https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 4, No.57, 2027, pp. 59-78
Received: 08/02/2026 Accepted: 15/04/2026

Analyzing the Function of Hyperbole in the Believability of the Epic World

Hossein Familian Souraki *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Familian4666@pnu.ac.ir

Abstract
In the epic genre, hyperbole is far more than an ornamental rhetorical device; it constitutes the foundational 'governing logic' of the textual universe, representing reality not as it 'is', but as it 'ought to be'. However, a fundamental question arises: how can hyperbole, despite transgressing the boundaries of physical reality, serve as the primary catalyst for 'verisimilitude' and the construction of a 'superior realism' within the heroic world, rather than evoking a sense of falsehood? Employing a descriptive-analytical approach, the present study explores the ontological function of this device in fostering the believability of the heroic realm by examining six verse epics: *Shahnameh*, *Garshasp-nameh*, *Faramarz-nameh*, *Bahman-nameh*, *Kush-nameh*, and *Sam-nameh*. The findings reveal that epic poets, in an effort to bridge the chasm between 'constrained standard language' and the 'unbounded grandeur of the hero', utilized hyperbole as a tool to craft 'hyper-space' and 'cosmic sympathy'. Data analysis across four dimensions—'geography and quantity', 'atmosphere and nature', 'physiology and time', and 'sound and resonance'—demonstrates that hyperbole, by suspending the causal laws of the material world, enables the 'will' to dominate 'matter'. This mechanism detaches the audience from 'linear and chronological time' and transports them into 'epic time'—a sacred dimension where supernatural actions are accepted not as fabrications, but as manifestations of 'superior realism' and 'emotional sincerity'. Consequently, the verisimilitude of the epic is contingent upon the internal coherence of this hyperbolic system; its removal would reduce the text to a mere historical chronicle, devoid of its essential national spirit.

Keywords: Hyperbole, Epic, Heroic Poems, Believability, Epic Time.

Introduction

The literary device of exaggeration, or hyperbole, is a central topic in Islamic and Persian rhetoric, holding a foundational position in the structure of epic literature. This device, with historical roots tracing back to works like Ibn al-Mu'tazz's "Al-Badi'," has various degrees, the highest of which is called "ghuluww" (extreme hyperbole), which is rationally and conventionally impossible.

While traditional rhetoric considers exaggeration a decorative device, it takes on an infrastructural function within the context of epic literature. Exaggeration is an intrinsic and inseparable component of the epic, but this inherent nature does not exclude it from being a literary device. On the contrary, it assigns it the unique role of creating "epic believability."

In the world of the epic, exaggeration is not a lie or a boast, but rather the governing logic of that world. The epic world is set in an "absolute past" with idealized heroes who cannot be measured by real-world standards. Therefore, exaggeration is the only artistic tool through which the poet can portray the immense dimensions of the characters and their heroic deeds. This

*Corresponding author
Familian Souraki, H. (2027). Analyzing the Function of Hyperbole in the Believability of the Epic World. *Literary Arts*, *18*(4), 59-78.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148302.2569

device detaches the audience from the logic of everyday life and immerses them in a world with its own laws. In this world, instead of asking, "Is this possible?" the audience asks, "Is this acceptable within the logic of the story?" Consequently, exaggeration does not undermine the epic's credibility; instead, it builds its very foundation.

Materials and Methods

This study was conducted using a qualitative approach and a descriptive-analytical method. Data was collected through library research, based on document analysis and targeted note-taking of verses containing the literary device of exaggeration (ghuluww/hyperbole). The scope of the research encompasses six prominent heroic epics: Ferdowsi's Shahnameh, Asadi Tusi's Garshaspnameh, Khosrow Keykavus's Faramarznameh, Iranshah ibn Abi al-Khayr's Bahmannameh and Kushnameh, and Khwaju Kermani's Samnameh.

In the analysis process, the verses containing exaggeration were first extracted. Subsequently, drawing upon the principles of literary criticism and rhetoric, the study elucidates how this literary construct is transformed into the "internal logic of the text" and clarifies its vital role in establishing the believability of the epic world.

Research Findings

This research demonstrates that hyperbole in epic literature is not a decorative device or a poetic falsehood, but rather the "ontological logic" and the structural foundation of the textual world. Since the laws of physics and standard language lack the capacity to express the grandeur of the national spirit and the actions of superheroes, the poet, in order to convey "epic truth", must transcend "historical reality" and create a coherent hyperbolic system. The key findings can be categorized into four fundamental levels:

1) Hyperbole in Quantity and Geography (Creation of a Super-Space):

In the epic, mathematics and geography do not follow natural laws but adhere to a "psychology of terror and grandeur." Numbers tend towards infinity to transform quantity into the "quality of horror," and geography (mountains, plains, rivers) is altered to provide a suitable stage for superhuman actions. This function creates a "super-space" by transforming the environment, where the hero's will triumphs over the laws of nature, and the world's dimensions expand to match the hero's spiritual greatness.

2) Hyperbole in Atmosphere and Cosmos (Cosmic Sympathy):

The material world in the epic is not a neutral backdrop but an active participant in the hero's fate. At this level, hyperbole elicits reactions from cosmic elements (the sun weeping, planets fleeing, the moon darkening) to create "cosmic sympathy." This phenomenon detaches the audience from linear, calendrical time and transports them into "sacred time." According to this logic, the heroes' battle is not a terrestrial event but a "cosmic jolt" that disrupts the universal order and actualizes the concept of the "sublime."

3) Hyperbole in Physiology and Time (The Anatomy of Power):

To construct a superhero, biological laws and linear time must be suspended. Hyperbole in this domain showcases the "dominion of will over matter" by compressing the timeline of growth (a child becoming a man overnight) and enhancing physiology (fighting with a severed hand). The hero's body transcends its flesh-and-blood structure to become an "embodied spirit" and a machine of destruction, impervious to physical limitations such as pain, gravity, and injury.

4) Hyperbole in Sound (The Victory of Sound over Matter):

This research reveals that sound in the epic is not merely an auditory phenomenon but a destructive "super-sound" with a corporeal nature. The hero's roar or the resonance of war instruments acquires thermal energy (making rocks boil), physical force (splitting mountains and shaking the heavens), and even metaphysical power (separating the soul from the body before a weapon strikes). This "victory of sound over matter" creates an ontological rupture and shatters the enemy's resistance before the physical battle begins by completely dominating the psychological space.

Discussion of Results and Conclusions

This research proves that hyperbole in epics is not a decorative device or a poetic falsehood, but rather the "ontological logic" and "structural foundation" of the textual world. As standard language and the laws of physics lack the capacity to express the greatness of the national spirit and the actions of superheroes, the poet must transcend "historical reality" to convey "epic truth."

The findings reveal that hyperbole serves four fundamental functions: creating a "super-space" where quality prevails over quantity; establishing "cosmic sympathy" by involving nature in the hero's destiny; demonstrating the "dominion of will over matter" by compressing time and enhancing physiology; and finally, "objectifying sound." This last function shows that in the epic world, sound becomes a physical, destructive force capable of disrupting cosmic order and even separating the soul from the body before physical impact.

Therefore, exaggeration is the primary mechanism for transporting the audience into a "sacred, epic time." In this world, believability lies not in correspondence with external reality, but in the internal consistency of this hyperbolic system—a system where the world must expand to match the hero's spiritual greatness. To remove hyperbole from an epic would mean the death of its spirit.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۷) ۱۴۰۵، ص۵۹–۷۸
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۱/۲۶

مقاله پژوهشی

واکاویِ کارکردِ اغراق در باورپذیریِ جهانِ حماسه

حسین فامیلیان‌سورکی *، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
Familian4666@pnu.ac.ir

چکیده

اغراق در نوعِ ادبیِ حماسه، فراتر از یک صنعتِ بلاغیِ تزئینی، شالوده اصلی و «منطقِ حاکم» بر جهانِ متن است که واقعیت را نه آن‌گونه که «هست»، بلکه آن‌گونه که «باید باشد» بازنمایی می‌کند؛ اما این پرسش بنیادین مطرح است که چگونه اغراق با وجودِ خروج از مرزهایِ واقعیتِ فیزیکی، می‌تواند به جای ایجادِ حسِ کذب، به عاملِ اصلیِ «باورپذیری» و خلقِ یک «رئالیسمِ برتر» در جهانِ پهلوانی بدل شود. پژوهشِ حاضر با هدفِ واکاویِ کارکردِ هستی‌شناسانه این آرایه در تأمینِ «باورپذیری» جهانِ پهلوانی و با رویکردی توصیفی‌تحلیلی، کاربستِ اغراق را در شش حماسه منظوم *شاهنامه*، *گرشاسب‌نامه*، *فرامرزنامه*، *بهمن‌نامه*، *کوش‌نامه* و *سام‌نامه* بررسی کرده است. یافته‌ها بیانگر آن است که شاعرانِ حماسه‌سرا برای پرکردنِ شکافِ میانِ «زبانِ محدودِ معیار» و «عظمتِ نامحدودِ قهرمان»، از اغراق به‌عنوان ابزاری برای خلقِ «اَبَر–فضا» و «همدردیِ کیهانی» بهره جسته‌اند. تحلیلِ داده‌ها در سه ساحتِ «جغرافیا و کمیت»، «اتمسفر و طبیعت»، «فیزیولوژی و زمان» و «صوت و طنین» نشان می‌دهد که اغراق با تعلیقِ قوانینِ علی و معلولیِ جهانِ مادی، «اراده» را بر «ماده» مسلط می‌کند. این مکانیسم، مخاطب را از «زمانِ خطی و تقویمی» جدا و به «زمانِ حماسی» منتقل می‌کند؛ ساحتِ مقدسی که در آن، کنش‌های فراطبیعی نه به‌مثابه کذب، بلکه در جایگاهِ «رئالیسمِ برتر» و «صداقتِ عاطفی» پذیرفته می‌شوند. نتیجه آنکه باورپذیریِ حماسه در گروِ انسجامِ همین نظامِ اغراق‌آمیز است و حذفِ آن، متن را به گزارشی تاریخی و فاقدِ روحِ ملی تقلیل می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: اغراق، حماسه، منظومه‌های پهلوانی، باورپذیری، زمانِ حماسی

---

* مسؤول مکاتبات

فامیلیان‌سورکی، حسین. (۱۴۰۵). واکاویِ کارکردِ اغراق در باورپذیریِ جهانِ حماسه، *فنون ادبی*، ۱۸ (۴)، ۵۹–۷۸.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148302.2569

۱ ـ مقدمه

یکی از مباحث محوری در بررسیِ مبانیِ بلاغت اسلامی و فارسی، و به‌ویژه در تحلیلِ ساختارِ ادبیاتِ حماسی، جایگاه و کارکردِ صنعتِ اغراق یا مبالغه است. «دانش‌های بلاغی که ریشه در تلاش برای کشف رموز اعجاز قرآن مجید دارند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص. ۱۹۵)، سیرِ تاریخیِ طولانی‌ای را طی کرده‌اند. کهن‌ترین اشاره به اغراق در منابع عربی، در کتاب *البدیع* اثر عبداللّه بن المعتز، با عنوانِ «الافراط فی الصفه» دیده می‌شود (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۰). این اصطلاح، سپس به ادبیات فارسی راه یافت و قدیمی‌ترین کتاب بدیعی فارسی، یعنی *ترجمان البلاغه* رادویانی، آن را با نام «الاغراق فی الصفه» ثبت کرد و در تعریف آن گفت: «پارسی وی در رفتن بود اندر صفت، چنان کی خرد اندر پذیرفتن وی بشمد» (ر.ک: رادویانی، ۱۳۶۲، ص. ۶۲).

جلال‌الدین همایی در تعریفِ جامع‌تری، مبالغه و اغراق را افراط و زیاده‌روی در وصف می‌داند که از حد عادت بگذرد و باورنکردنی باشد. او بالاترین درجه اغراق را که در عقل و عادت ممکن و باورکردنی نباشد، غلو می‌نامد (ر.ک: همایی، ۱۳۸۳، ص. ۲۶۲). این تفاوت درجات، زمینه تفکیک اغراق به‌عنوان یک آرایه صرفاً زیبایی‌شناختی، از کارکردِ زیرساختی آن در جهانِ حماسه را فراهم می‌آورد.

با وجود اهمیت کتب متأخری چون *المعجم* شمس قیس رازی یا *انوار الربیع* ابن معصوم الحسنی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۳)، شمیسا معتقد است که پس از تفتازانی، نظم و نسق تازه‌ای در این علوم ارائه نشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۹۵–۱۹۶)؛ اما نقد اصلی بر تعریفِ سنتیِ اغراق، زمانی مطرح می‌شود که این صنعت در بستری چون ادب حماسی قرار گیرد.

در تحلیلِ ادبیاتِ حماسی، پژوهشگرانی چون شمیسا تأکید کرده‌اند که اغراق جزئی ذاتی و تفکیک‌ناپذیر از حماسه است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۹۶)، این ذاتی‌بودن، نقطه عزیمتِ اصلیِ این مقاله است. اگرچه شمیسا از این ذاتیت نتیجه می‌گیرد که اغراق دیگر آرایه بدیعی محسوب نمی‌شود، نگارنده معتقد است که ذاتی‌بودنِ اغراق، نه‌تنها آن را از حیطه آرایه‌های کلامی خارج نمی‌سازد، کارکردِ بنیادین و منحصر به فردی برای آن در ایجادِ «باورپذیریِ حماسی» قائل می‌شود.

اغراق در حماسه، دروغ یا لاف‌زنی نیست؛ بلکه تنها منطقِ ممکن برای ساختنِ واقعیتِ آن جهان است. جهان حماسه، جهانی است که به قولِ باختین[1]، در «زمانِ حماسی» یا «گذشته مطلق» واقع شده و شخصیت‌های آن «مطلق و ایدئال» هستند (باختین، ۱۳۹۶، ص. ۲۷). این قهرمانان که نمادهای بزرگِ یک ملت‌اند، نمی‌توانند با معیارهای فیزیکی و اخلاقیِ جهانِ روزمره سنجیده شوند؛ به همین دلیل، اغراق و غلو به‌عنوان ابزاری هنری و بلاغی، تنها راهی است که شاعر می‌تواند ابعادِ عظیمِ این قهرمانان را به تصویر کشد. شفیعی کدکنی نیز تأکید می‌کند که در *شاهنامه*، اغراق «وسیعی‌ترین صورت خیال» است و بر مدار نوعی اسناد مجازی عمل می‌کند که تنوع تصویری‌اش از تشبیه و استعاره فراتر می‌رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۳۱۳). این توانایی در برجسته‌سازی، گاه صرفاً با قدرتِ تنظیمِ اجزای کلام، توصیفات و استفاده از صفت حماسی، بدون نیاز به صور خیالِ محدودتر، به اغراق‌آفرینی می‌انجامد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۴۰۲).

درواقع، غلو (اغراقِ افراطی) ابزاری است که خواننده را از «زمانِ ملموس و قابلِ اندازه‌گیریِ روزمره» جدا می‌کند و او را به جهانی می‌برد که قوانینِ آن، قوانینِ قهرمان‌پروری و امرِ خارق‌العاده است. این جداییِ آگاهانه از واقعیت، باعث می‌شود مخاطب به جای پرسیدنِ «آیا این ممکن است؟»، بپرسد «آیا در این جهانِ داستانی، این کارکرد منطقی است؟». پاسخِ ادبیاتِ حماسی این است که: بلی، اگر رستم، رستمی است که در برابرِ سرنوشتِ یک ملت می‌ایستد، پس غذایِ روزانه‌اش باید «گوری بریان در هر وعده»

[1]. Mikhail Bakhtin

باشـد؛ زیرا این اغراق، نه یک دروغ، بلکه حقیقتِ بلاغی و قانونِ فیزیکِ آن زمان حماسـی اسـت. این مقاله در پیِ واکاویِ دقیقِ این کارکرد حیاتی است تا نشان دهد چگونه اغراق، به جای تضعیف، اساسِ باورپذیریِ جهانِ حماسه را شکل می‌دهد.

۲ ـ روش تحقیق

پژوهش حاضـر با رویکردی کیفی و به روش توصـیفی‌تحلیلی انجام شـده اسـت. گردآوری داده‌ها به‌صـورت کتابخانه‌ای و بر مبنای سـندکاوی و فیش‌برداریِ هدفمند از ابیاتِ حاویِ صـنعتِ اغراق (غلو) صـورت پذیرفت. گسـتره پژوهش، شـش منظومه شاخصِ پهلوانی، *شاهنامه* فردوسی، *گرشاسب‌نامه* اسدی طوسی، *فرامرزنامه* خسرو کیکاووس، *بهمن‌نامه و کوش‌نامه* ایرانشان بن ابی‌الخیر و *سام‌نامه* خواجوی کرمانی است. در فرآیندِ تحلیل، ابتدا ابیات مُتضَمِّنِ اغراق استخراج شد؛ سپس با بهره‌گیری از مبانیِ نقدِ ادبی و بلاغی، چگونگیِ تبدیلِ این سازه به «منطقِ درونیِ متن» و نقشِ حیاتیِ آن در باورپذیریِ جهانِ حماسه تبیین شد.

۳ ـ پیشینه تحقیق

پژوهش‌های گسـترده‌ای دربارهٔ آرایه اغراق در ادب فارسـی، به‌ویژه در شـاهنامه فردوسـی صـورت گرفته اسـت. عمده این مطالعات، اغراق را به‌عنوان یک صنعت بلاغی و عنصر خیال‌انگیز بررسـی کرده و پیوند آن را با سـایر صـور خیال و جنبه‌های زیباشناختی متن کاویده‌اند.

در بررسـی‌های موردی، طالبیان (۱۳۸۰) در پژوهش «آمیختگی اغراق با شـگردهای بیانی»، اغراق را جوهر اصـلی حماسـه می‌داند و نشـان می‌دهد که ترکیب این آرایه با تشـبیه و اسـتعاره، عامل اصـلی القای عظمت در کلام فردوسـی اسـت. حسـینی آبباریکی (۱۳۹۵) در «بازتاب طبیعت در اغراق‌های شاهنامه»، بر کارکرد عناصر طبیعی در ساخت تصاویر اغراق‌آمیز، تمرکز و اثبات می‌کند که فردوسی با اسناد مجازی، کیهان را با رخدادهای زمینی همسو می‌سازد. فاتحی و کیانی بیدگلی (۱۳۹۹) نیز در مطالعه تطبیقی «اغراق در حماسه و مدیحه‌سرایی»، به این نتیجه رسیدند که اغراق حماسی برخلاف مدح، دارای زیبایی‌شناسیِ طبیعی و ذاتی اسـت و با منطقِ درون‌متنی سـازگاری دارد. حسـنی نجم و همکاران (۱۴۰۰) در «واکاوی اثرات آرایه اغراق» با رویکردی منظورشـناسـانه، اغراق را ابزاری برای هدایت خواننده به معانی ثانویه و پنهان متن معرفی کردند. همچنین، بشـیری و شـاگشتاسبی (۱۴۰۰) با «مقایسه عنصر بلاغی اغراق در شاهنامه و گرشاسب‌نامه» دریافتند که اگرچه کمیت و شـدت اغراق در اثر اسدی طوسی بیشتر است، اغراق‌های فردوسی به دلیل تناسب با کلیتِ ساختار و روح حماسه، هنری‌تر جلوه می‌کنند.

وجه تمایز و نوآوری مقاله حاضـر نسبت به پژوهش‌های یادشـده در دو سـاحت قابل تبیین اسـت: نخسـت از منظر گسـتره پژوهش که برخلاف تمرکزِ صـرف بر شـاهنامه یا مقایسـه دو اثر، سـیر تحول اغراق را در پنج منظومه (از شـاهنامه تا سـام‌نامه) رصـد می‌کند. دوم از منظر رویکرد تحلیلی که با عبور از نگاهِ صـرفاً «بلاغی» و «زیباشـناسـلنه»، اغراق را به‌مثابه «منطقِ هستی‌شناسانه» و سازوکارِ «باورپذیری» جهان متن تحلیل می‌کند. تبیینِ کارکرد اغراق در تبدیل زمان خطی به زمان حماسی و خلق «اَبَر–فضا» برای توجیه کنش‌های قهرمان، دستاورد نوینی است که در پیشینه‌های مذکور بدان پرداخته نشده است.

۴ ـ بحث و بررسی

اغراق در مطالعات ادبی مدرن و نقدِ بلاغی سـنتی، اغلب به‌عنوان ابزاری برای «بزرگ‌نمایی» یا «کوچک‌نمایی» فراتر از حد معمول تعریف شده است؛ اما هنگامی که پای به ساحتِ «حماسه» می‌گذاریم، این تعریف کارکرد خود را از دست می‌دهد. در

جهانِ حماسه، اغراق نه یک «آرایه» بلکه «شالوده» است. سؤال بنیادین این است: آیا وقتی فردوسی از سپاهی سخن می‌گوید که گرد و غبارش خورشید را تیره می‌کند، در حالِ دروغ‌گفتن است؟ پاسخ در درکِ تفاوت میان «واقعیت تاریخی» و «حقیقت حماسی» نهفته است.

جهان حماسه، جهانی است که در آن «ماده» تابِ تحملِ «روح» را ندارد؛ مگر آنکه قوانین فیزیک دگرگون شوند. قهرمان حماسه، نماینده اراده جمعیِ یک ملت و گاه نماینده جدالِ نور و ظلمت در مقیاس کیهانی است. چنین موجودیتی نمی‌تواند در چارچوبِ زمان و مکانِ روزمره بگنجد؛ بنابراین، اغراق سازوکاری است که شاعر به کار می‌گیرد تا «جهانِ متن» را با «ابعادِ قهرمان» هم‌تراز کند.

این جستار، با تحلیلِ عمیق‌ترِ سازوکارهای اغراق در چهار سطح (کمیت/جغرافیا، اتمسفر/کیهان، فیزیولوژی/زمان و صوت/طنین)، با استناد به آرای متفکران برجسته و واکاوی متونِ حماسی ایران اثبات خواهد کرد که اغراق دروغ نیست؛ بلکه تنها راهِ ممکن برای بیانِ «حقیقتِ حماسی» است؛ حقیقتی که ظرفیتِ آن فراتر از گنجایشِ واقعیتِ روزمره است.

۴-۱ ـ اغراق در کمّیت و جغرافیا؛ خلقِ اَبَر-فضا برای اَبَر-قهرمان

نخستین مواجهه مخاطب با جهان حماسه، مواجهه با «اعداد» و «ابعاد» است. در این جهان، ریاضیات تابعِ منطقِ ارسطویی و محاسباتِ خطی نیست، بلکه تابعِ «روان‌شناسیِ هراس و شکوه» است. وقتی سخن از لشکری است، عددها باید به سمت بی‌نهایت میل کنند تا «کثرت» به «کیفیتِ وحشت» تبدیل شود؛ و وقتی سخن از میدان نبرد است، جغرافیا باید تغییر ماهیت دهد تا بسترِ مناسبی برای کنش‌های فراانسانی فراهم شود.

در تحلیلِ این پدیده، محمدرضا شفیعی کدکنی بحثِ درخشانی درباره ماهیتِ تصویر در شعر دارد. او معتقد است که اغراق در حماسه، نوعی «رئالیسم برتر» است. به زعم او، شاعر نمی‌خواهد دروغ بگوید یا مخاطب را فریب دهد، بلکه می‌کوشد تا «عاطفه و احساس خود را نسبت به واقعه، در قالب تصاویری بریزد که ظرفیت آن عاطفه را داشته باشند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۴). این دیدگاه نشان می‌دهد که اغراق، تلاشی است برای «صداقتِ عاطفی». اگر شاعر بگوید «لشکر بزرگی آمد»، حقیقتی آماری را گفته اما حقیقتِ حسیِ آن لحظه (ترسِ مرگبار و عظمتِ خیره‌کننده) را سانسور کرده است. پس برای بیانِ تمامِ حقیقت، باید از مرزِ واقعیت عبور کرد.

از سوی دیگر، نورتروپ فرای (Northrop Frye) منتقد بزرگ اسطوره‌شناس، استدلال می‌کند که در حالتِ رمانس و حماسه، «قهرمان از نظر درجه هم بر محیط و هم بر دیگر انسان‌ها برتری دارد و اعمال او قوانین طبیعی را تعلیق می‌کند» (Frye, 1957, p. 33). این تعلیق قوانین طبیعی، دقیقاً همان نقطه عطف است که در آن اغراق جغرافیایی (مثل خشک‌شدن رود یا جابه‌جایی کوه) وارد عمل می‌شود. سیروس شمیسا نیز بر این امر صحه می‌گذارد و تأکید می‌ورزد که: «اغراق در حماسه صفت ذاتی است و اگر از حماسه گرفته شود، حماسه به تاریخ بدل می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۹۸). تاریخ، گزارشِ «آنچه رخ داده» است، اما حماسه گزارشِ «آنچه باید رخ می‌داد تا روحِ یک ملت را سیراب کند» است.

این دیدگاه با نظر هگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) در زیبایی‌شناسی هم‌سو است. هگل معتقد است که در حماسه، «فردیتِ قهرمان باید چنان گسترده شود که به کلیتِ یک ملت تبدیل شود؛ از این رو ابعادِ جهانِ او نیز باید گسترش یابد» (Hegel, 1975, p. 1050).

قهرمانی که نماد ایران است، نمی‌تواند در زمینی بجنگد که محدودیت‌های فیزیکیِ معمولی دارد. فضای او باید «اَبَر–فضا» باشد. درنهایت، میرجلال‌الدین کزازی این نوع اغراق را «گزارشِ بزرگی» می‌نامد و با صراحت بیان می‌کند: «اغراق در شاهنامه، دروغ نیست ... جهان پهلوانی جهانِ بیشی و بسیاری است» (کزازی، ۱۳۸۵، ص. ۲۱۰). در ادامه به ذکر شاهد مثال‌ها و تحلیل منطقِ درونی آنها پرداخته می‌شود.

«سپه را که دانست کردن شمار　　تو شو چارصد بار بشمر هزار»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۲۹۴/۱)

فردوسی مخاطب را به یک چالشِ ریاضی دعوت می‌کند: (۱۰۰۰=۴۰۰×۴۰۰)؛ اما نکته در عدد نیست؛ نکته در فعلِ «دانستن» است. شاعر با طرح پرسش «که دانست کردن شمار؟»، عجزِ «عقلِ محاسبه‌گر» را در برابر «واقعیتِ حماسی» نشان می‌دهد. این عدد، یک داده آماری برای ثبت در بایگانی نیست؛ یک «فضایِ روانی» است برای القای هراس و تعلیقِ زمان. مخاطب با شنیدن این عدد، از زمانِ تقویمی خارج شده و واردِ بی‌زمانیِ حماسه می‌شود.

«سپاهی بیارم ز ترکان چین　　که بنگاهشان برنتابد زمین

بیلنبارم این رود جیحون به مشک　　به مشک آب جیحون کنم پاک خشک»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۹۱/۵–۹۲)

افراسیاب تهدید می‌کند که رودِ عظیمِ جیحون را با «مشک» خشک خواهد کرد. این تصویر، اوجِ «اغراق در اراده» است. مصرع «که بنگاهشان برنتابد زمین»، اشاره به تراکمِ ماده دارد؛ گویی جنگی در راه است که ظرفیت‌های فیزیکیِ سیاره زمین را به چالش می‌کشد. در منطقِ حماسه، اراده و فرمان پادشاه (یا قهرمان) بر قوانین طبیعی و فیزیکی (مانند جریان آب رودخانه) غلبه دارد و بر آنها مقدم است.

گر از لشکر ساوه گیری شمار　　برو چارصد بار بشمر هزار

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۲۷۵/۷)

استفاده از عدد نمادین «چهارصد هزار» صرفاً برای بیان کثرت نیست؛ بلکه ابزاری است برای انتقال ذهن مخاطب از «کمیت ریاضی» به «کیفیت حماسی». این حجم از اغراق، فضایی «بی‌کران» ترسیم می‌کند که در آن، پهلوان با لشکری روبه‌روست که گویی تمام پهنه زمین را اشغال کرده است. این بزرگ‌نمایی، بستری پدیدارشناسانه فراهم می‌سازد تا پیروزی قهرمان بر این توده عظیم، نه یک تصادف، بلکه نتیجه غلبه اراده‌ای قدسی بر واقعیتی متکثر و مادی جلوه کند و باورپذیریِ پیروزی را در ذهن مخاطب نهادینه سازد.

«بنالید نای و بغرید کوس　　ز گرد سپه کوه گشت آبنوس

از آهن هوا رنگ دیگر گرفت　　همه دامن کوه لشکر گرفت»

(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۴۲۸)

ایرانشان بن ابی‌الخیر در اینجا «استحاله اتمسفر» را به تصویر می‌کشد. هوا که عنصری لطیف و نامرئی است، به «آهن» و کوه به «آبنوس» (سیاهی مطلق) بدل می‌شود. این تغییر ماهیت شیمیایی، مخاطب را از جهان مادی جدا کرده و به «اَبَرفضایی» می‌برد که در آن تنفس دشوار است. این اغراق، سنگینیِ فیزیکی جنگ را بر دوش مخاطب می‌گذارد و منطق حماسه را تثبیت می‌کند: تنها موجودی فراطبیعی می‌تواند در هوایی که به فلز جامد تبدیل شده است، زنده بماند. این دروغ نیست، بلکه بیانگرِ «فشارِ هستی‌شناختی» نبرد است که قوانین زیست‌محیطی را به نفعِ شکوهِ وحشتناکِ قهرمان تعلیق می‌کند.

«ز باران تیر و ز باران سنگ　　شد از کشتگان بر زمین جای تنگ
چنان سنگ گفتی که گردون فشاند　　همه ترگ فولاد در سر نشاند»
(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۴۳۳-۴۳۴)

شاعر با تصویرسازیِ «باران سنگ» و «جای تنگ»، سطح زمین را با لایه‌ای از فولاد (کلاه‌خودها) فرش می‌کند. اینجا اغراق در تراکم به حدی است که زمینِ طبیعی ناپدید می‌شود و زمینی «مصنوعی و فلزی» جای آن را می‌گیرد. این تصویر، منطقِ ریاضی را به نفعِ «منطقِ تراکم» کنار می‌زند تا نشان دهد که در زمانِ حماسی، ماده بر فضا غلبه دارد. مخاطب می‌پذیرد که در این لحظه، واقعیتِ جغرافیاییِ میدان نبرد، دیگر خاک و سنگ نیست، بلکه آهن و خونی است که حاصلِ اراده ویرانگرِ قهرمانان است و راهی جز باورِ این «تنگنایِ مرگبار» ندارد.

«میان دو کوه از برِ باغ و دشت　　ز خون و ز کشته نشاید گذشت
همانا که فرسنگ باشد چهل　　پراگنده از خون زمین زیر گل»
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۲۴۷)

اسدی طوسی فاصله «چهل فرسنگ» را نه به‌عنوان یک پیمایش جغرافیایی، به‌عنوان «ظرفیتِ فاجعه» طرح می‌کند. دره میان دو کوه، کارکرد طبیعی خود را از دست می‌دهد و به مخزنی عظیم برای خون تبدیل می‌شود. این اغراق در حجمِ سیالات، عقلِ محاسبه‌گر را فلج می‌کند تا مخاطب ابعادِ کشتار را نه با عدد، بلکه با «تصورِ غرق‌شدگی» درک کند. این منطقِ درونی حماسه است: وقتی خشم قهرمان جاری می‌شود، جغرافیا باید غرامت بپردازد و بستر زمین برای روایتِ این حجم از خشونت، باید تغییر کاربری دهد تا شایسته ثبتِ واقعه در تاریخِ اساطیری شود.

«یلانند با من که گاهِ ستیز　　بود نزدشان مرگ به از گریز
به شمشیر از بیشه شیر آورند　　به پیکان مه از چرخ زیر آورند
نتابند روی از نبرد اندکی　　هزار از شما گرد و زیشان یکی»
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۲)

اسدی طوسی فرمولِ (۱>۱۰۰۰) هزار کمتر از یک را بیان می‌کند. اغراق در نسبتِ نیروها، برای برجسته‌سازیِ عنصرِ «کیفیت» در برابر «کمیت» است. «جوهرِ وجودیِ» پهلوان چنان چگال و متراکم است که هزار انسانِ معمولی (که وجودی رقیق دارند) نمی‌توانند با آن برابری کنند. این اغراق، اثباتِ برتریِ «روح» بر «تعداد» است.

«سپاهی ز توران بدان مرز راند　　که روی زمین جز به دریا نماند
چون از دیدگه دیدبان بنگرید　　زمین را چو دریای جوشنده دید»
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۳۸۷/۳)

فردوسی از تکنیک «استحاله عنصری» استفاده می‌کند. خشکی (خاک) به دریا (آب) تبدیل می‌شود. «دریای جوشنده» استعاره‌ای است که نشان می‌دهد امنیت و ثباتِ عنصرِ خاک از بین رفته و جای خود را به تلاطم، بی‌ثباتی و سیلِ سپاه داده است.

«به تنها زند لشکر صدهزار　　سپاهی به یک حمله زو تار و مار»
(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۱۳۰)

در اینجا شاعر «فردیتِ مطلق» را در برابر «کثرتِ مطلق» قرار می‌دهد. عدد صدهزار نمادِ نهایتِ کثرت است و «به تنها» نمادِ وحدت. این بیت پارادایمِ ریاضی را می‌شکند؛ در منطق حماسی، یک نفر مساوی با یک لشکر نیست؛ بلکه یک نفر برتر

از یک لشکر است. واژه «تار و مار» نشان‌دهنده فروپاشیِ ساختاریِ آن کثرت در برابرِ یورشِ واحدِ قهرمان است که با نظریه «گسترش فردیت قهرمان» هگل همخوانی کامل دارد.

«سر نیزه را بر هوا جای نی پی مور را بر زمین پای نی»

(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۷۳)

این بیت نمونه‌ای درخشان از «اغراق در تراکم» یا «تنگیِ فضا» است. شاعر فضایی را ترسیم می‌کند که در آن ماده (سرباز و سلاح) چنان فشرده شده که حتی برای کوچک‌ترین موجودات (مور) و انتزاعی‌ترین فضاها (هوا) نیز جایی نمانده است. این تصویرسازی، میدان جنگ را به یک «توده صلب و یکپارچه» تبدیل می‌کند که در آن حرکت غیرممکن می‌نماید و تنش به اوج می‌رسد.

«سر ماه برگشت شاه از شکار تهی کرد از آهوان مرغزار

بریده به تیغ او سر شیر نر هوا کرده خالی ز مرغِ بپر»

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۹۲)

در اینجا ایرانشان بن ابی‌الخیر روی دیگری از اغراق در کمیت را نشان می‌دهد: «اغراق در سلب». اگر در نمونه‌های قبلی با «تراکم» و «پرشدن» زمین مواجه بودیم، اینجا با «تهی‌شدن» و «خلأ» روبروییم. اغراق در کشتار به حدی است که اکوسیستمِ منطقه دچار فروپاشی می‌شود (خالی‌شدن هوا از پرنده و دشت از آهو). قهرمان حماسه نه‌تنها فضا را اشغال می‌کند، توانایی آن را دارد که حیات را از جغرافیا بزداید و «سکوتِ مرگبار» را جایگزین هیاهوی طبیعت کند.

«به دریا فتادند بی مر سپاه چنان شد که لشکر ندانست راه

به دریا چنان شد که تا ماهیان تن سرکشان شد خورِ ماهیان»

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۴۳۲)

در اینجا با «اغراقِ گروتسک[1]» مواجهیم. کثرتِ کشته‌شدگان اکوسیستمِ دریا را تغییر می‌دهد و دریا به انبارِ گوشتِ مردگان بدل می‌شود. عبارت «لشکر ندانست راه» نشان‌دهنده اختلال در جهت‌یابی به دلیل تراکمِ اجساد است؛ یعنی مرگ چنان فضا را اشغال کرده که جایی برای زندگی و حرکت باقی نمانده است.

ز کوه آنچنان لشکر انبوه شد که هامون ساری همه کوه شد

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۴۷۴)

در این بیت، اغراق از سطح یک توصیف عددی فراتر می‌رود و به ساحت «تغییر ماهیت هستی‌شناختیِ مکان» وارد می‌شود. شاعر با درهم‌شکستن تضاد میان «کوه» و «هامون»، جغرافیایی نوین خلق می‌کند که ظرفیت پذیرش هیبتِ اَبَر-پهلوان را داشته باشد. این دگرگونیِ فیزیکی، نشان‌دهنده آن است که در جهان حماسه، مکان تابعی از شکوهِ کنش است؛ به عبارتی، برای باورپذیر کردن عظمت واقعه، جغرافیا ناگزیر است از ابعاد مادی خود فراروی کرده و به «اَبَر-فضا» بدل شود تا با منطق «رئالیسم برتر» همسو شود.

«به دریا درون بود تا زانویش نهنگان گریزنده از نیرویش

به دریا ز ناگه نهنگی گرفت چگونه نهنگی به غایت شگفت

گرفته دمش او یکی درکشید ز ماهی ورا سوی مه برکشید

[1] . گروتسک (Grotesque): «گروتسک درواقع تضاد حل‌ناشده است؛ هم‌نشینیِ عناصری که با یکدیگر ناسازگارند، به‌ویژه درهم‌آمیختگیِ امرِ خنده‌دار با امری که با خنده ناسازگار است (مانند وحشت یا چندش)» (تامسن، ۱۴۰۱، ص. ۲۵).

به خورشید رخشنده بریانش کرد ازان تابش مهر بی جانش کرد»

(خواجوی کرمانی، بی‌تا، ص. ۴۲۳)

خواجوی کرمانی دریا را برای سام تا حدِ یک «حوضچه» کوچک می‌کند (آب تا زانو). پرتاب نهنگ «از ماهی به ماه»، فاصله فیزیکیِ زمین و آسمان را حذف می‌کند. در اینجا اغراق باعث می‌شود بازوی قهرمان، به محورِ اتصالِ عالمِ اسفل (ماهی) به عالمِ اعلا (ماه) تبدیل شود و او را در مرکزِ کائنات بنشاند.

۲-۴ ـ هم‌نوایی کیهان با رخدادهای زمینی؛ اغراق در اتمسفر و گذار به زمانِ مقدس

در حماسه، جنگ یک نزاعِ قبیله‌ای نیست؛ رویدادی است که «نظمِ کیهانی» را مختل می‌کند. اغراق در توصیفِ فضای نبرد کارکردی نمادین دارد: جهان نمی‌تواند نسبت به سرنوشتِ قهرمان بی‌تفاوت باشد. اینجاست که مخاطب کاملاً از «زمانِ خطی» جدا شده و وارد «زمانِ کیفی» یا «زمانِ مقدس» می‌شود؛ زمانی که در آن یک فریاد می‌تواند کوه را بلرزاند.

محمد مختاری معتقد است که اغراق در توصیف طبیعت، بیانگرِ بازتابِ روحِ قهرمان در آینه هستی است (ر.ک: مختاری، ۱۳۶۹، ص. ۵۷).

سی. ام. بورا (Cecil Maurice Bowra) نیز این پدیده را جهانی می‌داند و می‌گوید: «وقتی قهرمان خشمگین می‌شود، جهان باید تاریک شود. این «همدردی کیهانی» جزئی جدایی‌ناپذیر از منطق حماسه است» (Bowra, 1952, p. 89). **سعید حمیدیان** این اغراق‌ها را سازنده مفهوم «والا» می‌داند و تصریح می‌کند: «اغراق‌های جوی و سماوی ... کارکردی ساختاری دارند تا فضایِ مهیب را ایجاد کنند» (حمیدیان، ۱۳۸۳، ص. ۳۰۲).

ارسطو در بوطیقا، جمله کلیدی‌ای دارد: شاعر باید «محالِ محتمل را بر ممکنِ نامحتمل ترجیح دهد» (ارسطو، ۱۳۵۷، ص. ۱۲۰). اغراق در واکنشِ طبیعت (مثل خون گریستن ابرها)، همان «محالِ محتمل» است؛ محال است چون از نظر علمی رخ نمی‌دهد؛ اما در منطقِ داستان «محتمل» و حتی «ضروری» است؛ زیرا بزرگیِ فاجعه را نشان می‌دهد. منصور رستگار فسایی هم بیان می‌کند: «اغراق در حماسه، واقعیت را نفی نمی‌کند، بلکه آن را به سطحی اسطوره‌ای ارتقا می‌دهد که در آن آسمان و زمین یگانه‌اند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۶).

«زمین ارغوان و هوا آبنوس سپهر و ستاره پر آوای کوس»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۱۵/۳)

در حماسه، طبیعت خنثی نیست؛ بلکه جانداری است که نسبت به کنش‌های قهرمان واکنش نشان می‌دهد. این بخش به بررسیِ پدیده‌ای می‌پردازد که در نقد ادبی «جاندار پنداری» یا «هم‌نوایی با طبیعت» نامیده می‌شود؛ اما در حماسه فراتر از یک آرایه ادبی است؛ کیهان شریکِ عواطفِ قهرمان می‌شود.

ز گرز تو خورشید گریان شود ز تیغ تو ناهید بریان شود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۴۱/۲)

در اینجا، اجرام سماوی از جایگاه اشیای بی‌جان فیزیکی خارج می‌شوند و به مقام «ناظرانِ حساسِ کیهانی» ارتقا می‌یابند. گریستن خورشید و گداختن ناهید، نشان‌دهنده گسست از اتمسفر معمولی و ورود به لایه «همدردی کیهانی» است. این اغراق، پیوندی ارگانیک میان سرنوشت قهرمان و نظم عالم برقرار می‌کند؛ بدین معنا که نبرد پهلوان، واقعه‌ای محدود به خاک نیست؛ بلکه ارتعاشی است که ارکانِ هستی را متأثر می‌سازد؛ این درگیریِ کلّ عالم با واقعه، سنگ‌بنایِ «باورپذیری» در جهانِ اسطوره‌ای و حماسی است.

«ز بس ناله کوس و گرد سپاه　　شد از گاو تا ماه، تیره سیاه
زمین گفتی از جای برخاستست　　قیامت همی آشکاراستست»

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۵۷)

اسدی طوسی در اینجا ساختار هستی‌شناختی جهان (از گاو اسطوره‌ای زیر زمین تا ماه در آسمان) را درگیر نبرد می‌کند. اغراق در اینجا، «تعلیق ثبات زمین» است. شاعر به جای توصیف ساده گرد و خاک، «قیامت» را احضار می‌کند. منطق حماسه حکم می‌کند که نبرد پهلوان، یک رخداد محلی نیست؛ بلکه یک «تکلنه کیهانی» است که ستون‌های نگه‌دارنده جهان را می‌لرزاند. مخاطب می‌پذیرد که وزن حضور قهرمان چنان سنگین است که سیاره را از مدار تعادلی خود خارج می‌کند و حالتی آخرالزمانی پدید می‌آورد.

«ز گرد سواران در آن پهن‌دشت　　تو گفتی که خورشید گمراه گشت
ستاره نهان شد ز بیم گزند　　سپهر از بر کوه شد سربلند»

(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۳۱۲)

در این بیت، ایرانشان بن ابی‌الخیر «نظم نجومی» را برهم می‌زند. خورشید که نماد نظم، نور و جهت‌یابی است، در برابر عظمت گرد و غبار نبرد، «گمراه» می‌شود. اغراق در اینجا به معنای «کورکردن چشم جهان» است. ستارگان نه به خاطر ابر، بلکه از «بیم گزند» (ترس روانی) پنهان می‌شوند. این تصویر نشان می‌دهد که در زمان حماسی، آسمان دارای «شعور» است و این شعور در برابر خشم قهرمان، دچار اختلال و وحشت می‌شود. باورپذیری این صحنه در گرو پذیرش این اصل است که اراده پهلوان بر قوانین مدار اجرام آسمانی چیرگی دارد.

فردوسی با تضاد «ارغوانی» (خون/زمین) و «آبنوس» (تاریکی/هوا)، جهان را بازتعریف می‌کند. این «وارونگی رنگ‌ها»، نشانه «وارونگی نظم» است. اغراق صوتی (رسیدن صدای کوس به ستاره)، میدان جنگ را از یک مکان جغرافیایی به یک رویداد کهکشانی ارتقا می‌دهد.

بتوفید مهر و بنالید ماه　　ز بانگ تبیره، ز گرد سپاه

(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۱۶۳)

توفیدن مهر و نالیدن ماه، نشانه‌ای از تعلیق «زمان تقویمی» و ظهور «زمان مقدس» در لحظه نبرد است. در این تصویر، طبیعت دیگر بستری خنثی برای کنش انسانی نیست؛ بلکه خود به جزیی از درام تبدیل می‌شود. این نوع اغراق با ایجاد یک «واحد کل‌گرا» از انسان و کیهان، به مخاطب القا می‌کند که رخداد پیش‌رو چنان از اهمیت وجودی برخوردار است که ثبات اجرام ابدی را برهم می‌زند. این پیوند میان خرد (انسان) و کل (ماه و مهر)، واقعیت حماسه را به «رئالیسم برتر» پیوند می‌دهد.

«نفس چون به هامون درآرد کنون　　شود از تفش آب دریا چو خون»

(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۶۵)

در اینجا با «اغراق در حرارت و تأثیرگذاری بیولوژیک بر طبیعت» مواجهیم. نفس قهرمان (یا اژدها/اسب) که قاعدتاً امری درونی و محدود است، چنان حرارتی (تَف) دارد که ماهیت شیمیایی و فیزیکی دریا را تغییر می‌دهد. تبدیل آب به «خون» (یا رنگ خون)، نشان‌دهندهٔ سرایت خشونت درونی موجودات حماسی به پاک‌ترین عنصر طبیعت (آب) است. این همان «همدردی کیهانی» است که بورا به آن اشاره داشت.

«بگفت این و لشکر برآمد به هم — جهان پُر ستم گشت و گردون دژم
یکی ابر پیوست و خونبار گشت — رخ بددلان همچو دینار گشت
هوا گشت چون تیغ زنگارگون — زمین را ز خون روی گلنارگون
هوا گشت از گرد میغی چو نیل — روان از برِ خاک رودی چو نیل
ز زوبین هوا گشت فولادبار — ز جوش زمین گشته پولادوار»

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۳۲۳-۳۲۴)

این ابیات نمونه‌ای عالی از «استحاله عنصری» در بهمن‌نامه است. شاعر فضایی را ترسیم می‌کند که در آن عناصر اربعه ماهیت خود را از دست می‌دهند: «ابر» به جای باران، خون می‌بارد و «هوا» که مظهر لطافت است، همچون «تیغِ زنگارگون» (فلزِ برنده و کدر) می‌شود. تعبیر «هوا گشت فولاد بار» نشان می‌دهد که تراکم سلاح‌ها چنان فضایی را اشغال کرده که اتمسفر تنفس به «اتمسفرِ فلزی» تبدیل شده است. جوشیدن زمین (ز جوش زمین گشته پولادوار) نیز اغراقی است که نشان می‌دهد حرارتِ جنگ، جامدات را به نقطه ذوب رسانده است. این تصاویر، میدان جنگ را به دوزخی زمینی تشبیه می‌کنند.

«خروش نگهبان و آوای زنگ — تو گفتی به جوش آمد از کوه سنگ»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج.۱۳۴/۳)

در اینجا «صوت» دارای انرژیِ حرارتی می‌شود. اغراق، پدیده «رزونانس» را به حدی می‌رساند که ساختارِ مولکولیِ سنگ متلاشی می‌شود و به جوش می‌آید. منطقِ حماسی حکم می‌کند: وقتی خشمِ انسانی به اوج می‌رسد، جامداتِ بی‌جان نیز باید واکنش نشان دهند.

«ز خون رود گفتی میستان شدست — ز نیزه هوا چون نیستان شدست»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج.۱۱۵/۳)

تبدیل‌شدنِ هوا به «نیستان» یک «اغراقِ تصویری» شاهکار است. هوا که مظهرِ «خلاء» و «شفافیت» است، به فضایی «جامد» و «متراکم» تبدیل می‌شود. این اغراق، حسِ «خفگی» در میدان نبرد را منتقل می‌کند؛ گویی اتمسفر حذف شده و مرگ (نیزه) جای اکسیژن را گرفته است.

«چنان شد چکاچاک شمشیر تیز — که کیوان همی جست راهِ گریز»

(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۳۱۲)

«کیوان» (زحل) که در نجوم قدیم دورترین سیاره و نمادِ نحسی و صلابت است، از ترسِ چکاچاکِ شمشیرِ زمینیان به دنبالِ راه گریز است. این اوجِ اغراق در «تأثیرگذاریِ انسان بر ماوراء» است و سلسله‌مراتبِ قدرت را واژگون می‌کند؛ پهلوانِ زمینی اکنون از سیاره آسمانی قدرتمندتر است.

۳-۴ ـ فیزیولوژیِ اَبَر-انسانی و زمانِ فشرده؛ آناتومیِ قدرت

قهرمان حماسه نمی‌تواند فیزیولوژیِ معمولی داشته باشد. اغراق در ویژگی‌های زیستی و فشرده‌سازیِ زمانِ رشد، ابزاری است برای ساختنِ «اَبَر-انسان» با «چگالیِ وجودی» بالا. مخاطب با دیدنِ کودکی که یک شبه مرد می‌شود، می‌پذیرد که قوانینِ بیولوژیکِ دنیای واقعی در اینجا ملغی شده‌اند.

محمدعلی اسلامی ندوشن می‌نویسد: «پهلوان حماسه، نماینده آرزوهای دست‌نیافتنی بشر است؛ بنابراین، او باید در خوردن، خوابیدن و نیرو داشتن نیز از حد متعارف فراتر باشد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۹، ص. ۸۸). محمد مختاری نیز معتقد است: «زمان در حماسه، زمانِ خطیِ معمولی نیست ... کودکیِ قهرمان باید به‌سرعت طی شود تا او به مرحله کنشگری برسد» (مختاری، ۱۳۶۹، ص. ۶۷). این همان مفهوم «زمان مقدس» **میرچا الیاده** است: «زمانِ اساطیری، قابل‌برگشت و فشرده است. قهرمان در این زمان زندگی می‌کند» (الیاده، ۱۳۷۴، ص. ۵۶). ذبیح‌الله صفا نیز تأکید دارد: «خوارقِ عادات در حماسه، لازمه شأنِ پهلوانی است ... و این اعجاب تنها با اغراق در توانایی‌های جسمانی حاصل می‌شود» (صفا، ۱۳۶۳، ص. ۳۴۰).

«چو یک ماهه شد همچو یک سال بود　　برش چون بر رستم زال بود»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۲۵/۲)

فردوسی زمان رشد سهراب را فشرده می‌کند (یک ماه برابر با یک سال). این اغراق نشان‌دهنده «ظرفیتِ حیاتی» بالای سهراب است. او دورانِ «ضعف» و «کودکی» را جهشی طی می‌کند تا موجودی «خودبسنده» خلق شود. منطقِ حماسه تحملِ ضعفِ کودکی را ندارد.

«درفش فریدون به دندان گرفت　　همی زد به یک دست گرز ای شگفت»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۲۵/۵)

در صحنه شهادت «گرامی»، اغراق نشان می‌دهد که «اراده» بر «آناتومی» حکمرانی می‌کند. قطع دست و شوک ناشی از آن مانع جنگیدن نیست. قهرمان حماسی «بدن» نیست، «روحِ مجسم» است و تا زمانی که آرمانش زنده است، بدنِ ناقصش هم فراتر از توانِ فیزیولوژیک کار می‌کند.

چنان برگرفتم ز زین پلنگ　　که گفتی ندارم به یک پشّه سنگ

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۳۴۹/۱)

این بیت، بازنمایی دقیقِ «تسلط اراده بر ماده» در آناتومی پهلوانی است. شاعر با نفیِ وزنِ دشمن و تشبیه آن به «پشه»، محدودیت‌هایِ مکانیکی و گرانشیِ بدن را به نفعِ «قدرتِ روحی» تعلیق می‌کند. درواقع، اغراق در اینجا نه بر ابعادِ جسمانی، بر «بی‌وزنیِ ماده» در برابر «سنگینیِ اراده» تمرکز دارد. این گسست از قوانین فیزیک بیولوژیک، بخشی از سازوکارِ باورپذیری است؛ زیرا اَبَر–قهرمان حماسه نباید در بندِ تناسباتِ معمولِ جرم و نیرو بماند تا بتواند رسالتِ اَبَر–انسانی خود را به انجام برساند.

چو او را بدیدند گردان چین　　که آن نیزه نامدار گزین
ازان خاک برداشت، بسترد و برد　　به گردش گرفتند مردان گرد
ز هر سو به گردش همی تاختند　　به شمشیر دستش بینداختند
درفش فریدون به دندان گرفت　　همی زد به یک دست گرز ای شگفت

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۲۵/۵)

این ابیات مربوط به نبرد «گرامی» برای حفظ درفش کاویان است. این صحنه شگفت‌انگیز، اوجِ کارکردِ اغراق در تغییرِ «کارکردِ فیزیولوژیکِ بدن» است. هنگامی که «گرامی» با وجود قطعِ دست و در میانِ خونریزیِ شدید، با دندان درفش را نگاه می‌دارد، درواقع قانونِ بیولوژیکِ «شوک و ناتوانی» در برابر قانونِ حماسیِ «وفاداری و اراده» عقب‌نشینی می‌کند. این نوع اغراق، «آناتومیِ قدرت» را از چارچوبِ گوشت و پوست، خارج و به یک امرِ نمادین تبدیل می‌کند. در جهانِ متن، این عمل نه یک دروغ، بلکه حقیقتی است که نشان می‌دهد آرمانِ پهلوانی، توانایی بازسازیِ موقتِ توانمندی‌هایِ بدن را حتی در آستانه مرگ داراست.

«بدش سی رشی نیزه زآهن به رزم می از ده منی جام خوردی به بزم»
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۹۹)

نیزه ۱۵ متری و جام ۳۰ کیلوگرمی! این اغراق در «ورودی» (غذا/می) و «ابزار»، تناسبِ منطقی با «خروجی» (کشتار) دارد. کسی که سوختِ هسته‌ای (جام ده منی) مصرف می‌کند، باید قدرتی معادلِ انفجارِ هسته‌ای در جنگ داشته باشد. این توازنِ انرژی، منطقِ درونیِ متن است.

«چو پیش من آید پیاده سپاه کنم اندر این کنده صد جای راه»
(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۲۴۷)

پهلوان ادعا می‌کند که بدنش مثلِ یک «بولدوزر» در خندق راه باز می‌کند. اغراق در اینجا، تبدیلِ بدنِ انسان به یک «ماشینِ تخریب» است که موانع فیزیکی و معماریِ میدان را تغییر می‌دهد.

«اگر کوه باشی چو کاهت کنم به یک گرز چون خاک راهت کنم»
(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۴۵)

«چو گرزم که لرزد زمین زیر او زمین نالد از گرز و شمشیر او»
(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۰)

در این ابیات، اغراق بر «تبدیلِ ماهیت» متمرکز است. نیروی بازوی قهرمان قادر است سخت‌ترین عنصر طبیعت (کوه) را به سبک‌ترین عنصر (کاه) بدل کند. این تبدیلِ «کوه به کاه» فراتر از یک تشبیه ساده است؛ بیانگرِ بی‌اعتباریِ «جرم» و «ماده» در برابر «قدرتِ پهلوانی» است. همچنین، «نالیدن زمین» نوعی شخصیت‌بخشی اغراق‌آمیز است که نشان می‌دهد زمین، توانِ تحملِ وزنِ متافیزیکیِ این سلاح را ندارد.

«سمندم چو جولان کند روز کین ز مسمار نعلم بجنبد زمین»
(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۶۵)

«مسمارِ نعل» (میخِ کوچک) که ناچیزترین جزء ابزار جنگی است، عاملِ لرزشِ عظیم‌ترین جرمِ هستی (زمین) معرفی می‌شود. این اغراق بر «وزنِ وجودی» قهرمان و مرکبش تأکید دارد. گویی گرانش و صلابتِ قهرمان، بر گرانشِ سیاره غلبه می‌کند و تکانه حرکتِ او، محورِ زمین را جابه‌جا می‌سازد.

۴-۴ ـ اغراق در صوت و طنین؛ غلبه صدا بر ماده

یکی از ابعادِ کمتر کاویده شده در حماسه، پدیده «اَبَر–صدا» است. در جهانِ حماسه، صدا تنها یک موجِ فیزیکی نیست، بلکه ماهیتی «جرم‌دار» و «ویرانگر» دارد. **گاستون باشلار**[1] در تحلیلِ «تخیلِ مادی»، معتقد است که تخیلِ پویا و تهاجمی (که خاصِ حماسه است)، همواره تمایل دارد تا به نیروهای نامرئی مانندِ باد و صدا، «وزن» و «جرم» ببخشد. از دیدِ او، شاعر برای القایِ عظمت، از «حس‌آمیزی» بهره می‌برد تا امرِ شنیداری را به پدیده‌ای مرئی و ملموس تبدیل کند؛ گویی صدا در اینجا دیگر هوا نیست، بلکه پرتابه‌ای سنگی است که فضا را می‌شکافد (باشلار، ۱۴۰۰، ص. ۲۰). همچنین، میرجلال‌الدین کزازی در «رؤیا، حماسه، اسطوره» تأکید می‌کند که «جهانِ حماسه، جهانی پرخروش است و نعره پهلوان، کارکردی هم‌سنگِ گرزِ او دارد؛ زیرا صوت در اینجا از مرزِ شنیداری می‌گذرد و به مرزِ تأثیرگذاریِ تکوینی بر کائنات می‌رسد» (کزازی، ۱۳۹۰، ص. ۸۵). سیروس

[1]. Gaston Bachelard

شمیسا نیز اغراق در صدا را تلاشی برای «تسخیر فضا» می‌داند؛ جایی که دیگر جایی برای تنفس دشمن باقی نمی‌ماند (شمیسا، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۱). در ادامه نمونه‌هایی از این کارکرد ویرانگر صوت تحلیل می‌شود.

«ز نالیدن بوق و بانگ سپاه تو گفتی که خورشید گم کرد راه»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۳۴۶/۲)

فردوسی در این بیت، اوج «اغراق در اختلال کیهانی» را به تصویر می‌کشد. صدا معمولاً بر حس سامعه تأثیر می‌گذارد؛ اما در اینجا شدت امواج صوتی چنان است که بر «بینایی کیهان» اثر می‌گذارد. خورشید که نماد نظم، زمان‌سنجی و مسیریابی دقیق در آسمان است، تحت فشار صوتی برخاسته از زمین، مدار خود را گم می‌کند. شاعر با استفاده از صنعت «حس‌آمیزی»، صدا را به غباری تشبیه می‌کند که جلوی دید خورشید را می‌گیرد. این اغراق منطق نجومی را به نفع منطق حماسی تعلیق می‌کند؛ گویی هیاهوی اراده انسانی در میدان نبرد، بر قوانین ثابت مکانیک سماوی چیره می‌شود و نظم منظومه شمسی را دچار آشوب و سرگیجه می‌کند.

«خروش نگهبان و آوای زنگ تو گفتی به جوش آمد از کوه سنگ»

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج. ۱۳۴/۳)

در این تصویر، با «استحاله ماده» توسط صوت روبروییم. سنگ و کوه نماد صلابت، سکون و سردی هستند؛ اما صدای زنگ و خروش نگهبان، ماهیت فیزیکی کوه را تغییر می‌دهد و آن را «به جوش» می‌آورد. این اغراق نشان‌دهنده تبدیل انرژی صوتی به انرژی حرارتی و جنبشی است. در منطق حماسه، صدا آنقدر «چگال» و «پرانرژی» است که مولکول‌های سنگ را مرتعش می‌کند و به نقطه جوش می‌رساند. فردوسی می‌خواهد بگوید وقتی انسان حماسی می‌خروشد، طبیعت بی‌جان نمی‌تواند بی‌تفاوت بماند و سخت‌ترین عناصر هستی (سنگ) نیز در برابر این طنین مهیب، ذوب شده و به تلاطم درمی‌آیند تا هراس صحنه تکمیل شود.

«بغرّید کوس و بنالید نای تو گفتی که گردون درآمد ز جای

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۱۷۱)

ایرانشان بن ابی‌الخیر در این بیت، «جابه‌جایی سازه» را دستمایه اغراق قرار داده است. «گردون» یا همان گنبد آسمان، سقف محکم جهان است. شاعر مدعی است که ارتعاشات کوس و نای، پایه‌های این سقف را سست کرده و آن را از جای خود تکان می‌دهد. این تصویرسازی بیانگر «اشباع فضا» است؛ یعنی حجم صدا بیش از ظرفیت کاسه آسمان است و این فشار درونی باعث بیرون‌زدگی یا لرزش سقف جهان می‌شود. در اینجا صدا عامل بی‌ثباتی معماری کل هستی است.

ز بانگ سواران و از کوس و نای تو گفتی که چرخ اندر آمد ز جای

(ایرانشاه، ۱۳۷۰، ص. ۱۴۴)

شاعر با پیوندزدن «بانگ سواران» به «جابجایی چرخ فلک»، یک زلزلهٔ صوتی تمام‌عیار را ترسیم می‌کند. این اغراق نشان‌دهنده غلبهٔ کامل ارتعاش حماسی بر ثبات ماده و افلاک است. در منطق این مقاله، جابه‌جا شدن آسمان بر اثر صدا، بیانگر این حقیقت است که واقعهٔ انسانی در حماسه، بر قوانین فیزیکی جهان مقدم است. این «گسست هستی‌شناختی» از طریق صدا، ابزاری است برای باورپذیر کردن این ایده که شکوه پهلوانان می‌تواند بنیاد جهان مادی را بلرزاند و نظمی نوین بر ویرانه‌های نظم قدیم بنا نهد.

«چنان نعره‌ای از جگر برکشید سرافیل صور قیامت دمید»

(کیکاووس، ۱۳۸۵، ص. ۸۲)

در این بیت، اغراق از سطحِ فیزیکی به سطحِ «الهیاتی و آخرالزمانی» ارتقا می‌یابد. صدایِ پهلوان با «صورِ اسرافیل» یکی انگاشته می‌شود. صور اسرافیل، صدایی است که پایانِ زمان و آغازِ رستاخیز را اعلام می‌کند. شاعر با این تشبیه، نعره پهلوان را «پایانِ هستیِ دشمن» معرفی می‌کند. این اغراق نشان می‌دهد که صدایِ قهرمان، یک هشدارِ معمولی نیست؛ بلکه حکمِ قطعیِ مرگ است. منطقِ حماسه در اینجا زمانِ خطی را متوقف می‌کند و لحظه نبرد را به لحظه «قیامت» بدل می‌سازد.

«یکی نعره زد همچو رعد بهار — که شد آب از زهره‌اش کوهسار»

(خواجوی کرمانی، بی‌تا، ص. ۲۸)

خواجوی کرمانی در اینجا شاهکاری از «روان‌شناسیِ جمادات» خلق کرده است. کوهسار دارای «زهره» (کیسه صفرا/ نماد شجاعت) پنداشته شده است. نعره پهلوان چنان مهیب است که کوه نه‌تنها می‌شکافد، از شدتِ ترس «زهره‌اش آب می‌شود» و به مایع تبدیل می‌شود. این اغراق، غلبه مطلقِ «صوت» بر «ماده» است. وقتی کوهِ عظیم در برابرِ یک نعره چنین مایع و بی‌پایه می‌شود، تکلیفِ دشمنانِ انسان مشخص است. این تصویر، قدرتِ تخریبیِ صدا را فراتر از بمب و باروت نشان می‌دهد.

«خروشید کز وی بلرزید دشت — ز سهمش دل شیر پر آب گشت

ز بانگش دو پاره شد آن کوهسنگ — پلنگان دریدند بر تن، خدنگ»

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۱۲۴)

در این تصویرِ شگفت‌انگیز، «صوت» به «نیرو» تبدیل می‌شود. صدایِ گرشاسب کارکردِ دینامیت را پیدا می‌کند و کوه را می‌شکافد. اغراق در اینجا بر پایه «تبدیلِ کیفیت به کمیت» استوار است؛ صدایِ حنجره که امری کیفی است، چنان شدت می‌یابد که تأثیرِ کمی و فیزیکی (شکافتن سنگ) می‌گذارد. همچنین، واکنشِ فیزیولوژیکِ حیوانات (دریدن پوست خود از ترس)، نشان می‌دهد که این صدا فرکانسی فراتر از تحملِ موجودات زنده دارد. منطقِ جهانِ حماسه این است: «کلام» و «صدا»ی قهرمان، به اندازه شمشیرش بُرنده و دارای جرمِ فیزیکی است.

«خروشید کز وی بلرزید دشت — ز سهمش دل شیر پر آب گشت

ز بانگش دو پاره شد آن کوهسنگ — پلنگان دریدند بر تن، خدنگ»

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ص. ۱۲۴)

در این تصویرِ شگفت‌انگیز، «صوت» به «نیرو» تبدیل می‌شود. صدایِ گرشاسب کارکردِ دینامیت را پیدا می‌کند و کوه را می‌شکافد. اغراق در اینجا بر پایه «تبدیلِ کیفیت به کمیت» استوار است؛ صدایِ حنجره که امری کیفی است، چنان شدت می‌یابد که تأثیرِ کمی و فیزیکی (شکافتن سنگ) می‌گذارد. همچنین، واکنشِ فیزیولوژیکِ حیوانات (دریدن پوست خود از ترس)، نشان می‌دهد که این صدا فرکانسی فراتر از تحملِ موجودات زنده دارد. منطقِ جهانِ حماسه این است: «کلام» و «صدا»ی قهرمان، به اندازه شمشیرش بُرنده و دارای جرمِ فیزیکی است.

غریویدن کوس و بانگ یکن — همی هوش و دل بستد از بددلان

بدانسان خروش آمد ازکوه ودشت — که مریخ از آن غلغل آسیمه گشت

(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۴۳۳-۴۳۴)

شاعر با پیوندزدن «بانگِ سواران» به «جابجاییِ چرخِ فلک»، یک زلزلهٔ صوتیِ تمام‌عیار را ترسیم می‌کند. این اغراق نشان‌دهنده غلبهٔ کاملِ ارتعاشِ حماسی بر ثباتِ ماده و افلاک است. در منطقِ این مقاله، جابه‌جاشدنِ آسمان بر اثرِ صدا، بیانگرِ این حقیقت است که واقعهٔ انسانی در حماسه، بر قوانینِ فیزیکیِ جهان مقدم است. این «گسستِ هستی‌شناختی» از طریقِ صدا،

ابزاری است برای باورپذیر کردنِ این ایده که شکوهِ پهلوانان می‌تواند بنیادِ جهانِ مادی را لرزانده و نظمی نوین بر ویرانه‌هایِ نظمِ قدیم بنا نهد.

«چنان کوفت کوس و چنان زد دهل — که لرزید هامون و کهسار و تُل
ز بس ناله بوق و بانگِ جرس — رمیده دل از جان و جان از قفس»
(ایرانشاه، ۱۳۷۷، ص. ۴۵۵)

شاعر در اینجا از اغراق برای توصیف «گسستِ هستی‌شناختی» استفاده می‌کند. صدای ابزار جنگی چنان مهیب است که نه‌تنها جغرافیای سخت (کوهسار) را می‌لرزاند، پیوندِ متافیزیکیِ میان «جان» و «قفس» (بدن) را سست می‌کند. مصرع دوم شاهکاری در تصویرسازیِ انتزاعی است؛ صدا باعث می‌شود روح از ماندن در بدن پشیمان شود. این اغراق، مخاطب را متقاعد می‌کند که فضایِ صوتیِ نبرد، فضایی غیرقابل‌زیست است. در این منطق، پیش از آنکه شمشیری فرود آید، «هراسِ صوتی» کارِ دشمن را ساخته و مقاومتِ درونیِ او را در هم شکسته است.

ایرانشان بن ابی‌الخیر در این تصویر، قدرتِ «تکوینی» و «روانی» صوت را توأمان به کار می‌گیرد. در بیت نخست، ارتعاشِ کوس بر ایستاییِ زمین غلبه می‌کند (لرزشِ کوهسار)، اما اوجِ هنرِ اغراق در بیت دوم است: «گریزِ متافیزیکی». شدتِ صوت چنان فضایی از وحشتِ خالص می‌آفریند که رابطه ذاتیِ میان «دل»، «جان» و «تن» (قفس) گسسته می‌شود. شاعر با تشبیه بدن به «قفس»، نشان می‌دهد که صدا حکمِ کلیدِ رهاییِ اجباریِ روح را دارد. در اینجا صوت تنها عاملِ شنیداری نیست، بلکه عاملی «انتزاعی» است که پیوندِ حیاتیِ انسان را قطع می‌کند؛ گویی صدا توانایی قبضِ روح را دارد و پیش از برخوردِ شمشیر، جان را از بدن فراری می‌دهد.

۵ ـ نتیجه

واکاویِ سازوکارهای اغراق در این پژوهش و تطبیق آن با آرای نظریه‌پردازانی چون هگل، فرای، شفیعی کدکنی و دیگران، این فرضیه را اثبات کرد که در ساحتِ حماسه، اغراق (غلو) نه یک صنعتِ ادبیِ تزئینی یا کذبِ شاعرانه، بلکه «منطقِ هستی‌شناسانه» و «شالوده ساختاریِ» جهانِ متن است. تحلیلِ شواهدِ متنی در سه سطحِ «جغرافیا/کمیت»، «اتمسفر/کیهان» و «فیزیولوژی/زمان» نشان داد که زبانِ معیار و قوانینِ حاکم بر فیزیکِ روزمره، فاقدِ «گنجایشِ» لازم برای بازتابِ روحِ ملی و کنش‌های اَبَر–قهرمان هستند؛ ازاین‌رو، شاعر ناگزیر است برای بیانِ «حقیقتِ حماسی»، از مرزِ «واقعیتِ تاریخی» عبور کند.

یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که اغراق در حماسه، چهار کارکردِ بنیادین را به‌طور هم‌زمان پیش می‌برد:

- خلقِ اَبَر–فضا: با دگرگونیِ ریاضیات و جغرافیا، فضایی خلق می‌کند که در آن کیفیت بر کمیت مقدم است و اعداد تابعِ روان‌شناسیِ هراس و شکوه می‌شوند.
- همدردیِ کیهانی: با ایجادِ واکنش در عناصرِ طبیعت (چون فرار کیوان یا تیره‌شدن ماه)، جهانِ مادی را با سرنوشتِ قهرمان هم‌سو کرده و مفهوم «والا» را محقق می‌سازد.
- تسلطِ اراده بر ماده: با فشرده‌سازیِ زمان و ارتقای فیزیولوژی، «اراده» را بر محدودیت‌های جسمانی مسلط می‌کند تا قهرمان به مثابه تبلورِ آرزوهای یک ملت جلوه کند.
- عینیت‌بخشی به صوت (اَبَر–صدا): پژوهش نشان داد که اغراق در صوت، صدا را از یک پدیده شنیداری به نیرویی «جرم‌دار، حرارتی و ویرانگر» تبدیل می‌کند. در این منطق، طنینِ ابزار جنگی یا نعرهٔ پهلوان، قدرتِ «تکوینی» می‌یابد؛ چنانکه می‌تواند سنگ را

به جوش آورد، نظمِ منظومه شمسی (خورشید) را مختل کند و حتی با ایجادِ «گسستِ هستی‌شناختی»، پیش از برخوردِ سلاح، رابطه متافیزیکیِ جان را از قفسِ تن جدا سازد. این «غلبهٔ صدا بر ماده»، ابزارِ تسخیرِ کاملِ فضایِ روانیِ صحنه است.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که اغراق، مکانیزمِ اصلیِ انتقالِ مخاطب از «زمانِ خطی و تقویمی» به «زمانِ کیفی و مقدس» است. در این زمانِ حماسی، خشک شدنِ جیحون با مشک یا جنگیدن با دستِ بریده، مصداقِ دروغ نیست، بلکه تجلیِ «رئالیسمِ برتر» و «صداقتِ عاطفی» شاعر است. حذفِ اغراق از حماسه، به معنایِ تقلیلِ آن به گزارشِ خشکِ تاریخی و مرگِ روحِ حماسه خواهد بود. پس باورپذیریِ جهانِ حماسه، نه در گروِ تطابق با واقعیتِ بیرونی، بلکه در گروِ انسجامِ این نظامِ اغراق‌آمیز است که در آن، ابعادِ جهان باید به ناچار گسترش یابد تا با عظمتِ روحِ قهرمان هم‌تراز شود.

منابع

ارسطو (۱۳۵۷). *فن شعر* (عبدالحسین زرین‌کوب، مترجم). انتشارات امیرکبیر.

اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۸۹). *گرشاسپ‌نامه* (حبیب یغمایی، مصحح). انتشارات دنیای کتاب.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۴۹). *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. انتشارات دانشگاه تهران.

الیاده، میرچا (۱۳۷۴). *چشم‌اندازهای اسطوره* (جلال ستاری، مترجم). انتشارات توس.

ایرانشاه، ابن ابی‌الخیر (۱۳۷۰). *بهمن‌نامه* (رحیم عفیفی، مصحح). انتشارات علمی و فرهنگی.

ایرانشاه، ابن ابی‌الخیر (۱۳۷۷). *کوش‌نامه* (جلال متینی، مصحح). علمی.

باختین، میخائیل (۱۳۹۶). *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی درباره رمان* (رؤیا پورآذر، مترجم). انتشارات نی.

باشلار، گاستون (۱۴۰۰). *هوا و رؤیاها: جستاری در تخیل حرکت* (مسعود شیربچه، مترجم). انتشارات نقش جهان.

بشیری، محمود، و شاگشتاسبی، مولود (۱۴۰۰). مقایسه عنصر بلاغی اغراق در دو منظومه حماسی *شاهنامه فردوسی* و *گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی*. *مطالعات زبانی بلاغی*، ۱۲(۲۳)، ۶۷–۹۲.
https://doi.org/10.22075/jlrs.2020.15444.1274

تامسن، فیلیپ (۱۴۰۱). *گروتسک* (فرزانه طاهری، مترجم). نشر مرکز.

حسنی نجم، حامد، ظفری امجد، حجت، جوادپور عزیز، مهدی، و ملکی مصفا، امیرحسین (۱۴۰۰). واکاوی اثرات آرایه اغراق در شاهنامه فردوسی. *مجموعه مقالات هشتمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران*.

حسینی آبباریکی، سید آرمان (۱۳۹۵). بازتاب طبیعت در اغراق‌های شاهنامه. *فصلنامه پاژ*، (۲۲)، ۶۹–۸۰.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1182543

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. انتشارات ناهید.

خواجوی کرمانی، محمودبن‌علی (بی‌تا). *سام‌نامه*. [نسخه خطی شماره ۳۹۹]. کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان البلاغه* (احمد آتش، مصحح). انتشارات اساطیر.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *پیکرنهاد حماسه*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *صور خیال در شعر فارسی*. انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). *نگاهی تازه به بدیع*. انتشارات میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. انتشارات فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. انتشارات امیرکبیر.

طالبیان، یحیی (۱۳۸۰). آمیختگی اغراق با شگردهای بیانی در شعر فردوسی. *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، *۴۶*(۲و۳)، ۲۰۵–۲۲۲. https://journals.ut.ac.ir/article_13651.html

فاتحی، اقدس، و کیانی بیدگلی، سمانه (۱۳۹۹). اغراق در حماسه و مدیحه‌سرایی (مطالعه موردی: رزم سهراب و گردآفرید). *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، (۱۳۱)، ۱۴–۲۱.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1749565

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه* (جلال خالقی مطلق، مصحح). مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). *نامه باستان*. انتشارات سمت.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. *نشر مرکز*.

کیکاووس، خسرو (۱۳۸۵). *قرامرزنامه* (میترا مهرآبادی، مصحح). انتشارات دنیای کتاب.

مختاری، محمد (۱۳۶۹). *حماسه در رمز و راز ملی*. انتشارات قطره.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. انتشارات هما.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*. انتشارات دوستان.

References

Aristotle. (1978). *Poetics* (A. Zarrinkoob, Trans.). Amir Kabir. [In Persian]

Asadi Tusi, A. b. A. (2010). *Garshaspnameh* (H. Yaghmaei, Ed.). Donyaye Ketab. [In Persian]

Bachelard, G. (2021). *Air and dreams: An essay on the imagination of movement* (M. Shirbacheh, Trans.). Naqsh-e Jahan. [In Persian]

Bakhtin, M. (2017). *The dialogic imagination: Essays on the novel* (R. Pourazar, Trans.). Ney. [In Persian]

Bashiri, M., & Shagashtasbi, M. (2021). A comparison of the rhetorical device of hyperbole in two epic poems: Ferdowsi's Shahnameh and Asadi Tusi's Garshaspnameh. *Rhetorical Linguistic Studies, 23*(12), 67–92. https://doi.org/10.22075/JLRS.2020.15444.1274 [In Persian]

Bowra, C. M. (1952). *Heroic poetry*. Macmillan.

Eliade, M. (1995). *Perspectives of myth* (J. Sattari, Trans.). Toos. [In Persian]

Eslami Nodushan, M.-A. (1970). *Life and death of heroes in the Shahnameh*. University of Tehran Press. [In Persian]

Fatehi, A., & Kiani Bidgoli, S. (2020). Hyperbole in epic and panegyric poetry (Case study: The battle of Sohrab and Gordafarid). *Roshd-e Amuzesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, *131*, 14–21. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1749565 [In Persian]

Ferdowsi, A. (2007). *Shahnameh* (J. Khaleghi-Motlagh, Ed.). Center for the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press.

Hamidian, S. (2004). *An introduction to Ferdowsi's thought and art*. Nahid. [In Persian]

Hasani Najm, H., Zafari Amjad, H., Javadpour Aziz, M., & Maleki Mosaffa, A. (2022). Analyzing the effects of the device of hyperbole in Ferdowsi's Shahnameh. *Proceedings of the 8th International Conference on Management and Humanities Research in Iran*. [In Persian]

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on fine art* (Vol. 1). Oxford University Press.

Homayi, J. (2004). *Rhetorical arts and literary devices*. Homa. [In Persian]

Hosseini Abbariki, S. A. (2016). Reflection of nature in the hyperboles of the Shahnameh. *Pazh, 22*, 69–80. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1182543 [In Persian]

Iranshah, I. A.-K. (1991). *Bahmannama* (R. Afifi, Ed.). Elmi va Farhangi. [In Persian]

Iranshah, I. A.-K. (1998). *Kushnameh* (J. Matini, Ed.). Elmi. [In Persian]

Kaykavoos, K. (2006). *Faramarznameh* (M. Mehrabadi, Ed.). Donyaye Ketab. [In Persian]

Kazzazi, M. (2006). *Nameh-ye bastan*. SAMT. [In Persian]

Kazzazi, M. (2011). *Dream, epic, myth*. Nashr-e Markaz. [In Persian]
Khwajui Kermani, M. b. A. (n.d.). *Samnameh*. [Manuscript No. 399]. Library of the Islamic Consultative Assembly. [In Persian]
Makhtari, M. (1990). *Epic in the national symbolic system*. Ghatreh. [In Persian]
Raduyani, M. b. O. (1983). *Tarjoman al-balagha* (A. Atash, Ed.). Asatir. [In Persian]
Rastegar Fasaei, M. (2001). *The structure of epic*. Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]
Safa, Z. (1984). *Epic-making in Iran*. Amir Kabir. [In Persian]
Shafi‘i Kadkani, M. R. (2004). *Imagery in Persian poetry*. Agah. [In Persian]
Shamisa, S. (2000). *A new look at badi‘*. Mitra. [In Persian]
Shamisa, S. (2004). *Genres of literature*. Ferdows. [In Persian]
Talebian, Y. (2001). The interrelation of hyperbole and expressive techniques in Ferdowsi’s poetry. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, 46*(2–3), 205–222. https://journals.ut.ac.ir/article_13651.html [In Persian]
Thomson, P. (2022). *The grotesque* (F. Taheri, Trans.). Nashr-e Markaz. [In Persian]
Vahidian Kamyar, T. (2000). *Badi‘ from an aesthetic perspective*. Doostan. [In Persian]