی بررسی می‌شود، گروهی هم آن را از دیدگاه بیانی مورد توجه قرار داده، از انواع صور خیال به شمار می‌آورند. این ترفند ادبی بیشترین نقش را در حماسه بازی می‌کند؛ به همین دلیل، شمیسا اغراق را در حماسه، جزء ذات شعر می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۳۰).

به اغراق می‌توان از منظری دیگر هم نگریست و آن را به دو گروه اغراق‌های ذهنی، انتزاعی و اغراق‌های حسّی و عینی تقسیم کرد. نوع برخورد شاعران با این آرایه، تعیین‌کنندهٔ این تقسیم‌بندی است. معمولاً اغراق‌ها مبتنی بر تشبیه حسّی‌اند و تدریجاً به‌سمت ذهنی سوق پیدا می‌کنند؛ مثلاً اغراق‌های برخی شاعران سبک هندی نظیر طالب، مایل به ذهنی است (پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

اغراق‌ها از نظر هنری یا غیرهنری بودن نیز به دو دسته تقسیم‌پذیرند که نوع نخست آن، شاعرانه، نمکین و هنرمندانه است؛ حال آنکه نوع دوم آن با تکلّف و تصنّع همراه بوده، به‌اصطلاح بی‌نمک است؛ بنابراین، هر اغراق و مبالغه‌ای درخور توجه نیست. «ارزش بزرگ‌نمایی یک واقعیت در شعر از آنجاست که شعر، هنر تجسّم بخشیدن به عواطف با ابزار زبان است. پس هنگامی که عاطفه‌ای مانند اندوه، شادی، عشق، نفرت و

غیره بسیار شدت و غلیان یافته باشد، بهترین وسیلهٔ تجسّم بخشیدن به این‌گونه عواطف، یاری‌گرفتن از اغراق است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

همان طور که گفته شد، طبقه‌بندی‌های گوناگونی برای اغراق ارائه شده، آن را به هنری و غیرهنری، حسّی و غیرحسّی و نیز بیانی و بدیعی و حماسی تقسیم‌بندی می‌کنند که البته باید اذعان کرد مرز این طبقه‌بندی‌ها کاملاً واضح و روشن نیست. برای مثال، اغراق حماسی که شمیسا آن را جدا از اغراق بدیعی و بیانی طبقه‌بندی کرده است و آن را جزو ذات حماسه می‌داند، تقریباً همیشه با شگردهای بلاغی بسیار متنوّع همراه است که در زیرمجموعهٔ تعریف اغراق‌های بیانی و بدیعی قرار می‌گیرد. اینکه در رویارویی با هر اثر حماسی، با اغراق به‌مثابهٔ ویژگی ذاتی حماسه روبه‌رو هستیم، سخنی است متین، امّا اغراق در حماسه نیز خود می‌تواند وجه بدیعی یا بیانی داشته باشد؛ به عبارت دیگر، از آنجا که اغراق، مهم‌ترین ویژگی در تعریف یک اثر حماسی یا به‌طورکلی حماسه است، می‌توان گفت تفاوت در کاربرد اغراق‌ها بین دو اثر حماسی، تمایز سبک شخصی دو حماسه‌سرا را می‌نمایاند. با توجه به آنچه گفته شد، به بررسی و تحلیل انواع اغراق در دو منظومهٔ *شاهنامه* و *گرشاسب‌نامه* می‌پردازیم و تفاوت اغراق‌های این دو منظومه را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی اثر حماسی، از جمله چگونگی کاربرد آن در بیان ویژگی‌های خوارق عادت، حوادث شگفت و... بررسی کرده، همچنین چگونگی آمیزش و ترکیب این آرایه را با شگردهای دیگر بیانی و بدیعی، از جمله استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تجاهل‌العارف، تنسیق‌الصفات، تضاد، حسن تعلیل و... به تأمّل و تعمّق می‌نشینیم.

اغراق در *شاهنامه* و *گرشاسب‌نامه* و مقایسهٔ آن‌ها

الف. اغراق حماسی و بیان خوارق عادت و شگفتی‌ها

یکی از مصادیق بارز اغراق در حماسه، بیان خوارق عادت و هرچه شگفت‌آورتر و ماوراء طبیعی جلوه دادن رویدادها و پدیده‌هاست. این نوع سبک سخن، جزء

جدایی‌ناپذیر هر اثر حماسی است و اگر بخواهیم برای اغراق حماسی، نوعی طبقه‌بندی قائل شویم، کاربرد این داستان‌های شگفت و خوارق عادت، یکی از زیرمجموعه‌های آن است؛ امّا چگونگی استفاده و طرح مصادیق خوارق عادت در آثار حماسی تفاوت دارد و چه‌بسا این تفاوت، یکی از مهم‌ترین عوامل در ساختن ویژگی سبکی اثر محسوب می‌شود. برای نمونه، کاربرد آن‌ها در دو اثر *شاهنامه* و *گرشاسب‌نامه* کاملاً متفاوت است.

در *گرشاسب‌نامه* نسبت به *شاهنامهٔ* فردوسی، از عجایب و شگفتی‌های بیشتر و با اغراق بیشتر سخن رفته است؛ رزم با اژدها، ببری تناور، منهراس دیو و شگفتی‌هایی که گرشاسب در هندوستان و جزایر اطراف آن می‌بیند، همچون ماهی وال، جزیره‌ای که موران دارد، جزیره‌ای که مردم بینی‌بریده دارند و... . به نظر ذبیح‌الله صفا این عجایب و شگفتی‌ها، مؤیّد تصوّرات ایرانیان قدیم در باب نواحی دوردست هند یا ممالک اطراف ایران بوده است (صفا، ۱۳۵۲: ۲۸۵).

اما به نظر ژول مول[1]، تعداد بسیار زیاد این حکایت‌های شگفت‌آور باز می‌گردد به آنچه گرشاسب در کشورهای دیگر، به‌ویژه در دریای هند دیده است و چنان می‌نماید که این‌ها از دریانوردان کرانه‌های خلیج‌فارس به دست‌آمده باشد. به نظر برخی از محققان احتمال دارد «اسدی طوسی مطالب مربوط به این جزایر را از کتاب *اخبار الزمان* مسعودی و یا حدود العالم گرفته باشد» (ندیم ۱۳۷۶: ۱۱۱).

شایان ذکر است پرداختن بیش از حد به حوادث عجیب و خارق‌العاده‌ای که قهرمان قدم‌به‌قدم با آن روبه‌رو می‌شود، به نظر برخی از محققان، «هم ساختمان علّی داستان را نااستوار کرده و هم جایی برای پردازش تیپ‌ها و نیز خصیصهٔ گره‌افکنی و گره‌گشایی باقی نگذارده است... و با ردیف کردن عجایب پشت سر هم اصلاً از برجستگی عنصر جدال و حادثه کم می‌شود و به همین نسبت هم عمق و هم اعتلای

1. Julius von Mohl

داستان کاهش می‌یابد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵). البته حمیدیان دربارهٔ چگونگی کم شدن عمق و اعتلای داستان و کم‌رنگ شدن عنصر جدال و حادثه در پی آوردن عجایب پشت سر هم توضیحی نمی‌دهد.

«در *گرشاسب‌نامه*، جزیره‌ای می‌بینیم که حرکت می‌کند یا مکان‌هایی که هیچ‌گونه تناسبی با فضای داستان ندارد؛ امّا در *شاهنامه* با توجه به ذات شعر حماسی که حوادث محیّرالعقول و خارق‌العاده را می‌طلبد، حوادث و شگفتی‌ها به‌طور منطقی و برای نتیجه‌گیری‌های مشخصی آورده می‌شوند» (طاهری، ۱۳۷۷: ۱۰).

آیدانلو با توجه به آرای جلال خالقی مطلق، ابوالفضل خطیبی، بهمن سرکارانی، احسان یارشاطر و دیگران در این زمینه، توجه‌برانگیزترین نکات مربوط به ساختار و محتوای *گرشاسب‌نامه* در مقایسه با *شاهنامه* را وجود شگفتی‌های داستانی متعدّد و روایات عامیانه‌گونه در آن می‌داند و تأکید می‌کند که دربارهٔ علت این نوع روایات، نظریات مختلفی ارائه شده، ولی آنچه تقریباً مسلّم است این است که تکرار زیاد این‌گونه غرایب، از ارزش و زیبایی پهلوانی و روایی منظومه کاسته است. او در ادامه می‌گوید که اسدی در *گرشاسب‌نامه*، به مقایسه پهلوان منظومهٔ خویش با رستم *شاهنامه* می‌پردازد و با اشاره به شخصیت آرمانی و مغلوب‌نشدنی گرشاسب، بر ضعف‌های انسانی و شکست‌های رستم خرده می‌گیرد؛ غافل از اینکه همین زبونی‌هاست که رستم فردوسی را به زندگی انسانی این جهانی نزدیک‌تر کرده، او را محبوب‌تر از گرشاسب غول‌آسای اسدی ساخته است (آیدانلو، ۱۳۹۳: ۴۹).

اما در این زمینه، نکته‌ای مهم وجود دارد که توجه به آن برای شناخت بهتر علت تصویرگری اسدی طوسی از گرشاسب در مقام اسطوره‌ای شکست‌ناپذیر و کاربرد غلیظ خوارق عادات، خالی از لطف نیست.

گرشاسب در *اوستا* شخصیتی مقدّس دارد. آنچه از *اوستا* و متون موجود پهلوی دربارهٔ گرشاسب یاد شده، او را فراتر از یک پهلوان معرفی می‌کند. گرشاسب، تنها یک پهلوان نیست، او مطابق بند یازدهم از فصل نهم یسنا، اژدهایی شاخ‌دار را می‌کشد

و علت اژدهاکشی او مبارزه با اهریمن برای برقراری آرامش در پهنهٔ گیتی بیان شده است. در واقع، گرشاسب در *اوستا* که مهم‌ترین کتاب دینی دوران کهن ایران است، رخشان‌ترین نمود یک پهلوان است که به اعتقاد برخی پژوهشگران، ستیز او با آژی‌دهاک، آخرین نبرد قوای خیر و شر در اساطیر ایران است (کریستن سن، ۱۳۶۸: ۹۲).

علاوه بر این، آنچه از متون اسطوره‌ای و کتاب مقدس آیین زرتشتی به ما رسیده، نشان می‌دهد که او در آخرالزمان، یکی از یاران سوشیانس است و این، مطلب بالا را تأیید می‌کند. مطابق گفتار *اوستا*، «واپسین کردار آیینی گرشاسب در *اوستا* رسالتی است که در آستانهٔ رستاخیز بر عهده او گذاشته شده است... بر اساس شصت‌ویکمین بند فروردین‌یشت، گرشاسب پهلوانی جاودانه و نامیراست که ۹۹۹۹۹ فروهر به پاسبانی از پیکرش که به خوابی غیرعادی فرو رفته است، گماشته شده‌اند و چنین می‌نماید که او به قرینهٔ بند یکصدوسی‌وشش از همین یشت، «فروهر پاک‌دین سام گرشاسب گیسوان دارندهٔ مسلح به گرز از برای مقاومت کردن بر دشمن قوی بازوان...» ستوده شده است. گردآوران *اوستای* متأخر، از این رسالت گرشاسب آگاه بوده‌اند... . بنا بر سنّت *اوستا* گرشاسب از جمله یاوران سوشیانت است که در نوکردن جهان و برانگیختن مردگان و آراستن رستاخیز، با موعود یزدیسنان همراهی خواهد کرد؛ سنّتی که در چهار متن پهلوی *دینکرد*، *داتستان دینیگ*، *مینوی خرد* و *بندهشن* با شرح و تفصیل بیشتری به آن پرداخته شده است و گرشاسب جزو هفت تن جاوید ورجاوندی دانسته شده که تا روز تن‌پسین در خونیرس به سر می‌برند و با ظهور سوشیانت به یاری او خواهند شتافت. البته به اعتقاد هیلنز[1]، گرشاسب یک ایزد نیست، ولی دارای مقام بالایی است که برای وی قربانی می‌کنند» (پورخالقی، ۱۳۸۹: ۵۸-۵۹).

1. Hills

بنابراین، شخصیت گرشاسب، هم از نظر تاریخی و اسطوره‌ای از رستم کهن‌تر است و هم از نظر تقدّسی که در متون دینی دارد، قدرتمندتر، شکست‌ناپذیرتر و برجسته‌تر از رستم است و هرچه تاریخ اسطوره‌ای کهن‌تر باشد، چه‌بسا تعداد روایات عجیب و غریب آن برای ما بیشتر است. موضوع مهم که دراین‌باره باید فراموش نشود، این است که این داستان‌های عجیب و غریب که اسدی طوسی را برای روایت بیش از حد آن‌ها در *گرشاسب‌نامه* شماتت می‌کنیم، چه‌بسا در دوران خود حقیقت داشته‌اند. همان طور که در تعریف اسطوره می‌گوییم: «اسطوره، داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی، معنایی حقیقی داشته است؛ ولی امروزه در معنای لفظی و اولیه خود حقیقت محسوب نمی‌شود و بشر امروزی آن را باور ندارد. به عبارت دیگر، اسطوره، زمانی تاریخ بوده است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴۱).

پس یک نظریه در این باب می‌تواند پایبندی اسدی طوسی به روایتگری از تاریخ اسطورهٔ گرشاسب باشد؛ بنابراین، هیچ‌کس نمی‌تواند او را شماتت کند که چرا به این تاریخ و به متنی که *گرشاسب‌نامه* را از آن روایت می‌کند، پایبند بوده است. اسدی طوسی به‌خوبی از این برتری گرشاسب نسبت به رستم آگاه بوده و صادقانه آن را بیان می‌کند.

اما این مسئله که شکست‌ناپذیری اسطورهٔ غول‌آسای گرشاسب و دور شدنش از انسان این‌جهانی، از محبوبیت او نسبت به رستم *شاهنامه* کاسته است، کاملاً به حسّ زیبایی‌شناسی امروز ما بازمی‌گردد. از خواندن داستان رستم در *شاهنامه* لذّت بیشتری می‌بریم؛ چراکه حسّ هم‌ذات‌پنداری با رستمی که گاه خسته می‌شود و گاه شکست می‌خورد و از زبان انسان به معنای امروزی‌اش در *شاهنامه* سخن می‌گوید، بیشتر است؛ ولی این مسئله ثابت نمی‌کند که آیا این سلیقهٔ زیبایی‌شناسی در همهٔ دوره‌ها و برای اکثریت همین بوده باشد. چه‌بسا هرچه در تاریخ به عقب بازگردیم، با سلیقهٔ زیبایی‌شناسی‌ای مواجه شویم که دقیقاً مقابل آنچه امروز زیبا می‌دانیم، قرار گیرد.

با توجه به آنچه گذشت، بسامد کاربرد خوارق عادات و کارهای شگفت‌آور و میزان پرداختن به آن به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از عنصر اغراق حماسی در *گرشاسب‌نامه* نسبت به *شاهنامه* بیشتر است؛ امّا دربارهٔ ارزش بلاغی اغراق در این دو اثر، هنری و غیرهنری بودن، میزان مقبولیت عقلانی و طبقه‌بندی اغراق‌های آن‌ها در بخش بعدی سخن خواهیم گفت.

ب. حماسه و اغراق‌های بیانی و بدیعی

اغراق، ارتباطی مستقیم و تنگاتنگ با تخیّل شاعر دارد. هرگاه این آرایه با دیگر آرایه‌های بدیعی و بیانی، ترکیب و تلفیق شود، ضمن افزایش زیبایی شعر، تأثیرات شگرفی بر ذهن مخاطب خواهد گذاشت. اغراق، موجب خروج مضمون از حد یک امر عادی و متعارف به حوزهٔ عواطفی خوشایند و شاخص می‌شود. آنچه میزان زیبایی و ملاک پذیرش اغراق را تعیین می‌کند، بسته به نوع ادبی اثر، زیبایی و تناسب تصویری است که به‌وسیلهٔ این ترفند ادبی ارائه می‌شود. به این آرایه از چشم‌اندازهایی متعدد می‌توان نگریست و مراتب و درجاتی برای آن قائل شد. اغراق‌های بیانی، افراط و تأکید در توصیفی است که حاصل تشبیه و استعاره است؛ به عبارت دیگر، اغراق، نتیجهٔ تشبیهات، استعارات و کنایات است. از این منظر، آن را جزء مباحث علم بیان محسوب می‌کنند. در حقیقت، آرایه‌های ادبی استعاره، تشبیه، کنایه و آرایه‌های بدیعی همگی با درجات گوناگون با آرایهٔ اغراق پیوستگی دارند. بسیاری از ادیبان، علت و غرض از استعاره را اغراق دانسته‌اند؛ بنابراین، وقتی شاعری در شعرش دست به استعاره می‌زند، یقیناً اغراق با آن همراهی می‌کند. همچنین ما در تشبیه، ادّعای مانندگی می‌کنیم، در حالی که حقیقت ندارد. اینجاست که تشبیه و اغراق، هم‌پیمان می‌شوند. اصولاً «هدف اصلی از تشبیه، بدون شک، اغراق و مبالغه است» (علوی مقدم، ۱۳۷۶: ۱۱۲). به همین ترتیب، بیشتر آرایه‌های بیانی و بدیعی دیگر، از جمله کنایه، اسناد مجازی، تضاد، تجاهل‌العارف، تنسیق‌الصفات و... با اغراق هم‌آغوشی دارند.

شایان ذکر است نوع ادبی حماسه، کاربست نوع خاصی از اغراق را می‌طلبد. اغراق در حماسه باید با ویژگی‌های روح کلّی حماسه هماهنگ باشد. اغراق و مبالغهٔ غنایی با اغراق حماسی تفاوت دارد. نوع ادبی حماسه در ادبیات فارسی، با *شاهنامهٔ* فردوسی تعریف می‌شود؛ به عبارت دیگر، حماسه به معنای ژانر ادبی امروزی آن، گفتمانی است که تا قبل از *شاهنامه* فردوسی موجودیتی دیگر داشته است. گویا بیش از آنکه *شاهنامه* به سبک حماسی سروده شده باشد، این سبک *شاهنامه* است که حماسه را ساخته و از آن پس هر اثر حماسی با *شاهنامه* سنجیده می‌شود.

نوع کاربرد اغراق بیانی و بدیعی در *شاهنامهٔ* فردوسی، منحصربه‌فرد و متقن است. تشبیهات در آن، ساده، امّا زیبا و بدیع هستند. فردوسی از اطناب دوری می‌کند و ایجاز، سادگی و روانی، از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک بیان او، یعنی سبک خراسانی است و اغراق‌های او نیز از این خصیصه مستثنا نیستند.

شفیعی کدکنی در باب اغراق‌های *شاهنامه* می‌نویسد: «اغراق‌های *شاهنامه* از آنجا که بر مدار نوعی اسناد مجازی است، دارای تنوّع بسیاری است و مطالعهٔ صور اغراق در شعر فردوسی نشان می‌دهد که حوزهٔ امکانات و تنوّع زمینهٔ تصویری در اسناد مجازی، بیش از همهٔ انواع تشبیه و استعاره است... و فراخنای دامنهٔ اسناد مجازی چندان هست که حدّی برای آن نمی‌توان تصوّر کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴۹).

اگر بشنود نام افراسیاب شود کوه آهن چو دریای آب

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۷۵۶/۱)

در این بیت باشکوه که به زیبایی با اسناد مجازی همراه است، به‌خوبی تصویری از پهلوان قدرتمند شاهنامه ارائه شده است؛ تصویری که در عین زیبایی و سادگی، کلّی است و جزئیات زیادی ندارد.

اما اغراق‌های اسدی، با نوعی دقت و ریزه‌کاری همراه است که این در جهت خلاف عظمت بخشیدن به بیان حماسی حرکت می‌کند؛ زیرا گاه چنان در جزئیات غرق می‌شود که اغراق به‌جای اعتلای بیان حماسی، سبب ضعف و سستی آن می‌گردد

و تصویری ارائه می‌دهد که با همهٔ زیبایی، تقریباً تناسبی با حماسه ندارد. برای نمونه، اسب در *شاهنامه* این‌گونه تصویر می‌شود:

به زیـــن انـــدر آمد که زین را ندید　　همان نـعل اسبش زمیـن را ندید

(همان: ۲۱۳۱)

اما اسدی، اسب را چنین تصویر می‌کند:

پی مورچه بر پلاس سیاه　　بدیدی شب تیره صد میل راه

به پای آن کجا دیده بگـماشتی　　سبـــک‌تر ز دیـدار بگـــذاشتی

(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۲۴۲)

مشاهده می‌کنید که این تصویر با همهٔ زیبایی و حالت اعجاب و شگفتی که در خواننده ایجاد می‌کند، به دلیل تصویر پیچیده‌ای که ارائه کرده است، از روانی و عظمت بیان حماسی می‌کاهد.

در *گرشاسب‌نامه* در توصیف جنگ کابل می‌خوانیم:

زمین همـچو کشتی شد از موج خون　　گهـی راست جنبان و گه چپ نگون

دزی بود هر پیـــــلِ تازان به جنگ　　ز هر ســـوی او گشته پرّان خدنگ

ز گرد ســـــــــیه خنجر جنگیان　　همی‌تافت چون خنـــــــده زنگیان

کمان ابر و بارانـــــــش الماس شد　　سر و مغز پربـــــــار سر پاس شد

(همان: ۶۵)

در این ابیات که در وصف جنگ کابل است، برق و روشنایی خنجرهای مردان جنگی را در گرد سیاهی که از بساط جنگ برخاسته، به لبخند غلامان سیاه تشبیه کرده که در نوع خود تشبیهی پیچیده است. فردوسی هرگاه زنگی را به‌عنوان مشبهٌ‌به استفاده کرده، وجه شبه را سیاهی روی زنگی که برای زنگی اعرف و اجلی است، قرار داده است؛ امّا تصویر لبخند زنگی که سپیدی در سیاهی را جلوه‌گر می‌کند، علاوه بر اینکه با فضای جنگ هم‌خوانی ندارد، به‌مراتب تصویری پیچیده‌تر است. در ابیات فردوسی داریم:

چو اندر هـــوا شب علم برگشاد　　شد آن روی رومیـش زنگی‌نژاد
(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۱/ ۸۹)

شب تیـره چون روی زنگی سیاه　　ستاره نه پیـــدا نه خورشید و ماه
(همان: ۲۰۱)

هوا گشت چون روی زنـگی سیاه　　ز کشته ندیدند بر دشـــت راه
(همان: ۵۶۶)

اسدی طوسی در توصیف یکی از صحنه‌های پایانی جنگ، این‌گونه تصویرسازی کرده است:

ز بس گرد، چـشم جهـان تم گرفت　　ز بس کشته پشـت زمین خم گرفت
نبد رفته از روز نیمـــــی فزون　　که بد زان سیـاهان دو بهـره نگون
به خاک اندرون خستگان همچو مار　　کشـــــیده زبان از پی زینـهار
ز بس زخم خشت و خدنگ درشت　　شده پیـــــل مانندهٔ خـارپشت
به هر سو نگـون هندوی بود پست　　چه افکنده بی سر چه بی پای و دست
ز تن رفتـــه خون با گل آمیخته　　چو خیـــک سیـه باده زو ریـخته

در این ابیات، اسدی، زخمی‌های جنگ را به ماران تشبیه کرده که زبان دراز کرده‌اند و به زاری از امان‌خواهی سخن می‌گویند. زخمی‌هایی که از بسیاری خنجرهایی که بر بدن‌های آنان فرورفته، شبیه فیلی هستند که به خارپشت شباهت پیدا کرده است یا غلامانی که به هرجا بنگری، چه بی‌سر و چه بی‌دست و پا به هرسوی بر زمین فروافتاده‌اند و تن‌های آنان همچون خیک سیاهی است که خون چون باده از آن فرومی‌ریزد.

مقایسه کنید با آنچه فردوسی در صحنه‌های مشابه آورده است:

فراز آمـــــدند آن دو لشکر به هم　　جـــــهان شد ز پرخـاشجویان دژم
زمین آن ســـــپه را همـــی برنتافت　　بران بـــــوم کس جای رفتن نیافت
ز بـــــاران ژوبین و باران تیـــــر　　زمین شد ز خـــون چون یکی آبگیر

خروشـــــی برآمد ز هر پهـــــــلوی　　تلی کـــــــشته دیدند بر هر ســـوی
سه روز و سه شب زین نشان جنگ بود　　تو گفتی بر ایشان جهان تنـــــگ بود

تشبیه تیرها و خنجرها به باران و زمین پر از خون به آبگیر، تنها تشبیهات این ابیات است که در سادگی و البته زیبایی، به‌خوبی صحنهٔ جنگ را به تصویر کشیده است. در صحنه‌ای دیگر، فردوسی چنین سروده است:

سپاه دو کـــــــــشور کشیدند صف　　همه نیـــــزه و گرز و خنجر به کف
برآمد چنان از دو لشـــــکر خروش　　کـه چـــــــرخ فلک را بدرید گوش
چو دریـــــا شد از خون گردان زمین　　تن بی‌ســـــــران بد همه دشت کین

(همان: ۱۰۸۰)

به نظر می‌رسد اغراق‌های اسدی طوسی هم از نظر بسط موضوعات و تعداد بیشتر تشبیهات و استعارات و هم از نظر پیچیدگی تصاویر نسبت به اغراق‌های فردوسی سنگینی بیشتری دارد. در عوض، در کلام فردوسی، تشبیهات ساده‌تر با بسامد کمتر و البته با صلابت بیشتری روبه‌رو می‌شویم.

در اغراق‌های *شاهنامه*، اغلب یک سوی تخیّل، رمزهای عظمت و بی‌کرانگی است؛ همچون رستخیز، کوه، دریا، ابر و آسمان؛ در صورتی که در اغراق‌های اسدی به این تصویرهای کلّی کمتر توجه شده است و برعکس، در آن‌ها نوعی تشبیه ظریف وجود دارد که به دقیق شدن در مناسبات اشیا و اجسام می‌انجامد.

ز هامون شب تـیره، بر چـرخ تیر　　کند رشـته در چشم ســـوزن به تیر

(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۱۷۱)

این تصویر با همهٔ زیبایی، از عظمت تصویری یک شعر حماسی برخوردار نیست؛ در حالی که در بیشتر موارد، اغراق‌های شاهنامه، حاصل نوعی اسناد مجازی است که به تصویر جان می‌دهد و روح حرکت، جنبش و حیات در آن می‌دمد. توجه اسدی به زمینهٔ کلّی تصویر نسبت به فردوسی کمتر بوده، شعرش از نظر هارمونی و هماهنگی تصاویر با یکدیگر، همچنین تناسب آن‌ها با فضای شعر، کمی ضعیف است. به نظر

می‌رسد وی بر گوشه‌گوشه و جزءجزء داستان تسلط دارد؛ امّا بر مجموعهٔ حماسه، اشرافی ندارد؛ به همین دلیل، حاصل تشبیهاتش به دلخواه او نیست (شفیعی، ۱۳۸۶: ۶۲۲)، چنان‌که بدین‌گونه تصویری از قهرمانی حماسی ارائه می‌دهد:

کلاه و سپر زرد و خفتانش زرد همان اسب و برگستوان نبرد
تو گفتی که کوهی است از شنبلید که باد وزانش از بر آتش دمید
(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۴۷)

تصویری که از «کوه گل شنبلید» در چهار مصراع ارائه می‌شود، با عظمت خود، مظهر نرمی و زیبایی است و با قهرمانی که مظهر سختی و استواری است، تناسب چندانی ندارد. مقایسه این مورد با موارد مشابه آن در *شاهنامه*، قدرت بیان حماسی فردوسی را نمایان‌تر می‌سازد.

نشست از بر زین چو کوهی بزرگ که بنهند بر پشت پیلی سترگ؟
(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۵۲/۴)

با چشم‌پوشی از این ضعف‌ها که در تصاویر شعری و بیان حماسی اسدی وجود دارد، می‌بینیم که تشبیهات و استعارات لطیف و زیبا در گرشاسب‌نامه کم نیست؛ از این رو، اوصافی پراکنده از اسب، اژدها، سیمرغ، ققنوس، بیابان، بیشه، شب مهتاب، شب تاریک، بهار و نامه در منظومه او دیده می‌شود که اغلب دل‌انگیز و زیباست و او را به‌عنوان یک شاعر توانا معرفی می‌کند. برای مثال این تصویر او از بیابان، با بهترین تصاویر معاصرانش قابل مقایسه است:

بیابانی آمدش ناگاه پیش ز تابیدن مهر پهناش بیش
چه دشتی که گر وی بود چرخ ماه در او ماه هر شب شدی گم ز راه
همه دشت سنگ و همه سنگ غار همه خاره ریگ و همه ریگ مار
نه مرغ اندرو دیده یک قطره آب نه غول اندرو بوده فرزندیاب
رهی سخت چون چینود تن‌گداز تهی چون کف زفت روز نیاز
درشتیش چون داغ در دل نهاد درازیش چون روزگار جهان
(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۲۳۲)

آنچه برای او اهمیت دارد، زیبایی‌های کوچک و ظریف است و تشبیه و انواع استعاره را بر دیگر صورت‌های خیال ترجیح می‌دهد. به‌طور کلّی می‌توان گفت تخصّص اسدی در توصیفات غیرحماسی است و تصاویر او مناسبت بیشتری با شعرهای وصفی غیرحماسی و وصف‌های غنایی دارد. برای نمونه، مجلس بزمی را این‌گونه توصیف می‌کند:

ز عکس می زرد و جام بلور　　سپهری شد ایوان پر از ماه و هور

(همان: ۲۵۵)

یا زنی زیبا را چنین تصویر می‌کند:

دو برگ گلش، سوسن می‌سرشت　　دو شمشاد، عنبرفروش بهشت

دو بیجاده گفتی که جادو نهفت　　میانش به الماس اندیشه سفت

ز خنده لبش چشمه نوش ناب　　فسرده در او قطره بر قطره آب

(همان: ۲۳۲)

اما فردوسی در توصیف تهمینه می‌گوید:

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند　　به بالا به کردار سرو بلند

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۲۴۷/۱)

که به‌خوبی تفاوت کاربست تشبیه و آرایه‌های بلاغی این دو شاعر حماسه‌سرا را نشان می‌دهد. تشبیهات ساده، روان و عینی فردوسی، در شعر اسدی با تشبیهات و استعارات پی‌درپی و دیریاب‌تر جایگزین شده‌اند. اگر ما نیز همانند بسیاری از قدما، صور خیال را در حوزهٔ تشبیه و استعاره محدود کنیم، اسدی طوسی در پایان قرن پنجم هجری، *گرشاسب‌نامه* را بهتر از *شاهنامه* فردوسی سروده است؛ زیرا در این منظومهٔ حماسی، تصویرهایی که در قلمرو تشبیه و استعاره خلق شده، بیشتر از *شاهنامه* است. شفیعی کدکنی، برجسته‌ترین ویژگی شعر اسدی طوسی را در سنجش با *شاهنامه* فردوسی، این می‌داند که وی به جای تشبیهات گسترده و باز و بیان اغراقی *شاهنامه* که

رکن حماسه است، استعاره‌هایی پی‌درپی و فشرده جایگزین می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۱۳). گویا همین توجه وافر اسدی به استعاره و تشبیه و افراط در آوردن این‌گونه تصاویر بوده که بعضی از اهل ادب را واداشته تا او را شاعرتر از فردوسی بدانند، چنان‌که رضاقلی‌خان هدایت گفته است: «تواند بود که اسدی فی حد ذاته شاعری بلیغ‌تر از فردوسی باشد؛ ولی رویّت و انسجام بیان فردوسی در طی حکایات بهتر می‌نماید» (هدایت، ۱۳۶۸: ۱۰۷/۱). در شعر اسدی، نشانه‌های نوعی تأثیرپذیری از صور خیال شاعران عرب به چشم می‌خورد و در تشبیهات او امور قراردادی از قبیل تشبیهات حروفی بسیار است؛ ولی این‌گونه تصاویر مطلقاً در *شاهنامه* دیده نمی‌شود.

شعر فارسی از نظر رعایت تناسب و هارمونی در ابعاد مختلف سخن، همواره ممتاز بوده و این ویژگی در شعر فردوسی بسیار مشهود است. «یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد فردوسی از باهم‌آیی واژگانی بهره برده است، به‌طوری که می‌توان انواع باهم‌آیی همنشینی و متداعی را از *شاهنامه* استخراج کرد. کاربرد انواع باهم‌آیی‌های همنشینی واژگانی، از جمله اسم با اسم، اسم با صفت و اسم با فعل و باهم‌آیی متداعی و وجود تناسب و ارتباطات گسترده در شبکهٔ روابط مفهومی، از جمله شمول معنایی، چندمعنایی، هم‌معنایی یا ترادف، تقابل معنایی و تداعی آوایی به‌کاررفته در ابیات *شاهنامه*، می‌تواند از مهم‌ترین و پربسامدترین مختصّات سطح زبانی و واژگانی شعر فردوسی باشد» (تفرجی، ۱۳۹۸: ۱۲۵). این نوع تناسب و هارمونی شعر فردوسی، در اغراق‌های او نیز تأثیرگذار است. شعر فردوسی، نمونه‌ای کامل از هارمونی و هماهنگی صورت و محتواست که از همهٔ شگردهای زبان‌شناختی در غنای فصاحت و بلاغت این اثر حماسی بزرگ بهره گرفته است.

ج. اغراق‌های ذهنی و عینی

همان‌طور که اشاره شد، یکی از طبقه‌بندی‌هایی که برای اغراق ارائه شده، تقسیم‌بندی آن به ذهنی و عینی است. اگر از این منظر به اغراق‌های *شاهنامه* و *گرشاسب‌نامه* بنگریم، درمی‌یابیم که اسدی طوسی توجه زیادی به تصویرهای مجرّد و

انتزاعی دارد که این تصاویر با شعر حماسی سازگاری چندانی ندارند؛ زیرا لطافت تصویر، درشتی حماسه را از میان می‌برد (همان: ۶۱۸). به‌عنوان نمونه، در شعر او اسب این‌گونه تصویر می‌شود:

به رای، از خرد تیزدیدارتر　　به پای، از گمان تندرفتارتر

(گرشاسب‌نامه،۱۳۵۲: ۲۰۲)

یا در توصیف دنیا، تصویری عجیب و خیال‌انگیز خلق کرده است:

بتی شد تن از رشک و جانش ز آز　　دو دست از امید و دو پای از نیاز

دل از بی‌وفایی و طبع از نهیب　　رخان از شکست و زبان از فریب

دو گونه همی دم زند سال و ماه　　یکی دم سپید و یکی دم سیاه

بر این هر دو دم کاو برآرد همی　　یکایک دم ما شمارد همی

اگر سالیان از هزاران فزون　　در او خرّمی‌ها کنی گونه‌گون

به باغی دو درماند ار بنگری　　کز این در درآیی ، وزان بگذری

بر او جز نکوهش سزاوار نیست　　که آنک آفریدش سبک‌بار نیست

(همان: ۱۱۰)

جهان را به نگاری تشبیه کرده که تنش از حسادت و جانش از حرص است. دستانش از امید و پاهایش از نیاز است. دلش از بی‌وفایی است و سرشتش از آزار، صورتش از شکست و زبانش از فریب، گونه‌هایش همواره از ماه و سال سخن می‌گوید. یکی دم‌سفید دارد (روز) و دیگری دم‌سیاه(شب). اگرچه این تصویر خیال‌انگیز از جهان با روح کلی آنچه در تعریف حماسه آمده است، هماهنگی ندارد، ولی بی‌شک تصویری بدیع، زیبا و لطیف است.

اما در سرتاسر *شاهنامه*، یک تصویر که یک‌سوی آن، امری مادّی و ملموس و سوی دیگر، امری انتزاعی و تجریدی باشد؛ یعنی موضوعی مادّی در چهرهٔ امری

تجریدی و انتزاعی تصویر شده باشد، دیده نمی‌شود؛ مگر اموری خاص از قبیل دیو و پری که البته آن‌ها را باید از مقولهٔ تشبیهات خیالی به شمار آورد، نه انتزاعی. نباید فراموش کنیم که شعر فارسی در این دوره، حرکتی به‌سوی بیان تجریدی و نیز فشردگی استعاره‌ها و تصویرها داشته است؛ از این رو، شعر اسدی کم‌وبیش از شعر روزگار خود تأثیر پذیرفته و استعاره‌ها در شعر او تا حدی به‌صورت رمز درآمده است:

همی‌گفت وز «نرگسان سیاه» «ستاره» همی‌ریخت بر گرد ماه
بگفت این و «گلبـــرگ» پر ژالـــه کـرد ز خونین سرشک آستین «لاله» کرد
دو «نـــــرگـــــس» شدش ابر لؤلؤفکن به «بـاران» همی‌شست «برگ سـمن»

(همان: ۷۶)

تصویرهایی از نوع «شمشاد پوینده»، «مرجان گوینده»، «گویا عقیق»، «گهرپوش»، «مه مشک‌سای»، «شکر می‌فروش»، «نرگس کمان‌کش» و «گل درع‌پوش»، همگی استعاره‌هایی هستند که به رمز نزدیک شده‌اند و این ویژگی، سبک بیان اسدی طوسی را به‌سمت بیانی ذهنی و انتزاعی نزدیک کرده است. در حقیقت، «شاعران استعاره‌پرداز و تجریدگرا، اغراق‌های شعرشان نیز خصلت تجریدی و انتزاعی دارد و... همسو با رویکرد اصلی شعرشان، در خدمت خلق تصاویر و مضامین ذهنی‌تر، تجریدی‌تر و انتزاعی‌تر است» (پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۹۱).

د. مبالغه، اغراق یا غلوّ؟

همان‌طور که گفته شد، آرایهٔ اغراق بر اساس نظر عده‌ای از بلاغت‌دانان به سه طبقهٔ مبالغه، اغراق و غلوّ تقسیم‌بندی شده است که در مبالغه، صفت مورد ادعا هم به عقل و هم به عادت امکان دارد، در اغراق، عقلاً ممکن است، امّا عادتاً ناممکن، ولی در غلو، هم از نظر عقل و هم از نظر عادت، محال است. اگر از این منظر به اغراق‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی بنگریم، درمی‌یابیم که هرچند در هر دو منظومه، هر سه نوع اغراق وجود دارد؛ شیب تمایل به اغراق‌هایی از نوع غلوّ در *گرشاسب‌نامه* نسبت به *شاهنامه* بیشتر است. در *شاهنامهٔ* فردوسی اگر از «گرز سیصد

منی» سخن به میان آمده، اسدی طوسی از «سیصد منی مشت گردن‌شکن» سخن گفته است که به نظر می‌رسد عقلاً و عادتاً مشت سیصدمنی نسبت به گرز سیصدمنی غریب‌تر باشد.

حتی در مقام مقایسه غلوّهای اسدی و فردوسی، شدت غلوّ در بیان فردوسی ملایم‌تر است. فردوسی وقتی می‌خواهد همهمهٔ جنگ را به تصویر بکشد، با توجه به اعتقاد قدما که زمین و آسمان را هفت طبقه می‌دانستند، گفته است از گرد و غباری که به‌واسطهٔ حرکت اسبان به‌پا گردید، یک طبقه از طبقات هفت‌گانهٔ زمین کم شد و به هفت طبقهٔ آسمان یک طبقه اضافه و این اوج مبالغه در *شاهنامه* فردوسی است که البته این تصویر بدون تردید، عقلاً و عادتاً ممکن نیست و در زمرهٔ غلوّ قرار می‌گیرد.

ز گردِ سواران در آن پهن‌دشت　　زمین شش شد و آسمان گشت هشت

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۱۷۹/۱)

اما اسدی همین تصویر را با هفتاد طبقه شدن آسمان آورده است:

چنان چرخ پرگرد و پربار شد　　که گردون که بد هفت، هفتاد شد

همان طور که مشاهده می‌شود، در این تصویر، شدت غلوّ نسبت به تصویر مشابه در *شاهنامه* بیشتر است.

در توصیف نعرهٔ رستم در برابر ارژنگ دیو و سپاهش (خوان ششم) می‌خوانیم:

یکی نعره زد در میان گروه　　تو گفتی بدرّید دریا و کوه

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۱/ ۱۰۴)

و در توصیف نعرهٔ گرشاسب در رزم با سپاهیان شاه لاقطه می‌گوید:

خروشش چنان دشت بشکافتی　　که در وی سپاهی گذر یافتی

(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۲۷۷)

همان طور که مشاهده می‌شود، در *شاهنامه* از قید تردید استفاده شده، ولی اسدی در تصویری شبیه آن، از شکافتن زمین به‌طور قطع سخن می‌گوید که سپاهی می‌تواند از آن عبور کند.

در بخش سیمرغ و صیاد، در *شاهنامه* می‌خوانیم:

هوا گشت سرخ و سیاه و بنفش ز بس نیـزه و گونه‌گونه درفش

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۱/ ۲۱۵)

که هم عقلی و هم عادتاً ممکن است و در حوزه مبالغه قرار می‌گیرد

و در گرشاسب‌نامه در بخش دلاوری‌های نریمان داریم:

ببارید چندان بر او گرز و تیغ که در سال باران نبارد ز میغ

(گرشاسب‌نامه، ۱۳۵۲: ۹۲)

که نه عقلا و نه عادتاً ممکن نیست.

به نظر می‌رسد عمق اغراق در تصویرهای مشابه در بیان اسدی، غلیظ‌تر است، هرچند قضاوت قطعی در این زمینه، مستلزم مقایسهٔ آماری به روش استقرایی بین این دو اثر است. در هر صورت، مطابق نظر شفیعی کدکنی، مرز دقیق بین مبالغه، اغراق و غلوّ، قابل تشخیص نیست و شاید بهتر باشد همه را مبالغه در نظر بگیریم.

ه. اغراق هنری و غیر هنری

قضاوت دربارهٔ هنری یا غیرهنری بودن اغراق، دشوار است. همان طور که شفیعی کدکنی می‌گوید، آرای قدما، در باب زیبایی و زشتی یا پذیرش و عدم پذیرش انواع مبالغه، قابل‌قبول نیست؛ زیرا نگرش ما از زشتی و زیبایی، در مقایسه با بینش قدما به‌تدریج دگرگون شده است و به عبارت دیگر، نسبت به این موضوع تغییر زاویهٔ دید داده‌ایم؛ همان طور که در آینده نیز حسّ زیبایی‌شناختی ما نسبت به اکنون تغییر خواهد کرد و این زیبایی، امری نسبی است.

در هر صورت، صرف حضور اغراق در آثار هنری، مورد توجه نیست؛ بلکه این عنصر نقش‌آفرین باید منشأ اثری شگفت‌انگیز و ماندگار باشد؛ بنابراین، از این زاویه می‌توان اغراق هنری و شاعرانه را از اغراق غیرهنری متمایز کرد و بازشناخت. اغراق در هر اثر باید با نوع ادبی، موضوع، فضا و قالب شعر متناسب باشد. علاوه بر این، اغراق نیز مانند شگردهای دیگر ادبی ممکن است از تازگی و نوآوری برخوردار بوده

یا کهنه و فرسوده باشد. همچنین آنچه حدّ زیبایی یا قابل قبول بودن اغراق را تعیین می‌کند، صرف دوری آن از واقعیت یا نزدیکی آن به واقعیت نیست؛ بلکه ملاک اصلی، زیبایی و تناسب تصویری است که به‌وسیلهٔ اغراق ارائه می‌شود. اغراق‌های اسدی طوسی در *گرشاسب‌نامه* به‌حقیقت زیباست؛ تصاویری قوی با تشبیهات و استعارات قدرتمند که البته از سبک روزگار شعری او تا حدّی تأثیر پذیرفته است. اغراق های اسدی آن‌گونه که باید، با فضاسازی حماسی که بر مبنای *شاهنامهٔ* فردوسی چهارچوب‌بندی شده، هماهنگ نیست؛ امّا قضاوت دربارهٔ هنری بودن اغراق در *گرشاسب‌نامه* و *شاهنامه*، امری نسبی است که برعهدهٔ حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب است. شاید اگر *شاهنامه* اولین اثر حماسی نبود، تعریف ما از سبک حماسی با آنچه امروز به‌عنوان نوع ادبی حماسه می‌شناسیم، متفاوت بود؛ بنابراین، با توجه به آنچه گفته شد، در مقایسهٔ اغراق‌های اسدی طوسی با *شاهنامهٔ* فردوسی، می‌توان گفت هرچند عناصر بلاغی در اغراق‌های *گرشاسب‌نامه* شدت و حضور بیشتری دارند، اغراق در *شاهنامه* از لحاظ در نظر گرفتن روح کلّی حماسه و تناسب با اجزای دیگر متن، حماسی‌تر است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، *شاهنامهٔ* فردوسی و *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی از منظر کاربرد آرایهٔ اغراق مورد بررسی قرار گرفت. پس از بررسی تعاریف و طبقه‌بندی‌های بلاغت سنّتی و جدید از اغراق، این آرایه را به‌عنوان یکی از عناصر اصلی و ذاتی حماسه در پنج شاخهٔ اغراق و خوارق عادات، اغراق بیانی و بدیعی، اغراق ذهنی و عینی و اغراق هنری و غیرهنری طبقه‌بندی کردیم.

با مقایسهٔ اغراق‌های این دو اثر نتیجه می‌گیریم در بحث خوارق عادات و شگفتی‌های بیان حماسی، بسامد کاربرد این عوامل و میزان پرداختن به آن، به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از عنصر اغراق حماسی، در *گرشاسب‌نامه* بیشتر است.

نوع کاربرد اغراق بیانی و بدیعی در *شاهنامهٔ* فردوسی، منحصربه‌فرد و متقن است. فردوسی از اطناب دوری می‌کند و ایجاز، سادگی و روانی، از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک بیان او، یعنی سبک خراسانی است و اغراق‌های او نیز از این خصیصه مستثنا نیستند. اغراق‌های *شاهنامه* از آنجا که بر مدار نوعی اسناد مجازی است، دارای تنوّع بسیاری است و مطالعهٔ صور اغراق در شعر فردوسی نشان می‌دهد حوزهٔ امکانات و تنوّع زمینهٔ تصویری در اسناد مجازی، بیش از همهٔ انواع تشبیه و استعاره است؛ امّا اغراق‌های اسدی با نوعی دقت و ریزه‌کاری همراه است که به نظر می‌رسد با آنچه به‌عنوان بیان حماسی و حماسه مطرح شده تا حدودی مغایرت دارد؛ هرچند باید به سبک دورهٔ سرودن *گرشاسب‌نامه* و ویژگی‌های دوران او در تأثیرگذاری این پدیده دقت کرد. تصاویر در *گرشاسب‌نامه*، بسیار بلاغی، زیبا و لطیف‌اند؛ با این حال، گاه چنان غرق در جزئیات هستند که با همهٔ زیبایی، تناسب آن‌ها با آنچه حماسه شناخته می‌شود، یعنی دقیقاً با *شاهنامه* فردوسی، اندک است.

در اغراق‌های *شاهنامه*، اغلب یک سوی تخیّل، رمزهای عظمت و بی‌کرانگی است؛ همچون رستخیز، کوه، دریا، ابر و آسمان؛ در صورتی که در اغراق‌های اسدی به این تصویرهای کلّی کمتر توجه شده است و برعکس، در آن‌ها نوعی تشبیه ظریف وجود دارد که به دقیق شدن در مناسبات اشیا و اجسام می‌انجامد. همچنین وی به‌جای تشبیهات گسترده و باز که رکن حماسه است، استعاره‌هایی پی‌درپی و فشرده جایگزین می‌کند.

در طبقه‌بندی اغراق‌های عینی و ذهنی، اسدی طوسی، توجه زیادی به تصویرهای مجرّد و انتزاعی دارد. این تصاویر با شعر حماسی سازگاری چندانی ندارد؛ زیرا لطافت تصویر، درشتی حماسه را از میان می‌برد؛ امّا در سرتاسر *شاهنامه*، یک تصویر که یک سوی آن، امری مادّی و ملموس و سوی دیگر، امری انتزاعی و تجریدی باشد، دیده نمی‌شود.

از منظر غلظت کاربرد اغراق و طبقه‌بندی آن به مبالغه، اغراق و غلوّ، هرچند در هر

دو منظومه هرسه نوع وجود دارد، شیب تمایل به اغراق‌هایی از نوع غلوّ در *گرشاسب‌نامه* نسبت به *شاهنامه* بیشتر و عمق اغراق در تصویرهای مشابه در بیان اسدی غلیظ‌تر است. البته باید به این نکته توجه کرد که شخصیت گرشاسب، هم از نظر تاریخی و اسطوره‌ای، از رستم کهن‌تر است و هم از نظر تقدّسی که در متون دینی دارد، قدرتمندتر، شکست‌ناپذیرتر و برجسته‌تر از رستم؛ زیرا هرچه تاریخ اسطوره‌ای کهن‌تر باشد، چه‌بسا تعداد روایات عجیب و غریب آن برای ما بیشتر است.

با توجه به آنچه گفته شد، در مقایسه اغراق‌های اسدی طوسی با *شاهنامهٔ* فردوسی می‌توان نتیجه گرفت هرچند عناصر بلاغی در اغراق‌های *گرشاسب‌نامهٔ* اسدی طوسی شدت و حضور بیشتری دارند و به‌طور کلّی در شیوهٔ بیان اسدی طوسی در *گرشاسب‌نامه* مبالغه بیشتری به کار رفته، اغراق در *شاهنامه* از لحاظ در نظر گرفتن روح کلّی حماسه و تناسب با اجزای دیگر متن، حماسی‌تر است.

منابع

- ابن معتز، عبدالله (۱۹۵۳م)، **البدیع**، چاپ کراشکوفسکی.
- آیدانلو، سجاد (۱۳۹۳)، **متون منظوم پهلوانی**، تهران: سمت.
- اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴)، **گرشاسب‌نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: کتابخانه طهوری.
- پورخالقی، مهدخت، محمّدرضا راشد، نقیب نقوی و حمید طبسی (۱۳۸۹)، **کردارشناسی گرشاسب در گذار از اسطوره به حماسه و تاریخ**، جستارهای ادبی، سال ۴۳، شمارهٔ ۴، صص ۴۳-۶۶.
- تفرجی یگانه، مریم و کیومرث نیک‌سرشت (۱۳۹۸)، **بررسی زبان‌شناختی و بلاغی انواع باهم‌آیی در شاهنامه فردوسی**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۰۵-۱۲۶.
- پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، **طراز سخن**، تهران: سخن.
- حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، **آرمان‌شهر زیبایی**، چ ۱، تهران: قطره.

- خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۲)، **گردشی در گرشاسب‌نامه**، ایران نامه، سال اول، شمارهٔ ۳، صص ۳۸۸-۴۲۳.

- خداجی، عبدالله بن محمّد (۱۹۵۳م)، **المصاحبه**، مصر: چاپ عبدالهال سعیدی.

- خطیب قزوینی، محمّد بن عبدالرحمن (۱۹۴۹م)، **الایضاح فی علوم البلاغه**، شرح عبدالسعد جماحی، قاهره.

- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸)، **سایه‌های شکارشده**، تهران: قطره، صص ۲۵۱-۲۸۶.

-شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، **انواع ادبی**، چ ۱، تهران: باغ آینه.

- ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، **بیان**، تهران: فردوس.

- ـــــــــــــ (۱۳۷۲)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: فردوس.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: فردوس.

- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۲۶)، **اساس الاقتباس**، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

- فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، **شاهنامه**، چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: دفتر نشر داد.

- قریب، مهدی (۱۳۵۱)، **اسطورهٔ کهن گرشاسب در منظومهٔ حماسی گرشاسب‌نامه**، سیمرغ (نشریهٔ بنیاد شاهنامه)، شمارهٔ ۱، صص ۶۴-۸۲

- کریستین‌سن، آرتور (۱۳۶۸)، **کیانیان**، ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی.

- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)، **بدیع، زیبایی‌شناسی سخن پارسی**، تهران: مرکز.

- مدنی شیرازی، سیدعلیخان (۱۳۰۴)، **انوار الربیع فی انواع البدیع**، چاپ سنگی.

- نیبرگ، ساموئل (۱۳۸۰)، **افسانهٔ گرشاسب**، ترجمهٔ میرجلال‌الدین کزّازی، تهران: مرکز.

- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، **بدیع از دید زیبایی‌شناسی**، تهران: سمت.

- هدایت، رضا قلی‌خان (۱۳۶۸)، **مجمع الفصحا**، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: اندیشه.